



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику

Теодора Бољанац Пајић

**ДИНАМИКА САРАДЊЕ УНУТАР АНСАМБЛА И
ЕКСПРЕСИВНИ ДИЈАЛОЗИ: ОСЛОБАЂАЊЕ ВИОЛИНИСТИЧКОГ
ПОТЕНЦИЈАЛА 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

Teodora Boljanac Pajić

**THE DYNAMICS OF COLLABORATION WITHIN THE ENSEMBLE
AND EXPRESSIVE DIALOGUES: UNLEASHING VIOLINISTIC
POTENTIAL IN JOHANNES BRAHMS' PIANO QUARTETS NO.1 OP.25
AND NO.3 OP.60**

Doctoral Art Project

Mentor: Dejan Subotić, Doctor of Arts, Professor

Comentor: PhD Radoš Mitrović, Assistant Professor

Belgrade, 2024

Апстракт

Докторски уметнички пројекат представља допринос истраживању свих сегмената у настанку оригиналне интерпретације, кроз проучавање Клавирских квартета бр.1 оп.25 у ге молу и бр.3 оп.60 у це молу Јоханеса Брамса.

Први део рада обухвата приказ кључних сегмената Брамсових живота, и с њим у вези историјског контекста настајања ових дела, уз сажети осврт на њихову формалну грађу и специфичности које имају утицај на начин формирања њихове интерпретације.

У централном делу рада, ауторка кроз примере из наведених клавирских квартета приказује све аспекте у процесу настанка заједничке интерпретације, представљајући разнолика артикулациона и динамичка решења, начине тематских дијалогизирања унутар ансамбла, њихове односе и хијерархизацију у циљу изградње карактерног и драматуршког плана. Из перспективе виолинске деонице, приказује употребу штрихова, вибрата и прсторета, на тај начин приказујући њихову употребу у формирању музичке мисли. Такође, упоредном анализом проблематике извођења, бави се различитим приступима интерпретацији из угла оркестарског и камерног извођача.

Завршни део рада бави се методологијом настанка интерпретације унутар ансамбла, приказујући факторе који утичу на његово функционисање, као и предлоге плана успешне сарадње.

Кључне речи: Јоханес Брамс, клавирски квартет, романтизам, интерпретација, артикулација, динамички нивои, дијалог, баланс звука, изражајна средства, вибрато, штрихови.

Уметничка област: Музичка уметност / Извођачке уметности.

Ужа уметничка област: Камерна музика.

Abstract

The doctoral artistic project represents a contribution to the exploration of all aspects involved in the creation of an original interpretation, focusing on the study of Johannes Brahms' Piano Quartets No. 1, Op. 25 in G minor, and No. 3, Op. 60 in C minor.

The first part of the work provides an overview of the key aspects of Brahms' life, alongside the historical context of the creation of these works. It also includes a concise analysis of their formal structure and the unique features influencing their interpretative approach.

In the central section, the author examines all elements in the process of developing a cohesive interpretation through examples drawn from the aforementioned piano quartets. This includes a detailed presentation of various articulation and dynamic solutions, methods of thematic dialogues within the ensemble, their interrelations, and hierarchy aimed at constructing a coherent character and dramaturgical framework. From the perspective of the violin part, it explores the use of bowing techniques, vibrato, and fingerings, demonstrating their role in shaping musical thought. Furthermore, through a comparative analysis of performance challenges, the project addresses different interpretative approaches from the perspectives of orchestral and chamber musicians.

The concluding section discusses the methodology of ensemble interpretation, outlining the factors influencing its functionality and proposing strategies for achieving effective collaboration.

Keywords: Johannes Brahms, Piano Quartet, Romanticism, Interpretation, Articulation, Dynamic Levels, Dialogue, Sound Balance, Expressive Devices, Vibrato, Bowing Techniques.

Artistic Field: Musical Arts / Performing Arts.

Specialized Artistic Field: Chamber Music.

Садржај

Апстракт.....	3
Abstract	4
Садржај.....	5
Увод	1
1.Брамс - живот и дело	4
2. Баланс и синхронизација.....	10
2.1. Уједначена артикулација.....	12
2.2. Звучни баланс и динамичко усаглашавање.....	18
2.2.1 Клавирски квартет бр. 1 у ге молу, оп. 25	24
2.2.2 Клавирски квартет бр. 3 у це молу, оп. 60.....	44
3. Дијалог и интеракција	56
3.1. Интерпретација мотива	57
3.2. Тематски дијалози.....	65
3.2.1. Клавирски квартет у ге молу бр.1 оп. 25	65
3.2.2. Клавирски квартет у це молу бр.3 оп.60.....	77
4. Експресивне технике и интерпретација.....	85
4.1. Употреба штрихова.....	86
4.1.1. Клавирски квартет у ге молу бр.1 оп.25	87
4.1.2. Клавирски квартет у це молу бр.3 оп.60.....	95
4.2. Вибрато	101
4.3. Слобода интерпретације.....	108

5. Интерпретација у настанку	120
Закључак	131
Списак литературе:	134
Биографија	136

Увод

*"Камерна музика треба да буде као разговор међу пријатељима: интимна, да открива и буде пуна разумевања"*¹ – Јоханес Брамс

Одабравши позив камерног и оркестарског музичара, имала сам прегршт прилика да изводим дела великана какав је Јоханес Брамс (*Johannes Brahms*). Емоционална слојевитост његових дела, карактерна разноликост, тонална и мотивска иновативност, комплексност музичког језика смештени у, наизглед, већ познате традиционалне форме увек су велики изазови са којима се извођачи сусрећу. У оркестру, интерпретацију, пратећи и тумачећи партитуру, гради највећим делом диригент. Он организује пробе, успоставља звучни баланс различитих инструменталних група и солиста, одређује темпа, како посебних ставова, тако и односе одсека и тема унутар њих, одређује хијерархију тема по важности. Тако успостављајући климаксе у делу, има највећи удео у настанку интерпретације дела. У камерној музици ипак, сви чланови једног ансамбла би требало да буду равноправни. Од самог почетка приступања једном делу, тумачењу текста, различитих техничких и метро-ритмичких захтева, проналажењу најпогоднијих решења штрихова, прсторедра, па до организација проба, постављања звучног баланса и осмишљавања заједничке јединствене интерпретације, камерни музичари се морају прилагодити једни другима и сарађивати. Услед недостатка литературе на ову тему, односно извора информација потребних будућим камерним музичарима за разумевање ове проблематике, мотивисана сам да део овог рада посветим управо раду на интерпретацији у камерном ансамблу, ради истицања свих изазова и задатака са којима се могу срести и ради пружања извесних решења и савета. С тим у вези, овај рад представља теоријски допринос извођачкој пракси камерне музике.

¹ "*Chamber music should be like a conversation among friends: intimate, revealing, and full of understanding.*" , Jan Swafford, *Johannes Brahms: Biography*, Harper Collins, New York, 1982, 182.

Истраживање и финално концертно извођење клавирских квартета бр.1 оп.25 у ге молу и бр.3 оп.60 у це молу Јоханеса Брамса могу послужити као погодан пример камерним и оркестарским музичарима из извођачког и теоријског угла. Настали у различитим периодима његовог стваралаштва, пружају нам могућност сагледавања окосница његовог стила, музичког језика као и увид у богатство тематских материјала, дијаметралних карактера и музичког израза, којим његова дела одишу. Као веома свестран уметник, за живота је склапао бројна пријатељства са утицајним и успешним музичарима. Многи од њих били су му најоштрији критичари, сарадници, у неким је налазио инспирацију за своја дела, или им поверавао премијерна извођења. Као један од водећих композитора романтичарске епохе, често је сматран конзервативцем који је тежио традиционалним начелима музичког језика, црпећи инспирацију за своја дела из стваралаштва својих претходника који су му били узор, али је надахнуће неретко налазио и у народној традицији. Први део рада обухватиће историјски приступ, односно истраживање свих сегмената Брамсовог живота како би се створила јасна слика музичког језика, експресивне слојевитости и његовог композиционог стила у целини, и како би се у даљем раду лакше приступило креирању интерпретације ова два клавирска квартета.

Клавирски квартет као камерни састав, сачињен од четири инструмента различитих опсега, извођачких могућности и боја, својом тембровском особеношћу показује извесну сродност звуку симфонијског оркестра. Оно што представља спону између ових састава је и слојевитост структуре дела писаних за њих, као и начин размишљања композитора у стваралачком процесу. Иако умногоме предности, због широког спектра изражајних могућности које пружају, ове подударности представљају и највећи изазов за изградњу заједничке звучне слике, сједињавања или пак истицања различитих боја у овом саставу, постизања једнолике артикулације између гудачких инструмената и клавира. У другом делу рада ће, уз анализу свих деоница, а из угла деонице виолине бити развијене различите стратегије за решавање проблема интерпретације. С тим у вези, биће посматрана динамичка, агогичка и артикулациона средства, у циљу изградње заједничког драматуршког и тоналног плана, као и карактеризације тема и одсека.

Треће поглавље обухватиће подробнију анализу односа деоница унутар ових дела. Једнолики мотивски и тематски материјали у различитим деоницама и начин њихове интеракције умногоме могу утицати на начин интерпретације. У зависности од њиховог односа, предложићу различита решења извођења тема и мотива који се изводе унисоно, представљају ехо или пак парирају једни другима, заједно градећи тензију у музичком изразу. Уз јасну хијерархизацију тематских материјала, поред истраживања начина дијалогизирања између деоница, ово поглавље ће се бавити и позиционирањем и анализом виолинске деонице у овим делима.

Четврто поглавље представља својеврсни приручник за виолинисте у камерној музици. Кроз призму виолинске деонице и њеном подробнијом анализом, под лупом ће бити штрихови, употреба вибрата, као и интерпретативних изазова унутар виолинског штима, ради постизања јединствене експресије деонице, не нарушавајући јединствену изражајност ансамбла. Такође, како би се постигла одговарајућа карактеризација тематских материјала унутар различитих одсека и ставова, ово поглавље бавиће се и анализом артикулационих решења, као и разноликих приступа фразирању. У циљу истицања другачијих приступа интерпретацији у случају камерног, односно оркестарског музичара, извршићу компарацију виолинске деонице у клавирском квартету бр.1 оп.25 у ге молу и у аранжману овог квартета Арнолда Шенберга (*Арнолд Schoenberg*). Овакав приступ указаће на могуће замке у приступу једном делу, из два различита угла, али и на изражајни потенцијал виолине, у зависности од њеног звучног окружења.

Најзад, последње поглавље ће бити посвећено методолошком плану настанка јединствене интерпретације, односно начину изградње тоналног, формалног и драматуршког плана у оквиру камерног ансамбла. Као што сам већ споменула, за разлику од оркестра где се интерпретација, односно њено планирање и реализација поверава једној особи-диригенту, у било којој формацији камерних састава неретко долази до разилажења у идејама, ставовима, а самим тим и проналажењу заједничких музичких решења. Оно што такође може утицати на функционисање једног музичког тела јесу различити темпераменти и карактери музичара, старосна доб, степен знања и извођачке спретности, али и спремност

на компромис, одговорност сваког музичара понаособ, као и њихове психолошке особине . У односу на ове „препреке“, на путу ка заједничком циљу истражиће се нове технике вођења проба, комуникацијских стратегија, различити приступи ефикасној сарадњи, односно различити модалитети функционисања једног камерног ансамбла. Концертно извођење ових дела заокружиће историјске, аналитичке и компаративне методе теоријског дела рада и представиће резултат различитих методолошких приступа у изградњи заједничке интерпретације у клавирском квартету.

1.Брамс - живот и дело

Јоханес Брамс, рођен 7. маја 1833. године у сиромашној четврти Хамбурга, представљао је спој бриљантног талента и неуморног рада. Његова уметност није била само одраз генијалног ума, већ и личне борбе између традиције и иновације. Разумевање Брамса, његових амбиција као уметника и његовог утицаја на савременике захтева схватање централне улоге науке и технологије у Брамсовом свету. Његов пријатељ, швајцарски писац Јозеф Виктор Видман (Joseph Victor Widmann), описао је Брамсову перспективу: „Чак и најмање откриће, свако побољшање било ког уређаја за домаћу употребу; укратко, сваки знак људске рефлексije, ако је био праћен практичним успехом, потпуно би га одушевио. Ништа му није промицало из вида(...) ако је то било нешто ново у чему би се могао препознати напредак.“ Брамс је „сматрао себе срећним што живи у добу великих открића и није могао довољно да нахвали електрично светло, Едисонов фонограф и слично.“ На пример, са одушевљењем је прихватио иновације у дизајну и изради клавира.²

Брамс је одрастао у породици која се борила са оскудицом, али је од оца, музичара аматера, наследио љубав према музици. Његово детињство било је обележено учењем клавира и раним наступима у плесним дворанама, где је, с једне стране стичући техничку виртуозност, са друге морао да се суочава са ограничењима своје друштвене класе. Надаље

Leon Botstein, „Time and Memory: Concert Life, Science and Music in Brahms' Vienna“, in: Walter Frisch (ed.), *Brahms and His World*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, 3.

у оквиру утицаја на његове композиције, битно је споменути и његова познанства и искрена пријатељства која су умногоме допринела ширини израза његових дела, нарочито симфонија и камерне музике, као и кључну 1853. годину, јер од тада следи градацијски успон његове каријере као композитора и уметника уопште. Те 1853. године, његов пријатељ виолиниста Еде Ремењи (Edouard Ede Remenyi), повео га је на турнеју током које је упознао једног од највећих педагошких ауторитета, познатог виолинисту Јозефа Јоахима (Joseph Joachim), што га је даље довело до упознавања са породицом Шуман. Јоахим га је представио Роберту (Robert Schumann) и Клари Шуман (Clara Schumann), што се касније испоставило као судбинско познанство. Роберт је у младом Брамсу препознао велики потенцијал да настави немачку музичку традицију, називајући га „наследником Бетовена“. Но, Брамс није био само таленат који обећава - био је неуморан радник, често незадовољан својим делима, што је резултирало спорим темпом објављивања дела и непрестаним усавршавањем. Засигурно, највећи утицај на Брамса је оставила Клара Шуман – њихова веза била је дубоко емотивна, али потпуно платонска, никада романтична. Клара је била његова критичарка, подршка и морални ослонац, нарочито након смрти њеног супруга 1856. године. Ово пријатељство није само обележило Брамсов приватни живот, већ је значајно утицало на његов уметнички рад, посебно на дела камерне музике, чија извођења је неретко и поверавао Клари. Ради лакшег разумевања откуда велико Брамсово интересовање за камерну музику, морамо разумети иницијалне импулсе у његовој биографији, као и оне на самом почетку његове каријере. Наиме, Брамсово стваралаштво у погледу камерне музике карактерише тежња да се рестаурирају обликотворни принципи музике класицизма, односно да се настави класично наслеђе, али и да се с друге стране уведу иновације на пољу форме, хармоније и целокупно формалне структуре дела. Имајући ово у виду, Арнолд Шенберг (Arnold Schoenberg) написао је текст „Прогресивни Брамс“, у коме је указао на његов иновативни приступ музици³. Брамс је још као дете имао контакт са камерним музицирањем – био је пијаниста и изводио је камерна дела свирајући клавир. Године 1843. наступа на приватним претплатничким концертима које је одржавао његов отац, надаље изводивши камерну музику јавно све до своје смрти. Током деценија, стварао

³ Arnold Schoenberg: „Brahms the Progressive“, in: Arnold Schoenberg, *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Faber and Faber, London & Boston, 1984, 398–441.

је камерна дела која су постала поља имплементација његових идеја. Такође, још од најранијих година, импресионирали су га титани прошлости, пупут Баха (Johann Sebastian Bach), Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) и Бетовена (Ludwig van Beethoven), те је тежећи да достигне њихову славу, сумњајући у своје способности и знање, дуго избегавао да се ухвати укоштац са симфонијама и другим делима у којима су они заблистали. Отуда идеја за компоновање клавирских квартета, који у то време нису још увек били довољно истражени на пољу камерне музике, те тако, у различитим периодима његовог стваралаштва настају и клавирски квартети бр. 1 у ге молу, оп.25 и бр. 3 у це молу, оп.60.

Брамсов Клавирски квартет у ге молу, оп. 25, настао је у турбулентом периоду његовог живота, када је био дубоко под утицајем личних и уметничких дилема. Компонован је у периоду између 1856. и 1861. године, у време када је Брамс покушавао да пронађе сопствени уметнички израз, разапет између традиције класичних форми и сопствених романтичних импулса. Ово дело одражава његову фасцинацију контрастима - драматичне, скоро оркестарске димензије комбиноване су са плесним карактером, нарочито у завршном ставу познатом као *Rondo alla Zingarese*. Инспирација за мађарски стил овог дела произилази из сарадње са његовим пријатељима Едом Ременијем и Јозефом Јоахимом, који су неговали слична интересовања. Клавирски квартет у ге молу настао је у доба када је Брамс, као млади композитор, био у потрази за сопственим стилем, балансирајући између утицаја класичних мајстора, попут Бетовена и Моцарта, и романтичног духа свог времена. У том периоду је често боравио у Детмолду, где је радио као диригент и пијаниста на двору.⁴ Мирна атмосфера тог града омогућила му је да се посвети камерној музици, што је резултирало овим ремек-делом. Премијера дела одржана је 1861. године у Хамбургу, где је за клавиром била Клара Шуман, а следеће године са Брамсом као пијанистом, дело је премијерно изведено и пред бечком публиком. Критика и публика су га топло прихватили, што је допринело утврђивању његовог статуса уметника високог калибра.

Клавирски квартет у ге молу, оп. 25 састоји се од четири става: први став је сонатни *Allegro*, драматичан и енергичан, који по својим параметрима форме одступа од традиционалног сонатног облика. Створивши експозицију великих размера, поверио јој је

⁴ Daniel Gregory Mason, *The Chamber Music of Brahms*, The MacMillan Company, New York, 1933, 22.

четири различите теме, користећи нестандартне односе између тоналитета. Дословно понављајући почетак, даје слушаоцима привид репризе, маестрално га претварајући у почетак развојног дела. Због размера и револуционарних идеја које је интегрисао у традиционално ткиво сонатног облика првог става, пре премијере је чак наишао на оштре критике најближих пријатеља – Кларе Шуман и Јозефа Јоахима. Када говоримо о другом ставу, он је означен као *Intermezzo: Allegro ma non troppo - Trio*, и налази се у це молу. Овај став представља комбинацију плесног и меланхоличног расположења, које је свеприсутно највише услед пијано динамике која преовладава. Ритмички је разигран, уз моторичан ритмички покрет који се од самог почетка става прелива из деонице у деоницу и трансформишући се, прати главни тематски материјал. У форми је велике троделне песме, а Брамс га назива Интермецо, сугеришући његову мање формалну а интимнију природу и одступајући од стандардног скерца који је присутан у стваралаштву Бетовена или Шумана. Када говоримо о трећем ставу овог клавирског квартета који је у Е дуру, он представља контраст осталим ставовима, како карактерно, тако и по самом избору тоналитета. Писан у троделној форми, састоји се од два потпуно карактерно дијаметрална одсека, те су кроз историју честе расправе о томе шта га је инспирисало у стварању овог става. Због тоpline тематских материјала, дијалога који имају љубавни призив, али и духовности којом први одсек одише, спекулисало се да ли је овај став огледало његових осећања према Клари Шуман. Но, управо због великог контраста између првог и *Animato* одсека, постоји теорија да је овај став омаж Роберту Шуману, који је и преминуо у току настанка овог дела, а да су контрастни одсеци инспирисани Флорестаном и Еузебијусом, Шумановим емотивним супституцима. Коначно, четврти став, најупечатљивији у целом делу, инспирисан је мађарским и *циганским* фолклором, са којима се Брамс упознао преко свог пријатеља Еда Ременија. Писан у форми ронда у брзом темпу, одише енергијом, ритмичком виталношћу и виртуозношћу, што га чини веома атрактивним и пријемчивим већ на прво слушање. Употреба ритмичких шема и динамичких контраста показује Брамсово умеће имплементације народне музике у класичне форме.

Клавирски квартет у ге молу, представља иновативно дело на пољу камерне музике у Брамсовом опусу. Док се ослања на класичну традицију, посебно у својој форми и структури, он уноси снажан романтичарски импулс, израз и индивидуалност. Посебно је

значајан као један од раних примера Брамсовог мајсторства у камерној музици, што ће касније кулминирати у његовим другим квартетима и симфонијама. Ово дело такође карактерише и одражава његово занимање за музички фолклор. Завршни став са својим „циганским“ карактером, постао је посебно популаран и често се изводи као засебно дело. Овакви музички експерименти били су револуционарни у Брамсово време, јер су указивали на могућност спајања потпуно различитих композиционих традиција. Након премијере, овај квартет је био нашироко хваљен од стране музичке јавности, због своје техничке сложености и оригиналности. Композитори и критичари попут Кларе Шуман и Едуарда Ханслика (Eduard Hanslick), сматрали су га делом од изузетне вредности. Дело је касније такође инспирисало и друге композиторе попут Густава Малера (Gustav Mahler) који је био одушевљен Брамсовим радом, али и Арнолда Шенберга, чији је аранжман овог дела за оркестар својеврсни омаж Брамсу. Данас је ово дело део стандардног репертоара камерне музике, и често се изводи као један од врхунаца Брамсовог камерног стваралаштва.

Клавирски квартет у це молу, оп. 60, познатији и као „Квартет са Вертеровским подтекстом“, једно је од најинтезивнијих и најемоционалнијих камерних дела Јоханеса Брамса. Композитор је и сам помињао да је ово дело прожето трагичним осећајем несрећне љубави и егзистенцијалног немира, због чега носи дубоки и лични драматични карактер. Рад на овом квартету трајао је више од двадесет година, од раних скица у младости до завршне верзије. Брамс је почео да компоује овај квартет у раним двадесетим годинама, током једне од најтежих фаза у свом животу, када је био под дубоким утицајем свог блиског односа са Кларом Шуман. Поред платонске љубави према Клари, његов ментор, а њен супруг Роберт Шуман је доживео ментални слом 1854. године, још више проузроковавши Брамсову емоционалну кризу. Наиме, овај квартет је претрпео велике измене од самих почетака па све до коначне верзије, од тоналитета, па све до неких формалних и мелодијско-хармонских решења. Још у априлу 1854. године, Брамс је Јозефу Јоакиму у ХанOVER донео нацрт клавирског квартета. Првобитно је био у цис молу, и садржао је *Allegro*, заснован на темама које данас познајемо, затим спори став, који је вероватно данашњи *Adagio*, као и финале које није исто као оно које данас чини завршницу овог капиталног дела. У тој раној

верзији није било Скерца. Двојица пријатеља су га заједно увежбавала, али нису били задовољни, те су одлучили да Јоаким задржи дело код себе ради даљег проучавања.⁵

У јесен исте године, у октобру 1854. године, Клара Шуман је у свом дневнику записала: „Брамс је компоновао чудесни *Adagio* за свој клавирски квартет у цис молу - прожет дубоким осећањима“.⁶ Иако је ово дело прерађивао током две деценије, Брамс је стално преиспитивао своје поступке у вези са овим квартетом, често говорећи полушалаљивим тоном о њему. У новембру 1856. године, поново је разматрао квартет са Јоакимом, док у писму Клари Шуман помиње како је дело „веома тешко за свирање“ и да је потребно дуго увежбавање како би звучало како треба.⁷ Његова скептичност и амбивалентност су већ тада биле присутне, не само у вези са овим квартетом већ и са симфонијама, јер у тадашње време Брамс је носећи огроман терет Бетовенове заоставштине у симфонијском и камерном стваралаштву засигурно био веома пажљив када је компоновао музику у оквиру ових жанрова, знајући какав је геније био Бетовен. У писму Дитерсу (Hermann Dieters) из 1868. године, први став описује као „музику човека коме ништа није остало и који жели себи да одузме живот“.⁸ Често се позивао на „човека у плавом и жутом прслуку“, што је референца на Вертеров лик из Гетеовог романа „Јади младог Вертера“.⁹ Овакве изјаве додале су репутацију квартету као дело које одражава дубоку несрећу и трагичну љубав. У ревизији из 1874. и 1875. године, Брамс је извршио значајне измене, променио је тоналитет из цис мола у це мол, додао је Скерцо као други став, а његова каденца у Це дуру пружила је хармонску основу за наредни став који је у Е дуру. Оригинално финале је заменио новим, бољим, комплекснијим и ефектнијим. Чак и пред саму премијеру дела, Брамс је гајио дијаметрална осећања по питању тога како ће публика реаговати на овај клавирски квартет. У писму Зимроку (Fritz Simrock), свом издавачу, рекао је следеће: „Половина квартета је стара, половина је нова, но цело дело није превише вредно!“¹⁰ Оваква несигурност заправо одражава сурову Брамсову перфекцију и доследност. Када говоримо о форми дела, први став је у сонатном облику, чија форма је

⁵ Исто, 108.

⁶ Исто.

⁷ Исто, 110 – 111.

⁸ Исто.

⁹ Исто.

¹⁰ Исто.

прожета херојским темама и меланхоличним моментима. Други став означен као *Scherzo* у форми велике троделне песме са кодом доноси нам динамичност и контраст, са карактеристичним хармонским и ритмичким напетостима. Завршетак у Це дуру ствара прелаз ка спором наредном ставу који је означен као *Andante*. Трећи став у форми троделне песме, лирски и мелахоличан представља централни емоционални тренутак целе композиције. Главна тема коју доноси деоница виолончела представља у основи једноставну мелодију која поседује емотивни набој и испуњена је снажним осећајем младалачке романсе. Четврти став нам доноси енергију и драматичну завршницу, где хармонска борба између це мола и Це дура симболизује превазилажење трагедије и долазак до катарзе.

Клавирски квартет у це молу, оп. 60, данас се сматра једним од врхунаца Брамсове камерне музике, али његова историја настанка и Брамсове сумње додају дубину његовом тумачењу. Дело је прожето личним емоцијама, а симболика Вертеровог трагичног лика чини га јединственим у опусу Брамса. Његова способност да обједини младалачки интензитет са зрелом структуром чини овај квартет фасцинантним примером Брамсовог генија.

2. Баланс и синхронизација

Кроз историју камерне музике, за разлику од великог броја дела писаних за клавирски дуо, клавирски трио, гудачки квартет, или пак неки од дувачких камерних састава, формација инструмената у облику клавирског квартета уочава се тек у делима Моцарта (*Wolfgang Amadeus Mozart*) и Бетовена (*Ludwig van Beethoven*) крајем 19. века. Премда није уживао популарност као друге врсте ансамбала, један је од звучно најкомплекснијих и тембровски најразноврснијих, који пред извођаче поставља низ изазова различите природе. Клавир, инструмент који и сам поседује велики тонски опсег, звучни волумен и који уметницима пружа широк спектар извођачких могућности, у овом ансамблу учествује са три гудачка инструмента - виолином, виолом и виолончелом, и поред своје тонске силовитости попут амалгама обједињује звук квартета. Виолончело доприноси

својом топлином у дугим лирским темама, или пак одсечним ритмичким покретима и представља темељ на који се виола и виолина могу ослонити. Виола чини звучну спону између виолончела и виолине, попуњавајући привидни јаз између регистара разноврсним контрапунктским линијама, али и кантиленама. Виолина, као тонски највиши гудачки инструмент, доноси у ансамбл јасноћу и светлу тоналност, и водећи мелодијске линије заједно са виолом и виолончелом гради драмске врхунце дела. Дакле, сваки од ових инструмената довољно је јединствен, уникатан у својој улози у ансамблу, и сваки од њих самостално у комбинацији са клавиром нема препреке да се истакне. Међутим, ту се крије и први од потенцијалних проблема заједничког музицирања. Клавир обједињује опсеге сва три гудачка инструмента, звучно је често надмоћнији од виолончела, а неретко и од виоле и виолине, уколико се у датом моменту музицирања покlope мелодијске линије. Затим, како се тон на гудачким инструментима добија повлачењем гудала преко жица, тај исти тон може трајати непрекидно, док се због природе инструмента какав је клавир, тон након извесног времена прекида, односно његов интензитет почиње да опада. Чак и уз употребу педала, ефекат продужавања трајања тона често није довољан. Ове очигледне разлике доносе прегршт препрека и задатака пред извођаче, који, уколико им се не посвети пажња, могу у великој мери лоше утицати на припрему интерпретације, али и на њен крајњи исход.

Што се тиче могућих узрочника проблема у изградњи јединствене уједначене интерпретације независно од природе инструмената, морамо обратити пажњу и на оне у самом нотном запису. Иако свака од деоница неретко може постати солистичка, или да заједно са још једним инструментом износи водећу мелодију, свако од камерних музичара мора све време бити свестан осталих мелодијских линија, односно звучног окружења у ком се налази, без обзира на то да ли у том тренутку изводи главни тематски материјал или се његова деоница налази у улози пратње. Динамичке ознаке у том случају неће тумачити самостално и изводити их по сопственом нахођењу и интуицији, већ се од њега очекује да у складу са својом улогом у датом тренутку, а у односу са другим деоницама одреди тачан волумен и интензитет своје линије. Такође, једно дело може звучати хаотично, недорађено или изван стила композитора или епохе којој припада уколико се не посвети пажња анализи тематских материјала, њихових односа и коегзистенције. На основу анализе, морају се одредити климакси у ставовима и њиховим одсецима, односно требало би направити план и одређену хијерархизацију тема (о којој ће бити говора касније у раду) и у складу са њима

изводити своје деонице. Фразирање и изражајност једне мелодијске линије, колико год да су беспрекорно осмишљени и изведени, имају смисла само уколико су у служби целокупног музичког ткива и не ремете звучну кохерентност ансамбла.

Како бисмо имали бољи преглед и увид у проблематику дијалогизирања и сарадње у изградњи драматизације и карактеризације дела унутар овог састава, у овом поглављу бавићемо се сваким од ових проблема, и уз примере из Брамсових квартета пронаћи решења за њихово превазилажење. Такође, кроз истицање заједничких изазова, посебну пажњу посветићу улози виолинске деонице, у случајевима водеће линије, али и пратње, уз савете како истаћи обе улоге без нарушавања заједничке звучне слике квартета.

2.1. Уједначена артикулација

Како би се приступило решавању проблема артикулације, морају се разумети техничке предиспозиције свих инструмената. Поред разлике у начину добијања звука између гудачких инструмената и клавира, о чему је већ било речи, постоје и одређене разлике у „изговору“ сваког гудачког инструмента понаособ. Како има најјаснију и најоштрију боју, често се истичући у највишем регистру, виолина ће врло лако звучати оштрије, активније, понекад дајући илузију „свирања унапред“ у односу на виолу и виолончело. У тим ситуацијама виолинисти би требало да се звучно прилагоде нижим гудачким линијама, које често, иако користе исти потез, свирајући у истом темпу, због природе инструмента звуче тромије.

Узмимо за пример 2. став це-мол квартета оп.60:

Пример бр. 1: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 2. став, тактови 51–56¹¹

Већ у првом такту датог примера клавир, виола и виолончело свирају унисоно, док им се виолина придружује у другом такту. У случају када клавир износи мелодију у стакато (staccato) покрету, његово звучање одговараће стакато покрету у деоницама виоле и виолончела, који у овом случају изводе дати пример спикато (spiccato) потезом. Када се виолина укључи, мора се обратити пажња на ширину спиката, како се не би стекао утисак да она звучи одсечније у односу на остале гудачке инструменте. У примерима налик овом, било би пожељно користити већу површину гудала, односно свирати мало шири спикато, пажљиво ослушкујући да дужина трајања сваке ноте буде једнака другим деоницама.

У следећем примеру наићи ћемо на сличан пример, у мало другачијем контрапунктском окружењу:

Пример бр.2: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 2. став, тактови 117–123.

¹¹ 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

У питању је такође други став 3. клавирског квартета у це молу. Док клавир изводи тему, виола има наизглед једноставну пратњу – осмински покрет на лежећем тону који треба да изводи прецизно, градећи тензију заједно са клавиром. У тренутку када се пратња у виолској линији завршава, исти материјал преузима деоница виолине, у пијано (*p*) динамици, уз назнаку *cresc. poco a poco*. Како је виола инструмент у дубљем регистру, топлијег звучног колорита, а у овом тренутку је, иако у тихој динамици, интензитет теме већ ескалирао, виолиниста мора на време одмерити и одредити ширину и интензитет осминског покрета у деоници виоле да би прелазак из једног у други регистар био што неосетнији, и да се напетост тематског материјала не би нарушила.

Међутим, иако је у камерном музицирању битно прилагођавати се и при местима са једнообразном артикулацијом бити опрезан како се одређене ноте или мотиви не би издвајали, понекад је, када је тако у нотном тексту назначено, потребно инсистирати да се чак и минималне разлике назначе.

Пример бр.3: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 2. став, тактови 130–134.

Док је тема поново у деоници клавира, а виола још једном има осмински моторични покрет, у линијама виолончела и виолине можемо приметити дијалог. Док је осмина у обе деонице обележена тачком и у оба случаја изводиће се кратко, виолончело након ње изводи четвртину са тачком у покрету нагоре, што ће звучати свечано, победоносно. Ипак, виолина након осмине, у покрету наниже има четвртину назначену акцентом. Дакле, Брамс је јасно

ставио до знања да ова четвртина, иако је увек у покрету надоле и краћег трајања од оне коју је поверио деоници виолончела треба да се истакне. Овде поред акцента у потезу десне руке, односно врло јасно артикулисане ноте одсвиране деташе (*détaché*) потезом, треба имати и врло јасну артикулацију леве руке, уз помоћ вибрата, о којем ћемо говорити касније.

У наредном примеру су представљена три различита начина артикулације, који уколико се изнесу прецизно уз максимално поштовање нотног записа могу значајно утицати на промену карактера тематског материјала али и читавог става.

Пример бр.4: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 4. став, тактови 1–4.

На самом отварању четвртог става, Брамс је водећу мелодијску линију поверио деоници виолине, у пијано (*p*) динамици, уоквирујући тематски материјал луком. Главни задатак виолинисте овде ће бити што нежнија промена гудала између лукова, као и уједначена артикулација прстију леве руке, како ниједна нота не би била ненамерно наглашена. Уз ову нежну мелодију, пијаниста има највећу улогу у одређивању карактера читаве прве теме овог става, који ће умногоме зависити од артикулисања контрапунктске линије најпре у десној, али и у левој руци. Моторична мелодија у горњем регистру пијанистичке линије, са ознаком леђеро (*leggiero*), написана без лука, али и без тачака, у пијано (*p*) динамици мора се изнети са највише пажње јер контрастира сливеној, етеричној главној мелодији. Међутим, како не би пореметила мир, а опет се довољно супротстављајући главном тематском материјалу, мора се одсвирати врло спретно, лако, без претераног одизања прстију од клавијатуре, а опет веома јасно, како би свака нота била

јасно „изговорена“. Мотив у доњем регистру клавирске деонице - скок Д-Т (доминанта-тоника) у четвртинском покрету обележеном тачкама, има судбински призивок који додаје тежину лепршавој мелодији у десној руци. Ради ненарушавања карактера, овај мотив не би требало свирати прекратко, већ врло убедљиво и разговетно.

Чести су и примери где лоша артикулација одређених ритмичких образаца може пореметити ритам, а неретко и довести до померања у темпу. У следећем примеру тема је поверена деоници клавира, док моторичан шеснаестински покрет у улози пратње доноси прво виола, којој се у следећем такту придружује и виолина. Како је само неколико тактова раније ситуација била обрнута - клавир је представљао чврст ритмички обруч, изводећи шеснаестински покрет са лакоћом, под једним луком, док су виолина и виола изводиле тему, у тренутку када клавир преузима водећу мелодију, чврст ритмички ослонац не би смео да изостане. У овом примеру видимо да је пратећи ритмички образац записан уз другачији штрих - три шеснаестине су везане, а једна одвојена. При извођењу, треба обратити пажњу да одвојена шеснаестина не буде гласнија или да звучи акцентовано. Такође, треба пазити да се трећа везана шеснаестина не „изгуби“, јер се у том случају ритам деформише, те уместо четири шеснаестине звучи триола. За добијање лакоће у извођењу, препоручује се вежбати их најпре одвојено, а онда у разним комбинацијама штрихова. Имајући ово у виду, треба усагласити две деонице и постићи лакоћу и моторичност.

Пример бр.5: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови 85–88¹²

85

11

¹² 5 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

У наизглед сличној ситуацији наилазимо на другачију врсту проблема. У приложеном примеру бр. 6 примећујемо да је главни тематски материјал у деоници клавира, док поново виола преузима триолски покрет, а затим јој се после неколико тактова придружује и виолина. У питању је Трио из другог става ге мол квартета оп.25, где је назначен „*Animato*“, у односу на почетну ознаку темпа „*Allegro ma non troppo*“. И овог пута претходно је звучна слика била обрнута (главну тему изводили су гудачки инструменти, уз пратњу клавира). Међутим, како се на овим инструментима начин извођења разликује, постоји опасност да уколико се не обрати пажња на јасну артикулацију и начин извођења великих лукова, који у овом случају представљају и штрихове, ова мелодијска линија звучи замућено, недовољно јасно и изговорено. Како лук при извођењу на гудачким инструментима значи свирање означених нота „на једно гудало“, дакле без промене штриха, те није могуће гудалом артикулисати и изговорити сваку одсвирану ноту, лакоћа и разговетност линије доћи ће искључиво из леве руке. Због назначене *piano* (*p*) динамике, поред јасног „ударца“ сваког прста о грифбрет на гудачким инструментима, извођачи би ради постизања што кристалније артикулације требало да остваре осећај *forte* (*f*) динамике у левој руци, а да десном руком покушају да створе прозачну боју, трудећи се да промене између великих лукова, односно штрихова буду што неприметније.

Пример бр.6: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови 132–141.

Овим примерима представљене су неке од најчешћих артикулационих замки у овим квартетима са којима се извођачи суочавају. Нарушавањем артикулационог склада, или пак непрецизно изведеним артикулационим решењима у тексту могу се изазвати проблеми у постизању тонског баланса, али и жељене интерпретације, односно у креативном планирању драматургије и карактеризације дела.

2.2. Звучни баланс и динамичко усаглашавање

Клавирски квартет, као што сам раније споменула, представља формацију која својом разноврсношћу нуди широк спектар звучних нијанси, ефеката, као и завидан динамички опсег. Сачињен од клавира и гудачког корпуса који броји виолину, виолу и виолончело, комбинација је клавирског трија (клавир, виолина и виолончело) и гудачког квартета (две виолине, виолина, виолончело). Оно у чему је главна разлика између ових састава је концентрација звука, односно покривеност свих опсега и тембровских варијабли. Ако на ове карактеристике гледамо из перспективе слушалаца који сведоче већ успешно припремљеној интерпретацији, онда су то дефинитивно предности. У односу на клавирски трио, у клавирском квартету је присутна и виола, која попуњава велику звучну дистанцу између виолине и виолончела, доносећи склад у гудачки корпус овог састава. Виолину у гудачком квартету замењује клавир, доносећи тембровску свежину, али и велику моћ постизања најразноликијих динамичких распона, притом не угрожавајући могућност истицања осталих инструмената. Међутим, управо у овим предностима се крију потенцијални проблеми постизања кохерентног звучног баланса.

У зависности од дела којем приступамо, односно његових стилских карактеристика, а самим тим и густине фактуре, начин приступања решавању овог проблема ће се разликовати. Уколико се ради о делу из доба класицизма, можемо очекивати да ће деоница виолончела бити врло једноставна, преузимајући углавном улогу пратње у виду хармонске потпоре, уз тек повремено преузимање главног тематског материјала. Улога виоле је такође сведенија, док ће виолина у већини случајева наизменично водити дијалоге са пијанистичком деоницом, и супротно, придруживати се пратњи виолончела и виоле.

Дакле, уколико је фактура једноставна уз јасно видљиве улоге сваке деонице понаособ, лако можемо дефинисати динамичке климаксе унутар дела и средства уз помоћ којих ће они бити постигнути, а уз истицање свих инструменталних линија. Ако се пак приступа интерпретацији дела са гушћом фактуром, односно богатијим контрапунктским линијама, као и пратњом која поред хармонске подршке такође доприноси волумену ансамбла, наилазимо на потешкоће да се поједине нијансе, најчешће гудачких инструмената, истакну. У оваквим ситуацијама постоји бојазан да се због својих тембровских карактеристика виолончело неће довољно истаћи, односно да ће се у одређеним тренуцима стопити са целокупним звуком ансамбла. Такође, због опсега овог инструмента, може се догодити да се у датом тренутку због поклапања са деоницом клавира, посебно у моментима када цео ансамбл има назначену *forte (f)* динамику, уопште неће чути. Виола, иако се у већини ситуација може суочити са истим потешкоћама, је у најнезахвалнијој позицији у односу на гудачке инструменте – налази се у средњем регистру који се услед згушњавања тематских материјала најлакше може стопити и слушаоцима бити нечујан.

Пре него што се приступи решавању звучног баланса сваког одсека или става понаособ, у овом саставу пожељно је приступити и истраживању нијанси у звуку које произилазе приликом различитих распореда седења унутар ансамбла. Као и у сваком камерном ансамблу са клавиром, клавир је најбоље поставити у центар, користећи га као оријентир за поставку гудачког корпуса ансамбла. Гудачки инструменти ће затим бити постављени испред клавира, у благом полукругу, ради лакшег комуницирања у току интерпретације. Уколико посматрамо клавир из перспективе слушалаца, виолина ће у односу на њега бити постављена благо улево, не излазећи из видокруга пијанисте. И најзад, распоред виоле и виолончела представља главно питање - који од ова два инструмента је најбоље позиционирати испред клавира, а који десно од њега? При одређивању ове позиције треба узети у обзир раније споменуте карактеристике ових инструмената, као и специфичности дела које се изводи. Морам напоменути да је пожељно узети у обзир и сонорност појединачних личних инструмената, али и техничких могућности свирача, које су врло индивидуалне и могу варирати, те знатно утицати на одлуку о распореду седења. У примерима ћемо разматрати да су инструменти приближног квалитета звука, односно могу да произведу волумен подједнаког интензитета. У квартетима Јоханеса Брамса услед веома густо нанизаних тематских материјала, често удвојених у разноликим комбинацијама

инструмената, али и комплексних контрапунктских линија, сматрам да је, у горе поменутом случају, најоптималније решење уколико се виолончело позиционира у средину, а виола десно од клавира. При налажењу најбоље позиције за виолончело, требало би обратити пажњу на близину клавира, како звук овог инструмента не би „поклопио“ звучни домет виолончелисте, посебно уколико је поклопац клавира отворен. У овом случају је, виолончело, које је у овој формацији звучно инфериорније због опсега и тембровских карактеристика, окренуто ка аудиторијуму, те ће звук из *f* отвора директно бити усмерен ка публици. Са друге стране, виола која се у овом случају налази десно од клавира, биће физички, а самим тим и звучно, одвојена од клавира, који представља највећу препреку у истицању њене деонице написане у средњем регистру. Није згорег напоменути да ће у зависности од простора у ком се концертира ова формација варирати, те ће уколико је сала веома акустична, са дужом реверберацијом, музичари морати да се приближе једни другима, ради боље звучне оријентације и обратно, уколико одјек потпуно изостаје, моћи да се сместе у простору тако да им буде удобно.

Када говоримо о регулисању звучног баланса у самом делу, то јест у оквирима нотног записа а у односу на жељени резултат у датом одсеку или ставу, поред распореда седења и разматрања специфичности инструмената понаособ, посебну пажњу морамо посветити динамичким ознакама, њиховом тумачењу и њиховој организацији унутар ансамбла. При приступању партитури и њеном читању, записане динамичке ознаке морамо схватити као путоказе, односно као помоћ на путу ка успешној реализацији композиторове замисли. Међутим, у камерном музицирању, посебно међу музичарима који испред себе немају читаву партитуру већ само своју деоницу, може се десити, да уколико ове ознаке схвате дословно и слепо их прате, без свести о целокупној звучној слици ансамбла у датом моменту, интерпретација буде безуспешна, односно да тематски материјали и мелодије које би требало истаћи не дођу до изражаја. Постизање уравнотеженог баланса захтева додатни опрез, константно ослушкивање, али и свест о томе да у камерној музици нико не може бити солиста, али да свака мелодијска линија треба да буде изведена потпуним ослобађањем изражајног потенцијала. Дакле, највећи изазов при камерном музицирању и изградњи стабилног звучног баланса и динамичке хијерархизације представља баланс између самоувереног солистичког музицирања и оркестарског тути музичара, коме је главни циљ

управо да се не истиче ван своје групе у оркестру.¹³ Имајући ово у виду, сваки музичар би требало да модификује динамичке ознаке у свом нотном запису у односу на остале деонице, те да их посматра и тумачи објективно, односно да их прилагођава динамици ансамбла.

Тако ће, примера ради, фортисимо (*ff*) у деоници виолине, уколико она у датом моменту нема доминантан тематски материјал морати да се схвати условно, прилагођавајући интензитет звука оном који влада у ансамблу. У саставу какав је клавирски квартет, клавир је најгласнији инструмент, те он није поуздан параметар по којем би се стварала форте (*f*) динамика целог ансамбла. Логично, као парадигма динамичке оријентације у ансамблу, послужиће нам најтиши инструмент, односно онај са најслабијим сонорним потенцијалом. Тако ће звук виолончела или виоле у већини ситуација са форте динамиком послужити као основа којој ће се остали приклањати (Пример бр.7). Међутим, ни свака форте динамика се не може схватити исто и изводити једнако гласно. Она ће се разликовати у зависности од густине фактуре, регистара у којима се налази, од ритмичких покрета у датом моменту, драматуршке позиције и карактера, као и од распореда тема и пратње у партитури.

Пример бр.7: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 4. став, тактови 64–71.

¹³ О овоме ће бити више речи у 3. поглављу

Што се тиче пијано (*p*) динамике, овде ће правило бити обрнуто пропорционално, односно у ансамблу ће оријентир бити инструмент чији је најтиши пијано - најгласнији. Међутим, ову примедбу ћемо морати да појаснимо. На већини инструмената је могуће одсвирати најпрефињенији пијанисимо (*pp*) без већих потешкоћа, међутим, уколико је технички захтев у датом нотном запису изузетно висок, то ће изазвати извесне потешкоће у постизању тражене боје и јачине звука. На пример, уколико клавир изводи захтевну пратњу густе фактуре, уз веће скокове, а у ситним нотним вредностима, а виолончело изводи тему у ниском регистру такође у пијано динамици, може се десити да клавир технички не може постићи довољно инфериорнији ниво звука у односу на виолончело, па ће се у том случају колективна динамика организовати према клавиру, иако је у улози пратње, како би главна мелодијска линија дошла до изражаја (Пример бр. 8).

Пример бр.8: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови 48–55.

The image shows a musical score for Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 25, No. 1, measures 48-55. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Piano, and Cello/Double Bass. The piano part has a dense texture with many chords and arpeggios. Dynamics include *mf*, *espress.*, and *f*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Пример бр.9: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови 221–229.

The image displays a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25, No. 1. The score is presented in two systems, each with four staves. The first system covers measures 221 to 223, and the second system covers measures 224 to 226. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The music features a dense texture with multiple voices. The first two staves in each system represent the two violins, and the last two staves represent the two violas. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The dynamic marking *ff sempre* (fortissimo sempre) is present in measures 221, 222, 223, and 225. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 226. The page number '19' is located in the upper right corner of the second system.

У клавирским квартетима Јоханеса Брамса, због раније споменутог композиционог стила који краси густа фактура, као и посредство главних тема и богатих контрапунктских

линија, неретко се наилази на овај проблем. Чести су дуги одсеци са форте (*f*) динамиком повереном целом квартету, те уколико се не направи јасан динамички план, оваква места могу звучати недорађено или једнолично (погледати пример бр. 9). Такође, проблем може настати и услед неодмеравања одсека у којима се од извођача тражи дуг крешендо, од пијанисима (*pp*) до фортисима (*ff*). Како би се са што већом лакоћом приступило самој интерпретацији, пре свирања би требало анализирати ставове ових дела, одредити климаксе, односно одредити најтише и најгласније тачке, те их користити као еталон за даљу организацију динамичког плана дела. Затим, анализирати односе између деоница, њихове улоге и позиције, према којима ће се планирати динамика целог састава, а према њој и динамика појединачних деоница.

2.2.1 Клавирски квартет бр. 1 у ге молу, оп. 25

Како бисмо што подробније приступили поставци различитих динамичких нивоа, како на нивоу целог ансамбла, тако и појединачно, по деоницама, најпре ћемо по ставовима обратити пажњу на врхунце, али и на најтише тачке у партитури.

Када погледамо први став овог квартета, већ у експозицији ћемо уочити четири теме. Затим следи развојни део који почиње првом темом експозиције, дајући нам лажни привид репризе. Почевши без прве теме, следи реприза и затим кода. Самом атипичном поставком овог сонатног облика, Брамс пред извођаче поставља врло комплексан задатак решавања динамичких захтева, за које, уколико се не пронађу погодна решења, постоји бојазан да поједини одсеци буду недоречени или нејасни. Уколико се динамички нивои недовољно или неповољно организују, може се нарушити форма самог дела. На пример, интерпретација климакса унутар сонатног облика недовољно убедљиво и тише од предвиђеног динамичког нивоа, угрозила би уочавање самог климакса, те потпуно нарушила баланс унутар става. Тада би постојала могућност да неко друго, мање интензивно место, које је одсвирано изражајније и гласније, слушаоцима да лажан привид климакса, удаљавајући још више интерпретаторе од успешне реализације композиторове идеје.

Сам почетак става написан је у пијано (*p*) динамици:

Пример бр.10: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови 1–8.

Opus 25

Violine

Viola

Violoncello

Klavier

Allegro

Allegro

p

mp

p

pespressivo

Тема се најпре јавља у деоници клавира, а затим је редом, у деловима доносе гудачки инструменти, крећући се се из најнижег регистра ка највишем. Како је ово почетак самог става, те претходно немамо постављену норму динамичких односа, треба имати на уму да је ово једно од најтиших места у ставу, те клавир при излагању теме мора бити деликатан, свестан касније надградње теме, која такође мора остати у оквирима пијана (*p*). Сваки следећи члан ансамбла при прикључивању теме мора пажљиво ослушкивати претходно постигнут динамички ниво, те наступити у складу са њим. Тако ће виолончело које након клавира, по други пут износи тему кренути солистичким звуком, у оквиру пиано динамике, а ако узмемо у обзир да се пратња у том моменту налази само у деоници клавира, не постоји ризик да се тема у деоници виолончела неће довољно истаћи. Већ два такта касније, наступ виоле мора бити за нијансу гласнији, пратећи развој тематског материјала, али и постигнуту динамику на крају излагања деонице виолончела, као и због чињенице да треба да се истакне поред два инструмента која у датом моменту већ музицирају. У тренутку када се виолина прикључује, сам почетак излагања мора бити за нијансу гласнији и од виолског, из више разлога. Најпре треба узети у обзир три инструмента која ће у датом тренутку свирати, затим ниво постигнуте динамике у деоници виоле, али и кретање мотива у гудачким деоницама који се креће навише. Након ове највише динамичке тачке, у оквиру пиана, следи декрешендо у целом ансамблу.

Пред сам крај експозиције, наилазимо на прелаз на развојни део првог става. На овом месту, наилазимо на однос „питање-одговор“. Глава прве теме, поверена је клавиру у пијано (*p*) динамици, а затим следи одговор у деоницама гудачких инструмената, такође у пијану. Нешто касније, овај однос ће бити обрнут.

Пример бр.11: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови 130–136.

На овом месту, узимајући у обзир прозрачност фактуре, није тешко постићи жељену динамику. Међутим, ако узмемо у обзир и улогу овог материјала, а то је припрема развојног дела на чијем је отварању прва тема овог става, и то у свом иницијалном облику, динамику која је назначена не смемо извести без размишљања о атмосфери коју треба створити. Клавир, који наступа сам диктира ниво жељене пијано динамике који ће гудачки корпус ансамбла морати да преузме. Дакле, при одређивању динамичких нијанси у овом случају, пијаниста мора да има у виду да након њега у истој динамици наступају три инструмента, те ће уколико наступи превише тихо, извођачима на гудачким инструментима бити готово немогуће да заједно постигну ту нијансу пијана. Када се улоге обрну, пред пијанистом је нешто лакши задатак:

Пример бр.12: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови 141–144.

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 25, No. 1, measures 141-144. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first system (measures 141-143) shows the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part (measures 141-143) features a melodic line with triplets and a 'p dolce' marking. The second system (measures 144-146) shows the strings playing a similar pattern, with the piano part continuing its melodic line and a 'poco cresc.' marking. Red and blue circles highlight specific passages in the score.

У овом случају улогу „питања“ преузима гудачки корпус. Иако „одговор“ доноси клавир сам, фактура је за нијансу гушћа, те му неће бити тешко да парира звуку три инструмента. Гудачки инструменти, међутим, како би постигли заједнички пијано пропорционалан оном у клавиру, појединачно морају свирати далеко испод тог нивоа, пажљиво ослушкујући динамику коју производе заједно.

Још једно место са деликатном динамичком ситуацијом налази се на самом крају првог става (погледати пример бр. 13). Прво појављивање ове теме поверено је само гудачким инструментима. Уз ознаку *tranquillo* у пијано динамици, и уз лебдећу, нестварну атмосферу коју ствара ова тема, постоји опасност да се, уколико гудачи овај наступ теме изведу претихо, када им се придружи клавир, динамички ниво подигне заједну лествицу, иако у тексту стоји управо супротно, или да се наруши звучни баланс, односно да тема у деоници клавира не дође до изражаја. Овде посебно треба обратити пажњу на густину

фактуре која додатно отежава постизање жељене атмосфере. Такође, пре извођења је пожељно направити и хијерархизацију тема по важности, о чему ће бити речи касније.

Пример бр.13: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови:

а) 300–305.

300

p tranquillo

p tranquillo

p tranquillo

f

V

б) 310–312.

310

pizz.

espress.

p

Када је реч о врхунцима у овом ставу, убрзо након интимне атмосфере на почетку става, Брамс не штедећи време да слушаоцима покаже све карте којима располаже, у кратком року исписује три узастопна фортисима (*ff*).

Пример бр.14: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови:

а)16–22.

Musical score for measures 16–22. The score is in G minor and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. A blue oval highlights a passage from measure 19 to 22, where the strings play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with dynamic markings of *ff* and *p*.

б)23–29.

Musical score for measures 23–29. The score is in G minor and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. A blue oval highlights a passage from measure 25 to 29, where the strings play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with dynamic markings of *p*, *f*, and *ff*.

в)34–37.

Musical score for measures 34–37. The score is in G minor and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. A blue oval highlights a passage from measure 34 to 37, where the strings play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with dynamic markings of *sf* and *ff*.

У оваквим ситуацијама поставља се питање - који фортисимо ће бити најинтензивнији? При одмеравању различитих динамичких нивоа, овде треба обратити пажњу и на друге параметре који доприносе већем волумену звука, а то су густина фактуре, регистри, као и кретање мелодијских линија. У примеру бр. 14 под а) фортисимо траје само један такт, и уз октавни скок у свим деоницама, биће изузетне јачине. Међутим, због дужине трајања и боје коју ће произвести сви инструменти унисоно, он ће ипак представљати ефекат, најаву онога што следи. Када погледамо исти пример под б), уочавамо да је овде трајање фортисима дуже, као и да након 3 такта постоји и ознака за крешендо. Како је гудачким инструментима поново поверена унисоно мелодијска линија, а мотив у деоници клавира се креће навише, помислили бисмо да ће овај фортисимо имати већу снагу од оног који следи. Међутим, овде морамо узети у обзир кретање мелодијске линије наниже која је записана у средњем регистру, који нема толику сонорну моћ, као и потез у гудачким деоницама - четири четвртине везане луком, који и поред највећег труда извођача, сам по себи формира праг звучности преко којег би сваки покушај постизања јачег звука деловао усиљено. Трећи пример фортисима, због репетитивног ритмичког покрета који се јавља у гудачком корпусу, а затим у деоници клавира, али и због фактуре која је овде најгушћа, биће најснажнији. Ситније нотне вредности, односно брже смене потеза код гудача дају већу слободу извођачима и могућност постизања снажнијег волумена звука, те се на местима сличним овом у нотном тексту може постићи и најинтензивнија динамика целог ансамбла.

Динамички климакс првог става представља извесну замку за интерпретаторе. Смештен на сам крај развојног дела, пред репризу експозиције, доноси нам фрагментацију тематског материјала, који од почетног мотива из главе прве теме доводи до непрепознатљивости. Уз ознаку *ff sempre*, овај фрагментарни одсек својим трајањем, као и једноличним ритмичким покретима у свим деоницама прети да звучи монотono, недоречено или нејасно. Како би интерпретатори успешно избегли ове замке, у оквиру одсека се мора направити јасан динамички и драматуршки план. Динамичким нијансирањем и фразирањем у оквиру деоница, интензитет звука неће трпети, а утисак стагнације ће се избећи. Такође, пожељно је истаћи хемиоле које се појављују у деоницама гудачких инструмената, и то у различито време, дајући привид тродела у $\frac{4}{4}$ такту (Пример бр.15)

Пример бр.15: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 223–231.

221

ff sempre

ff sempre

ff sempre

ff sempre

224

227

230

dim.

dim.

dim.

f

dim.

Други став овог квартета, поред изненадног наслова „*Intermezzo*“ уместо очекиваног „*Scherzo*“, доноси новину и на пољу динамичког плана. Желећи да створи посебну, готово лебдећу атмосферу, Брамс скоро цео интермецо записује у *p* динамици, само повремено иступајући из оквира пијана. Иако привидно у оквиру једног динамичког нивоа, овај став обилује широким спектром њених нијанси. Извођачи ће тако имати задатак да представе разлике између *pp*, *p dolce ed espressivo*, *p dolce*, *p espressivo*. Међутим, оно што овом ставу даје посебан карактер, али од извођача захтева пажљиву припрему и планирање интерпретације јесте моторичан, готово судбински осмински покрет који се кроз цео став премешта из деонице у деоницу, дајући слушаоцима утисак непрекидног тока, налик на перпетуум мобиле. Овај покрет, такође увек у пијано динамици, представља пратњу и варира, у зависности од теме коју прати. Међутим, иако би неписано правило гласило да се динамички нивои одређују према главном тематском материјалу, овде то није случај. Управо због тога што осмински покрет доприноси карактеру сваке теме, он се мора истаћи, те ће се јачина извођења саме теме одређивати на основу пратње која у оквирима пијано динамике мора да се чује врло јасно, готово наметљиво, али не угрожавајући чујност и важност главног тематског материјала. (Пример бр. 16)

Пример бр.16: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 1–4.

Динамички најделикатнији у овом ставу свакако је сам почетак (Пример бр. 16). Виолина и виола доносе тему, док виолончело изводи пратњу у осминском покрету. Како је динамика пијано, као што је раније напоменуто, назначена у свим деоницама, а клавир још увек не свира, стиче се утисак да се мелодија помаља из даљине. Ово је најтиши одсек

у целом ставу, те извођачи неће имати тежак задатак да сваку наредну тему надограђују на постигнут динамички степен. Међутим, у тренутку када се пијаниста прикључује гудачком корпусу ансамбла, може настати динамички дисбаланс. (Пример бр. 17) Иако доноси нов тематски материјал у дуру, који након молског почетка делује као трачак светлости, клавиру је овде назначена динамика *pp*, јер у тренутку његовог придруживања укупном звуку, гудачки инструменти већ свирају, те се заједнички ниво звука не сме пореметити, већ мора остати на нивоу пијана. Иако је овде фактура проређена - виолончело наставља свој осмински низ, док виолина и виола свирају пицикато, пијаниста мора опрезно „упливати“ у већ постигнут динамички степен звука.

Пример бр.17: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 10–14.

Поигравајући се различитим нијансама пијана, измештајући тематски материјал из деонице у деоницу, али инсистирајући на моторичном покрету, Брамс коначно дозвољава интерпретаторима да искористе пун потенцијал својих инструмената нагло прелазећи у одсек обележен форте ознаком. Како би ефекат био већи, тема је пропраћена бројним сфорцандима у пратњи, као и ознаком *espressivo* (Пример бр. 18). Иако ово није динамички најинтензивнија тачка другог става, интерпретатори ово место могу изводити једнаким интензитетом. Због густине фактуре, средњег регистра у којем се главни тематски материјал овде налази, али и због разлике у карактеру и темпу између овог и правог врхунца другог става, који се налази у Трију (видети пример бр. 19), не постоји бојазан да се угрози динамички план става.

Пример бр.18: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 68–75.

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25, No. 1, measures 68-75. The score is in G minor and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by rapid dynamics and a complex texture. Key markings include 'cresc.', 'mezzo f', 'f', 'espress.', 'pizz.', and 'poco f'. The score shows a crescendo leading to a fortissimo section, followed by a pizzicato section and a final fortissimo section with a 'poco f' marking.

Трио другог става, уз ознаку *Animato*, динамички је другачије испланиран. Задржавши осмински моторични покрет, али дајући му другачији карактер, цео одсек добија весео, играчки призвук. Цео трио красе брзе смене *f* и *p* динамике, а учесталим измештањем главне теме и разиграног контрапункта у различите деонице стиче се још интензивнији утисак великих контраста. Врхунац Трија, а уједно и најгласније место у целом ставу веома је добро припремљено, не само дугим крешендом у свим деоницама, већ и самим развојем тематског материјала, као и његовом расподелом по деоницама. Велики ефекат, на чему треба инсистирати, постиже се наизменичним истим терцним покретима, постављеним канонски између виоле и виолончела са једне стране и виолине, која им пркоси све док, најзад, сви заједно не достигну ноту ас, која чини тачку динамичког стремљења. Овде се Брамс послужио и временском компонентом, јер у тренутку када досегну до циља, виола и виолончело се ту задржавају, чекајући виолину. Иако слушно већ

постижу привид короне, интерпретатори би ово требало да искористе, те при најјачој динамици још мало да задрже највишу ноту, како би се стекао утисак још већег интензитета звука.

Пример бр.19: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 174–185.

The image displays a musical score for Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25, No. 2, measures 174-185. The score is arranged in four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is G minor (three flats). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 174-177) features a *cresc.* marking and a *mf* marking. The second system (measures 178-181) continues the *cresc.* marking. The third system (measures 182-185) includes a *f* marking. The score is numbered 174, 178, and 182 at the beginning of each system. A page number '39' is visible in the top right corner of the third system.

Трећи став, такође написан у троделу, доноси нам два потпуно контрастна одсека, оба врло разноврсna и комплексna. У његовој комплексности се огледају и динамички и тембровски захтеви постављени пред интерпретаторе, те ћемо се осврнути на неке од њих.

За цео први одсек карактеристичне су дуге мелодијске линије, које, мајсторски се надовезујући једна на другу, одају утисак једне дуге, непрекинуте фразе. На самом почетку става, динамичка ознака је *poco f*, назначена свим деоницама, а главни тематски материјал доносе виолина и виолончело. Управо ова тежња ка непрекидном звучању једне линије може бити изазовна за извођаче, посебно када узмемо у обзир и густину фактуре, те уколико се не поставе јасни динамички нивои, као и ако се не договоре одсеци који ће звучно дати одушка интерпретаторима, постоји бојазан да тема звучи једнолично, статично, па чак и усиљено. Како би се проблем статичности избегао, динамичку ознаку овде треба схватити условно, односно услед фразирања дозволити мала одступања и динамичка опадања. Такође, треба нагласити да сва места са ознакама *f* треба изводити без тензије у звуку, посебно код гудачких инструмената. Јачину тона треба постићи другим средствима, као што је ширина звука, брзина и количина употребљеног гудала, односно штриха.

Пример бр.20: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 1–10.

Најтиша тачка у А одсеку трећег става чини једно од изазовнијих места за гудаче. Самим одсуством клавира, извођачима на гудачким инструментима је лако да постигну жељени контраст и довољно тих и деликатан звук. Међутим, како виолина има водећу линију, а виола триолски покрет записан у двозвучима, такође у пијано динамици, оба извођача ће морати веома добро да одмере динамички ниво, али и боју којом ће извести своје деонице. Виолина, уколико у жељи да мелодију изнесе врло нежно и елегантно, крене претихо, може се десити да се неће чути довољно јасно управо због богато написаног контрапункта у деоници виоле, али и пратње у деоници чела. Са друге стране, виола због природе инструмента двозвуке не може свирати превише тихо јер би се могло десити да сам инструмент „не изговори“ све тонове подједнако, те би при приступању интерпретацији виола требало да буде репер за интензитет звука коме ће се виолина и виолончело прилагодити (Пример бр. 21).

Пример бр.21: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 43–49.

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25, No. 3, measures 43-49. The score is presented in two systems. The first system (measures 43-46) includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The Violin I part features a melodic line with a triplet of eighth notes. The Viola part has a triplet accompaniment. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.). The second system (measures 47-49) continues the Violin I part with a melodic line and the Viola part with a more complex rhythmic pattern. Dynamics include piano (p) and forte (f).

Сам прелаз на Б одсек трећег става, као и његов почетак треба извести врло спретно и деликатно. Брамс у такту пре ознаке *Animato* у деоницама виоле и виолине записује крешендо из пијано динамике, а већ сам почетак новог одсека означен је са *pp*. Оба члана квартета би требало да се потруде да крешендо изведу до самог краја његовог трајања, не наговештавајући изненађење које следи. Пред гудачким корпусом ансамбла је овде и технички изазов, обзиром да је крешендо записан стакато осминама под луком, те ће се у тренутку када након крешенда треба одсвирати најделикатнију ноту у пијанисиму, гудало налазити на жабици. Како би се што лакше постигао жељени ефекат, пожељно је „приштедети“ количину гудала у осминском покрету, али и максимално одузети тежину гудала у десној руци, и то урадити што спретније, тек након одсвиране последње осмине у крешенду.

Пример бр.22: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 71–78.

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 25, No. 3, measures 71-78. The score is in G major and 3/4 time. Measures 71-74 show a piano introduction with a crescendo leading to a fortissimo section. Measures 75-78 are marked 'Animato' and 'pp', featuring a pizzicato accompaniment and a melodic line with triplets. Red circles highlight specific triplet passages in measures 71 and 72.

Постизање жељеног звука на овом месту представља изазов и због клавира, у чију је деоницу смештена главна тема. Иако такође треба да постигне пијанисимо, због потреба јасно изговорених ритмичких фигура, али и кристалне чујности акорада, овде ће он представљати норматив за постављање заједничког динамичког нивоа. Како би гудачки инструменти, а посебно виолина и виола, постигли жељену артикулацију у оквиру *pp* динамике, не реметећи тему у клавиру, на овом месту се, иако није тако назначено, препоручује извођење ситних нотних вредности рикошеом (*ricochet*).

Иста ова тема, уз идентичну пратњу, само у потпуно обрнутом распореду у деоницама Брамсу је, након овог најтишег места, послужила и за врхунац овог одсека (Пример 23). На овом месту, за разлику од претходно споменутог, сви параметри иду у прилог постизању највећег могућег интензитета звука.

Пример бр.23: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови:119–122.

Након репризе, у којој се такође поигравао са динамиком и измештањем тема у друге гласове, тако постигавши нове боје већ одслушаних одсека, Брамс смешта прву тему у деоницу клавира, у варираном облику, стварајући јој врло занимљиво контрапунктско окружење. Триолски осмински покрет смештен наизменично у три гудачке деонице овде се не сме олако схватити и занемарити. Он чини хармонску потпору, ствара ток, али уједно и ритмички контраст клавиру који у датом моменту има осмински покрет. Извођачи гудачких инструмената морају врло сугестивно извести ову пратњу, надовезујући се једни на друге без прекида, пратећи мелодијски ток све три деонице у исто време, те према њему градећи фразу, притом све време пажљиво ослушкујући степен заједничког звука, који не сме да пређе ниво звука пијанисте.

Пример бр.24: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови:192–199.

Четврти став, различит по много чему у односу на остале ставове, врло атрактиван, виртуозан, може се изводити и самостално, попут виртуозног комада или минијатуре за ансамбл. Међутим, његова атрактивност се огледа управо у једноставности. Налик је на просту песму из народа, уз рефрен који се понавља и врло брзо остаје у сећању и након првог слушања. Како је инспирација за овај став потекла из мађарске народне традиције, Брамс јој је и у сегменту динамике остао доследан, те је главна улога динамичких компоненти овде у креирању ефекта изненађења. У целом ставу доминирају нагле смене *f* и *p* одсека, а пошто су углавном испраћене и променама фактуре, карактера или просто тематског материјала, интерпретатори немају већих проблема при извођењу.

Оно што изискује пажљиву припрему и добар динамички план јесте сам почетак става, који чини рефрен. Ознака за динамику је форте, али овде треба пазити и сачувати интензитет, јер за шест тактова следи *più f*, а затим и фортисимо.

Пример бр.25: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 4. став, тактови:1–16.

The image displays a musical score for the piece "Rondo alla Zingarese" by Johannes Brahms, Op. 25, No. 4. The score is written for a piano and is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It begins with the tempo marking "Presto". The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the piano's right and left hands. The second system (measures 6-11) includes the vocal parts (soprano, alto, and bass) and the piano accompaniment. The third system (measures 12-16) continues the piano accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) at the beginning, *più f* (piano più forte) at measure 6, and *ff* (fortissimo) at measure 12. The score features various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

Иако је у партитурама клавира и виолине сваки нови динамички ниво испраћен и преласком мелодије у вишу октаву, ово неће само по себи бити довољно да фортисимо, који свакако треба да звучи најексплозивније и свакако најгласније, буде довољно наглашен. Према томе, почетну ознаку форте би требало схватити условно и свирати мало тише, што у овом случају неће бити осетно, обзиром на то да је у питању почетак става и да још не постоји основа за упоређивање динамичких нивоа. Међутим, како би ефекат био већи, гудачи се на овом месту могу послужити и средствима различите артикулације. Први наступ теме би према томе било пожељно свирати врло кратко, чак и акцентоване ноте, затим у следећем наступу теме (који је већ за октаву виши) мало проширити штрих, и најзад, на месту означеном *ff*, искористити максималну количину гудала. На овај начин, не постоји бојазан да ће се већ при првом наступу теме извођачи „разоткрити“ и свирати преинтензивно, а сам фортисимо звучаће најјаче могуће.

Одмах након шест фортисимо тактова, наилазимо на тему са почетка, али у пијано динамици. Како нема никакве паузе или прелаза, може се десити да се због намере постизања што деликатнијег пиана чланови ансамбла временски разиђу, односно да почетак теме не наступи у свим деоницама истовремено. Брамс као да је на овом месту будућим интерпретаторима оставио смерницу написавши *sf* на последњој ноти у 18. такту. Време потребно да сфорцандо у фортисимо динамици одзвучи биће довољно да се направи мала цезура, те ће у том случају цео ансамбл имати довољно простора да се припреми за динамику која следи и да притом почетак интонира истовремено.

Пример бр.26: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 4. став, тактови:17–22.

Остатак става прате једноставни динамички захтеви који, уколико се реализују у потпуности, неће претити да се баланс звука наруши. Међутим, како у ставу преовлађују одсеци који изискују веома снажан звук, посебно идући ка финалу става, чланови ансамбла морају веома промишљено организовати динамичке нивое и нијансе како не би дошло до енергетског пада и замора што би резултирало неуверљивом интерпретацијом.

2.2.2 Клавирски квартет бр. 3 у це молу, оп. 60

Први став трећег клавирског квартета, иако обилује разноврсним динамичким ознакама као и њиховим бројним и хитрим сменама, оставља простор интерпретаторима ка слободнијем вођењу мелодијских линија, али и организацији музичког ткива. Сама промишљеност организације различитих нивоа звука, јаснијих динамичких упутстава, али и боље организоване фактуре, јасно нам ставља до знања да се ради о делу из зрелијег Брамсовог опуса, што резултира лакшим постизањем избалансираног звука у ансамблу. Међутим, управо због разноврсне динамике, потребно је добро испланирати и поставити јасне норме најтиших, односно најгласнијих одсека, као референтних тачака у креирању динамичких нивоа.

На самом почетку става, након октаве у деоници клавира, наступају гудачки инструменти са темом у пијану. Сам почетак теме створиће веома интимну атмосферу, међутим, записујући ознаку за крешендо, а одмах затим и декрешендо, Брамс само припрема још једно изненађење. Клавир поново наступа форте октавом, а након другог наступа теме у гудачком корпусу следи најтише заједничко место у ставу. Иако у датом моменту свирају сви инструменти, због дугих издржаних нота стиче се утисак да време стоји, а динамичка ознака је *dim. sempre*, водећи нас до крајњег циља у *pp*. На овом месту, како би се постигао што мањи заједнички ниво звука, као и одговарајућа боја, посебну пажњу треба обратити на употребу гудала код свих гудача у ансамблу. Осмислити квалитетне штрихове, како не би дошло до прекида у звуку или изненадних нежељених појачавања, али и како би промене гудала биле нечујне.

Пример бр.27: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови:23–30.

The image shows a musical score for measures 23 to 30 of the first movement of Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 60, No. 3. The score is arranged in four systems. The first system contains measures 23, 24, and 25. The second system contains measures 26, 27, and 28. The third system contains measures 29 and 30. The fourth system contains measures 31 and 32. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) have melodic lines with various dynamics and articulations. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*, *p marc.*, and *pizz.*. There are also some performance markings like *pp* and *pizz.* in the lower systems.

Једина два такта у целом ставу звучаће тише, и њих налазимо у репризи:

Пример бр.28: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови:242–250.

The image shows a musical score for measures 242 to 250 of the first movement of Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 60, No. 3. The score is arranged in four systems. The first system contains measures 242, 243, and 244. The second system contains measures 245, 246, and 247. The third system contains measures 248, 249, and 250. The fourth system contains measures 251 and 252. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) have melodic lines with various dynamics and articulations. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp molto dolce* and *p dolce*. There are also some performance markings like *pp* and *pizz.* in the lower systems. A red circle highlights measures 245 and 246.

Сама прозрaчност фактуре дозвољава виолинисти да без страха да се његова тема неће чути или довољно истаћи, произведе танушну, прозрaчну боју звука. Међутим, како је сваком следећем извођачу на гудачким инструментима назначен такође пијанисимо, виолиниста мора водити рачуна о томе да се само два такта након њега прикључује виола, а након још два и виолончело, и да ће бити готово немогуће произвести исту боју у нижим регистрима.

У другом ставу це мол клавирског квартета чест је случај да је проблематика постизања динамичких захтева повезана са артикулационим. Тако на самом почетку, у оба наступа гудачког корпуса без клавира, од којих је други наступ уједно и једно од најтиших места у ставу, извођачи на гудачким инструментима морају добро одмерити први наступ, који је у пијано динамици, како би други, означен са *piu p* могао прецизно бити изведен. На овом месту би, иако нелогично, било пожељно окренути штрих, односно кренути наниже, што ће олакшати постизање прецизности, али и фразирање и праћење динамичких ознака, које ће на овај начин доћи природно.

Пример бр.29: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 2. став, тактови:36–33.

26

piu p

poco rit.

piu p

piu p

poco rit.

piu p

34

Такође, следеће место у ком су артикулација и динамика међусобно зависне, али само у тренутку када клавир има назначену пијано динамику:

Пример бр.30: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 2. став, тактови:72–77.

72

mf espress.

mf espress.

p

p legato

Иако је главна тема у деоницама виолине и виоле, контрапункт у клавиру на овом месту заправо представља контра тему главној, па је значајно да се јасно чује. Међутим, како је динамика у гудачкој теми *mf*, а у деоници клавира која је написана под луком и у нижем регистру пијано, осмински покрет у клавиру прети да звучи недовољно јасно. Како би се овај проблем избегао, извођачи гудачких инструмената своју динамику морају схватити врло условно, прилагођавајући се пијанисти, уместо обратно. Пијаниста, пак, мора у легату што боље артикулисати сваку осмину, али трудећи се да мелодија тече непрекидно, сливено.

Како је други став веома интензиван, уз прегршт форте и фортисимо одсека, врло је тешко одредити који ће бити најјачи. У случајевима где нам ни анализа фактуре, која је такође густа на свим гласним местима не помаже, морамо се ослонити на форму и на тематски материјал. Имајући ово у виду, погледаћемо одсек који претходи репризи. На том месту, Брамс се поиграва са мотивом из деонице клавира са самог почетка става развијајући га у секвенцама у две деонице гудача, затим у свим гудачким деоницама и клавиру, али у различито време, па у инверзији, доводивши овај мотив до потпуне трансформације у октавни скок, а извођаче до једног од врхунаца овог става. Све време, динамика је фортисимо, уз ознаку *sempre piu f*:

Пример бр.31: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 2. став, тактови:149–155.

The image shows a musical score for measures 149-155. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4. The piano part has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *ff*. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Како форте ниво дуго траје, мора се врло паметно испланирати крешендо како се не би прерано достигла максимална јачина звука, те како сам климакс не би био довољно убедљив. Такође, интерпретатори морају имати на уму и то да се на самом крају става наилази на сличну проблематику - дуг одсек са фортисимо динамиком. Међутим, сам крај става захвалнији је за постизање већег звука. За разлику од претходног примера где се у свим деоницама налазе краће нотне вредности, и то у различито време, при чијем извођењу је тешко одржавати исти интензитет звука, на крају је Брамс написао мелодију унисоно свим гудачима, док је акордска пратња пијанисте такође константна, и тиме значајно олакшао постизање жељеног нивоа звука.

Трећи, спори став це-мол квартета чини најделикатнији став у оба Брамсова квартета. Иако обилује раскошним тематским материјалима чији се различити карактери и расположења преплићу кроз став, заједничка динамика у целом ставу никада не прелази форте. Став краси велики број пијано и пијанисимо места, што интерпретаторима оставља простор за поигравање бојама и динамичким нијансама. На самом почетку, након што виолончело изнесе своју тему уз пратњу клавира, придружује им се и виолина. Иако преузима главни тематски материјал од виолончела, виолиниста мора имати на уму да је означена динамика *poco f*, и да је деоница виолончела и даље подједнако важна, односно да ове две гудачке линије чине дует. Према томе, виолиниста би требало да динамички ниво своје теме прилагоди претходно постигнутом у теми виолончела, али и да му кроз целу тему тембровска одредница за интерпретацију теме буде његова боја. Тако не постоји ризик да ова два тематска материјала звуче неусклађено или да се пак наруши звучни баланс.

Пример бр.32: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 3. став, тактови:15–18.

Дуго се поигравајући са бојама, преплитањем пијано теме из деонице у деоницу, Брамс нас доводи до звучног климакса става. Згушњавањем фактуре, дугим крешендом до самог краја, интерпретаторима неће бити тешко да одгонетну да је ово најинтензивније место у ставу.

Пример бр.33: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 3. став, тактови: 58–63.

The image displays a musical score for Example 33, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 58 to 60, and the second system covers measures 61 to 63. The score is written for a piano quartet in C major (one sharp). The first system shows a complex texture with triplets in the upper voices and a steady bass line. The second system features a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic in measure 62, followed by a decrescendo to piano (p) in measure 63. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Међутим, након овог климакса, извођачи морају бити максимално флексибилни. У два наступа, наизменично преплићући деонице клавира и гудачких инструмената, Брамс у размацима од једног такта узбуркава музичко ткиво динамичким таласима од *f* до *p*. Посебну пажњу на брзину реализације декрешенда мора усмерити виола, због најактивнијег ритмичког покрета и већих скокова у мелодијској линији (Пример бр.34). Уколико се на овом месту форте не одсвира довољно јако, цело место ће звучати неуубедљиво и неће се створити добра припрема за пијано одсек који следи. Уколико се пак не реализује декрешендо у мери у којој би требало и динамика не спусти на ниво пијана, одсек који

долази ће морати да се одсвира гласније, како назначени пијано не би звучао као грешка, што онда ремети даљи динамички, али и драматски план и ток.

Пример бр.34: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 3. став, тактови: 61–67.

Example 34 shows measures 61-67 of the third movement of Johannes Brahms' Piano Quartet in C major, Op. 60, No. 3. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the lower strings and a more melodic line in the upper strings. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are triplets and slurs throughout the passage.

Example 34 continues with measures 64-67. The dynamics fluctuate between *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The lower strings continue with a rhythmic pattern, while the upper strings play a melodic line with triplets and slurs. The key signature remains one sharp.

Што се тиче најтиших места у овом ставу, једно од њих је свакако реприза коју је Брамс поверио деоници клавира, уз елегантну пратњу гудачких инструмената:

Пример бр.35: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 3. став, тактови: 76–79.

Example 35 shows measures 76-79 of the same piece. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the lower strings and a more melodic line in the upper strings. Dynamics include *f* (forte), *p dim.* (piano decrescendo), *p dolce* (piano dolce), *pizz.* (pizzicato), and *p espress.* (piano espressivo). There are triplets and slurs throughout the passage.

Иако наизглед не постоји бојазан да тема неће бити довољно истакнута и поред тога што је динамика пијано, виолиниста би ипак требало да обрати пажњу на извођење пратње у двозвучима. Чак и ако свој динамички ниво подреди главној теми, може се десити да због неприкладне боје неки тонови непланирано искоче из кохерентне звучне слике, посебно на местима где двозвук укључује и празну жицу ге. Како би се то избегло, поред тога би и динамичку ознаку за пијано требало схватити условно, те се трудити да се контрапункт у двозвучима изведе што је тише могуће, на овом месту пожељно је свирати флаш, дакле са врло благим контактом гудала са жицом.

За разлику од финала другог става који се завршава тријумфалним фортисимом и унисоном у свим инструментима, трећи став се завршава управо супротно. Након реминисценције у пијанисимо динамици у деоници виолине, Брамс нас још једном кроз клавирску партитуру подсећа на тему са самог отварања става, стварајући потпуно бајковиту атмосферу, затварајући овај став попут успаванке. На овом месту је такође пожељно, у свим гудачким деоницама, користити што прозирнију флаш боју, како се ниједна нота не би издвајала.

Пример бр.36: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 3. став, тактови:118–122.

У четвртном ставу пред интерпретаторима се налази неколико изазова при постизању уравнотежене звучне слике и реализацији динамичког плана. За разлику од првог става који краси прегршт густо нанизаних динамичких ознака и њихових хитрих промена, у овом ставу се у највећој мери налазе дужи одсеци под једном динамичком ознаком, са минималним одступањима у оквиру ње. У неким од ових одсека, посебно када су у питању

форте и фортисимо места, извођачи ће морати добро да организују динамички план и његово нијансирање како музички ток не би звучао статично или пак, како климакс након дугог форте одсека не би био недоречен. Међутим највећи изазов се налази управо у пијано одсецима, где је Брамс ознакама попут *p* или *tranquillo e sempre pianissimo* нагласио потребу за мирним фразирањем, без икаквих интервенција у звуку. На такав одсек први пут наилазимо на самом крају експозиције:

Пример бр.37: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 4. став, тактови:72–78.

The image displays a musical score for Example 37, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 72 to 77, and the second system covers measures 78 to 83. The music is in C minor and 3/4 time. The first system shows a transition from a fortissimo section to a piano section. The piano section begins with a 'mezza voce' marking and a dynamic of 'p'. The Cello/Double Bass part has a 'p leggiero' marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Уз ознаку *mezza voce*, завршни одсек експозиције најтиши је део овог дела става, а како га од климакса на крају друге теме који му претходи деле само два такта, интерпретатори на овом месту врло спретно морају да промене атмосферу. Написан попут корала, додатно ће отежати извођачима постизање одговарајуће боје и мира потребног за његово извођење. Међутим, управо то што долази након најгласније тачке у експозицији, дозволиће извођачима да фразирањем и вођењем мелодијске линије „унапред“, уз минимална

динамичка одступања себи олакшају. У сваком од четири оваква наступа пожељно је одредити тачно место ка којем ће се фразирати, односно правити мало динамичко одступање. Такође, како ниједна нота у дугачкој мелодијској линији не би била наглашена, и како би извођење било удобније, извођачи би требало да осмисле штрих тако да промена гудала свима наступи у различито време, а да буде у служби логичног музичког тока.

Следи развојни део, на чијем почетку се налази дуг одсек уз ознаку *tranquillo e sempre pianissimo*.

Пример бр.38: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 4. став, тактови:103–111.

103 *tranquillo e sempre pianissimo* 41

tranquillo e sempre pianissimo

107

Тежина постизања мира у овом одсеку огледа се у томе што се услед моторичног мелодијског покрета који се налази у деоници клавира и који кроз овај одсек модулира, већ стиче утисак покрета, активности. Пијаниста на овом месту мора да тежи ка што сливенијем

извођењу ове линије и што нежнијем преласку из регистра у регистар. Уз мелодију у клавиру гудачи се преплићу изводећи почетни мотив прве теме у секвенцама. Како се не би нарушио мир целог одсека, гудачи морају почињати сваки наступ што мекшим тоном, надовезујући се једни на друге, и завршавајући га тако да „предају“ звук следећем инструменту, дакле без декрешенда на другој ноти.

Што се тиче климакса у овом ставу, уз праћење врло сугестивно написаних динамичких ознака, интерпретатори не би требало да имају проблема са њиховом реализацијом. Врхунац целог става налази се пред репризу, на самом крају развојног дела, стварајући потпуно нову атмосферу у којој ће прва тема наступити. Проблематика овог места иста је као и код *ff* места у другом ставу овог квартета (Пример бр.31). Како је почетна динамичка ознака форте, крешендо дуго траје, а у свим деоницама се у току целог његовог трајања налази исти тематски материјал. Дакле интерпретаторима у одржавању, а потом и градацији интензивног динамичког нивоа неће помоћи промена у артикулацији, промена регистра, већ се и овде добро мора испланирати динамичко грађење климакса, како када до њега дође, извођачи имају још простора за надоградњу звука (Пример бр.39).

Како је завршни део развојног одсека практично увод у репризу, мора се обратити пажња да се, иако у новом руху и окружењу, тема изведе на исти начин као на почетку. У другој реченици ове теме Брамс прави изненађење повратком у праву прву тему, вративши контрапунктску линију са почетка у деоницу клавира, а главну мелодију у пијано. Овде се такође налази замка, посебно за гудачке инструменте који морају пазити да остваривање субито пијано динамике не прекине ток мелодије. На овом месту гудачи врло спретно при самој промени гудала морају одузети његову тежину у десној руци, те што мекше почети фразу у пијану. Такође, како ће се при промени динамике, али и фактуре на овом месту променити и атмосфера, неће сметати уколико, како би се добијање што уједначенијег пијана олакшало, сви извођачи гудачких инструмената при промени гудало приближе грифу инструмента (Пример 40).

Пример бр.39: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 4. став, тактови:214–220.

Musical score for Example 39, measures 211-220. The score is arranged in two systems of three staves each. The first system (measures 211-213) features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The second system (measures 214-216) features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The third system (measures 217-220) features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *f*.

Пример бр.40: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 4. став, тактови: 224–227.

Musical score for Example 40, measures 224-227. The score is arranged in two systems of three staves each. The key signature is three flats. The first system (measures 224-226) features a treble and bass clef. The second system (measures 227-227) features a treble and bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *pzz.*. A red oval highlights a specific measure in the first system.

3. Дијалог и интеракција

На путу ка изградњи успешне и јединствене интерпретације, поред реализације упутстава која се налазе у самој партитури попут динамичких и артикулационих ознака, потребно је посветити се подробнијој анализи деоница и њиховим односима. Замислимо следећу ситуацију: у клавирском квартету се налази четворо изванредних солиста на својим инструментима где сваки перфектно влада нотним текстом своје партитуре. У току интерпретације, сваки од њих испоштоваће све ознаке уписане у партитуру, међутим, нико неће обраћати много пажње на остале деонице, те ће изводити своју као да је у питању композиција за соло инструмент и пратњу. У тој ситуацији, већина дела написаних за ансамбл изгубила би смисао. Теме које би требало истаћи, а које се налазе у окружењу густо написаног контрапункта неће доћи до изражаја, или пак контрапункт који није толико битан надјачао би битнији тематски материјал неког динамички инфериорнијег инструмента. Према томе, како би један ансамбл имао кохерентан звук, али и оригиналну интерпретацију при којој би различити драматуршки и карактерни планови били истакнути, чланови ансамбла морају у сваком тренутку бити свесни своје улоге, али и улога других деоница.

Како би се направио драматуршки план и установиле карактерне одреднице одсека, али и целих ставова, потребно је приступити анализи истоветних мотива тематских материјала и начинима њиховог извођења на различитим инструментима. Затим, посебну пажњу треба посветити различитим начинима извођења тема које се одвијају унисоно, које представљају ехо, или пак парирају једне другима заједно градећи тензију у музичком изразу. И најзад, како се структура музичког ткива не би пореметила, важно је направити хијерархизацију тема по важности, која ће заједно са динамичким компонентама поставити јасне границе између климакса унутар једног музичког дела.

3.1. Интерпретација мотива

У претходном поглављу било је речи о интерпретирању једнолике артикулације међу деоницама. Како се овај термин не би поистовећивао са једнообразним извођењем мотива, упоредићемо ове две компоненте интерпретације.

При извођењу једнаке артикулације, интерпретатори ће се трудити да прилагоде трајање и начин извођења ноте или више њих у оквиру једног мотива или целе теме. Као што је и раније напоменуто, како се на клавиру тон другачије добија у односу на гудачке инструменте, неретко ће пијаниста морати да налази различита техничка решења како би звучање на његовом инструменту било једнако оном произведеном на једном или више гудачких инструмената. Уколико пак клавир изводи тему користећи педал, мелодијска линија ће звучати сливеније и повезаније, те ће извођачи гудачких инструмената морати да обрате пажњу, како би опонашали артикулацију клавира. Међутим, при извођењу истих мотива на различитим инструментима не можемо узети у обзир само једнаку артикулацију, већ морамо мислити и на динамику, али и на усмерење тог мотива и његову улогу у датом тренутку. Дакле, проблематика једнаког извођења мотива јесте скуп различитих компоненти техничке природе као и изражајних средстава који могу различито утицати на његово звучање у зависности од инструмента на ком се изводе. Кроз различите примере истих мотива у деоницама Брамсових квартета проникнућу у проблематику њиховог извођења и представити најквалитетнија решења.

Већ на самом почетку ге мол квартета наилазимо на мотив у клавирској партитури, који се наизменично јавља у деоницама виолине и виоле. На овом месту клавир први изводи овај мотив, где је друга нота четвртина. Како је мотив у деоници клавира Брамс поставио у акордском слогу, док виолина и виола свирају унисоно, логично је да ће колико год тих пијано био, на клавиру бити једнако чујна оба тона, а због природе инструмента, друга ће након датог импулса за почетак тона природно отићи у декрешендо. Из овог разлога, важно је да виолина и виола обрате пажњу на трајање четвртине у клавиру, као и на њен интензитет, те да приликом извођења овај мотив звучи једнако на сва три инструмента. Због различитог начина извођења, а услед недовољног међусобног слушања унутар ансамбла, на

овом месту се лако може десити да четвртина на гудачким инструментима траје краће, прерано оде у декрешендо или се пак уопште не чује.

Пример бр.41: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 9–15.

У развојном делу овог става, наилазимо на главу прве теме, мотив који Брамс трансформише премештајући га секвентно и наизменично у деоницама гудача:

Пример бр.42: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 196–201.

Свако од гудача мора бити свестан окружења, али и улоге свог мотива. Иако се налази у развојном делу, који често обилује фрагментарним материјалом, на овом месту Брамс премештајући мотив из деонице у деоницу гради дугу скривену линију, која уколико се не изведе на правилан начин неће доћи до изражаја, и цео овај одсек ће звучати фрагментарно, неосмишљено. Први и трећи наступ мотива налази се у деоници виолончела, а затим виолина одговара, овог пута се налазећи у улози еха. Виолончелиста свој мотив треба да изведе тако да га „преда“ виолинисти, који би требало да свој мотив изведе на исти начин. Како се мотив даље секвентно помера за квинту навише, наступ виоле треба да крене у крешендо, који ће затим наставити виолина. Дакле, иако сваки инструмент само повремено изводи један мотив, сви заједно граде једну мелодијску линију.

Још један пример мотива који ће се изводити као одјек налази се на крају првог става ге мол квартета:

Пример бр.43: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 317–321.

Иако је у обе деонице назначена пијано динамика, а мотиви су у идентичним регистрима, због природе инструмената, овај мотив ће на виоли ипак звучати робусније. Како виолина прва износи мотив, овде ће виола бити у улози њеног еха, те ће боју морати да прилагоди тако да након виолинског наступа њен мотив звучи као да долази из даљине. У овој ситуацији било би од велике помоћи да виолиниста мотив не изводи на Е жици, што би додатно отежало усклађивање ова два инструмента, већ на А жици, уз изражајнији звук, како наступ виоле не би одударео од укупног звука ансамбла.

У другом ставу ге мол квартета наилазимо на проблем недовољне чујности почетка мотива, услед специфичности извођења на различитим инструментима.

Почетни мотив који износе виолина и виола (а), касније се налази и у клавијарској деоници (б):

Пример бр.44: Јоханес Брамс, *Клавијарски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови:

а)1–4.



б)15–19.



Због начина добијања звука на клавиру, притиском на дирку звук почиње истог тренутка и биће јасно уочљив, ма колико био тих, уколико и остали чланови ансамбла прилагоде свој тонски ниво. Код гудачких инструмената, пак, почетак тона зависи од више фактора: са колико гудала се почиње тон, на ком делу гудала, на ком делу инструмента (ближе кобилици или грифбрету), и наравно, са колико притиска на жицу. Како гудачи први изводе овај мотив, због намере да што мекше почну и не акцентују осмину, већ да фразу воде ка четвртини са тачком у следећем такту, може се десити да се прва нота неће чути довољно јасно, или ће се чути само њен део, што ће створити слику погрешно изведеног ритма. Како би се избегао овај проблем, ради лакшег кретања на време, ово место се може вежбати у разложеном ритмичком покрету на осмине. Када је ритам савршено прецизан, виолиниста

и виолиста би пре самог почетка њиховог наступа требало да започну покрет десном руком, односно да започну тон из ваздуха, раније припремивши одговарајућу брзину и тежину гудала, као и одговарајуће место за добијање меког, али јасног звука.

У следећем примеру наилазимо на мотив са израженом ритмичком експлозивношћу:

Пример бр.45: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 63–66.

На овом месту, како би клавир, који је у тренутку извођења овог мотива већ достигао форте динамику, што јасније и прецизније артикулисао ритам овог мотива и постигао одговарајући карактер одсека у ком се мотив налази, при интерпретацији ритмичког покрета ће благим одизањем руке након сваког тона прекидати звук и правити нови атак за сваку следећу ноту. Гудачки инструменти ће на овом месту, иако стакато није назначен у нотном тексту, дужину трајања нота морати да прилагоде клавиру. Такође, како звук не би био пригушен, већ како би овај ритмички покрет и на гудачким инструментима звучао звонко, попут пијанистичког, било би пожељно да звук сваке осмине подрже вибратором као и да лаганим подизањем гудала звук емитују ван својих инструмената.

Следећи пример ће нам пак показати да се и исти мотиви не морају увек исто фразирати, зарад постизања жељеног ефекта, или фразирања. Почетни мотив четвртог става ге мол квартета, налази се у деоницама виолине, виоле и клавира. Како је цео четврти став написан по узору на народну традицију, фразирање ће се постизати мало другачије него у осталим ставовима овог квартета, како би се истакао Брамсов специфичан начин записивања тематских материјала. Овај мотив, због предудара на свакој ноти, која је притом акцентована, сам по себи звучаће експлозивно, али и играчки. Пијаниста, да би јасно

артикулисао предудар, али и истакао акценат, као и у претходном примеру – одизаће руку са клавијатуре пре сваког следећег тона. Међутим, како би постигао већи ефекат и извођење приближило мађарској народној традицији, постало је уобичајено да виолина и виола другу ноту мотива акцентују, али не скраћују њено трајање, односно не прекидају га пре следеће ноте, већ праве квази крешендо, фразирајући ка другом такту. У овој ситуацији различито извођење мотива допринеће већој силовитости звука и бољој артикулацији, чему ће допринети клавир, и аутентичан карактер, што ће постићи виолина и виола.

Пример бр.46: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 4. став, тактови: 1–5.

The image shows a musical score for 'Rondo alla Zingarese' by Johannes Brahms. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The first two measures of the first system are circled in red, highlighting the initial motif. The tempo is marked 'Presto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

У самом климаксу првог става це мол квартета налази се варијанти мотив са почетка става (Пример бр. 47а), сада у новом контрапунктском окружењу, тоналитету, са другачијом артикулацијом. Како је клавир звучно супериоран инструмент у клавирском квартету, а први доноси овакав облик мотива, виолина и виолончело ће морати да се труде да на овом месту произведу звук што сличнији пијанистичком. Због различитог начина извођења акорада у односу на клавир, виолиниста ће на овом месту морати да се труди да акорде не „ломи“ преко жица већ да истовремено одсвира цео акорд, кад год је то могуће, трудећи се да дужину њиховог трајања прилагоди дужини одсвираних акорада на клавиру. Такође, како коришћење педала продужава трајање ноте, притом дозвољавајући пијанисти да се за то време већ приреми за свирање наредног акорда, виолиниста ће применом вибрата, као и покретом десне руке приликом завршетка извођења акорда приближити интензитет и трајност звучања пијанистичком. Нешто раније, налазимо овај мотив у пијано

динамици са ознаком *espressivo* у деоницама виолине и виоле, а затим четири такта касније и у деоници леве руке клавира (Пример бр. 47б). Сад је ситуација обрнута, те ће пијаниста морати да се потруди да опонаша артикулацију, као и фразирање гудачких инструмената. Због специфичности гудачког штриха, где се две ноте свирају на једно гудало, али са малим прекидом, пијаниста ће при прекидању трајања ноте морати да што лаганије одигне шаку од клавијатуре, како би звучност тона била што приближнија гудачкој, и како не би дошло до прекида у фразирању.

Пример бр.47: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови:

а) 142–143.

б) 116–130.

Трансформишући овај мотив, Брамс се кроз овај став поигравао смештајући га у разнолика контрапунктска окружења, дарујући му нове карактере и боје услед премештања у различите деонице. У следећем примеру овај мотив изводе гудачки инструменти унисоно, уз фортисимо динамику, док им се клавир супротставља. Како на овом месту не постоји ниједан примарни тематски материјал чија би чујност била угрожена, извођачи би требало да потенцирају свој материјал, како би заједно, суротстављајући се једни другима заједно изградили тензију у музичком ткиву:

Пример бр.48: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови: 154–156.

У четвртном ставу овог квартета наилазимо на још један пример супротстављања мотива:

Пример бр.49: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 4. став, тактови: 35–44.

Међутим, како је на овом месту мотив у свим деоницама исти, извођачи ће морати да га изводе на идентичан начин. Извођачи гудачких инструмената ће свој штрих морати да ускладе са звучањем штриха на клавиру, тако да крајњи резултат одаје утисак дијалога, уз константно правилно звучање осминског покрета.

3.2. Тематски дијалози

При приступању раду на креирању драматуршког и карактерног плана једног дела, битно је да се детаљно сагледају све компоненте које могу допринети изградњи јединствене интерпретације. Поред динамичких, артикулационих и агогичких ознака, као и оних за темпо, са највећом пажњом морају се одмерити односи тематских материјала међу деоницама и њихова важност унутар једног музичког ткива. Тек након успостављања јасне организације, односно њихове хијарархије, извођачи се могу посветити креативном планирању интерпретације, без бојазни да ће се музичка структура дела нарушити. Важно је нагласити да приликом одабира различитих карактера и постизања креативних драматуршких решења, интерпретатори морају узети у обзир стилске законитости којима дело припада. Такође, често ће изградњи климакса у једном делу доприносити и фрагментарна структура, или ће пак контрапункт једног тематског материјала значајно мењати карактер дате теме, у зависности од начина на који се интерпретира. Одабиром примера из Брамсових квартета, приказаћу различите начине проналажења решења за постизање разноврсних карактера, изградњу тензије или пак постизање што већих контраста унутар музичког ткива.

3.2.1. Клавирски квартет у ге молу бр.1 оп. 25

Први став овог квартета био је оштро критикован од стране Брамсових најближих пријатеља, Кларе Шуман (Clara Schumann) и Јозефа Јоакима (Joseph Joachim). Након што им је послао дело, били су шокирани његовим неконвенционалним решењима за веома

конвенционалан облик првог става, какав је сонатни. Сматрали су да нема потребе за толиким бројем тема у експозицији, као и да ће његова „лажна реприза“ унутар развојног дела збунити слушаоце. Међутим, Брамс је цело дело оставио онаквим какво је и осмислио, доживевши велики успех након премијера у Хамбургу и у Бечу. Управо та несвакидашња решења у изградњи сонатног облика извођачима дају велику слободу у осмишљавању различитих интерпретативних решења, али са собом носе и извесне „замке“ у самој организацији одређених одсека.

Наводећи слушаоце да је у питању увод, пијаниста сам излаже тему отварајући први став. Иако је ознака за темпо *Allegro*, како је у питању сам почетак читавог дела, пијанисти могу себи дозволити ситна агогичка одступања, јер ће тему само неколико тактова касније извести извођачи на гудачким инструментима, те ће се стећи утисак да је прави почетак става заправо наступ гудачког корпуса.

Пример бр.50: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 1–15.

The image displays a page of a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25, No. 1. The score is arranged for four parts: Violine (Violin), Viola, Violoncello (Cello), and Klavier (Piano). The top right corner indicates 'Opus 25'. The first system shows measures 1 through 8, with the tempo marking 'Allegro' and the mood 'p espressivo'. The second system shows measures 9 through 15, with the tempo marking 'Allegro' and the mood 'p dolce'. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulations.

Из овог разлога, прве ноте у теми виолончела могу отпочети слободно, свечано, али виолончелиста своју фразу мора предати виолисти, он виолинисти, након чијег наступа заједно заокружују тему у ге молу. Сви извођачи гудачких инструмената морају посебно обратити пажњу да услед фразирања ка следећем такту не направе превелики крешендо, те не изађу из оквира пиана. Сваки нови „улазак“ појединачних гудачких инструмената мора отпочети мало раније, односно то мора бити субјективни осећај сваког од извођача, како се мелодијска линија не би прекинула. Звучање на ова три инструмента мора бити исто као да је изведено на једном инструменту.

У претходном поглављу било је речи о изазову у проналажењу климакса у експозицији, услед три ознаке за фортисимо на малом простору. Како цео овај одсек не би изгубио смисао, или се претворио у пуко гласно свирање без јасног плана, морају се прецизно организовати динамички нивои, као и искористити остала средства у изградњи климакса и тензије у одсеку. Само неколико тактова након фортисима у 27. такту, Брамс је назначио крешендо. Баш на том месту, динамички ниво, иако тако није назначено, требало би спустити како би извођачи имали простора за накнадни крешендо и још један фортисимо који следи. Како се и мелодијска линија од тог тренутка креће навише, у акцентованим четвртинским покретима, како се динамички пад не би приметио, извођачи би при спуштању динамичког нивоа у 30. такту требало да подрже звук оштријом артикулацијом и инсистирањем на дугим акцентима. Такође, уколико се при прављењу крешенда, а услед намере да се изгради што већа тензија у укупном звуку ансамбла, деси и минимално померање темпа унапред, то неће утицати на деформисање музичког ткива, напротив. Међутим, уколико до тога дође, извођачи тога морају бити свесни, те од 33. такта морају стриктно држати темпо, без даљег убрзавања. Од 36. такта, како би се одржала тензија у већ постигнутој динамици, сви чланови ансамбла морају инсистирати на наизменичном дијалогу између гудачког корпуса и пијанисте.

Пример бр.51: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 23–37.

The image shows a page of a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 25, No. 1, measures 23-37. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is marked with dynamics such as p, f, ff, and cresc. There are blue circles around measures 29-30 in the Violin I and II parts, and red circles around measures 34-35 in the Cello/Double Bass part.

Веома битно место за изградњу правилног карактера тематског материјала налази се у трећој теми експозиције првог става. Уносећи велику иновацију самим бројем тема у експозицији, смештајући и трећу и четврту тему у Де дур, Брамс слушаоцима већ нуди прегршт неочекиваних преокрета унутар наизглед једноставног музичког ткива. Међутим, трећа тема, са ознаком *molto espressivo*, сама по себи могла би да се одсвира на више начина, добијајући сваки пут ново карактерно рухо. Након динамичне смене шеснаестина у прелазу који јој претходи, ова тема записана је у крупнијим нотним вредностима, уносећи мир и звучну ширину у музички текст. Међутим, оно што је чини свакако занимљивијом, дајући јој покрета је свакако контрапункт у деоници клавира. Пијаниста треба да инсистира на свом шеснаестинском покрету у десној руци, пазећи да звучи што лакше и лепршавије, и потпомажући фразирање главне теме.

Пример бр.52: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 79–84.

Одмах за њом, имамо други пример великог значаја контрапунктске пратње. Четврта тема појављује се прво у деоницама виоле и клавира, а затим виолине и клавира, са додатом ознаком *animato*. Иако је тема карактерно већ сама по себи весела, оно што ће додатно истаћи карактер, као и аутентични призвук народне мелодије крије се у начину интерпретације, посебно код гудача. При извођењу теме, виола и виолина, поштујући штрихове треба да се потруде да сваки легато одвоје, односно да назначе почетак штриха малим акцентом. Међутим најбитнији, и једини материјал који се на овом месту разликује је контрапункт у деоници виолончела. Синкопе у овој партитури би требало акцентовати, и свирати веома сугестивно. Не постоји бојазан да ће тема бити надјачана, те ово „супротстављање“ из деонице виолончела служи за постизање разиграног карактера.

Пример бр.53: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 104–111.

The image shows a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 25, No. 1, measures 104-111. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. Measures 104-107 are marked 'ff' and 'ff animato'. Measures 108-111 are marked 'piu f'. Red boxes highlight specific passages in the Viola and Piano parts.

У репризи, ова тема се појављује у потпуно новом руху. Смештајући је у мол уз ознаку *tranquillo*, у пијано динамици, уз варирани облик у коме се појављује, ова тема трансформисана је до непрепознатљивости. На овом месту, тему прво изводе гудачки инструменти, а затим клавир. Поред изазова у погледу одмеравања динамичких нивоа и нијанси у овом одсеку, о којима је било речи у претходном поглављу, овде извођачи морају одгонетнути и која тема има предност. У првом наступу виолина има тему у шеснаестинском покрету, док виола своју мелодијску линију доноси у осминама, а једино је у деоници виолончела јасно видљиво да је у питању контрапункт. Ако погледамо наступ клавира, који излаже тему одмах након гудачких инструмената и ту тему упоредимо са ове две, видећемо да је мелодија, иако је у клавирској партитури овог пута тема исписана у триолама, једнака виолинској. Такође, уколико упоредимо ову тему у репризи са четвртном темом експозиције (Пример бр. 53), уочићемо да се ради о теми из виолинске деонице, само у варираном облику. Према томе, на овом месту, виолинска деоница би требало да буде водећа, све до наступа клавира.

Пример бр.54: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 300–305.

The image shows a page of a musical score for a piano quartet. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves. The first two staves are for the right hand (treble clef), and the last two are for the left hand (bass clef). A section of the score, starting around measure 300, is highlighted with a red box. This section is marked 'p tranquillo' and features a complex rhythmic pattern in the upper staves, which is described in the text as an 'osminski ritmički pokret' (octuple rhythmic movement). The score includes various dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like 'V' (accents).

У другом ставу ге мол квартета наилазимо на упечатљив осмински ритмички покрет који се премештајући се из деонице у деоницу и мењајући облик не зауставља, и попут ротора покреће цело музичко ткиво. Иако је увек написан као контрапунктска линија, чак и ако је део мелодијске линије, готово је увек у улози пратње. Међутим, иако не представља примарни тематски материјал, врло је важно да је се увек изводи на исти начин - довољно чујно, али не превише гласно, како се звучни баланс не би пореметио. Такође, баш из разлога што се никада не прекида, ова линија увек мора звучати као да је изводи један инструмент, те извођач који преузима ову ритмичку конструкцију мора осмислити темпо, пажљиво ослушнути артикулацију којом се претходно изводила, као и динамички ниво и боју у које треба да се уклопи. Према томе, иако није тематски материјал, било би пожељно овај став вежбати само наизменичним извођењем контрапунктских линија које укључују овај ритмички покрет. Када је пратња стабилно постављена, главни тематски материјал ће се тонски много лакше уклопити.

Пример бр.55: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 1–3.; 42–45.

The image shows a page of a musical score for a piano quartet. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves. The first two staves are for the right hand (treble clef), and the last two are for the left hand (bass clef). The tempo is marked 'Allegro (ma non troppo)' and the performance instruction is '(con sordino) p dolce ed espressivo'. A section of the score, starting around measure 1, is highlighted with a red oval. This section features a complex rhythmic pattern in the upper staves, which is described in the text as an 'osminski ritmički pokret' (octuple rhythmic movement). The score includes various dynamics like 'p' (piano) and 'molto p' (very piano), and articulation marks like 'V' (accents).

б)

The image shows a musical score for piano and violin/viola. The top two staves (treble and alto clefs) are circled in red. The bottom two staves (treble and bass clefs) contain piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p* and *p espress.*, and fingering numbers like 4, 1, 2, 1, 1, 2, 4, 5.

Када се уз главни тематски материјал и овај осмински покрет појави још једна контрапунктска линија, која је заправо други глас водећој теми, извођачи морају да обрате пажњу при нивелисању нивоа звука, али и изражајних средстава која би могла додатно истаћи неку деоницу. У следећем примеру тема је у деоници клавира, осмински покрет смештен је у виолску партитуру, а виолина и виолончело изводе контрапунктску мелодију. Иако би се лако могла третирати као тема која парира пијанистичкој, пошто је динамика пијано, а динамичке ознаке унутар пијана прате линију главне теме, ипак је треба подредити теми коју изводи клавир. Међутим, управо због укупног динамичког нивоа који би за све време трајања теме требало да остане на нивоу пијана, поставља се питање како истаћи главни тематски материјал уз ова два врло презентна контрапункта?

Пример бр.56: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 15–20.

The image shows a musical score for piano and violin/viola. The top two staves (treble and alto clefs) are circled in red. The bottom two staves (treble and bass clefs) contain piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *arco*, *p*, *pp*, and *una corda**, and performance instructions like *molto p dolce ed espress.* and *pp*. Fingering numbers like 4, 5, 3, 2, 5, 5 are also present.

Ако бисмо теме поређали по значају, онда би свакако најбитнија била тема у клавиру, коју смо имали прилике да чујемо на почетку става, потом би други по значају био контрапункт у деоницама виолине и виолончела, и затим осмински покрет који овог пута изводи виола. Међутим, распоред динамичких нивоа ће бити нешто другачији. У партитури клавира, тема је означена са *molto p, dolce ed espressivo*, те би она требало да представља крајњу горњу границу динамичких кретања. Иако трећи по важности, моторични осмински покрет неће представљати претњу за чујност главне теме, напротив. Како је клавир звучно надмоћнији инструмент у односу на виолу, материјали се разликују ритмички, а виолска деоница заправо доприноси карактеру клавирске теме, виолиста би на овом месту требало да инсистира на што презентнијем звуку ових осмина. Контрапункт у деоницама виолине и виолончела мора се свирати сугестивно у карактеру, пратећи динамичке осцилације као и фразирање пијанистичке деонице, али у оквиру пијанисима. На овај начин неће се угрозити чујност главног тематског материјала, а контрапунктска линија биће довољно присутна, супротстављајући се мелодији, и дајући јој нови, мистериознији призивок.

У трију другог става наилазимо на тему која се у пијану јавља у две деонице истовремено, уз пратњу мелодијске линије у осминама, која настоји да настави моторични карактер првог дела става. Међутим, када се појави са ознаком форте, Брамс ову тему распоређује у две или више деоница, удаљавајући их метрички - за једну добу у такту.

Пример бр.57: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 124–131.

The image displays a page of musical notation for measures 124 through 131. It consists of four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Piano (bottom). The music is in G major (two flats) and 2/4 time. The score includes various dynamics such as *mf*, *dim.*, and *pp*, and includes fingerings and articulation marks. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more active line in the left hand.

На овом месту, уколико се оба наступа теме не истакну на прави начин, цео одсек неће бити довољно јасан и може звучати као грешка. Битно је да сви интерпретатори у чијим се деоницама тема налази наглашавају сваки наступ четвртине са тачком, водећи фразу увек ка највишој ноти. Како се то у овом примеру дешава између виолине са једне стране и виоле и виолончела са друге, обе деонице морају инсистирати на својој мелодијској линији. Пожељно је да се сва оваква места вежбају унисоно, како би сваки наступ ове теме изводили једнако и усаглашено.

Када су у питању дуге теме које се одвијају унисоно, један такав пример налази се у трећем ставу ге мол квартета. Прва тема у овом ставу, о којој је било речи у претходном поглављу, поверена је виолини и виолончелу. Када су у питању ова два инструмента, чији су опсежи удаљени, готово увек ће у циљу постизања уједначене боје виолончело бити то које води, односно чија тема ће бити чујнија. Виолиниста би у том случају требало да послуша боју виолончела, те да своју прилагоди. Такође, пожељно је да и осмишљавање прстореда виолиниста подреди уклапању боје са виолончелом, те ће, примера ради, избегавати Е жицу у тренуцима када се виолончело налази у много дубљем регистру.

Пример бр.58: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 1–5.

Уз исту тему, пред крај трећег става, наићи ћемо на пример дијалога међу деоницама, који се одвија независно од теме.

Пример бр.59: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 192–195.

На овом месту, целокупна динамика ансамбла је пијано. Док клавир изводи тему, гудачки инструменти изводе контрапунктску линију, распоређену у три деонице. Како би овај контрапункт пратио ток главне теме, и звучао сливено као да га изводи један инструмент, пазећи да остану у оквирима пијана, гудачи морају фразирати у правцу кретања своје мелодије, пажљиво се надовезујући једни на друге. На овом месту је битно добро проценити време почетка новог осминског покрета, како не би постојала пауза између наступа два инструмента. Из овог разлога, извођачима на гудачким инструментима би помогло уколико би покрет гудала из ваздуха, као припрема за следећи наступ, кренуо целу добу раније, тачно са линијом инструмента који им претходи.

Четврти став овог квартета, написан у облику ронда, најједноставнији по облику, као и по кристално јасним границама између одсека, тематских материјала и климакса, као и због присуства мелоса народне традиције којом је инспирисан, пружа слободу у интерпретацији у већој мери него што је то случај у осталим ставовима. Са друге стране, та слобода је ограничена понављањем тематских материјала који се морају изводити на исти начин. Један такав пример налазимо на месту где гудачки инструменти изводе тему претходно смештену у клавирску партитуру.

Пример бр.60: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 4. став, тактови:

а) 161–166.

б) 258–264.

Како је клавир већ извео овај тематски материјал, извођачи на гудачким инструментима ће на исти начин морати да изведу тему – ритмички, по питању фразе и артикулације. Међутим, у оваквим ситуацијама агогика је средство за уношење новине у исти материјал. Како је тема инспирисана народном традицијом, уз осмишљавање неколико различитих варијанти, интерпретатори могу убрзати или пак раширити одређене делове теме.

3.2.2. Клавирски квартет у це молу бр.3 оп.60

У првом ставу квартета у це молу тема која се појављује у партитури гудачког корпуса на самом почетку појавиће се још неколико пута, у различитим облицима. Како је велики део става настао из почетног мотива ове теме, трансформишући га кроз став, Брамсу дарује разнолике карактере и улоге, премештајући га из деонице у деоницу. Међутим, ово није изузетак. У целом првом ставу, исте теме могу се уочити у различитим деоницама, тонским родовима, или мало вариране, те је главни задатак извођача у овом ставу управо уочити и истаћи те разлике у наизглед једнаким тематским материјалима.

Пример бр.61: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови: 1–10.

The image displays a musical score for the first movement of Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 60, No. 3. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Allegro non troppo' and the dynamics are 'p' (piano). The first measure of the Violin I part is circled in red. The bottom two staves show a dynamic change from 'f' (forte) to 'dim.' (diminuendo) starting at measure 4.

Тема са почетка става, први пут поверена само гудачким инструментима, треба да се изнесе врло интимно, али уз експресију у звуку. Иста тема, у репризи се појављује у потпуно другачијем окружењу:

Пример бр.62: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови:196–210.

На овом месту, почетни мотив смештен је у деоницу клавира, у фортисимо динамици, док остатак теме изводе виола и виолина унисоно. У првом наступу ове теме (Пример бр.61) ознаку за темпо *Allegro non troppo* гудачи треба да узму са резервом. Како је у питању сам почетак става, динамика је пијано, а фактура прозачна, извођачи могу себи приуштити слободу у виду минималног ширења темпа, како би се што дуже одржао мир и мистериозни карактер целог одсека. Ову фразу водиће према динамичкој ознаци, дакле ка средини теме, након чега следи велики декрешендо. У примеру бр.62, како наступ теме долази одмах након климакса првог става, и клавир силовито изводи њен почетак, гудачи би требало да теже да ова тема звучи „задихано“, без отпуштања тензије, водећи фразу до самог краја. Трећи наступ ове теме налази се на самом крају става, под ознаком *largamente*, а налазимо је у партитурама виолончела и клавира:

Пример бр.63: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови:312–326.

The image shows a page of musical notation for Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 60, No. 3, measures 312-326. The score is in G major and 4/4 time. It features a first violin part with 'largamente' and 'f espress.' markings, a second violin part with 'f espress.', a viola part with 'fz.' and 'f largamente' markings, and a cello part with 'p' and 'sf' markings. Red circles highlight specific passages in the first and second violin parts and the cello part.

Овог пута, фактура је најгушћа јер виолина и виола имају контрапункт написан налик на тему која парира главној. Водећи тематски материјал је овог пута у најнижем регистру, те би оба инструмента требало да свирају врло интензивно, како би нова боја теме дошла до изражаја. Такође, цео ансамбл би требало да буде свестан да се тема налази у деоници виолончела, које у овом регистру тешко може да дође да изражаја, те да своје динамичке нивое звука прилагоде у односу на њега, градећи тензију музичким изразом, а виолина и виола и интензивним вибратором.

Још једна тема којом се Брамс поиграва налази се у овом ставу. Први пут поверена клавиру, појављује се два пута узастопно, прво у дуру, а затим у молу. На овом месту, са прозачном фактуром, уз моторични ритам у деоницама виолине и виоле, тема звучи лепршаво, полетно.

Пример бр.64: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови: 84–88.

The image shows a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 60, No. 3, measures 84-88. The score is in 4/4 time and G major. It features a piano (p) and violin (v) part. The piano part has markings 'p dolce', 'pizz.', and 'poco marc.'. The violin part has markings 'mf con espr.' and 'poco marc.'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Већ када се појави у молу, сви извођачи би требало да уоче промену карактера. Међутим, други пут Брамс ову тему користи за изградњу тензије која неколико тактова касније доводи до врхунца целог става. Смешта молску тему у деонице виолине и виоле, и то наизменично. Са сваком новом епизодом ове теме, померајући виолинску тему за једну добу раније, напетост у звуку расте, чему доприносе и све учесталије дисонанце између ове две деонице, као и контрапункт у клавирској партитури, на ком пијаниста треба да инсистира, производећи оштар, „претећи“ ефекат. Виолиниста и виолиста би требало управо због овог померања теме да инсистирају свако на својој теми, готово се надмећући, али треба да имају у виду да тему ипак треба да изводе на исти начин, само у различито време, заједно градећи напетост у звуку. Са сваким наступом теме, како и динамички ниво звука ансамбла расте, оба интерпретатора би требало да нагласе почетак своје теме, правећи градацију са сваким њеним новим наступом.

Пример бр.65: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови:

а) 176–179.

176

espress. p espress. f p pizz p marc.

f p pp

б) 184–187.

184

poco a poco cresc. poco a poco cresc. poco a poco cresc. poco a poco cresc.

в) 188–191.

188

sempre più f agitato sempre più f agitato sempre più f agitato sempre più f agitato

У другом ставу карактеристичан је пример паралелног наступа две теме, о ком је било речи и у претходном поглављу. Брамс и овог пута тему премешта између деоница, и то ће утицати на различите начине њиховог извођења. У тренутку када главну тему изводе гудачки инструменти, а друга тема је у клавиру, свој динамички ниво ће морати да подреде теми клавира, иако је главни тематски материјал у њиховим деоницама како, као што је већ речено, клавирска деоница не би звучала нејасно и замућено. Међутим, када се улоге замене, неће се заменити и начини извођења тема, односно динамичких распона. Овог пута, главна тема у деоници клавира биће и материјал коме ће се још једном подредити виолина и виола. Зашто је то тако?

Пример бр.66: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 3, оп.60, 2. став, тактови:

а)72–75.

б)85–94.

Када се главна тема налази у клавиру (Пример бр.666) његова динамичка ознака остаје непромењена, дакле тема је за разлику од првог наступа у пијану. Иако звучно супериорнији, клавир изводи ову тему у нижем регистру од гудача, те ће виолина и виола, трудећи се да линију друге, контрапунктске теме изведу што више повезано, са што нечујнијим променама гудала, позиција и жица, морати и да обрате пажњу да њихов заједнички звук буде увек испод динамичког нивоа клавира. На овај начин, стећи ће се утисак једнако изведених тема, иако се оне заправо изводе на различит начин.

Такође у другом ставу, наилазимо на пример теме коју унисоно доносе деонице виолине и клавира, коју би извођачи требало да изводе на два начина. При организацији интерпретације и фразирања, на овом месту се мора узети у обзир најпре деоница клавира, у којој се тема појављује у акордима. У овом облику, тема обилује скоковима, те ће пијанисти бити изузетно тешко да потпуно без прекида између означених штрихова развија фразу. Иако је штрих у деоници виолине идентичан, уколико би се извео дословно, са минималним прекидима између сваког лука, или са наглашеном променом сваког штриха, цела фраза би звучала испрекидано, а градација коју би требало правити, не би успела у потпуности, управо због ових „станица“ између штрихова. Из овог разлога, различитим извођењем, исте теме ће се међусобно допуњавати. Клавир, као најсиловитији инструмент свакако, посебно уз акордску поставку теме, може постићи већу динамику него што то може виолина. Међутим, виолиниста би требало да се труди да градацију, коју би требало фразирати 2+2+4 такта, прави тако што ће се трудити да штрихове мења нечујно, уз што неприметније промене жица и позиција.

Пример бр.67: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 3, оп.60, 2. став, тактови: 40–45.

The image shows a musical score for Example 67, consisting of two systems of staves. The first system has three staves: two for piano (p) and one for violin (v). The second system has two staves: one for piano (p) and one for violin (v). The piano part in both systems features a series of chords with dynamic markings of *fp* and *f sempre cresc.*. The violin part in the first system has a melodic line with a *f sempre cresc.* marking. The second system includes the vocal line with the lyrics "cre - - - fp - scen - - - do" and a *f sempre cresc.* marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Two red circles highlight specific passages: one in the violin part of the first system and one in the piano part of the second system.

У дијалозима унутар ансамбла постоје примери где за кратко време, један инструмент мора врло брзо да се прилагоди, трансформишући боју, артикулацију, вибрато, услед смене различитих тематских материјала. Један такав пример налазимо у трећем ставу:

Пример бр.68: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 3. став, тактови: 23–33.

The image displays three systems of a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in C major, Op. 60, No. 3, measures 23-33. The score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is C major and the time signature is 3/4. The first system (measures 23-26) shows a dynamic shift from piano to piano fortissimo. The second system (measures 27-30) has blue ovals around the first violin and second violin parts, and a red oval around the second violin part. The third system (measures 31-33) has a red oval around the first violin part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'dim.', 'p', and 'f'.

Виолиста на овом месту мора брзо да реагује, иако је темпо умерен. Најпре са виолином свира у горњем регистру, прилагођавајући боју и артикулацију њеној, будући да виолина има водећу мелодију, а одмах затим у следећем такту, мора се стопити са много топлијом бојом виолончела у нижем регистру.

Анализирајући све теме и њихове односе унутар ових квартета на овај начин, извођачи ће лакше проникнути у срж музичких идеја скривених у нотном запису, али и докучити која би решења за њихову интерпретацију била најповољнија. Такође, на овај начин, лакше ће се извршити организација целог музичког дела, остављајући извођачима простор за креирање што убедљивијег израза.

4. Експресивне технике и интерпретација

Осмишљавање јединствене интерпретације музичког дела од музичара изискује детаљну анализу, висок ниво техничке спремности, али и способност трансформације и прилагођавања, у зависности у којој се улози налази. Солисти ће имати највећу слободу, где ће, ограничени само стилским оквирима периода којем дело припада, као и стилем композитора тог дела, индивидуалне идеје имплементирати у дело, тако изградивши интерпретацију независну од туђих утицаја. Решења техничке и експресивне природе тицаће се само њих, те ће их кројити по свом нахођењу. Камерни музичари, међутим, морају у сваком тренутку бити свесни свог звучног окружења. Чак и након изградње детаљног интерпретативног плана, музичаре чека анализа индивидуалних деоница и изналагања најбољих решења техничке и изражајне природе, која ће довести до крајњег резултата - уклапања у заједничке идеје и интерпретативна решења целог ансамбла.

Ако посматрамо индивидуалне деонице унутар клавирских квартета Јоханеса Брамса, уочићемо да се технички захтеви умногоме не разликују од његових дела писаних за соло инструменте. Дакле, представљају велики изазов за сваког извођача понаособ. Нагле динамичке и артикулационе промене, широка палета разноликих карактера, дуги и чести

фортисимо одсеци, али и бројни скокови унутар мелодијске линије, захтевају од извођача велику спретност, кондицију, силину звука, али и добру промишљеност штрихова, прстореда и различитих врста вибрата, као и других изражајних средстава.

У овом поглављу бавићу се представљањем различитих решења штрихова, различитих видова вибрата, и других изражајних средстава у обликовању фраза у виолинској деоници Брамсових клавирских квартета. Такође, како су оркестарски музичари у највећој мери лишени слободе у креирању интерпретације, прилагођавајући се интерпретацији своје групе у оркестру, инструмента или друге деонице са којом изводе фразу, или интерпретацији диригента, повући ћу паралелу између припремања интерпретације камерног и оркестарског музичара, кроз виолинску партитуру ге мол квартета бр.1 оп.60 Јоханеса Брамса у аранжману Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg) за оркестар.

4.1. Употреба штрихова

При одређивању штрихова врло је битно обратити пажњу на исте тематске материјале у другим партитурама, како би се усагласили звучно и визуелно, уколико су у питању гудачки инструменти. У гудачком квартету посебно је битно да приликом извођења тема које се крећу унисоно, или заједничких мотива, чланови ансамбла ускладе штрихове тако да се у већој мери гудала крећу у истом смеру, како се визуелно нико не би издвајао. Међутим, уколико је у питању усаглашавање неког од гудачких инструмената са клавиром, онда раду на штриховима треба приступити искључиво одредницама стила, као и тежњом ка истом звучању два различита ентитета. Код гудачких инструмената штрих се односи на начин извођења, то јест означава покрет гудалом који је потребан за реализацију одређеног нотног примера, док у клавиру то није увек случај. Стакато ће у оба случаја бити кратко свирање нота, али код гудачких инструмената се он може тумачити на више начина, односно обухватити више потеза попут стаката, спиката, сотијеа. Такође, лук није нужно увек ознака за легато, већ често може означавати дужину фразе.

Још један од параметара који се мора узети у обзир при одабиру штрихова јесу техничке могућности и предиспозиције инструмената, али и чланова ансамбла. Уколико један штрих звучи полетно и виртуозно у брзом темпу у изведби виолине, а виолончело на пример, због природе свог инструмента није у могућности да штрих одсвира на исти начин, виолина ће свој штрих морати да прилагоди виолончелу. Такође, како су техничке могућности, брзина и виртуозност врло индивидуалне особине, оне се морају узети у обзир приликом заједничког планирања штрихова. Један штрих може звучати врло спретно и дати одличан резултат уколико га изводи музичар високих техничких могућности, и са друге стране, може цео одсек учинити неуредним, непрепознатљивим, уколико се не изведе довољно спретно.

У оба клавирска квартета Јоханеса Брамса преовлађују дуги одсеци који било да се ради о лирским или драмским фразама, од извођача захтевају висок ниво изражајности и експресије у тону. У овим одсесима највише је заступљен легато, штрих који у Брамсовој музици може послужити и као изражајно средство. Такође, брзе смене карактера, ефекти, или одсеци са фрагментарном структуром, као и брзи ставови обилују кратким потезима - стакатом, спикатом, сотијеом. Примерима из ових квартета приказују на који начин се уз помоћ штрихова постижу жељени начини фразирања, трансформације у оквиру једног штриха на местима климакса унутар ставова, али и одређени ефекти.

4.1.1. Клавирски квартет у ге молу бр.1 оп.25

У првом ставу наилазимо на карактеристичну за Брамса, дугу фразу, али овог пута написану без назначених штрихова. Ради се о трећој теми овог става, коју виолина доноси заједно са виолом:

Пример бр.69: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови:79–84.

На овом месту, фраза се не сме прекинути све до тона фис у петом такту ове теме. Како би се постигла непрекидна мелодијска линија, деташе треба свирати „мазано“, односно на жици, повезујући ноте са што блажим променама гудала. Како би се направио и крешендо, фразу треба почети малим потезом, те са развијањем звука ширити потез, који ће на месту форте динамике достићи свој максимум. Истовремено, вибрато ће такође помоћи у постизању фразирања – почети вибрато са врло малом амплитудом, те је у крешенду проширити и трудити се да се вибрато равномерно преноси са ноте на ноту.

Такође дуга фраза, овог пута у пијано динамици, написана је под луком, али између две жице:

Пример бр.70: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови:303–309.

The image shows two excerpts of a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 25, No. 1. The first excerpt covers measures 303 to 305, and the second covers measures 306 to 309. Both excerpts are marked with the tempo instruction 'p tranquillo' and the dynamic marking 'p' (piano). The first violin part in both excerpts is highlighted with a red box. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 4/4. The first excerpt shows a melodic line in the first violin with a crescendo-decrescendo marking. The second excerpt shows a similar melodic line in the first violin, ending with a triplet of notes marked 'p 3'.

Под ознаком *tranquillo*, темпо је мало мирнији, али се тежина извођења ове теме огледа у постизању мирног карактера и непрекидне мелодијске линије, уз истицање горњих тонова, посебно на местима са крешендо-декрешендо ознакама. Виолиниста се мора трудити да оствари добар контакт са жицом, ради лакше контроле гудала преко жица, али да у исто време потпуно анулира тежину, односно притисак гудала на жицу како би се постигла жељена динамика. Препоручује се прво вежбање двозвука, где год је то могуће, како би се десна рука навикла на положај између две жице. При свирању, промене гудала морају бити нечујне, прелазак гудала са жице на жицу би требало мењати искључиво прстима десне руке, а штрих минимално раширити при крешенду, уз вибрато мале амплитуде који би помогао десној руци у истицању нота.

Постизање дуге фразе на крају развојног дела у првом ставу доводи нас до трансформације штриха. Ово место је изазов за цео ансамбл, те свако понаособ мора врло

добро промислити и распоредити динамику како би се постигао жељени ефекат и постепено дизала тензија.

Пример бр.71: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 204–214.

The image shows a musical score for measures 204 to 214. It consists of four staves. The first two staves are for the Violin I and Violin II, and the last two are for the Viola and Cello. The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There are also some markings like *53* at the end of the first system.

The image shows a musical score for measures 210 to 215. It consists of four staves. The first two staves are for the Violin I and Violin II, and the last two are for the Viola and Cello. The score includes dynamics such as *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo). There are also some markings like *53* at the end of the first system.

У тренутку пијанисимо почетка ове фразе, штрих би требало почети на врху, потпуно без притиска на жицу, ближе хватнику, али са убедљивом артикулацијом како би се ритам јасно чуо. Како се динамика развија, тако би требало постепено додавати тежину, ширити штрих, а место контакта гудала са жицом померати ка средини и ближе кобилици.

У другом ставу преовлађују два штриха - легато, који такође у пијано и пијанисимо динамици треба да се свира што повезаније, равније, само уз блага динамичка померања у оквиру фразирања, и спикато, у оквиру моторичног осминског покрета, трансформишући се кроз став. У тренутку када виолина и виола преузимају осмински ритам, он се мења, постајући комбинација легато и спикато штриха:

Пример бр.72: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 42–45.



Како се ритмичност не би изгубила, при извођењу четири везане осмине, извођачи би требало да избегавају стварање импулса на првој доби у такту. Напротив, сваки почетни легато штрих у такту треба одсвирати што повезаније, са меканим преласком преко жица, а импулс који треба направити и који ће бити од велике помоћи и приликом брзе трансформације из легата у спикато, налази се на другој доби, односно на последњој везаној осмини, ка којој треба фразирати и од које се треба „одбацити“. На овај начин фразирања је посебно важно обратити пажњу када се овај мотив јави у двозвучима како не би дошло до опадања темпа и губитка карактера.

Што се тиче легата у другом ставу, најтранспарентији примери њиховог различитог извођења налазе се у Трију. Главни тематски материјал, који виолина изводи на самом почетку овог одсека написан је у групама од две или три ноте под једним луком. На овом месту се, како би се постигао одговарајући карактер теме, и како би се довољно истакао контраст између ове теме и контра теме која гради фразу заједно са њом, никако не треба трудити навезивати штрихове, већ управо супротно. Благим акцентовањем, односно давањем малог импулса при свакој промени гудала добиће се супротан карактер, чинећи да се главна тема још више истакне. При овом начину свирања фразирање ће доћи из развијања динамике ка средини теме. Треба обратити пажњу да се на почетку теме, због осминске паузе на крају штриха не скрати друга четвртина, или да се пак не одсвира претихо.

Пример бр.73: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови:

а) 117–120.



б) 137–141.



Други пример свирања легата налази се увек уз ову тему, у контрапунктској мелодији, која се такође кроз став премешта из деонице у деоницу. У овој теми би требало потенцирати што повезанију мелодију, нечујне промене позиција, жица и посебно штрихова. Како се услед мекоће прелаза у десној руци не би нарушила прецизност артикулације, лева рука би за време трајања целе теме требало да свира фортисимо у пијано динамици, односно да врло јасно и прецизно изведе сваки тон.

Као што је већ споменуто у претходним поглављима, трећи став нам доноси два потпуно контрасна одсека, у тематском, карактерном и метро-ритмичком смислу, и самим тим, и употребу штрихова можемо поделити у две категорије. У првом одсеку преовлађују дуге теме уз легато линије, или пак мазани деташе, у циљу постизања непрекидне фразе.

Пример бр.74: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 1–20.



Прва тема овог става налази се у партитурама виолине и виолончела. Иако је динамика *poco f*, темпо је *Andante con moto*. Како би извођачи успешно водили фразу без бојазни да ће им недостајати гудала, и како се не би десило да штрих буде испоштован, али да фразирање буде тешко изводљиво услед константне штедне штриха, било би пожељно променити штрихове. Ово су предлози штриха за виолинску деоницу, и у овој ситуацији би било пожељно да виолончелиста мења гудало на другим местима, где је то могуће, како би се стекао утисак једне дуге, неискриване мелодијске линије. На овом месту је потребно врло мудро одмерити потрошњу, али и брзину вођења гудала, како би дужина фразе остала непрекинута.

Почетак Анимато одсека доноси нам потпуно нов, контрастни материјал. Тема се налази у деоници клавира, међутим у виолинској партитури наилазимо на перкусивни ритмички покрет у улози пратње. Пошто је динамика пијанисимо, потребно је наћи место на гудалу где ће рикоше звучати што мекше, али и даље прецизно, како би сви двозвучи и у овој динамици били чујни. Такође, ово место изискује спретност у левој руци, те је потребно навежбати хитре промене позиција у паузама између потеза. У неким редакцијама ге мол квартета, на овом месту рикоше потез није назначен, међутим како је при прецизном извођењу ситних нотних вредности, посебно у двозвучима изузетно тешко произвести и лепршавост уз танан звук, овде је најбоље решење ка лакшем постизању жељене динамике, карактера и фразирања управо рикоше.

Пример бр.75 Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 75–82.



Исти ритам, такође у улози пратње, али у форте динамици изводиће се на другачији начин. На овом месту, због постизања великог интензитета у звуку, али и оштре артикулације, свираће се одвојен штрих. Због брзог покрета услед свирања тридесетдвојки након којих следи акорд, виолиниста мора врло спретно да организује штрих. Како би артикулација поновљених двозвука при ситним нотним вредностима била што јаснија, а како би се избегао агресиван, резак звук, пожељно је ове двозвуке свирати ближе средини гудала „мазаним“ штрихом користећи само прсте и зглоб десне руке, како би њихова смена била што хитрија и деликатнија. Такође, на овај начин ће бити лакше мекано, а хитро извести акорде који следе.

Пример бр.76: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 127–133.



Четврти став, као највиртуознији став у овом квартету обилује кратким потезима у виду спиката, стаката и сотијеа, а чести су и одсеци са пицкато пратњом, и легато темама. Главна тема овог ронда од извођача захтева брзе реакције и трансформације. За кратак временски период, у брзом темпу смеђују се три врсте артикулације, односно три различита начина интерпретације у виду штрихова. Сваки такт са акцентованим осминама требало би изводити тенуто, али са малим паузама између њих, како би предудари били прецизно изведени. Тактове са четири осмине ћемо у пијано динамици изводити класичним спикатом, међутим у брзом темпу биће немогуће спикатом постићи велики интензитет у звуку, те ће се у овом случају спикато кроз крешендо ширењем штриха и додавањем тежине на гудало претворити у ношени деташе, који ће се врло мало одизати од жице. И најзад, фортисимо место треба изводити потпуно на жици, мазаним деташеом, али са оштром артикулацијом при почетку сваког штриха. У акцентовању дужих нота извођачима ће помоћи брзи импулс вибрата.

Пример бр.77: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 1–22.

Такође, на овом месту при свакој новој фрази, односно на сваких 6 тактова, потребно је вратити гудало, односно поново кренути фразу наниже, при чему ће се пред враћање штриха прекинути звук, тек колико да се гудало дигне са жице. Међутим, како је потребно правити све већи крешендо, врло је тешко додавати интензитет у звуку при кратком потезу у десној руци и при прекиду фразе при враћању штриха. Како би се постигао што већи

крешендо, а самим тим и већи врхунац у фортисимо динамици у 13. такту, решење би било обрнути штрих, односно фразу овог пута кренути од врха. На тај начин, у 12. такту четвртина би могла да траје до самог почетка следеће ноте, што би омогућило максимално време додавања интензитета, вибрата и навезивања штрихова између тактова.

4.1.2. Клавирски квартет у це молу бр.3 оп.60

Први став краше смене дугих лирских фраза под луковима и експлозивних одсека у краћим нотним вредностима, који се у виолинској деоници највећим делом налазе у развојном делу, као и на местима где се виолина налази у улози пратње. Легато штрих међутим, у овом ставу можемо свести на две крајње варијанте – легато у сврху развијања фразе, крешенда, стварању климакса, и статични легато, који захтева велики мир извођача и квалитетну контролу покрета десне руке.

На самом почетку првог става, сви гудачки инструменти, а посебно виолина, јер се у њеној деоници налази главна мелодијска линија, морају при фразирању, а посебно при прављењу крешенда бити опрезни како би се сачувао мир и мистериозни карактер.

Пример бр.78: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови: 1–33.

The image shows a musical score for the Violine part of Johannes Brahms' String Quartet in C major, Op. 60, No. 3. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The score is divided into three systems. The first system starts at measure 11 and ends at measure 22. The second system starts at measure 11 and ends at measure 22. The third system starts at measure 23 and ends at measure 33. The score includes various dynamics such as *p*, *espress.*, *ppp*, *p marc.*, and *f*. Articulation markings include *pizz.*, *arco*, and *dim. sempre*. Red 'V' and '□' symbols are placed above the notes to indicate phrasing and dynamics.

При извођењу прва два такта у фрази постоји ризик да у намери прављења декрешенда друга нота буде нечујна или скраћена. Како би се избегао овај проблем, треба тежити да друга нота траје до самог почетка треће добе, те да декрешендо буде постепенији и дужи. Такође, како би дуга фраза која следи била непрекинута линија, треба обратити пажњу на поделу и промену штрихова. Сви извођачи на гудачким инструментима би требало штрих

да наместе тако да га промене близу средине фразе, врло нечујно, и уколико је могуће, у различито време. Предлог штриха из примера бр.78 погодан је за природно фразирање и динамички развој унутар фразе, као и за што деликатније почетке нота близу врху гудала. У последњој фрази пред пицикато, треба се трудити да штрих буде што мирнији, те брзину гудала треба унапред израчунати и прилагодити.

Почетни мотив из овог примера, можемо наћи и на самом крају става, вариран, под једним луком, у потпуно новом окружењу:

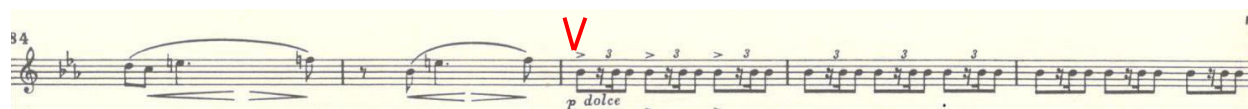
Пример бр.79: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови: 294–299.



Постизање карактера, као и sostenuto ознаке, која неће наступити са првим тоном, већ ће се манифестовати у виду постепеног затезања темпа у највећој мери постиже се самим штрихом, као и вибратором. Ноте означене акцентима треба завибрирати интензивније, дајући импулс на почетку вибрата, али ће се акценти паралелно изводити и десном руком, у оквиру легато штриха. Како би се избегла грубост у тону, потребно је само прстима десне руке регулисати тежину гудала на жици, те при сваком акцентовању ноте хитро извести притисак и отпуштање гудала са жице, трудећи се да се мелодијска линија не прекине.

Такође у првом ставу, виолина и виола триолским полетним ритмом уносе покрет у музичко ткиво:

Пример бр.80: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови: 84–88.

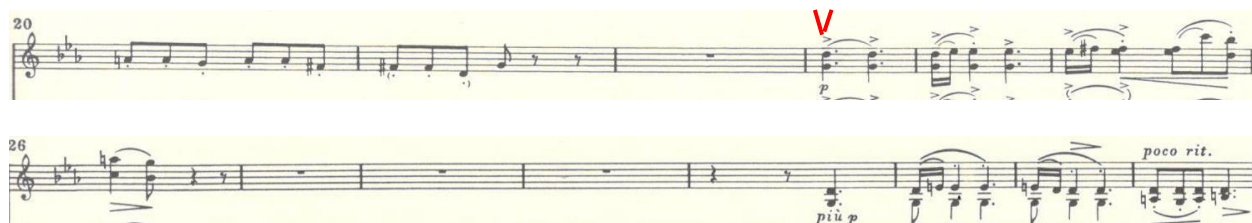


На овом месту врло је битно да се у пијано динамици свака нота изнесе врло артикулисано и јасно, како би се истакао контраст између пратње и главног тематског материјала, који се на овом месту налази у деоници клавира, али и због постизања жељеног полетног карактера.

Предлаже се извођење ритмичке фигуре на врху гудала, али уз добар контакт са жицом. Акценти ће се изводити малим импулсом из прстију десне руке, као и импулсом вибрата након чега шеснаестина и осмина са тачкама треба да се изведу у месту, са врло мало гудала, али оштро и конкретно. Иако акценат у оваквом штриху долази увек у контра смеру (навише-наниже), то неће представљати проблем јер на врху гудала и оваквим начином извођења ова разлика неће бити приметна, а управо овај наизменични штрих ће потребом за константним покретом десне руке извођачима олакшати постизање жељеног карактера.

У другом ставу за тему коју изводе гудачки инструменти карактеристична је комбинација легата, дуге фразе и стаката под луковима. Квалитет извођења ове теме, о којој је било речи и у претходним поглављима, може умногоме зависити од штриха, односно од начина на који ће се штрих извести. При свирању две или више нота на једно гудало, тачке и акценти не смеју значити потпуни прекид тона или прејак атак на ноту, како се карактер и баланс звука не би нарушили. Акценти ће се манифестовати хитрим вибратором, а тачке ће се добити импулсом из прстију десне руке, при чему треба обратити пажњу да се и смене гудала одвијају што течније, без прекида у звуку. Такође, гудало би требало наместити између две жице, како извођење двозвука не би ометало ток штриха.

Пример бр.81: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 2. став, тактови: 20–33.



Такође, у другом ставу су највидљивије трансформације истих штрихова, у циљу постизања експресије, климакса, или одређене атмосфере. Штрих који је свакако после легата најзаступљенији у овом ставу јесте спикато. На самом почетку, док клавир изводи главну тему, управо кратким, одсечним свирањем овог штриха у контрапункту гудачких инструмената постићи ће се мистериозна атмосфера (Пример бр.82а). Како се тема развија хрлећи ка каденци, гудачи ће пратећи крешендо клавирске деонице раширити штрих, користити више гудала, али и притиска на жицу. Такође, у самом климаксу овог става, под

ознаком форсисимо, овај штрих ће, у циљу постизања жељеног волумена звука, карактера, али и ефекта дозволити и минималну дозу грубости у звуку, односно перкусивног призвука при његовом извођењу (Пример бр.82б).

Највећу трансформацију можемо приметити у виолинској деоници у развојном делу овог става. Док је главни тематски материјал у клавирској партитури, осмински покрет у контрапункту виолина преузима од виоле. На самом почетку, ове осмине се свирају тихо, малим потезом гудала, са мекоћом у звуку. Како клавир развија тему, виолиниста му мора парирати овим контрапунктом ширећи штрих и постепено додавајући тежину и притисак у десној руци. На овом месту се треба трудити да улазак у жицу при свакој осмини буде врло конкретан како би инструмент боље резонирао, а како се приближава врхунцу, дозвољено је осмине изводити уз атак на сваки тон, односно мало жустрије и агресивније (Пример бр.82в).

Пример бр.82: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 2. став, тактови:

а) 8–22.

Three staves of musical notation for Example 82a, measures 8-22. The first staff shows measures 8-13. The second staff shows measures 14-19, with a *cresc.* marking under measure 14 and a *f* marking under measure 17. The third staff shows measures 20-22.

б) 53–55.

One staff of musical notation for Example 82b, measures 53-55. The staff starts at measure 51 and ends at measure 21. It features a *ff* marking under measure 53 and another *ff* marking under measure 21.

в) 117–129.



Насупрот развијању и трансформацијама штриха, у спором ставу овог квартета наилазимо на тему у Б делу става која од извођача изискује врло прецизно и једнолико извођење штриха. Тему прва доноси виолина, а затим је касније у ставу можемо уочити и у извођењу виоле и виолончела. Динамика је пијано, уз ознаку *molto dolce*, а целу фразу Брамс је назначио једним дугим луком, па треба тежити ка непрекидној мелодијској линији:

Пример бр.83: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 3. став, тактови: 34–37.



Како би извођачи што лакше постигли истоветност сваког штриха и лакше развијали фразу, предложен је штрих у ком ће и покрет десне руке бити уједначен у сваком мотиву. При његовом извођењу, потребно је тему изводити на горњој половини гудала, где је природна тежина гудала мања, те ће и постизање жељених тембровских карактеристика звука бити знатно олакшано. Сваки штрих навише на свом завршетку, односно на другој осмини има тачку, те ће бити потребно благо подигнути гудало са жице. Међутим због динамике у којој се тема налази, биће довољно само одузети тежину гудала, како се не би направио акценат. Такође, на сваку четвртину која следи треба „сести“, односно одсвирати је тенуто, уз употребу вибрата. Важно је нагласити да сваки штрих треба да се одсвира што равније, без акцената, са усмерењем ка ноти која следи.

Финале це мол клавирског квартета не доноси новине у штриху, већ изискује изузетну организацију различитих врста легата, као и наглашавање контраста и брзих смена

легата и стаката. На самом почетку налази се прва тема, поверена виолини, уз клавирску пратњу. Цела тема свира се легато, и обухвата две изузетно дуге фразе од осам и дванаест тактова. Поред тога што сви прелази између жица и позиција морају бити изузетно нечујни, виолиниста мора највећу пажњу посветити фразирању, које ће зависити само од употребе штриха. Како би расподелу гудала, као и динамичко нијансирање унутар фразе било што лакше реализовати, предлажу се следећи штрихови:

Пример бр.84: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 4. став, тактови: 1–20.



На овај начин, крешендо, односно и вођење мелодије унапред ће увек доћи природно, навише, и обратно, декрешендо ће се изводити наниже. Такође, како би примена штрихова била што успешнија у тенденцији дугог фразирања, потребно је и вибрато преносити са ноте на ноту.

Такође, у овом ставу честе су нагле промене штриха, које имају улогу промена карактера, приказивања различитих атмосфера, или драматског развоја:

Пример бр.85: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 4. став, тактови:26–39.



На оваквим местима извођач мора хитро реаговати и прилагодити брзину гудала, притисак, као и место на гудалу у новонасталој ситуацији. Код слова А, како претходна фраза води у декрешендо, а одмах након ње следи промена штриха и артикулације, чиме се наговештава промена карактера која следи, те ће виолиниста обратити пажњу да без акцентовања, односно врло мекано али кратко одсвира ноту Ге2, а затим хитро, премештајући гудало кроз ваздух, контактано место са жицом пребади ближе жабици.

4.2. Вибрато

Једно је од најзаступљенијих експресивних средстава у интерпретацији, и у зависности од начина примене може умногоме утицати на различиту перцепцију дела. У ансамблу какав је клавирски квартет, вибрато ће изводити три различита гудачка инструмента, чији ће принципи и техничке особености његовог извођења бити исти. Међутим, због различитих тембровских одређености, али и техничких могућности инструмента примена исте врсте вибрата ипак може звучати различито. Жице на виолини, виоли и виолончелу различите су дебљине, те се мора врло пажљиво ослушкивати и ширина амплитуде вибрата, јер је на изузетно тананој Е жици на виолини и на најдебљој Це на виолончелу немогуће истом амплитудом створити исто звучање вибрата. Виолинисти ће бити потребна много мања амплитуда да произведе изузетно изражајан вибрато, док ће виолончелиста за исти звук морати да употреби много шири покрет, али и брзину руке. Оно од чега такође зависи звучање вибрата јесу и различите физичке карактеристике свирача - музичар са крупнијим прстима који свира виолину и виолончелиста са изузетно танким јагодицама прстију имаће проблем при усклађивању вибрата, док би обратна ситуација била идеална при синхронизацији вибрата.

При одабиру вибрата, музичари свакако морају обратити пажњу на стилске одреднице композиције чијој интерпретацији приступају. Тако ће се, на пример, неко дело из доба класицизма изводити потпуно без вибрата, док је у романтизму вибрато једно од главних изражајних средстава. Дакле у Брамсовим делима вибрато игра важну улогу у изградњи аутентичне интерпретације. У зависности од одсека, карактера теме, динамике и темпа у

којима се тематски материјал одвија, комбинације инструмената којима је тема поверена, или ефекта чијем се постизању тежи, бираће се врста вибрата, односно вибрато из целе руке, шаке или прста, или ће се пак одређена места свирати нон вибрато.

Ситан вибрато, мале амплитуде, умерене брзине, углавном ће се користити за теме и одсеке у којима треба постићи мир. Обично су то лирске теме, или пак смирења након климакса, а неретко и фрагментарне структуре. На такав пример наилазимо у трећем ставу ге мол квартета, када се реприза након узбурканог Б дела става појављује у виолинској деоници:

Пример бр.86: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 152–155.



На овом месту након дугог фортисимо одсека пуног експлозивних ритмичких фигура треба вратити миран карактер, уз лебдећу атмосферу. Виолина сама доноси главну тему А дела, у пијано динамици, те ће звук већ сам по себи бити сведенији у односу на први наступ ове теме у извођењу виолончела и виолине. Како би атмосфера одсека била што мирнија, виолиниста се мора трудити да вибрато мале амплитуде и умерене брзине преноси са ноте на ноту, вибрирајући и ноте у квинтоли, пазећи да се ниједна нота не издваја. Сличан пример налазимо и у првом ставу це мол квартета, такође у репризи, где виолина преузима тему из деонице виоле. У овој теми, поред преласка преко жица, треба тежити ка непрекидном вибрату исте амплитуде и при промени штрихова:

Пример бр.87: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови: 242–247.



Сличном употребом вибрата, уз бржи темпо и контрапунктско окружење може се постићи и потпуно дијаметрални карактер:

Пример бр.88: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови:1–5.



У овој теми, иако одсвиран на исти начин - ситнијом амплитудом умерене брзине, због бржег темпа, тоналитета, моторичог ритма у пратећој линији, али и због унисона са виолом, исти вибрато звучаће различито, дајући потпуно другачији карактер.

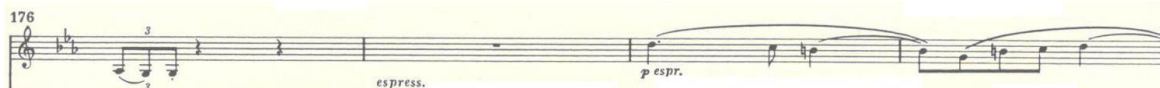
Када се у нотном запису нађе тема која поред изузетно интензивних динамичких захтева изискује додатну изражајност и драматичност у изразу, употреба вибрата би требало да прати развој фразе, односно стварање кулминације. У следећем примеру динамика је фортисимо, међутим како би кулминација ипак постојала, динамички нивои се морају прегледно организовати. У прва три такта мелодија се креће наниже, док од четвртог такта теме креће навише, уз акценте на јаким деловима такта. Стога би вибрато требало у првом тротакту да буде константан, уз мало ширу амплитуду, због карактера теме, преносећи се са ноте на ноту, док ће у другом тротакту акценти највећим делом бити произведени управо вибратором, који ће поред импулса на свакој акцентованој ноти пратити развој мелодије те постепено постајати све изражајнији:

Пример бр.89: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 23–33.



Сличан пример овоме налазимо и у првом ставу це мол квартета, само на ширем подручју музичког ткива, те се вибрато мора врло паметно дозирати. У три фразе, које својим секвентним кретањем и динамичким нивоима праве градацију, вибрирање такође мора имати три фазе. У првом наступу теме, у пијано динамици, али уз ознаку *esspreso*, вибрирање се споријим покретом ситније амплитуде, како би карактер остао мирнији. Како тензија расте, брзина вибрата ће се повећавати сразмерно амплитуди.

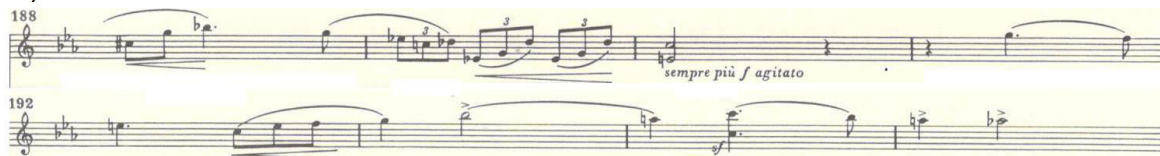
Пример бр.90: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 1. став, тактови: 176–180.; 184–187.; 188–195.



б)



в)



Свакако, музичари треба у сваком тренутку врло пажљиво да ослушкују звучање вибрата, које може варирати у односу на инструмент, али и од простора у којем се изводи, те његов интензитет прилагодити у складу са тренутним условима.

У Брамсовим квартетима чести су примери тематских материјала у којима ће се жељена боја постизати управо вибратором. Један од најбољих примера налази се пред сам крај првог става ге мол квартета. Реч је о теми коју смо имали прилику да чујемо на крају експозиције, у дуру, док се на овом месту налази у молу, у пијано динамици, уз ознаку *esspreso*. Како бисмо нагласили промену карактера, односно расположења ове теме и нагласили молећив звук гудачких инструмената, прсте леве руке положићемо на жицу већом површином јагодица, тако да цела шака буде благо повучена уназад. Амплитуда би требало да буде шира, а брзина умерена, како бисмо произвели што топлију боју на највишој Е жици.

Пример бр.91: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 322–329.



У трећем ставу це мол квартета наилазимо на пример где ће вибрату бити поверено више улога. Тема, која се јавља секвентно, обилује брзим сменама разноврсних динамичких нијанси, а њен други наступ који је за терцу нижи, припрема повратак на репризу главне теме са почетка става. При фразирању и изградњи тематског сензибилитета вибрато ће умногоме допринети лакшем постизању врхунца фразе, али различитих карактера и тембровских одређености две исте теме. У оба наступа вибрато ће се, пративши динамички развој и вођење фразе, развијати ка првој ноти другог такта. Међутим, у првој теми, требало би вибрирати интензивније и брже, са прстима постављеним под оштрим углом у односу на жицу, чиме би се истакао узнемирени карактер теме. Тек у трећем такту при појави пијано динамике, брзина вибрата би постепено требало да опада, при чему би и положај прстију на жици требало да буде положенији. Други наступ теме, како би припремио репризу, те и створио мирнију атмосферу, изводиће се уз интензиван вибрато, широке амплитуде, али уз положене прсте на жицу, како би боја звука била топлија.

Пример бр.92: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у це молу* бр. 3, оп.60, 3. став, тактови: 68–81.



Неповољан избор вибрата често може негативно утицати на целокупну интерпретацију заједничких тема или одсека у камерном ансамблу. Наиме, уколико се не усклади, вибрато може деформисати перцепцију тачне интонације, пореметити боју, и створити слику неусклађеног звука унутар ансамбла. При извођењу тема унисоно, како за интонацију и постављање динамичких нивоа, тако и за вибрато важи правило да се увек виши глас треба прилагођавати нижем. У следећем примеру, виолина и виолончело отварају став извођењем главне теме унисоно. Како је виолончело инструмент знатно нижег регистра и заобљеније боје звука, виолина ће, поред тога што ће и прсторед осмислити тако да дебље жице буду заступљеније како би се и боје ова два инструмента ускладиле, ослушкивати вибрато, те амплитуду и брзину покрета ускладити са виолончелистичким. И у овом случају би промена положаја прстију леве руке допринела утиску топлијег, заобљенијег звука.

Пример бр.93: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 1–5.



Међутим, неретко се дешава да управо при унисоно свирању инструменти у вишим регистрима морају свој вибрато прилагођавати по звучању, а не по начину вибрирања осталих чланова ансамбла. Ово је најчешћи проблем управо у деоници виолине, због високог регистра, у којем су размаци између тонова изузетно мали, при чему и ситна амплитуда вибрата може звучати веома изражајно. У следећем примеру сви гудачки инструменти изводе унисоно тему, у ком је тема записана у деоници виолине две октаве удаљена од теме у виолончелу, а једну октаву од виоле. У овој ситуацији, где је динамика фортисимо, виолина ће се свакако истаћи због регистра у ком се налази, те употреби вибрата мора приступити врло опрезно. Амплитуда вибрата мора бити изузетно мала, а брзину ће прилагодити осталим инструментима у ансамблу.

Пример бр.94: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови: 117–123.

Иако музички опус Јоханеса Брамса обилује тонском раскоши и експресивним темама доносећи бујицу емотивне напетости у музичко ткиво, у изузетним примерима можемо наићи на одсеке у којима ће управо одсуство превелике експресије у изразу допринети истицању контраста, разноликих карактера и атмосфера којим његова дела одишу. У првом ставу ге мол квартета на самом крају експозиције, гудачки инструменти изводе тему са почетка става. Након четири различите теме, Брамс је овде имао тенденцију да створи мирну атмосферу, припремајући појаву развојног дела. Како би се створила илузија потпуне стагнације протока времена и постигао мир који би представљао нулту тачку за даљи развој музичког тока, извођачи ће овде постићи изразит ефекат, уколико први двотакт одсвирају потпуно без вибрата, не развијајући фразу, што равније у звуку. Тек у другом двотакту, на дугој ноти вибрато може почети, али врло ситне амплитуде, вибрирајући само из прста леве руке, након чега ће се вибрато постепено развијати.

Пример бр.95: Јоханес Брамс, *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 137–147.

Врло је важно нагласити да се при одабиру вибрата чланови ансамбла морају усагласити, узимајући у обзир све факторе који на његов одабир утичу, али и брзо реаговати при самој интерпретацији, јер се може десити да се начин извођења мора прилагодити условима у којима се наступа. Имајући то у виду, у врло акустичним салама ће бити могуће редуковати вибрата на неким местима, и обратно.

4.3. Слобода интерпретације

Приступање тумачењу нотног текста чини један индивидуалан процес, који се у зависности од много различитих фактора може манифестовати врло разнолико, али и резултирати шареноликим крајњим интерпретацијама. У зависности од зрелости, техничке спремности извођача, али и карактерних особина, варираће и аналитичност, посвећеност као и стрпљење потребно за приступ детаљној припреми једне оригиналне интерпретације. Такође, начин приступања припреми интерпретације би требало да варира и у зависности од улоге у којој се интерпретатор у датом делу налази. Као што је било речи на самом почетку овог поглавља, слобода имплементације индивидуалних идеја у интерпретацију једног дела зависиће не само од стилских одредница периода коме дело припада, већ ће бити обрнуто пропорционална броју извођача који учествују у припреми једне оригиналне интерпретације. Према овоме, музичари у оркестру најмање учествују у креативном планирању интерпретације, камерни музичари „тимски“ долазе до креативних решења и планова, док је солистима поверена највећа слобода.

Како бисмо повукли паралелу, за пример ћемо узети прву виолину тути у оркестру и виолину у камерном саставу, у овом случају у клавирском квартету. У оркестру индивидуални рад на припреми музичког дела заснива се пре свега на припреми тачног извођења нотног текста, уз поштовање свих ознака. Партитура прве виолине у оркестру највећим делом састоји се, налик на деоницу прве виолине једног камерног састава, од главних тема, написаних већим делом у високим регистрима, често удвојених са флаутама, обоама или неким другим дувачким инструментом, али и од богатих контрапунктских линија, и најзад, и пратње. При извођењу своје партитуре, један виолиниста пре свега треба

да се прилагоди својој групи, те ће различита решења штрихова и артикулације ускладити са групом, притом активно учествујући само у њиховој реализацији, али не и планирању. Планирање, односно доношење одлука о штриховима, неретко и прсторедима, као и о различитим артикулационим решењима припада вођи групе, односно концертмајстору. Што се планирања креативног дела интерпретације тиче, оно је највећим делом поверено диригенту који ће своје идеје реализовати кроз презентацију и покретно сугерисање истих оркестру, и кроз њихово увежбавање. Тути виолиниста дакле, поштује ознаке у нотном тексту, пратећи сугестије и реализујући идеје диригента, при чему у сваком тренутку мора бити свестан свог окружења, како визуелно, тако и звучно. Тружећи се да боју звука свог инструмента прилагоди боји звука своје групе, мора бити и на једнаком динамичком нивоу, изузетно нивелишући гласније деонице, како не би изашао ван оквира заједничке динамике. Такође, појединац мора имати стабилан осећај пулсације, не реметећи темпо у заједничком музицирању групе. Креативни део интерпретације тути виолинисте, односно музицирање огледаће се у праћењу фразирања у односу на колеге са којима музицира, концертмајстора према којем ће се цела група оријентисати и диригенту по чијим сугестијама се одвија интерпретација на нивоу целог оркестра.

Виолиниста у једном камерном саставу ће, уколико припрему нотног текста изнесе савесно, поштујући све ознаке и естетске каноне епохе којој дело припада, имати простора за промоцију личних идеја и ставова у јединствену верзију интерпретације музичког дела, уз сарадњу са колегама из ансамбла. Усклађујући многоструке идеје, музичари у камерном ансамблу пратиће само једни друге, ради усклађивања у времену, динамичким опсезима, фразирању и заједничком развоју кулминације, али своју мелодијску линију изводиће сами, те ће већину независних, соло тема интерпретирати са извесном аутономијом избора фразирања, тембровских нијанси и вибрата.

У аранжману Клавирског квартета у ге молу, бр.1 оп.25 за симфонијски оркестар, написаном 1937. године, Арнолд Шенберг (Arnold Schoenberg) се потрудио да сачува аутентичност Брамсове композиције не мењајући ниједан акорд, односно сачувавши сваку ноту онако како ју је Брамс записао. Удахнувши делу нови живот, постигао је извесну комплементарност – сачувао је формалну и хармонску грађу, распоредио тематске материјале комбинујући дувачке и гудачке инструменте тако изродивши нове боје,

атмосфере и ефекте у већ познатом делу. Самим премештањем тематских материјала, поверавајући их различитим инструментима, Шенберг је изменио и деоницу виолине, повремено јој наменивши мелодије других инструмената, уколико упоређујемо са оригиналном верзијом, те и ово треба узети у обзир при приступању припреми интерпретације овог дела.

Кроз примере из Клавирског квартета бр.1 оп.25 у ге молу Јоханеса Брамса и аранжмана овог дела за оркестар А. Шенберга, приближићу разлике али и сличности у припремању интерпретације из угла камерног, односно оркестарског музичара. Како бисмо имали бољи преглед проблематике прилагођавања различитом начину приступања раду на једном делу, примере ћу представити у неколико категорија.

1) Почетак

Претпоставимо да су и камерни и оркестарски музичар правилно навежбали нотни текст, поштујући све ознаке у њему. При приступању раду на интерпретацији, битно је дефинисати и сам почетак једне композиције. У оркестру ће знак дати диригент, док ће у камерном саставу то учинити музичар чији се тематски материјал на самом почетку налази у главној улози. Оно у чему је главна разлика јесте управо осећај за време потребно за интонирање почетне ноте, како на самом зачетку става, тако и при извођењу заједничког тематског материјала двеју различитих група унутар оркестра. У камерном саставу, у овом случају клавирском квартету, најчешће се иста тема или заједнички почетак неког мотива налази у два инструмента истовремено, дакле, две особе ће морати да ускладе своја гудала, или ће на релацији клавир - гудачки инструмент пијаниста испратити покрет гудала, те притиснути дирку у тренутку његовог спуштања на жицу. У оркестру пак, понекад је потребно изнивелисати почетак једног дувачког и гудачког инструмента, због разлике у самом изговору, односно почетном импулсу при добијању звука, или две групе гудачких инструмената, при чему врло лако може доћи до разилажења. Дакле, при сваком почетку става или главних тематских материјала, поред реаговања на знак диригента, потребно је испратити гудало концертмајстора, али и колега из групе, при чему треба обратити пажњу и на положај гудала у односу на жицу, односно на место на гудалу којим се свира.

2) Артикулација

При заједничком музицирању унутар клавирског квартета, али и оркестра, избор артикулације ће зависити од природе инструмента, карактера теме која се изводи, инструмената са којима се у датом тренутку музицира, темпа. Иако је наизглед проблематика врло слична, не смемо занемарити број људи унутар оркестра, посебно унутар групе гудачких инструмената, чија заједничка артикулација мора бити подударна артикулацији једног или више дувачких инструмената. У тим ситуацијама свако од свирача мораће да реагује и прилагоди се укупном звуку своје групе.

На један такав пример наилазимо већ на почетку првог става, у првој кулминацији експозиције. На овом месту у клавирском квартету главни тематски материјал смештен је у деонице гудачких инструмената, док то овде није случај, већ је материјал из клавирске партитуре смештен у гудачки корпус оркестра. Због ситних нотних вредности у пет група различитих гудачких инструмената, ово место је потребно изводити са веома стабилним пулсом, послушкујући групу виолончела и контрабаса, будући да су то инструменти чији се звук емитује спорије него што је то случај са виолинама. Такође, потребно је изузетно обратити пажњу на артикулацију, због броја извођача истоветног материјала. Како шеснаестински покрет не би звучао тромо и неразговорно потребно је да га сваки појединац изводи краће него што би то био случај у камерном ансамблу. Како се звук не би изобличио, виолинисти морају имати у виду да је укупна динамика форте, те услед извођења материјала унисоно са осталим гудачима могу свирати *mf*.

Пример бр.96: А. Шенберг, аранжман за *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 28–31.¹⁴

¹⁴ Johannes Brahms, Piano Quartet in g minor op. 25, Arrangement for Orchestra, Arnold Schoenberg, Sämtliche Werke, ed. Rudolph Stephan, 1940.

Слична правила артикулације могу се применити и на супротну ситуацију на коју наилазимо у другом ставу:

Пример бр.97: А. Шенберг, аранжман за *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 510–514.

Прве виолине ће, за разлику од начина извођења у квартету, овде бити у другом плану, пуштајући да друге виолине воде, те ће ослушкујући, морати да се прилагоде њиховом динамичком нивоу тако да увек буду за нијансу тиши. Такође, при извођењу легата у пијано динамици, прсти леве руке морају свирати изузетно артикулисано, на начин на који би се изводио фортисимо.

У четвртном ставу честе су теме које се изводе истовремено са дувачким инструментима, или у оквиру целог гудачког корпуса, у којима услед брзог темпа, ситних нотних вредности и одсечних ритмичких фигура артикулација мора бити одређена у корелацији два различита ентитета, при којој би се нашао савршени баланс и решење за најбољи заједнички резултат. Како се звук на дувачким и гудачким инструментима производи на различит начин, а у циљу да једна мелодија звучи исто, интерпретатори ће морати да прилагоде начин свог извођења заједничком синхронном звучању. У аранжману А. Шенберга неретке су и ситуације у којима виолинама поверава теме из клавирске партитуре. У таквом примеру у четвртном ставу, виолинисти би требало да буду упознати са оригиналним звучањем ове теме, те да теже пијанистичкој артикулацији при заједничком звучању шеснаестина. Такође, услед контрапунктског окружења у ком се ова тема налази, потребно је истаћи тематски материјал, у пијано динамици. Дакле, изузетно кратак потез у спикату и јасно подизање прстију при сваком одсвираном тону, уз прецизну оријентацију у темпу допринеће већој разговетности и истицању теме.

Пример бр.98: А. Шенберг, аранжман за *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 905–910.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 905 to 910. The score is written for four parts: I. Gg (Violin I), II. Gg (Violin II), Br (Viola), and Vcl (Violoncello). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is marked with 'arco spiccato' and 'p' (piano) dynamics. The measures are numbered 905, 906, 907, 908, 909, and 910. The notation includes various rhythmic patterns and articulations.

3) Динамика

У оркестарском свирању записане ознаке за динамику врло често се морају схватити условно. Налик на формирање заједничке динамике унутар ансамбла, у оркестру је ово процес који захтева брзе реакције, прилагођавање и константно ослушкивање, пре свега других деоница, затим своје групе и на крају самог себе. Оно у чему је разлика је да се у оркестру врло лако може произвести фортисимо невероватног интензитета, али да при постизању пијано и пијанисимо динамике уколико пар свирача свира изван нивоа своје групе, али и оркестра, динамички ниво целог оркестра бива угрожен.

Као што је било речи у другом поглављу, динамика врло често зависи од односа између инструмената у датом моменту. Уколико на пример тему износи харфа, а пратњу имају флауте, оне ће, као инструменти већег волумена звука морати да свој динамички ниво прилагоде, производећи инфериорнији звук у односу на харфу. Уколико пак тему износе сви дувачки инструменти у форте динамици, а пратња се налази у гудачким инструментима, не постоји бојазан да ће тема бити надјачана. У првом ставу другу тему експозиције, чији је други наступ у оригиналној верзији у деоници клавира, Шенберг је поверио дрвеним дувачима. Пратња која се налази у деоници виолине је неизмењена, али ће се овог пута изводити слободније у звуку. Наиме, у оригиналној верзији клавир који износи тему има назначену *mf* динамику. Како је пратња веома густо написана, уз динамичке „галасе“ услед крешенда и декрешенда, виолиниста ће морати да је изводи што суптилније, уз меке прелазе преко жица и не превелике осцилације услед споменутих динамичких ознака, како би

главни тематски материјал могао да дође до изражаја. У оркестру пак, цео корпус дрвених дувача је по природи волуминознијег звука од гудачких инструмената, те ће група виолина моћи слободно да изводи своју мелодијску линију. Самим тим, сваки виолиниста понаособ моћи ће да свира правом *mf* динамиком, користећи више гудала, већи притисак на жицу, него што би то био случај у ансамблу.

Пример бр.99: А. Шенберг, аранжман за *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови:60–62.

The image shows a musical score for measures 60, 61, and 62. It consists of five staves. The top two staves are for Violins I and II, the middle two for Violas and Cellos/Double Basses. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns with many triplets. There are various dynamics and articulations marked, including accents (acc.), 'get.', 'zus.', and '3' (triplet). The measures are numbered 60, 61, and 62 at the top of each system.

Насупрот томе, на местима где група виолина изводи тему која изискује веома интензиван звук и експресију у изразу, унисоно извођење са неким дувачким инструментом ће бити велика олакшица у постизању изражајности мелодијске линије. Због звучне потпоре звучно супериорнијег дувачког инструмента, виолинисти ће без форсирања звука моћи да лагодније изводе мелодијску линију, фокусирајући се на фразирање. У следећем примеру, уз густ контрапункт, тема са почетка трећег става, поверена је виолинама, удвојеним у октави, и виолончелима. Уз њих, тему имају и кларинети, пружајући подршку у постизању волумена звука. Међутим, у оваквим ситуацијама важно је обратити пажњу на боју звука, те се правим одабиром динамике, прсторета и вибрата прилагодити и приближити боји инструмента са којим се музицира. Ова тема је такође у деоници првих виолина записана за октаву ниже, док се њена оригинална верзија налази у партитури других виолина. Са назначеним упутством за извођење теме на Г е жици, на овом месту ће проблематика такође бити уско повезана и са другим одабиром прсторета.

Пример бр.100: А. Шенберг, аранжман за *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 3. став, тактови:579–583.

The image shows a page of a musical score for a piano quartet. The score is arranged in a grand staff format with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: *Kleine Klarinette (in Es)*, *Klarinette (in B)*, *I. Geige*, *II. Geige*, *Bratsche*, *Violoncello*, and *Kontrabaß*. The music is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measures 579, 580, 581, 582, and 583 are indicated at the bottom of the staves. Red circles are drawn around specific passages in the woodwind and string parts, highlighting complex rhythmic and melodic lines.

Такође, у целом четвртом ставу, где у клавирском квартету постизање фортисима представља изазов за виолинисте, услед врло брзих пасажу у ситним нотним вредностима и густо написаних веома ритмичних контрапунктских линија и пратње, Шенберг такође удваја виолинску линију са различитим дувачким инструментима, чинећи да постизање интензитета звука буде производ заједничког музицирања различитих група унутар оркестра.

4) Прсторед

У аранжману Арнолда Шенберга, како сам напоменула, нема промене тоналитета и хармонија у односу на оригиналну верзију, те ће виолинисти, осим уколико диригент или концертмајстор на неким специфичним местима због постизања жељене боје звука не захтевају одређени прсторед, моћи да изводе прсторед налик оном који би се изводио у клавирском квартету. Међутим, учестале су транспозиције тема, односно њихово пребацивање за октаву више, или ређе, за октаву ниже. У тим случајевима, прсторед ће се разликовати, али и начин интерпретирања дате теме.

Пример бр.101: А. Шенберг, аранжман за *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 2. став, тактови: 415–427.

The image shows a musical score for a piano quartet, measures 415 to 427. The score is written on three staves. The first staff starts at measure 415 with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/4. It begins with a piano (*p*) dynamic and a half note (H) above the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. Measures 416, 417, and 418 are marked with dynamics *b.* and *p*. The second staff starts at measure 419 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns and dynamics. Measures 420, 421, and 422 are marked with *b.* and *p*. The third staff starts at measure 423 and concludes the passage at measure 427. It features a piano (*p*) dynamic and a *fff* dynamic marking at the end. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

У примеру бр. 101 је други наступ друге теме другог става, која је у оригиналу поверена клавиру, а која је у верзији за оркестар написана за октаву изнад виолинске теме из истог става, те ће се и прсторед самим тим разликовати. Како на овом месту група других виолина има исти тематски материјал, записан у доњој октави, прве виолине би требало да своју динамику одмере тако да буду испод динамичког нивоа других виолина, при чему ће бити лакше постизање тачне интонације у високом регистру, али и нивелисање заједничке боје звука.

Такође, при свирању у ансамблу сваки музичар има већу контролу и бољу звучну слику целог ансамбла, али и контролу над сопственом емисијом звука. Самим тим, изводећи самостално своју мелодијску линију, моћи ће неометано да контролише квалитет тона и интонацију. Свирање у оркестру врло често, услед веома гласних тути одсека, подразумева свирање у врло неповољним условима. Када на пример цео гудачки корпус свира фортисимо, неретко се дешава да уколико у датом моменту изводи мелодију у високом регистру, виолинисти не чују звук свог инструмента, те су приморани да своју деоницу изводе „напамет“, односно смештајући прсте леве руке на хватник виолине по сећању, без икакве контроле над интонацијом, али и квалитетом тона који производе. Из овог разлога, често се на „ризичним“ местима у нотном тексту, као што су на пример велики скокови, за свирање у оркестру бирају прстореде при којима ће се избегавати уклизивање у циљну ноту, већ ће се налазити решење које је најсигурније и носи најмањи ризик интонативно нестабилног свирања.

Још један од разлога различитог избора прстореда биће и разговетност, односно артикулисана звучност мелодијске линије у групи, најчешће при извођењу брзих пасаж или дугих брзих одсека. Често интерпретација у групи на Ге жици у брзом темпу може звучати недовољно декламовано, прецизно. У том случају ће се бирати прсторед преко жица, у првој позицији, где је природна сонорност инструмента већа.

5) Музицирање у зависности од улоге и окружења

Начин на који ће једна деоница унутар оркестра бити изведена зависи, као и у камерним ансамблима, и од улоге и окружења у којима се у датом моменту налази. У ова два дела међутим, места која су написана истоветно, управо због тежње да се постигне исти карактер као у клавирском квартету, интерпретираће се другачије.

У развојном делу првог става наилазимо на тему поверену гудачком корпусу. У оригиналној композицији одговор свира клавир, док је у аранжману за оркестар он поверен дрвеним дувачким инструментима. Када се изводи у оригиналној верзији, овај одсек представља једну од најтиших тачки у првом ставу, те је погодно тле за стварање мирне атмосфере. Може се изводити потпуно равно, без икаквог израза, вибрата, уз прозрачну боју звука у пијано динамици. Често на овом месту, неприметно умирујући и темпо, извођачи створе илузију споријег протока времена. У оркестру међутим, начин интерпретације пре свега зависи од уметничког утиска диригента. Уколико пак и диригент тежи постизању камерне атмосфере, свирачи ће, како би постигли боју коју у камерном ансамблу без већих потешкоћа произведу три гудачка инструмента, морати врло пажљиво да бирају прсторед, пазити на артикулацију и динамику. Такође, треба имати у виду и разлику у тонској покретљивости између оркестра и једног камерног ансамбла, односно разлику у количини времена потребној за постизање синхронизованих промена динамичких и тонских нивоа, чија је корелација управо у величини звучног тела. С тим у вези, како би се постигла жељена флуидност и прозрачност мелодијске линије у партитури гудачких инструмената, волумен звука читаве групе инструмената требало би да тежи звуку једнаком оном у камерном ансамблу. У том случају, сваки музичар, требало би да буде свестан звука који треба да

произведе цела група, те да према томе нивелише звук свог инструмента. Најједноставније речено - како би се створио пијано приближан оном у камерном ансамблу, сваки тути свирач би требало да производи звук близак шуму, при чему ће пазити и на што течније прелазе преко жица и промене позиција.

Пример бр.102: А. Шенберг, аранжман за *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 141–143.

The image shows a page of a musical score for measures 141-143. The score is for a chamber ensemble and includes parts for the following instruments: 1. 2. Fl (Flute), 1. Ob (Oboe), Bs Kl (Bassoon), 1. 2. Fg (Clarinet), 1. 2. Hr (Horn), 3. 4. Hr (Horn), 1. 2. Tрp (Trumpet), I. Gg (Violin I), II. Gg (Violin II), Br (Viola), 1. 2. Vcl (Cello), and 1. 2. Kbs (Double Bass). The score is in a minor key and features complex rhythmic patterns and dynamics such as ppp, dolce, and m.D. The measures are numbered 141, 142, and 143. The score is written in a single system with multiple staves.

На исти проблем ћемо наићи у кулминацији првог става, на месту о којем је било речи у претходним поглављима. У камерном ансамблу, на овом месту, због дугог динамичког успона, веома је тешко одмерити идеалан однос грађења тензије и протока времена, те постоји ризик да уколико се прерано постигне врхунац у волумену звука, кулминациона тачка неће бити довољно истакнута, и обратно. У оркестру овај проблем решава диригент, који у сваком тренутку има комплетан увид у целокупну звучну слику. У овом случају извођачи би требало да прате његова упутства, али пре свега одмеравајући звук свог инструмента према групи.

Пример бр.103: А. Шенберг, аранжман за *Клавирски квартет у ге молу* бр. 1, оп.25, 1. став, тактови: 207–214.

The image displays a musical score for a piano quartet, measures 207 through 214. The score is arranged for five staves: I. Gg, II. Gg, Br, Vcl, and Kbs. Measures 207-210 show a piano introduction with 'p cresc.' markings. Measures 211-214 show a dynamic progression from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff). The string parts (Br, Vcl, Kbs) have 'arco' markings in measures 211-214. The woodwind parts (I. Gg, II. Gg) have 'pizz.' markings in measures 211-214.

б) Слобода музицирања

При извођењу музичког текста, простор камерних музичара за презентацију личних идеја имплементираних у већ познато музичко ткиво, пружа већу слободу у више сегмената, те чини највећу разлику у начину припреме интерпретације у односу на музичаре у једном оркестру. Поред споменутих ограничења, тути виолиниста при музицирању у групи мора да пази и на покрете тела. При јавном извођењу једног музичког дела, музичари у ансамблу имају слободу покрета, те ће врло сугестивно целим телом наговештавати фразирање, темпо, промену карактера, или ће покрете тела користити као помоћ при постизању већег волумена звука, јачих акцената или пак великих динамичких разлика. У оркестру, међу тути

гудачким инструментима, такав начин интерпретације није пожељан. Замислимо ситуацију у којој би се сваки музичар слободно кретао у ритму музике, сугестивно давао знак за сваки почетак, приказивао целим телом сваку акцентуацију у нотном тексту, притом свако на свој начин. Добили бисмо хаотичан приказ, али би се несклад услед вишка покрета пренео и на звучну слику. При музицирању у оквиру једне групе инструмената, зарад квалитета кохерентне звучности целог оркестра, сваки тути музичар би требало да покрете сведе на минимум, не реметећи визуелно своје колеге, већ пратећи вођу своје групе, односно концертмајстора, изводи музичку линију своје партитуре.

Такође, агогичка померања у нотном тексту у камерном ансамблу ће неретко варирати у зависности од претходно изведеног одсека, теме, или пак од тренутне инспирације музичара, што имплицира да ће при сваком извођењу бити могуће одсвирати исту фразу на потпуно различит начин. Ово у оркестру није могуће, односно неће зависити од музичара, већ од диригента, његових аспирација и идеја.

5. Интерпретација у настанку

У претходним поглављима представљени су начини и кораци у креирању креативног плана у клавирским квартетима Јоханеса Брамса, односно у раду на креирању колективне музичке мисли, драматуршког и карактерног плана. Међутим, како би извођачи достигли тај стадијум у припреми интерпретације једног музичког дела, морају прећи дугачак пут у разумевању проблематике дела, његовој припреми, али и сарадњи унутар ансамбла и доношењу заједничких одлука. У соло интерпретацији, солиста ће након добро припремљене партитуре, односно музичког текста, а на основу знања о композитору, епохи којој дело припада, али и извођачког искуства, своје идеје имплементирати у дело, те их изводити потпуно слободно. Оне се неће тицати само начина фразирања и одабира карактерних слојевитости унутар дела, већ и избора темпа, штрихова, артикулације, али и

слободе покрета у току самог извођења¹⁵. У камерном извођењу, сви интерпретативни чиниоци морају бити усклађени, а идеје и одлуке се морају донети заједно, на основу различитих нивоа знања, техничких могућности, темперамената, сензибилитета и других особина чланова једног ансамбла. Према томе, рад на интерпретацији музичког дела у ансамблу питање је колективне тежње ка истом циљу, односно сарадње и усклађивања двоје или више индивидуалаца, чији ће крајњи производ варирати у односу на више фактора. У овом поглављу биће приказани кораци у настанку оригиналне интерпретације унутар ансамбла, као и разни чиниоци који на њих утичу. Истражиће се различити приступи делу, стратегије у комуникацији, доношењу одлука, као и облици ефикасне сарадње.

1. Приступ делу

Пре првог заједничког музицирања, односно прве пробе, подразумева се да чланови ансамбла навежбају индивидуалне деонице. Већ при самом приступу појединачној припреми дела могу постојати разлике, те у каснијем раду утицати на заједничку припрему интерпретације. Уколико сваки члан ансамбла познаје само своју деоницу, без обраћања пажње на остале инструменте у ансамблу, биће потребно много више времена за заједничко проналажење оптималних решења у оквиру тоналног и динамичког плана. Различити приступи припреми дела могу се разликовати и у зависности од инструмента који извођачи свирају, што на рад у ансамблу може имати и позитивних, али и негативних утицаја. Пијанисти, због начина приступања проблематици дела која имају прилику да изводе од самих почетака учења, имају развијенију хармонску свест од извођача на мелодијским инструментима, те ће уочавајући све промене тоналитета, имати јаснију слику о формалној, хармонској и тоналној грађи дела коме се приступа. Са друге стране, због начина интерпретације кроз школовање, које је највећим делом солистичко, односно без присуства корепетитора, који је у школовању гудачких инструменталиста присутан од самог почетка, у неким случајевима неће имати свест о објективној звучности његове деонице у односу на остале у ансамблу. Овај начин праксе кроз школовање, у великој мери утиче и на развој

¹⁵ Peter Keller, "Ensemble Performance: Interpersonal Alignment of Musical Expression" in: Dorottya Fabian, Renee Timmers & Emery Schubert (ed.) *Empirical approaches across styles and cultures – Expressiveness in Music Performance*, Oxford University Press, New York, 2014, 260.

специфичности темперамента код музичара, који такође умногоме утиче на начин приступања делу, али и на његово извођење, о чему ће касније бити речи.¹⁶ У приласку читању нотног текста, односно првом упознавању са делом, начин интерпретатора на гудачким инструментима ће се најчешће разликовати од приступа пијаниста. У случају виолинисте, пратећи једну мелодијску линију у својој деоници, а без упознавања са садржајем читаве партитуре, закључци које на основу ње може донети често могу бити непотпуни или нетачни без њеног постављања у одговарајуће хармонске оквири.

Један од битнијих чинилаца креирања успешне интерпретације дела јесте приступ вежбању. Од најранијих дана у музичкој школи, ученици приступају увежбавању музичког дела на различите начине. У највећем случају се код деце уочава вежбање у облику пуког понављања мањих или већих целина у оквиру композиције, од почетка до краја. Код студената и професионалних музичара, иако такође може постојати неколико варијанти које ће га учинити у већој или мањој мери успешним, вежбање чини „сложено когнитивно и афективно ангажовање, које означава овладавање менталним и слушним репрезентацијама структуре дела, као и његовим емоционалним и експресивним компонентама, и тиме доприноси развоју интерпретације“¹⁷. Иако се ова дефиниција у највећој мери односи на индивидуално вежбање, њена примена је још важнија у вежбању једног ансамбла. Код професионалних ансамбала, подразумева се овладавање свим сегментима првог стадијума припреме нотног текста, односно тачних тонско-ритмичких конструкција, интонације, и динамичких и агогичких ознака. Међутим, при приступу четири индивидуе једном музичком делу, најбитније је подробно упознавање са емоционалним и експресивним чиниоцима, као и са свим детаљима аудитивног аспекта дела коме се приступа. Тек након детаљног сагледавања и упознавања са овим сегментима дела, могуће је приступити заједничком вежбању и припреми интерпретације, где ће у даљем току рада чланови ансамбла усклађивати различите идеје и виђења, и применом различитих стратегија вежбања и вођења проба, донети заједничке одлуке и решења, који ће резултирати успешним професионалним извођењем.¹⁸

¹⁶ Anthony E. Kemp, *The Musical Temperament*, Oxford University Press, New York, 1996, 167–268.

¹⁷ Ксенија Радош, *Психологија музике*, Завод за уџбенике, Београд, 2010, 190–191.

¹⁸ Исто.

2. Комуникација

Функционисање једног ансамбла, као хомогене структуре, захтева плодносну сарадњу свих индивидуа и формирање јасних циљева и стремљења. При раду на припреми једног музичког дела, за што ефикаснији тимски рад, потребне су и одређене вербалне и невербалне вештине комуникације. Иако се припремање интерпретације пре свега огледа у свирању и увежбавању мањих или већих одсека једног музичког дела, након индивидуалне припреме, свако од чланова ансамбла долази на пробу са сопственим виђењем и ставовима о датом делу, те да би даљи рад на њему био могућ, мора се постићи консензус о томе како треба обликовати експресивне параметре извођења. На разговоре, али и њихове исходе умногоме утичу друштвени и психолошки фактори, односно темперамент и сензибилитет чланова, стилови комуникације, родни и инструментални стереотипи, али и постојећи међуљудски односи у ансамблу¹⁹, као и спремност чланова на компромисе и способност прилагођавања.

Иако већином уско повезани, многи од ових фактора могу негативно утицати на рад у ансамблу. Способност прилагођавања и спремност на компромисе могу се сагледати са два аспекта - извођачког и комуникационог. Извођачки аспект подразумева флексибилност појединца при интерпретацији, у зависности од које ће у већој или мањој мери моћи да одреагује на изненадне промене темпа, динамике, да испрати промене у фразирању и да се прилагоди тембровским карактеристикама ансамбла. Појединци, у зависности од школовања, али и личних афинитета и способности, биће успешни у музицирању са другим људима, те ће и у случају мањка искуства у оркестарском или камерном музицирању успети брзо да се прилагоде. Они ће на основу аудитивних и визуелних знакова током извођења моћи да испрате све смернице, те да звук свог инструмента у свим компонентама прилагоде звуку ансамбла. Са друге стране, постоје извођачи који се врло тешко уклапају у оквире заједничког музицирања. Њих одликују неспособност промене у извођењу, односно могућност да своју деоницу изводе само по сопственом нахођењу, као и одсуство свести о звучном окружењу. Узроци су врло често пропусти у школовању, где појединац или није имао прилике да свира у ансамблу, или је то чинио врло површно; темперамент, узроци

¹⁹ Peter Keller, "Ensemble Performance: Interpersonal Alignment of Musical Expression" in: Dorottya Fabian, Renee Timmers & Emery Schubert (ed.) *Empirical approaches across styles and cultures – Expressiveness in Music Performance*, Oxford University Press, New York, 2014, 270.

психолошке природе, или мањак техничких способности или знања. Комуникационе способности прилагођавања тичу се психолошких особина појединаца, те у вези са њима и темперамента, сензибилитета, спремности на компромисе. При изношењу идеја и предлога о различитим начинима фразирања, агогичким решењима или концепцији одсека, сви чланови ансамбла су једнаки, те се свачија идеја треба размотрити и уважити. Међутим, често може доћи до неслагања, те се морају наћи компромиси, како би се нашло крајње решење. При налажењу заједничких решења, одосно при излагању својих и спремности за прихватање туђих идеја, разлике међу појединцима ће бити најизраженије у темпераменту. Код професионалних музичара, подразумева се да је свака идеја поткрепљена јаким аргументима као и претходно стеченим знањем и искуством, међутим у музици, која је подложна различитим виђењима и погодна за имплементацију разноликих експресивних варијабли, чак и ако су сви чланови ансамбла на једнаком уметничком и професионалом нивоу, до неслагања може доћи. Честа је појава да, уколико је појединац темпераментији, односно наметљивији, његово решење не буде нужно најбоље, већ буде усвојено због попустљивости осталих чланова ансамбла. Многа истраживања показала су да темперамент музичара може зависити од окружења, али и од инструмента који свирају, а Ентони Е. Кемп (Anthony E. Kemp) сматра да је „великих пет“ димензија личности по истраживању Косте и МекРеја (Costa and McRae 1992) потпуно примењиво у психологији музичара, те да нам може расветлити и помоћи да разрешимо проблеме унутар односа у ансамблу.²⁰

Екстраверзија	Пријатност	Савесност	Отвореност	Неуротицизам
Топлина	Поверење	Способност	Фантазија	Анксиозност
Дружељубивост	Искреност	Организованост	Естетика	Љутња
Асертивност	Алтруизам	Дужност	Осећања	Депресија
Активност	Усклађеност	Тежња за постигнућем	Акције	Несигурност
Жеља за узбуђењем	Скромност	Самодисциплина	Идеје	Импулсивност
Позитивне емоције	Саосећајност	Промишљеност	Вредности	Рањивост

²⁰ Anthony E. Kemp, *The Musical Temperament*, Oxford University Press, New York, 1996, 16.

Иако се многи научници при каснијим истраживањима нису сасвим слагали са овом поделом особина личности, Кемп сматра да се највећи део музичара може пронаћи у њиховим комбинацијама. Узевши то у обзир, при сарадњи унутар ансамбла врло је битна комбинација позитивних особина личности, као и оних које се тичу отворености и асертивности. Због природе занимања музичара, односно сталне изложености јавним наступима, пожељно је да појединци буду самоуверени, но чест је случај већег нивоа самопоуздања које временом прелази границу егоизма. Тада, при проналажењу компромиса, таква особа често има проблем са пристајањем на исте, постаје импулсивна, анксиозна или непријатна. Ако пак, до такве ситуације дође, могу се пронаћи одређени механизми за превазилажење овог проблема, односно за успостављање боље комуникације у ансамблу, и за усклађивање различитих типова личности на путу ка заједничком циљу. „Пошто је музика уметност, важно је развити дубље разумевање разноликости људске природе и искуства, што подстиче композиторе да стварају у различитим стиливима, диригенте и извођаче да тумаче дела на различите начине, а слушаоце да на музику реагују на више начина. Јер, иако је сама одлука да неко постане музичар израз индивидуалности, управо даље сусретање с музиком омогућава композиторима, извођачима и слушаоцима да развијају своју индивидуалност и осећај идентитета.“²¹

Невербална комуникација најзаступљенија је у току самог извођења дела, када чланови ансамбла комуницирају погледом, као и покретима руку, али и целог тела. Према Питеру Келеру (Peter Keller), невербалну комуникацију чине инструментални покрети, односно они који директно утичу на емитовање звука, и помоћни, који „стварајући кинестетичку повратну спрегу помажу извођачима да регулишу техничке и експресивне параметре продукције звука“.²² Према овој тврдњи, у помоћне бисмо могли сврстати и тензију мишића при наглим динамичким променама, али и љуљање целог тела у темпу или ритмичко лупање ногом, које при интерпретацији у ансамблу није пожељно. Међутим, покретом руке се може сугерисати трајање завршне ноте, или пак сам почетак интерпретације, што чини велику помоћ у синхронном извођењу. При агогичким померањима у музичком ткиву, невербална комуникација је од пресудног значаја за

²¹ Исто, 21.

²² Peter Keller, “Ensemble Performance: Interpersonal Alignment of Musical Expression” in: Dorottya Fabian, Renee Timmers & Emery Schubert (ed.) *Empirical approaches across styles and cultures – Expressiveness in Music Performance*, Oxford University Press, New York, 2014, 268

успешност извођења, односно уједначен звук и временски савршено усклађивање свих извођача. Тако ће рецимо, инструменталиста, који у тренутку ширења темпа има водећу мелодијску линију, покретима тела или главе суптилно сугерисати главне тактове делове, односно дириговати осталим члановима ансамбла. Такође, ради лакше организације, али и праћења у току самог извођења, извођачи се могу договорити и одредити једну особу за давање знакова у току интерпретације, док ће остали преузимати ту улогу само у одређеним ситуацијама. Дакле, помоћни покрети невербалне комуникације пружају визуелну потпору која подржава координацију основних временских и експресивних параметара и играју важну улогу у успостављању међусобне синхронизације.

Такође, одређена истраживања су показала да, након дужег заједничког музицирања у склопу једног ансамбла, визуелни контакт, односно „контакт очима“ у све већој мери преузима главно место у успостављању синхронизације (Williamon and Davidson 2007; Clayton 2007). Врло је битан алат у праћењу агогичких померања у мелодијској линији, и од пресудне важности пратећим гласовима услед могућих промена у фразирању водеће деонице. Важно је споменути да је успешност примене визуелног контакта пропорционална темељном познавању партитуре, искуства, али и сензибилитета извођача са којима се сарадња остварује, за шта је потребно више времена, вежбања, али и поверења.²³ Једном када се заједнички циљеви извођења консолидују, они остају у сећању сваког појединца као идеални ментални прикази звучних решења која чине музичко дело, а која су производ успешне комуникације и организације унутар ансамбла.

3. Организација проба

Након сагледаних чинилаца који могу утицати на ефикасност рада камерног ансамбла, интерпретатори при увежбавању нотног текста и припреми јавног извођења морају имати план рада, као и различите стратегије сарадње. У недостатку вође, односно диригента, или професора, када је реч о студентима, који доносе одлуке о свим сегментима начина интерпретације, чланови ансамбла морају наћи начин да своје идеје ускладе и заједнички дефинишу све смернице и интерпретативне аспекте унутар музичког дела.

²³ Исто, 269.

Иако се у истраживању Х. Јоргенсена (Harald Jørgensen) односе на индивидуално вежбање, четири стратегије вежбања које би требало да усмеравају извођаче, могу се врло успешно применити у раду ансамбла:

1. Стратегије планирања и припреме (емоционална, мотивациона, физичка и музичка припрема),
2. Стратегије спровођења вежбања (оне које би требало да омогуће успешно учење, надгледање напредовања и прилагођавање плановима),
3. Стратегије оцењивања извођења (оцењивање процеса и продуката учења)
4. Метастратегије, чија је улога да надгледају успешност осталих стратегија.²⁴

Прве стратегије обухватиле би индивидуалну припрему, о којој је било речи, али и период заједничког савладавања текста, као и заједничких техничких изазова. При приступу решавању одређене проблематике у једном делу није довољно само понављати одсек у којем се проблем налази, већ покушати наћи креативне начине његовог савладавања, те ћемо навести неколико примера:

- Уколико су се чланови ансамбла који у датом моменту изводе водећу мелодијску линију сложили у начину вођења музичке мисли, али резултат при извођењу и даље не задовољава њихове критеријуме, пожељно је да без пратње и контрапункта, дакле само музичари који изводе унисони тематски материјал изведу овај одсек неколико пута, прилагођавајући временске, тембровске, динамичке и експресивне компоненте једно другом. Уколико им, пак, ни то не полази за руком, музичари који у датом моменту не свирају, слушајући са стране, имаће објективнију слику, те ће моћи да наводе своје колеге из ансамбла.
- При решавању претходног проблема, али и при временском разилажењу на месту агогичких померања у музичком тексту, чланови ансамбла могу испробати и ситуацију у којој ће једна особа имати улогу диригента, те наводити остале у циљу ка синхронизацији. Како би се испробало више решења, идеја или како би сви учествовали у овом начину вежбања, сви извођачи се могу смењивати у дириговању.

²⁴ Ксенија Радош, *Психологија музике...* нав. дело, 192.

- Када постоји проблем ритмичке и артикулационе синхронизације у пратњи која се помера из деонице у деоницу, извођачи могу испробати извођење у коме ће се надовезивати једни на друге, без главне мелодије. Тако ће добити бољи увид у сливеност међусобног преузимања истог обрасца, као и у начин извођења свих чланова асамбла, те ће се лакше прилагодити једни другима.
- Проблематика нејасне аудитивне слике унутар ансамбла, односно немогућности појединих чланова да услед густине фактуре или високих динамичких нивоа стекну јасну звучну слику своје, али и осталих деоница, може се решити вежбањем са заменом места у оквиру ансамбла. Иако се клавир увек налази у центру, односно иза гудачких инструмената, из перспективе публике, самом заменом места у гудачком корпусу, и пијаниста ће добити другачију звучну слику. На овај начин, сви извођачи упознаће се са деоницама које у уобичајеним условима немају прилике да чују јасно. Такође, један од начина за превазилажење овог проблема јесте и вежбање у нижим динамичким нивоима, односно у оквирима пијано динамике, уз јасну артикулацију.
- Један од начина вежбања који може допринети способности прилагођавања свих чланова ансамбла је вежбање у различитим, акустички специфичним просторима. Начин интерпретације у веома акустичном простору врло ће се разликовати од начина коме ће се прибегавати у звучно „сувим“ салама. Управо та разлика представља одличан полигон за увежбавање аудитивног апарата, али и брзих моторичких реакција, које ће за резултат имати разлике у динамици, протоку времена, артикулацији. Неакустичне сале захтеваће и експресивније извођење, као и мање паузе између одсека, због мањка реверберације звука. Супротно од њих, у врло акустичним просторима брзи ставови мораће да се изводе мало спорије, третман протока времена ће бити слободнији, у смислу ширења климакса, али ће бити и већа потреба за оштром артикулацијом. У појединим просторима, извођачима ће пак бити врло тешко да се међусобно чују, а у неким ће појединци имати потешкоћа да чују себе. Након искуства извођења у различитим акустичким условима, извођачи ће проћи врсту “тренинга“, те у оптималним условима неће имати проблема да се адаптирају.

У другој групи стратегија налазе се и комуникацијске стратегије као и остали начини доношења заједничких одлука, решења и заједничког усвајања различитих интерпретативних идеја.

- Као што сам већ споменула, психолошки профили, односно скуп особина музичара умногоме утиче на могућност сарадње унутар ансамбла. У случају да је једна (или више) особа врло темпераментна, склона наређивању и не прихвата компромисе, морају се пронаћи механизми за савладавање ове препреке. Са друге стране, за напредовање ансамбла није добро ни непостојање иницијативе ниједног од чланова, јер ће тако у већини случајева крајњи резултат бити недовољно осмишљена интерпретација. У оба случаја, један од механизма, који би умањио значај егоистичног, а покренуо „успаване“ чланове ансамбла јесте договор о појединачном вођењу пробе. На тај начин, сваку пробу водиће други члан ансамбла, односно организовати време, начине вежбања, представити и испробати своје идеје, те ће тако сви имати једнако право и прилику за исказивањем. На свакој проби, уколико се појединачна решења свиде осталим члановима, слагањем, или у најгорем случају, гласањем, могу се и усвојити. Ово је одличан начин рада и за ансамбле који немају проблем у комуникацији, јер мотивише, подстиче на размишљање, али и за кратак временски период обухвата идеје свих извођача.
- Уколико у ансамблу не постоји проблем у комуникацији, те сви чланови једнако износе своје ставове и идеје, и поред тога може доћи до разилажења у ставовима и идејама. У налажењу заједничке одлуке, уместо расправе, најоптималније решење је испробати све предложене начине интерпретације, односно све идеје које су поткрепљене јасним аргументима. На овај начин, интерпретатори ће имати аудитивни пример сваке идеје, те ће лакше донети одлуку, али ће и појединачно радити на брзини трансформације и прилагођавања услед различитих варијанти извођења.

Трећа група стратегија представља самосвесност извођача, односно објективно сагледавање достигнутог нивоа у реализацији планиране интерпретације.

- Најбољи начин за стицање објективне звучне слике јесте снимање звука, или пак и видеа. Наравно, мора се узети у обзир да снимање телефонима, камером или снимачем звука не доприноси у истој мери, те би најоптималније решење било снимање професионалним снимачем звука, али у одређеним фазама рада, чак и телефон који нема најбољу емисију звука може да нам пружи одређене информације – о реализацији прелаза између одсека, временској синхронизацији, одабиру темпа, али и самом смислу концепције интерпретације дела. На бољим снимачима звука извођачи ће објективно сагледати и реализацију динамичких компоненти, експресивних параметара, као и баланса звука. Овај начин може се сврстати и у другу групу стратегија вежбања, те се примењивати у различитим периодима процеса вежбања ради праћења напретка, стицања нових идеја или решења.
- Оно без чега један кохезивни, организовани ансамбл са тенденцијама ка напретку не може да функционише на дуге стазе јесте разговор. У циљу функционисања, квалитета рада и успешности достизања жељених циљева, пожељно је, чак и у случају могуће нетрпељивости, неслагања или индиферентности у односима међу извођачима, разговарати не само на тему плана интерпретације, већ о будућим циљевима, новим стратегијама вежбања и превазилажењима проблема, али и начинима мотивације. Чланови ансамбла приликом разговора добијају прилику да ближе упознају начин размишљања, циљеве, карактерне црте и створе бољу слику о личности својих колега, што у великој мери доприноси квалитету даље комуникације. У неким ситуацијама су и пробе без свирања одличан вид менталне и психолошке припреме. Такође, сматрам да је и такозвани “team building”, који се примењује у разним корпоративним фирмама и организацијама, добар начин постизања веће слоге и боље сарадње у тиму.

Највећи показатељ успешности рада у ансамблу јесте финално извођење, где ће се показати сва реализована решења, али и мањкавости. Наравно, како је и процена успешности извођења врло субјективна ствар, и такође зависи од особина личности, може се десити да и она варира од појединца до појединца у склопу ансамбла. Објективност процене интерпретације може се постићи постављањем јасних циљева и

критеријума на основу којих ће моћи да се изведу генерални, објективнији закључци. И, на крају, реакција публике, такође представља субјективни показатељ успешности интерпретације, јер варира у односу на укус, разумевање дела које се изводи, али и лично познавање извођача. Међутим, уколико је реакција публике позитивна, то извођачима поред доказа о извесном нивоу успешности интерпретације, причињава и задовољство и даје мотивацију за даљи рад.

Закључак

Имајући у виду друштвено - политичку ситуацију деветнаестог века, као и Брамсову личну уметничку визију, уметнички пут и културни контекст тог доба, могуће је идентификовати неколико узрока који су мотивисали великог немачког композитора да се посвети жанру клавирског квартета. Камерна музика, а нарочито форма клавирског квартета, нудила му је прилику да испољавањем личних емоција утканих у дело створи интимнију атмосферу, него што је то случај са осталим жанровима, на пример симфонијама. Будући да је био повезан са традицијом бечке школе којој припадају Хајдн, Моцарт и Бетовен, не би требало да нас зачуди управо одабир клавирског квартета као у то време недовољно истраженог медија, најподеснијег за изражавање најдубљих емоција и идеја. Клавирски квартет као састав је погодан за интимнију, али дубоко структурисану музичку комуникацију између извођача и публике, али и за ослобађање пуног звучног потенцијала у експресивним дијалозима унутар ансамбла. Због тога, клавирски квартети бр.1 оп.25 у ге молу и бр.3 оп.60 у це молу чине дела од изузетне важности и налазе се на репертоару свих успешних камерних ансамбала. Ови квартети захтевају константно усавршавање и истраживање на пољу тембровских и динамичких компоненти звука, али и изналажење разноликих заједничких решења и средстава за формирање јединственог драматуршког плана.

Ради свеобухватнијег разумевања ових дела, битно је сагледати историјске околности, односно истраживање свих сегмената Брамсовог живота, где смо на основу

релевантних чињеница, извора, као и познавања природе гудачких инструмената, успели да објаснимо и приближимо јасну слику слојевитости његовог опуса. Називајући Брамса прогресивцем, Арнолд Шенберг нам овом синтагмом поставља одличан постулат за разумевање његовог композиционог стила. С тим у вези, имајући у виду његове тежње да очува традицију, а да у њене оквире имплементира нове, савремене идеје, појашњене су основне одлике његовог музичког језика. У оквиру кратке анализе, осврнули смо се на формалне структуре ова два квартета и њихове главне карактеристике.

Због природе инструмената унутар клавирског квартета и специфичности њихових односа, и поред јасних ознака за артикулацију и динамику, постоји опасност нарушавања звучног баланса. Композициони стил Јоханеса Брамса карактеришу честе, уз главни тематски материјал симултано нанизане контрапунктске линије које од извођача захтевају вештину прилагођавања и хитре реакције. У зависности од њихове корелације и распореда у деоницама, постоји бојазан да се поједини инструменти неће чути, те су у раду аргументовано дефинисана интерпретативна решења у смислу истицања звучно инфериорнијих инструмената, користећи се разноликим видовима артикулације, агогике, као и динамичким и колористичким решењима. Такође, у циљу постављања јасног драматуршког и тоналног плана у овим делима, анализом тематских материјала и одређивањем климакса унутар ставова, представљени су различити видови конципирања тонских корелација и дијалогизирања између инструмената.

Богатство музичког израза у делима Јоханеса Брамса пред интерпретаторе поставља широку палету изражајних средстава у изградњи јединствене интерпретације. При њиховом одабиру у изградњи карактеризације тематских материјала, али и читавих одсека, а у циљу изградње драматуршког тока, извођачи морају приступити подробној анализи индивидуалних деоница те извршити одабир одговарајућих штрихова, прсторета, као и вибрата, које ће ускладити са члановима ансамбла. Слобода при избору изражајних средстава, као и посредовање у осмишљавању оригиналне креативне концепције музичког дела умногоме зависе од улоге коју појединац има у ансамблу. У клавирском квартету, четири индивидуе биће потпуно равноправне, те ће једнако учествовати у свим сегментима изградње интерпретације. Приказом примера употребе различитих изражајних средстава из угла виолинске деонице, као што су различите врсте вибрата, штрихова и прсторета, а у

корелацији са осталим деоницама, дате су смернице за креативно грађење музичке мисли у Брамсовим квартетима. Приступајући решавању проблематике индивидуалних деоница, у тежњи ка истицању експресивног виолинистичког потенцијала, али и кохерентном звуку целог ансамбла, ова дела пред извођаче постављају високе захтеве и изазове, на техничком али и и изражајном плану.

Имајући у виду начин креирања интерпретације у камерном ансамблу, донесен је закључак да су музичари у оркестру у великој мери ограничени одлукама диригента или концертмајстора, те се њихов приступ интерпретацији умногоме може разликовати од приступа камерних музичара. Упоредном анализом виолинских деоница Клавирског квартета бр.1 оп.25 и аранжмана овог дела за симфонијски оркестар Арнолда Шенберга у оквиру примера приказани су различити начини приступа раду на једном делу, у зависности од ансамбла и улоге музичара у њему.

У квартету, четири индивидуе могу бити различите животне доби, психолошких профила, темперамената, нивоа знања, аспирације, те у зависности од њихове компатибилности често може доћи до неслагања, разилажења у идејама и најзад, немогућности проналажења заједничких интерпретативних решења. У последњем поглављу, приказани су различити приступи сарадњи, комуникацијске вештине, као и начини вођења и организације проба у циљу ефективнијег рада унутар ансамбла. Рад у квартету од интерпретатора поред техничких способности и познавања литературе захтева и комуникацијске вештине, креативност, способност трансформација и прилагођавања, и представља велики изазов у стварању и функционисању кохезивног и изражајног ансамбла.

Јоханес Брамс, истражујући не само границе сопственог музичког израза и проседеа, већ и границе самог жанра, овим делима оставио је богато музичко наслеђе, које и дан-данас окупира пажњу слушалаца, а пред извођаче поставља високе техничке и експресивне захтеве. Представљајући разнолика решења и смернице, трудећи се да их прикажем што детаљније и темељније, покушала сам да обухватим различите изазове које је Брамс уткао у ова дела, у нади да ће послужити као приручник у приступу интерпретацији будућим извођачима.

Списак литературе:

1. Botstein, Leon, "Time and Memory: Concert Life, Science, and Music in Brahms' Vienna", in: *Brahms and His World*, Princeton University Press, New Jersey, 1990.
2. Dale, Kathleen, *BRAHMS: A Biography with a Survey of Books, Recordings & Editions*, Archon Books & Clive Bently, Connecticut, 1970.
3. Dunsby, Jonathan, *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical Approaches to Four Works*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1981.
4. Erb, J. Lawrence, *Brahms*, J. M. Dent and Sons, London, 1934.
5. Eulenburg, Ernst, *Chamber Music, Brahms Johannes 1833-1897*, London 19??
6. Fabian, Dorottya; Timmers, Renee; Schubert, Emery, *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, Oxford University Press, New York, 2014.
7. Frisch, Walter, *Brahms and His World*, Princeton University Press, New Jersey, 1990.
8. Hargreaves, David J., Lamont Alexandra, *The Psychology of Musical Development*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017.
9. Holding, Lynn, *The Musician's Mind: Teaching, Learning and Performance in the Age of Brain Science*, Rowman & Littlefield Publishing Group, Lanham, 2020.
10. Kemp, Antony E., *The Musical Temperament: Psychology and Personality of Musicians*, Oxford University Press, New York, 2004.
11. Keys, Ivor, *Brahms Chamber Music*, British Broadcasting Corporation, London, 1978.
12. Mason, Daniel Gregory, *The Chamber Music of Brahms* The MacMillan Company, New York, 1933.
13. Musgrave, Michael, *The Music of Brahms*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985.
14. Nikolajević, Snežana, *Saputnik kroz kamernu muziku*, Muzička omladina, Beograd 1978.
15. Plavša, Dušan, *Muzički portreti i profile*, Epoha, Zagreb, 1968.
16. Popović-Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Clio, Beograd, 1996.
17. Pulver, Jeffrey, *Johannes Brahms*, Trench, Trubner & Co, London, 1933.

18. Radoš, Ksenija, *Psihologija muzike*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2010.
19. Schoenberg, Arnold, *Style and Idea*, Faber and Faber, London, 1975.
20. Stratton, George; Frank, Alan, *The Playing of Chamber Music*, Oxford University Press, London, 1935.
21. Swafford, Jan, *Johannes Brahms: Biography*, Harper Collins, 1982.
22. Ulrich, Homer, *Chamber Music*, Columbia University Press, New York, 1966.

Нотна издања:

- 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, Piano Quartet in g minor op. 25, Arrangement for Orchestra, Arnold Schoenberg, *Sämtliche Werke*, ed. Rudolph Stephan, 1940.

Биографија

Теодора Бољанац Пајић рођена је у Београду 1991. године. Почиње да свира виолину са девет година у МШ „Јован Бандур” у Панчеву, где завршава и средње музичко образовање 2010. године у класи проф. Мирослава Лазића, као ђак генерације.

Школовање наставља на Академији уметности у Новом Саду код проф. Ненада Врбашког, у чијој класи и дипломира 2014., а затим и мастерира 2017. године са највишом оценом и просечном оценом 9.89. У току завршне године и мастер студија била је стипендиста Фонда за Таленте „Доситеја“.

У току студија највеће интересовање показује за камерну и оркестарску музику. Члан је клавирског квартета „Анимато”, са којим уписује докторске академске студије 2018. године, у класи др ум. Дејана Суботића. Са овим ансамблом осваја 2. награду на Међународном такмичењу „Даворин Јенко” у Београду 2014. и 2015. године, као и 1. награду на Међународном такмичењу „Donne in musica” 2015. године. Са клавирским квинтетом „Анимато” редовно учествује на разним концертима и фестивалима у земљи и иностранству као што су: „Бољшој” фестивал у Дрвенграду, „Nei Suoni dei Luoghi” (Италија), „Sarajevo Chamber Music Festival“ (БиХ), „Via Pontica” (Бугарска), „Ars Haliaeti“ (Словенија), „Convivium Musicum” у Крагујевцу, „А-фест” и „Дунавска соната” у Новом Саду, фестивал „Култ”, „Културни напад” и други. Са овим ансамблом активно одржава и низ целовечерњих и хуманитарних концерата широм земље: Нови Сад, Београд, Суботица, Панчево, Сомбор, Горњи Милановац, Шид, Крагујевац, Рума, Шабац.

На пољу камерне музике, усавршава се на бројним семинарима радећи са уметницима из гудачког квартета Manhattan (САД), гудачког квартета Brodsky (Велика Британија) Tria Immersio (Аустрија), Амар гудачког квартета (Швајцарска), Виде Вујић (Аустрија), Мариа Периса (Шпанија), као и на бројним предавањима еминентних педагога међу којима су Стивен Гослинг, дуо Stephanie&Saar, Дебора Вонг, Кемал Гекић и други.

Била је чланица Омладинског оркестра „Зорт”, Симфонијског оркестра младих из Темишвара, фестивалског оркестра НОМУС, а од 2015. године постаје члан Војвођанског симфонијског оркестра, и почиње сарадњу са Зрењанинским камерним и симфонијским оркестром. Од 2017. године хонорарно је ангажована у Београдској филхармонији, од 2018.

је члан „Бољшој” („Кустендорф класик”) фестивалског оркестра, а од 2023. године члан Београдског камерног оркестра. На том пољу сарађивала је са многим реномираним уметницима међу којима су: Зубин Мехта, Неме Јарви, Фазил Сај, Немања Радуловић, Денис Мацујев, Јуриј Башмет, Роман Симовић, Сергеј Крилов, Сергеј Малов, Ијан Бостриц, Кијан Солтани, Николас Алтштет, Паћо Флорес, Александар Маџар, Ларс Вогт, Данијел Рајскин, Фреди Кемпф, Емил Табаков, Филип Гринберг, Габријел Фелц, Кристијан Мандеал, Фабрис Болон и други.

Од 2015. до 2020. године радила је као професор виолине у МШ „Јосип Славенски” у Новом Саду. Од јануара 2020. године запослена је у Београдској филхармонији на месту прве виолине тути.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Теодора Бољанац Пајић

Број индекса: 378/2018

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: “ДИНАМИКА САРАДЊЕ УНУТАР АНСАМБЛА И ЕКСПРЕСИВНИ ДИЈАЛОЗИ: ОСЛОБАЂАЊЕ ВИОЛИНИСТИЧКОГ ПОТЕНЦИЈАЛА У КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА БР.1 ОП.25 У ГЕ МОЛУ И БР.3 ОП.60 У ЦЕ МОЛУ 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:

Теодора Бољанац Пајић

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: Теодора Бољанац Пајић

Број индекса: 378/2018

Студијски програм: Извођачке уметности - камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације: „ДИНАМИКА САРАДЊЕ УНУТАР АНСАМБЛА И ЕКСПРЕСИВНИ ДИЈАЛОЗИ: ОСЛОБАЂАЊЕ ВИОЛИНИСТИЧКОГ ПОТЕНЦИЈАЛА У КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА БР.1 ОП.25 У ГЕ МОЛУ И БР.3 ОП.60 У ЦЕ МОЛУ ЈОХАНЕСА БРАМСА“

Ментор: др ум. ред. проф. Дејан Суботић

Коментор: 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

Теодора Бољанац Пајић

У Београду, децембра 2024.