



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику

Јелена Митровић Чибри

ФУНКЦИОНАЛНА РАЗНОВРСНОСТ И ЕКСПРЕСИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ ДЕОНИЦЕ
ВИОЛЕ У КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА БР. 1 ОП. 25 И БР. 3 ОП. 60 ЈОХАНЕСА
БРАМСА

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Дејан Суботић, редовни професор

Коментор: др Радош Митровић, доцент

Београд, 2024. година



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Department of Chamber Music

Jelena Mitrović Čibri

FUNCTIONAL DIVERSITY AND EXPRESSIVE POTENTIAL OF THE VIOLA PART IN
PIANO QUARTETS NO. 1 OP. 25 AND NO. 3 OP. 60 BY JOHANNES BRAHMS

Doctoral Art Project

Mentor: Dejan Subotić, Doctor of Arts, Professor

Comentor: Radoš Mitrović, Assistant Professor

Belgrade, 2024

АПСТРАКТ

Писани део докторског истраживачког пројекта истражује клавирске квартете Јоханеса Брамса оп. 25 бр. 1 у ге молу и оп. 60 бр. 3 у це молу, који су настали у два стваралачка периода композитора.

У уводном делу рада ауторка настоји да сажето постави историјски контекст камерне музике у периоду класицизма и романтизма, као и да представи кључне промене које нов период доноси у односу према компоновању у жанру клавирског квартета.

У централном делу ауторка настоји да представи и објасни разнолику функционалност виолске деонице, као и начин развијања експресивног потенцијала деонице кроз разноврсне примере у којима анализира динамичке односе, артикулацију, агогику, фактуру и форму. Идентификованим примерима прилаже интерпретативна решења, која се односе на извођачке аспекте у које спадају: употреба различитих врста вибрата, артикулације прстију леве руке, штриха и пројекције звука.

Кључне речи: Клавирски квартет опус 25 број 1, Клавирски квартет опус 60 број 3, Јоханес Брамс, камерна музика, виола, експресивност, функционална разноликост

Уметничка област: Музичка уметност / Извођачке уметности.

Ужа уметничка област: Камерна музика.

Abstract

The doctoral research explores Johannes Brahms' Piano Quartets, Op. 25 No. 1 in G minor and Op. 60 No. 3 in C minor, composed during two distinct periods of the composer's life.

In the introductory section, the author seeks to concisely set the historical context of chamber music during the Classical and Romantic eras, and to present the key changes introduced by the new period in relation to composing in the genre of the piano quartet.

In the central section, the author aims to present and explain the diverse functionality of the viola part, as well as its expressive development and potential through various examples, where aspects as dynamic relations, articulation, tempo, texture and form are analyzed. The identified examples are accompanied by interpretative solutions for performers, covering aspects such as different vibrato styles, left – hand finger articulation, bowing techniques and sound projection.

Keywords: Piano Quartet Op. 25 No. 1, Piano Quartet Op. 60 No 3, .Johannes Brahms, Chamber Music, viola, expressive elements, functional diversity

Artistic Field: Musical Arts / Performing Arts.

Specialized Artistic Field: Chamber Music.

САДРЖАЈ

Апстракт.....	3
Увод.....	6
Историјски преглед развоја клавирског квартета.....	9
Рани период и класицизам.....	9
Рани период романтизма.....	11
Клавирски квартет бр. 1 оп. 25 у ге молу.....	12
Први став – <i>Allegro</i>	13
Други став – <i>Intermezzo–Allegro (ma non troppo)</i>	26
Трећи став – <i>Andante con moto</i>	35
Четврти став – <i>Rondo alla Zingareze, Presto</i>	46
Клавирски квартет број 3 у це молу, оп.60.....	56
Први став – <i>Allegro non troppo</i>	57
Други став – <i>Scherzo</i>	69
Трећи став – <i>Andante</i>	76
Четврти став – <i>Allegro comodo</i>	84
Закључак.....	93
Списак литературе.....	95
Биографија.....	96

УВОД

Предмет истраживачког рада у оквиру овог докторског уметничког пројекта су два камерна дела Јоханеса Брамса (Johannes Brahms), клавирски квартет бр. 1, оп. 25 у ге молу, и клавирски квартет бр.3, оп. 60 у це молу. Идеја за избор теме произашла је из десетогодишње извођачке праксе и раду у клавирском квартету, што ми је пружио прилику да изучим велики број дела писаних за ову врсту ансамбла, у која поред Брамса спадају клавирски квартети Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), Бетовена (Ludvig van Beethoven), Шумана (Robert Schumann), Фореа (Gabriel Fauré), Дворжака (Antonín Dvořák), Штрауса (Richard Strauss), Малера (Gustav Mahler), Мартинуа (Bohuslav Martinů), Сука (Josefa Suka), Менделсона (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy), Турине (Joaquín Turina), и савремених композитора домаће сцене, међу којима су дела Александра Вујића и Дејана Деспића.

Брамсови клавирски квартети су се истакли као посебно занимљиви за дубљи истраживачки рад из неколико разлога. Првенствено, дела су настала у историјски врло значајном периоду развоја форме клавирског квартета, и доносе прекретницу у начину компоновања за ову врсту ансамбла. Затим, поред изражене експресивности и виртуозности која карактерише све деонице, начин на који Брамс организује тонску слику је врло комплексан, и захтева дубоко разумевање идеје и структуре дела са једне стране, док је са друге неопходно извођачко искуство ансамбла, како би се идеје успешно пренеле публици. Фактори као што су организовање баланса звука у различитим фактурама, истицање разноликог спектра идеја, карактера и боја, усклађивање временске организације, неки су од кључних чиниоца квалитетне интерпретације.

Из угла виолисте ансамбла ћу кроз примере клавирских квартета бр.1 оп. 25 у ге молу, и бр. 3 оп. 60 у це молу приказати одређена решења за различите видове извођачке проблематике, као што су: интегрисање деонице у укупну звучну слику камерног ансамбла што подразумева остваривање јасних тоналних планова, динамичких нивоа, односа артикулације инструмената, ритмичко- метричких образаца, агогичких кретњи и других чинилаца интерпретације квартета. Даље, сагледаћу индивидуална извођачка решења за

тонске, стилске, артикулационе, ритмичке и интонативне захтеве, помоћу којих ћемо остварити експресивни потенцијал деонице.

Истраживачке методе које ћу применити приликом анализе су следеће:

- Анализа историјских аспеката којим ћу истражити период у коме је композитор живео и стварао, затим факторе који су утицали на стварање два клавирска квартета и њихов значај у опусу камерне музике. Такође ћу користити ову методу како бих приказала хронологију развоја клавирских квартета.
- Аналитички метод приступа музичког садржаја и форме, односно сагледавање свих специфичности композиторовог музичког језика кроз параметре као што су хармонија, ритам, динамика, агогика, метрика, структура и форма дела.
- Метод компаративне анализе помоћу којег ћу сагледати различите утицаје на оба квартета, али и начин на који се Брамсов стил развијао током времена.
- Практично – извођачки метод којим ћу објединити сав истраживачки рад и кроз интерпретацију представити извођачка решења уобличена у писаном делу пројекта.

У другом поглављу ћу представити хронологију развијања клавирског квартета као камерног жанра, како бисмо што боље схватили историјско – музички контекст у коме Брамс ствара два клавирска квартета.

Фокус централног дела рада ће бити на формално – интерпретативној анализи два клавирска квартета. У трећем поглављу ћу се бавити клавирским квартетом оп. 25 у ге молу. Обухватићу историјски контекст дела, као и формални приказ који ће нам помоћи у темељнијој интерпретацији дела. Кроз анализу појединачних одсека и мотива у сваком ставу приказаћу разноврсну интерпретативну проблематику деонице.

У четвртом поглављу ћу анализирати клавирски квартет бр. 3, оп. 60 у це молу. Обзиром на специфичну идеју и поруку дела, значајан део анализе ће бити посвећен тумачењу симболичних елемената текста, који су основа експресивности деонице. Затим ћу представити извођачка решења у сваком ставу.

Циљ уметничког истраживања је да кроз рад систематизујем сазнања стечена дугогодишњом уметничком праксом и одговорим на кључна питања у креирању интерпретације Брамсовог опуса за клавирски квартет.

ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД РАЗВОЈА КЛАВИРСКОГ КВАРТЕТА

РАНИ ПЕРИОД И КЛАСИЦИЗАМ

Класична форма клавиурског квартета подразумева ансамбл који се састоји од виолине, виоле, виолончела и клавира, и појавио се као значајан жанр у другој половини XVIII века. Развој форме ансамбла се дешавао паралелно са развојем музичких стилова и друштвених промена, као и захтева публике.

Класичан период (1730 – 1820) доноси замену чембала и фортепијана клавиром, за који је написан велики број солистичке и камерне литературе, посебно за дуо и трио, а затим и квинтет. Уколико анализирамо баланс инструмената у камерним делима раног периода класицизма, можемо приметити различит приступ композитора у зависности од типа ансамбла за који су писали. У примеру дуа, клавиурска линија (или линија чембала, фортепијана), је најчешће након изнесеног солистичког материјала преузимала улогу континуа, док је други инструмент износио мелодију. Са друге стране, у камерним делима са више инструмената, деоница клавира је често била носилац тематског материјала, док су остали инструменти износили једноставне контрапунктске линије, или континуо. Према тумачењу Базила Смалмана (Basil Smallman), ова пракса може бити последица друштвеног контекста – дела су се углавном изводила у круговима пријатеља, који су често били аматерски свирачи, те су писана тако да одговарају њиховим могућностима. Обзиром да су чланови ових друштвених кругова већински били део богатог становништва, у чијим су се салонима дела изводила, а који су и сами били покровитељи композитора, па је јасна распрострањеност овакве извођачке праксе.¹

Паралелно се као форма развијао и гудачки квартет, ансамбл који се састоји од две виолине, виоле и виолончела. ”Отац гудачког квартета²”, Јозеф Хајдн (Franz Joseph Haydn) је имао значајну улогу у стандардизацији и популаризовању овог жанра. У периоду од 1755. до 1803. године написао је шездесет и осам дела, а посебно су значајна дела настала након

¹ Смалман, Базил (Smallman, Basil), *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure and Scoring*, Oxford University Press, 1994, стр. 1–2

² Вебстер, Џејмс (Webster James), (Feder George) *Joseph Haydn*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University Press 2013

1770 –тих, као што су оп. 17 и оп. 20. Дела обилују карактеристикама зрелог стила, као што су развијена сонатна форма, четвороставачност, као и диференцијација улога инструмената.³ Услед комплексности дела, гудачки квартет је посматран као жанр намењен професионалним извођачима, насупротив камерним делима са клавиром.⁴

Према речима Салмана, пример истакнутијих дела за чембало квартет су четири композиције Јохана Шоберта (Johann Schobert), објављене 1767. године. Сви квартети су троставачни, са првим ставом у сонатној форми, док су остали ставови у комбинацији менуета и брзог става, или лаганог и брзог става. Шоберт је био истакнут композитор свог времена, ”...уважен због посвећености и озбиљности своје музике” што је оставило снажан утисак на младог Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) приликом њиховог сусрета 1763 – 1764 године.⁵ Значајнија дела из наредног периода која су садржавала карактеристике клавирског квартета су и клавирски квартет за флауту, виолину, виолончело и чембало у Ге дуру Јожефа Антона Штефана (Josef Anton Steffan), као и квартет у Ге дуру за чембало и гудаче Јохана Кристијана Баха (Johann Christian Bach), објављен постхумно 1785. године.

Прво истакнуто дело за клавир, виолину, виолу и виолончело је клавирски квартет у ге молу, К. 478 (1785. године), Волфганга Амадеуса Моцарта. Квартет карактеришу разноврсни дијалози гудача и клавира, израженија самосталност свих деоница, као и ”баланс стила, структуре и садржаја”.⁶ Већ наредне године, Моцарт објављује следеће дело за овај тип ансамбла – клавирски квартет у Ес дуру, К. 493. Ипак, дела нису наишла на добар пријем тадашње публике. Једно од објашњења је да је ”клавирски квартет био превише нов и непознат жанр, да је дубина експресије и комплексност идеја превазилазила укусе широке

³ Смалман, Базил (Smallman, Basil), *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure and Scoring*, Oxford University Press, 1994, стр. 1

⁴ Смалман, Базил (Smallman, Basil), *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure and Scoring*, Oxford University Press, 1994, стр. 1

⁵ ”...he was particularly admired in his time for the vigour and seriousness of his music, characteristics which made a powerful and lasting impression on young Mozart, who met him in Paris during the autumn and winter of 1763–1764.” Смалман, Базил (Smallman, Basil), *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure and Scoring*, Oxford University Press, 1994, ”The origins to 1800“, стр. 3

⁶ Келер, (Keller, H) *Mozart – The Revolutionaru Chamber Musician*, Musical Times, (1981), стр. 465–468

публике, и да је дело садржавало превише техничких изазова за аматере који су били најчешћи купци”.⁷

Ипак, можемо претпоставити да је стандард који је Моцарт овим делима поставио ”обесхрабрио Моцартове наследнике да даље наставе у строго класичним оквирима”.⁸ Дела младог четрнаестогодишњег Бетовена (Ludwig van Beethoven), три клавирска квартета у Ес, Де и Це дуру су објављена тек постхумно, 1833. године, иако су компонована у истом периоду кад и Моцартови квартети (1785. године). Упркос томе што су део раног стваралачког периода, и у поређењу са каснијим Бетовеновим стилем их можемо сматрати ”незрелим”, врло су импресивна за четрнаестогодишњег композитора, и задржала су се на репертоару данашњих ансамбала. Бетовенов индиректни допринос развоју клавирског квартета огледа се у делима за клавирски трио, гудачки квартет, као и клавирску литературу уопштено. Поставивши нове интерпретативне нивое у другим формама ансамбла, Бетовен је наговестио и развој клавирског квартета.

РАНИ ПЕРИОД РОМАНТИЗМА

Долазак романтизма обележио је виртуознији и изражајнији композициони стил у свим жанровима, који је наговестио Бетовен у свом позном стваралачком периоду. Један од раних примера клавирског квартета романтичарске ерохе јесте Шубертов (Franz Schubert) клавирски квартет у Ес дуру, Д. 897 из 1827. године. Квартет карактерише лиричност Шубертовог стила, посебно у деоницама гудача, док је клавирска деоница виртуознијег израза. Ипак, дело које је оставило озбиљан траг у репертоару клавирског квартета јесте Шуманов (Robert Schumann) клавирски квартет у Ес дуру, оп. 47 из 1842. године. Дело је настало током врло продуктивног стваралачког периода Шумановог живота, уз гудачке квартете оп.41 и клавирски квинтет оп. 44. Према анализи Смалмана, клавирски квартет можемо сматрати ”кулминацијом свих претходних истраживања жанра”, и ”темељем на који

⁷ ”...that the piano quartet was too new and unfamiliar a genre; that the music’s complexcity of thought greatly exceeded the limits of popular taste; and that the work provided too many technical difficulties for the amateurs who were likely to be its readiest purchasers“, Смалман, Базил (Smallman, Basil), *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure and Scoring*, Oxford University Press, 1994, *The origins to 1800*, стр. 12

⁸ Келер, (Keller, H) *Mozart– The Revolutionaru Chamber Musician*, Musical Times, (1981), стр. 465–468

ће се композитори даље надограђивати”. Поред дубоке експресивности, дело карактерише богат контрапунктски језик, као и изражена виртуозност гудачког корпуса.

КЛАВИРСКИ КВАРТЕТ БР. 1 ОП. 25 У ГЕ МОЛУ

Клавирски квартет бр. 1 оп. 25 у ге молу, компонован је у периоду између 1856. 1861. године, а изведен је 1862. премијером у Бечу. Ослањајући се на класичне структуре, али користећи романтичарски израз, Брамс већ првим клавирским квартетом развија границе жанра на нове начина. У формалну плану, сви ставови одговарају стандардима класицизма – први став је сонатна форма, други и трећи су у форми сложене троделне песме, док је четврти написан као рондо са четири теме. Ипак, границе форме су кроз сваки став померене. На пример, експозиција првог става има пет тема, што је први овакав пример у опусу клавирског квартета. Кроз шематски приказ можемо да видимо и односе тоналитета.⁹

Експозиција	Реприза
А – Б – А — Ц – Д – Е — кодела – А – развојни део	Б– А– Д– Е– кода
ге– Бе –ге де–Де–Де Де ге	Ге– ге –Ес – ге– ге

Други став Брамс компонује као *Intermezzo*, уместо устаљеног Скерца, што му пружа могућности за стварање другачијег вида карактера.¹⁰ Четврти став обилује фолклорним елементима, и написан је као рондо са четири теме.

Оно што нам карактеристике формалног прегледа наговештавају јесте да је Брамс користио форму као начин преношења широког спектра експресије и израза. Све ставове

⁹ Винсент С.К. Чеунг (Vincent C. K. Cheung), *Brahms' Piano Quartets in their Music – and Social-historical Contexts*, стр. 1, шематски приказ

¹⁰ Zhuoxin, Yang, *An analysis of the Composing Techniques of Brahms's Piano Quartet op.25 and op.26*, *Journal of Arts& Humanities*, Volume 09, Issue 11, IAFOR, 2020, str. 53

карактеришу изузетно дугачки одсеци, богате фактуре. Из извођачке перспективе, ослањање на формалне ослонце нам може помоћи у организацији фразирања, агогике, и динамичких планова.

ПРВИ СТАВ – *ALLEGRO*

Водећу улогу у стварању карактера и атмосфере у првој теми става првенствено има клавир, који самостално износи прву тему. Иако наизглед једноставне фактуре, постоји неколико битних параметара о којима је потребно водити рачуна: проналажење одговарајућег темпа, који није ужурбан али задржава ток; динамика која је у служби боје тона и акустичких услова, тако да је звук неусиљен али јасан; и на крају фразирање, односно начин вођења мелодије тако да се задржава дугачка мисао, али поштују лукови у оквиру такта које је Брамс назначио. Након првог извођења мелодије наступа виолончело, које понавља део теме али квалитетом тона ствара базу на коју се даље надовезују остали гудачки инструменти, прво виола, а затим и виолина. Како бисмо постигли уједначеност гудачког корпуса, и што природнију градицију, битно је ускладити боје, вибрато и интензитет тона приликом почетка фразе сваког инструмента.

Тема у гудачима је написана тако да креће од најдубљег инструмента, виолончела, затим се надовезују виола, и на крају виолина, што омогућава природније сливање звука. Виола има улогу да првим тоном мотива преузме боју виолончела, а последњим тоном створи базу на коју ће се надовезати виолина. Усаглашавање линија ће се постићи првенствено аудитивном пажњом, која ће нас водити у проналажењу одговарајућег баланса и тембра. Затим, како би се створила континуирана линија, извођач виолиста ће започети своју прву ноту тренутак пре завршетка мотива у виолончелу, док ће последњу ноту благо продужити и тако омогућити виолинисти неискриван наставак фразе. Поред тонског контекста, важно је имати у виду и улогу виолске линије у партитури. Наступ у такту број 7, иако у оквиру заједничке линије са другим инструментима, захтева од извођача солистичку експресивност, односно изражајнији вибрато и јаснију пројекцију звука. У такту број 8, деоница постаје део заједничког квартетског звука, те је потребно прилагодити линију свирањем са мекшим, топлим тоном.

Пример бр. 1, тактови 1–10

The image shows a page of a musical score titled "Quartett" by Herrn Baron Reinhard von Dalwigk, Opus 25. The score is for Violine, Viola, Violoncello, and Klavier. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system shows measures 1-10. The second system shows measures 11-20. The score includes markings such as "Allegro", "p espressivo", and "p dolce".

У наредном примеру ћемо приказати контрапунктску линију деонице виоле током теме у клавиру. Сам одсек почиње у 50. такту са мелодијом коју износи виолончело, а затим преузима виолина, док клавира има пратећи контрапунктски материјал који емотивној и распеваној теми уноси немир ритмичком структуром и променама хармонија. Након завршетка теме у виолинској деоници она се поново јавља у клавиранској деоници, док је пратећи материјал сада распоређен гудачком корпусу. Деоница виоле се прикључује са варираним тематским материјалом који је написан врло комплексно и чија је улога кључна

у постизању дугачке градације од двадесет и пет тактова и достизању кулминације у 75. такту. Читава линија је написана у двозвучима како би обухватила тему и допунила хармонску подлогу, а затим је обogaћена пунктираним ритмичким обрасцима који стварају узнемирен карактер. Код овако вишеслојних структура најбоље их је прво рашчланити и сагледати у једноставнијој форми, а затим уклопити са остатком ансамбла. Први елемент који је неопходно увежбати су двозвучи. Свирање линије у двозвучима захтева од извођача да посебно обрати пажњу на интонацију, на артикулацију леве руке како би обе мелодије биле јасно изговорене и без непотребних шумова или глисанда, док притиском и брзином гудала свесно балансира однос две линије кроз све динамичке распоне – линија почиње у пијано динамици а завршава у фортисиму.

Током сегмента, деоница клавира износи главни тематски материјал у покретима четвртина и половина. Линија виоле износи контрапункт који је базиран на истим ритмичким структурама, и заједно са клавиром има значајну улогу у одржавању стабилног пулса одсека. Деоницама виолине и виолончела, које свирају осминске фигуре са паузама на почетку мотива, неопходан је јасан преглед доби у такту како би задржале стабилност темпа. Услед вишеслојности фактуре, а посебно приликом извођења дела у салама са великим ехом, виола има улогу ритмичког ослонца гудачког корпуса. Из тог разлога је потребно изводити линију сугестивно, са јасним почецима тонова.

Пример бр. 2, тактови 59 – 77

The image shows a musical score for Example 2, measures 59-77. The score is in G major and 4/4 time. It features a violin part (top two staves) and a piano accompaniment (bottom two staves). The violin part consists of two melodic lines, with the upper line starting on a half rest and the lower line starting on a quarter rest. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *mf espress.*, *cresc.*, and *cresc.* The score is numbered 59 at the beginning and 9 at the end.

63

67

This image shows two systems of musical notation, measures 63-66 and 67-70. Each system consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *cresc.* and *espress.*. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

This image shows a system of musical notation for measures 71-74. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *cresc.* and *espress.*. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.



Услед комплексности не само виолске деонице већ и укупне фактуре у овом одсеку, неопходно је увежбавање свирањем у мањим групама како би извођачи могли да диференцирају слојеве и освесте положај своје линије у односу на остале. Најбоље је почети комбиновањем два гудачка инструмента, без клавира– виолина и виола, виолина и виолончело, виола и виолончело, а након тога пробати са сва три инструмента заједно. При вежбању је битно осетити пулс, издвојити водеће мотиве од контрапунктских линија, и пронаћи квалитетан звучни баланс кроз динамичку градацију. При извођењу овако дугачке градације посебно је битно схватити Брамсове динамичке ознаке као сугестије за укупан звук ансамбла, радије него као индивидуалну динамичку ознаку. Тако је на пример у такту 65 написан форте, који наредних десет тактова води до фортисима. У овом случају је препорука да извођачи слушају заједнички динамички ниво ансамбла, и прилагоде сопствену динамику, што значи да ће на основу фактуре одсека бити довољно да појединачно изводе мецофорте, а да ће као резултат заједничка динамика бити форте.

Наредни одсек који ћемо посматрати је градацијски још комплекснији и дужи, почиње у 86. такту и траје до 113. Ради прегледности ћемо приказати динамички развој шематски:

<i>p</i>	<i>p crescendo</i>	<i>f</i>	<i>piu f sempre</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff animato</i>	<i>piu f</i>
87	88	90	92	94	101	107	108–113

Динамичку градацију прати тематски развој, који је организован у три различита карактерна сегмента. Први одсек (тактови 87 – 93) је моторичког карактера и почиње шеснаестинским покретом у деоници виоле, којој се затим придружује виолина. Карактер ћемо добити јасном артикулацијом прстију леве руке, и енергичним потезом ноте која није под легатом.

Пример бр. 3, тактови 85 – 93

The image shows a musical score for Example 3, measures 85-93. The score is in G major and 2/4 time. It features a violin and viola part at the top and a piano accompaniment below. A red box highlights the beginning of the first segment (measures 87-93) in the violin and viola staves. The piano part includes dynamic markings like 'p', 'p cres.', 'mf cresc.', and 'piu f sempre'.

Линија се даље развија до ознаке *piu f sempre*, где се достигнута тензија задржава. Затим, уместо разрешења које бисмо могли очекивати наставља се нов, певан одсек (други карактер, тактови 94 – 100). Тема је написана унисоно, у легато четвртинским покретима у форте динамици, што извођачком корпусу пружа прилику да без превеликог додатног ангажовања постигне широк звук. Ипак, у овом случају када је материјал део градације која и даље траје, а не кулминациона тачка, битно је водити рачуна о расподели енергије и фразу

свирати са широким потезом, без превеликог притиска у гудалу а експресивност постићи континуираним вибратом.

Пример бр. 4, тактови 94 – 99



Финални сегмент градације је енергичног и ведрог карактера, написан у деоници виоле и клавира у првом излагању, а затим се у другом излагању укључују виолина и виолончело, док је карактер додатно означен ознаком *Animato*. Посматрано са тонског аспекта, фраза од 100. до 106. такта коју виола изводи са клавиром је међу најзахтевнијим деоницама у читавом квартету. Један од разлога је то што је мелодија написана у средњем регистру, где је природа инструмента таква да пружа мање могућности за јасну пројекцију звука. Други, битнији фактор јесте позиција теме у оквиру целокупне градације – она се надовезује на широку, унисоно мелодију читавог ансамбла и градацијски је наставља. Како бисмо постигли што већи волумен звука, неопходно је свирати енергичним потезом, са великом количином гудала, а фразу водити у синхронизацији са клавиром. Одабир прстореда је такође битан, јер ће се свирањем у нижим позицијама и коришћењем празних жица постићи отворен тон, која доприноси волумену и фолклорном звуку теме. Даље, посебну пажњу је потребно посветити тумачењу осмина са тачкама које се налазе у тактовима 102 и 103. Постоји два интерпретативна решења, на извођачу виолисти је да се одлучи да изводи осмине дужим потезом који више подсећа на акцентован деташе, или да свира их свира краће, оштрим *marcato* потезом. Фактори које је потребно узети у обзир су

природа инструмента извођача, акустички услови, али и субјективни доживљај карактера, који дозвољава интерпретативну слободу.

Пример бр. 5, тактови 100 – 114

100

ff

ff

This image shows the first system of a musical score, measures 100 to 103. It consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'ff' (fortissimo) at the beginning of the system. The vocal line features a melodic line with various ornaments and slurs. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures.

104

animato

ff

ff animato

This image shows the second system of the musical score, measures 104 to 107. It continues with the same four-staff layout. The tempo is marked 'animato' at the start of measure 104. The piano accompaniment features a prominent arpeggiated pattern in the right hand, with the dynamic 'ff animato' indicated. The vocal line continues with melodic phrases.

108

p *f*

p *f*

p *f*

This image shows the third system of the musical score, measures 108 to 111. The four-staff layout is maintained. The piano accompaniment has a complex texture with multiple layers of chords and arpeggios. The dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are used to indicate changes in volume. The vocal line continues with melodic phrases.

У развојном делу, у такту 171, виола има значајну улогу у осликавању карактера одсека. Док клавијир и виолончело имају дијалог, виола синкопама у дубоком регистру ствара мрачну, судбоносну атмосферу. Како би се јасно чуо пулс у пијано динамици и задржала конкретна, оштра боја тона, извођач ће покрет свирати близу кобилице, малом количином гудала, и са благим ослоњцем на дубљој жици.

Пример бр. 6, тактови 171–176



Наредна дугачка и значајна градација почиње у 205. такту, у пијанисимо динамици. Боја би требала да буде готово као шум, ефекат, који се кроз наредних девет тактова развија до првог фортисима, који нам доноси вариран мотив прве теме. Потом, уместо очекиване кулминације, Брамс смањује интензитет и кроз секвенцу од шест тактова долази до другог фортисима, који је коначан врхунац развојног дела. Иако су сличног интензитета, потребно је карактерно и тонски диференцирати први и други фортисимо. У првом примеру гудачи свирају унисоно, те је потребно да имају уједначен, одлучан потез гудала, са широким и богатим звуком, и интензивним вибратором у левој руци. Такође је битно микродинамиком водити фразу до тона це у другом такту, а затим природним праћењем силазног мелодијског покрета смирити линију до мецофортеа.

Пример бр. 7, тактови 210 – 217





Моторични шеснаестински покрет чини други фортисимо узбурканим, што ћемо постићи већом брзином потеза гудала код виолине и виоле. У виолској деоници је неопходно истаћи прву групу шеснаестина, како би се задржао динамички ниво одсека, јер виолина на тој доби има паузу. Декрешендо који следи треба да буде постепен, уз задржавање тонског интензитета, јер силазни низ већ ствара утисак смирења тензије. Одсек се завршава унисоно пицикатором у гудачима, након чега наступа генерална пауза и почетак репризе. У виолској деоници је неопходно истаћи прву групу шеснаестина.

Пример бр. 8, тактови 221– 232



224

227

230

dim.

f

dim.

Први део репризе доноси већ познат музички материјал, тонално вариран, све до одсека *tranquillo* у 303. такту. Материјал ведре, фолклорне теме из експозиције Брамс варира инверзијом елемената: уместо дура тема се сада јавља у молу, уместо фортисимо динамике написана је у пијану, комбинација легата и стаката замењена је само легато потезом, а енергична, фолклорна атмосфера је замењена суптилном, интимним мелодијом коју изводи виола. Тему је потребно изводити топлом бојом, са интензивним вибратором ситне амплитуде. Током извођења теме потребно са посебном пажњом слушати деоницу виолине, која све време прати тематски материјал шеснаестинским покретима. Посебно је потребно заједно ”дисати” у легато покретима у тактовима 306 и 307, када се мења фактура материјала.

Пример бр. 9, тактови 303 – 309

This image shows a page of musical notation for measures 300 through 309. The score is written for violin, viola, and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo and mood marking is *p tranquillo*. A red rectangular box highlights a section of the score starting at measure 303, where the tempo and mood marking is explicitly written as *p tranquillo*. The piano part features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes.

This image shows a continuation of the musical notation for measures 300 through 309. It includes the same instruments and markings as the first image. The piano part continues with its intricate sixteenth-note accompaniment. The score concludes with a final measure at the bottom right, marked with a piano (*p*) dynamic and a triplet of notes.

Након првог излагања теме у експозицији, тема се поновила још енергичније наступом виолине, док у репризи водећу улогу у поновљеној теми преузима клавир. Виола поново свира тему, али овог пута је деоница више у служби контрапункта, што ћемо показати тако што ћемо свирати тонски врло суптилно, у пијанисимо динамици, али са присутном експресивношћу која ће пратити кретања триола у клавиру.

Пример бр. 10, тактови 310 – 316

The image shows a musical score for measures 310 to 316. It consists of three systems of staves. The first system (measures 310-312) includes a violin part (top staff), a viola part (middle staff), and a piano part (bottom staff). The piano part is marked 'espress.' and features a prominent triplet rhythm. The second system (measures 313-315) continues the same instrumentation. The third system (measures 316) concludes the passage with a piano part marked 'D espressivo'. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

ДРУГИ СТАВ, *INTERMEZZO – ALLEGRO (MA NON TROPPO)*

Мистериозни други став својим карактером представља противтежу драматичним и енергичним спољашњим ставовима. Атмосфера става је лирична, интимна и широког емотивног спектра. Покрет триола који континуирано пулсира током читавог првог дела форме додатно креира утисак богатог и бурног унутрашњег света.

Занимљив је начин на који се Брамс одлучује да креира боју прве теме, коју износи у октави виолина и виола. У виолинској деоници написана је ознака *p dolce ed espressivo*, уз ефекат *con sordino*, док је у виолској деоници записана сугестија *molto p dolce ed espressivo*, без употребе сордине. Пракса записивања различитих инструкција инструментима који истовремено изводе унисоно мелодију није била уобичајена у време настанка квартета, што нам говори о јасноћи Брамсове идеје у погледу боје, као и врхунског познавања природе инструмената који изводе линију. Праћење ознака омогућава извођачима да брзо пронађу квалитетан звучни баланс и прикажу одговарајућу атмосферу. Фактура теме је врло транспарентна, те је потребна изузетна синхронизованост како би мелодија звучала једноставно и неусиљено. Поред тога што фразирање мора бити уједначено, односно правац линије јасан, неопходно је да виолиниста и виолиста фразу свирају на исти начин, на истом делу гудала, уз идентичну брзину покрета гудала и уједначен вибрато. Имајући у виду да је тон виолине пригушен, виолиста ће свој тон додатно омекшати како би се боје боље сјединиле, посебно у прелазима мелодије на А жицу, која је природно отворенијег тона од Де жице.

Поред тога што заједнички граде мелодију имајући у виду тонску проблематику, виолина и виола морају да задрже константан стабилан пулс који се базира на континуо триолама у виолончелу. Захтевност лежи првенствено у различитим артикулацијама, јер је мелодијска линија у легату, док виолончело изводи спикато потез, што природно може да створи утисак кашњења мелодије. На извођачима је да одлуче који начин извођења спиката највише одговара њиховој уметничкој идеји, да ли потез заобљенијег звука, који ће пратити звук мелодије, или ипак мало оштријег, који ће контрастирати легату и пружати јасну ритмичку базу. Пожељно је да извођачи током процеса рада пробају оба начина, како би могли да спретније реагују у различитим акустичким условима.

Даље, ритмичка структура теме је саграђена на дужим нотним вредностима у односу на линију виолончела, и како би се постигла синхронизација све три линије потребно је да јасно чути континуиран пулс триола кроз мелодијску линију. Задржавање константног пулса је посебно захтевно у тактовима када се мелодија наставља након осминске паузе, као што су тактови број 7, 9 и 11, јер је пауза врло кратког трајања, а наредну фразу је потребно наставити одмах, без задржавања тока. Поред непрекидног рада на развијању уједначеног

пулса, што ће гудачи увежбати понављањем одсека са врлом јасном свешћу сваке осмине у деоници виолончела, виолина и виола треба да имају осећај непрекидног тока покрета десне руке, а паузе ће постојати попуштањем притиска.

Пример бр. 11, тактови 1–12

The image shows a musical score for 'Intermezzo' by Chopin, measures 1-12. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano accompaniment of eighth notes and a melody in the right hand. The tempo is 'Allegro (ma non troppo)' and the mood is 'p dolce ed espressivo'. The score is divided into three systems, with measures 1-4, 5-8, and 9-12. A red bracket highlights a specific measure in the second system.

Континуирани пулс триола је посебно карактеристичан за овај став, јер је врло јасно приказан током читавог *Intermezza*, тако што је у сваком тренутку заступљен у некој од деоница. Из тог разлога је потребно да и поред промена фактуре и карактера који се јављају током става, извођач задржи јасан осећај почетног ритма и свест о инструменту који износи триоле. У извођачкој пракси се показало да је очување пулса посебно захтевно у одсеку од 52. до 70. такта, када виолина и виола свирају унисоно мелодију у дијалогу са клавиром, док деоница виолончела износи триоле. Уколико би се овај сегмент изводио без триола, услед честе смене инструмената, паузи у свирању, као и саме ритмичке структуре, постојала би велика могућност успоравања темпа. Акустични услови су такође битан фактор у овом сегменту, јер превелик ехо у сали може да чини артикулацију триолског покрета виолончела нејасном. Из овог разлога је неопходно да сваки извођач ангажовано наставља своју деоницу дијалога после паузе, и да има добру комуникацију са виолончелом.

Функција виоле у овом одсеку је разноврсна, и смењује се у кратким сегментима. Првим делом мотива виола наставља деоницу клавира, и гради мотив заједно са виолончелом, а затим следећим покретом почиње унисоно дијалог са виолином. Како би се приказала удвојена улога, извођач мора да користи различита изражајна средства. Мотив који изводи са виолончелом је потребно свирати ближе кобилици, са ширим вибратором, и пратити динамички покрет клавирске линије. Мелодијски покрет са виолином ћемо одсвирати мекшим тоновом, и интензивнијим вибратором.

Пример бр. 12, тактови 54 – 71



The image displays a musical score for measures 54 through 71. It consists of four staves: Violin (top), Viola (second), Piano (third and fourth, grand staff). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score shows a complex interplay between the instruments. The Viola and Piano parts are highly active, with many sixteenth and thirty-second notes. The Violin part features a melodic line with some rests and slurs. The Piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures. The overall texture is dense and rhythmic.

The image shows a musical score for a Trio section, measures 42-49. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a Violin I part (top), Violin II part (middle), and Piano accompaniment (bottom). Measures 42-49 are highlighted with red and blue boxes. The Piano part includes dynamic markings: 'cresc.', 'mezzo f', and 'f'.

Наредни одсек који ћемо издвојити по захтевности у виолској деоници је Трио из другог става Скерца. Посебност овог дела огледа се у необично хитрој смени динамичких нивоа и карактера, која је у контрасту са генералним стилем квартета, где се атмосфера гради на дугачким и јасним музичким целинама. Трио контрастира мистериозном скерцу прво тоналитетом – ведрим Ас дуром након це мола, затим ознаком *Animato* након *Allegro ta non troppo*, и на крају самом фактуром – док у Скерцу постоји више утисак линеарног кретања, у трију се јављају разложени трозвуци кроз све деонице.

Деоница виоле почиње унисоно са виолончелом у 122. такту, након кратког излагања мелодије у виолини. Динамика је у пијану, а живахан и полетан карактер је постигнут ритмизацијом разложених акорада. Крај фразе доноси крешендо у оквиру једног такта, а већ наредна фраза почиње форте. Кулминација фразе је у 129. такту, да би се затим кроз два такта декрешенда динамика враћа у пијано и уводи нови одсек у ком се тема налази у клавиру, а контрапунктска пратња у виоли и виолини.

Захтевност извођења лежи у комбинацији свих наведених елемената – разложених трозвука, ритмичких образаца, полетног карактера и брзе смене динамике. При самосталном вежбању виолске деонице неопходно је обратити пажњу на артикулацију леве руке и избећи нежељена глисанда при свирању разложених акорада, поготово узевши у обзир да деоница виолончела има идентичан унисон покрет. Наредни битан интерпретативни елемент јесте проналажење одговарајуће боје звука, која ће у овом случају бити постигнута већом брзином гудала и лакшим притиском у пијану, док ће у форте теми бити потребан већи притисак али уз задржавање лакоће покрета. Даље је битно обратити пажњу на ритмичку структуру, поготово у заједничком вежбању са виолончелом. Осминске паузе у мелодији су написане као кратки дахови, те је битно да се фраза континуирано води до циљних нота, без задржавања. Ради успешне синхронизације виоле и виолончела осећај за фразирање мора бити потпуно усаглашен. Процес рада ће обухватити сличне технике као и увежбавање прве теме Скерца – неопходно је свирати деонице одвојено, тако да је деоница триола врло јасна. Након увежбавања темпа, може се приступити уклапању динамичких нивоа.

Пример бр. 13, тактови 122 – 127

The image shows a musical score for measures 122 to 127. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The second system has three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The third system has three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The piano part features a triplet in measure 125. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

Након првог сегмента који износи тему трија, виола наставља триолски покрет који је током теме у гудачима изводио клавир. Лежећи триолски покрет из Алегро одсека у Интермецу, који се преносио кроз деонице, је у Трију мелодизован, и уместо спиката написан је у легату потезу. Иако је почетна динамика пијано, потребно је узети у обзир да низ почиње на Це жици, на којој је неопходно додати већи притисак како би се тон јасно пројектовао, што је посебно битно у моторичним одсецима. Сегмент од 137. до 141. такта свирају унисоно виолина и виола, и потребно је врло јасно артикулисати триоле левом руком, како би деонице биле потпуно синхронизоване.

Пример бр. 14, тактови 132 – 141

Средишњи одсек трија почиње у 147. такту и карактерише га смена разноврсних нијанси пијанисима и пијана. Мелодија се понавља два пута, у различитим регистрима, први пут у пијанисиму, а други пут у пијано динамици. Једно интерпретативно решење не само за виолску деоницу, него и за остале гудаче пошто је у питању унисоно одсек, било би да се прво изношење мелодије свира близу грифа, са мало контакта и слободним потезом гудала, и ситним вибратором који би истакао виши регистар. При крешенду би се затим контактна тачка гудала благо приближила кобилицы, уз додавање притиска, чиме бисмо постигли и промену боје, па би тон постао мало конкретнији. Водећа мелодија у другом наступу теме је у виолончелу, те су и деонице виолине и виоле прилагођене дубљем регистру. У овом случају, како бисмо истакли боју дубљих жица и како би артикулација била јасна, пожељно је почети већим притиском гудала, и мало изражајнијим вибратором, а затим ширењем потеза показати крешендо.

Пример бр. 15, тактови 147 – 161

146

p dolce espress.

pp dolce

pp dolce

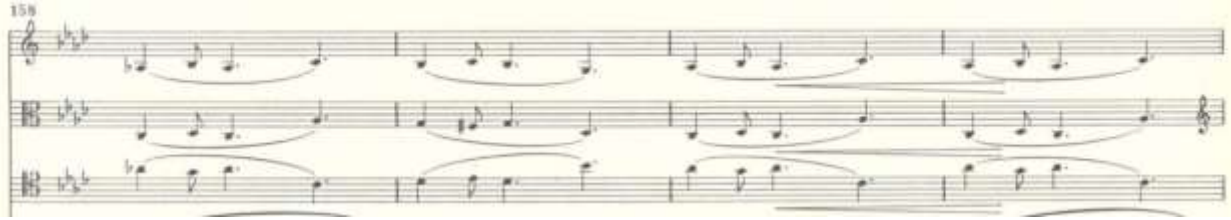
This block shows the first system of the musical score, covering measures 146 to 149. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Violoncello/Bass (bottom). The music is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 146 starts with a half rest in the Violin I part. The Violin II and Violoncello/Bass parts play a melodic line. Dynamic markings include *p dolce espress.* for the Violin II part and *pp dolce* for the Violoncello/Bass part.

150

This block shows the second system of the musical score, covering measures 150 to 153. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Violoncello/Bass (bottom). The music continues with the same melodic line. The Violin I part enters in measure 150. The Violin II and Violoncello/Bass parts continue their melodic line.

154

This block shows the third system of the musical score, covering measures 154 to 161. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Violoncello/Bass (bottom). The music concludes with a final melodic phrase. The Violin I part has a prominent melodic line, while the Violin II and Violoncello/Bass parts provide harmonic support.



Виола преузима водећу улогу од 162. до 167. такта. Како би се истакла фраза, потребно је тонски се издвојити из заједничког звука ансамбла, што ћемо постићи развијањем динамике и изражајним вођењем мелодије. Такође је значајан моменат у 167. такту, јер се на првој доби завршава претходна фраза, а већ на узмаху друге почиње нова мисао. Виола и клавир овде имају кључну улогу, јер морају заједничким фразирањем и променом боје да прикажу композиторову намеру. То могу да постигну тако што ће претходна фраза да се заврши декрешендом у нежној боји, а затим да почетак нове мелодије започну конкретнијим тоном и тако прикажу енергичан и ведар пијано.

Пример бр. 16, тактови 162 – 168

A musical score for three staves, likely for violin, viola, and piano. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of seven measures. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The violin and viola parts have melodic lines with slurs and ties. A dynamic marking 'dim.' is present in the piano part towards the end of the excerpt.



ТРЕЋИ СТАВ – *ANDANTE CON MOTO*

Трећи став квартета се посебно издваја својом музичком комплексношћу и богатством. Начин компоновања који смо у првом ставу могли да приметимо у неколико одсека, овде је далеко развијенији, и по својој структури јасно указује на правац Брамсовог зрелог композиторског израза. Иако у техничком погледу није најзахтевнији став, начин креирања фраза богатих дијалозима инструмената захтева од извођача дубоко разумевање идеје и фактуре. Линија виоле балансира између тематске и контрапунктске функције, често мењајући улогу из такта у такт, чиме доприноси дубини и топлини звука ансамбла, као и експресивности карактера става. Кроз наредне примере ћемо анализирати разноврсне улоге које виолиста преузима током извођења.

Тема на почетку трећег става је, поред анализираниог примера бр. 2 из првог става, један од тонски најкомплекснијих одсека клавирског квартета у ге молу. Деонице виолине и виолончела износе главну мелодију, клавирска деоница контрапунктски покрет у осминама а двозвучи у деоници виоле имају двојну улогу – у прва два такта горњи глас допуњује водећу мелодију у интервалима терци док доњи има улогу бордуна, а затим се у трећем такту у деоници јавља синкопирани ритам који можемо посматрати као контрапункт 2. У наставку фразе, горњи глас је поново у служби теме, а у 9. такту се наставља разрађивање материјала из контрапункта 2.

Диференцијацију мелодије, контрапункта и хармонске линије извођач ће постићи коришћењем различитих техничких елемената, а затим их аудитивном пажњом уклопити у укупну звучну слику. Мелодију која се јавља у горњој линији деонице у прва два такта потребно је истаћи већим притиском гудала на Де жици у односу на Ге жицу у којој се налази доњи тон, уз коришћење широког потеза гудала којим ћемо постићи топао и волумиозан тон инструмента. Такође је битно коришћење континуираног вибрата ситне амплитуде, који ће допринети експресивности теме и тонском квалитету. У тактовима у којима се јавља синкопирани ритам (3 – 4, затим 9 – 13), потребно је нагласити почетак сваког тона а затим се повући и тако створити пулс, без нарушавања хијерархије звучне слике.

Пример бр. 17, тактови 1 – 15

The image displays a musical score for Example No. 17, measures 1 through 15. The score is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of staves. The first system shows the piano accompaniment with a bass line and a vocal line. The piano part includes fingerings and dynamic markings like 'poco f espress.' and 'poco f legato'. The second system continues the piano accompaniment with a bass line and a vocal line. The third system shows the piano accompaniment with a bass line and a vocal line, including fingerings and dynamic markings like 'poco f legato'.



У наредном примеру виола учествује у кратком канону, где наставља мелодију након виолончела, а затим је предаје виолини. Иако траје само два такта, овај сегмент представља битан спој у организацији динамичке градације и музичке тензије. Извођач мора слушањем проценити одговарајућу јачину којом ће започети линију након виолончела, како би логички наставио музичку мисао. Вибрато има кључну улогу у доприношењу експресивности, док контакт гудала са жицом треба да буде интензиван, без превише „ваздуха“.

Пример бр. 18, тактови 59 – 66



Кроз пример број 18 такође можемо приметити различите видове пунктираног ритма у гудачком корпусу. У тактовима 64 и 65 покрет је у фортеу, и потребно га је изводити са напуштањем жице након осминске ноте, како бисмо добили неусиљен звук инструмента. У

такту 66, када је мотив у пијану, задржаваћемо гудало дуже на жици и свирати тенуто потезом, и тако створити утисак неизвесног карактера. Насупрот овоме, пунктирани ритам у *Animato* одсеку је ведар, али маршевски, што ће гудачи показати лакшим потезом и краћим конатком са жицом, чиме ће пустити да инструмент сам резонира.

Пример бр. 19, извођење ритма тенуто потезом, тактови 66 – 69



The image shows a musical score for Example 19, measures 63-69. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. Measures 66-69 are highlighted with a red box, showing a dotted rhythm in the violin part.

Пример бр. 20, пунктирани ритам у Анимату, тактови 119 – 120



The image shows a musical score for Example 20, measures 117-120. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. Measures 119-120 are highlighted with a red box, showing a dotted rhythm in the violin part.

Брамс је деоници виоле доделио значајну улогу у оба мелодијска покрета које повезују *Animato* одсек са осталим деловима става. Први прелаз се налази у анализираном сегменту од 71. до 74. такта, где виола има дијалог са виолином као увод у средишњи део *Animato*. Мелодија виоле парира линији виолине у високом регистру, што је пракса која није била распрострањена пре првог Брамсовог квартета. Уједначен израз ће деонице постићи усаглашавањем врсте вибрата, као и потеза. Тачке које су написане под легатуром ћемо извести као портато, који треба да буде усаглашен у обе деонице.

Пример бр. 21, тактови 71 – 74



Други значајан прелаз се јавља у моменту повратка из енергичног карактера *Animato* одсека, када се кроз мрачну и судбинску мелодију враћамо у нежну, певну прву тему. Тему прелаза граде виола и виолончело са синкопираним нотама, док се у клавиру јавља контрапунктска линија. Композитор у овом прелазу истиче дубоке регистре виоле, који додатно долазе до изражаја у комбинацији са дубоким лагама виолончела. Тема је написана на Ге жици и веома је мирног тока у ритмичком смислу, али пуна емоционалног набоја, пригушених осећања и судбинског наговештаја.

Ово је један од одсека чија уметничка реализација дозвољава више различитих приступа, који зависе првенствено од саме природе инструмента извођача, а затим наравно и од сензибилитета интерпретатора и визије ансамбла. При самосталном вежбању фразе препоручљиво је истраживати свирањем са различитом брзином и количином гудала, количином струна, и мењањем контактне тачке гудала и жице.¹¹ Такође је неопходно водити рачуна о уклапању брзине и типа вибрата, који треба суптилно да обогати тон. Често се извођачи одлучују да почетак фразе, који свирају унисоно виола и виолончело, буде *non vibrato*, како би драматичност дубоких тонова ова два инструмента додатно дошла до изражаја. Затим се тон у даљем току мелодије постепено омекша додавањем суптилног вибрата.

Завршетак фразе се надовезује на следећи одсек, чија је функција да нас поново уведе у прву тему. Виола и виолончело имају кључну улогу, јер променом боје уводе слушаоца из претходне, драматичне и мистичне атмосфере, у нов контрасни одсек. Како бисмо што вештије извели прелаз у 151. такту, пожељно је прво јасно одредити атмосферу нове теме

¹¹ Под контактном тачком сматрамо место на жици где гудало производи тон. Контактна тачка може бити ближе кобилици, или ближе грифу, и поред брзине гудала, дела гудала, и количине струна, један је од кључних елемената у пројекцији и обликовању звука.

која ће уследити. Записана ознака је *p espressivo*, што нам говори да је тема динамички суптилна али истовремено богата емотивним набојем. Уколико бисмо пратили искључиво инструкције у нотном запису, крај претходне фразе би се након благог динамичког смирења одмах наставио у нов одсек, без икаквог застоја. Ипак, карактерна супротност две мелодије захтева и код извођача и код слушаоца додатно време како бисмо се припремили и утонули у нову атмосферу. Из овог разлога се многи извођачи одлучују за благи *ritenuto* у осминама у прелазном такту, или пак благи дах пред трећу добу, иако ниједна ознака није наглашена. Осећај за пулс диктира виолончело, а виола и виола се надовезује на трећој доби са новом, ваздушастом бојом.

Пример бр. 22, тактови 144 – 153

The image displays a musical score for measures 144 through 153. It consists of two systems of staves. The first system (measures 144-148) includes a violin part (top staff), a viola part (middle staff), and a piano accompaniment (bottom two staves). A red bracket highlights the end of a phrase in the violin part at measure 148. The second system (measures 149-153) continues the violin and viola parts, with a red box highlighting a specific passage in the viola part at measure 150. The piano accompaniment continues throughout. Dynamic markings such as *fp* and *p* are visible. The score is written in a key signature with two flats and a 4/4 time signature.

У даљем току сегмента, деоница виоле удвојена је са деоницом виолончела, те је добар баланс и синхронизација инструмента основа за постизање одговарајућег израза. Како би звучали као једна линија, током процеса вежбања потребно је ускладити неколико главних ставки:

1. Начин фразирања мелодијске линије; односно усаглашено вођење до циљних тонова, уједначен осећај за пулс, темпо, и динамички план.
2. Боје инструмената; што обухвата начин свирања десном руком, односно гудалом; и врсту вибрата.
3. Интонацију

Све наведене ставке су једнако битан део финалног извођења, али се приступање вежбању по овом редоследу током проба у ансамблу из личног искуства показало као најефикасније. Јасна музичка идеја мора да буде полазна тачка у сваком тренутку, на основу које ће се сви остали елементи надоградити. Након дефинисане фразе, извођачи ће одредити које елементе треба да користе како би на највољи начин остварили своју замисао, а то првенствено обухвата усаглашавање штриха, брзине гудала и вибрата како би звучали као један корпус. У случају унисоно одсека, дубљи инструмент ће се понашати као основа на коју ће се остали гласови ослањати. У овом примеру то значи да ће виола своју боју уклопити на основу боје виолончела, и тако створити ефекат једног звучног тела.

Пример бр. 23, тактови 154 – 168



Поред пунктираног ритма, ритмичке фигуре које ћемо такође споменути као значајне за грађење карактерних одсека јесу триоле. У тактовима 44 – 47, и 52 – 57, триоле у виолској деоници имају суштинску улогу у креирању атмосфере, и подржавању крешенда у мелодијској линије. Потребно их је изводити ваздушастим тоном у пијану, а затим јасније артикулисати у крешенду и фортеу.

Пример бр. 24, тактови 44 – 47

У другом наступу материјала, градација је дужа и линију триола наставља клавирска деоница од 56. такта. Обзиром да је материјал већ једном изложен, садржај можемо обогатити променом одређених изражајних средстава. Тако на пример можемо започети фразу конкретнијом бојом пијана, а затим раније почети крешендо. Такође можемо јасније артикулисати триоле од почетка линије.

Пример бр. 25, тактови 52 – 57

Обзиром да је водећи мелодисјки материјал написан у покретима четвртина и осмина, у више примера учавамо појаву полиритмије. За виолску деоницу је посебно је захтеван одсек од такта 137 до 142, када виолина и виолончело унисоно износе тему у осминама, клавир износи тему канонски, док виола самостално изводи триолски покрет. Тема коју износе виолина, виолончело и клавир је написана под легатом, у фортисимо динамици, и како би се јасно истакла приликом извођења, може да постоји тенденција за ослањањем на свакој ноти, што може успорити темпо. Са друге стране, моторичност триола тежи ка вођењу фразе унапред, што може створити несклад пулса. Како би се триолски покрети јасно разумели у густој фактури, потребно их је свирати врло изговорено и артикулисано, са благим наглашавањем сваке прве ноте у групи. Овакав начин извођења ће помоћи у стварању стабилног пулса, који ће затим бити ослонац осталим деоницама.

Пример бр. 26, тактови 137 – 141

Последњи одсек става доноси вариран тематски материјал, са комплекснијим контрапунктским садржајем. У сегменту од 193. до 202. такта мелодија триола је расписана

кроз линије гудачких инструмената, док клавир паралелно износи тему. Поред полифоније, која захтева посебну пажњу у одржавању пулса, мелодија триола је сада подељена у све три деонице гудачког корпуса. Како би што природније повезали покрет триола, гудачки инструменти морају да прилагоде боју и јачину звука, пулс, као и да пажљиво усмеравају фразирање од најдубљег до највишег тона. Улога виоле је посебно битна у балансирању тоналног аспекта, јер се регистром налази између виолончела и виолине и у поменутом одсеку изводи средишњи део фразе. Извођач ће активном аудитивном реакцијом прилагодити боју инструмента првог тона виолончелу, а последњи тон ће благо продужити и тако омогућити виолини да се природније надовеже на покрет.

Пример бр. 27, тактови 192 – 199

Последњи значајан тематски садржај у деоници виоле јавља се у 211. такту, када виола наставља тему коју је претходно изнела виолина, а затим води фразу до кулминације у такту 214. Оба почетка теме су описана ознакама *f espresso*, али би ради постизања прегледније градације било добро да виолина тумачи своју динамичку ознаку као експресивну сугестију, односно да свира изражајно и истакнуто, али без превеликог притиска. Тема виоле почиње након првог динамичког развоја сегмента, и потребно ју је освирати врло конкретном бојом тона, са благим портатом који ће јасније истаћи ритмичке покрете, и интензивним вибратором у левој руци. У моменту кулминације виолина и виола почињу да свирају унисоно, што се може нагласити благим тенутом на највишем тону Ас, а затим заједничким фразирањем постепено направити декрешендо.

Пример бр. 28, тактови 211– 216

The image displays a musical score for Violin and Viola, measures 211-216. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a Violin part, a Viola part, and a Piano accompaniment. A red box highlights the beginning of the Viola's melodic line in measures 211-214, marked 'f espresso' and 'cresc.'. The Piano part provides harmonic support with chords and a steady bass line.

ЧЕТВРТИ СТАВ – RONDO ALLA ZINGAREZE, PRESTO

Енергичан и живахан, четврти став квартета обилује виртуозним пасажима, акордима, акцентима у смени са певним и сетним контрастним сегментима. Фактура става је прегледна, и без вишеслојне комплексности која се јавља у претходним ставовима, што олакшава разумевање појединачних деоница и њихових улога. Гудачки корпус често износи теме унисоно, у дијалогу са виртуозним пасажима и акордима у деоници клавира. Како би дочарали енергичан карактер инспирисан мађарском традиционалном музиком која је Брамсу била инспирација за овај став, гудачи често морају да преузму перкусивнију улогу. То ће постићи наглашавањем свих записаних акцената, али и генералним стилем свирања који мора бити артикулисанији. Четвртине и осмине је потребно свирати са јасним почетком тона а затим благим попуштањем притиска, како бисмо постигли енергичан карактер уз задржавање квалитета звучне слике, док је у пасажима са шеснаестинама потребно користити малу количину гудала у комбинацији са већим притиском како бисмо добили енергичан, јасно артикулисан потез. Примере обе врсте артикулације можемо приметити у теми (одсек А, тактови 1 – 30) и одсеку Б који следи након теме (тактови 31 – 66).

Пример бр. 29, део прве теме (одсек А), тактови 1 – 11

The image displays a musical score for 'Rondo alla Zingarese' by Johannes Brahms, marked 'Presto'. The score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the first theme (Section A), measures 1 through 11. It includes staves for the Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, along with a grand piano (piano) part. The piano part features a prominent triplet figure in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The string quartet provides a rhythmic and harmonic foundation. The tempo is marked 'Presto'.

This musical score consists of five staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (treble clef), Alto (alto clef), and Bass (bass clef). The bottom two staves are for piano accompaniment: Right Hand (treble clef) and Left Hand (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is marked with *piu f* in three locations. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns, including some tremolos in the left hand.

Пример бр. 30, део из одсека Б, тактови 31– 40

This musical score is identical to the one above, showing measures 31-40. A red vertical bracket is drawn across the score, spanning from the first staff to the fifth staff, indicating a specific section or measure of interest. The piano part includes dynamic markings such as *p* and *f*, and some notes are marked with accents.



Артикулација је виталан елемент у илустровању различитих карактера које је Брамс приказао кроз форму ронда, а који у мањој или већој мери контрастирају водећој теми. Пример другачије врсте артикулације у оквиру брзог карактера можемо видети у такту 80, када клавир износи живахну, полетну тему коју прате гудачи у пијано динамици. Прецизним потезом у комбинацији *arco* и *pizzicato* гудачи одржавају моторичност теме, али контрапункт мора бити неусиљен и у секундарном плану како би лакоћа мелодије дошла до изражаја. Фразирање контрапунктске линије и организовање микродинамичких нивоа у потпуности треба да прати водећу мелодију у клавиру. Иако је Брамс назначио акценте у прва два такта само у клавирској деоници, гудачки корпус ће услед фактуре деоница природно постићи исти ефекат. Пицикато покрет почиње вишим тоновима, који ће се истаћи и тако створити утисак благог акцента. Затим, док клавирска деоница води дугачку линију у пасажима, гудачки корпус ће пратити покрет тако што ће осмине водити са више лакоће, без додатног наглашавања тешких доба у такту. У тактовима 88 – 100 гудачки корпус ће акцентима на другој доби допринети разиграности карактера.

Пример бр. 31, тактови 80 – 104

The image displays a musical score for Example No. 31, covering measures 80 to 104. The score is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of three systems of staves, each with a vocal line (soprano, alto, and bass) and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 80-83): The piano part is marked *pizz.* and *p molto leggiero*. It features a rhythmic pattern of eighth notes with various ornaments and fingerings (1, 2, 3).

System 2 (Measures 84-87): The piano part continues with similar rhythmic patterns, including an 8-measure ornament and fingerings (1, 3, 1, 3).

System 3 (Measures 88-91): The piano part concludes with a final 8-measure ornament and fingerings (1, 2).

Шеснаестински покрет који деоница виоле износи током клавирске теме је потребно интонирати у складу са темом, тако што ће се промене хармонија благо нагласити. Такође је потребно обратити пажњу на *sostenuto* у 102. такту, где виола мора вешто да испрати намеру пијанисте, процени успорење, а затим да заједно врате темпо и наставе мелодију од 104. такта. Обзиром да постоји репетиција и тема се понавља, препоручљиво је да се фраза другачије изведе други пут. Једна од идеја може бити да, на пример, уколико се први пут извео већи *sostenuto*, у репетицији он буде једноставнији и мање наглашен.

Пример бр. 32, тактови 92 – 105

The image shows a musical score for Example No. 32, measures 92-105. The score is in 3/4 time and features a violin and piano. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The violin part has a melodic line with some rests. The score is divided into two systems, with measures 92-105 in the second system. A red line is drawn under the violin part in measure 102, indicating a specific performance instruction.

У наредном одсеку, *Meno Presto*, гудачи треба да свирају усаглашеним потезом, са јасним правцем фразе. Постоји неколико начина нијансирања микродинамике и темпа, те извођачи имају простора за индивидуалан приступ. Један од интерпретативних приступа подразумева да се последња четвртина у 157. такту благо заокружи, а да наредни мотив остане отвореног завршетка, спреман да настави нову фразу. Пошто се одсек понавља, можемо додатним агогичким померањима обогатити мелодију у другом излагању, тако што ћемо, на пример, одсвирати три осмине у 157. такту са више тежине, благог задржавања, а затим пустити остатак фразе да тече као у првом излагању.

Пример бр. 33, *Meno Presto*, тактови 155 – 160



Потпуни контраст доноси наставак одсека *Meno Presto* од 173. такта. Водећи материјал је у гудачима, чиме се ствара утисак интимнијег звука, а главна мелодија се јавља прво у виолончелу, а затим у виолини. Ипак, контрапунктско ткиво је врло богато, те га је неопходно у сваком тренутку изводити једнако експресивно као и тему. Како би ујединили звук, гудачи треба да посебно обрате пажњу на врсту вибрата, који у овом одсеку може да буде интензиван али шире амплитуде. Други значајан елемент који је потребно усагласити јесте легато са тачкама, односно портато потез, који је могуће изводити на разноврсне начине. Услед карактера одсека, пожељно би било да штрих буде дужи, али са јасним импулсом на почетку сваке ноте, чиме ћемо задржати стабилност пулса. Имајући у виду да су инспирација одсека, као и читавог става, фолклорни мотиви мађарске музике, можемо сматрати инспирацију извођача значајним фактором у креирању атмосфере одсека.

Пример бр. 34, тактови 173 – 184



Како би се приказао одлучан карактер наредног гудачког сола, у 330. такту у одсеку *Poco piu Presto*, потребно је свирати одређеним потезом, са конкретним тоном, а брзи вибрато користити више како би се уобличио боја на дужим нотама и истакли важни тонови у низовима осмина. Такође је неопходна систематична расподела енергетских и динамичких нивоа која ће омогућити развијање дугачке градације до кулминације у 380. такту, када се главна тема понавља још једном, сада у *Molto Presto* темпу. Последњи одсек је написан врло виртуозно у свим деоницама, и захтева од извођача солистички приступ у погледу енергије и звука. Енергичност у звуку гудачког корпуса ће се постићи свирањем на доњем делу гудала, близу жабице, са израженом артикулацијом сваког тона, и посебним истицањем нота са обележеним *sf*.

Пример бр. 35, *Poco più Presto*, тактови 328 – 351

328

5 3 7 2

333 77

più f sempre ed animato
più f sempre ed animato
più f sempre ed animato

343

2 p

Пример бр. 36, *Molto Presto*, тактови 380 – 422

380 *Molto Presto*

ff *Molto Presto*

ff *Molto Presto*

388 79

ff *cresc.*

ff *cresc.*

ff *cresc.*

396

ff *cresc.*

КЛАВИРСКИ КВАРТЕТ БРОЈ 3 ОП. 60 У ЦЕ МОЛУ

Клавирски квартет број три у це молу настао је након дуготрајног композиционог процеса, који је започет писањем првобитне верзије дела у цис молу, средином 1850 – тих година, а завршен коначном премијером 1875. године. Иако је током овог периода настало више значајних камерних и оркестарских дела, као што је Прва симфонија у це молу, гудачки квартети оп. 51 бр. 1 у а молу и бр. 2 у це молу, Брамсове преписке са пријатељима указују на посебно личну поруку клавирског квартета у односу на остале композиције. У једном од писама Теодору Билроту (Theodore Billroth), Брамс је написао да му показује квартет ”само из радозналости! Илустрација, кад би постојала, финалне верзије човека у плавом капуту и жутом прслуку”. Коментар је јасна асоцијација на Гетеовог (Johann Wolfgang von Goethe) Вертера из новеле ”Јади младога Вертера” (Die Leide des jungen Werthers), приче о агонији младог протагонисте који се заљубљује у жену свог старијег пријатеља. Уколико се осврнемо на преписку Брамса и његовог пријатеља Хермана Деитерса (Hermann Deiters) из 1868. године, о првом ставу клавирског квартета у це молу, у којој пише ”....замисли човека који ће се упуцати, и за кога не постоји излаз”, схватамо

изразито трагичну идеју дела.¹² Брамс је кроз паралелу са Гетеовим јунаком приказао свој однос са породицом Шуман, не само неостварену љубав са Кларом Шуман, већ и комплексан однос са својим блиском пријатељом Робертом Шуманом.

Дело обилује симболиком трагичности, коју можемо приметити у тематском материјалу, односу тоналитета и форме. Разумевање симболике основа је темељне интерпретације ансамбла, те ћемо се из овог разлога током анализе експресивних елемената виолске деонице осврнути и на шири контекст дела.

ПРВИ СТАВ – *ALLEGRO NON TROPPO*

Први став, *Allegro*, врло је интензивног и драматичног карактера, и обилује честим сменама контрастних расположења. За разлику од првог става ге мол квартета, који карактеришу дугачке градације у којима је неопходно систематично распоредити енергију, *Allegro* захтева гипкост извођача у брзом прелажењу из једног у други сегмент. Драматичан и трагичан карактер става наговештен је од почетног акорда у клавирској деоници, након кога следи одговор у гудачима. Почетни одсек стилем подсећа на увод, иако формално немамо основе за такво тумачење: Брамс спорији темпо није нагласио ознаком, већ га искључиво гради помоћу дугачких нотних вредности. Исти одсек се понавља у репризи, што не би био случај уколико би било речи о формалном уводном одсеку. Ипак, узевши у обзир идејно усмерење ка Гетеовом литерарном делу, можемо закључити да ”уводни” одсек има значајну експресивну улогу, односно да Брамс кроз фрагментарност првог одсека приказује сопствену унутрашњу борбу између трагичности и наде, и наговештава емоционални дуализам који ће карактерисати остатак дела.

У наведеном сегменту, који ћемо у наставку рада означавати као тему А, виола има значајну улогу у неколико момената. Први пример налазимо у другој фрази гудача (тактови 13 и 14), када се у виолској деоници појављује тон Гес, чиме добијамо умањени секстакорд, уместо молског у првој фрази. Истицање ове хармонске промене наглашава раст унутрашње тензије, који ће се даље наставити до такта 21.

¹² ”Imagine a man who is about to shoot himself, and for whom there is no other way out.“ Смит, Петер Х. (Smith, Peter H.) ”Expressive forms in Brahms’s Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet“, Indiana University Press, 2005, стр. 14

Пример 37а, тактови 1– 10, прва фраза са молским секстакордом



Пример 37б, тактови 11– 20, друга фраза са умањеним секстакордом



Наредну значајну хармонску промену у виолској деоници примећујемо у такту 26, у преласку из тона А у тон Ас. Прелаз има двоструки значај: прво, претходни акорд у такту 25 је био дурски, и представљао је потенцијално разведравање суморног карактера, док се променом у деоници виоле и виолончела враћамо у умањени секстакорд. Други значајан моменат представља покрет Ас – Ге, који је јасна асоцијација на крај почетне теме у виолини. Према тумачењу Ерика Самса (Eric Sams), мелодијски покрет на почетку теме је варијација Клариног цитата у делима Шумана и Брамса.¹³

(К – Л – А – Р – А)

Цис – Х – А – Гис – А

Ес – Д – Ц – Х – Ц

¹³ Самс, Ерик (Sams, Eric), *Brahms and his Clara Themes*, *The Musical Times* 1971 © The Estate of Eric Sams <https://ericsams.org/index.php/on-music/essays/on-brahms/114-brahms-and-his-clara-themes>,

Пример 38а, тактови 32 – 30

23

pp

pizz.
p marc.

pp

pizz.
p marc.

pp

pp

ad lib.

*

Пример 38б, приказ Клариног мотива у клавирском квартету у це молу

Violine

p

Пример 38ц, тактови 8 – 9, крај прве фразе у виолинској деоници и затим покрет у тактовима

Violine

p

pp

Последњи пример значајне хармонске промене коју износи виолска линија у одсеку А је пицикато покрет који следи у тактовима 28 и 29. Обележен је са пијано маркато, и наставља га деоница виолине, а затим клавир уводи нови одсек. Покрет доноси пикадијску терцу, чиме још добијамо још један наговештај потенцијалне промене карактера.

Пример 39, тактови 28 – 30

У наредном сегменту можемо приметити удвојену улогу виоле са виолончелом, али овај пут у врло драматичној атмосфери. Виола и виолончело износе осмине на лежећем тону Це, са назначеним сфорцандом на првим и другим добама у тактовима 34 – 37, док клавирска деоница износи прву тему, а виолина акорде. Како би се истакла перкусивна страна инструмената, виола и виолончело ће изводити врло јасан спикато потез, близу кобилице, а затим ће већом брзином гудала произвести сфорцандо. Промену фактуре са спикато потеза на легато у такту 38 је потребно јасно приказати од прве ноте, тако што ће виола и виолончело свирати мекшим тоном и врло гипко, јер су линије богате микродинамичким кретањима која граде тензију. Поред унутрашњег динамичког нивоа који се дешава у унисону линији виоле и виолончела, потребно је заједно са виолином и клавиром развити велики крешендо до кулминативне тачке у 42. такту.

Пример 40а, тактови 34 – 39, промена агогике у 38. такту

Пример 40б, тактови 40 – 42

The image shows a musical score for measures 40, 41, and 42. The score is written for a string quartet, with staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte dynamic (*ff*). A red horizontal line highlights the viola part in measures 40 and 41. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

У прелазном одсеку који се наставља, виола има улогу да у синхорнизацији са виолончелом, преко ознаке *fp* доведе до изненадног смирења карактера. Низови шеснаестина који се настављају морају бити изведени лаганим тоном, неужурбано, као супротност претходном одсеку. Фразу ћемо водити по двотактима, једнако у свим деонцима, тако што шеснаестински покрет води до прве четвртине, а затим полако попушта.

У даљем току фразе, у тактовима 56 и 57, виола преузима водећу мелодијску линију, те је потребно суптилно истаћи промену фактуре и њене улоге, тако што ће се мотив свирати са изражајније, али у оквиру постојећег динамичког нивоа. Како би се задржао интимнији звук, добро је решење да се линија изводи у вишим позицијама на Де жици уместо на А жици, која има природно отворенију боју.

Пример 41, тактови 50 – 58, начин фразирања

The image shows a musical score for Example 41, measures 50-58. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part (top two staves), a viola part (middle two staves), and a piano accompaniment (bottom two staves). The tempo is marked 'tranquillo'. The violin part has a melodic line with a red box highlighting measures 50-54. The viola part has a rhythmic line with a red box highlighting measures 50-54. The piano accompaniment has a bass line with a red box highlighting measures 50-54. The score includes dynamic markings such as 'p dolce', 'f', and 'p'.

Током друге теме у клавирској деоници, виола и виолина износе унисоно ритмички покрет. Иако су ознаком *dolce* описани и тематски материјал у претходно наведеном примеру број 5, и контрапунктска линија у 86. такту, фактура музичког тока нас наводи да их тумачимо различито. У првом примеру смо имали нежну мелодију у легату, док је у другом примеру линија написана у пунктираним ритмичким фигурама, са назначеним акцентима на свакој доби. Виолску и виолинску деоницу ћемо у овом одсеку изводити прецизним потезом и врло јасном артикулацијом, а ознаку можемо схватити као сугестију за звук, који и поред јасноће треба да буде врло лаган како би балансирао теми у клавиру.

Овај сегмент захтева потпуну синхорнизацију виоле и виолине, првенствено због различитог начина пројекције звука инструмената. Виолина има природно краћи одјек звука, што одговара захтевима одсека, док извођач виолиста треба да пронађе потез гудала и звучну тачку на инструменту која ће му омогућити да произведе јасан звук, али без превеликог одјека жице, што ће постићи кратким потезом гудала, са благим заустављањем покрета на крају сваке фигуре. Такође је битно споменути да је линија виоле и виолине у овом одсеку по значају материјала у другом плану, односно да извођачи треба у сваком

тренутку да јасно чују тему у клавиру, као и пицкато покрет у виолончелу. Тек у тактовима који доносе динамички развој је потребно свирати истакнутије, и са ширим потезом.

Пример бр. 42, тактови 86 – 90

The image shows a musical score for Example No. 42, measures 86-90. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment and a violin/viola part. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The violin/viola part has a melodic line with a triplet in measure 89. The score includes dynamic markings such as 'p dolce', 'p doler', 'mf con espr.', and 'poco marc.'

Као што из до сада издвојених сегмената можемо да приметимо, Брамс се у првом ставу це мол квартета често одлучивао да виолини и виоли додели удвојен мотивски садржај. Нов пример налазимо на почетку развојног дела, када виолина и виола имају кључну улогу у креирању карактеризације одсека. Након привидно ведрога краја експозиције, поново се враћамо трагичном карактеру почетка става. Мелодијску линију, базирану на почетним мотивима гудача са почетка става воде виолина и виола. Она се понавља два пута, први пут са назнаком *espressivo*, а други пут *sotto voce*. *Espressivo* карактер ће извођачи постићи првенствено интензивним, синхронизованим вибратором, уз суптилно истицање тонова Гес и Цес, који означавају промену тоналитета из почетног це мола у ес мол. Звучни ефекат *sotto voce* Брамс користи ради додатног продубљивању мистичног карактера, те је врло битно јасно диференцирати звучну слику прве и друге фразе. Из извођачке перспективе, први сегмент ћемо одсвирати топлим пијано звуком, на средини гудала, док ћемо *sotto voce* постићи свирањем на врху гудала, флах потезом.

Пример бр. 43, тактови 122 – 127

Musical score for Example 43, measures 122-127. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measures 122-124 are highlighted with a red box. The first two staves (violin and viola) show melodic lines with *p espress.* markings. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *p* and *dim.*

Пример бр. 44, тактови 134 – 135

Musical score for Example 44, measures 134-135. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measures 134-135 are highlighted with a red box. The first two staves (violin and viola) show melodic lines with *sotto voce* markings. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *pp*.

За наредни сегмент става можемо рећи да је интерпретативно најзахтевнији за деоницу виоле у читавом квартету. Док виолина, виолончело и клавир износе тематски

материјал, линија виоле има улогу контрапункта. Одсек је написан у фортисимо динамици, и захтева енергично извођење свих деоница. Контрапункт који износи виола представља део акорада које свирају остали инструменти у теми, и написан је у шеснаестинским покретима у двозвучима. Поред техничких захтева које доноси свирање двозвука, изазов одсека лежи у пронолажењу одговарајућег тонског баланса у односу на остале линије. Узевши у обзир да све деонице свирају у фортисиму, потребно је пројектовати звук на врло јасан начин, како би се диференцирао у укупном звучном плану. Разговетан и енергичан потез ћемо постићи свирањем близу кобилице на гудалу, са пуним струнама и чврстим притиском. Наредан битан елемент фразе о којем је потребно водити рачуна јесу микродинамички нивои теме, односно интонирање хармонских промена. Обзиром да остали инструменти у оквиру теме имају паузе, као и дуже нотне вредности, непрекидан виолски покрет у шеснаестинама највише утиче на обликовање микродинамичких кретања мелодије. Фраза почиње снажно, са благим опадањем интензитета у другом такту, а затим се постепено појачава у тактовима 144, 145 и 146, до кулминације у 147. такту. Образац кретања се затим понавља, али је овог пута куминација значајније наглашена унисоно покретом читавог гудачког корпуса.

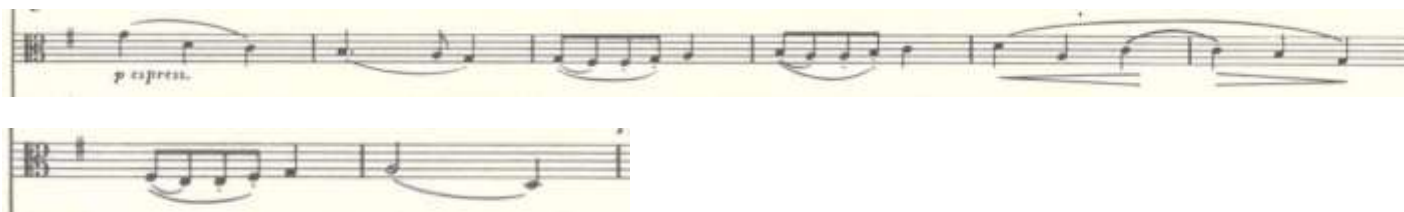
Пример бр. 45, тактови 142 – 153, пример микродинамичког вођења фразе у виолској линији

The image shows a musical score for measures 142 to 153. It consists of three systems of staves. The top system contains the Violin I part, the Violin II part, and the Viola part. The bottom system contains the Piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The score is marked with a forte dynamic (*ff*) and a marcato tempo (*marc.*). Red horizontal lines are drawn under the violin parts in measures 142, 143, 144, 145, and 146, highlighting the melodic line. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. The score ends with a double bar line and repeat signs in measure 153.



Пример значајног момента у коме виола износи тематски материјал имамо у такту 236, када виола износи другу тему, коју је у експозицији изнео клавир. Занимљив је избор тоналитета теме у репризи, која је у експозицији написана у Ес дуру, паралели це мола. Брамс се одлучује да тема у репризи буде у Ге дуру, уместо у очекиваном Це дуру или ге молу. Разлог потенцијално лежи у избегавању тријумфалне симболике коју носи Це дур, већ нас Ге дуром на кратко уводи у светлији одсек, али без финалне потврде победе над трагичношћу.¹⁴

Пример бр. 46, тактови 236 – 244



У даљем току дела, мотив претходне теме ће се канонски пренети кроз све деонице. При извођењу је потребно да сви инструменти једнако воде фразу, односно да им је циљни тон прва четвртина у другом такту мотива. Такође је важно да се након изнесеног мотива сви инструменти благо тонски повуку, како би се остварио јаснији преглед звучног плана, односно како би се тематски материјал истакао у односу на контрапунктске линије.

¹⁴ Смит, Петер Х. (Smith, Peter H.) "Expressive forms in Brahms's Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet", Indiana University Press, 2005, стр. 217

Пример бр. 47, тактови 242 – 260

The image displays a musical score for measures 242 to 260. The top system (measures 242-250) features three staves: two for the violin (treble and alto clefs) and one for the piano (bass clef). The violin parts are marked *pp molto dolce* and include red arrows indicating phrasing. The piano part is marked *p dolce*. The bottom system (measures 251-260) features two staves: one for the violin (treble clef) and one for the piano (bass clef). The violin part is marked *pp*. The piano part is marked *pp* and *legato espress.*, with red arrows indicating phrasing. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Деоница виоле поново износи водећу мелодијску линију заједно са клавиром од такта 252, а затим у паралелном молу од такта 260. Како бисмо истакли промену атмосфере, потребно је користити различита изражајна средства приликом изношења материјала. Прву фразу, од 252. до 260. такта можемо свирати нежним тоном, са интензивним вибратором ситне амплитуде. Контраст боје ћемо постићи тако што ћемо другу фразу, од 260. до 264. такта, извести *non vibrato*, и тонски још суптилније, флах тоном. Лежећи гласови у виолини и виолончело ће подржати боју теме, тако што ће користити иста изражајна средства као и виола.

Пример бр. 48, тактови 258 – 263, молска тема у деоници виоле



Крај става поново враћа драматичан материјал, сада вариран кроз различите ритмичке структуре. У такту 308. деоница виоле, заједно са виолончелом и левом руком клавира износи триолски покрет, који треба да буде јасног и стабилног пулса, односно да не дозволи потенцијално убрзавање темпа до ког може доћи услед шеснаестинског покрета у десној руци клавира. Потребно је истаћи прве тонове у триолама, и свирати јасном артикулацијом.

Поред значајног ритмичког аспекта, триоле које се појављује у коди значајан су мотив у тематском повезивању првог и другог става. Триолски покрет у виолској деоници се у другом ставу јавља у инверзији у клавирској линији. У виолској деоници се појављују обриси Ас – Ге покрета, који затим постаје централни мотив почетка Скерца.

Пример 49а, тактови 308 – 312





Пример бр. 496, Скерцо, тактови 1 – 7



ДРУГИ СТАВ – *SCHERZO*

”Како композитор наставља дело након што је истражио границе експресивности до таквог степена у уводном ставу?”,¹⁵ питање је које је са разлогом поставио Петер Х. Смит

¹⁵ “...how does a composer continue after pushing the expressive envelope to such degree in an opening movement?”, Петер Х. Смит, “Expressive forms in Brahms’s Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet“, Indiana University Press, 2005, стр. 220

(Peter H. Smith) у својој анализи клавирског квартета у це молу. Смит је алудирао на чињеницу да став који следи након Алегра мора донети баланс – тоналитета, форме, или карактера, и оставити простор за даљи експресивни развој дела. Брамс се одлучује да други став пише у облику скерца, у це мол тоналитету. Став карактерише изразита ритмичност, која је изграђена на непрекидним покретима осмина, као и употреби акцената, разноврсне артикулације, синкопа и хемиола. Баланс са првим ставом Брамс постиже на неколико начина: првенствено, помоћу це мол тоналитета који је готово непромењен током читавог става, осим у два кратка одсека која ћемо у наставку рада анализирати; затим, константним темпом и врло суптилним контрастним одсесима. Последње, мотивски рад скерца базиран је на материјалу првог става: водећи мотив Ас – Ге – Ас, који се јавља на почетку става а затим варира кроз даљи ток скерца, јасна је асоцијација на прву тему Алегра, и као што смо приметили, припремљен је кодом.

Пример бр. 50, тактови 3 – 4 у првом ставу



Пример, тактови 1–5 у Скерцу

A page of musical notation for the Scherzo movement of Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 25, No. 1. The title "Scherzo" and tempo marking "Allegro" are at the top. The score is in 3/4 time and has one flat in the key signature. It features four staves: three for the string quartet (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass) and one grand staff for the piano. Two red rectangular boxes highlight specific passages. The first box is around measures 1-3 of the string quartet parts, showing the initial rhythmic pattern of eighth notes. The second box is around measures 4-5 of the piano part, showing a more complex rhythmic figure with accents and dynamics like <math>sf</math> and <math>p</math>. At the bottom right of the piano part, the numbers "5 4" are written.

Став је написан у форми велике троделне песме, А–Б–А. У погледу инструментације и диференцирања улога инструмената, можемо приметити да се Брамс одлучио да гудачки корпус посматра готово као једно тело, које контрастира клавиру. У првом делу става, улога виоле, заједно са виолином и виолончелом, базирана је на одржавању јасног пулса триола и прављењу градације. Мотив је потребно изводити врло артикулисано у свим динамичким нивоима, са благим тежиштем на првој доби.

Пример бр. 51, тактови 8 – 19



Први контрастни одсек се јавља у такту 23, када гудачки корпус преузима тематски материјал. Мелодија доноси кратак излазак из це мола у доминантни ге мол/ дур, написана је у пијану, у покретима четвртина са тачком. Акценти у деоницама су написани под луком, што значи да ћемо одсвирати тонове са јасним почетком, а затим попустити притисак и брзином гудала постићи утисак лакоће звука. Врло је важно да гудачки корпус усагласи дужину и интензитет акцената, како би се постигла потпуна тонска синхронизација.

Пример бр. 52, тактови 24 – 33

Пример употребе синкопа можемо видети од 62. до 67. такта, када Брамс помоћу ритмичких образаца, акцената и фортисимо динамике гради кулминацију на крају одсека А. Док деоница виолончела одржава пулс триола, виолина и виола свирају тему готово унисоно, док клавирска линија износи вариран тематски материјал, али у различитом делу такта. У деоници виоле је потребно посебно нагласити синкопу у такту 64, у ком се на тренутак раздваја од виолинске линије. Захтевност одсека лежи првобитно у задржавању уједначеног пулса ансамбла, а затим у постизању уједначених акцената и динамике.

Пример бр. 53, тактови 62 – 67

The image shows a musical score for Example No. 53, measures 62-67. The score is in 3/4 time and features a piano and violin/viola. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system contains measures 62-64, and the second system contains measures 65-67. A red bracket highlights measures 62-64, and a red box highlights a specific note in measure 64. The piano part is marked with *ff* (fortissimo) in measure 62 and *dim.* (diminuendo) in measures 63 and 64. The violin/viola part is marked with *ff* in measure 62 and *dim.* in measures 63 and 64. The piano part is marked with *p* (piano) in measure 65. The violin/viola part is marked with *dim.* in measure 65 and *p* in measure 66.

Као што смо претходно навели, средишњи одсек Б, односно трио, не доноси контраст какав бисмо могли да очекујемо у погледу промене тоналитета, темпа, и карактера. Осмински покрет наставља непрекидни ток, али у легату, без изражених интервалских скокова, и у нијансама пијано и мецофорте динамике, чиме добијамо предах од интензивног звука и драматичног садржаја. Прву тему износе удвојено виолина и виола, док клавирска деоница преузима покрет осмина. Динамичке ознаке које су назначене у теми можемо тумачити као сугестије за фразирање, а благи крешендо ћемо постићи природним праћењем мелодијског кретања, без додавања притиска. Затим, у наредној фрази ће клавирска деоница преузети водећу мелодију, док виолина и виола удвојено износе контрапункт у осминама. При свирању контрапункта потребно је активно учествовати у мелодијском току теме, тако што ћемо фразирати на истоветан начин.

Пример бр. 54а, такт 72 – 77, тема трија у виолини и виоли

Пример бр. 54б, тактови 91 – 100, тема трија у клавијеској деоници

У наредном примеру можемо видети како Брамс употребљава лежећи тон Це у виолској деоници како би повезао два тематски различита одсека у трију. Први сегмент дела

Б је ведрога карактера, и он заправо представља једини контрастни средишњи одсек. Други део трија Брамс базира на раду са тематским материјалом са почетка става, и прави велику градацију до повратка у одсек А.

Како би се сегменти у одсеку Б што природније повезали, потребно је да линија виоле вешто пређе из ширег и слободнијег спиката из првог дела сегмента, у тихи, али јасно артикулисани потез који одговара назначеном маркату.

Пример бр. 55, тактови 111– 116

109

117

У тактовима 135 и 140 примећујемо пример метро-ритмичког конфликта виолске и клавирске деонице. Став је написан у 6/8 такту, али осмине у паровима у левој руци клавирске линије стварају привид 3/4 такта. Како би се синхронизовале са хемиолама у клавиру, осмине у виолској деоници се морају изводити са осећајем тежине и контроле сваког тона.

Пример бр. 56, тактови 135 и 140

135

140

Након кулминације у другом делу трија, поново се враћамо у поновљен одсек А, који се понавља у неизмењеној форми до 214. такта. Крај става доноси кратку коду, и дугачко каденцирање које се завршава акордом Це – Е – Ге, првом убедљивом потврдом тријумфалног Це дур тоналитета.

Пример бр. 57, тактови 224 – 334



ТРЕЋИ СТАВ – *ANDANTE*

Након убедљивог Це дур тоналитета на крају коде у Скерцу, могли бисмо да очекујемо наставак наредног става у истом тоналитету, чиме би коначна потврда Це дура била остварена. Ипак, Брамс се одлучује да *Andante* буде у Е дуру, што нас наводи да и крај Скерца тумачимо у другачијем светлу. Петер Х. Смит сугерише да пикардијска терца на крају другог става ”...служи као прелаз за бег од стварности – не као одржива стварност

сама по себи”¹⁶. Изјаву даље потврђује анализом поруке става, што је по његовим речима да ”иако је карактер Андантеа привидно умирујући, порука ширег контекста става је негативна. Став представља оно што не може бити остварено у стварности, где Це дур постоји као тоника.”¹⁷

Став је написан у модификованој троделној форми. У наставку можемо видети шематски приказ одсека:¹⁸

Одсек 1 (А)	Одсек 2 (Б)	Одсек 3 (Ц)		Кода
		А1 +	Б1	
а 1 – 8	а 35 – 38	а’ 78 – 85	а 111 – 114	119 – 122
б 9 – 16	б 39 – 45	б’ 86 – 93	б’ 115 – 118	
а1 17 – 26	а1 46 – 51	а1’ 94 – 103		
Кодета/ прелаз, 27– 34	б1 52 – 61	Кодета/ прелаз 104– 110		
	Прелаз 62–67, 68– 77			

Тематски садржај става је претежно поверен виолончелу и виолини, док клавиру и виоли износи значајан контрапунктски материјал, који својом разноврсношћу и комплексношћу јасно показује одлике композиторовог зрелог стваралачког периода. Одлике Брамсовог контрапунктског језика, као и сличности са симфонијским и камерним делима можемо

¹⁶ ”It functions as part of a transition away from the reality – not as part of a sustainable reality of its own.“
Смит, Петер Х. (Smith, Peter H.) ”Expressive forms in Brahms’s Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet“, Indiana University Press, 2005, стр.225

¹⁷ „Although the local character of the Andante is one of comfort, the message in the longer context is a negative one. The movement represents that which cannot be maintained in the real world where C–major functions as a tonic.“ Смит, Петер Х. (Smith, Peter H.) ”Expressive forms in Brahms’s Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet“, Indiana University Press, 2005, стр. 225

¹⁸ Постоји неколико различитих тумачења форме трећег става, у свом раду сам се водила анализом Петера Х. Смита, (Smith, Peter H.) ”Expressive forms in Brahms’s Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet“, Indiana University Press, 2005, стр. 107

пронаћи у начину обликовања мотива и развоју линија кроз употребу одређених ритмичких образаца, као што су превезане ноте и пунктирани ритмови, затим варирању тематског материјала, као и модулацијама.

Једноставност артикулације која карактерише став је такође врло занимљива, јер је комплетан експресивни садржај базиран на комбинацији два потеза, легата и портата. Портато се јавља искључиво у оквирима пијано динамике, у суптилним одсецима, и потребно га је изводити са лакоћом покрета, тако да звучи као одјек. Легатом су постигнуте градације, као и широк, певан стил става. Пример када је неопходно вешто прећи из једног у други потез имамо у првом одсеку, када виолска деоница у тактовима 26 и 27 износи прво тематски материјал са виолином, врло нежног карактера, а затим се у такту 28 удваја са виолончелом у изражајном легато покрету.

Пример бр. 58, тактови 26 – 33

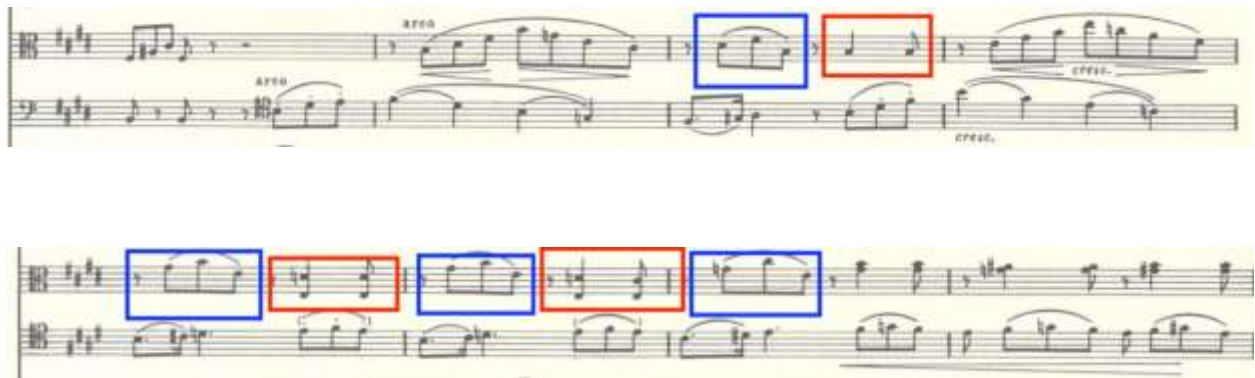
The image shows a musical score for Example 58, measures 26-33. The score is in G major and 3/4 time. It features a Violin I part, a Violin II part, and a Cello/Double Bass part. Measures 26 and 27 are marked with 'dim.' and 'p'. A red box highlights the first measure of measure 26 in the Violin I part. A blue box highlights the first measure of measure 27 in the Violin I part. A red box highlights the first measure of measure 28 in the Violin I part. The Cello/Double Bass part has a 'p' marking in measure 28.

У тактовима 63 – 65 можемо поново приметити смену улоге инструмента, када деоница виоле износи контрапунктску линију, затим кратак водећи мотив, а затим поново наставља контрапункт. Покрет у 64. такту је потребно посебно истаћи, тако што ће извођач свирати широким тоном, обојеним интензивним, ситним вибратором. Затим ће у 65. такту поново свирати мекшим потезом деоницу контрапункта.

Пример бр. 59, тактови 63 – 65

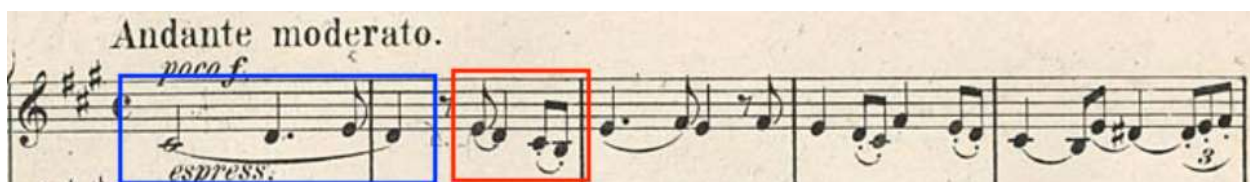
У репризном излагању друге теме (б'), можемо уочити другачији пример дуализма линије. Деоница виоле у оквиру такта износи два различита контрапунктска покрета, један у легату а у други у портату, који одговарају различитим изражајним аспектима теме. Како би се деоница уклопила са темом коју износи виолончело, потребно је експресивно изнети легато покрет, а затим суптилно одсвирати портато ноте у наставку такта.

Пример бр. 60, тактови 86 – 92



Занимљиве су сличности у организовању тематског материјала, агогичких средстава и контрапунктских линија са гудачким квартетом оп. 51, бр. 2 у а молу. Дело је изведено 1873. године, али постоје индикације да је на композицији почео да ради још 1865. Већ на самом почетку другог става гудачког квартета уочавамо сличности са трећим ставом клавирског квартета у опису карактера – оба става носе ознаке *poco forte espressivo*. Даље, Брамс на сличан начин гради артикулацију теме, тако што представља тему дугачким легатом који води до другог такта, а затим портатом на четвртој доби такта уводи у следећу мисао.

Пример бр. 61а, гудачки квартет оп. 51 бр. 2 у а молу, други став *Andante moderato*, тема виолине



Пример 61б, клавирски квартет у це молу, *Andante*, тема виолончела



Даље, можемо приметити покрет портато осмина као значајан мотив у оба дела. У гудачком квартету представља један од начина разраде тематског материјала, док је у клавирском квартету покрет део прве и друге теме.

Пример бр. 62а, гудачки квартет оп. 51 бр. 2 у а молу, тактови 6 –15

A page of musical score for a string quartet, measures 6 to 15. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked *Andante*. The score is divided into two systems. The first system contains measures 6-10, and the second system contains measures 11-15. Several motifs are highlighted with blue boxes: a sixteenth-note triplet in the first violin part (measures 7-8), a similar triplet in the second violin part (measures 7-8), a triplet in the first viola part (measure 10), a triplet in the first cello part (measure 11), and a triplet in the first violin part (measure 12). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*.

Пример бр. 62б, клавирски квартет бр. 3 оп. 60 у це молу, прва тема у виолончелу, тактови 1–8

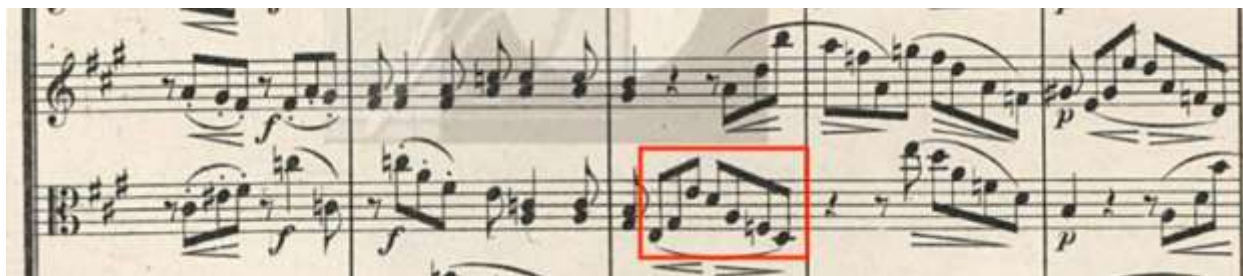
Пример бр. 62ц, клавирски квартет у це молу, друга тема у виолини, тактови 17–18

Мотив се такође појављује у деоници клавира приликом изношења прве теме у репризи, у варираној форми.

Пример бр. 62д, клавирски квартет у це молу, тактови 76 – 84

У наредном примеру можемо видети врло сличан мотив у контрапунктским линијама, иако је контекст у којима се мотив налази различит. У гудачком квартету је мотив део прелазног одсека, и преноси се кроз све деонице, док је у клавирском квартету мотив значајан контрапункт теми, и потребно га је одсвирати врло изражајно.

Пример бр. 63а, гудачки квартет у а молу, тактови 11– 15



Пример 63б, клавијски квартет у це молу, тактови 85 –8 8



Сличност са лаганим ставом првог гудачког квартета у це молу из опуса 51. можемо видети у материјалу одсека Б (тема б, 39 – 45 такт), који је у оба дела базиран на поступним покретима пунктираних нота, у пијано динамици. Ипак, постоје јасни контрастни аспекти мотива: у примеру гудачког квартета низови су узлазног покрета, док су у клавијском квартету силазни. Даље, Брамс тему у гудачком квартету гради унисоно покретом три или четири гласа, док тема у клавијском квартету наступа канонски, и врло је суптилна. Разлог супротности можемо пронаћи у формалном аспекту дела– пунктиран мотив је део прве теме гудачког квартета, која је експресивна и јасне структуре, што је наглашено унисоно линијом гудача. У примеру клавијског квартета мотив је део другог одсека става, и мањег тематског значаја.

Пример бр. 64а, гудачки квартет оп. 51 бр. 1 у це молу, тактови 1– 5



Пример бр. 646, клавирски квартет у це молу, тактови 38 – 45

The image shows a musical score for a piano quartet, measures 38 to 45. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves for the strings (Violin I, Violin II, and Viola) and one grand staff for the piano. A red box highlights a specific passage in the Viola part. Performance markings include 'dolce', 'poco f', and 'p dolce'.

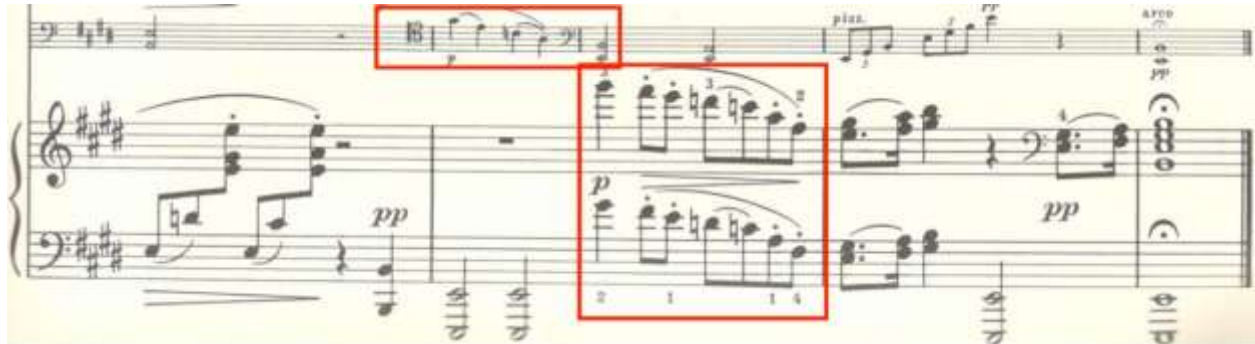
ЧЕТВРТИ СТАВ – *ALLEGRO COMODO*

Финале доноси коначну потврду експресивног исхода квартета. Након трећег става, који је наговестио наду и потенцијално ведрији завршетак, Брамс доноси став честих карактерних сукоба и неизвесности, који су уоквирени нетипичном сонатном формом. Услед честе фрагментарности и изненадних промена расположења, дело може деловати конфузно и неодређено. Из овог разлога је важно анализирати одређене мотиве и сегменте и њихово експресивно значење, и тиме добити увид у композиторов идејни процес.

Прву тему у це молу износи виолина, док моторички контрапункт клавира ствара осећај немира у мелодији. Као и у претходним ставовима, Брамс драматургију дела гради

корелацијом између ставова. Почетни мотив теме у четвртом ставу можемо схватити као наставак последњег мотива теме из трећег става. Тоновни Гис – Е – Це – А које се јављају у виолончелу и клавиру спуштају се за полустепен у Ге – Ес – Х – Це у це мол тоналитету, што можемо тумачити као симболизам за ”буђење из сна”.¹⁹

Пример бр. 65а, Анданте, тактови 118 – 122



Пример бр. 65б, Финале, тема виолине, тактови 1– 3



Уколико бисмо тумачили експресивну симболику мотивског рада, можемо схватити почетну тему финала као јављање поновне сумње у судбину протагонисте (убацити референцу или избацити). Материјал теме ће се у наставку става варирати, те ћемо га ради јасније диференцијације обележити са ”х”.

Иако виолина износи већину тематског материјала, деоница виоле има изузетно значајну улогу у обликовању драматуршког развоја става. Први пример примећујемо у

¹⁹ ”Motivic correlations between the Andante and Finale contribute to the character of a rude awakening from a dream world.“, Петер Х. Смит, Smith, Peter H.) ”Expressive forms in Brahms’s Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet“, Indiana University Press, 2005, стр. 227

такту 28., када заједно са виолончелом износи четвртинске покрете, који су претходно били део контрапункта у клавиру. Кулминацију првог дела карактерише наглашавање судбинског мотива из Бетовенове пете симфоније. Мотив се у ставу прво појављује у деоници клавира, али суптилно, у оквиру контрапунктске линије. Мотив ће се појавити неколико пута у репризи, у тактовима 244, 246, и 263 – 269.

Пример бр. 66, тактови 1– 4, клавирска деоница

Allegro comodo

p leggiero

The image shows a musical score for measures 1-4 of a piano piece. The tempo is marked 'Allegro comodo' and the performance instruction is '*p leggiero*'. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with three triplet markings (3 2 1, 2 3, 3 2 1) and three specific motifs highlighted with red boxes. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Пример бр. 67, тактови 26 –30

The image shows a musical score for measures 26-30 of a piano piece. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with various ornaments and a blue box highlighting a specific motif. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

Пример бр. 68, кулминација судбинског мотива у експозицији, тактови 35 – 44

The image displays two systems of a musical score. The first system, measures 35-39, includes a string quartet and piano accompaniment. The strings play a rhythmic eighth-note pattern, and the piano accompaniment features a similar pattern. A red box highlights the final measure of this system. The second system, measures 40-44, continues the string and piano parts. A red box highlights the final measure of this system. The score is marked with 'cresc.' and 'f'.

При извођењу мотива врло је битно да сви инструменти усагласе начин извођења осмина, које треба да буду сваки пут врло јасно изговорене како би се истакле у фактури.

Корали који се јављају током става могу пред извођаче поставити неколико недоумица, посебно у погледу темпа и времена. Оба корала се јављају изненада, и у експозицији (такт 75 – 94) и у репризи (такт 291 – 310), без наговештаја претходног сегмента. Обележени су ознаком *mezzo voce* и износе их соло гудачи у наизменичном дијалогу са клавиром. Основу за различита тумачења проналазимо у супротстављању две контрастне идеје. Корал првенствено повезујемо са религијом, и унутрашњим миром, који можемо тумачити као разрешење унутрашњих сукоба која су претходила ставу.²⁰ Ипак, овај мир се константно прекида моторичним покретима претходног материјала у клавирској деоници. Из овог разлога, извођач може користити време како би мирно започео сваку фразу корала, без утицаја немира покрета у клавиру. Друго тумачење би подразумевало да се мисли надовезују једна на другу, без интервенција у смиривању фактуре, чиме бисмо

²⁰ Петер Х. Смит, Smith, Peter H.) "Expressive forms in Brahms's Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet", Indiana University Press, 2005, стр. 241

постигли проток одсека. У овом случају бисмо добили дистанцу од религиозног елемента и индивидуалног осећаја мира.²¹

Пример бр. 69, тактови 72 – 89, корал у експозицији

First system of musical notation (measures 72-77). It features three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are marked *mezza voce* and *p*. The piano accompaniment includes a triplet in the bass line.

Second system of musical notation (measures 78-83). It features three vocal staves and a piano accompaniment. The piano accompaniment is marked *p leggiero* and includes triplet figures in the bass line.

Third system of musical notation (measures 84-89). It features three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are marked *più p*. The piano accompaniment includes a *dim.* marking and a quintuplet in the bass line.

²¹ Петер Х. Смит, Smith, Peter H.) "Expressive forms in Brahms's Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet", Indiana University Press, 2005, стр. 241

Током развојног одсека, деоница виоле износи значајне мотиве из експозиције. Поред покрета половина из корала, често се јавља вариран мотив почетне теме у виолини, у тактовима 117– 122, 131 – 132, а затим у пицикату од такта 139 до 145. У наведеним сегментима виола самостално износи мотив, и потребно је свирати топлем бојом, широким потезом гудала (осим у примеру пициката), и врло сугестивно водити фразу.

Пример бр. 70а, мотив у виолинској теми у експозицији, тактови 32 – 33



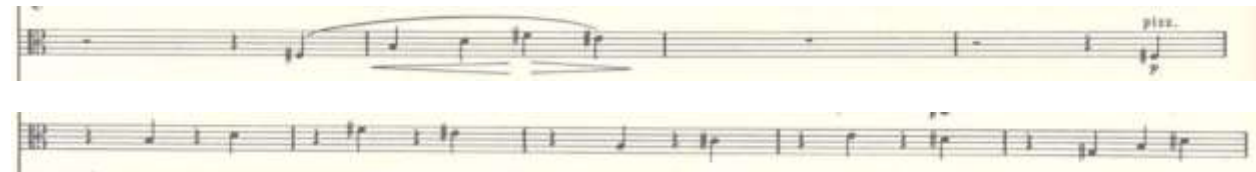
Пример бр. 70б, тактови 117 – 121, варијација виолинског мотива у развојном делу у виолској деоници



Пример бр. 70ц, тактови 131 – 134



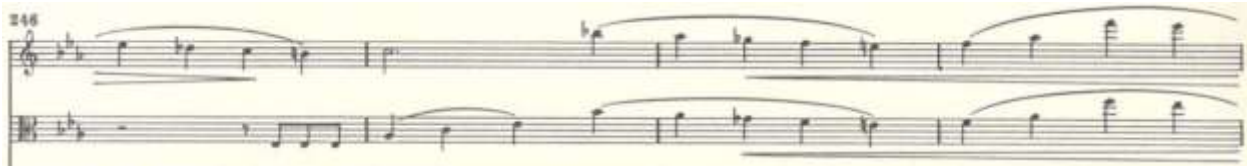
Пример бр. 70д, тактови 135 – 143



Претходни мотив ће се до краја става појавити још неколико пута у деоници виоле, у различитом контексту. У тактовима 248 – 250 је део градације са виолином, у 287 – 288 такту је мотив виоле у сукобу са унисоно линијом виолине и виолончела, док у тактовима 336 и 337 гудачки корпус унисоно износи покрет у фортисиму. Разнолику функцију мотива

ћемо истаћи употребом различитих изражајних и техничких средстава. У наредном примеру бр 71, мотив је део градације, и изводиће се са мање гудала на почетку фразе, али непрекидним вибрато. Градацију ћемо постићи ширењем потеза.

Пример бр. 71а, тактови 246 – 249



Следећи пример је тонски врло захтеван за деоницу виоле, која самостално износи мотив док остали инструменти износе линије у форте динамици, виолина је у врло високом регистру, а покрети у клавиру су моторични. Фраза у виоли је написана у средњем регистру, што отежава јасну пројекцију звука у оваквом виду фактуре. Како би се мотив истакао, потребно је свирати почетак мотива врло јасним потезом, а затим портатом подвући сваку ноту. Кулминацију у трећој фрази ћемо нагласити агогиком, тако што ћемо благо задржати временски ток у 288. такту, јер су сва изражајна средства већ употребљена у претходне две реченице. Клавирска линија ће потом наставити темпо у 299. такту.

Пример бр. 71б, тактови 283 – 289

Musical score for Example 71b, measures 283-289. The score is written for three staves: violin, viola, and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The violin part features a melodic line with a wide intervallic leap and a vibrato marking. The viola part consists of a steady eighth-note pattern. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'mf'.

287

Пример бр. 71ц, тактови 335 –336

334

Последња тема у виоли је експресивно најзначајнија у читавом ставу, а потенцијално и у читавом квартету. Узевши у обзир трагичну ноту финала, чије расположење константно осцилира између наде, неизвесности и трагичности, тема у виоли доноси коначну потврду

це мола, и помирења да нема тријумфа над тамом.²² Ефекат ”помирења са судбином” можемо произвести тако што ћемо мелодију свирати мирно, топлим тоном, и са суптилним вибратором, са којим ћемо посебно истаћи интервал умањене квинте Е – Дес у 361, такту, као и хармонску промену А – Ас у 365. такту, која је поново асоцијација на мотив првог става (пример 38ц). Став се завршава изненадним, неприпремљеним акордом Це дура у фортисиму, који можемо схватити као чин предаје, или сарказма над сопственом трагичном судбином: ”Ако је ово моја судбина, онда нема потребе да покушавам да јој се отргнем. Покушао сам, сада ме само оставите самог у мизерији.”²³

Пример бр. 73, тактови 359 – 369



²² Петер Х. Смит, Smith, Peter H.) ”Expressive forms in Brahms’s Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet“, Indiana University Press, 2005, стр. 244

²³ ”If this is my fate, then there is no use in trying to fight it any longer. I’ve tried my best, now just leave me alone in my misery.“, Петер Х. Смит, Смит, Smith, Peter H.) ”Expressive forms in Brahms’s Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet“, Indiana University Press, 2005, стр. 244

ЗАКЉУЧАК

Истраживање спроведено у оквиру докторског уметничког пројекта потврђује значај Јоханеса Брамса у изједначавању улога деоница и развијању експресивног потенцијала виоле у клавирском квартету као жанру, што је приказано кроз интерпретативну анализу клавирског квартета бр. 1, оп. 25 у ге молу, и бр. 3, оп. 60 у це молу. Ослањајући се на традиционалне форме Моцарта и Бетовена, али уносећи романтичарски дух и емотивни набој, Брамс поставља нове критеријуме у компоновању за овај вид камерног ансамбла на које ће се касније многи надовезати и даље развијати, као што су Дворжак (Antonín Leopold Dvořák), Рихард Штраус (Richard Georg Strauss), Малер (Gustav Mahler) и Шенберг (Arnold Schönberg).

Увидели смо да је за остваривање темељног тумачења дела, поред разумевања историјског контекста и форме дела, неопходно разумевање многобројних елемената фактуре, као што су динамички планови, односи гласова, артикулације и агогике. Исте ознаке, као што су *espressivo* или *dolce* добијају различито значење у зависности од контекста у коме се налазе. Утврђене су извођачке разлике приликом тумачења идентичног материјала у различитим деоницама, а које настају услед различитих захтева свирања гудачких инструмената. Виола се у Брамсовим квартетима јавља у склопу разноврсних структура: кроз удвојене линије са другим инструментом (виолином, виолончелом или клавиром), као део унисоно гудачког корпуса, као део *tutti* одсека, као и приликом изношења солистичких линија. Управо је додељивање истакнутог експресивног садржаја и стварање простора да се истакне боја виоле један од кључних начина на који Брамс мења улогу виоле у ансамблу, што можемо посебно видети кроз теме у првом и четвртом ставу це мол квартета. Даље, још једна значајна промена у односу према виолској деоници јесте често удвајање виртуозних линија са виолином. Иако пракса удвајања деоница није новитет, Брамс удвајање користи као вид продубљивања експресије, што је посебно честа пракса у клавирском квартету у ге молу.

У оба клавирска квартета, Брамс инсистира на примени разноврсних тонских боја виоле користећи пуни динамички спектар инструмента, од *sul tasto* ефекта у пијанисиму, до енергичног фортисима. Одређени сегменти, као што је посебно истакнуто у првом ставу це мол квартета, доносе честе промене драматуршког садржаја, и потребно је спретно прелазити из једног у други карактер, и органиски повезати контрастирајуће целине. Даље, како бисмо одговорили на експресивне захтеве текстуре дела, потребно је користити различите типове вибрата, артикулације и потеза гудала. Услед густине фактуре и контрапункта које карактеришу многобројне сегменте оба квартета, извођач ће морати да пројектује звук на другачији начин, првенствено померањем контактне тачке гудала ближе ка кобилици, као и јасном артикулацијом потеза гудала.

Поред изражајних, Брамс уводи новине и у погледу техничких захтева деонице. Начин приступања двозвучима је једна од новина, који су у делима дотадашњих композитора превасходно коришћени у функцији обогаћивања хармонске структуре. У клавирском квартету у ге молу, посебно у првом и трећем ставу, Брамс користи линије двозвука како би спојио два различите контрапунктске линије, и на тај начин допринео богатству звука, стварајући илузију присуства још једног инструмента. У првом ставу клавирског квартета у

це молу Брамс пише у двозвучима тематски материјал који изводи виола, захтевајући од извођача врло висок ниво интерпретативне вештине. Такође је индикативан и распон регистра у коме је написана виолска линија. У дотадашњој пракси, материјал виолске деонице је већински обухватао средњи регистар, док је Брамс померио границе распона у сваком ставу својих квартета.

У клавирском квартету бр. 3 у це молу посебно је наглашен утицај ванмузичког садржаја у обликовању текста. Аналитичким приступом приказани су сегменти у виолској деоници који носе дубљи експресивни значај, као и техничко–изражајна решења, чији је циљ да обликују интерпретацију.

Компарацијом квартета сагледане су разлике у зрелости композиторовог музичког стила и начина мишљења. Евидентно је по многобројним чиниоцима фактуре да је клавирски квартет у це молу написан у знатно ранијем стваралачком периоду. Иако су у њему приказани сви елементи карактеристични за Брамсов камерни стил, можемо кроз виолску деоницу приметити да нису до краја искоришћене изражајне могућности инструмента као што ће бити случај у клавирском квартету у це молу. Дело карактерише спорија и постепенија смена карактера, као и изразито дугачки одсеци. Ипак, можемо закључити да оба дела имају изузетну уметничку вредност и представљају значајан део опуса за клавирски квартет.

Надам се да ће овај докторски уметнички пројекат мотивисати друге уметнике да реализују сопствена уметничка истраживања у подручју камерне музике и да сагледају развојне линије виоле и примену иновативних експресивних средстава овог инструмента.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Вебстер, Џејмс (Webster James), (Feder George) *Joseph Haydn, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press 2013
2. Dahlhaus, Carl *Nineteenth-Century Music*, tran. J. Bradford Robinson (Berkeley, 1989)
3. Guthberg Igrid, *The evolution of the piano-quartet and piano-quintet to the end of the nineteenth century*, School of Fine and Applied Arts, Boston University, 1958
4. Келер, (Keller, H) *Mozart – The Revolutionaru Chamber Musician*, Musical Times, (1981)
5. Loges Natasha, Hamilton Katy, *Brams in Context*, Cambridge University Press (June 20, 2019)
6. Platt Heather, *Johannes Brahms: A Research and Information Guide*, Routledge, 2nd edition (3 August 2016)
7. Самс, Ерик (Sams, Eric), *Brahms and his Clara Themes* , *The Musical Times* 1971 © The Estate of Eric Sams <https://ericams.org/index.php/on-music/essays/on-brahms/114-brahms-and-his-clara-themes> ,
8. Смалман, Базил (Smallman, Basil), *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure and Scoring*, Oxford University Press, 1994
9. Смит, Петер Х. (Smith, Peter H.) *Expressive forms in Brahms's Instrumental Music, Structure and Meaning in His Werther Quartet*, Indiana University Press, 2005
10. Vincent C. K. Cheung, *Brahms' Piano Quartets in their Music- and Social-historical Contexts*, Cambridge (April 23, 2005)
https://web.mit.edu/ckcheung/www/MusicalWritings_files/BrahmsPfQt_Context_20050423.pdf
11. Zhuoxin, Yang, An analysis of the Composing Techniques of Brahms's Piano Quartet op.25 and op.26, *Journal of Arts& Humanities*, Volume 09, Issue 11, IAFOR, 2020, str. 53

НОТНИ ПРИМЕРИ

- Johannes Brahms, Piano Quartet in g minor op. 25. G. Henle Verlag URTEXT Edition, ed. Hanspeter Krellmann, fingering of piano part Hans – Martin Theopold, 1972/73
- Johannes Brahms, Piano Quartet in c minor op. 60. G. Henle Verlag URTEXT Edition, ed. Hanspeter Krellmann, fingering of piano part Hans – Martin Theopold, 1972/73
- Johannes Brahms, String quartet op. 51, no. 1 a minor, Partiture, First edition, Berlin: N. Simrock, n.d.[1873]. Plate 7379.
- Johannes Brahms, String Quartet op. 51 no. 2 in c minor, Hans Gál (1890-1987), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27. Plate J.B. 23.

БИОГРАФИЈА

Јелена Митровић Чибри (1991) завршила је основне и мастер студије виоле на Академији уметности у Новом Саду у класи професорке Душице Половине. Током студија учествовала је на бројним фестивалима и такмичењима, исказавши посебан интерес за камерну и оркестарску музику. Члан је *Војвођанског симфонијског оркестра* и камерног оркестра *Камерата Академика*, а наступала је као вођа виола са оркестром *КоторАрт* фестивала и оркестром Роберта Лакатоша. Као *tutti* члан наступала је са оркестром *Српског народног позоришта*, *Београдским камерним оркестром*, *Суботичком филхармонијом*, *Зрењанинском филхармонијом*, *Орфелин камерним оркестром* и *Зрењанинским камерним оркестром*. Кроз пројекте је сарађивала са уметницима као што су Јулијан Рахлин, Иво Погорелић, Роман Симовић, Итамар Зорман, ансамблом *Јаношка*, Полина Осетинска, Татјана Самујли, Јустус Грин, Лело Ника Трио, Стефан Миленковић, под вођством диригента као што су Тимоти Редмонд, Емил Табаков, Филип Пикет, Филип Гринберг, Александар Марковић, Бартоломеус Ван де Велде, Ђанлука Марћано, Премил Петровић и многи други.

Члан је клавирског квартета *Анимато* од 2014. године. Са ансамблом је освојила две друге награде на међународном такмичењу *Даворин Јенко* (СРБ) 2014. и 2015. године, као и прву награду на међународном такмичењу *Donne in Musica* (СРБ) 2015. године. Ансамбл редовно наступа на домаћим и међународним фестивалима као што су *Nei Suoni di Luoghi* (Италија), *Convivium Musicum* (СРБ), *Арс Халиети* (Словенија), *Виа Понтика* (Бугарска), КУЛТ, *Бољшој Фестивал*, *Sarajevo Chamber Music Festival* (Босна и Херцеговина), *Дунавска Соната* и *Културни напад* (СРБ). Квартет је одржао низ целовечерњих и хуманитарних концерата широм Србије у градовима: Нови Сад, Београд, Панчево, Шабац, Рума, Суботица, Шид, Крагујевац, Сомбор, Горњи Милановац...

Наступио је у значајним салама као што су: Синагога и Градска кућа у Новом Саду, велика сала Задужбине Илије М. Коларца у Београду, галерија САНУ и *Гварнериус* у Београду, Студенстски културни центар у Београду, сала Градске куће у Суботици, Градска кућа у Сомбору, Народно позориште у Сомбор, Прва гимназија у Крагујевцу, итд.

У области камерног музицирања наставила је своје образовање на семинарима чланова *Амар* гудачког квартета (Швајцарска), *Manhattan String Quartet* (САД), гудачког квартета *Бродски* (Велика Британија), Трија *Иммерсио* (Аустрија), Марија Периса (Шпанија) и Виде Вујић (Аустрија). Похађала је курсеве соло виоле са Пјер Хенри-Хуеребом (Француска), Олгом Игоревном Кожурином и Чабом Ердељем (Мађарска/САД).

Од октобра 2015. до октобра 2018. године запослена је на Академији уметности у Новом Саду на Катедри за камерну музику као сарадник за предмет Гудачки квартет. 2018. године уписује Докторске академске студије у области камерне музике на Факултету музичке уметности у Београду под менторством професора Дејана Суботића. У августу 2023. године уписује курс интерпретације виоле, камерне музике и оркестарских деоница на Академији за музику и драму на Гетебуршком универзитету, у класи Еве Јохане Персон (Eva Johanna Persson). Од 2024. године је запослена као наставник виоле у културној школи у Партилама (Шведска).

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Јелена Митровић Чибри

Број индекса: 379/2018

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: „ФУНКЦИОНАЛНА РАЗНОВРСНОСТ И ЕКСПРЕСИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ ДЕОНИЦЕ ВИОЛЕ У КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА БР. 1 ОП. 25 И БР. 3 ОП. 60 ЈОХАНЕСА БРАМСА“ 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 кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда:

Јелена Митровић Чибри

У Београду, децембра 2024.

Прилог 2.

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

Име и презиме аутора: Јелена Митровић Чибри

Број индекса: 379/ 2018

Студијски програм: Извођачке уметности - камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације:
„ФУНКЦИОНАЛНА РАЗНОВРСНОСТ И ЕКСПРЕСИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ ДЕОНИЦЕ
ВИОЛЕ У КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА БР. 1 ОП. 25 И БР. 3 ОП. 60 ЈОХАНЕСА
БРАМСА“

Ментор: др ум. ред. проф. Дејан Суботић

Коментор: доцент др Радош Митровић

ИЗЈАВЉУЈЕМ да је штампана верзија мог писаног рада докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације, истоветна електронској верзији коју сам предала 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

Јелена Митровић Чибри

У Београду, децембра 2024