



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику

Марија Обреновић

ВИДОВИ ПРИМЕНЕ ПИЈАНИСТИЧКИХ ИЗРАЖАЈНИХ СРЕДСТАВА 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

Marija Obrenović

TYPES OF APPLICATION OF PIANISTIC EXPRESSIVE MEANS IN
PIANO QUARTETS NO. 1, OP. 25, AND NO. 3, OP. 60 BY JOHANNES
BRAHMS

Doctoral Art Project

Mentor: Dejan Subotić, Doctor of Arts, Professor

Comentor: Radoš Mitrović, Assistant Professor

Belgrade, 2024

Апстракт

Рад представља допринос проучавању клавирских квартета Јоханеса Брамса оп. 25 бр. 1 у ге-молу и оп. 60 бр. 3 у це-молу који су настали у два стваралачка периода композитора.

У уводном делу рада ауторка настоји да сажето постави историјски контекст камерне музике у периоду романтизма, као и да представи кључне промене у односу композитора и њихових покровитеља, које настају са доласком новог духа времена.

У централном делу ауторка настоји да представи и објасни начине примене пијанистичких средстава у наведеним клавирским квартетима анализирајући метро-ритмичке конфликте, артикулацију, агогику и флексибилност темпа, акцентуацију и педализацију. Идентификоване примере у музичком току аналитички обрађује и повезује различите музичке компоненте у процесу примена пијанистичких и изражајних средстава, нудећи на тај начин могућа интерпретативна решења у циљу осмишљавања целовитог извођења.

Кључне речи: Клавирски квартет опус 25 број 1, Клавирски квартет опус 60 број 3, Јоханес Брамс, камерна музика, метро-ритмички конфликти

Уметничка област: Музичка уметност / Извођачке уметности.

Ужа уметничка област: Камерна музика.

Abstract

The paper contributes to the study of Johannes Brahms' Piano Quartets, Op. 25 No. 1 in G minor and Op. 60 No. 3 in C minor, composed during two creative periods of the composer.

In the introductory section, the author aims to succinctly outline the historical context of chamber music during the Romantic period and to highlight key changes in the relationships between composers and their patrons, influenced by the emerging spirit of the new era.

The central section focuses on presenting and explaining the application of pianistic means in the mentioned piano quartets. It analyzes aspects such as metric-rhythmic conflicts, articulation, agogics and tempo flexibility, accentuation, and pedaling. Identified examples within the musical flow are analytically examined, interlinking various musical components in the process of applying pianistic and expressive means. In doing so, the author offers potential interpretative solutions aimed at crafting a cohesive performance.

Keywords: Piano Quartet Op. 25 No. 1, Piano Quartet Op. 60 No 3, .Johannes Brahms, Chamber Music, Metric-Rhythmic Conflicts

Artistic Field: Musical Arts / Performing Arts.

Specialized Artistic Field: Chamber Music.

Садржај

Апстракт.....	1
Abstract.....	2
Садржај.....	3
Увод.....	1
Метро-ритмички конфликти.....	3
Клавирски квартет оп. 25 бр. 1.....	3
Клавирски квартет оп. 60 бр. 3.....	14
Хемиоле у клавирским квартетима оп. 25 бр. 1 и оп. 60 бр. 3.....	23
Артикулација.....	29
Акцентуација.....	45
Агогика и флексибилност темпа.....	58
Педализација.....	69
Употреба левог педала.....	79
Закључак.....	84
Литература.....	86
Биографија.....	87

Увод

Прелаз између епоха готово по правилу доноси корените промене у начину размишљања и уодношавања према уметности и животу уопштено, међутим, прелаз између класицизма и романтизма поседује посебно изражене промене, које у односу на претходну епоху, класицизам, делују радикално. Наиме, први аспект промена може се уочити у животном стилу професионалних музичара, који је све до средине 18. века подразумевао то да је музичар радио у дому богатог аристократе или цркве. Пишући композиције за њихове потребе и подучавајући чланове породица свог покровитеља, композитори су остваривали задовољавајућу егзистенцију, која им је омогућавала да одређени број композиција стварају и по сопственој жељи. Међутим, друга половина 18. века, продором просветитељства условила је слабљење снаге аристократије и цркве, што се веома брзо одразило и на композиторе и њихов ангажман.¹ Са једне стране, слабљење утицаја аристократије и цркве условило је смањење новчаних средстава која би се композиторима могла дати, док је са друге стране уследила и промена у идеолошким погледима композитора који су све мање желели да на тај начин обезбеде своју егзистенцију и постепено су настојали да буду потпуно независни. Последишно, грађене су јавне концертне дворане, чији посетиоци више нису били искључиво племићког порекла, већ је концертима могао да присуствује свако ко је имао новца да плати карту. Када су у питању композитори и њихово стваралаштво, императив је био стварати јединствена дела, често са аутобиографским елементима.² У погледу камерне музике, композитори романтизма који су дали најзначајнији допринос су свакако Феликс Менделсон (Felix Mendelsohn), Роберт Шуман (Robert Schumann) и Јоханес Брамс. Оно што Марк Радис (Mark A. Radice) наводи као кључни елемент успеха њихове музике јесте обликовање музичких материјала на нови начин, будући да су сви били изузетни познаваоци музичке форме и камерног ансамбла као таквог. Са друге стране, као најзначајније аспекте успешног дела романтичарске камерне музике наводи могућност истицања различитости уместо стереотипних понављања, развијање традиције уместо њеног негирања и одбацивања, као и прилагођавање композиционих принципа како би одговарали јединственим уметничких циљевима сваког уметника.³

¹ Видети: Mark A. Radice, *Chamber Music An Essential History*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012, 114.

² Исто, 115.

³ Исто, 116.

У овом раду биће речи о различитим видовима примене пијанистичких изражајних средстава у клавирским квартетима бр. 1 оп. 25 и бр. 3 оп. 60 Јоханеса Брамса. Посебан акценат биће стављен на испитивање метро-ритмичких конфликта, али ће рад обухватити и анализу артикулације, акцентуације и педализације. Такође, сви наведени музички параметри биће посматрани из перспективе музичке форме и настојаћемо да њихово тумачење инкорпорирамо у свеобухватно разумевање музичког израза у циљу целовите интерпретације дела.

Метро-ритмички конфликти

Специфичности метро-ритмичких конфликта у Брамсовим квартетима оп. 25 бр. 1 и оп. 60 бр. 3 огледају се пре свега у метричкој и ритмичкој независности засебних музичких слојева, односно, деоница ансамбла. С тим у вези, морамо истаћи да је најчешћи вид испољавања метро-ритмичког конфликта употреба полиритмије. Поред тога, значајно је рећи и да Брамс неретко помера метричке нагласке у односу на основни метар коришћењем хемиола, као и да употребом великих триола ремети метар музичког тока дела. Овакви типови метро-ритмичких конфликта, уколико су евидентирани, су за извођаче изузетно важни и пружају могућност за боље разумевање дела и квалитетнију припрему интерпретације. Захваљујући оваквим специфичностима деоница фактуре, сваки од слојева може у потпуности да оствари свој експресивни потенцијал, чиме се у укупном звучању постиже и изразитији драматски набој.

Полиритмија у музици може имати различите конотације. Међутим, у делима Јоханеса Брамса која ћемо анализирати у овом раду, полиритмија у драматуршком смислу доприноси немиру, напетости и узнемирености. Подједнако је присутна у супротстављеним линијама унутар деонице клавира и у деоницама гудачких инструмената. Од посебног значаја су моменти у којима долази до кулминације, изненадне промене у карактеру или усложњавања фактуре. Тада Брамс користи “сукоб” између свих деоница ансамбла у циљу постизања жељеног ефекта. Помоћу наредних примера могуће је сагледати на које начине полиритмија доприноси појавности метро-ритмичког конфликта и како утиче на драматизацију музичког тока клавирских квартета оп. 25 бр. 1 и оп. 60 бр. 3.

Клавирски квартет оп. 25 бр. 1

Када је у питању клавирски квартет оп. 25 бр. 1 у ге-молу, полиритмија се први пут појављује у другој теми првог става. Након првог излагања новог материјала у деоници виолончела уз пратњу клавира, тематски материјал друге теме прелази у деоницу клавира, а пратња, овога пута знатно сложенија, додељена је гудачком трију. Ритмички сукоб углавном настаје између виолине, чији ток је обликован у триолама и виолончела код ког осмине доносе покрет (Пример 1). Каткад постоји и сукоб са главном мелодијском линијом у клавиру чиме Брамс помоћу усложњавања фактуре показује развој друге теме у драматуршком смислу. Овакви конфликти присутни су

током целокупног трајања првог става овог квартета. Углавном настају супротстављањем различитих деоница, а могу се учити и примери када се сукоб одиграва и између два слоја у оквиру клавирске деонице (Пример 2).

Пример 1. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став тт. 59–68.

The image displays three systems of musical notation for the first movement of Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25, No. 1. Each system consists of four staves: three for the string quartet (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass) and one for the piano. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The score includes various musical markings such as *mf*, *espress.*, and *cresc.*. The first system (measures 59-62) shows the piano part with a *mf* dynamic and *espress.* marking. The second system (measures 63-66) features a *f* dynamic marking. The third system (measures 67-68) includes *espress.* and *cresc.* markings, along with a sixteenth-note figure in the piano part. The page number '9' is visible in the top right corner of the first system.

Пример 2. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став тт. 142–144.

Пример бр. 3 представља метричко-ритмички сукоб чак три инструмента клавирског квартета. Наиме, главна мелодијска линија поверена је деоници виолине. Ову мелодијску линију карактерише шеснаестински покрет, за разлику од осминског у претходним појављивањима овог тематског материјала. Насупрот њој, десна рука клавирске деонице тај исти тематски материјал изводи помоћу група триола, а упоредо са тим деоница виоле изводи контрапункт у осминама. Ритмичку пулсацију и стабилност одржава басова линија – лева рука у деоници клавира и деоници виолончела, што изискује нарочиту, метрономску прецизност код извођача ова два инструмента (Пример 3).

Током другог става квартета оп. 25 бр. 1 у ге-молу такође се могу уочити примери полиритмије. У питању је сукоб дуола са осминама и четвртинама са тачком у такту 9/8. У примеру бр. 4 можемо приметити да се кључни аспект конфликта налази у супротстављеним дуолама у деоници виолине и осминама у десној руци деонице клавира, док остале деонице ансамбла изводе четвртине и четвртине са тачком које

музичком току дају пулс и не дозвољавају дуолама и осминама да угрозе метричку стабилност (Пример 4). Са друге стране, у овом ставу композиције тематски материјали често мењају позиције кроз различите деонице квартета, па се тако у тактовима 47–50. може уочити идентичан конфликт у коме су стране замењене – дуоле су у десној руци клавира, а осмине у виолини (и виоли) (Пример 5).

Пример 3. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став тт. 310–315.

This image shows the first system of a musical score, measures 310 to 315. It features four staves: two for the violins (top two) and two for the piano (bottom two). The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The first violin part contains a melodic line with various ornaments and slurs. The piano part includes the instruction 'espress.' and features complex fingering patterns with numbers 1-5. The second violin part has a 'pizz.' marking. The piano part continues with a steady accompaniment pattern.

This image shows the second system of the musical score, measures 313 to 315. It continues the four-staff arrangement. The piano part includes markings for 'arco' and 'p dolce'. The first violin part has a 'p' marking. The piano part ends with the instruction 'p espressivo'. The notation includes various slurs, accents, and dynamic markings across all parts.

Пример 4. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, други став тт. 38–41.

This image shows the first system of a musical score, measures 38 to 41. It features four staves: two for the violins (top two) and two for the piano (bottom two). The key signature is one flat. The first violin part has a melodic line with slurs and accents. The piano part includes a 'p' marking and features a complex rhythmic pattern. The second violin part has a 'p' marking. The piano part continues with a steady accompaniment pattern.

Пример 5. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, други став тт. 47–50.

The image displays two systems of musical notation for a piano quartet. The top system, starting at measure 46, shows the violin and viola parts in the upper staves and the piano accompaniment in the lower staves. The piano part features a complex texture with eighth notes in the right hand and sixteenth notes in the left hand. The bottom system, starting at measure 50, continues the piano part with a 'p dolce' marking. The score is in G minor and 9/8 time.

У оквиру другог става квартета, кулминација сукоба између дуола и осмина у оквиру такта 9/8 може се уочити у тактовима 78–81. Наиме, у овом четворотакту можемо уочити излагање дуола у чак четири гласа ансамбла – виолини, виоли, виолончелу и левој руци клавира, док насупротив томе само десна рука клавирске деонице изводи осмине (Пример 6). Посматрајући из перспективе извођача, овај сегмент музичког тока захтева изузетну усаглашеност свих слојева фактуре, што подразумева засебно вежбање у свим комбинацијама деоница ради синхронизације са деоницом којој се супротстављају. Такође, важно је да пулс такта 9/8 и поред инсистирања на дуолама остане примарна метричка координата. С тим у вези, у овом конкретном примеру важно је истаћи значај пијанисте, као и одговорност коју он поседује, будући да умногоме зависи од њега да ли ће музички ток задржати свој пулс или ће интерпретација отићи у нежељеном смеру.

Пример 6. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, други став тт. 78–81.



Музички ток трећег става Клавирског квартета оп. 25 бр. 1 у ге-молу нуди нам бројне примере полиритмије. Уопштено говорећи, овај сегмент квартета веома је изазован из извођачке перспективе. Поред полиритмије, изузетно густа и богата фактура, драматуршка и ритмичка комплексност, засићен звук, темпо *Andante con moto*, као и други технички захтеви граде музички ток који од извођача захтева посебну посвећеност приликом припреме интерпретације.

Први значајан пример полиритмије у овом ставу можемо пронаћи у оквиру *b* одсека *A* дела форме сложене троделне песме (Пример 7). Наиме, већ од 17. такта могу се уочити прегнантне триоле у деоници десне руке клавира. Ипак, оно што заслужује посебну пажњу у процесу интерпретације јесте сегмент музичког тока у тактовима 21–25. у којима долази до преузимања триола од стране деоница гудачког трија, док се у десној руци деонице клавира излаже мелодија у октавама. Пулсирајуће триоле у свим деоницама морају независно и непогрешиво да теку, не ометајући егзистирање широке мелодије. Значење триола у овом ставу можемо повезати и са темпом у којем је трећи став компонован. Наиме, на један специфичан начин оне су својеврсни „лајтмотив“

који је у тесној спрези са самом карактерном ознаком *con moto* и не остављају простор за “предах” до краја става – како извођачима, тако и слушаоцима.

Још дистинктивнији пример полиритмије може се уочити у тактовима 73–74, на крају прелаза између почетног **A** дела и средишњег, **B** дела, који свој наступ започиње у 75. такту. Наиме, у току прелаза између делова **A** и **B** у музичком току искристалисао се нови мотив који карактерише комбинација осмине ноте са две шеснаестине, од којих је прва пауза, а друга нота. Овај мотив постаће основни градивни елемент клавирске деонице на почетку **B** дела. Међутим, два такта пре почетка средишњег дела става, овај мотив се излаже у деоници леве руке клавира, док се у деоници виоле, а затим и у деоницама виолине и виолончела излажу триоле (Пример 8). Имајући у виду другачију природу ове две ритмичке фигуре, од извођача се очекује изузетна прецизност како би њихово извођење било адекватно.

У финалном сегменту средишњег, **B** дела, мотив налик маршевском смењује се са триолама успостављајући на тај начин сукоб са мелодијском линијом у клавиру. Канонска имитација у сегменту који се налази у *ff* динамици за пијанисту представља изазов, а након тога канонска имитација заступљена је и у комбинацији са другим деоницама квартета. Потребно је пажљиво нијансирати тонске нивое у густој фактури, ради остваривања јасније звучне слике (Пример 9).

Пример 7. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, трећи став, тт. 18–29.

The image shows a page of musical notation for Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 25 No. 1, Third Movement, measures 18-29. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with a piano part in the left hand and three string parts in the right hand. The piano part has a prominent triplet figure in the bass line. The string parts have various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is marked with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket.

20 49

24

cresc.

espress. poco f

cresc.

poco f

Пример 8. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, трећи став, тт. 73–79.

71

75

Animato

pp

pizz.

Animato

pp

Пример 9. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, трећи став, тт. 130–143.

Measures 130-133 of the score. The first system (measures 130-131) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 132-133) shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in G minor and 3/4 time. Dynamics include *ff* and *leg.*

Measures 134-137 of the score. The first system (measures 134-135) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 136-137) shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in G minor and 3/4 time. Dynamics include *leg.* and *ff*.

Measures 142-143 of the score. The first system (measures 142-143) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 142-143) shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in G minor and 3/4 time. Dynamics include *fp*.

Тактови 191–203, који у формалном погледу припадају репризном делу A^1 доносе нам још један пример полиритмије. У овом случају се триолски покрет наизменично надовезује кроз три деонице гудача, почевши најпре од виолончела, преко виоле до виолине. Посматрајући из извођачког угла, изазови се налазе у непрекидном ланцу, односно самом преузимању триоле од претходног инструмента, као и предавању наредном – тактови 194–202, као и у конфликту са деоницом клавира који има примарну улогу износећи мелодијску линију у осминским нотним вредностима. Додатно отежавајућа околност ове својеврсне „музичке штафете“ је то што конфликтна пратња има тенденцију за активнијим покретом у складу са ознаком *con moto*, док десна рука пијанисте носи изражајну тему у октавама и њој је потребно дати већу агогичку слободу. Императив за извођаче у оваквим случајевима представља, поред прецизне пулсације и ритма, активност слуха у потрази за балансом између тежње за покретљивошћу, коју носи гудачки трио, али и тежње за “затезањем” тока у мелодијској линији клавира (Пример 10).

Пример 10. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, трећи став, тт. 191–203.

188 59

100

192

3

У четвртом ставу квартета оп. 25 бр. 1 композитор готово да није ни користио полиритмију. Требало би истаћи само један кратак сегмент **D** дела у оквиру рондо форме у којем се деонице гудачког трија сукобљавају са деоницом клавира. Наиме, деоница клавира у том тренутку има једноставну хармонску пратњу која није отежана техничким захтевима, што омогућава једноставнију реализацију ове врсте конфликта (Пример 11). Сличан поступак можемо уочити у истом одсеку у тактовима 198–205, затим у тактовима 244–248. и на крају у одсеку *Meno Pesto*, у којем инструменти гудачког трија доносе канонско излагање теме у тактовима 194–197.

Пример 11. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, четврти став, тт. 181–188.



Клавирски квартет оп. 60 бр. 3

Говорећи о метро-ритмичким конфликтима морамо истаћи сегмент музичког тока у тактовима 86–101. у којима се може приметити сукоб деоница виолине и виоле наспрам деоница виолончела и клавира. Овај одсек припада другој теми сонатног облика, карактеристичне музичке форме, која је осмишљена као тема са пет варијација. Сегмент о којем говоримо представља другу и трећу варијацију. У вези са метро-ритмичким конфликтима интересантно је истаћи да је пратња смештена у деонице виолине и виоле и да је организована као репетитивна триолска фигура у којој је друга осмина подељена на шеснаестину паузе и шеснаестину ноте. Оваква организација пратње музичком току даје посебну полетност. Са друге стране, главна мелодијска линија смештена је у деоницу клавира и карактерише је смена дурског и молског тонског рода, уз хармонску потпору виолончела. Из угла извођача, клавирска деоница захтева нарочиту спретност и флексибилност у изношењу овог тематског материјала, будући да се он у обе руке излаже у интервалу сексте. Приликом извођења мелодијске линије, потребно је истаћи експресивност и слободније дисање у *mf* и *p* динамичким нивоима. Када су у питању виолина и виола, потребна је непогрешива прецизност и ритмичка стабилност како би се, готово остинатна ритмичка фигура триоле извела на адекватан начин (Пример 12). Важно је истаћи да по завршетку овог сегмента музичког тока, у 102. такту започиње нова реченица музичке форме која траје до 108. такта у којој се полиритмија формира између триола у левој руци клавирске деонице и осминског кретања у деоницама остатка ансамбла.

Пример 12. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 87–96.

The image displays three systems of musical notation for the first movement of Johannes Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60, No. 3. Each system consists of four staves: three for the individual instruments (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass) and one for the piano accompaniment. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4. The first system (measures 84-88) features a piano introduction with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *dolce* (sweet) dynamic. The piano part begins with a *mf con espr.* (mezzo-forte with spirit) dynamic. The second system (measures 89-93) continues the piano's rhythmic pattern with various articulations and dynamics. The third system (measures 94-96) shows a *p espress.* (piano, expressive) dynamic in the piano part, with a *cresc.* (crescendo) marking in the upper staves. The score includes numerous musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Брамс у првом ставу овог квартета готово континуирано користи конфликте, нарочито у деловима музичког тока где жели да нагласи драматуршки набој или да дочара узбурканију атмосферу. Један од таквих примера јесте и сегмент музичког тока који започиње у 176. такту, који представља завршни одсек развојног дела сонатног облика. Током осамнаест тактова музички ток доноси изузетан динамички прогрес од *pp* до *ff* динамике. Остинатне триоле у левој руци деонице клавира носе узнемирени карактер, нарочито при промени интервала у триоли, који ће се од почетне мале

секунде трансформисати до октаве на самој кулминацији одсека и то унисоно у сва четири фактурна слоја (Пример 13). Деоница клавира у овом случају представља својеврсну подлогу над којом се у деоницама виолине и виоле излажу водеће мелодије у канонској имитацији, чиме је остварена комплексна звучна слика.

Пример 13. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 176–184.

Наредни пример који завређује пажњу налази се на завршетку репризе друге теме првог става. Овакав начин организације метро-ритмичког конфликта није био присутан у ранијем току става. Наиме, у тактовима 292–293. о којима ће сада бити речи, почиње стварање драматуршког врхунца који ће се прелити и на наступ коде, која почиње у 304. такту. Клавир током целокупног трајања сегмента музичког тока у тактовима 292–303. излаже разложене акорде наизменично из руке у руку попут „таласа“ триола у шеснаестинским вредностима, у оквиру неколико октава. Истовремено, у прва два такта, у три слоја гудачки инструменти изводе *marcato* триоле у осминским нотним вредностима. Две врсте триола у истовременом звучању представљају изазов у извођачком смислу, будући да метро-ритмичка колизија обухвата све линије квартета. Након 293. такта, конфликт се само на кратко разрешава увођењем осминских нотних вредности у деоницама гудачких инструмената. Међутим,

сагледавањем даљег музичког тока можемо увидети да овај поступак служи само као одмориште пред коначну кулминацију која започиње у 304. такту са почетком коде првог става. Наиме, у 304. такту у деоници клавира појављују се пасажии са још ситнијим нотним вредностима. Додатна отежавајућа околност јесте ознака *ben sostenuto*, која је назначена баш у том тренутку. Пијаниста би требало да на основу слушања израза гудача организује време пасажии, различитих ритмичких фигурација, код којих је најбитније да басов тон, односно први тон у сваком низу почне на време, односно, да се осети пулс сваке добе у датом такту (Пример 14).

Пример 14. Јоханес Брамс – Клавијерски кuartет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 292–295. и тт. 304–307.

The image displays a page of musical notation for Johannes Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60, No. 3. It is divided into two systems of staves. The first system covers measures 290 to 295, and the second system covers measures 294 to 307. The notation includes various musical symbols such as dynamics (marcato, dim., p, pp), performance directions (espress. e sostenuto, sostenuto sempre), and rhythmic markings like triplets and slurs. The piano part is particularly detailed, showing intricate rhythmic patterns and phrasing.

У другом ставу квартета оп. 60 бр. 3 у це-молу Брамс није користио сукобе у виду полиритмије, већ се може пронаћи спорадична употреба хемиола, о чему ће бити речи касније у току рада. Насупрот другом ставу, трећи став поседује широку распрострањеност полиритмије. Већ на самом почетку става, у 7. такту можемо уочити краткотрајну појаву полиритмије коју ствара деоница виолончела изводећи главну мелодијску линију у односу на клавирску пратњу. Осећају метро-ритмичког конфликта додатно доприноси и чињеница да је пратња у десној руци деоници клавира у 7. такту организована као једна велика синкопа. Након 7. такта појављују се и нешто дужи фрагменти музичког тока у којима је могуће приметити коришћење полиритмије – тактови 19–21. и 23–25. Поново, ритмичке фигуре триола у деоници виолончела, а затим и виолине сукобљавају се са пратњом у деоници клавира. Ипак, анализирајући даљи музички ток може се уочити да су ове спорадичне појаве полимитрије својеврсне припреме за оно што ће уследити, почевши од 27. такта, па све до 57. такта. У 27. такту започиње сегмент музичког тока који се у формалној шеми може означити као прелаз између **A** и **B** делова форме.⁴ Оно што можемо приметити у тактовима 27–33. јесте

⁴ Комплетна форма трећег става јесте развијена песма **ABCA'B'** у којој је последњи део **"B"** заправо кода која је изграђена на материјалу дела **B**.

полиритмија која се ствара између деонице клавира у којој се изводе разложени акорди ритмички организовани као триоле и мелодијских дуета које наизменично изводе виолина и виола или виола и виолончело (Пример 15).

Пример 15. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, трећи став, тт. 27–33.



Надаље, сегменти музичког тока у тактовима 46–51. и 54–57. припадају **В** делу и у њима можемо приметити значајно усложњавање фактуре уз коришћење полифоније. Наиме, у тактовима 46–51. можемо приметити триоле у десној руци деонице клавира, док се паралелно са њима у деоници виоле изводи дугачка синкопирана пратња, а у деоници виолине се главна мелодија изводи такође у синкопама. Морамо истаћи да су нагласци у ове две деонице које користе синкопе на различитим местима, као и то да се користе лукови трајања који повезују ноте између тактова, што представља додатни изазов у интерпретацији (Пример 16). Са друге стране, завршетак **В** дела у тактовима 54–57. поседује полиритмију у којој поред синкопираног ритма у деоници клавира учествују и пунктиране ноте и триоле које се наизменично појављују у деоницама гудачких инструмената (Пример 17).

Пример 16. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, трећи став, тт. 46–51.

Example 16 shows the first system of the musical score, measures 46 to 51. It features four staves: three for the string quartet (Violin I, Violin II, and Viola) and one grand staff for the piano. The key signature is C major, and the time signature is 3/4. The piano part has a complex rhythmic pattern with many accidentals. Dynamics include *pp* and *p*.

Example 16 continues with the second system, measures 50 to 57. The piano part features a prominent triplet in measure 50 and another in measure 51. Dynamics include *pp* and *p*. The string parts continue with their melodic lines.

Пример 17. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, трећи став, тт. 54–57.

Example 17 shows the third system of the musical score, measures 54 to 58. It features four staves: three for the string quartet and one grand staff for the piano. The piano part has a complex rhythmic pattern with many accidentals and triplets. Dynamics include *cresc.* and *f*. The string parts continue with their melodic lines.

Сегмент музичког тока који започиње од 58. такта представља **С** део, са употребом елемената **В** дела и одликују га синкопирани ритам и триоле у водећој мелодији. Међутим, од 58. такта до краја трећег става комплетна фактура музичког израза заснована је на полиритмији кроз различите варијанте сукоба између деоница. Из перспективе извођача, у овом драматуршки интензивном ставу неопходно је

допустити деоници која има главну мелодију да самостално, неометано износи своју мисао са личном агогиком, доминантним изразом и солистичким звучањем у односу на пратеће слојеве. Са друге стране, приликом интерпретирања осталих фактурних слојева, потребно је стриктно одржавати ритмичку стабилност и пулсацију, како би до изражаја дошла водећа линија.

У четвртном ставу квартета примена полиритмије је сведена. Помоћу алабреве такта у темпу *Allegro comodo*, ово финале у форми сонатног облика одише моторичношћу са врло прозачном фактуром у којој је клавирска деоница пресудна у креирању карактеризације. Полиритмија се користи у драматичнијим одсечима у којима можемо уочити интензивирање драматуршког тока. Полиритмија се користи као сукоб парне и троделне поделе нотних вредности. Наиме, у сегменту музичког тока у тактовима 43–50. који у формалној шеми представља мост сонатног облика у експозицији можемо приметити сукоб који настаје као производ триола у деоницама виолине и виоле наспрам деонице клавира која доноси хармонску пратњу у осминским нотним вредностима (Пример 18).

Пример 18. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, четврти став, тт. 43–50.

The image displays a musical score for the fourth movement of Johannes Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60, No. 3. The score is presented in two systems, covering measures 40 to 50. The top system contains the staves for the violin and viola, while the bottom system contains the staves for the piano. The music is in 3/4 time and features a complex polyrhythmic texture. The piano part (bottom system) has a steady eighth-note accompaniment, while the violin and viola parts (top system) feature a triplet eighth-note melody. The music is in C minor and includes dynamic markings like 'f' and 'sf'.



Интересантно је уочити промену у фактури која следи након 50. такта. Наиме, од 51. такта триоле се премештају у деоницу клавира и оне ће представљати контратежу водећој мелодији у четвртинским нотним вредностима која ће на крају 54. такта започети своје излагање у деоницама виолине и виоле. Наиме, реч је о почетку наступа друге теме сонатног облика. С тим у вези, важно је истаћи да промена која се дешава у 51. такту има и задатак да остинатним ритмом припреми наступ друге теме, (Пример 19). Овај конфликт трајаће двадесет један такт (до 72. такта), али у нотном примеру ће из практичних разлога бити представљен само почетак.

Пример 19. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, четврти став, тт. 51–60.



Хемиоле у клавирским квартетима оп. 25 бр. 1 и оп. 60 бр. 3

Постоје различити начини помоћу којих је могуће створити илузију промене такта и метра. Ипак, хемиола је један од најкарактеристичнијих поступака када је у питању троделни метар – тактови 3/4 и 6/8. Наиме, хемиола подразумева елиминисање четвртинског пулсирања у такту 3/4 које би нам омогућиле традиционалну поделу овог такта – њено постојање захтева да постоји коришћење половине ноте и четвртине ноте која је везана луком трајања за четвртину ноте из наредног такта. Са друге стране, у такту 6/8 хемиола подразумева прекид пулса три осмине као јединице бројања, замењујући га са три четвртине ноте (или две осмине – четвртина – две осмине) које дводелни метар трансформишу у квази-троделни. Поред ова два начина испољавања хемиоле, која су у литератури најчешћа, требало би истаћи да се она на још један начин може организовати у такту 3/4. Наиме, комбинација осмина–четвртина–три осмине подсећа нас на организацију такта 6/8. О свему овоме ће бити речи у даљем току рада. Међутим, морамо истаћи да илузија коју хемиола ствара мора остати управо то, илузија и не сме прерасти у реалност. Код извођача у сваком тренутку мора бити присутна свест о врсти такта у коме је дело написано, што значи да не треба инсистирати на подвлачењу наглашених делова такта који не би одговарали датом такту, већ да појавност хемиола искључиво треба да допринесе развоју драматуршког набоја.

Када је у питању Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 у ге-молу, хемиолу у њеном правом облику не можемо видети у првом, другом и четвртном ставу, будући да се хемиоле појављују само у тактовима 3/4 и 6/8. Ипак, у првом ставу можемо приметити поступак налик хемиоли у тактовима 228–235. Наиме, у деоницама виолончела и леве

руке клавира можемо уочити легато трихорде који могу пореметити структуру такта 4/4. Ерик МекКи (Eric McKee) овакав пример хемиоле назива *мелодијском хемиолом*, будући да она не подразумева стриктно метричку дисонанцу у музичком току, већ се искључиво везује за природу мелодије (Пример 20).⁵ Овај сегмент музичког тока припада развојном делу и заправо представља његову кулминацију након које следи реприза, те не чуди што је композитор баш на овом месту изразитог драматуршког набоја одлучио да искористи овај поступак.

Пример 20. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 227–232.



Прву праву хемиолу можемо приметити у трећем ставу у тактовима 15–16. Метричка дисонанца одиграва се у свим гудачким инструментима. На крају 15. такта четвртинска нота *e* повезна је луком трајања са првом четвртином у наредном такту. Њој претходе две четвртине, а након завршетка лука трајања следе још две четвртине. На тај начин, два такта 3/4 звуче као један такт 3/2. Поред самог евидентирања постојања хемиоле, интересантно је уочити на коме месту се она јавља. Два поменута такта део су каденцијалног процеса који се завршава потпуно аутентичном каденцом у 17. такту. Ова каденца уједно означава и завршетак одсека *a* дела **A** овог става. На овај

⁵ Eric McKee, “Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century” in: Danuta Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Online Publication Date: Nov 2014, 201.

начин, композитор је хемиолу употребио како би створио својеврсно успорење музичког тока пред разрешењем доминанте у тонику у каденти (Пример 21).

Нешто касније у истом ставу, у тактовима 24–25. који припадају *b* одсеку дела А хемиола се налази у левој руци деонице клавира. Типичан пример хемиоле у такту 3/4 који два такта илузијом претвара у један такт 3/2. Важно је приметити да и у десној руци клавира постоји мелодијска хемиола, будући да су четвртине луковима повезане у групе по две ноте, алудирајући тако на три половине. Поново, важно је истаћи да се овај поступак примењује на завршетку сегмента музичког тока, након којег ће уследити снажан контраст. Оно што је још потребно истаћи у овом примеру јесте и чињеница да се осим хемиоле може уочити и полиритмија захваљујући триолама у деоницама свих гудачких инструмената. Имајући у виду све чињенице, овим тактовима је потребно посветити посебну пажњу како се акцентовање не би пореметило, будући да ниједан од инструмената нема јасно пулсирање карактеристично за такт 3/4 (Пример 22).

Пример 21. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, трећи став, тт. 11–19.

Пример 22. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, трећи став, тт. 24–27.

Посматрајући даљи музички ток трећег става, можемо уочити хемиолу у 55. такту, прелазу који спаја делове **A** и **B**, у деоници виолине. Наиме, такт 3/4 се у овом случају дели на два дела, симулирајући тако организацију такта 6/8 – осмина–четвртина и три осмине (Пример 23). Сличне поступке можемо приметити и у 109, 114, 134. и 155. такту. Оно што је заједничко за све њих јесте да се, осим хемиоле у тим тактовима може приметити и полиритмија у виду триола које на овим местима контрастирају некој од деоница унутар квартета.

Пример 23. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, трећи став, тт. 53–58.

Када је у питању други клавирски квартет, оп. 60 бр. 3 у це-молу, хемиоле се користе у већем броју него у првом квартету. Разлог за то можда лежи у чињеници да је оп. 60 бр. 3 производ зрелог Брамсовог стила у коме је још више тежио да експериментише са ритмом. Са друге стране, драматуршки набој овог квартета далеко је снажнији него што је то случај са оп. 25 бр. 1. Имајући ово у виду, можемо рећи да је сасвим очекивано да се хемиоле чешће користе у трећем квартету.

Анализирајући први став квартета, прва употреба хемиоле може се приметити у тактовима 60–65. у обе руке деонице клавира. Оно што треба истаћи у овом примеру јесте начин на који је хемиола организована. Наиме, метричка дисонанца, хемиола, обухвата простор од два такта, а потом се понавља још два пута. У тактовима 60–61. може се видети да је ритам организован по принципу половина, с тим да је друга четвртина у тој половини увек четвртинска пауза. Суштински, ствара се илузија постојања такта 3/2 уместо 3/4. Садејство клавирске и деонице виолончела која изводи својеврсни тремоло између тонова *дес* и *ес* поставља изазов пред виолинисту, будући да

у вертикалном звучању једино ова деоница има мелодијску линију која ритмом одговара задатом такту (Пример 24). Такође, важно је рећи да се ова хемиола користи у мосту који повезује две теме сонатног облика и да метричка дисонанца коју она доноси наступа у тактовима који претходе увођењу новог тематског материјала, чиме се наглашава завршетак моста. Идентичан начин изградње хемиоле можемо видети и у тактовима 74–75, с тим да се употреба хемиоле сада може видети само у десној руци деонице клавира, али у два гласа.

Пример 24. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 59–65.

Један другачији вид испољавања хемиоле може се пронаћи у оквиру завршне групе на крају експозиције првог става. Најпре се налази у деоници виолине, а онда се имитационо излаже и у деоници виолончела. Оно што је специфично код овог појављивања хемиоле јесте то што је метричка подела такта $3/4$ нарушена у корист такта $6/8$. Наиме, уколико се сагледа мелодијска линија виолине од 111. такта, а затим и виолончела од 115. такта може се увидети инсистирање на четвртини са тачком као квази-јединици бројања. То се посебно уочава у наступима осмина, које се перманентно повезују у трихорде, док са друге стране можемо приметити инсистирање на четвртини са тачком или осминама и четвртинама у комбинацији (Пример 25). У тематском погледу завршетак експозиције и почетак развојног дела веома су слични, па се још једна употреба хемиоле може видети на почетку развојног дела у тактовима 124–130, овога пута истовремено у извођењу виолине и виоле, а имитационо у деоници леве руке клавира. Идентичан пример хемиоле може се видети и у трећем ставу квартета оп. 25 бр. 1 у ге-молу у 140. такту. У даљем току развојног дела првог става квартета оп. 60 бр. 3 могу се уочити примери хемиоле који су већ споменути када се у такту $3/4$ ствара илузија такта $3/2$. У питању су тактови 152–153. и 174–175.

Пример 25. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 109–115.

The image shows a musical score for Example 25, measures 109-115. It consists of four staves: three for individual instruments (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass) and one grand staff for the piano. The key signature is C minor (three flats). The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). There are also some performance instructions like '5' and '43' above the piano part.

За разлику од претходног примера, у другом ставу квартета који је компонован у такту 6/8 може се пронаћи хемиола која ствара илузију такта 3/4. У тактовима 20–22. и тактовима 135. и 140. у деоници леве руке клавира уочавамо парове осмина који такт 6/8 деле на три дела, уместо на два. Посебно је специфично то што метричка дисонанца започиње последњом осмином у 19, односно 134. и 139. такту (Пример 26). Уједно, ово је и последњи пример хемиоле у овом квартету.

Пример 26. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, други став, тт. 20–25, 135–140.

The image shows a musical score for Example 26, measures 20-25 and 135-140. It consists of four staves: three for individual instruments (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass) and one grand staff for the piano. The key signature is C minor (three flats). The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). There are also some performance instructions like 'p' and 'f' (forte).



Артикулација

Артикулација као интерпретативни чинилац саставни је део сваког музичког тока и њена појавност у извођењу разликује се од епохе до епохе. Први композитор који је започео успостављање романтичарске артикулације био је Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven). Како Розен (Charles Rosen) наводи, Бетовен је поред артикулације трансформисао и бројне друге аспекте музичког тока приближавајући их тако ономе што ће постати романтичарски стил.⁶ У вези са артикулацијом, у Бетовеновој музици можемо уочити појављивање великих контраста – од оштрог стаката до богатог легата. Даљи развој романтичарске артикулације можемо пратити у делима Франца Шуберта који је кроз своје лидове разноврсном артикулацијом долазио до врло лиричних, слојевитих мелодија и суптилне динамике, док је Фредерик Шопен помоћу изразитог рубата и легата износио емоционално разнолике карактере. Роберту Шуману је артикулација варијала од лаганог стаката до глатког легата, која је често у служби наративне и поетске инспирације. Брамс се умногоме ослањао на традицију Бетовеновог стваралаштва, па је тако и на пољу артикулације наставио путем којим је његов претходник ишао. Артикулација у његовим делима је најчешће веома комплексна и представља стожера музичког тока дела, на којима се налазе сложене акордске структуре, као и уопштено богата хармонија која гради дубоке емоције и структуралну комплексност. Уопштено говорећи, артикулација као изражајно средство суштински дефинише карактеризацију и доприноси слојевитости фактуре.

⁶ Charles Rosen, *The Classical Style - Haydn, Mozart, Beethoven (expanded edition)*, W. W. Norton & Company, New York * London, 1997, 380

Брамс је у оба квартета, оп. 25 бр. 1 и оп. 60 бр. 3, врло доследно и прегледно бележио артикулационе ознаке. Како би што подробније пренео своју замисао извођачу често је у моментима промена артикулационих ознака додавао и карактерне ознаке попут *espressivo*, *dolce*, *leggiero*, *tranquillo* и друге. Без обзира на чињеницу да је у пракси извођења у 19. веку легато био подразумевани начин свирања, чак и када је присутан изостанак артикулационих одредница, Брамс је веома посвећено уносио лукове и ознаке *ben legato* и *legato*.

Посматрајући музички ток оба квартета, најзаступљенији начин свирања је *legato*. Он има вишеслојну конструктивну улогу у зависности од самог карактера одређених одсека квартета. Његова појавност најчешће је у служби лиризма, певљивости или изражене експресивности. То се најбоље може уочити у лаганим ставовима квартета где *legato* доноси израз дубоке емоционалности која је приказана помоћу широких, дугих певљивих мелодија. Овакав начин свирања у трећим ставовима оба квартета представља изазов за извођаче и захтева техничку спретност, нарочито када је у питању звучна контрола и уодношавање са другим деоницама ансамбла. Као адекватан пример комплексности фактуре можемо узети тактове 1–33. трећег става це-мол квартета. Наиме, уочавамо како се типичан однос мелодије у виолончелу и пратње у клавиру значајно усложњава увођењем деонице виолине, а затим и виоле. Изазов лежи у томе да је потребно креирати легато у унутрашњим гласовима у одсеку у коме се учестало појављују и метро-ритмички конфликти. Посебан изазов јесте организација звука леве руке деонице клавира, нарочито када наступају дуге нотне вредности попут целих нота.

У другом ставу ге-мол квартета, разноврсније карактерне индикације инсистирају на “ваздушастејем” тону, полетности и лакоћи израза са врло деликатним динамичким нивоима, уз неколицину градација до *f* динамичког нивоа током целокупног трајања *Intermezzo*-а. Због перкусивне природе клавира, пред пијанистом је веома сложен задатак да у унисоним деоницама са виолином, виолом или виолончелом, гудачким инструментима код којих је *legato* доста природнији, постигне исти начин артикулације у врло моторичном покрету са нарочито израженом лакоћом у изразу. Сличан изазов присутан је у моментима дијалога различитих инструмената. У оваквим примерима неизбежна је тежња опонашања гудачког *legato* која укључује употребу

педала и тонског нијансирања акорада и интервала како би се превазишла техничка ограничења инструмента.

У првих дванаест тактова другог става главну тему носе виолина и виола унисоно, која након кратког прелаза од четири такта прелази у деоницу клавира. Посебно отежавајућа околност у овом сегменту је то што је главна мелодијска линија написана у секстама и октавно удвојена спајањем леве и десне руке (Пример 27). Поред техничке способности, од пијанисте се захтева и изразита тонска контрола која подразумева, у *molto p* динамичком нивоу врло прозрачан звук и лакоћу у *dolce ed espressivo* карактеру.

Пример 27. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, други став, тт. 10–19.

Почетак првог става ге-мол квартета четвртинским силазним покретом одише контемплативном атмосфером, уз избегавање било какве претенциозности. Легато артикулација је средство којим би требало да се истакне мирноћа и интроспективна природа саме теме. Поставља се велико питање пред пијанисту зашто се Брамс није у овом моменту одлучио за велики лук којим би повезао ова четири такта у целину која би требало да буде у „једном даху“, већ је одабрао да то буде повезано у мотивима од по један такт? Једно од објашњења представља инсистирање на легату са више дисања у изразу који ће остати у деликатнијој динамици, без велике емоционалне прогресије осећања, како би се извођач усредредио на преношење меланхолије (Пример 28).

Пример 28. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 1–8.



Најкраће примере легато артикулације можемо уочити у финалним ставовима оба квартета, који обухватају краткотрајне мотиве или кратке фразе на месту прелаза између контрастних одсека (Пример 29).

Пример 29. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, четврти став, тт. 12–16.



Када је у питању це-мол квартет, изузетна је употреба легата у његовом другом ставу. Наиме, легато у овом случају служи да обликује контрастирајући материјал у скерцу, *b* одсеку става. Овога пута легато је у служби конструкције карактера који кроз двотактне фрагменте носи атмосферу неизвесности која тиња у малим таласима и која ће се распламсати до репризе *a* одсека. Ову улогу износе све деонице равноправно од 72. до 114. такта (Пример 30).

Пример 30. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, трећи став, тт. 72–114.

72 *mf espress.*
mf espress.
p legato

78 *f*
f
p

85 *dim.*
dim.
pp
dim.
p

93 *poco f*
poco f
poco f
f
sf

У погледу стакато артикулације, важно је истаћи да се она користи у креирању разноврсних видова карактеризације и обликовања фактуре. У првом ставу ге-мол квартета може се уочити употреба стакато у 34. такту, која у овом контексту инсистира на тонској оштрини каденце, при чему је њена звучност појачана због *sf* ознаке у деоници гудача (Пример 31). Његова примена у овом случају је у функцији потврде каденце, хармонске стабилности и закључивању мисли.

Пример 31. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 34–37.

Од 35. до 40. такта ознака стакато коришћена је само у клавирској деоници. Претпостављамо да је овим гестом Брамс хтео да оствари имитацију кратких осминских нотних вредности које се најпре појављују у мотиву код гудача, где је због датог штриха неизбежност трајања осмине изузетно кратка (Пример 31).

У одсеку *Animato*, у тактовима 110–111, стакато артикулација, поред контрастирајуће улоге, има задатак да олакша већ ненаглашене делове такта у којима у том моменту долази од акцентоване пратње коју износе деонице виолончела и виоле. Самим тим пратња још значајније истиче синкопе и подвлачи врло живахан карактер овог дела (Пример 32).

Пример 32. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 108–111.



У последњем ставу ге-мол кварте *Rondo alla Zingarese* стакато је најзаступљенија артикулација у свим деоницама. Овом артикулацијом остварује се темпераментни карактер у духу “циганске” мађарске музике. Обилује различитим нијансама брзих темпа, карактеристичним комплексним ритмичким структурама и виртуозним пасажима. Брамс поставља контрастирајуће елементе у врло ригорозну форму ронда живописног израза и слободног духа народне музике. Финале од извођача захтева изузетну виртуозност на свом инструменту, али и нарочиту способност хитре комуникације и агилног деловања, као и међусобног уодношавања, јер *Presto* темпо може да изазове неуједначености у артикулацији. Делује као да се клавир и гудачки инструменти такмиче у својој виртуозности износећи исти или сличан материјал, унисоно или у виду дијалога стварајући константну напетост и узбуђење. Процес рада на овом ставу захтева доста спорији темпо како би различите врсте артикулација биле

усаглашене међу свим деоницама. Неодређеност артикулације, односно стаката, повременог легата и непоштовање осталих индикација могу да доведу до неуједначене звучности и самог трајања нота, нарочито код унисоно делова.

У овом финалном ставу треба издвојити стакато акорде назначене ознаком *sf*, који се налазе на ненаглашеним деловима такта, односно на последњим осминама у такту 2/4. Сама индикација сфорцата појачава звучни ефекат стаката, продужавајући трајање ноте под стакатом за нијансу дуже него што би то био случај да нема ове ознаке. Са друге стране, сфорцато истовремено подвлачи функцију акорда доминанте иза које углавном следи поновно излагање тема у контрастирајућој динамици. Након таквог акорда неопходно је направити „дах“, односно узети минимално време, у зависности од акустике, како би даљи ток био креиран у што прецизнијем динамичком нивоу *p*, односно што успешније „очишћен“ од претходне хармоније (Пример 33).

Пример 33. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, четврти став, тт. 17–22.

The image shows a musical score for a piano quartet, specifically measures 17 to 22. It consists of four staves: two for the first two voices (treble and bass clefs) and two for the piano (grand staff). The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first two staves feature melodic lines with various articulations, including accents and slurs. The piano part provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo). The score is presented on a light yellow background.

Када је у питању квартет оп. 60 у це-молу, интересантну примену стакато артикулације можемо уочити у првом ставу код акорада који су означени *marcato*. Овај вид артикулације може бити еквивалентан оштром стакату који би се иначе обележавао знаком ' , што се не може пронаћи ни у једном од ова два квартета (Пример 34).

Пример 34. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 142–153.

This image shows a page of a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60, No. 3. The page is divided into two systems of staves. The first system (measures 142-153) features a piano part with a *ff marc.* marking and a violin part with a *ff* marking. The second system (measures 148-153) continues the piano and violin parts, with the piano part showing a *ff* marking. The score is written in C minor and 3/4 time.

Насупрот томе, у тактовима 176–198. означена је трећа осмина у ритмичкој фигури триоле у остинатној пратњи у деоници клавира, која у овом случају указује на умањење тежине означеног тона. Мотив триоле са кратком последњом нотом доприноси креирању узбуркане атмосфере насупрот широкој мелодијској линији код виолине и виоле, која ће кулминирати у моменту када се триолни мотив јави у све четири деонице истовремено у *ff* динамици (Пример 35).

Пример 35. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 196–197.

This image shows a page of a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60, No. 3. The page is divided into two systems of staves. The first system (measures 196-197) features a piano part with a *ff* marking and a violin part with a *ff* marking. The second system (measures 196-197) continues the piano and violin parts, with the piano part showing a *ff* marking. The score is written in C minor and 3/4 time.

Надаље, у коди првог става стакато триоле у басовој деоници такође можемо тумачити оштријим него што то подразумева сама индикација, због карактерне ознаке *animato* и *ff* динамичког нивоа, као и самог регистра у којем се налази деоница леве руке пијанисте. У тренутку кулминације стакато је појачан ознаком *fz* којом композитор заправо инсистира на још интензивнијој мери већ оштрог стаката. Његовој реализацији доприноси могућност извођења најјачим прстом – палцем леве руке (Пример 36).

Пример 36. Јоханес Брамс –Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 308–311.

У оквиру другог става це-мол квартета најзаступљенија артикулација је стакато, помоћу којег се гради карактер скерца, присутан у готово свим деоницама подједнако. Тачком су означени акорди, разноврсни интервали и појединачне ноте. За квалитетну пијанистичку реализацију дате артикулације, потребна је техничка способност, хитрост, јасноћа и потребна близина руке самој клавијатури, како би се што лакше дошло до прецизног и успешног извођења указане артикулације у темпу *Allegro*. Каткад је потребно свирати стакато “из прста”, а повремено ова два начина у зависности од техничке спремности и физиономије шаке.

На почетку четвртог става це-мол квартета, у басовој линији клавирске деонице уочавају се стакато октаве. Поред првог слоја у виолинској деоници, широке и дугачке легато мелодије и засебне линије у деоници десне руке клавира, која контрастира и у

смислу артикулације, јавља се басова деоница као још један контраст. Обележивши је у четвртинским нотним вредностима, Брамс је вероватно имао звучну представу пициката неког контрабаса или виолончела изводећи га на дебљим жицама чија је амплитуда вибрације доста дужа. У случају да се композитор одлучио за осмину нотне вредности у овом темпу и алабреве такту, стакато би захтевао још већу интервенцију у оштрини и интензитету. Фактура самог почетка, коју носи дуо виолине и клавира, са разноврсном артикулацијом у три слоја, може проузроковати извођење овог сегмента у знатно бржем темпу, пре свега због моторичне пратње у деоници клавира. Имајући то у виду, Брамс је уз ознаку темпа *Allegro* додао и *comodo* и тиме олакшао спровођење своје замисли (Пример 37).

Пример 37. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, четврти став, тт. 1–10.

The image shows the first system of a musical score, numbered 36. It is titled 'Finale Allegro comodo'. The score is for a piano quartet in C minor. The piano part is marked 'p leggiero' and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The string parts (violin I, violin II, and cello/bass) play a more sustained, harmonic accompaniment with some slurs and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

У тактовима 243–244. четвртог става, као и у већини тактова које обухвата сегмент музичког тока од 259. до 311. такта, у деоници клавира можемо приметити перманентно коришћење четвртинских и осминских нотних вредности обележених тачком. У оваквим примерима стакато четвртине могу се тумачити као да носе ознаку ' , док осмине звуче као њихов одјек због чега ће тачка имати доста мањи интензитет. Тиме ће се остварити прегледан двослојни тонски план и постићи јасна диференцијација (Пример 38).

Пример 38. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, четврти став, тт. 242–245.

Током оба квартета очигледно је да су најзаступљеније артикулационе ознаке легато и стакато, али поред тога не би требало умањити значај артикулационих ознака као што су нон-легато, њему сродног портата и карактерне ознаке леђеро.

У првом ставу оба квартета уочава се сличан приступ композитора када је у питању коришћење нон-легато, односно портато артикулације. У тактовима 79–82. ге-мол квартета виолина и виола доносе варирану тему из претходног одсека која са собом доноси и контрастирајући карактер. Променом тонског рода, мутацијом, долази и до промене артикулације. Легато артикулација која је трајала све до 76. такта напушта се, а у клавирској деоници је чак назначена и нон-легато артикулација (Пример 39). Прелазак из де-мола у Де-дур, као и промена артикулације, доноси ведрији карактер у наставку драматургије овог квартета.

Пример 39. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 76–81.

The image shows a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25, No. 1, measures 76-81. The score is in G minor and 4/4 time. It features a piano introduction with a 'non legato' marking and a 'pizz.' marking in the bass line. The first system (measures 76-78) shows a forte (ff) dynamic. The second system (measures 79-81) shows a 'molto espressivo' marking and a 'pizz.' marking in the bass line. The piano part has a 'p non legato' marking in measure 79 and a 'f' marking in measure 81.

Слична стратегија употребе нон-легата може се пронаћи у првом ставу це-мол квартета у тактовима 122–141. У овом случају такође је присутна мутација у тренутку када се мења артикулација код гудачких инструмената, тачније виолине и виоле које износе материјал почетне теме у ес-молу са портато артикулацијом, и у пратњи коју износи клавир. Само неколико тактова касније клавир преузима тему и постаје носилац већ контрастног карактера који носи овај одсек и у чијем 138. такту енхармонска модулација наговештава долазак потпуно нове атмосфере (Пример 40).

Пример 40. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 136–141.

The image shows a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in C major, Op. 60, No. 3, measures 136-141. The score is in C major and 4/4 time. It features a piano introduction with a 'cresc.' marking in the bass line. The piano part has a 'cresc.' marking in measure 138.

У оба примера промена артикулације, односно коришћење нон-легата и портата доноси и промену карактера, као и мутацију. Једина разлика је у томе што у ге-мол квартету овај одсек наговештава даљи ток и атмосферу, док у це-мол квартету представља “тмурни облак” који ће у наставку врло брзо нестати.

У оквиру музичког тока трећег става це-мол квартета уочавају се кратки фрагменти у којима је примењена портато артикулација. Овај став обилује дугим мелодијама у легату. Применом портата у клавирској деоници долази до кратких предаха у виду скраћења широких линија у деоници гудача на пунктиране мотиве “уздаха”. Клавирска деоница у овом ставу најчешће није носилац водеће мелодијске линије, тако да је и овај одсек обликован у виду разложених акорада. Овакве епизоде представљају одморишта у емоционалном набоју који карактеришу дуге и широке мелодијске линије током целог трећег става (Пример 41).

Пример 41. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, трећи став, тт. 15–18.



У тактовима 110–118. у деоници клавира, у триолској пратњи уочавамо да је свака последња осмина обележена портато артикулацијом. Примена овакве артикулације у регистру у ком виола износи водећу мелодију представља “одјеке” или “ехо”. Томе додатно доприноси и *pp* динамички ниво, као и карактерна индикација *molto dolce*. Реализација је олакшана јер портато осмину изводи десна рука пијанисте, док су прве две осмине у деоници леве руке (Пример 42).

Пример 42. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, трећи став, тт. 108–114.

The image shows a page of musical notation for Johannes Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60, No. 3, Third Movement, measures 108-114. The score is arranged in two systems. The first system (measures 108-111) features a piano part with a triplet of eighth notes marked *pp molto dolce* and a violin part with a *pp dolce* marking. The second system (measures 112-114) continues the piano part with a triplet of eighth notes and the violin part. The page number 35 is visible in the top right corner.

Применом леђеро начина свирања у четвртном ставу ге-мол квартета добија се звучна представа која одише лакоћом уз пицикато у гудачким деоницама. У овом виртуозном ставу са *Presto* карактерном ознаком овакве секције представљају контрастне одсеке насупрот фактури која носи најчешће акордске склопове. Оваквом артикулацијом у клавирској деоници у садејству са пицикато код гудачких инструмената Брамс је постигао хомогеност звука. Важно је истаћи да је у оваквим одсецима битна временска организација, што изискује врло јасан пулс и ритмичку прецизност без употребе сувишне агогике (Пример 43). (нотни пример–тактови 80–91)

Пример 43. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, четврти став, тт. 81–88.

У оквиру четвртог става це-мол квартета, леђеро начин свирања доминантан је у клавирској деоници током читавог става. Насупрот дугим легато мелодијским линијама које су заступљене у гудачким деоницама, клавирска деоница има улогу да допринесе карактеру који се заснива на лакоћи и темпераментности овог става, али у служби индикације забележеној на самом почетку – *Allegro comodo*. Чини се да би судбина овог става била значајно другачија да се Брамс уместо леђера одлучио за легато начин свирања, будући да кретање мелодијске линије у пратњи није поступно. У том случају, извесније је да би ознака за темпо и карактер била *Allegro con moto*. Контрастираћа артикулација, потпуно другачије линије и мотиви изискују да у почетној фази рада на припремању интерпретације пијаниста доста времена посвети изради своје деонице самостално, са доста прецизним ритмом и расподелом времена како би у симбиози са гудачким корпусом допринео адекватној атмосфери, лакоћи, елеганцији и контроли тока и драматургије.

Акцентуација

Анализирајући музичке токове ге-мол и це-мол квартета, може се направити хијерархија интензитета акцената. Контекст и драматуршки ниво у којем се акценат налази значајно утичу на његов интензитет.

Це-мол квартет не обилује распрострањеном употребом акцентуације. Акценте најчешће можемо пронаћи у првом ставу квартета, док у трећем не постоји ниједна индикација. Најприсутнија ознака акцента је >. Ова индикација коришћена је равноправно у свим динамичким нијансама, без изузетка. Значење акцента, улогу његове појавности и начин његовог извођења треба тражити у контексту драматуршког тока у којем се јавља. Имајући то у виду, треба истаћи да оваква индикација најчешће представља ознаку за декрешендо на тону, а посматрајући перкусивну природу клавира овај акценат је за клавир можда и најприроднији. Истовремено узимање педала са тоном може остварити адекватан ефекат, како би тон након иницијалног атака имао опадајући интензитет.

У првом ставу це-мол квартета, у 49. такту, може се уочити употреба акцента (>) на акордима који наговештавају модулацију и промену карактера. Динамика читавог одсека је *ff*, тек непосредно пре акцентованих акорада се спушта у *f* динамички ниво, а акцентовани акорди помоћу којих долази до модулације су у највишем регистру. Посматрајући даљи ток у 50. такту можемо увидети да се регистар нагло мења и да је скок за чак две октаве праћен и променом динамике која сада афирмише *p* динамички ниво (Пример 44).

Пример 44. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 47–52.

The image shows a page of musical notation for Johannes Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60, No. 3, first movement, measures 47-52. The score is in C minor and 3/4 time. It features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The piano part has a prominent bass line with chords and a melodic line. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *p dolce*, and the tempo marking 'tranquillo'. A fermata is placed over the final chord in measure 52.

Наредни сегмент музичког тока у којем се могу уочити акценти (>) јесу тактови 86–101. Овога пута, акценти се налазе у пратњи коју доносе виолина и виола. Динамика је назначена ознаком *p*, а карактерна ознака је *dolce*. У односу на дугу мелодијску линију у деоници клавира, пратња у виолини и виоли ствара изразит контраст. У овом случају акценти доприносе ритмичкој прецизности, а креирање специфичне пратње, која доноси и нови тематски материјал доприноси и промени карактера музичког тока (Пример 45).

Пример 45. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 86–93.

The image shows a page of musical notation for Johannes Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60, No. 3, first movement, measures 84-93. The score is in C minor and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a long melodic line and a string quartet accompaniment with rhythmic patterns and accents. The score includes dynamic markings such as *p*, *dolce*, *pizz.*, *poco marc.*, and *mf con espr.* There are also performance instructions like "poco marc." and "mf con espr." and some fingerings like "2 3" and "3 2".

Надаље, у тактовима 142–153. појављују се акценти у *ff* динамици који се односе на акорде двоструко пунктираних нотних вредности на ненаглашеним деловима такта. Њихова појавност је у овом случају истовремена у деоницама виолине, виолончела и клавира. Изузетно су значајни, јер представљају својеврсне наглашене застоје у веома оштрој стакако мелодијској линији и због тога су посебно назначени овом врстом индикације, чијем звучном ефекту додатно доприноси карактерна ознака *marcato* (Пример 46).

Пример 46. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 142–153.

Посматрајући досадашње примере акцентуације, можемо закључити да интензитет самих акцената додатно употпуњују карактерне ознаке. С тим у вези, наредни пример који би требало истаћи у тактовима 296–299. носи ознаку *espressivo e sostenuto*. Акцентовани тонови се уочавају код гудача, али овај пут их можемо посматрати више као тенуто у осминском покрету са константним секундним кретањем. Овакав начин тумачења акцентуације додатно истиче ознаку *sostenuto* и ширење временског тока, а такође помаже при пулсацији, која је од изузетног значаја за пијанисту, који изводи пратњу у разложеним акордима кроз различите регистре (Пример 47).

Пример 47. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 296–299.

The image shows a page of musical notation for Example 47. It consists of four systems of staves. The first system (measures 294-296) shows the string quartet parts (Violin I, Violin II, Viola) and the piano part. The piano part has a complex rhythmic pattern with many accents. Dynamics include 'dim.' and 'p'. Performance instructions include '(p) espress. e sostenuto' and 'sostenuto sempre'. The second system (measures 297-299) continues the piano part with similar rhythmic patterns and accents. The string parts are mostly sustained chords.

У одсеку који траје у тактовима 23–33. у другом ставу це-мол квартета акценти који се јављају доприносе карактеру који одише лакоћом и елеганцијом. Акценат одаје утисак да ноте привидно краће трају и допушта “дисању” фразе која је грађена по принципу питање–одговор, музичког дијалога између деоница гудачког корпуса и клавира. Наступ клавирске деонице заправо опонаша звучање акцената који се најпре јављају у деоницама гудачких инструмената, чије је изођење посебно компликовано у динамичком нивоу *p* (Пример 48).

Пример 48. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, други став, тт. 23–33.

The image shows a page of musical notation for Example 48. It consists of four systems of staves. The first system (measures 23-33) shows the string quartet parts (Violin I, Violin II, Viola) and the piano part. The piano part has a complex rhythmic pattern with many accents. Dynamics include 'p'.



Када је у питању квартет у ге-молу, акцентуација је и у овом делу разноврснија у првом ставу него у осталим ставовима. Иако је ге-мол квартет објављен доста раније од це-мол квартета, може се приметити да је Брамс у свом ранијем делу био знатно посвећенији бележењу акцентуације.

У оквиру групе друге теме првог става ге-мол квартета у тактовима 101–112. може се приметити специфична употреба акцента у деоници виолончела. Наиме, акценат учествује у наглашавању специфичног нагласка у ритмичкој фигури синкопе. Средишња нота синкопе се у сваком случају опажа као мало наглашена, међутим, композитор је у овом случају највероватније желео посебно да нагласи потребу за акцентом (Пример 49).

Пример 49. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 101–103.



Још један начин примене акцената у оквиру првог става јесте измештање главних доби такта на ненаглашене четвртине. У питању су следећи тактови: 343, 345, 347. и 349.

Ови типови акцената могу се пронаћи у деоницама виолине, виолончела и клавира. Њихова појавност такође утиче и на стварању хемиола, о којима се већ раније говорило (Пример 50).

Пример 50. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 341–348.

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25 No. 1, measures 341-348. The score is arranged in two systems. The first system shows measures 341-344, and the second system shows measures 345-348. The instrumentation includes Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'poco a poco cresc.' and 'p'.

Слично као и у квартету у це-молу, у тактовима 48–50. другог става ге-мол квартета могу се уочити акценти на ненаглашеној доби такта (трећој) на месту наступа умањеног септакорда. Приликом кулминације одсека који до тог момента траје, наглашени разложени акорди умањеног септакорда учествују у формирању каденце која ће наступити у 52. такту (Пример 51).

Пример 51. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, други став, тт. 46–52.

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25 No. 1, Second Movement. The score is in G minor and 3/4 time. It shows measures 46-52. The top system (measures 46-49) features a melody in the first violin with eighth-note patterns and a piano accompaniment with eighth-note chords. The bottom system (measures 50-52) continues the melody and accompaniment, with dynamic markings 'p espress.' and 'p dolce'.

У четвртном ставу ге-мол квартета акценти су веома чести и проистичу из саме природе карактера музике којом је Брамс био инспирисан, а то је народна мађарска циганска музика, што је и назначено у називу става *Rondo alla Zingarese*. Акценат (>) као такав у овом ставу најчешће треба да симулира “прљаву” технику народних музичара и у изузетно бром темпу сам акценат, насупрот обилној стакато артикулацији и леђеро карактеру приближава се тенуто ознаци. На тај начин, акцентовани тонови, односно акорди остају издржани до краја својих ритмичких вредности.

Када је у питању примена сфорцанда (*sf*), у првом ставу це-мол квартета она се може уочити у тактовима 34–36. Анализирајући целокупну фразу која траје у тактовима 32–42. можемо уочити да је мелодијска линија додељена деоници клавира. Ипак, Брамс помоћу деоница гудачких инструмената инсистира на почетном мотиву уздаха, који се овога пута изводи у потпуно другачијем окружењу, креиран у *f* динамичности, коригованим ритмом и измењеном артикулацијом. Сфорцандо у гудачким инструментима са друге

стране одржава пулсацију како би синкопе у мелодијској линији биле прецизно истакнуте (Пример 52).

Пример 52. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 34–42.

The image shows a page of a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60, No. 3, first movement, measures 34-42. The score is in C minor and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The piano part includes fingering numbers (4, 1, 1, 1, 5, 2, 1, 2, 1) and dynamic markings such as 'cresc.' and 'ff'.

У самој завршници првог става уочава се и употреба форцата (*ff*). Овога пута, композитор је помоћу форцата желео да истакне значај умањеног септакорда на месту последњег појављивања тематског материјала са почетка прве теме. Овај сегмент следи након врло узбурканог климакса, што музичком току даје посебан значај - својеврсно разрешење. Посебну тежину у драматуршком смислу има ознака *largamente* која приказује романтичарски патос у овој Клариној теми. Значај акцентованог умањеног септакорда је већи јер даље пролази кроз функцију фригијског акорда који је најизразитији представник аспеката ламента и трагичности, која је и главна одлика драматургије овог става, а може се рећи и целог квартета (Пример 53).

Пример 53. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 310–317.

Од примера у току другог става истичу се тактови 4. и 34, тачније акорди који носе ознаку *sf*. У оба случаја примећује се да наставак мелодије поседује *p* динамику. С тим у вези, истакнути акорд може у овом случају бити сигнални или акорд изненађења јер се не очекује такав наставак иза њега (Пример 54).

Пример 54. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, други став, тт. 1–7.

У четвртом ставу такође се може уочити примена сфорцата. У питању су најпре 49. и 50. такт у којима се разлаже умањени акорд, а затим и 67. и 68. такт у којем се разлаже полуумањени акорд. Имајући у виду да су тактови 49–50. потпуно идентични по садржају, као што је случај и са тактовима 67–68. може се говорити о потреби композитора да помоћу тог понављања тактова, уз акценте, нагласи акорде који у крајњој линији означавају каденцијални процес и завршетак једног сегмента након којег долази до великог контраста у музичком изразу, почевши од динамике, преко регистра, па све до фактуре (Пример 55).

Пример 55. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, четврти став, тт. 49–50.

Интересантан пример коришћења сфорцата може се уочити у 145. такту. Брамс није тако често користио сфорцато у *p* динамичности и зато овај моменат носи посебну тежину, јер се појављује у развојном делу на месту чији се музички израз одликује суздржаним емоцијама и суптилом динамиком за коју се може рећи да доноси и неку врсту неизвесности. Најпре наступа акценована октава у клавирској деоници која је за осминску нотну вредност пре акцентованог акорда у гудачким деоницама. На овај

начин се добија призвук предударара за истакнут умањени акорд који изводи гудачки трио (Пример 56).

Пример 56. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, четврти став, тт. 145.



У ге-мол квартету сфорцато акцентуација може се уочити само на једном месту – у тактовима 33–34. Наиме, у деоницама виолине и виоле које изводе кратке шеснаестинске нотне вредности на почетку сваке од четири добе стоји *sf* ознака. Будући да у осталим деоницама квартета, које чине пратећи слој фактуре у том сегменту музичког тога такве ознаке нема, може се рећи да је композитор желео да нагласи почетне шеснаестине како би истакао мелодијску линију у налету кратких нотних вредности (Пример 57). Идентична примена сфорцата може се уочити и у трећем ставу, најпре у тактовима 107–108, а затим и у тактовима 133–134.

Пример 57. Јоханес Брамс - Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 33–34.



У другом ставу пример акцентуације која подразумева коришћење сфорцата представљају тактови 72–73. То су акорди у клавирској деоници означени са *sf* који

раздвајају три декламациона мотива у деоницама виолине и виоле, док остинато у деоници виолончела на истим местима представља подршку клавираној деоници са истом ознаком (Пример 58).

Пример 58. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, други став, тт. 72–75.



У финалном ставу ге-мол квартета могу се уочити вишеструке акцентуације, које, као што је већ раније наглашено када се говорило о > ознаци, воде порекло из народног, веома темпераментног карактера. Ипак, примери са сфорцатом могу се уочити само у 18. и 133. такту. Брамс је на овим местима *sf* ознаком истакао акорд који је последња осмина у двочетвртинском такту и иза којег следи тема у *p* динамици (Пример 59).

Пример 59. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, четврти став, тт. 17–22.



Уочавањем начина коришћења акцентских ознака, може се закључити да је Брамс ознаком *sf* желео да нарочито истакне тон, односно акорд чија намера је да се истакне у

свом окружењу, док ознаке > представљају саставни део мелодијских низова и доприносе њиховом обликовању.

У спорим ставовима или у одсецима који користе мотиве у пасторалног карактера не можемо пронаћи употребу акцентских ознака, већ је употребом крешенда и декрешенда на ужем простору Брамс долазио до наглашавања појединих тонова или мотива, чиме је постизао ефекат квази-акцента. Употреба ознаке < > ближа је пракси вокалне музике, па самим тим треба инсистирати на таквом изразу током интерпретације оваквих одсека, односно ставова. Реализацији ознаке < > додатно доприноси психолошки аспект односно пијанистичка имагинација која ће индуковати начин извођења ове врсте акцента. Такође и узимање закаснелог десног педала може допринети начину извођења овог акцента.

Ознаке *fz* представљају један од најизразитијих акцената. Брамс их је употребљавао на местима на којима је желео да добије изузетно продоран звук и присутни су углавном у одсецима који имају богат симфонијски звук. То су углавном завршнице ставова или величанствени врхунци након којих углавном следе смираји и суптилнији динамички нивои. Такав пример је кода у првом ставу це-мол квартета која у тактовима 311–312. има шест акорада обележених ознаком *fz* и *animato* карактером. Након тога следи смирај који доноси тему са ознаком *largamente* (видети Пример 53).

Форцато ознака може се уочити и у другом ставу це-мол квартета у 157. такту, на месту где почиње реприза *a* одсека **A** дела. За разлику од почетка става где је присутна ознака *sf* на истом месту, чини се да је Брамс сада желео још значајнији сигнал повратка *a* одсека, односно перкусивни моменат овог акорда јер му је претходила врло гласна кулминација **B** дела (Пример 60).

Пример 60. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, други став, тт. 156–163.



Још изразитији акценат од ознаке *fz* јесте *ffz* који се појављује само на једном месту и то у првом ставу ге-мол квартета у самој завршници става. Брамс кроз само неколико тактова од *p* динамике долази до невероватног звучног праска у сва четири слоја клавирског квартета у 368. такту, иза којег након једне добе већ опада интезитет звука који потпуно нестаје кроз четири такта до самог краја овог става (Пример 61).

Пример 61. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 366–369.



Агогика и флексибилност темпа

Агогика као једно од изражајних средстава које посебно доприноси креирању романтичарског израза, уз флексибилност темпа, омогућава извођачима својеврсну аутономију у погледу што личније интерпретације дела. У Брамсовој музици, уопштено

говорећи не може се уочити да је присутан већи број индикација када су ови аспекти музичког израза у питању, нарочито имајући у виду неке друге композиторе романтизма, попут Фредерика Шопена. Међутим, то не значи да извођач не треба да користи различиту агогику по личном нахођењу и укусу у циљу што садржајније интерпретације, наравно, водећи притом рачуна да музички израз остане у границама естетике Брамсове музике. С тим у вези, занимљиво је истаћи да аутори наводе да је и сам Брамс био склон слободном тумачењу сопствених дела приликом извођења. Наиме, често су му сарадници из камерних ансамбала замерали то што се не придржава стриктно ознака за темпо и других индикација.⁷

Сагледавањем музичког тока оба квартета може се уочити релативно мали број агогичких индикација. Оно што је симптоматично је чињеница да се појављују претежно на крајевима ставова и смени одсека различитог карактера. Имајући то у виду, можемо говорити о томе да се агогичке ознаке у овим Брамсовим квартетима користе пре свега као чиниоци који доприносе успостављању граница.

Најчешће коришћене агогичке ознаке су *rit.*, односно *rit. poco*. Појавност ове индикације најпре се може узети за крајеве првог и трећег става квартета оп. 25 у ге-молу. Ритардандо у овом случају у комбинацији са диминуендом (*dim.*) креира постепено смиривање музичког израза и нестајању музичке фразе (Пример 62).

Пример 62. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 370–373. и трећи став, тт. 226–230.



⁷ Clive, Brown, "General Issues of Performing Practice" in: Clive Brown, Neal Peres Da Costa (eds.), *Performance Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter, Kassel, 2016, 4



Када је у питању употреба ритарданда у процесу разграничења делова форме унутар једног става, морамо истаћи други став квартета оп. 25 у ге-молу. У овом случају садејство ознака *dim.* и *poco rit.* учествује у процесу завршетка дела А, након којег ће уследити *Trio*, којег карактерише контрастни карактер подвучен *Animato* ознаком за темпо (Пример 63). Са друге стране, идентичан поступак можемо запазити и на крају *Trio* дела форме, када у тактовима 186–192. Брамс припрема музички ток за повратак основног мотива става. Да је реч о симптоматичном начину завршетка делова форме на нивоу става можемо видети и на примеру репризног дела А¹, будући да се и на овом месту, непосредно пре наступа коде поново користи идентичан начин умирења музичког тока (Пример 63).

Пример 63. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, други став, тт. 113–116, 186–192. и 305–308.



The image displays three excerpts of musical notation from a quartet, illustrating the use of dynamics and tempo markings.

Excerpt 1 (Measures 186-190): Shows a passage with a *dim.* (diminuendo) dynamic marking in the first three staves. The piano part (bottom two staves) also features a *dim.* marking and a *poco rit.* (poco ritardando) marking at the end of the excerpt.

Excerpt 2 (Measures 191-195): Labeled *Tempo del Intermezzo*. It features a *p dolce ed espressivo* (piano dolce ed espressivo) marking in the first staff, a *molto p dolce ed espressivo* (molto piano dolce ed espressivo) marking in the second staff, and a *sempre molto p* (sempre molto piano) marking in the bass line of the third staff. The piano part (bottom two staves) starts with a *pp* (pianissimo) marking.

Excerpt 3 (Measures 304-308): Shows a passage with a *rit. poco a poco* (ritardando poco a poco) marking in the first staff, a *dim.* (diminuendo) marking in the second staff, and a *rit.* (ritardando) marking in the third staff. The piano part (bottom two staves) also features a *rit. poco a poco* marking in the first staff and a *dim.* marking in the second staff.

У оквиру целокупног музичког тока квартета оп. 60 у це-молу, употреба *poco rit.* ознаке може се уочити само на једном месту и у њему еквивалентном поновљеном одсеку. Наиме, реч је о 33. и 187. такту који означавају крај *b* одсека у оквиру *A* дела музичке форме. Начин употребе ове агогичке ознаке сличан је третирању истоветне ознаке у другом ставу квартета оп. 25, у смислу да има значајну функцију у процесу креирања границе између одсека кратким прекидом Скерца. Са друге стране, сада не можемо уочити карактерни контраст, већ искључиво тематски (Пример 64).

Пример 64. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, други став, тт. 33.

Агогичка индикација која је поред *rit.* присутна на неколико места јесте *sostenuto* и верзије *ben sostenuto* и *poco sostenuto*. Овакви „затежући“ моменти музичког тока такође могу бити уочљиви у завршницама унутрашњих одсека неког од ставова квартета. Тако, на пример, у четвртом ставу ге-мол квартета у тактовима 220–222. ова индикација заједно са *dim.* завршава музички раскошан и широк одсек након кога следи контрастирајући одсек означен са *scherzando* (Пример 65).

Пример 65. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, четврти став, тт. 220–222.

У истом ставу *sostenuto* доприноси стварања предаха у току одсека, лаког и лепршавог карактера са врло покретљивим фигурацијама које креирају шеснаестинске нотне вредности (тактови 102–103).

У погледу це-мол квартета, *sostenuto* и *ben sostenuto* јављају се у одсеку након чијег наступа ће уследити темпераментна и живахна *animato* кода првог става. Почетни мотив уздаха, трансформисан у осминске нотне вредности, присутан је у гудачком трију и учестало се понавља на различитим тонским висинама. Брамс ствара напетост

“затежући” време током читавог одсека, након чега помоћу *animato* коде, која је постављена на педалу доминанте, долази до потпуног звучног праска. Ово је једино место у ставу на коме је Брамс на мањем простору искористио неколико агогичких ознака. Након “праска” следи почетна тема удвојена у деоницама виолончела и леве руке клавира чије је последње излагање назначено *largamente* ознаком. Са друге стране, у четвртом ставу це–мол квартета помоћу исте индикације довео је до коде која је за разлику од првог става у *tranquillo* карактеру. (Пример 66).

Пример 66. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, четврти став, тт. 340–350.

Иако је број агогичких ознака веома оскудан у оба квартета, Брамс је користио друга средства како би остварио флексибилност темпа. То су пре свега карактерне одреднице. Типичан пример можемо приметити у 303. такту првог става ге-мол квартета, у одсеку са *tranquillo* карактерном ознаком. Два такта пре почетка овог одсека можемо приметити успоравање музичког тока кроз каденцу у дужим нотним вредностима, тачније половинама и синкопом, помоћу чега се постиже смиривање музичког израза и постизање мирнијег карактера. Даљи ток могуће је задржати у истом карактеру, како би деловао као реминисценција на исти одсек у експозицији, јер Брамс свакако ни у једном тренутку није указао на повратак у карактер пре ознаке *tranquillo*. Од 343. такта почиње одсек који је могуће доживети као поновно „буђење“ првобитног карактера. Секвентним понављањем главе теме у деоници леве руке пијанисте расте и тензија у динамици која се може искористити и за повратак живости тока. Овакав вид тумачења нотног записа доводи до слободнијег интерпретативног решења, али је оправдана са аспекта музичког контекста са тежњом ка што уверљивијој музичкој замисли без статичних метрономских „стега“ које би нарушиле природност дисања музичког тока (Пример 67).

Пример 67. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 343–354.

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25 No. 1, measures 341-354. The score is in G minor and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The piano part is particularly prominent, showing a 'poco a poco cresc.' marking. The first system (measures 341-344) shows a cadence with long notes and syncopation. The second system (measures 345-354) shows the beginning of a new section with a more active piano part.

Исту индикацију композитор је искористио и у четвртом ставу це-мол квартета. Развојни део почиње ознаком *tranquillo e sempre pianissimo* (тактови 98–172). Коришћењем главе теме и почетним мотивом клавирске пратње Брамс је оформио низове фрагмената који константно модулирају, створивши жељену суптилност у звуку. Истовремено тоналну нестабилност и трансформацију главног мотива чији краткотрајни динамички успони не дозвољавају прогресију темпа и већег волумена звука, све док се не појави ознака за *Tempo I*. У овом случају композитор није оставио простора за слободније тумачење и флексибилност темпа као у ге-мол квартету, већ је ознаком за повратак пређашњег темпа наговестио репризу и коначну раскош у звуку и изразу.

Карактерном ознаком *animato* у првом ставу ге-мол квартета композитор је довео до минималног померања темпа у којем би тема, коју је пре тога изнела деоница виоле са подршком у клавиру добила на темпераментности заједно са густином фактуре, помоћу удвајања теме у деоници виолине. Овакав одсек са почетком у 106. такту могао би трајати до 113. такта, јер Брамс променом фактуре и потпуно новим материјалом мења и карактер, односно враћа пређашњи темпо који је померен само на кратко (Пример 68).

Пример 68. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 106–113.

The image shows a page of musical notation for Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 25 No. 1, first movement, measures 106-113. The score is in G major and 2/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The piano part has a complex texture with many chords and arpeggios. Dynamics include 'ff animato' and 'piu f'. The tempo marking 'animato' is present above the first staff.

Очигледнија промена темпа уочљива је у другом ставу ге-мол квартета. Наиме, индикација *animato* сада учествује у доношењу новог дела музичке форме - *Trio*. Променом тематског материјала мења се и карактер овог унутрашњег одсека који траје од 117. такта све до повратка темпа *Intermezzo* одсека у 193. такту. У овом случају интерпретатори нису принуђени да по личном нахођењу креирају агогичке интервенције, јер је композитор пружио одреднице.

За разлику од претходног примера, у трећем ставу овог квартета унутрашњи одсек који започиње јасном ознаком *animato* захтева флексибилност у темпу. Нарочито је неопходна способност музичара да донекле неприметно, кроз два одсека одвојеним дуплим тактним цртама – тактови 101–118. и 119–167 – поврате задати темпо става *Andante con moto*. Као пример у којем је смирење темпа мање приметно можемо навести сегмент музичког тока који почиње у 144. такту, где се може уочити изненадна промена и у динамичком смислу и у тематском материјалу. Такође, може се истаћи и део када тему износи клавирска деоница самостално од такта 176. Оба примера представљају места где извођачи по личном нахођењу могу повратити првобитни карактер без јасних агогичких одредница и уз слободније тумачење темпа. Тежња за повратком првобитног темпа је нарочито оправдана јер Брамс захтева од извођача да завршница става буде *poco animato*, што не би било могуће да је одржан темпо задатог *Animato* средишњег одсека.

Сегмент музичког тока на крају првог става квартета у це-молу представља одсек са најразноврснијом употребом агогичких индикација у нотном тексту, поматрајући оба клавирска квартета. Наиме, ознака *animato* нарочито добија на значају у контексту промене карактера и темпа, јер се налази у окружењу смештеном између агогичких ознака *ben sostenuto* и *largamente*. Живахност коју носи ова кода долази до још већег изражаја због контрастних делова који јој претходе и који јој следе (Пример 69).

Пример 69. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 308–314.



Са друге стране, финале ге-мол квартета, пре свега због своје форме, али и разноврсног карактера је најпогоднији став за изражену флексибилност у темпу и примену агогике. Поред различитих индикација за темпо, интерпретаторима је „дозвољена“ већа употреба агогике која је у служби народног циганског духа у коме је овај рондо и написан. Када се узме у обзир форма, врло је уочљива јасна граница одсека који су различити по темпу и карактеру и самим тим „трпе“ већу или мању агогичку интервенцију. Сегменти музичког тока који су најмање подложни агогичким променама јесу наступи **В** делова форме ронда. Њих краси врло моторичан карактер, што можемо видети на примеру тактова 80–113. Брамс је у целокупном делу употребио само једну агогичку ознаку, а то је *sostenuto* у 102. такту.

Флексибилност у темпу нарочито је присутна од почетка својеврсног развојног одсека који започиње у 311. такту, па до самог краја става. Поред уписаних смена темпа од *Meno presto*, преко *Poco più presto*, па све до *Molto Presto*, може бити присутна већа агилност темпа и његово нијансирање између свих наведених ознака. На тај начин ће се задата темпа „преливати“ из једног у други темпо и на неки начин ће се постићи „сфумато“ ефекат међу јасним темповским индикацијама. Оваквом поступку такође доприноси динамичка и карактерна ознака која се најпре јавља у деоницама код гудача–

più f sempre ed animato од 340. такта, а затим у свим деоницама истовремено од 356. такта–*cresc. sempre ed animato*.

Минимална агогичка иступања која се јављају унутар појединих одсека четвртог става квартета у ге-молу не би требало да наруше генералну пулсацију. То су углавном места која на кратко представљају својеврсна „одморишта“ у врло покретљивом току виртуозних шеснаестинских низова кроз различите деонице квартета. Благо „затезање“ тока носе акцентоване четвртине у тактовима 31, 34, затим 37–39. и 52–54, као и сва слична места која се јављају у истим одсецима касније. Након ових „одморишта“ следе низови шестнаестина преко којих је неопходно вратити првобитну пулсацију.

Оно што такође може оправдати употребу агогичких померања по личном нахођењу интерпретатора јесу ознаке за репетицију. Део С, у темпу *Meno presto* (тактови 155–172) састоји се из два одсека која се понављају и одликују изразитим речитативним карактером. У склопу њиховог извођења, пожељна је промена агогике у току другог појављивања, чија је примена у служби изражајности (Пример 70).

Пример 70. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, четврти став, тт. 155–172.

The image displays two systems of musical notation for Johannes Brahms' Piano Quartet in G major, Op. 25 No. 1, Fourth Movement, measures 151-172. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The tempo is marked 'Meno Presto'. The score shows a complex texture with sixteenth-note passages and dynamic markings like 'ff' and 'cresc.'. The first system (measures 151-158) shows the beginning of the section with a key signature change to G major. The second system (measures 158-172) continues the piece, featuring a prominent piano part with a triplet and a dynamic marking of 'ff'.



Педализација

У оба клавирска квартета могуће је уочити релативно скроман корпус ознака за педализације. Посебно је упечатљиво то што је много чешће означено само “узимање” педала, док су ознаке за “пуштање” углавном изостављене. С тим у вези, записане индикације могу се разумети као композиторова намера којом је извођачима желео да скрене пажњу и оне се морају узети у обзир приликом осмишљавања педализационог плана. Са друге стране, треба имати на уму и чињеницу да се тадашњи клавир разликовао у односу на савремени клавир, те да је употребом педала клавир из 19. века давао доста краћи и слабији одзвук. С тим у вези треба врло пажљиво приступити композиторовој намери и редуковати педализацију тако да се ипак не изгуби изражајност тонских ефеката које је имао у виду. С обзиром на изостанак детаљнијих педализационих ознака, Брамс оставља могућност интерпретатору да тај сегмент музичког израза организује према сопственом укусу, при чему интерпретатор мора водити рачуна да остане у стилским границама и сензибилитету које карактеришу музички израз Брамсове музике.

Један од примера слободније организације педализације у односу на записану индикацију у оквиру првог става квартета у ге-молу може се пронаћи у тактовима 50–58. Наиме, ознаку за педал можемо уочити само у 50. и 51. такту. Овом индикацијом композитор инсистира да се повежу разложени акорди одређених хармонија, али и да се раздвоје различити. Употребом педала је постигнуто дуже трајање сваког акорда, чији нивои представљају хармонску подлогу на којој се одвија широка мелодија, најпре у деоници виолончела, а затим и виолине. Уз коришћење легата, педал

доприноси ефекту сливености и сведености пратње, чијим посредством она остаје у другом плану. Иако је Брамс обележио педал само у ова два такта, пијаниста би требало да настави коришћење педала на свим хармонским сменама док се не промени фактура која захтева другачији педализациони план (Пример 71).

Пример 71. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 50–58.

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25 No. 1, first movement, measures 48-58. The score is arranged in two systems. The first system (measures 48-52) shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment. The piano part features a complex texture with triplets and a 'tr' (trill) marking. The second system (measures 52-56) continues the vocal parts and piano accompaniment, with the piano part featuring more triplets and a 'tr' marking. The score is in G minor and 4/4 time.

Још једна Брамсова педална индикација која захтева слободније тумачење налази се на самом крају првог става. Због чињенице да се тадашњи и савремени клавир разликују по питању конструкције, па самим тим и техничким способностима, неопходна је

редукција његове ознаке у 368. којом се инсистира на једном педалу до краја става. С обзиром на чињеницу да композитор упућује на „узимање“ педала на самој звучној експозицији тоничног акорда, а који већ после две јединице бројања треба да отпочне своје звучно „опадање“, непходно је кроз пет тактова направити такав план педализације који ће постићи смањење звучног волумена до његовог потпуног нестанка до краја става. Константну вибрацију ге-мол акорда који се постепено гаси не би било пожељно ометати учесталом употребом педала. У зависности од акустике просторије у којој се изводи дело, пијаниста би требало да одреди неколико смена педала или полупедала како би достигао забележене динамичке нивое (Пример 72).

Пример 72. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 368–373.

The image displays a page of musical notation for Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25 No. 1, measures 368-373. The score is arranged in four systems, each with four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The piano part is particularly detailed, showing a series of chords and a melodic line in the right hand, and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics are marked with *ff*, *dim.*, *p*, and *pp*. Performance markings include *rit.* and a fermata over the final chord. The page number 368 is visible at the top left, and 370 is visible at the start of the second system.

Питање педализације изван граница релативно малобројних назначених индикација у тесној је вези са уопштеном позицијом клавирске деонице у склопу квартета оп. 25 у ге-молу. Наиме, она у већој мери има конструктивну улогу, са повременим нагласком на колористичкој. С тим у вези, употреба педала је интуитивна и логична. Међутим, постоји неколико места где се могу разматрати разлиита решња примене педала и она могу довести интерпретатора до недоумица током организације педализационог плана.

У првом ставу, у одсеку који карактеришу низови шеснаестинских мотива у тактовима 27–40. употреба педала мора бити одмерена. Педализациони план је неопходно правити у односу на регистарску позицију мотива, јер тонови у дубљим октавама имају већу вибрантност. С тим у вези, претерана употреба педала може нарушити јасну артикулацију. Како се коригује динамички ниво, расте драматуршки набој и мења се регистарска позиција, па то проузрокује и учесталију употребу педала. Овде је потребно користити кратак педал како први тонови у групама од четири шеснаестине не били “суви” и како би имали минимално одјека, а да се истовремено не наруши разноврсност артикулације (Пример 73).

Пример 73. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 27–33.

Сличан план може се применити у истом ставу у одсеку који почиње у 79. такту. Брамс је нагласио да је артикулација овог дела *non legato* у клавирској деоници коју подржава пицикато у деоници виолончела. Код овакве фактуре и артикулације није неопходна употреба педала, сем од половине 83. такта у којем је назначен легато у деоници леве руке клавирске деонице, истовремено са *arco* у деоници виолончела. Исти кратак педал можемо употребити како би се назначила артикулациона промена са изузетном пажњом

на артикулацију у десној руци, која не сме бити нарушена због своје позиције у нижим регистрима (Пример 74).

Пример 74. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 79–86.

The image shows a page of musical notation for Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25, No. 1, first movement, measures 79-86. The score is in G minor and 3/4 time. It features a piano part with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'p non legato' marking. The violin and viola parts are marked 'molto espressivo'. The cello part has an 'arco' marking. The score includes various dynamics like 'p', 'f', and 'mf', and markings like 'cresc.' and 'arco'.

У другом ставу ге-мол квартета, у делу *Intermezzo* употреба педала представља неопходност како би се истакао легато у врло деликатним динамичким нивоима. Нарочито је значајна употреба педала код поступног кретања у секстама како би се олакшао проток и повезале мелодијске линије. Сегмент музичког тока у којем је потребна редукција педала јесте *Trio*, због увођења другачије фактуре, контрастирајућег карактера и тематског материјала. Превасходно треба тежити *secco* свирању са минималном употребом педала који ће бити од помоћи у физичким

недостацима како би се решили захтевни технички моменти. Од 157. такта педал треба „узимати“ заједно са четвртинама у левој руци. Разлог томе је смањење „вибрирања“ октава у басовој деоници на минимум. Како би се испоштовале и осмине паузе између октава најбоље решење јесте кратки полупедал, чиме ће се избећи нарушавање лепршавог карактера и прозрочне фактуре без засићеног звука (Пример 75).

Пример 75. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, други став, тт. 157–165.

Педализација у четвртом ставу ге-мол квартета је врло једноставна и недвосмислена, односно не изазива недоумице код извођача. Треба тежити само појачаном „вибрирању“ акцентованих акорада који имају тежину насупрот интервала и акорада који се свирају стакато. У том случају је потребно користити краћи педал директно са акордом како би се подржала заједничка артикулација и акцентуације између гудачког корпуса и клавира. Ипак, могу се истаћи поједини сегменти музичког тока у којима постоји више начина за примењивање педала. Један од таквих примера јесте сегмент од 189. такта. Наиме, у формалном смислу, одсек започиње у 173. такту и на том месту се смена педала одвија по хармонским променама. Међутим, од поменутог 189. такта она може бити разноврсна. Интерпретатор се са једне стране апсолутно може одлучити и за *senza pedal*. Међутим, употребом педала може се једноставније доћи до задатог

espressivo израза и лакше остварити динамику на микро плану. Осим лакшег постизања динамике, употреба педала омогућава и добијање звука налик цимбалу, чији звук карактерише резонантност кратког тона, што и представљају стакато осмине у левој руци клавирске деонице. Ово јесте елемент фолклора који се инкорпорира у карактер финалног става овог квартета (Пример 76)

Пример 76. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, четврти став, тт. 189–196.

The image displays a page of musical notation for the fourth movement of Johannes Brahms' Piano Quartet in G minor, Op. 25 No. 1. The page is divided into two systems of staves. The first system (measures 185-190) includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The piano part is characterized by a tremolo in the left hand and expressive triplets in the right hand. The second system (measures 191-196) continues the piano part with a *poco cresc.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Када је у питању педализација у квартету у це-молу, Брамс се записивању индикација посветио само у првом ставу. Могу се учити чак на неколико места. Најпре, на самом отварању квартета записана је педална ознака на тониčnoј ноти у четири октаве која представља звучну позадину за улазак гудачког трија који излаже почетну тему. Због ознаке *dim.* у другом такту могуће је тремоло педалом постићи бржи ефекат опадања тона како би се достигао динамички ниво којим би гудачки трио започео тему. Такође је пожељно држање тона и мало преко другог такта како не би настала нежељена „рупа“ између „сигнала отварања“ у клавирској деоници и гудачког почетка (Пример 77).

Пример 77. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 1–10.

Убрзо, већ у 27. такту уочава се још једна педална ознака која продужава трајање акорда доминантне функције кроз четири такта. Због регистарске позиције и свести о томе да су тонови у овим октавама веће вибрантности пожељно је „узети“ педал што касније, непосредно пред почетак природног опадања тона како би акорд што дуже трајао (Пример 78).

Пример 78. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 23–33.

Још једне „лежеће“ октаве се појављују у тактовима 198–200. на самој кулминацији овог одсека. Педална индикација је коришћена како би октава у деоници леве руке на тону ас трајала што дуже док се на њеном фону одвијају мотиви „уздаха“. Овде је пожељно прибећи коришћењу средњег педала, уколико га поседује инструмент на коме

се изводи дело, како би се искористила педализација у служби повезивања акорада који се појављују у прва два слоја у клавирској деоници (Пример 79).

Пример 79. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 196–201.

Пример колористичке улоге клавира јесте одсек који претходи коди. Наиме, од 291. такта Брамс је означио „узимање“ педала и његову смену према хармонским променама. Овим начином музички ток „прикупља“ хармонска арпеђирања која се разлажу кроз више октава, а над којима се одвија мотив „уздаха“ у диминуцији кроз учестала понављања помоћу различитих ритмичких фигура. Једина пожељна редукција педала би била у 307. такту где је композитор нагласио његово прекидање. Из угла интерпретатора то можда није најбоља одлука, јер је због достигнутог динамичког нивоа и густине звука претходног музичког тока 307. такт пожељно „оплеменити“ кратким педалом на све четири последње осмине које наговештавају почетак коде, како не би биле кратке и осиромашене звучности (Пример 80).

Пример 80. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, први став, тт. 306–307.

У осталим ставовима квартета Брамс више није обележио ниједну ознаку за педал. Како би се постигли записани звучни ефекти неопходне су интервенције од стране извођача. Потпуно је оправдано минимално изменити одређене појединости како би се достигао жељени музички израз, а што свакако јесте императив убедљиве интерпретације. С тим у вези, у другом ставу у тактовима 40–42, на местима где је ефекат *fp* записан као четвртина са тачком, може се прибећи корекцији артикулације која ће у садејству са педалом дати тражени звучни ефекат. Наиме, четвртина са тачком у темпу *Allegro* не траје дуго, те је неопходно одсвирати четвртину са тачком стакато, а педалом ухватити њен одјек. На тај начин можемо добити назначени *fp* (Пример 81).

Пример 81. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, други став, тт. 40–45.

Активност слуха извођача која се подразумева у току извођења, али у случају наредних примера неопходно је подвући њену присутност као нешто што је пресудно у прављењу педализационог плана. Извођач треба да реагује на акустику простора и на лицу места редукује педал уколико је потребно. Тако на пример у одсеку од 51. такта у четвртом ставу квартета у це-молу, иако је логична смена педала по хармонским променама, треба имати на уму чињеницу о регистарској позицији, односно да се пратња одвија у доњем регистру, у малој, великој, па и контра октави где је већа вибрантност жица. Како би се достигла што јаснија артикулација, потребно је комбиновати педал и полупедал (Пример 82).

Пример 82. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, четврти став, тт. 50–60.

The image shows a page of musical notation for Johannes Brahms' Piano Quartet in C minor, Op. 60, No. 3, Fourth Movement, measures 50-60. The score is in C minor and 3/4 time. It features a piano and a violin. The piano part has a complex texture with triplets and sixteenth notes. The violin part has a melodic line with slurs and accents. The score includes dynamic markings like *sf* and *f*, and articulation like *ppp* and accents.

Мања вибрантност жица у горњем регистру на самом крају става такође проузрокује слободнију употребу педала. У деликатном динамичком нивоу клавирска деоница, иако препуна интервала секунде и хроматског кретања подразумева коришћење једног педала у највишем регистру. Активност слуха извођача и свест о резонантности жица у зависности од регистарске позиције довешће до комбинације педала и полупедала, али и прекида истих како се не би нарушио динамички ниво и како би атмосфера и усмерење коначног драматуршког нивоа били неизвесни до последњих, дурских акорада у *f* динамици који затварају овај молски квартет својеврсним оптимизмом.

Употреба левог педала

Una corda (леви педал) представља врло значајно средство када је у питању промена звука или постизање специфичних звучних ефеката, односно допринос одређеној атмосфери. Током 19. века коришћен је у служби деликатних динамичких нивоа или

када се захтевало одређено расположење назначено са *dolce*, *sotto voce* или *espressivo*.⁸ Та пракса остала је непромењена до данас, с тим да се леви педал користи и у другим динамичким нивоима када се захтева сведенији и уздржанији израз. Композитор је искључиво на једном месту у другом ставу ге-мол квартета оставио упутство на основу које наговештава да се употреба левог педала препушта процени пијанисте. Иако у свим осталим ставовима оба квартета не постоји ниједна друга индикација када је у питању употреба левог педала, морамо истаћи чињеницу да интерпретатор по својој вољи, укусу и потребама може да употреби ово средство којим ће такође допринети специфичности музичког израза.

С тим у вези, знајачно је истаћи почетак квартета у ге-молу. Тематски материјал који отвара први став представља идеално место за употребу левог педала због свог интимног и сведеног израза. Међутим, ефекат ће бити значајно убедљивији уколико би се леви педал искористио у другом појављивању овог материјала у 161. такту, будући да би се левим педалом у овом случају нагласила мрачнија атмосфера у односу на ону са почетка експозиције.

Трагајући за одређеном атмосфером исто средство може послужити и у одсеку који почиње у 309. такту. Употребом оба педала у *p* динамичком нивоу са *espressivo* изразом добићемо деликатну звучну слику већ познате теме која је сад у потпуно другачијем контексту. Овај пут је скривена кроз различите ритмичке обрасце у деоници виолине и клавира, а огољена у деоници виоле, док је истовремено хармонски подржана пицикатором у деоници виолончела. Улога клавира у овом тренутку јесте и конструктивна и колористичка, а самом употребом левог педала може се достићи до боја које донекле подсећају на импресионистички израз (Пример 83).

⁸ Neal Peres Da Costa, "Performing Practice in Piano Playing" in: Clive Brown, Neal Peres Da Costa (eds.), *Performance Practices in Johannes Brahms' Chamber Music*, Bärenreiter, Kassel, 2016, 26

Пример 83. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, први став, тт. 310–312.



У првом одсеку **В** дела трећег става назначеним *Animato* ознаком, у тактовима 75–100, леви педал нарочито доприноси реализацији *pp* динамичког нивоа. Густина фактуре и “војнички” карактер нису у служби жељене атмосфере, али употреба *una corde* интерпретатору олакшава реализацију композиторове намере (Пример 84)

Пример 84. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, трећи став, тт. 75–78.



Када је у питању четврти став овог квартета, погодно место за употребу левог педала јесте од 19. такта у којем после *sf* акорда у *ff* без припреме следи *p* динамика. Леви педал овде доприноси звучном ефекту промене боје којом се поново излаже почетна тема, како би нагли контраст био осигуран и олакшан приликом интерпретације (Пример 85).

Пример 85. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 бр. 1, четврти став, тт. 17–22.

The image shows a musical score for a piano quartet in G major, measures 17-22. It consists of four staves: three for the string quartet (Violin I, Violin II, and Viola) and one for the piano. The music is in 4/4 time. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active line in the left hand. Dynamics include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo) markings. The score is presented on a yellowed background.

У свим сличним моментима могуће је применити ово средство, као и у одсеку назначеним са *molto leggiero*, који одише лакоћом и полетношћу без претенциозности у звуку. Цео одсек може бити „под“ левим педалом почевши од 80. такта, па све до 115. такта.

Када је у питању квартет оп. 60 у це-молу, *una corda* је применљива на свим сличним местима као и у ге-мол квартету. То су углавном моменти који захтевају деликатније динамичке нивое, сведенији израз, као и у случајевима када је потребно остварити различите динамичке, па и карактерне контрасте. У првом ставу можемо га применити већ у 95. такту, како би се подвукао контраст који није само на динамичком нивоу, већ је приказан и кроз мутацију. Идентичан пример можемо уочити и у 260. такту. Такође, погодна места за употребу јесу и одсеци који носе ознаку *sotto voce*. Ова индикација иако је назначена само код гудача, употребом левог педала клавирска деоница се лакше може инфилтрирати у овакву атмосферу (тактови 136–141). Сличан пример може се уочити и у другом ставу, када клавир износи сродну атмосферу означену са *sotto voce* од такта 115. Како динамички ниво расте тако је потребно да интерпретатор постепено престаје са употребом левог педала. Такође, леви педал је користан и у дијалогизирању гудачког трија и клавира, када клавир треба у још тишој динамици да „одговори“ гудачком корпусу у истом деликатном маниру са не тако прозачном фактуром (Пример 86).

Пример 86. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, други став, тт. 26–33.

20
26

piu p

piu p

piu p

poco rit.

piu p

poco rit.

34

У трећем ставу сва места која носе *dolce*, *molto dolce* ознаке, погодна су за употребу *una corda* педала како би се олакшало креирање специфичне тонске боје. Исто тако и *tranquillo e sempre pp* одсек у четвртом ставу, као и сваки *leggiero* у клавиру након *mezza voce* ознака у гудачком трију (Пример 87).

Пример 87. Јоханес Брамс – Клавирски квартет у це-молу оп. 60 бр. 3, четврти став, тт. 75–79.

72

mezza voce

p

mezza voce

p

mezza voce

p

2 1

40
78

p leggiero

3

3

3

У финалном ставу, целокупна кода може бити изнета на левом педалу због *tranquillo* ознаке, мирнијег карактера и суздржанијег израза, са тежњом ка константној неизвесности коју носи истовремена употреба Це-дура и це-мола, све док се квартет не заврши квартет са два Це-дур акорда у *f* динамици као коначној одлуци о тоналитету.

Закључак

Истраживање које је у средишту овог рада обухвата анализу интерпретативних средстава која доприносе изградњи звучне слике камерних дела Јоханеса Брамса, са посебним освртом на пијанистичке аспекте и њихову интеграцију са гудачким деоницама у оквиру ансамбла клавирски квартет. Брамсова камерна музика, у складу са романтичарском традицијом и стилским оквирима, пружа извођачима значајну слободу за креативно тумачење, остављајући довољно простора за лични допринос који надограђује сам нотни запис.

Разматрајући метро-ритмичке конфликти, артикулацију, акцентуацију, агогику и улогу педала, уочено је да свака од ових компоненти представља неодвојив део сложене фактуре. Њихова међусобна повезаност и динамичка интеракција захтевају детаљну анализу сваке деонице појединачно, као и њихову симбиозу у оквиру ансамбла. Независност и равноправност инструмената у Брамсовим квартетима наглашавају значај интерпретативне осетљивости, која омогућава извођачу да истакне драматуршке, експресивне и карактерне нијансе композиције. Сагледавајући различите метро-ритмичке сукобе у ова два Брамсова квартета долазимо до јаснијег увида у комплексну фактуру и прегледнијег уобличавања драматуршке слике дела. У оваквим сегментима неопходно је осветлити сваку деоницу засебно и обликовати их тако да истакну своју независност и равноправност како бисмо што јасније изразили драматски набој. Артикулација као изражајно средство значајно доприноси карактеризацији и слојевитости фактуре дела. У садејству са карактерним и артикулационим индикацијама ближе се спознају композиторове намере и отвара пут креирања адекватног карактерног израза.

Посебан значај у овом истраживању придаје се агогици и флексибилности темпа, које представљају најотвореније поље за личну интерпретативну слободу. Ове компоненте,

заједно са педализацијом као јединственим изражајним средством клавира, омогућавају извођачима да обогате интерпретацију композиције индивидуалним уметничким изразом, обликујући је према властитом разумевању.

Са друге стране, будући да су ознаке за педализацију веома скромно коришћене од стране композитора, у раду су понуђена практична решења и за овај аспект интерпретације. Та решења су посебно значајна за музички израз другог става квартета оп. 25 бр. 1 у ге-молу који обилује ситуацијама у којима се педализација може организовати мимо композиторових ознака, тим пре што се исте односе на инструмент из деветнаестог века.

Брамсови клавирски квартети су неисцрпан извор инспирације и представљају изазов за сваког извођача. Анализа и приступ развијени у оквиру овог рада имају за циљ да допринесу будућим тумачењима, нудећи смернице и подстицај за дубље разумевање и личну интерпретацију ових ремек-дела камерне музике. Овај рад је истовремено и позив на даље истраживање које ће допринети обогаћивању уметничке праксе и разумевању сложеног света Брамсове музичке мисли. Надам се да ће будућим интерпретаторима Брамсових клавирских квартета омогућити квалитетне увиде у изазове који су пред њима, али и помоћи у њиховом савладавању.

Литература

1. Brown, Clive, “General Issues of Performing Practice” in: Clive Brown, Neal Peres Da Costa (eds.), *Performance Practices in Johannes Brahms’ Chamber Music*, Bärenreither, Kassel, 2016, 1–8
2. Da Costa, Neal Peres, “Performing Practice in Piano Playing” in: Clive Brown, Neal Peres Da Costa (eds.), *Performance Practices in Johannes Brahms’ Chamber Music*, Bärenreither, Kassel, 2016, 15–27
3. McKee, Eric, “Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century” in: Danuta Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Online Publication Date: Nov 2014, 179–211
4. Ostwald, F. Peter, “Johannes Brahms, Solitary Altruist”, in: Walter Frisch and Kevin C. Kernes (eds.), *Brahms and His World*, Princeton University Press, New Jersey, 2009, 27–40
5. Radice, A. Mark, *Chamber Music An Essential History*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012.
6. Rosen, Charles, *The Classical Style – Haydn, Mozart, Beethoven (expanded edition)*, W. W. Norton & Company, New York, London, 1997.

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

Биографија

Марија Обреновић рођена је 1991. године у Шапцу где завршава основно и средње музичко образовање у класи професорке Хелене Давидовић. Студије клавира наставља на Академији уметности у Новом Саду у класи професорке Рите Кинке у чијој класи завршава основне и мастер студије са највећом оценом. Током основне и средње школе добитник је великог броја награда на домаћим и међународним такмичењима, како из соло клавира, тако и у области камерне музике. Током школовања усавршава се кроз семинаре и мајсторске радионице еминентних педагога као што су: Светлана Богино, Владимир Огарков, Арбо Валдма, Јуриј Кот, Јокут Михаиловић, Александра Романић, Владимир Цвијић, Лидија Бизјак, Ђорђе Милојковић. Након мастер студија уписује докторске академске студије заједно са својим ансамблом, клавирским квартетом „Анимато“.

Добитник је Доситејеве награде за изузетне резултате постигнуте у 2010-ој години. Наступала на концерту победника Међународног такмичења младих пијаниста у Шапцу у музичкој галерији Коларчеве задужбине. У току студија највише се ангажовала на пољу камерне музике. 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. Као члан клавирског квартета „Анимато” похађала је семинаре и мастеркласове гудачког квартета „Manhattan“ (Сарајево, Music Chamber Festival, 2015. године), гудачког квартета „Амар“ (Арс Халиаети, Изола, 2018. године), Марија Периса (Шпанија), Виде Вујић (Аустрија), клавирског триа „Immersio” (Аустрија) као и предавања еминентних музичких педагога међу којима су Кемал Гекић, Стивен Гослинг, клавирски дуо Стефани&Саар, Дебора Вонг и други. Са квартетом учествује на разним фестивалима широм земље и региона као што су: „Nei Suoni dei Luoghi“ у Италији као представници Факултета музичке уметности у Београду, „Арс Халиети“ у Словенији, А-фест у Новом Саду, „Бољшој“ фестивал у Дрвенграду где премијерно изводе “Српско коло” нашег композитора Александра Вујића који је за ту прилику и расписао дело за овај ансамбл, “Сарајево Music Chamber Festival ” у Босни и Херцеговини, “Via Pontica” у Бугарској, такође као представници ФМУ у Београду, “Дунавска соната” у Новом Саду, отварање фестивала “ Convivium musicum” у Крагујевцу, фестивал “Култ”, “Културни напад” и други. Од 2017. године је заједно са чланицама квартета под менторством ванредног

професора Дејана Суботића на Факултету музичке уметности у Београду. У току вишегодишње активности квартета, одржала је низ целовечерњих и хуманитарних концерата широм Србије: Нови Сад, Београд, Панчево, Шабац, Рума, Суботица, Шид, Крагујевац, Сомбор, Горњи Милановац... Наступале су у значајним салама као што су: Синагога, Културни центар Новог Сада и Градска кућа у Новом Саду, велика сала Задужбине Илије Коларца у Београду, галерија САНУ и Гварнериус у Београду, Студентски културни центар у Београду, сала Градске куће у Суботици, Градска кућа у Сомбору, Народно позориште у Сомбору...

Такође била је један од учесника на фестивалу СОМУС у Сомбору наступивши са Дејаном Суботићем, Теом Димитријевић, Лидијом Бизјак, Михајлом Зурковићем, Милицом Марковић, Леом Поробић и Мирославом Поповићем у оквиру концерта „Дуг Бетовену: симфонија за 80 прстију“.

Активна је и као чланица дуа М&М са гитаристом Марком Ердевичким (Норвешка) од 2022. године са којим је одржала неколико концерата у Србији (Шабац, Београд, Нови Сад) и широм Норвешке (Берген, Сторд, Осло, Сарпсборг).

Од 2013. године запослена као наставник клавира у основној и средњој музичкој школи „Петар Коњовић“ у Сомбору, а од 2021. године почиње да ради у Музичкој школи „Михаило Вукдраговић“ у Шапцу. Успех у педагогији потврђују награде њених ученика на интернационалним и домаћим такмичењима, као и њихов наставак школовања на високошколским установама у земљи и региону.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Марија Обреновић

Број индекса: 381/2018

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: “ВИДОВИ ПРИМЕНЕ ПИЈАНИСТИЧКИХ ИЗРАЖАЈНИХ СРЕДСТАВА У КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА БР. 1 ОП. 25 И БР. 3 ОП. 60 ЈОХАНЕСА БРАМСА” резултат сопственог истраживачког рада, да предочени докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација, у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда:

Марија Обреновић

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: Марија Обреновић

Број индекса: 381/2018

Студијски програм: Извођачке уметности - камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације: “ВИДОВИ ПРИМЕНЕ ПИЈАНИСТИЧКИХ ИЗРАЖАЈНИХ СРЕДСТАВА У КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА БР. 1 ОП. 25 И БР. 3 ОП. 60 ЈОХАНЕСА БРАМСА”

Ментор: др ум. ред. проф. Дејан Суботић

Коментор: доцент др Радош Митровић

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

Потпис докторанда

Марија Обреновић

У Београду, децембра 2024.