



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику

Исидора Марјановић

СОНАТЕ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР ИЗ ПЕРИОДА
ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА – ИНТЕРПРЕТАТИВНИ
ПРИСТУП ДЕЛИМА БОХУСЛАВА МАРТИНУА, АРОНА
КОПЛАНДА И СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Јасна Туцовић, редовни професор

Београд, 2023. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Department of Chamber Music

Isidora Marjanović

SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO FROM THE SECOND
WORLD WAR PERIOD – INTERPRETATIVE APPROACH
TO THE WORKS OF BOHUSLAV MARTINU, AARON
COPLAND AND SERGEI PROKOFIEV

Doctoral Art Project

Mentor: Jasna Tucović, Doctor of Arts, Professor

Belgrade, 2023

Апстракт

Рад представља допринос проучавању соната за виолину и клавир Бохуслава Мартинуа (*Трећа соната Н. 303*), Арона Копланда и Сергеја Прокофјева (*Друга соната оп. 94 bis у Де дуру*), насталих у периоду Другог светског рата.

Подударност временског тренутка настанка ова три дела, као и одређених музичких утицаја којима су њихови композитори били изложени, има за последицу њихову заједничку стилску одредницу – припадност неокласицизму. Ипак, свака од ове три сонате репрезент је јединственог стилског рукописа, који произлази из стилског дијалога са различитим жанровима (фолклором, џезом).

Ауторка настоји да утврди специфичности неокласичних оквира сваке од соната и продре у суштину музичких језика три композитора. Идентификујући стилско порекло мелодије, хармоније и ритма у свакој од соната, ауторка утврђује његове импликације на обликовање интерпретације деоница виолине и клавира у оквиру камерног ансамбла. Истраживање је, осим на доступној литератури, засновано и на детаљној компаративној анализи одабраних аудио-снимака соната међу којима су и они са извођењима самих композитора (Копландова соната – Поселт/Копланд, Штерн/Копланд) или њима блиских извођача – сарадника (Прокофјевљева соната – Ојстрах/Јампољски) или оних који се сматрају водећим и аутентичним извођачима њихових дела (Мартинуова соната – Сук/Хала). Уз то, анализирани су и разлике редакција сонате Прокофјева од стране Ојстраха и Сигетија. На основу свих ових истраживања детектовани су интерпретативни потенцијали соната и понуђена конкретна интерпретативна решења на трагу аутентичних композиторских намера.

Кључне речи: Сонате за виолину и клавир, Други светски рат, Бохуслав Мартину, Арон Копланд, Сергеј Прокофјев, неокласицизам, извођачке праксе 20. и 21. века.

Уметничка област: Музичка уметност / Извођачке уметности.

Ужа уметничка област: Камерна музика.

Abstract

The thesis represents a contribution to the study of sonatas for violin and piano of Bohuslav Martinu (*Third sonata No. 303*), Aaron Copland and Sergei Prokofiev (*Violin Sonata No. 2, op. 94 in D major*), composed during the Second World War.

The coincidence of the moment of creation of these three works, as well as specific musical influences to which their composers were exposed, results in their common stylistic determinant - belonging to neoclassicism. Nevertheless, each of these three sonatas represents a unique stylistic approach, emerging from a stylistic dialogue with different genres (folklore, jazz).

The author aims to determine the specifics of the neoclassical framework of each sonata and to comprehend the essence of the musical languages of the three composers. By identifying the stylistic origins of melody, harmony and rhythm in each sonata, the author determines their implications for shaping the interpretation of violin and piano parts within the chamber music ensemble. Apart from the available literature, the research is based on a detailed comparative analysis of selected audio recordings of sonatas which include performances by the composers themselves (Copland's sonata – Posselt/Copland, Stern/Copland) or by performers close to them – collaborators (Prokofiev's sonata – Oistrakh/Yamopolsky) or those who are considered leading and most authentic performers of their music (Martinu's sonata – Suk/Hala). Furthermore, the analysis of different editions of Prokofiev's sonata by Oistrakh and Szigeti is also included. The research approach mentioned enabled the author to detect the interpretative potentials of the sonatas and propose interpretative solutions tracing authentic composers' intentions.

Keywords: Sonatas for violin and piano, the Second World War, Bohuslav Martinu, Aaron Copland, Sergei Prokofiev, neoclassicism, performing practices of the 20th and 21st centuries.

Artistic field: Music / Performing arts.

Specific artistic field: Chamber music.

САДРЖАЈ

Апстракт	ii
Abstract.....	iii
1. УВОД.....	1
2. УТИЦАЈИ МУЗИЧКОГ ОКРУЖЕЊА НА РАЗВОЈ КОМПОЗИЦИОНИХ СТИЛОВА МАРТИНУА, КОПЛАНДА И ПРОКОФЈЕВА.....	3
3. ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКЕ И БИОГРАФСКЕ ОКОЛНОСТИ НАСТАНКА СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР МАРТИНУА, КОПЛАНДА И ПРОКОФЈЕВА.....	8
4. БОХУСЛАВ МАРТИНУ – <i>СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР БР. 3,</i> <i>Н. 303</i>	11
4. 1. Први став	12
4. 2. Други став	25
4. 3. Трећи став.....	31
4. 4. Четврти став	37
5. АРОН КОПЛАНД – <i>СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР</i>	43
5. 1. Први став	44
5.2. Други став	58
5. 3. Трећи став.....	63
6. СЕРГЕЈ ПРОКОФЈЕВ – <i>СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР БР. 2 У</i> <i>ДЕ ДУРУ, 94 БИС</i>	72
6.1. Први став	74
6. 2. Други став	86
6.3. Трећи став.....	91
6. 4. Четврти став	94
7. ЗАКЉУЧАК	102
ЛИТЕРАТУРА	104
БИОГРАФИЈА	108

1. УВОД

Предмет истраживања у овом раду су *Трећа соната за виолину и клавир Н. 303* Бохуслава Јана Мартинуа (*Bohuslav Jan Martinů*), *Соната за виолину и клавир* Арона Копланда (*Aaron Copland*) и *Друга соната за виолину и клавир оп. 94 bis у Де дуру* Сергеја Прокофјева (*Сергей Сергеевич Прокофьев*). Разлози избора наведених соната за предмет истраживања различите су природе. Најпре, сонате Мартинуа и Копланда су релативно слабо репертоарски заступљене и недовољно истражене у стручној литератури. Други разлог избора ове три сонате је тај што су све три настале у готово исто време, у периоду од 1942. до 1944. године, у специфичним друштвено-историјским околностима које је са собом донео Други светски рат. Подударност временског тренутка настанка ова три дела, као и одређених музичких утицаја којима су њихови композитори били изложени, има за последицу и њихову заједничку стилску одредницу – припадност неокласицизму. Ипак, свака од ове три сонате репрезент је јединственог стилског рукописа, који произлази из стилског дијалога са различитим жанровима (фолклором, цезом). Намера је да се у раду истражи историјски контекст настанка ових дела и утицај друштвене атмосфере ратних година на специфичан израз њиховог музичког језика. Циљ рада јесте сагледавање суштине музичког језика ове тројице композитора, као и идентификовање стилског порекла мелодије, хармоније и ритма у свакој од соната, те разматрање њихових импликација на обликовање интерпретације. У фокусу уметничког истраживања биће третман деоница виолине и клавира у поменутих делима и разматрање како њиховог међусобног односа у оквиру јединственог извођачког оквира, тако и изражајних потенцијала сва три остварења композитора Бохуслава Мартинуа, Арона Копланда и Сергеја Прокофјева.

Структура писаног дела докторског уметничког пројекта осмишљена је у седам целина. Поред увода и закључка, рад садржи два уводна и три централна поглавља. У уводним поглављима се анализирају утицаји музичког окружења тројице аутора на развој њиховог стила, као и утицаји друштвено-историјских и биографских околности на музички језик три наведене сонате. У три централна

поглавља, од којих је свако посвећено по једној сонати, анализирани су форма, хармонска структура и специфичност израза, а све то у циљу проналажења адекватног интерпретативног приступа овим камерним делима, уз сагледавање улога обе деонице у формирању укупне звучне вертикале.

2. УТИЦАЈИ МУЗИЧКОГ ОКРУЖЕЊА НА РАЗВОЈ КОМПОЗИЦИОНИХ СТИЛОВА МАРТИНУА, КОПЛАНДА И ПРОКОФЈЕВА

Оно што повезује тројицу композитора, а што свакако можемо учити и у сонатама о којима ће бити реч у наставку текста, јесу слични утицаји на њихов музички језик, утицаји који потичу из њиховог боравка у истим музичким центрима и сусрета са истим значајним музичким личностима оног времена, попут композиторке и педагога Нађе Буланже (*Juliette Nadia Boulanger*), контрабасисте и диригента Сергеја Кусевицког (*Сергей Александрович Кусевицкий*), као и композитора Игора Стравинског (*Игорь Фёдорович Стравинский*).

Своје бављење музиком Мартину је започео самоучки, свирањем и импровизовањем на виолини. Упркос недостатку формалног образовања, талентовани млади виолиниста је уз помоћ мецена успео да упише конзерваторијум у Прагу 1906. године.¹ Током студирања, Мартину се упознаје са музиком Дебисија (*Achille-Claude Debussy*) и упија утицаје импресионистичке музике, што ће снажно утицати на његов даљи развој као композитора. Након студија у Прагу одлази у Париз, где је провео чак седамнаест година свог живота (1923–1940). Поред утицаја импресионизма, Мартину није одолео утицају цеза, музичког правца који је процветао 20-их година 20. века, и сматрао је да „одређене карактеристике те музике добро осликавају дух времена (нервозу и ужурбаност)“.² Тридесетих година 20. века Мартину почиње да укључује елементе барока у своја дела. Брајан Ларц (*Brian Large*) овај период коментарише на следећи начин: „Цез фаза је брзо прошла и прати је период када се композитор окренуо стилу концерта гроса као медијуму за изражавање модерних идеја“; „*Кончерто за гудачки квартет и оркестар* (1931) и *Кончертино за клавирски трио и оркестар бр. 1 и бр. 2* доводе до искључиво оркестарске композиције зачете у истој форми – *Кончерта гроса* (1937), чија је инструментална основа обликована на музици Корелија, Вивалдија

¹ Brian Large, *Martinu*, Gerlad Duckwoth & Co, London, 1975, 87.

² (http://www.musicweb-international.com/classrev/2006/feb06/Martinu_chapter%202.htm#ixzz4tHdHC)

и Баха.³ Током боравка у Паризу Мартину је такође црпео инспирацију из музике Игора Стравинског, еминентне фигуре у композиторским круговима тог времена. Музика Стравинског је на Мартинуа највише утицала у погледу хармоније и ритма. Пред крај 30-их година 20. века Мартину се окреће чешком (моравском) фолклору из више разлога: године проведене у Паризу, а затим од 1941. године у САД, пробудиле су му носталгију за домом, док је продор нациста ојачао његов патриотизам, што се може приметити у његовом каснијем опусу. Сви ови утицаји (чешког фолклора, импресионизма, цеза, барока, као и музике Стравинског) сублимирани су у Мартинуовој позној музици, оној која је настала у његовом „америчком периоду“, а можемо их препознати и у сонати којом се бави овај рад.

У америчкој култури, најзначајнији композитор националне музике био је Арон Копланд. Рођен је у Бруклину 1900. године и већ као дечак је показивао интересовање за музику и књижевност. Као младић, инспирисан музиком Игора Стравинског, путује у Париз где наставља са даљим музичким образовањем. По доласку у Француску упознаје композиторку и професорку Нађу Буланже, која ће се показати као битна фигура у животу младог композитора. Копланд је у Паризу провео свега неколико година (од 1921. до 1925. године), али је тај боравак оставио дубок траг на развој његовог музичког језика. И он, као и Мартину, упија утицаје музике импресиониста Дебисија и Равела (*Joseph-Maurice Ravel*), а потом и цеза. Као резултат ових утицаја у Копландовим делима се појављују комплексни ритмови и дисонантни акорди.

Најзначајнија Копландова дела су настала у периоду од 1925. до 1950. године. У годинама пред Други светски рат и током њега долази до буђења патриотског духа у САД, што утиче на стваралаштво целе плејаде америчких композитора, међу којима је и Копланд. Ови аутори се, у композиционом смислу, враћају својим америчким коренима и почињу да компонују једноставнијим и тоналнијим стилем. Правац у компоновању којем је припадао Копланд добио назив „американа“,⁴ док његов потправац, настао на основама Копландових

³ Brian Large, 143.

⁴ „Американа је амалгам америчке музике настао спајањем разноврсних традиција које чине музички етос Сједињених Држава, посебно оних звукова који су произашли из јужних држава као што су фолк, госпел, блуз, кантри, цез, ритам и блуз, рокенрол, блуграс и други спољни утицаји.“ Pete Knapp, *What is Americana Music?* (October 6, 2008). <https://phtww.org/what-is-americana-music/>

композиционих идеја, носи назив „копландија“.⁵ Копландија је повезивала њујоршки круг композитора, попут: Вирцила Томсона (*Virgil Thomson*), Леонарда Бернштајна (*Leonard Bernstein*), Ђанкарла Менотиа (*Giancarlo Menotti*), Самјуела Барбера (*Samuel Barber*), као и других мање познатих композитора који су стварали под утицајем Копландових (националних) идеја у периоду од 1930-их година до краја Другог светског рата. Као одговор на ратна дешавања, свој допринос су пружали у виду компоновања пропагандне музике, наручене од стране владе. Копландова најзначајнија симфонијска дела која настају у том периоду су *Линколнов портрет*, *Фанфаре за обичног човека*, као и *Апалачко пролеће* за које добија Пулицерову награду.

И код Прокофјева можемо препознати исте утицаје којима су били изложени Мартину и Копланд. У време док је Копланд боравио у Паризу, Прокофјев је отворио своје америчко поглавље (1918–1922). После две релативно неуспешне сезоне проведене у Америци, решио је да прошири своје музичко деловање и на европско тло. Од 1920. до 1922. године лета је проводио концертирајући и компонујући у Паризу и Лондону, док је зиме проводио у Америци. У Паризу је са прекидима проводио време од 1920. до 1938. године, а почетак тог боравка обележила је сарадња са Сергејем Дјагиљевим (*Сергей Павлович Дягилев*) и Сергејем Кусевицким, и две премијере, које су га моментално прославиле. Прва од њих је била премијера *Скитске свите*, коју је дириговао Кусевицки, док је музиком балета *Лакрдијаш*⁶ дириговао сам. За разлику од Мартинуа и Копланда, Прокофјев се није дивио музици француских импресиониста, већ је најснажнији утицај на његово компоновање имала музика Игора Стравинског и француске „шесторке“.⁷

⁵ „Термин копландија односи се на музику која подсећа на део Копландовог репертоара, повезаног са популизмом у време велике депресије у Америци, као и периодом пре краја Другог светског рата за који је карактеристично буђење националног духа.“ Rebecca Sweibel, *Coplandia, or the Ideological American Sound*, University of Washington, 2014.

⁶ *Chout* је француска транслитерација руске речи шут (која значи шалјивција, лакрдијаш) из оригиналног назива балета *Сказка про шута, семерых шутов перешутившего* оп. 21 Сергеја Прокофјева, написаног у две верзије између 1915. и 1921. године.

⁷ Шесторка (фран. *Les Six*) назив је групе шесторице композитора који су радили на Монпасану (Жорж Орик, Луј Диреј, Артур Хонегер, Даријус Мијо, Франсис Пуленк и Жермен Тајфер). Назив је инспирисан Балакирјевљевом „петорком“, а први га је употребио критичар Анри Коле 16. јануара 1920. године у чланку „Руска петорка, француска шесторка и господин Сати“ (франц. *Les cinq Russes, les six Français et M. Satie*). Настала је као реакција на музички стил Рихарда Вагнера и импресионистичку музику Клода Дебисија и Мориса Равела.

<https://www.britannica.com/topic/Les-Six>

Боравак у Америци обележио је композиторски пут тројице аутора. Копланд је провео већи део своје каријере у домовини. Мартину је своје америчко поглавље отворио 1941. године, а затворио га 1953. године, одселивши се у Европу где је 1959. и преминуо. Прокофјев је, осим четири године проведене у Америци (1918–1922), касније био и на неколико турнеја 1925, 1930. и 1933. године. Године 1936. из Европе се вратио у Совјетски Савез где је остао до краја живота, тј. до 1953. године. Последњу турнеју на Западу имао је 1938. године.

Успеху каријера све тројице композитора знатно је допринела подршка истакнутих музичких личности оног времена – Нађе Буланже и Сергеја Кусевицког. Копланд се 1923. године у Паризу, захваљујући Нађи Буланже, упознао са Кусевицким, који је следеће сезоне требало да постане главни диригент Бостонског симфонијског оркестра и био у потрази за новим ауторима чију би музику изводио. Овај сусрет је представљао почетак њиховог дугогодишњег пријатељства и успешне сарадње.



Слика 1. Слева надесно: Сергеј Кусевицки, Нађа Буланже и Бохуслав Мартину

Копланд је 1924. године написао *Симфонију за оркестар и оргуље* за професорку Буланже, а њена премијера одиграла се у Њујорку годину дана касније. Солиста је била управо Нађа Буланже, а Њујоршком филхармонијом дириговао је Валтер Дамрош (*Walter Damrosch*). Овај догађај отворио је врата Нађи Буланже за промоцију сопствене и музике њених ученика у САД.

Кусевицки, који је био на челу Бостонског симфонијског оркестра од 1924. до 1949. године, био је заслужан за промоцију дела сва три композитора којима се

бави овај рад. Захваљујући њему су изведена Мартинуова дела *La bagarre* (1927), *La symphonie* (1928), *Гудачки секстет* са оркестром, *Симфонија бр. 1* и *Концерто гросо*.

Већ од прве сезоне на месту шефа диригента, Кусевицки је изводио Копландова дела, која ће се касније усталити на његовом репертоару попут свите *Музика за театар*, *Два комада* за гудачки оркестар и оркестарских дела *Линколнов портрет* и *Мексички салон*.

У сезони 1945/46. Бостонски симфонијски оркестар је извео и снимио најзначајнија Копландова оркестарска дела – *Симфонију бр. 3*, музику за балет *Апалачко пролеће*, као и *Тихи град*. Прокофјев је такође постао славан у Америци због залагања Кусевицког. Дела попут кантате *Њих седморо*, *Концерта за виолину бр. 1 у Де дуру* и *Концерта за виолину бр. 2 у ге молу*, *Симфоније бр. 1 у Де дуру*, *Симфоније бр. 2 у де молу* и *Симфоније бр. 5 у Бе дуру*, увертире за *Ромеа и Јулију*, опере *Челични корак* и фрагмента из опере *Огњени анђео* изведена су такође под диригентском палицом маестра Кусевицког. Осим што је деловао као диригент, Кусевицки је отворио Беркширски музички центар у Тенглвуду. Центар је окупљао младе и талентоване композиторе, који су се учили занату под менторством истакнутих аутора и чија дела је касније изводио Бостонски симфонијски оркестар. Кусевицки је поставио Копланда за шефа одсека композиције, док су се међу осталим професорима наша позната имена попут Оливијеа Месијана (*Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen*) и Мартинуа. Интересантно је да су Мартину и Копланд преносили своја знања истим студентима и музички обликовали нове генерације композитора.

Иако сва тројица аутора потичу са различитих крајева света (Чешка, Америка и Русија), њихов композиторски развојни пут је садржао доста сличности, што је неизоставно утицало на њихово стваралаштво.

3. ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКЕ И БИОГРАФСКЕ ОКОЛНОСТИ НАСТАНКА СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР МАРТИНУА, КОПЛАНДА И ПРОКОФЈЕВА

Период од 1939. до 1945. године донео је огромне губитке људских живота и велика разарања, али и богато уметничко наслеђе, које пружа увид у културолошку, политичку и индивидуалну свест појединца. Неке од најпознатијих композиција 20. века биле су продукт ратног времена, које је инспирисало уметнике да стварају упркос условима у којима су се налазили. Тако су настале *Лењинградска симфонија*, коју је Дмитриј Шостакович (*Дмитрий Дмитриевич Шостакович*) компоновао и посветио свом граду док је још био под немачком окупацијом, Копландове *Фанfare за обичног човека*, компоноване 1942. године као одговор на улазак Сједињених Америчких Држава у Други светски рат, и Месијанов *Квартет за крај времена*, који је Месијан компоновао у немачком заробљеништву. У музици ратног периода може се осетити намера да се прикаже оно најинтимније и најсвојственије самом бићу, попут страхова, туге, носталгије, жеље за животом и решености на непрекидну борбу, а све то кроз различиту естетску призму у односу на културно наслеђе ранијих периода. Композитори којима се бави овај рад нису учествовали у борби, нити били у заробљеништву током Другог светског рата, али су сваки на свој начин осетили бреме ових тешких година.

Од тренутка уласка нациста у Чехословачку 15. марта 1939. године, Мартину је почео да размишља о напуштању Париза и одласку у Америку. После дугог и мукотрпног процеса добијања визе, заједно са супругом Шарлотом укрцао се на брод за Њујорк у марту 1941. године.

Мартину се није осећао пријатно у новом друштвеном окружењу; у срцу је он био Чех, који је заволео уметнички живот Прага и Париза. Док је „нови свет“ пружао мир, у Европи је рат био на врхунцу. Бринући за животе људи које је оставио за собом, Мартину је почео да се повлачи у себе и пати од акутне депресије, али је са сваком новом изведеном композицијом стицао све већи углед, не само у Њујорку већ и у Филадельфији и Бостону. Крајем августа 1942. године

завршио је своју прву симфонију. У периоду од наредних 11 година, Мартину је написао чак 6 симфонија, које сведоче о развоју његових композиторских идеја и вештине компоновања.

У периоду живота у Америци Мартину је доживео највеће успехе – имао је велики број поруџбина и чак истовремених премијера више својих дела. Иако му је Америка пружила мир и славу, Мартину је до краја живота остао носталгичан за домовином у коју нажалост никада није успео да се врати. Носталгија је можда била и главни покретач и инспирација у Мартинуовом стваралаштву. *Соната за виолину и клавир бр. 3, Н. 303* настала је у периоду између септембра и децембра 1944. године, а композициони стил којим је написана представља сублимацију различитих стилских елемената сакупљених у ранијим стваралачким периодима. Ова соната представља драгоцен примерак композиторовог стварања у зрелом периоду и једна је од његових најискренијих исповести преточених на папир.

Копланд је прве нацрте за своју једину сонату за виолину и клавир направио 1942. године у Њу Џерзију, а компоновање је завршио 1943. године у Холивуду. Попут Мартинуове, и Копландова соната је настала на америчком тлу. Композиторова дела из истог стваралачког периода попут *Фанфара за обичног човека* или балета *Родео* написана су приступачним и једноставним музичким језиком. Исто се може рећи и за сонату, али она уз то оваплоћује и дух ратног времена у ком је писана. Копланд је у то време био прилично заузет писањем комерцијалне и пропагандне музике засноване на америчком фолклору, попут *Билија Кида* и *Апалачког пролећа*. Соната је представљала необичан искорак у овој стваралачкој фази и шансу да кроз музику изрази нешто лично и интимно.

Соната за виолину и клавир посвећена је поручнику Харију Дунаму, Копландовом пријатељу, који је погинуо у ратној акцији изнад Пацифика. Иако је соната завршена пре Дунамовог страдања, меланхолични карактер другог става се лако може повезати са ратном тематиком, док ведрина и оптимизам трећег става наговештавају наду у боље сутра.

За разлику од Мартинуа и Копланда који су компоновали сонате на америчком тлу, Прокофјев је *Сонату за виолину и клавир бр. 2* написао у СССР-у. Са почетком немачке инвазије на СССР (21. јуна 1941), држава је омогућила признатим уметницима, међу којима је био и Прокофјев, да се евакуишу у

унутрашњост. Прва станица на његовом путу је био Наљчик у подножју Кавказа, потом Тбилиси, Алма-Ата и у јуну 1943. године градић Перм на Уралу. Током путовања, удаљен од своје деце и супруге који су остали у Москви, Прокофјев се заљубио у песникињу Миру Менделсон (*Мира Александровна Мендельсон*) са којом је невенчано живео до смрти 1953. године. *Соната у Де дуру оп. 94* оригинално је написана за флауту и клавир 1943. године. Прокофјев је у време боравка у Паризу био очаран француском извођачком традицијом дрвених дувача, па је одатле и потекла инспирација за стварање овог дела. Након премијере, на наговор и уз помоћ пријатеља и виолинисте Давида Ојстраха (*Давид Фёдорович Ойстрах*), соната је 1943. године прилагођена за виолину и клавир и добила је ознаку *94 бис*. Давид Ојстрах и Љев Оборин (*Лев Николаевич Обóрин*) премијерно су је извели у Москви 1944. године.

Музика соната најискреније сведочи о ратним околностима и душевним стањима у којима су се налазили композитори док су их стварали. Мартину и Копланд су се снажније окренули фолклору, док је Прокофјев уронио у лиризам.

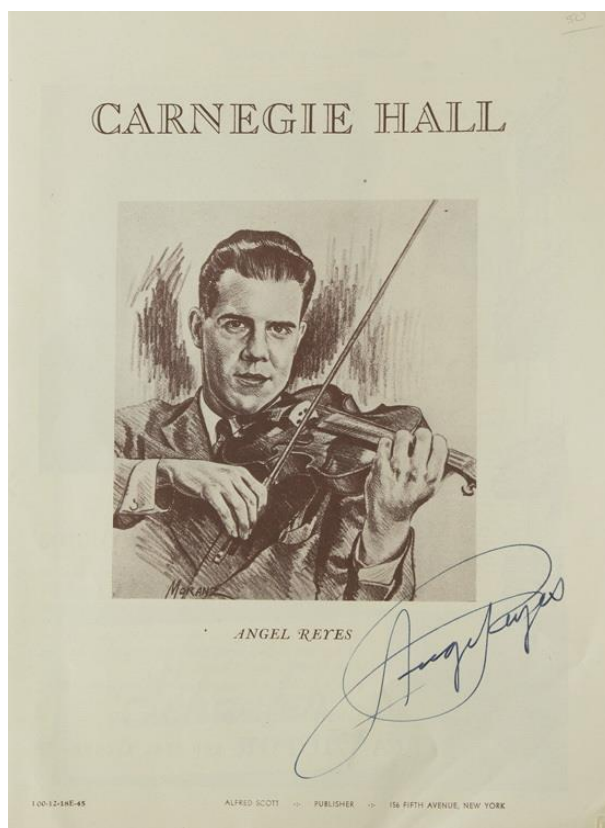
4. БОХУСЛАВ МАРТИНУ – *СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР БР. 3, Н. 303*

Мартину је у периоду од 1919. до 1944. године компоновао пет виолинских соната. Три последње су објављене током његовог живота, док су прве две објављене постхумно. На примеру ових соната, насталих у временском распону од чак 25 година, могу се сагледати разне стваралачке фазе и пратити процес Мартинуовог сазревања као композитора.

Прву сонату у Це дуру (1919) написао је у стилу касног романтизма, док је другу сонату у де молу (1926) компоновао под утицајем Стравинског. Трећу сонату компоновао је три године након друге (1929) и у њој можемо приметити јасан утицај цез музике, којој није одолео приликом свог дугог боравка у Паризу. Четврту сонату написао је 1931. године такође у Паризу и у њој се могу препознати сви раније наведени утицаји којима је био изложен. Пета, уједно и последња соната за виолину и клавир настала је 1944. године на америчком тлу. Својом дужином, комплексношћу ритма, фразе, као и техничким захтевима, контрастира осталим сонатама. У њој су до пуног изражаја дошле Мартинуове оригиналне композиционе идеје, али и утицај времена у коме је соната настала. Прошавши кроз разне фазе у свом композиторском сазревању и упивши разноврсне утицаје, аутор је коначно синтетизовао „свој“ стил, чији је прави репрезент управо ова соната, те стога не чуди да је управо она најчешће извођена на концертним подијумима. Због ослањања на класичарску традицију у погледу формалних структура којима се служи, начина рада са музичким материјалом, а делимично и хармонских односа, соната се може сврстати у неокласични стил. Истовремено, она инкорпорира елементе чешког фолклора, који се препознају у употреби карактеристичних мелодијских и ритмичких образаца, као и метричкој разноликости. Поред ових најупечатљивијих стилских одлика, могу се приметити и утицаји импресионизма, барока и цеза.

Мартину је пету сонату писао током новембра и децембра 1944. године, али ју је *Асоцијација музичких издавача* објавила тек 1950. године, и то као трећу по реду, и отуд она носи ознаку *Соната за виолину и клавир бр. 3*. Премијерно су

је извели виолиниста Анхел Рејес (*Angel Reyes*) и пијанистса Артур Балзам (*Artur Balsam*) у Карнеги Холу у Њујорку 18. децембра 1945. године. Соната је писана у класичној форми и састоји се од четири става.



Слика 2. Плакат за премијерно извођење *Треће сонате Н. 303* Бохуслава Мартинуа

Од данас доступних референтних аудио-снимака, издвојена су два која ће у даљем истраживању бити анализирана и коментарисана: снимак виолинисте Давида Ојстраха и пијанисткиње Фриде Бауер (*Фрида Бауер*), као и Јозефа Сука (*Josef Suk*), прослављеног чешког виолинисте, и пијанисте Јозефа Хале (*Josef Hála*).

4. 1. Први став

Став је написан у форми сонатног облика са одређеним специфичностима. Већ на самом почетку сусрећемо се са оригиналним композиторским решењем, без преседана у жанру сонате за виолину и клавир. Наиме, у првих 11 тактова клавир наступа соло износећи буран, непрекидан шеснаестински пасаж у динамици

меццофорте и форте. „Рез“ се дешава у бр. 1, када наступа виолина и два инструмента заједно износе главни тематски материјал става, који по динамици (пиано), метру и фактури снажно контрастира претходном материјалу. У репризи, Мартину дословно понавља оба сегмента, па отуд произлази да они заједно припадају првој теми става, с тим што се првих једанаест тактова могу означити термином „припрема“, који представља зависан део музичког тока у оквиру веће целине – експозиције, док се сегмент од броја 1 може назвати „акцијом“.⁸ Овим поступком Мартину обезбеђује упечатљив почетак дела и, истовремено, истиче главни тематски материјал става.

Друга важна карактеристика сонатног облика првог става јесте то да његова друга тема (од броја 3) није нова, контрастна, већ прва тема (тј. њен други сегмент назван „акција“) у скраћеном облику и у новом тоналитету. Овакав композициони поступак има свој узор у класици, нарочито код Хајдна.

Трећа битна карактеристика јесте то да реприза представља дословно понављање материјала експозиције. Овај поступак је карактеристичан за Мартинуа и јавља се у многим његовим ставовима у сонатном облику (на пример, у првом ставу *Сонате за флауту, виолину и клавир* и првом ставу *Сонатине за кларинет и клавир Н. 356*).

Иновативност Мартинуовог третмана сонатног облика огледа се у тоналном плану става. Наиме, став почиње у бе молу, а завршава се у Це дуру, при чему је друга тема у е молу, поларно удаљеном од тоналитета прве теме. Иначе, у читавој сонати нема предзнака на почецима линијских система, већ су исти назначени непосредно испред нота у сваком такту.

Мартинуов музички језик је заснован на непресушној инспирацији коју је црпео из чешког фолклора. Фолклорни утицај на хармонски језик овог става се огледа у честој примени једноставних хармонских веза (Т-Д; Д-Т) и употреби дугих педала ове две функције – тако се други сегмент прве теме готово у целости одвија на педалу тонике, а друга тема на педалу доминанте. У мелодијском смислу овај утицај се огледа у коришћењу лествичних пасажа и смене дурске и молске терце. Фолклорни утицај у сфери метра уочљив је кроз његове честе промене и употребу неправилних тактова (у обе теме става), а у сфери ритма кроз

⁸ Термини „припрема“ и „акција“ преузети су из: Оливера Стамболић, *Систематизација музичких реченица у симфонијама Л. В. Бетовена*, магистарски рад, Београд, 2003, 390.

употребу репетитивних тонова (шеснаестина) који звучно подсећају на цимбал. Поменути фолклорни утицаји се, међутим, преплићу са утицајима барокног и класичарског наслеђа, али и цеза. Репетитивни тонови, остинатни обрасци и дуги низови моторичних шеснаестина асоцирају на барок, али их Мартину често примењује на начин који је карактеристичан за цез, а који се огледа у манипулацији шеснаестинама и њиховим обрасцима која доводи до брисања тактних граница, односно до стварања „метричких дисонанци“.⁹ Овакви примери, осим у току анализираних соната (у првом ставу – пример 1а и у одсеку *Lento* у четвртом ставу), могу се уочити и у *Концертину за клавир и оркестар* који је настао у Паризу 1938. године.

Пример 1: *Концертину за клавир и оркестар, финале* (бр. 23, т. 1–9)



Пример 1а: *Соната за виолину и клавир, први став* (бр. 4, т. 8–12)



⁹ Харалд Кребс (*Harald Krebs*) метричке дисонанце „сврстава у две основне категорије: дисонанце које настају супротстављањем неконгруентних ритмичких слојева (*grouping dissonances*) и оне које настају фазним померањем (измештањем) конгруентних слојева (*displacement dissonances*) и најчешће имају појавни облик синкопе, односно помереног нагласка у такту“. Јасна Туцовић, *Чиниоци интерпретације соната за виолину и клавир Роберта Шумана из перспективе пијанисте*, Београд 2015, 77.

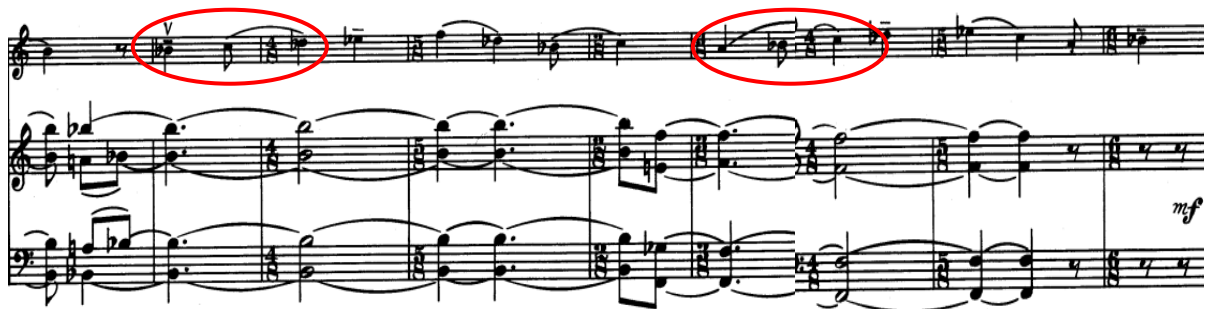


На цез подсећа и мноштво синкопа, односно измештених нагласака (*offbeat*). Управо због овог последњег, први задатак извођача јесте изузетна ритмичка прецизност у извођењу, лишена било каквог агогичког нијансирања. Због сталне промене метра у оквиру тема (3/8, 4/8, 2/8, 5/8, 6/8) осмина представља основну јединицу бројања и извођачи морају стално да осећају стабилан осмински пулс. Ово је нарочито важно у другом сегменту прве теме (од броја 1) у коме клавир учествује сведеним „сигналима“ који се јављају искључиво на лакој тактовом делу, тако да цео фрагмент као да „лебди“ без метричког ослонца.

Управо на примеру овог става може се уочити Мартинуов карактеристичан начин рада са мотивом. Наиме, Мартину користи нешто што се може назвати „мотивским језгром“ из кога извире највећи део мотивике става, а које се појављује као заједнички именитељ и у осталим ставовима циклуса. Мотивско језгро се први пут појављује на почетку излагања виолине у броју 1 и садржи поступни покрет од тона бе до дес (пример 2). Овај мотив ће у својим различитим метро-ритмичким варијацијама бити доминантан у формирању свих осталих делова сонатног облика (осим завршне групе), због чега је могуће говорити и о монотематизму у оквиру првог става сонате, па чак и целе сонате.

Пример 2: Соната за виолину и клавир бр. 3, први став (бр. 1, т. 1–15)





Да карактеристичан мотив моста има порекло у мотивском језгру може се сагледати у његовим појавама у т. 6 и 8 у броју 2 у деоници виолине. Овде се види да је тај мотив настао променом редоследа тонова из језгра (це – дес – бе, уместо првобитног бе – це – дес). На комбинацији овог измењеног и основног облика мотивског језгра изграђена је практично комплетна мотивика моста и друге теме, а мост заправо садржи и читаву фразу из прве теме (мало измењену, у т. 9–13 у броју 2 у деоници виолине). Описани мотиви обележени су у примерима 3 и 4 који следе.

Пример 3: Соната за виолину и клавир бр. 3, први став (бр. 2, т. 1–4)

The image displays a musical score for a violin and piano duo, specifically the first movement of a sonata. The score is organized into three systems. The first system features a violin part with a first ending bracket and a second ending bracket, both highlighted with blue circles. The piano accompaniment is marked with *mf* and *p*. The second system continues the violin part with a first ending bracket circled in blue and a second ending bracket circled in blue. The piano accompaniment is marked with *mf*. The third system shows the violin part with a first ending bracket circled in red and a second ending bracket circled in red. The piano accompaniment is marked with *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 4: Соната за виолину и клавир бр. 3, први став (бр. 3, т. 1–15)

Други важан задатак за извођаче односи се на артикулационо и акцентуационо обликовање основног тематског материјала става. Наиме, у обе теме и мосту Мартину је врло прецизно убележио кратке лукове и ознаке за тенуто и стакато, а понегде су овим ознакама придодате и ознаке за штрихове. Изузетно је важно разумети да ознаке за тенуто имају смисао суптилних нагласака и да их по томе треба раздвојити од оних тонова који њима нису обележени. Ово је посебно важно за виолинисту при изношењу прве теме од броја 1.

Измењени облик мотивског језгра се појављује и у развојном делу, на његовом почетку у т. 3–7 у броју 4 у клавирској деоници (пример 5), после чега наступају шеснаестински пасажии – материјал сродан ономе са почетка става. Као и на почетку става, читав први одсек развојног дела (број 4) поверен је соло клавиру у високој динамици (*ff*, *f*, *molto f*), где поново после оштрог реза наступа следећи, контрастирајући одсек.

Пример 5: Соната за виолину и клавир бр. 3, први став (бр. 4, т. 2–7)

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The second system also consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). In both systems, the violin part features a sequence of notes that are circled in red. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

На почетку броја 5, између два излагања шеснаестинских мотива у деоници клавира, уметнут је низ од седам шеснаестина у двозвучима у деоници виолине (пример б). Виолиниста има тежак задатак да звучно парира клавиру деташе потезом преко четири жице у форте динамици и изузетно брзом темпу.

Пример 6: Соната за виолину и клавир бр. 3, први став (бр. 4, т. 14 – бр. 5, т. 3)

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The second system also consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The piano part features dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The violin part features a sequence of notes that are circled in red.

Други одсек развојног дела (број 5) у целини протиче у прожимању шеснаестинских мотива деоница два инструмента, с тим што се у т. 2–8 то

прожимање одвија уплитањем мотива од четири шеснаестине клавирске деонице у комплементарни ритам репетираних шеснаестина виолине (пример 6), док се од 9. такта комбинују мотиви од пет нота у клавирској и четири ноте у виолинској деоници, при чему виолина „касни“ са упадом за једну шеснаестину у односу на клавир (пример 7). Описана комбинација мотива од такта 9 извођачки је посебно изазовна и захтева већ поменути ритмичку прецизност. У звучном смислу ово место представља пример типичног Мартинуовог композиционог геста који подразумева спајање боја различитих инструмената у једну специфичну резултујућу боју. Конкретно, перкусивном карактеру звука на који Мартину овде циља и који овде диктира клавирска деоница због природе свог звука, виолиниста треба да се приближи коришћењем спикато потеза на доњем делу гудала, чиме ће се постићи тежа, робуснија тонска нијанса. Обележени мотив у деоници виолине је врло упечатљив и постаће окосница следећег одсека развојног дела (од броја 6), а јавља се и на самом крају става у обе деонице.

Пример 7: Соната за виолину и клавир бр. 3, први став (бр. 5, т. 7–9)

Следећи пример спајања боја у једну резултујућу јавља се од т. 11 у броју 7 и на овом месту подсећа помало на Дебисијеве звучне ефекте „треперења“. Комплементарни ритам шеснаестина убрзо се трансформише у нову комбинацију ритмичких образаца у броју 8. Наиме, ритмички образац који се састоји од осмине и четири шеснаестине, послужиће као основни ритмички образац скерца, односно трећег става (пример 8, бр. 8, т. 1–3). Претходно се он јављао само у клавирској деоници у оквиру бр. 5, док се у бр. 8 први пут јавља симултано у деоницама и виолине и клавира. Мартину, на различите начине у даљем току сонате, распо- ређује овај препознатљиви образац у обе деонице. На почетку трећег става,

образац се у деоници клавира пласира самостално, док у средини трећег става можемо приметити дијалогизирање на основу ритмичког обрасца између деонице виолине и клавира (примери 8, 8а, 8б).

Пример 8: Соната за виолину и клавир бр. 3, први став (бр. 8, т. 1–2)

Пример 8а: Соната за виолину и клавир бр. 3, трећи став (т. 1–5)

Пример 8б: Соната за виолину и клавир бр. 3, трећи став (бр. 5, т. 2–5)

Упркос чињеници да је Мартину студирао и свирао виолину, можемо приметити да се није строго водио принципом компоновања у „духу“ виолинске технике, већ су захтеви који су постављени пред виолинисту резултат његовог

трагања за специфичним звуком ансамбла који настаје врло промишљеним прожимањем деоница (пример 9).

Да је Мартину компоновању приступао размишљајући пре као пијаниста,¹⁰ потврђује и његов биограф Брајан Ларц, који наводи: „Када је компоновао, Мартину је седео за клавиром, и био је толико привучен звуком инструмента да му је давао битну улогу и у камерној музици, операма и балетима.“¹¹

Пример 9: Соната за виолину и клавир бр. 3, први став (бр. 8, т. 7–9)



Приказани покрет брзих промена преко жица у устаљеном обрасцу може се пронаћи у виолинистичкој литератури, а најпознатији пример је у Баховој партити бр. 3 у Е дуру (Престо). Природа инструмента не дозвољава да се шеснаестине, распоређене на три дебље жице у форте динамици, при чему је ге жица отворена (празна), разговетно чују. Такође, низови шеснаестина (бр. 13, т. 11–14) нису написани на начин који би био „удобан“, већ се аутор водио логиком хармоније, па је зато потребно пажљиво осмислити одговарајући прсторед. Да би се постигла жељена брзина, приликом извођења поновљених тонова прсте треба задржавати на жици на местима где је то могуће.

Кулминацију првог става одликује широки слог у деоници клавира, дисонантни акорди, синкопиране октаве у виолини и све то у фортисимо динамици (бр. 9, т. 3–4). Након кулминације и постепеног опадања, наступа дословна реприза (бр. 9, т. 13), а затим кода од броја 13 у којој се рекапуитулирају главни мотивски обрасци из претходног тока става: измењени облик мотивског језгра (број 13, т. 1–3 и 5–6), шеснаестински пасаж у деоници клавира налик онима са

¹⁰ Од 400 дела која је компоновао током каријере, преко стотину је посветио управо клавиру.

¹¹ Brian Large, *Liner notes for Martinů: Piano Sonata No. 1, Les Ritournelles, Fantasie et Toccata*, RCA Victor CD 7863-57987-2, 1989.

почетака става и развојног дела (т. 6–18) у комбинацији са различитим шеснаестинским мотивима у деоници виолине, који коначно од 11. такта прерастају у комплементарни ритам у обе деонице и граде нови тембровски амалгам и још једну кулминацију на крају става, који се завршава већ поменутиим мотивом из другог одсека развојног дела (пример 10).

Пример 10: Соната за виолину и клавир бр. 3, први став (бр. 12, т. 17 – бр. 13, т. 20)

The image displays a musical score for a violin and piano piece, specifically Example 10 from the Sonata for Violin and Piano No. 3, first movement. The score is presented in three systems. The first system shows the violin part with a circled motif and the piano accompaniment. The second system continues the violin part with a circled motif and the piano accompaniment. The third system shows the violin part with a circled motif and the piano accompaniment, which includes dynamic markings like 'molto f', 'f', and 'mf'. A yellow bracket highlights a section of the piano accompaniment in the third system.

17

The image shows a page of musical notation with several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a time signature of 4/4. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and includes various musical notations such as slurs, accents, and ties. There are several red circles highlighting specific musical phrases: one in the first system, and three in the eighth system. A yellow box highlights a section in the ninth system. The word *rit.* (ritardando) appears in the eighth and ninth systems. The page number 17 is located in the top right corner.

4. 2. Други став

Други став снажно контрастира ставовима који му претходе и следе и има изузетно важну улогу у драматургији сонатног циклуса. Његов медитативни карактер Мартину је остварио пре свега специфичним поступцима у погледу фактуре, хармоније и тонског нијансирања. Наиме, у добром делу става Мартину као да избегава да изнесе изразиту мелодију, већ звучно ткање твори надсло-јавањем акордских разлагања у деоницама виолине и клавира у једноличном ритму, уз пажљиво градирање динамике. Улога хармоније је колористичка,¹² а хармонске функције су замагљене додавањем ванакордских тонова. Коначно, специфичну „разливену“ тонску слику заокружује уписана педализација.¹³ Став је написан у слободној, прокомпонованој форми у којој се може уочити 6 целина (одсека): **A** (до броја 3), **B** (број 3), **C** (бројеви 4 и 5), **D** (број 6), **E** (првих 12 тактова броја 7) и **F** (од т. 13 у броју 7). Став започиње у а молу, а завршава се у Де дуру и има врло разгранат тонални план – у току става се досежу и веома удаљени тоналитети, као на пример Ес дур и Бе дур у броју 2 и Дес дур у броју 6.

У првих 11 тактова става Мартину успоставља атмосферу преплитањем разложених акорда у осминама у деоници виолине и синкопама у деоници клавира, уз повремено „провлачење“ понеког лествичног кретања у деоници виолине или леве руке клавира, а све то на дугим уписаним педалима. Као и у другим својим делима, Мартину и овде рачуна на сливање боја два инструмента у једну резултујућу боју. Динамика је пажљиво градирана, у платоима, и њен развој започиње у броју 1 ознаком *mp*, којој претходи *poco crescendo*, на месту где басова деоница почиње да се помера са почетног а. Ипак, већ од трећег такта звучна маса почиње да нараста због постепеног додавања осмина у деоници леве руке и појаве трозвука у деоници десне руке клавира (т. 5). Виолиниста треба да реагује на ове суптилне промене пажљивим дозирањем вибрата. Уочљиво је да Мартину у овом ставу често користи *poco* уз динамичке нијансе, чиме константно подсећа извођаче да стрпљиво граде динамику става. Од броја 1 хармонија постаје све замагљенија и дисонантнија због секундних сазвучја. У т. 5 броја 1 достиже се

¹² Овакав третман хармоније недвосмислено подсећа на Дебисија. Мартину је провео безмало две деценије у Паризу, у који је дошао управо због Дебисија и изучавања импресионизма као музичког стила.

¹³ Ово је први пут у сонатама за виолину и клавир да је Мартину експлицитно убележио педал у деоници клавира.

следећа динамичка нијанса (*mf*), при чему виолина започиње разлагање у свом најдубљем регистру, па ју је на овом месту практично немогуће динамички уклопити са клавиром, али је овај дисбаланс краткотрајан. Већ у наредном такту Мартину раздваја динамику два инструмента, индикујући клавиру нижу динамику (*mp*). На истом месту долази и до суспензије ознака за педализацију. Наиме, овде наступа прва значајнија промена у фактури става са појавом триола у клавирској деоници, које стоје у полиритмичном односу са осминама у деоници клавира, и које у себи крију мотивско језгро из првог става (пример 11).

Пример 11: Соната за виолину и клавир бр. 3, други став (бр. 1, т. 5–6)

Следећа битна промена у фактури и нова етапа у развоју драматургије става јавља се у броју 2 са појавом мелодијских фрагмената на коралној, дијатонској акордској подлози. Ови фрагменти избијају као последица разлагања у такту који им претходи у сегменту који чине укупно три двотакта и један проширен на седам тактова. У овим тактовима метар, који је дотле био стабилан, почиње да варира и враћају се ознаке за педализацију.

Накратко изгледа као да је став стигао до дела у коме ће се мелодијски развијати, али се Мартину у броју 3 враћа композиционом поступку са почетка, само у разрађенијој варијанти – са ситнијим ритмичким вредностима у полиритмичном односу. Полиритмија се овде јавља између деонице виолине (шеснаестине) и леве руке клавира (синкопе), с једне стране, и деонице десне руке (триоле), с друге. Динамика и педализација у броју 3 исти су као на почетку става, али су фрагменти лествичног кретања чешћи, па се овај одсек (који је у де молу) може схватити као варијација претходног (А). Да би се очувао медитативни карактер става, при извођењу деонице виолине у делу **В** никако не би требало тежити

утиску моторичности; напротив, она би требало само да „лелуја“ и долази на почетке тактова заједно са клавиром. Пошто је деоница виолине регистарски смештена у средини, између деоница леве и десне руке клавира, ансамбл треба пажљиво да пронађе баланс у звуку на овом месту.

У делу **C** (бр. 4–5) Мартину наставља са уситњавањем нотних вредности у полиритмичном односу између деоница виолине и клавира. Наступ дела **C** доноси динамички рез, тј. започиње у пиано динамици, баш као и делови **A** и **B**, и може се разумети као нова слободна варијација. У броју 4 деоница виолине је статична и чине је карактеристични репетитивни двозвуци у шеснаестинама, док се у деоници клавира појављују пасажу у секстолама који подсећају на „таласе“. Овом ефекту посебно доприноси уписана педализација којом се ствара „облак“ звука од помешане хроматике и дијатонике. Динамика је пажљиво градирана и расте за по једну нијансу у сваком такту. После сваког „таласа“ у клавирској деоници је осминска пауза, у којој виолина уз мали крешендо „осваја“ следећу динамичку нијансу. Са порастом динамике виолиниста треба поступно да шири спикато потез. На аудио-снимку Ојстраха и Бауер чује се да виолиниста у извођењу шеснаестина одступа од оног што је написано у нотном тексту. У виолинској деоници изнад нота су стављене тачке, које упућују на кратак спикато потез. Ојстрах међутим свира шеснаестине у духу романтичарске интерпретативне естетике – широко, уз коришћење вибрата.

Кулминациони плато другог става (бр. 5, т. 2–8) наступа након петог „таласа“ (бр. 5, т. 1), који, за разлику од претходна четири који садрже комбиновано лествично и хроматско кретање, доноси поново хармонске фигурације. У другом такту се појављује фигура у секстоли која постаје модел на коме ће се одиграти, практично у потпуности, остатак дела **C**. Наиме, у т. 3 и 4 наступа још један кратак мелодијски фрагмент са акордским вертикалама у клавиру, у коме се може поново уочити мотивско језгро првог става (пример 12) и којим је привремено прекинута пулсација шеснаестинских секстола. Из овог фрагмента се деривира мотив који ће виолина елаборирати у опадајућој секвенци у наредна четири такта, над такође силазно-секвентним (мада не и доследним) понављањем фигуре из другог такта.

Пример 12: Соната за виолину и клавир бр. 3, други став (бр. 5, т. 3–4)



Занимљиво је да Мартину није назначио промену динамике у силазној секвенци, па се поставља питање да ли је то подразумевано очекивао од извођача. Динамику виолине и клавира је раздвојио од т. 5, дајући клавиру за нијансу нижу динамику него виолини (*mf* наспрам *f*), што је разумљиво с обзиром на различит карактер и звучну густину материјала у две деонице. Виолинисти би требало да мелодију у кулминационом платоу (бр. 5, т. 5–8) у целини изведу на е жици ради постизања уравнотежености инструменталне боје. Педализацију је, међутим, поново брижљиво убележио, инсистирајући и даље на разливеној тонској слици, богатој аликвотама. У прва четири такта броја 5 полиритмија је привремено суспендована, али се поново појављује од т. 5, мада дискретније него у бројевима 3 и 4.

Иако у т. 4 у броју 5 не постоји ознака за било какво агогично нијансирање, дуо Сук/Хала свира ритенуто кроз цео такт, док Ојстрах и Бауер продужавају само последњу ноту, која је у виолинској деоници обележена цртом (тенуто), а у клавиру акцентом.

Део **D** (бр. 6) доноси нов, најизразитији мелодијски материјал у читавом ставу, формулисан углавном у терцама и секстама и прозрочно хармонизован. Чини се да је Мартинуово избегавање мелодије у претходном делу става допринело томе да ова епизода одскочи и засија као лирски врхунац става. Промена у фактури у односу на претходни одсек је драстична јер се овде све одвија у четвртинама и половинама. Означен са *dolce*, у пиано динамици у специфичној боји Дес дур тоналитета, део **D** недвосмислено подсећа на чешки фолклор и чувену арију из Дворжакове *Русалке* „*Měsíčku na nebi hlubokém*“. Инсистирање на коришћењу а и де жице, као и спољњих струна на гудалу помоћи ће да се дочара нежан и префињен карактер дела **D**.

Кроз постепено лествично кретање узлазно од т. 6 у броју 6 постепено расте и динамика (*mf*, па *f*). Прелазак у виши регистар виолине значи и промену тембра (баш као и у арији). Након лирски „пригушене“ де и а жице у вишим позицијама, долази до постепеног „просветљења“ употребом највише е жице. Врхунац „просветљења“ наступа са модулацијом у Еф дур (број 6, т. 8–9).

После кратког ритенута, наступа део **Е** (број 7, т. 1–12) у споријем темпу (*Roco tempo*) и новом метру. И овај одсек подсећа на арију, али овог пута барокну. Над мирно пулсирајућим акордским обрасцем у клавиру, који од почетног **А** дура хроматски „клизи“ наниже све до т. 10, виолина доноси мелодијски материјал који представља реминисценцију на део **А** (тј. на т. 4–8 у броју 1). Динамика у обема деоницама инструмента постепено опада у току дела **Е**, али је, као и раније, виолини дата за нијансу јача динамика него клавиру. На аудио-снимку Ојстраха и Бауер уписана промена темпа није уочљива, јер је већ претходни део **Д** (бр. 6) изведен у споријем темпу, док на снимку Сука и Хале суптилна промена темпа (*Roco tempo*) доприноси разбијању монотоније pulsa и истицању дела **Е** у односу на одсеке који му претходе и следе.

Део **Е** могао би се протумачити и као кода става. У њему се појављују реминисценције на претходне одсеке: на део **Д** кроз инверзију његовог почетног мотива у т. 2 и 4, на део **А** кроз осмински покрет прво у обе, а потом само у десној руци клавира у т. 6–10, али и на мотивско језгро првог става у т. 3–4 у клавирајској деоници (пример 13). После кратког одступања од основног темпа у делу **Е**, овај последњи одсек доноси повратак у *Tempo I* и одвија се у Де дуру са дугим двоструким тоничним педалом у деоници виолине и баса у последњих пет тактова. Извођење овог педалног тона је изузетно деликатан задатак за виолинисту јер у пиано динамици захтева уједначену брзину повлачења гудала, а уједно и нечујну промену.

Пример 13: Соната за виолину и клавир, други став (бр. 7, т. 13)

Tempo I^{mo} (Adagio)

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 13. The violin part is written in a treble clef, and the piano part is in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Tempo I^{mo} (Adagio)'. Dynamics include 'p' (piano) throughout. The piano part features a section with 'sempre pedale' and a '2do.' marking. The score concludes with a double bar line and a star symbol.

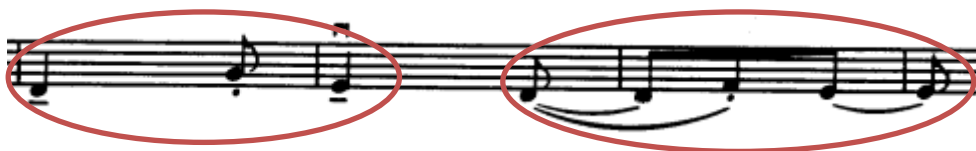
Уплићући танане звучне нити, Мартину је успео да са минимумом композиционих средстава и задржавајући у целини медитативни карактер, изгради став врло јасне, кохерентне и ефектне драматургије.

4. 3. Трећи став

До промене Мартинуове изворне идеје о компоновању троставачне сонате дошло је због тога да би се други став раздвојио од такође лаганог почетка последњег става. Тако је настао разиграни скерцо.¹⁴ Став је написан у форми скерца са триом: **A** (т. 1–191), **B** (т. 192–266) и **A** дословно поновљено.

Трећи став започиње у де молу. Садржи доста заједничких карактеристика са првим ставом. Оба почињу октавним сигналом и соло наступом клавира, садрже основни тематски материјал са фолклорним призвуком и исти ритмички образац од четири шеснаестине и осмине, претходно поменут у вези са примером бр. 8. Управо на том ритмички карактеристичном мотиву заснован је почетак скерца, који је поверен соло клавиру. Од 14. такта смењује га нови мотивски материјал заснован на осминама и четвртинама у променљивом метру, којим се антиципира наступ виолине. Поред тога, мотивска сродност са првим ставом огледа се и у појављивању мотивског језгра у деоници виолине током бр. 2 (пример 14).

Пример 14: Соната за виолину и клавир бр. 3, трећи став (бр. 2, т. 4–6)



Виолина наступа у бр. 1, т. 4, чиме започиње изношење необично дуге (чак 69 тактова, све до броја 4) мелодије у Бе дуру коју, слично теми првог става, карактерише једноставна хармонизација (претежно тоника и доминанта) и стално померање метричких акцената због промене метра или појаве хемиола. Управо ове карактеристике упућују на фолклорно порекло музичког материјала става, тачније на спој жанрова фолклорне песме и игре у њему. Заправо, читав **A** део скерца протиче у једном даху, без станки (предаха) и права је вештина постићи лакоћу и играчки карактер и уједно уживати у распеваности ове необичне мелодије. Мартину је назначио темпо који обезбеђује управо овакав угођај ($\downarrow = 88$). На

¹⁴ Perry, Richard Kent. "The Violin and Piano Sonatas of Bohuslav Martinů." DMA diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1973.

аудио-снимку Сука и Хале темпо је нешто спорији ($\downarrow = 80$). Чак и ово благо одступање од убележеног темпа утиче на карактер скерца: у њиховој интерпретацији јасно можемо чути све артикулационе ознаке, али став губи свој играчки карактер. Темпо на аудио-снимку Ојстраха и Бауер одговара убележеном и у њиховом извођењу се осећа да су обједињени карактери песме и игре у овом ставу.

Ритмика става подвучена је прецизно обележеном артикулацијом (кратки легато лукови, стакато и тенуто ознаке) и акцентуацијом, при чему тенуто ознаке имају улогу суптилних акцената које треба нагласити бржим вибратором, док у остатку материјала употребу вибрата треба редуковати.

После изношења ове дуге теме, чији је носилац виолина, слично као у првом ставу, јавља се соло интерлудијум клавира (од броја 4), у коме клавир преузима и понавља материјал из виолинске деонице (пример 15 и 15а). Због јукстапозиције истог музичког материјала битно је да артикулација у извођењу обе деонице буде усклађена.

Пример 15: *Соната за виолину и клавир бр. 3, трећи став* (бр. 2, т. 18–27)

Пример 15а: Соната за виолину и клавир, трећи став (бр. 3, т. 16 – бр. 4, т. 8)



У броју 5 враћа се познати ритмички образац од четири шеснаестине и осмине, који је сада, за разлику од почетка става, поверен обема деоницама, најпре у антифону. Принцип ритмичке размене и надовезивања можемо приметити у партитурном бр. 5, т. 11, где композитор оперише са још једним ритмичким обрасцем (од две шеснаестине и осмине), помоћу кога образује „смакнуте“ хемиоле, а затим се кроз њега имитирају два инструмента (бр. 5, т. 16–19). Композитор, дакле, гради драматургију става тиме што постепено згушњава фактуру, до тачке у којој оба инструмента свирају шеснаестине у комплементарном ритму (пример 16). Сличан принцип примењен је и на крају првог става (бр. 13, т. 11–14).

Број 6, т. 5–12, написан је ритмички изразито густо у обе деонице, са полиритмијом „преузетом“ из париске цез традиције. Иако обе деонице свирају идентичан ритам, метрички га деле на другачији начин.

Пример 16: Соната за виолину и клавир бр. 3, трећи став (бр. 6, т. 5–12)

Док деоница виолине звучно дели фигуру на по две, деоница клавира ће деобу вршити на по три шеснаестине, чиме се ствара рег¹⁵ ритам, који је Мартину преузео из цеза.

Управо у овим тактовима на аудио-снимку Сука може се уочити слобода у тумачењу виолинског текста. Наиме, уместо разлагања шеснаестина преко три жице одвојеним потезом, Сук свира двозвуке не нарушавајући комплементарност шеснаестинског ритма (бр. 6, т. 5–12). На тај начин ритам остаје непромењен, док је у извођачком смислу виолинска деоница значајно олакшана.

После рег епизоде, од 13. такта у броју 6, Мартину поново метрички усаглашава деонице, да би се у броју 7 у десној руци клавира појавила мелодија коју је виолина донела у броју 1 у споју са почетним мотивом скерца (у левој руци клавира). Овај контрапунктски спој, виолина звучно обогаћује обрасцем пратње у комплементарном шеснаестинском ритму, који садржи двозвуке у првој октави и регистарски је смештен између деоница две руке клавира, тако да се све линије добро чују и једна другој представљају звучну допуну. Мелодија се износи

¹⁵ Регтајм, „рег“ (*Regtime*), јесте жанр музике углавном намењен клавиру. Написан је у стандардном 2/4 или 4/4 метру са изузетно синкопираним ритмом у горњем гласу преко ритмички постојаног баса. <https://www.loc.gov/item/ihis.200035811/>

дословно до 16. такта у броју 7, где се при понављању двотакта који садржи комплетну каденцу Бе дура замењује редослед тонова де и це. После поновљене ге мол мелодијске скале, скерцо се ипак завршава у Бе дуру, који је потврђен још једном плагалном каденцом, у октавама на тону бе у обе деонице у широком слогу.

Трио

Трио, као и скерцо, започиње у де молу прелазом у деоници клавира (сигнал са почетка скерца) од два такта. Од трећег такта долази до промене метра у 3/4 такт, и успоставља се шеснаестински покрет који ће трајати без прекида током читавог трија. Ова постојаност ритмичког покрета недвосмислено подсећа на барокну моторичност. Иако је јасно назначено да ритмичке вредности остају непромењене (♩ = ♩), темпо трија се перципира као бржи у односу на скерцо. Док је у скерцу откуцај једнак целом такту 3/8, у трију једна доба такта обухвата две осмине (такт је 3/4). У извођењу Сука и Хале, а поготово Ојстраха и Бауер, чује се нешто спорији темпо на самом почетку трија, да би потом постепеним убрзањем оба ансамбла дошла до назначеног темпа. Може се разумети да је ово кратко „одступање“ направљено да би се агогички нагласио наступ новог одсека, а можда и као компромис неопходан за усклађивање извођења паралелних шеснаестинских низова у виолини и десној руци клавира. Иако ефектно, постепено убрзање темпа представља удаљавање од Мартинуове јасно назначене намере и неокласичарске естетике која изискује од уметника да непрекидне низове шеснаестина изводе у стабилном пулсу.

У бр. 8, т. 21–23, деоница виолине поново крије материјал мотивског језгра првог става. Материјал језгра је представљен на идентичним тонским висинама, али са измењеним нотним вредностима (примери 17 и 17а). Исти материјал се појављује у деоници виолине и на почетку партитурног броја 13.

Пример 17: Соната за виолину и клавир бр. 3, трећи став (б. 8, т. 21)



Пример 17а: Соната за виолину и клавир бр. 3, први став (б. 4, т. 2–3)



Један од раније наведених карактеристичних композиционих поступака јавља се и овде; наиме, Мартину прави градацију на два начина: у деоници виолине помоћу непрекидног тока шеснаестина, постепено освајајући све више регистре и динамике, тако да кулминација наступа са достизањем највишег тона у форте динамички, а у деоници клавира постепеним згушњавањем партитуре, тј. додавањем шеснаестинских група у левој руци непрекидном низу шеснаестина у десној, да би од партитурног броја 10 и у левој руци низ постао континуиран. Извођачи треба да у описаном ритмичком покрету теже слагању звучних боја, јер цела структура има примарно колористичку функцију. Од барокних принципа, Мартину се, поред моторичности и терасасте динамике, током овог одсека користи и принципом секвенцирања. Климакс трија представља партитурни бр. 11, т. 3, а њему претходи успон у трајању од чак двадесет три такта. У бр. 11 од т. 3–12 формира се један разрешени плато, заснован на акорду Ес дура. Материјал који наступа од такта 4 у броју 12 подсећа на почетак трија, најпре ин Еф, а онда ин Де све до доминанте де мола којима се трио завршава и тонално припрема наступ скерца. У погледу техничких захтева који се стављају пред виолинисту, овај одсек је један од најкомпликованијих. Налик захтевним концертним етидама, у континуираној шеснаестинској пулсацији смењују се деташе и легато потези. У легато одсецима лева рука мора да обезбеди ритмичку прецизност у пианисимо динамички, док у деташеу са развојем динамике акордске структуре обухватају коришћење две или више жица, те је усклађеност леве и десне руке примарна.

Због изразите виртуозности и фолклорног карактера, скерцо представља прави прелаз између медитативног другог и драматичног четвртог става.

4. 4. Четврти став

У формалном смислу финале се може поделити на увод и пет одсека.

Табела 1

Увод <i>Lento</i>	Први одсек <i>Moderato</i>	Други одсек <i>Poco allegro</i>	Трећи одсек <i>Più allegro</i>	Четврти одсек <i>Allegro</i>	Пети одсек <i>Allegro vivo</i>
т. 1–33	т. 34–46	т. 47–72	т. 73–98	т. 99–199	т. 200–280

Став започиње мирним, ламентозним уводом *Lento*, који захвата неколико тоналитета (ес мол, це мол, Бе дур и бе мол) и подсећа на лагани став барокног диптиха, а завршава бикордом Ес дура и А дура, који се може тумачити као нека врста полукаденце у де молу, у ком започиње први одсек *Moderato*.

Даљи ток финала изграђен је на три основна мотива. Први од њих, и уједно најраспрострањенији, јесте мотив који се заснива на пунктираном ритму и подсећа на свинг¹⁶ (пример 18). Овај тип мотива се једини излаже у свим одсецима четвртог става.

Пример 18: Соната за виолину и клавир, четврти став (бр. 3, т. 1–4)

3 *Moderato* (♩ = 132)

Пример 18а: Соната за виолину и клавир, четврти став (бр. 7, т. 1–3)

7 *Allegro* (♩ = 176)

¹⁶ У музици, термин свинг (swing=замах), као и замахна нота(е) и замахнути ритам, користи се приликом означавања технике (која се најчешће повезује са цезом, али се такође користи у другим жанровима) која укључује наизменично продужавање и скраћивање прве и друге узастопне ноте. <https://www.britannica.com/art/swing-music>

Главна музичка мисао става изграђена је на овом типу мотива и садржи карактеристични мелодијски покрет умањеног трозвука у пунктираном ритму. Она је изложена два пута у целини на почетку става (у де молу, бр. 3, т. 1 – бр. 4, т. 9) и још два пута делимично (у еф молу, бр. 6, т. 12–16, и у ге молу, бр. 13, т. 1–10), док се њена глава појављује у току другог одсека *Piu Allegro* (бр. 6, т. 1–3). Главна музичка мисао става наговештена је у *Lento* уводу у првом наступу виолине у т. 6, с тим што се овде мелодија развија на тоновима великог молског септакорда, и на њу највише подсећа својом ритмичком организацијом.

Други тип мотива карактерише комплементарни ритам, најчешће шеснаестински, са секундном скретницом навише или наниже (пример 19). Овај тип мотива се јавља у трећем и четвртом одсеку финала.

Пример 19: Соната за виолину и клавир, четврти став (бр. 5, т. 9–11)

The musical score for Example 19 consists of three staves. The top staff is in treble clef, marked *Piu allegro* with a tempo of $\text{♩} = 152$ and dynamics *pp*. It features a rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in threes. The middle and bottom staves are in bass clef, marked *pp sub.*, and provide harmonic support with sustained notes and chords.

Пример 19а: Соната за виолину и клавир, четврти став (бр. 6, т. 4–5)

The musical score for Example 19a consists of three staves. The top staff is in treble clef, marked *f*, and contains a dense rhythmic pattern of sixteenth notes. A measure number '55' is indicated at the end of the first line. The middle and bottom staves are in bass clef, marked *mf*, and provide harmonic support with chords and moving lines.

Трећи тип мотива које Мартину користи сачињен је од крупнијих ритмичких вредности (половина и четвртина) и карактеришу га сложене и веома дисонантне хармонске вертикале, које повремено звуче као кластери (пример 20). Овај тип мотива се јавља у другом, трећем и четвртом одсеку финала.

Пример 20: Соната за виолину и клавир, четврти став (бр. 8, т. 3–6)



Ове три врсте мотива Мартину користи на разне начине: или као остинато (у једном, два или три гласа), или у секвенци, или их контрапунктски спаја.

Осим претходно споменутих мотива, у току четвртог става се могу идентификовати појаве основног мотивског језгра сонате (из првог става) у ритмички измењеном оригиналном или варираном облику (први пут се јавља у деоници виолине у бр. 14, т. 10–12, 17–19, 19–22, а други одмах затим у бр. 14, т. 23 – бр. 15, т. 2, 3–4, 5–6), чиме Мартину заокружује јединство сонатног циклуса. Варијанта варираног облика језгра (са краја реченице прве теме првог става) може се препознати и у оквиру првог одсека *Moderato* (пример 21).

Пример 21: Соната за виолину и клавир бр. 3, четврти став (бр. 3, т. 1–8)

Musical score for Example 21, titled "Moderato (♩ = 132)". It consists of six staves of music. The first staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. Blue circles highlight specific motifs in the first five staves, showing variations of a rhythmic pattern. The sixth staff continues the musical development.

Током финала темпо константно расте, чиме се постиже снажна градација, а став кулминира у последњем, најбржем петом одсеку *Allegro vivo*. Композитор је назначио метрономске ознаке за сваки одсек осим за последњи: *Lento* ♩ = 40–52, *Moderato* ♩ = 132, *Poco allegro* ♩ = 144, *Più allegro* ♩ = 152, *Allegro* ♩ = 176. Изостављајући метрономску ознаку у овом одсеку, композитор је дао извођачима „одрешене руке“ у погледу коначног темпа става. Занимљиво је да је у уводу темпо означен са *Lento* ♩ = 40–52, што извођачима оставља могућност избора различитог темпа. Одабрани темпо битно утиче на формирање карактера и атмосфере на самом почетку финала. Код анализираних извођења управо у овом погледу постоји снажан контраст (Хала/Сук: ♩ = 40; Бауер/Ојстрах: ♩ = 50–52). Одабир споријег темпа пружа бољу контролу пулсације шеснаестина.

Финале, као и први и трећи став, започиње соло деоницом клавира. Деоница десне руке клавира је формулисана у метру 12/16, што ствара „метричку дисонанцу“ са основним 3/4 метром у коме се креће басова деоница. Када се у бр. 1 од т. 8 поново јави овај тематски материјал, метричка дисонанца је сублиминална¹⁷ јер су сви гласови груписани у једном метричком слоју, и само на основу графичког записа (распореда тактних црта) знамо да није дошло до метричког презначења.

Динамички план става је веома развијен. Читав *Lento* протиче у *p* и *pp* динамици, са изузетком краткотрајне појаве *mp* у бр. 2, т. 4. Међутим, сви одсеци који следе имају много шири динамички распон, који се креће од *pp* до *ff*, а промене су градиране у постепеном успону или паду, али су често и нагле (на пример, на прелазима између одсека *Poco allegro*, *Più allegro* и *Allegro*). Управо су честе и нагле промене карактера у музичком току, значајне промене фактуре, ритма, динамике и звучних боја главна одлика драматургије овог става.

Став има две кулминације. До прве кулминације клавир долази сам у броју 8 после соло-интерлудија (у броју 7), док другу граде два инструмента заједно и она се остварује у броју 11, т. 13–19, али се може разумети да је њен ефекат проширен у виду кулминаторног платоа и на даљи ток петог одсека. Упадљиво је у овом ставу да Мартину брижљиво означава и често раздваја динамику деоница

¹⁷ Krebs, Harald, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

два инструмента. Тако је виолини у читавом последњем одсеку (од броја 12 до краја) назначена *f* динамика, док се динамика у деоници клавира за то време пуно пута мења и креће у бројним нијансама од *p* до *ff*. Динамике два инструмента су раздвојене тамо где то хијерархија музичког материјала налаже (на пример, у броју 4, где виолина износи основну музичку мисао у *mf*, а клавир понавља остинатни образац у *p*), као и тамо где Мартину жели да постигне одговарајући баланс у резултујућој звучној боји (као, на пример, у броју 3 где су три деонице у унисону). С друге стране, Мартину задаје исте динамике инструментима на почетку *Più allegro* одсека. Ово међутим представља проблем јер артикулисање триола у двозвучима у *pp* динамици није могуће. За разговетност и правилну артикулацију на овом месту потребна је презентнија звучна нијанса.¹⁸ Такође, спикато потез у деоници виолине треба прилагодити променама у клавирској артикулацији ширењем потеза десне руке, који утиче на стварање мекшег тона. Наиме, у деоници клавира у првих пет тактова (бр. 5, т. 9–13) шеснаестине су обележене стакато, а од т. 14–17 везане су луком за следећу ноту.

Овај одсек је интересантан и по краткотрајној појави битоналности. Деоница клавира ослоњена је на тонални центар ес мола, док је деоница виолине на почетку излагања трећег одсека ослоњена на тонални центар Ге дура.

Четврти одсек *Allegro* (од бр. 7 до бр. 12) поред тога што најдуже траје, има и обресе троделности. Први део четвртог одсека (бр. 7) заснован је на пунктираном ритмичком обрасцу и цео је поверен соло клавиру. Други део започиње појавом трећег типа мотива, тј. акордима и скоро кластерима које најпре износи сам клавир (бр. 8), да би му се од т. 8 придружила виолина. Непосредно пред сам наступ виолине, у клавиру изостају акордске кластер структуре и уједно настаје огроман динамички пад. Здружене деонице виолине и клавира доносе нови мотивски материјал драстично контрастног карактера у односу на претходни (пример 20). Деоница виолине повремено у виду еха опонаша остинато у басу клавира, док се у дисканту клавира и у деоници виолине повремено могу уочити измењени фрагменти основне музичке мисли финала и мотивског језгра првог става (пример 22).

¹⁸ Овакав поступак има свој пандан у првом ставу Дебисијевог гудачког квартета. Деоница друге виолине садржи репетитивни триолски ритам (кроз чак 30 тактова) и постепено гради тензију од *piano* до *forte* динамике, док је водећа линија поверена првој виолини.

Пример 22: Соната за виолину и клавир бр. 3, четврти став (бр. 8, т. 7–14)

У трећем делу четвртог одсека (од бр. 10 до бр. 12) појављују се сва три типа мотива. Најпре од бр. 10, т. 1 – бр. 11, т. 13 два инструмента заједно доносе први пунктирани тип мотива, да би се од 13. такта у броју 11 удружено појавили други тип мотива у деоници виолине и трећи тип у деоници клавира. У деоници виолине изложено је мотивско језгро првог става (бр. 10, т. 6–8) и то у свом основном облику (пример 23).

Пример 23: Соната за виолину и клавир бр. 3, четврти став (бр. 10, т. 6–8)

У свом извођењу, Давид Ојстрах додаје октаве у току чак пет тактова у бр. 15 (т. 3–8). Као разлог за овакав поступак може се разумети потреба да деоница виолине, која је смештена у средњи регистар, звучно парира густој фактури клавирске деонице, али и да се допринесе ефектном завршетку сонатног циклуса.

5. АРОН КОПЛАНД – *СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР*

Своју једину сонату за виолину и клавир Копланд је компоновао 1942. године и премијерно је извео са виолинисткињом Рут Поселт (*Ruth Posselt*) 1944. Соната је посвећена Копландовом блиском пријатељу Харију Дунаму, авијатичару, који је погинуо у борби изнад Пацифика. Дунам је важио за интелектуалца и кретао се у елитним друштвеним круговима.

За време компоновања сонате, Копланд је боравио у Холивуду и писао музику за филм *Северна звезда (North Star)*. Иако удаљен од ужаса Другог светског рата, Холивуд није остао ван утицаја истог, што показује и тематика филмова који су се у то време снимали. Тако се у *Северној звезди* украјински сељаци супротстављају инвазији нациста.

Соната за виолину и клавир једино је Копландово камерно дело које је написао у периоду од 1937. до 1950. године. Копланд је савете, који су се односили на штрихове, прсторед и употребу флажолета, потражио од композитора Дејвида Дајмонда (*David Diamond*) и виолинисте Луиса Кауфмана (*Louis Kaufman*).¹⁹

За извођаче драгоценост сведочанство о композиторовим намерама представљају аудио-записи чак два извођења у којима је сам Копланд учествовао као пијаниста, направљена у временском размаку од 30 година: први из 1944. са Рут Поселт, а други из 1974. са виолинистом Исаком Штерном (*Itzhak Stern*). Осим ова два, у даљем раду ће бити консултовано и извођење Гила Шахама (*Gil Shaham, גיל שחם*) и Андреа Превена (*André Previn*) из 1998. ради упоређивања интерпретативних решења у извођењима која су остварена на релативно великој временској дистанци и рефлектују промене интерпретативне естетике у датом периоду.

Арон Копланд, као неокласичар, троставачни циклус сонате за виолину и клавир гради на основама традиционалних форми, које третира на иновативан начин. На тоналном плану, сонату карактерише појава битоналности, па тако први став почиње и завршава тоналним центром Ге/Де. Сродан хармонски план

¹⁹ Pollack, Howard, *Aaron Copland, The Life and Work of an Uncommon man*, 384.

одликује и други став сонате: тоналитет осцилује између Де и А. Соната јесте тонално заокружена, јер су и први и завршни став у Ге тоналитету.

5. 1. Први став

Први став има форму сонатног облика која је представљена је у табели 2.

Табела 2

Увод:	(1–20) Ге/Де		
Експозиција	(21–127)	Развојни део	(127–200)
Прва тема са проширеним развојем	(21–81) (21–28) Ге/Бе (28–64) Ге/Де (64–77) А/Е (78–81) Це	Трећа и прва тема	(127–148) Ге/Бе (149–156) Ге/де (157–164) Це/де
Друга тема	(82–85) А/Це (86–93) Ге/Бе (94–126) Це/Е	Канон четврта тема Завршни одсек	(165–173) Де (миксолидијски) (196–200) Е
Реприза	(201–224)	Кода	(225–241) Ге/Де
Прва и трећа тема	(201–224) Дис (205–214) Цис/Е (216–224) Еф/Це		

Форма сонатног облика у првом ставу садржи четири упечатљиве карактеристике. Прва од њих односи се на димензије прве теме у експозицији: језгро прве теме а уједно и основни градивни материјал става чини фраза од осам тонова (означена у примеру који следи), а која се елаборира до такта 94. Другу важну карактеристику представља садејство треће и прве теме у оквиру развојног дела (т. 127–195), као и присуство четврте теме од осам тактова у виду канона (т.

165–173). Трећа карактеристика јесте изостајање друге теме у репризи. Четврта, веома важна карактеристика, којом Копланд постиже кохерентност првог става као целине, јесте истовремена реприза прве и треће теме (т. 201–204). Постојање четири теме, контраст који остварују, као и редослед изложених одсека форме првог става, указују на сонатни облик као формални образац, што потврђује и музиколог Хауард Полак (*Howard Pollack*), који у првом ставу сонате препознаје „обрисе три велика одсека сонатне форме (експозиција, развојни део и реприза)“.²⁰ Са Полаковим тумачењем форме првог става као сонатног облика сагласан је и Стенли Клепингер (*Stanley V. Kleppinger*).²¹ Сам Копланд наводи да сонатну форму доживљава као драму – налик на играну представу са доста времена за самоизражавања.²²

Сагледавањем табеларног прегледа хармонског тока првог става могуће је уочити честу појаву битоналних односа. Из битоналне сфере којом обилује хармонски ток првог става, важно је издвојити три врсте тоналних односа. Први битонални хармонски центар става и окосница његове стабилности и заокружености јесте Ге/Де који је заступљен у уводу (т. 1–20), првој теми у експозицији (т. 40–50) и у коди (т. 225–241). Други хармонски слој се такође тиче квинтно сродног битоналног односа, али у другим тоналним центрима (А/Е, Це/Еф), док су трећи слој битоналних односа медијантни тонални односи испољени у експозицији и развојном делу, у ком је изложена трећа тема (Ге/Бе). Трогласни канон (четврта тема, т. 165–173) у оквиру развојног дела доноси контраст хомофоној фактури која преовлађује у свеукупном току првог става. Канон је написан у миксолидијском модусу од Де.

Копланд се у току првог става користи градивном музичком фразом од осам тонова која припада материјалу прве теме и коју у даљем музичком току варира на различите начине (пример 24). Основна фраза се појављује у различитим улогама у току експозиције: у деоници виолине као водећи глас (пример 24), потом као остинато у левој руци клавира у току прве теме (пример 24а), као и водећи глас у деоници виолине у развоју прве теме (пример 24б). На почетку развојног дела је изложена у дисканту клавира паралелно са појавом

²⁰ Pollack, Howard, *Aaron Copland, The Life and Work of an Uncommon man*, 384.

²¹ Kleppinger, Stanley, *Tonal coherence in Copland's music of the 1940*, 154.

²² <https://www.aaroncopland.com/works/piano-sonata/>

треће теме у басу (пример 24в), док је у репризи представљена у контрапункту са трећом темом (пример 24г). Основна фраза од осам тонова последњи пут је изложена у аугментацији у десној руци клавира у репризи (т. 213–224, пример 24д). Интересантно је приметити да композитор основну музичку фразу од осам тонова представља на различитим тонским висинама, у различитим темпима и ритмичким вредностима са различитом артикулацијом (легато, нон легато, тенуто), различитим динамичким нијансирањем (од пиано до мецофорте динамике). Уз све наведене измене, интервалски односи унутар мелодијског тока фразе остају непроменљиви. Градивна музичка фраза прве теме од осам тонова је уједно темељ изградње музичког тока првог става у целини, што истиче и музиколог Вилфред Мајерс (*Wilfred Mayers*): „Комплетан конструктивни материјал првог става је практично изграђен на овој краткој фрази.“²³

Пример 24: Соната за виолину и клавир, први став, основна градивна фраза представљена у деоници виолине (т. 16–31)

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. It features a melodic line with a fermata over a whole note, followed by a phrase of eighth notes marked with a piano (*p*) dynamic. A blue rectangular box highlights this eighth-note phrase. The lower staff is also in treble clef with a common time signature (C). It is marked with the tempo instruction *Più mosso (gradually faster and faster)* and the dynamic *mp*. The melody in the lower staff consists of eighth and quarter notes.

²³ Wilfred Mayers, *Aaron Copland and American Idiom*, Tempo, Autumn, 1948, New Series, No. 9, pp. 17–20.

Пример 24а: Соната за виолину и клавир, гравивна фраза као остинато у деоници клавира, први став (т. 40–45)

Musical score for Example 24a, showing a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a melodic line in the left hand. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings *mp* and *mf*.

Пример 24б: Соната за виолину и клавир, први став, гравивна фраза представљена у деоници виолине (т. 79–88)

Musical score for Example 24b, showing a violin part with a steady eighth-note pattern and a piano accompaniment. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings *mp* and *mf*. The tempo is marked **Tempo II** ($\text{♩} = 84$) and the piano part is marked **(Piano)**.

Пример 24в: Соната за виолину и клавир, први став, гравивна фраза представљена у десној руци клавира и контрапунтски спој прве и треће теме (т. 124–138)

Musical score for Example 24v, showing a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a melodic line in the left hand. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings *p*, *mp*, and *mf cantabile*.

Пример 24г: Соната за виолину и клавир, први став, градивна фраза представљена дијалогом клавира (т. 201–204) и виолине (т. 205–206)

Пример 24д: Соната за виолину и клавир, деоница десне руке клавира, први став – аугментација основне фразе (т. 213–224)

На плану временске организације става уочљиво је постојање два основна темпа: *Andante semplice* $\text{♩} = 72$ и *Allegro* $\text{♩} = 84$, при чему се у току става појављују још два одсека *Piu mosso* у темпу $\text{♩} = 100$. Копланд постепено припрема сваку промену темпа кроз неколико тактова (т. 23–28; 51–55; 146–149; 196–201 који су изостављени у табели).

Сагледавањем табеларног приказа вредности темпа на макроплану става уочава се симетрија.²⁴ Распоред вредности темпа образује палиндром.

²⁴ У музици се симетрија, као и њена оса, манифестује музичким средствима. Симетрија према Ларију Соломону (*Larry Solomon*) представља понављање, пресликавање различитих сегмената музичке форме, између којих је утврђено да постоји својеврсна пропорционалност. Основни

У табели 3 дат је приказ одсека са променама темпа.

Табела 3

<i>Andante semplice</i> (т. 1–23)	♩ = 72; ♩ = 80
<i>Allegro</i> (т. 28– 50)	♩ = 84
<i>Allegro (Piu mosso)</i> (т. 55–81)	♩ = 100
<i>Tempo II (Allegro)</i> (т. 82–143)	♩ = 84
<i>Allegro (Piu mosso)</i> (т. 149–195)	♩ = 100
<i>Tempo II (Allegro)</i> (т. 201–217)	♩ = 84
<i>Tempo I</i> (т. 225–241)	♩ = 69

На почетку става, у уводу и даље до такта 40, деонице клавира и виолине стоје у контрасту. Акорди у деоници клавира у уводу успостављају свечани, химнични карактер.²⁵ Симултано изложене акордске структуре у деоници клавира стварају утисак статичности, чему је супротстављен осмински покрет са упечатљивим интервалским скоковима у деоници виолине. Сличан поступак Копланд

принцип на којем се симетрија гради је понављање. Врста симетрије којом се Копланд користио у току овог става везана је искључиво за симетричан однос вредности промена темпа. Solomon, J. Larry, *Symetry as a Compositional Determination*, copyright © Larry J. Solomon, 1973, revised 2002

²⁵ Увод првог става (1–21) подсећа на почетке Копландових симфонијских дела, и то *Треће симфоније* и *Линколновог портрета*, као и на сам почетак Копландове клавирске сонате (1939–1941). Сва три наведена дела су настала у истом стваралачком периоду.

је применио непосредно пред наступ друге теме и у току изношења друге теме (т. 82–126), као и у коди (која рекапитулира материјал увода).

Начин на који је конципирана виолинска деоница у уводу захтева деликатност у извођењу, па тако брзина повлачења гудала мора бити уједначена, а промена потеза нечујна. Потребно је избегавати акценте или било какву врсту наглих покрета који би нарушили медитативност музичког тока.

У извођењу виолинисткиње Рут Поселт могу се у току увода чути бројна глисанда. Глисанда би се могла схватити као врста „тонског сликања“, на која је Копланд рачунао написавши *freely singing*. Упркос романтичарским интерпретативним тенденцијама свога времена, Рут Поселт остварује веома аутентичан израз у извођењу ове сонате и не нарушава „модернизам“ неокласичног Копландовог музичког језика. Такође, треба имати у виду да коришћење подметача 40-их година 20. века није било распрострањено, па су се глисанда у току споријих тема посебно истицала због чујне промене позиција.²⁶ Штерн, попут Поселт, није користио подметач, већ неку врсту сунђера који је стављао испод одеће, док Шахам, као савремени извођач, користи подметач и у његовом извођењу се не чују ни промене позиција, ни глисанда. На овом примеру се може видети како технички развој инструмената иде руку подруку са променама извођачке естетике.

Свеукупан музички ток прве теме можемо сагледати кроз три пододсека (први 21–39, други 40–50, трећи 51–77). Почетак првог пододсека садржи хармонску подлогу у басу, представљену оргелшунктом на тону ге, чије порекло видимо у уводу става. Над педалом ге виолина излаже основну музичку фразу која садржи и елементе Бе дура, а која ће бити темељ за изградњу прве теме и првог става у целини. Синкопе у основној фрази дају замајац покрету и омогућују значајно убрзање темпа. У наставку првог пододсека успоставља се стабилност темпа (*Allegro* т. 28), а основна музичка фраза се развија у деоници виолине тако што се при сваком понављању продужава (најчешће за интервал кварте) и достиже врхунац у т. 34.

Други пододсек прве теме карактерише употреба основне музичке фразе од осам тонова као остинатне фигуре у левој руци клавира. Написан је у значајно вишем регистру у односу на први. Раздвајањем динамичких ознака (мецопиано за

²⁶ Модеран подметач је направљен 1936. године.

остинато у левој руци клавира, мецофорте за деонице виолине и десне руке клавира), Копланд успоставља звучни баланс. Градивна фраза као остинатни образац у левој руци клавира намеће се слушаоцима у односу на нове контрапунктске гласове у десној руци клавира и виолини, па је отуда логично да има за нијансу тишу динамику.

Најупечатљивија карактеристика трећег пододсека (т. 51, *Un poco animato*) јесте моторичан пулс осмина који је заступљен у обе деонице и који подсећа на барокни ритмички образац. Трећи пододсек је готово цео заснован на раду са мотивом разложених терци, који се у претходном пододсеку појављивао као контрапункт главној теми у десној руци клавира. Овде терцни покрет постаје основни градивни материјал (основна фраза става се не појављује, али је сам терцни мотив дериват њеног почетка), који је најпре изложен у деоници клавира (т. 51), затим у деоници виолине (т. 55), а потом наизменично у оба инструмента (т. 64). С обзиром на то да је у клавирској деоници од т. 63 назначен (*non legato*), јасно је да се виолинска деоница изводи одвојеним (деташе) потезом још од такта 51. Артикулационо усклађивање у дијалогу виолине и клавира извођачки је императив у овом одсеку (пример 25).

Пример 25: Соната за виолину и клавир, први став (т. 62–69)

The image displays a musical score for Example 25, consisting of two systems of music. Each system contains three staves: the top staff is for the violin, the middle staff is for the piano right hand, and the bottom staff is for the piano left hand. The first system includes dynamic markings such as *poco cresc.*, *non legato*, and *f*. The notation features various rhythmic patterns, including eighth notes and sixteenth notes, with some notes beamed together. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Пред крај трећег пододсека (од т. 70), Копланд у деоници клавира мења мотив, ширећи га интервалски до чисте кварте, и тиме постепено најављује повратак основног тематског материјала у такту 78.

Развој драматургије који диктира промена темпа, тј. његово постепено убрзавање (увод – прва тема), изискује и различит приступ обликовању тона. Карактер увода захтева од виолинисте смиреност покрета, мекоћу промене гудала, као и повезаност дугих мелодијских линија, док извођење прве теме захтева презентнији приступ тону (деташе потез на жици).

На оба Копландова снимка са Штерном и Поселт, темпо од 55. такта је бржи од уписане ознаке у партитури ($\text{♩} = 110$ наспрам $\text{♩} = 100$). Копландови снимци упућују на стабилност темпа, који је достигнут претходним убрзањем излагања музичког материјала у деоници клавира (т. 51–54). Виолина преузима темпо достигнут у клавиру и наставља да излаже осмине у стабилном пулсу, без агогичких нијанси (исти поступак можемо приметити у понављању прве теме у развојном делу, т. 150–153).

За разлику од претходна два извођења, Шахам и Превен основну фразу излажу уз употребу агогичког нијансирања. Користе се благим ачелерандом при извођењу осмина, док су четвртине као тежишта фраза незнатно наглашене. Овакав интерпретативни приступ је очекиван од Шахама и Превена и карактеристичан за романтичарску интерпретативну естетику.

Естетски постулати неокласичног стила стоје управо у супротности са пренаглашеном експресијом романтизма, па са разлогом постаје упитна оправданост наведене интерпретације Шахама и Превена. „Објективизам“ Копландове неокласичне сонате омеђује простор интерпретативних слобода и извођачи морају имати на уму сугерисан стилски оквир.

Различитост интерпретативне естетике извођача долази до изражаја и у погледу начина извођења осмина од такта 54. Штерн се користи широким покретом десне руке на жици са употребом вибрата, док Шахам осмине свира кратко, а понекад и скачућим покретом. Поселт низове осмина свира звучно повезаније (деташе). Деташе потез којим се користи Поселт звучно је најприближнији начину артикулације осмина, које су претходно изложене у клавиру. Разлике у извођењима еминентних уметника не потичу од фундаментално

различитог извођачко-естетског опредељења, већ од индивидуалног интерпретивног приступа делу.

Рекапитулација прве теме (т. 78–93) представљења је излагањем основне музичке фразе најпре у деоници клавира, а потом и у деоници виолине (*Tempo II*). Водећи тематски материјал прве теме у деоници виолине (т. 82) изложен је у А/Це тоналном центру, што представља транспозицију за секунду навише у односу на прва четири такта експозиције (Ге/Бе 21–24). Педал у клавиру је написан на тоновима а и е. Овај квинтни педал подсећа на гајдашке квинте, што је још једна реминисценција на барокно наслеђе.

Друга тема (т. 94–127), односно „лирски одсек“ како га назива Клепингер,²⁷ у деоници виолине обилује разложеним интервалима терци и кварта. Друга тема има извесних сличности са првом и оне се огледају у појави два узлазна интервала чисте кварте на почетку прве фразе друге теме (док су се у основној фрази прве теме налазили на крају), као и у поступку вишеструког понављања фразе, при чему се она сваки пут продужава (шири, развија). Деоница клавира у читавом одсеку „аминује“ виолинске мелодијске фрагменте једноставним каденцама С-Д-Т Це дура и Д-Т Е дура. Овакве једноставне хармонске везе карактеристичне су за Копландов стваралачки период назван „американа“, коме припада и ова соната (пример 26). Аутор Артур Бергер (*Arthur Berger*) у анализи Копландове сонате за виолину и клавир наводи да је примарна улога Копландових хармонских формула стварање атмосфере.²⁸ Копланд успева да једноставним композиционим средствима дочара пространства своје земље, што потврђује и Елизабет Крист (*E. Crist*) наводећи: „Копландова музичка једноставност без жртвовања суштине и квалитета представља корак напред ка приступачности и широком популаритету.“²⁹

²⁷ Kleppinger, Stanley, *Tonal coherence in Copland's music of the 1940*, 154.

²⁸ Arthur V. Berger, “The Music of Aaron Copland”, *The Musical Quarterly*, Oct. 1945, Vol. 31, No. 4 (Oct. 1945), pp. 420–447.

²⁹ Elizabeth B. Crist, *Music for the Common Man, Aaron Copland During the Depression and War*, New York: Oxford University Press, 2005.

Пример 26: Соната за виолину и клавир, први став (т. 92–104)

The image displays two systems of musical notation for a violin and piano. The first system consists of two staves: the top staff is for the violin and the bottom for the piano. The violin part begins with a dynamic marking of *p* and the instruction *with simplicity*. The piano part also includes the instruction *with simplicity*. The second system continues the music, with the violin part marked *sul A*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Поред једноставности коришћених композиционих средстава, Копланд инсистира на једноставности и у извођењу. Ознака *with simplicity* (са једноставношћу, т. 94) сугерише уметницима да се користе равнијим звуком, без претеране употребе вибрата, акцената, динамичког и агогичког сенчења. На снимку Поселт и Копланда можемо уочити уједначен темпо, док га Штерн и Шахам драстичније мењају, односно успоравају. Штерн се током извођења друге теме служи типично романтичарским интерпретативним поступцима, попут употребе вибрата на сваком тону са широком и уједначеном амплитудом. Иако је главна динамичка ознака друге теме пиано, Штерн је изводи гласније, скоро форте динамиком, наглашавајући одређене тонове, што одступа од једноставности коју Копланд захтева у овој лирској теми. Шахам се користи романтичарским интерпретативним поступцима, али у мањој мери од Штерна. Он редукује употребу вибрата, истичући само одређене тонове и користи се чистим, равним звуком са повременом употребом флажолета. Упадљива карактеристика код извођења Шахама и Превена су кратки унисони завршеци фраза, које сваки пут посебно наглашавају успоравањем (т. 99, пример 26). У свом извођењу, Поселт и Копланд верно прате ознаке у партитури, посебно у сфери темпа, динамичког сенчења и агогике, и оно на најбољи могући начин служи као путоказ извођачима за аутентично тумачење композиторове музичке замисли.

Интересантна одлика почетка развојног дела (т. 127–200) јесте истовремена појава прве и треће теме у деоници клавира (пример 24в, на почетку става). Трећа тема је „дериват“ основне фразе прве теме у тематском смислу. Прва и трећа тема се сустижу у октавама у деоницама леве и десне руке клавира. Виолина трећу *cantabile* тему (т. 132) најпре излаже у паралелним квинтама са деоницом баса, а затим „касни“ за клавиром пола такта (т. 134). Честе промене метра карактеришу трећу тему и разбијају монотоност музичког тока. Копланд трећу тему излаже у два гласа, чиме је истиче као главну, док истовремено појава прве теме у десној руци клавира ствара својеврстан комплементарни однос двеју тема. Заједнички наступ прве и треће теме биће изложен и у репризи без издвајања једне од тема као водеће (т. 201–204). Интересантна је кратка појава полиметрије између деоница виолине и клавира (т. 135), која подсећа на сличне поступке у цез музици (видети пример 24в, на почетку става).

У ставу који је до тог тренутка протицао у претежно хомофоном и слободно полифоном стилу, као изненађење делује појава троструког канона ин Де (т. 165–172, пример 27). У канону најпре наступа деоница виолине, потом лева рука и на крају десна рука клавира, у размацима од једне четвртине. Тема канона је преузета из клавирске деонице (т. 144–147) и садржи карактеристичну синкопирану ритмичку фигуру треће теме.

У односу на претходно излагање треће теме први интервал смањен је са сексте на квинту и уместо прве кварте навише употребљена је терца. Уз малочас наведене разлике, мелодијска контура треће теме и теме канона је иста. Интересантно је приметити да троструки канон представља једини тонално стабилни одсек у развојном делу.

Пример 27: Соната за виолину и клавир, први став (т. 165–172)

The image displays two systems of musical notation for a violin and piano. The first system consists of two staves: the top staff is for the violin and the bottom for the piano. Both parts feature a series of chords with accents, marked with 'ff marc.'. A fermata is placed over a measure in the piano part. The second system also has two staves, with the violin part continuing the chordal sequence and the piano part providing harmonic support with sustained chords. A fermata is present in the violin part, and a 'p' marking is visible in the piano part.

У кулминационом платоу првог става (т. 165–196) Копланд помоћу акцената у виолини и клавиру у три корака припрема климакс у такту 196 (183, 188 и 193–195). У трећем од њих (т. 193–195) на аудио-снимцима Поселт и Штерна са Копландом може се уочити перкусиван начин извођења акцентованих акорда, који подсећа на *Посвећење пролећа* Игора Стравинског.³⁰ Шахам и Превен у свом извођењу пуштају акорде да одзвуче, што доводи до благог застоја, односно цезуре. У сва три извођења врхунац првог става се достиже у т. 196 (пример 28) са ознаком *poco allargando*. Виолинска деоница је у току кулминационог платоа написана у изразито високом регистру и у фортисимо динамици. Фортисимо динамика у високим позицијама е жице захтева ширење потеза гудала ради одржавања уједначеног квалитета тона, без додатног притиска десне руке. Кулминација напетости остварена је употребом пауза у комплетној вертикали, што је јединствен поступак у читавом ставу (т. 193–195).

³⁰ Копланд се дивео Стравинском као композитору. Захваљујући Нађи Буланже, Копланд је лично упознао Стравинског и његово стваралаштво током боравка у Паризу.

Пример 28: Соната за виолину и клавир (т. 193–195)



Репризу сонатног облика (т. 201–224) започиње заједнички наступ прве и треће теме у клавиру на тоналној основи Дис/Фис (у питању је исти образац као у т. 127). У наставку репризе музички ток се помера у битонални центар Цис/Е у коме основну фразу прве теме доноси деоница виолине на дугачкој педалној квинти цис-гис у деоници клавира (205–213). Реприза завршава излагањем прве теме у аугментацији у деоници клавира (т. 218–224), чиме се постепено смирује музички ток и уводи кода.

Кода (т. 225–241) рекапитулира материјал увода, доносећи акордске структуре у деоници клавира и сигнале у нижем регистру виолине (т. 225–236). У последња три такта назначен је најпре ачелерандо, а затим ритенуто. Упркос томе, у сва три наведена извођења ритенуто почиње већ у т. 237, иако је у партитури обележен тек у претпоследњем такту (т. 240). У претпоследњем такту јавља се диминуирани мотив разложених терци из развоја прве теме и то је једина појава шеснаестина у целом ставу. Став завршава тоничним акордом са додатом ноном. Интересантно је приметити да виолинска деоница завршава интервалом чисте кварте (т. 238–241), што представља редак пример у литератури за виолину и клавир, али је уједно чиста кварта чест интервал у Копландовој хармонској палети.

5. 2. Други став

Други став је написан у форми песме.

Табела 4

А (1–17)	Прелаз (18–21)	В (22–32)	В1 (33–45)	Прелаз (46–52)	А1 (53–69)
Де миксолидијски	Ге/Це	Ге/ Бе	е (33–36) еф (37–40) фригијски обрт) Ге (41–44) Це (44–45)	Ге/Це(46–48) Еф/Бе (т. 49–52)	Де миксолидијски

Симетрија се у овом ставу испољава у погледу облика. Распоред одсека који су приближно једнаки по димензијама образује палиндром.

Други став има једноставан хармонски језик и прозачну фактуру. Битоналност блиских тоналних центара Ге/Це (прво квинтно сродство) заступљена је у првом и у другом прелазу. Други прелаз (т. 46–52) обогачен је секвентним понављањем два доминантна септакорда за велику секунду ниже (т. 48–49), што уноси битоналан однос Еф/Бе у музички ток. У хармонској структури дела **В** (Ге/Бе) битоналност обједињује удаљеније тоналне центре (треће квинтно сродство). Заједничку хармонску карактеристику првог и другог става представља употреба битоналних центара у ближим тоналитетима (квинтно и терцно удаљени тоналитети).

Део **А** почиње излагањем мелодије у десној руци клавира и бордунским педалним тоном а у левој руци клавира (педал у басу клавира траје чак 17 тактова). Звучно је упадљива дијатоника и поступност мелодијског покрета у клавирској деоници. Основна фраза се понавља неколико пута: први пут дословно, а други пут са малим проширењем мелодијског амбитуса (такође сличан поступак

као у првом ставу). Деоница виолине наступа у 7. такту доносећи контрапунктски глас мелодији у десној руци клавира. У њој се појављују покрети у интервалима кварте (т. 12–14) који асоцирају на мелодику првог става. Други став захтева од извођача одмереност, прецизност и суздржаност. Дугачке и споре фразе повезане луковима треба интерпретирати уз пажљиво дозирање микродинамичко сенчење, које не нарушава медитативни карактер става.

Темпо другог става је умерен (*Lento*, ♩ = 60). На свим разматраним аудио-снимцима пијанисти у првих шест тактова свирају ритмички слободно. Иначе доследан својим ознакама, Копланд у оба извођења не поштује уписани знак за корону у првом такту, што се примећује по индивидуалном доживљају „музичког времена“, односно различитом моменту наступа четвртина у другом такту. Превен, међутим, изводи први тон са короном. Сва три извођења минимално контрастирају у сфери темпа (♩ = 53–60), али је интересантно приметити да најспорије и најбрже извођење припадају Копланду. Питање је да ли је разлика од тридесет година у настанку снимака утицала на Копландову музичку концепцију или је за то заслужан одабир другог виолинисте.

Прелаз (*Poco più mosso*) представља својеврсну реминисценцију на основну музичку фразу првог става, тј. на њену „главу“ са карактеристичном осминском фигуром и сличним интервалским односима унутар исте (пример 29).

Пример 29: Соната за виолину и клавир, први став (т. 17–21)



Сличну формулу је Копланд претходно употребио у музици за филм *Our town*, коју је написао 1940. године (пример 29а).

Пример 29а: *Клавирски извод из партитуре за филм Our town (т. 1–4)*



Део **В** (т. 22–32) сложенији је и богатији у хармонској сфери од дела **А** јер садржи три септакорда: Де7 и Ге7 (мали дурски) и Бе7 (велики дурски), који су кључни за формирање хармонског тока.

Линија у виолинској деоници написана је у синкопираном (*offbeat*) ритму, који композитор додатно наглашава записујући у партитури „*anticipate each half note slightly*“ (благо антиципирати сваку половину, пример 30).

Пример 30: *Соната за виолину и клавир, други став (т. 22–26)*

Делови **В** и **В1** садрже елементе валцера, као што су 3/4 метар и двотактне фразе. Упркос раздвајању динамичких ознака (од т. 22–32, пиано-пианисимо), виолина и клавир садејствују у суптилном наговештавању играчког карактера. Копланд је динамику раздвојио не би ли постигао баланс између клавирског и виолинског парта: четворогласни и петогласни акорди у клавиру се „супротстављају“ појединачним тоновима у деоници виолине. Шахам и Превен на овом месту имају слободнији однос према темпу и тајмингом наглашавају дисонанце, док је у Копландовим извођењима темпо уједначен и стабилан и самим тим ближи карактеру валцера.

У делу **V1** (т. 33) изложен је трогласни канон. За тему канона је узета шестотактна фраза коју излаже виолина у делу **V** (т. 22–27). Гласови наступају следећим редоследом: десна рука клавира, виолина, а затим лева рука клавира. Сваки почетак канонског излагања је померен за један такт. Канонски гласови у деоници клавира почињу на тешком тактовом делу, док је наступ теме канона у деоници виолине измештен за једну четвртину у односу на метричке слојеве клавира. Такође, деоница виолине је представљена у високом регистру (за октаву више у односу на своје прво излагање, пример 31).

Пример 31: Соната за виолину и клавир, други став (т. 32–36)

The image shows a musical score for a canon in three parts. The top staff is the piano right hand, the middle staff is the violin, and the bottom staff is the piano left hand. The music is in 6/8 time and G major. The piano right hand starts with a six-measure phrase. The violin enters one measure later. The piano left hand enters two measures later. The score includes dynamic markings like *mp* and *p*.

Може се уочити да канонска композициона техника има важну улогу у обликовању и првог и другог става сонате. Артур Бергер оцењује Копландово компоновање у канонској техници више као „линеарно, него милозвучно“.³¹ Анализирајући овај пример канона наводи: „Погрешни хармонски односи на 15. страни у трећем реду, могу бити нелагодни за слушаоце“³² (пример 32).

Пример 32: Соната за виолину и клавир, други став (т. 37–41)

The image shows a musical score for a canon in three parts. The top staff is the piano right hand, the middle staff is the violin, and the bottom staff is the piano left hand. The music is in 6/8 time and G major. The piano right hand starts with a six-measure phrase. The violin enters one measure later. The piano left hand enters two measures later. The score includes dynamic markings like *poco cresc.* and *f*, and performance instructions like *mark the bass*.

³¹ Arthur V. Berger, “The Music of Aaron Copland”, *The Musical Quarterly*, Oct. 1945, Vol. 31, No. 4 (Oct. 1945), pp. 429.

³² Исто, 429.

Кроз *poco crescendo* од 38. такта и удвајањем октаве у левој руци клавира, постепено се достиже кулминација става у тактовима 40–41. Ови тактови представљају једино место написано у форте динамици у току целог става. Следи опадање динамике (42–45).

У репризи **A** дела, деоница виолине прва износи основну мелодијску фразу (т. 53, *Tempo I*). Битну хармонску промену на почетку репризног дела **A1** представља педални тон де у басу, за разлику од педалног тона а на почетку става (т. 53–58). Педални тон де значајно доприноси томе да се миксолидијски модус ин Де недвосмислено доживи као тонални центар репризе. Следи одсек (58–67) у ком је заступљен педални тон а у басу, док је у дисканту клавира изложена иста мелодија која је на почетку репризног дела **A1** била поверена деоници виолине. Два наведена педална тона де и а у басу указују на тонику (де) и доминанту (а) миксолидијског тоналног центра ин Де. Због присуства два педална тона у репризном делу **A1**, реприза песме **A1** не представља потпуни хармонски пандан експозиционом делу **A** који садржи само педални тон на доминанти (а) у басу.

Завршни Де дур акорд у другом ставу је уједно акорд доминанте Ге дура, који ће постати основни тоналитет трећег става који наступа атака, што такође подсећа на поступке из барока и класицизма.

Пример 33: Соната за виолину и клавир, други став (т. 63–69)



У последњих седам тактова деоница виолине је репризирана за октаву више. Прозрачност фактуре је посебно наглашена великом регистарском удаље-ношћу, коју Копланд први пут користи у *Варијацијама за клавир* (1930). За разлику од других композитора 20. века, који су користили велики звучни апарат да би остварили музичке замисли, Копланд коришћењем минималних музичких средстава постиже рафинман и мајсторство лиризма.

5. 3. Трећи став

Трећи став има карактеристике различитих формалних образаца и може бити тумачен на више начина. У основи, то је дводелна форма, са по пет одсека у сваком делу, од којих сваки доноси нов, карактеристичан тематски материјал, а други део представља репризу првог (видети табелу 5).³³

Табела 5

Први део (1–114)

скерцозна тема (прва тема) 1–41		интимна тема (мост) 42–75	живахна тема (друга тема) 76–95			фолклорна тема 96–107	лагана тема (завршна група) 108–114
Це	Ге миксолидијски	ха	Де	А	Ге	Ге	Ге



Други део (115–230)

скерцозна тема 115–135		интимна тема 136–162	живахна тема 163–180			скерцозна тема 181–207	лагана тема 208–216
Е	Цис	цис	Фис	Ге	Це	Ге	

Кода

217–230

Ге

Репризирање материјала из првог дела у другом, уз неке измене, упућује на тумачење форме као сонатног облика без развојног дела, са скерцозном темом (т. 1–41) као првом, а живахном (т. 76–95) као другом темом. Иако потпуно различите по структури, ове две теме сродне су по атмосфери, а главни карактерни

³³ Kleppinger, *Tonal coherence in Copland's music of the 1940*, 184.

контрасти остварени су у одсецима од т. 42–75³⁴ и од 108–114, који би требало да имају функцију моста и завршне групе. У другом делу става, међутим, изостаје реприза одсека од т. 96–107 који доноси фолклором обојен материјал. На његовом месту јавља се, по трећи пут у току става, скерцозна (прва) тема, најпре сама, а потом у контрапунктском споју са живахном темом (од т. 193), што отвара могућност за тумачење форме као ронда.

Став се завршава кодом која доноси реминисценцију на почетак првог става, чиме се остварује јединство сонатног циклуса.

Трећи став је тонално најстабилнији у сонати. Овде, за разлику од првог и другог става, нема битоналних односа, а тонални план обухвата углавном тоналитете до трећег квинтног сродства (једини изузетак је наступ скерцозне теме у поларно удаљеном Цис дуру, т. 122–135, видети табелу 5).

Тематика трећег става изграђена је претежно на три карактеристична мотива. Први од њих је мотив који чине две шеснаестине и осмина и који доминира у скерцозној (првој), интимној (мосту) и лаганој теми (завршној групи).

Пример 34: Соната за виолину и клавир, трећи став (основни ритмички мотив у току прве, скерцозне теме у деоници виолине, т. 1–4)

³⁴ Бергер ову промену описује на следећи начин: „Пратња која се нежно креће и развија, са постепеним хармонским променама, ствара олакшање у односу на грчевити остинато који је претходно стварао осећај трчања у месту (иако и даље представља легитиман музички контраст).“ Arthur V. Berger, “The Music of Aaron Copland”, *The Musical Quarterly*, Oct. 1945, Vol. 31, No. 4 (Oct. 1945), pp. 440.

Пример 34а: Соната за виолину и клавир, трећи став (основни ритмички мотив у току интимне теме (мост) у обе деонице написан легато артикулацијом, т. 42–45)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Violin I, the middle for Violin II, and the bottom for Piano. The tempo is marked as quarter note = 144. The Violin I part has a dynamic marking of *mf cantabile* and features a melodic line with slurs and a fermata. The Violin II part has a dynamic marking of *mf sostenuto* and features a similar melodic line. The Piano part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Пример 34б: Соната за виолину и клавир, трећи став (основни ритмички мотив у инверзији у току лагане теме, односно завршне групе, у деоници виолине, т. 107–110)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Violin I, the middle for Violin II, and the bottom for Piano. The Violin I part has a dynamic marking of *f with sentiment* and features a melodic line with slurs. The Violin II part has a dynamic marking of *f legato* and features a similar melodic line. The Piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. There are three asterisks and the word 'Ped.' (pedal) written below the piano staff.

Други упечатљив мотив је онај који чине три стакато осмине и који се први пут јавља на почетку живахне (друге) теме као њен предтакт (пример 35):

Пример 35: Соната за виолину и клавир, трећи став (други тип мотива представљен у деоници виолине т. 74–76)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Violin I, the middle for Violin II, and the bottom for Piano. The tempo is marked as *Presto* with a quarter note = 168. The Violin I part has a dynamic marking of *-fff* and features a melodic line with slurs. A circled section of the Violin I part is highlighted, showing a triplet of eighth notes. The Violin II part has a dynamic marking of *-fff* and features a similar melodic line. The Piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The word 'stacc. f brittle' is written below the piano staff.

Овај мотив се највише истиче када је формулисан у октавним скоковима (као у наведеном примеру), али се препознаје и у верзијама на поновљеном тону и квартном скоку (пример 35а).

Пример 35а: Соната за виолину и клавир, трећи став (други и трећи тип мотива представљен у деоници клавира т. 163–166)

Трећи важан мотивски елемент става су продужени низови синкопа који се јављају у готово свим одсецима, и то у различитим слојевима фактуре – у водећем мелодијском гласу (у деоници виолине од т. 96, пример 36), у пратњи (у деоници леве руке клавира у т. 61–64, 132–136, 163–180, претходни пример) итд. Посебно изазовни за извођење су они који се јављају у оба наступа живахне теме (од т. 76 и од т. 163). Наиме, иако нису ритмички формулисане као синкопе, разломљене октаве у деоници клавира од т. 76 и у деоници виолине од т. 172 у комбинацији са басовом линијом клавира тако се перципирају, па се стиче утисак као да оба ова фрагмента „пливају“ без чврстих метричких ослонаца.

Пример 36: Соната за виолину и клавир, трећи став (трећи тип мотива представљен у деоници виолине т. 96–98)

Копланд је током читавог става детаљно означио динамику и исти тематски материјал при репризирању различито динамички нијансирао. Слично претходним ставовима, композитор је водио рачуна о раздвајању звучних планова, па су тако деонице виолине и клавира на више места обележене различитим динамичким ознакама у зависности од значаја материјала који износе. У целини преовлађују више динамичке нијансе (*mf*, *f*, *ff*, *fff*), а највећи контраст доноси појава фолклорне теме које је у целини дата у пиано динамици.

У погледу временске организације, композитор је оставио доста упутстава. Наиме, први наступ скерцозне теме означен је на почетку са *Allegretto giusto* (♩ = 144), док је у т. 23 унета нова метрономска ознака (♩ = 160). Ово се може тумачити на два начина: или је композитор желео да од овог такта наступи нови темпо или да се тема у свом развоју од почетка до ове тачке постепено убрза, паралелно са динамичким растом. Судајући по томе да је у т. 74–75, при преласку на нови темпо *Presto* ♩ = 168, композитор убележио ачелерандо, могло би се закључити да је желео да промена темпа у наступу скерцозне теме буде нагла. У другом наступу скерцозне теме (од т. 115) није, међутим, назначена оваква промена темпа, али је следећи одсек (интимна тема) означен са *Poco meno mosso* који је у првом делу става носио исту метрономску ознаку као *Tempo I* (тј. *Allegretto giusto*) (♩ = 144), из чега се може закључити да је композитор ипак подразумевао извесно убрзање у току наступа скерцозне теме.

Извођење Копланда са Поселт ово и потврђује. Наиме, виолинисткиња прави *accelerando* у току пасажа у т. 21 и 22. У другом Копландовом извођењу са Штерном, међутим, уписане ознаке за темпо нису поштоване, па је темпо од почетка става пропорционално свуда спорији и поред убрзања које Штерн прави. Шахам прави убрзање већ од 6. такта, с тим што су у његовом извођењу са Превеном сва темпа бржа од уписаних.

Извођење Копланда са Поселт у највећој мери одговара уписаним ознакама за темпо у партитури. Тако је у њиховом извођењу други наступ скерцозне теме у назначеном почетном темпу (♩ = 144). Међутим, како у овој појави друге скерцозне теме нема убрзања, нема ни потребе за променом темпа у 136. такту (интимна тема), па тако заправо Копланд пренебрегава сопствену ознаку *Poco meno mosso*.

Интерпретативно решење које би могло да помири сва у партитури наведена упутства јесте да се извесно убрзање може остварити на месту ознаке *scherzando*, која постоји у оба наступа скерцозне теме. Оваквом начину тумачења партитуре је најближа Шахамова и Превенова интерпретација. Након краћег убрзања од осам тактова (т. 128–135), враћање на претходни темпо у т. 136 постиже се без значајних померања темпа и уз поштовање свих уписаних ознака.

У свом трећем наступу од т. 181 скерцозна тема остаје у претходном темпу (*Presto* ♩ = 168), који је заправо само за нијансу бржи од горње границе темпа из претходна два наступа. Међутим, треба имати у виду да начин остваривања уписаног спикато потеза у деоници виолине у т. 198–207 директно зависи од избора темпа. Тако Поселт ову тему излаже у темпу који је уписан у партитури, користећи се кратким деташе потезом на жици. Штерн свира у споријем темпу од уписаног, спикато потезом, који контролише десном руком, док Шахам тему излаже у бржем темпу сотије потезом (бацани потез инициран шаком десне руке који се не може контролисати због брзине темпа).

Драстична промена темпа дешава се у последњем одсеку оба дела, који су означени са *Twice as slow* (дупло спорије) и она оба пута наступа готово без икакве припреме, тј. претходи јој само *poco ritenuto*, односно *ritardando* у трајању од два, односно једног такта. Иако велика, ова промена се не перципира као успоравање музичког тока јер остаје у истом пулсу. Коначно, кода доноси за нијансу спорији темпо, који би, судећи према ознакама из првог става требало да буде ♩ = 69–72.

Врло значајна и издашна су упутства која је композитор оставио у вези са начином свирања. Она обухватају ознаке за артикулацију, акцентуацију, штрихову, педализацију, као и дидаскалије које потанко одређују карактер извођења. Тако на самом почетку става у деоници виолине стоји ознака *with bite* (гризући), која упућује на производњу одсечног потеза са жице краћим потезом гудала. За постизање уједначене инструменталне боје у првих пет тактова, виолинисти треба да инсистирају на коришћењу ге жице, уз сведену употребу вибрата. У свом извођењу са Копландом, међутим, Штерн, као представник романтичарске извођачке естетике, ради све супротно од тога – исвирава осмине, користи вибрата са широком амплитудом, као и рубато. Шахам се зарад виртуозитета, а

захваљујући одабиру бржег темпа од означеног у партитури, опредељује за кратак спикато потез ближи традицији класицизма, док Поселт доследно прати композиторова упутства у погледу одабира темпа и користи се деташе техником (потезом на жици).

Већ у т. 6 композитор уноси ознаку *scherzando* која у пару са ознаком за пиано динамику упућује на нови начин извођења. За разлику од робусних осмина на ге жици у прва четири такта, од шестог такта са значајном променом регистра и динамике композитор захтева од извођача лакоћу постизања спикато потеза. Наредна ознака је *vigoroso* и она се јавља у т. 23, на месту где се клавир придружује виолини (која је дотле свирала соло) у изношењу скерцозне теме у бржем темпу и у снажној динамици (*ff*).

У музичком току који следи јављају се уобичајене ознаке као што су *sostenuto*, *cantabile*, *accompagnando*, *leggiero*, да би се са наступом живахне теме (у т. 76) појавиле две неубичајене – *bouncy* (одскочљиво, еластично) у виолинској деоници и *brittle* (крто, изломљено) у клавирској. Обе ознаке појачавају и специфицирају извођења *staccato* артикулације. Прва ознака односи се на карактеристичан мотив од три осмине у падајућим октавама који подсећа на ефекат „пуцања из пиштоља“. Ова асоцијација је објашњива када се има у виду Копландово бављење музиком са тематиком Дивљег запада.³⁵ Овај карактеристичан стакато (спикато) мотив, који стоји у снажном контрасту у односу на легато ноте које следе и одвојен је од њих вишом динамичком нијансом (*ff* наспрам *f*), на виолини треба изводити широким, бацаним покретом десне руке да би се постигао перкусивни карактер тона. У клавирској деоници, овај мотив је обележен још и акцентима. Када се у репризи (од т. 193) овај мотив јави у верзији на поновљеном тону, означен је са *f brillante*, што упућује на мање праскаву и скачућу нијансу у извођењу, која је примерена контрапунктском споју живахне са скерцозном темом, која се јавља у канону у деоницама леве и десне руке клавира. Ознака *brittle*, која стоји уз синкопно организоване изломљене октаве у *f* динамици у клавирској деоници, упућује на мање еластичан, сувљи карактер истих. Оне су у својој појави у деоници виолине у репризи (т. 172–180) означене *pizzicato*

³⁵ Дивљи запад је био Копландова неизоставна инспирација за компоновање. Његов најпознатији балет *Billy the Kid* компонован је 1938. године, док је балет *Rodeo* премијерно изведен 1942. године, исте године када је писао и сонату за виолину и клавир.

и та специфична звучност би требало да буде узор пијанистима у њиховом тонском обликовању.

Следећа специфична ознака је *quasi flautando* у виолинској деоници у т. 96 при појави фолклорне теме, којом се сугерише звучно опонашање боје флауте, чему доприноси и ознака за извођење на де жици, које омогућава нежнији, топлији звук. *Flautando* се још појављује у т. 163 са репризирањем живахне теме, у деоници виолине која се креће у свом најнижем регистру (*pp, ma marcato*) и има изразито пратећу улогу.

До краја става се појављују још три нестандартне ознаке: *with sentiment* (у т. 108), *eloquently* (у т. 152 и 210) и *with humor* (у т. 184). *With sentiment* и *eloquently* стоје уз наступе лагане теме, при чему је разлика на коју циљају у извођењу јасна с обзиром на другачије динамичке нијансе које их прате (у првом делу *f*, у другом *ff*). Првим *eloquently* обележено је изношење материјала интимне теме у деоници виолине у *f* динамици, материјала који је пре тога углавном обележаван са *mf cantabile*, па се може разумети да је овом ознаком композитор хтео да сугерише да вишу динамику треба да прати и виши степен изражајности у извођењу. Наведене ознаке стоје уз карактеристични мотив од две шеснаестине и осмине, који се у овој теми јавља у легато артикулацији. Исти мотив има за нијансу другачију артикулацију у делу од т. 65, где је осмина обележена стакато тачком у клавиру, односно „кајлом“ у виолини. Ново артикулационо формулисање истог мотива јавља се у лаганој теми у деоници виолине, где се из мелодијских разлога перципира у ритмичкој инверзији (као осмина и две шеснаестине), при чему је осмина означена тенуто и треба је изводити ширим потезима гудала уз повезивање тонова и употребу вибрата који се преноси с једне ноте на другу, онако како то у свом извођењу чини Штерн.

With humor стоји уз наступ скерцозне теме у *p* динамици у виолинској деоници у т. 184 и може се повезати са још два наступа материјала исте теме у истој динамици (у т. 6 и 128) који су обележени *scherzando*. Није јасно због чега је композитор на овом месту одустао од уобичајене ознаке на италијанском језику, заменивши је енглеским еквивалентом.

Као што је већ речено, композитор је водио рачуна о динамичком раздвајању звучних планова, па је у том смислу осим динамичких ознака уносио и неке вербалне, као што су *accompanando* у т. 52, којом се виолинисти сугерише да своју деоницу изводи као пратњу ономе што доноси клавир, и *to the fore* у т. 84, којом се, слично, упућује на истицање материјала у десној руци клавира у први план.

Коначно, композитор је уносио и ознаке за педализацију у клавирској деоници и чини се да је то радио тамо где су његове намере одступале од оног што би се подразумевало. То се пре свега односи на ознаке за педал у т. 100–101, 104–107, у току наступа фолклорне теме, где су ноте које се изводе на педалу означене, као и претходне, *staccato*. Друга специфично сугерисана педализација јавља се при оба наступа лагане теме (т. 108 и 208): овде је, наиме, композитор уз помоћ педала на различите начине груписао хармоније у оквиру такта. При томе, динамичко опадање у другом наступу лагане теме пропраћено је учесталијим, логичним променама педала. Други наступ лагане теме представља динамички врхунац става у коме се достиже највиши степен динамичког нијансирања у обе деонице (*fff*, т. 208–209). Штерн на овом месту чак додаје октаву у деоници виолине како би појачао звучност кулминације. Иначе, одсеци који садрже лагану тему једини су у току става у којима нема размене музичког материјала између деоница два инструмента, већ сваки износи свој карактеристичан материјал.

У т. 84 композитор је специфицирао извођење без педала, али се на снимцима може чути да се он сам тога не придржава у потпуности. На крају става, у коди, назначена је употреба средњег (*Sustain*) педала, како би се задржао лежећи тон де у дисканту клавира, док се карактеристична пратећа фигура из фолклорне теме изводи стакато. Последњи акорд у трећем ставу је написан у изразито широком слогу, слично као у другом ставу, уз назнаку композитора да децима у десној руци клавира никако не сме бити разломљена.

6. СЕРГЕЈ ПРОКОФЈЕВ – СОНАТА ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР БР. 2 У ДЕ ДУРУ, 94 БИС

Друга соната за виолину и клавир у стилском смислу представља синтезу композиционих елемената из претходних стваралачких фаза Сергеја Прокофјева, али се у њој очитују и карактеристике његовог последњег стваралачког периода – смирење у изразу и лирско расположење. У периоду Другог светског рата Прокофјев је завршио чак три клавирске сонате и други гудачки квартет оп. 92 (1941), који је базиран на фолклорним темама из *Наљчика*. Сонату за флауту и клавир оп. 94 почео је да компоује 1942. године, по поручбини Љевона Атовмјана (*Левон Тадево́сович Атовмя́н*), директора управног одбора музичког фонда СССР-а. Ипак су, према тврдњама биографа Израилја Нестјева (*Израиль Владимирович Нестьев*), „главне теме дела скициране пре рата“. У биографији Прокофјева из 1946. у вези с настанком сонате он пише: „Идеја за компоновањем транспарентног и грациозног дела интересовала је Прокофјева годинама пре одласка у Француску, где је свирање дрвених дувачких инструмената веома неговано. Из ње се родила и верзија за виолину. Испоставило се да није тешко преправити дело, јер се сличне инструменталне технике користе код флауте и код виолине. Мало је промена унето и већина се односила на везивање тонова, односно лукове. Клавирски део је остао нетакнут.“³⁶ Током 1942. године, Прокофјев је боравио у Алма-Ати, данашњој престоници Казахстана, и радио на партитури за филм *Иван Грозни*. Компоновање сонате за флауту и клавир завршио је током 1943. године у градићу Перм на Уралу. Иако су, према наводима совјетских и западних музиколога, при адаптацији сонате за виолину направљене само минималне измене у флаутској деоници, оне укључују промене ритма, хармоније, убацивање или избацивање тонова, као и додавање двозвука и трозвука у виолинску деоницу.

За ове промене у партитури заслужан је Давид Ојстрах, који 1954. године наводи: „Како је Сергеј предложио, направио сам две или три варијанте

³⁶ Prokofiev, Sergei, *Autobiography. Articles. Reminiscences*, trans. Rose Prokofieva, Foreign Languages Publishing House, Moscow, USSR, n. d., p. 131.

сваког одсека у сонати које су захтевале промене. Потом сам их нумерисао и предао му [Прокофјеву] да их погледа. Оловком је означио делове који су били адекватни и направио још неке измене. Овако је, са минимумом измена, настала соната за виолину и клавир.³⁷ Совјетски музиколог Јаков Сорокер (*Јаков Львович Сорокер*) сматра Ојстраха коуредником друге виолинске сонате, наглашавајући да се у адаптацији за виолину Ојстрах служио стилским елементима које је већ садржала соната за флауту и да је успео да их задржи, као да их је Прокофјев сам писао.³⁸

Само пет месеци након што су је у Москви јуна 1944. године премијерно извели Ојстрах и Љев Оборин (*Лев Николаевич Оборин*), соната је доживела и своју америчку премијеру у Бостону (Масачусетс). Виолинску деоницу изводио је Јозеф Сигети³⁹ (*Joseph Szigeti*), док је за клавиром био Хари Кауфман (*Harry Kaufman*). И Ојстрах и Сигети су направили своје редакције виолинске деонице, па ће у даљем току рада бити указано на разлике у погледу артикулације, штрихова и динамике у њима. У питању су прве редакције ове сонате у којима се очитује изванредно познавање опуса Прокофјева од стране обојице знаменитих виолиниста, тако да су сви коришћени интерпретативни елементи зналачки примењени и одговарају композиторовим замислима. Поред поређења две најстарије редакције за виолину, биће консултована и оригинална партитура за флауту и клавир.

У току писања рада коришћени су и аудио-снимци Ојстраховог извођења са пијанистом Владимиром Јампољским (*Владимир Ямпольский*) из 1955. године, Сигетија са америчким пијанистом Леонидом Хамбром (*Leonid Hambro*) из 1950. године, као и видео-снимак виолинисте Августина Хаделиха (*Augustin Hadelich*) и пијанисте Чарлса Овена (*Charles Owen*) из 2018. године. Разлике од око 70 година у настајању ова три снимка пружиће директан увид у то да ли се интерпретативни приступ музици Прокофјева мењао кроз време.

³⁷ Oistrakh in Robinson, Harlow, *Segei Prokofiev*, Viking, New York, 1987, p. 427.

³⁸ Yakov Soroker, *David Oistrakh*, Lexicon Publishing, Jerusalem, 1982, p. 25.

³⁹ Истражена библиографија не нуди прецизан податак о томе како је и у ком тренутку Сигети дошао у посед партитуре Прокофјева. Оно што је извесно јесте да је Сигети *Другу сонату* извео непосредно након Ојстрахове премијере, што упућује на то да је партитуру проучавао паралелно са Ојстрахом.

Сонату чине четири контрастирајућа става: *Moderato*, *Scherzo-Presto*, *Andante* и *Allegro con brio*, по чијем распореду (спор – брз – спор – брз) она наликује на барокну *sonata da chiesa*. Главни тоналитет сонате је Де дур, који асоцира на тоналитет првог неокласичног дела Сергеја Прокофјева *Класичне симфоније*. Карактеристике необарока и неокласицизма препознају се у свим ставовима.

6. 1. Први став

Први став је написан у класичној форми сонатног облика.

Табела 6

Експозиција (т. 1–41)	Развојни део (т. 42–88)	Реприза (т. 89–115)	Кода (т. 115–130)
--------------------------	-----------------------------	------------------------	----------------------

У хармонском смислу, Прокофјев се током првог става користио дијатонским системом као основом. Главни тоналитет Де дур обогаћен је ширењем дијатонског система уз коришћење алтерованих акорда, трозвука са додатим тоновима и хроматским вођењем гласова. У највећој мери трозвучне хармоније управљају хармонским кретањима, док хроматизам успешно повезује удаљене тоналитете. Често коришћење тонално стабилне алтерације сниженог другог ступња, медијантних односа, прекомерних трозвука у функцији алтерованих доминанти, као и поларно удаљених акорда, представља најбитнију хроматску карактеристику првог става, али и циклуса уопштено.

Тонални план првог става можемо сагледати из табеле 7.

Табела 7

Експозиција		Мост			Друга тема	Завршна група
Прва тема		Мост			Друга тема	Завршна група
т. 1–8		т. 9–14	т. 15–19	т. 20–21	т. 21–38	т. 38–41
Де дур	Це дур	Де дур	Бе дур	А дур	А дур	А дур

У тематском смислу експозиција доноси излагање кључних мотива за изградњу првог става у целини. Основни мотиви су представљени у наредним примерима.

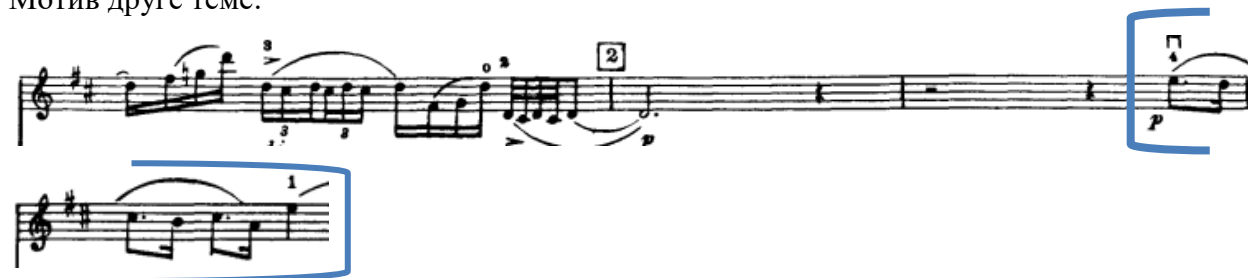
Мотив прве теме:



Мотив моста:



Мотив друге теме:



У табели 8 приказан је тонални план и порекло мотивског материјала у развојном делу, репризи и коди.

Табела 8

Развојни део:			
такт	тонални центри	виолина	клавир
42–52	А-фис: D	изведен из прве теме	из моста
52–57	Фис: D (прва кулминација)	из прве теме	изведен из прве теме
57–61	ха-ге	из друге теме	изведен из прве теме / из моста
61–66	ге-гис-Бе	из прве теме	изведен из прве теме
66–73	бе- Бе-а-Ха	из друге теме / из моста / изведен из прве теме	из моста / изведен из прве теме
73–76	Ха-Ге	друга тема	мост
76–85	Ге-Бе-Де	мост, изведен из прве теме, из моста, из друге теме	изведен из прве теме, из друге теме, изведен из прве теме
85–88	Де		завршни одсек
Реприза			
прва тема		мост	друга тема
т. 89–96		т. 96–103	т. 103–115
Де дур	Це дур	Де дур	Де дур

Кода	
т. 115–122	т. 123–130
Де дур	бе мол – Де дур

Да је материјал са почетка развојног дела изведен из прве теме може се сагледати из нотног примера:



Ритмичка промена (диминуција) подвучена је артикулационим и динамичким контрастом.

Први став носи ознаку *Moderato* ($\downarrow = 80$) и у његовом току нису назначене никакве промене темпа. Међутим, код сва три извођења уочавамо осцилације у темпу, али и значајне међусобне разлике у степену агогичког нијансирања. Различити карактери експозиције и развојног дела, од лирско-меланхоличног до маршевског, јесу основни разлог уочених осцилација, тако да се код сва три извођења може приметити бржи темпо у развојном делу у односу на експозицију. Снимак са најспоријим темпом припада Сигетију и Хамбру. Они се придржавају метрономске ознаке (експозиција: $\downarrow = 80$, развојни део: $\downarrow = 85-90$). Преостала два извођења (Ојстрах/Јампољски и Хаделих/Овен) су у нешто бржем темпу од означеног (експозиција: $\downarrow = 90-95$, развојни део $\downarrow = 100-105$). Прокофјев је ознаке за темпо уписао само у првом и трећем ставу сонате за флауту и није их мењао у редакцији за виолину, па их треба узети са благом задршком, због значајне разлике у извођачкој техници флауте и виолине.

Разлике у извођачкој техници су управо и разлог ритмичке промене већ у другом такту првог става. Образац од четири шеснаестине на другој доби у деоници флауте замењен је осминским триолским обрасцем под луком у деоници виолине. Триола наглашена тенуто ознакама прилагођена је гудачкој техници и савршено дочарава распевани, али помало меланхолични карактер почетка става (извођење оригиналног записа са почетка става на виолини проузроковало би употребу одвојеног потеза који би утицао на даљи музички ток и нарушио жељени карактер). Оригинални запис за флауту од четири шеснаестине задржан је у понављањима прве теме (бр. 5, т. 2 и бр. 6, т. 2) зато што на овом месту одвојени потез одговара робуснијем тону који се очекује у форте динамици.

Пример 37: Соната за виолину и клавир, први став (т. 1–2)



Пример 37а: Оригиналан запис за флауту и клавир, први став (т. 1–2)



Прва тема обилује наглим мелодијским покретима или акцентима, који нарушавају осећај спокојства музичког тока (пример 37). Активност ритмичке компоненте у трећем такту у виду акордског разлагања последње осмине у синкопи до најситнијих вредности, у ритмичком смислу, представља највеће ишчашење у иначе меланхолично интонираној првој теми.

Мост (бр. 1) доноси мотиве разложених трозвука у шеснаестинском покрету у стилу барокних моторичних пасажу у оба инструмента, због чега се ствара утисак да је темпо става убрзан. Виолина треба да се прилагоди клавиру у погледу артикулације, па је у том циљу примереније користити се *non legato* техником уместо уобичајеног деташе потеза.

Кратак диминуендо (бр. 1, т. 11) доводи до пиано динамике, у којој ће наступити друга тема (бр. 2, т. 2). Цео партитурни број 2 у деоници за виолину написан је за октаву ниже у односу на флауту. Деоница клавира (бр. 2, т. 1–2) уводи другу тему карактеристичним пунктираним ритмом⁴⁰ на коме је иста преовлађујуће заснована. Исти пунктирани мотив већ се јављао у мосту на фону шеснаестинског покрета, па га у другој теми треба наставити изводити на идентичан, ритмички прецизан начин.

С друге стране, иако пунктирани ритам даје замајац покрету, извођачи треба да се одупру искушењу да у току друге теме убрзају. Миран мелодијски ток, који на овом месту Прокофјев захтева, добија се помоћу равномерне брзине повлачења гудала, као и редуковане употребе вибрата.

Благи динамички раст у обема деоницама (бр. 2, т. 8–9) у извођењима се обично пренаглашава у односу на ознаку уписану у партитури (*mp*, при чему

⁴⁰ Овај пунктирани мотив неизбежно буди асоцијацију на став „Монтеки и Капулети“ из балета *Ромео и Јулија* истог аутора.

виолина има *mp* већ од друге реченице бр. 2, т. 6). У репризи на истом месту је, међутим, у виолинској деоници уписана *f* динамика, па изгледа да је ту композитор желео већи динамички изгред (пример 38а).

Пример 38: Соната за виолину и клавир, први став (бр. 2, т. 7–10)

The musical score for Example 38 consists of three staves. The top staff is for the Violin, the middle for the Piano, and the bottom for the Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a sequence of notes with various dynamics: *p* (piano) in the piano part, *mp* (mezzo-piano) in the violin part, and *mf* (mezzo-forte) in the piano part. There are also some articulation marks like accents and slurs.

Пример 38а: Соната за виолину и клавир, први став (бр. 9, т. 7–9)

The musical score for Example 38a consists of three staves. The top staff is for the Violin, the middle for the Piano, and the bottom for the Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a sequence of notes with various dynamics: *f* (forte) in the violin part, *mp* (mezzo-piano) in the piano part, and *p* (piano) in the violin part. There are also some articulation marks like accents and slurs.

Развојни део започиње наизглед новим карактеристичним материјалом маршевског карактера у форте динамици у деоници виолине, који је заправо изведен из прве теме, и који ће у даљем току одсека бити уплетен у изношење материјала моста и прве теме у оригиналном виду. Спикато потез треба изводити *marcatissimo* са жице, како би се постигла артикулисаност сваке ноте. На почетку развојног дела виолина и клавир наступају наизменично (антифоно), при чему клавир доноси шеснаестинске низове из моста. Два инструмента стоје у великом динамичком контрасту на почетку одсека, али се постепено приближавају током осам тактова и заједно достижу кулминаторну фортисимо динамику у бр. 4, т. 9. Разлике између деоница флауте и виолине овде се очитују у појави двозвука у верзији за виолину (бр. 4, т. 10, пример 39).

Осим по додатим двозвучима, који доприносе сонорности и хармонском обогаћивању, деоница виолине се разликује од флаутске и у погледу уписане

динамике. Наиме, крешендо у деоници виолине није уписан у деоници флауте, већ се фортисимо динамика протеже на два такта до наступа прве теме. Смисао крешенда у верзији за виолину у обе деонице лежи у томе што он започиње из мецофорте динамике и води до форте у коме започиње тема у бр. 5. Како је волумен звука флауте у првој октави најмањи, у звучном резултату долази до сличног динамичког сенчења какво је убележено у верзији за виолину.

Пример 39: Соната за виолину и клавир, први став (бр. 4, т. 9–10)



Пример 39а: Соната за флауту и клавир, први став (бр. 4, т. 9–10)



Виолинисти при поновном наступу прве теме (у партитурним бројевима 5 и 6) треба да користите ширу амплитуду вибрата, као и да тенуто ноте свирају повезаније на жици у односу на уводно излагање теме.

Виолинска деоница измењена је у односу на флаутску и у бр. 5, т. 5–6, додавањем триолских сигнала којима виолина одговара (имитирајући) на изношење маршевског материјала с почетка развојног дела у деоници клавира (пример 40).

Пример 40: Соната за виолину и клавир, први став (бр. 5, т. 5–6)



Пример 40а: Соната за флауту и клавир, први став (бр. 5, т. 4–7)



У даљем току развојног дела може се уочити синтеза музичког материјала друге теме (у деоници виолине), моста и триолског мотива с почетка развојног дела (у деоници клавира) (пример 41).

Пример 41: Соната за виолину и клавир, први став (бр. 5, т. 7–10)

Материјал моста, преузет из виолине, представљен је у деоници клавира другачијим начином артикулације и самим тим директно утиче на укупну звучну слику (пример 41а). Остаје питање да ли је Прокофјев желео да описани мотив моста буде изведен истом или различитом артикулацијом.

Пример 41а: Соната за виолину, први став (бр. 1, т. 1)

Оба наступа прве теме у развојном делу (бр. 5 и бр. 6) означена су форте динамиком, а Ојстрах их је још обогатио и нагласио додавањем двозвука (сексте) као предудара. Примена глисанда у извођењу октавног скока (са б2 на б3) у деоници виолине (бр. 6, т. 3) нужна је због постизања интонативне стабилности.

После изношења прве теме у партитурном броју 6, од половине т. 4 наставља се принцип синтезе музичког материјала, и то у још сложенијем виду. Овог пута Прокофјев контрапунктски уједињује материјал друге теме, завршне групе, моста и триолског мотива с почетка развојног дела. Материјал је најприближнији мотиву из завршне групе, сада у ритмичкој диминуцији. Примењена артикулација и акцентуација имају за циљ постизање снажне динамичке градације.

Пример 42: Соната за виолину и клавир, први став (бр. 6, т. 4 – бр. 7, т. 1)

The musical score is presented in five systems, each with a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system begins with a Roman numeral IV and a dynamic marking *mf*. The second system features a *cresc.* marking. The third system includes another *cresc.* marking and a yellow highlight. The fourth system starts with a *s.* marking. The fifth system also begins with a *s.* marking. The score contains various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays a musical score for a piece titled 'Табела 9'. It consists of two systems of staves. The first system includes a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The second system also features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The score is annotated with several elements: a blue box highlights a triplet of eighth notes in the top staff of the first system; a green box encompasses the entire grand staff of the first system; another blue box highlights a single note in the top staff of the second system; a green box highlights the grand staff of the second system. Dynamics markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). Performance instructions such as 'V' (violino) and '3' (triplets) are present. A circled number '7' is located above the top staff of the second system, indicating a specific measure.

Табела 9

Плава боја	друга тема
Црвена боја	изведен из прве теме
Жута боја	из прве теме
Зелена боја	из моста

У броју 7 долази до згушњавања материјала – мотив шеснаестинских триола с почетка развојног дела све чешће се појављује и наизменично га износе клавир и виолина у форте динамици и до краја одсека односи превагу, тј. заглава комплементарни ритам шеснаестинских триола. У верзији за флауту то се дешава већ од бр. 7, т. 7. Међутим, Ојстрах је шеснаестинске триоле у изразито високом регистру заменио двозвучима у шеснаестинама (при чему празна жица де служи као коректив за интонацију, бр. 7, т. 6–8) (пример 43).

Пример 43: Соната за виолину и клавир, први став (бр. 7, т. 6–8)

Пример 43а: Соната за флауту и клавир, први став (бр. 7, т. 5–9)

Реприза (бр. 8) доноси прву и другу тему у основном Де дур тоналитету (потпуно у складу са класичарском традицијом). Мост и друга тема су скраћени, а у погледу артикулације и динамике нема значајнијих измена, осим пиано ознаке у првој реченици прве теме и појаве форте динамике у виолинској деоници у бр. 9, т. 7, о чему је већ било речи.

Кода (бр. 10) разликује се у издањима за виолину и флауту (пример 44). Разлике се огледају у додавању двозвука у деоници виолине, што доприноси сонорности и замени тридесетдвојки шеснаестинским триолама (пример 44а).

Сигети је у свом издању понудио и алтернативу са још ситнијим нотним вредностима (*Ossia*), а унео је и ознаку да се тон де изводи на ге жици са вибратором (пример 44б).

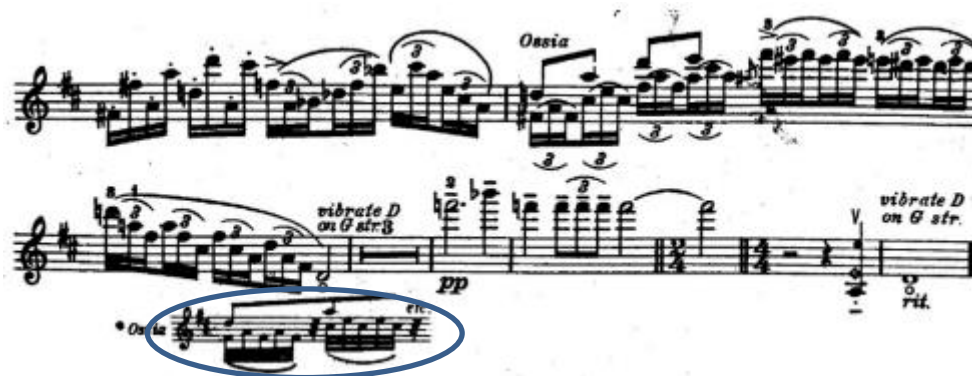
Пример 44: Соната за флауту и клавир, први став (бр. 10, т. 7)



Пример 44а: Соната за виолину и клавир, први став, Ојстрахова редакција (бр. 10, т. 7)



Пример 44б: Соната за виолину и клавир, први став, Сигетијева редакција (бр. 10, т. 5–15)



Први став заокружује наступ прве теме (бр. 10, т. 11–13) у пианисимо динамици. Тема започиње у бе молу, али се одмах на другој доби композитор „предомишља“ и враћа је у Бе дур (доњу медијанту основног тоналитета у коју је претходно иступила кода у бр. 10, т. 9), да би се у наредних такт и по развијала по већ познатом хармонском обрасцу. Иза Гес дура (бр. 10, т. 13) следи поларно удаљени акорд Це дура у претпоследњем такту, па каденца у Де дуру. На овај начин Прокофјев „у огледалу“ рекапитулира распоред тоналитета у излагању прве теме са почетка става (Де дур, Це дур).

6. 2. Други став

Други став је написан у форми скерца, у чему се јасно препознаје ослањање на класичне узоре. Још од Бетовена, скерцо у сонатном циклусу замењује менует и тако се наставља и кроз епоху романтизма. Ипак, прави шаљиви карактер скерца који се у романтизму губи, поново оживљава управо код Прокофјева, који је мајстор музичке карикатуре.

Схема облика је следећа:

увод + А (а а1 б а2) В (а б а1 б1) А (а а1 б) + кода

И на микроплану Прокофјев се придржава класичарских оквира – основне структуре су правилне осмотактне или четворотактне целине. Оне су у одсецима а, а1 и а2 у делу А изграђене махом од кратких мотива састављених од по 3 до 5 осмина. Њихов преглед дат је у наредним примерима:



Први и основни тип мотива



Други тип мотива



Трећи тип мотива



Четврти тип мотива



Пети тип мотива

Важно обележје става представља његова метрика, која осцилује између назначеног 3/4 и 3/2 такта. Већ у уводу који доноси клавир соло, после прва три такта која су јасно формулисана у 3/4, у тактовима 4 и 5 долази до (подразумеваног) метричког презначења у 3/2 због груписања музичког материјала. У

последњем такту увода (т. 6) поново имамо $3/4$, а затим, са појавом прве реченице у делу **A** (т. 7), у њених првих шест тактова материјал у обе деонице (виолине и клавира) груписан је у хемиоле, због чега они звуче као три такта на $3/2$, да би се у последња два такта реченице метар „исправио“ на $3/4$. У другој реченици (која започиње у т. 15) ситуација је, међутим, другачија: овде је деоница виолине у прва четири такта формулисана у хемиолама (као и у претходној), али је клавирска деоница за то време груписана у $3/4$. Тако се ствара блага метричка дисонанца између слојева које доносе деонице два инструмента. Исту формулу Прокофјев употребљава у сваком **a**, **a1** и **a2**, али и у **b** у делу **A**, у бр. 14, т. 10, и 11 и сличним местима. У бр. 26 јавља се сличан поступак: прва два такта су на $3/4$, а затим су у наредна четири такта сви слојеви груписани тако да звуче у $2/2$. У наредна три такта појављује се другачији вид метричке дисонанце – деоница виолине је формулисана у $3/4$ као и клавирска, али касни за њом за две четвртине (пример 45).

Пример 45: Соната за виолину и клавир, други став (бр. 26, бр. 1–12)

The image displays two systems of musical notation for a violin and piano. The first system, starting at measure 26, shows the violin part in 3/4 time and the piano part in 3/4 time. The second system shows the piano part changing to 2/2 time, while the violin part remains in 3/4 time, illustrating the metric dissonance described in the text.

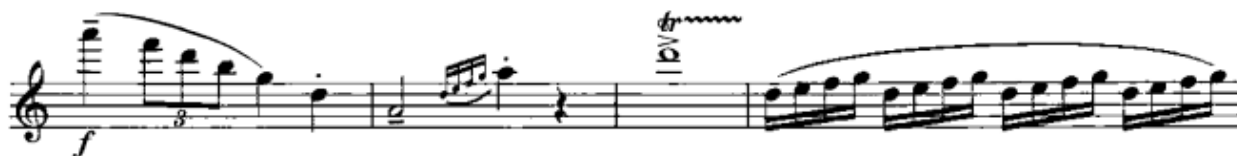
У следећа четири такта су сви слојеви поново формулисани у $2/2$, да би се став ипак завршио у основном метру $3/4$, који се успоставља у т. 14, бр. 26. Хемиола, односно груписање у $3/2$, јавља се још и у бр. 13, т. 14–17 и у бр. 23, т. 18–21.

Други став сонате је најбржи став у овом сонатном циклусу и означен је са *Presto* (без метрономске одреднице). Избор темпа овог става омеђен је са два услова: темпо треба да буде довољно брз да би гудало могло да скаче (тј. да се изведе уписани спикато потез) у деловима као што су, на пример, тактови 11–14, а с друге стране треба да омогући разговетну изведбу шеснаестинских пасажа који се јављају у бројевима 13 и 23. У анализираним извођењима темпо се креће у интервалу $\text{♩} = 80\text{--}90$, с тим што Ојстрах и Јампољски свирају нешто спорије ($\text{♩} = 80\text{--}85$), а Хаделих и Овен за нијансу брже ($\text{♩} = 85\text{--}90$).

Део **В** (трио) означен је са *Poco piu mosso del ♩ = ♩*, али је у извођачкој пракси широко распрострањено спорије извођење дела **В** од дела **А**. Чак и у извођењима Ојстраха са Јампољским и Сигетија са Хамбром темпо је овде спорији у односу на почетак и креће се у интервалу $\text{♩} = 70\text{--}80$. Занимљиво је, међутим, то што се у свим разматраним извођењима темпо у току трија мења, тако да су одсеци **b** (бр. 18, т. 13) и **b1** (бр. 19, т. 13) бржи од **a** и **a1**. Могуће је да сама структура овог одсека наводи извођаче да занемаре композиторову ознаку за темпо. Наиме, изразито лирска легато мелодија са фолклорним обрисима (у одсеку **a** и **a1**), коју најпре доноси виолина, развија се на лежећим двозвучима клавира међу којима преовлађују квинте. Све ове одлике могу сугерисати мирнији карактер.

У одсецима **b** и **b1** налазе се најзначајније измене које је Ојстрах унео у сонату прилагођавајући је за виолину.

Пример 46: Соната за флауту и клавир, други став (бр. 18, т. 13–16)



Пример 46а: Соната за виолину и клавир, други став (бр. 18, т. 13–20)



Као што се види из претходног примера, измене се односе на додавање нота и акцената и промену артикулације и штрихова. Ојстрах је искористио могућности инструмента да прошири фигуру на другој доби, која се „стропоштава“ у распону од скоро три октаве и укључује употребу три празне жице. Прва нота у т. 13 одвојена је и акцентована, док је у првобитној верзији за флауту означена тенуто и повезана луком са следећом фигуром. Тиме је постигнут још драстичнији контраст и дисконтинуитет са претходним одсеком **a**. У т. 16 Ојстрах је додао празну жицу де и тако образовао двозвук у деоници виолине, чиме је појачао сонорност.

Ојстрахово мајсторство и познавање могућности инструмента долазе до изражаја и кроз употребу природних и вештачких, као и двозвучних флажолета. Природне двозвучне флажолете Ојстрах користи у тактовима у бр. 18, т. 17–18 (пример 46а) и у бр. 19, т. 1–4. У бр. 18, т. 18, назначен је пиано у деоници виолине, кога нема у деоници флауте. Иако се може претпоставити да ознака потиче од Ојстраха, у његовом извођењу са Јампољским изостаје динамички контраст на овом месту – цео одсек **b** свирају у форте динамици. Употребом флажолета у бр. 19, т. 1–4, постиже се да виолина опонаша квинте из деонице клавира са почетка бр. 18 на месту где је дошло до размене материјала и улога између инструмената (бр. 19).

Употребу вештачких флажолета можемо уочити у деоници виолине у бр. 19, т. 9–12 (пример 47).

Пример 47: Соната за виолину и клавир, други став (бр. 19, т. 9–12)



Измене које је Ојстрах унео укључују и употребу пицкато артикулације на неколико места. Ознаком за пицкато који се изводи левом руком Ојстрах је обележио последњи тон првих реченица у **a**, **a1** и **a2** у деловима **A**. Овај додатак се изванредно уклопио у шаљиви карактер става, коме још доприносе и бројни предудари (већ постојећи у верзији сонате за флауту и клавир) и акценти. Пицкато се још појављује пред крај (бр. 25, т. 20) и на самом крају става, где је назначена изведба четворозвучног акорда на последњем тону у виолини и то у фортисимо динамици.

На динамичком плану, деонице виолине и клавира су током целог става усаглашене и крећу се паралелно. У делу **A** динамика расте постепено, кроз крешенда којима се освајају нови динамички платои и кулминира пред крај одсека **a1** и **a2**, док су у делу **B** динамичке смене између одсека **a** и **b** углавном нагле и неприпремљене.

Део **A**, као и увод и кода (до т. 14 у бр. 26), у целини се одвија на комплементарно-ритмичкој подлози стакато четвртина које изводи клавир (једини изузетак у артикулационом смислу су тактови 1–4 у бр. 14 и 17–24 у бр. 25, где је убележена тенуто артикулација). Овакав композициони поступак у светлу неокласичарске естетике налаже уздржавање од било каквих агогичких нијансирања и строгу стабилност пулса. Једини ритенуто у ставу обележен је у претпоследњем такту **A** дела, пред почетак дела **B**. У извођењима је и овај ритенуто често предимензиониран и започиње раније него што је означен, што обично иде у пару са споријим темпом дела **B**. Судаћи према ознакама у партитури, то није била композиторова идеја и може се закључити да ознака за кратак и благ ритенуто подупиरे ознаку за нешто покретљивији темпо дела **B**.

За разлику од одсека **a**, **a1** и **a2**, у којима преовлађује спикато артикулација у деоници виолине, у одсеку **b** из дела **A** појављују се сегменти под луком и деташе техника коју је потребно изводити ширим потезом гудала. Артикулација у почетном мотиву одсека **b** (који иначе подсећа на карикирани валцер) прецизно је

и доследно убележена. Наиме, предтакт никада нема стакато тачку и зато га треба увек изводити мало шире, односно деташе, док следећа четвртина на трећој доби има стакато тачку. У издању *Музгиз Москва* (1946) она изостаје у две појаве мотива у бр. 14, т. 13, у деоници виолине, и у бр. 15, т. 1, у деоници клавира, али се појављује у репризи на истим местима, па се може претпоставити да је у питању штампарски пропуст. До бр. 25, т. 12, реприза је дословна и једина разлика је додавање двозвука (односно, празне а жице) управо у почетни мотив из **b** у бр 24, т. 5–6 и 13–14. Празну жицу а Ојстрах је додао још и у бр. 17, т. 12–14, да би појачао сонорност на месту динамичке кулминације.

6. 3. Трећи став

И у трећем ставу сонате је Прокофјев у погледу форме остао веран класичарским узорима – *Andante* је сложена троделна песма са схемом облика:

A (a b a' b') B (a b a1) A (a b) + кода

Као и у претходним ставовима, у основи облика су правилне осмотактне и четвортактне структуре. У првом делу **A** репетиција је исписана, при чему је у одсеку **a'** дошло до размене музичког материјала тако да клавир износи мелодију, а виолина пратњу. У репризи нема репетиције. На тоналном плану, међутим, Прокофјев прави значајан отклон од класике, па тако реченице у делу **A** модулирају из Еф дур у фис мол и из де мола у Це дур, а у репризи из Гес дур у ге мол и из ге мола у Еф дур, чиме се став ипак тонално заокружује. У ритмичком смислу став карактерише изразити контраст између дела **A** који је написан у комплементарном осминском ритму и дела **B** који има готово комплементаран ритам шеснаестинских триола. Ова два ритмичка модела, односно музички материјал који они носе, Прокофјев ће сјединити у репризи. Трећа упадљива карактеристика става јесте контраст између изразито дијатоничних и хроматских фрагмената. Тако је одсек **a** из дела **A** написан у потпуности дијатонично, док се у одсеку **b** појављује хроматика, која посебно доминира у делу **B** и коди. У репризи, са уједињењем два основна музичка материјала става, долази и до споја дијатоничне мелодије из одсека **a** са хроматизованим шеснаестинским триолама из дела **B**. Упечатљиву карактеристику става у хармонском погледу представљају дуги педални тонови и хармоније. Користећи се спорим хармонским ритмом, композитор

креира мирну, медитативну атмосферу става. Томе доприноси и прозачна фактура става са карактеристичним удвајањем мелодије у клавирској деоници у размаку од две октаве (у бр. 27 и 30), какво се још може срести и код Шостаковича. Пратња у делу **A** подсећа на такође пратећу фигурацију с почетка првог става.

Став носи метрономску ознаку $\text{♩} = 69$, која се међутим у пракси врло често не поштује. На сва три снимка која су анализирана у овом раду темпо је спорији од уписаног и креће се у интервалу $\text{♩} = 55\text{--}65$. Најспорије свирају Хаделих и Овен, а најприближнији задатом темпу су Сигети и Хамбро. Осим избора споријег темпа, честа је и тенденција ка романтизованом извођењу овог става. Тако се, на пример, у извођењу Ојстраха са Јампољским може чути честа (и претерана) употреба рубата, а такође и широки вибрато који није у складу са неокласичарском естетиком, којој је примеренији вибрато са ситнијом амплитудом који се изводи брзим покретом зглоба шаке и какав је примењиван у епохи класицизма.

Прокофјев је детаљно исписао динамику током целог става, водећи при томе рачуна о раздвајању музичких слојева. Тако је водећи глас на почетку става (виолина) и у репризи (клавир) истакнут у односу на пратњу за нијансу вишом динамиком (*mp* према *p*, односно *mf* према *p*). Иако је материјал који износи виолина у репризи заправо једнако значајан као и мелодија у клавиру, динамичка подвојеност се може разумети и у контексту различите ритмичке густине ова два слоја – звук се знатно брже „нагомилава“ у шеснаестинским триолама у деоници виолине. У већем делу става је, међутим, назначена иста динамика за оба инструмента. У делу **B** је ово разумљиво у контексту антифоног дијалога виолине и клавира (у бр. 28) и канона (у бр. 29).

Једина разлика у односу на верзију за флауту јесте појава акцента у деоници виолине на почетку т. 7 у бр. 29, чиме се додатно подвлачи кулминација.

Најзначајније разлике између Ојстрахове и Сигетијеве редакције налазе се у бр. 30 т. 5–8 и односе се на другачију расподелу штриха и прсторедa, при чему долази до различитих звучних исхода у сфери инструменталне боје (пример 48, 48 а).

Пример 48: Соната за виолину и клавир, трећи став, Ојстрахова редакција (бр. 30, т. 5–8)



Пример 48а: Соната за виолину и клавир, трећи став, Сигетијева редакција (бр. 30, т. 5–8)



Као што се види из примера, Сигети инсистира на употреби ге жице у тактовима 7 и 8, што за резултат има специфичну, тамнију тонску боју. Разлози за ритенуто који се може чути у појединим извођењима у бр. 30, т. 8, техничке су природе и леже у томе што се овде брзо смењују тонови на две жице. У светлу неокласичарске извођачке естетике било би га, међутим, добро избећи.

Кода у деоници виолине започиње у високом регистру у *pp* динамици и требало би је свирати нежним звуком произведеним спорим повлачењем гудала и уз мирне промене потеза. Прва три такта у бр. 31 Хаделих изводи нон вибрато и на тај начин постиже да виолина звучно наликује флаути. На снимцима Ојстраха и Сигетија на овом месту примећује се редукована употреба вибрата и то ситнијом амплитудом изведеном из зглоба шаке.

У пракси се и ритенуто који је назначен у последња четири такта третира слободно. Ојстрах и Јампољски ритенуто започињу три такта пре обележеног, док је код Сигетија и Хамбра спроведен тек у два последња такта.

6. 4. Четврти став

Последњи став сонате има форму ронда са три теме, који је могуће представити следећим схематским приказом:

А В А В С А В А (последњи наступ теме **А** у улози коде)

Нестандардност у погледу форме представљају три наступа теме **В**, то јест њено друго појављивање испред саме теме **С**. Тонални план финала је традиционалан – основни тоналитет је Де дур (чиме је сонатни циклус тонално уоквирен). Тема **В** наступа у доминантном дурском (А дур) и истоименом молском тоналитету (д мол, са мутацијом у Де дур), док је тема **С** у терцно сродном Еф дуру. Занимљиво је да на самом почетку става у изношењу основне музичке мисли Прокофјев користи исти тонални образац као и у првом ставу (Де дур, Це дур).

Став носи ознаку *Allegro con brio* без метрономске одреднице и у разма-траним извођењима избор основног темпа креће се у интервалу $\downarrow = 110\text{--}120$, при чему најбрже свирају Хаделих и Овен, а најспорије Ојстрах и Јампољски. Тема **В** доноси промену темпа (*Poco meno mosso*) у односу на тему **А**, промену која се у извођењима углавном поштује. У погледу темпа теме **С** долази до одступања од композиторове ознаке, што смо могли приметити у извођењима Сигети/Хамбро, Хаделих/Овен и Ојстрах/Јампољски. Наиме, иако код броја 36 стоји ознака *Tempo I*, која је на снази све до броја 41 (када се појављује **В** у *Poco meno mosso* темпу), већина извођача тему **С** излаже у знатно споријем темпу од основног. Различитост у извођењима Хаделиха са Овеном и Сигетија са Хамбром јесте у томе што употребљавају драстично спорији темпо већ од броја 36, док се у извођењу Ојстраха са Јампољским темпо мења у две етапе: најпре Јампољски изводи клавирски соло у броју 36 у темпу око $\downarrow = 100$, да би затим Ојстрах у броју 37 наступио у значајно споријем темпу ($\downarrow = 80\text{--}85$). Може се разумети да на овакав поступак извођаче наводи изразито лирски, бајковити карактер теме **С**, који снажно контрастира остатку музичког материјала целокупног става. У музици Прокофјева могу се наћи бројне сродне лирске теме и вероватно је то искуство са стваралаштвом композитора оно што чини да извођачи пренебрегавају ознаку и препуштају се својој извођачкој интуицији. Други разлог одступања од назначеног темпа

приликом извођења теме **C** лежи у чињеници да виолинисти, за разлику од флаутиста, могу да изведу ову тему у значајно споријем темпу јер нису ограничени дужином даха. Извесна ограничења у погледу избора темпа ипак постоје и везана су за начин извођења двоструко и троструко репетираних нота у виолинској деоници у бр. 37 т. 8–10 и 17–18. Наиме, ови фрагменти се у различитим темпима изводе различитом врстом потеза, па је њихово извођење у неком граничном темпу веома незгодно, такорећи немогуће, и зато га треба избећи. Код овакве интерпретативне интервенције (над темпом) поставља се питање када и на који начин се вратити у *Tempo I*. У сва три разматрана извођења почетни темпо враћа се у броју 39, с тим да пре коначног повратка у почетни темпо постоје „покушаји“ ранијег повратка. Оба „покушаја“ повратка у почетни темпо (бр. 37, т. 16–18 и бр. 38 т. 6–9) заснована су на појави фрагмента теме **A**, чиме се ствара утисак да започиње њено изношење (први пут у деоници виолине, други пут у клавиру). Први „покушај“ остаје „неуспешан“ јер се после њега наставља лирска **C** тема у *As* дуру у *ff* динамици и у тримијем темпу (број 38). Други „покушај“ (од т. 6 у броју 38) доноси постепено убрзавање музичког тока које траје до трећег наступа теме **A** (бр. 39), са коначним повратком у *Tempo I*.

У вези са временском организацијом става, може се уочити да се многи извођачи у финалу користе рубато начином извођења и то пре свега у темама **B** и **C**. У теми **B** употреба рубата доприноси доживљају карикатуралности (нарочито у почетном делу у коме клавир износи основни музички материјал), док у теми **C** рубато представља продор романтичарских извођачких навика у неокласично дело. Наиме, највећи део става протиче у равномерном пулсирању осмина у комплементарном ритму, које обезбеђује стабилан играчки карактер. Исти поступак се наставља и у току излагања теме **C** (бр. 36). Током излагања све три теме ронда, финале задржава играчки карактер. У теми **C** играчки карактер се очитује у наглашавању четвртина (некад само тенуто ознакама, некад акцентом, а некад обема ознакама) углавном на лаким тактовим деловима.

Од свих ставова сонатног циклуса, финале је у извођачкој традицији (у верзији за виолину) прихваћено и третирано са највише слободе у интерпретацији, готово као „бело платно“ од кога се може направити изузетан *show piece*. То се види у већ дискутованом приступу временској организацији става, али још

више у начину на који су приређивачи Ојстрах и Сигети прерадили и обогатили изворну деоницу флауте. На пуно места у ставу су додати двозвучи или трозвучи, што је у знатној мери проширило звучну палету става и јаркост његовог израза, као и допринело његовој јаснијој, упечатљивијој драматургији. Тако је, на пример, у Ојстраховој редакцији сваки нови наступ теме А звучно градиран постепеним додавањем двозвука:

Пример 49: *Соната за виолину и клавир, четврти став*, Ојстрахова редакција (бр. 35, т. 1–2)



Пример 50: *Соната за виолину и клавир, четврти став* (бр. 39, т. 1–11)

A complex musical score for a sonata for violin and piano, consisting of two systems of staves. The first system has three staves: violin, piano, and a lower piano part. The second system has three staves: violin, piano, and a lower piano part. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like 'ff'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked '39' in a box at the beginning of the second system.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with fingerings: 2, 1, 2, 1, 3, 2, 2, 3, 0. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line with various articulations. The middle and bottom staves continue the harmonic accompaniment.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff includes the instruction "pizz. arco" (pizzicato arco) above the melodic line, indicating a specific playing technique. The middle and bottom staves continue the harmonic accompaniment.

Ојстрах је двозвучима врло ефектно обогатио и завршницу става:

Пример 51: Соната за виолину и клавир, четврти став, Ојстрахово издање (бр. 41, т. 14 – бр. 42, т. 14)

The image shows a page of musical notation for the fourth movement of the Sonata for Violin and Piano, Op. 41, No. 14 by Franz Liszt. The score is written for violin and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The tempo markings are "un poco accelerando" and "Allegro con brio". The score includes dynamic markings such as "f" (forte) and "ff" (fortissimo). There are also performance instructions like "restez" and "V" (violin). The number 42 is circled in the second system, indicating the page number in the edition. The score consists of seven systems of music, each with a violin part and a piano accompaniment. The violin part features various ornaments and techniques, while the piano part provides a rhythmic and harmonic accompaniment.

Ојстрах је градирао и тему **В** додајући празне жице испод мелодије у њеној последњој појави (лежећи тон де а потом ге, број 41, т. 1–3 и 6–7).

Једини фрагмент става у ком је оригинална деоница флауте морала да буде упрошћена да би се прилагодила извођењу на виолини такође припада теми **В**.

Пример 52: Соната за флауту и клавир, четврти став (бр. 33, т. 8–10)

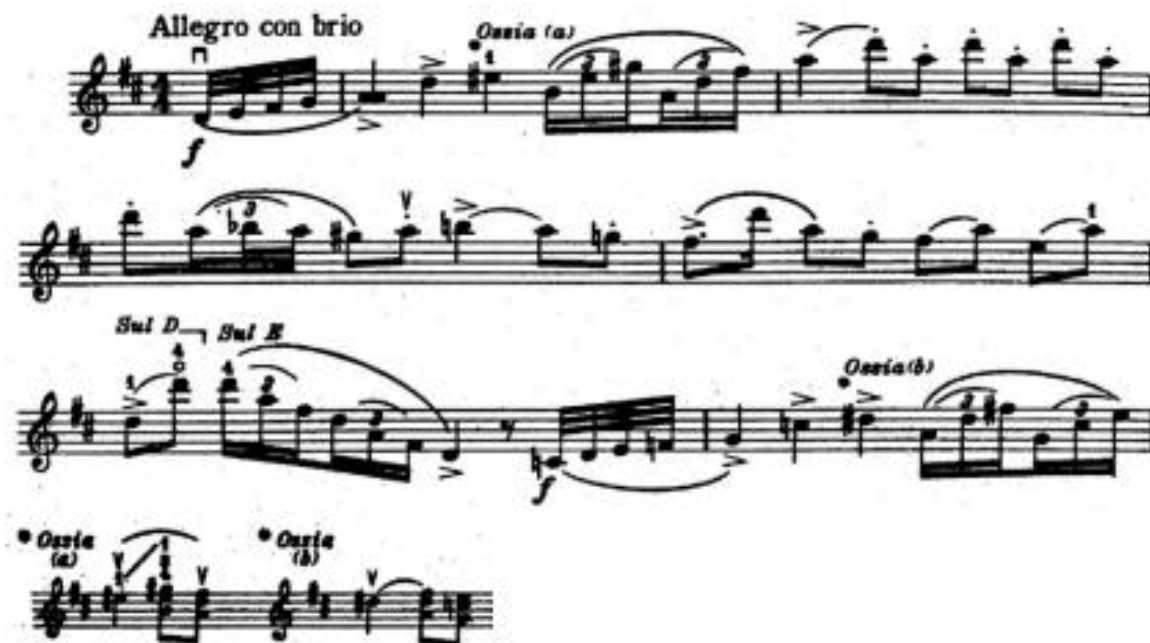


Пример 52а: Соната за виолину и клавир, четврти став, Ојстрахова редакција (бр. 33, т. 8–10)



Сигети, међутим, одлази још неколико корака даље од Ојстраха у додавању „специјалних ефеката“ виолинској деоници. Тако, на пример, на самом почетку става он сугерише могућност извођења трозвука уместо триола у 1. и 6. такту.

Пример 53: Соната за виолину и клавир, четврти став, Сигетијева редакција (т. 1–6)



У овом примеру се може уочити и предлог за употребу флажолета који утиче на промену инструменталне боје (т. 5).

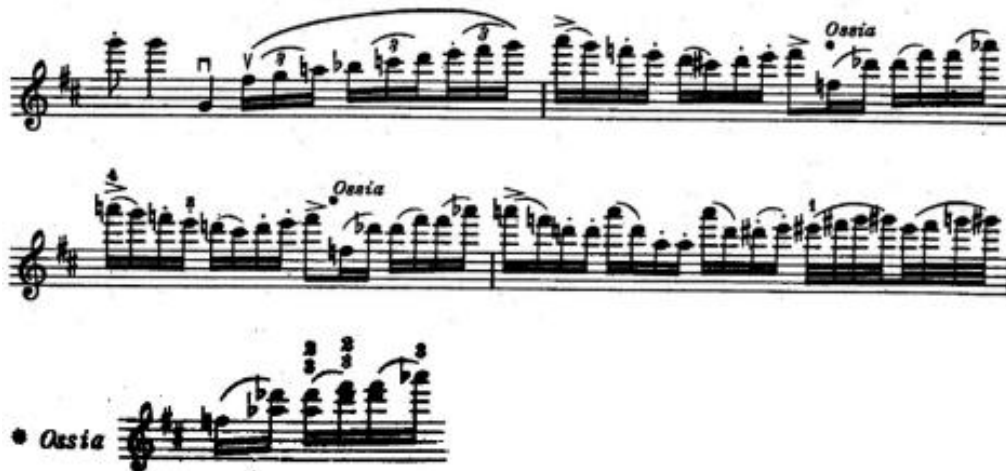
Затим, у т. 9 и 10, предлаже извођење рикоше (бацани потез) техником.

Пример 54: Соната за виолину и клавир, четврти став, Сигетијева редакција (т. 9–10)



Још један Сигетијев додаток представљају двозвучи које предлаже у броју 32, т. 14 и 15.

Пример 55: Соната за виолину и клавир, четврти став, Сигетијева редакција (бр. 32, т. 13–16)



Стиче се утисак да нису сви Сигетијеви предлози у служби и на корист музике у овом ставу. Наиме, трозвучи уместо триола у 1. и 6. такту става, које он и изводи на снимку са Хамбром, помало деформишу разиграни карактер става. Такође, употреба трозвука коју он предлаже, а и спроводи у извођењу у броју 38, т. 8–9, у директној је супротности са пиано динамиком коју је Прокофјев назначио

у оригиналној партитури, а утиче и на то да карактер на овом месту постане тримији.

Пример 56: Соната за виолину и клавир, четврти став, Сигетијева редакција (бр. 38, т. 5–11)

The image displays three staves of musical notation. The top staff features a melodic line with a trill marked '3' and a triplet marked '3'. It includes dynamics like *ten.* and *mf*, and performance instructions such as *Sul D ten.*, *Sul G ten.*, and *Ossia p*. The middle staff shows a more rhythmic passage with dynamics *<f>p* and *mf*, and instructions like *VI pos.* and *Sul D*. The bottom staff, marked *Ossia*, contains a complex rhythmic pattern with dynamics *<f>p* and *mf*.

Сигетијев приступ разумљив је у контексту романтичарске извођачке естетике у којој је виолиниста виртуоз најцењенији профил извођача. Занимљиво је, међутим, да и Хаделих, као представник савремене генерације извођача, користи рикоше технику у 6. такту при извођењу триола, иако их у првом такту свира повезано.

С друге стране, Ојстрахова интервенција у броју 37, т. 20, која није унета у редакцију, али се може чути на снимку, а која подразумева употребу двозвука уместо јасно артикулисаних триола, не нарушава битно карактер музике и чак доприноси крешенду на овом месту.

Динамички план финала креће се у распону од *p* до *ff*, при чему је Прокофјев брижљиво назначио динамику за сваку од деоница водећи рачуна о балансу звука ансамбла. Тако су у бројевима 34, 38, 40 и 41 клавиру задате за нијансу ниже динамике него виолини (флаути), док су у остатку става деоницама индиковане исте динамике. У извођењима се, међутим, често може чути да виолинисти претерују при извођењу маршевског шеснаестинског материјала на ге жици у тактовима 17–23, свирајући га *f* динамиком, иако је означен *mf*.

7. ЗАКЉУЧАК

Сонате за виолину и клавир Бохуслава Мартинуа, Арона Копланда и Сергеја Прокофјева настале у време Другог светског рата носе печат друштвених догађања и културне климе времена у којем су компоноване. Сва три дела у стилском погледу припадају неокласицизму, али је свако од њих показатељ особености и самосвојности композиционог језика свог аутора, у коме друштвене околности одјекују на различите начине – код Мартинуа и Копланда кроз окретање фолклору, а код Прокофјева кроз понирање у лиризам.

У погледу форме, Прокофјев је најдоследнији у примени класичних облика. Мартину се у првом и трећем ставу ослања на класичне обрасце, али су форме другог и четвртог става слободне (прокомпоноване). И код Копланда се могу препознати обриси класичних форми, али их он третира на изразито иновативан начин.

Тонални план све три сонате има утемељење у класицизму, али је заоденут у ново тонално рухо 20. века. Све три сонате су писане проширеним тоналним језиком. Најнапреднија у овом смислу је Копландова соната која садржи битоналне односе у првом и другом ставу. Сонату Прокофјева карактеришу нагле модулације у далеке тоналитете који нису били „пожељни“ нити чести у употреби под режимом у којем је стварао и којем је пркосио на суптилан начин. Мартинуов тонални језик се повремено удаљава од класичарских узора и саму хармонију он често третира колористички, под утицајем Дебисија.

Све три сонате обилују сложеним ритмичким односима, те је императив за сваког извођача одржавање стабилне пулсације и отклон од агогичког нијансирања које није у складу са неокласичарском интерпретативном естетиком. Полиритмични односи се могу пронаћи у све три анализиране сонате, а највише у сонати Мартинуа која своје ритмичке узор налази у цезу (свинг и регтајм) и фолклору. Манипулишући ритмом померањем акцентуације, Мартину ствара утисак брисања тактних црта и доводи до појаве такозваних метричких дисонанци. Полетни скерцо из Мартинуове сонате подсећа на чешке сељачке игре. И трећи став Копландове сонате садржи фолклорну тему. Оба става густо су прожета синкопацијама. У сонати Прокофјева фолклорни елемент је садржан у средњем

делу другог става и испољава се кроз певљиву народну мелодију над лежећим басом клавира.

Заједничко за све три сонате је то да су њихови аутори у партитуру врло детаљно унели ознаке за динамику, артикулацију и акцентуацију, као и бројна друга интерпретативна упутства. Као аутентично тумачење ових упутстава, за анализу су у раду коришћена извођења у којима или учествују сами композитори или њима блиски извођачи – сарадници или они који се сматрају водећим и најаутентичнијим извођачима њихове музике. Занимљиво је било управо у овим извођењима уочити извесна одступања од назначеног у партитури. Узимајући све ово у обзир формулисана су и понуђена конкретна интерпретативна решења у погледу избора темпа, одговарајућих тонских нијанси за обликовање заједничког звука ансамбла и третмана вибрата на виолини.

У извођачком смислу Мартинуова соната показала се као најсложенија због начина на који су у њој третирани ритам и метар, као и због остваривања фузије звука два инструмента која је изражајни спецификум Мартинуа. У Копландовој партитури линеарност представља основни начин музичког мишљења: хармонске сукцесије и структура вертикале само су последица Копландовог линеарног вођења музичког тока. Главни задатак за извођаче је да остваре ритмички и тонски баланс између музичких слојева.

У сонати Прокофјева главни извођачки задатак виолинисте је да идентификује и раздвоји оне фрагменте своје деонице у којима треба да опонаша звук флауте који је композитор имао на уму када је стварао ово дело, и оне у којима може и треба да се одвоји од тог звучног узора. Истовремено, рад на обликовању јединственог звука са деоницом клавира, која није претрпела никакве промене, треба да буде у центру извођачке пажње оба члана ансамбла.

Један од циљева овог докторског уметничког пројекта је подстицање интересовања извођача за незаслужено занемарене сонате Копланда и Мартинуа које нису део стандардног концертног репертоара код нас. Свакако све три камерне сонате заслужују нова креативна интерпретативна тумачења, чему се надамо да ће и овај рад допринети.

ЛИТЕРАТУРА

1. Berger, Arthur. "The Music of Aaron Copland." *The Musical Quarterly* 31, no. 4 (October 1945): 420-447.
2. Butterworth, Neil. *The Music of Aaron Copland*. London: Toccata Press, 1985.
3. Copland, Aaron. *The New Music: 1900–1960*, rev. and enlarged ed. New York: W. W. Norton, 1968.
4. Copland, Aaron. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
5. Copland, Aaron. *What to Listen for in Music*. New York: McGraw-Hill, 1939. Revised paperback ed., New York: Signet Classic, 2002.
6. Copland, Aaron, and Vivian Perlis. *Copland: 1900 through 1942*. New York: St. Martin's/Marek, 1984.
7. Crist, Elizabeth Bergman. "Critical Politics: The Reception History of Aaron Copland's Third Symphony." *Musical Quarterly* 85, no. 2 (2001): 232-65.
8. Cweibel, Rebecca. "Coplandia, or the Ideological American Sound." MA thesis, University of Washington, 2014.
9. Kaufman, Rebecca Sue. "Expanded Tonality in the Late Chamber Works of Sergei Prokofiev." Ph. D. diss., University of Kansas, 1987.
10. Kleppinger, Stanley V. "Tonal Coherence in Copland's Music of the 1940s." Ph. D. dissertation, Indiana University, 2006.
11. Krebs, Harald, Fantasy Pieces. *Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
12. Large, Brian. *Martinů*. New York: Holmes & Meier Publishers, 1975.
13. Martinů, Charlotte. *My Life with Bohuslav Martinů*. Prague: Orbis Press Agency, 1978.
14. Nestyev, Israel V. *Prokofiev*. Translated by Florence Jonas. London: Oxford University Press, 1960.

15. Pollack, Howard. *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*. New York: Henry Holt & Co., 1999.
16. Prokofiev, Sergei. *Sergei Prokofiev: Soviet Diary 1927 and Other Writings*. Translated by Rose Prokofieva; Christopher Palmer, associate editor. Boston: Faber and Faber, 1991.
17. Perry, Richard Kent, *The Violin and Piano Sonatas of Bohuslav Martinů*. DMA diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1973.
18. Rifkin, Deborah. "What's Wrong? Tonal Theories and Prokofiev's 'Wrong-Note Music'." Presented at the Society for Music Theory conference in Philadelphia, PA, 2001.
19. Rifkin, Deborah. *Tonal Coherence in Prokofiev's Music: A Study of the Interrelationships of Structure, Motives and Design*. Ph. D. dissertation, University of Rochester, 2000.
20. Smith, Julia F. *Aaron Copland: His Work and Contribution to American Music*. Ann Arbor: University Microfilms, 1952.
21. Solomon, J. Lary, *Symetry as a Compositional Determination*, copyright © Larry J. Solomon, 1973, revised 2002.
22. Стамболић, Оливера, *Систематизација музичких реченица у симфонијама Л. В. Бетовена*, магистарски рад, Факултет музичке уметности Београд, 2003.
23. Stevens, Danielle Emily, *Sonata for flute and piano in D major, op. 94 by Sergey Prokofiev: A performance guide*, Texas, 2014.
24. Šafranek, Miloš. *Bohuslav Martinu, his life and work*. Prague, 1961.
25. Šafranek, Miloš. *Bohuslav Martinu, the man and his music*, Alfred A. Knopf, New York 1944.
26. Туцовић, Јасна. *Чиниоци интерпретације соната за виолину и клавир Роберта Шумана из перспективе пијанисте*. Докторски уметнички пројекат. Факултет музичке уметности, Београд, 2015.
27. Wilfred Mayers, *Aaron Copland and American Idiom*, Tempo, Autumn, 1948, New Series, No. 9

28. Zora, Viktoria. Sergei Prokofiev's Violin Sonatas Op. 80 and 94 bis: a historical *and comparative study of manuscripts, early editions and interpretations by David Oistrakh and Joseph Szigeti*. Doctoral thesis. London: Goldsmiths, University of London, 2017.

Чланци са интернета

1. Copland and Shostakovich – Wartime compositions.
<https://www.loc.gov/radioconcerts/programs/past/program11.html>
2. Martinu in Paris. A Synthesis of Musical Styles and Symbols, Erik Anthony Entwistle.
[Martinu Chapter 2- February 2006 MusicWeb-International](#)
3. The Great Women Artists Who Shaped Music XIII – Nadia Boulanger, Janet Horvat, 2015.
<https://interlude.hk/great-women-artists-shaped-music-xiii-nadia-boulanger/>

Дискографија

1. S. Prokofiev, Sonata for violin and piano No. 2 op. 94 bis, Joseph Szigeti (violin) with Leonid Hambro (piano): Recording: 7, 8 December 1945 LP release: Columbia M-620 ML 4257 (LP) CD release: Biddulph Recordings: 80204-2.
2. S. Prokofiev, Sonata for violin and piano No. 2 op. 94 bis, David Oistrakh (violin) with Vladimir Yampolsky (piano): Recording: Salle Colonille, Brussels – 22. 05. 1955 LP release: EMI CD release: EMI (2004) & Warner Classics (2015) 0724356288829.
3. A. Copland, Sonata for violin and piano, Gil Shaham (violin), Andre Previn (piano), American scenes, Recording: 1998, CD Deutsche Grammophon – 453 470-2.

Остали аудио и аудио-визуелни извори

1. A. Copland, Sonata for violin and piano, Itzak Stern(violin) and Aaron Copland (piano), Recorded 1968.
<https://www.youtube.com/watch?v=EP41ifj7oZ4>
2. A. Copland, Sonata for violin and piano, Ruth Posselt, violin, Aaron Copland, piano, February 20, 1944, Recorded off the air from WNYC
<https://www.youtube.com/watch?v=8sXJu7CxBC0>
3. B. Martinu, Sonata for violin and piano n°3 H.303, Josef Suk (violin), Josef Hála (piano), Studio recording, Prague, 1987.
<https://www.youtube.com/watch?v=ajIPzLtvw5w>
4. B. Martinu, Sonata for violin and piano n°3 H. 303, David Oistrakh (violin), Frida Bauer (piano), Recorded, 1964.
<https://www.youtube.com/watch?v=JUXFauzV0wA&t=568s>
5. S. Prokofiev, Sonata for violin and piano No. 2 op. 94 bis, Augustin Hadelich (violin), Charles Owen (piano), Filmed live in concert in Grünwald, Germany, on December 11 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=b5pBnp9LZ9g>

Нотна издања

1. Copland, Aaron. Quiet City. London: Boosey & Hawkes, 1941.
2. Copland, Aaron. Sonata for Violin and Piano. London: Boosey & Hawkes, 1944. Corrected edition, USA: Boosey & Hawkes, 1989.
3. Martinu, Bohuslav. Sonata for violin and piano n°3 H. 303. New York: Associated Music Publishers, 1950.
4. Prokofiev, Sergei. Sonata for Violin and Piano, Op. 94. Edited by Joseph Szigeti. New York: Leeds Music Corporation, 1946.
5. Prokofiev, Sergei. Second Sonata Op. 94 bis for Violin and Piano. Edited by David Oistrakh. Moscow, Leningrad: State Music Publishers (Muzgiz), 1946.
6. Prokofiev, Sergei. Second Sonata Op. 94 bis for Flute and Piano. Frankfurt: C. F. Peters N. 4781.

БИОГРАФИЈА

Исидора Марјановић је средњошколско образовање стекла у Музичкој школи „Коста Манојловић“ у класи проф. Санде Драмићанин. Током школовања добила је многобројна признања и награде на републичким и међународним такмичењима, од којих се издвајају освојене награде на такмичењима у Барлети (Италија), Паризу (Француска) и Хаскову (Бугарска).

Факултет музичке уметности у Београду у класи проф. Иване Жикић Аћимоски уписала је 2012. године, да би у истој класи 2016. године завршила основне, 2017. године мастер студије, а 2018. и специјалистичке студије виолине. Добитница је награде из фонда „Мерима Драгутиновић“ за студента који је са најбољим успехом дипломирао на студијском програму виолине. Докторске студије камерне музике уписала је 2018. године у класи проф. Јасне Туцовић.

Током школовања, похађала је часове интерпретативних студија проф. Дејана Михајловића и реномираног виолинисте Немање Радуловића. Учествовала је на курсевима код професора у земљи и иностранству, као што су: Стефан Миленковић, Роман Симовић, Богдан Божовић, Орфеј Симић, Тимур Мељник, Ана Кандинскаја (Аустрија, Хрватска и Немачка) и Мичо Димитров.

Наступала је у свим значајним салама у Београду (Коларчева задужбина, Скупштина града, ЦЈУ Гварнериус, Артгет, САНУ, Београдска филхармонија, Мадленианум, СКЦ). Остварила је успешну сарадњу са уметницима попут Мине Ристић, Јасне Туцовић, Милана Поповића. Стални је члан и вођа других виолина у камерном оркестру „Гудачи Светог Ђорђа“.

Запослена је и ради као професор виолине у музичкој школи „Коста Манојловић“ у Београду.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Исидора Марјановић

Број индекса: 370/2018

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: „СОНАТЕ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР ИЗ ПЕРИОДА ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА – ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП ДЕЛИМА БОХУСЛАВА МАРТИНУА, АРОНА КОПЛАНДА И СЕРГЕЈА ПРОКОФЈЕВА“ резултат сопственог истраживачког рада, да предложени 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:

Исидора Марјановић

У Београду, децембра 2023.

Прилог 2.

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

Име и презиме аутора: Исидора Марјановић

Број индекса: 370/2018

Студијски програм: Извођачке уметности – камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације:
„СОНАТЕ ЗА ВИОЛИНУ И КЛАВИР ИЗ ПЕРИОДА ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА
– ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП ДЕЛИМА БОХУСЛАВА МАРТИНУА,
АРОНА КОПЛАНДА И СЕРГЕЈА ПРОЈОФЈЕВА“

Ментор: др ум. ред. проф. Јасна Туцовић

ИЗЈАВЉУЈЕМ да је штампана верзија мог писаног дела 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

Исидора Марјановић

У Београду, децембра 2023.