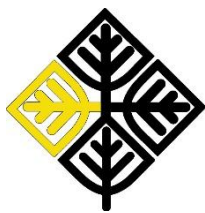


**УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ**



**ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ**

**Бојан С. Младеновић**

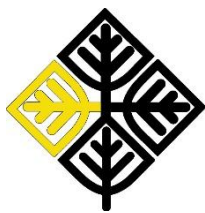
**СПЕЦИФИЧНОСТИ ПРИМЕНЕ  
ПИЈАНИСТИЧКИХ ИЗРАЖАЈНИХ  
СРЕДСТАВА У ТУМАЧЕЊУ СОНАТА  
ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР  
ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА ОП. 3, 87 И 95**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор:  
др ум. Дејан Суботић,  
редовни професор,  
Факултет музичке уметности у Београду

Београд, 2024.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF MUSIC

**Bojan S. Mladenović**

**SPECIFICITY OF THE APPLICATION  
OF PIANISTIC MEANS OF EXPRESSION  
IN THE INTERPRETATION  
OF PETAR STOJANOVIĆ'S SONATAS  
FOR VIOLIN AND PIANO OP. 3, 87 AND 95**

Doctoral Art Project

Mentor:  
Ph.D. Dejan Subotić,  
Full Professor,  
Faculty of Music in Belgrade

Belgrade, 2024.

## АПСТРАКТ

Достизање високог артистичког нивоа у извођењу соната за виолину и клавир оп. 3 (1904–1906), оп. 87 (1944–1945) и оп. 95 (1946–1947) српског композитора и виолинисте Петра Стојановића (1877–1957) примарни је циљ овог докторског уметничког пројекта. У првом делу рада остварен је основни увид у домете Стојановићевог музичког опуса и његовог целокупног уметничког деловања, као и у историјски контекст у којем су настала његова дела, што је омогућило одређивање стилске позиције српског аутора. Посебна пажња посвећена је жанру камерне музике, а нарочито цикличним композицијама за виолину и клавир, које су разматране и анализиране уз помоћ нотних рукописа.

Други део истраживања усмерен је ка подробнијој анализи чинилаца интерпретације у циљу дефинисања важних смерница у приступу, а потом и извођењу изабраних соната. Специфични облици фактуре и музичке фразе, односи деоница инструмената у оквиру ансамбла, педализација у деоници клавира, тонални планови, карактеризација, артикулација, те метрички и ритмички елементи су анализирани узевши у обзир нотни текст, а посебно вербалне ознаке које га чине (композиторове ознаке којима се упућује на темпо, агогику, карактер, динамику, артикулацију и друге компоненте).

Анализирани су извођачки захтеви и идентификовани кључни изазови које је неопходно савладати како би се достигло аутентично извођење одабраних соната. Предложени су одговарајући извођачки поступци и стратегије у циљу разумевања улоге техничких и изражајних могућности клавира у драматуршком и музичком току соната. Проширивањем сазнања о цикличним делима за виолину и клавир Петра Стојановића реализују се нови погледи на делатност овог значајног, а ипак дуго времена маргинализованог, композитора за развој српске камерне музике прве половине двадесетог века.

Две од три композиције (сонате оп. 87 и оп. 95) које су изабране за програм јавног уметничког извођења докторског уметничког пројекта до сада нису биле извођене на концертној сцени и припремљене су на основу рукописних музикалија.

**Кључне речи:** Петар Стојановић, сонате за виолину и клавир, интерпретација, пијанистичка изражајна средства.

Уметничка област: извођачке уметности

Ужа уметничка област: камерна музика

## ABSTRACT

Achieving a high artistic level in the performance of the sonatas for violin and piano Op. 3 (1904–1906), Op. 87 (1944–1945) and Op. 95 (1946–1947) by the Serbian composer and violinist Petar Stojanović (1877–1957) is the primary goal of this doctoral art project. The first part of the work provides a basic insight into the scope of Stojanović's musical oeuvre and his overall artistic activity, as well as into the historical context in which his works were created, which enabled the determination of the stylistic position of the Serbian author. Special attention is paid to the genre of chamber music, and particularly to the cyclic compositions for violin and piano, which are discussed and analyzed with the help of musical score manuscripts.

The second part of the research is aimed at a more detailed analysis of the factors of interpretation in order to define important guidelines in the approach, and then in the performance of the selected sonatas. Specific forms of texture and musical phrase, relationships of instrument parts within the ensemble, pedalling in the piano part, tonal plans, characterization, articulation, as well as metric and rhythmic elements are analyzed taking into account the musical text, and especially the verbal markings that constitute it (the composer's markings referring to tempo, agogics, character, dynamics, articulation and other components).

The performance requirements are analyzed and the key challenges that must be overcome in order to achieve an authentic performance of the selected sonatas are identified. Appropriate performance procedures and strategies are proposed in order to understand the role of the technical and expressive capabilities of the piano in the dramaturgical and musical flow of the sonatas. By expanding our knowledge of the cyclic works for violin and piano by Petar Stojanović, new perspectives are being realized on the lifework of this significant, yet long-marginalized, composer for the development of Serbian chamber music in the first half of the twentieth century.

Two of the three compositions (sonatas Op. 87 and Op. 95) that were selected for the public artistic performance program of the doctoral art project have not been performed on the concert stage so far and were prepared based on musical score manuscripts.

**Keywords:** Petar Stojanović, sonatas for violin and piano, interpretation, pianistic means of expression.

Artistic field: performing arts

Specific artistic field: chamber music

## САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
2. ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА.....	4
3. КАМЕРНА МУЗИКА У ОПУСУ ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА.....	12
4. ЦИКЛИЧНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА.....	15
4.1 Соната за клавир и виолину оп. 3, Де дур.....	17
4.2 Соната за клавир и виолину оп. 18, Це дур.....	19
4.3 Сонатина за виолину и клавир оп. 34, Де дур.....	20
4.4 Свита у старом стилу за виолину и клавир оп. 54, ге мол.....	22
4.5 Соната за виолину и клавир оп. 87, Де дур.....	24
4.6 Соната за виолину и клавир оп. 90, Еф дур.....	26
4.7 Соната за виолину и клавир оп. 95, Ге дур.....	27
4.8 Свита за виолину уз пратењу клавира у 5 ставова, оп. 98, Еф дур.....	29
4.9 Резиме у вези са цикличним композицијама за виолину и клавир Петра Стојановића.....	30
5. ОПШТА РАЗМАТРАЊА И САЖЕТА ФОРМАЛНА АНАЛИЗА СОНАТА ОП. 3, ОП. 87 И ОП. 95 ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА.....	32
5.1 Сажети приказ ставова Сонате за клавир и виолину оп. 3, Де дур.....	33
5.2 Сажети приказ ставова Сонате за виолину и клавир оп. 87, Де дур.....	35
5.3 Сажети приказ ставова Сонате за виолину и клавир оп. 95, Ге дур.....	37
6. ЧИНИОЦИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ СОНАТА ОП. 3, ОП. 87 И ОП. 95 ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА У КОНТЕКСТУ РАЗЛИЧИТИХ ТИПОВА ИЗЛАГАЊА ТЕМАТСКОГ МАТЕРИЈАЛА.....	40
6.1 Самостално излагање тематског материјала у деоници клавира.....	40
6.2 Излагање тематског материјала у деоници виолине, уз пратећу улогу деонице клавира.....	43
6.3 Излагање тематског материјала у деоници клавира, уз пратећу улогу деонице виолине.....	50
6.4 Заједничко излагање тематског материјала у деоницама виолине и клавира.....	53
7. РАЗЛИЧИТИ НАЧИНИ ПОСТИЗАЊА ЗВУЧНОГ КОЛОРИТА У СОНАТАМА ОП. 3, ОП. 87 И ОП. 95 ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА.....	60
7.1 Динамичко нијансирање и употреба педала.....	60

7.2	Значај вербалних ознака из нотног текста за интерпретацију .....	71
8.	ЗАКЉУЧАК .....	93
	ЛИТЕРАТУРА .....	96
	БИОГРАФИЈА .....	105



## 1. УВОД

Рад на овом докторском уметничком пројекту има за главни циљ достигање високог уметничког нивоа у интерпретацији соната за виолину и клавир оп. 3, оп. 87 и оп. 95 српског композитора Петра Стојановића (1877–1957). Намера аутора је да аналитичким увидом у интерпретативне захтеве идентификује кључне изазове у циљу креирања аутентичног извођења одабраног репертоара за дуо виолина и клавир, уз адекватна образложења предложених извођачких поступака и стратегија, као и у циљу разумевања улоге техничких и изражајних могућности клавира у богатом драматуршком току и карактеризацији музичких мотива и тема. На тај начин се продубљују знања о третирању инструмената у оквиру ансамбла, затим проширују сазнања о цикличним делима за виолину и клавир Петра Стојановића, и, сходно томе, остварују нови увиди у значај делатности овог изузетног, а ипак деценијама занемариваног, композитора за развој српске камерне музике у првој половини двадесетог века.

Извори који се могу користити приликом осмишљавања начина интерпретације дела Петра Стојановића малобројни су. Наиме, невелики је број јединица литературе, штампаних издања, као и звучних снимака његових дела, а редакција композиција готово и да нема. Стога је, ради достигања поменутог циља, неопходно извршити одговарајуће истраживање. С обзиром на карактер и сложеност проблема, истраживање ће се састојати из два главна дела. У првом делу бавићемо се фундаменталним сагледавањима домета композиторовог стваралаштва и његовог целокупног уметничког деловања, како бисмо стекли увид у живот и рад композитора, као и у историјски контекст настанка његових композиција, што ће омогућити одређивање стилске позиције његовог опуса. Нарочита пажња биће усмерена на камерну музику, прецизније цикличне композиције писане за виолину и клавир, које ће бити сагледаване претежно на основу рукописних музикалија.<sup>1</sup> Други део истраживања биће усмерен ка детаљнијој анализи чинилаца интерпретације у циљу одређивања битних смерница у извођењу изабраних дела. На основу нотног текста и вербалних ознака који га чине (тачније, композиторових ознака којима се упућује на темпо, динамику, артикулацију, карактер, агогику, и тако даље) биће спроведена анализа чинилаца интерпретације, као што су карактеристични видови фактуре и музичке

---

<sup>1</sup> Списак коришћених рукописа видети у сегменту „Архивски извори“ у „Литератури“.

фразе, тонални планови, односи деоница инструмената у оквиру ансамбла, педализација у деоници клавира, карактеризација, артикулација, метрички и ритмички елементи.

Прекретницу у истраживању живота и дела композитора Петра Стојановића представља пројекат *Знаменити Срби из Будима и Пеште* (2002–2005), реализован у организацији Српске самоуправе у Будимпешти, којим је иницирано истраживање заоставштине Петра Стојановића. У оквиру наведеног пројекта, музиколог Романа Рибих (1970–2018) бавила се изучавањем композиторских рукописа и документације која се налази на Факултету музичке уметности у Београду. Није разјашњено да ли је ту грађу Факултету музичке уметности у Београду (тадашњој Музичкој академији) оставио сам композитор, или композиторова друга супруга Љубица Мила Стојановић (1891–1966).<sup>2</sup> Резултате наведеног истраживања Романа Рибих је објавила 2003. године у научном раду „Стваралачка ризница Петра Стојановића“,<sup>3</sup> у којем је, између осталог, приложила детаљан попис свих композиција Петра Стојановића из поменуте заоставштине, који садржи бројеве опуса и друге релевантне податке. Пројекат *Обрада рукописних музикалија Петра Стојановића (1877–1957). Израда електронског каталога и библиографије композитора*, којим је руководила Романа Рибих, уследио је 2013. године. Захваљујући овом пројекту библиотечки је обрађена (разврстана, пописана, систематизирана, каталогизирана и конзервирана) композиторова заоставштина. Ови пројекти подједнако су важни како за извођаче, тако и за музикологе, јер су рукописне музикалије и (малобројна) штампана издања композиторских композиција пописани, систематизовани и постали доступни јавности. Такође, омогућено је и претраживање Стојановићевих дела у електронском COBISS каталогу. Пре ових пројеката и библиотечке обраде, било је мало радова који су се бавили истраживањем дела композитора Петра Стојановића – неколико семинарских радова, један дипломски<sup>4</sup> и један магистарски рад<sup>5</sup> – сви на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Видети: Романа Рибих, „Каталогизација заоставштине рукописних музикалија композитора Петра Стојановића (1877–1957) из фонда Библиотеке Факултета музичке уметности у Београду“, *Глас библиотеке*, 20, 2014, 163–174, 167. Упор. Биљана Милановић, „Проучавање уметничке биографије и музичког деловања Петра Стојановића: прилог идентификацији и разматрању истраживачких извора“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 61, 2019, 209–238, 212.

<sup>3</sup> Романа Рибих, „Стваралачка ризница Петра Стојановића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 28–29, 2003, 161–185.

<sup>4</sup> Brankica Hincak, *Tradicionalno i evolutivno u koncertima Petra Stojanovića* (diplomski rad, Beograd, Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 1985, rukopis kod autora).

Прва значајнија истраживања Стојановићеве богате и вишеструке делатности, након библиотечке обраде, догодила су се 2017. године, када је обележена 140-годишњица рођења и уједно 60-годишњица композиторове смрти. Тим поводом је Музиколошко друштво Србије организовало Међународни научни скуп *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког* у Београду,<sup>7</sup> у циљу реинтерпретирања постојећих сазнања у вези са свестраном каријером овог уметника. Исту годину обележио је и низ концертних активности, међу којима се издвајају „Концерт камерне музике Петра Стојановића“, одржан у оквиру наведеног скупа,<sup>8</sup> као и извођење Другог виолинског концерта оп. 30, Ге дур (1916) Петра Стојановића поводом сто година од премијере дела.<sup>9</sup>

Заоставштина Петра Стојановића сачувана је највећим делом у поменутом архивском фонду Библиотеке Факултета музичке уметности у Београду. Део композиторове оставштине се налази у Архиву Музиколошког института Српске академије наука и уметности (САНУ). Поједина дела су неповратно изгубљена, тако да до данас, нажалост, не постоји потпун увид у стваралаштво Петра Стојановића.

Сонате за виолину и клавир оп. 3, оп. 87 и оп. 95 Петра Стојановића, које су предмет овог докторског уметничког пројекта, компоноване су у распону незнатно ширем од четири деценије (1904–1947). Две од три композиције које су одабране за програм јавног уметничког извођења докторског уметничког пројекта (сонате оп. 87 и оп. 95) нису до сада биле присутне на концертној сцени, а припремљене су на основу рукописних музикалија.

---

<sup>5</sup> Sonja Cvetković, *Evropska tradicija u kamernim delima Petra Stojanovića* (magistarski rad, Beograd, Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2006, rukopis kod autora).

<sup>6</sup> Видети: Биљана Милановић, нав. дело, 212–214.

<sup>7</sup> Треба истаћи да је две године касније објављен истоимени тематски зборник који садржи радове двадесет двоје домаћих и страних аутора различитих стручних профила. Видети: Биљана Милановић (уред.), *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког*, Београд, Музиколошко друштво Србије – Музиколошки институт САНУ, 2019. / Biljana Milanović (Ed.), *On the Margins of the Musicological Canon: the Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički*, Belgrade, Serbian Musicological Society – Institute of Musicology of the SASA, 2019.

<sup>8</sup> Том приликом су изведене Соната за виолу и клавир оп. 108, а мол (1948–1950), Свита у старом стилу за виолину и клавир оп. 54, ге мол (1938) и Квинтет за две виолине, виолу, виолончело и клавир оп. 9, це мол (1904–1906), уз учешће мр Љубомира Милановића (1973) – виола, др ум. Неде Хофман (1977) – клавир, мр Игор Алексића (1970) – виолина, спец. Бојана Младеновића (1983) – клавир и Клавирског квинтета „Altro Senso“.

<sup>9</sup> Други виолински концерт извела је Београдска филхармонија под диригентском палицом Еиђија Оуеа (Eiji Oue, 1957) 7. априла 2017. године. Солисткиња је била Мирјана Нешковић (1983).

## 2. ЖИВОТ И СТВАРАЛАШТВО ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА

Српски композитор, виолиниста, педагог и диригент Петар Стојановић по годинама припада генерацији композитора такозване „Београдске школе“,<sup>10</sup> иако се стваралаштвом разликује од њих, пре свега по неговању сонатне форме и инструменталних концерата, стилу и техничкој спреми.<sup>11</sup> Међу српским композиторима који су стварали крајем XIX и у првој половини XX века, Петар Стојановић се истакао као високо образовани музичар и извођач који је постигао међународну репутацију у Бечу, граду у коме је студирао и деловао као композитор и виолиниста до 1925. године, када долази у Београд и преостали део живота проводи у првој и другој Југославији.

Рођен је у српском делу Будимпеште, у тадашњој Аустроугарској монархији, 7. септембра 1877. године, у српској породици у којој се неговала музика, што ће оставити трајан утицај на његово касније стваралаштво. Његов отац Евгеније Ђена Стојановић (1837–1903) био је трговац, али и одушевљени музички аматер који је у својој кући неговао традицију камерног музицирања. Основно опште и музичко образовање Петар Стојановић је стекао у Будимпешти, а после завршене гимназије је на Пештанском конзерваторијуму завршио студије виолине 1896. године, у класи Јенеа Хубаја (Јенџ Хубау, 1858–1937), тада врло познатог виолинског виртуоза и педагога, али и успешног оперског композитора чија су се дела са великим успехом изводила у Будимпешти и градовима монархије.

После дипломирања у Будимпешти, године 1904. наставља музичко школовање на чувеном Бечком конзерваторијуму, где поново уписује и завршава прво студије виолине, а затим студије композиције. Виолину је студирао код Јакоба Грина (Jakob Grün, 1837–1916), општу композицију код Роберта Фукса (Robert Fuchs, 1847–1927), а драмску (оперску) код Рихарда Хојбергера (Richard Franz Joseph Heuberger, 1850–1914), у то време водећих професора Бечког конзерваторијума. Све дипломе је положио са одличним успехом.<sup>12</sup> Његов дипломски рад из композиције – Први

---

<sup>10</sup> Према наводима Стане Ђурић-Клајн (1908–1986), представници „Београдске школе“ су: Станислав Бинички (1872–1942), Петар Крстић (1877–1957), Божидар Јоксимовић (1868–1955) и Владимир Ђорђевић (1869–1938). Видети: Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro musica, 1971, 95–102.

<sup>11</sup> Видети: Исто, 103.

<sup>12</sup> Видети: Маријана Кокановић Марковић и Вера Меркел Тифенталер, „Школовање и уметничко деловање Петра Стојановића у Бечу (1896–1904)“, у: Биљана Милановић (уред.), нав. дело, 67–83.

виолински концерт оп. 1, де мол (1904) – добио је две награде: државну награду за најбоље дипломско остварење и награду Бетовенове куће (Das Beethoven-Haus) у Бону.<sup>13</sup> У Бечу је врло брзо стекао репутацију изванредног виртуоза на виолини и поузданог камерног музичара. Био је члан неколико истакнутих камерних ансамбала. Један од њих је и гудачки квартет чувеног чешког виолинисте Франтишека Онджичека (František Ondříček, 1857–1922), у коме је Петар Стојановић свирао другу виолину у периоду од 1908. до 1910. године.<sup>14</sup> Стојановићева бечка каријера је блистава – спадао је у ред најистакнутијих музичара. Први светски рат је прекинуо ову обећавајућу каријеру. Петар Стојановић је морао да обезбеди сигурну егзистенцију у ратним годинама. Окреће се популарним жанровима оперете и опере са којима је опет имао успеха.

Седам година после распада Аустроугарске монархије, Петар Стојановић прелази у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца и трајно се настањује у Београду. У том граду он развија вишеструку музичку и педагошку активност, најпре у оквиру Музичког друштва „Станковић“, које га је прихватило по доласку у Београд 1925. године (видети Илустрацију 1). Био је професор (1925–1937) и четврти директор (1925–1929) Музичке школе „Станковић“. Као директор показао је одличне педагошке резултате: школу је осавременио и подигао у ранг конзерваторијума, са модерним наставним програмима по угледу на Праг и Беч. Као извођач наступао је солистички са тадашњим познатим пијанистима, изводећи не само своја дела, већ и дела европских композитора. Био је концертмајстор Београдске опере и члан Београдске филхармоније. Заједно са Костом П. Манојловићем (1890–1949) и Стеваном Христићем (1885–1958), један је од оснивача Музичке академије у Београду 1937. године, на којој до пензије (1945) предаје виолину и камерну музику као редовни професор. Иако је имао највише композиторско образовање са два одсека композиције, опште и драмске, никада, нажалост, није предавао композицију.

Од смрти композитора, 1957. године, до краја XX века интензитет извођења његових дела на концертима у Београду и Србији скоро је у потпуности замро. Стојановић је постао заборављени композитор са етикетом еклектика, чија је музика сматрана превазиђеном и без веће уметничке вредности. Ово је, према нашем

---

<sup>13</sup> Видети: Исто, 74–75.

<sup>14</sup> Видети: Софија Јовановић, „Сарадња Петра Стојановића с чешким виолинистима“, у: Биљана Милановић (уред.), нав. дело, 119–128, 124–125.

мишљењу, велика неправда према овом изузетном композитору и виолинисти европског ранга. Изостанак националних елемената у Стојановићевом музичком језику сматран је главном маном његовог стваралаштва, што су истицали тада водећи композитори и критичари београдског музичког живота.<sup>15</sup>



**Илустрација 1.** Управни одбор Музичког друштва „Станковић“. Петар Стојановић стоји у другом реду, трећи с десне стране.<sup>16</sup>

Тек почетком XXI века оживљава интерес за његово стваралаштво: изводе се концерти,<sup>17</sup> виолинске сонате,<sup>18</sup> Клавирски трио оп. 16, *Це дур* (1906–1909)<sup>19</sup> и

<sup>15</sup> Било је, ипак, и објективнијих приступа његовом стваралаштву, захваљујући пре свега музикологу Стани Ђурић-Клајн. Она је у критици, која је објављена у *Политици* 30. марта 1953. године поводом Стојановићевог „јубиларног композиционог концерта“, указала на значај и вредност његовог стваралаштва, истичући заслуге за „првину многих облика дотле необрађених у нашој музици: прве клавирске сонате потичу из његова пера и увек уз беспрекорно владање формом“. Стана Ђурић-Клајн, „Јубиларни композициони концерт Петра Стојановића“, *Политика*, 30. 03. 1953, 5. Нав. према: Соња Цветковић, „Стваралаштво Петра Стојановића у музичкој критици и историографији“, у: Ивана Перковић Радак, Драгана Стојановић-Новичић и Данка Лајић (уред.), *Историја и мистерија музике: у част Роксанде Пејовић*, Београд, Факултет музичке уметности, 2006, 309–318, 314.

<sup>16</sup> Архива Музичке школе „Станковић“.

<sup>17</sup> Видети страну 3 овог рада.

<sup>18</sup> Видети стране 19, 25 и 28 овог рада.

Клавирски квинтет оп. 9, це мол.<sup>20</sup> Ова извођења су пружила квалитетан, али, ипак, само делимичан увид у значај и вредност дела Петра Стојановића, као припадника српске музике прве половине XX века.<sup>21</sup>

Петар Стојановић је иза себе оставио обиман и разноврстан опус у коме су заступљени жанрови оперске и оперетске музике, као и велики број дела за виолину и остале инструменте. Камерна и концертантна музика у његовом стваралаштву заузимају централно место. Међутим, највећа достигнућа постигао је као оперетски и у мањој мери као оперски композитор, чија су дела извођена са великим успехом у Бечу. Комична опера *Тигар* из 1905. године и оперете *Девојка на мансарди* (1917) и *Војвода од Рајхштата* (1912) веома добро су примљене од стране бечке критике.<sup>22</sup>

Стојановићево стваралаштво може се поделити на два крупна периода која се временски подударају са његовим боравком у Бечу, односно Београду.<sup>23</sup>

Први, „бечки период“, траје од 1904. до 1925. године, након чега композитор напушта Беч и сели се у Београд. Овај период можемо условно да назовемо и „младачки“. Стојановић тада пише своја најзначајнија дела и постаје познати виолински педагог и камерни музичар у Бечу. После завршених студија на Бечком конзерваторијуму, млади Стојановић постаје део музичког живота Беча, прво као виолиниста и камерни музичар, а затим и као композитор. Успеси његових раних остварења – Првог виолинског концерта оп. 1, де мол и Другог виолинског концерта оп. 30, Ге дур, затим Клавирског трија оп. 16, Це дур и Клавирског квинтета оп. 9, це мол, у чијем извођењу је учествовао тада водећи бечки пијаниста др Паул Вајнгартен (Paul Weingarten, 1886–1948),<sup>24</sup> као и веселе опере *Тигар*, која је са успехом премијерно изведена у Будимпешти – утврдили су Стојановићеву репутацију перспективног композитора. Убрзано се појављују нова дела која су добро примљена.

---

<sup>19</sup> Дело је извођено на концертима Трија „Константинус“ у Београду и Нишу 2007. године, као и на концерту Трија „Nexus“ у Краљеву 2021. године.

<sup>20</sup> Видети страну 3 овог рада.

<sup>21</sup> Још један од доприноса у сагледавању лика и дела композитора представља изложба *Ренесанса заборављеног Петра Стојановића* ауторке мр Наташе Шпачек (1970) постављена на Факултету музичке уметности у Београду у оквиру манифестације „Ноћ музеја“ 2019. године. Видети: *Ноћ музеја (18. мај 2019.)*: *sloboda* [program], Београд, 2019, 28; доступно на: [https://issuu.com/nocmuzeja/docs/noc\\_muzeja\\_2019\\_issu](https://issuu.com/nocmuzeja/docs/noc_muzeja_2019_issu), приступљено: 05. 09. 2024.

<sup>22</sup> Видети: Вера Тифенталер, „Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке критике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 32–33, 2005, 141–154.

<sup>23</sup> Нав. према: Романа Рибих, „Стваралачка ризница...“, нав. дело, 162.

<sup>24</sup> Паул Вајнгартен био је аустријски пијаниста и клавирски педагог. У време Стојановићевог боравка у Бечу, Вајнгартен је био прослављени пијаниста и камерни музичар. Петар Стојановић је с њим често сарађивао у извођењу својих камерних дела.

Међутим, почетак Првог светског рата је променио много тога и Стојановић се окреће жанру оперете који је био веома популаран чак и за време рата. Прва оперета *Девојка на мансарди* изведена је више од 180 пута у Бечу<sup>25</sup> и Будимпешти и представљала је велики композиторски успех који је Стојановићу осигурао висок уметнички статус у Бечу, али и материјалну сигурност која је тада била упитна због ратне ситуације. Како је сам рекао, компоновање оперете било је условљено материјалним разлозима.<sup>26</sup> Друга оперета *Војвода од Рајхштата* била је још већи успех; и ово дело је много пута репризирано и изазвало је значајно интересовање стручне критике.

После Великог рата дошло је до крупних промена, што је утицало и на музички живот Беча, па је и Петар Стојановић, тада на врхунцу стваралаштва, одлучио да напусти Беч и пресели се у Београд.

Београд је, у време доласка Петра Стојановића 1925. године, још увек био обележен тешким ранама задобијеним током ратних година и споро се опорављао од последица бомбардовања. Било је потребно много година да овај град постане европска метропола са свим културним институцијама, као што су Опера, Балет, Филхармонија, музичке школе и Музичка академија. Из Беча, који је био центар европских музичких збивања и стециште најбољих музичара и извођача, Петар Стојановић долази у провинцијски Београд са још увек оријенталним менталитетом и неизграђеним слојем грађанске класе. У поређењу са другим уметностима, музика се суочавала са највећим изазовима. Стојановић је својим пожртвованим радом дао велики допринос развоју музике и музичке педагогије на свим нивоима. Такође је као врхунски виолиниста наступао као солиста или члан неколико изузетних камерних ансамбала који су унапредили музички живот Београда у периоду између два рата. Све је то радио скромно и без много личног истицања.

У Београду је затекао групу композитора „Београдске школе“ која је још увек била активна. Упоредо су стасавали и представници млађе генерације модерног усмерења, пре свих Петар Коњовић (1883–1970), др Милоје Милојевић (1884–1946) и Стеван Христић, који су постали централне музичке личности тога доба. Ни са њима Стојановић није пронашао заједнички језик. Оштре идеолошке и музичке супротности

---

<sup>25</sup> Нав. према: Романа Рибич, „Стваралачка ризница...“, нав. дело, 172.

<sup>26</sup> Нав. према: Вера Меркел Тифенталер и Маријана Кокановић Марковић, „Рецепција оперета Петра Стојановића у бечкој штампи: социокултурни и политички аспекти“, у: Биљана Милановић (уред.), нав. дело, 103–117, 106–107.



између њих кулминирале су тридесетих година у отворен сукоб. У београдским годинама, у периоду између два рата, Стојановићу су замерали одсуство националних музичких елемената, па су му поједини критичари, занесени новим послератним патриотизмом и музичким национализмом, чак оспоравали и композиторски таленат. Стојановић је све време од званичног музичког естаблишмента био нападан и игнорисан. У овом омаловажавању најдаље је отишао Милоје Милојевић, тада водећи београдски критичар. Свако извођење Стојановићеве музике Милојевић је у својим утицајним критикама дочекао на непријатељски начин. У Београду тога доба није било места за стилски плурализам, који је постојао у хрватској и словеначкој музици.

Иако је био мета оштрих речи београдске критике, његова позиција у институцијама српске музике између два рата била је на највишем нивоу. Интензивно је компоновао, не водећи много рачуна о нападима Милоја Милојевића и осталих критичара, а његова дела су извођена на концертним подијумима. Био је директор Музичке школе „Станковић“ и редовни професор новоосноване Музичке академије.

Иако је живео у времену великих стилских промена и превирања на размеђи два века, Петар Стојановић је остао веран позноромантичарском стилском проседеу, што ћемо приказати кроз анализу чинилаца интерпетације. После „бечког периода“ његов музички језик није се битно мењао. Изражајна средства Стојановићеве музике примарно су укорењена у аустријској и немачкој традицији касног XIX века, при чему се као важан узор издваја стваралаштво Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897). У погледу склоности ка мелодијском начелу Стојановић је налик на Франца Шуберта (Franz Schubert, 1797–1828) и Јохана Штрауса Млађег (Johann Strauss, 1825–1899).<sup>27</sup> Неретко допадљиве мелодије Стојановића одишу „лакшим салонским стилем“.<sup>28</sup> Такође, показивао је посебан афинитет према полету и заносу мелодике Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893).<sup>29</sup> Изражена осећајност музике српског композитора често је подржана засићеном хармонијом позноромантичарског, каткад вагнеровског (Richard Wagner, 1813–1883) порекла. С друге стране, „враћање на бечку класику“<sup>30</sup> манифестује се кроз прегледну, често сонатну форму.

Посебно питање представља однос Петра Стојановића према националном стилу. Иако је одрастао у изразито родољубивом окружењу породице, национално, оно

<sup>27</sup> Видети: Stana Đurić-Klajn, „Petar Stojanović“, u: *Akordi prošlosti*, Beograd, Prosveta, 1981, 255–257, 256.

<sup>28</sup> Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој...*, нав. дело, 103.

<sup>29</sup> Видети: Stana Đurić-Klajn, нав. дело, 257.

<sup>30</sup> Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој...*, нав. дело, 103.

специфично српско, као основна одредница српске музике после Великог рата, није имало већи значај у његовом музичком језику. По Стојановићевом преласку у Београд, националне елементе налазимо у траговима, и то у оним делима којима је хтео да ослика национални колорит Југославије, као што је, на пример, симфонијска поема *Сава: река уједињених Југословена* оп. 41 (1934).<sup>31</sup>

Петар Стојановић се, осим композиторског рада, врло успешно бавио и виолинском педагогијом. Бечки и лајпцишки издавачи „Доблингер“ (“Doblinger”) и „Кистнер“ (“Kistner”) су у неколико наврата објављивали Стојановићеву виолинску школу, што говори о томе да је добро примљена у иначе пребогатој педагошкој литератури за овај инструмент. Одмах после Другог светског рата, у новој Југославији, београдска „Просвета“ је поново објавила четири свеске Стојановићеве *Школе за виолину*. Његове школе за виолину годинама су у Србији биле главни приручници за подучавање овог инструмента. У периоду између два рата музички издавач Јован Фрајт (Jovan Frajt, 1882–1938) објавио је *Виолинску школу за темељно увежбавање треће позиције и мењање са нижим позицијама*. Државна штампарија је 1937. године објавила *Основну школу за виолину* (прва свеска), а после рата, издавачко предузеће „Просвета“ штампало је *Нову основну школу за виолину* у четири свеске (оп. 47), која је доживела чак шест издања у периоду од 1955. до 1963. године. Са виолинистом и професором виолине на Музичкој академији Лазаром Марјановићем (1911–1995), објавио је *Школу технике лествица* и *Школу позиција*.

После Другог светског рата, позиција Петра Стојановића се битно мења. У новој, социјалистичкој стварности овај композитор је само реликт, заостатак претходног периода који се није уклапао у нову естетику соцреализма. У позним годинама мало је компоновао и ретко је наступао. Од значајних композиција насталих у овом периоду истиче се Дупли концерт за клавир и виолину оп. 110, А дур из 1950. године, дело које је старом мајстору донело последњу радост.

Петар Стојановић преминуо је у Београду 1957. године, заборављен као да није ни постојао у српској музици.

---

<sup>31</sup> Осим споменутих особености Стојановићевог музичког језика, треба истаћи и ређе присутне модерније елементе, као што су, на пример, импресионистички израз (видети страну 24) или „импулси из области цеза“ које Перичић уочава у Дуплом концерту за клавир, виолину и оркестар оп. 110, А дур (1950). Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, 528.

Како се десило да је музика Петра Стојановића остала по страни главних токова српске музике XX века? Како је могуће да овако волуминозан опус остане (осим у ретким изузецима) заборављен готово пола века? Да ли је недовољно присуство националних елемената у Стојановићевој музици главни разлог за негативну оцену његовог стваралаштва? У раду „Феномен прераде у поезици Петра Стојановића на примеру Сонатине за обоу и харфу и Друге сонате за виолину и клавир оп. 95“ (2019), музиколог др Игор Радета (1981) даје интересантна запажања о овој појави:

Стварајући унутар позноромантичарске поетичке парадигме, а вођен идејом очувања естетског „универзализма“ и „класичних“ начела западноевропске музике, Стојановић као да није марио за полемике на линији модернизам – традиционализам, космополитизам – национализам, запад – исток, грађанско – народно, које су обележавале динамику српске музике његовог времена. Да ли је то један од разлога због којих је његово стваралаштво остало по страни од доминантних интересовања у домену музиколошких истраживања?<sup>32</sup>

Иако целокупно Стојановићево стваралаштво не одише националним призвуком (сем неколико дела из београдског раздобља, у којима је његово присуство више декоративно, него суштинско), његов опус представља трајну вредност српске музике.

---

<sup>32</sup> Игор Радета, „Феномен прераде у поезици Петра Стојановића на примеру Сонатине за обоу и харфу и Друге сонате за виолину и клавир оп. 95“, у: Биљана Милановић (уред.), нав. дело, 203–222, 206.

### 3. КАМЕРНА МУЗИКА У ОПУСУ ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА

Значајан део Стојановићевог композиторског опуса припада камерној музици. Иако је постигао запажене међународне успехе својим оперским и оперетским стваралаштвом, композитор је стално био окупиран камерном музиком која је у Бечу била високо цењена.

Као извођач, био је члан више значајних бечких гудачких квартета са којима је остваривао велике уметничке резултате. Узимао је учешће у премијерним извођењима својих дела са пијанистом Паулом Вајнгартеном. Са њим је 1909. године извео, премијерно у Бечу, свој Клавирски трио оп. 16, Це дур. Три године раније, композитор је учествовао као виолиниста на премијери свог Клавирског квинтета оп. 9, це мол. Све наведено је учврстило репутацију Петра Стојановића као једног од водећих солиста и камерних музичара у музичком животу предратног Беча. И у „београдском периоду“ је наставио са активним концертирањем, изводећи како своја, тако и камерна дела других композитора (видети Илустрацију 2), сарађујући са значајним инструменталистима тога времена, као што су пијаниста Емил Хајек (Emil Hájek, 1886–1974) и виолончелиста Јован Мокрањац (1888–1956).

Као композитор је камерним жанровима посветио велики број дела писаних за различите инструменталне саставе. Најбројнија међу њима су дела за два инструмента, од којих је највише оних која укључују виолину, што је и очекивано с обзиром на то да је композитор био виолиниста.

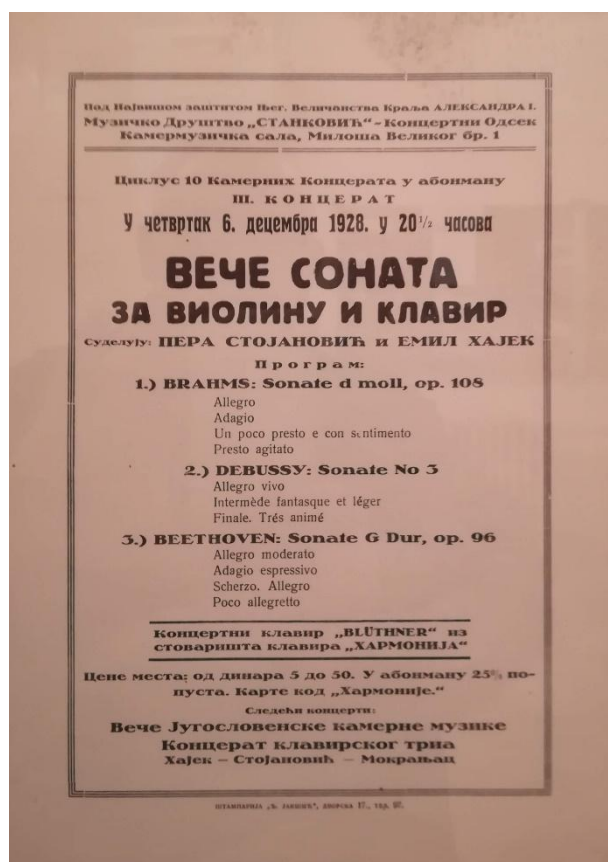
Од цикличних дела, за виолину и клавир написао је пет<sup>33</sup> соната (оп. 3, 18, 87, 90 и 95), две свите (оп. 54 и 98, од којих је прва „у старом стилу“) и једну сонатину (оп. 34); за виолу и клавир две сонате (оп. 97 и 108);<sup>34</sup> за виолончело и клавир две сонате (оп. 55, „у старом стилу“, и оп. 64); за флауту и клавир једну свиту (оп. 102 – „Горењска свита“); за харфу и обоу једну сонатину (оп. 95), коју је прерадио и за виолину и клавир.

---

<sup>33</sup> О питању бројности и нумерација соната за виолину и клавир биће детаљније писано у наредном поглављу.

<sup>34</sup> Соната за виолу и клавир оп. 97, Це дур (1947) оригинално је писана за виолу и оркестар, а затим је прерађена за виолу и клавир и јавно изведена 1949. године у Београду.

Такође, компоновао је и бројне комаде за два инструмента, међу којима су поново најбројнији комади за виолину и клавир, као што су *Романса* оп. 996,<sup>35</sup> *Песма без речи*, *Хумореска*, и тако даље;<sup>36</sup> за виолончело и клавир *Каватина*; за флауту и клавир неколико комада међу којима су *Фантазија* оп. 101 и *Југословенски рондо* оп. 113 (за који постоје две прераде које је урадио композитор: за виолину и клавир, и за виолину и оркестар); за кларинет и клавир *Fantasia Appassionata* оп. 106; за фагот и клавир *Рондо*; за харфу и виолину *Фантазија* оп. 123.



**Илустрација 2.** Плакат за концерт „Вече соната за виолину и клавир“, одржан 6. децембра 1928. године, на коме је Петар Стојановић, заједно са пијанистом Емилом Хајеком, извео сонате за виолину и клавир Брамса, Дебисија и Бетовена.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Ово дело је често извођено захваљујући штампаном издању из 1968. године. Видети: Petar Stojanović, *Romansa*, u: Milivoj Ivanović (prir.), *Jugoslovenski autori: originalne kompozicije za violinu i klavir* [partitura], Beograd, Ivanović, 1968, 20–23.

<sup>36</sup> Издавачка кућа „Музичко издаваштво Иванковић“ из Ниша објавила је 2016. године збирку комада за виолину и клавир Петра Стојановића у редакцији виолинисте Игора Алексића, магистра виолине и камерне музике и редовног професора виолине на Катедри за гудачке инструменте Факултета уметности у Нишу. Видети: Петар Стојановић, *Збирка композиција за виолину и клавир* (ред. Игор Алексић) [partitura], Ниш, Музичко издаваштво Иванковић, 2016, 3001. / Petar Stojanović, *The Collection of Compositions for Violin and Piano* (Ed. Igor Aleksić) [score], Niš, Ivankovic Music Publishing, 2016, 3001.

<sup>37</sup> Архива Музичке школе „Станковић“.

Компоновао је трија: за виолину, виолу и клавир (оп. 16),<sup>38</sup> за две виолине и виолу (оп. 116), за три виолине (оп. 122), за флауту, виолину и клавир (оп. 125), за виолину, виолу и виолончело (оп. 126 и 127), за тенор, виолину и клавир (*Nachtmusik*).<sup>39</sup>

Написао је следеће квартете: за виолину, виолу, виолончело и клавир (оп. 15);<sup>40</sup> за две виолине, виолу и виолончело (оп. 17, оп. 138 и квартет *Опленац* без броја опуса),<sup>41</sup> као и недовршени *Романтични квартетни став* (без броја опуса).

Компоновао је један квинтет за две виолине, виолу, виолончело и клавир (оп. 9),<sup>42</sup> као и један дувачки квинтет (без броја опуса).

Треба споменути и дванаест појединачних, као и три циклуса соло песама за глас и клавир.<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> Клавирски трио оп. 16, *Це дур* младалачко је дело писано за виолину, виолу и клавир. Трио је штампао издавач Карл Фридрих Кистнер (Carl Friedrich Kistner, 1797–1844) 1913. године.

<sup>39</sup> Трио под називом *Nachtmusik* (*Ноћна музика*) на текст песника Војислава Илића Млађег (1877–1944), написан је за соло тенор, виолину и клавир (1937–1938). Дело није изведено. Трио представља композиторову обраду четврте песме из циклуса *Разни осећаји, разне љубави* оп. 48 (1937–1938), оригинално писане за тенор и клавир.

<sup>40</sup> Клавирски квартет оп. 15, *Де дур* за виолину, виолу, виолончело и клавир компонован је у Бечу у периоду од 1905. до 1909. године. И ово дело објавио је издавач Карл Фридрих Кистнер из Лајпцига 1913. године. Клавирски квартет је јавно изведен уз учешће аутора као солисте на виолини. Ово дело је касније више пута извођено.

<sup>41</sup> Три гудачка квартета – први из „бечког периода“, оп. 17 у *Ес дуру* (1909–1915), други из „београдског периода“, оп. 138 у *Ге дуру* (1956) и трећи у *Ес дуру*, без броја опуса, али са именом *Опленац* – чине ову групу композиција. Нема података о томе да ли су ови гудачки квартети изведени.

<sup>42</sup> Клавирски квинтет за виолину, виолу, виолончело и клавир оп. 9, *це мол* компонован је у Бечу у периоду од 1904. до 1906. године. Дело је изведено 1906. године уз учешће аутора. Квинтет је штампао бечки издавач Лудвиг Доблингер (Ludwig Doblinger, 1809–1876) 1909. године. Ово успело дело је изведено више пута јавно, на концертима у Бечу и Београду, и спада у Стојановићево репрезентативно камерно остварење.

<sup>43</sup> Детаљан попис и године настанка свих дела из заоставштине Петра Стојановића видети у: Романа Рибих, „Стваралачка ризница...“, нав. дело, 161–185.

## 4. ЦИКЛИЧНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА

Цикличне композиције за виолину и клавир представљају значајан сегмент камерног опуса композитора и показују Стојановића као великог мајстора жанрова сонате, сонатине и свите за ова два инструмента.

Постоје различита мишљења када су у питању, с једне стране, бројност и, с друге стране, нумерација соната за виолину и клавир Петра Стојановића. Властимир Перичић (1927–2000) у књизи *Музички ствараоци у Србији* (1969) истиче да је Петар Стојановић написао четири сонате за виолину и клавир,<sup>44</sup> Романа Рибич у чланку „Стваралачка ризница Петра Стојановића“ (2003) наводи шест соната за виолину и клавир,<sup>45</sup> а др Соња Цветковић (1963) у свом магистарском раду *Европска традиција у камерним делима Петра Стојановића* (2006) закључује да постоји пет соната за виолину и клавир.<sup>46</sup>

Осим што је сажето анализирао Сонату за клавир и виолину оп. 3, Де дур (1904–1906), Властимир Перичић није прецизирао на које се тачно преостале три сонате односи број који је навео, нити нам је познат извор изнесеног податка. Можемо само да се запитамо да ли је Перичић имао приступ заоставштини Петра Стојановића у Библиотеци Факултета музичке уметности (тадашњој Музичкој академији), или је у питању неки други извор, с обзиром на то да је, иако доста млађи, Перичић био и савременик Петра Стојановића.

Романа Рибич је, у попису дела Петра Стојановића у наведеном раду, међу сонате за виолину и клавир урачунала и Сонату у старом стилу оп. 55, и нумерисала је као Сонату број 3 за виолину и клавир. Међутим, ауторка је дала напомену да је Стојановић „сонату прво аранжирао за виолину и клавир, да би потом ту верзију поништио и прерадио је за виолончело и клавир“.<sup>47</sup> У циљу детаљнијег истраживања ове напомене Романа Рибич, анализирали смо расположиви нотни рукописни материјал, што нас је довело до закључка да ово дело има више различитих верзија (из 1938, 1940, 1943. и 1947. године). Међутим, у заоставштини композитора у Библиотеци

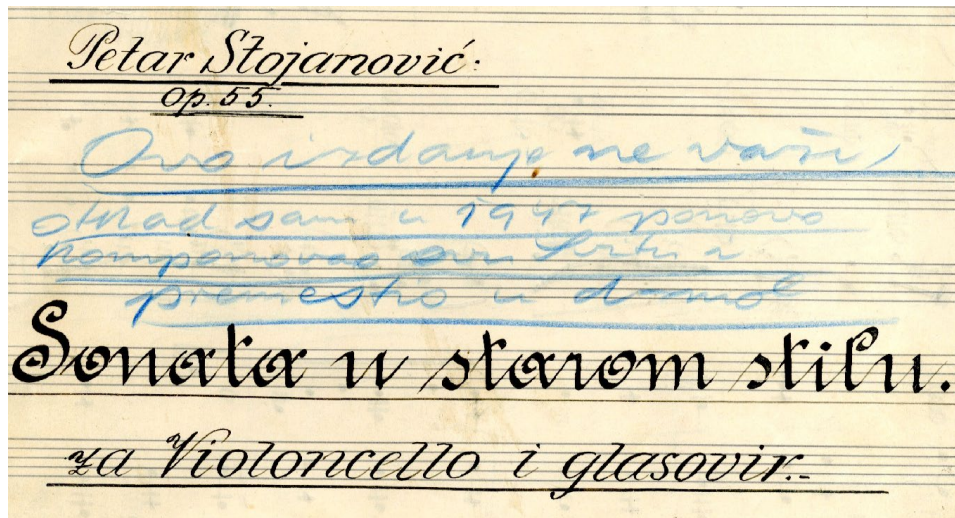
<sup>44</sup> Видети: Vlastimir Peričić, нав. дело, 521.

<sup>45</sup> Видети: Романа Рибич, „Стваралачка ризница...“, нав. дело, 179–180.

<sup>46</sup> Видети: Sonja Cvetković, нав. дело, 151.

<sup>47</sup> Романа Рибич, „Стваралачка ризница...“, нав. дело, 180.

Факултета музичке уметности у Београду нису доступне све верзије. Верзије из 1938. и 1940. године садрже рукописну напомену композитора: „Ово издање не важи откад сам у 1947[. години] поново компоновао ову свиту и преместио у де-мол“ (видети Илустрацију 3), тако да са сигурношћу можемо тврдити да су ове две верзије поништене. Међутим, верзија из 1947. године није доступна у Библиотеци Факултета музичке уметности.



Илустрација 3. Напомена композитора на препису Сонате оп. 55 из 1940. године.<sup>48</sup>

Што се тиче верзије за виолину и клавир, не постоји партитура за овај ансамбл у заоставштини. Оно што је доступно јесу две недатиране верзије деонице („штима“) за виолину: једна је под сигнатуром STOJA.P-16 787.1 (препис), а друга (рукопис композитора) под сигнатуром STOJA.P-3 787.3 стављена је у фасциклу са партитуром верзије за виолончело и клавир из 1943. године, то јест, такозваном „новом прерадом“.<sup>49</sup> Међутим, другопоменућа верзија деонице виолине је у а молу, а партитура која се налази у истој фасцикли је у де молу. Све то личи на мозаик без неколико значајних делова, тако да у овом поглављу не можемо донети дефинитивне закључке о томе да ли ово дело треба убрајати међу Стојановићеве сонате за виолину и

<sup>48</sup> Заоставштина Петра Стојановића, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду: Sonata u starom stilu za violoncello i glasovir op. 55, 1940, ИН: 400014233.

<sup>49</sup> Напомену „нова прерада“ дао је композитор.



клавир.<sup>50</sup> Свакако је у питању интригантан случај, који ће, надамо се, бити предмет музиколошких истраживања.

Забуни по питању броја соната за виолину и клавир доприноси и колебање композитора у вези са насловом његове Свите у старом стилу за виолину и клавир оп. 54, ге мол (1938), о чему ће детаљније бити речи у поглављу 4.4.

У попису камерних композиција Петра Стојановића, Соња Цветковић у свом магистарском раду међу сонате за виолину и клавир не убраја ни Свиту/Сонату у старом стилу оп. 54, ни Сонату у старом стилу оп. 55, већ набраја следећих пет соната:

- Оп. 3, Де дур,
- Оп. 18, Це дур,
- Оп. 87, Де дур,
- Оп. 90, Еф дур и
- Оп. 95, Ге дур.<sup>51</sup>

#### **4.1 Соната за клавир и виолину оп. 3, Де дур**

Ово узорно остварење, које, према Властимиру Перичићу, представља једно од првих примера у овом жанру у српској камерној музици,<sup>52</sup> показује Стојановићеву тежњу ка савладавању писања жанра виолинске сонате коме ће у будућности посветити значајну пажњу. Соната је компонована у периоду од 1904. до 1906. године у Бечу и рано је Стојановићево дело у коме можемо да уочимо романтичарске узорне – немачку музику касног XIX века. Будући да је писана за бечку публику, у сонати нема националних елемената или асоцијација на српску народну музику.

Бечки издавач „Доблингер“ је издао ову сонату 1906. године (видети Илустрацију 4). У заоставштини Петра Стојановића у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду ова соната не постоји ни у рукописном, ни у штампаном облику.

Сонату је 1906. године у Бечу премијерно извео композитор са пијанистом Паулом Вајнгартеном.<sup>53</sup> Београдска премијера дела била је 1929. године у сали

---

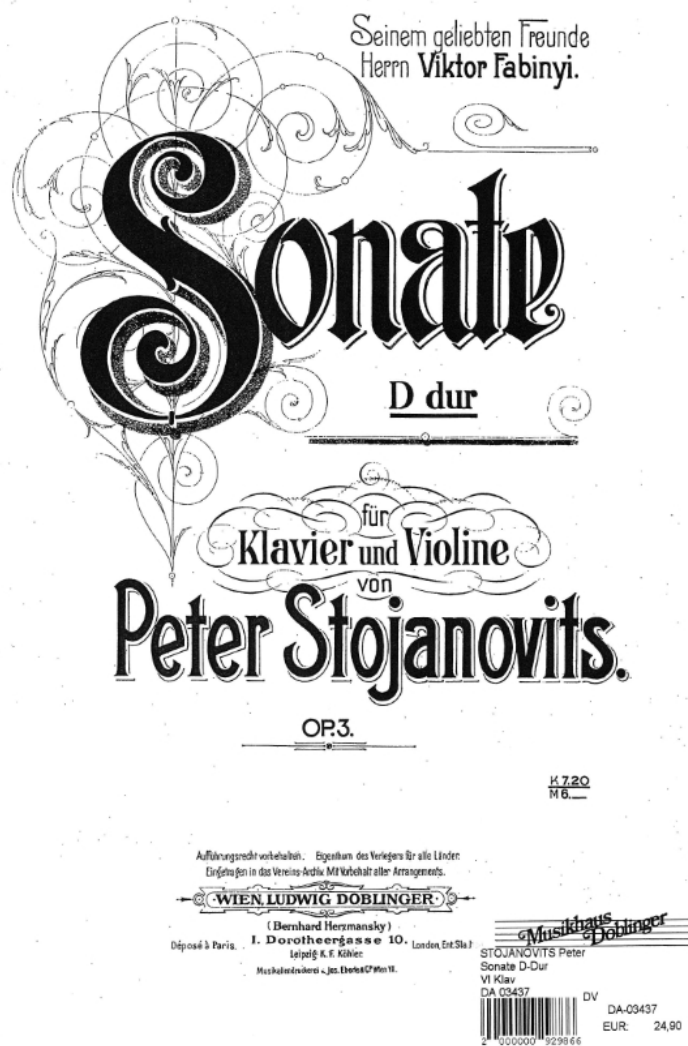
<sup>50</sup> Видети поглавља 4.6 и 4.9.

<sup>51</sup> Видети: Sonja Cvetković, нав. дело, 151.

<sup>52</sup> Видети: Vlastimir Peričić, нав. дело, 532.

<sup>53</sup> Нав. према: Vlastimir Peričić, нав. дело, 532.

Народног конзерваторијума у Београду,<sup>54</sup> такође у извођењу композитора, али са пијанистом Емилом Хајеком.<sup>55</sup> Постоји и радијски снимак ове сонате из 1963. године – у питању је извођење виолинисте Бранка Пајевића (1923–1975) и пијанисте др Андреје Прегера (1912–2015).<sup>56</sup>



**Илустрација 4.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, насловна страна Доблингеровог издања из 1906. године.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> У просторијама новоизграђеног уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“ на Малом Калемегдану, деловао је и такозвани „Народни конзерваторијум“, у оквиру којег су били приређивани концерти домаћих композитора и музичких уметника који су се школовали у свету.

<sup>55</sup> Нав. према: Sonja Cvetković, нав. дело, 151.

<sup>56</sup> Доступно на: Petar Stojanović – Sonata br. 2 (Allegro; Andante) Branko Pajević, Andreja Preger 1963 [YouTube видео], <https://youtu.be/-6wkUCv3GP8?si=PiYqncrNAZ7s7Owc>, приступљено: 08. 12. 2024. и Petar Stojanović – Sonata broj 2 (Allegro animato) Branko Pajević, Andreja Preger 1963 [YouTube видео], <https://youtu.be/N-948U3FJUQ?si=ITwAIMBux-Sp5fDy>, приступљено: 08. 12. 2024.

<sup>57</sup> Peter Stojanovits [Petar Stojanović], *Sonate D dur für Klavier und Violine Op. 3* [partitura], Wien, Ludwig Doblinger, c. 1906, D 3437.

Соната има три става по шеми брз–лаган–брз, при чему се композитор у оквирним ставовима ослања на сонатни облик. Ставови сонате су:

I *Allegro*,

II *Andante*,

III *Allegro animato*.

У Доблингеровом издању, осим броја опуса, није назначена нумерација ове сонате. Али, с обзиром на то да не постоји податак да је пре ове сонате Петар Стојановић компоновао сонату за виолину и клавир, онда се без дилеме може тврдити да је Соната за клавир и виолину оп. 3, Де дур прва композиторова соната за овај ансамбл.

#### 4.2 Соната за клавир и виолину оп. 18, Це дур

Према податку са насловне стране преписа сонате, који је једино доступан у композиторовој заоставштини, и ова соната је, као и Соната за клавир и виолину оп. 3, Де дур, компонована у Бечу. Композитор већ на насловној страни упућује на то да је у питању његова друга соната (нем. “zweite sonate”) за овај ансамбл, као и да је компонована 1913. године (видети Илустрацију 5).<sup>58</sup>

Нема доступних информација о концертном извођењу овог дела. У оквиру пројекта *Реафирмација заборављене српске музике*, Музиколошко друштво Србије је 2019. године издало компакт диск под називом *Сонате Петра Стојановића*.<sup>59</sup> На компакт диску, под нумерама 1, 2 и 3, налази се снимак ове сонате у извођењу виолинисткиње спец. Миљане Поповић Матерни (1989) и пијанисткиње Неде Хофман.

---

<sup>58</sup> Соња Цветковић наводи да је компонована у периоду од 1909. до 1915. године. Видети: Sonja Svetković, нав. дело, 151.

<sup>59</sup> Биљана Милановић (уред.), *Сонате Петра Стојановића* [компакт-диск], Београд, Музиколошко друштво Србије, 2019. / Biljana Milanović (Ed.), *Sonatas of Petar Stojanović* [compact-disc], Belgrade, Serbian Musicological Society, 2019.



**Илустрација 5.** Насловна страна Сонате за клавир и виолину оп. 18 Петра Стојановића (препис).<sup>60</sup>

У питању је троставачни циклус, са другим лаганим ставом у виду теме са пет контрастно поређаних варијација:

- I *Allegretto*,
- II *Andante con Variazioni*,
- III *Allegro con brio*.

### 4.3 Сонатина за виолину и клавир оп. 34, Де дур

Ово дело настало је на међи композиторовог „бечког“ и „београдског периода“. Компоновано је у периоду од 1918. до 1926. године.<sup>61</sup> У заоставштини Петра Стојановића доступан је само препис овог дела (видети Илустрацију 6).

<sup>60</sup> Заоставштина Петра Стојановића, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду: Zweite Sonate für Klavier und Violine Op. 18, 1913, ИН: 400014235.

<sup>61</sup> Нав. према: Sonja Cvetković, нав. дело, 151.



**Илустрација 6.** Насловна страна Сонатине за виолину и клавир оп. 34  
Петра Стојановића (препис).<sup>62</sup>

Сонатина је премијерно изведена 2017. године, у оквиру обележавања јубилеја, то јест 140 година од рођења композитора. Виолиниста Игор Алексић и пијаниста Бојан Младеновић, аутор овог уметничког пројекта, извели су Сонатину на концертима одржаним у оквиру Међународног музичког фестивала „Constantinus“ у Нишу, фестивала „BUNT“ у Београду и Међународног научног скупа *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког* у Београду.<sup>63</sup> Нема расположивих података о ранијем извођењу дела.

У питању је троставачни сонатни циклус са следећим распоредом ставова:

I *Allegro moderato*,

II *Andantino*,

III *Allegretto*.

<sup>62</sup> Заоставштина Петра Стојановића, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду: *Sonatina za violinu i glasovir op. 34*, [1928], ИН: 400014048.

<sup>63</sup> Концерти су одржани 22. септембра (Међународни музички фестивал „Constantinus“), 7. новембра (фестивал „BUNT“) и 1. децембра (Међународни научни скуп) 2017. године.

С обзиром на то да је по облику, обиму, трајању од читава 22 минута, али и техничко-извођачким захтевима, потпуно на нивоу осталих композиторових соната (али и соната европских касноромантичарских композитора), можемо претпоставити да наслов „Сонатина“ сведочи о скромности аутора.

#### **4.4 Свита у старом стилу за виолину и клавир оп. 54, ге мол**

Ово дело, компоновано 1938. године у Београду, блиско је по стилу и карактеру необарокној свити. Садржи пет ставова, и то:

I *Adagio. Allegro moderato,*

II *Menuett,*

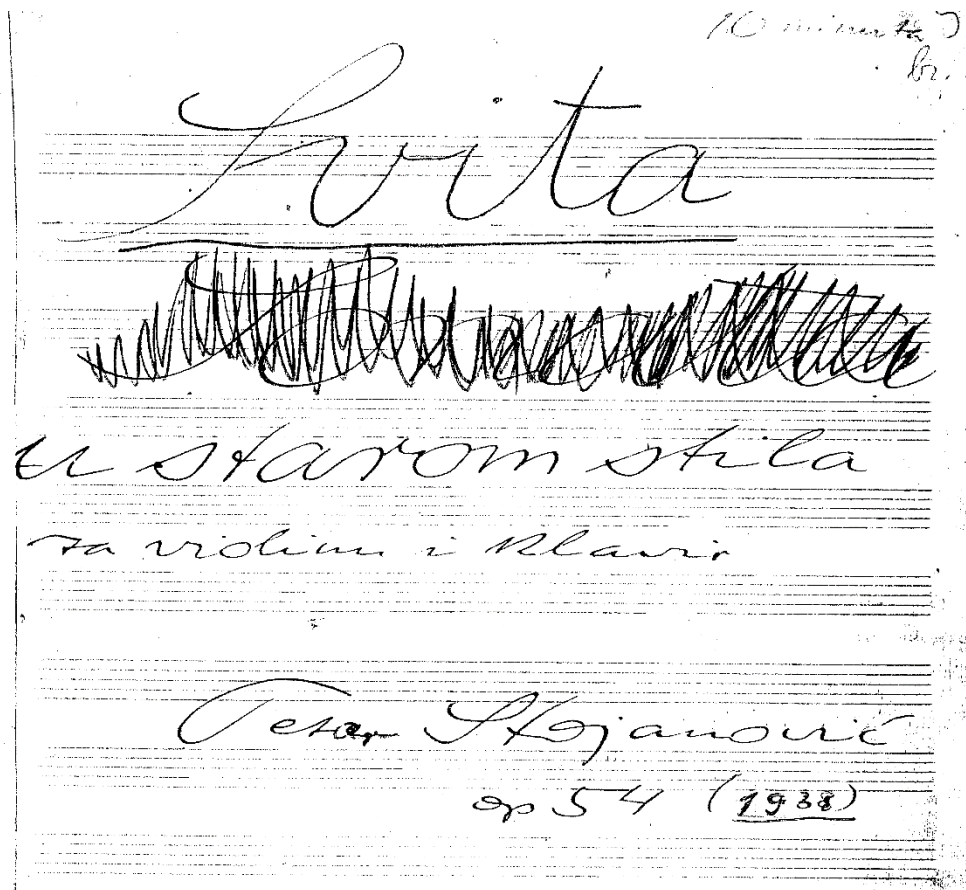
III *Bourrée et Mussette,*

IV *Air,*

V *Finale – Allegro.*

Први став је, заправо, fuga са адађо уводом. Други, трећи и четврти став су игре из барокне свите, а пети став је рондо. Зато можемо рећи да ово дело осцилира између облика барокне свите и сонате, а остварено је модернијим музичким језиком. И сам композитор се двоумио око назива дела, о чему сведочи и насловна страна аутографа, на којој је најпре написао „Соната“, затим исту реч прецртао, па забележио „Свита“ (видети Илустрацију 7).

У заоставштини су доступна и два преписа ове композиције. Занимљиво је то да је у наслову једног преписа назначено „Свита“, а другог „Соната“. Несагласности поводом броја соната за виолину и клавир које је написао Петар Стојановић произлазе, између осталог, и због сврставања ове свите међу сонате. С обзиром на присуство фуге и барокних игара, а одсуство става у сонатном облику, ово дело би, ипак, требало сврстати у свите. У прилог томе говори и то што је композитор прецртао реч „Соната“ и одлучио се за реч „Свита“ у аутографу.



**Илустрација 7.** Насловна страна аутографа Свите у старом стилу оп. 54 Петра Стојановића.<sup>64</sup>

Постоји и штампана партитура ове Свите, у издању Музичког издаваштва Иванковић из Ниша из 2017. године. Уредник издања је Игор Алексић.<sup>65</sup>

Података о концертним извођењима овог дела нема до 2017. године, када виолиниста Игор Алексић и пијаниста Бојан Младеновић изводе дело на неколико концерата поводом обележавања јубилеја – 140 година од композиторовог рођења (на горепоменутом концертима на којима су изводили и Сонатину оп. 34, Де дур). Међутим, на последњој страници аутографа деонице виолине је забележено да је ово

<sup>64</sup> Заоставштина Петра Стојановића, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду: Svita u starom stilu za violinu i klavir op. 54, 1938, ИН: 400014000.

<sup>65</sup> Петар Стојановић, *Свита у старом стилу, оп. 54* (уред. Игор Алексић) [партитура], Ниш, Музичко издаваштво Иванковић, 2017, 3002. / Petar Stojanović, *Suite in the Old Style, op. 54* (Ed. Igor Aleksić) [score], Niš, Ivankovic Music Publishing, 2017, 3002.

дело снимљено 6. марта 1953. године на Радио Ријеци. Није познато ко су извођачи, а снимак, по свему судећи, није остао сачуван, јер не постоји у архиви Радио Ријеке.<sup>66</sup>

#### 4.5 Соната за виолину и клавир оп. 87, Де дур

Соната за виолину и клавир оп. 87, Де дур компонована је у Београду, у периоду од 1944. до 1945. године, за време и крајем Другог светског рата. Довршена је 23. јануара 1945. године. Ову сонату одликује изразити лиризам у свим ставовима. Импресионистичка, или, прецизније, неоимпресионистичка атмосфера карактерише све ставове. Хармонски језик је веома слободан и нетипичан за Стојановићев стил.<sup>67</sup> Колористичка употреба хармоније сродна је Дебисијевом (Claude Debussy, 1862–1918) третману ове музичке компоненте у Сонати за виолину и клавир (1916–1917), коју је Стојановић изводио као виолиниста (видети Илустрацију 2). Такође, удаљење од позноромантичарског стилског усмерења може се разумети као композиторова реакција на замерке критичара.<sup>68</sup>

Од нотног материјала доступан је само препис Сонате за виолину и клавир оп. 87, Де дур у заоставштини (видети Илустрацију 8).

Када је у питању нумерација соната, податак са насловне стране који сведочи о томе да се ради о другој сонати збуњујућ је, с обзиром на то да је композитор пре ове сонате написао још две сонате за исти ансамбл (оп. 3 и оп. 18), па би, према томе, ово дело требало да буде трећа соната. Разлоге за наведени податак са насловне стране сада можемо само да тумачимо по сопственом нахођењу. Будући да на насловној страни пише „Друга Де дур Соната“ (видети Илустрацију 8), а Соната оп. 3 је такође писана у Де дуру, могуће је да је композитор хтео да укаже на то да се ради о другој сонати за овај ансамбл компонованој у тоналитету Де дур.

---

<sup>66</sup> Наведену информацију аутор је прибавио у комуникацији са уредником Радио Ријеке Аленом Чемелићем.

<sup>67</sup> Повремена употреба импресионистичких хармонских средстава примећује се у Стојановићевим концертима. Видети: Ивана Вуксановић, „Концертантна музика“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 517–543, 521.

<sup>68</sup> Како Соња Цветковић истиче, „негативне оцене [критике] углавном [су се] односиле на његово [Стојановићево] поистовећивање са европским позноромантичарским узорима“. Соња Цветковић, нав. дело, 313.



Соната има три става по шеми брз–лаган–брз:

I *Allegretto vivo*,

II *Andante*,

III *Rondo – Allegretto vivo*.

С обзиром на то да нема података о ранијем извођењу, сматра се да су сонату премијерно извели виолиниста Игор Алексић и пијаниста Бојан Младеновић 2024. године, у оквиру припреме овог уметничког пројекта, на концертима одржаним у Музеју Херцеговине у Требињу и у Галерији САНУ у Београду.<sup>69</sup>



Илустрација 8. Насловна страна Сонате за виолину и клавир оп. 87 Петра Стојановића (препис).<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Концерти су одржани 25. маја (Требиње) и 17. јуна (Београд) 2024. године.

<sup>70</sup> Заоставштина Петра Стојановића, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду: Друга D-dur sonata za violinu i klavir op. 87, 1945, ИН: 400014249.

#### 4.6 Соната за виолину и клавир оп. 90, Еф дур

Ово је најобимније дело које је за виолину и клавир написао Петар Стојановић. Четири опсежна става заузимају чак 62 стране преписа партитуре који је доступан у заоставштини (видети Илустрацију 9). Ставови сонате су:

- I *Allegretto*,
- II *Allegro molto vivo*,
- III *Andante*,
- IV *Allegro appassionato*.

Ставови следе шему брз–брз–лаган–брз. Први и четврти (брзи) ставови, компоновани у сонатном облику, уоквирују средишње ставове, од којих је и други став (сонатни рондо) такође брз, а само трећи став композиције је лаган, попут појединих Брамсових камерних дела, као што су клавирски квартети оп. 25, ге мол (1856–1861) и оп. 60, це мол (1875).



Илустрација 9. Насловна страна Сонате за виолину и клавир оп. 90 Петра Стојановића (препис).<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Заоставштина Петра Стојановића, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду: Соната Еф-дур за виолину и гласовир оп. 90, 1945, ИН: 400014148.

Из податка записаних на последњој страни преписа партитуре сазнајемо да је соната завршена новембра 1945. године у Београду.

Податак са насловне стране који упућује на то да је у питању четврта соната за виолину и клавир, може бити кључан за разрешавање поменутих недоумица поводом броја и нумерације Стојановићевих соната за дати ансамбл. Овај податак нас наводи на закључак да композитор дефинитивно не убраја Свиту/Сонату у старом стилу оп. 54, ге мол и Сонату у старом стилу оп. 55 међу сонате за виолину и клавир. У супротном би Сонату оп. 90, Еф дур нумерисао већим бројем – пет или шест. Дакле, ова соната се као четврта надовезује на претходне три (оп. 3, оп. 18 и оп. 87).

Према доступним подацима, дело до данас није изведено.

#### **4.7 Соната за виолину и клавир оп. 95, Ге дур**

Ово дело представља прераду Сонатине за харфу и обоу, која носи исти број опуса. Према наводима Игора Радете, Сонатина за харфу и обоу настала је у новембру 1946. године, а прераду у Сонату за виолину и клавир композитор је урадио у јануару или фебруару 1947. године.<sup>72</sup>

Од нотног материјала доступан је само препис дела у заоставштини. И овде наилазимо на недоумицу око нумерације ове сонате. Наиме, на насловној страни преписа, соната је нумерисана (поново) као друга. Затим је реч „Друга“ прецртана и изнад ње је дописано „Пета“ (видети Илустрацију 10), како би и требало да буде, узимајући у обзир претходне четири сонате.

Соната има четири става:

I *Allegretto*,

II *Adagio*,

III *Scherzo (Burlaska) – Allegro vivo*,

IV *Rondo – Allegretto*.

---

<sup>72</sup> Видети: Игор Радета, нав. дело, 210.



**Илустрација 10.** Насловна страна Сонате за виолину и клавир оп. 95 Петра Стојановића (препис).<sup>73</sup>

Прерада првобитне верзије у верзију за виолину и клавир није настала једноставним преписивањем деонице обоје у деоницу виолине и деонице харфе у деоницу клавира, већ је обухватила низ аранжерско-композиционих поступака, о којима је детаљно писао Игор Радета у раду „Феномен прераде у поетици Петра Стојановића на примеру Сонатине за обоу и харфу и Друге сонате за виолину и клавир оп. 95“.<sup>74</sup> Он сматра да, иако је ова Соната настала прерадом Сонатине за обоу и харфу, она по својим карактеристикама има предност у односу на оригинал: „Може се рећи да, иако временски ‘друга’, Соната јесте вернији и веродостојнији облик првобитне музичке замисли“.<sup>75</sup>

С обзиром на то да нема информација о ранијем извођењу дела, може се тврдити да је ова соната премијерно изведена у оквиру јавне уметничке презентације овог докторског уметничког пројекта.

<sup>73</sup> Заоставштина Петра Стојановића, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду: *Druga sonata G-dur za violinu i klavir op. 95*, [1946], ИН: 400014244.

<sup>74</sup> Игор Радета, нав. дело, 203–222.

<sup>75</sup> Исто, 221–222.

#### 4.8 Свита за виолину уз пратњу клавира у 5 ставова, оп. 98, Еф дур

Свита је компонована новембра 1947. године. У самом наслову композитор указује на нешто подређенију улогу клавира у односу на виолину (видети Илустрацију 11). Увид у партитуру потврђује ову чињеницу. Дакле, виолина у овој композицији има улогу солисте, а клавир је пратња. Приликом извођења примећујемо да је деоница клавира видно мање технички захтевна у односу на све остале композиторове цикличне композиције за виолину и клавир.

Из насловне стране аутографа сазнајемо да се деоница виолине свира у I, II и III позицији, као и да свита има пет ставова, и то:

- I *Preludium – Moderato maestoso,*
- II *Menuetto – Allegretto moderato,*
- III *Gavotte. Rondo – Allegro non troppo,*
- IV *Air – Andante,*
- V *Finale – Allegro vivo.*

Ставови свите су, заправо, стилизоване игре какве срећемо у барокним свитама. Можемо закључити да је и ова свита „у старом стилу“, иако то композитор није назначио у наслову.

Осим аутографа партитуре и деонице виолине, у заоставштини је доступан и препис деонице виолине.

Према познатим информацијама, дело до сада није изведено.



**Илустрација 11.** Насловна страна аутографа Свите за виолину уз пратњу клавира оп. 98 Петра Стојановића.<sup>76</sup>

#### 4.9 Резиме у вези са цикличним композицијама за виолину и клавир Петра Стојановића

Сprovedено истраживање доступних рукописних музикалија и (малобројних) штампаних издања цикличних композиција за виолину и клавир Петра Стојановића довело је до одређених закључака.

Најпре, све разматране композиције представљају дела високог артизма на стилским позицијама касне европске музике XIX века, које осцилирају између романтизма и новијих стилских тенденција с почетка XX века. Стилски плурализам, који је типичан за Стојановићево стваралаштво, присутан је и у њима.

Фокусирање само на виолинске сонате доводи нас до једног интересантног запажања: композитор је сонате за овај ансамбл које је компоновао у време „бечког периода“ (прве две сонате – оп. 3 и оп. 18) насловио сонатама „за клавир и виолину“ (видети Илустрације 4 и 5), док је сонате настале у „београдском периоду“ (оп. 87, оп. 90 и оп. 95) насловио сонатама „за виолину и клавир“ (видети Илустрације 8, 9 и 10). Постављање клавира испред виолине у наслову има за циљ да нагласи и подцрта да деоница клавира у ансамблу не представља само пратњу, већ је потпуно равноправна

<sup>76</sup> Заоставштина Петра Стојановића, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду: Svita F-dur za violinu uz pratnju klavira u 5 stavova, op. 98, 1947, ИН: 400013997.

са деоницом виолине. Петар Стојановић се оваквим поступком угледао на Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) и Брамса, јер овакве примере можемо наћи у називима њихових соната. Међутим, није јасно зашто је од тог принципа одустао у „београдском периоду“. С обзиром на то да се у камерној музици подразумева да су улоге инструмената у ансамблу равноправне и подједнако важне, произилази закључак да не треба правити разлику између соната „за клавир и виолину“ и соната „за виолину и клавир“, то јест да све оне припадају истом жанру.

С обзиром на то да нам је спроведена анализа дала и могуће одговоре на питања у вези са нумерацијом и бројем соната за виолину и клавир, можемо закључити да је Петар Стојановић написао:

- Једну Сонатину за виолину и клавир, оп. 34, Де дур (1918–1926);
- Пет Соната за виолину и клавир, и то:

Бр. 1	оп. 3	Де дур	1904–1906
Бр. 2	оп. 18	Це дур	1913
Бр. 3	оп. 87	Де дур	1944–1945
Бр. 4	оп. 90	Еф дур	1945
Бр. 5	оп. 95	Ге дур	1946–1947

- Две свите за виолину и клавир, и то:

„у старом стилу“	оп. 54	ге мол	1938
„за виолину уз пратњу клавира“	оп. 98	Еф дур	1947

## 5. ОПШТА РАЗМАТРАЊА И САЖЕТА ФОРМАЛНА АНАЛИЗА СОНАТА ОП. 3, ОП. 87 И ОП. 95 ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА

Сонате за виолину и клавир заузимају значајно место у западноевропској камерној литератури. Ова дела пред извођаче постављају изузетно високе интерпретативне захтеве, те као таква представљају врхунце инструменталне извођачке праксе.

Поменута специфичност уочљива је и у композицијама одабраним за програм јавне уметничке презентације овог докторског уметничког пројекта. У питању су три сонате за виолину и клавир Петра Стојановића – оп. 3, оп. 87 и оп. 95 – репрезентативна дела чији садржај, у целини гледано, пружа потпун увид у композиторов третман пијанистичких изражајних средстава при компоновању јединственог виолинско-клавирског израза. Од укупно пет соната за виолину и клавир (колико је Стојановић написао за овај ансамбл),<sup>77</sup> предмет овог докторског уметничког пројекта су прва, трећа и пета соната. Прва соната је настала током композиторовог „бечког периода“, док су преостале две компоноване у „београдском периоду“. Стваране су у распону од 43 године (од 1904. до 1947. године), током којег се Стојановићев музички језик развијао од најранијих, младалачких опуса, све до дела писаних у композиторовој пуној стваралачкој зрелости.

Одабране сонате омогућавају и праћење извесне еволуције стилских средстава у Стојановићевом стваралаштву. Наиме, прва соната (оп. 3) писана је зрелим романтичарским језиком, по узору на Брамса. У трећој сонати (оп. 87) Стојановић се удаљио од романтичарских стилских обележја и колористичком употребом хармонских средстава приближио импресионизму, док се у петој сонати (оп. 95) враћа позноромантичарском изразу.

Као референтни нотни извор приликом припреме и анализе Сонате оп. 3 коришћено је штампано „Доблингерово“ издање из 1906. године.<sup>78</sup> Према расположивим информацијама, ово је једино издање наведене сонате. Када су у питању преостале две сонате, штампана издања не постоје, већ су као примарни извори коришћени рукописни материјали доступни у заоставштини Петра Стојановића која се налази у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду. У питању су, заправо,

---

<sup>77</sup> Видети страну 31 овог рада.

<sup>78</sup> Видети: Peter Stojanovits [Petar Stojanović], нав. дело.



преписи ових соната.<sup>79</sup> Наведени преписи су, за потребе овог докторског уметничког пројекта, нотографисани у компјутерском програму „Sibelius“, тако да је припрема извођења ових соната вршена на основу тако добијеног нотографисаног материјала.<sup>80</sup> Исти материјал је, такође, коришћен за потребе нотних примера из соната оп. 87 и оп. 95 у овом раду.

## 5.1 Сажети приказ ставова Сонате за клавир и виолину оп. 3, Де дур

Форма ове сонате је следећа:

I став – сонатни облик (са уводом и кодом)

II став – сложена троделна песма (са кодом)

III став – сонатни рондо (са развојним делом и кодом)

Први став је класични сонатни облик који се базира на две супротстављене теме на плану тоналног контраста. Обе теме су лирског карактера што је чест случај у Стојановићевим делима. Први став почиње енергичним четворотактним уводом клавира у фортисимо динамици на који се у 5. такту надовезује лирски одговор виолине у ха молу, који представља прву тему (т. 5–45). Тонална осцилација између Де дура и ха мола карактерише прву тему. Тек на крају излагања прве теме постоји потврда основног тоналитета. Широко постављена прва тема састоји се из три одсека по шеми а б а<sup>1</sup>. Средњи одсек доноси нови тематски материјал, прво у деоници клавира а затим у деоници виолине. Друга тема (т. 60–93, почетак означен словом В у партитури), доноси нови, распевани мотив, заснован на узлазним интонацијама сексте и квинте, који се прво излаже у виолини, да би у даљем току клавир имао врло значајну улогу у постизању кулминације (т. 78–88). Постоји мотивска сродност са првом темом у, на пример, тактовима 69–71. Обједињавање мотивских елемената прве и друге теме један је од принципа изградње Стојановићевог тематизма. Широко постављени развојни део (т. 107–228) користи тематизам експозиције, мотиве обеју тема и почетног клавирског увода. Овај део сонате има изразито драматичан карактер пун успона и падова, а виртуозна фактура у виолини и клавиру упућује на концертантни принцип,

<sup>79</sup> Видети: Заоставштина Петра Стојановића ... Друга D-dur sonata za violinu i klavir op. 87..., нав. дело; Заоставштина Петра Стојановића ... Друга sonata G-dur za violinu i klavir op. 95..., нав. дело.

<sup>80</sup> Нотографију је вршио музички педагог и диригент Мирослав Иванковић (1979), на чему је аутор овог уметничког пројекта веома захвалан.

који је чест код Стојановића. Епизода у ге молу (т. 164–183) уноси нов тонални и тематски контраст молском субдоминантном у односу на глобални тонални план првог става. Тематизам је нов, изразито лирски, али тематски повезан са првом темом. У пиано динамици, мирни (*tranquillo*) низови четворотактних реченица у дијалогу између виолине и клавира завршавају овај лирски одсек у развојном делу, тихо и смирено (*morendo*). После завршног, модулаторног одсека, почиње реприза од 229. такта (слово G у партитури) другим мотивом теме у ха молу у фортисимо динамици и богатој и звучној фактури клавира. Друга тема (од 262. такта), у основном Де дуру, излаже се прво у деоници клавира а затим је доноси, у својеврсном дијалогу са клавиром, виолина (т. 279–304). Кратка кода (т. 335–350) започиње тихо, у умирућој динамици и карактеру (*molto tranquillo e morendo*), и води до тријумфалног завршетка у фортисимо динамици виолине и клавира.

Други, лагани став, започиње кантиленом виолине уз дискретну акордску пратњу клавира у дубоком регистру, у А дуру. Грађен је као сложена троделна песма, што је често Стојановићево формално решење за лагане ставове, шеме А В А. Средњи део (*Più Lento*) с почетком у 23. такту, у терцно сродном Еф дуру, остварује динамички успон који на плану динамике и пијанистичке фактуре уноси контраст према оквирним деловима овог става. Од 47. такта почиње реприза дела А у клавиру уз виртуозне пасаже виолине. Стојановић овде тражи од извођача велику звучност (*mit grossem Ton*) у остварењу кулминације читавог става. На крају, кратка кода (од 65. такта, слово Q у партитури) завршава мирно у пијанисисисимо динамици (*pppp*).

Финални, трећи став је у форми сонатног ронда са развојним делом уместо треће теме. Прва тема (А) се појављује у виду велике осмотактне реченице (т. 1–8). Овај главни тематски материјал става излаже се у деоници виолине, у форте динамици, док клавир акордским фигурацијама у триолама прати деоницу виолине. Прелаз, као мотивски изразита епизода (25. такт, слово R у партитури), уноси тематски контраст између две теме. Овај значајан мотив се поново јавља у 103. такту, а и у репризи у 172. такту. Друга тема (В), од 51. такта, излаже се прво у деоници клавира у дубоком регистру, да би је затим преузела виолина за октаву више од 59. такта. Тема је изразито лирска (композитор ставља у партитури ознаку *tranquillo, espressivo*). Од 84. такта, по принципу ронда, поново се јавља прва тема (А), без великих измена, али нешто скраћена. Развојни део (т. 116–149) грађен је на тематском материјалу прве и друге теме и њиховој трансформацији. Реприза прве теме започиње у 150. такту (у партитури

слово W) у деоници виолине у фортисимо динамици. Нови наступ друге теме (B), сада у основном тоналитету, у 186. такту, поверен је виолини, док клавир, прво у акордима, а затим у акордској фигурацији, надопуњује виолинску деоницу, која у високом регистру и фортисимо динамици остварује ефектну кулминацију. Од 224. такта наступа завршни део форме у коме се прва тема јавља у деоници виолине, само у мотивским фрагментима. Кода, од 242. такта, у фортисимо динамици (*con fuoco*) заокружује ову младалачку сонату пуну романтичних узлета. Овај сонатни рондо показује како је Стојановић виртуозно владао формалним принципима романтичарског музичког језика у најбољим традицијама Бетовена и Брамса.

## 5.2 Сажети приказ ставова Сонате за виолину и клавир оп. 87, Де дур

Форма ове сонате је следећа:

I став – сонатни облик (са кодом)

II став – сложена троделна песма (A B C A са кодом)

III став – сонатни рондо

Први став сонате је уобичајени сонатни облик којим је Стојановић суверено и виртуозно владао као ни један српски композитор његовог доба. По обичају, прва тема (т. 1–16) је носилац главног тематског материјала. Прва тема је у умерено брзом темпу, *Allegretto vivo*, и базирана је на лирском мотиву силазног мелодијског цртежа, у основном Де дур тоналитету, који доносе виолина и клавир заједно. Друга реченица теме (т. 9–16) се излаже у деоници клавира, док виолина има пратећу улогу. Друга тема (од т. 25) доноси нов тематски материјал, сродан првој теми. Силазни квартни мотив из прве теме постаје мотив друге теме, у новом, доминантом А дур тоналитету. Тек други сегмент друге теме (од т. 29) доноси нови тематски материјал, током чијег излагања се иступа у нове тоналитете – терцно сродни Еф дур и Б дур. Развојни део (т. 53–84) је грађен из неколико одсека. Први одсек, у Еф дуру, почиње материјалом прве теме у виолини, док клавир врло ефектно, тихим тремолом у басу, на педалу доминанте, акордски подржава виолину. Иако је базиран на тематским мотивима из експозиције, богат хармонски план уноси потребан контраст у реализацији форме. Захватање далеких тоналитета у субдоминантном пољу, ефектно води у репризу (т. 85–130), у којој прво клавир излаже прву тему у богатој акордској фактури, док виолина у

триолским пасажима ‘обиграва’ око главних тонова теме. Од 87. такта виолина удваја тему која се излаже у клавиру, за октаву ниже у фортисимо динамици, али у *espressivo* карактеру (т. 87–92), што је ефектан поступак који представља кулминацију. Кода траје од 131. до 144. такта и (неуобичајено) завршава у пијанисимо посибиле динамици, после још једне кулминације у деоници клавира (т. 133–139).

Други став је класични лирски *интермецо* који често срећемо у Стојановићевим делима, већ од прве сонате (оп. 3). Формално је уобличен као сложена троделна песма шеме – А В С А Кода. Оваква формална диспозиција пружа композитору могућност за богатији тематски материјал и изразитији контраст између тема. Главни тематски материјал налази се у делу А (т. 1–18). Део А се састоји из три одсека, где средњи одсек уноси тематски и тонални контраст, док се у одсеку  $a^1$  излаже варирана реприза. Клавир соло доноси главну тему (изразито романтичарског карактера), прво у основном Еф дуру, а затим се модулира у терцно сродни А дур. Виолина се укључује тек у одсеку  $a^1$ , од 12. до 18. такта. Други део става (В) доноси интересантну примену полифоније и канонске имитације новог мотива између виолине и клавира (т. 25–34). Део С (т. 35–60) представља нови тематски и тонални комплекс, и доноси нови мотив у Це дуру, који је, ипак, тематски близак главној теми. Најпре се главни тематски материјал дела С излаже само у клавиру (т. 35–43), а затим, од 44. такта у мотивском смислу доминира виолина, која доноси главни тематски материјал. Кулминација овог дела, са богатим звуком клавира и виолине у фортисимо динамици, одвија се у тактовима 54 и 55. До ње доводе шеснаестински пасаж у деоници леве руке клавира и пуни акорди у деоници десне руке, праћени брзим хармонским фигурацијама у широком слогу у деоници виолине. Друга појава дела А је варирана и динамизована реприза првог дела става. Главну тему опет доноси клавир, али сада за октаву више у односу на почетак става, са богатом акордском фактуром у доњем гласу клавира (т. 61–67). Кулминација овог става је у одсеку  $a^1$  (т. 76–79), у дијалогу између клавира и виолине у фортисимо динамици. Кода (т. 80–89) завршава у пијанисиму, чак *ppp*. Последњи акорд је тоника са додатом секстом, као самостални акорд који има колористички карактер. Овај акорд Стојановић иначе често користи на крајевима својих композиција за виолину и клавир.

Виртуозни трећи став сонате формално је обликован као сонатни рондо, облик који Стојановић најчешће користи за финалне ставове својих цикличних дела. Овај став, као и претходна два, обилује различитим тематским материјалима који

контрастирају међусобно. Наравно, издвајају се по значају главне теме, а посебно прва тема (А) (т. 1–46) која има носећи тематски значај. Друга тема (В) (т. 47–96) грађена је на основи два мотива који уносе не само тематски, већ и тонални контраст. Кратки прелази између тема имају, као и у класичним обрасцима, модулаторну улогу. Трећа тема (С) (т. 123–143) је такође грађена на новим тематским материјалима и обухвата нове, чак далеке, тоналитете у односу на основни Де дур. Уопште, овај став карактерише богат хармонски језик који је нетипичан за Стојановићев хармонски стил који се креће у оквирима проширеног касноромантичарског тоналитета.

Стојановић се у овој сонати приближава новим експресивним вредностима музике раног ХХ века, али, ипак, не напушта и не негира богатим хармонским језиком тоналитет и тоналност. Акцент ставља на широко постављене мелодијске линије виолине које доминирају над свим осталим параметрима музичког језика. Лепота мелодије и кантабилност тема Стојановићеви су императиви у овој сонати. Као главну карактеристику целе сонате могли бисмо да наведемо изразито лирски карактер дела. Богата фактура клавирске пратње упућује на идеју и карактер оркестарског слога, што је честа појава у Стојановићевим делима.

### 5.3 Сажети приказ ставова Сонате за виолину и клавир оп. 95, Ге дур

Форма ове сонате је следећа:

I став – сонатни облик (са кодом)

II став – сложена троделна песма (А В А<sup>1</sup> са кодом)

III став – сложена троделна песма (А В А<sup>1</sup> са кодом)

IV став – сонатни рондо (А В А С А В А са кодом)

Соната је грађена као четвороставачни циклус са скерцом на месту трећег става. Композитор је у поднаслову скерца дописао ознаку за карактер „Бурлеска“.

Први став, *Allegretto*, грађен је као класични сонатни облик. Експозиција траје од 1. до 83. такта. Прва тема садржи неколико контрастирајућих тематских материјала који се надовезују један на други. Троделни облик прве теме се заснива на обрасцу а b а<sup>1</sup> и траје до 36. такта. Мост, изграђен на новом тематском материјалу, од 37. такта,

преко фис мола, води ка другој теми, која почиње у 53. такту у Де дуру. У 70. такту почиње други одсек друге теме у деоници виолине са удвајањима у клавиру. Овај одсек теме је кратког даха, траје само 6 тактова и улива се у завршну групу која води у развојни део. Развојни део (т. 84–115) заснован је на тематским материјалима прве и друге теме, који следе један за другим. Реприза (т. 116–180) не доноси (осим у погледу тоналног плана друге теме) суштинске разлике у односу на експозицију; обе теме су у основном тоналитету, Ге дуру, са повременим тоналним осцилацијама. Кратка и ефектна кода (т. 181–191) изграђена од главног мотива прве теме, у пуном акордском звуку виолине и клавира, у фортисимо динамици, ефектно завршава овај став. Први став се одликује слободним, рапсодичним третманом сонатног облика који је задржао само своје основне контуре. Без праве разраде, мотиви се надовезују један на други без великог контраста.

Други став, *Adagio*, по облику је сложена троделна песма, шеме А В А<sup>1</sup> Кода. Одсек а (т. 1–4) у оквиру дела А, започиње излагањем главног тематског материјала става у деоници клавира у Бе дуру (хроматско терцно сродни тоналитет у односу на основни Де дур). Средњи одсек b (т. 5–10) има структуру 2+4 такта. У оквиру њега, у 7. такту јавља се нови мотив у Еф дуру, који на крају модулира у почетни Бе дур. Тек одсек а<sup>1</sup> (т. 11–20) доноси главну тему у деоници виолине. Средњи део В (т. 21–31) састоји се из две реченице. У првој реченици (т. 21–26) тематски материјал излаже се у деоници виолине, док клавирска деоница у арпеђираним акордима упућује на фактуру харфе. У 26. такту ова реченица завршава на тоници де мола. У другој реченици (т. 27–31) клавир самостално излаже тематски материјал сличан материјалу из прве реченице, али у 31. такту завршава на доминанти Бе дура и тако припрема репризу. Од 32. такта почиње реприза дела А у основном тоналитету, али у разрађеној и варираној фактури оба инструмента. Након квази каденце у деоници виолине (т. 47–48), у 49. такту почиње кода, грађена од тематског материјала из дела А, у којој је приметан динамички пад од *p* до чак *pppp*.

Као и претходни став, трећи став (скерцо) реализован је у троделној форми А В А<sup>1</sup> Кода. Поднаслов „Бурлеска“ упућује на шаљиви карактер става. Скерцо је у основном тоналитету, Де дуру. Скерцозни карактер композитор остварује брзим темпом (*Allegro vivo*) и прозračном фактуром. Тематизам се остварује у кратким мотивима од свега неколико тонова. Део А (т. 1–47) доноси главни мотивски материјал у деоници виолине, док је деоница клавира хармонски надопуњује у акордима краћег

трајања. Део В (т. 48–79, *Meno mosso*) уноси контраст у фактури и карактеру. Састоји се из две реченице, од којих прва завршава у 59. такту полукаденцом, на доминанти Де дура, а друга, након проширења од 72. такта, које има улогу прелаза, припрема репризу дела А. У првих осам тактова тематски материјал излаже клавир, а од 56. такта до репризе виолина. Реприза (т. 80–107) је измењена и садржи неочекивано скретање у Дес дур (т. 104–107) пред кодом. Од 114. такта почиње кратка и ефектна кода. У основном Де дуру, у темпу *Presto*, у фортисимо динамици завршава овај скерцо.

Четврти став – Рондо (*Allegretto*) је по облику сонатни рондо, са шемом А В А С А В А Кода. Тема А (т. 1–16), у ге молу, изграђена је из два мала периода. Други период завршава полукаденцом на доминанти ге мола у 33. такту, на који се надовезује модулирајући прелаз. Тема В (т. 45–82) почиње новим тематским материјалом у доминантном Де дуру. У излагању теме смењују се виолина и клавир. Од 83. такта почиње друго излагање главне теме А у ге молу и траје до 99. такта. Трећа тема С (т. 107–142) се јавља у основном тоналитету, Ге дуру, али у свом даљем току захвата субдоминантни Це дур, чиме уноси неопходан тонални контраст пре поновног појављивања прве теме. Тема А (т. 143–158) трећи пут се излаже у истоименом ге молу. Кратки четворотактни модулирајући прелаз (т. 159–162) води у Ге дур, основни тоналитет у коме се сада јавља тема В (т. 163–188). Од 189. такта почиње четврто излагање теме А, које се надовезује на коду (т. 207–226). У темпу *Allegro vivo*, на педалу тонике, виртуозним пасажима у деоници виолине и мотивом из теме С изложеним у дубоком регистру клавира (*marcato*), завршава се соната у основном Ге дуру.

## **6. ЧИНИОЦИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ СОНАТА ОП. 3, ОП. 87 И ОП. 95 ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА У КОНТЕКСТУ РАЗЛИЧИТИХ ТИПОВА ИЗЛАГАЊА ТЕМАТског МАТЕРИЈАЛА**

Анализирање фактуре музичког тока Стојановићевих соната оп. 3, оп. 87 и оп. 95 довело нас је до закључка да, осим повремено полифоно третираних деоница, преовладава излагање тематског материјала својствено принципу хомофоног слога, који подразумева да један глас излаже главну мелодијску линију, док остали гласови представљају његову хармонску пратњу. Када је реч о односу деонице виолине и деонице клавира, у одабраним дуо сонатама разликујемо четири најчешћа типа излагања тематског материјала: 1) самостално излагање тематског материјала у деоници клавира, 2) излагање тематског материјала у деоници виолине, уз пратећу улогу деонице клавира, 3) излагање тематског материјала у деоници клавира, уз пратећу улогу деонице виолине, 4) заједничко излагање тематског материјала у деоницама виолине и клавира, при чему материјал може бити симултано изложен у обе деонице, разновремено пласиран по принципу допуњавања деоница или дат у виду канонске имитације.

### **6.1 Самостално излагање тематског материјала у деоници клавира**

Иако је Петар Стојановић био виолиниста-виртуоз, сагледавајући партитуре одабраних дела, можемо да закључимо да и клавирска деоница захтева висок ниво пијанизма, што сведочи о томе да је композитор одлично владао композиторским занатом, а вероватно је био и добар пијаниста. Његове сонате за виолину и клавир ни у ком смислу не фаворизују виолину као солистички инструмент. Напротив, приметни су дужи сегменти композиција у којима управо пијаниста свира соло. Као најупечатљивије примере можемо навести сегменте с почетка другог става Сонате оп. 87 (видети Пример 1) и с почетка другог става Сонате оп. 95 (видети Пример 2).



Andante

Клавир

*p dolce*

5

*poco animato e cresc.*

8

a tempo

*f*

*dim.*

*calando pp*

Пример 1. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, II став, т. 1–11.

Adagio

Клавир

*p dolce*

5

*cresc. molto*

*f*

8

*f*

*più p*

*dim.*

*p*

Пример 2. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, II став, т. 1–10.

Примери 1 и 2 сведоче о богатству мелодијске инспирације коју је Стојановић, неоспорно поседовао. Осим тога, они илуструју слојевитост клавирске фактуре. У извођењу такве фактуре често је потребно сваки глас свирати врло диференцирано и

тима јасно звучно издвојити мелодијску линију или мелодијске линије у односу на басову подлогу и акорде, односно акордске фигурације. Такође, уколико се један слој фактуре састоји од више гласова, сваки од њих би требало одвојити веома јасно, не мешајући их међусобно. Када тонови који припадају различитим слојевима фактуре следе непосредно један за другим, увек је потребно променљивим ударом дирки постићи логичну хијерархизацију тонова. Често је потребно само један тон у акорду свирати са различитим степеном снаге или другачијом артикулацијом.

Дуге сегменте у којима клавирска деоница самостално излаже тематски материјал налазимо и у трећем ставу (ронду) Сонате оп. 87, у коме сваку појаву прве теме доноси једино пијаниста. Најспецифичније излагање ове теме у погледу клавирске фактуре налази се у тактовима 144–151 (видети Пример 3). Поред главне мелодијске линије, која је смештена у највишем гласу акорада у деоници десне руке, и оргелпункта на доминанти у басу, у вишем гласу деонице леве руке образује се још једна (скривена) мелодијска линија (обележена круговима у Примеру 3) која садржи два узлазна хроматска низа (*Ха–е, фис–ха*), чинећи ‘контрапунктски’ глас главној мелодијској линији.

The image shows a musical score for measures 144-151. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The score starts with a tempo marking 'Tempo I' and a dynamic marking 'pp'. The right hand part features a series of chords and a melodic line. The left hand part features a bass line with a chromatic pattern circled in red, indicating a hidden melodic line. A 'cresc.' marking is present in the left hand part.

**Пример 3.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, III став, т. 144–151.

Приликом извођења овог примера потребно је веома јасно диференцирати различите слојеве клавирске фактуре, према одговарајућој хијерархији. Подразумевано, главна мелодијска линија треба да буде најистакнутија, али потребно је изразито водити и њен хроматизовани ‘контрапунктски’ глас заступљен у деоници леве руке, као и преостале слојеве фактуре (оргелпункт у басу и остале акордске тонове у деоници десне руке), а све то у оквиру пијанисимо динамике, праћене крешендом. Због интервалских скокова присутних у деоници леве руке (захваљујући којима се формира такозвани „скривени двоглас“) и брзог темпа (*Allegretto vivo*),

описани тактови представљају прави изазов за пијанисту. Нарочити је задатак адекватно тонско издвајање описаног ‘контрапунктског’ гласа. Помоћно средство у постизању одговарајуће интерпретације може представљати специфична употреба десног педала. Наиме, уместо на свакој првој и трећој осмини, педал треба мењати на свакој другој и четвртој осмини двочетвртинског такта, што ће омогућити да тонови ‘контрапунктског’ гласа буду нешто дуже звучно присутни. Овај поступак ће обезбедити да правилно звучно обликујемо поменуте хроматске низове.

## 6.2 Излагање тематског материјала у деоници виолине, уз пратећу улогу деонице клавира

За разлику од клавирске деонице, у виолинској деоници се не излаже тематски материјал самостално ни у једној од три анализираних соната,<sup>81</sup> што је уобичајен поступак, јер виолина није хармонски инструмент. Уколико клавир и виолина не излажу заједно тематски материјал (о чему ће детаљније бити речи у поглављу 6.4), клавир има улогу хармонско-ритмичке подршке (пратње) виолини, која се у Стојановићевим сонатама појављује у веома широком спектру различитих варијанти.

Хармонска пратња у виду лежећих акорада у дужим нотним вредностима у деоници клавира (видети Примере 4 [т. 164–167], 5 [т. 57–58] и 6), најједноставнији је, али и веома мало коришћен вид хармонско-ритмичке подршке главној мелодијској линији у одабраним Стојановићевим сонатама. Она никада не траје дуже од неколико тактова, након чега следе сложенији мелодијско-ритмички обрасци.

The image shows a musical score for Example 4, which is the first system of a sonata for violin and piano by Petar Stojanović, measures 161-167. The score is in G major and 2/4 time. It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The piano part features a series of chords, some marked with 'calando' and 'Tempo tranquillo'. The violin part features a melodic line with various dynamics like 'p' and 'pp', and also includes 'Tempo tranquillo' markings. The score is numbered '8' and '161' in a box at the beginning.

Пример 4. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, I став, т. 161–167.

<sup>81</sup> У такту 77 трећег става и такту 142 четвртог става Сонате оп. 95, због логичног следа музичког тока, клавир има паузу, па виолина на тренутак ‘остаје’ без пратње клавира. Међутим, овде се не ради о самосталном излагању тематског материјала.

Пример 5. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, I став, т. 55–58.

Пример 6. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, I став, т. 100–111.

Иако се ради о једноставним техничким захтевима за пијанисту, прави извођачки изазов представља међусобно повезивање акорада, због неизбежне особине клавирског звука да динамички нестаје након што се тон произведе (о чему ће бити више речи у поглављу 6.3). Такође, у оваквим ситуацијама, а поготово у случајевима када се деонице виолине и клавира регистарски преклапају (као у тактовима 108–111 у Примеру 6), треба пажљиво примењивати принцип који се у пијанизму врло често подразумева, а то је истицање највишег гласа фактуре. Овде клавир нема мелодијску, већ изразито хармонску функцију. Због тога, сувишно истицање највишег гласа клавирске фактуре могло би да доведе до ‘сударања’ са мелодијом из деонице виолине и подвлачења дисонантних сазвучја.

Док се у деоници виолине излаже тематски материјал, деоницу клавира најчешће чине хармонске фигурације у виду разлагања акорада у различитим ритмичким обрасцима. У Стојановићевим сонатама можемо наићи на веома различите облике разлагања.

У Примерима 7 и 8 присутан је најпрегледнији облик разлагања (видети Пример 7). Пијаниста левом руком свира басове тонове у дужим нотним вредностима, док се у деоници десне руке врши разлагање акорада по једноставном ритмичком обрасцу, у оквиру опсега шаке, налик на „албертински бас“. Овај поступак нам открива слој Стојановићевог израза који се темељи на начелима бечких класичара. Хармонија се мења на сваки такт, па у складу са тим и десни педал, који, иако није назначен, треба користити (о чему ће детаљније бити речи у Поглављу 7). У деоници виолине се излаже главна мелодијска линија у удаљеном регистру у односу на клавирску деоницу, па изостаје проблематика преклапања деоница.



**Пример 7.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, I став, т. 6–11.



**Пример 8.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, III став, т. 189–194.

На нешто компликованији облик разлагања у деоници клавира наилазимо од 229. такта првог става Сонате оп. 3. У питању је триолско разлагање акорада у

широком опсегу који обухвата више од четири октаве, које заједнички излажу лева и десна рука у брзом, *Allegro* темпу (видети Пример 9). Без примене одговарајућег прсторедног решења, овакво разлагање било би веома тешко одсвирати на клавиру. Као што се види у Примеру 8, композитор је у деоници клавира на овом месту уписао прсторед који омогућава пијанисти да разлагања изведе успешно, као и ознаке за педализацију.<sup>82</sup> Док је деоница виолине у композиторовим сонатама веома богата његовим знацима прстореда и другим ознакама које упућују на технику свирања, веома је редак случај да Стојановић уписује ову врсту ознака у деоницу клавира.

The image shows a musical score for Example 9, starting at measure 228. It consists of two systems of staves. The first system has a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The violin staff begins with a 'breit' marking and contains several measures of music. The piano staff begins with 'ff espress.' and contains a complex passage with triplets and fingerings (1, 2, 3). Below the piano staff, there are several 'ped.' markings with asterisks, indicating pedal points. The second system continues the music for both instruments, with similar markings and technical details.

Пример 9. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, I став, т. 228–236.

Осим проблема техничке природе (који је успешно решив применом композиторовог предложеног прстореда), приликом извођења одломка из Примера 9 може се применити микро фразирање сваке групе у оквиру такта, кроз примену благих узлазних динамичких таласа при кретању од басовог до највишег тона. Треба водити рачуна и о повезивању суседних тонова, поготово при преласку из леве у десну руку, јер природно извајана фраза, која се оваквом интерпретацијом добија, може лако бити нарушена и прекинута уколико дође до пренаглашавања или 'пропадања' појединих тонова тонског низа. На макро плану треба обратити пажњу и да басови тонови сваког

<sup>82</sup> С обзиром на то да на насловној страни партитуре Доблингеровог издања није наведено име редактора дела, претпостављамо да је редактор сам композитор, те да све партитурне ознаке долазе од аутора.

тонског низа, који због примене десног педала остају у звуку током целог такта, могу изградити изразиту мелодијску линију, уколико се адекватно динамички међусобно повежу. Интерпретација овог одсека може се прилагодити и хармонској прогресији. Нпр. у прва четири такта одсека (т. 229–232) хармонија се креће од тонике, преко VI и III ступња, до доминанте ха мола. Повећавање хармонске напетости може бити подржано и благим повећавањем динамике у оквиру та четири такта, након чега би, у петом такту, дошло до динамичког опадања (на ниво првог такта), због разрешења у тонику ха мола. На тај начин долази до адекватног повезивања хармонија које образују разложени акорди у логичну целину.

Честа појава у Стојановићевим сонатама за виолину и клавир (посебно у Сонати оп. 87) је уметање ванакордских, неретко и алтерованих ванакордских тонова у хармонске фигурације које чине клавирску пратњу главној мелодијској линији (видети Пример 10). Ради се о пролазним, задржичним, скретничним или антиципацијским тоновима, које композитор умеће између два акордска тона, најчешће у поступном (секундном) кретању. Приликом извођења оваквих сегмената, неопходно је посебно обратити пажњу на коришћење десног педала. Због појаве ванакордских тонова и секундних кретања, употребу педала треба ограничити, како дисонантна сазвучја не би ‘остала у педалу’ и да не би дошло до ‘замућења’ у звуку. Могуће решење у извођењу оваквих случајева може бити и употреба такозваног „прстног педала“ која се огледа у прстном задржавању акордских тонова када, због појаве ванакордских тонова, треба променити педал. То ће омогућити да акордски тонови и даље остану у звуку, и након промене десног педала.



**Пример 10.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, I став, т. 4–6.

У Примеру 10 можемо пратити својеврсни развој хармонско-ритмичке клавирске пратње. Наиме, у такту 4 фигурација у деоници клавира састоји се само из

акордских тонова. С обзиром на то да се у деоници виолине налази главна мелодијска линија у средњем и вишем регистру, а деоница клавира представља хармонску пратњу, можемо закључити да је овај такт у хомофоном слогу. У првом делу такта 5, у доњем гласу деонице десне руке, Стојановић у фактуру уводи најпре један ‘контрапунктски’ глас (који садржи и алтероване ванакордске тонове), а у другом делу такта, у горњем гласу деонице леве руке, још један ‘контрапунктски’ глас. У такту 6 долази до ‘еволуције’ фактуре, то јест до потпуно полифоног третмана деонице клавира. Тако се, у заједништву деоница клавира и виолине, добија полифона структура коју чине четири гласа потпуно независног кретања. Због секундних покрета гласова и присуства бројних алтерација и ванакордских тонова, приликом извођења је потребно третирати десни педал на начин који је описан у претходном пасусу.

Слична извођачка проблематика присутна је и у Примеру 11, с тим што је, због регистарске позиције, овде потребно додатно редуковати употребу десног педала, чак користити и „полу-педал“. Највиши тонови триолских група у деоници десне руке клавира образују скривену мелодију, која се може истаћи прстним задржавањем тих тонова. Пошто је композитор уписао динамичку ознаку *ppp*, могао би се употребити и леви (*una corda*) педал, чиме би се постигао специфичан клавирски колорит.

190 **Tempo tranquillo**  
*mp*  
*ppp*

**Пример 11.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, III став, т. 190–195.

Разлагање из наредног примера (од такта 279) такође је погодно за стварање још једног контрапунктског гласа, уколико се, иако то композитор није назначио, задржи сваки први тон из групе од четири шеснаестине.



**Пример 12.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, I став, т. 277–283.

Соната оп. 95 посебно је богата веома различитим видовима разлагања акорада у деоници клавира, што је и очекивано с обзиром на то да је ова соната оригинално писана за обоу и харфу, то јест да је деоница клавира иницијално компонована за харфу. Због техничких могућности харфе, а и због стилских фактора, у разлагањима преовладавају акордски тонови, појављују се евентуално и лествични ванакордски, а сасвим изузетно алтеровани ванакордски тонови. Због тога је употреба десног педала нешто једноставнија него у Сонати оп. 87, јер је често могуће држати под педалом читаве тонске низове који су под истом хармонијом. Али је, с друге стране, присутна додатна извођачка проблематика, због изузетно богате ритмичке компоненте. Хармонске фигурације јављају се у много различитих ритмичких видова, који при извођењу од пијанисте захтевају прецизност и разговетност (видети Пример 13).

Пример 13. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, II став, т. 15–21.

### 6.3 Излагање тематског материјала у деоници клавира, уз пратећу улогу деонице виолине

Експресивно обликовање широких мелодијских линија писаних у препознатљивом позноромантичарском маниру, карактеристичних и за Стојановићев опус, представља посебан изазов за пијанисту, јер клавир „има и један важан недостатак у поређењу са гудачким и дувачким инструментима који је физички немогуће превазићи – непостојање издржаног тона“.<sup>83</sup>

Интензитет звука клавира се константно смањује од тренутка стварања тона. То је случај чак и када се звук продужи употребом десног педала [...] За разлику од клавира, гудачки и дувачки инструменти могу да одржавају исти интензитет тонског волумена све док то дозвољавају дужина гудала које се повлачи по

<sup>83</sup> Marija Dinov, “The function of analogy in piano pedagogy”, *Facta Universitatis (Series: Teaching, Learning and Teacher Education)*, Vol. 7, No. 2, 2023, 371–380, 373.

жици или количина ваздуха који се испушта у дувачки инструмент. Јачина тона произведеног на овим инструментима, као што је случај и са људским гласом, може се чак и повећавати док тон траје, што је на клавиру физички немогуће. Изостанак постојања издржаног тона представља непоправљив физички недостатак у погледу квалитета звука клавира, који се може превазићи само уз помоћ имагинације [...] коју пијанисти користе да би створили илузију издржаног тона [...].<sup>84</sup>

То пијанистичко умеће нарочито долази до изражаја при извођењу раскошних мелодијских линија које садрже октавна удвајања, посебно уколико у њима постоје тонови дужих нотних вредности, као на почетку првог става Сонате оп. 3 (видети Пример 14 [т. 13–16]), или су предвиђене за извођење у умереном темпу, као у другим (*Andante*) ставовима соната оп. 3 и оп. 87 (видети Примере 15 и 16), или спором темпу.

Када тако профилисана мелодија представља имитацију мелодије претходно изложене у деоници виолине – као у Примеру 14 – онда је свирање оваквог сегмента још веће искушење за пијанисту, јер уз све наведено треба да изводи и легато артикулацију која би требало да убедљиво имитира виолински легато.

The image shows a musical score for Example 14, consisting of two systems of piano and violin parts. The first system starts at measure 6, and the second system starts at measure 12. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The violin part features a melodic line with slurs and dynamic markings like 'f espress.' and 'mf'. The score is in G major and 3/4 time.

**Пример 14.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, I став, т. 6–17.

<sup>84</sup> Исто, 373–374.

**Пример 15.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, II став, т. 47–50.

**Пример 16.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, II став, т. 80–81.

Као што се може уочити у Примерима 14, 15 и 16, за време излагања тематског материјала у деоници клавира, пратећу деоницу виолине врло често чине технички веома захтевна разлагања и пасажии, што не изненађује с обзиром на то да је Петар Стојановић био виртуозни виолиниста. То је јасан показатељ Стојановићевог третмана инструмената као равноправних партнера у ансамблу приликом изградње музичког тока и обликовања артистичног звучног израза. Иако пијаниста у тим сегментима има

водећу улогу, ипак је потребно слушати виолинисту, држати стабилан темпо, па чак, по потреби, извршити и извесно прилагођавање деоници виолине.

#### 6.4 Заједничко излагање тематског материјала у деоницама виолине и клавира

У случајевима у којима пијаниста и виолиниста свирају тему симултано, у унисону или у интервалу октаве, нешто је лакше ‘маскирати’ немогућност произвођења правог легато звука на клавиру. Тада већу тешкоћу од легато свирања за пијанисту представља усклађивање тонске боје клавира у односу на тонску боју виолине. У постизању жељеног тонског колорита на клавиру значајну улогу имају хармонске фигурације у средишњим слојевима клавирске фактуре, у чијем се извођењу кроз потцртавање одређених тонова акордског склопа креира ефекат осветљавања или осенчавања мелодије. Овакав тип излагања тематског материјала чест је у Стојановићевим композицијама за виолину и клавир, и то у драматуршки важним случајевима када аутор жели нарочито да истакне мелодијски аспект теме или (често) само њен део (видети Примере 17 [т. 87–88], 18 [т. 161–163] и 19 [т. 13–17]).

The image displays two systems of musical notation for a violin and piano. The first system, starting at measure 85, shows the violin part with a melodic line and the piano part with a rhythmic accompaniment featuring triplets. Dynamics include *ff espress.* for the violin and *ff* for the piano. The second system, starting at measure 88, continues the melodic and accompaniment lines, with the piano part featuring triplets and a *mp* dynamic marking.

Пример 17. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, I став, т. 85–89.

Пример 18. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, I став, т. 161–164.

Пример 19. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, II став, т. 10–17.

Другим подтипом заједничког излагања тематског материјала у деоницама виолине и клавира сматрамо оне одсеке одабраних композиција у којима се у ове две деонице разновремено излажу различити делови тематског материјала, чиме оне заједнички учествују у изградњи веће музичке целине. У излагању главне теме дела А другог става Сонате оп. 3 учествују заједно виолина и клавир, тако што тему најпре излаже виолина (т. 1–4), а затим излагање ‘преузима’ клавир (т. 5–6), да би од 7. такта функцију излагања теме поново ‘преузела’ виолина (видети Пример 20). Репризу главне теме другог става Сонате оп. 87 најпре излаже клавир самостално (т. 61–64), а затим излагање другог дела теме ‘преузима’ виолина (т. 65–67) (видети Пример 21).

Исту ситуацију учожавамо и у трећем ставу Сонате оп. 95 – клавир излаже први део теме (т. 143–150), а други део теме излаже виолина (т. 151–158) (видети Пример 22).

1 Andante.

Andante.

pp

m. d.

mf espressivo

6

mf espress.

rit.

Tempo I.

Tempo I.

10

poco animato e cresc.

trrr trrr

poco animato e crescendo

sf

ff

Пример 20. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, II став, т. 1–13.

61 **Tempo I**

65 *poco accel. e cresc.*

Пример 21. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, II став, т. 61–67.

140 *ff* *calando* **Allegretto** *p*

147 *p* *mf* *mp*

155 *mf* *f* *mf* *p* *calando* *mf espr.* *pp* *calando*

Пример 22. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, III став, т. 140–162.



Приликом интерпретације одабраних примера посебно долази до изражаја камерни принцип третирања нотног текста. Потребан је висок ниво садејства оба музичара приликом интерпретације једне мелодијске линије. С тим у вези, посебно треба обратити пажњу на то да завршетак излагања дела мелодијске линије у једном инструменту не представља уједно и завршетак фразе, већ да даљи ток ‘преузима’ други инструмент. У таквим случајевима, да би један инструмент што природније ‘предао’ даљи ток мелодије другом, треба веома обазриво користити регресивна динамичка и агогичка средства која нам иначе помажу приликом интерпретације завршетака фразе.

У другом ставу Сонате оп. 87 наилазимо на још један (трећи) подтип заједничког излагања тематског материјала у деоницама виолине и клавира, а то је канонска имитација (видети Примере 23 и 24). У Примеру 23 тема се најпре излаже у деоници виолине (с почетком у т. 25), а затим се на растојању од једног такта канонски имитира у деоници леве руке клавира, за октаву ниже у односу на деоницу виолине. У Примеру 24 тема се прво излаже у деоници десне руке клавира (с почетком у т. 76), а затим се у истом такту, на одстојању од две добе, канонски имитира у деоници виолине. Осим тога што су ови примери интересантни због самог композиционог поступка – коришћења канонске имитације – од значаја је и то што се од извођача захтева успостављање одговарајућег баланса приликом интерпретације, због присуства теме у деоници једног инструмента и имитације теме у деоници другог инструмента. У извођењу Примера 23 пожељна је и што вернија имитација виолинског легата на клавиру. Сложености пијанистичке интерпретације оба примера доприноси и средњи слој клавирске фактуре, који је потребно динамички позиционирати значајно испод водећих гласова који се канонски имитирају. У случају који приказује Пример 23, на овакво динамичко позиционирање је указао и сам композитор ознакама за динамику.

24 **Poco animando**  
*mp*  
*pp*  
*pp*  
*mp sempre espr.*

28 *cresc.*  
*f*  
*cresc.*  
*mf*  
*sempre espr.*

32 *ff largamente*  
*molto dim.*  
*p*  
*ff largamente*  
*molto dim.*  
*p*

Пример 23. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, II став, т. 24–34.

76 **Sul G**  
*f*  
*f espress.*

79 *f appassionato*  
 6

Пример 24. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, II став, т. 76–80.

Диференцијација различитих слојева клавирске фактуре, нарочито мелодије и пратње, подразумева се у клавирској солистичкој литератури. Опште је познато да приликом извођења мелодију начелно треба звучно издвајати из пратећег окружења. Међутим, када се ради о учешћу клавира у различитим ансамблима, ово ‘правило’ треба прилагодити целокупној музичкој фактури. У извођачкој естетици је изузетно важно питање мере у свему, па тако и у случају степена издвајања различитих слојева фактуре. То је нарочито битно у камерном извођаштву, у коме пијаниста никада не би требало да маргинализује хармонију у корист мелодије, јер је клавир у камерном саставу управо носилац хармонске компоненте.

## 7. РАЗЛИЧИТИ НАЧИНИ ПОСТИЗАЊА ЗВУЧНОГ КОЛОРИТА У СОНАТАМА ОП. 3, ОП. 87 И ОП. 95 ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА

Специфичан звучни колорит пијаниста постиже адекватном применом изражајних средстава, то јест одговарајуће динамике, педализације, артикулације, акцентуације и агогике. Извођење Стојановићевих соната подразумева флексибилност пијанисте и способност креирања тона у распону од раскошног оркестарског звука до ‘меканог’ интимног тона, као и вештину деликатног динамичког нијансирања и рафиниране употребе педала, те контролу агогике.

### 7.1 Динамичко нијансирање и употреба педала

Сам нотни запис показује колику важност за Петра Стојановића имају суптилне динамичке нијансе у интерпретацији његове музике. Томе сведоче последњи редови других ставова све три сонате, у којима видимо да је композитор изричито захтевао, у импресионистичком маниру, динамичко нијансирање у оквиру тихе звучности (видети Примере 25, 26 и 27). При томе, Стојановић разликује чак четири нијансе тихог звука, од пиано (*p*) до, постепено, пијанисисисимо (*pppp*) нивоа (видети Пример 27).

The image shows a musical score for Example 25, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 75 and includes a violin staff and a piano staff. The violin part begins with a trill and is marked *pp*, then *p*, and ends with a *morendo* marking. The piano part is marked *pp* and *mf*. The tempo is marked *Più lento e molto tranquillo*. The second system starts at measure 80 and includes a violin staff and a piano staff. The violin part is marked *pp* and *pppp*. The piano part is marked *pp*, *ppp*, and *pppp*. The tempo is marked *Adagio*.

Пример 25. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, II став, т. 75–84.

47 *ad libitum* *p dolce* *rit.* *pppp* *rit.* *pp* *pppp* *ppp dolcissimo e morendo* *Ped.* *\* Ped.* *\**

Пример 26. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, II став, т. 47–54.

84 *dim. e calando* *3* *3* *3* *3* *3* *dolce dim. e calando* *pp* *Ped.* *\**

86 *rit.* *ppp* *pp* *rit.* *ppp* *Ped.* *\**

Пример 27. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, II став, т. 84–89.

У Примерима 25, 26 и 27 евидентне су и ознаке које упућују на употребу десног педала.<sup>85</sup> У одабраним сонатама ове ознаке су унете местимично. Стојановић их није доследно уписивао, већ само у одсецима у којима је хтео да укаже на неопходност коришћења овог значајног изражајног средства клавира, а у циљу постизања одређене звучне слике карактеристичне за конкретну музичку ситуацију. У преосталим деловима композиција, композитор је начин педализирања препустио самом извођачу. Овакву праксу примењивали су многи композитори из периода романтизма, између осталих и Јоханес Брамс, са чијим стилским карактеристикама стваралаштво Петра Стојановића има доста сличности, поготово када је у питању камерна музика.

Као што се види из Примера 25, 26 и 27, Стојановић је користио стандардне ознаке за употребу десног педала:  $\text{Ped.}$  – за притискање („узимање“) и  $\text{*}$  за отпуштање („скидање“) педала. Функција употребе десног педала у одабраним сонатама веома је разноврсна, што ћемо у наредном тексту кроз позивање на претходна три и наредних неколико примера, образложити.

Употреба педала, која је у Примеру 25 (т. 79–80) индикована од стране композитора, у служби је продужетка трајања клавирског звука. Предудар у басу (оргелпункт на тоници А дура) и остали тонови арпеђираног акорда треба да остану да звуче читава два такта у спором темпу (*Più lento e molto tranquillo*). Назначена употреба педала ће омогућити да предудар, који је, због свирања осталих тонова акорда, немогуће прстима држати, остане да траје током ова два такта. Иако је прстима могуће задржати преостале тонове акорда све до краја другог такта, звук ће свакако динамички нестајати због саме карактеристике клавирског звука (описане у Поглављу 6.3). Употребом десног педала демпфери се подижу са жица, дозвољавајући им да слободно вибрирају. Дебље жице, због својих физичких особина, имају већу амплитуду осциловања, што им омогућава и да дуже вибрирају, па им звук спорије динамички опада у односу на тање жице. Када је десни педал притиснут, вибрације дебљих жица преносе се и на тање жице, подстичући продужетак њиховог осциловања, што у случајевима као што је Пример 25 омогућава да се поменути недостатак клавирског звука – непостојање издржаног тона – делимично ублажи. Из споменутог произилази да је употреба десног педала пожељна на свим местима у којима постоје записани лежећи акорди у дужим нотним вредностима у деоници клавира (као у Примерима 4, 5

---

<sup>85</sup> О десном педалу видети: David Rowland (Ed.), *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 101.

и 6 из Поглавља 6.2), без обзира на то што композиторове ознаке за употребу педала не постоје у већини таквих случајева.

Означени педал у 49. такту Примера 26 има функцију повезивања тонова разложеног акорда у једну хармонију. На половини истог такта, на месту где се мења хармонија, композитор је назначио и да треба променити (отпустити, па поново притиснути) педал. На овај начин, употребом педала се постиже и одвајање различитих хармонија. Интересантно је и то да је наредни (50.) такт веома сличан претходном (у оба такта се разлажу акорди који по садржају припадају двома различитим хармонијама, које се смењују тачно на половини такта), али композитор у овом такту није уписао ознаке за педал. Евидентно је да педал и овде треба користити, и то на исти начин на који је композитор указао у претходном такту. У анализираним сонатама, приликом разлагања акорада у било каквим ритмичким обрасцима, десни педал треба увек користити, јер ће тако повезани тонови разложеног акорда звучати као једна хармонија. Такође, веома је важно и променити педал када дође до промене хармоније. Примери употребе десног педала са циљем да се тонови повежу у једну хармонију бројни су у Стојановићевим сонатама. Употреба педала са овим циљем нарочито је присутна у Сонати оп. 95, у којој деоница клавира обилује разложеним акордима, али присутна је и у осталим сонатама (видети Пример 2 из Поглавља 6.1, Примере 7, 8, 9 и 13 из Поглавља 6.2, Пример 14 из Поглавља 6.3 и Пример 27 [т. 86–89]).

У Примеру 28 Стојановић је ознаком за педал у такту 63 указао на потребу редуковања педала у циљу постизања наглог динамичког пада. Наиме, у тактовима 61 и 62, тематски материјал излаже се у високом регистру деонице десне руке клавира, у фортисимо динамици, кога надопуњују хармонске фигурације у деоници леве руке. Иако није назначено, употреба десног педала у оваквој фактури се подразумева. Међутим, од треће добе 62. такта до треће добе 63. такта потребно је нагло спустити динамички ниво од фортисима до пијана, што је композитор јасно назначио одговарајућим динамичким ознакама, а спровођење тог динамичког пада у дело потпомогао и наведеном ознаком за педал у 63. такту. Ова ознака нам указује да треба „узети“ нови педал на првој доби 63. такта, што ће омогућити да се ‘прочисти’ звук из претходног такта, који је био у вишој динамици, а да затим треба и отпустити педал након друге добе 63. такта, што ће додатно ‘прочистити’ звук и омогућити излагање даљег музичког тока у пиано динамици.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '61', shows a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part includes a forte (*ff*) dynamic, a decrescendo (*dim.*), and the instruction *senza rit.*. The second system, labeled '63', also shows violin and piano parts. The piano part includes dynamics *mf espress.*, *dim.*, *p*, *rit.*, and *mp*. There are also performance markings like *tr.* and *sc.* in the piano part.

**Пример 28.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, II став, т. 61–67.

У тактовима 51 и 52 из Примера 26 функција употребе десног педала је вишеструка. Најпре, у овом примеру педал помаже при постизању означеног легата, поготово у мелодијској линији највишег гласа деонице десне руке. Немогуће је пронаћи адекватан прсторед који ће омогућити да се ова мелодија у потпуности одсвира легато без ‘помоћи’ педала, јер се деоница десне руке састоји из акорада. Међутим, успешност постизања легата у оваквим случајевима ће бити већа уколико тонове повежемо и прстно што је више могуће, јер је педал само помоћно средство у постизању легата. У анализираним сонатама десни педал нам често може користити у ове сврхе, уз обавезну примену и прстног легата и одговарајућег интонирања мелодијске фразе, поготово на местима где је потребно имитирати изразити виолински легато (видети Поглавље 6.3). Такође, у овом примеру, педал ће имати и хармонску функцију. С обзиром на то да акорди у оквиру једног такта припадају истој хармонији, педал ће повезати акорде у хомогену звучну масу на фону једне хармоније. Исто као и у Примеру 26, композитор је само у првом такту (т. 51) уписао ознаке за коришћење педала, док у наредном такту таква ознака не постоји. Стојановић је на овај начин указао да педал треба отпустити на крају првог такта, јер се у наредном такту мења хармонија, што никако не значи да педал не треба користити у другом такту. Напротив,



треба га употребити на исти начин као у претходном такту, поготово јер је и овде потребан као помоћ у постизању легата. Трећа улога педала у овом примеру је колористичка. С обзиром на ознаке *ppp* и *dolcissimo e morendo*, употреба десног педала ће допринети и постизању специфичног меканог и суптилног пијанистичког колорита који је потребно остварити при извођењу ове деонице сонате.

И у наредном примеру из трећег става Сонате оп. 87 (Пример 29), десни педал се може употребити као помоћно средство у повезивању акорада, то јест, достизању легата, с тим што га је потребно нешто другачије третирати него у претходном примеру. Због секундног кретања паралелних септакорада (од 123. такта и паралелних нонакорада) и њихове регистарске позиције, није могуће држати педал током целог такта, већ је потребно мењати га на свакој четвртини, али са малим закашњењем након што се одсвира сваки од акорада (такозвани „синкопирани педал“). Оваквим „узимањем“ педала постиже се легато између акорада, јер ће сваки акорд бити присутан у звуку за време неизбежног подизања прстију са клавијатуре ради свирања наредног акорда. С друге стране, због промене педала након сваког одсвираног акорда неће доћи до тонског замућења.

The image shows a musical score for Example 29, consisting of two staves: a piano part (left) and a violin part (right). The score is in 4/4 time and begins at measure 119. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section, and then a section marked *ppp molto tranquillo e dolcissimo*. The violin part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a section marked *ppp molto tranquillo e dolcissimo*. The tempo is marked *Andante*. The score includes various dynamic markings, articulation marks, and performance instructions such as *rit.* (ritardando) and *Andante*.

Пример 29. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, III став, т. 119–124.

На Примерима 27 и 30 показаћемо ситуације у којима конвенционалном употребом десног педала није могуће постићи одговарајући ефекат, већ је потребно применити специфичне технике педализације, или употребу десног педала комбиновати са средњим, „состенуто“ педалом.

У 85. такту из Примера 27 композитор је назначио да десни педал треба држати од почетка до краја такта, у циљу продужетка трајања октаве у басу у деоници клавира, коју је немогуће држати прстно због средњег гласа у фактури. Међутим, уколико

бисмо на овом месту дословно применили Стојановићеву индикацију за употребу педала, због покрета умањене терце у средњем гласу и његове позиције у дубоком регистру, дошло би до појаве замућења и дисонанце у звуку. Могуће је да је Стојановић приликом компоновања ове сонате користио клавир са мање богатим тоном, или пијанино, па није долазило до ове појаве. На савременим клавирима, ово место се мора изводити уз знатну редукцију употребе педала у односу на композиторову замисао. У оваквим случајевима пијанисти често постижу задовољавајуће ефекте употребом специјалне технике педализације, такозваног „вибрато-педала“. Ова рафинирана техника педализације подразумева лако вибрирање стопалом на педалу, које, ако се успешно изведе, дозвољава ‘прочишћавање’ дисонанци из звука, чак и промену хармоније у средњим слојевима клавирске фактуре, уз задржавање звучности педалног тона.

Механизам десног педала на клавиру се назива и „форте педал“, јер се његова употреба везује за грандиозан и моћан клавирски звук. Употреба овог педала додатно отежава свирање у оквирима тихе динамике, нарочито када је потребно свирати фигурације у краћим нотним вредностима у ниском и средњем регистру, као у сегменту из другог става Сонате оп. 87, у коме композитор није експлицитно означио употребу десног педала, али је записао педални тон у басу (с почетком у 45. такту) – тон *Це* у трајању половине (видети Пример 30). Овај тон није могуће прстом издржати, због великог опсега који настаје између педалног тона и разложене хармонске фигурације у истој деоници (деоници леве руке), што јасно имплицира да тај тон и целу фигурацију која је наслојена на њега, треба свирати под десним педалом. За извођача се захтеви посебно усложњавају у 46. такту, када се у деоници десне руке појављује *dolcissimo espressivo* профилисана мелодија, чија секундна кретања у четвртинама и осмини динамизују фактуру која ће се у 47. такту додатно полифоно раслојити. Извођење описане фактуре захтева изузетну пијанистичку компетенцију коју карактеришу високо развијене и софистициране техничке способности, велика тактилна осетљивост, сензибилна слушна контрола и комплетно владање механиком инструмента. Једно од интерпретативних решења за ово место може представљати описана техника употребе „вибрато-педала“ у комбинацији са „полу-педалом“.

**Пример 30.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, II став, т. 43–47.

Проблематика у вези са издржавањем педалног тона, као из Примера 27 и 30, могла би да се реши и употребом средњег, такозваног „состенуто педала“,<sup>86</sup> тако што би, применом овог педала, педални тон остао да звучи, а употреба десног педала би се прилагодила осталим слојевима клавирске фактуре. Међутим, примена „состенуто педала“ у извођењу клавирске музике прве половине XX века често представља повод за неслагање међу пијанистима. Постоји мишљење да се ствара одређени тонски ‘вакуум’ између тонова/акорада задржаних помоћу средњег педала и оних акорада који се смењују истовременом употребом десног педала, те да средњи педал не би требало користити. Осим тога, на већини концертних клавира у Европи прве половине XX века није постојао средњи педал, као што га уосталом нема ни на великом броју савремених клавира.<sup>87</sup>

Примена левог (*una corda*) педала омогућава добијање суптилнијег, мекшег и тишег тона на клавиру.<sup>88</sup> У анализираним сонатама, Стојановић је само на једном

<sup>86</sup> О „состенуто педалу“ видети: исто.

<sup>87</sup> Иста проблематика постоји и при извођењу Прелида оп. 23, бр. 7 у це молу (1903) Сергеја Рахмањинова (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943), савременика Петра Стојановића. Овај Прелид се, такође, може изводити уз употребу средњег педала, али у вези с тим постоје опречна мишљења.

<sup>88</sup> О левом педалу видети: исто; Dejan Despić, *Muzički instrumenti* (četvrto izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2002, 134–135.

месту, и то у првом ставу Сонате оп. 3, означио да овај педал треба употребити (видети Пример 31). У ту сврху, уместо стандардне ознаке за леви педал (*una corda*), користио је изразе на немачком језику: *linkes Pedal* („леви педал“) – за „узимање“ левог педала, и *ohne l. Pedal* („без л. [левог] педала“) – за отпуштање овог педала.

The image shows a musical score for Example 31, starting at measure 305. The score is in G major and 3/4 time. The piano part (left hand) features a series of chords and arpeggiated figures. The violin part (right hand) has a melodic line with some triplets. Dynamic markings include *f*, *p*, *pp*, *mf*, *pp cresc.*, and *sf*. Performance instructions include *animato*, *spiccato*, and *sehr kurz*. Pedal instructions are written below the piano part: *linkes Pedal* (under the first measure) and *ohne l. Pedal* (under the last measure).

Пример 31. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, I став, т. 305–309.

Међутим, иако је само на једном месту означио леви педал, Стојановић је, као што се види из Примера 25, 26, 27, 28, 29 и 30, користио ознаке за динамику, агогику и карактер које се у пијанистичкој пракси често доводе у везу са коришћењем овог педала. Овде спадају, пре свега, динамичке нијансе ниже од пиано динамике, затим ознаке као што су *dolcissimo*, *espressivo*, *morendo*, *diminuendo e calando* – све присутне у поменутих примерима. Зато је употреба левог педала на описаним местима у Стојановићевим сонатама оправдана, чак и пожељна. Интересантна је и примена овог педала у комбинацији са десним педалом, када, као у Примеру 26, звук клавира добија колористичку улогу.

У сваком случају, педализација и тонско бојење у великој мери ће зависити од инструмента и сале, а, понекад и од тренутног расположења самог пијанисте. На сваком пијанисти остаје да одлучи коју од ових техника и у којој ситуацији ће применити. Познато је да се пијанисти само начелно изјашњавају о преферираном начину коришћења педала у одређеној композицији, док у пракси вероватно не користе исту педализацију приликом сваког извођења, због инструмента и акустике сале.

До сада је било речи о нијансирањима у оквиру тихог динамичког нивоа у Стојановићевим сонатама. Међутим, осим деликатног тонског бојења у тихој динамици, Петар Стојановић у анализираним делима од пијанисте захтева динамичко

нијансирање и у оквиру форте динамике (видети Примере 32 и 33) која се протеже и до четири знака *f* (фортисисисимо), о чему сведочи Пример 32. Треба истаћи да је, као и у случају пијанисисисима, у питању сасвим ретко у музици употребљавана динамичка ознака, која се користи „скоро искључиво у оркестарским партитурама“.<sup>89</sup> То потврђује раније изнету тврдњу да клавир својим звучним својствима може да се приближи оркестарским ефектима.

246

*sf* *ff* *sff* *sff* *sff* *sff*

251

*fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

Београд 23-I-1945.

**Пример 32.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, III став, т. 246–255.

<sup>89</sup> Дејан Деспич, *Теорија музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2011, 248.

The image displays three systems of musical notation for a piano and violin sonata. The first system (measure 43) shows a violin line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system (measure 45) features a more active piano accompaniment with a 'fff' dynamic and 'appassionato' marking. The third system (measure 46) includes a 'segue' marking and a change in key signature and time signature.

Пример 33. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, II став, т. 43–46.

Закључујемо да је Стојановић од пијанисте очекивао, осим изузетног владања великим динамичким распоном, који се креће од *pppp* до *ffff*, и изузетан виртуозитет који би се могао поредити и са бравурозном звучношћу ‘брамсовског’ израза, а уз све то и неопходну храброст без које се извођач не хвата у коштац са таквом музиком. Наравно, пијаниста би у описаним епизодама посебно требало да води рачуна о квалитету гласног звука, јер приликом свирања одабраних Стојановићевих соната постоји опасност од претеривања у јачини, која може постати ‘карикатурална’ и као таква умањити лепоту и племениту звучност његових дела. У оваквим динамичким врхунцима акорде не треба изводити ударом са превелике висине, јер би то произвело тон умањеног квалитета – груб и крут. Боље је ‘утиснути их’ без грубости, користећи притом много тежине из руку и рамена. Осим тога, већа близина руку у односу на клавијатуру омогућава пијанисти већу прецизност, нарочито у свирању брзих и гласних фигурација и пасажа.

## 7.2 Значај вербалних ознака из нотног текста за интерпретацију

Традиционално нотно писмо се састоји из апстрактних знакова којима се бележе висина и трајање тонова (делимично и динамика), и вербалних ознака које извођачу указују на све остале елементе интерпретације<sup>90</sup> (темпо, агогику, динамику,<sup>91</sup> артикулацију, боју и тако даље).<sup>92</sup>

Петар Стојановић је оставио беспрекорно јасно записане ознаке за **артикулацију** у клавирској деоници виолинских соната. У све три анализирание сонате композитор је легато артикулацију обележавао лигатуром (луком), а само у неколико случајева (у Сонати оп. 3), вербалном ознаком *legato* (видети Пример 34).

The image shows a musical score for Example 34, starting at measure 29. It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The first measure is marked with a box containing the number '29'. The violin part features a melodic line with slurs and a 'pizz' (pizzicato) marking. The piano staff begins with a bass clef and the same key signature. It features a rhythmic accompaniment with slurs and a 'legato' marking. The piano part also includes 'pizz' markings. The score is written in a standard musical notation style.

**Пример 34.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, II став, т. 29–30.

Као што се види из Примера 34, излагање тематског материјала у клавирској деоници завршава се на месту на коме је композитор вербалном ознаком указао да даљи музички ток у клавирској деоници, који се састоји из хармонских фигурација, треба свирати легато. Иако се подразумева да ће се хармонске фигурације свирати под педалом и легато, композитор је, због присуства лигатуре у претходном музичком току, хтео да укаже да легато артикулација и даље остаје присутна у потоњем току, без обзира на одсуство лигатуре.

<sup>90</sup> Питањем дефинисања нотног записа бавио се, кроз историју, велики број аутора, међу којима се као најбитнији истичу Листенијус (Nicolaus Listenius, 1510–15??), др Ингарден (Roman Ingarden, 1893–1970), Далхаус (Carl Dahlhaus, 1928–1989), Бертон Меклин (Barton McLean, 1938) и, у нашој средини, др Тијана Поповић Млађеновић (1962). Видети Тијана Поповић Млађеновић, *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka* (drugo izdanje), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, 16–73.

<sup>91</sup> Иако према наведеном виђењу динамичке ознаке спадају у „вербалне ознаке“ заступљене у нотном тексту, њима је посвећено посебно поглавље (поглавље 7.1) јер их сматрамо нарочито важним чиниоцем пијанистичке интерпретације, због, између осталог, повезаности динамичког нијансирања и употребе педала на клавиру.

<sup>92</sup> Видети: исто, 88.

С обзиром на то да су стилске карактеристике Стојановићевог стваралаштва ослоњене на позни романтизам, можемо сматрати да је легато подразумевана артикулација у одабраним сонатама при извођењу деоница у којима није означена друга врста артикулације.<sup>93</sup> На пример, Стојановић готово нигде није уписивао лукове у одсесима у којима деоница клавира садржи хармонске фигурације или разложене акорде (што је веома чест садржај у деоници клавира, поготово у Сонати оп. 95). На таквим местима, између осталог и због употребе десног педала, подразумева се легато артикулација (видети Примере 2, 7 [т. 5–11], 9, 10, 13, 14, 18, 21 [т. 66–67], 24, 26 [т. 49–50], 27, 28, 30 и 33).

У одабраним сонатама неретко можемо наићи на дуге мелодијске фразе под једним луком (видети Пример 35). На оваквим местима постоји потешкоћа приликом свирања легата, због опадајућег клавијског звука, поготово ако су у фактури присутне дуже нотне вредности. О извођачким потешкоћама овог типа, као и о могућим решењима, писано је детаљније у Поглављу 6.3.

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 211, consists of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The violin part features a long, flowing melodic phrase with slurs and a fermata. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The second system, starting at measure 215, continues the violin part and piano accompaniment. Dynamics such as 'dim.' and 'pp' are indicated in the piano part.

**Пример 35.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, III став, т. 211–219.

Често је Стојановић обележавао луковима кратке музичке фразе које се местимично појављују у оквиру споредног слоја клавијске фактуре (видети Пример 36,

<sup>93</sup> Видети: Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice (1750–1900)*, Oxford, Oxford University Press, 2002. 172–173.



али и Примере 1, 2 [т. 4] и 3 из Поглавља 6.1). Ове кратке фразе би требало истаћи изразитим ‘испевавањем’ у легато артикулацији, притом пазећи да се не надјача мелодија водећег гласа. Пошто се на таквим местима, поред главног мелодијског гласа и слоја фактуре који представља његову хармонску пратњу, појављује још један ‘контрапунктски’ глас изразите мелодијске линије, стиче се утисак полифоног третмана клавирске фактуре.

47

*pp*

*p dolce*

54

*poco largamente*

*p dolce*

*cresc.*

*sub. p*

*dolce*

**Пример 36.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, III став, т. 47–60.

Сасвим изузетно наилазимо и на групе од по две ноте повезане лигатуром, као у деоници десне руке клавира у Примеру 37.

73

*f espress.*

**Пример 37.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, I став, т. 73–75.

У Примеру 37, лигатура има више функцију раздвајања, него повезивања, јер, потребно је јасно одвојити сваку групу од по две осмине, подизањем прстију са клавијатуре након сваке друге осмине. При томе се мора водити рачуна да друга осмина не буде прекратка, јер она није стакато. Такође, потребно је и десни педал прилагодити оваквој артикулацији, то јест мењати га после сваке друге осмине.

Овде треба споменути и проблематику о којој је, такође, детаљно било речи у Поглављу 6.3, а тиче се звучне усмерености ка виолинском легату. Због врсте самог ансамбла, с овом проблематиком се често срећемо у анализираним композицијама (видети Пример 14 [т. 13–16] из Поглавља 6.3).

Такође, треба споменути и проблематику која настаје када је, због осталих гласова у клавирској фактури, отежано извођење прстног легата, као у примеру из трећег става Сонате оп. 95 (видети Пример 38).

The image shows a musical score for Example 38, which is a piano accompaniment for a violin and piano sonata. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 50. The right hand plays a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a rest. The left hand plays a bass line with a slur over the first four measures, followed by a rest. The score includes dynamic markings like 'Ped.' and 'p.', and a '\*' symbol.

**Пример 38.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, III став, т. 50–55.

У случају извођења Примера 38 можемо користити десни педал као помоћно средство у достизању легата, о чему је детаљно писано у Поглављу 7.1 (видети, такође, Примере 26 [т. 51–52] и 28 из Поглавља 7.1).

Спроведена анализа доводи нас до закључка да је композитор лигатурама чешће означавао границе фразе, него легато артикулацију. Међутим, и тако означене фразе се подразумевано изводе легато, осим ако се у оквиру фразе не појављује ознака која упућује на неку другу врсту артикулације. Ако узмемо у обзир и подразумевање легата на местима где артикулација није означена, евидентно је да је легато најзаступљенији артикулациони вид у одабраним сонатама.

Стакато артикулација је, у односу на легато, знатно мање заступљена у анализираним сонатама. Стојановић је ову артикулацију означавао на уобичајени начин – тачком изнад или испод ноте (видети Пример 39).



The image shows a musical score for Example 39, consisting of a violin part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 42. The violin part features staccato articulation, indicated by a dot above the notes, with dynamic markings of *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The piano part provides a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* (forte) and *f energico* (forceful). The score ends with a fermata over a chord in the piano part.

**Пример 39.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, I став, т. 42–45.

Стакато врло често има контрастну улогу у драматургији одабраних Стојановићевих соната. На микро плану, појава стакато артикулације може донети контраст у карактеру у оквиру излагања једне теме или неког одсека у оквиру става. У Примеру 40 видимо да у првих осам тактова теме ронда Сонате оп. 3 преовладава легато артикулација у деоницама оба инструмента, а да се од деветог такта појављује стакато. Први део теме је лирског карактера, а присуство стакато артикулације од 9. до 11. такта доприноси промени карактера другог дела теме у скерцозни. Извођачи могу сами да изаберу, на основу својих афинитета, да ли ће приликом интерпретације направити блажи или већи контраст. Интензитет контраста зависи од интензитета спровођења стакато артикулације (‘блажим’ или ‘мекшим’ стакатом постићи ће се блажи контраст, и обратно).

1 Allegro animato.

Allegro animato.

mf

5

9

sf

espress.

Пример 40. Петар Стојановић, Соната за клавира и виолину оп. 3, III став, т. 1–13.

На макро плану, Стојановић користи стакато артикулацију у креирању контраста између већих делова форме или ставова. На пример, први, други и четврти став Сонате оп. 95 су изразито лирског карактера, и у њима преовладава легато артикулација (уз повремене контрасте на микро плану). Међутим, трећи став је Скерцо (Бурлеска), који уноси карактерни контраст у цео сонатни циклус. Носилац скерцозног карактера у овом ставу је управо стакато артикулација, присутна у деоницама оба инструмента (видети Пример 41). Сличну појаву можемо запазити и у Примеру 42, у коме стакато артикулација доприноси карактеризацији читаве друге теме ронда Сонате оп. 3.

Пример 41. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, III став, т. 13–24.

Пример 42. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, III став, т. 24–35.

У Примеру 43 запажамо две интересантне појаве у вези са стакато артикулацијом. Најпре, у 90. такту композитор је обележио да стакато артикулацијом треба одсвирати половину ноте у деоницама обе руке клавира. Ова појава је неуобичајена јер се обично ознаке за стакато пишу на нотним вредностима које нису дуже од једне тактове добе (у овом случају не дуже од четвртине ноте). Сагледавајући

музички ток који окружује ово место, долазимо до закључка да композитор није замислио да ову половину ноте треба свирати сасвим кратко (стакато у свом изворном значењу), већ јој само треба скратити трајање, на пример за половину краће од записане нотне вредности, дакле, свирати је као да је у питању четвртина ноте за којом следи четвртинска пауза. Друга појава која захтева пажњу извођача је у 93. такту, у коме наилазимо на истовремену појаву легата у деоници десне, и стаката у деоници леве руке. На овом месту, због стакато акорада у деоници леве руке, треба ограничити употребу десног педала, иако би он допринео постизању легата при извођењу фразе која је под луком у деоници десне руке. Легато у деоници десне руке, дакле, мора се постићи искључиво прстима.

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 88, includes a treble clef staff with a 'pizz.' instruction and a piano (p) dynamic marking, and a grand staff (treble and bass clefs) with 'molto espress.' and 'pizz.' markings. The second system, starting at measure 93, includes a treble clef staff with 'arco tranquillo' and 'p' markings, and a grand staff with 'pp' and 'p tranquillo' markings. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs.

**Пример 43.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, I став, т. 88–99.

Анализа стакато артикулације у све три одабране сонате нас доводи до закључка да је ова врста артикулације местимично коришћена у првој (оп. 3) и петој (оп. 95) сонати, док у трећој (оп. 87) уопште није присутна. Такође, стаката нема у другим ставовима ни једне од анализираних соната. Имајући у виду изразито лирски карактер целе Сонате оп. 87, као и других ставова све три одабране сонате, изостанак стаката не изненађује.

Портато је најређе записана артикулација у одабраним сонатама. У деоници клавира никада не наилазимо на више од неколико тонова у низу који су у портато артикулацији. У деоници виолине употреба портата је нешто учесталија.

Стојановић је користио портато како би истакао и подцртао поједине тонове приликом излагања тематског материјала (видети Пример 44), или истакао значај неког акорда из хармонске пратње (видети Пример 45).

The image shows a musical score for Example 44, consisting of two systems. The first system (measures 35-41) features a piano part with dynamics *p*, *espress.*, and *mf*, and a violin part. The second system (measures 39-41) features a piano part with dynamics *p* and *Animato*, and a violin part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Пример 44.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, I став, т. 35–41.

The image shows a musical score for Example 45, consisting of two systems. The first system (measures 1-5) features a violin part with dynamics *mf* and *rigoroso*, and a piano part with dynamic *mf*. The tempo marking *Allegro vivo* is present. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Пример 45.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, III став, т. 1–5.

Стојановић је увек портато артикулацију означавао цртом испод или изнад ноте, а никада стављањем лигатуре преко ознаке за стакато, нити словним ознакама. Сасвим изузетно у одабраним сонатама можемо уочити вербалну ознаку *marcato*, која се

доводи у везу са портатом, али нас упућује и на наглашавање сваког тона (видети Примере 46 и 47).

249

*marcato*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Пример 46. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, III став, т. 249–255.

32

*mf*

*p*

*p*

*mf marcato*

Пример 47. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, III став, т. 32–38.

Акцентуација је изражајно средство које је Петар Стојановић веома обилно примењивао у одабраним сонатама. Од свих вербалних ознака које чине нотни текст, ознакама за акцентуацију је посветио посебну пажњу, па тако у партитурама анализираних дела можемо уочити палету од три по интензитету различите ознаке: > (акцент), *sf* (сфорцато) и *fff* (виша варијанта сфорцата по интензитету).

Већ у првим тактовима првог става Сонате оп. 3 уочавамо мелодију која се састоји од низа акцентованих тонова (видети Пример 48).



Violine. **1** Allegro. rit. a tempo p espress.

Klavier. Allegro. ff energico p rit. p a tempo

**Пример 48.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, I став, т. 1–5.

С обзиром на то да су од 2. такта до појаве декрешенда у 4. такту сви тонови акцентовани, у овом случају акценти немају функцију истицања тонова, већ, у комбинацији са ознакама фортисимо и *energico*, упућују на фанфарни карактер ове мелодије. Приликом извођења овог сегмента, пијанисти значајно може помоћи и адекватна употреба десног педала, који треба одсечно мењати на сваком тону.

Стојановић је често користио акценте у служби истицања мелодијске линије из вишегласне фактуре. У Примеру 49 уочавамо вишеслојну клавирску фактуру, у којој деоница десне руке излаже уједно главну мелодијску линију и пратњу у виду шеснаестинских хармонских фигурација. У деоницама виолине и леве руке клавира је такође заступљена хармонска пратња, а све то у форте динамици и карактеру *con fuoco*. У оваквом окружењу, главна мелодијска линија се може истаћи само уз акцентовање исте, на шта је композитор у партитури указао адекватним ознакама. У Примеру 50 Стојановић је акценте употребио ради издвајања канонски имитираних гласова из густог музичког окружења. Међутим, у оба случаја, ипак, не треба рачунати само на акценте, већ је боље нешто тише свирати остале слојеве фактуре, што ће помоћи у лакшем издвајању главне мелодијске линије и њеном интонирању.

Пример 49. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, III став, т. 122–133.

Пример 50. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, I став, т. 63–66.

У одабраним сонатама неретко можемо наићи и на коришћење акцената у циљу појачавања ефекта синкопе (видети Пример 51).

Пример 51. Петар Стојановић – лево: Соната за виолину и клавир оп. 87, I став, т. 96;  
десно: Соната за виолину и клавир оп. 95, I став, т. 45

Синкопа по себи прави метрички акценат повезујући ненаглашен са наглашеним тактовим делом. Међутим, Стојановић, поготово на местима са форте динамиком (као у Примеру 51), указује да је при интерпретацији потребно додатно подцртати те акценте.

Акцентуација је у Стојановићевом случају и значајан фактор при изградњи мелодијске фразе. У одсецима у којима је деоници клавира поверио излагање главног мелодијског материјала, често акцентима указује пијанисти на значај микро фразирања. У Примеру 52, указивањем на акцентовање задржичних тонова, осигурава се да ће наредни тон, који представља разрешење задржице, бити одсвиран знатно тише од задржичног тона, што ће уједно и помоћи пијанисти при интонирању те мелодијске фразе.



**Пример 52.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3 – лево: I став, т. 269; десно: II став, т. 24

У анализираним сонатама често наилазимо и на комбиновање акцената са другим артикулацијским ознакама, па тако можемо уочити и ознаке као што су  $\text{>}$ ,  $\text{>=}$ , као и акценат у оквиру лигатуре. У Примеру 53 присутне су све три комбинације.



**Пример 53.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, III став, т. 13–18.

У вези са Примером 53, треба споменути и да Петар Стојановић користи акцентуацију у служби драматургије и карактеризације. Прави скерцозни карактер у трећем ставу Сонате оп. 95 постиже се само уколико се сва обележена акцентуација, заједно са артикулацијом, успешно спроведе приликом интерпретације.

Ради постизања нешто интензивнијих акцената у односу на стандардни акценат, Стојановић је користио ознаку за сфорцато (*sf*), која, поред изразитог акцентовања тона, подразумева и брзо враћање у динамички оквир музичког окружења. У Примеру 54 композитор је указао да тон де<sup>2</sup> у деоници десне руке клавира треба интензивније акцентовати у односу на претходне три осмине, које су такође акцентоване. То потврђује и постојање градације.



**Пример 54.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, III став, т. 22–23.

Стојановић *sf* користи и у оквиру тихе динамике. У 26. и 28. такту Примера 55, с обзиром на то да је цео сегмент у оквиру пиано динамике, акцентуација би могла бити обележена и стандардном ознаком за акценат (>). Међутим, одабир ознаке *sf* уместо стандардног акцента значи да је на овом месту потребно изразитије истаћи акцентоване тонове него у случају означавања стандардним акцентом. На тај начин поспешује се и музичка карактеризација овог сегмента.

**Пример 55.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, III став, т. 24–29.

Стојановић је *sf* често користио на врхунцима динамичких градација, као што су крајеви пасажа у узлазном смеру, као у такту 334 у Примеру 56. С обзиром на то да је применом крешенда, који почиње из форте динамике, постигнут још виши динамички ниво при крају пасажа, примена сфорцата на последњем тону пасажа, која подразумева веома снажан и брз атак на дирку (у конкретном случају малим прстом десне руке), може представљати потешкоћу при извођењу. У решавању ове проблематике може помоћи спуштање нивоа динамике у такту у коме почиње крешендо и добра динамичка организација до краја фразе.

The image shows a musical score for Example 56. It consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score begins at measure 330, indicated by a box. The vocal line has lyrics 'cre-scen-do' under the notes. The piano accompaniment has dynamics 'f cre' and 'scen' under the first two measures, and 'do' and 'sf' under the last two measures. The piano part features a crescendo leading to a sforzato (sf) dynamic at the end of the phrase.

**Пример 56.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, I став, т. 330–334.

Ради најизразитијег истицања тонова у односу на тонове из музичког окружења, Стојановић је у одабраним сонатама употребљавао ознаку *sff*. За разлику од обичног акцента и сфорцата (*sf*), ову је ознаку користио само у оквиру виших нијанси од форте динамике, најчешће у грандиозним завршницама ставова, као у Примерима 57 и 58.

The image shows a musical score for Example 57. It consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score begins at measure 246, indicated by a box. The vocal line has dynamics 'sf', 'ff', and 'sff' under the notes. The piano accompaniment has dynamics 'sf', 'ff', and 'sff' under the notes. The piano part features a dynamic progression from sf to ff and then sff.

**Пример 57.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, III став, т. 246–250.

**Пример 58.** Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, III став, т. 240–243.

Сва три нивоа акцентуације Стојановић је користио и приликом стварања различитих метро-ритмичких конфликта, поготово приликом померања метричких нагласака у оквиру такта. Из Примера 59 видимо да је у 137. такту првог става Сонате оп. 87, због употребе сфорцата, уследило померање метричког акцента, тако да се од друге добе у такту 6/4 ниже шест дводелних група, од којих трећа група иде преко тактице. Стиче се утисак да тактице између 137. и 138. такта и нема. Повратак у тродел у 139. такту је отежан због дводелних група у претходна два такта, које не крећу од прве, већ од друге добе 137. такта. Очување основне метричке пулсације, без обзира на померање исте, од изузетне је важности за успешно извођење овог сложеног метричког облика, као и за повратак у тродел.

**Пример 59.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, I став, т. 136–138.

Спроведена анализа доводи нас до закључка да је композитор био веома прецизан и доследан при обележавању акцентуације у одабраним сонатама. Поставио је три нивоа акцентуације (>, *sf* и *sff*) и остао им веран без изузетка у свим анализираним сонатама, иако су настале у широком временском раздобљу од чак 43

године. У овим сонатама ни на једном месту не можемо наићи на друге ознаке за акцентуацију, као што су *fz*, *sfz*, *sffz*, *rf*, *rfz* и тако даље. Прегледност у означавању и прецизност при организовању ознака за акцентуацију, какве уочавамо у Стојановићевим одабраним сонатама, знатно поједностављује процес припреме ових дела за извођење.

Још једно изражајно средство које Стојановић изузетно често користи у одабраним композицијама је **агогика**. Иако се, због стилских карактеристика романтизма, извесна флексибилност у темпу приликом извођења подразумева, композитор је веома детаљно уписивао агогичке ознаке у партитурама анализираних дела.

Ознаку за постепено успоравање Стојановић увек означава са *rit.*. Међутим, много чешће од *rit.* користи ознаку *calando*, која осим опадања у темпу, подразумева и опадање у динамици. Ипак, без обзира на то, можемо често наићи и на комбинацију ознака *rit.* и *dim.* (*diminuendo*). Након спроведене анализе употребе ових ознака у све три сонате, дошли смо и до одређених закључака о њиховом третману.

Стојановић ознаку *rit.* користи најчешће на крајевима мањих или већих музичких целина, у циљу повезивања са музичким током који следи. Без обзира на то да ли је у комбинацији са ознаком *dim.*, композитор ознаку *rit.* увек користи када је потребно успоравање у оквиру пола, једног, или највише два такта, као у Примеру 60.

The image contains two musical excerpts. The left excerpt, labeled '12' in a box, shows a piano and violin score. It features a 'rit.' marking followed by a 'Tempo I' marking. The right excerpt, labeled '59', shows a violin and piano score with a 'dim. e rit.' marking followed by a 'Tempo I' marking.

**Пример 60.** Петар Стојановић – лево: Соната за клавир и виолину оп. 3, II став, т. 12–13; десно: Соната за виолину и клавир оп. 87, II став, т. 59–61.

Ознаку *calando* Стојановић користи када је потребно истовремено опадање у темпу и динамици, али најчешће у оквиру више тактова. Без обзира на то што она подразумева утишавање музичког тока, композитор често и уз ову ознаку уписује знак

за декрешендо, или ознаку *dim.*, чиме додатно наглашава да је потребно и опадање у динамици (видети Примере 61, 62 и 63).

Пример 61. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, I став, т. 100–106.

Пример 62. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, III став, т. 202–210.

Пример 63. Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, I став, т. 142–147.



Још једна разлика у примени ознаке *rit.* у односу на примену ознаке *calando* огледа се у томе што ознаку *rit.* композитор користи и у крешенду (као у Примеру 60 – лево), док се музички ток са ознаком *calando* увек изводи и са подразумевајућим опадањем у динамици. Међутим, треба водити рачуна и о мери, када је у питању успоравање и утишавање музичког тока. Интензитет опадања треба прилагодити музичком контексту. Рецимо, у Примеру 61, поред ознаке *dimin. e calando*, присутан је и знак за декрешендо који води ка пијанисимо динамици. Композитор опадање спроводи и укрупњавањем нотних вредности (повезивањем нота преко тактице од 103. такта), а све то води у генерал-паузу у 106. такту. Из наведеног произилази да је на овом месту потребно применити интензивно опадање у темпу и динамици. Међутим, у извођењу случаја из Примера 63 није потребно интензивно опадање, бар када је темпо у питању, зато што се не ради о преласку у нови одсек композиције. Проналажењем ‘праве мере’ избегава се претерана ‘исцепканост’ израза, и обезбеђује природан и спонтани музички ток.

Агогичку ознаку за постепено убрзавање темпа – *accelerando*, композитор је у анализираним сонатама употребио само два пута: у другом ставу Сонате оп. 87 и у четвртом ставу Сонате оп. 95 (видети Примере 64 и 65).

The image shows a musical score for Example 64, measures 66-68. It is a two-staff score for violin and piano. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Tempo I'. The first staff (violin) starts with a melodic line. The second staff (piano) has a rhythmic accompaniment. The score includes the instruction 'poco accel. e cresc.' and a dynamic marking 'f'.

**Пример 64.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 87, II став, т. 66–68.

The image shows a musical score for Example 65, measures 103-107. It is a two-staff score for violin and piano. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The first staff (violin) has a melodic line. The second staff (piano) has a rhythmic accompaniment. The score includes the instruction 'mf accell.' and dynamic markings 'mf' and 'f'.

**Пример 65.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавир оп. 95, IV став, т. 103–107.

У Примеру 64, *accelerando* се спроводи у оквиру *Andante* темпа, са незнатним убрзањем, јер се након два такта темпо враћа у *Andante*. Можда би на овом месту прикладнија ознака била *animato*. ‘Прави’ *accelerando* дешава се у сегменту из Примера 65, при чему је потребно спровести убрзање темпа, из *Allegretto* у *Allegro*.

Стојановић је изузетно детаљно наводио и **ознаке за карактер и израз**. У одабраним сонатама наилазимо на веома широку палету ових ознака, као што су: *animando, animato, appassionato, brillante, con fuoco, con sentimento, delicatamente, dolce, energico, espressivo, grazioso, largamente, leggiero, marcato, morendo* и *tranquillo*, често са додацима попут *poco, molto* и *sempre*. Интересантна је и појава израза на немачком језику у Сонати оп. 3, као што су: *breit* (широко), *warm* (топло), *mit Wärme* (са топлином), *warm und breit* (топло и широко) и *frei* (слободно).<sup>94</sup> Ова појава не изненађује, с обзиром на то да је Соната оп. 3 компонована у Бечу и да је издата од стране бечког издавача „Доблингер“. У осталим сонатама ознаке на немачком језику не постоје.

Адекватно тумачење уписаних карактерних ознака од велике је важности за интерпретацију одабраних соната. С обзиром на то да значења ових ознака нису тачно одређена, начин и мера њихове примене препуштени су извођачу. Њихова реализација у пракси, за пијанисту подразумева комплексно садејство више елемента интерпретације, као што су темпо, агогика, динамика, артикулација, акцентуација, педализација и тонско бојење, а у неким случајевима и свих наведених истовремено.

Најчешће коришћена карактерна ознака у анализираним сонатама је *espressivo*. Стојановић је ову ознаку обележавао готово на свим местима на којима један од инструмената из ансамбла, или глас у оквиру слојевите клавирске фактуре, излаже изразиту мелодијску линију. Ова ознака упућује на примену рубата, али и извесно динамичко истицање те мелодијске линије. У случајевима у којима излагање главне мелодијске линије у оквиру неке веће целине прелази из једног инструмента у други (по принципу допуњавања), Стојановић је ознаком *espressivo* у деоници сваког од инструмената означавао наступ сваког њеног дела. На тај начин је указивао да тај део мелодијске линије треба и динамички истаћи у односу на остале слојеве фактуре ансамбла (видети Пример 66).

---

<sup>94</sup> Као што је споменуто у Поглављу 7.1, у првом ставу Сонате оп. 3 наилазимо и на ознаке за употребу левог педала на немачком језику – *linkes Pedal* и *ohne l. Pedal*.

Пример 66. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, II став, т. 51–53.

У Примеру 66, у 51. такту, уочавамо ознаку *espress.* у деоници виолине у којој се излаже главна мелодијска линија. У 53. такту уочавамо ову ознаку у деоници клавира, што значи да од тог места клавир преузима излагање главне мелодијске линије, што при интерпретацији значи експресивно вођење и истицање те мелодијске линије уз примену рубата, а динамичко повлачење осталих слојева фактуре ансамбла.

У сегменту из Примера 67 уочавамо садејство две карактерне ознаке – *animato* и *espressivo*, које може представљати изазов при интерпретацији. Прва ознака односи се на цео ансамбл и подразумева благо померање темпа у узлазном смеру, а уједно и динамике (због додатка *e sempre cresc.*), у току неколико тактова. С друге стране, ознака *espress.* односи се само на најдубљи глас фактуре, јер се у њему излаже главни тематски материјал, који треба истаћи и у чијем извођењу треба применити рубато. При интерпретацији овог сегмента потребно је да се извођачи међусобно пажљиво слушају. Такође, потребно је опрезно доzirати рубато у деоници леве руке клавира и ускладити га са прогресијом у темпу која постоји на нивоу ансамбла.

Пример 67. Петар Стојановић, Соната за клавир и виолину оп. 3, III став, т. 220–223.

Интересантан је и случај карактеризације теме А из четвртог става (ронда) Сонате оп. 95, која се у овом ставу излаже четири пута (видети Пример 68). Без композиторове ознаке *con sentimento*, ова тема би имала играчки карактер. На то нас упућује њена мелодијска линија, која има призвук мађарске народне игре, као и хармонска пратња са играчким синкопираним ритмом, са каквим се можемо срести и у појединим Брамсовим *Мађарским играма*. Међутим, ознака *con sentimento*, коју је на почетку сваког излагања теме композитор назначио, даје потпуно супротан, лирски и сентименталан карактер овој теми. Уместо ритмичке строгости, при извођењу ове теме потребно је применити рубато свирање, са умереном ритмичком флексибилношћу, уз опрез да се не наруши пулс фразе која се гради са главном мелодијском линијом.

**Пример 68.** Петар Стојановић, Соната за виолину и клавира оп. 95, III став, т. 140–146.

## 8. ЗАКЉУЧАК

Овај докторски уметнички пројекат настао је као резултат вишегодишњег бављења аутора цикличним делима за виолину и клавир Петра Стојановића. Због недовољне истражености животног пута и дела овог веома плодног српског композитора, што је резултат вишедеценијског неправедног занемаривања од стране музиколога и извођача, истраживање је обухватило неколико сегмента.

У првом сегменту систематизовани су досадашњи научни пројекти који су се бавили истраживањем опуса овог композитора и сагледана је сва доступна литература (пописана у списку литературе) о Петру Стојановићу. Истраживање у оквиру овог сегмента довело нас је до закључка да су сви споменути пројекти и литература углавном музиколошког типа, тако да до сада није постојао ни један рад који се бави анализом интерпретације композиција Петра Стојановића. Ипак, у овом смо сегменту дошли до драгоцених информација у вези са животом и стваралаштвом композитора, које су биле полазна тачка у даљем истраживању. Систематизована су сазнања о композиторовом животу – школовању и вишеструкој делатности, као и подели његовог стваралаштва на „бечки“ и „београдски период“. Такође, овај сегмент истраживања дао нам је општи увид у целокупно композиторово стваралаштво, као и детаљнији увид у његов камерни опус. Отворена је и тема стилског позиционирања Стојановићевог стваралаштва, која је касније детаљније разрађена приликом анализе интерпретације одабраних соната. Утврђена је припадност позноромантичарском стилу, са елементима импресионизма у Сонати оп. 87.

Следећи сегмент овог истраживања у фокус ставља све цикличне композиције за виолину и клавир Петра Стојановића (Сонатину, Сонате и Свите). Извршена је систематизација одабраних композиција у односу на рукописне нотне изворе који се налазе у композиторовој заоставштини у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду, као и ретка штампана издања ових композиција. Анализа малобројних информација о извођењима и снимцима ових дела показала је да нека од ових дела до сада нису изведена. Такође, спроведено истраживање нотних извора довело је до могућег разрешења недоумица у вези са нумерацијом и бројем композиторових соната за виолину и клавир.

Сви изведени закључци и сазнања, проистекли из претходна два сегмента, дали су неопходну основу за спровођење централног сегмента истраживања. Спроведена је

детаљна анализа чинилаца интерпретације у делима која су одабрана за предмет овог докторског уметничког пројекта – три композиторове сонате за виолину и клавир, оп. 3, оп. 87 и оп. 95. Сонате су настале у временском распону од 43 године, и у свакој од њих уочавамо елементе специфичности, а уједно и доследности, композиторовог стваралачког процеса.

У поглављу „Чиниоци интерпретације соната оп. 3, оп. 87 и оп. 95 Петра Стојановића у контексту различитих типова излагања тематског материјала“ аспект излагања тематског материјала сагледан је кроз призму односа деоница виолине и клавира и систематизован у четири категорије. Детаљном анализом овог питања установљено је да клавирска деоница захтева висок ниво пијанистичког умећа. Указано је на присуство извођачких проблема приликом интерпретације тематског материјала који подразумева слојевиту клавирску фактуру или приликом експресивног обликовања широких мелодијских линија. Анализирана је и деоница клавира у сегментима у којима хармонски надопуњује излагање тематског материјала у деоници виолине. Уочени су и идентификовани типови техничко-извођачке проблематике који се односе на диференцирање различитих слојева фактуре, непостојање издржаног тона на клавиру, фразирање, однос инструмента, педализацију, прсторед и звучну усмереност ка виолинском легату. Наведене врсте проблематике постоје и приликом извођења једноставнијих видова клавирске пратње, као и приликом извођења веома сложених хармонско-ритмичких фигурација, које су често присутне у анализираним сонатама, поготово у Сонати оп. 95.

У поглављу „Различити начини постизања звучног колорита у сонатама оп. 3, оп. 87 и оп. 95 Петра Стојановића“ детаљно су анализирани чиниоци интерпретације који доприносе постизању звучног колорита у одабраним сонатама. Уочени су, најпре, веома прецизни захтеви у погледу динамичког нијансирања које је Стојановић поставио пред пијанисту, а који се крећу у екстремном распону од *pppp* до *ffff*. Анализом педализације установљено је да је Стојановић у партитури означавао употребу десног педала само у одсецима у којима је хтео да укаже на неопходност коришћења овог средства, а да је начелно начин педализације препуштао самом извођачу, што је у складу са праксом употребе педала у периоду романтизма. Међутим, уочене су и специфичности у вези са употребом педала, на које је указано у примерима. Откривена су и места на којима се појављује потреба за применом средњег, „состенуто“ педала, или специјалних техника коришћења десног педала, као

што су „вибрато-педал“ и „полу-педал“. Установљено је да је композитор само на једном месту у одабраним сонатама уписао индикацију за коришћење левог (*una corda*) педала, и то на немачком језику, и разматрана је оправданост његовог коришћења на другим местима. Анализа артикулације довела нас је до закључка да је легато подразумевана артикулација у одабраним сонатама, осим на местима на којима је назначена употреба друге артикулације. Евидентирани су и сегменти у којима је, због сложености фактуре, отежано постизање легата и дато је могуће интерпретативно решење. Установљено је да ознака за стакато артикулацију нема у Сонати оп. 87, као ни у другим, лаганим ставовима сваке од анализираних соната. У оквиру наведеног поглавља, детаљно је анализирана и акцентуација, што је довело до закључка да је композитор доследно користио три нивоа акцентуације (>, *sf* и *sff*) у све три сонате. На крају овог поглавља спроведена је анализа ознака за агогику, темпо и карактер, која је показала велико присуство ових ознака, пре свега у Сонати оп. 3. Уочено је и присуство ознака на немачком језику, али само у Сонати оп. 3, као и веома честа примена ознаке *calando*. Објашњено је значење и утицај ових ознака на интерпретацију.

Резултати спроведеног истраживања доводе нас до закључка да је у потпуности оправдано тврдити да Стојановићеве сонате за виолину и клавир спадају у врхунска уметничка дела класичне камерне музике, која могу стајати ‘раме уз раме’ са сонатама великана европске музике. Циљ овог рада је да подстакне на даља уметничка истраживања, за која Стојановићеве сонате несумњиво пружају озбиљан потенцијал.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Andreis, Josip, Dragotin Cvetko i Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb, Školska knjiga, 1962.
2. Bowen, York, *Peddalling the modern pianoforte*, London, Oxford University Press, 1964.
3. Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice (1750–1900)*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
4. Веселиновић, Мирјана (уред.), *Аспекти интерпретације: реферати са научног скупа одржаног 22. и 23. IV 1988. године*, Београд, Удружење композитора Србије – Факултет музичке уметности, 1989.
5. Веселиновић-Хофман, Мирјана и др., *Историја српске музике – српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
6. Von Arx, Victoria A., *Piano Lessons with Claudio Arrau (A Guide to His Philosophy and Techniques)*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
7. Вуксановић, Ивана, „Концертантна музика“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 517–543.
8. Giesecking, Walter and Karl Leimer, *Piano technique*, New York, Dover Publications Inc., 1972.
9. G. [Gostuški], D. [Dragutin], „Petar Stojanović (1877–1957) [In memoriam]“, *Zvuk – jugoslovenska muzička revija*, 13–14, 148.
10. Despić, Dejan, *Muzički instrumenti* (četvrto izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2002.
11. Деспић, Дејан, *Теорија музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2011.
12. Dinov, Marija, “The function of analogy in piano pedagogy”, *Facta Universitatis (Series: Teaching, Learning and Teacher Education)*, Vol. 7, No. 2, 2023, 371–380.
13. Dunhill, Thomas F., “Chapter VI. Strings with pianoforte. I. *Duet-sonatas.*”, in: *Chamber music: A treatise for students*, London, Macmillan and Co., 1913, 153–185.



14. Ђурић-Клајн, Стана, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, Pro musica, 1971.
15. Ђурић-Клајн, Стана, „Петар Стојановић“, у: *Akordi prošlosti*, Београд, Prosveta, 1981, 255–257.
16. Ђурић-Клајн, Стана and Roksanda Pejović, “Stojanović, Petar”, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XXIV, London, Macmillan, 2001, 422–423.
17. Живковић, Мирјана, „О домаћој музичкој култури поводом двоструке јубиларне годишњице композитора Петра Стојановића“, *Музика класика (ревија класичне музике)*, IX, 32, 2018, 44–49.
18. Zlatar, Jakša, *An introduction to piano interpretation* (Transl. Vlasta Kaloper) (second edition), Zagreb, MA & MIC, 1999.
19. Јеремић-Молнар, Драгана, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, Нови Сад, Матица српска, 2006.
20. Јовановић, Софија, „Сарадња Петра Стојановића с чешким виолинистима“, у: Биљана Милановић (уред.), *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког*, Београд, Музиколошко друштво Србије – Музиколошки институт САНУ, 2019. / Biljana Milanović (Ed.), *On the Margins of the Musicological Canon: the Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički*, Belgrade, Serbian Musicological Society – Institute of Musicology of the SASA, 2019. /, 119–128.
21. Kokanović Marković, Marijana, “Serbische Salonmusik im Kontext der gesellschaftlichen Modernisierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts”, *Die Musikforschung*, 70. Jahrg., H. 2, 2017, 126–136.
22. Кокановић Марковић, Маријана и Вера Меркел Тифенталер, „Школовање и уметничко деловање Петра Стојановића у Бечу (1896–1904)“, у: Биљана Милановић (уред.), *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког*, Београд, Музиколошко друштво Србије – Музиколошки институт САНУ, 2019. / Biljana Milanović (Ed.), *On the Margins of the Musicological Canon: the Generation of Composers Petar Stojanović*,

- Petar Krstić and Stanislav Binički*, Belgrade, Serbian Musicological Society – Institute of Musicology of the SASA, 2019. /, 67–83.
23. *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije – članovi Saveza kompozitora Jugoslavije (1945–1967)* [katalog] (sast. Milena Milosavljević-Pešić, prev. Ljerka Radović i Vlada Stojiljković), Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, 1968. / *Yugoslav composers and music writers – members of the Union of Yugoslav Composers (1945–1967)* [catalogue] (Ed. Milena Milosavljević-Pešić, Transl. Ljerka Radović and Vlada Stojiljković), Belgrade, Union of Yugoslav Composers, 1968.
  24. Kršić, Jela, *Ornamentika, pedalizacija, trema: tri važna faktora u klavirskoj pedagogiji (priručnik za učenike usmjerenog obrazovanja muzičke struke i studente muzike)*, Sarajevo, Svjetlost, 1982.
  25. Lawson, Colin and Robin Stowell (Eds.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
  26. Либерман, Јевгениј, *Рад на усавршавању клавирске технике*, прев. Саша Стојановић, Београд, С. Стојановић, 2001.
  27. Меркел Тифенталер, Вера и Маријана Кокановић Марковић, „Рецепција оперета Петра Стојановића у бечкој штампи: социокултурни и политички аспекти“, у: Биљана Милановић (уред.), *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког*, Београд, Музиколошко друштво Србије – Музиколошки институт САНУ, 2019. / Biljana Milanović (Ed.), *On the Margins of the Musicological Canon: the Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički*, Belgrade, Serbian Musicological Society – Institute of Musicology of the SASA, 2019. /, 103–117.
  28. Милановић, Биљана (уред.), *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког*, Београд, Музиколошко друштво Србије – Музиколошки институт САНУ, 2019. / Milanović, Biljana (Ed.), *On the Margins of the Musicological Canon: the Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički*, Belgrade, Serbian Musicological Society – Institute of Musicology of the SASA, 2019.

29. Милановић, Биљана, „Проучавање уметничке биографије и музичког деловања Петра Стојановића: прилог идентификацији и разматрању истраживачких извора“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 61, 2019, 209–238.
30. Милановић, Биљана (уред.), *Сонате Петра Стојановића* [компакт-диск], Београд, Музиколошко друштво Србије, 2019. / Milanović, Biljana (Ed.), *Sonatas of Petar Stojanović* [compact-disc], Belgrade, Serbian Musicological Society, 2019.
31. Милановић, Миодраг, „Први српски композитор међународног значаја: српски звуци у Бечу“, *Позориште*, LXIX, 8/10, април – јун 2002, 23.
32. Milin, Melita, “The National Idea in Serbian Music of the 20<sup>th</sup> Century”, in: H. Loos und S. Keum (Hrsg.), *Nationale Musik im 20. Jahrhundert Jahrhundert (Konferenzbericht Leipzig 2002)*, Leipzig, Gudrun Schröder, 2004, 31–45.
33. Милинковић, Радмила, „Библиотека“, у: Ивана Перковић (уред.), *80 година Музичке академије / Факултета музичке уметности*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 248–267.
34. Mosusova, Nadežda, “Modernism in Serbian/Yugoslav Music between Two World Wars”, in: Dejan Despić and Melita Milin (Eds.), *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade, Department of Fine Arts SASA – Institute of Musicology SASA, 2018, 115–120.
35. McCalla, James, *Twentieth-Century Chamber Music* (second edition), New York – London, Routledge, 2003.
36. Palmieri, Robert (Ed.), *Piano: An Encyclopedia* (second edition), New York – London, Routledge, 2005.
37. Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969.
38. *Петар Стојановић, 1877–1957 (композитор, виолиниста и музички педагог): из музичке прошлости Будимпеште, Беча и Београда* (саставио Петар Ластих; стручни сарадник Даница Петровић), Будимпешта, Српска самоуправа у Будимпешти – Задужбина Јакова Игњатовића, 2005. / *Petar Stojanović, 1877–1957 (zeneszerző, hegedűművész és zenepedagógus): Budapest, Bécs és Belgrád zenetörténetéből* (összeállította Lásztity Péró; szakmai tanácsadó Danica Petrović), Budapest, Szerb Fővárosi Önkormányzat – Ignyátovity Jakov Alapítvány, 2005.

39. Pl., D. [Plavša, Dušan] i S. Đ. K. [Stana Đurić-Klajn], „Stojanović, Petar“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Muzička enciklopedija, tom 3, Or–Ž* (drugo izdanje), Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 462.
40. Popović Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka* (drugo izdanje), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
41. Радета, Игор, „Феномен прераде у поезици Петра Стојановића на примеру Сонатине за обоу и харфу и Друге сонате за виолину и клавир оп. 95“, у: Биљана Милановић (уред.), *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког*, Београд, Музиколошко друштво Србије – Музиколошки институт САНУ, 2019. / Biljana Milanović (Ed.), *On the Margins of the Musicological Canon: the Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički*, Belgrade, Serbian Musicological Society – Institute of Musicology of the SASA, 2019. /, 203–222.
42. Рибих, Романа, „Библиотека целина композитора Петра Стојановића (1877–1957): драгоцен фонд Библиотеке Факултета музичке уметности у Београду“, у: Маша Милорадовић и Дејан Вукићевић (уред.), *Посебне збирке у контексту заштите културног наслеђа и као подстицај културног развоја (зборник радова са међународне конференције Одељења посебних фондова Народне библиотеке Србије, Београд, 2–4. октобар 2017)*, Београд, Народна библиотека Србије, 2019, 497–505.
43. Рибих, Романа, „Каталогизација заоставштине рукописних музикалија композитора Петра Стојановића (1877–1957) из фонда Библиотеке Факултета музичке уметности у Београду“, *Глас библиотеке*, 20, 2014, 163–174.
44. Рибих, Романа, „Стваралачка ризница Петра Стојановића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 28–29, 2003, 161–185.
45. Rowland, David (Ed.), *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
46. „Stojanović, Petar“, u: Krešimir Kovačević (ured.), *Leksikon jugoslavenske muzike, tom 2, Me–Ž*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, 380–381.

47. Stratton, George and Alan Frank, *The playing of chamber music*, London, Oxford University Press, 1935.
48. Scott, Cyril I., "Chamber-Music: Its Past and Future", *The Musical Quarterly*, Vol. 7, No. 1, 1921, 8–19.
49. Тифенталер, Вера, „Премијере оперета Петра Стојановића у огледалу аустријске музичке критике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 32–33, 2005, 141–154.
50. Tomašević, Katarina, "Musical Life in Serbia in the First Half of the 20<sup>th</sup> Century: Institutions and Repertoire", in: Katy Romanou (Ed.), *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, Bristol, Intellect, 2009, 33–53.
51. Томашевић, Катарина, *На раскрићу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд – Нови Сад, Музиколошки институт САНУ – Матица Српска, 2009.
52. Трбојевић, Душан, *Моја музичка казивања*, Београд, Факултет музичке уметности, 2020.
53. Trbojević, Dušan, *Priručnik – iz istorije pijanizma o nekim pitanjima izvođaštva i pedagogije*, Titograd – Beograd, Muzička akademija – Udruženje muzičkih pedagogija Srbije, 1983.
54. Туцовић, Јасна, *Чиниоци интерпретације соната за виолину и клавир Роберта Шумана из перспективе пијанисте* (докторски уметнички пројекат, Београд, Катедра за камерну музику Факултета музичке уметности, 2015, рукопис код аутора).
55. Hincak, Brankica, *Tradicionalno i evolutivno u koncertima Petra Stojanovića* (diplomski rad, Beograd, Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 1985, rukopis kod autora).
56. Hutcheson, Ernest, *The literature of the piano: a guide for amateur and student* (third edition), London, Hutchinson, 1975.
57. Cvetković, Sonja, *Evropska tradicija u kamernim delima Petra Stojanovića* (magistarski rad, Beograd, Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2006, rukopis kod autora).

58. Цветковић, Соња, „Стваралаштво Петра Стојановића у музичкој критици и историографији“, у: Ивана Перковић Радак, Драгана Стојановић-Новичић и Данка Лајић (уред.), *Историја и мистерија музике: у част Роксанде Пејовић*, Београд, Факултет музичке уметности, 2006, 309–318.
59. Cook, Nicholas, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
60. Cooper, Peter, *Style in Piano Playing*, London, John Calder, 1975.
61. Šobajić, Dragan, *Klavirska muzika: o stvaralaštvu, izvođaštvu i pedagoškom radu istaknutih muzičara*, Beograd, Udruženje muzičkih i baletskih pedagoga Srbije, 2018.

### Музикалије

1. Stojanovits, Peter [Stojanović, Petar], *Sonate D dur für Klavier und Violine Op. 3* [partitura], Wien, Ludwig Doblinger, c. 1906, D 3437.
2. Стојановић, Петар, *Збирка композиција за виолину и клавир* (ред. Игор Алексић) [партитура], Ниш, Музичко издаваштво Иванковић, 2016, 3001. / Stojanović, Petar, *The Collection of Compositions for Violin and Piano* (Ed. Igor Aleksić) [score], Niš, Ivankovic Music Publishing, 2016, 3001.
3. Stojanović, Petar, *Romansa*, у: Milivoj Ivanović (prir.), *Jugoslovenski autori: originalne kompozicije za violinu i klavir* [partitura], Beograd, Ivanović, 1968, 20–23.
4. Стојановић, Петар, *Свита у старом стилу, оп. 54* (уред. Игор Алексић) [партитура], Ниш, Музичко издаваштво Иванковић, 2017, 3002. / Stojanović, Petar, *Suite in the Old Style, op. 54* (Ed. Igor Aleksić) [score], Niš, Ivankovic Music Publishing, 2017, 3002.

### Архивски извори

1. Заоставштина Петра Стојановића, Библиотека Факултета музичке уметности у Београду:
  - Sonata za violinu, [s. a.], ИН: 400014236;

- Zweite Sonate für Klavier und Violine Op. 18, 1913, ИН: 400014235;
- Sonatina za violinu i glasovir op. 34, [1928], ИН: 400014048;
- Svita u starom stilu za violinu i klavir op. 54, 1938, ИН: 400014000;
- Sonata u starom stilu za violoncello i glasovir op. 55, 1940, ИН: 400014233;
- Zweite Sonate für Violoncelle und Klavier Op. 64, [1939], ИН: 400014234;
- Druga D-dur sonata za violinu i klavir op. 87, 1945, ИН: 400014249;
- Соната Еф-дур за виолину и гласовир оп. 90, 1945, ИН: 400014148;
- Druga sonata G-dur za violinu i klavir op. 95, [1946], ИН: 400014244;
- Svita F-dur za violinu uz pratnju klavira u 5 stavova, op. 98, 1947, ИН: 400013997;
- II. sonata za violu i klavir (A-mol) op. 108, 1949, ИН: 400014024.

## 2. Архива Музичке школе „Станковић“:

- Плакат за концерт „Вече соната за виолину и клавир“ – Петар Стојановић (виолина) и Емил Хајек (клавир), Сонате за виолину и клавир Брамса, Дебисија и Бетовена (06. 12. 1928);
- Фотографија Управног одбора Музичког друштва „Станковић“.

## Интернет извори

1. *Noć muzeja (18. maj 2019.): sloboda* [program], Beograd, 2019, 28; доступно на: [https://issuu.com/nocmuzeja/docs/noc\\_muzeja\\_2019\\_issu.\\_print](https://issuu.com/nocmuzeja/docs/noc_muzeja_2019_issu._print), приступљено: 05. 09. 2024.
2. Petar Stojanović – Sonata br. 2 (Allegro; Andante) Branko Pajević, Andreja Preger 1963 [YouTube видео], <https://youtu.be/-6wkUCv3GP8?si=PiYqncrNAZ7s7Owc>, приступљено: 08. 12. 2024.

3. Petar Stojanović – Sonata broj 2 (Allegro animato) Branko Pajević, Andreja Preger 1963 [YouTube видео], <https://youtu.be/N-948U3FJUQ?si=ITwAIMBux-Sp5fDy>, приступљено: 08. 12. 2024.



## БИОГРАФИЈА

Бојан Младеновић (Ниш, 1983) дипломирао је 2007. године, а 2013. године завршио постдипломске специјалистичке академске студије на Одсеку за клавир на Факултету музичке уметности у Београду, у класи проф. мр Лидије Станковић. Тренутно је на завршној години докторских академских студија на ФМУ у Београду, на одсеку за извођачке уметности (модул: Камерна музика), у класи проф. др ум. Дејана Суботића. Стручно се усавршавао на курсевима А. Валдме (Естонија), К. Гекића (Хрватска) и Ј. Кота (Украјина).

Његова уметничка делатност првенствено се огледа у честим јавним наступима у земљи и иностранству. Осим бројних концерата у престижним концертним дворанама у земљи, наступао је у Аустрији, Италији, Словенији, БиХ, Северној Македонији и Бугарској. Учествовао је на музичким фестивалима у земљи (*Октох, Нимус, Constantinus, Ravenelius, Ледамус, Бунт, ArtLink фестивал младих талената, Мај месец музике*, итд.) и иностранству (*Classic International Festival Strumica* (Северна Македонија), *Akordeon Art* (БиХ), *Сарајевска зима* (БиХ), *Spectrum* (Словенија).

Као члан бројних камерних ансамбала остварио је велики број целовечерњих реситала. Са виолинистом мр Игором Алексићем континуирано ради на концертном оживљавању рукописа и промоцији дела композитора Петра Стојановића.

Бојан Младеновић остварио је трајне снимке за Радио Београд, Факултет музичке уметности у Београду, као и за Факултет уметности у Нишу, учествујући и као извођач и као аутор на шест промотивних CD-а овог факултета.

Од октобра 2007. године ради на Факултету уметности у Нишу, а тренутно је у звању стручног сарадника за ужу уметничку област Клавир.

## **Прилог 1.**

### **ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ**

Потписани: Бојан Младеновић

Број индекса: 417/2020

#### **ИЗЈАВЉУЈЕМ**

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: “СПЕЦИФИЧНОСТИ ПРИМЕНЕ ПИЈАНИСТИЧКИХ ИЗРАЖАЈНИХ СРЕДСТАВА У ТУМАЧЕЊУ СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА ОП. 3, 87 И 95“ резултат сопственог истраживачког рада, да предочени докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација, у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда:

У Београду, децембра 2024.

Бојан Младеновић

## Прилог 2.

### **Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације.**

Име и презиме аутора: Бојан Младеновић

Број индекса: 417/2020

Студијски програм: Извођачке уметности – камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације:  
“СПЕЦИФИЧНОСТИ ПРИМЕНЕ ПИЈАНИСТИЧКИХ ИЗРАЖАЈНИХ СРЕДСТАВА  
У ТУМАЧЕЊУ СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА ОП. 3,  
87 И 95“

Ментор: др ум. ред. проф. Дејан Суботић

ИЗЈАВЉУЈЕМ да је штампана верзија мог писаног рада докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације, истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда:

У Београду, децембра 2024.

Бојан Младеновић