УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику

Јована Парчетић

ТОНСКА КОРЕЛАЦИЈА ИЗМЕЂУ ГУДАЧКОГ КОРПУСА И КЛАВИРА У КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА ЈОХАНЕСА БРАМСА БРОЈ 1 ОП. 25 И БРОЈ 3 ОП. 60

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Дејан Суботић, редовни професор

Коментор: Радош Митровић, доцент

Београд, 2024. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Department of Chamber Music

Jovana Parčetić

SOUND CORRELATION BETWEEN THE STRING ENSEMBLE AND THE PIANO IN JOHANNES BRAHMS' PIANO QUARTETS NO. 1, OP. 25, AND NO. 3, OP. 60

Doctoral Art Project

Mentor: Dejan Subotić, Doctor of Arts, Professor

Comentor: Radoš Mitrović, Assistant Professor

Belgrade, 2024

Апстракт

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

У уводном делу рада ауторка настоји да постави историјски контекст камерне музике у периодима класицизма и романтизма, као и да објасни разлике у приступу жанру у делима различитих композитора који су се њиме бавили. Надаље, тежњу ка свеобухватном разумевању клавирских квартета Јоханеса Брамса усмерава ка биографским чињеницама у вези са настанком ових дела и истражује каузалност Брамсове интеракције са Робертом и Кларом Шуман, као и преписке између Брамса и његовог пријатеља Јозефа Јоахима.

У централном делу ауторка настоји да представи и објасни тонску корелацију између гудачког корпуса и клавира у клавирским квартетима анализирајући динамику, артикулацију, фактуру, музичку форму и штрихове. Идентификоване примере у музичком току аналитички обрађује и повезује различите музичке компоненте у процесу креирања тонске корелације, нудећи на тај начин могућа интерпретативна решења у циљу организације целовитог извођења.

Кључне речи: Клавирски квартет, Јоханес Брамс, романтизам, камерна музика, тонска корелација, артикулација.

Уметничка област: Музичка уметност / Извођачке уметности.

Ужа уметничка област: Камерна музика.

Abstract

The paper aims to contribute to the study of Johannes Brahms' piano quartets Op. 25 No. 1 in G minor and Op. 60 No. 3 in C minor, which were composed during two distinct creative periods of the composer.

In the introductory part of the paper, the author seeks to establish the historical context of chamber music during the Classical and Romantic periods, as well as to explain the differences in approach to the genre in the works of various composers who engaged with it. Furthermore, the pursuit of a comprehensive understanding of Johannes Brahms' piano quartets is directed towards biographical facts related to the creation of these works, exploring the causality of Brahms' interactions with Robert and Clara Schumann, as well as the correspondence between Brahms and his friend Joseph Joachim.

In the central part, the author attempts to present and explain the tonal correlation between the string ensemble and the piano in the piano quartets, analyzing dynamics, articulation, texture, musical form, and bowing techniques. Identified examples in the musical flow are analytically processed, connecting various musical components in the process of creating tonal correlation, thus offering potential interpretative solutions aimed at organizing a cohesive performance.

Keywords: Piano quartet, Johannes Brahms, Romanticism, Chamber Music, Tonal correlation, articulation.
Artistic field: Music art / Performing arts.
Specific artistic field: Chamber music.

САДРЖАЈ

Апстракт i

Abstract ii

УВОД 1

КАМЕРНА МУЗИКА ЈОХАНЕСА БРАМСА 3

ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ НАСТАНКА КЛАВИРСКИХ КВАРТЕТА ОП. 25 У ГЕ-МОЛУ И ОП. 60 У ЦЕ-МОЛУ 8

ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ЧИНИОЦИ КОЈИ ОБЛИКУЈУ ТОНСКЕ ОДНОСЕ ГУДАЧКОГ И КЛАВИРСКОГ КОРПУСА У БРАМСОВИМ КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА ОП. 25 БР. 1 И ОП. 60 БР. 3 12

Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 у ге-молу 13

Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 у це-молу 59

ЗАКЉУЧАК 83

ЛИТЕРАТУРА 85

БИОГРАФИЈА 87

УВОД

Епоха романтизма изнедрила је нове, али и редефинисала готово све постојеће жанрове који су постојали до тог тренутка. Исто се може рећи када су у питању и музичке форме. Својом дуговечношћу, комплексношћу и различитим естетским уверењима композитора који су у оквиру ове епохе стварали можемо пратити различите путање развоја музичког мишљења и формирања извођачке праксе. Као један од бисера романтичарске музике, независно од композитора који ју је стварао, истиче се *камерна музика* – жанр који је постојао и пре романтизма, али који је у романтизму доживео развој, какав је на почетку те епохе мало ко замишљао. У овом раду говорићемо о тонској корелацији између гудачког корпуса и клавира у клавирским квартетима Јоханеса Брамса (Johannes Brahms) бр. 1 оп. 25 у ге-молу и бр. 3 оп. 60 у це-молу. Циљ овог рада биће продирање у срж разумевања везе између гудачких инструмената и клавира, анализа артикулације, динамике, као и дубље поимање видова комуникације у оквиру клавирског квартета.

Говорећи о камерној музици, морамо истаћи њен значај и другачији третман овог жанра у романтизму у односу на претходну епоху, период класицизма. Једна од основних разлика, која на први поглед није ни у каквој вези са самом музиком јесте чињеница да се састав аудиторијума у периоду романтизма значајно мења у односу на период класицизма. Наиме, индустријска револуција, стварање средње класе друштва и формирање све већих градова широм Европе, као и слабљење утицаја цркве и аристократије условило је потражњу за простором у којем ће новонастала друштвена класа људи моћи да ужива у музици, што је до пре неколико деценија било резервисано само за аристократски слој друштва. Концертне дворане и оперске куће у које је свако са купљеном улазницом могао да приступи концерту композиторима су отвориле нове хоризонте, будући да више нису морали да компонују за племство које их је директно финансирало. Ова врста слободе композиторима је дала могућност да својим делима приступе знатно интимније и да у први план ставе своје склоности и жеље, па је самим тим и њихова музика била личнија и у емоционалном смислу другачија у односу на музику коју су стварали

њихови претходници.[1] Као један од истакнутих примера интимног приступа делу можемо истаћи управо Брамсов клавирски квартет оп. 60, који се још зове и Вертеров квартет. Са друге стране, камерна музика пружала је одличну основу за иновације на пољу хармоније и музичке форме које би композитори касније имплементирали у своје симфоније. Овај жанр је био најзахтевнији, нарочито након смрти Бетовена (Ludwig. van Beethoven) и својеврсног „завета“ које је својим делима поставио. Поред форме и хармоније, композитори су вршили и експерименте у погледу текстуре и уодношавања инструмената унутар камерног ансабла, што ће нама у овом раду бити од посебног значаја. Ти експерименти, који су укључивали тембр у великој мери су се косили са интимом гудачког квартета из периода класицизма, те не треба да нас чуди чињеница да су се композитори романтизма окретали већим ансамблима попут квинтета и секстета, па чак и октета или пак ансамблима у којима би комбиновали клавир са дувачким инструментима.[2] За смањену продуктивност у погледу компоновања гудачких квартета у периоду романтизма делимично је заслужан и Бетовен који је својим позним гудачким квартетима такође задао тежак задатак будућим композиторима. Сам Брамс је пре опуса 51 уништио око двадесет започетих гудачких квартета.[3] Управо ови изазови охрабрили су композиторе романтизма да прошире камерне ансамбле, али и да већи акценат ставе на компоновање клавирских квартета (клавир са гудачким инструментима) који у периоду класицизма нису били превише заступљени у опусима бечких класичара – два Моцартова (Wolfgang Amadeus Mozart) и три Бетовенова из веома раног опуса објављена постхумно чине веома скромно наслеђе.

---

[1] Видети: Mark A. Radice, *Chamber Music An Essential History*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012, 115

[2] Иако је Бетовен био пионир комбиновања клавира са различитим инструментима у камерним саставима, композитори романтизма су ту праксу у многоме даље развили.

[3] Christina Bashford, “Chamber music” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (online)

КАМЕРНА МУЗИКА ЈОХАНЕСА БРАМСА

Јоханес Брамс своју каријеру уметника започиње средином 19. века, између 1850. и 1860. године, у деценији у којој је камерна музика почела поново да добија на значају у центру европске музичке уметности, Бечу. Након двадесет година нередовних концерата камерне музике, Квартет Хелмесбергер (Hellmesberger Quartet), основан крајем 1840-их био је пионир поновног уздизања камерне музике. Управо су чланови овог ансамбла били сарадници Јоханесу Брамсу приликом компоновања његовог Клавирског квартета у ге-молу оп. 25, дела којим је Брамс желео да се представи бечкој публици и музичким критичарима.[4] Савременици Јоханеса Брамса као његов највећи таленат у погледу компоновања видели су управо камерну музику, за коју су веровали да из Брамса може извући најпрефињенији звучни дискурс, пре свега због његовог доброг познавања контрапункта, ритма и мотивског рада што је утицало на постизање изузетне звучне кохерентности у његовим делима.

Брамсово стваралаштво камерне музике се према Маргарет Нотли (Margaret Notley), након завршетка Клавирског трија оп. 8, може поделити у три фазе: 1860–1865, 1873–1875. и 1879–1894. Подела коју она прави подразумева промене у стилу компоновања, пре свега обраћајући пажњу на технику компоновања, музичку форму и развој жанрова.[5] Када је у питању прва фаза интензивног стварања камерне музике у којој настаје седам камерних дела[6] евидентан је снажан утицај Франца Шуберта (Franz Schubert), пре свега у формирању мелодијских линија које одликује изузетна ширина.[7] Шубертову музику, Брамс је највероватније упознао у октобру 1853. године када је месец дана боравио у хотелу у Дизелдорфу, али и био стално присутан

---

[4] Margaret, Notley, "Discourse and Allusion – The Chamber Music of Brahms", in: Stephen E. Harling (ed.), *Nineteenth-Century Chamber Music*, London, Routlige, 1998, 301

[5] Исто, 302

[6] Гудачки секстет у Бе-дуру оп. 18, Клавирски квартет у ге-молу оп. 25, Клавирски квартет у А-дуру оп. 26, Клавирски квинтет у еф-молу оп. 34, Чело соната у е-молу оп. 38 и Трио за хорну, виолину и клавир у Ес-дуру оп. 40

[7] Donald Francis Tovey, *The Main Stream of Music and Other Essays,* Oxford University Press, New York, 1949, 242

у дому Роберта (Robert Schumann) и Кларе Шуман (Clara Schumann) који су били дугогодишњи љубитељи Шубертове музике.[8]

Говорећи о Брамсовом стилу компоновања у првој етапи развоја камерних дела, важно је истаћи Клавирски квартет у ге-молу оп. 25 – дело које ће бити у фокусу овог рада. Иако настаје након Гудачког секстета оп. 18, оп. 25 је највероватније скициран знатно пре секстета, на шта указују одређени проблеми у компоновању о којима су Брамс и његов пријатељ Јозеф Јоахим (Josef Joachim) писали један другоме, често у готово шифрованим писмима које је тешко растумачити.[9] Ипак, проблеми у процесу компоновања постали су евидентни у наредним камерним делима, Клавирском квинтету у еф-молу оп. 34 и Сонати за клавир и виолончело у е-молу оп. 38. Према речима Макса Калбека (Max Kalbeck) Брамс је у оп. 38 одложио лагани став због тога „што је соната била препуна музике".[10] То је довело до стварање сонатне форме која је укључивала два *Allegro* става – први је био у димензијама типичног сонатног алегра, док је други био изразито кратак, између којих је интерполиран такође умањен *Allegretto quasi Menuetto* став, кратких димензија. Са друге стране, у оп. 34 проблем му је стварала инструментација. Пре него што је настао оп. 34 који данас познајемо, Брамс је овај квинтет замислио као Гудачки квинтет са два виолончела, а затим и као Сонату за два клавира, која и данас постоји под ознаком оп. 34б.[11] Ипак, несумњиви напредак у стилу се примећује у другом ставу оп. 26 у којем се може уочити демонстрација композиционог умећа Брамса у погледу сликовитих хармонија, фигурација и уопштено мелодија које су стварале масивне одсеке музичког тока. Као посебно средство интензивирања музичког израза у овој фази стварања истичу се промене тонског рода које је Брамс обилато користио у своја прва два клавирска квартета оп. 25 и оп. 26. Овај поступак, премда позитивно прихваћен

[8] Margaret, Notley, "Discourse and Allusion – The Chamber Music of Brahms", in: Stephen E. Harling (ed.), *Nineteenth-Century Chamber Music*, London, Routledge, 1998, 303

[9] Исто, 306

[10] Margaret, Notley, "Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna", *19th Century Music,* 17, University of California Press, 1993, 114

[11] Margaret, Notley, "Discourse and Allusion – The Chamber Music of Brahms", in: Stephen E. Harling (ed.), *Nineteenth-Century Chamber Music*, London, Routledge, 1998, 306

од стране публике, његови пријатељи нису разумели као позитивну иновацију. Сматрали су да су неки од каденцијалних процеса необично дуги и репетитивни, као и да друга тема непотребно дуго траје. Са друге стране, поступак који је временом постао веома препознатљив као ефектан реторички поступак у Брамсовом стилу јесте фугато. У већини камерних дела која припадају првом стваралачком периоду Брамс је користио фугато у различитим деловима форме, са циљем интензивирања драматуршког нивоа музичког израза. Како ова барокна техника компоновања није била заступљена претходних деценија, Брамсово инсистирање на њој отворило му је бројне могућности када је у питању управљање драматуршком структуром музичког тока, па је ово моћно средство музичког израза врло брзо постало саставни део његовог стила.

Након завршетка Трија за хорну, виолину и клавир Брамс се дуго није враћао камерној музици, већ је своју стваралачку енергију користио за компоновање пре свега оркестарских дела. Ипак, средином осме деценије 19. века компоновао је четири дела камерне музике у кратком временском размаку.[12] У овим делима може се приметити Брамсов развој у погледу стила, пре свега у смислу напуштања широке мелодичности коју замењује сажет, али изразито наглашен драматски набој. Као прави пример тога може се упоредити трајање прве теме и моста у Гудачком квартету у це-молу оп. 51 бр. 1 у којем ови сегменти музичког тока трају укупно 32 такта, док идентични сегменти у Гудачком секстету у Ге-дуру са почетка компоновања камерне музике трају 134 такта.[13] Ово компримовање форме, које је за производ имало интензивирање драматуршког набоја допринело је и формирању идеје да се музички израз гудачког квартета мора заснивати на континуираној линији у којој у савршеном јединству коегзистирају све музичке идеје. Овакав приступ није нов и постоји још од Бетовенове музике. Међутим, тај идеал је у раном романтизму, нарочито Шубертовој музици, био напуштен. Брамс га оживљава и подиже на још виши ниво у којем је потребно да целокупни тематски и хармонски развој подсећа на „дискурс, у којем сваки детаљ представља последицу онога што је претходно

[12] Гудачки квартет у це-молу оп. 51 бр. 1, Гудачки квартет у а-молу оп. 51 бр. 2, Клавирски квартет у це-молу, оп. 60 и Гудачки квартет у Бе-дуру, оп 67.

[13] Margaret, Notley, "Discourse and Allusion – The Chamber Music of Brahms" in: Stephen E. Harling (ed.), *Nineteenth-Century Chamber Music*, London, Routledge, 1998, 317

изложено и премису за оно што следи, већ би то требало да постигне и са строгом економичношћу, уз минимална одступања“.[14] Брза, одсечна елаборација мотива и тема постаје норма. Већ у првих неколико тактова оп. 51 долази до фрагментирања главне тематске идеје првог става, алудирајући тако на Бетовенов оп. 95 у којем се слични поступци спроводе на још екстремнији начин.[15] Са друге стране, мотивски развој у одређеним тренуцима преузима примат над формом услед чега долази до замагљивања каденци и разграничења делова форме.

Последња композиција из овог периода стваралаштва, Гудачки квартет у Бе-дуру оп. 67 на први поглед делује као једноставнија у погледу драматуршког тока, будући да Брамс више није морао да се доказује као композитор, те у овом случају није користио елементе компримовања одсека и тематских мотива. Међутим, дубље сагледавање Брамсове композиционе технике открива још амбициознији поступак – цикличност у којој би дошло до поновног појављивања материјала из првог става у финалном. Морамо истаћи да је упркос томе фактура у овом случају поједностављена.[16]

У свом трећем, финалном периоду стварања камерних дела, Брамс је компоновао чак тринаест нових дела.[17] Иако списак то не показује, Брамс је позајмио идеју за друго дело: средњи став Виолинске сонате у А-дуру, Оп. 100, из виолинске сонате Едварда Грига (Edward Grieg). Естетика камерне музике, уосталом, традиционално је наглашавала квалитет обраде више него инхерентну лепоту тема или њихову оригиналност; као последица тога, композитори су могли да присвоје идеје кроз оно што су с њима урадили.

У писму Брамсу, његов пријатељ Хајнрих фон Херцогенберг (Heinrich von Herzogenberg) индиректно је скренуо пажњу на порекло *scherzando* делова

[14] Исто, 317
[15] Исто, 318
[16] Исто, 320
[17] Виолинска соната у Ге-дуру оп. 78, Клавирски трио оп. 87, Гудачки квинтет у Еф-дуру, оп. 88, Чело соната у Еф-дуру, оп. 99, Виолинска соната у А-дуру оп. 100, Клавирски трио, оп. 101,
Клавирски трио у Де-дуру, оп. 8 (ревизија композиције из првог стваралачког периода), Гудачки квинтет у Ге-дуру, оп. 111, Кларинет трио у А-дуру оп. 114, Квинтет за кларинет, оп. 115 и Сонату за кларнет у еф-молу оп. 120 бр. 1 и Соната за кларинет у Ес-дуру, оп. 120 бр. 2

Виолинске сонате у А-дуру: „Испрва ми се није допало што је ово дивно лице у Еф-дуру довело са собом младожењу, весело меланхоличног Норвежанина.“ Користећи украдену идеју у истом жанру, Брамс чак није ни покушао да сакрије своју позајмицу; сличности су, у сваком случају, довољно очигледне.[18]

Брамсово позно камерно стваралаштво и даље задржава строгу музичку логику, али он истовремено више истражује текстуре и звучне слике које су повезане са размишљањем и личним емоцијама. Задржавајући логику класицизма, традиционалне музичке елементе користи на нов и изузетно изражајан начин. Према Брамсовим савременицима, концепт „логике“ у музици током касног 19. века у Бечу имао је много дубље значење.[19]

Међутим, како су Брамсови каснији радови постали више субјективни и емоционално сугестивни, многи слушаоци су их тешко разумели, што је утицало на њихов доживљај самог композитора. На пример, иако је Кларинетски квинтет био једно од његових најбољих дела, ретко је извођен, јер је публика сматрала да је превише сложен за разумевање.[20]

Розе квартет, који је такође изводио рана дела Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg), извео је неке од Брамсових позније композиција, али иако су та извођења била успешна, у то време су Брамсове позније композиције често сматране превише тешким за ширу публику.

[18] Исто, 324
[19] Исто, 342
[20] Исто.

ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ НАСТАНКА КЛАВИРСКИХ КВАРТЕТА ОП. 25 У ГЕ-МОЛУ И ОП. 60 У ЦЕ-МОЛУ

Клавирски квартет оп. 25 у ге-молу и оп. 60 у це-молу два су од укупно три клавирска квартета које је компоновао Јоханес Брамс. Историјски различито позиционирани, први релативно на почетку стваралачког пута композитора, други у зрелом добу, својом појавношћу интригирају слушаоце, извођаче и аналитичаре. Оба дела поседују одређене занимљивости у вези са настанком и премијерним извођењем и у наредном делу рада говорићемо о томе.

Када је у питању Клавирски квартет оп. 25 у ге-молу, требало би истаћи да је његово стварање трајало између 1856. и 1861. године и да је то једино дело Брамсове камерне музике које укључује клавир које он није извео на премијери, већ је то учинила Клара Шуман 16. новембра 1862. године.[21] Ове године Брамсовог живота обележила су перманентна путовања и учестали боравак са Кларом Шуман у различитим местима широм немачког говорног подручја. Она је уједно и фактор који клавирске квартете оп. 25 и оп. 60 обједињује. Наиме, 14. марта 1850. године догодио се својеврсни судбински сусрет деветнаестогодишњег Брамса са Кларом и Робертом Шуманом приликом њихове посете Хамбургу, родном граду Јоханеса Брамса, који су посетили на позив представника одбора хамбуршког симфонијског друштва. Том приликом Брамс је Роберту Шуману показао нека од својих дела, међутим, остао је ускраћен за било какву критику од стране познатог композитора.[22] Године 1853. њихови путеви се поново укрштају када Брамс одлази до Дизелдорфа, решен да овога пута добије одговарајућу повратну информацију за своје четири композиције – клавирске сонате оп. 1 и оп. 2, Скерцо оп. 4 и *Liebestrau* оп. 3. Овај сусрет привукао је знатно више пажње и обезбедио је Брамсу једномесечни боравак у хотелу *Römischer Kaiser* (Слика 1). Одушевљен Брамсовим раним делима, Роберт Шуман дао је Брамсу

[21] Michael, Musgrave, "Pianists", in: Natasha Loges and Katy Hamilton (eds.), *Brahms in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019, 341

[22] Thomas, Synofzikin, "The Schumanns", in: Natasha Loges and Katy Hamilton (eds.), *Brahms in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019, 54

привилегију да сваког јутра иде са њим у шетњу.[23] Њихови разговори били су дубоки, будући да су делили интересовања из сфера књижевности, поезије и филозофије. Дружење са Шумановима и својеврсно менторство наставило се и наредне године током турнеје по Холандији, међутим, по повратку Кларе и Роберта у Дизелдорф уследио је веома тежак период за породицу Шуман. Након Робертовог покушаја самоубиства и добровољног одласка на болничко лечење, Брамс је полако постајао све значајнији део ове породице. Робертовом најмлађем сину, Феликсу (Felix Schumann) био је права очинска фигура, а 1. јануара 1855. постао му је и кум на крштењу. Према Клари Шуман је већ од 1854. почео да осећа нешто што је у писмима свом пријатељу Јозефу Јоахиму називао опчињеношћу:

> "Верујем да немам више брига и дивљења него што је волим и очаран сам њоме. Често морам да се суздржавам од жеље да је тихо обмотам мојом руком и чак …"[24]

Имајући у виду поштовање према Роберту, Брамс се суздржавао да чак и напише нешто што би било противно његовим моралним начелима.

Слика 1. *Römischer Kaiser* хотел у Дизелдорфу

[23] Исто, 54

[24] Nancy, B, Reich, "Clara Schumann and Johannes Brahms", in: Walter Frisch and Kevin C. Kernes (eds.), *Brahms and His World*, Princeton University Press, New Jersey, 2009, 63–64

Средином 1854. током Робертовог боравка у болници почео је да станује у истој згради као и Клара, која се са децом преселила у мањи стан. Њеној деци је касније, 1858. године посветио Народне дечје песме под ознаком WoO 31, а Клари Шуман чак две композиције објављене 1854. године – Клавирску сонату оп. 2 и Варијације на тему Роберта Шумана оп. 9. Интересантна је чињеница да је још једино његов блиски пријатељ Јозеф Јоаким добио двоструку писану посвету, али у временском интервалу од више од двадесет пет година.[25] У годинама 1855. до 1863. Брамс и Клара су лета проводили заједно путујући по Немачкој и Швајцарској. Почевши од 1862. Брамс се преселио у Беч, а од 1866. његово пријатељство са Кларом Шуман почело је да губи на интензитету.

Клавирски квартет оп. 60 у це-молу, назван још и "Вертеров квартет" надовезује се на оп. 25 у ге-молу. Са једне стране, скице за прва два става настале су чак и пре оп. 25, око 1854. године, у периоду када су Брамсова осећања према Клари била изузетно јака. Са друге стране, било је потребно да прође пуних двадесет година да би дело било завршено. С тим у вези, можемо са сигурношћу рећи да ово дело показује и стилски развој самог композитора, будући да се његов настанак простире на две етапе компоновања камерне музике. Програмски назив које је дело добило захваљујући Брамсовом коментару упућеном издавачу: "На насловној страни мораш имати слику људске главе са пиштољем прислоњеним уз њу. Сада можеш да имаш неку идеју у вези са музиком! Послаћу ти своју слику за ту прилику. Пошто се чини да волиш штампу у боји, користи плави капут, жуте панталоне и дубоке чизме."[26] Овакав опис одговара Гетеовом (Johann Wolfgang von Goethe) Вертеру, младићу који због љубави према жени другог човека проживљава емоционалну агонију пре него што одлучи да је самоубиство једини излаз из те ситуације (Слика 2). Иако Брамс у историји музике важи за композитора који је био наклоњен искључиво апсолутној музици, није тајна да је додавао поетске наслове својим раним сонатама и позним делима, као и да је оп. 10 назвао баладама, што је директна повезаност са књижевним

[25] Thomas, Synofzikin, "The Schumanns", in: Natasha Loges and Katy Hamilton (eds.), *Brahms in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019, 59

[26] Russell Steinberg, "Secrets Inside the Brahms op. 60 Piano Quartet", *Russell Steinbeg*, July, 2014, Преузето са: http://www.russellsteinberg.com/blog/2014/7/4/secrets-inside-the-brahms-op-60-piano-quartet Приступљено: 10.9.2024.

жанром.[27] Поред тога, имајући у виду биографске корелације са Кларом Шуман, као и изузетно дугачак временски период који му је био потребан да ово дело заврши, премда никада није сматрао да је дело заиста завршено већ искључиво доведено у прихватљиво стање, постаје сасвим јасно да спомињање Гетеовог јунака игра важну улогу у драматуршком току дела.

Слика 2. Приказ Гетеовог Вертера

Преузето са: www.seattleoperablog.com

1854. године, на самом почетку њиховог познанства, Брамс је Клари Шуман казао да је „види“ у Це тоналитету, украсима и дугим педалима.[28] Исте године Брамс је свом пријатељу Јоакиму из Хановера послао скице клавирског квартета. Основни тоналитет био је цис-мол и музички ток се састојао из три става – *Allegro* изграђен на основу тема које и данас чине први став квартета оп. 60; лагани став који је највероватније, али не са потпуном сигурношћу *Andante* који данас можемо уочити у партитури и *Finale* који дефинитивно није овај који данас познајемо из опуса 60.[29] Запис из дневника Кларе Шуман из октобра исте године говори нам да је Брамс

[27] Natasha, Loges, “Literature”, in: Natasha Loges and Katy Hamilton (eds.), *Brahms in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019, 438

[28] Eric, Sams, “Reviewed Work: Piano Quartet Op. 60 by Brahms, H. Krellmann”, *The Musical Times,* Vol. 116, No. 1588, Musical Times Publications Ltd., Jun. 1975, 549

[29] Daniel, Gregory, Mason, “The Pianoforte Quartet of Brahms in C. Minor, Op. 60”. *The Musical Times*, Vol. 74, No. 1082, Musical Times Publications Ltd., Apr. 1933, 312

компоновао "*Adagio* за свој квартет у цис-молу – пун дубоких осећања."[30] Постоји хипотеза Данијела Мејсона (*Daniel Gregory Mason*) да су *Adagio* и *Andante* идентични ставови с тим да се Клара Шуман са музиком упознала после Брамсове преписке са Јоахимом.[31]

Две године касније, 1856. године Брамс је писао Клари Шуман у вези са скицама овог квартета:

> „Чини се веома тешким за свирање. Да ли можеш да га вежбаш и свираш неко време? Иначе ће звучати одвратно. (...) Често желим да могу да ти некада пошаљем писма дивна и пуна љубави као што су твоја. Ја сам момак од сламе и не заслужујем да ме држиш у свом срцу, драга, племенита Кларо."[32]

Током наредних осамнаест година Брамс ово дело није представљао широј публици, већ га је чувао само за себе и најближе сараднике, перманентно радећи на његовом изразу. Пре самог објављивања дела у лето 1875. године, направљене су значајније измене које су подразумевале промену тоналитета из цис-мола у це-мол, други став је померен на место трећег става док је место другог става преузео *Scherzo* и постављен је нови финални став.[33]

ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ЧИНИОЦИ КОЈИ ОБЛИКУЈУ ТОНСКЕ ОДНОСЕ ГУДАЧКОГ И КЛАВИРСКОГ КОРПУСА У БРАМСОВИМ КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА ОП. 25 БР. 1 И ОП. 60 БР. 3

Као композитор који је идеолошки припадао „конзервативној" струји композитора 19. века Брамс је у својим делима веома водио рачуна о записивању артикулације, динамике и карактерних ознака, као и начина свирања на гудачким инструментима у погледу организације штрихова. Имајући то у виду, наредно поглавље биће посвећено аналитичком сагледавању ових изражајних средстава, као

[30] Исто.
[31] Исто.
[32] Исто.
[33] Исто.

и постављање истих у целокупни контекст музичког израза кроз призму тонских корелација између гудачког корпуса и клавира. Тумачењем одређених композиционих поступака настојаћемо да боље разумемо драматургију самог музичког тока дела.

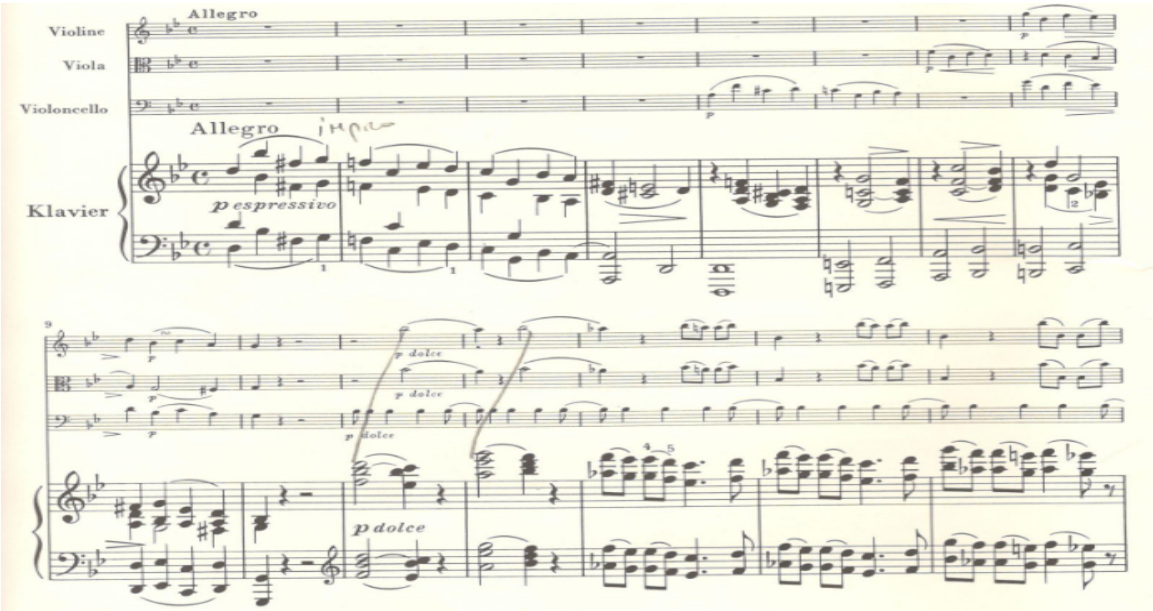
Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 у ге-молу

Први став гудачког квартета у ге-молу написан је у форми сонатног облика – традиционалне музичке форме за први став сонатног циклуса. Ипак, његове су димензије у овом случају развијене до крајњих граница, нарочито димензије друге теме због чега су блиски пријатељи одмах након премијере критиковали Брамсов приступ. Са друге стране, у оквиру музичког тока првог става могу се уочити бројни примери примене различитих поступака у процесу креирања музичког израза. Већ на самом почетку прве теме у експозицији можемо уочити занимљив начин третирања тематског материјала у прва четири такта у деоници клавира, који ће затим преузети гудачки ансамбл. Наиме, у првом такту става десна рука у октавама и најнижи слој леве руке клавирске деонице доносе основну идеју првог става – четири једнаке ноте у *p* динамици са назначеном карактерном ознаком *espressivo*. Посебну пажњу треба обратити на интервал последње две ноте мотива, малу секунду, која ће услед ритмичке једноставности самог мотива бити један од пресудних чинилаца развоја мотива а нарочито ће бити значајна у формирању каденцијалних обрта. У овом делу она се назива "мотив уздаха".[34] Након иницијалног излагања у првом такту, други и трећи такт доносе поновно излагање овог мотива, али у измењеном облику. Нарочито је значајан други такт који користи рефлексију мотива, својеврсну инверзију интервалских кретања која је слободно организована. Имајући то у виду, трећи такт представља транспозицију слободне инверзије која се одиграва у другом такту. Овај тротакт у 5. такту напушта деоницу клавира и премешта се најпре у деоницу виолончела, затим у деоницу виоле и на крају у деоницу виолине. Организација штрихова у тактовима 5–9 подразумева да се

[34] Zhuoxin, Yang, "An analysis of the Composing Techniques of Brahms's Piano Quartet Op.25 and Op.26", *Journal of Arts & Humanities*, Volume 09, Issue 11, IAFOR, 2020, 55

сваки наступ мотива свира легато и да се потези гудалом организују тако да сваки штрих буде један наступ мотива (Пример 1).

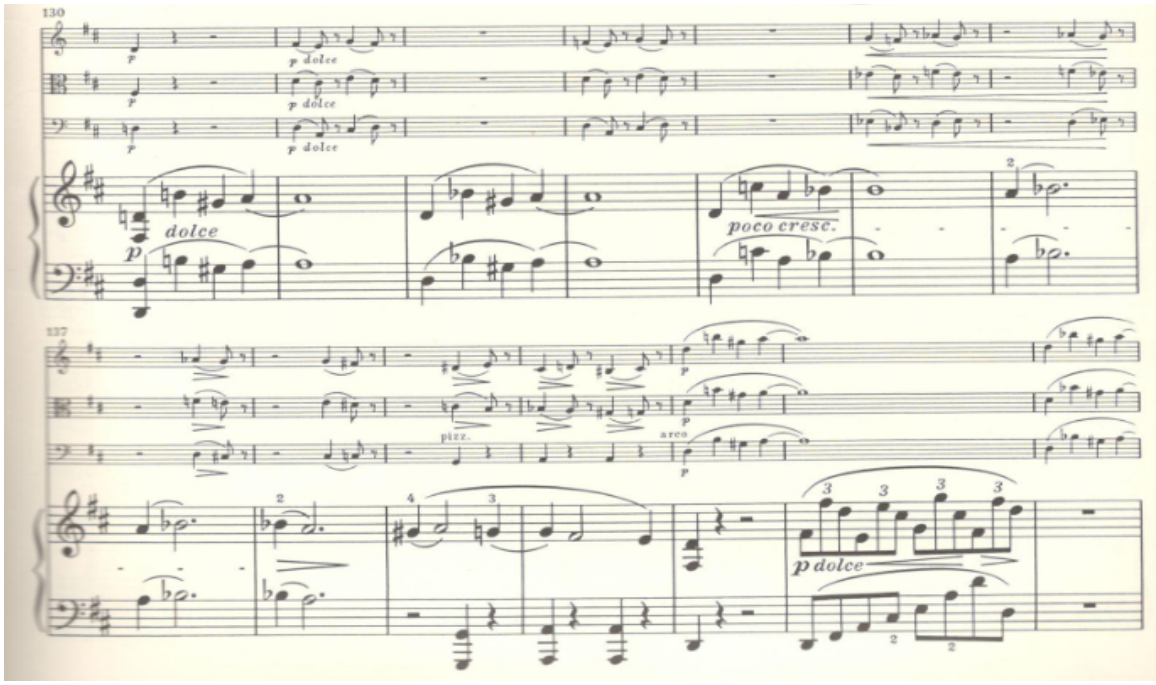
Пример 1. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 први став - тактови 1–9[35]

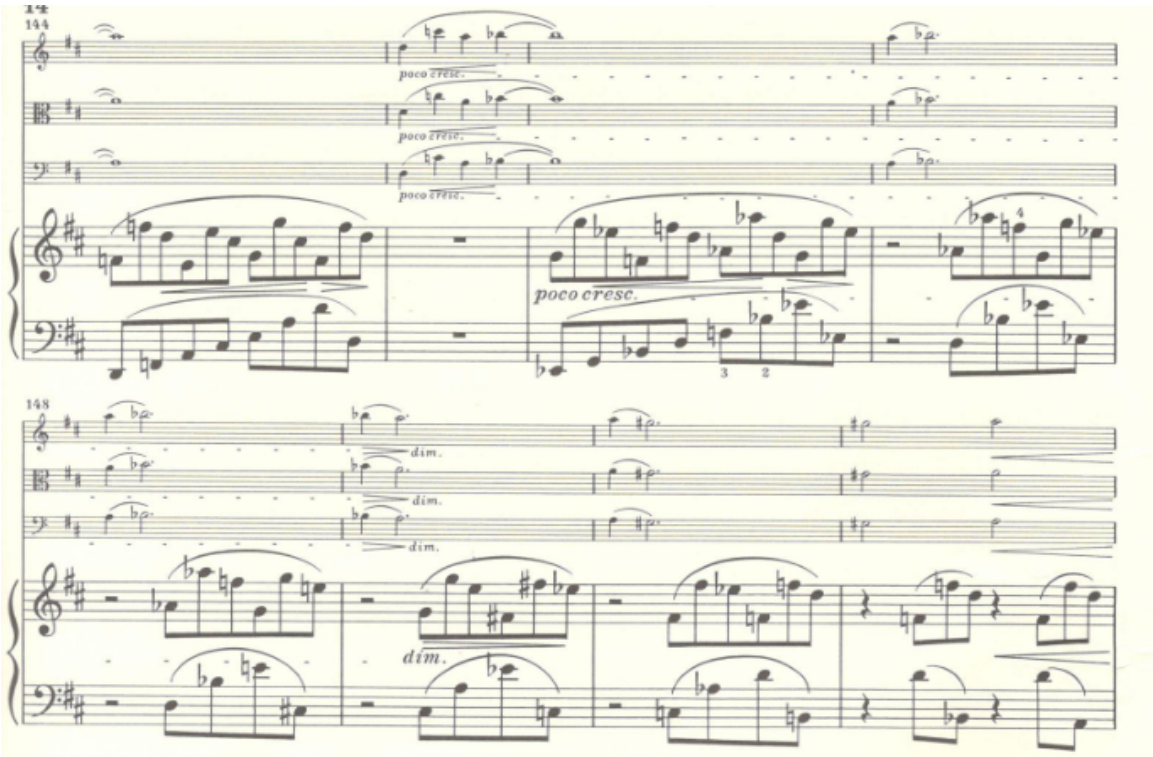


Када је у питању тонска корелација у оквиру првог става овог квартета требало би истаћи тактове 131–151. Посматрајући целокупни музички израз првог става можемо рећи да је овај сегмент место у којем гудачки инструменти свирају најтише. Динамика је означена као *p*, а *dolce* ознака чини овај сегмент још сензибилнијим. Са друге стране, наступ клавира који у наредним тактовима ствара својеврсни дијалог у односу на деонице гудачких инструмената мора бити пажљиво осмишљен у динамичком смислу. Наиме, боја и динамика коју гудачи доносе веома је суптилна и пијаниста мора пронаћи праву меру нијансирања помоћу које ће клавир наставити музичку мисао коју су започели гудачи (Пример 2).

[35] Johaness Brahms, Piano Quartet in g minor op. 25. G. Henle Verlag URTEXT Edition, ed. Hanspeter Krellmann, fingering of piano part Hans-Martin Theopold, 1972/73

Пример 2. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 први став - тактови 131–143

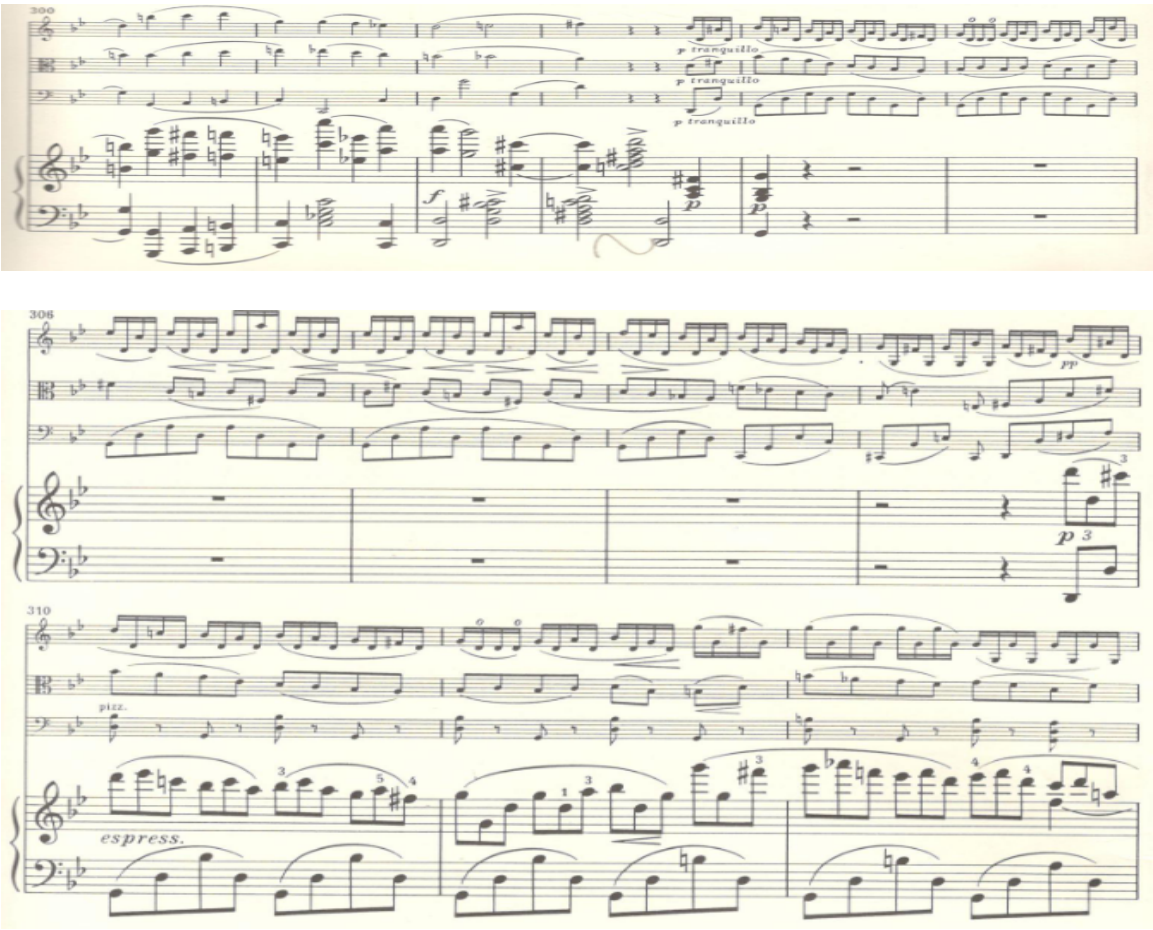




Надаље, у тактовима 303–316 такође можемо уочити интересантну тонску корелацију између гудачког корпуса и клавира. Наиме, у тактовима 303–309

наступају само гудачи и њихов музички израз у погледу *p* динамике са ознаком *tranquillo* креира специфичну боју и атмосферу коју деоница клавира мора преузети од 310. такта када се придружује гудачима. У тренутку укључивања клавира долази од размимоилажења динамичких ознака, будући да се у деоници виолине на крају 309. такта уводи *pp*, а да остале деонице остају на *p* динамици. Сви чиниоци које смо набројали чине овај сегмент веома изазовним и траже од извођача одличну комуникацију и заједничку организацију звука (Пример 3).

Пример 3. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 први став - тактови 303–316

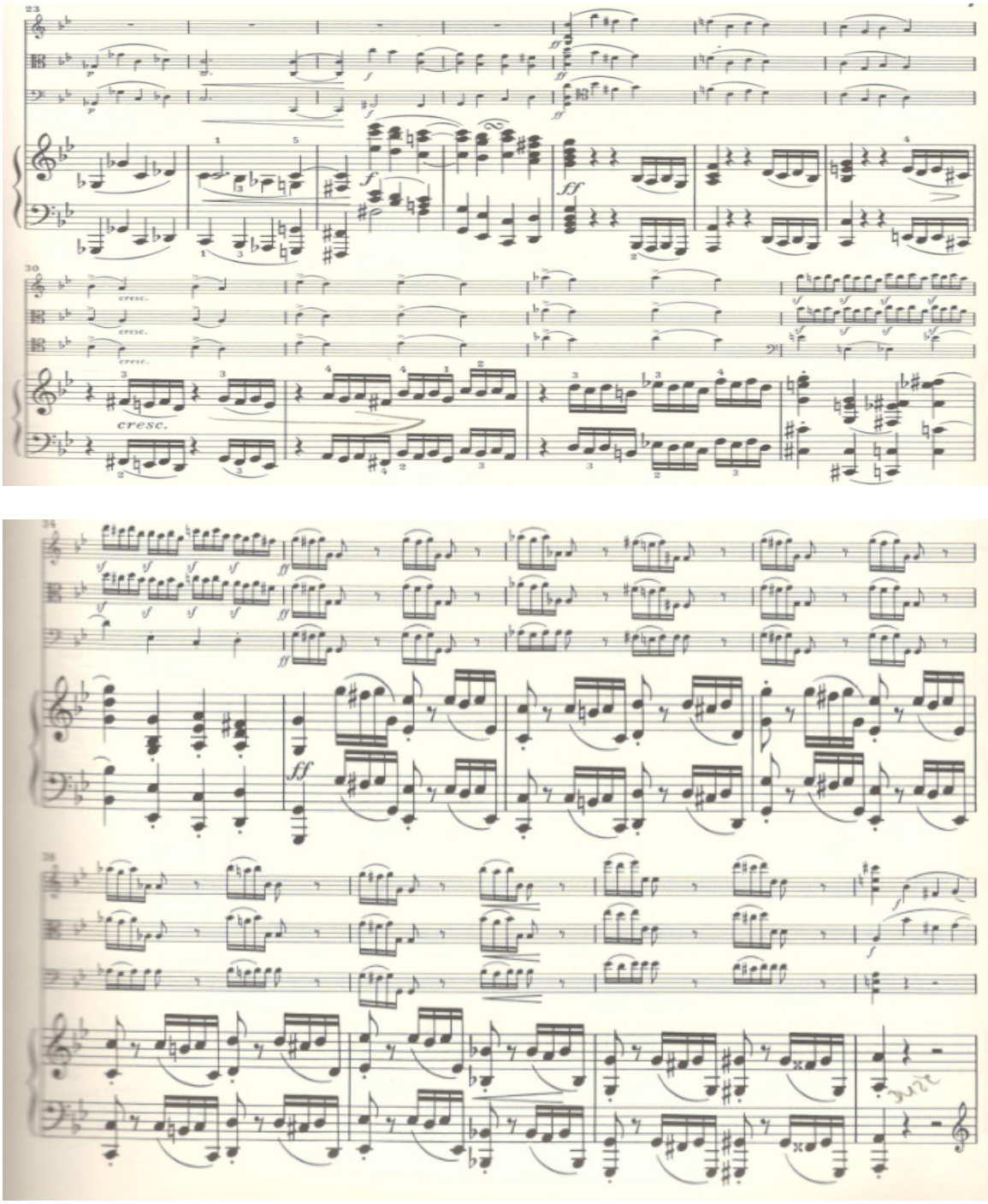


У погледу артикулационих ознака које подразумевају употребу акцената значајно је истаћи наступ моста у тактовима 27–50. Већ од самог почетка моста можемо приметити да се иницијални мотив става поставља у другачији драматуршки контекст. Динамичка ознака *ff* уз компактне акорде тонике ге-мола у деоници

клавира и трозвуке у деоницама гудачких инструмената уводи комплетну промену карактера који је у претходном музичком току био претежно лирски. Шеснаестинске нотне вредности у деоници клавира у 27. такту започињу својеврсну лавину емоција која ће своје разрешење добити тек у 41. такту. У оквиру ових четрнаест тактова у деоницама гудачких инструмената појављују се две артикулационе ознаке које значајно доприносе развоју драматуршког тока. То су ознака за акценат > и ознака за сфорцато *sf*. Најпре се јавља акценат у тактовима 30–33 на местима наглашених четвртина. Интересантно је уочити да се акценат јавља у спрези са секундним кретањем наниже, као и да су ове секунде организоване као засебни штрихови подвучени легатом. Имајући у виду организацију деонице клавира у тактовима 27–30 која се базира на перманентном излагању шеснаестинских нотних вредности најпре само на ненаглашеним деловима такта, а од 31. такта на свим добама осим прве, можемо рећи да је задатак акцената у деоницама гудачких инструмената да постепено појачава драматски набој овог сегмента музичког тока. Да је реч о постепеном појачавању драматског нивоа говоре нам и тактови 33–41. Наиме, у тактовима 33–35 долази до премештања шеснаестинског покрета из клавирске деонице у деонице виолине и виоле у којима почетна шеснаестина сваке добе добија ознаку *sf*, док деоница виолончела заједно са деоницом клавира учествује у креирању компактних акордских структура које интензивирају музички израз, нарочито комбинацијом артикулационих ознака легато и стакато. Стакато у овом случају је посебно значајан зато што наглашава формирање каденце која у тактовима 34–35 раздваја два одсека моста. Уместо разрешења, ова каденца доноси нови, још виши ниво драматског набоја активирањем *ff* динамике и каденцијалног обртаја *t-N6-D-t* који ће даљим развојем довести до доминанте новог тоналитета, Де-дура, у 41. такту. У погледу интензивирања музичког израза важно је истаћи и начин организовања штрихова у деоницама гудачких инструмената у тактовима 35–51. Наиме, можемо приметити да су шеснаестински покрети подељени на трихорд који се свира једним покретом гудала и засебну шеснаестину која се свира деташе у односу на наредну ноту, осминску нотну вредност која наступа након ње. Оваквим поступком композитор нам сугерише да постоје две линије које се паралелно развијају. Брамс је веома добро познавао Бахову (Johan Sebastian Bach) музику и овај својеврсни

скривени двоглас заиста подсећа на Бахове прелудијуме у којима скривени двоглас користи као средство интензивирања музичког израза (Пример 4).

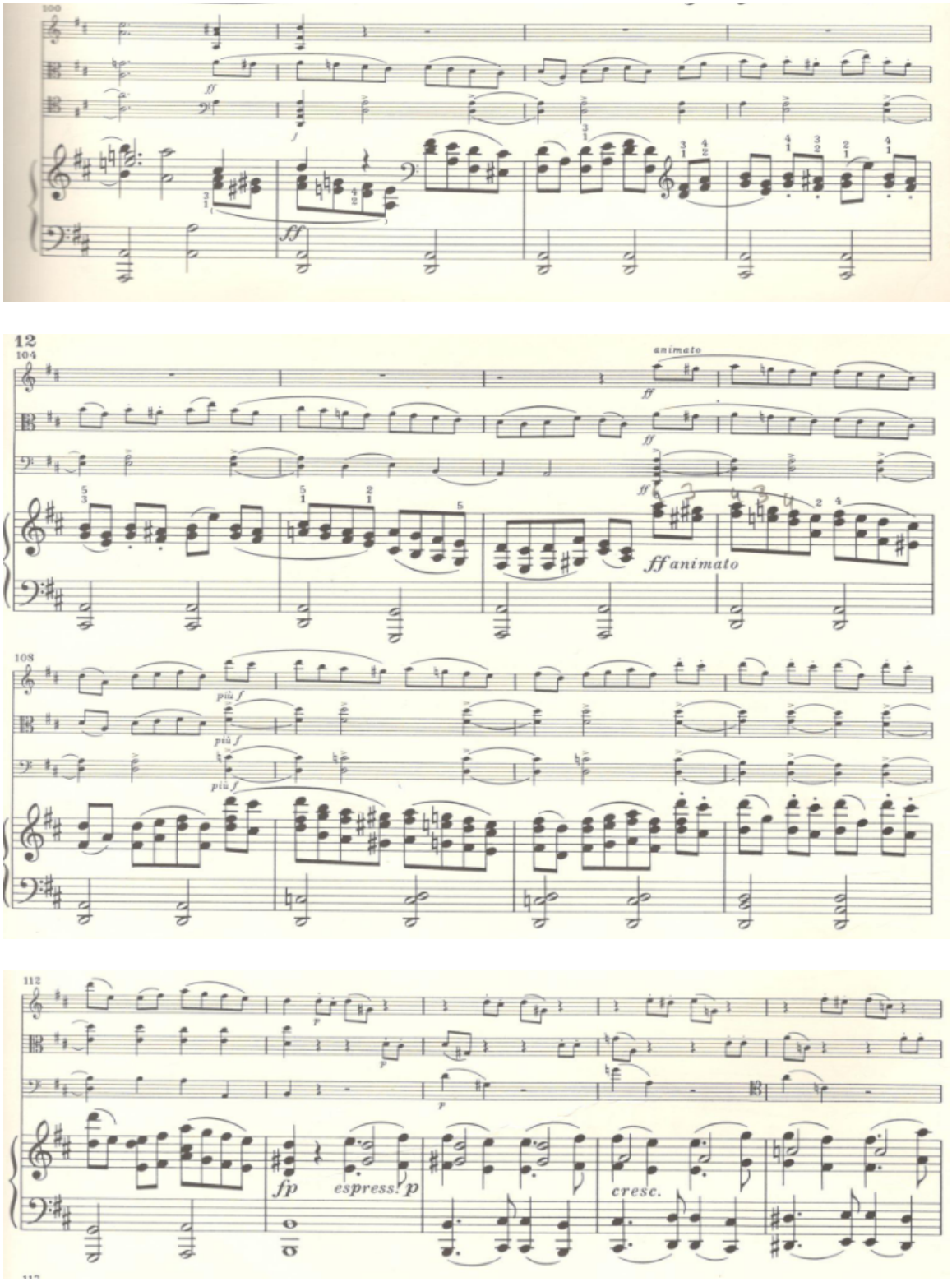
Пример 4. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 први став - тактови 27–41



Наредни сегмент музичког тока којем је потребно посветити аналитичку пажњу налази се у тактовима 101-113. У питању је B3 одсек групе друге теме. Наиме, друга тема у свом укупном трајању које заузима осамдесет тактова може се поделити на три одсека који се захваљујући својим различитим тематским садржајем, али и карактерним цртама.[36] За разлику од B1 и B2 одсека друге теме у којима деонице гласова чине веома сложену фактуру, о чему ће речи бити у даљем тексту рада, B3 одсек карактерише изразито лирски карактер са издвојеном водећом мелодијом и јасном пратњом. На почетку овог одсека водећа мелодијска линија налази се у деоници виоле, међутим, ова мелодијска линија такође је смештена и у деоницу десне руке клавира која се изводи у терцама и секстама. Иако се ради о удвајању мелодијске линије, благу предност у звуку би требало дати деоници виоле због специфичне боје инструмента која у једногласу лепше и јасније доноси емоцију музичког израза, док би звук клавира требало да остане као подршка која не улази у први план. Међутим, оно што је посебно важно увидети у овом сегменту музичког тока јесте начин на који су организоване деонице леве руке клавира и виолончела. Наиме, у левој руци деонице клавира се током највећег дела трајања овог одсека налазе педали доминанте или тонике и на тај начин се постиже смирење музичког израза, нарочито имајући у виду карактер претходних одсека друге теме. Ипак, то смирење ремети наступ деонице виолончела која је од 101. до 112. такта у потпуности организована помоћу синкопираног ритма у којем се нарочито помоћу акцента наглашавају иначе ненаглашени делови такта – друга и четврта доба. У садејству са левом руком деонице клавира постиже се ефекат да је свака четвртина у тим тактовима наглашена. Наступ деонице виолончела је због тога веома значајан, јер она наговештава да је смирење само привидно и да се у позадини још увек одвијају сукоби који ће довести до поновног интензивирања драматуршког нивоа. Овом запажању доприносе и повремени упади стакато артикулације у деоницама које доносе водећу мелодију – најпре у виоли и клавиру у тактовима 103–104, а затим и виолини и клавиру у тактовима 110–111 и најзад само у деоници виолине у тактовима 112–121 (Пример 5).

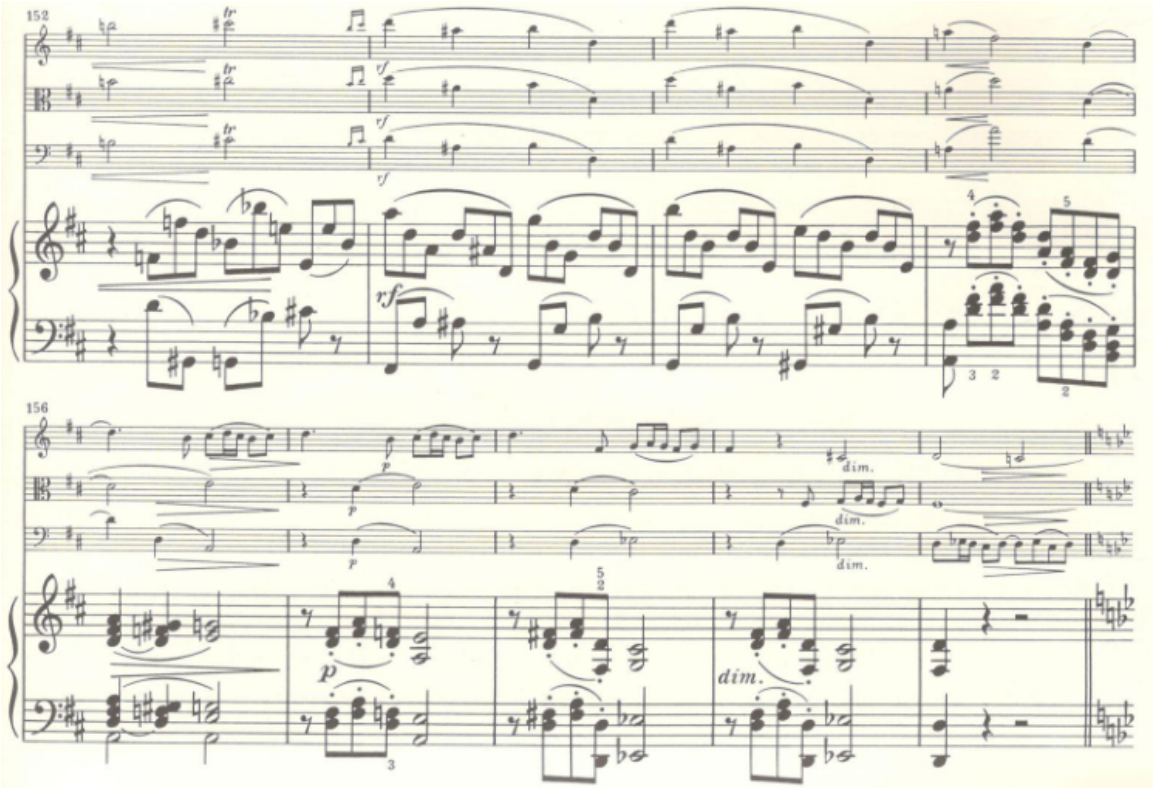
[36] Душан Сковран, Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима*, Унирзитет уметности у Београду, Београд, 1991, 218

Пример 5. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 први став - тактови 101–121



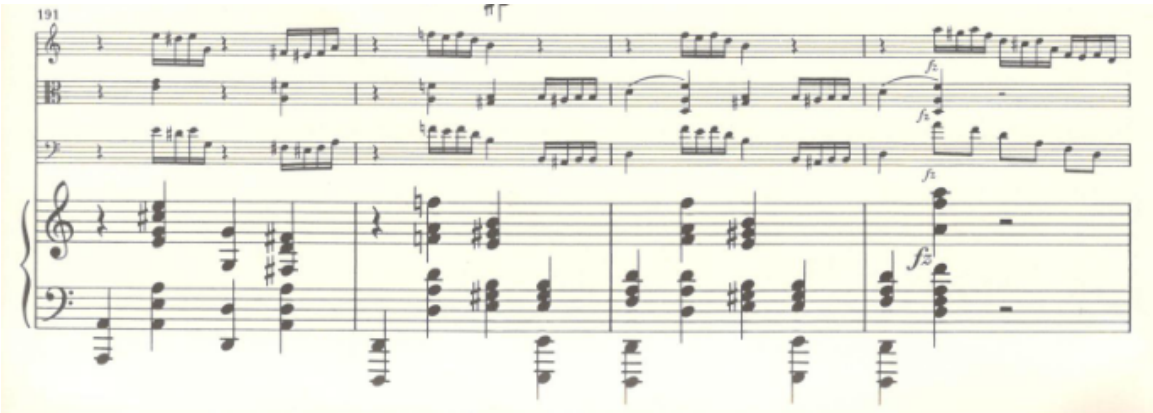
Завршница експозиције сонатног облика првог става доноси са собом употребу нове артикулационе ознаке. У питању је портато који се јавља у тактовима 155–160 и његова примена поседује веома специфичну функцију. Наиме, у 155. такту започиње каденцијални процес који за циљ има окончање завршне групе експозиције. Наглашавамо *процес*, јер потврда каденце заузима простор од чак шест тактова. Деонице гудачких инструмената у тактовима 155–160 организоване су тако да виолина доноси водећу мелодију, а виола и виолончело учествују у изградњи хармоније, користећи „мотив уздаха", што се примећује нарочито у деоници виоле. Деоница клавира, међутим, поседује изузетан значај у формирању осећаја завршетка, пре свега због употребе портата у фигурацији разлагања К6/4, а затим и кроз репетитивно излагање акорда тонике испред тврдо-умањене доминанте циљног Де-дура. Значају портата доприноси и чињеница да се ни у једном од три наступа тонике у тактовима 157–159 компактан акорд не појављује на првој, најнаглашенијој осмини у такту (Пример 6).

Пример 6. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 први став - тактови 155–160



Сонатни облик првог става, поред обимне друге теме одликује и опсежан развојни део. Сам почетак развојног дела у 161. такту делује као да би на том месту заправо могла да започне реприза, међутим, већ после неколико тактова постаје јасно да се ради о уводном одсеку развојног дела и да ће веома брзо уследити даљи тематски и тонални развој. Централни одсек развојног дела свој наступ започиње у 180. такту, а први сегмент у оквиру овог одсека завршава се у 195. такту. Управо на његовом крају, у 194. такту, може се уочити артикулациона ознака која се појављује по први пут од почетка композиције - форцато (*fz*). Наиме, сегмент музичког тока који претходи 194. такту заснован је на брзим деташе покретима шеснаестинских нотних вредности у деоницама виолине и виолончела, наспрам којих стоје акорди које образују деонице виоле и клавира. Интересантно је уочити да су нагласци у потпуности померени на ненаглашене делове такта. Имајући то у виду, Брамс користи форцато како би остварио две ствари - прекид помереног нагласка у такту и припрему за крај сегмента, након којег ће у 196. такту започети нови. Иако се налази на другој, ненаглашеној доби, форцато у целој вертикали делује као фактор прекида (Пример 7).

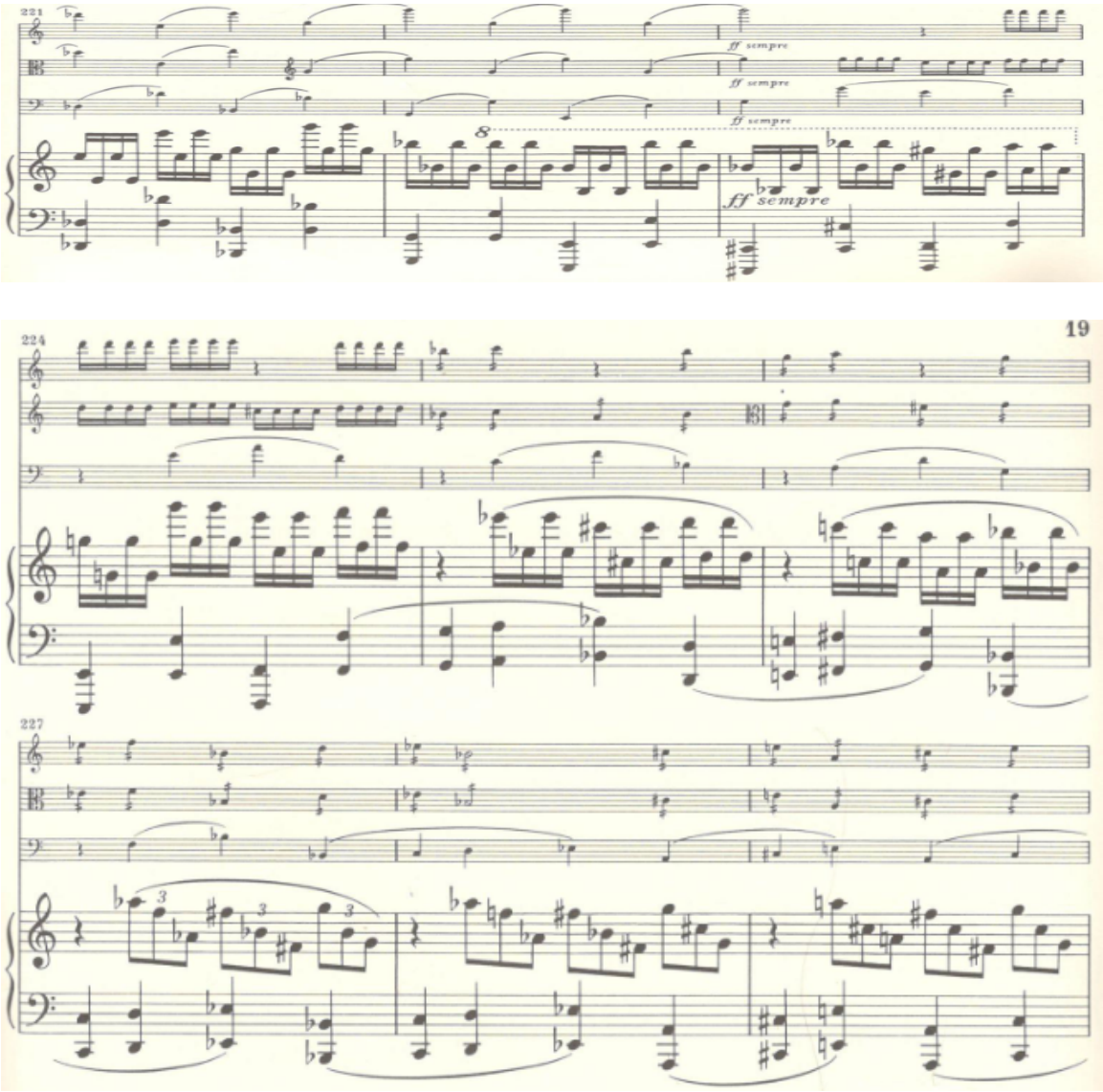
Пример 7. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 први став - тактови 191–195

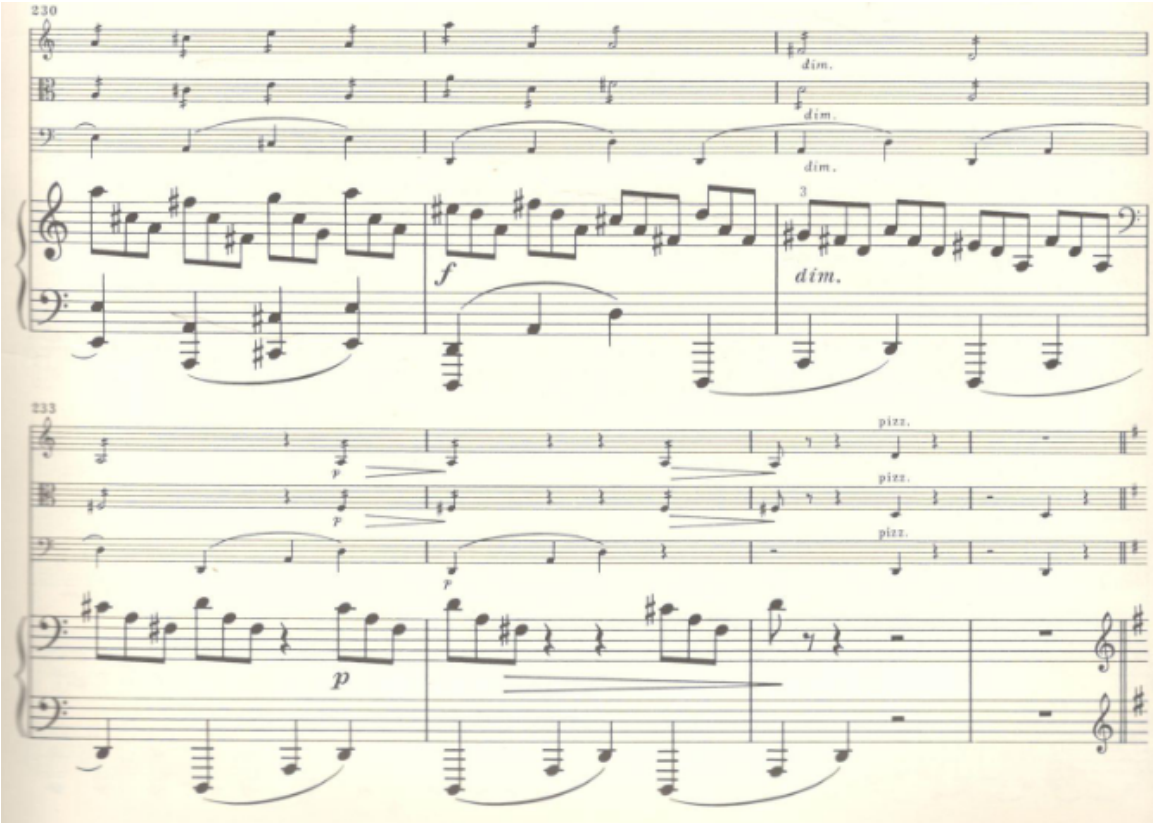


Развојни део као сегмент сонатног облика подразумева да у њему долази до врхунца емоционалног набоја и развоја свих музичких планова. То са собом најчешће подразумева и интензиван развој фактуре и у завршном одсеку овог развојног дела можемо уочити управо то - изузетно сложену фактуру коју чине потпуно различити

елементи, али који у укупном звуку остварују јединство музичког израза и на потпуно логичан начин приводе овај велики део музичког тока крају, односно, повезују га са репризом сонатног облика. У 223. такту централни одсек развојног дела завршава свој наступ колосалном кулминацијом која укључује завршетак на умањеном септакорду у *ff* динамици са пет октава регистарског размака. Већ у истом такту помоћу уланчавања свој наступ започиње завршни одсек који ће нама бити у фокусу. Захваљујући ознаци *sempre* која се односи на *ff* динамику, шеснаестинским деташе покретима у деоницама виолине и виоле и октавним преломима разлагања акорада у деоници клавира велики део емоционалног набоја из кулминације и даље остаје присутан. Насупрот томе, деоница виолончела је организована помоћу штрихова који се заснивају на трихордима у легато артикулацији. Почевши од 225. такта шеснаестине у деоницама виолине и виоле замењује тремоло, а од 227. у деоници десне руке клавира можемо такође уочити промену када се уместо октавног прелома шеснаестина појављују триоле са перманентним силазним покретом у виду разлагања акорада. Иако на први поглед то може деловати као делимично разрешење ситуације, полиритмија која се јавља у тактовима 227–233 усложњава фактуру и на тај начин музички ток удаљава од разрешења тензије. У том погледу посебно је значајно да истакнемо и дешавања у деоници виолончела у тактовима 228-233. Наиме, почевши од последње добе 228. такта трихорди почињу да превазилазе границе такта и формирају својеврсну хемиолу која својим привидним троделним метром ремети очекиване акценте на наглашеним деловима такта 4/4. Хемиола се у овом случају користи као средство супротстављања осталим гласовима и од извођача се очекује да то препозна и инкорпорира у своју интерпретацију. Иако деоница виолончела стоји насупрот остатку ансамбла, она представља пркос сили, не одустаје од свог циља и она је уједињујући фактор који даје потпуни смисао овом сегменту музичког тока (Пример 8). Постепено смирење музичког израза можемо уочити тек од 233. такта у којем се постепено уводе паузе у деоницама виолине, виоле и десне руке клавира. На крају, пицикато у гудачким инструментима у 235. такту нагло прекида трајање завршног одсека развојног дела, имајући у виду целокупни развој његовог тока.

Пример 8. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 први став - тактови 221–235

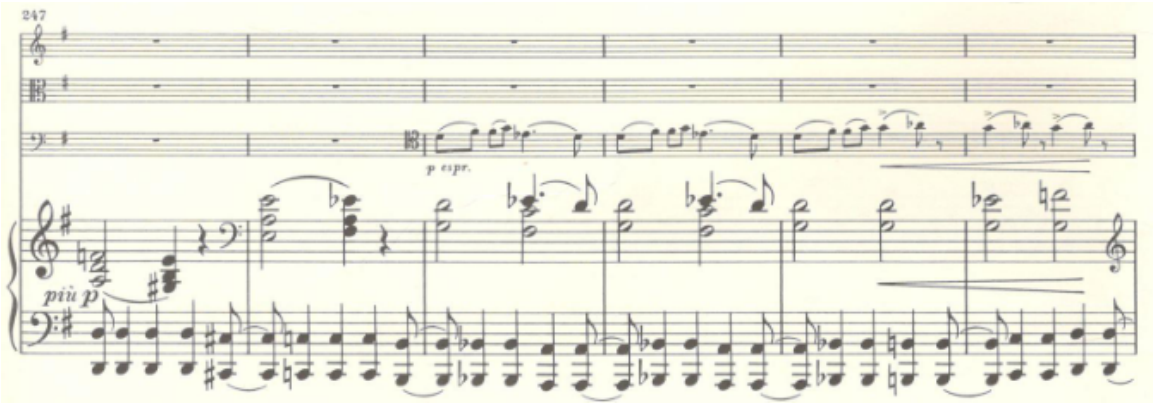




У оквиру репризе прве теме која траје у тактовима 236–265 можемо уочити један веома занимљив поступак. Наиме, прва тема у експозицији могла би се окарактерисати као троделна песма aba^1, будући да постоји и тематски и тонални контраст између одсека *a* и *b*, након чега се у измењеном и скраћеном облику појављује основни тематски материјал у основном ге-молу. Имајући то у виду, наступ прве теме у репризи је скраћен – са aba^1 на одсеке ba^1. Можемо претпоставити да је разлог за изузеће *a* одсека у репризи прве теме тај што је његов основни мотив у развојном делу био подвргнут изразитом развоју, међутим, изостанак овог одсека у репризи условио је нешто другачије конципирање *b* одсека у репризи. Овај одсек је у односу на свој експозициони наступ сада знатно драматичнији, што се огледа пре свега у дугом остинату у деоници леве руке клавира (тактови 247–258), али и мелодијској линији у деоници виолончела у тактовима 249–252. Кратки штрихови од по два тона, *p* динамика подвучена *espressivo* карактерном ознаком и акценти у тактовима 251–252 који наглашавају троструко излагање "мотива уздаха" појављују се у својој инверзној форми (Пример 9). Све ово није постојало у наступу овог одсека у експозицији. Сада, у репризи, ови нови елементи служе како би подстакли развој

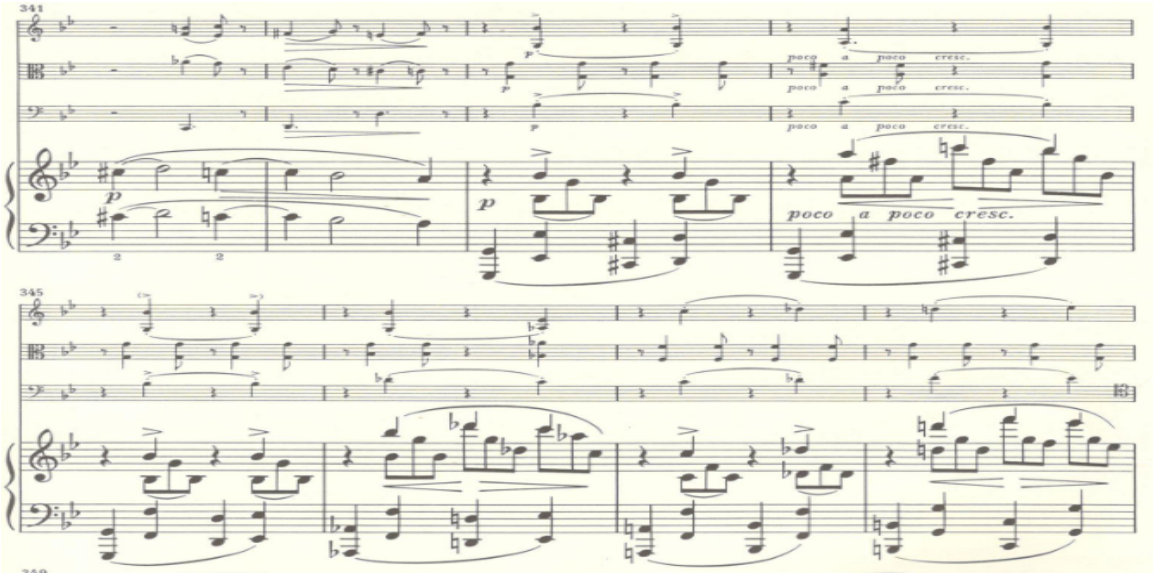
драматуршког набоја и музички ток припремили за наступ одсека a^1 у *ff* динамици. Од изузетног значаја је да извођач виолончела препозна важност овог не тако великог додатка и да га у интерпретацији јасно истакне.

Пример 9. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 први став - тактови 247–252



Кода сонатног облика која наступа у 343. такту доноси занимљиву употребу артикулације и штрихова, као и тонску организацију фактуре у целини. Наиме, у тактовима 343-349 можемо пратити чак четири линије које се независно развијају. Најнижи слој фактуре чини лева рука деонице клавира која у октавама под легатом изводи групе од по четири четвртине. Наредни ниво чине истовремено звучање двохвата у деоници виолине, и звучање у октави које образују деонице виолончела и клавира. У овом фактурном слоју може се уочити појава акцента на ненаглашеној доби (другој и четвртој) која ће бити поновљена у тактовима који следе. Оно што такође можемо видети у овом фактурном слоју јесте примена портата у деоницама виолине и виолончела у садејству са акцентима и тежњу да се ти тонови под портатом свирају на један штрих иако их дели четвртинска пауза. Наредни фактурни слој чине синкопирани двохвати у деоници виоле који у садејству са нагласцима на ненаглашеним деловима такта још једном интензивирају развој драматуршког нивоа. Финални слој фактуре чине триоле у унутрашњем гласу десне руке деонице клавира. Свирање ових триоли, уз свирање највишег гласа у десној руци представља за пијанисту велики изазов у погледу организације прстореда, јер је триоле потребно свирати легато, док се тон у највишем гласу не сме изгубити (Пример 10).

Пример 10. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 први став - тактови 343–348



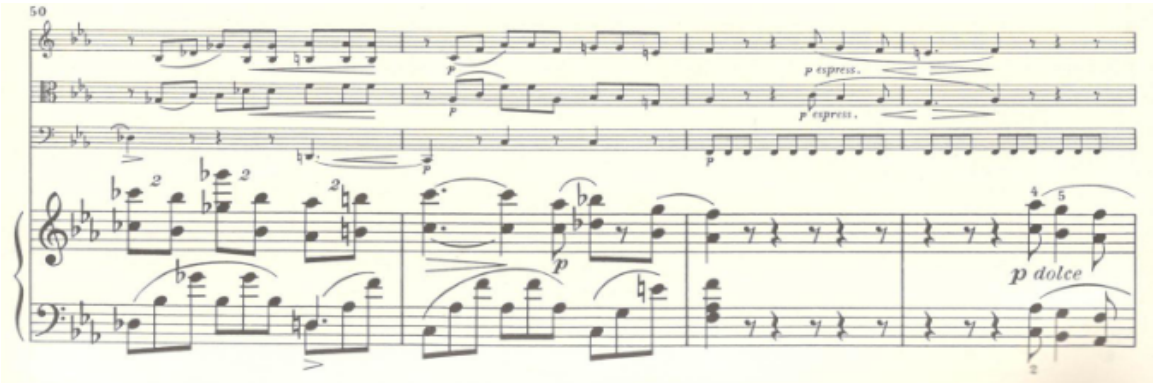
Други став квартета назван је *Intermezzo* и компонован је у форми сложене троделне песме, налик на форму која се традиционално користи за Скерцо (Скерцо и Трио). Брамсова иновативност огледа се пре свега у имену, јер је био први композитор који је за други став у карактеру Скерца уместо тог имена користио назив *Intermezzo* и ту можда можемо увидети Шуманов утицај.[37] Овај назив са собом повлачи и другачији, слободнији приступ форми у односу на Скерцо, па тако део **A** представља веома интересантно подручје за анализу. Наиме, он се може поделити на пет одсека - aba^1b^1+*codetta*. Међутим, оно што формална шема не може да открије јесте чињеница да одсеци a^1 и b^1 поседују изразити развој на тематском и тоналном плану и то је потребно истаћи у анализи. Да не припадају делу сложене троделне песме, њихов музички израз лако би се могао окарактерисати као развојни део сонатног облика. Ипак, у контексту у којем се налазе можемо говорити о утицају слободнијег приступа музичкој форми који нуди *Intermezzo.* Као такав, био је плодно

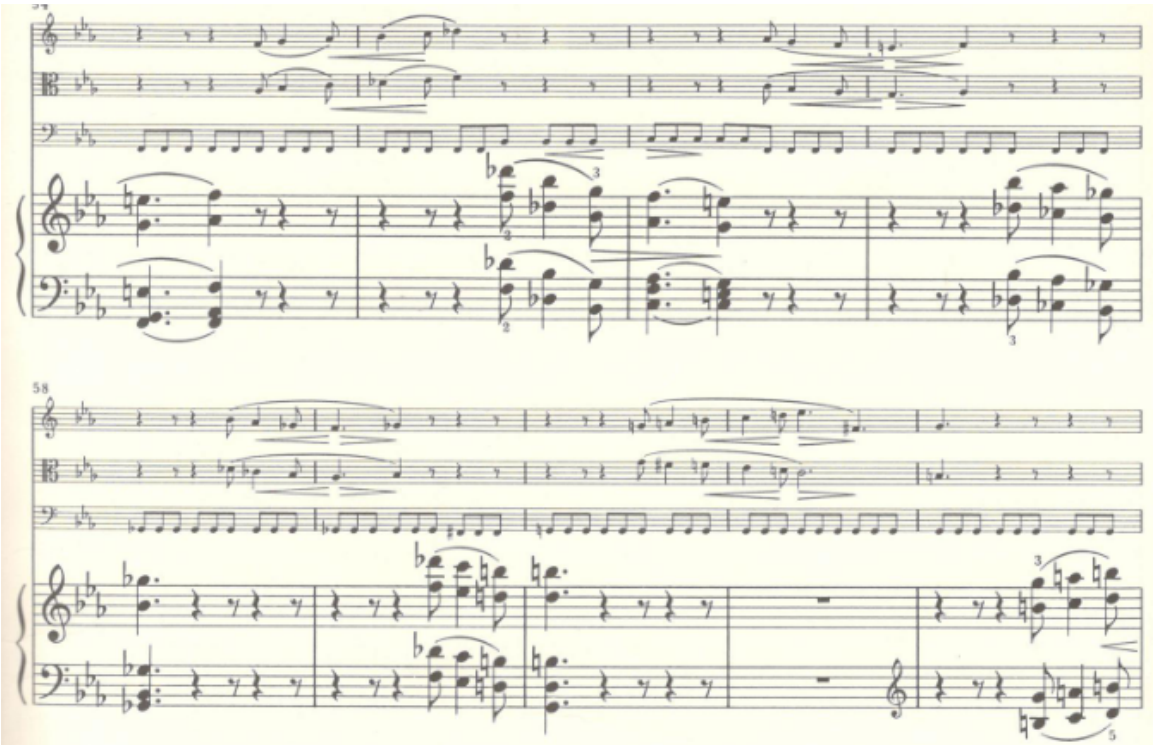
[37] Zhuoxin, Yang, "An analysis of the Composing Techniques of Brahms's Piano Quartet Op.25 and Op.26", *Journal of Arts & Humanities*, Volume 09, Issue 11, IAFOR, 2020, 53

тло за експериментисање, што је Брамс у овом случају искористио на јединствен начин.

Када је у питању тонска корелација између гудачког корпуса и клавира важно је истаћи да се у целокупном музичком току овог става перманентно користе осминске нотне вредности у форми својеврсног остината у унутрашњим слојевима фактуре, пре свега у деоницама виоле и виолончела. Њихов наступ у функцији је подршке и одржавања стабилности темпа и симптоматично је да инструмент који их доноси неретко упада у искушење да одступи из оквира задате динамике, односно, да их свира гласније него што је композитор означио. Иако се ово може разумети и оправдати, имајући у виду перманентно репетитивно излагање једног тона или тонова у малом тонском амбитусу, можемо уочити да организација баланса звука у односу на остале деонице може бити веома изазовна. То се јасно може видети на примеру тактова 52–64. Наиме, у овом сегменту музичког тока можемо уочити перманентни дијалог између дела гудачког корпуса који чине деонице виолине и виоле са једне стране и клавира са друге стране, док је остинато поверен деоници виоле. Будући да је динамика *p* потребно је одржати континуитет музичког израза и највећи изазов је заправо да се прва итерација дијалога између гудачких инструмената и клавира успостави тако да тембр и динамика буду адекватно изведени (Пример 11).

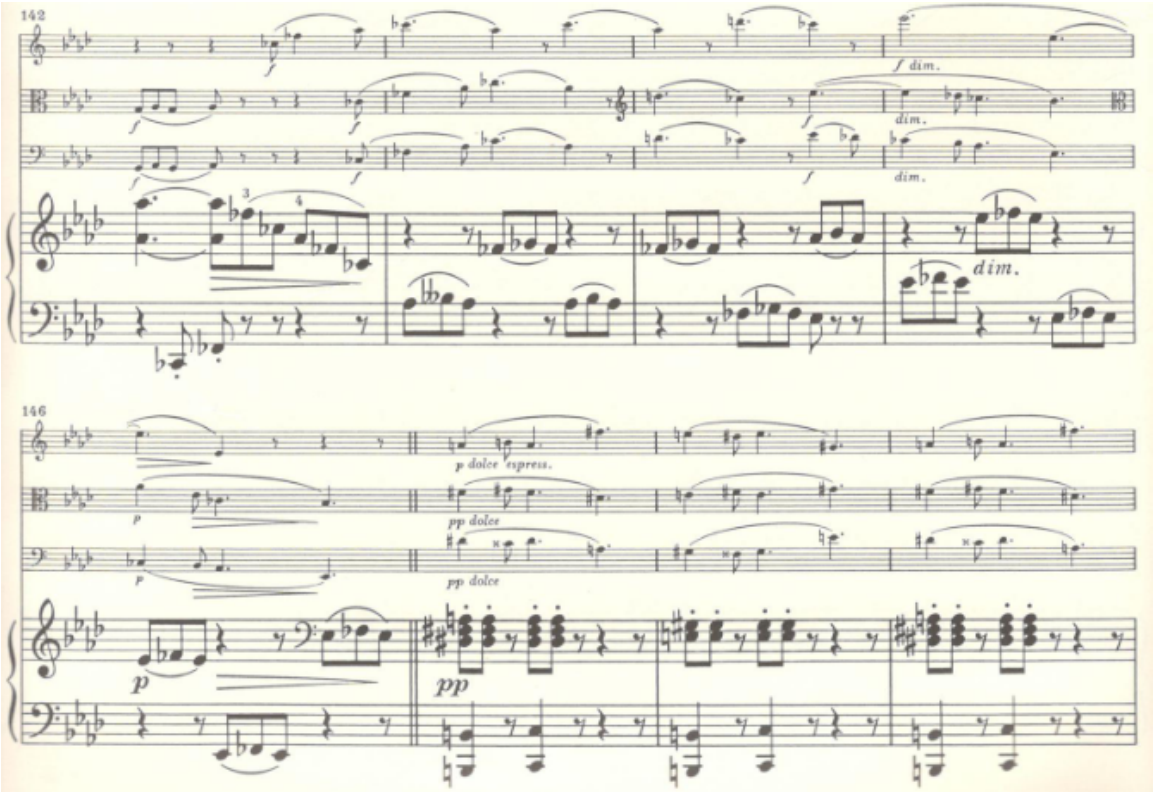
Пример 11. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 други став - тактови 50–62





Поред овог примера, други став поседује још један сегмент који за извођаче може бити веома изазован. Наиме, ради се о тактовима 145-147 у којима је потребно направити изразито нагли динамички спуст од *f* динамике до *p dolce espressivo* у деоници виолине, односно *pp dolce* у осталим деоницама квартета. Креирање наглог динамичког, па и тембралног нивоа у толико је теже остварити у темпу који је задат и на простору од само два такта. Можемо приметити да је и Брамс на крају 146. такта поставио дуплу тактицу како би назначио промену целокупне атмосфере и ту се може направити веома кратак застој како би се постигла жељена атмосфера (Пример 12).

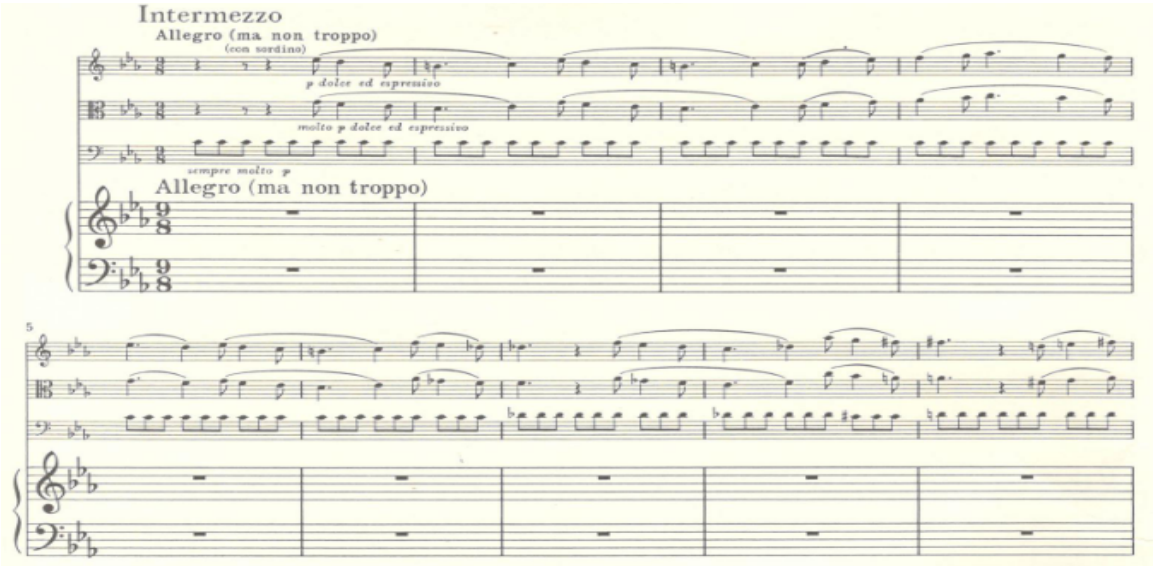
Пример 12. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 други став - тактови 145–147

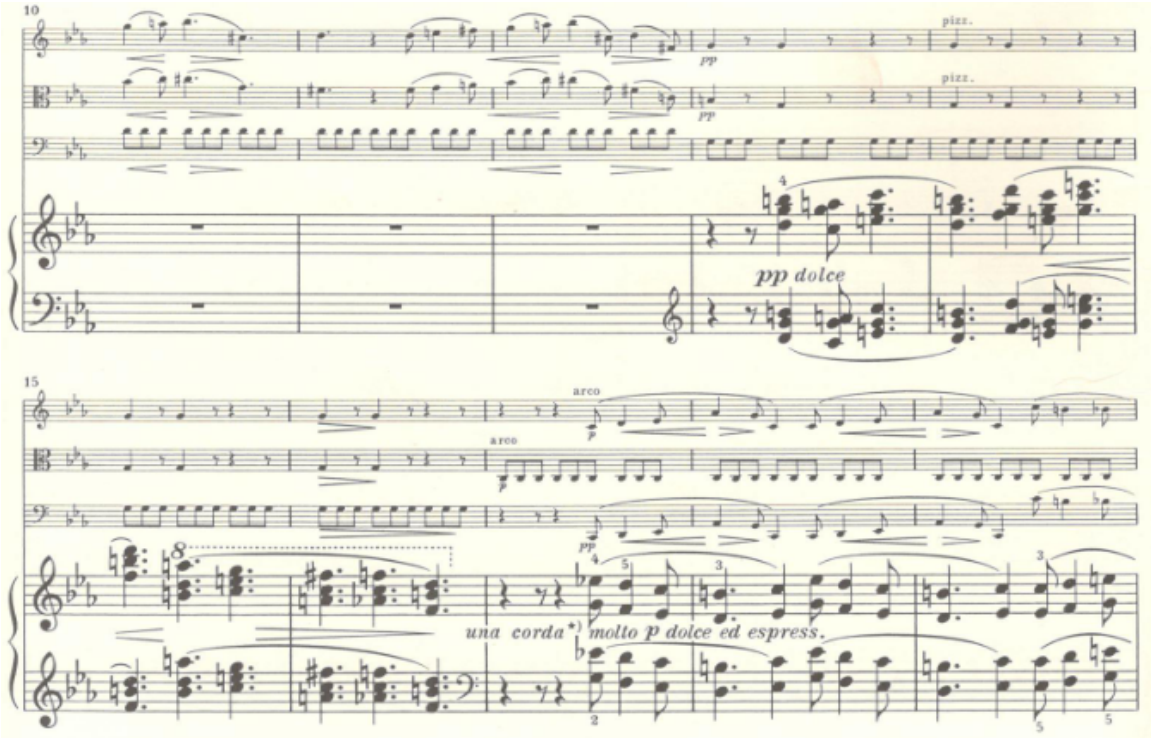


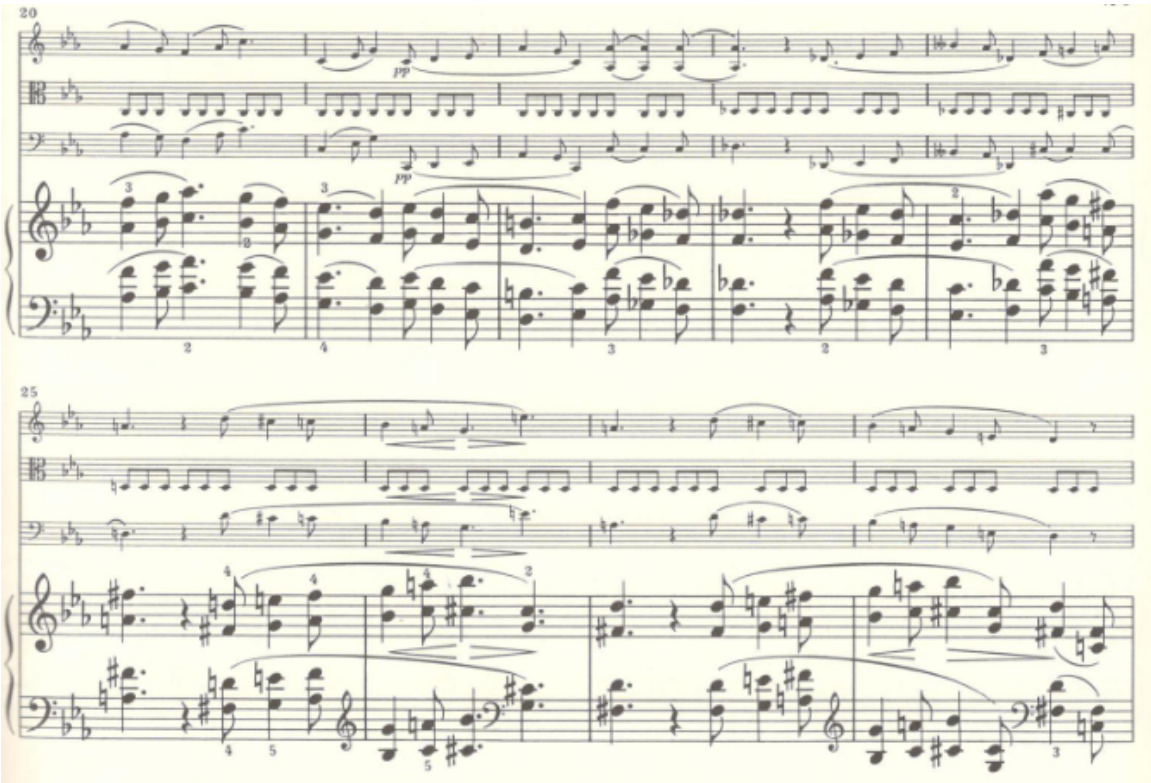
У погледу артикулације и штрихова у овом ставу, постоји неколико значајних места у музичком току које је потребно објаснити. Најпре, у одсеку *a* првог дела **A,** који наступа у тактовима 1–34 можемо уочити изразит контраст између деоница, а тај контраст је најинтензивнији на самом почетку у тактовима 1–13. Наиме, деоници виолончела која се изводи деташе поверена је остинатна ритмичка фигура у осминама која и поред тихе динамике, назначене са *molto p dolce ed espressivo* ствара изузетан осећај пулсације и најзаслужнија је за стварање и истрајност жустрог карактера музичког тока. Насупрот њој, деонице виолине и виоле доносе главну тему става у интервалу сексте, легато покретима и штриховима који обухватају од две до пет нота у низу. Захваљујући својој физиономији поступног кретања наниже од трећег ступња до вођице, уз повратак до почетног тона, као и чињеници да суштински почиње претактом на ненаглашеном тактовом делу, тема је веома агилна и перманентно тече све до 14. такта у којем долази до прве каденце на доминанти основног це-мола (Пример 13). Остинатна ритмичка фигура се затим од 17. такта

премешта у деоницу виоле, док деонице виолине и виолончела образују контрапункт деоници клавира која преузима излагање главне теме става. У овом сегменту одсека *a* (тактови 17–27) веома се јасно може уочити Брамсово поштовање и познавање традиције барокног компоновања имајући у виду комбинацију гласова и дискретни начин усложњавања фактуре без угрожавања позиције водеће мелодије. Поред тога, начин на који Брамс организује деонице у тренутку креирања каденце у тактовима 26–27, као и сам завршетак на полукаденци на доминанти звучно нас може асоцирати на Моцартов манир формирања овакве каденце у његовим ранијим симфонијама и камерним делима (Пример 13).

Пример 13. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 други став - тактови 1–27



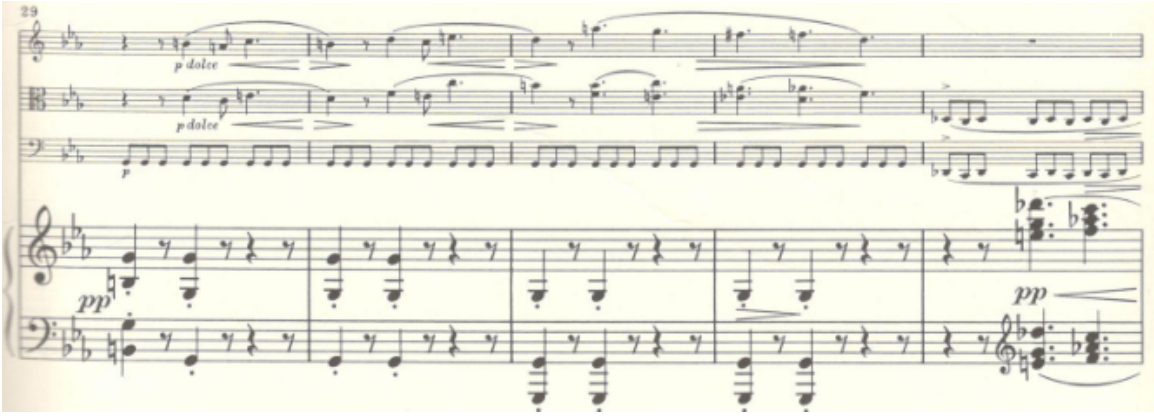




Наредни сегмент који захтева аналитичко сагледавање можемо пронаћи у 33. такту. Реч је о акценту који се појављује на првим осминама у деоницама виоле и

виолончела. Наиме, одсек *a* након полукаденце на доминанти о којој смо говорили у претходном делу текста не означава коначни крај овог одсека, већ се његово унутрашње проширење наставља све до краја 32. такта. Унутрашње проширење музички ток мутира у Це-дур, који ће веома лако постати доминанта за еф-мол, циљни тоналитет *b* одсека. С тим у вези, унутрашње проширење може се окарактерисати и као својеврсни прелаз између одсека *a* и *b*, међутим, тематски материјал је превише везан за први одсек. Веза 32. и 33. такта открива нам пре једну наглу промену него еволутивни ток и акценат који се јавља на тоновима *Дес* у октави у деоницама виолончела и виоле поседује улогу граничника, односно гласника увођења новог одсека у музички ток. Без њега граница између ова два тематски и карактерно различита одсека би била веома замагљена и ефекат наступа новог тематског материјала не би био у довољној мери истакнут. Такође, потребно је истаћи и да се сама физиономија деонице виолончела мења у 33. такту у односу на претходни одсек. Наиме, од 29. такта остинатни ритам са почетка става поново се налази у деоници виолончела и подразумева деташе извођење, а у 33. такту уводи се легато са штрихом који траје цела два такта. На тај начин Брамс подвлачи и карактерну промену у односу на претходни ток музике (Пример 14).

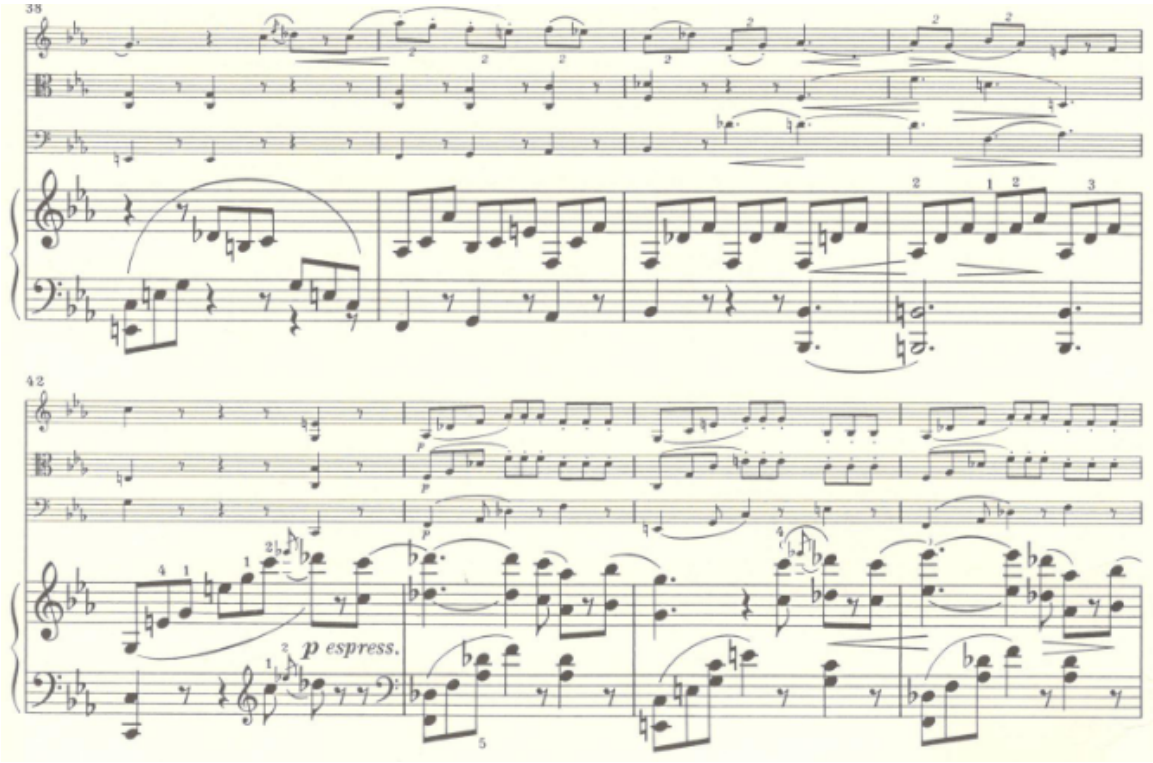
Пример 14. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 други став - тактови 29–33



Одсек *b* поред тематског и тоналног контраста доноси и новине на пољу артикулације и метрике. Наиме, у тактовима 39–41 можемо уочити полиритмију у тренутку појављивања дуола у деоници виолине. Осим што представљају метро-

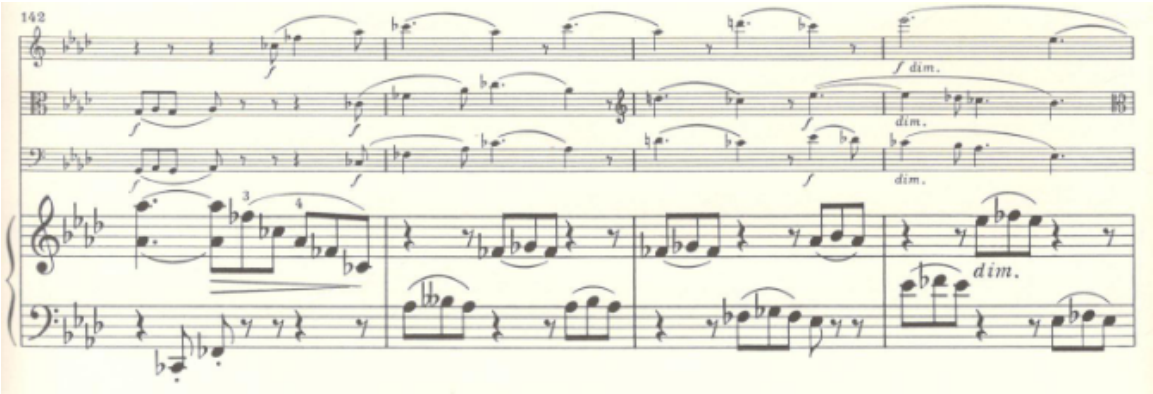
ритмички конфликт, који се највише сукобљава са десном руком деонице клавира, ове дуоле су означене и портато артикулацијом и редукцијом штрихова са четири тона на два. Фактура у овом тренутку није превише густа будући да су све деонице редуковане на по један тон, изузев деонице виоле, али без употребе акорада. С тим у вези, деонице виоле, виолончела и леве руке деонице клавира својим наступима креирају и задржавају пулсацију такта 9/8. У извођачком смислу овај сегмент је потребно свирати са изнимном прецизношћу како не би дошло до размимоилажења гласова. Оно што је у овом одсеку музичког тока важно истаћи јесте и чињеница да у тактовима 43–48 долази до јукстапозиције легата и стаката. Овакав поступак нисмо имали прилике да уочимо у досадашњем току не само става, већ и квартета уопштено. Интересантно је приметити да се контрасти јављају у оквиру истих хармонских функција. С тим у вези, легато сегменти који подразмевају штрихове од по четири тона делују као својеврсни удах након којих следе брзопотезне осмине под стакатом. У укупном звуку ово делује као симулација пратње карактеристичне за валцер у којој је прва четвртина издржана, док се друге две свирају веома кратким стакатом (Пример 15). У репризном излагању овог одсека дуоле се налазе у свим деоницама изузев у десној руци деонице клавира (тактови 269–273). Имајући то у виду, извођење овог сегмента музичког тока постаје још сложеније и од пијанисте се захтева изузетно добро владање полиритмијом како се у брзом темпу не би изгубио пулс такта 9/8, али такође је потребно и да цео ансамбл буде метрички тачан како би дуоле звучале прецизно.

Пример 15. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 други став - тактови 38–45



Интересантна употреба стакато артикулације у оквиру **B** дела (тактови 117–192) може се пронаћи у 142. такту. Наиме, након првог излагања новог тематског материјала музички ток који следи у тактовима 132–166 тежи ка својеврсном развоју овог материјала, како на тематском плану, тако и на тоналном, С тим у вези, у тактовима 141–142 достиже се нови тоналитет – Фес-дур. Афирмисање новог тоналног центра потпомогнуто је стакатом у доњој деоници клавира у дубоком регистру. Како је темпо брз, а фактура у овом сегменту сложена, будући да не постоји хомофона, права вертикала гласова, стакато у “басу” на суптилан начин потврђује нови тоналитет и омогућава музичком току да након достигнутог првог новог тоналитета у овом одсеку може наставити свој развој (Пример 16).

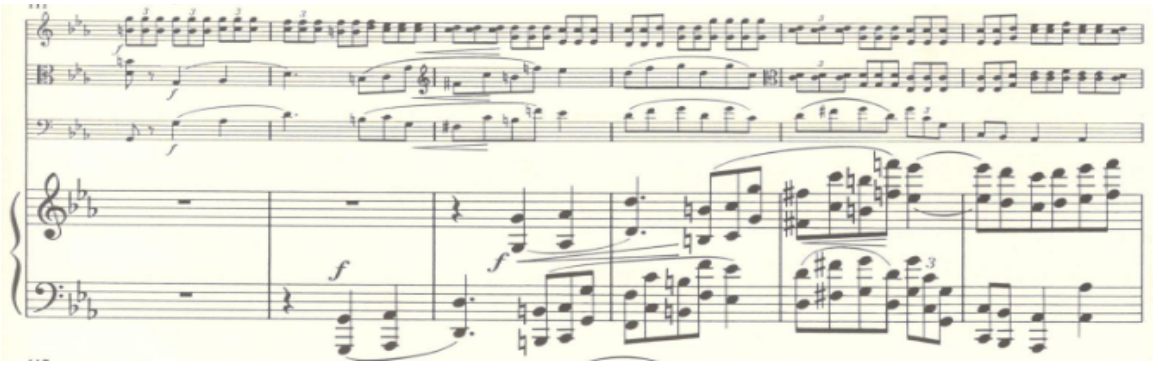
Пример 16. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 други став - тактови 142–145



Трећи став у лаганом темпу означеном као *Andante con moto* лирским музичким изразом и деликатним емоцијама представља велики изазов за извођаче у погледу организације и креирања тонског баланса. Форма става открива постојање сложене троделне песме са формалном шемом **ABA**[1] и занимљиве поступке у погледу тонске корелације између гудачког корпуса и клавира, као и артикулације и организације штрихова које можемо пронаћи у неколико примера.

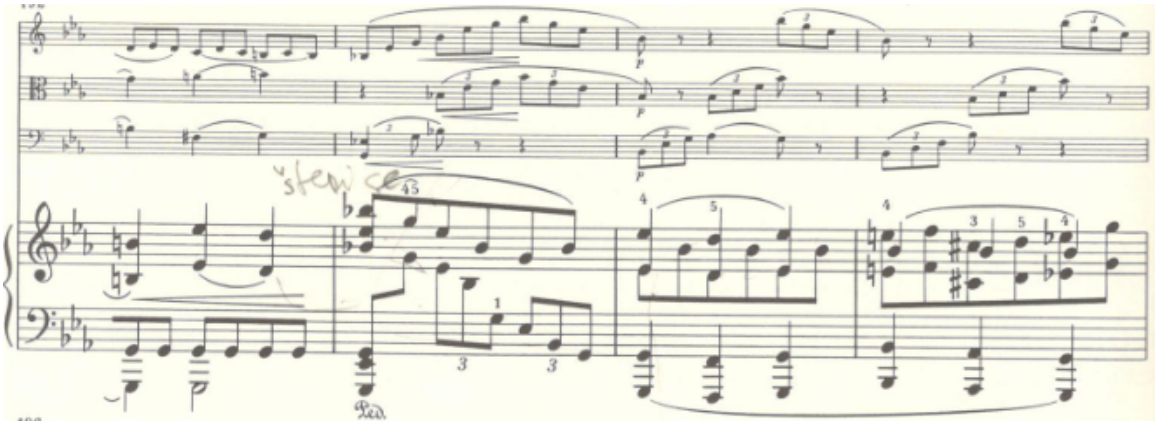
У погледу тонске корелације требало би издвојити тактове 111–114. Наиме, у деоницама виолончела и виоле можемо уочити излагање мотива најпре унисоно, а затим се шири на интервал октаве. Имајући у виду специфичну пратњу у триолама у деоници виолине, као и својеврсни имитативни наступ истог мотива у деоници клавира у тактовима 112–115, можемо рећи да је Брамс веома интелигентно удвојио излагање мотива у виоли и вилончелу. На тај начин обезбедио је да мотив у укупном звуку остане доступан нашем уху и поред наступа осталих делова фактуре (Пример 17).

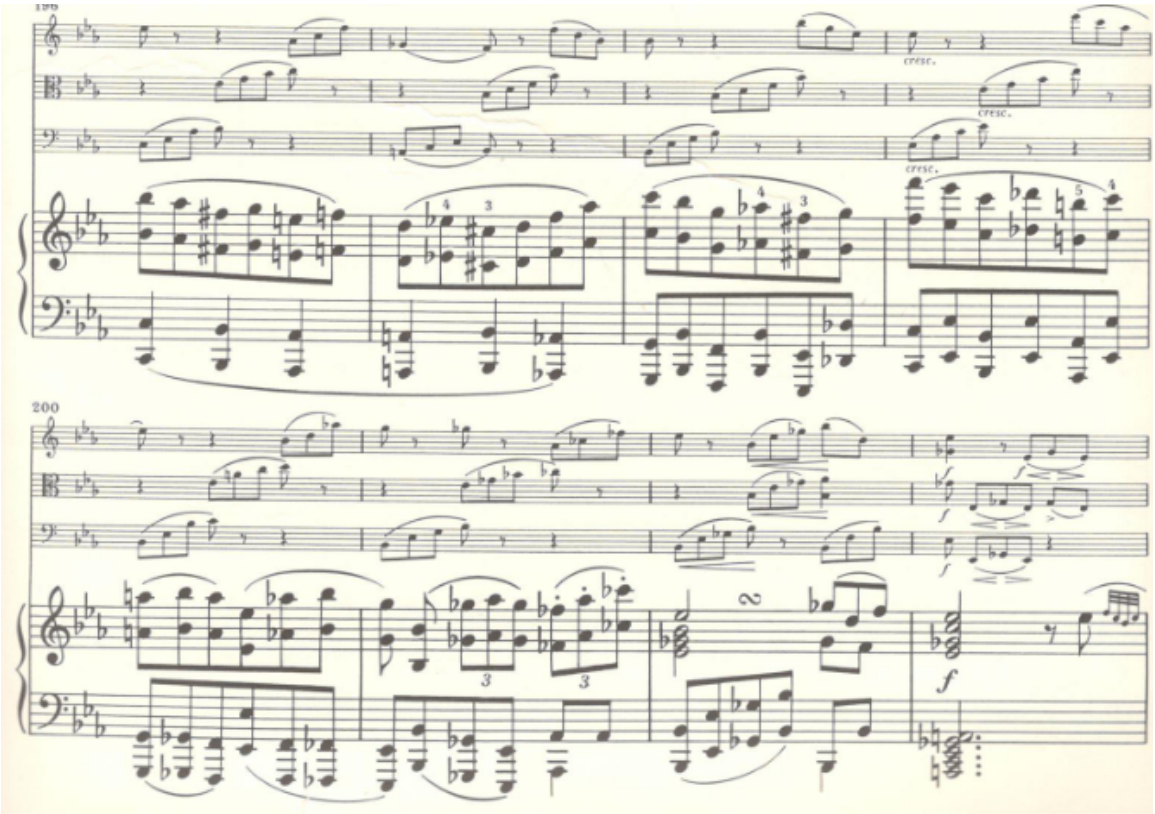
Пример 17. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 трећи став - тактови 111–114



Надаље, у 194. такту може се уочити интересантно решење потенцијалног звучног дисбаланса између деоница. У *p* динамици и великом регистарском опсегу клавирска деоница се може спустити у жељену динамику, са сигурношћу и без бојазни да ће њен наступ звучно угрозити, односно надјачати деонице гудачких инструмената. Наиме, Брамс користи уланчавање излагања мотива у оквиру гудачког корпуса, али то чини пажљиво користећи паузе у свакој деоници гудачких инструмената када се изведе преузимање од стране друге деонице. Иако би у неком другом случају можда пре користио прави имитациони принцип у којем би се наступи у гудачима преплитали у комплексној фактури, Брамс сада жели да истакне мотив у клавиру и да избегне динамички сукоб између клавира и гудачког корпуса (Пример 18).

Пример 18. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 трећи став - тактови 194–202

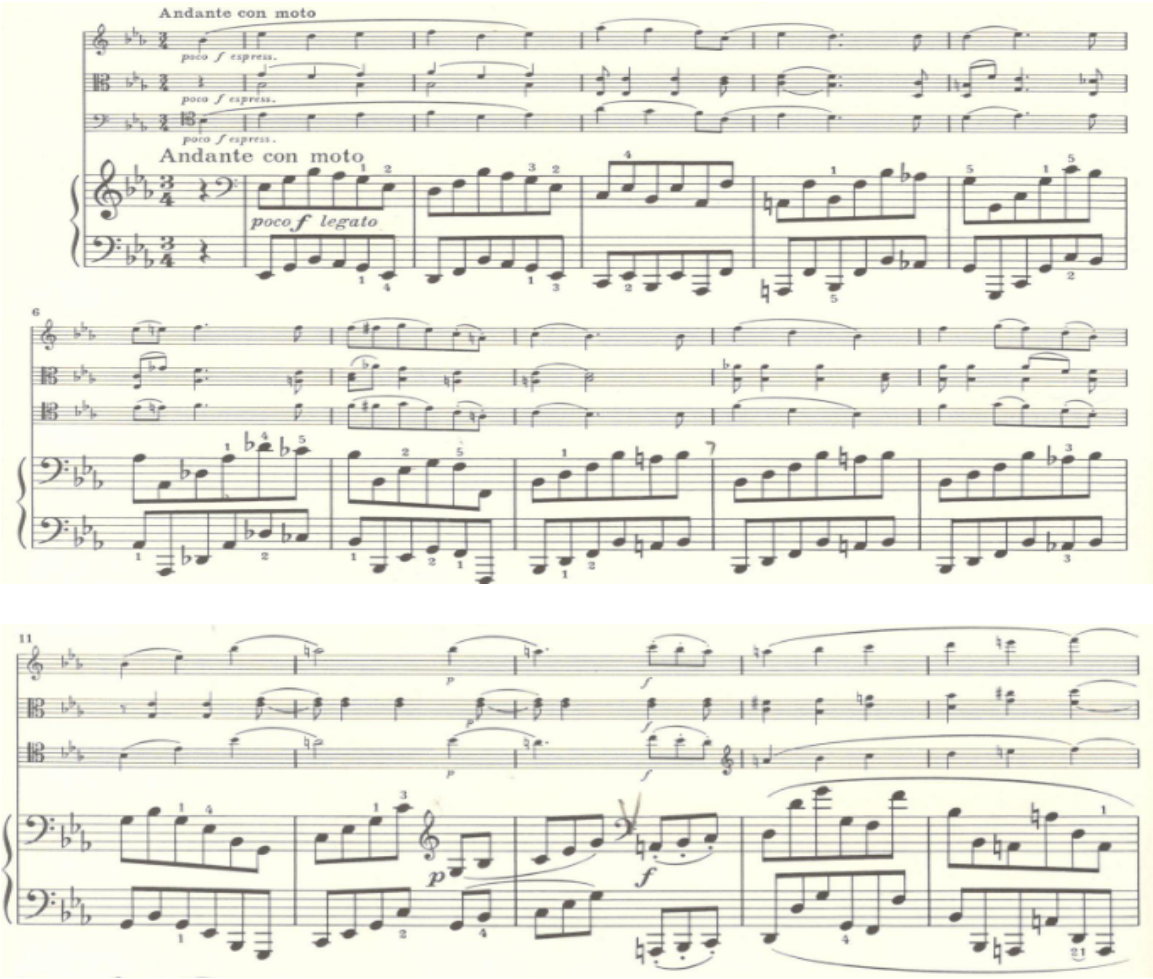


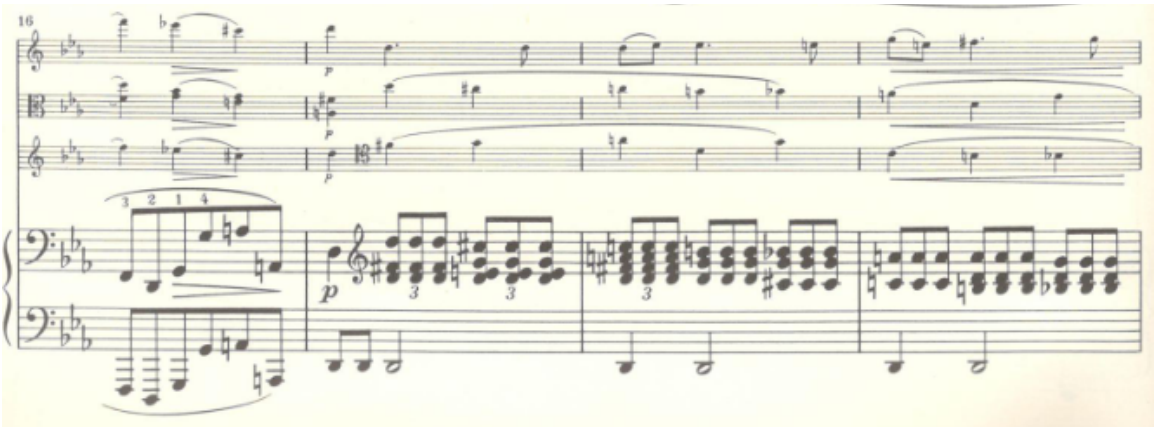


Када је у питању употреба артикулације и акцената, у одсеку *а* дела **А** у 13. такту можемо приметити употребу портата који, иако кратког трајања, поседује веома важну улогу у обликовању даљег музичког тока. Наиме, оно што претходи 13. такту јесте мелодијска пратња у октавама у деоници клавира, водећа мелодија, такође у октавама у деоницама виолине и виолончела и двоглас у деоници виоле, у већем делу организован помоћу дугих синкопа. Имајући у виду изразито лирски, помало и меланхолични карактер главне мелодије, дуге синкопе у деоници виоле доносе нестабилност и узбуђење. Такође, морамо истаћи чињеницу да се сви гласови осим виоле изводе легато, док се њена деоница изводи деташе. Ипак, појава другог дела 13. такта у којој изненадно наступа *f* динамика и портато који се примењује на све гласове изузев виоле, делују као нагли повратак у реалност након сањарења. Потребно га је извести одлучно и са благим нагласком на првој осмини како би се постигао ефекат контраста у односу на претходни ток. Наредни тактови 14–17 заиста и указују на промену, јер фактура постаје потпуно хомофона, односно нестаје синкопирани ритам у деоници виоле. Уместо тога можемо уочити интензивну изградњу драматског набоја помоћу перманентног поступног кретања навише у свим

гласовима гудачког ансамбла. Овом интензивирању драматуршког тока доприноси и хемиола која се јавља у вези тактова 15–16 и представља његов врхунац, након чега следи наступ наполитанског секстакорда и акорда доминанте који заједно са тоником у тактовима 16–17 образују каденцу. (Пример 19).

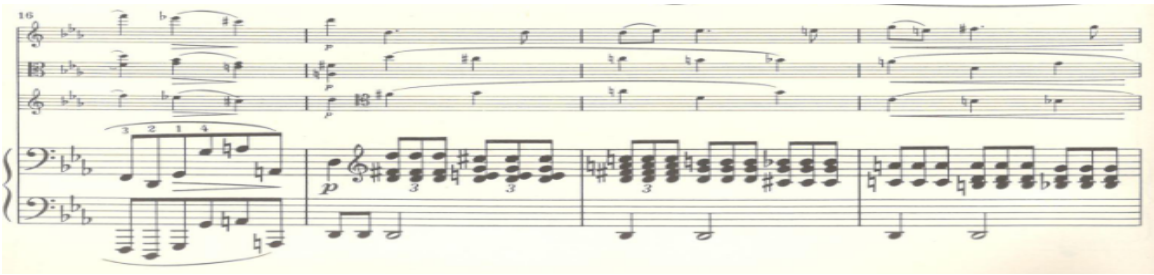
Пример 19. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 трећи став - тактови 1–17

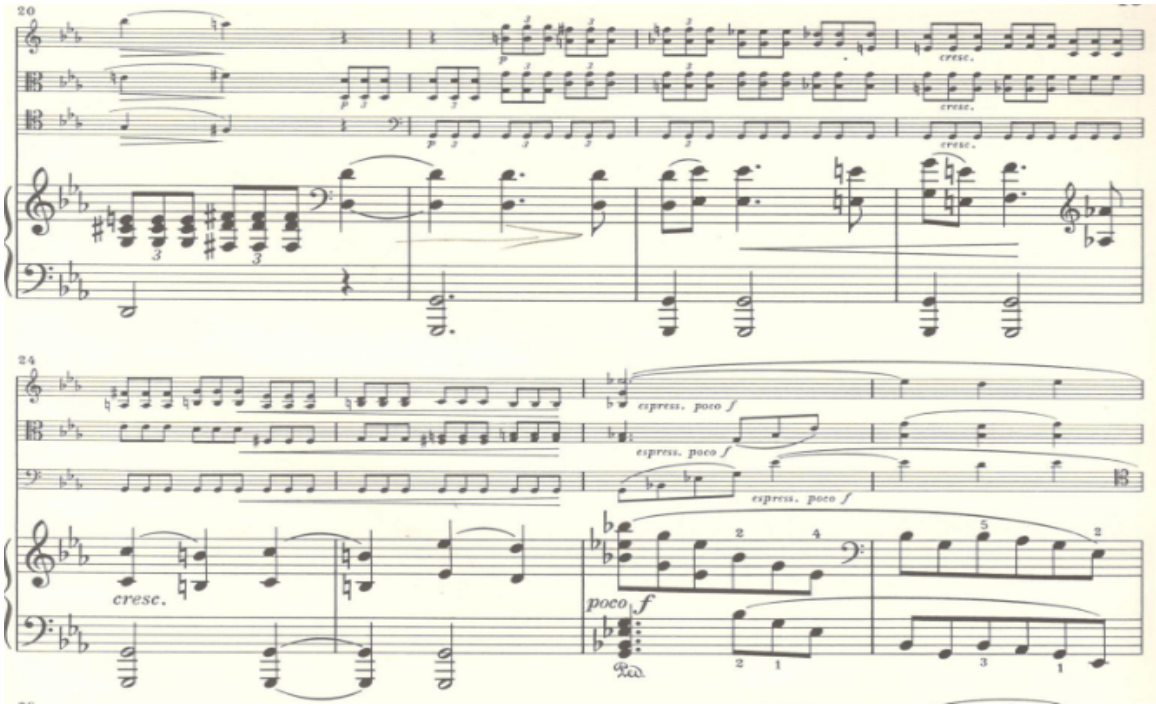




Надаље, одсек *b* дела **A** у тактовима 17–25 формиран је као фрагментарна структура коју чине један четворотакт и један петотакт. Први сегмент налази се у Де-дуру, други је у Ге-дуру, а оба сегмента обједињује исти хармонски принцип – педал на акорду тонике изнад којег се дешавају прогресије карактеристичне за хармонски језик романтизма. Због примене педала током целокупног трајања овог одсека граница која раздваја одсек *b* од репризе одсека a^1 није довољно дистинктивна у хармонском смислу и Брамс на том месту користи хемиолу како би подвукао завршетак одсека *b*. У питању су тактови 24–25. Такође, требало би истаћи контраст између клавирске деонице и гудачког ансамбла. Наиме, клавирска деоница током првог сегмента *b* одсека изводи симултане акорде у триолама и њих је потребно изводити изузетно лагано, како не би пореметили звучни баланс гудачких деоница. Водећа мелодија је у деоници виолине, али виола и виолончело играју кључну улогу у формирању пратње, што се нарочито испољава кроз легато хроматски покрет у деоници виоле (Пример 20). У другом сегменту одсека гудачи и клавир замењују улоге.

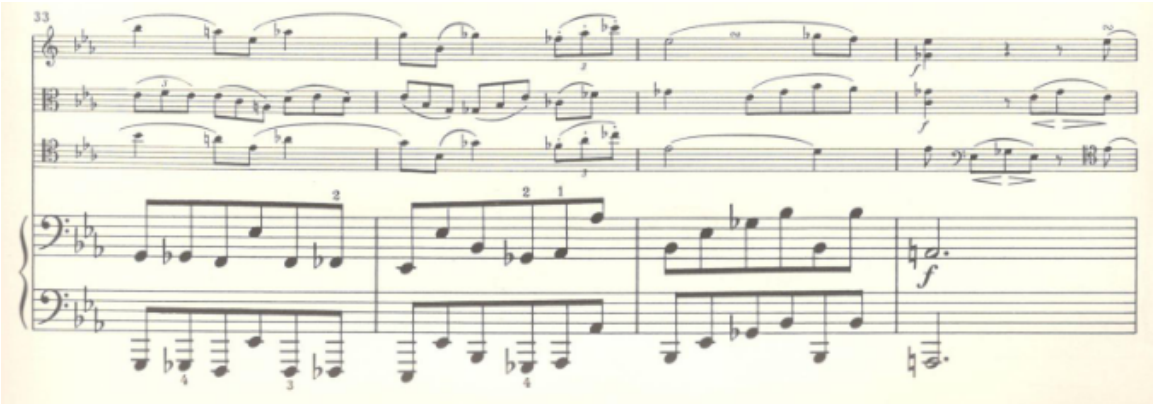
Пример 20. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 трећи став - тактови 17–25





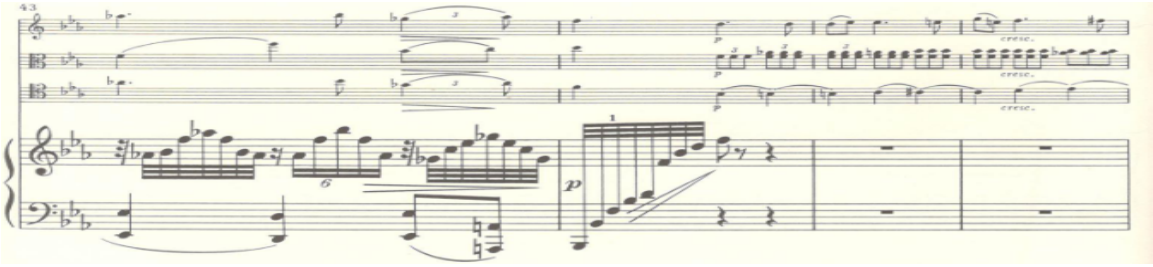
Реприза почетног одсека на крају дела **A** доноси нам још једну употребу портата у 34. такту, који се као и у 13. такту користи као средство музичког израза које прави контраст у односу на дотадашњи третман деоница и припрема каденцу. У овом случају, каденца која следи у тактовима 35–36 је варљива и подсећа на Моцартов стил. Наиме, музички ток у 33. такту мутира из основног Ес-дура у истоимени ес-мол и каденца која се образује у тактовима 35–36 гласи *N6-k6/4-D7-VIID7* (Пример 21). Овакав застој на умањеном септакорду који замењује акорд шестог ступња можемо често уочити у Моцартовим вокално-инструменталним делима – на пример, на крају става *Kyrie* у Реквијему и на крају арије Краљице ноћи у опери Чаробна фрула. Његова функција јесте да одлагањем финалне каденце интензивира драматски развој. У случају трећег става квартета у ге-молу, осим формирања јаче каденце наступ овакве каденце отвара и простор за даљи развој који ће у тактовима 40–74 постати прелаз који повезује делове **A** и **B**.

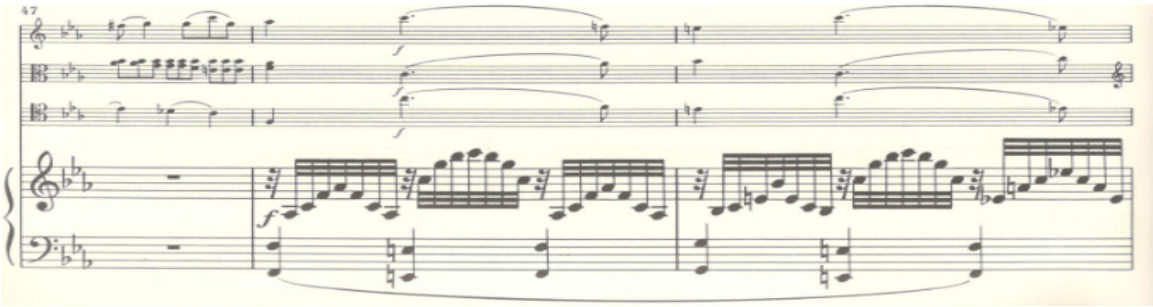
Пример 21. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 трећи став - тактови 33–36



У оквиру прелаза у тактовима 40–74 можемо истаћи још неколико интересантних сегмената. Најпре у тактовима 44–47 можемо уочити сложену фактуру гудачког ансамбла чији музички ток доноси модулацију из Ес-дура у Еф-дур. Водећа мелодија је у деоници виолине и изводи се претежно деташе док се легата јављају искључиво на местима где се појављују задржице и обухватају само по две ноте. Други ниво фактуре чини деоница виоле која помоћу триола ствара полиритмију у односу на деонице виолине и виолончела. Ове триоле постепено подижу тензију, а том интензивирању драматског набоја значајно доприноси и деоница виолончела која поседује хроматски покрет навише у легато трихордима и на тај начин је од виталног значаја за поставку хармонског нивоа овог сегмента (Пример 22). У 47. такту можемо уочити и појаву хемиоле у деоници виолине. Њен наступ условљен је завршетком сегмента музичког тока у оквиру прелаза, а недостатак убедљиве каденце надомештен је изразитим метро-ритмичким конфликтом.

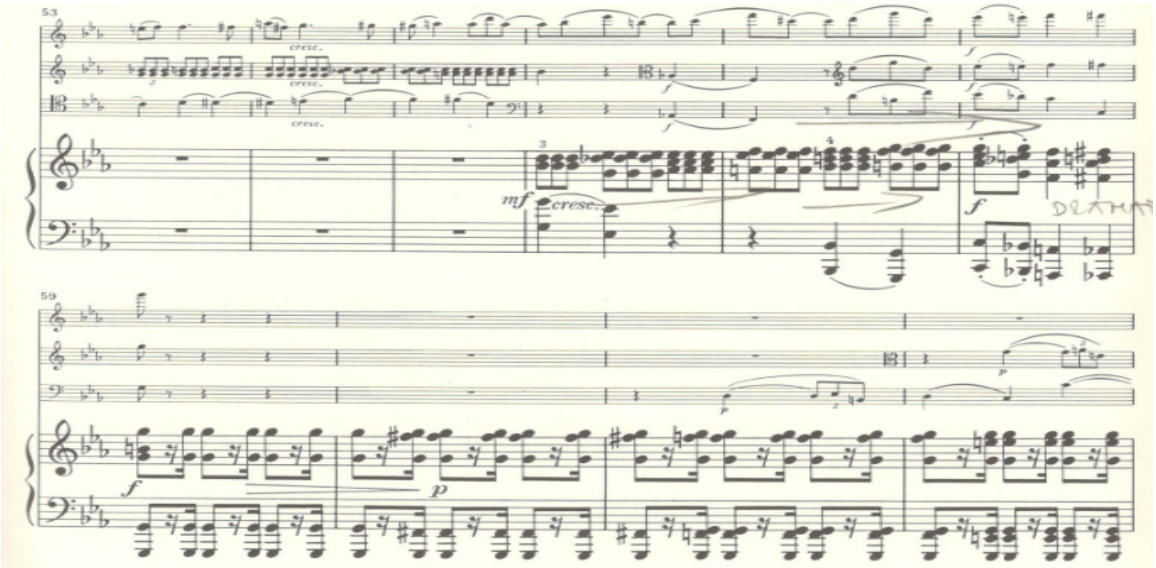
Пример 22. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 трећи став - тактови 43–49

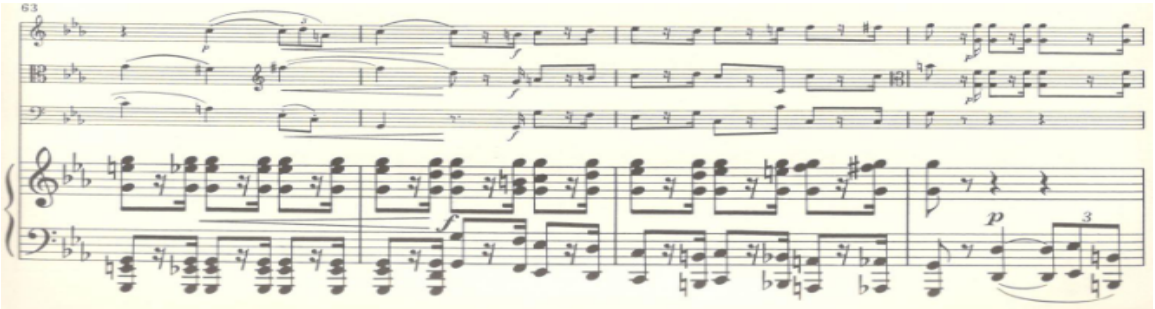




Надаље, у 58. такту уочавамо портато који поново има улогу успоравања музичког тока и формирања каденце. Форте (*f*) динамика и хармонски обрт *T-DS2-S6-*$^{-}$*VIID*$^{+}$*6/5-D*, као и напуштање легата у свим деоницама након завршетка портата који се односи на прве две осмине 58. такта нагло прекидају нит са претходним током и формирају јасну границу на почетку 59. такта (Пример 23).

Пример 23. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 трећи став - тактови 58–59





Одмах по наступању доминанте Це-дура у каденци о којој смо говорили у претходном примеру, у музичком току се ствара изразит контраст између деонице клавира и гудачких инструмената - првенствено виолончела, а затим виоле и на крају виолине. Наиме, од 59. до 74. такта можемо пратити дугу линију квази-пунктираних нотних фигура[38] компактних акорада које творе оштру опозицију нежним мелодијским линијама у гудачким инструментима. Иако музички ток у 59. такту полази из Це-дура, захваљујући овим ритмичким фигурама ствара се осећај напетости и неизвесности. У 63. такту долази и до мутације, па музички израз значајно добија на драматичном карактеру (Пример 23). Након достизања каденце у 66. такту, клавир преузима главну мелодијску линију, а акордска пратња прелази у деонице гудачких инструмената.

Сегмент музичког тока трећег става који завређује посебну пажњу налази се у тактовима 119–144. У формалној шеми припада одсецима a^2 и a^3 **B** дела[39] и уједно представља кулминацију става која се може пратити на свим музичким плановима – тематском, тоналном и структурном. Почетак одсека a^2 отвара *ff* динамика у високом регистру у гудачким инструментима у којима деонице виолине и виоле доносе водећу мелодију у октави, а виолончело у истоветном ритму учествује у креирању компактне хармоније. Тонови се изводе деташе, гипко, а карактер је маршевски, тријумфалан. У тактовима 125–126 можемо уочити употребу стаката најпре у деоницама гудачких инструмената, а затим и у деоници клавира. Улога стаката у овом случају јесте формирање каденце, односно границе која ће раздвојити два одсека. Наиме, хармонски обрт у овим тактовима својом поставком није довољно дистинктиван и потребно је искористити артикулацију као музичку компоненту која би преузела примат у формирању границе (Пример 24.). Надаље, у 127. такту започиње одсек a^3 у којем ће мелодијска линија деонице клавира достићи кулминацију у погледу највишег тона у ставу – у питању је нота ec^4 и можемо је приметити у 131. такту. У тематском погледу, идентична је претходном сегменту, са

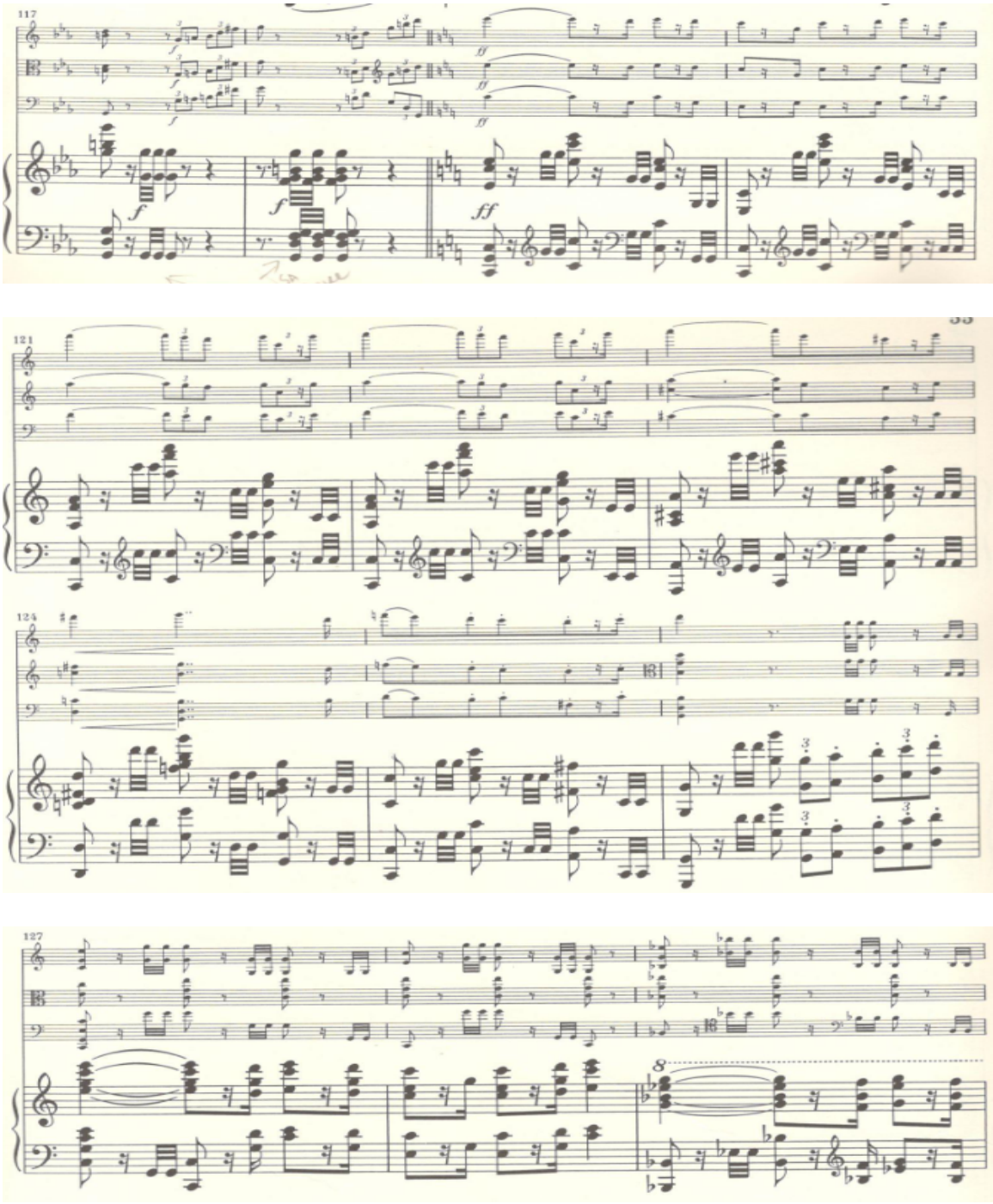
[38] Ове фигуре нису у потпуности правилно пунктиране, јер уместо осмине са тачком и шеснаестине у музичком току можемо уочити осмину ноте, шеснаестину паузе и шеснаестину ноте.

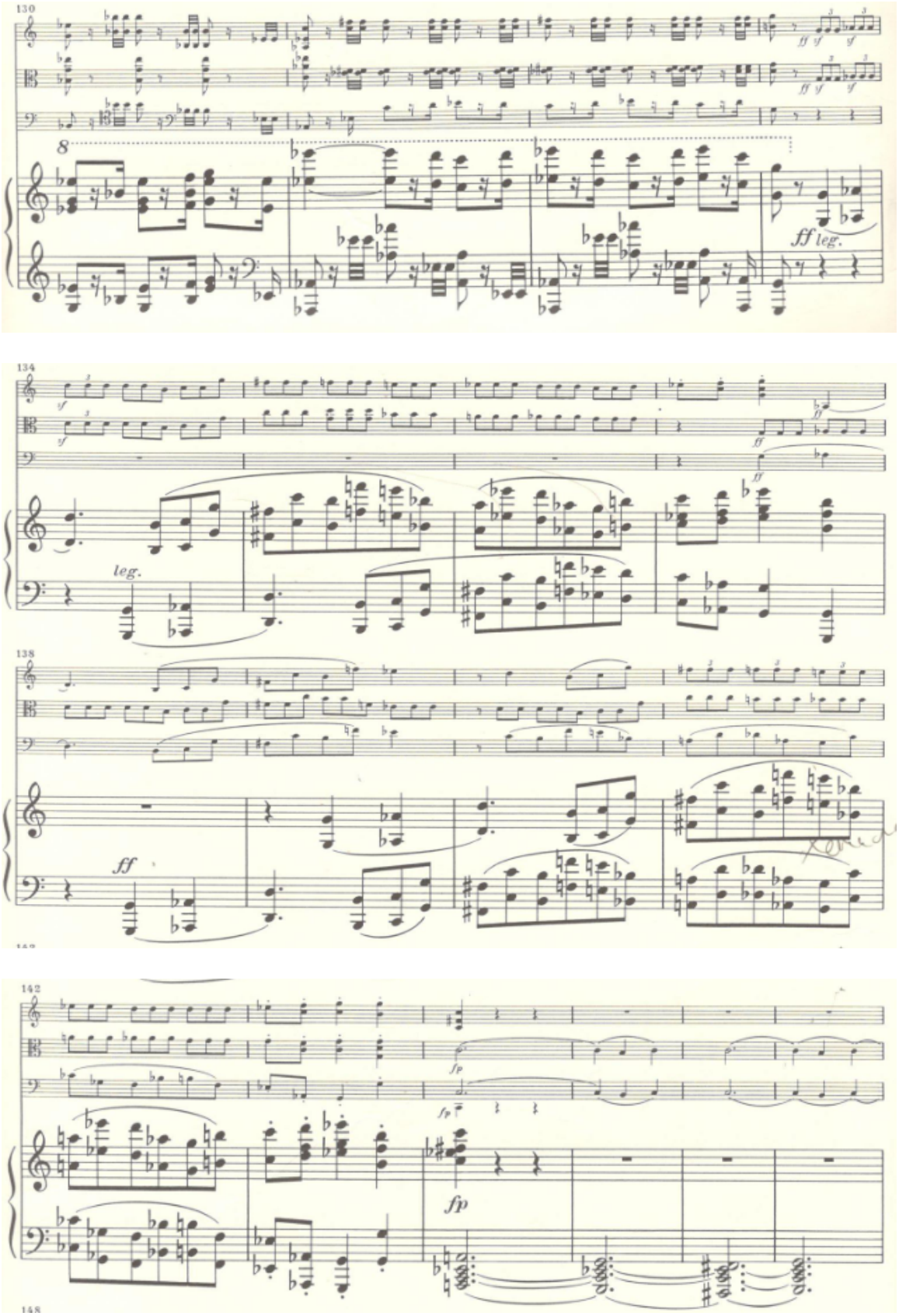
[39] Форма овог дела представља одсек у карактеру марша који поседује три варијације - $aa^1a^2a^3$, при чему свака од варијација доноси нешто другачији карактер, рад на тоналном плану и постепен развој драматског набоја.

том разликом да су улоге инструмената замењене – сада деоница клавира доноси главну мелодију, а гудачи пратњу. Ипак, сегмент музичког тока који целокупни одсек чини кулминацијом става наступа након завршетка на полукаденци на доминанти це-мола у 133. такту и траје све до 144. такта. Са тачке тематског плана овај одсек је посебно занимљив због тога што његову окосницу чини мотив који је своје прво појављивање имао у 107. такту, када је служио као средство повезивања одсека a^1 и a^2. У овом случају он постаје средство помоћу којег се достиже емоционални врхунац става. У 133. такту он се налази у десној руци деонице клавира и истакнут је лађеро ознаком у *ff* динамици. Већ у наредном такту, пре његовог завршетка можемо уочити имитацију у левој руци клавирске деонице. Насупрот њему излажу се триоле у деоницама виолине и виоле у *ff* динамици, додатно наглашене *sf* ознаком. Фактура у тактовима 133–136 постаје доста сложена услед триола у деоницама виолине и виоле које се заснивају на хроматизованом покрету наниже, али се врхунац постиже у тактовима 138–141. У овим тактовима можемо уочити вишеструке наступе мотива у различитим гласовима имитирајући стрето наступе теме у барокној полифонији – најпре се јавља у виолончелу и виолини, затим у левој руци клавира, па десној, да би се на крају фрагмент мотива поново појавио у деоници виолине у 140. такту. Све време деоница виоле креира контрапункт у односу на остале гласове, а у 140. и 141. такту деоница клавира додатно усложњава фактуру разлагањем акорада у октавним звучањима. Све се одвија у *ff* динамици са брзим комбинацијама легата и деташеа у гудачким инструментима. Метрички веома захтевно место које подразумева изузетно добру комуникацију између чланова квартета како би целокупни сегмент био један непрекинути развојни низ који ће резултирати емоционалним врхунцем. Завршетак сегмента у 144. такту доноси нам отворену каденцу у це-молу *s6-k6/4-D7-VIID6/5*. Иако је завршни акорд идентичан акорду у 36. такту, контекст у којем се сада користи је другачији. Након 36. такта музички ток је гравитирао ка тоници и убрзо је била формирана потпуно аутентична каденца. Сада то није случај, јер се закључно са акордом *VIID* и *fp* ознаком фактура у потпуности мења и изостаје мотив помоћу којег је изграђен овај одсек. Имајући то у виду, каденцу у 144. такту можемо окарактерисати као отворени завршетак на чији

ток се наставља наредни сегмент музичког тока (тактови 144–167). Он се може окарактерисати као прелаз до репризе **А** дела (Пример 24).

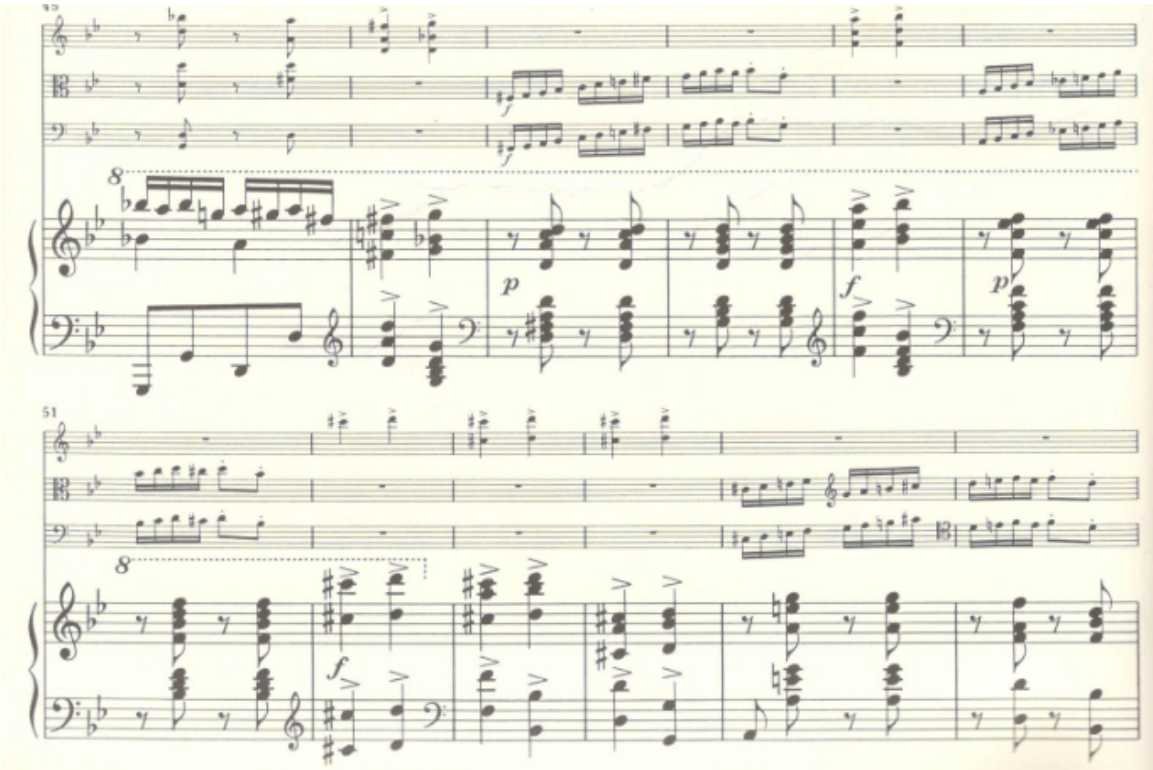
Пример 24. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 трећи став - тактови 119–144




130
ff leg.
134
leg.
138
ff
142
fp
fp
148

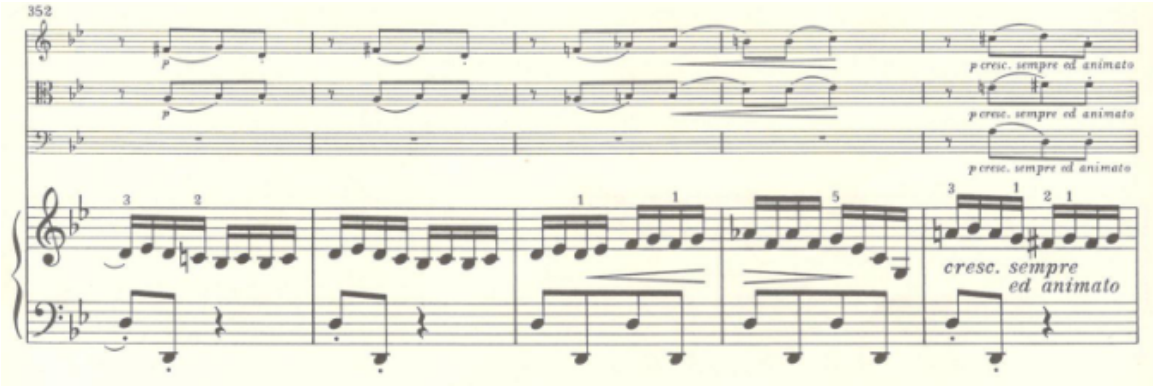
Финални став, *Rondo alla Zingarese*, инспирисан је традиционалном музиком мађарских Цигана. Његова форма представља рондо са четири теме и формална шема могла би се записати као $\mathbf{ABA^1CDB^1C^1A^2D^1C^2A^3}$. Иако на први поглед ова подела на делове делује уобичајено за рондо форму, морамо истаћи да су делови $\mathbf{D^1C^2}$ веома специфични и да поседују изразиту развојност, пре свега на пољу тематског плана, а затим и тоналног. Због њиховог положаја – граниче се са финалним излагањем **A** дела – тешко је говорити о њима као елементима који би форму овог става учинили сонатним рондом и поред чињенице да рад са тематским материјалом одговара начину рада у развојним деловима. Са друге стране, делови $\mathbf{D^1C^2A^3}$ могу се посматрати и као три сегмента велике коде која наступа након трећег наступа **A** дела ($\mathbf{A^2}$). Током анализе детаљно ћемо сагледати све аспекте овог формалног проблема и понудити аргументе који ће покушати да одбране став да су делови $\mathbf{D^1C^2A^3}$ део велике коде. Ипак, пре аналитичког сагледавања форме, кроз чију призму ћемо представити различите карактере и утицај артикулације и акцената пажњу ћемо усмерити на тонску корелацију између гудачког корпуса и клавира. С тим у вези, интересантан је Брамсов поступак у тактовима 47–48, 50–51 и 55–57. Наиме, у овим тактовима можемо уочити брзе шеснаестинске покрете у деоницама виолончела и виоле у октави. Имајући у виду природу инструмената и дубину регистра у којој су ови пасажи написани, композитор је интелигентно искористио удвајање и на тај начин избегао проблем у којем би само једна деоница била звучно надјачана од стране деонице клавира (Пример 25).

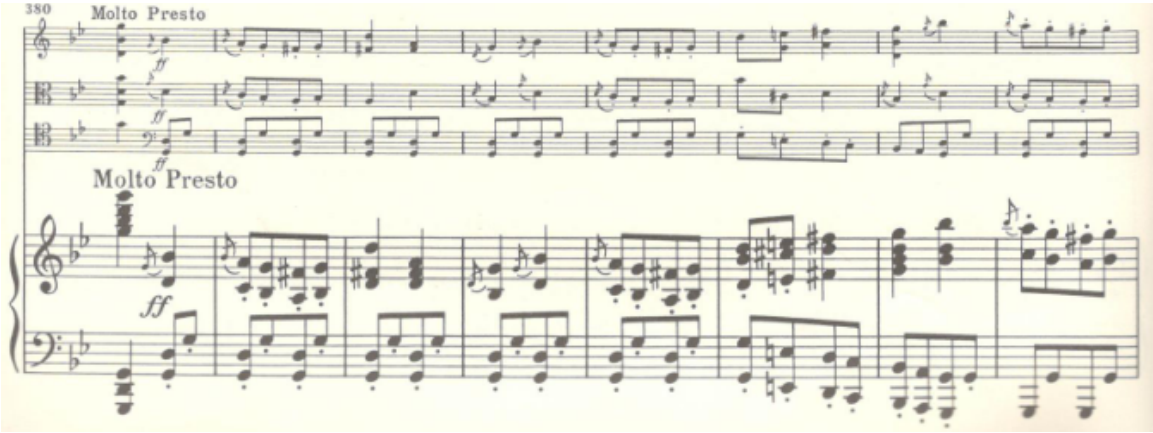
Пример 25. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 четврти став - тактови 45–56

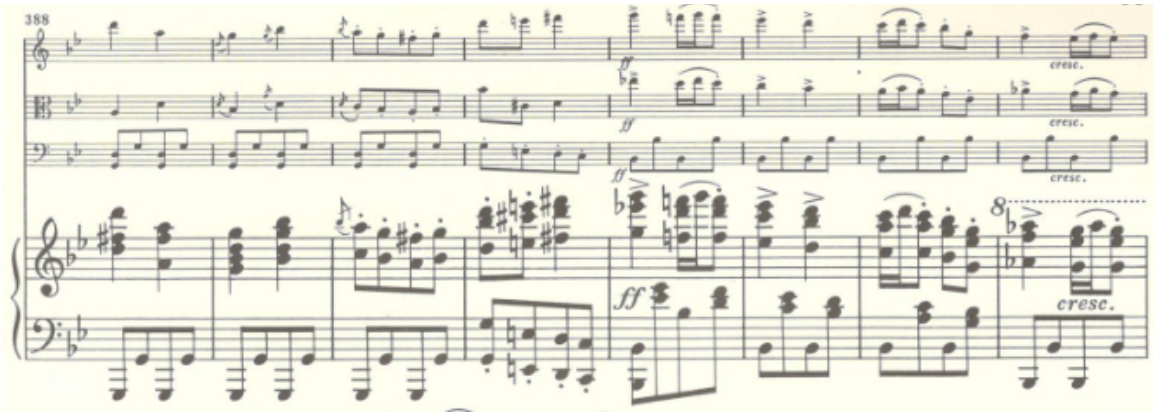


Још један пример у вези са тонском корелацијом можемо пронаћи при самом крају финалног става. Наиме, у 356. такту можемо уочити почетак сегмента који ће трајати до завршетка става у којем се примењује континуирани крешендо уз перманентно убрзавање темпа. У погледу гудачких инструмената овај сегмент представља велики изазов. Са једне стране због тога што се клавирска деоница у тим тренуцима одликује изузетном густином, а са друге стране може се уочити и да након постизања *Molto Presto* темпа и *ff* динамике динамика наставља да расте перманентним коришћењем крешенда. У тим тренуцима сваки инструмент даје свој звучни максимум у нади да ће звучни баланс бити задовољен (Пример 26).

Пример 26. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 четврти став - тактови 352–356, 380–395





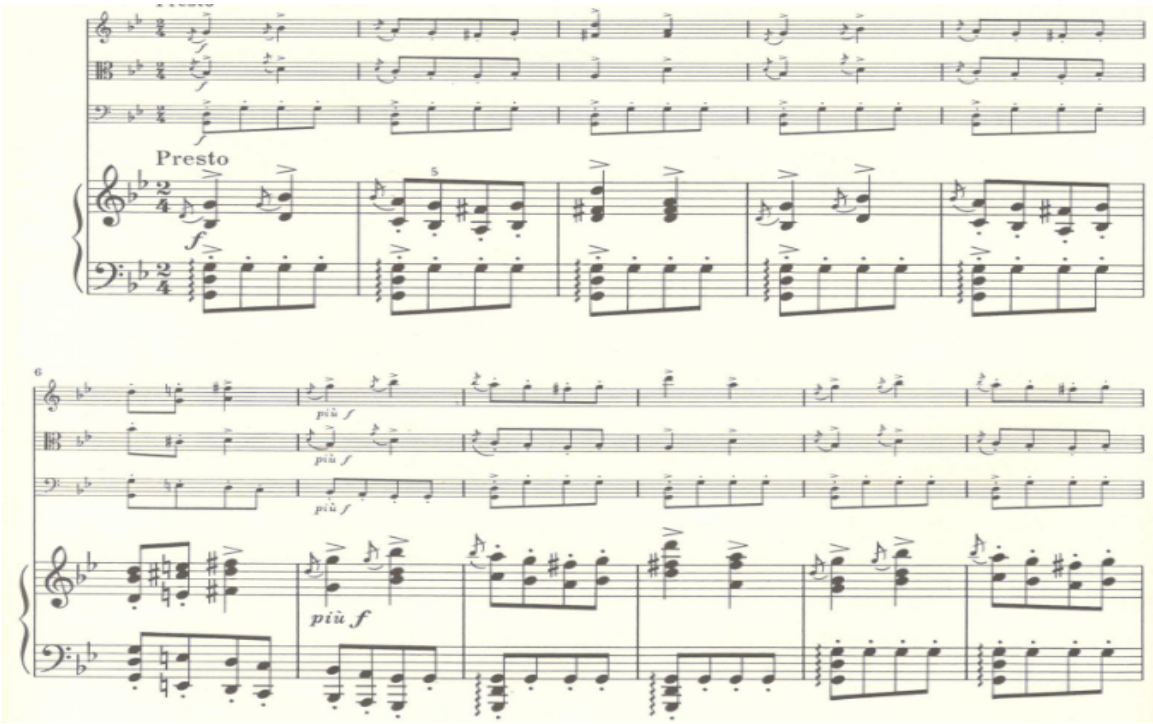


Са друге стране, посматрајући различите карактере сваки део форме поседује јединствен музички израз и у извођењу је потребно истаћи све њихове разлике. У том погледу посебно су значајне теме **A** и **D** и њима ћемо посветити посебну пажњу.

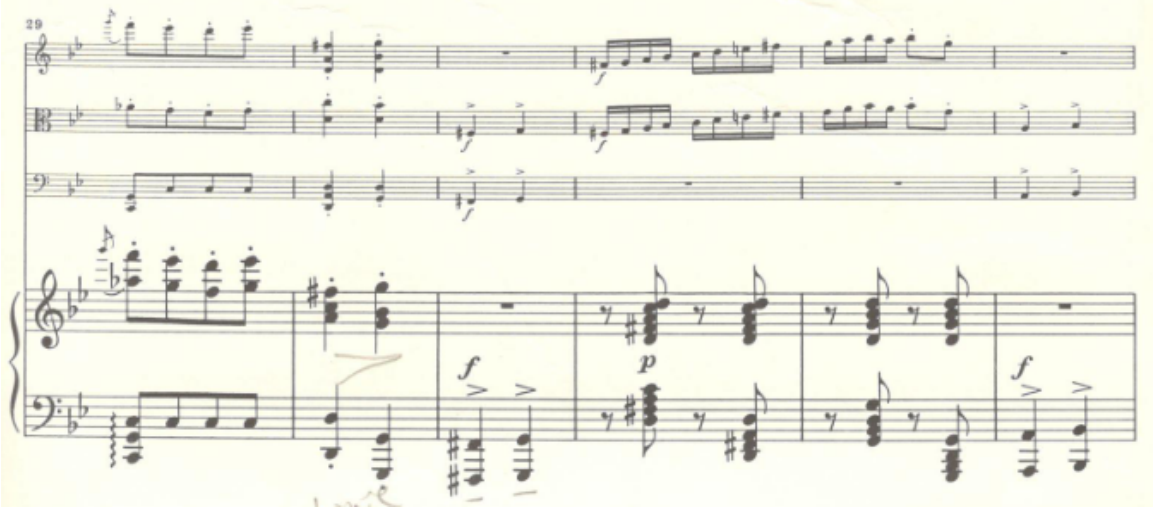
Део **A** у тактовима 1–78 представља троделну песму са шемом aa^1ba^2. У погледу артикулације важно је истаћи акценте који се перманентно користе током читавог дела. Они су производ утицаја „циганске” музике и често се користе у комбинацији са предударима. С тим у вези, можемо приметити да се они користе и на наглашеним и на ненаглашеним деловима такта. На почетку одсека *a* користе се као средство које музичком току даје оштрину и покретачку снагу, док се у 6. такту акценат користи на другом делу такта и његова улога, поред наглашавања је и благи застанак на акорду доминанте ге-мола, полукаденце музичке реченице (Пример 27). Акценат на овом месту још више долази до изражаја када се узме у обзир целокупни контекст који претходи акорду доминанте. Наиме, пре наступа акцента можемо уочити употребу стаката у свим деоницама. Стакато се у овом делу форме учестало примењује, међутим, употреба ове артикуације посебно је важна у процесу формирања каденци. У тим тренуцима она се комбинује са акцентом који се додаје последњој ноти у каденци (Пример 27). Само у два наврата у каденцама у оквиру одсека *a* можемо уочити изостављање акцента. У 18. такту се на месту последњег тона у каденци уместо акцента користи сфорцато, а 30. такт, који означава завршетак одсека *a* и у којем се јавља хармонски обрт *D-t* у ге-молу, можемо уочити само употребу стаката. Изостанак акцента на овом месту можемо разумети из перспективе хармоније и фактуре. Ова каденца једина је у одсеку *a* која се завршава тоничним акордом и четвртинским нотним вредностима у свим деоницама. Поред тога, фактура је гушћа због употребе трохвата у деоници виолине и двохвата у деоницама виоле и виолончела и композитор је вероватно сматрао да су ови елементи музичког израза довољни за истицање каденце, без употребе акцента (Пример 28).

Надаље, одсек *b* дела **A** такође се одликује честом употребом акцената. У овом случају, акценти се без изузетка користе на четвртинским нотним вредностима и у тактовима који претходе брзим шеснаестинским пасажима у деоницама виолине и виоле, а касније и клавира (Пример 29). Такође, акценти се увек јављају између тонова који образују полустепен један наспрам другог.

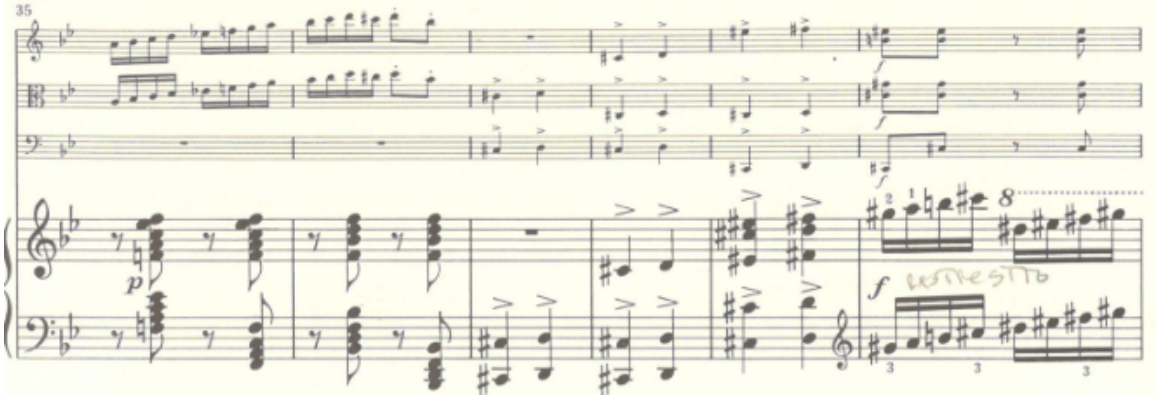
Пример 27. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 четврти став - тактови 1–6



Пример 28. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 четврти став - тактови 29–34

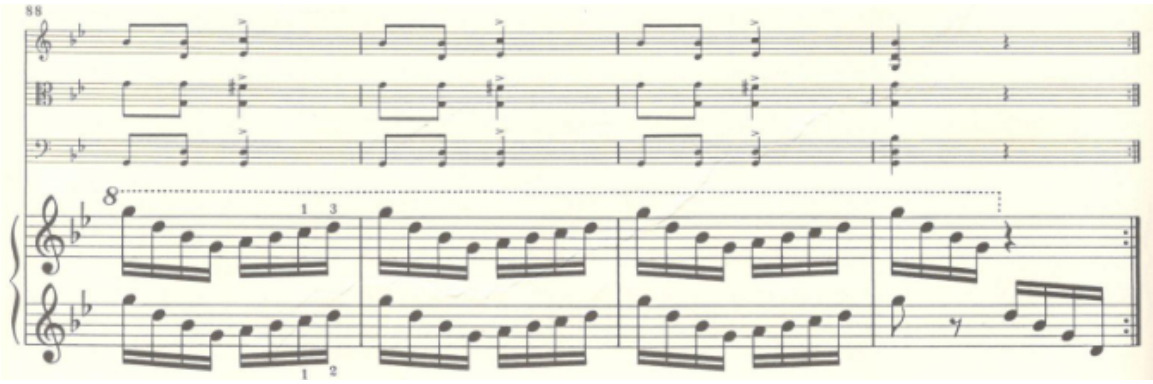


Пример 29. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 четврти став - тактови 29–34



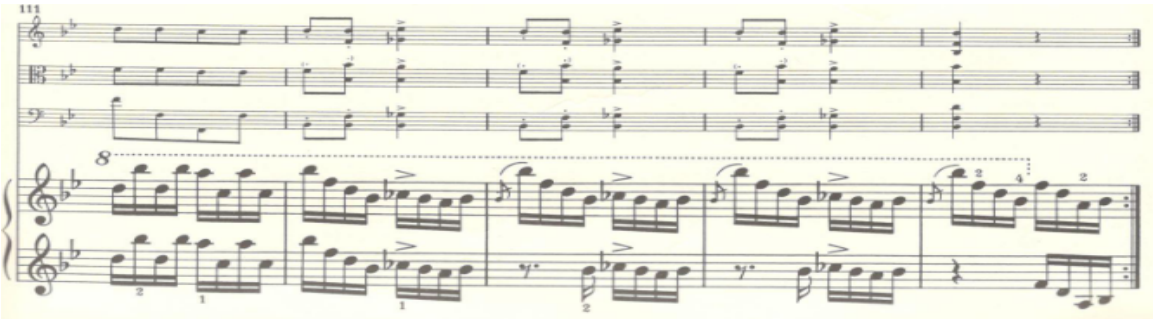
Део **B** написан је у форми троделне песме *aba*[1] и доноси промену на тематском и тоналном плану. Као основу изградње музичког тока сада можемо увидети брзе шеснаестинске нотне вредности са веома проређеном употребом акцената. У оквиру одсека *a* акценти се могу уочити само у последњем четворотакту, на другом, ненаглашеном делу такта. Наиме, у тим тренуцима можемо уочити појављивање изразито дисонантних сазвучја. У деоници виолончела можемо приметити излагање педала на тоници – тонови *ге* и *де* који образују чисту квинту и оквирне тонове тоничног акорда. Са друге стране, деоница виоле доноси двозвуке *ге-фис*, велику септиму која сама по себи звучи веома дисонантно. Тон *ге* припада тоничној функцији, док се тон *фис* може приписати седмом септакорду, чији се остали тонови, изузев терце акорда, налазе у деоници виолине. Будући да крај одсека *a* нема праву аутентичну каденцу, већ се целокупни хармонски обрт одиграва над педалом тонике, акценти који се налазе на овим местима могу се схватити као средство наглашавања својеврсне доминантне функције како би се на тај начин афирмисала што јаснија каденца (Пример 30).

Пример 30. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 четврти став - тактови 88–91



Поред акцената, стакато се употребљава само на једном месту – у процесу изградње каденце у одсеку a^1, чијим наступом се и завршава део **B**. У овом сегменту репризног одсека **B** дела можемо увидети комбинацију стаката и акцента у процесу формирања каденце (Пример 31). Ипак, морамо истаћи да се у целокупном музичком изразу овог дела знатно мање користе елементи народне музике. Штавише, можемо говорити о томе да уопште и не постоје, већ да фигурације које се појављују представљају типичан романтичарски виртуозитет.

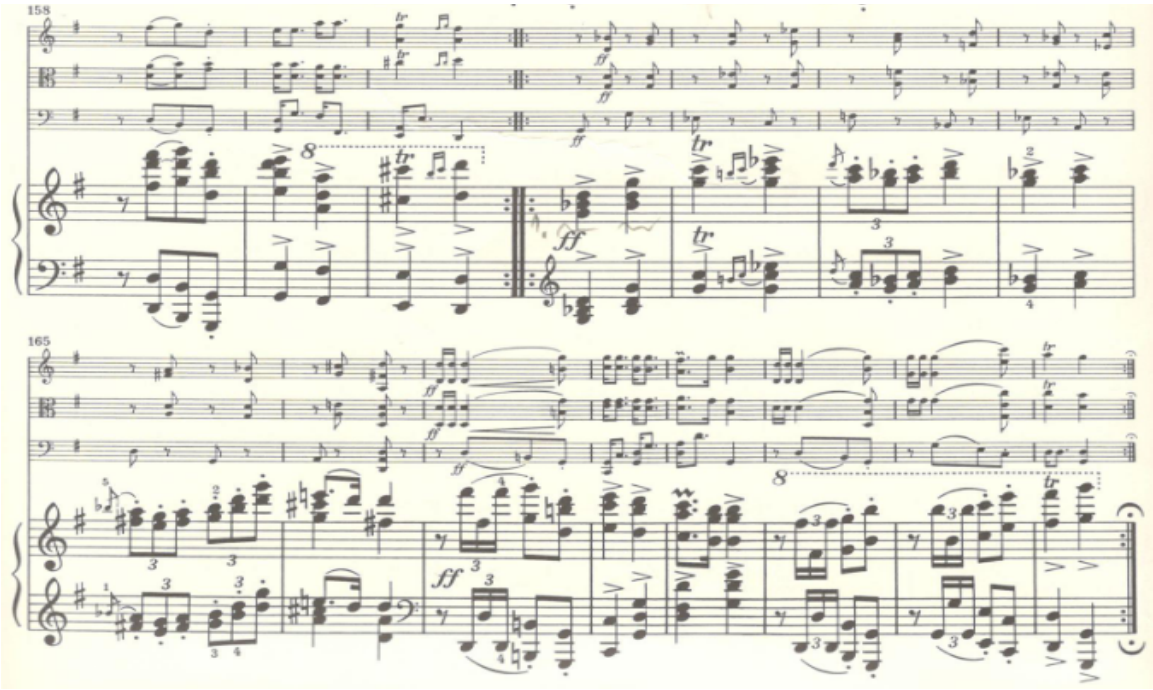
Пример 31. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 четврти став - тактови 111–115



Део **C** у тактовима 155–172 написан је такође као троделна песма са шемом aba^1. Поред тога што доноси нови тематски материјал, афирмише и нови карактер. Наиме, након завршетка репризног $\mathbf{A^1}$ дела који наступа у основном ге-молу, мутација у Ге-дур новом делу музичког тока даје посебно светлу боју. Поред тога, изразито хомофона фактура, као и обликовање саме мелодије и њене пратње указују на

својеврстан речитативни карактер. Као добар пример за потврду ове тврдње може се узети одсек *a* овог дела. Наиме, можемо уочити перманентно смењивање осмина и четвртина у *ff* динамици, при чему су четвртинске ноте у деоници клавира по правилу акцентоване. Нагласци на четвртинама стварају неку врсту застоја у односу на осмине које им претходе, а речитативном карактеру доприносе и трилери у деоницама виолине, виоле и клавира, као и кратке фразе од по три такта са застојима на тоничним акордима (Пример 32). На крају, део **C** је по својим димензијама далеко краћи од осталих делова музичког тока овог става. Имајући то у виду, он представља важан аспект повезивања претходног музичког тока са делом **D** који следи и чини се да карактерни контраст који ће део **D** донети постаје јаснији и значајнији управо захваљујући овом кратком речитативном делу **C**.

Пример 32. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 четврти став - тактови 155–172

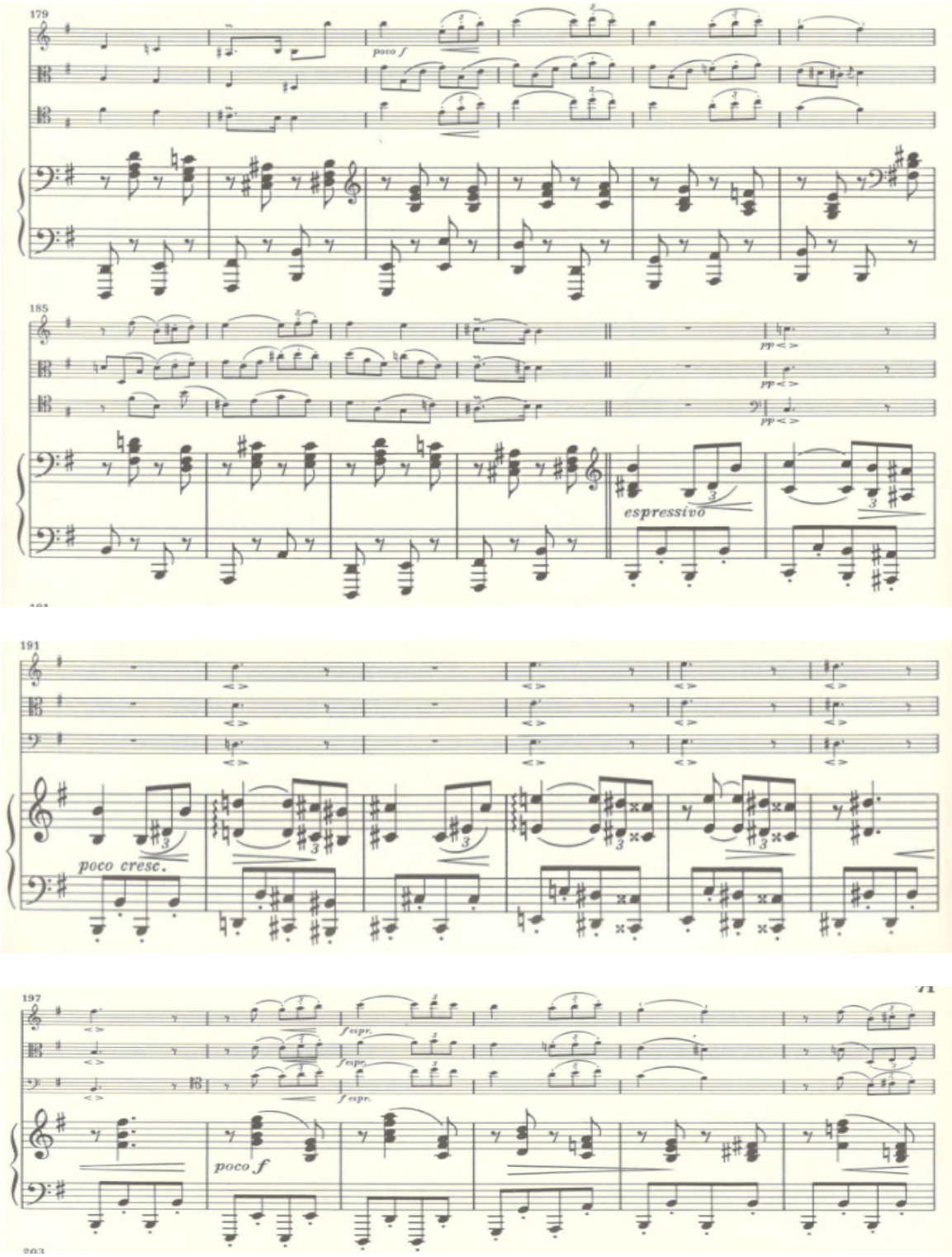


Део **D** наступа у тактовима 173-222 и написан је у форми троделне песме aba^1 са исписаним репетицијама. Изразито лирског и меланхоличног карактера, овај сегмент музичког тока представља највећи контраст у односу на основну тему финалног става, а репризни a^1 одсек овог дела представља и емоционални врхунац финалног

става. Кратке шеснаестинске нотне вредности, карактеристичне за претходне сегменте музичког тока сада замењују претежно триоле, које често стварају полиритмију у односу на мелодијске линије осталих деоница. Деоница виолончела игра посебно значајну улогу у обликовању звучног баланса у овом делу форме, пре свега због боје инструмента која веома добро одговара музичком изразу. Такође, акценти и стаката своја места у деоницама уступају легату и портату, а једини сегмент у оквиру дела **D** у којем се може пронаћи употреба стаката јесте деоница леве руке клавира у *b* одсеку. Ипак, његова улога је у овом случају другачија у односу на ранији ток става и може се окарактерисати као средство постизања драматуршког набоја.

Када је у питању третман деонице виолончела, али и осталих гудачких инструмената важно је истаћи први одсек *a*, као и његову исписану репетицију у тактовима 173–188. Већ од самог почетка водећа мелодија је смештена у деоницу виолончела и ту ће остати све до тренутка наступа наредног одсека. Ову мелодијску линију удваја деоница виоле у интервалу терце, међутим, како су тонови мелодије коју доноси виолончело виши од тонова које доноси виола, а такође представљају и основни мотив овог одсека, благу предност у балансирању звука треба дати виолончелу. Почевши од 181. такта (исписана репетиција одсека *a*), виолина и виолончело доносе главну тему удвојену у октави, а виола почиње излагање контрапункта овој мелодији. Фактура постаје све сложенија, а свој врхунац у оквиру овог одсека доживљава у 185. и 186. такту у којима се у исто време прожимају осминске и четвртинске нотне вредности и ритмичка фигура триоле (Пример 33). С тим у вези, може се уочити Брамсова приврженост начелу независног развијања гласова која проистиче из његовог поштовања према барокној музици.

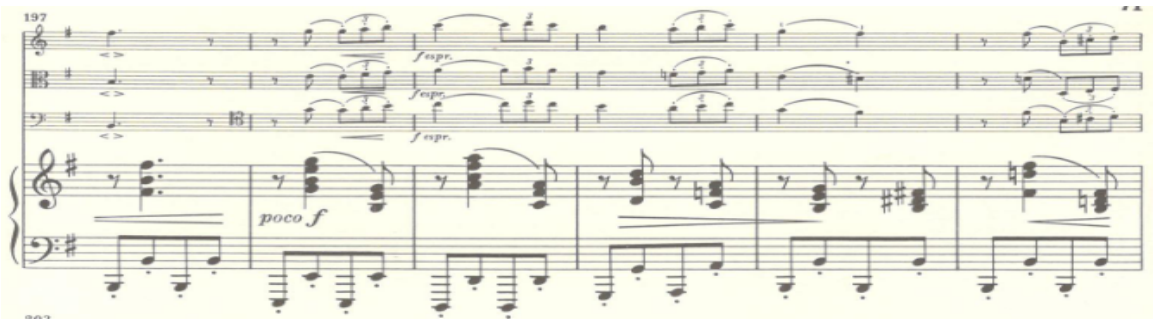
Пример 33. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 четврти став - тактови 179–202



Одсек *b* доноси промену у фактури. Наиме, водећу мелодију преузима деоница клавира, у чијој левој руци можемо приметити употребу стаката о чему је било речи раније, док се у деоницама гудачких инструмената могу уочити тонови распоређени у три октаве и са брзом променом динамике – крешендо-декрешендо. Брзе динамичке промене, као и стакато у музичком изразу стварају неизвесност и имају улогу интензивирања драматске структуре дела, а томе у прилог говори и начин појављивања тонова у деоницама гудачких инструмената – најпре на два такта размака, а затим сукцесивно у четири такта заредом, како би се припремила реприза почетног одсека (Пример 33).

Реприза почетног одсека **D** дела доноси главну мелодију удвојену у октави у деоницама виолончела и виолине, док деоница виоле ову мелодију удваја у терци у односу на виолончело. Изузетно широк регистарски дијапазон који заједно чине деоница клавира и гудачки инструменти, лирски и меланхолични карактер, као и *f* динамика и начин на који је одсек *b* довео до репризе одсека *a* стварају утисак емоционалног врхунца, не само дела **D** већ целог става (Пример 34.).

Пример 34. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 четврти став - тактови 197–202



Раније у тексту смо споменули проблем одређивања функције делова $\mathbf{D^1C^2A^3}$ који следе након завршетка дела $\mathbf{A^2}$ у 310. такту. Уколико бисмо анализирали тематски и тонални план у овим деловима увидели бисмо да постоји развојност и да би у складу са тим ови сегменти музичког тока лако могли бити окарактерисани као развојни део сонатног ронда. Сегментација одсека могла би бити извршена на основу тематског плана. Наиме, у 311. такту можемо приметити материјал из дела **D** који се у полифоном маниру и структурно изузетно скраћен излаже у свим деоницама

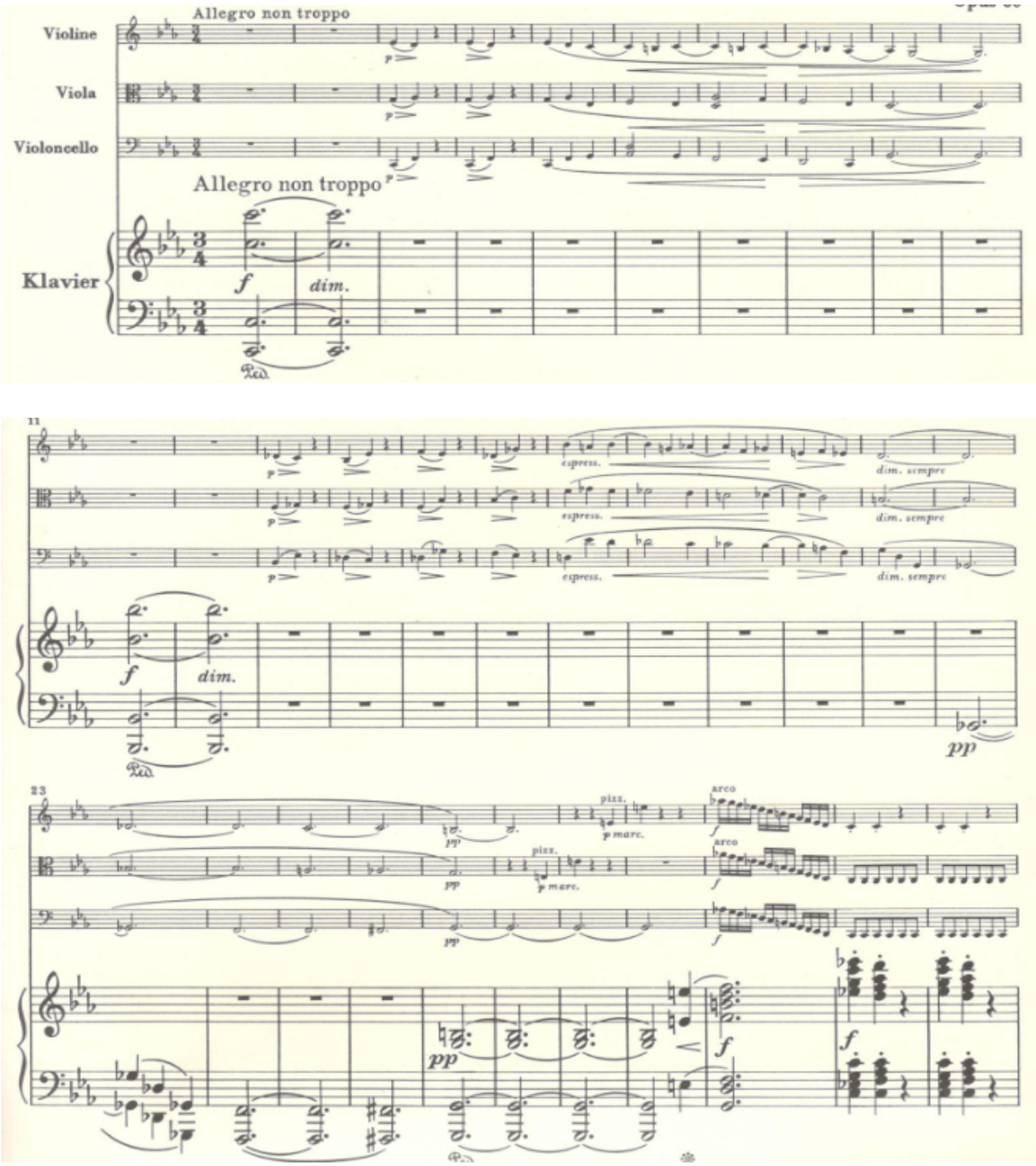
гудачког корпуса и на крају 319. такта музички ток из ге-мола одводи у потпуно неочекивани е-мол подсећајући тако на уводни одсек развојног дела. Даље низање материјала у тактовима 320–379, све до последњег наступа мотива из **A** дела могло би се разумети као етапа развоја у склопу централног одсека. У том случају, недостајао би нам један наступ дела **B** након развојног дела у средини. С тим у вези, позиција $\mathbf{D^1C^2}$ проблематична је за разумевање ових сегмената као чиниоца развојног дела. Са друге стране, наступу структурно скраћеног $\mathbf{D^1}$ дела претходи "солистичка" каденца коју доноси клавир. Посматрајући ту линију развоја музичког тока, знатно је логичније да се након каденце појави кода, него развојни део. Поред тога, драматуршки развој у току коде који нас може асоцирати на развојни део постоји још од времена Бетовена и имајући у виду све наведене чиниоце, можемо рећи да су делови $\mathbf{D^1C^2}$ и $\mathbf{A^3}$ сегменти коде која на виртуозан и монументалан начин завршава Клавирски квартет оп. 25 бр. 1 у ге-молу.

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

Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 у це-молу, односно "Вертеров квартет" једно је од ремек-дела камерне музике. Његов први став компонован је у форми сонатног облика са веома традиционалним приступом када су у питању теме, развој тематског материјала и њихова репризa. Артикулација и штрихови, као и изазови у интерпретацији у погледу тонске корелације између гудачког корпуса и клавира разноврсни су у његовом музичком току. Већ на самом почетку става, у оквиру прве теме, можемо уочити оштар сукоб који се одсликава у неколико димензија. Наиме, у тактовима 1–4 можемо уочити најпре октаве дугог нотног трајања у деоници клавира у *f* динамици, након чега следе четвртинске нотне вредности у деоницама гудачког корпуса у којима се истиче секундни покрет у легато артикулацији. Осим различитости у динамици и инструментацији, која је јасно подељена на гудачке инструменте као групу и клавир морамо истаћи и разлике у карактерима у ова два двотакта. Ноте у октави које доноси клавир асоцирају на статичност радње, док секундни покрети у *p* динамици упућују на даљи развој. Тај развој долази већ у 5. такту и њега чини шест тактова изразитог легата у којем водећу мелодијску линију има деоница виолине. Даљи музички ток у тактовима 11–27 организован је тако да

је тоналитет веома нестабилан, али је занимљиво да се целокупна драматизација музичког израза одвија под дугачким легатом (Пример 35).

Пример 35. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 први став - тактови 1–33

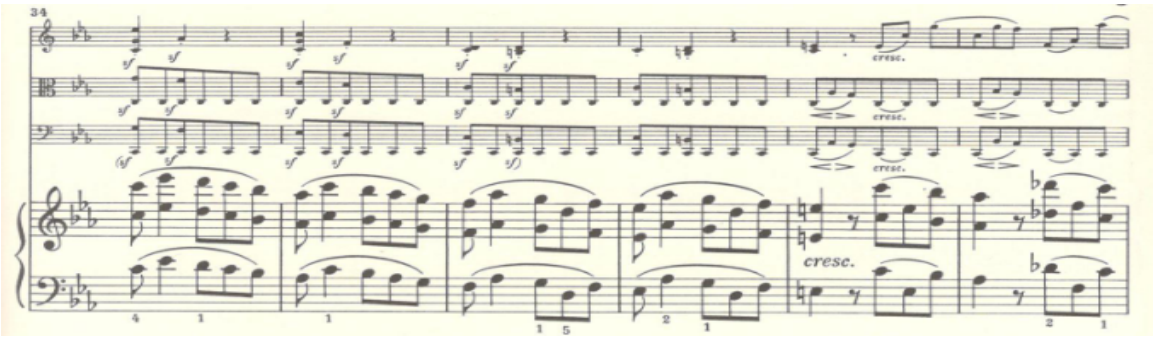


Са друге стране, други део прве теме у тактовима 31–42 доноси сасвим другачију употребу артикулације. Најпре у 30. такту можемо уочити употребу пициката који нагло прекида дугу употребу легата, да би се у 31. такту пасаж у шеснаестинским

нотним вредностима у сва три гудачка инструмента извео деташе. Надаље, у 32.такту по први пут у музичком току овог става у употреби је стакато који се може уочити у деоницама виолине и клавира, док виола и виолончело помоћу деташеа у осминама доносе тон *це* удвојен у октави, који ће до краја теме представљати својеврсни остинато. Функција стаката у овом случају може се окарактерисати као жеља да се најави наступ новог материјала који ће уследити од 34. такта. Међутим, оно што је занимљиво уочити јесте да је мотив у тактовима 32–33 идентичан мотиву у тактовима 3–4, односно да је реч о малој секунди наниже. Тај мотив је сада доживео карактерну трансформацију и добио нову улогу (Пример 35). У погледу тонске корелације морамо истаћи чињеницу да се у првој теми овог става перманентно одвијају дијалози између клавира и гудачког корпуса, међутим, симптоматично је то да се у деоници клавира поставља хармонска основа, док су гудачи задужени за увођење емотивних мелодијских фраза. На тај начин стварају се богати контрасти у боји, али и у динамици.

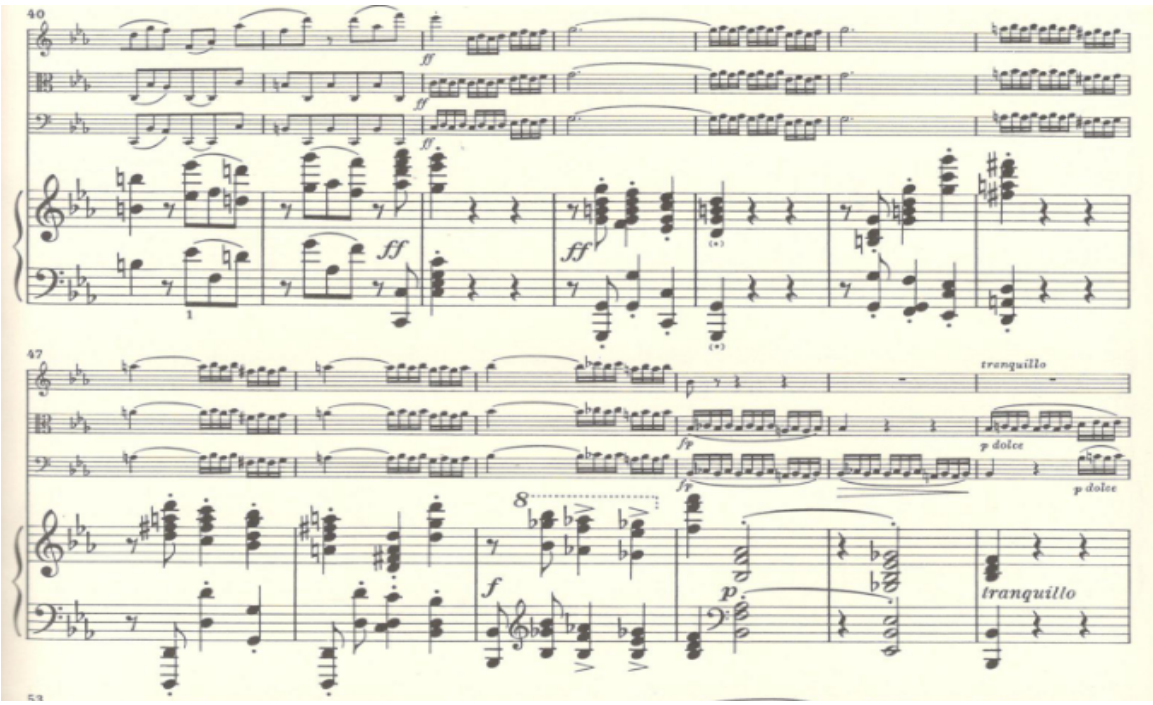
Посматрајући музички ток до краја прве теме уочавамо да у тактовима 34–36 постоји употреба сфорцата на првој и другој доби у деоницама гудачких инструмената, а посебно се мора истаћи чињеница да деоница виолине, осим сфорцата изводи и стакато. Овакав начин организације музичког израза највероватније проистиче као потреба да се јасно истакне метричка подела такта 3/4, будући да се у тим тактовима у деоници клавира појављује хемиола која поделу на три основног такта привидно претвара у дводелну поделу такта 6/8 и тиме ствара сукоб деоница (Пример 36).

Пример 36. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 први став - тактови 34–39

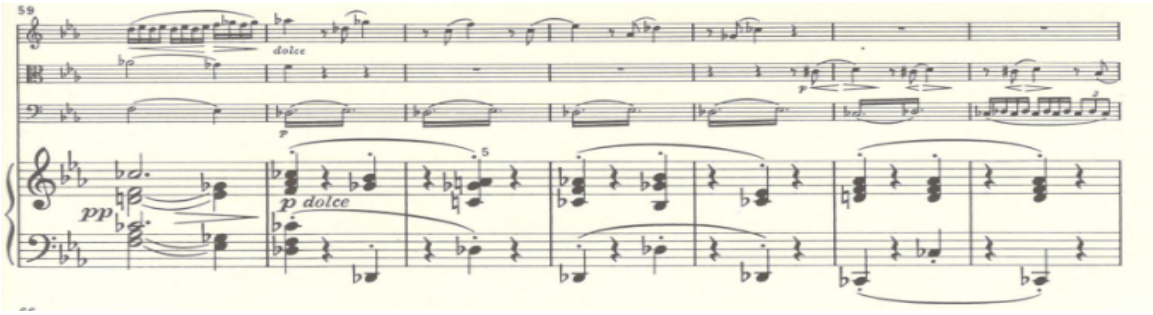


У оквиру моста који траје у тактовима 42–69 можемо уочити честу употребу стаката у првих 8 тактова, превасходно у деоници клавира, јер деонице гудачких инструмената у већем делу у октавама доносе фигурације деташе начином свирања. Будући да је од самог почетка моста започет процес модулација у циљу достизања тоналитета друге теме, ови стакато сегменти су веома важни због тога што музичком изразу дају оштрину. Оваква организација музичког израза подразумева добру комуникацију између чланова квартета која је потребна да би се створио звучни баланс. Са друге стране, интересантно је уочити тренутак када престаје стакато артикулација и њу замењују акценти. Наиме, у тактовима 49–50, у тренутку када се достиже доминанта ес-мола, Брамс укида стакато на чије место уводи акценте. Овакав поступак можемо тумачити из хармонске перспективе, као жељу да се истакне нови тоналитет (Пример 37). Такође, након поменуте доминанте у ес-молу, даљи музички ток открива и употребу портата у деоници клавира, као и употребу легата у деоницама гудачких инструмената. Оваква промена указује на постепено умиривање музичког израза и тај процес ће трајати све до краја моста. Као финални стадијум смиривања музичког израза треба истаћи тактове 60–69 у којима се у деоници клавира изводи дуга хемиола која такт 3/4 привидно претвара у такт 3/2. Са друге стране, у истом сегменту музичког тока можемо уочити промену у деоници виолончела. Наиме, брзи легато тремоло замењују најпре шеснаестине и триоле, а триоле на крају замењују осмине – све у циљу умиривања музичког израза како би наступ лирске друге теме био адекватно припремљен (Пример 38).

Пример 37. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 први став - тактови 40–52



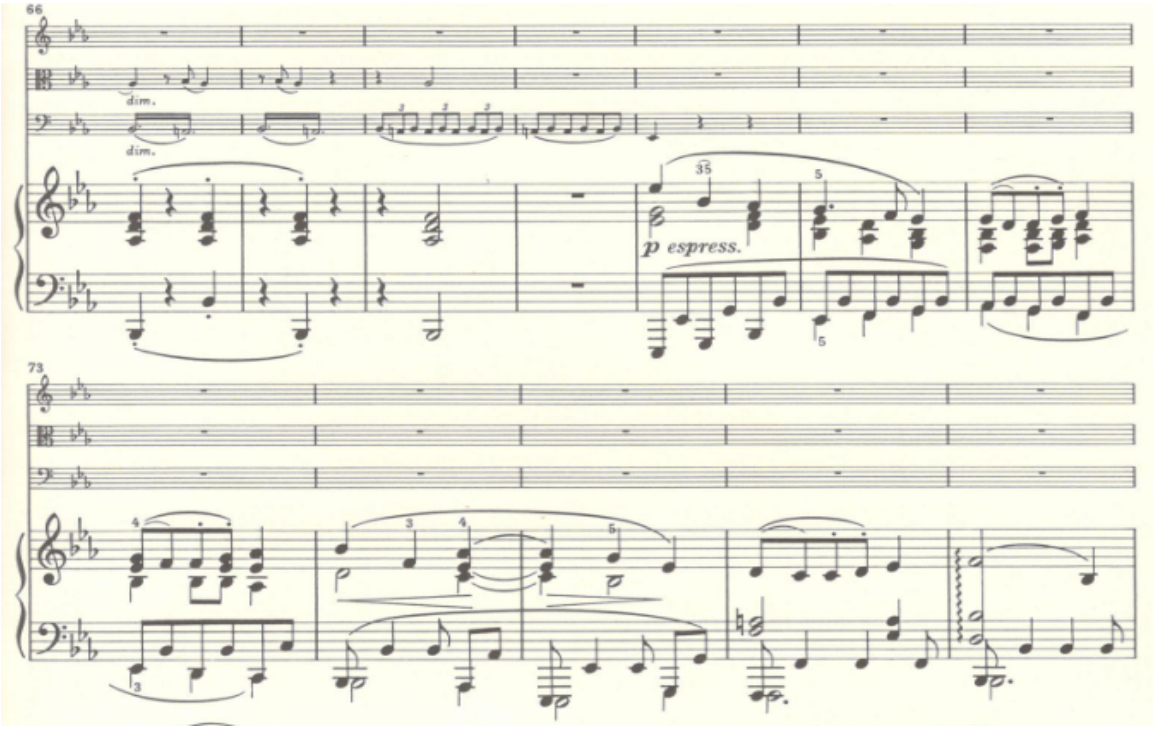
Пример 38. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 први став - тактови 59–72



Када је у питању друга тема првог става која наступа у тактовима 70–118, главни мотив претежно доноси клавирска деоница док гудачки инструменти представљају пратњу, све до 102. такта када преузимају водећу мелодију. Од почетка теме до 85. такта доминантан је легато начин свирања, за све деонице. Изузеци су краткотрајни упливи портата у деоници клавира у тактовима 72–73 и 76. такту. Оно што је интересантно код употребе портата у овом сегменту музичког тока је то што је тематски материјал који се појављује заснован на мотиву из 3. такта прве теме – мала секунда наниже, с тим да се сада тај мотив проширује инверзијом мотива, што у финалном облику даје изглед мотива у огледалу (Пример 39). Брамс је очигледно

желео да нагласи да се изворни облик мотива свира легато, као што је то и раније био случај, а да додатак у виду инверзије треба свирати другачије. Будући да се ради о тематском раду, извођач би требало овога да буде свестан приликом вежбања и интерпретације и да у извођењу обрати пажњу тако да портато истакне и да формира фразу користећи блага динамичка нијансирања која ће пратити смер кретања тонова.

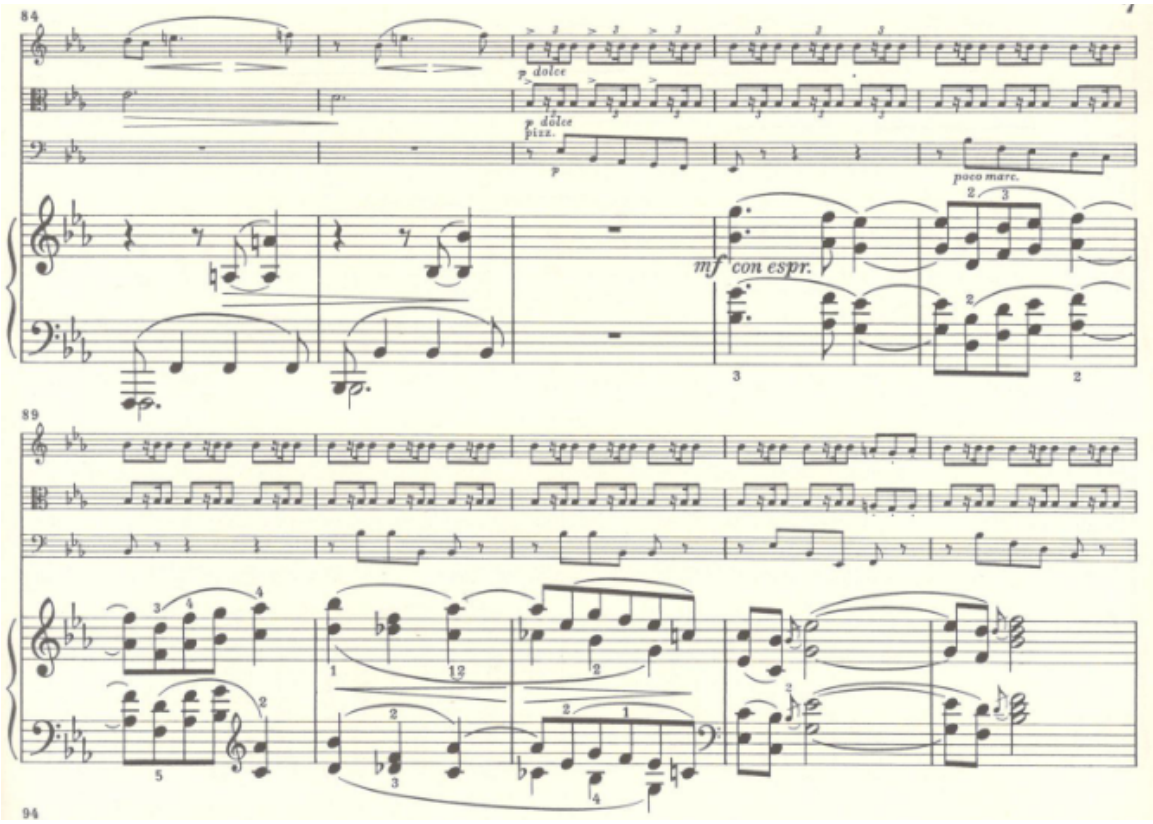
Пример 39. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 први став - тактови 66–77



Када су у питању акценти у оквиру друге теме, интересантно је истаћи сегмент музичког тока у тактовима 86–101. Наиме, можемо приметити да се водећа мелодија налази у обе руке клавирске деонице, а да је пратња смештена у деонице гудачких инструмената. С тим у вези, требало би издвојити деонице виолине и виоле од деонице виолончела, зато што је њихова улога другачија. У оквиру деоница виолине и виоле користи се остинатни ритам триоле у којој је друга осмина подељена на две шеснаестине, а од којих је прва пауза, чиме се постиже ефекат наглашавања. Тај ефекат је додатно појачан и акцентима на свакој првој осмини у триоли. Са друге стране, деоница виолончела доноси поступно силазне низове тонова у осминама користећи пицикато технику. С тим у вези, поред клавира који доноси главну тему,

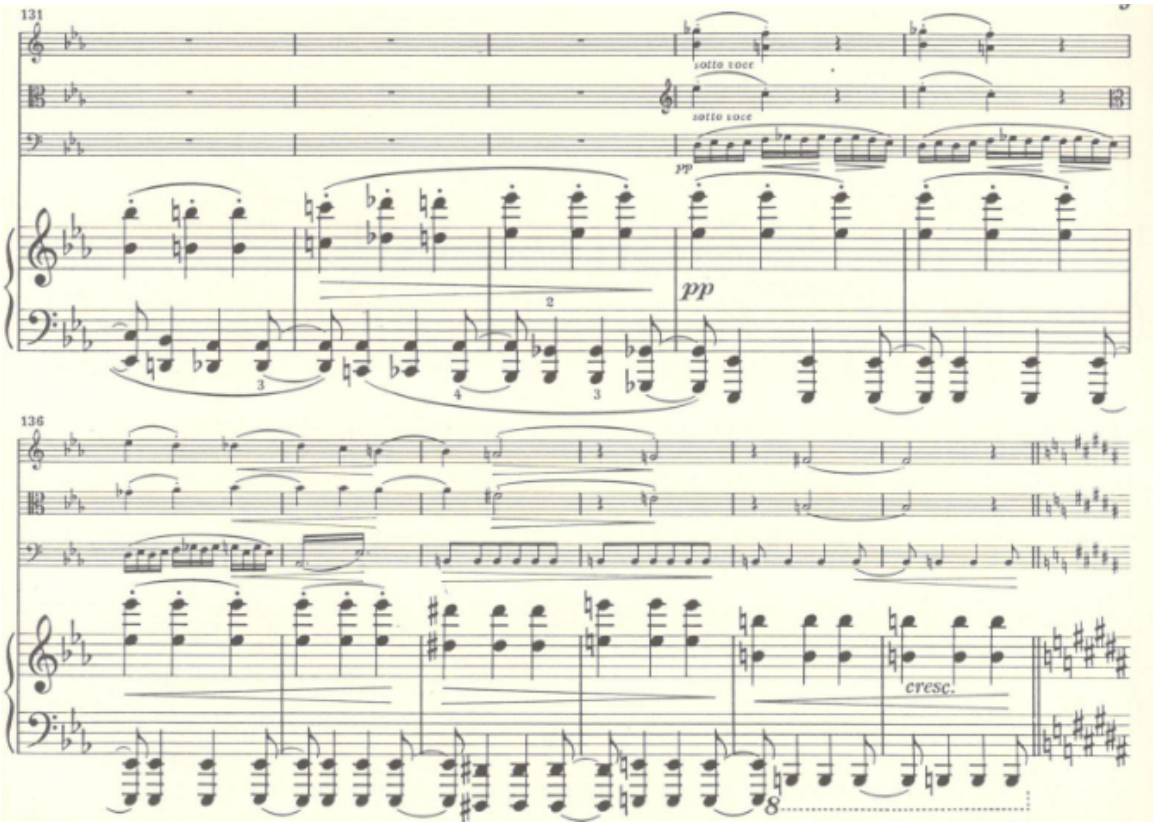
виолончело игра важну улогу употпуњавања хармонске вертикале тиме што излаже тонове у најнижем регистарском слоју (Пример 40).

Пример 40. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 први став - тактови 84–93



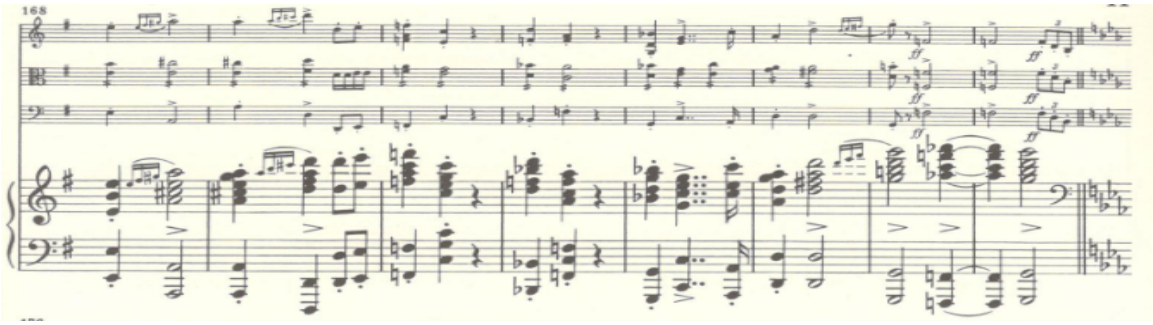
Када је у питању употреба портата, важно је истаћи прву етапу развоја у развојном делу у тактовима 120–141. Иако се спорадично користи у деоницама виолине и виоле, портато се перманентно користи као средство постизања остината у десној руци клавира. Као потпуна супротност њему, у левој руци клавира користи се синкопа која траје пуних дванаест тактова и назначено је да се свира легато. На тај начин интензивира се драматски набој и припрема наступ епизодне теме у тактовима 142–153 (Пример 41).

Пример 41. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 први став - тактови 131-141



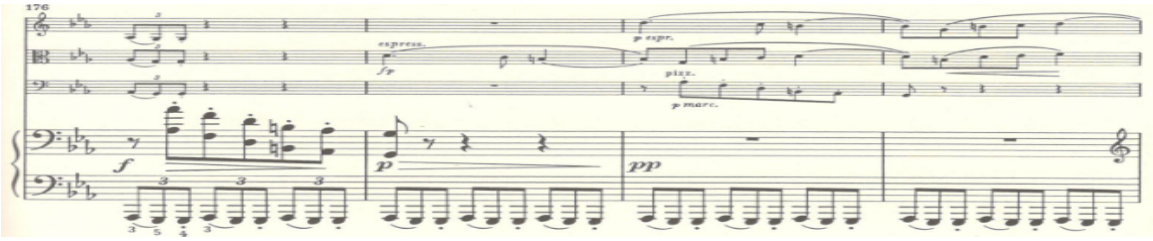
Надаље, интересантна је употреба акцената и стаката у садејству са хемиолом у тактовима 152–153 и 174–175. Наиме, у оба случаја можемо уочити хемиолу у клавирској деоници и сви тонови који учествују у њеном стварању поседују акценат. Са друге стране, у осталим деоницама акцентоване су половине због чега се у метричком смислу јавља изразито јак контраст који затим додатно интензивирају триоле у гудачима под стакатом. Ипак, овакав поступак композитора омогућава да се музичком току развојног дела раздвоје одсеци (Пример 42). Из извођачке перспективе, ови тактови представљају изазов у погледу организације баланса звука, али и метрике, поготово имајући у виду конфликт који се ствара због употребе хемиоле.

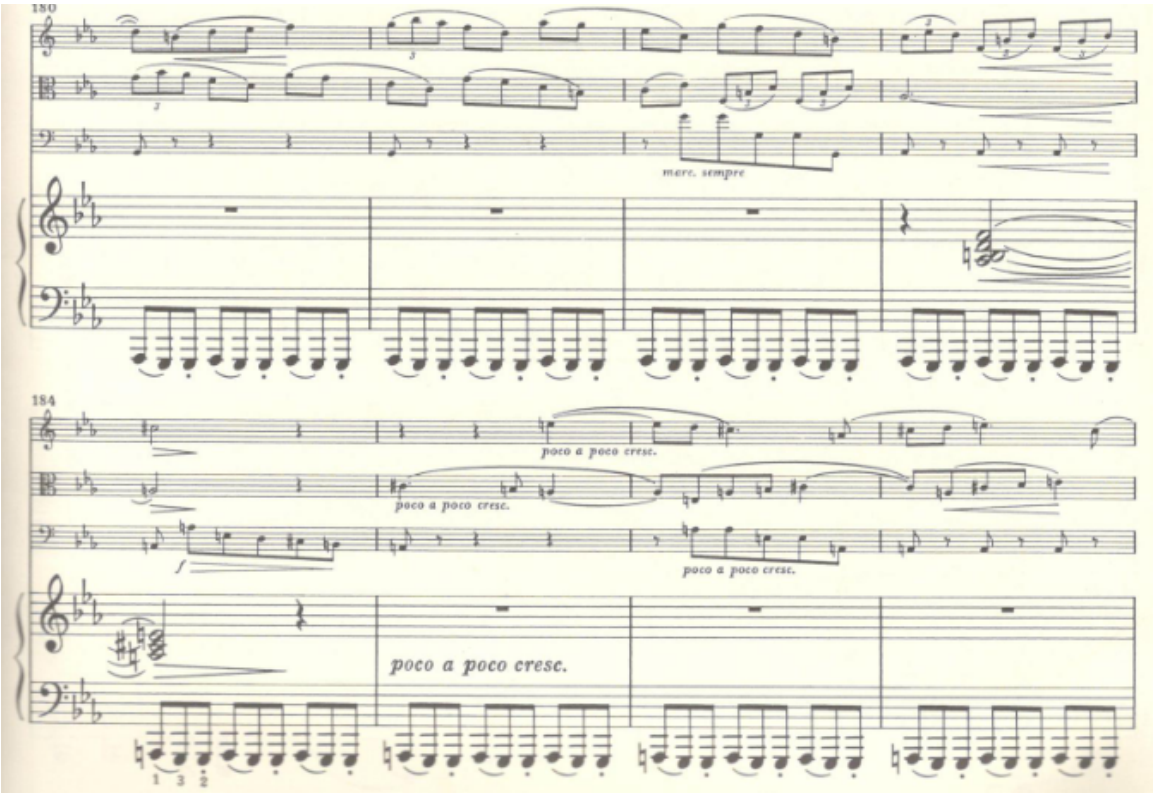
Пример 42. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 први став - тактови 168–175



Пример комплексне фактуре, уз употребу стакато артикулације намеће се у оквиру завршног одсека развојног дела у тактовима 176–198. Наиме, најнижи фактурни слој представља деоница леве руке клавира која излаже остинатни ритам у триолама у којима се перманентно појављује легато на прва два тона триоле, док се трећи тон изводи стакато. Следећи ниво фактуре представља разлагање тонова пицикато техником у деоници виолончела на идентичан начин какав смо имали прилике да видимо у наступу друге теме (Пример 40), док се у деоницама виоле и виолине у стилу полифоне имитације на октави износи главна мелодијска линија у легату са кратким штриховима (Пример 43). Говорећи о пицикату у деоници виолончела, будући да се ради о имитирању клавирске деонице, морамо истаћи могућност прекорачења задатих динамичких односа. Наиме, због природе инструмента виолончелу је потребна велика снага да би се мотив истакао у фактури поред осталих инструмената. С тим у вези, потребно је добро проценити неопходност прекорачења динамичке ознаке у деоници виолончела како би се ипак у целини задржала *p* динамика, али да и мотив буде присутан у укупном звуку.

Пример 43. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 први став - тактови 176–187



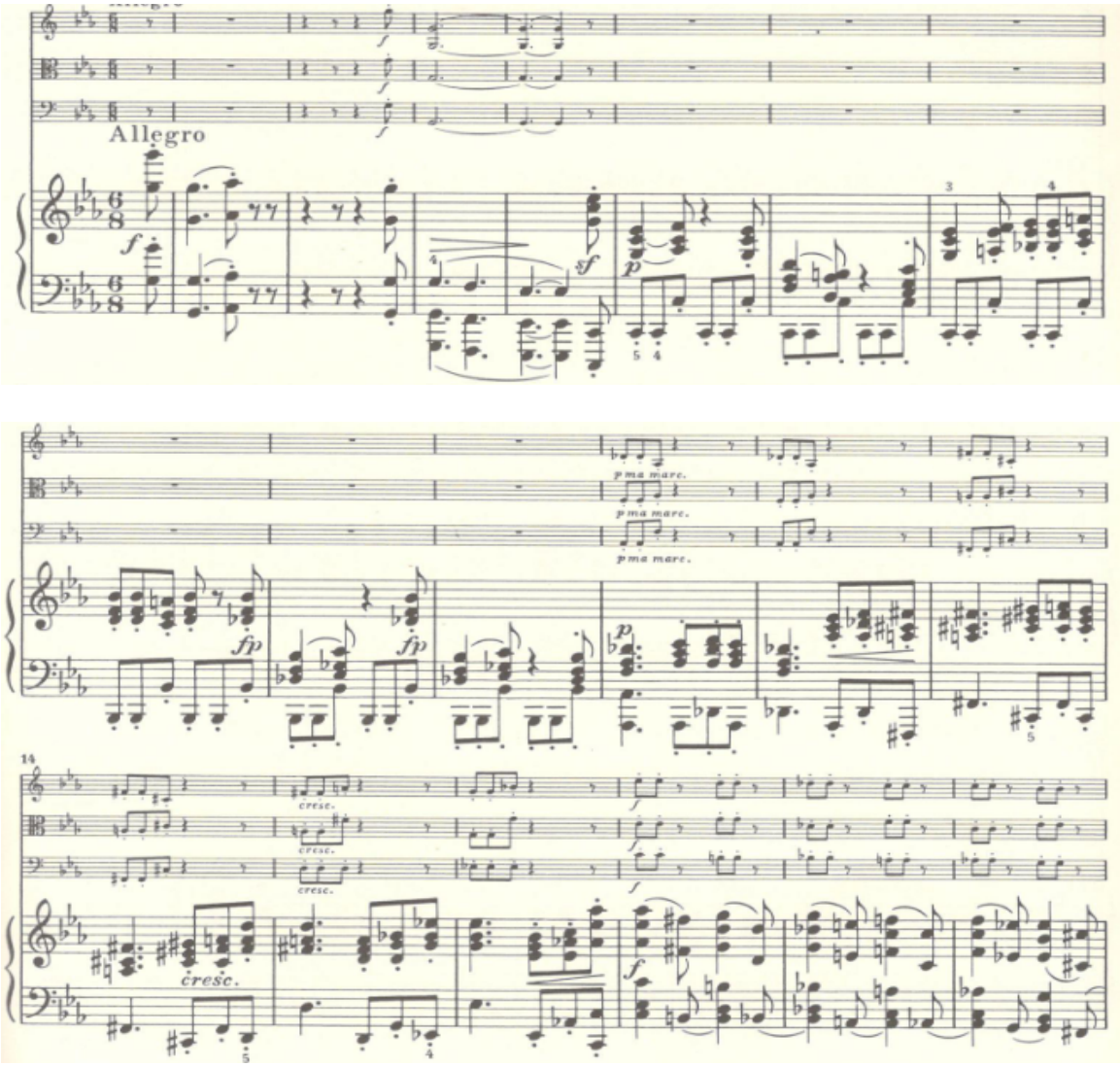


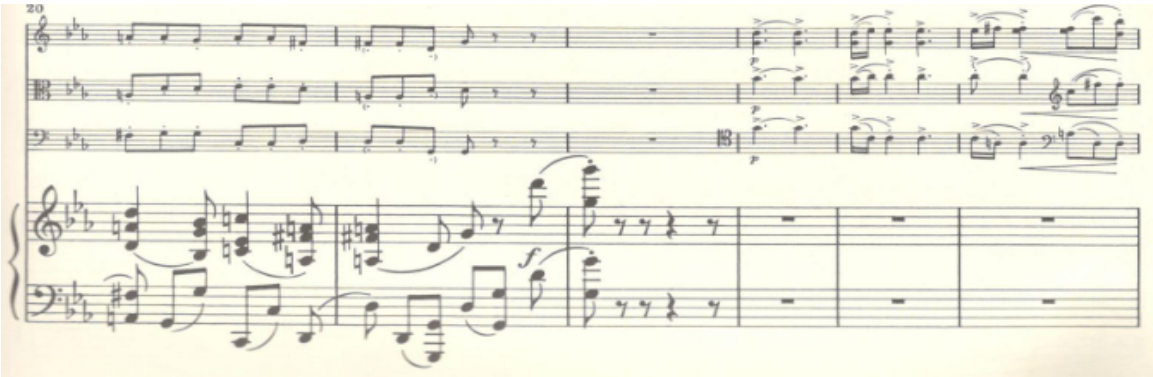
У оквиру другог става тонску корелацију требало би истаћи на примеру **А** дела форме. Наиме, посматрајући градацију динамике од *p* до *f* у тактовима 11–21 можемо уочити потешкоће у одржању континуитета јачине звука у гудачком корпусу и заправо је веома тешко достићи динамику коју постиже клавир. Разлог за то су честе паузе које перманентно прекидају динамичку прогресију у гудачким инструментима (Пример 44).

Када је у питању употреба артикулације и штрихова у другом ставу, можемо истаћи да је доминантна употреба стаката и акцената, нарочито у **А** делу. Посматрајући музички ток у првих 28 тактова можемо приметити јукстапозицију легато и стакато сегмената. Наиме, узмах којим започиње музички ток другог става изводи се стакато и у *f* динамици, истичући тако последњу осмину у такту чиме се добија покретачка снага за даљи развој. Ипак, требало би истаћи и легато низ од четири тона у октави у тактовима 3–4 који стоје као противтежа стакату (Пример 44.). На овај начин композитор је у музичком току створио дуализам који ће до самог краја става бити присутан. Поред овог запажања, важно је истаћи да се легато сегменти у овом одсеку музичког тока користе у само два случаја – након *fp* ознаке и у току елиптичног низа

акорада у тактовима 17–21. Поготово је значајан други случај коришћења легата, јер се у остатку фактуре у том тренутку стакато користи у свим деоницама гудачких инструмената. Имајући у виду све надевено до сада, можемо закључити да је након иницијалних јукстапозиција стаката и легата, у финалном делу одсека *а* дела **А** дошло и до њиховог спајања у оквиру истог вертикалног звучања.

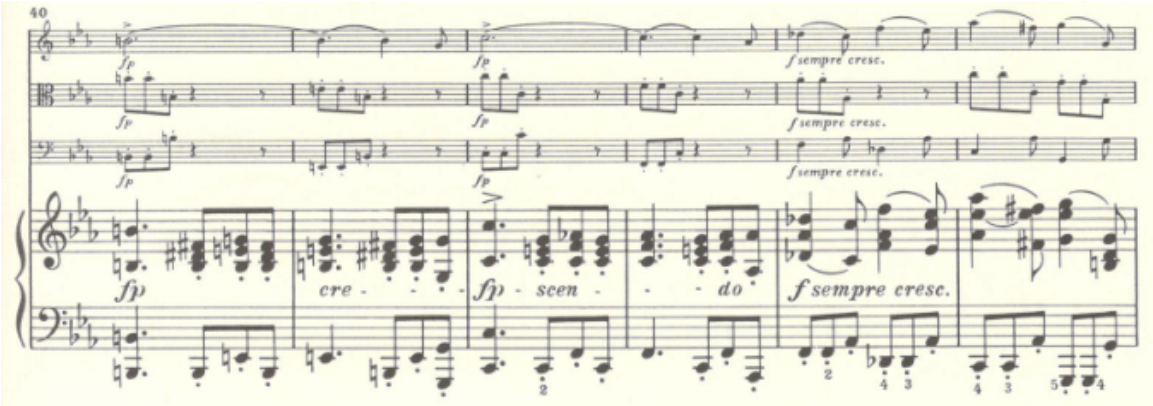
Пример 44. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 други став - тактови 1–22





У погледу употребе акцената, значајно је издвојити наступ *b* одсека **A** дела, који наступа у тактовима 23–34. У овом сегменту акценти се користе на почецима обе фразе помоћу којих је овај одсек изграђен. Они служе као иницијални замајац музичког израза који омогућава даљу разраду материјала. Поред акцената у овом одсеку, важно је истаћи и акценте који се налазе на почецима 40. и 42. такта. Они за циљ имају постепено подизање напетости, чему доприносе и ознаке *fp*, као и активацију виолине у погледу преузимања водеће мелодијске линије (Пример 45).

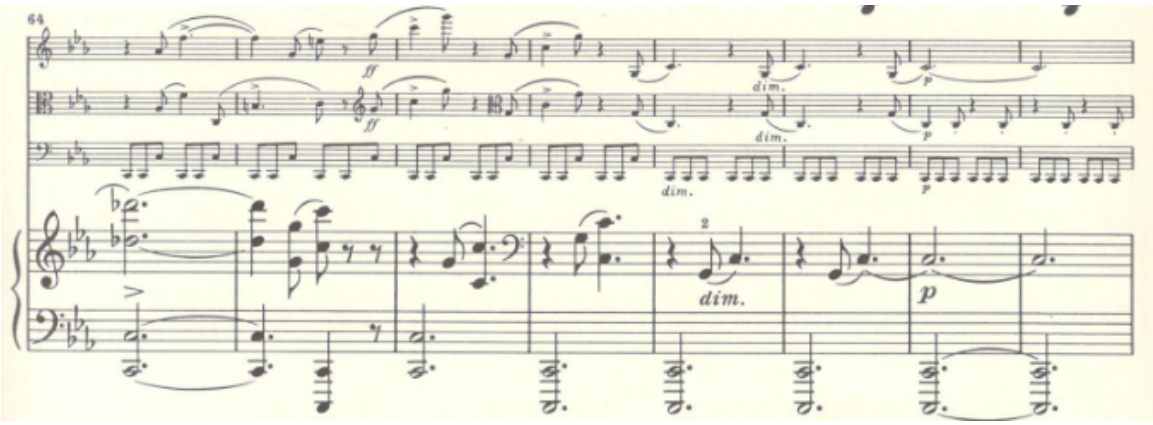
Пример 45. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 други став - тактови 40–45



Завршетак дела **A** у тактовима 64–71 доноси промену у погледу артикулације. Напушта се стакато и постепено се уводе све већи сегменти под легатом, нарочито у деоници виолине. Са друге стране, може се уочити стварање педалног звучања на тону *цe*, будући да све деонице у последњих седам тактова инсистирају на овом тону (Пример 46). Оваквим поступком створени су услови за наступ новог сегмента музичке форме, средишњег одсека *b*, који наступа на месту које би требало да заузме

Трио. Имајући ово у виду, као и ситуацију из првог става у којој је такође дошло до поступне промене у музичком изразу како би се припремио наступ наредног одсека форме, можемо рећи да Брамс користи еволутивни принцип развоја музичког израза и да му је важно да музичка мисао тече без оштрих прелаза.

Пример 46. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 други став - тактови 64–71



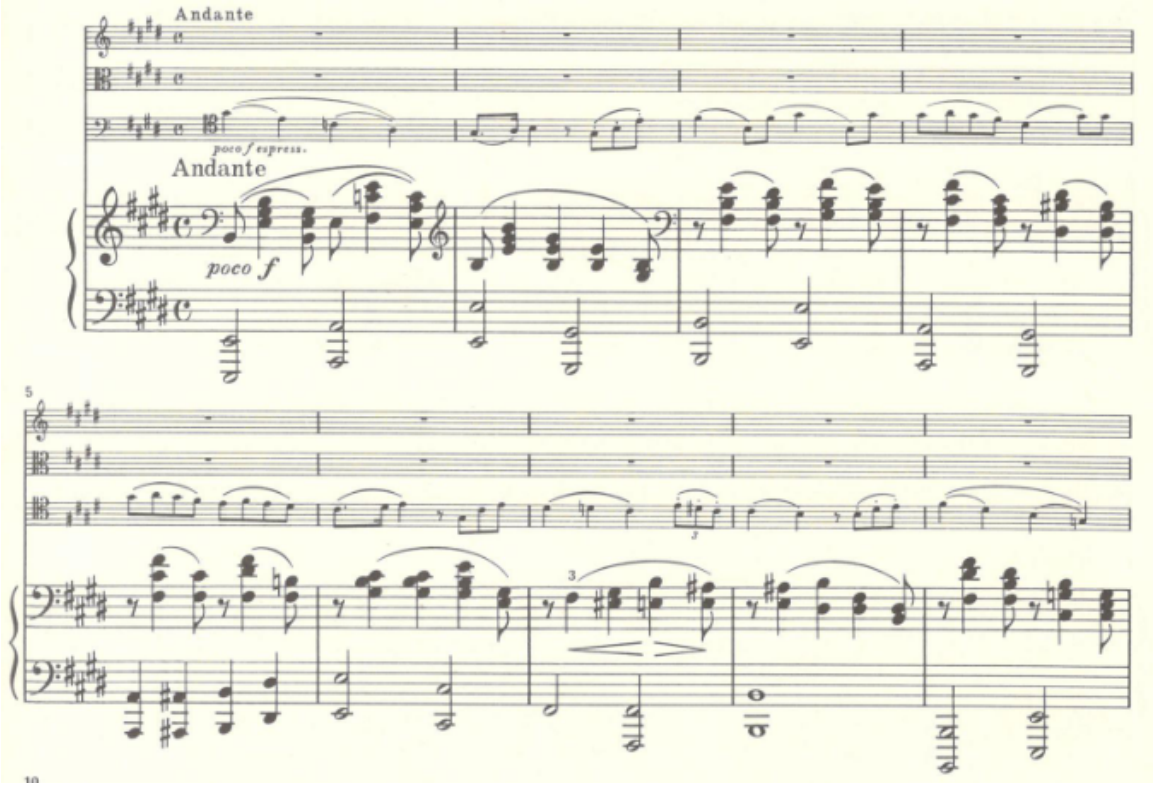
Одсек *b* који наступа у тактовима 72–114 доноси потпуну промену у музичком изразу. Стакато сегменти се у потпуности изостављају и уместо њих можемо уочити легато фразе у деоницама виолине, виоле и клавира, најчешће у двотактном трајању. Компактни акорди у клавиру такође се изостављају и уместо њих сада можемо приметити октавно удвојене фигурације. Са друге стране, једини прави слој фактуре који може представљати линију баса јесте деоница виолончела. Имајући то у виду, иако тонски једноставна, деоница виолончела у овом сегменту форме игра значајну улогу, јер практично сама формира линију баса све до 91. такта.

Посматрајући музички израз целокупног дела трећи став квартета представља својеврсну оазу лирског карактера. Нагласак је стављен на употребу легато свирања, пажљиво креирање фраза и уодношавање звука различитих деоница, пре свега гудачких инструмената који у највећој мери доносе водеће мелодије, али и уодношавање групе гудачких инструмената наспрам деонице клавира. Са друге стране, у овом ставу се акценти уопште не користе, стакато се примењује само у једном кратком сегменту и то у деоницама виоле и виолончела, у садејству са

пицикато техником свирања, док се употреба портата углавном везује за специфичне сегменте музичког тока у којима долази до разграничења фраза.

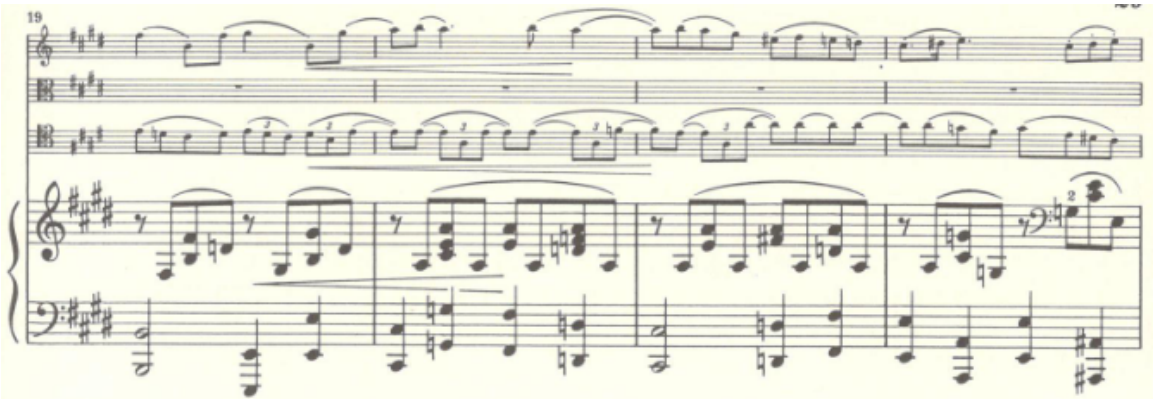
Када је у питању *а* одсек форме, који наступа у тактовима 1–34 најпре морамо истаћи улогу виолончела у креирању музичког израза. Наиме, на почетку става водећа мелодија поверена је управо виолончелу, уз пратњу клавира. Начин доношења мелодије подразумева превасходно легато свирање, али можемо уочити употребу портата у 2, 7, 10, 12, 18. и 26. такту. С тим у вези, требало би истаћи различите циљеве примене ове артикулационе ознаке. Портато ознаке у тактовима 2, 8, 10, 12 и 18 за циљ имају да уведу нову фразу, односно, служе као мост између фразе која се завршава и фразе која тек треба да започне. Са друге стране, портато у 7. и 16. такту служи као средство афирмације Ха-дура, доминантног тоналитета у односу на почетни Е-дур, односно Е-дура након повратка из доминантног тоналитета (Пример 47).

Пример 47. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 трећи став - тактови 1–9



У погледу организације баланса звука у одсеку *a* потребно је истаћи сегмент музичког тока у тактовима 17–26, будући да у 17. такту деоница виолине преузима водећу мелодију од виолончела. Ова два инструмента у наредних десет тактова стварају лирску, упечатљиву корелацију гласова са честом употребом метро-ритмичког конфликта у погледу колизије триола са другим ритмичким фигурама у 4/4 такту. Иако је водећа мелодија у деоници виолине, контрапункт који наспрам ње твори деоница виолончела чини овај сегмент изузетно изражајним и деоница виолончела у укупном звучном балансу треба да буде у нивоу са деоницом виолине. Разлика у боји ова два инструмента такође доприноси музичком изразу који се заснива на прожимању два различита ентитета (Пример 48).

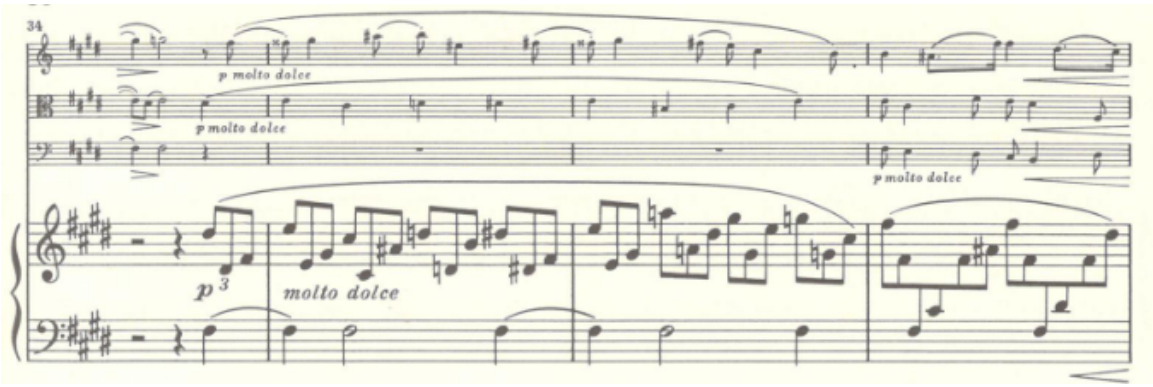
Пример 48. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 трећи став - тактови 19–22



Одсек *b* у тактовима 35–57 доноси благо интензивирање драматуршког тока. Наиме, на почетку овог одсека, у тактовима 35–45 можемо уочити усложњавање фактуре, формирање метро-ритмичких конфликата у више деоница истовремено и дугу употребу синкопираног ритма. Најпре, у тактовима 35–36 фактура подразумева постојање четири нивоа. Најнижи ниво чини хемиола у левој руци деонице клавира. Десна рука клавирске деонице у триолама ствара полиритмију у односу на леву руку клавира, али и деонице виолине и виоле. Надаље, водећа мелодија у виолини истиче се дугим синкопама. На крају, деоница виоле преостаје као једини фактурни слој у којем се јасно може уочити метрички пулс такта 4/4 (Пример 49). Имајући ово у виду, важно је истаћи да извођење овог сегмента музичког тока од извођача захтева добру комуникацију, прецизну поделу и рашчлањивање јединица бројања, као и

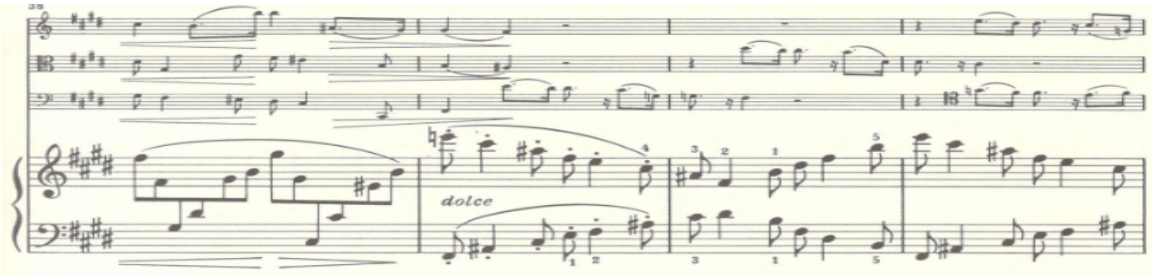
балансирање звука. Због специфичности контраста између ритмичких карактеристика деоница, неопходно је да свако од извођача буде потпуно сигуран у метричку поделу своје деонице како би се целина одсвирала на одговарајући начин.

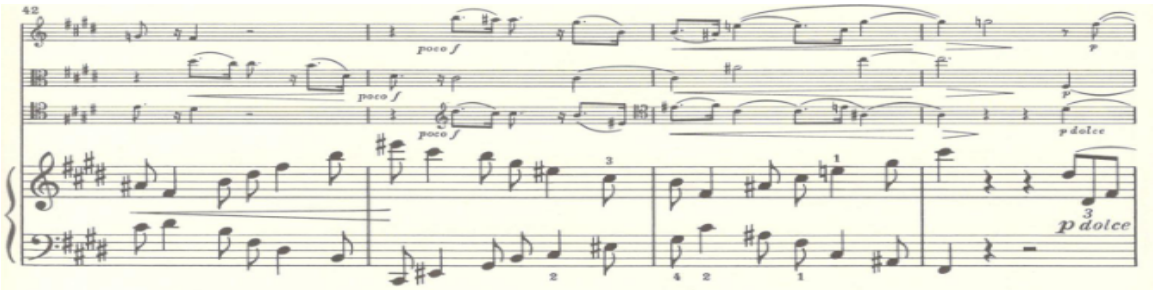
Пример 49. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 трећи став - тактови 34–37



Са друге стране, у тактовима 39–44 можемо уочити употребу мотива из првог става квартета (мала секунда, мотив уздаха) који се најпре изводи у деоници виолончела, али се затим имитативно изводи и у деоницама виоле и виолине. Наспрам њега, деоница клавира поседује синкопирани ритам у обе руке које се, у зависности од смера кретања гласова, крећу у инверзији (Пример 50). Имајући то у виду, можемо рећи да постоји тонски сукоб два корпуса. Мотив у гудачким инструментима је у овом случају у првом плану, јер је водећа мелодија и њему треба дати предност у звучном балансирању.

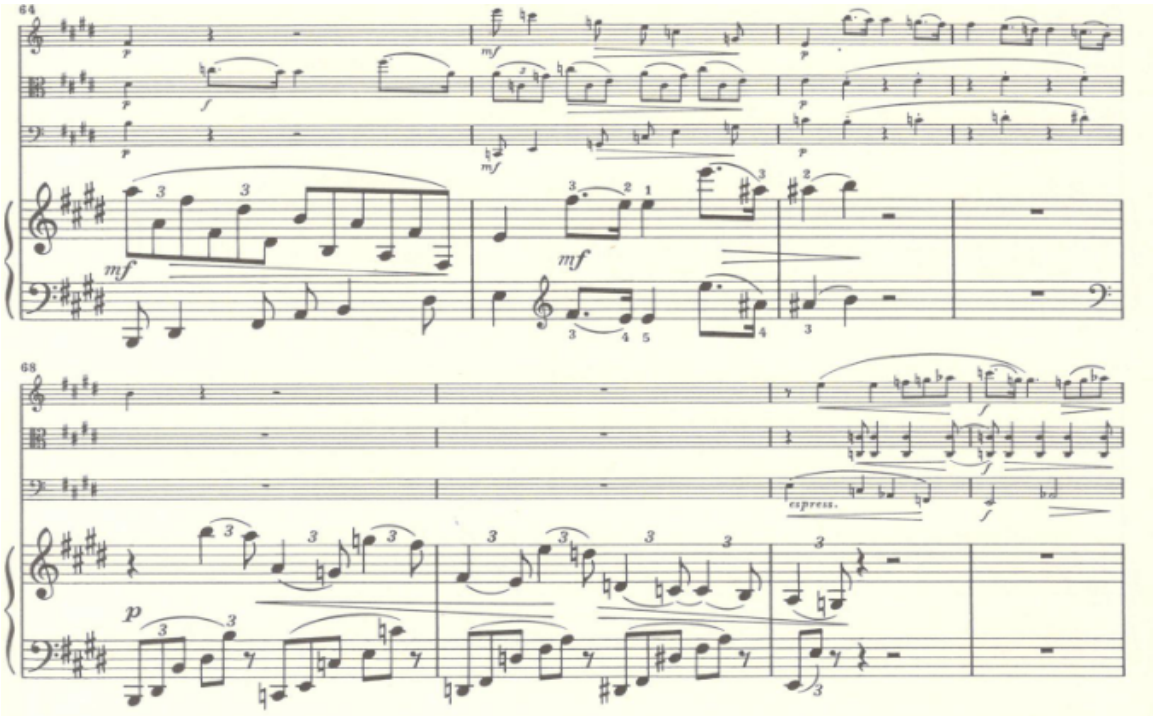
Пример 50. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 трећи став - тактови 38–45

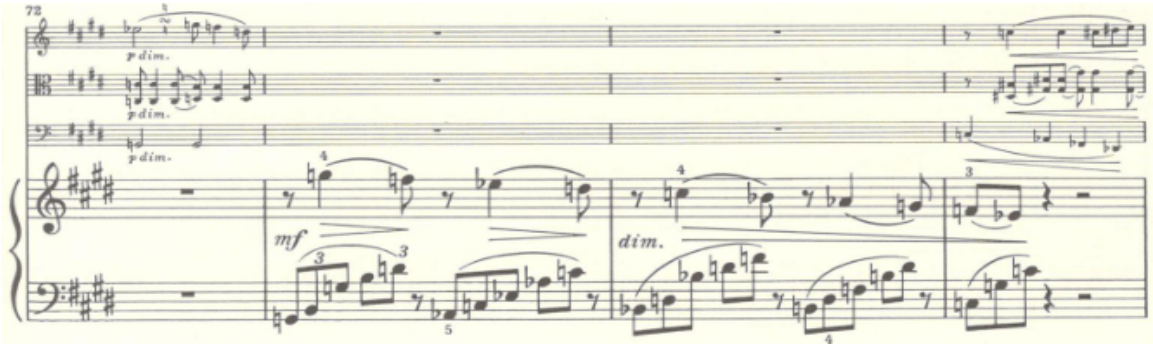


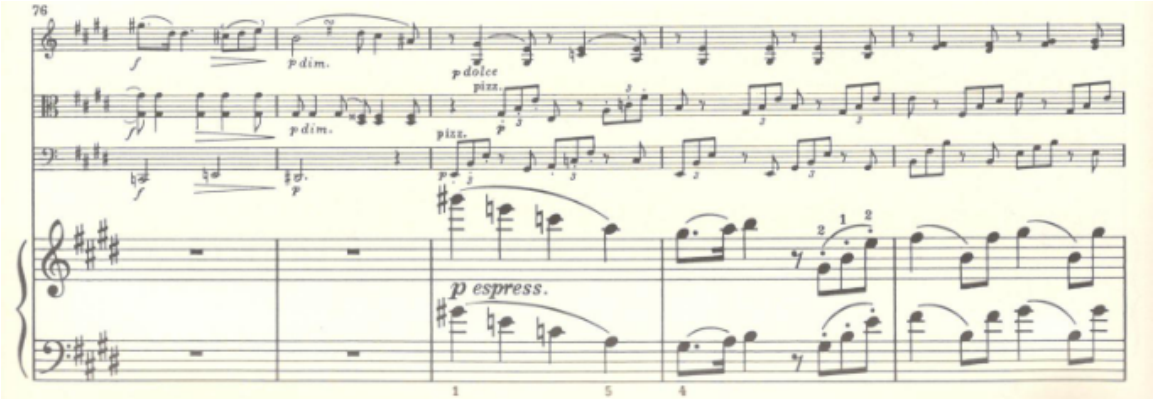


У погледу динамичке организације музичког израза истиче се сегмент музичког тока у тактовима 66–77. Наиме, овај сегмент припада одсеку *c* и заснива се на наизменичним наступима групе гудачких инструмената са једне стране и клавира са друге. Изазов у интерпретацији у овом случају јесу уланчавања фраза у динамичком смислу. Наиме, онај ко преузима фразу мора водити рачуна о динамичком нивоу у којем се претходна фраза завршила. Можемо уочити постојање ознака за крешендо и декрешендо, као и чињеницу да се динамички нивои разликују од фразе до фразе (Пример 51). Доследна примена ових ознака представља сигуран пут до правилног извођења.

Пример 51. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 трећи став - тактови 64–80





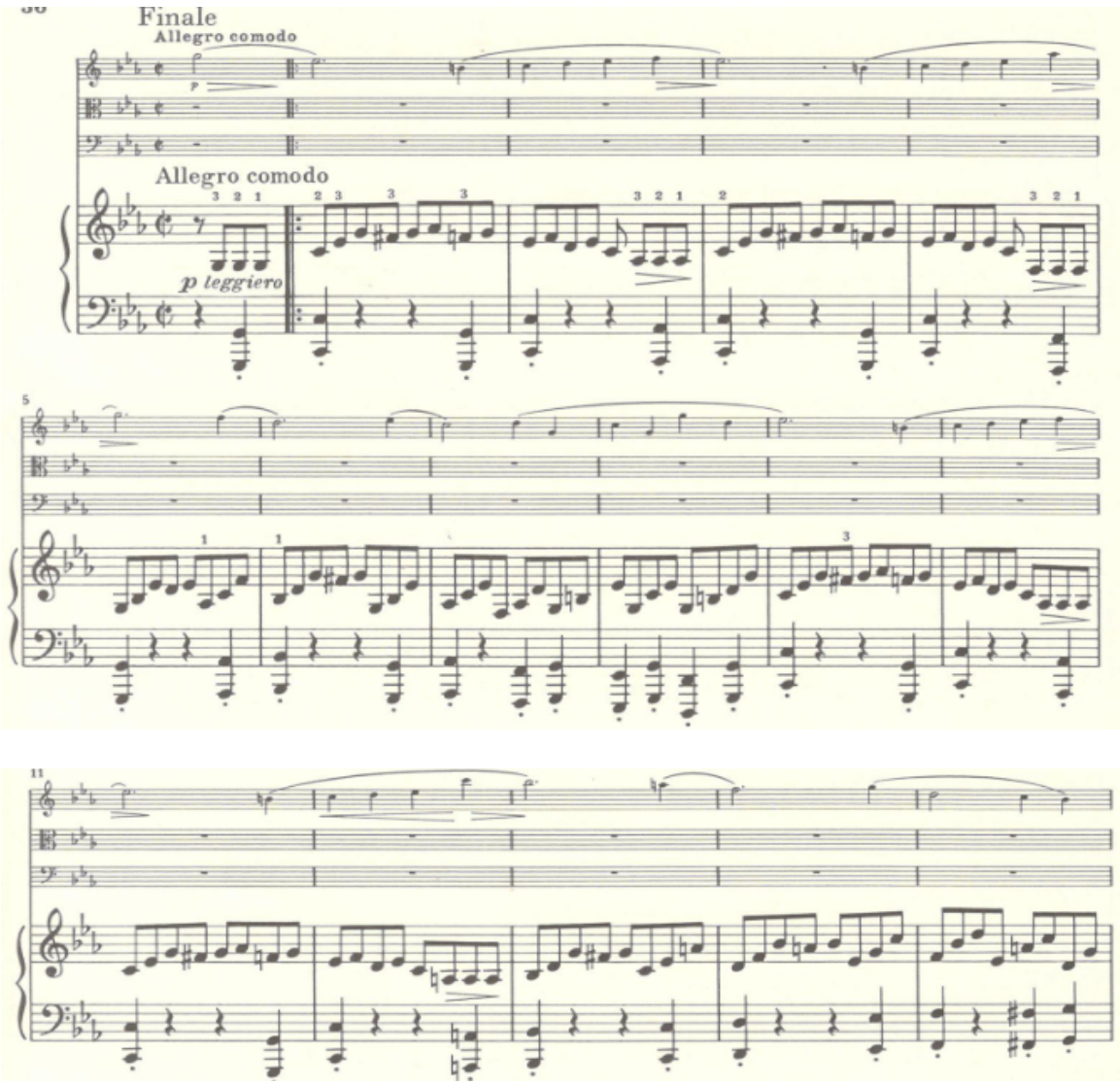


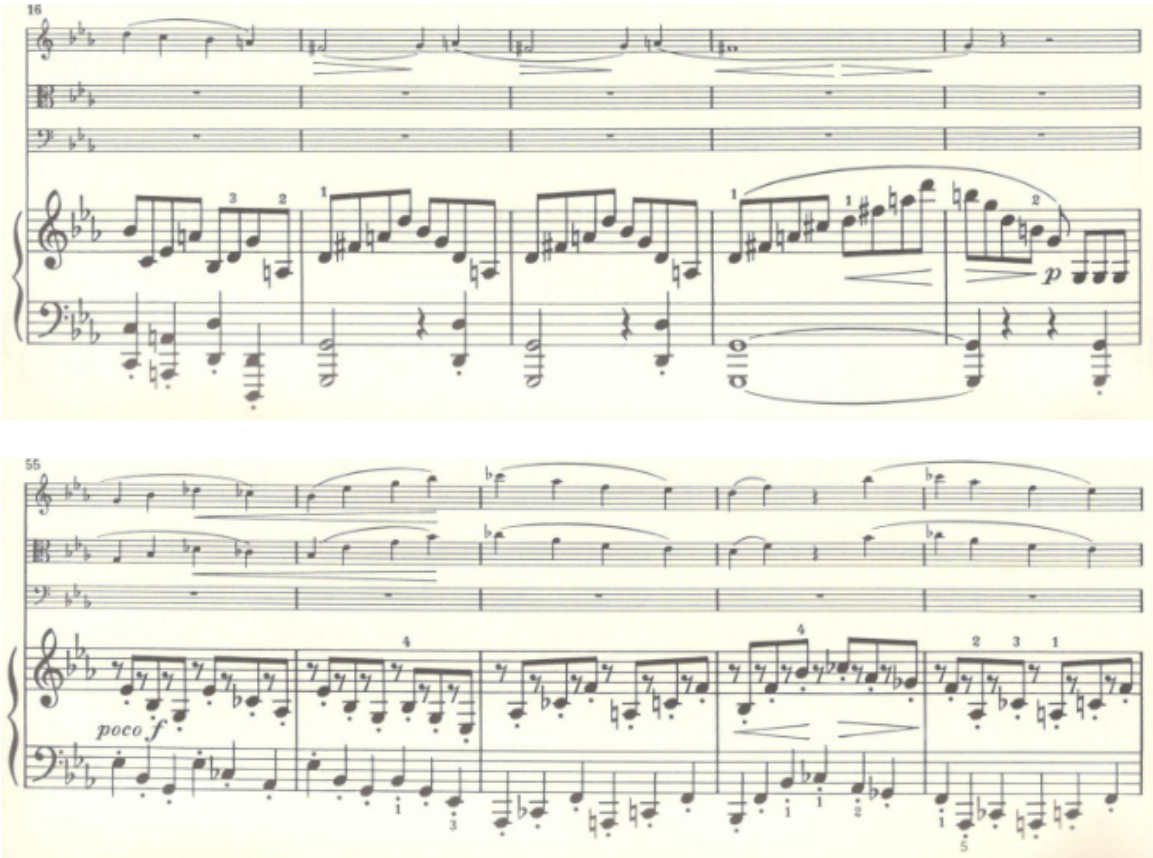
У погледу организације звучног баланса требало би истаћи и сегмент музичког тока у тактовима 78–85 у оквиру репризног одсека a^1. Главни мотив става по први пут се изводи у деоници клавира и у овом сегменту клавир по први пут од почетка става има предност у односу на остале деонице које учествују у стварању фактуре. Такође, у овом сегменту се по први и једини пут у овом ставу користи и стакато артикулација у садејству са пицикато техником (Пример 51.).

Финални став овог квартета компонован је у форми сонатног облика. У погледу артикулације и акцената може се уочити интересантна диференцијација између гудачких инструмената и клавира. Наиме, посматрајући готово било који део форме, премда је најуочљивије у првој и другој теми, можемо уочити увек јасну поделу артикулације у односу на фактуру. Најнижи слој фактуре, деоница клавира изводи тонове кратко и одсечно – у левој руци можемо приметити употребу стаката, док се у десној руци тонови изводе лађеро. Са друге стране, било који инструмент из групе гудачких инструмената, премда је то најчешће виолина, своју мелодијску линију доноси легато. На тај начин креира се јасна подела која у музичком изразу доводи до развоја драматуршког тока. У склопу прве теме то се може видети у

тактовима 1–17, док се у другој теми оваква употреба артикулације може видети у тактовима 55–59 (Пример 52). Ова диференцијација доноси и тонски сукоб, нарочито у каденцама, пошто долази до сукобљавања компактних акорада у деоници клавира у *ff* динамици са широко постављеним тоновима у гудачком корпусу. Имајући то у виду, клавир поседује звучну надмоћност у односу на гудаче у тренуцима формирања каденци.

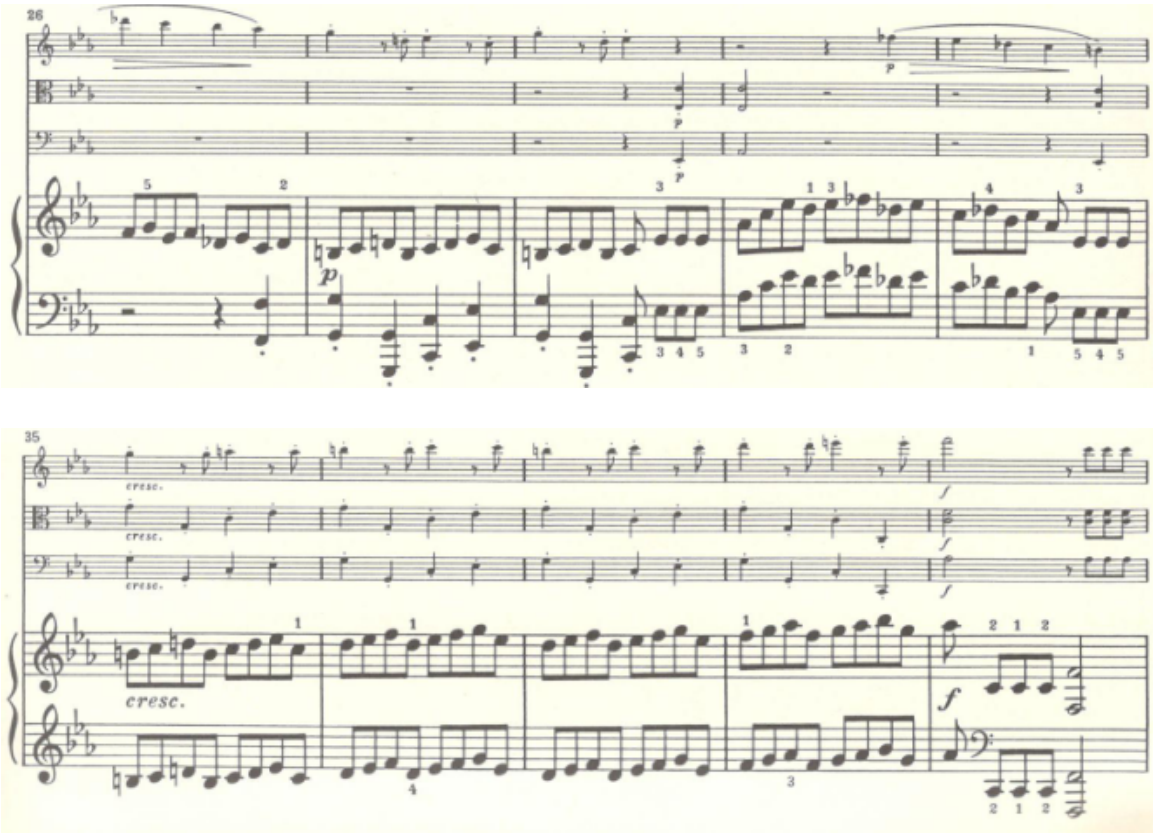
Пример 52. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 четврти став - тактови 1–17 и 55–59

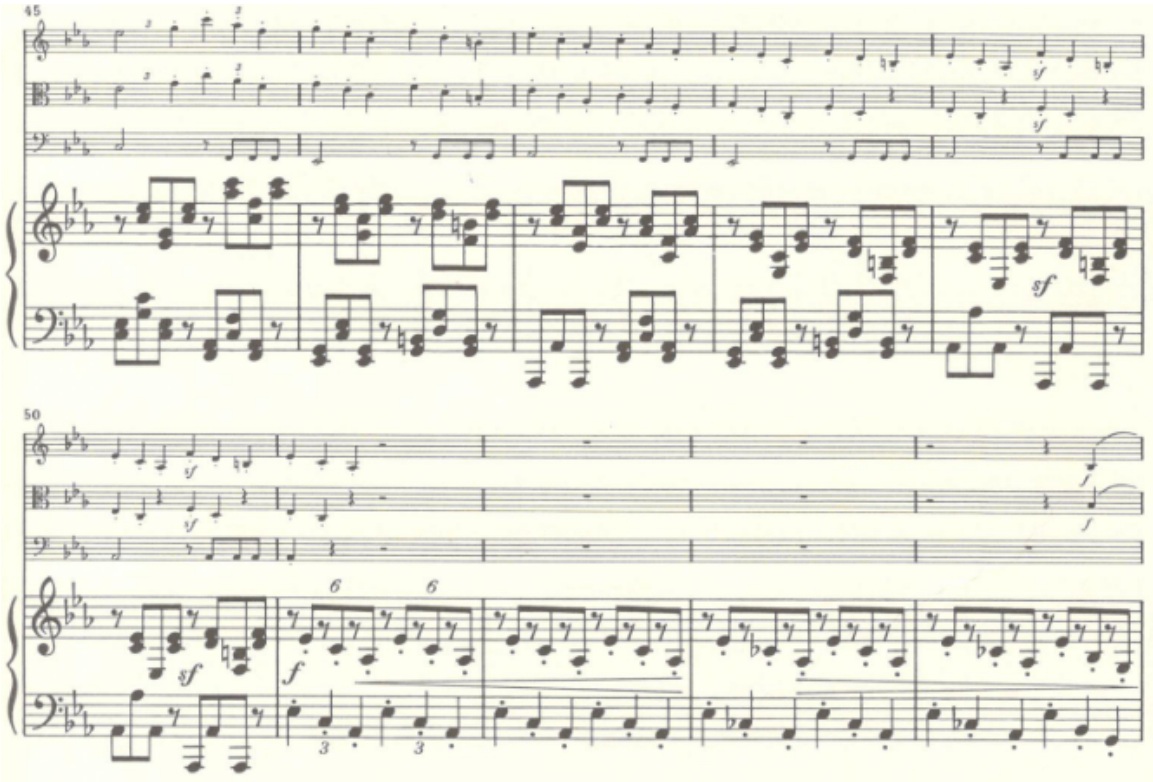




Иако деонице гудачких инструмената превасходно јесу компоноване тако да им је примарни начин свирања легато, у тренуцима формирања каденци у оквиру прве теме и моста може се уочити употреба стаката. То је евидентно у тактовима 27–28, 35–38 и 44–51 (Пример 53). Оно што је специфично у вези са свим наведеним сегментима у којима долази до каденце је чињеница да ниједна од ове три каденце не представља аутентичну каденцу која се завршава акордом тонике или полукаденцу на доминанти, већ су све варљиве каденце које поседују хармонски обрт који подразумева акорде D-VI, D-s^6 или VII-VI. Употреба стаката у том смислу представља начин да се таква каденца довољно истакне и стекне потребан статус који ће јој омогућити да стоји на завршетку структурно важних одсека у музичком току, нарочито у погледу тактова 35–38 и 44–51.

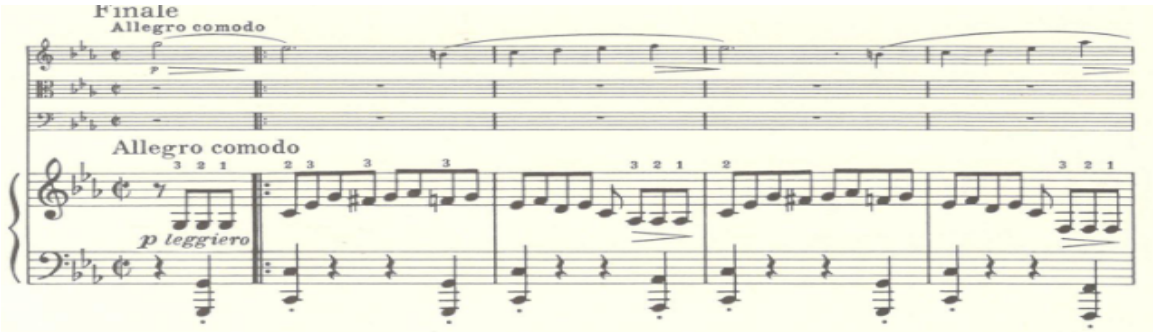
Пример 53. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 четврти став - тактови 27–28, 35–38 и 44–51

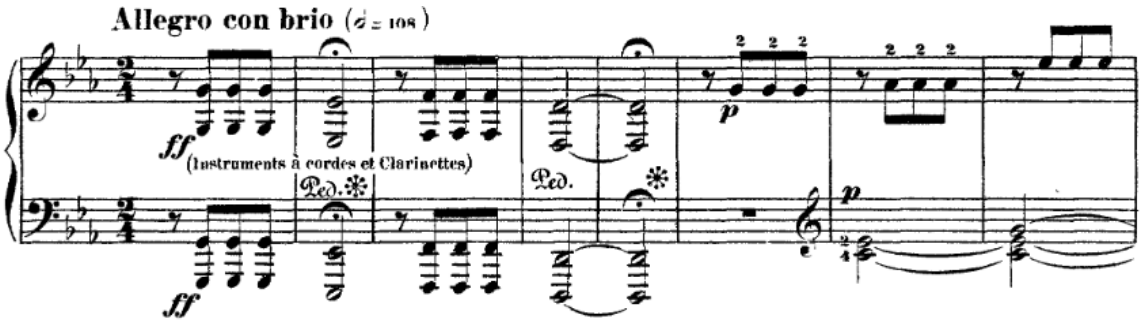




Поред интересантне употребе артикулације и дуализма легата и стаката, у погледу мотивског рада финалног става може се уочити својеврсни омаж Бетовену. Наиме, уколико погледамо физиономију клавирске деонице уочићемо перманенто излагање мотива који се заснива на осминском понављању три исте ноте. Имајући у виду њихов начин употребе можемо говорити о парафразирању мотива из првог става Бетовенове 5. симфоније који у том делу делује као иницијална каписла, покретач целокупног музиког израза (Пример 54).

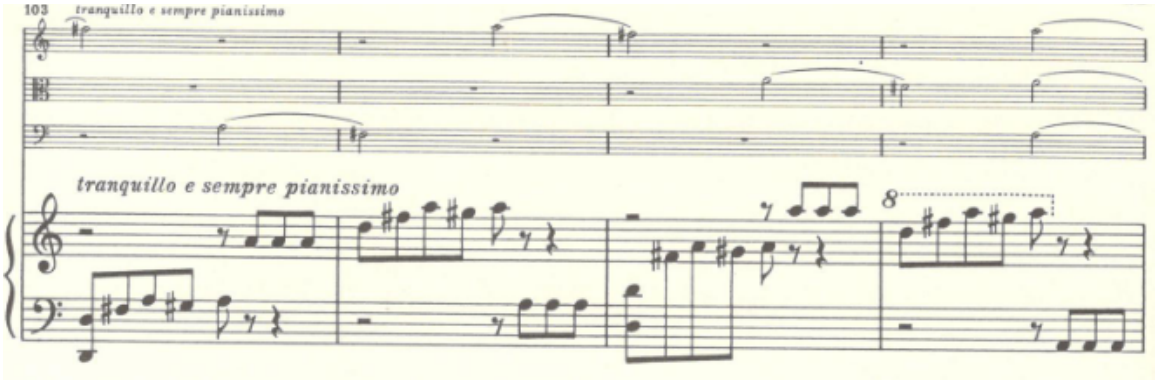
Пример 54. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 четврти став - тактови 1–4, Лудвиг ван Бетовен - Симфонија бр. 5 оп. 67 - тактови 1–8

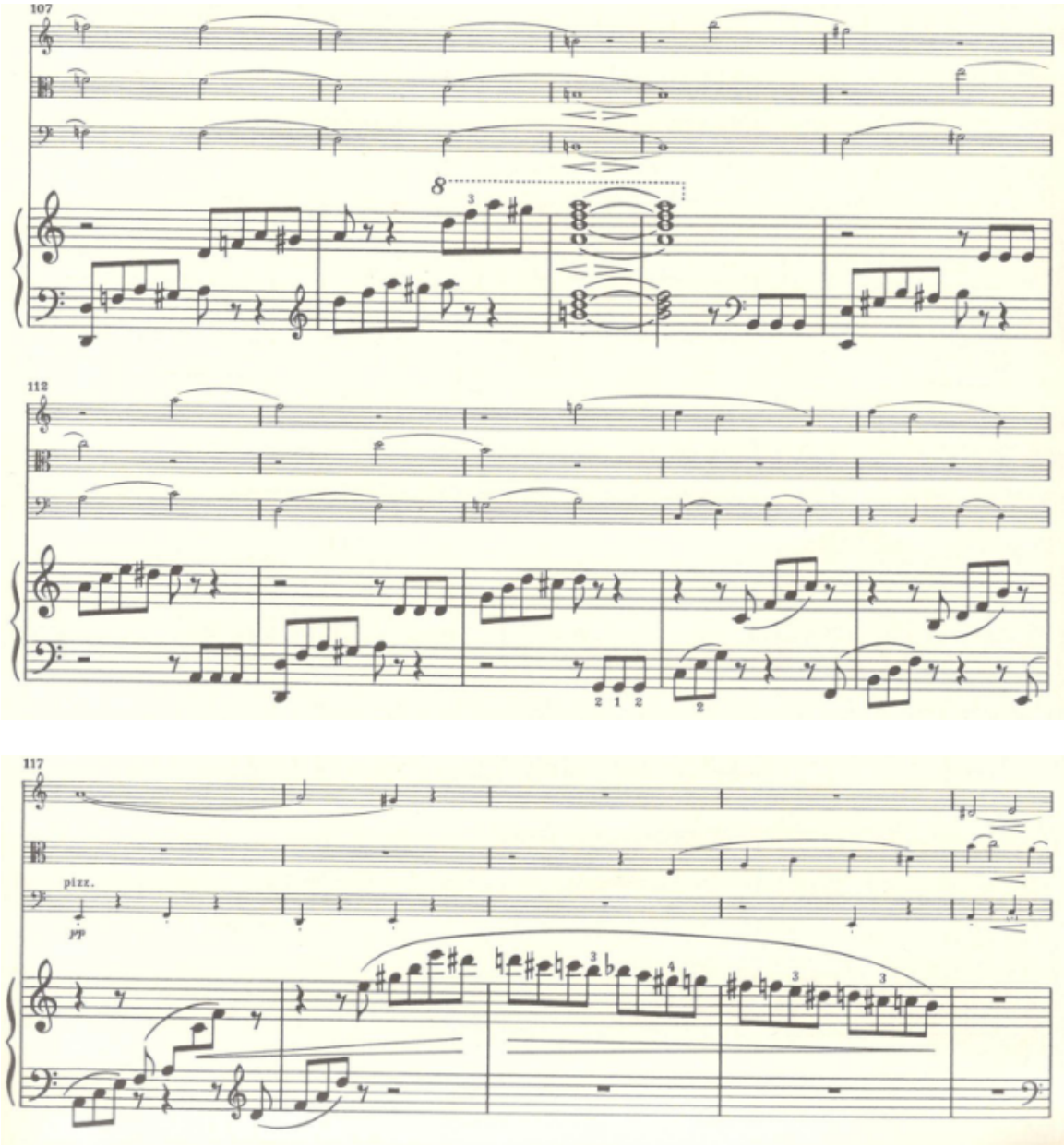




У погледу тонске корелације између гудачког корпуса и клавира интересантно је истаћи сегмент музичког тока у тактовима 103–120. Наиме, у овим тактовима тешко је одржати *p* и *pp* динамику у деоници клавира због веома садржајне мелодијске линије која користи велики регистарски опсег. Са друге стране, гудачима назначена динамика одговара због тога што су њихови наступи проређени и мирноћа назначена ознаком *tranquillo e sempre pianissimo* делује природније. С тим у вези, деоница клавира је изузетно захтевна у овом делу, јер је потребно да у целокупном току остане тиха и мирна. Такође, извођачи на гудачким инструментима би требало да воде рачуна о свом динамичком нивоу како их комплексност клавирске деонице не би повукла у јачу динамику, чиме би се нарушила концепција читавог сегмента (Пример 55).

Пример 55. Јоханес Брамс - Клавирски квартет оп. 60 бр. 3 четврти став - тактови 103–120




107
8
112
117
pizz.
pp

ЗАКЉУЧАК

Квартети Јоханеса Брамса оп. 25 бр. 1 у ге-молу и оп. 60 бр. 3 у це-молу представљају изузетно вредна дела камерне музике која су практично од самог свог настанка на репертоару сваког клавирског квартета који тежи извођењу дела врхунских композиција комплексне фактуре.

Полазећи од историјских извора били смо у прилици да се упознамо са развојем камерне музике током епохе класицизма и романтизма, а нарочито са Брамсовим развојним путем у погледу камерне музике. С тим у вези, треба имати на уму да клавирски квартети оп. 25 и оп. 60 и поред велике временске дистанце у односу на датум објављивања у већој мери припадају сличној стваралачкој фази, будући да су прва два става оп. 60 зачета у периоду када је Брамс компоновао оп. 25.

Током аналитичког дела имали смо прилике да увидимо различите начине конципирања тонских корелација између гудачког корпуса и клавира. Често су ти контрасти комплексни и суптилни, међутим, као симптоматичну појаву могли смо да увидимо тежњу ка томе да клавирски парт пружи својеврсни хармонски темељ, док деонице гудачких инструмената најћешће имају улогу доношења мелодијских и контрапунктских линија. Овакав третман деоница нарочито је карактеристичан у квартету оп. 25 у којем се клавир често користи као инструмент за развој ритмичких фигура које допуњују мелодије гудачких инструмената. Ипак, Брамс користи различите композиционе технике, па се тако осим контраста може уочити и суоднос између ова два ентитета. Оваквим поступцима композитор је настојао да створи динамичан однос инструмената, који захтева посебне комуникационе канале између чланова квартета током чина интерпретације. То се посебно може уочити у квартету оп. 60 у којем се контрастне теме преплићу између клавира и деоница гудачких инструмената. На крају, Брамсова способност да балансира и истакне карактеристике сваког инструмента чини његове квартете дубоко емотивним и изражајним делима.

Богатство музичког израза у Брамсовим клавирским квартетима оп. 25 и оп. 60 омогућило је стварање широког спектра у домену карактеризације који креирају динамичан драматуршки ток. С тим у вези, настојали смо да објаснимо њихову примену како бисмо боље разумели музички израз. Као веома важан аспект формирања музичког израза у сваком од ставова ова два клавирска квартета артикулација је имала значајну улогу. Начини њеног утицаја на формирање карактера тема, стварања тонске диференцијације између гудачког корпуса и клавира, као и профилисање каденци, односно граница које у одређеним примерима нису ни подразумевале постојање каденцијалног обрта открили су нам пуну снагу романтичарског корпуса изражајних средстава у којима музички параметри попут артикулације, динамике и агогике добијају на значају. Као добри примери оваквог приступа организацији музичког тока истичу се каденце у темама и развојном делу првог става оп. 60 у којима је значај акцената и стаката, као и метро-ритмичких конфликата попут хемиоле пресудан за креирање структуралних контраста.

Насупрот прогресивним елементима музичког израза који одражавају стилске црте романтизма, имали смо прилике да увидимо и Брамсов осврт на прошлост и музику Моцарта и Бетовена када су у питању хармонија и тематски рад, што представља одлику великог композитора какав је био Брамс.

Закључке и смернице које сам у раду изнела покушала сам да објасним што детаљније и свеобухватније, у нади да ће оне бити од помоћи некоме од будућих младих извођача који одлуче да се баве овим важним делима камерне музике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bashford, Christina. “Chamber music” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (online)
2. Loges, Natasha, “Literature”, in: Natasha Loges and Katy Hamilton (eds.), *Brahms in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019, 436–448
3. Mason, Daniel, Gregory, “The Pianoforte Quartet of Brahms in C. Minor, Op. 60”. *The Musical Times*, Vol. 74, No. 1082, Musical Times Publications Ltd., Apr. 1933, 311–316.
4. Musgrave, Michael, “Pianists“, in: Natasha Loges and Katy Hamilton (eds.), *Brahms in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019, 341–354
5. Notley, Margaret, “Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna”, *19th Century Music,* 17, University of California Press, 1993, 107–123.
6. Notley, Margaret, “Discourse and Allusion – The Chamber Music of Brahms“ in: Stephen E. Harling (ed.), *Nineteenth-Century Chamber Music*, London, Routledge, 1998, 242–286
7. Radice, A. Mark, *Chamber Music An Essential History*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012
8. Reich, B.Nancy, “Clara Schumann and Johannes Brahms”, in: Walter Frisch and Kevin C. Kernes (eds.), *Brahms and His World*, Princeton University Press, New Jersey, 2009, 57–72
9. Sams, Eric, “Reviewed Work: Piano Quartet Op. 60 by Brahms, H. Krellmann”, *The Musical Times,* Vol. 116, No. 1588, Musical Times Publications Ltd., Jun. 1975, 549–550.
10. Сковран, Душан; Перичић, Властимир, *Наука о музичким облицима*, Унирзитет уметности у Београду, Београд, 1991,
11. Synofzikin, Thomas, “The Schumanns”, in: Natasha Loges and Katy Hamilton (eds.), *Brahms in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019, 53–66

12. Tovey, Francis, Donald, *The Main Stream of Music and Other Essays,* Oxford University Press, New York, 1949
13. Yang, Zhuoxin, "An analysis of the Composing Techniques of Brahms's Piano Quartet Op.25 and Op.26", *Journal of Arts & Humanities*, Volume 09, Issue 11, IAFOR, 2020, 52–62

Интернет извори

- Steinberg, Russell, "Secrets Inside the Brahms op. 60 Piano Quartet", *Russell Steinbeg*, July, 2014, Преузето са: http://www.russellsteinberg.com/blog/2014/7/4/secrets-inside-the-brahms-op-60-piano-quartet Приступљено: 10.9.2024.

Нотна издања

- Johaness Brahms, Piano Quartet in g minor op. 25. G. Henle Verlag URTEXT Edition, ed. Hanspeter Krellmann, fingering of piano part Hans-Martin Theopold, 1972/73
- Johaness Brahms, Piano Quartet in c minor op. 60. G. Henle Verlag URTEXT Edition, ed. Hanspeter Krellmann, fingering of piano part Hans-Martin Theopold, 1972/73

БИОГРАФИЈА

Јована Парчетић (Ћуприја 1995) са шест година почиње да свира виолончело у Школи за музичке таленте у класи проф. Реље Ћетковића. Дипломира 2012. године и школовање наставља на Академији уметности у Новом Саду. Основне академске студије похађа у класи проф. Имре Калмана након чега се усмерава на камерну музику и мастерира на Факултету музичке уметности у Београду. Тренутно је завршна година докторских студија на Факултету музичке уметности под менторством проф. Дејана Суботића. 2021. године завршила је мастер студије за виолончело у класи проф. Имре Калмана са просечном оценом 10,00.

Јована се усавршавала и похађала мастеркласове за соло виолончело код Јулиана Арпа (Julian Arp, Аустрија), Офера Канетија (Ofer Canetti, Израел), Тобијаса Штозника (Tobias Stosiek, Аустрија), Мајнхарда Холера (Meinhard Holler, Немачка), Штефана Горнера (Stephan Goerner, Аустрија), Хајнца Мозера (Heinz Moser, Аустрија). Као члан клавирског квартета "Анимато" похађала је семинаре гудачког квартета "Амар" (Швајцарска) Марио Периса (Шпанија), Виде Вујић (Аустрија), ансамбла "Trio Immersio" (Аустрија). Поред учешћа на разним фестивалима широм земље и региона са квартетом "Анимато" одржала је низ целовечерњих и хуманитарних концерата.

Сарађила је са многим истакнутим уметницима и наступала под диригентском палицом Емила Табакова (Emil Tabakov), Конрада фон Абела (Konrad Von Abel), Маријуса Христескуа (Marius Hristescu), Филипа Гринберга (Philip Greenberg), Дејана Дачића, Вјачеслава Бортновског (Vyacheslav Bortnovsky), Бојана Суђића, Ђанлуке Марћана (Gianluca Marciano), Александра Којића, Ингрун Фусенегер (Ingrun Fussenegger).

Као солиста, камерни и оркестарски извођач наступала је на многобројним концертима и фестивалима у земљи и иностранству као што су: "НОМУС", "Културни напад", "Via Pontica" у Бугарској, "Дунавска соната", "Rondo GRAZiozo" у Аустрији, "БЕМУС", "A-fest", "Craiova Muzicală" у Румунији, "КоторАрт" у Црној

Гори, “Conviviun musicum”, “Nei Suoni dei Luoghi” у Италији, “Ars Haliaeti” у Словенији.

У сезони 2016./2017. била је запослена на месту чело тути у оркестру Српског Народног позоришта у Новом Саду. На Академији уметности у Новом Саду на катедри за Камерну музику била је стручни сарадник у настави (ужа област Гудачки квартет) у академској 2021/2022. години, а од септембра 2022. године је стално запослена у Музичкој школи “Михаило Вукдраговић” у Шапцу као професор виолончела. Активан је члан Војвођанског симфонијског оркестра.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Јована Парчетић

Број индекса: 380/2018

ИЗЈАВЉУЈЕМ

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

Потпис докторанда:

Јована Парчетић

У Београду, септембра 2024.

Прилог 2.

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

Име и презиме аутора: Јована Парчетић

Број индекса: 380/2018

Студијски програм: Извођаке уметности - камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације: “ТОНСКА КОРЕЛАЦИЈА ИЗМЕЂУ ГУДАЧКОГ КОРПУСА И КЛАВИРА У КЛАВИРСКИМ КВАРТЕТИМА ЈОХАНЕСА БРАМСА БРОЈ 1 ОП. 25 И БРОЈ 3 ОП. 60”

Ментор: др ум. ред. проф. Дејан Суботић

Коментор: доцент Радош Митровић

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

Потпис докторанда

Јована Парчетић

У Београду, септембра 2024.