



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за камерну музику

Наталија Типсаревић

**КЛАВИРСКА ТРИЈА ЕМИЛИЈЕ МАЈЕР –
ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП ДЕЛИМА
ЗАБОРАВЉЕНЕ КОМПОЗИТОРКЕ
РОМАНТИЗМА**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: доктор уметности Соња Лончар

ванредни професор ФМУ, Београд

Коментор: доктор наука Срђан Тепарић

ванредни професор ФМУ, Београд

Београд, 2026. година



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

DEPARTMENT OF CHAMBER MUSIC

Natalija Tipsarević

**EMILIE MAYER'S PIANO TRIOS – AN
INTERPRETIVE APPROACH TO THE
WORKS OF A FORGOTTEN ROMANTIC
COMPOSER**

Doctoral Art Project

Mentor: Ph.D. Sonja Lončar
Associate Professor Faculty of Music, Belgrade
Co-mentor: Ph.D. Srdjan Teparić
Associate Professor Faculty of Music, Belgrade

Belgrade, 2026

АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат *Клавирска трија Емилије Мајер – интерпретативни приступ делима заборављене композиторке романтизма*, усмерен је на истраживање комплетног опуса композиторке у области жанра клавирског трија. Услед недостатка писане литературе за ова дела, истраживање би требало да допринесе свеобухватном увиду у музички језик неоправдано запостављене композиторке и омогући боље разумевање проблематике и решавање интерпретативних захтева унутар појединачних дела. У оквирима историјских, аналитичких, компаративних, редактурних визура, сагледана су сва трија и издвојени појединачни примери као носиоци музичког израза композиторке. Извођачка провера прожима сваки пример и нуди конкретна интерпретативна решења при коришћењу елемената интерпретације и њихову искуствену примену на концертном подијуму.

Остваривањем директне сарадње са немачким музиколозима током рада, дошло се до сазнања која до сада нису била позната широј академској заједници. Друштвене прилике тог доба представљене су кроз призму женског стваралаштва како би се истакла посебност композиторке и њен невероватан успех током живота. Иако је одлазак у заборав донео вео тајновитости, поновно откривање ових дела буди потребу истраживача да се обрише патина са драгоцених партитура и прикаже њихова стварна уметничка вредност. Упознавање са овом литературом се заснива пре свега на детаљној анализи која је довела до издвајања упечатљивих примера, показала односе инструмената у грађењу заједничког звука ансамбла и открила појаву репетитивности музичког материјала која са собом изискује и спремност за његово интерпретативно преобликовање.

Поред практичних интерпретативних решења, рад нуди и редактуру Клавирског трија у е молу, оп.1, који је 2018. године издат као рукопис, без приређивача. Ова редактуре урађена по угледу на редактуру клавирских трија у а молу, Бе дуру, Ес дуру, де молу коју је спровела професорка Катарина Зелхајм (Katharina Sellheim), пијанисткиња која је открила рукописе заборављених трија.

Рад представља прву литературу која се бави детаљним изучавањем клавирских трија Емилије Мајер. Једино њихово помињање било је 2003. године када су у докторском раду професорке Алмут Рунге Вол (*Almut Runge-Woll*), ова дела пописана хронолошким

редом. Уметничка презентација представља упознавање јавности са клавирским тријима која до сада нису била извођена на концертној сцени у Србији. Свеобухватним сагледавањем клавирских трија тежило се представљању њихове уметничке вредности, чиме је ово проучавање превазишло своје почетне оквире, док су остварени резултати у великој мери надмашили циљеве постављене на почетку истраживања.

Кључне речи: Клавирска трија, Емилија Мајер, композиторке романтизма, заборављена композиторка, извођачка редакција.

Уметничка област: Музичка уметност / Извођачке уметности.

Ужа уметничка област: Камерна музика.

ABSTRACT

The doctoral artistic project titled "Emilie Mayer's Piano Trios – An Interpretive Approach to the Works of a Forgotten Romantic Composer" focuses on researching the composer's complete output within the piano trio genre. Due to a lack of written literature on these works, this research aims to contribute to a comprehensive insight into the musical language of this unjustifiably neglected composer, enabling a better understanding of the challenges and the resolution of interpretive demands within individual works. Through historical, analytical, comparative, and editorial perspectives, all trios have been examined, and specific examples have been selected as the primary vehicles of the composer's musical expression. A performance-based check permeates every example, offering concrete interpretive solutions and their experiential application on the concert stage.

By establishing direct collaboration with German musicologists during the course of this work, insights that have not previously been known to the wider academic community were reached. The social circumstances of the era were presented through the prism of female creativity in order to highlight the uniqueness of this composer and her remarkable success during her lifetime. Although her subsequent fading into obscurity brought a veil of mystery, the rediscovery of these works awakens the researcher's need to brush the patina off the precious scores and demonstrate their true artistic value. Engagement with this literature is primarily based on a detailed analysis that led to the selection of striking examples, demonstrated the relationship between the instruments in building a shared ensemble sound, and revealed the presence of repetitiveness in the musical material, which demands a readiness for its interpretive reshaping.

In addition to practical interpretive solutions, this work offers an edition of the Piano Trio in E minor, Op. 1, which was published in 2018 solely as a manuscript transcription, without an editor. This edition was modeled after the editing of the piano trios in A minor, B flat major, E flat major, and D minor carried out by Professor Katharina Sellheim, the pianist who discovered the manuscripts of these forgotten trios.

This project represents the first literature to deal with a detailed study of Emilie Mayer's piano trios. Their only previous mention was in 2003, when these works were merely listed

chronologically in the doctoral thesis of Professor Almut Runge-Woll. The artistic presentation introduces the public to piano trios that have not been performed on the concert stage in Serbia until now. By comprehensively examining these piano trios, the study aimed to present their artistic value, thereby far exceeding its initial scope, while the achieved results have largely surpassed the goals set at the beginning of the research.

Keywords: piano trios, Emilie Mayer, Romantic female composers, forgotten composer, performance edition.

Artistic Field: Music / Performing Arts

САДРЖАЈ

Апстракт.....	ii
Abstract.....	iv
1. УВОД.....	1
2. КОМПОНОВАЊЕ КАО ПОЗИВ ЗА ЖЕНЕ У 19. ВЕКУ.....	3
2.1 Почеди женског компоновања.....	3
2.2 Образовање жена у 19. веку.....	4
2.3 Композиторке из угледних музичких породица.....	5
2.4 Музичка делатност жена у 19. веку – од образовања до стваралаштва.....	7
2.5 Композиторке клавирског трија у 19. веку.....	8
3. БИОГРАФИЈА ЕМИЛИЈЕ МАЈЕР.....	11
3.1 Ране године.....	11
3.2 Године образовања у Штетину и Берлину.....	12
3.3 Усмеравање ка камерној музици и компоновање за клавирски трио.....	14
3.4 Концертна извођења и одјек у медијима.....	15
3.5 Одлазак у заборав и поновно откривање.....	19
4. КЛАВИРСКА ТРИЈА ЕМИЛИЈЕ МАЈЕР.....	25
4.1 Први записи о постојању клавирских трија Емилије Мајер.....	25
4.2 Прва нотна издања клавирских трија.....	27
4.3 Преглед клавирских трија по ставовима у односу на назначена темпа.....	27

5. ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП КЛАВИРСКИМ ТРИЈИМА ЕМИЛИЈЕ МАЈЕР.....	29
5.1 Особености тематског материјала и њихово обликовање у интерпретацији.....	31
5.2 Интерпретативни аспекти понављања тематског материјала: инструментална градација и фактурна слојевитост.....	53
5.3 Драматуршки потенцијал увода и његови интерпретативни изазови у Клавирском трију оп. 13.....	59
5.4 Феномен „аутоцитата” као свесна стратегија у стваралаштву Емилије Мајер: аналитички и извођачки аспекти.....	63
5.4.1 Клавирски трио Де дур, I став – Клавирски трио а мол, IV став.....	63
5.4.2 Клавирски трио Бе дур, III став – Клавирски трио ха мол, II став.....	69
5.4.3 Клавирски трио а мол, III став – Клавирски трио ха мол, III став.....	77
5.4.4 Клавирски трио де мол, IV став – Клавирски трио ха мол, IV став.....	84
6. РЕДАКТУРА И НОТАЦИОНЕ ГРЕШКЕ КЛАВИРСКИХ ТРИЈА.....	88
6.1 Редактура професорке Катарине Зелхајм у односу на рукописе.....	88
6.2 Грешке настале у току штампе.....	95
7. РЕДАКТУРА КЛАВИРСКОГ ТРИЈА Е МОЛ БР. 1.....	99
7.1 Први став.....	100
7.2 Други став.....	107
7.3 Измене на пољу хармоније.....	111
8. ЗАКЉУЧАК.....	116
ЛИТЕРАТУРА.....	120
ПРИЛОГ.....	123
БИОГРАФИЈА.....	145



Емилија Мајер (1812–1883)
фотографија, непознати ауор

1. УВОД

Историја музике нам непрестано показује да уметност није статичан затворен оквир, већ простор који се мења и на тај начин отвара могућности за нова сазнања, открића и лично усавршавање. Сустрет са музичком заоставштином немачке композиторке романтизма Емилије Мајер, представља један такав тренутак. Свако откривање неистражених музичких дела и њихово представљање јавности, носи са собом велику одговорност истраживача, али и узбуђење изазвано уметничком вредношћу и лепотом новооткривеног музичког садржаја.

Докторски уметнички пројекат под називом *„Клавирска трија Емилије Мајер – интерпретативни приступ делима заборављене композиторке романтизма”*, има за циљ да кроз свеобухватан приступ прикаже свих њених осам клавирских трија. Како би се омогућило дубље разумевање њеног музичког језика и решавање практичних извођачких захтева, истраживање се ослања на следеће методе:

- Историјска метода пружиће увид у друштвени контекст и време у којем се Емилија Мајер школовала и градила свој композиторски стил. Овај део рада посебно осветљава положај жена у погледу образовања и могућности за уметничко стварање у 19. веку.
- Аналитичка метода омогућиће прецизан увид у начин на који композиторка обликује форму и музичку структуру (мелодијску, ритмичку и хармонску). Такође, ова метода ће помоћи да се сагледа како композиторка расподељује материјал на деонице три инструмента и колико користи њихов потенцијал.
- Компаративна метода усмерена је на поређење композиционих поступака у свих осам клавирских трија, од анализе карактера тематског материјала, до његових преображаја услед фактурних промена. Овај приступ, такође уочава сличне музичке идеје и њихове трансформације кроз различите опусе и периоде стваралаштва.
- Метода извођачке редактуре нотног текста биће примењена приликом практичне припреме партитура за извођење клавирског трија у е молу бр. 1, који је издат без приређивача. Овој редактури претходило је упознавање са композиционим поступцима начином расподеле гласова у целом опусу клавирских трија.

- Практично-извођачка метода присутна је током читавог рада, као кључна провера теоријских закључака. Кроз ову методу је анализирано у којој мери је записане идеје могуће спровести у дело, водећи рачуна о звучном балансу и усклађености свих чланова ансамбла у тренутку интерпретације.

Рад на овом докторском пројекту доноси откривање новог, до сада недовољно истраженог репертоара у области камерне музике. Истраживање комплетног опуса клавирских трија Емилије Мајер омогућиће боље разумевање специфичности њеног израза и поставити јасне смернице за обликовање извођења њених дела на концертној сцени.

2. КОМПОНОВАЊЕ КАО ПОЗИВ ЗА ЖЕНЕ У 19. ВЕКУ

2.1 Почеци женског компоновања

Жене у класичној музици деценијама су рушиле стереотипе и пробијале баријере. Њихово стваралаштво не указује само на борбу за признање, већ је суштински део музичке историје без којег ништа не би било исто. Њихов уметнички допринос често је био занемарен и недовољно заступљен, али таленат и упорност у многим случајевима рушили су зидове и инспирисали генерације. Историјски гледано, жене су се суочавале са бројним препрекама кроз различите епохе.

Током средњег века и ренесансе, улога жене у музици била је ограничена. Музиком су се бавиле као певачице или харфисткиње у оквиру верских институција. Међутим, неколико изузетних жена успело је да превазиђе ова ограничења. Међу њима се издваја Хилдегард од Бингена¹ (Hildegard von Bingen, 1098–1179), средњевековна игуманија, композиторка и списатељица. Са развојем барока, жене су се све више окретале уметности, посебно у домену инструменталне музике и компоновања. Две веома надарене композиторке, Барбара Строци² (Barbara Strozzi, 1619–1677) и Елизабет Жаке де ла Гер³ (Elisabeth Jacquet de la Guerre 1665–1729) и поред друштвених конвенција, дале су значајан допринос музици.

У 18. и 19. веку, долази до прекретнице у свим сферама друштва па и у уметности. Све више жена супротставља се строгим друштвеним нормама и осамостаљује у области компоновања и интерпретације музичких дела. Тај пут није био нимало лак и подразумевао је одрицања у свим фазама.

¹ Хилдегарда од Бингена (Hildegard von Bingen, 1098–1179) била је јединствена уметница и мислилац, која је сама писала музику и текстове за своје композиције.

² Барбара Строци (Barbara Strozzi, 1619–1677), италијанска певачица и једна од најпродуктивнијих композиторки 17. века. Током живота је успела да објави чак осам томова сопствене музике, остваривши независну професионалну каријеру без институционалне подршке цркве.

³ Елизабет Жаке де ла Гер (Élisabeth Jacquet de La Guerre, 1665–1729), знаменита француска чембалисткиња и композиторка на двору Луја XIV. Остварила је велики уметнички утицај компонујући широк спектар тадашњих музичких форми.

2.2 Образовање жена у 19. веку

У циљу што бољег сагледавања живота и стваралаштва Емилије Мајер, важно би било разумети тадашње друштвене прилике у којима жене као композиторке, почев од најранијег образовања па до професионалног стваралаштва, нису на најбољи начин препознаване и вредноване.

Музичко образовање девојака у 19. веку вршено је превасходно са циљем да се и на тај начин повећа њихова „вредност“ ради будуће удаје, односно, да се у кућној сфери васпитава до оне вештине која ће бити корисна за даљи друштвени живот. Граница „непристојног“ понашања у погледу бављења уметношћу била је осетљива и ако би се прекорачила, била је друштвено санкционисана. Често се упозоравало на то да би бављење уметношћу, жене могле преозбиљно да схвате. Требало је да се крећу у складу са друштвеним очекивањима, да буду забавно и пријатно друштво, али никако није било пожељно да учествују у расправама о уметности.

Због тога се није тежило опсежном „високом образовању“ које је припадало дечацима. Чињеница је да су у току 19. века многе друштвене гране доживеле велики напредак. У области музике, то је значило поделу концертне делатности на аматерску и професионалну. За жене је то значило да су могле да се одреде за професионално бављење музиком само ако би то било неопходно и то се, углавном, односило на певачице. У супротном, женама је припадао салон у кући или у стану, у којем су могле да наступају пред рођацима и пријатељима. Мишљење да жене нису биле подједнако способне за уметничко стварање била је предрасуда, која је своју потврду налазила у њиховом оскудном образовању и недостатку техничких вештина у извођењу музичког дела.

Образовање које није било темељно и недостатак високошколованих учитеља, били су проблеми са којима су се суочавали родитељи спремни да својим ћеркама омогуће музичко образовање. О томе говори пијанисткиња и композиторка 19. века Луиз Адолфа ле Бо (Luise Adolpha Le Beau): *„Ако код жена, уопштено, недостаје бављење уметничким делима, разлог за то не треба тражити у неспособности женског рода, већ превасходно у недостатку, често, закаснелог образовања. Колико је родитеља који су пропустили да својим ћеркама дозволе темељну наставу. Дође ли време борбе за опстанак, онда*

сиромашни самотњаци употребе своје оскудно знање тако што за мало новца дају лоше часове клавира или певања.“⁴

2.3 Композиторке из угледних музичких породица

Чак и девојке из чувених музичких породица које су имале адекватно музичко образовање, прихватале су друштвене норме и трудиле се да стварају онолико колико су могле у датим животним условима. У случајевима када су имале подршку породице, све је остајало у оквирима друштвених уверења. У прилог томе стоји и писмо Феликса Менделсона у којем говори о својој сестри Фани Хенсел (Fanny Mendelssohn Hensel):

„Жао ми је што, откад се удала, не може да компонује као раније. Наиме њене песме су најбоље немачке песме које имамо. Ипак, добро је да на другој страни у домаћинству налази много радости, јер жена која то занемарује, било да се ради о уљаној боји, римама или дуплом контрапункту, подсећа ме инстинктивно на *Femmes servantes* (Молијерове комедије), даће Бог да то није случај са мојом сестром.“⁵

Наиме, у то доба постојала је широко распрострањена идеја да жене губе креативност уласком у брак. Фани Хенсел ни од оца није добијала очекивану подршку, о чему такође говори Јанина Класен у својој књизи. Он је био радостан што Фани више није могла да компонује, јер то показује да је постала права мајка. Вероватно је и он веровао да Фани, откад је постала супруга и мајка, више нема исте креативне способности као раније.⁶

Са сличним проблемима суочавала се и Клара Вик Шуман (Clara Wiek Schumann). Поред свих Клариних концертних успеха, Роберт Шуман је сматрао да би због брачних и породичних обавеза, било много практичније да Клара проводи више времена у кући. Запис у њиховом заједничком брачном дневнику, говори о томе: „Клара је написала низ малих комада, у којима је то што је урадила тако нежно и богато музиком, како јој то никад

⁴ Eva Rieger, ed., *Frau und Musik: Berichte, Tagebuchaufzeichnungen und Briefe von musikschoffenden Frauen des 19. und 20. Jahrhunderts*, 3rd ed. (Kassel: Furore Verlag, 2024), 57.

⁵ Janina Klassen, *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit* (Köln: Böhlau Verlag, 2009), 186.

⁶ Klassen, *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit*, 186.

раније није успело. Али имати децу и мужа, који је увек у фантазијама и компоновати – то не иде заједно. Недостаје јој стално вежбање, често ме погађа то што се губе неке унутрашње замисли којима она није у стању да се бави. Клара, као мајка и сама зна за своје главно занимање и верујем да је срећна у тим везама за које никад неће дозволити да се промене.”⁷

Скромност у композиторским амбицијама ове две талентоване музичарке лежи и у томе што је доминантан осећај за време стварања музичких дела био мањак самопоуздања. Уместо да им присуство познатог брата или супруга служи као подршка и ветар у леђа, оне су себе стављале испод њиховог имена.

Иако су многи истакнути музичари хвалили њена дела, Клара је композиције свога мужа и даље свирала много чешће него сопствене. О својим композицијама говорила је као о својим „слабим” остварењима. Опус 20 који многи сматрају њеним најважнијим делом и на који је и она сама била поносна, посветила је супругу, речима: *„Мом вољеном мужу, за 8. јун 1853. овај безначајни поновни покушај, од његове старе Кларе.*”⁸

Пуна самопребацивања и потцењивања према сопственом полу, записала је: *„Некад сам веровала да поседујем таленат за стваралаштво, али сам од те идеје одустала. Сагласна сам са тим да жена која је посвећена дому, не мора нужно тежити жељи за компоновањем. Веровати у то, била би ароганција на коју ме је једном у ранијим годинама навео отац, али сам убрзо одустала од тог уверења. Ако Роберт буде могао и даље да ствара, то ће ме усрећити.*”⁹

Кларина сумња у себе и свој стваралачки таленат резултат је, пре свега, општег става друштва тог времена: жена не сме да се истиче и пожељно је да избегава креативну разузданост. Каријера у младом добу донекле је могла да се опрости јер је одушевљење према чуду од детета разумљиво и атрактивно за публику.

У односу Менделсонових, повлачење и скромност сестре најбоље се могу уочити кроз називе које су давали композицијама које су, по музичком жанру, исте. Феликс је за своја два ораторијума одабрао називе *Илија* и *Павле*; Фанин ораторијум добио је назив

⁷ Klassen, *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit*, 183.

⁸ Klassen, *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit*, 184.

⁹ Klassen, *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit*, 184.

Ораторијум према библијским сликама. Своје увертире Феликс је назвао *Руј Блас*, *Лена Мелузина* и *Мирно море и срећан пут*, док је Фани дела истог типа једноставно називала *Увертире*. Намеће се закључак да су овакви слободни програмски називи служили томе да се додатно скрене пажња на уметничко стваралаштво композитора, што Фани свакако није желела.

2.4 Музичка делатност жена у 19. веку – од образовања до стваралаштва

Инструмент који је за жене представљао главну спону са музиком до краја 19. века био је клавир. Извесне жеље у погледу промене врсте инструмента биле су унапред искључене. Позадина тога било је, у друштву присутно уверење, да женама поједини инструменти не приличе, пре свега гудачки и дувачки, јер нису погодни за грациозност женског држања и гестикалацију. Ово мишљење није било само фактор који је утицао на свирачку праксу, већ и на опредељење за који инструмент ће жене компоновати.

Сједињавање инструменталне праксе и компоновања имало је више добити: са једне стране, композиторке су биле у стању да напишу композиције за „свој“ инструмент, а са друге, могле су да их напишу „по својој мери“, то јест да их прилагоде сопственим техничким могућностима.

Уз то, постојала је могућност да се композиција изведе у оквиру концерта, било да је он салонски или јавни. То је знатно олакшавало могућност да дело дође до ушију публике, јер мушкарци инструменталисти нису увек били спремни да изводе дела која су компоновале жене.

Пример за то налазимо и код Фани Хенсел: *„Мој гудачки квартет опус 34 стајао је скоро годину дана код професора Јоахима.¹⁰ Коначно сам га узела под неким изговором и истовремено му се захвалила на позиву за пробе Јоахимовог квартета. Рекао је поново да је ценио све што ја пишем [...] Сам Бог зна шта би требало да се уради да би неко дело*

¹⁰Јозеф Јоахим (Joseph Joachim, 1831–1907), мађарски виолиниста који је био познат по изузетној техници; један од најчувенијих професора виолине у 19. веку. Своје композиције посветили су му Менделсон, Брамс и Шуман. Са својим „Јоахим квартетом“ био је чувен као најверодостојнији извођач Бетовенових квартета.

*свирао Јоахим! Сигурно је да је већ свирао квартете који су често били мање вредни од мог!*¹¹

Тек у другој половини 19. века, почиње да се назире постепена промена, која је најпре била релевантна за оне генерације које су рођене у раним педесетим годинама 19. века. У периоду после 1879. године, започета је пракса школовања жена на конзерваторијумима.¹² Истовремено, може се приметити да су музичарке и композиторке које су у овом времену биле образоване изнад просека, најчешће биле у блиским односима са професионалним музичарима, рођацима. Постепеним отварањем концерата за интерпретаторке, дошло је до велике промене. Етаблирањем жене као музичарке, отварањем образовних институција и подизањем нивоа наставе крајем 19. века, формирао се велики број професионалних музичарки. Од тог периода, композиторке су у погледу жанра биле шире оријентисане и почеле су све више да компонују оркестарска дела и литературу за камерне ансамбле. Генерално, са могућношћу студирања, може се приметити пораст литературе коју су композиторке писале за клавирски трио.

2.5 Композиторке клавирског трија у 19. веку

С обзиром на тему овог рада, намеће се потреба да се сагледа целокупни опсег женског стваралаштва у 19. веку у погледу клавирског трија. Шведска композиторка Елфрида Андре (Elfrida Andrée, 1841–1929) компоновала је клавирски трио у ге-молу. У Енглеској су стварале композиторке Алис Мери Смит (Alice Mary Smith, 1839–1884), која је компоновала клавирски трио у Ге дуру; Етел Смајт (Ethel Smyth, 1858–1944), која је написала два клавирска трија у Де дуру и де молу и Кејт Фани Лодер (Kate Fanny Loder, 1826–1904) која је написала клавирски трио у д молу. У Сједињеним Државама, на преласку 19. у 20. век, стварала је Хелен Францис Худ (Helen Francis Hood, 1863–1949) и сматра се да је она прва Американка која је написала клавирски трио 1925. године. Францускиња Луиз Фарон (Louise Farrenc, 1804–1875) је написала клавирски трио у Ес дуру и клавирски трио у де

¹¹ Eva Rieger: *Frau und Musik*, (Furore Verlag, 2007), 131–132.

¹² Nancy B. Reich, „European Composers and Musicians, 1800–1890“, у: *Women and Music: A History*, ур. Karin Pendle, 2. изд. (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 147.

молу. У Немачкој су биле цењене Клара Шуман (Clara Schumann, 1819–1896) која је написала клавирски трио у ге молу и Фани Менделсон Хенсел (Fanny Hensel Mendelssohn, 1805–1847) која је написала клавирски трио у де молу.

Из наведених података, види се да су се композиторке заустављале после првог или другог покушаја. Тој пракси пркосила је Емилија Мајер написавши осам клавирских трија. Имајући у виду овај податак, поставља се питање како то да она није посустала у својој жељи за компоновањем? Да би један клавирски трио угледао светлост дана, поред темељног образовања и инструменталне праксе, било је потребно да композиторке имају већ довољно развијену мрежу контаката са професионалним ансамблима, организаторима концерата и на крају, али веома важно, добре контакте са музичким издавачима. Женама је било много теже да изграде потребну подршку на свим нивоима. У многим случајевима, њихови рукописи нису ни стизали до издавача, односно, биле су деморалисане још у првим фазама стварања. Корен тога налазио се у веровању да постоје „мушки и женски жанрови.“ Клавирски трио сматрао се „мушким жанром“ јер је захтевао познавање сложене форме и контрапункта, што је било супротно салонској музици, жанру који је био приписиван женском стваралаштву. Подела на мушке и женске жанрове манифестовала се на разне начине: преко механизма интернализације (тј. несвесног прихватања норми), систематских институционалних спречавања инструменталног и теоретског образовања и ограничавања могућности извођења и објављивања. Следећи аспект погађао је пре свега жене које су, и поред разлога спречености у „мушком“ домену, покушавале да напредују. Друштвени став према овим женама огледао се у савременој критици и публицистици тако што су често биле примећиване као „неженствене“ композиторке. Професорка Мартина Зихарт (Martina Sichardt), описује то као „*топос у процењивању веома квалитетних композиција женске провенијенције*.“¹³ Ово је, у посебној мери, погађало композиторке „мушког“ жанра, посебно оне које су компоновале за оркестар, дувачке или гудачке ансамбле.

Није редак случај да је губитак идентификације композиторки, који је долазио са ограничењима „женског“ концепта живота, имао за последицу одрицање од брачног живота

¹³ Martina Sichardt, „Beethovens Geist aus Marx’ Händen. Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883),“ in *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin*, ed. Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard, and Rainer Cadenbach (Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2003), 346.

који је обезбеђивао материјалну сигурност. Композиторке које су се одлучиле за такав вид живота, морале су себи да обезбеде финансијску независност, а за узврат су добијале слободу у погледу стварања и живљења.

Да ли су ови предуслови погађали Мајерову? На ово питање одговор би могла да пружи и биографија Емилије Мајер коју је опсежно обрадила професорка Алмут Рунге Вол у дисертацији *Емилија Мајер, живот и рад*.¹⁴ У овом широком истраживању, откривени су подаци о њеном животу и пописана сва до тада откривена дела. У наставку текста биће речи о најзначајнијим догађајима везаним за њен живот, као и о утицајима који се огледају у њеном компоновању. Све ће бити сабрано са циљем да акценат буде на провереним информацијама добијеним из релевантних извора, с обзиром на то да се на интернету у великом броју случајева могу наћи непроверени и нетачни подаци.

¹⁴ Almut Runge-Woll, *Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883): Studien zu Leben und Werk* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003).

3. БИОГРАФИЈА ЕМИЛИЈЕ МАЈЕР

3.1. Ране године

Пожељан предуслов за основно музичко образовање био је близак однос са музичарима или рођење у музичкој породици, али за већину ћерки „средње класе“, једно такво високо образовање било је немогуће. Мајерова није била ни сестра, ни ћерка, ни супруга композитора или професионалног музичара, али је, и поред тога, имала најбоље учитеље. Њена могућност као жене да стекне добро музичко образовање, одређена је низом повољних догађаја и није типична за целокупну ситуацију у Немачкој у 19. веку.

Емилија Мајер је рођена 14. маја 1812. као ћерка апотекара у немачком провинцијском граду Фридланду (Friedland). Њена породица припадала је локалној грађанској елити. Иако јој је мајка умрла 1814, њен отац се више није женио – домаћинство и васпитање петоро деце преузеле су кућне помоћнице и дадиље. У родитељској кући се поклањала пажња музичком образовању. Мајерова је код Карла Хајнриха Ернста Дривера (Carl Heinrich Ernst Driever) добијала часове клавира и оргуља. Он је, како је то тада било уобичајено за музичара у провинцији, вршио многе функције – службу кантора, оргуљаша, црквеног послужитеља и учитеља. Настава код провинцијског музичара Дривера, вероватно није била превише стручна, али су ипак постављени темељи били толико чврсти, да је на њима могло да се надограђује знање које ће касније долазити и од других наставника вишег ауторитета. То није могла ни да слути млада жена у тешкој животној ситуацији. Као најстарија неудата ћерка самохраног фармацеута – браћа и сестре су се постепено венчавали све до 1840. године и напуштали родитељску кућу – Мајерова је остала под старатељством свога оца, који је 1839. године предао апотеку сину. Овакав начин живота представљао је типичну женску судбину у 19. веку и удаљавао је од саме помисли да ће једног дана моћи да компонује. Године 1840. дешава се преокрет који је довео до тога да Мајерова радикално промени свој живот: њен отац је извршио самоубиство после тачно 26 година од како је сахранио своју супругу. После неког времена, умире учитељ Дривер и Мајерова одлучује да напусти Фридланд. Ослобођена породичних обавеза, одлази у Штетин да би нова знања стицала код познатог композитора Карла Левеа (Johann Carl Gottfried Loewe).

3.2 Године образовања у Штетину и Берлину

Код Левеа почињу године интензивног учења. Мајерова се посебно посветила теорији музике, што ће се касније показати као њена велика предност у односу на недовољно образоване колегинице тог времена. Мајерова је свесрдно пригрлила залагање утицајних наставника, који су на основу свог положаја, у извесној мери, могли да игноришу конвенције тадашњег времена. Карл Леве је од 1821. био на функцији градског музичког директора, што му је омогућавало да повеже и усмерава музичку праксу у том граду. Ова позиција му је дозвољавала да по свом нахођењу одлучује о пријему и подршци својој ученици од стране високих институција и да је укључује у музички живот града. Поред теоријских наука, још један значајан аспект у њеном образовању био је проширење њеног знања у погледу музичке форме. У Штетину, Мајерова је имала прилику да стекне свеобухватан преглед актуелних музичких трендова тог времена. Поред дела камерне музике, изводила су се и велика оркестарска и хорска дела. Све у свему, овај широки музички спектар деловао је веома стимулативно на младу композиторку.

Године 1847, Карл Леве је сматрао да је учење Емилије Мајер код њега завршено и препоручио јој је да настави студије композиције код Адолфа Бернхарда Маркса (Adolf Bernhard Marx 1795–1866), а проучавање оркестрације на часовима код Вилхелма Випрехта (Wilhelm Wieprecht 1802–1872) .

Маркс је био један од најзначајнијих теоретичара музике у 19. веку. У своје време, у Берлину је имао изузетан статус, а и до данас су веома значајане његове студије о музичкој форми. Његове теорије су изразито важне јер су имале великог утицаја и на проучавање Бетовенових дела. Марксово капитално дело *Учења о музичкој композицији* које се појавило у време када је Мајерова студирала, имало је утицај на читаве генерације музичких теоретичара и композитора.¹⁵ Био је занимљива личност која се, захваљујући својим стручним компетенцијама, није уклапала ни у какве шаблоне.

Такође и Випрехт, други учитељ Мајерове у Берлину, био је изузетна личност. Поред композиторске делатности, свирао је виолину, тромбон и кларинет. Посвећено се бавио техником дувачких инструмената и заједно са произвођачем инструмената Јоханом

¹⁵ Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1856).

Морицем (Johann Gottfried Moritz) произвео је бас тубу.¹⁶ Заслужан је за велику реформу војне музике па су тако, његови аранжмани познатих симфонија које је изводио војни оркестар, остварили велики помак у техници свирања дувачких инструмената.

И Маркс и Випрехт су били значајне личности у музичком животу Берлина. Поред несумњиво квалитетног теоријског знања, млада девојка из провинције, преко својих наставника, имала је приступ релевантним музичким мрежама тог доба у Берлину.

За композиторке 19. века, залагање музичких ауторитета било је од изузетног значаја. У свом делу „Музика 19. века“, које је 1855. издато у Лајпцигу, Адолф Бернхард Маркс упозорава да сви мушкарци који раде као наставници музике морају не само да буду „обучени у свом занату“, већ морају да имају и духовну мисију: *„Наше решење је наставак! То је решење уметности. Не могу да се одвојим од питања личности, а да не захтевам да женски род има исто право на уметничко образовање, на слободан пут до највишег савршенства колико му воља и способност дозвољавају.“*¹⁷

Исте ставове Адолф Маркс је поновио и у музичком часопису Ехо (*Echo*) 1857, овога пута са тежиштем на „часовима композиције за женску омладину“.¹⁸ Овај теоретичар сматрао је да темељно музичко образовање жена мора да укључује и композицију и залагао се за њихово право на неограничено образовање.

Емилија Мајер је доказ да то нису биле празне речи. Њен таленат и велики рад обогатили су музичку ризницу композиторки 19. века, као и концертни живот у Штетину, Берлину и другим европским градовима. У њена најзначајнија дела убрајају се осам симфонија, осам клавирских трија, шест гудачких квартета, два клавирска квартета, три гудачка квинтета, седам соната за виолину и клавир, дванаест соната за виолончело и клавир.

¹⁶ Carl von Ledebour, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (Berlin: Ludwig Rauh, 1861), 642.

¹⁷ Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), цитирајући Adolf Bernhard Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855), 157.

¹⁸ *Echo: Berliner Musikzeitung* 7 (1857), 133–136.

3.3. Усмеравање ка камерној музици и компоновање за клавирски трио

Званично, сматра се да је прво написано дело Емилије Мајер композиција *Рибарица* (*Die Fischerin*), написана 1842. године за три гласа, хор и оркестар, на стихове Јохана Волфганга Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe). Ово дело инспирисано је великим пријатељством између њеног професора Левеа и чувеног писца. Исте године, часопис Фосише Цајтунг (*Vossische Zeitung*) у марту 1847. године, наводи и њене прве симфоније у це молу и е молу које је извело Инструментално друштво из Штетина, са којим је Леве одлично сарађивао. И поред ових великих успеха, Мајерова је била свесна да није било лако организовати оркестре који ће изводити њене симфоније и, паралелно са оркестарским радом, полако се окретала жанру камерне музике. Клавирски трио је за Мајерову био идеалан „мост“ – са једне стране, омогућавао је симфонијску разраду и комплексност, а са друге стране, било је лакше организовати његово извођење у салонима и мањим концертним салама. И поред горе наведених практичних разлога, намеће се питање да ли је окретање камерној музици и жанру клавирског трија било последица њене аутентичне композиторске потребе и одлуке, или је подстицај за то дошао од стране њених учитеља? Да би се одговорило на ово питање, коришћени су различити извори. Према Ледебуровим коментарима, Мајерова је у врло кратком периоду написала дела из широког спектра инструменталних жанрова. За време боравка у Штетину, већ је компонова камерну музику, увертире и симфоније.¹⁹ Мало је вероватно да је велики композитор Леве желео да уведе своју ученицу у камерну музику, јер је компоновање соло песме био његов заштитни знак. Мартина Зихарт (*Martina Sichardt*)²⁰ је поставила питање да ли је инструментална музика која се налази у заоставштини, можда настала после њеног боравка у Штетину? Аргумент који она наводи је да Левеов инструментални рад није могао по квалитету да парира његовом вокалном делу и да, под његовим вођством, Мајерова због тога није могла да постигне жељени квалитет у овим жанровима. Ова претпоставка свакако не важи за прве две симфоније, јер оне готово сигурно

¹⁹ Ledebour, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, 357.

²⁰ Мартина Зихарт (Martina Sichardt), професорка музикологије на Универзитету у Лајпцигу. Њено помињање у овом контексту везано је за њен рад „Бетовенов дух из Марксових руку“ („*Beethovens Geist aus Marx' Händen: Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883)*“), објављен у зборнику *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, (Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2003).

потичу из времена школовања у Штетину, што можемо да закључимо позивајући се на текст у часопису Фосише Цајтунг (*Vossische Zeitung*).²¹

Иако је све више компоновала камерну музику, Емилија Мајер није запоставила остале жанрове. Писање симфонија и даље је представљало значајно место у њеном раду. Контакти које је остваривала преко својих професора и наклоност публике, све више су јој обезбеђивали концертне наступе.

3.4 Концертна извођења и одјек у медијима

За разлику од већине композиторки, Мајерова је током своје каријере успела у амбицији да професионални ансамбли често изводе њена дела. Захваљујући свом професору Левеу, већ је стекла углед код публике у Штетину и спремала се за велику сцену у Берлину. Свесна да не може лако да добије концертне дворане, прво је у свом стану организовала приватне концерте на којима је и сама, на веома високом нивоу, изводила своја дела за клавир. У то време приватни концерти служили су за то да би се нова дела представила значајним и утицајним људима из света музике. Сматра се да је први велики концерт, на којем су извођена само њена дела, одржан 21. априла 1850. године у дворани Краљевског позоришта у Берлину. У позивници је писало:

„Матине, наредне недеље у 12 часова,

са најновијим композицијама:

Увертира за оркестар

Хор и арије из Псалма 118

Квартет број шест

Песма за тенор

Песме за четири гласа

²¹ *Vossische Zeitung* су биле угледне берлинске новине које су током 19. века детаљно пратиле и осликавале тадашњи музички и културни живот.

Песма за алт
Трећа симфонија

Најоданије вас позивам,
Емилија Мајер“

У наредним годинама, Емилија Мајер постала је веома позната и цењена композиторка у Берлину, о чему говори и присуство краља и краљице на њеном концерту 1853. у дворани Краљевског позоришта. Иако је берлинска публика била одушевљена њеним симфонијама, Мајерова је у наредном периоду представљала и своја дела камерне музике па су тако, чланови Минхенске филхармоније 1855. године, поред концертне Увертире, извели и њен Клавирски трио у Ес дуру. Том приликом, добила је и титулу почасног члана. Ово је била изузетна прилика да њену музику изводе реномирани музичари.

Средином 19. века, камерну музику су изводили најчешће музичари на концертима организованим у кућном амбијенту. Мали број професионалних камерних ансамбала изводио је на концертном подијуму дела чувених композитора Хајдна, Моцарта и Бетовена. Зато и јесте од посебног значаја била чињеница да су камерну музику Емилије Мајер изводили чувени Цимерман квартет²² (први пут на њеном самосталном концерту 1850) и квартет Јозефа Јоахима, који своју наклоност није поклатио квартету Фани Менделсон. Дobar глас о младој композиторки ширио се и ван граница Немачке.

Године 1856, Мајерова је, са писмом препоруке краљице Елизабете Пруске, а на позив надвојводкиње Софије, отпутовала у Беч где је провела три месеца и покушала да оствари контакте са угледним личностима бечког културног живота. Пред надвојводкињом Софијом је изведен концерт дела камерне музике. Чувени бечки Хелмесбергер²³ квартет извео је Квартет у А дуру, а његови чланови заједно са Мајеровом, извели су и Клавирски трио у де молу. Едуард Ханслик у својој књизи која осветљава концертни живот у Бечу, наводи да је „интеграција клавирског трија у концертни програм, типичан приступ за

²² Цимерман квартет (*Das Zimmermann-Quartett*), водећи гудачки квартет у Немачкој у периоду од 1834. до 1860. године, окупљен око првог виолинисте Августа Цимермана (*August Zimmermann*).

²³ Хелмесбергер квартет (*Das Hellmesberger-Quartett*) био је године водећи гудачки ансамбл од 1850. у Бечу и, у извесној мери, бечки пандан Цимермановом (*Zimmermann-Quartett*) и Јоакимовом квартету (*Joachim-Quartett*).

Хелмесбергер квартет“.²⁴ Објашњава да су квартетске вечери увек подељене на три дела – клавирски трио се обично изводи између два гудачка квартета. Међу пијанистима који су до тада наступали са квартетом, Хелмесбергер набраја имена као што су Клара Шуман, Антон Рубинштајн и Јоханес Брамс.

Окретање савременим композиторима у планирању концертних вечери није био тако чест случај; та пракса је постепено развијана. У наредним годинама, све више су на концертима свирана савремена дела, што је ишло у прилог младој композиторки. У попису премијерних извођења клавирских трија, наилазимо и на премијеру Клавирског трија у е молу, опус 12, у Пасевалку (Pasewalk, Немачка) 1860. Овај трио Мајерова је послала и на конкурс Дојче Тонхале (*Deutsche Tonhalle*) у Манхајму.

Успеси клавирских трија и камерне музике уопште, забележени су у многим музичким часописима. Чувени музиколог Херман Цопф (Hermann Zopff), некадашњи Марков ученик и тадашњи уредник „Новог часописа за музику“ (*Neue Zeitschrift für Musik*) износи запажање да жене нису биле у стању да остваре велика достигнућа у области музике као у другим сферама уметности. У наставку набраја мане женског компоновања, а онда се осврће на стваралаштво Емилије Мајер и наводи: „*Већ дуги низ година гледамо како се у тишини рађа један таленат који одскаче од стереотипа и има право на признање. Пре свега због свог урођеног талента, а поред тога и као резултат заиста темељног и хармоничног развоја.*“²⁵

У наредним годинама, њено стваралаштво обележили су велики концертни успеси. Постала је веома плодна композиторка у свим жанровима; њена дела су извођена широм Немачке и у околним земљама. Велике концертне успехе музичка критика није могла да игнорише. Иако су тешко прихватили успех жене која компонује, музички критичари су покушавали да буду објективни у својим запажањима. Још један пример налазимо код рецензента „Берлинског музичког часописа“ (*Berliner Musikzeitung*): „*Највише што је женска рука савладала је песма, у којој је створила нешто искрено и смислено, али*

²⁴ Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien* (Wien: Wilhelm Braumüller, 1869), 402.

²⁵ *Neue Zeitschrift für Musik* 63 (1867): 181, цитирано у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003).

квартет, па чак и симфонија са свом уметношћу у композицији и инструментацији – то се може сматрати посебним, изузетно ретким случајем.”²⁶

Сагледавањем укупне музичке критике која је Мајерову пратила током живота, уочава се да је она, заправо, добила изузетан одјек у медијима, што није била последица само концерата у истакнутим концертним дворанама и познатих ансамбала који су изводили њена дела. Концерте високог квалитета често је рецензирала регионална и национална музичка штампа. Публикације које су редовно дискутовале о њеном стваралаштву биле су: „Фосеов часопис“²⁷ (*Vossische Zeitung*), „Берлински музички часопис“ (*Berliner Musikzeitung*), „Ехо“ (*Echo*), „Нови берлински музички часопис“ (*Neue Berliner Musikzeitung*), AmZ²⁸ (*Allgemeine musikalische Zeitung*), NZfM²⁹ (*Neue Zeitschrift für Musik*) и други. Поред честих сусрета са композиторком на концертима, што до тада није била пракса, неуобичајена појава биле су и веома позитивне критике које је добијала. Позитивна запажања о стваралаштву Мајерове била су без преседана – жена која се окреће „неженственим“ жанровима и доказује да је структурално овладала великим формама.

Емилија Мајер је била веома свесна својих квалитета. Самоуверено је, од 1860. године, себе називала „композиторка Емилија Мајер“³⁰.

По истраживању Мартине Зихарт, можемо разматрати три критеријума који су је довели на место композиторке о чијем раду је било вредно полемисати: „Први разлог: њени тематски карактери су перципирани као „мушки“ (то су теме које су „свеже“, „здраве“ , са „мушком“ енергијом). Други разлог: различити жанрови за које компоује (симфонија, гудачки квартет, fuga). Трећи разлог: њена професионалност, препознатљива по диференцираној композиционој техници и употреби контрапункта.”³¹

²⁶ *Neue Berliner Musikzeitung* 4 (1850): 138, цитирано у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003).

²⁷ Овај лист основао је угледни немачки издавач Кристијан Фридрих Фос (Christian Friedrich Voß), по коме је часопис касније и добио свој препознатљиви назив.

²⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung* (излазио у Лајпцигу, у литератури често скраћен као AmZ), један од најутицајнијих музичких часописа 19. века.

²⁹ *Neue Zeitschrift für Musik* (у литератури често скраћен као NZfM), Нови часопис за музику.

³⁰ Начин на који се потписивала на полеђини својих писама. Видети у: Martina Sichardt, *Auf den Spuren einer vergessenen Komponistin*, фуснота 2, 154.

³¹ Martina Sichardt, „Beethovens Geist aus Marx' Händen: Der 'männliche' und der 'weibliche' Beethoven“, у: Adolf Bernhard Marx: *Musiktheoretiker, Komponist, Publizist*, ур. R. Cadenbach и S. Elste (Mainz: Schott, 2003), 346.

Критике ове врсте у погледу женског музичког стваралаштва нису биле реткост и пре свега, погађале су оне жене које су покушавале да продру у „мушке“ домене. Друштвено прихватање композиторки манифестовало се и у савременој критици и публицистици, где су често биле етикетиране као „неженствене“. Ни Мајерова није била лишена тога. Али у њеном случају, ова околност није имала негативне последице.

Ледебур у својој Енциклопедији, приписује извештај медијски значај чињеници да се Мајерова специјализовала за жанрове који нису били прикладни за жене. Мартина Зихарт о томе пише следеће: *„Успон Емилије Мајер као професионалне композиторке започео је њеним пресељењем у Берлин: након што је у Штетину одала почаст првенствено приватним, „женским“ жанровима, сада је такође желела да научи фугу и контрапункт (од Маркса) и инструментацију (од Випрехта). И да компоњује „мушке“ жанрове симфоније и гудачке квартете – и то професионално.“*³² За критику је то био несвакидашњи случај, због чега је добила много пажње.

3.5 Одлазак у заборав и поновно откривање

Свесна богате ризнице свог музичког стваралаштва, Емилија Мајер је с годинама имала све више самопоуздања, као и велике планове за дела на којима је тек почињала да ради. Нажалост, 10. априла 1883. године изненадна смрт, проузрокована јаком упалом плућа, однела је са собом све њене музичке замисли. Њена браћа уприличила су сахрану са посебним почастима на гробљу где су биле сахрањене угледне личности берлинског живота, између осталих, Фани Хенсел и Феликс Менделсон.

После њене смрти, у свим важним музичким новинама појавили су се некролози. Посебну пажњу посветили су јој у „Новом берлинском музичком часопису“, у издању Боте унд Бок (*Bote & Bock*), са којима је Емилија Мајер сарађивала преко 30 година:

³² Sichardt, „Beethovens Geist aus Marx' Händen“, 346.

„У четвртак, 10. априла у Берлину, где је живела током зиме, преминула је композиторка госпођица Емилија Мајер, рођена 14. маја 1820.³³ у Фридланду у Мекленбургу. Преминула је од последица тешке прехладе, која је, после три дана, изазвала упалу плућа. Емилија Мајер је била ретка уметничка природа која је чулима, мишљењем и осећањима сасвим припадала свету музике и у њему нашла пуно задовољство, а уз то је развила и врлину скромности. Али у Берлину, а посебно у Штетину, где је за време лепих годишњих доба живела у друштву блиских рођака, као и на другим местима, публика је имала прилику да упозна њене композиције за оркестар. Посебно у Штетину, где су музички директори били Космали (Kossmaly), Парлов (Parlow) и Јанковиус (Jancovius) који су на сцену често постављали симфоније и увертире композиторки. Према пажљиво коришћеним упутствима др Левеа и Випрехта у Берлину, госпођици Мајер је била животна потреба да стално ради и да свом унутрашњем животу, кроз облике музичког света да музикални израз на начин који одговара њеном племенитом женском бићу. Основа њених музичких облика почивала је на узорима наших старих, доказаних мајстора којима је била одана свим срцем, док јој новонемачки правац није био инспиративан.

Многе музичке кругове је њен неочекивани одлазак болно дирнуо. Од многих композиција Емилије Мајер, писаних у великим облицима, поменућемо само следеће (...) На крају, не треба да остане непоменуто да је госпођица Мајер, као пијанисткиња, била тако упозната са клавирском техником, да је своје клавирске композиције изводила са топлим изразом и да ће вечери камерне музике које је у уским круговима свирала љубазна уметница, у том аудиторијуму, свакако остати незаборавне.“³⁴

После смрти Емилије Мајер, интересовање за њена дела је постепено опадало. На концертним репертоарима њене композиције биле су све ређе, а дела која су већ штампана нису доживела поновна издања. Издавачи нису објавили ниједно дело од 1883. до 1990. године.

Њено име се спорадично помиње у појединим енциклопедијама. Све податке потребно је детаљно проверити, јер су се грешке често дешавале због тешко доступних

³³ О одређивању прецизне године рођења, биће речи у наставку рада. Углавном се помињу две године, 1814. и 1821. Може се тумачити да је 1820. година била штампарска грешка, јер се ова година не помиње у званичним изворима.

³⁴ *Neue Berliner Musikzeitung* 37 (1883): 122–123, цитирано у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003).

података. На пример, у *Музичком лексикону* Карла фон Ледебура,³⁵ који је издат 1861. године, помиње се 1821. као година рођења композиторке, док црквене књиге наводе 1812. годину³⁶. У сваком случају, то што је још у току живота ушла у енциклопедију, говори о њеном великом значају и поштовању од стране музиколога 19. века. Остали пропусти су углавном везани за набрајање и преглед композиторкиног стваралаштва, јер у каснијим годинама, нека издања више нису била доступна.

У *Биографском музичком речнику* америчког музиколога Теодора Бејкера³⁷ из 1900. године, име Емилије Мајер помиње се у свега неколико реченица, у којима су дати основни подаци. Такође, у Америци 1902. године, излази књига *Жене композитори – биографски приручник о женама у музици*, Отона Ебела,³⁸ немачког диригента и композитора. Књига је посвећена композиторкама и у њој се налази биографија Емилије Мајер и попис њених најпознатијих дела. У Европи је 1904. године објављена енциклопедија *Модерни композитори Европе*, у којој аутор, Артур Елсон,³⁹ наводи Емилију Мајер као једну од највећих немачких композиторки.

У годинама које су долазиле, све мање се помиње живот и рад ове велике композиторке. Веома значајан корак направиле су њене праунуке (унуке њеног брата) које су 1918. године целокупну заоставштину поклониле Државној библиотеци⁴⁰ у Берлину. Нажалост, један део је изгорео у току Другог светског рата. У сваком случају, сав сачувани материјал био је предуслов за поновно откривање заборављене композиторке.

³⁵ Carl von Ledebour, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (Berlin: Ludwig Rauh, 1861), 357.

³⁶ Фотографија скенирана из црквене књиге, Црква Свете Марије, Фридланд, преузето из: Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003).

³⁷ Theodore Baker, *A Biographical Dictionary of Musicians* (New York: G. Schirmer, 1900), 385.

³⁸ Otto Ebel, *Women Composers: A Biographical Handbook of Woman's Work in Music* (Brooklyn: Chandler-Held, 1902), цитирано у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), 73.

³⁹ Arthur Elson, *Modern Composers of Europe* (Boston: L. C. Page & Company, 1904), [овде убаци број стране ако га имаш], цитирано у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), 73.

⁴⁰ Staatsbibliothek zu Berlin *Staatsbibliothek zu Berlin*. Извори се чувају у Музичком одељењу са збирком рукописа (*Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv*).

Средином осамдесетих година 20. века, немачки музиколози почели су да разматрају појам „женских и родних студија“⁴¹, па се дело Емилије Мајер поново нашло у фокусу бројних истраживача. Од великог значаја за ревизију стваралаштва ове композиторке била је и студија проф. Мартине Зихарт под називом *Трагом заборављене композиторке*⁴² објављене 1987. године. Студија је издата у оквиру пројекта „Композиторке у Берлину“, поводом 750 година од оснивања главног града Немачке.

Следећи импулс за бављење овом темом дошао је поводом Интернационалног конгреса „Мушки и женски Бетовен“ који је одржан у новембру 2001. године на Универзитету уметности у Берлину. Тим поводом, Мартина Зихарт је написала је студију *Бетовенов дух из Маркових руку*⁴³ а изведена су и два значајна дела Емилије Мајер, Симфонија бр. 5 и Гудачки квартет, оба у еф молу.

Најзначајнији допринос поновној афирмацији стваралаштва Емилије Мајер дала је проф. Алмут Рунге Вол својом докторском дисертацијом из 2003. године, у којој је открила многе, до тада непознате податке из њеног живота, и пописала комплетну музичку заоставштину композиторке.

У погледу поновног оживљавања дела на музичкој сцени, значајан корак направила је Новобрандербуршка филхармонија⁴⁴ 2012. године, поводом обележавања 200 година од рођења Емилије Мајер. На свечаном програму, изведена је Фаустова увертира оп. 47, Концерт за клавир у Бе дуру и Симфонија бр. 6 у Е дуру. После ових корака, композиције Емилије Мајер су почеле све чешће да одзвањају концертним салама.

У доступној литератури која се бави стваралаштвом Емилије Мајер, не постоји стручна литература која је посвећена анализи клавирских трија. У наставку овог истраживања, биће речи о првим записима, издањима и свим формалним подацима које је неопходно поменути како би они били прикупљени на једном месту. Главни део проучавања

⁴¹ Isolde Steiner, „Querelle des femmes und Gender“, у: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, ур. Ruth Becker и Beate Kortendiek (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004), 453.

⁴² Martina Sichardt, *Emilie Mayer (1812–1883): Auf den Spuren einer vergessenen Komponistin* (Kassel: Bärenreiter, 1987) .

⁴³ Martina Sichardt, *Beethovens Geist aus Marx' Händen: Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven* (Bonn, 2003).

⁴⁴ *Neubrandenburger Philharmonie, Neubrandenburg.*

биће посвећен извођачкој анализи, јер је пред нама новооткривено музичко пространство које је потребно истражити и поставити на чврсте темеље.

4. КЛАВИРСКА ТРИЈА ЕМИЛИЈЕ МАЈЕР

4.1 Први записи о постојању клавирских трија Емилије Мајер

У енциклопедијама старих издања и у доступној литератури кроз историју, наилази се на различите податке о томе колико је клавирских трија Мајерова написала. Сама композиторка у писму упућеном свом пријатељу Георгу Отену⁴⁵ (Georg Dietrich Otten) 1857. године говори о три трија. Карл фон Ледебур⁴⁶ 1861. у *Музичком лексикону* наводи четири трија. Вилхелм Таперт⁴⁷ (Wilhelm Tappert) 1871. у својој књизи *Жене и компоновање*, говори о 12 трија. Новинарка Елизабет Сангали-Мар⁴⁸ (Elisabeth Sangalli -Marr) у *Новим берлинским новинама* 1877. године помиње 10 клавирских трија. Исти број наводи и Алфред Михаелис⁴⁹ (Alfred Michaelis) у *Музичком лексикону*. *Биографски речник* Теодора Бејкера из 1900. године бележи 11 клавирских трија.

Прве прецизније податке о тријама налазимо код Отона Ебела⁵⁰. У његовој Енциклопедији која се бави биографијама композиторки, први пут се помињу клавирски трио у е молу опус 12, клавирски трио у Де дуру опус 13 и клавирски трио у ха молу опус

⁴⁵ Georg Dietrich Otten, *Briefe (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg)*, цитирано у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), 137.

⁴⁶ Carl Freiherr von Ledebour, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (Berlin: Ludwig Rauh, 1861), 357.

⁴⁷ Wilhelm Tappert, „Die Frauen und die musikalische Composition“ (1871), 831, цитирано у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), 137.

⁴⁸ Elisabeth Sangalli-Marr, „Emilie Mayer: Eine biographische Skizze“, *Neue Berliner Musikzeitung* 31 (1877): 82–83, 90–91, цитирано у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), 137.

⁴⁹ Alfred Michaelis, *Frauen als schaffende Tonkünstler: Ein biographisches Lexikon* (Leipzig: A. Michaelis, 1888), цитирано у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), 137.

⁵⁰ Otto Ebel, *Women Composers: A Biographical Handbook of Woman's Work in Music* (Brooklyn: Chandler, 1902), цитирано у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), 137.

15.⁵¹ Код Франсоа Паздирека⁵² у *Музичком каталогу* су наведена само два штампана клавирска трија, опус 13 и опус 16. Оба трија су поменута и у музичкој заоставштини композиторке која је 1918. dospela у Националну библиотеку у Берлину, али је у рату нестала. Поред тога, у Алтмановом „*Каталогу камерне музике*“ из 1910. године, поново су поменута три штампана клавирска трија, оп. 12, 13 и 16. Наведена трија су штампана 1861. код издавача *Challier & Co.* у Берлину. У још једном каталогу *Challier & Co.* издања из 1901, наводе се само опус 13 и опус 16. Исти број трија наводи се и у „*Енциклопедији камерне музике*“ Валтера Кобета из 1929. Претпоставља се да је клавирски трио опус 12 у том тренутку био већ распродат и зато се није појавио у каталогу.

Према досадашњим сазнањима, добијеним из Немачке националне библиотеке у Берлину и ретких штампаних извора, може се доказати постојање осам клавирских трија Емилије Мајер, која су доступна и као нотни записи. То су следећа трија: е мол (I), де мол (II) у две верзије крађој и дужој, Ес дур (III), Бе дур, а мол, е мол опус 12, Де дур опус 13 и ха мол опус 16. Када се узму у обзир сви извори који говоре о стваралаштву Емилије Мајер, може се закључити да је клавирска трија компоновала у најплоднијем периоду свог живота. Настала су између 1855. и 1861. године.

⁵¹ Наведено према Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003). Са опусом 15 у ха молу, Ебел вероватно мисли на Трио оп. 16 у ха молу, који је штампан код *Challier & Co.* 1861. године. Трио оп. 15 до сада није пронађен и сматра се да није ни постојао.

⁵² Franz Pazdírek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*, 34 тома (Wien: Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur, 1904–1910), у Almut Runge-Woll, *Emilie Mayer (1812–1883): Leben und Werk einer Komponistin* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003), 137.

4.2 Прва нотна издања клавирских трија

У току свог стваралачког рада, Емилија Мајер се интензивно залагала за штампање својих дела, што видимо из писама која је размењивала са издавачким кућама. У погледу клавирских трија, зна се да су у току њеног живота светлост дана угледала следећа трија: у е-молу опус 12, у Де дуру опус 13, у ха молу опус 16. Сва три трија издата су 1861. године код Ернста Шалијеа⁵³ у издавачкој кући *C. A. Challier & Co.* У још једном каталогу *C. A. Challier & Co.* из 1901. године, наводе се трија опус 13 и опус 16.

Велики допринос у расветљавању осталих трија дала је професорка Катарина Зелхајм (Katharina Sellheim), пијанисткиња и чланица Клавирског трија Хановер. У сарадњи са издавачком кућом Фуроре Ферлаг (*Furore Verlag*), приредила је издања клавирских трија у а молу, Бе дуру, Ес дуру, де молу (дужу и краћу верзију), а трио у е молу број 1 издат је без приређивача. Издавачка кућа Фуроре Ферлаг је штампала и реиздања трија опус 12, опус 13 и опус 16, па тако данас имамо сва трија у једном каталогу.

4.3 Преглед клавирских трија по ставовима у односу на назначена темпа

Имајући у виду да се стручна јавност први пут сусреће са детаљном анализом клавирских трија Емилије Мајер, у овом поглављу биће синтетизоване њихове основне ознаке. У циљу прегледности и лакше компарације, основни подаци ће бити наведени у табеларном приказу.

⁵³ Ернст Шалије (*Ernst Challier*) био је оснивач куће *C. A. Challier & Co.*, која је важила за једну од водећих музичких издавачких кућа у Немачкој крајем XIX и почетком XX века.

	први став	други став	трећи став	четврти став
Клавирски трио е мол, број 1	Allegro serio	Un poco Adagio		
Клавирски трио де мол	Allegro	Adagio	Scherzo Allegro vivace	Allegro
Клавирски трио Ес дур	Allegro maestoso	Andante un poco Adagio	Tempo di Menuetto	Finale Allegro non tanto
Клавирски трио а мол	Allegro assai	Adagio	Scherzo Allegro, Trio	Finale Allegro con moto
Клавирски трио Бе дур	Allegro con moto	Allegro, Scherzo	Un poco Adagio	Finale Allegro
Клавирски трио е мол, опус 12	Allegro	Scherzo	Un poco Adagio	Allegro assai
Клавирски трио Де дур, опус 13	Andante maestoso, Allegro	Larghetto	Scherzo	Presto
Клавирски трио ха мол, опус 16	Allegro di molto e con brio	Un poco Adagio	Allegro assai	Allegro

Клавирски трио у е молу број 1 састоји се из два става. По подацима из Немачке државне библиотеке, трећи и четврти став нису написани. Остала трија имају по четири става са карактеристичним ознакама за брза и спора темпа.

5. ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП КЛАВИРСКИМ ТРИЈИМА ЕМИЛИЈЕ МАЈЕР

Задатак сваког извођача јесте да протумачи нотни запис и у складу са објективним сазнањима и личним уметничким афинитетима, представи музичко дело. У процесу тумачења партитуре, велику подршку могу да пруже писани историјски извори, размишљања теоретичара и музиколога који су се бавили стваралаштвом датог композитора и околности које су утицале на његов рад.

Музика Емилије Мајер још увек је недовољно истражено поље. Услед недостатка писаног материјала о њеним делима, на извођачу је да сакупи што више информација из различитих извора и тако изабере најбољи начин да приступи самој композицији и њеној интерпретацији. У овом случају, путоказ за разумевање и стилско позиционирање музичког језика композиторке може се пронаћи у учењима Бернарда Маркса, код кога је Мајерова надоградила своје знање о музици и који јој је развио љубав према Бетовену, њеном будућем музичком узор.

Само тумачење музике, покушај да се вербализује или да се слушаоцима приближи апстрактан музички садржај, као и да се одговори на питање да ли музиком може да се реферира на нешто ванмузичко, питања су која се намећу од самог настанка музике. Самим тим, именовање карактера или придавање особина тематским материјалима од стране музичких теоретичара кроз историју, могло је довести до извесних ограничења у смислу схватања композиторове идеје, али та чињеница многе није спречила у тој намери. Штавише, питања драматургије и супротстављених тематских карактера многим су били инспирација. Савремена теоретичарка музике Мартина Зихарт, такође се дотакла ове теме пишући о Марксу. У свом раду, у којем повлачи паралелу између Маркса и Бетовена, наводи: „Маркс карактерише прву тему сонатног облика као `мушку`, а другу као `женску`. То су метафоре које је, вероватно он први пут формулисао, а које су постале широко распрострањене и прошириле се кроз уџбенике.“⁵⁴

⁵⁴ Martina Sichardt, „*Beethovens Geist aus Marx' Händen: Der 'männliche' und der 'weibliche' Beethoven*“, у: *Bonner Beethoven-Studien* (Bonn: Beethoven-Haus, 2011), 336. Ауторка се позива на: Marcia J. Citron, *Gender*

Овакав приступ анализи сонатног облика заступа и Хуго Риман⁵⁵ (Hugo Riemann). У тумачењу Бетовенове клавирске Сонате у Фис дуру, он прву тему означава као „женску“.⁵⁶ Када пише о Бетовеновој првој Симфонији у Це дуру опус 21, Риман описује прву тему као „тиху, али са снажном енергијом.“⁵⁷ Доналд Тови⁵⁸ (Sir Donald Francis Tovey) пише о „изразито хумористичној теми“⁵⁹ тумачећи другу тему у Бетовеновој Симфонији у Де дуру, оп. 36. Луи Шпор⁶⁰ (Louis Spohr) је волео да особености тема приказује на сличан начин: говорећи о Бетовеновој Симфонији бр. 5 у це молу оп. 67, он наводи да је тема првог става „несређена и недостојанствена.“⁶¹

Теоретичари су до те мере залазили у тумачење нотних записа, да понекад није била довољна само једна реч која описује одређену тему, већ би ишли до детаља како би извођачима и слушаоцима што ближе протумачили идеју композитора. Пример за то су тумачења Хуга Римана. Дајући свој суд о Бетовеновој клавирској сонати у Фис дуру, он не штеди речи како би читаоцу детаљно представио своје виђење композиције: „За ово дело се може рећи да одише женском нежношћу, девојачком чистотом и смиреношћу у свакој фрази; попут полуотворене руже, ова музика намеће се души слушаоца дивно испреплетаним мелодијама и буди слику блиставог девојчког лица препуног снова и чежње“.⁶²

and the Musical Canon (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 132; Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 336.

⁵⁵ Хуго Риман (Hugo Riemann, 1849–1919) био је знаменити немачки музиколог, музички теоретичар и педагог. Његово капитално дело *Музички лексикон* (*Musik-Lexikon*), први пут објављено 1882. године, доживело је бројна допуњена издања.

⁵⁶ Hugo Riemann, *Präludien und Studien*, Bd. 3 (Nendeln: Kraus-Thomson Organization Limited, 1976), 96.

⁵⁷ Riemann, *Präludien und Studien*, 3:96.

⁵⁸ Сер Доналд Френсис Тови (Sir Donald Francis Tovey, 1875–1940), британски музиколог, музички аналитичар, пијаниста и диригент. Његово капитално шестотомно дело *Есеји о музичкој анализи* (*Essays in Musical Analysis*, London: Oxford University Press, 1935) првобитно је настало у форми програмских књижица за концерте, са примарним циљем да се тадашњим слушаоцима олакша разумевање формалне структуре и естетских вредности класичних ремек-дела.

⁵⁹ Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, св. 1, *Symphonies* (London: Oxford University Press, 1935), 28.

⁶⁰ Луј Шпор (Louis Spohr, 1784–1859), знаменити немачки виолиниста, композитор и диригент. Као један од најистакнутијих уметника ране епохе романтизма, Шпор је током живота сматран једном од најважнијих и најутицајнијих фигура у укупном европском музичком животу.

⁶¹ Tovey, *Essays in Musical Analysis*, 1:28.

⁶² Riemann, *Präludien und Studien*, 3:83.

Међутим, Хуго Риман је такође био свестан да лепоту уметничког дела не би требало превише објашњавати, већ доживети. Зато, коментаришући исто музичко дело, он се одлучује да то препусти слушаоцу: „Језик тона је далеко узвишенији и моћнији облик изражавања осећајног садржаја него што би то могла бити реч и свако превођење у речи могло би бити само његово сиромашење.“⁶³

У даљем тексту биће представљени одабрани тематски материјали из клавирских трија који кроз личну призму извођача илуструју различите карактере, разноликост и слојевитост музичких идеја Емилије Мајер. Детаљно тумачење музичког садржаја даће смернице које могу допринети разумевању идеја, а све у циљу што квалитетније интерпретације.

5.1 Особености тематског материјала и њихово обликовање у интерпретацији

На почетку сагледавања опуса клавирских трија Емилије Мајер и у складу са примењивањем горе поменутих начина тумачења, као репрезентативан пример извођачких изазова и дочаравања такозваног „мушког“ карактера, издваја се први став Клавирског трија у ха молу, оп. 16.

У почетном излагању а одсека (т. 1–20) доминира енергичност. Темпо је *Allegro di molto e con brio*, што упућује на живахност и полетност у извођењу. Доминацију звука клавира у првој реченици не би требало посматрати само као фактуралну поставку, већ као активно обликовање карактера теме кроз процесе понављања и сажимања. То скраћивање нотних вредности и пауза доводи до специфичног вида напетости, коју извођач мора да артикулише. У првих осам тактова, иако гудачи имају само по једну четвртину, на почетку првог и петог такта, требало би да њену звучност донесу што масивније, тако да је пожељно да се овај акорд свира ширим потезом гудала на месту где жица више резонује. Кулминација

⁶³ Riemann, *Präludien und Studien*, 3:83.

овог одсека огледа се у заједничком грађењу крешенда. С обзиром на то да се тон ха у деоници виолончела понавља узастопно пет пута (т. 9–11), требало би обратити пажњу на његово акцентовање које није заступљено на сваком тону. Такође, осмине у деоници виолине и клавира требало би да имају исти интензитет у начину извођења који се појачава приликом крешенда, а посебно при извођењу хроматике која је записана унисоно. Сви ови чиниоци, допринеће енергичном и живахном карактеру (пример 1).

Пример 1: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, први став (т. 1–20)

Emilie Mayer Op. 16.

Allegro di molto e con brio.

VIOLINO.

VIOLONCELLO.

PIANO.

The musical score is for a piano trio. The Violino and Violoncello parts are mostly rests, with some notes in measures 1, 2, 10, and 11. The Piano part is more active, featuring a chromatic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. Dynamics include f, cresc., mf, and p. There are handwritten annotations '15' and '16' in the left margin.

Специфичан вид извођачке тензије у репризном блоку **a** одсека (т. 33–43) композиторка гради кроз својеврсни рад са темом. Постављајући деонице гудача унисоно у размаку октаве, она пред ансамбл износи комплексан интонативни задатак; из интерпретативног угла, овај поступак захтева максималну стопљеност звучних боја виолине и виолончела, како би се постигао ефекат јединственог звука. Након излагања и понављања главног мотива теме, долази до дељења мотива, новог понављања тог дела и модулације у паралелни *Де дур*, чиме не само да се остварује напетост, већ је и тај репризни блок презначен у мост. Репризни блок у овом случају не функционише као место смирења, већ као драмски мост, који од извођача тражи осмишљено одлагање завршетка фразе и усмеравање музичке мисли ка даљој разради.

Са аспекта мелодијског обликовања, критичну тачку представљају широки скокови и учестале промене позиција. Гудачи би требало да ове техничке препреке савладају тако да не наруше узбуркану музичку мисао. Неопходно је показати све хармонске промене и осмислити вешто агогичко планирање, како промене позиција не би довеле до застоја, већ остале неутралне у односу на темпо. У другом четворотакту (т. 37–40), интерпретација мора бити вођена изразитим стремљењем унапред, где се лук музичке мисли не прекида све до енергичног *sf* импулса.

Посебну пажњу треба посветити завршетку лука – последња четвртина код гудача мора бити изведена са великом прецизношћу трајања, јер управо пауза која следи преузима драмску функцију. Ова тишина није прекид тока, већ средство којим извођач продубљује неизвесност пре наставка. Паралелно са тим, немир који уносе триоле у басу клавирске деонице, захтева непопустљив интензитет и ритмичку стабилност. Супротстављање триола клавирске деонице осминама у деоницама гудача, гради специфичан унутрашњи сукоб који ансамбл мора дочарати кроз уједначен и енергичан звук, не дозвољавајући да се изгуби интензитет (пример 2).

Пример 2: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, први став (т. 33–48)

This musical score is for the first movement of a piano trio by Emilia Mayer, in A-flat major. The score is written for three staves: two for the piano (treble and bass clef) and one for the cello (treble clef). The key signature has four flats (A-flat major). The tempo is marked 'Andante' (A). The score begins at measure 33 and ends at measure 48. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The cello part has a more melodic line with some trills and grace notes. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

33. **A**

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

CRC91182.

Различити начини на које композиторка третира мотив прве теме током става, постављају пред извођаче јасан задатак: препознавање и карактеризацију његове функције у сваком појединачном контексту. Користећи секвенцирање, мотивску обраду и задржавање на дисонантним акордима, композиторка не само да продубљује драматичност дела, већ и потврђује важност прве теме као носеће музичке идеје.

У наредном примеру, извођачки изазов лежи у грађењу пута ка великом крешенду и кулминацији, где мотив мора бити одсвиран са посебним интензитетом. У овој ситуацији, интерпретација захтева максималну сонорну убедљивост, тон гудача би морао да буде масиван, подржан широким и топлим вибратором који наглашава експресивност. Битан фактор је прецизно осмишљен динамички микроплан. Посебно је важан моменат интеракције унутар ансамбла (т. 162, 163) када гудачи извођењем главног мотива у *f* динамици, уз покрет унапред, врше својеврсну звучну примопредају теме пијанисти. Када клавириста преузме овај импулс са још већом изражајношћу, кулминација у наредним тактовима (т. 164, 165) добија свој пуни, убедљиви облик (пример 3).

Већ у следећем такту, композиторка поново користи основни мотив, али овог пута у потпуно другачијем контексту, очекујући од ансамбла изненадну промену расположења. У само једном такту, она потпуно мења атмосферу, што у музичком смислу указује на антиклимакс. Наредна два четворотакта, позиционирана у *p* динамици, доносе тонално преламање из Де дура у основни ха мол. Убедљивост овог контраста доносе гудачи, који сада свирају прозачним и меким тоном.

На овом месту, потребно је да се свира веома малом количином гудала и уз вибратор који би само „обојио“ половине без нарушавања мира. Овом наглом преокрету доприносе и трилери у десној руци клавирске деонице, као и осмине које се природно надовезују на импулс гудача. За постизање идеалног звучног јединства, неопходно је да клавира у потпуности испрати манир прозачности и лакоће, који су успоставили гудачи.

Додатно растерећење у изразу, композиторка постиже кроз аугментацију нотних вредности унутар главног мотива. Употреба половине уместо краћих вредности (т. 166, 168, 170, 171) омогућава извођачима да „зауставе време“ и нагласе нову, смирену природу мотива, чиме се потврђује мајсторство композиторке у трансформисању истог тематског материјала кроз потпуно супротне афекте (пример 3).

Пример 3: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, први став (т. 162–175)

This musical score is for a Clavier Trio in C major by Emily Mayer, measures 157-175. It is written for three staves: two for the upper voices (treble and bass clefs) and one for the keyboard (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Measure 157 starts with a forte (f) dynamic. Measure 163 features a piano (p) dynamic and a trill. Measure 167 includes a trill and a forte (f) dynamic. Measure 176 starts with a forte (f) dynamic. The score is printed on a single page with a small number '27' at the bottom center.

Из претходних примера, уочава се вештина којом Емилија Мајер изнова обликује и прилагођава тематски материјал усмеравајући његов карактер према специфичној улози коју тај део има у структури става. За извођача, ово препознавање композиторкине намере представља кључ за успостављање јасне и убедљиве драматизације дела. Разумевање различитог третмана истог мотива омогућава ансамблу не само лакшу артикулацију промена карактера, већ и дубље, слојевитије осмишљавање целог интерпретативног доживљаја. Управо та свесна диференцијација израза од енергичне масивности до прозачне лирике, омогућава да иста музичка мисао у различитим фазама зазвучи потпуно ново, водећи слушаоца кроз комплексну музичку и емоционалну причу.

Иако је у претходном примеру драматичност исказана на почетку става различитим елементима (молски тоналитет, динамичка компонента, артикулација...), нема сумње да је таквом карактеру допринео и брз темпо. Насупрот томе, Емилија Мајер је драматичне теме смештала и унутар ставова у моментима лирике када би слушаоци најмање очекивали такво расположење. Један пример овакве упечатљиве трансформације карактера среће се управо у другом ставу Клавирског трија у Де дуру, где драматична тематска идеја настаје унутар доминантно лирске атмосфере, постављајући пред ансамбл задатак моменталне психолошке и звучне реорганизације.

Атмосфера која претходи овој теми је светла и прозачна. У само једној доби композиторка најављује промену расположења и тај задатак поверен је виолончелисти (т. 58): идеја да се потпуно промени расположење у ансамблу реализована је кроз пасаж у тридесетдвојкама и формирањем великог крешенда. Тиме се омогућава убедљив почетак новог тематског материјала када тему преузимају гласови виолине и клавира.

На први поглед делује да свако од инструмената на потпуно различите начине учествује у формирању драматике: у деоници виолине представљен је главни тематски материјал, у деоници виолончела звучи педални тон тонике де мола, а клавирска деоница кроз комплексну ритмичку структуру, скоро па исписани тремоло, доноси акордску пратњу. У оваквој распдели материјала, сваки извођач има своју улогу. У виолинској деоници основни мотив понавља се кроз четири двотакта и зато би требало пажљиво испланирати његову градицију ослањајући се на хармонска дешавања (t-VII⁷-Ds-s). Сваки акорд на почетку такта звучаће масивније и дуже ако се одсвира као предудар. На тај начин хармонија

акорда се природније звучно надовезује на једини покрет у деоници виолончела, триолу записану у тридесетдвојкама на крају сваког двотакта. Иако је деоница виолончела написана једнолично, тон де који звучи готово непрестано требало би свирати веома ситним вибратором и тоном фокусираним на интензитет без попуштања. Тако ће се одржати напетост која траје чак 12 тактова. У деоници клавира материјал је потпуно различит. Једноличан ритам у тридесет двојкама уноси немир од самог почетка. Пијаниста би требало да буде опрезан да овако густом структуром не покрије главна дешавања у теми виолине, већ да се труди да активно учествује у обликовању драматичности тако што ће свој допринос градити кроз хармонска дешавања.

Иако сва три гласа имају различиту структуру, мудрим сагледавањем њихових улога у датом тренутку, постиже се заједништво које убедљиво може да представи композиторкину идеју. Ако се ова тема сагледа и на нивоу читавог става, она је веома упечатљива и по самој структури јер је епизодна тема која се у овом сонатном облику јавља уместо развојног дела. Она има централну позицију у оквиру формалног обрасца комплетног става. Оно што је такође издваја је контраст који се огледа и на плану тоналног рода, став је у дуру а тема је написана у молу. Сагледавање става и на овакав начин доприноси томе да извођачи имају још више слободе и израза у извођењу ове епизодне теме у односу на цео став (пример 4).

Пример 4: Емилија Мајер, Клавирски трио у Де дуру, други став (т. 59–70)

This musical score is for a Clavier Trio in D major, 2nd movement, by Emily Mayer, measures 59-70. The score is written for three staves: two for the upper voices (treble and bass clefs) and one for the keyboard (grand staff, treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the keyboard part and more melodic lines in the upper voices. Measure 59 starts with a forte (f) dynamic. Measure 62 includes a triplet in the upper voice. Measure 65 features triplets in both the upper voice and the keyboard. Measure 68 begins with a 'dim.' (diminuendo) marking and includes a 'C' (crescendo) marking. The score concludes with a 'C & C' 1173. marking at the bottom.

Из претходних примера уочава се да је Мајерова добро познавала науку о хармонији и користила је своје знање веома смело у жељи да прикаже одређена расположења. Насупрот томе успевала је и да веома једноставним композиционим поступцима представи своје музичке идеје. У другом ставу клавирског трија у Ес дуру, лепота примарне тематске идеје почива на интерпретативној једноставности, чији је основни предуслов унутрашњи мир извођача.

Прво излагање теме поверено је пијанисти. Дијалог гласова у деоницама леве и десне руке усаглашава шеснаестински покрет као предтакт који би требало да сваки пут звучи као уједначена непрекидна линија. Иако је формална структура заснована на симетрији 4+4, интерпретативна мисао требало би да се заснива на фразирању кроз осам тактова. Артикулација легато која је написана у скоро сваком такту и почетна **p** динамика, доприноси мирноћи у изразу. Контраст на плану динамике и артикулације наступа унутар друге реченице иницијалног периода, кроз крешендо у осминама и нон легато. Пијаниста овде мора пажљиво контролисати динамички успон до **f** водећи рачуна да тај врхунац не наруши већ успостављени лирски оквир, већ да га природно заокружи.

Наступ гудача остварује се кроз дијалог преузет из слично постављеног односа леве и десне руке деонице клавира. Овај чест композициони поступак у литератури клавирских трија доноси одређене интерпретативне изазове: лепота преласка теме кроз различите деонице која директно утиче на промену звучне боје и целокупни аранжман, повлачи за собом и бојазан да се не поремети већ постигнута атмосфера и мир. Из тог разлога звук гудача требало би да се надовеже на звук који је клавириста већ поставио. У тренутку наступа гудача (што се поклапа са контрастним одсеком у форми – одсек **b** у малој троделној песми), дијалог деонице виолине и виолончела успостављен је кроз сличан тематски материјал са мањим одступањима. Композиторка је задржала иницијални мотив у шеснаестинама који се преплиће у деоницама гудача, а пијаниста кроз разложене акорде у виду шеснаестинских пасажа одржава пулсацију и музички ток. Мирноћа се одржава и кроз динамичку компоненту. Појава репризе у пуном капацитету показује на које све начине композиторка може да представи музичке идеје кроз све гласове ансамбла. У овом случају она скоро идентично преноси тему у деоницама гудача, што у погледу интерпретације захтева заједничку идеју од самог почетка става и усаглашено извођење у свим деоницама.

С обзиром на то да гудачи у овом делу изводе главну музичку мисао, допринос пијанисте се своди на хармонску подршку. У овако подељеним улогама звук ансамбла постаје комплекснији, али ово је такође тренутак у којем карактер прозрачности и мира више није само индивидуални задатак већ постаје и заједнички циљ. Проналажење унутрашњег мира у оквиру ансамбла постаје примарно средство за преношење идентичног осећаја на слушаоце.

С обзиром на то да овај став наступа после првог који носи ознаку *Allegro maestoso*, за извођаче је значајно да одвоје довољно времена како би се све емоције из претходног става слегле у неколико секунди. У тренутку потпуног мира требало би започети обликовање новог става. Први став садржи разноврсне теме и богату артикулацију, баш зато лепота у другом ставу биће мир и једноставност (пример 5).

Пример 5: Емилија Мајер, Клавирски трио у Ес дуру, други став (т. 1–20)

Andante, un poco Adagio

The musical score is written for three instruments: Violine (Violin), Violoncello (Cello), and Klavier (Piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Andante, un poco Adagio".

Measures 1-4: The Violine and Violoncello parts are mostly rests. The Klavier part begins with a piano (*p*) dynamic, featuring a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Measures 5-8: The Violine and Violoncello parts enter with melodic lines. The Klavier part continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *dim.* (diminuendo).

Measures 9-12: The Violine and Violoncello parts continue with melodic lines. The Klavier part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *p* (piano).

Measures 13-16: The Violine and Violoncello parts continue with melodic lines. The Klavier part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *p* (piano).

Measures 17-20: The Violine and Violoncello parts continue with melodic lines. The Klavier part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *p* (piano).

12

12

17

17

p

cresc.

cresc.

dim.

cresc.

cresc.

Интерпретација лирског карактера препознаје се не само у темама већ и у мањим музичким фрагментима. У тим моментима чиниоци интерпретације као и одступање од њихове примарне улоге, имају значајан допринос целокупној слици. Други став клавирског трија у Де дуру је једини спори став овог цикличног дела. Да би се дочарао изразито лирски карактер, неопходно је у одређеним моментима одступити од темпа и применити субјективно проширење такта, чиме се строга метричка структура подређује емотивном набоју фразе.

Почетак става излаже се у клавирској деоници темом која је мирног карактера, додатно обликована триолама и шеснаестинама у моментима када композиторка осећа потребу за покретом. Из извођачког угла, ритмичке супротности требало би усагласити да не звуче изненадно и пренаглашено већ да се спонтано смењују. Како би се избегла фрагментираност, препоручљиво је пулсацију од 6/8 конципирати кроз широку поделу на два, што пијанисти омогућава већи простор за агогичко дисање.

Деоницу виолончела требало би схватити као спону која ће приближити разлике између две звучне боје, клавира и виолине. Извођачки задатак овде превазилази техничку сврху, силазни шеснаестински покрет у само једној доби мора бити изведен са свешћу о промени опште атмосфере и најави наступа целог ансамбла. Виолинска деоница која се надовезује на овај мотив испуњена је шеснаестинама и тридесетдвојкама, саткана је од узлазне изразито распеване мелодије која звучно прелази у први план. Мелодијска комплексност пред виолинисту ставља како техничке захтеве, тако и озбиљније музичко осмишљавање овог лирског пасажа: детаљно тумачење и уклапање динамичке, агогичке и артикулационе компоненте. Благо успорење темпа на самом почетку у *p* динамици донеће виолинисти удобнији осећај у изговору ситних нотних вредности и у осмишљавању њиховог обликовања. Тај временски „дуг“ ће се убрзо надокнадити будући да следи понављање мањих мелодијских модела кроз константни крешендо. Акценти који су постављени на свакој доби тачно означавају место понављања мотива, усмеравају убрзање темпа и подстичу крешендо који води до кулминације у такту 12. У моменту кулминације ритенуто на последњој доби даће још убедљивију потврду овом изразито лиричном пасажу. Мотив теме који у деоници виолончела и клавира држи баланс и у музичкој идеји и у звуку, помаже да се високи регистар виолине не одвоји превише од целокупног звука који би ансамбл требало да донесе на почетку става.

У овом примеру може се видети да је примена флексибилности код једног чиниоца интерпретације, у овом случају флексибилност у погледу темпа, омогућила да остали чиниоци интерпретације, као што су артикулација и динамика, доминирају у интерпретацији и на тај начин омогуће још изражајније представљање овог лирског момента. У писаном делу свог докторског уметничког пројекта, др Јована Радовановић позабавила се тумачењем темпа: „Питање третмана темпа, као једног од кључних, али и

најфлексибилнијих чинилаца интерпретације музичког дела је можда и најважније за њен концепт. Значај овог чиниоца подвлачи и објашњава Розенблум, наводећи да темпо утиче на све остале чиниоце интерпретације: динамику, туше, артикулацију, педализацију, реализацију украса, на повезивање свих ових детаља у једну целину, и у резултату и на ефекат који слушаца перципира током извођења (Розенблум 1991, 305)⁶⁴, (пример 6).

Пример 6: Емилија Мајер, Клавирски трио у Де дуру, други став (т. 8–12)

13

LARGHETTO.

LARGHETTO.

Larghetto

⁶⁴ Др ум. Јована Радовановић: *Интерпретативни приступ сонатама за клавир и виолончело Лудвига ван Бетовена кроз визуру покрета историјски информисаног извођаштва*, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Београд, 2023.

У наредном примеру говориће се о темама првог става клавирског трија у а молу. Сличности и разлике између њих представљене су на специфичне начине. Композиторка је у оквиру тематског комплекса прве теме (**A₁** и **A₂**) показала не само мотивску различитост, што је уобичајено за третман та два одсека у класицизму, већ је разлику направила и на плану карактера што извођаче може довести у недоумицу на ширем плану при постављању контраста између прве и друге теме у даљем развоју става.

Почетак става захтева снажан и директан заједнички наступ: уводни акорди у односу доминантног септакорда и тонике, у свим деоницама требало би да звуче усаглашено као један импулс.

Тематски материјал је у наставку поверен пијанисти кроз лествично кретање мелодијског а мола навише, што повећава напетост. Почетна динамика је **mf**, али узлазни покрет и ситније нотне вредности природно ће водити пијанисту у крешендо који није написан. У даљем развоју материјала од извођача се очекује промена расположења на веома малом простору. Иако је материјал у динамици **p**, тензија не опада и остварује се кроз превезане дуге нотне вредности у деоницама виолине и виолончела које се смењују са тоновима разложеног акорда тонике у осминама. Тај импулс води до **sf** и још једне потврде напетости. Мелодијски покрет у клавиру требало би свирати што више легато са идејом о фразирању од четири такта. У исто време, гудачи имају превезану ноту кроз четири такта која би требало да интензивним и ситним вибратором подржи мелодијска дешавања у деоници клавира. Појава **sf** у свим деоницама на различитим добама и пициката код гудача, доприноси утиску изненађења и енергичности и требало би да звучи максимално перкусивно.

У даљем музичком току прва реченица се понавља са извесним структурним и тоналним разликама, али је лишена тензије која је у претходној реченици остварена у гудачким деоницама (пример 7).

Пример 7: Емилија Мајер, Клавирски трио у а молу, први став (т. 1–20)

Emilie Mayer
1812–1883

Allegro assai

The musical score is for a piano trio in A minor, 3/4 time, marked *Allegro assai*. It consists of three staves: Violine (Violin), Violoncello (Cello), and Klavier (Piano). The Violine and Violoncello parts begin with a forte (*f*) dynamic, while the Klavier part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violine and Violoncello parts feature a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic at measure 20. The Klavier part features a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic at measure 20. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

У другом одсеку прве теме (**A₂**, т. 36–64) може се осетити валцерска елеганција, чему доприноси и такт 3/4. Композиторка је исписала лигатуру на четири такта и тиме најавила начин размишљања у погледу фразирања. С обзиром да је темпо *Allegro assai*, виолинисти не би требало да представља проблем да ову фразу од четири такта одсвира легато на једном гудалу. Динамика *p* долази као растерећење после *ff* динамике првог одсека прве теме (**A₁**) и даје слободу за мирно и широко фразирање. У првих осам тактова (т. 36–44) исписан је само један крешендо који се завршава *sf*. Сва дешавања у теми виолинске деонице прати виолончелиста тако што у једноличном осминском покрету даје пулс теми и

хармонску подршку деоници клавира. Улога виолончелисте на овом месту је вишеструка: требало би одржати покрет као ритмички ослонац, али у исто време задржати елеганцију у изразу. При изношењу теме у деоници виолине има простора за шири вибрато јер после првих 12 тактова (т. 36–48) тематски материјал се мења (т. 49–65), усложњава се кроз покрет осмина и на крају завршава дугим нотама превезаним преко тактне црте и великим крешендом који захтева интензиван вибрато. Од такта 49, покрет у осминама у деоници виолине требало би свирати светлом бојом, а мањи број промена позиција у левој руци обезбедиће лакоћу у изразу (пример 8).

Пример 8. Емилија Мајер, Клавирски трио у а молу, први став, т. 36–65



38

38

45

45

52

52

59

59

У претходним примерима (тумачењем прве теме) пред извођаче је постављен комплексан интерпретативни задатак у којем би требало да у оквиру једне теме препознају нијансе различитих карактера између одсека A_1 и A_2 .

Друга тема (т.129–160) је у паралелном Це дуру. Примећује се честа употреба задржица које би требало додатно завибрирати како би се одржао емотивни набој и нагласио ефекат одлагања очекиваног разрешења. Допринос клавирске деонице у првој реченици (т. 130–136) дат је у виду акорада који се јављају увек на лакој тактовом делу, на другој доби. Тема започиње у деоници виолончела после генерал паузе што додатно повећава пажњу слушаца. У овом тренутку је веома битно да звук виолончела буде бистар и тонски уједначен што није лако извести, јер се између сваког тона мења жица. У случају свирања на истој жици, између сваког тона би били велики скокови у левој руци што такође није пожељно у оваквим тренуцима када би требало да се из тишине роди мирна и чиста тема. Зато је препоручљиво да гудало буде све време постављено тако као да ће се свирати двозвук на **а** и **де** жици и онда само малим покретом „качити“ жељену жицу и уједначеном брзином гудала балансирати између задатих тонова.

У хармонском смислу, виолончелиста легато потезом обједињује тонове тоничног трозвука у првом четворотакту, а потом тонове доминантног септакорда у другом четворотакту. Разлагање тонике и фразу од четири такта (т. 129–136) завршава виолиниста као ехо самог краја мотива деонице виолончела. Исти начин фразирања се наставља и у наредном коресподентно поновљеном четворотакту. У овом дијалогу гудача требало би инсистирати на уједначеној боји тона која се може добити свирањем на истом делу гудала и истом брзином вибрата. У оквиру динамике ***p*** у другом четворотакту пожељно је у оквирима микродинимике на почетку изражајније донети улазак у доминантну сферу (т. 133–134) после које ће се надовезати развијање теме у деоници клавира и крешендо. Следи сличан почетак (т. 145–152) при чему пијаниста преузима иницијални мотив и излаже га у варираној верзији. У деоници виолине ехо је написан као покрет у осминама у односу на клавирску деоницу. У овом дијалогу требало би на исти начин изводити осмине под лигатуром. Крешендо (т. 154) са превезаним нотама преко тактне црте наглашава напетост у каденцирању и води даље ка декрешенду и разрешењу на тоници. На овом месту требало би све време размишљати унапред и тек на самом крају може доћи до опуштања тензије.

Сумирањем досадашњих запажања може се закључити да је у првој реченици друге теме фактура прозрачна, да су улоге гудачких инструмената и клавира јасно одвојене и да је главни мотив теме поверен гудачима. У поновљеној реченици мотив је поверен деоници клавира и вариран је, фактура је гушћа што је последица равноправнијег односа и заступљености сва три инструмента (пример 9).

Пример 9. Емилија Мајер, Клавирски трио у а молу, први став, т. 126–160



134

134

cresc.

142

142

p

148

148

p

154

154

p

У датом примеру, сва три инструмента тематским материјалом и заједничким фразирањем подједнако доприносе лирској слици. У такту $\frac{3}{4}$ требало би водити рачуна да се не осети нагласак на почецима тактова, већ да се тежи што ширем фразирању.

У првом ставу клавирског трија у а молу требало би мудро сагледати диференцијацију тема у погледу карактера. Извођачи би требало да истакну неочекивано велики контраст између различитих одсека исте теме (A_1 и A_2), и да пажљиво нијансирају разлике између две лирске теме (A_2 и друга тема). Ослањајући се на горе поменуте елементе интерпретације јасније ће се издвојити њихови карактери што доприноси убедљивом музичком доживљају.

5.2 Интерпретативни аспекти понављања тематског материјала: инструментална градација и фактурна слојевитост

Други став де мол трија прави је пример аранжерског умећа Емилије Мајер, у коме главну тему спроводи кроз све инструменте, идејно је обогаћујући изнова сваки пут. Вештину да једну тему прикаже на различите начине омогућио је не само раскошни таленат композиторке, већ и сам избор формалног обрасца који диктира ту вишеструку репетитивност. Наведено обогаћивање се спроводи у оквиру главне теме, али се промене дешавају и ван главног тематског оквира. По форми, овај став је рондо са једном темом и епизодама ($AE_1A_1E_2A_2$). Написан је у такту $\frac{3}{8}$ и већ од самог почетка одаје утисак елеганције у темпу *Adagio* (пример 10).

Тема **A** је тонално стабилна, написана је Ес дуру, а њено прво излагање је у деоници клавира. Иницијални двотактни мотив звучно је оивичен пунктираним ритмом на почетку и арпеђом на другој доби чију звучност наглашава исписан *sf*. Пожељно је да пијаниста сачека да овај акорд потпуно одзвони до краја, чиме се постиже утисак да цела фраза спонтано и природно „дише“. Иста логика важи и за коресподентно понављање двотакта у наставку музичког тока. У оквиру развоја и каденцирања прве реченице укључује се виолончелиста са наизглед једноставном мелодијском линијом, којом би требало да се

стопа са клавирском деоницом, не као да тек почиње, већ као да је ту од самог почетка. При понављању ове осмоактне реченице гудачи хармонски допуњују основни тематски материјал шеснаестинским покретом. Потез гудала би требало да буде што мекши и да у погледу фразирања прати дешавања у теми клавирске деонице (пример 10).

Пример 10: Емилија Мајер, Клавирски трио у де молу, други став (т. 1–16),

Adagio

The musical score is for a piano trio in D minor, 3/8 time, marked Adagio. It consists of three staves: Violine (Violin), Violoncello (Cello), and Klavier (Piano). The piano part begins with a 7-measure rest, indicated by a '7' and a bracket, before the first measure of music. The piano part includes dynamic markings such as *p* (piano), *sf* (sforzando), and *espressivo*. The string parts enter in the fifth measure, marked with a '5' and a bracket. The score is written in D minor, indicated by two flats in the key signature.



Друго излагање теме поверено је виолончелисти (т. 51–67). Тема је написана у високом регистру на а жици такође у Ес дуру. Целокупан звук ансамбла је сада комплекснији. Деоница клавира наставља у истом карактеру користећи *sf* и арпеђо на другој доби, што се поклапа са *sf* у теми виолончела. Ритам у клавиру сада постаје комплекснији коришћењем покрета у ситнијим нотним вредностима. Пијаниста би требало да буде опрезан у извођењу шеснаестина, да не би масивношћу звука угрозио звук гудачких инструмената. Деоница виолине је комплементарна у односу на тему у деоници виолончела. Густа структура у деоницама виолине и клавира, омогућава виолончелисти да свира веома изражајно, готово солистички. У деоници виолончела требало би исвирати сваки украс, а *sf* произвести широм амплитудом вибрата. Истовремено, десном руком би требало контролисати интензитет тона и водити рачуна да се нађе права мера да изненадни *sf* не би звучао грубо. Дијалог између виолине и виолончела морао би да звучи нарочито усаглашено у такту број 56. када се обе деонице уједињују у покрету тридесетдвојки (пример 11).

Пример 11: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, други став, (т. 51–67)

The image displays a musical score for a piano trio, specifically measures 51 through 67. The score is written for three staves: two treble clefs (likely for two pianos or a piano and violin) and one bass clef (for the cello or double bass). The key signature is D minor (three flats: B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into systems, with measures 51, 55, 60, and 64 marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamic markings are present throughout, including *p* (piano), *sf* (sforzando), and *f* (forte). A sixteenth-note triplet is indicated by a '6' over a group of notes in measures 55, 60, and 64. The score concludes with a final measure (67) featuring a sustained chord in the bass and a melodic line in the treble.

Трећи наступ теме (т. 96–103) доноси највише промена. Тема је сада у деоници виолине, али друга два инструмента нису ни мало запостављена. Виолончелиста има задатак да боји тему осминама које су уједно хармонска потпора и ритмичка стабилност читавој вертикали јер је деоница клавира обогаћена тридесетдвојкама и шездесетчетворкама. У овом случају, било би добро да виолончелиста користи интензиван вибрато и да гудалом маркира сваку осмину под луком. Појава *sf* на другој доби остала је само у деоници виолончела и требало би је свирати веома изражајно. Шездесетчетворке у деоници клавира (т. 97 и 99) требало би свирати са лакоћом, потом саслушати њихов завршетак, па тек онда наставити тему у деоници виолине. На овај начин долази до изражаја материјал у свакој деоници, а тиме ће и извођачи показати своју улогу у грађењу сада већ комплексне теме. У наредном примеру биће приказана прва реченица периода који чини тему (пример 12).

Пример 12: Емилија Мајер, Клавирски трио у де молу, други став (т. 96–103)



Поред промена у инструменталном третману истог тематског материјала, у последњем излагању теме композиторка уноси и промене на плану структуре. Тиме драматизује музички ток и разрађује тематски материјал што у погледу интерпретације захтева ново ангажовање. Ове новине приказала је кроз унутрашње проширење па их треба схватити као допуну и још једно обогаћење свих досадашњих мотивских идеја. Пијаниста би ове пасаже могао да третира слободније у изразу јер их доноси сам и има довољно времена да поново прикаже елементе теме у њеној пуној виртуозности (пример 13).

Пример 13: Емилија Мајер, Клавирски трио у де-молу, други став (т. 111–117)



У другом ставу Клавирског трија у де молу третман главне теме као да оправдава сам избор формалног обрасца – њена централизација и главна улога у ронду са

епизодама. Промене које се дешавају у оквиру теме која прелази из једне у другу деоницу, доносе нове моменте у начину интерпретације. Композиторка води тему кроз различите инструменте и регистре, прави простор за то да сваки члан ансамбла може да остави свој печат у интерпретацији, а ту доминацију им омогућава управо аранжерски поступак.

5.3 Драматуршки потенцијал увода и његови интерпретативни изазови у Клавирском трију оп. 13

Компоновање увода у склопу клавирског трија није био уобичајен манир у камерној музици 19. века. Ако се зна да је Мајерова добро познавала Бетовенов начин компоновања, одговор се може пронаћи у његовим клавирским тријима. По речима професора Волфганга Остхофа, у раду *Спори уводи у Бетовеновим клавирским тријима*⁶⁵, Бетовен је био један од првих композитора који је писао уводе у склопу клавирског трија. Пре њега је то учинио једино Хајдн у свом клавирском трију Hob. XV, 21 у Це дуру, у којем увод *Adagio pastorale* траје шест тактова, до почетка првог става *Vivace assai*.

Бетовен је компоновао увод у клавирским тријима: опус 1, број 2; опус 121а; опус 70, број 2. Најупечатљивији увод налази се у опусу 70, број 2, у којем трио започиње уводом од 19 тактова, са ознаком *Poco sostenuto* и то као одвојена целина. После увода започиње *Allegro ma non troppo* са новим тематским мотивима. Бетовен је тематски материјал из увода користио у другој теми и у њему су све деонице подједнако ангажоване.

Мајерова је очигледно желела да следи свог музичког узора па је идеју компоновања увода применила у свом компоновању. Специфичност клавирског трија у Це дуру опус 13 представља то што се материјал из увода не појављује у даљем току ниједног од четири става.

Увод је веома упечатљив, неочекивано дуг, свечаног карактера са ознаком *Andante maestoso*. Клавир је носилац музичког садржаја и његова деоница преовлађује у односу на гудачке инструменте чија је функција примарно хармонска и динамичка.

⁶⁵ Wolfgang Osthoff: „Die langsamen einleitungen in Beethovens Klaviertrios“, Symposium München, G. Henle Verlag, München 1990. Str. 119.

Увод почиње претактом у којем се кроз покрет шеснаестина прави крешендо. На самом почетку није потпуно јасан тонални центар јер став почиње упечатљивим гестом хроматике и алтерованим акордом дијатонског типа (VII^б у Де дуру), што од извођача захтева да ове уводне тактове донесу са изразитим осећајем за тајанственост и звучну неизвесност. У поновљеном четворотакту пијаниста износи исти музички материјал који води у нови тоналитет фис мол. Ту промену требало би показати и у изразу, поготово на динамичком плану јер за разлику од првог наступа почетног мотива, у наставку се развија крешендо. Када у поновљеном четворотакту пијаниста изнесе исти мотив у фис молу, та промена рефлектује се и на извођачком плану: за разлику од почетне мирноће и свечане атмосфере, овде се развија снажан континуирани крешендо.

Прикључују се и гудачи (т. 6) који дугим нотним вредностима дају ширину и појачавају хармонску вертикалу. Карактер тона код гудача требало би да буде масиван и са пуно интензивног вибрата како би се изградио крешендо и одржала форте динамика кроз три такта све до *sf* (т. 9). Такође, у овом делу од гудача се очекује стрпљење јер деоница клавира обилује акцентима и разложеним акордима у шеснаестинском низу. Деоница клавира води у још једну кулминацију (т. 11) коју гудачи подржавају на исти начин. Иако је динамичка компонента до краја осмишљена и детаљно написана, потребна је додатна ангажованост од стране извођача како би се у другом таласу фразирања остварио већи контраст до смирења целе фразе. У другом делу увода настаје промена атмосфере (т. 15). Испеван мелодијски мотив, кроз два четворотакта у деоници клавира понавља се секвентно наниже и на тај начин доводи до смирења цео увод. У првом четворотакту после короне, деоница виолончела је компатибилна са виолинском, а у другом четворотакту са клавирском деоницом леве руке. Чини се као да је композиторка желела да тиме приближи деоницу виолине и клавира тако да звук виолончела буде та танана нит око које се групише и умирује акустички баланс ансамбла и смирује читав увод. Из тог заједничког мира, клавир соло разложеним покретом на доминанти уводи ансамбл у потпуно нови, ведар карактер првог става *Allegro molto e agitato* (пример 14).

Пример 14: Емилија Мајер, Клавирски трио у Де дуру, први став (т. 1–24),

TRIO.

Andante maestoso. E. Mayer Op. 13.

VIOLINO.

VIOLONCELLO.

PIANO.

C. 800173.

У оквиру анализираног композиционог поступка може се повући паралела између стваралаштва Емилије Мајер и Бетовенове естетичке и формално – структурне идеје, нарочито у контексту увођења иновативних елемената унутар првог става. Компаративним проучавањем клавирских трија њених савременица и савременика, Кларе Шуман, Фани Менделсон, Роберта Шумана, Феликса Менделсона и Јоханеса Брамса, није уочен ниједан пример у којем би био препознат увод у оквиру првог става. Ово потврђује наведени пример који стоји као путоказ и указује на директан утицај Бетовеновог музичког наслеђа на њен композициони стил.

Анализа тематског материјала у делима Емилије Мајер показује да је њен музички језик изразито живописан. Примери тематског садржаја у којима она на различите начине приказује карактере и осећања, сведоче о њеном великом знању и темељном музичком образовању, али и о богатој машти. У данашњем тренутку може деловати сувише једноставно тумачење Бетовенове музике у радовима теоретичара попут Маркса, Римана или Товија, а у којима се види тежња да се кроз синтагме „мушко-женско“, „невина девојка“, „расцветали цвет“... музички садржај приближи просечном слушаоцу. Такође, требало би имати у виду да су се музичке дисциплине попут хармоније и музичких облика знатно мењале и допуњавале кроз историју, као и то да је музика постала део интердисциплинарних расправа у којима се филтрирала кроз различите методолошке приступе и школе. Ипак, овај рад представља глас извођача који се налази пред не тако једноставним задатком: неопходно је темељно ишчитати музички текст и одржати константну аналитичку будност, јер то постаје основ за бољу и убедљивију интерпретацију. Са једне стране, нотни записи Емилије Мајер обилују прецизним инструкцијама које извођачу олакшавају тумачење њених дела, али са друге, извођач мора да поставља конкретна питања да би знао у ком правцу да усмери елементе интерпретације како би обликовао свој музички израз. Тек на крају као последњи слој уметничког изражавања јавља се констатација да је све време присутно и лично уверење да се музиком може изразити и ванмузичко јер сваки извођач у себи носи своју представу о томе на који начин износи емоције и доживљај.

5.4 Феномен „аутоцитата” као свесна стратегија у стваралаштву Емилије Мајер: аналитички и извођачки аспекти

С правом се може сматрати композиционим подвигом чињеница да је свих осам клавирских трија написано у релативно кратком временском периоду од шест година, поготово ако се има у виду да су паралелно са настајањем трија настајале симфоније и друге композиције из различитих жанрова. Можда због наведене хиперпродуктивности не чуди чињеница да је композиторка своје музичке идеје користила на исте или различите начине у оквиру истог жанра – клавирског трија. На основу детаљне анализе свих ставова, могу се издвојити четири кључна примера у којима композиторка исти музички материјал понавља, обогаћује и варира на различите начине:

1. Клавирски трио Де дур, I став – Клавирски трио а мол, IV став
2. Клавирски трио Бе дур, III став – Клавирски трио ха мол, II став
3. Клавирски трио а мол, III став – Клавирски трио ха мол, III став
4. Клавирски трио де мол, IV став – Клавирски трио ха мол, IV став

5.4.1 Клавирски трио Де дур, I став – Клавирски трио а мол, IV став

Компаративна анализа наредних примера показује како композиторка исти тематски материјал користи у служби прве теме првог става трија у Де дуру и прве теме четвртог става трија у а молу.

Клавирски трио у Де дуру, I став

Након увода који захтева интензиван тон у свим деоницама, интерпретативни фокус се преусмерава на деоницу клавира у којој се излаже прва тема. Тема (т. 25–52) почиње разложеним тоничним трозвуком кроз две октаве у осминским нотним вредностима, чиме се остварује полетност у карактеру. Овај манир типичан је за велики број првих тема у музици барока и класицизма, у теорији познат под називом „мајнхајмска ракета“. Иако

није написана артикулација, подразумева се да ће пијаниста свирати нон легато и на тај начин одвојити осмине и звучно постићи њихову лакоћу. Двозвуци у деоницама гудача на првој доби (т. 1, 3) појачавају елегантан карактер, па би потез гудала требало да буде бржи, као и вибрато, што ће утицати на богатије резонирање гудачких инструмената. У техничком смислу, вибрато би требало изводити већом површином јагодице, а потез гудалом на месту где жица не пружа велики отпор, већ одговара топлим звуком. У наставку теме у деоници клавира, надовезује се мелодијски низ наниже, који обилује разиграним ритмом чему доприноси стакато осмина и две осмине под луком (т. 29–30). Овај мотив који се често среће у литератури класицизма, требало би свирати са тежиштем на првој осмини под луком јер ће се на тај начин издвојити главна мелодијска линија и усмерити њен правац на даљи ток фразе. Хармонска дешавања доносе промену расположења: после умањеног акорда у деоници клавира, следи хроматика поткрепљена „кровним“⁶⁶ акцентима. Удвајање деонице виолончела са левом руком деонице клавира има нови ефекат у домену звучног баланса. Из позиције виолончелисте, овај моменат захтева формирање масивног тона који може да парира дубоком регистру клавира и одржи стабилност басове линије. У исто време неопходно је задржати чистоту октавне интонације (т. 33–36). Тема захтева од извођача широк динамички дијапазон и брзе промене карактера: иако је у основи светла и живахна, њени енергетски импулси у даљем току, усмерени су ка драмском моменту у којем динамичко обликовање и хармонске промене имају примарну улогу. Започињући тему унутар *mf* оквира, чланови ансамбла морају пажљиво да организују динамику и на микроплану, градећи постепене успоне и падове све до кулминације у *f* динамици.

У деоници гудача, динамички аспект природно прати развој материјала, па се тако, у моменту кулминације, сва три инструмента уједињују. У овом случају синкопе представљају потпору приоритетном музичком материјалу и свирајући их са већим стремљењем ка унапред, постићи ће се још виши ниво напетости. Након кулминације, следи закључна фаза тематског развоја која се завршава диминуендом и савршеном аутентичном каденцом у основном Де дуру. Тема се завршава стакато четвртинама које у овом случају не би требало свирати превише оштро, већ мекшим звуком који ће завршници теме дати елегантан карактер (пример 15).

⁶⁶ Dachakzente

Пример 15: Емилија Мајер, Клавирски трио у Де дуру, први став (т. 25–52)

Allegro molto e agitato.

Allegro molto e agitato.

mf p

mf

Allegro molto e agitato.

mf

32. f dim. mf

f dim. mf

f dim. mf

40. cresc. p

cres. cresc. dol.

CA 071173.

47. p mf

Клавирски трио у а молу, IV став:

Упоредна извођачка анализа финалног става клавирског трија у а молу показује да је нотни текст у основи готово аналоган првом ставу трија у Де дуру, при чему се примарни диференцијални аспекти показују на пољу артикулације и метричког импулса.

На почетку препознајемо тему у клавирској деоници, овог пута у А дуру (т. 1–29). Прва разлика уочава се већ на почетку кроз ознаку за темпо и карактер: у првом примеру композиторка је скренула пажњу на то да би тему требало свирати изразито живахно и узбуђено – *Allegro molto e agitato*; у другом примеру – *Allegro con moto* упућује на извођење теме весело и покретљиво. У другом примеру нема „перкусивних“ вертикала гудача на првој доби већ је исписан предтакт у деоници клавира. Од другог такта новина је легато линија у деоници виолончела. Иако је записана динамика *mf* и артикулација легато кроз три такта у деоници виолончела, другачијом расподелом гудала може се осмислити динамика на микро плану: ако се почне наниже и ако се промене гудалом остваре при промени такта, тада ће се још боље усагласити динамика са динамиком деонице клавира. Са овом идејом требало би ускладити и брзину вибрата. Једина промена уочава се у првом наступу виолинисте где је у првом примеру динамика *p* (т. 7), а у другом примеру *fp* (т. 7).

У а мол трију не постоји исписана акцентуација од такта број 9, што извођачима оставља простор да размишљају више праволинијски. На хармонском плану композиторка у првом примеру уноси драматику коришћењем умањеног септакорда на седмом ступњу (т. 33), док је у а мол трију на истом месту доминантни септакорд (т. 9). За ефекат који се постиже задужен је пијаниста. Умањени септакорд у првом примеру звучаће знатно драматичније ако се предност да интервалу октаве у левој руци клавирске деонице. На крају фразе у а мол трију исписан је диминуендо који смирује тему до њеног поновног излагања у наставку става. Иако нема ознаке за артикулацију (исписаног стаката као у Де дуру), четвртине би требало да звуче лакше при завршетку каденце. Све наведено уочава се у оквиру прве реченице прве теме а мол трија (пример 16).

Пример 16: Емилија Мајер, Клавирски трио у а молу, четврти став (т.1–12)

Finale
Allegro con moto

Violine

Violoncello

Klavier

The musical score is written for Violin, Violoncello, and Piano. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro con moto'. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, and 13 indicated. The Violin part is mostly sustained notes. The Violoncello part features a prominent arpeggiated figure in the lower register, marked *mf*. The Piano part has a complex texture with arpeggiated figures and sustained notes, marked *mf* and *fp*. The score concludes with a *dim.* marking.

Може се закључити да је главни музички мотив идентичан, док сва друга дешавања у партитури доносе разлике. Јасна слика о начину извођења склапа се тек када се сагледа структура оба трија у целини. У клавирском трију у Де дуру, почетни мотив прве теме јавља се као виталан и ритмички артикулисан тематски материјал који наступа након свечано конципираног увода. Његов карактер, обележен живахном моториком и светлом тонском бојом, уноси осећај свежине и новог почетка у целокупну драматургију првог става. Извођачка интерпретација ове теме требало би да поцрта њену енергију и изражајни оптимизам.

У а мол трију не постоји увод, већ се на самом почетку износи ведрa и покретљива тема. С обзиром на то да је у питању финале читавог циклуса, осећа се тежња да цео став буде покретљивији што потврђује и ознака за темпо. У интерпретацији би било оправдано да се прва тема приликом првог излагања донесе суздржаније, са мањим динамичким и изражајним набојем, како би се њен интензитет постепено градио кроз свако наредно појављивање. У репризи, ова тема задобија комплекснији вид: основни тематски материјал сада је поверен целом ансамблу, уз знатно разуђенију ритмичку фактуру и полифоно преплитање деоница. Кулминација на нивоу читавог циклуса постиже се у оквиру екстензивне коде на самом крају, која је доминантно заснована на материјалу прве теме. Овај развијени тип коде, који се због своје структуре и трајања од готово сто тактова може сматрати четвртим равноправним делом сонатног облика, у потпуности разоткрива композиторкину замисао о максималном исцрпљивању капацитета једног тематског језгра. Постављањем истог материјала у различите контексте, ауторка спроводи поступак карактеристичан за Бетовенов позни период, развијајући га не само на нивоу једног циклуса већ и у ширим оквирима самог жанра.

5.4.2 Клавирски трио Бе дур, III став – Клавирски трио ха мол, II став

Формалном компарацијом трећег става Бе дур трија и другог става ха мол трија увиђа се идентичан посупак у поставци форме: у оба случаја ради се о слободнијем облику велике трodelне песме у којем **A** делови представљају развијеније мале песме, а на месту трија се налази својеврстан **развој** који се дели на две етапе. Овај вид одступања од очекиване форме у којој средњи део напушта затворену структуру песме у корист мотивске развијености, дозвољава извођачима већу слободу у изразу кроз препознавање драмских момената.

Основни тематски материјали заједно са структуром су пресликани из Бе дура у ха мол, а разлика се увиђа на тоналном плану: трећи став трија у Бе дуру почиње у Ес дуру, а лагани став трија у ха молу почиње у Де дуру. Овакав избор тоналитета утиче на извођачки колорит: светла природа Де дура у ха мол трију пружа гудачима могућности за чешће коришћење празних жица што значајно мења звук целог ансамбла. У другом случају, три снизнице Ес дура диктираће код гудача коришћење полу позиција и „тамнију боју жица“ што ће донети нову звучну перцепцију. Наредни примери показују сличности и разлике између иницијалних мотива три главна одсека (**a**, **b**, **c**) у оба става.

Поређењем почетних одсека оба трија, уочава се исти тематски материјал у свим деоницама, идентична артикулациона средства и динамичка компонента, а једина разлика примећује се на плану структуре: у Бе дур трију друга реченица има петотактно проширење (т. 13–17) које је изостављено у примеру ха мол трија. У овом проширењу, композиторка је виолонисти и пијанисти поверила мотивски материјал којим би требало да се подигне напетост, а кроз колоратурне мотиве заокружи прва музичка целина (примери 17 и 18).

Пример 17: Емилија Мајер, Клавирски трио у Бе дуру, трећи став (т. 1–17)

Un poco Adagio

Violine

Violoncello

Klavier

p

espressivo

f

tr

f

10

10

15

15

dim.

tr

Пример 18: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, други став (т. 1–12)

Un poco Adagio.

Un poco Adagio.

9.

p con espressivo

p

mf

f

fp

dim.

Компаративна анализа **b** одсека у оба става открива да композиторка мање мелодијске и ритмичке модификације уводи само у деоници виолончела и то у ха мол трију, чиме остварује дијалог у деоницама. Са извођачког становишта, ова интервенција успоставља директну имитациону кореспонденцију између деоница клавира и виолине. Мотив триоле у шеснаестинама препознаје се у деоници клавира као мотив који се често чује у ставу. У такту 21. овај мотив преузима виолончелиста тако да је неопходно да се препозна та примарна улога пулсације, али и покаже топла боја де жице на којој ће се овај мотив извести. У тактовима 22, 23, 24 виолончелиста би требало да се прилагоди већ започетој фрази у деоници виолине како би истим начином фразирања заједно завршили започету фразу (примери 19 и 20).

Пример 19: Емилија Мајер, Клавирски трио у Бе дуру, трећи став (т. 27–34)

The image displays a musical score for measures 27 through 34 of a piece in B-flat major. It is arranged in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system covers measures 27 to 29, and the second system covers measures 30 to 34. The music is marked with a piano (*p*) dynamic at the beginning of each system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score features a variety of musical elements: long melodic lines with slurs in the upper staves, and complex rhythmic patterns in the lower staves, including triplets and sixteenth-note runs. A crescendo (*cresc.*) is indicated in the second system, spanning measures 30 to 34. The notation includes various accidentals, ties, and articulation marks.



Пример 20: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, други став (т. 19–26)



Трећи контрастни одсек карактеристичан је по изразито лирској теми чије је примарно излагање поверено виолончелисти. Подударности се уочавају на структурном и тематском плану, а разлике се виде на тоналном плану и у другачијој поставци деонице клавира што ће утицати на звук саме теме. За разлику од Бе дур трија, где глас клавира подсећа на пратњу кроз ефекат тремола записан у тридесетдвојкама, у ха мол трију деоница клавира обогаћена је акордским разлагањем на два начина: у левој руци кроз флуидни покрет у шеснаестинама, а у десној руци у виду арпеђа и разложених шеснаестина. Иако оба односа од виолончелисте захтевају максималан степен експресивности, у првом случају требало би да се звук виолончела издигне из уједначеног пулсирајућег звука клавира и самостално обликује фразирање. У другом случају пијаниста постаје извођачки знатно ангажованији: импулси разложених арпеђо акорада и моторички представљених шеснаестина активно учествују у формирању фразе. Својом деоницом пијаниста потенцира и обогаћује хармонске промене унутар деонице виолончела, инспиришући виолончелисту на заједнички дијалог. У оваквом односу гласова и виолиниста ће својом деоницом допринети пунијем звуку читавог ансамбла (примери 21 и 22).

Остале разлике које се могу уочити у ова два става су минималне и налазе се у одсецима који нису носиоци главних тематских материјала (прелази, етапе у развоју и кода).

Пример 21: Емилија Мајер, Клавирски трио у Бе дуру, трећи став (т. 35–42)

The image displays a musical score for a piano trio in B-flat major, third movement, measures 35 through 42. The score is written for three staves: two for the piano (treble and bass clef) and one for the cello/contrabass (bass clef). The key signature is two flats (B-flat major). The tempo is marked 'p' (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'dim.' (diminuendo). The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The cello/contrabass part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piano part includes a 'dim.' (diminuendo) marking over measures 38-39. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (33, 36, 40).

Пример 22: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, други став (т. 27–34)

This musical score is for the second movement of a piano trio by Emilia Mayer, in C minor. The score is written for three staves: two for the piano (treble and bass clef) and one for the cello/bass (bass clef). The key signature has three flats (C minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 26 through 34. Measures 26-29 show the piano playing a complex, fast-moving accompaniment with triplets and sixteenth notes, while the cello/bass plays a more melodic line. Measures 30-34 continue the piano's intricate texture, with the cello/bass providing harmonic support. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano).

5.4.3 Клавирски трио а мол, III став – Клавирски трио ха мол, III став

Компарацијом трећих ставова клавирских трија у а молу и ха молу, може да се испрати идеја композиторке на који начин избори одређених тематских материјала могу да утичу на формирање другачијег формалног обрасца, односно, зашто је од сложене трodelне песме настао рондо са две теме. На ово питање није лако дати одговор, будући да оба става имају играчки карактер који је својствен разиграном скерцу (а мол трио) и традиционалном ронду (ха мол трио). Стиче се утисак да композиторка није до краја исцрпела музичке потенцијале главног тематског материјала и да је кроз вишеструку репетитивност моторичне главне теме хтела да покаже не само њен потенцијал, већ и своје композиционо умеће. Са извођачког аспекта, форма ронда захтева другачије ангажовање и пажљиво осмишљавање сваког новог наступа теме. Оно што је сигурно јесте чињеница да је темпо у ха молу знатно бржи, што од извођача захтева брзу реакцију на промене које се дешавају у оквиру партитуре. Такође, занимљиво је испратити другачије верзије исте теме у оба става и прокоментарисати те разлике како на формалном тако и на интерпретативном нивоу.

Део А у сложеној трodelној песми а мол трија је формално, структурно и тонално идентичан са А темом трећег става ха мол трија и представља малу трodelну песму **aba₁**. У трећем ставу а мол трија прва реченица у а одсеку (т. 1–24) оправдава *Scherzo* карактер својом моторичком фактуром постављајући пред извођаче специфичне техничке и артикулационе захтеве. Главни мотив је у деоници клавира, а гудачи акцентом дају импулс почетка који би требало реализовати флексибилним потезом гудала, након чега дуги тонови преузимају функцију дугачког лука и на тај начин побољшавају ефекат легата који је исписан у деоници клавира. Мотив се заокружује узлазним разлагањем тонике када прелазак на стакато артикулацију уноси оштар извођачки контраст у односу на претходни континуитет. У наставку тока, композиторка прибегава поступку метричког измештања, померајући тематски мотив на трећу добу у деоницама виолине и клавира. Овај изненадни гест, поткрепљен *fp* динамиком, пред извођаче поставља задатак у којем морају да усагласе унутрашњи пулс и акцентуацију. Трећа доба требало би да звучи као експресивни, неочекивани акценат пре него што се силазним покретом и меким звуком заокружи цела фраза. У наредна два осмотакта (т. 9–24) у деоницама виолине и клавира заступљена је

равномерна подела тематског материјала, док деоница виолончела доноси перкусивне одговоре на другој доби (пример 23).

Пример 23: Емилија Мајер, Клавирски трио у а молу, трећи став (т. 1–24)

**Scherzo
Allegro**

The musical score is for a Scherzo in A minor, Allegro tempo. It features three staves: Violine (Violin), Violoncello (Cello), and Klavier (Piano). The key signature is A minor (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems of measures 1-7, 8-15, and 16-24. The Violine part starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line with some rests. The Violoncello part also starts with a forte (f) dynamic and provides a percussive accompaniment. The Klavier part is more complex, with both hands playing, featuring forte (f) and fortissimo (fz) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (f, fp, fz, p).

Violine

Violoncello

Klavier

8

8

16

16



У трећем ставу ха мол трија композиторка уноси разлике на самом почетку: уместо ознаке *Allegro*, *Scherzo*, темпо трећег става ха мол трија је *Allegro assai* што извођачима дозвољава за нијансу бржи и живахнији темпо. На почетку става, композиторка посеже за масивнијим фактурним решењем удвајајући главни мотив теме у октавама у деоници клавира. Овакав поступак појачава и укрупњује звук читавог ансамбла од првог такта. Паралелно са звучним волуменом, исписане измене уочавају се и на пољу артикулације: почетни мотив овога пута није повезан дугачким луком кроз три такта, већ је конципиран одвојеним четвртинама што доприноси знатно живљем карактеру. Деонице виолине и клавира у следећем четворотакту немају ритмичку подударност као у претходном трију. У наредним осмотактима (т. 9–24) уочавају се новине које се тичу пулсације: у деоницама виолине и клавира интервалска промена у мелодији се дешава на различитим добама; виолончелиста ће акценте на тону а посебно нагласити у моментима паузе која важи за остала два инструмента (т. 16, 18, 20). На овај начин композиторка постиже утисак међусобног уланчавања и континуираног интензитета. У свирачком смислу неопходно је бројање на један, а не на три, да не би дошло до међусобног чекања и успоравања музичког тока (пример 24).

Пример 24: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, трећи став (т. 1–24)

22 **Allegro assai.**

Scherzo.

Scherzo.

Scherzo

42.

У наставку првог одсека а мол трија (т. 25–49) уочавају се промене у карактеру које доприносе лирској атмосфери: промена тоналитета (паралелни А дур у односу на почетни фис мол), легато у свим деоницама и доминантна *p* динамика. Главни мотив је сада поверен гудачима и одвија се кроз одвојен дијалог између виолончела и виолине, док је клавир у улози хармонске подршке. Легато у деоницама гудача требало би надовезивати у оквиру осмотакта без предаха при „предаји“ мотива (пример 25).

Пример 25: Емилија Мајер, Клавирски трио у а молу, трећи став (т. 25–32)



Иста ова реченица у ха мол трију доноси промене (т. 25–49): виолина је укључена заједно са виолончелом од самог почетка и то иницијалним мотивом става. Композиторка је успела да веома енергичан мотив прилагоди лирској слици при спајању са темом у виолончелу. Ово је одличан пример за то како промена музичког контекста доприноси промени самог карактера теме. У интерпретативном смислу виолиниста ће почетни мотив свирати легато у *p* динамици, са мекшим стакатом на крају и на тај начин ће се уклопити у лирску атмосферу (пример 26).

Пример 26: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, трећи став (т. 25–32)



Прва реченица у а одсеку а мол трија послужила је као основа за поставку прве теме у ронду трећег става ха мол трија (која је раније представљена), као и за све њене касније верзије у ставу. У другој појави А теме ха мол трија (т. 171–194) гудачи преузимају главни мотив. Њихове деонице написане су унисоно у распону октаве у легато потезу, за разлику од почетка када је исти мотив представљен у клавиру без легата. На овом месту битно је да гудачи усаглашеном брзином гудала донесу покрет и заврше прецизним стакатом. Контраст овој линији даје клавир, у чијој деоници је исписан ритам нон легато у дуплираном октавном односу са акцентом на трећој доби који је сада новина. Пијаниста би требало овај мотив да свира скоро перкусионистички. Овакав дијалог између гудача и пијанисте доприноси већој напетости и моторичности. У другом четворотакту деонице се међусобно приближавају преко подударне акцентуације у којој се гудачи прилагођавају клавиру. Трећа појава А теме у овом ронду (т. 295–371) је ближа другој него првој појави. Деонице гудача исписане су идентично. У деоници клавира више нема акцената, а још већа моторичност се остварује уједначеним осминским покретом у којем се разлажу тонови

тоничног трозвука. Други четворотакт је скоро идентичан својој првој појави на почетку става: изостављено је виолончело, а дијалог се успоставља у деоницама виолине и клавира. Наредни пример показује све три варијанте почетног осмотакта А теме у трећем ставу ха мол трија (пример 27).

Пример 27: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, трећи став (т. 1–8, 171–178, 295–302)

Тактови: 1–8

22 **Allegro assai.**

Scherzo.

42.

Тактови: 171–178

163. **a Tempo.**

ral - len - tan - do

175. **a Tempo.**

ral - len - tan - do.

125.



5.4.4. Клавирски трио де мол, IV став – Клавирски трио ха мол, IV став

У наредном примеру композиторка тематски материјал читавог става транспонује у други тоналитет и прилагођава новом клавирском трију. Упоређивањем почетних периода главне теме може се доћи до закључка да су исти следећи параметри: ознака за темпо, врста такта, тематски материјал, структура, хармонски ток, тонални план (d-A/h-Fis) и динамичка компонента. Минимална разлика примећује се у каденцирајућем процесу на самом крају периода: ритмичка фигура је замењена у деоницама гудача и леве руке клавирске деонице (упоредити т. 7–8 у оба трија). Будући да је у наведеним тактовима заступљена идентична динамика, извођачка пракса сугерише да и сама концепција фразирања остане иста. У ха мол трију фактура у прва четири акорда у деоници клавира је гушћа, а то је постигнуто дуплирањем акордских тонова. Са извођачког аспекта, управо таква фактура мења почетни импулс ансамбла: да би почетак звучао убедљивије гудачи би требало да формирају масивнији тон при извођењу акорада како би могли да парирају густом звуку пијанистичке деонице. Наведена измена делује очекивано ако се узме у обзир да је трио у де молу настао 1856, а трио у ха молу 1861. године што на неки начин указује на сазревање композиторкиног стила и стремљењу ка позноромантичарским идеалима (примери 28 и 29).

Пример 28: Емилија Мајер, Клавирски трио у де молу, четврти став, први период прве теме (т.1–8)

**Finale
Allegro**

Violine

Violoncello

Klavier

Пример 29: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, четврти став, први период прве теме (т.1–8)

**30
Allegro.**

Finale.

Finale.

Finale.

У даљем излагању, тематски материјал остаје исти. Тек пред крај става, уочава се промена у ритму (примери 30 и 31).

Пример 30: Емилија Мајер, Клавирски трио у де-молу, четврти став, (т.182–188)

The musical score for Example 30 consists of four systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is D minor (three flats). The score is marked with measure numbers 181, 184, 186, and 188 at the beginning of each system. The first system (measures 181-183) features a melody in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff, with a forte (f) dynamic. The second system (measures 184-185) includes a crescendo (cresc.) marking and a sixteenth-note figure in the treble staff. The third system (measures 186-187) shows a triplet of sixteenth notes in the treble staff. The fourth system (measures 188-190) begins with a forte (ff) dynamic and a sixteenth-note figure in the treble staff, followed by a triplet of sixteenth notes in the bass staff.

Пример 31: Емилија Мајер, Клавирски трио у ха-молу, четврти став, (т.182 – 188)



У датим примерима може се приметити разлика после короне. У трију у де молу, прави се крешендо у клавирској деоници кроз покрет секстола у шеснаестинама, а материјал код гудача допуњава крај такта у осминама. Препоручљиво би било да се осмине свирају енергично и са јасним правцем ка напред. На тај начин цела фраза ће ићи у правцу *ff* који се потврђује у седам последњих тактова.

У ха мол трију атмосфера после короне је доста мирнија. Написан је *p* који траје два такта, а у деоници гудача четвртине под луком такође смирују расположење. Овом карактеру допринеће свирање четвртина нон вибрато. Раван и статичан тон оставиће утисак мирноће и тренутног заустављања времена. Поновни крешендо доноси шеснаестине у клавирској деоници и препознатљив мотив у триолама код гудача, све до самог краја и *ff* завршетка.

Остале знатно мање разлике у ова два става уочавају се на следећим пољима: на ритмичком плану, хармонској основи и упечатљивијим мелодијским деоницама.

6. РЕДАКТУРА И НОТАЦИОНЕ ГРЕШКЕ КЛАВИРСКИХ ТРИЈА

Сви рукописи композиција Емилије Мајер налазе се у Државној библиотеци у Берлину. Већина њих је оштећена. Велики подухват у штампању трија која нису доживела издање у време када су била написана, остварила је професорка Катарина Зелхајм, пијанисткиња Хановер трија (Klaviertrio Hannover)⁶⁷. Захваљујући њеном раду светлост дана угледала су трија у де молу, Ес дуру, а молу и Бе дуру. С обзиром на то да се сусрела са оштећеним рукописима, један део материјала морала је да прилагоди и моделује у складу са својим дотадашњим знањима о раду композиторке. У наставку ће бити поменута издања која су у односу на рукописе захтевала допуне и преправке. Такође, биће пописани и примери у којима су се десиле грешке у току процеса штампе.

6.1 Редактура професорке Катарине Зелхајм у односу на рукописе

Услед лошег стања у којем се налазе рукописи клавирских трија, било је неопходно извршити нотационе исправке, али и дописати неке тактове. Катарина Зелхајм је такву врсту допуна извршила на основу мелодијско-хармонске логике, а тактове који недостају углавном је стварала преузимањем тематских материјала из суседних деоница.

Клавирски трио у де молу:

У првом ставу, такт 22 у деоници виолине прилагођен је пасажу из клавирске деонице такта број 8. Измена се тиче дописивања ноте **бе**, како би се остварила мелодијска доследност (примери 32 и 33).

⁶⁷ <https://klaviertrio-hannover.com>

Пример 32: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, први став (т. 22)



Пример 33: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, први став (т. 8)



У рукопису клавирског трија у де молу недостајао је такт 117, па је урађена реконструкција на следећи начин: професорка Зелхајм је клавирску деоницу преузела из такта број 6, виолинска деоница аналогна је десној руци клавирске деонице (из такта број 20), а деоница виолончела је идентично преписана такође из такта број 20 (истина, може се рећи да је заправо дуплирана са левом руком у деоници клавира у самом такту број 117) (примери 34, 35 и 36).

Пример 34: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, први став (т. 117)

Example 34 shows measures 117-119. The score is for a piano trio in D minor. Measure 117 features a forte (*f*) piano part with a trill (*tr*) on the right hand and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). Measure 118 continues the piano part with *f* and *dim.* markings. Measure 119 shows the piano part with *p* (piano) dynamics. The right hand part in measure 119 features a trill (*tr*) and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo).

Пример 35: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, први став (т. 6)

Example 35 shows measures 6-8. The score is for a piano trio in D minor. Measure 6 features a forte (*f*) piano part with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). Measure 7 continues the piano part with *f* and *dim.* markings. Measure 8 shows the piano part with *f* dynamics. The right hand part in measure 8 features a trill (*tr*) and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo).

Пример 36: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, први став (т. 20)

Example 36 shows measures 19-21. The score is for a piano trio in D minor. Measure 19 features a forte (*f*) piano part with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). Measure 20 continues the piano part with *f* and *dim.* markings. Measure 21 shows the piano part with *f* dynamics. The right hand part in measure 21 features a trill (*tr*) and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo).

У другом ставу Клавирског трија у де молу, у тактовима 107 и 109 осминска пауза преправљена је у шеснаестинску како би се ритмичка фигура у пасажу десне руке клавирске деонице уклопила у такт 3/8 (примери 37 и 38).

Пример 37: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, други став (т. 107)

Example 37 shows measures 107 and 108 of the second movement of Emily Mayer's Piano Trio in D minor. The score is written for three staves: two single staves at the top (likely for Violin and Viola) and a grand staff at the bottom (Piano). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. In measure 107, the top staves have a melodic line with a crescendo and a forte (sf) dynamic. The piano part features a complex rhythmic figure in the right hand, marked with a crescendo and sf, and an 8va (octave) marking. Measure 108 continues this material, with the piano part showing a continuation of the rhythmic figure and a first ending bracket.

Пример 38: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, други став (т. 109)

Example 38 shows measures 109 and 110 of the same piece. The notation continues from the previous example. In measure 109, the piano part's right hand has a complex rhythmic figure with an 8va marking. Measure 110 shows the continuation of this figure, with a first ending bracket and a final cadence in the piano part.

У четвртом ставу Клавирског трија у де молу у тактовима 53 и 54 додате су лигатуре, аналогно тактовима 156 и 157 како би се успоставила артикулациона подударност (примери 39 и 40).

Пример 39: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, четврти став (т. 53, 54)

Example 39 shows measures 52 and 54 of a piano trio in D minor. The score is written for three staves: two single staves (likely for two pianos) and one grand staff (for a third piano). In measure 52, the two single staves have a half note G4 and a half note F4, while the grand staff has a half note G4 and a half note F4. In measure 54, the two single staves have a half note G4 and a half note F4, while the grand staff has a half note G4 and a half note F4. The dynamic marking *p* is present in both measures.

Пример 40: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, четврти став (т. 156, 157)

Example 40 shows measures 156 and 157 of a piano trio in D minor. The score is written for three staves: two single staves (likely for two pianos) and one grand staff (for a third piano). In measure 156, the two single staves have a half note G4 and a half note F4, while the grand staff has a half note G4 and a half note F4. In measure 157, the two single staves have a half note G4 and a half note F4, while the grand staff has a half note G4 and a half note F4. The dynamic marking *p* is present in both measures.

Клавирски трио у Ес дуру:

У овом трију интервенције су се више тицале исправки на пољу хармоније.

Други став: у такту број 71, на трећој доби, осмина у триоли клавирске деонице исправљена је да буде тон **ге** уместо **гес**. Исправка је искључиво хармонске природе јер се у том тренутку дешава модулација у еф мол, а тон **ге** је у саставу DD поменутог тоналитета (пример 41).

Пример 41: Емилија Мајер: Клавирски трио у Ес дуру, други став (т. 71)



Четврти став: у такту број 91 на првој доби уместо четвртине **ге**, исправљено је да буде четвртина **бе**, како би се остварила подударност са мелодијским узлазним покретом у деоници виолончела (пример 42).

Пример 42: Емилија Мајер: Клавирски трио у Ес дуру, четврти став (т. 90, 91)



У такту 170 у десној руци клавирске деонице на првој доби у трајању осмине уместо трозвука ге-бе-**еф** исправљено је да буде ге-бе-**ес**. И ова измена се тиче хармонске логике јер је исправљени акорд разрешење DD у Ас дуру, дакле, доминанта наведеног тоналитета (пример 43).

Пример 43: Емилија Мајер: Клавирски трио у Ес дуру, четврти став (т. 170)



Све ове измене утицаће на лакше извођење и разумевање клавирских трија. Допринос проф. Катарине Зелхајм и издавачке куће Фуроре Ферлаг је непроцењив. Изборили су се за нешто што сама композиторка за живота није успела – да сва њена клавирска трија угледају светлост дана и још више од тога, да доживе нови сјај.

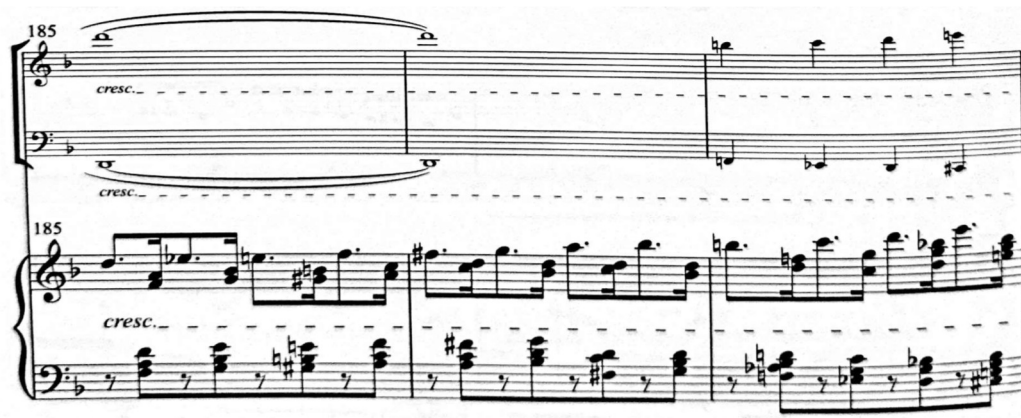
6.2 Грешке које су настале у току штампе

У претходним примерима пописане су измене и допуне у односу на рукописе и приређена издања која су штампана у периоду од 2022. до 2024. године. Међутим, чак и када се нотни материјал детаљно проучи, може доћи до пропуста у штампи. Из тог разлога, у наставку рада биће дати примери и сугестије за исправку одређених нотних грешака.

Клавирски трио у де молу:

У првом ставу такт 185, у левој руци клавирске деонице на другој доби је акорд ге-бе-е, а требало би да пише ге-бе-ес, не само због поклапања са тоновима из мелодијске линије у десној руци клавирске деонице, него и због хармонске доследности будући да се ради о наpolitанском секстакорду у основном де молу. Такође, овај такт се већ појавио у претходном музичком току (т. 181) у коме је нотација исправна (примери 44 и 45).

Пример 44: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, први став (т. 185)



Пример 45: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, први став (т. 181)



У четвртом ставу такт 72, написани хармонски низ је де-еф-а-де-еф-**бе**-де, а требало би да буде де-еф-а-де-еф-**а**-де. Разлог за исправку лежи како у хармонској логици јер се ради о узлазном разлагању тонике основног де мола, тако и у врло сличном поступку у претходним тактовима у оквиру модулаторне секвенце (т. 69–71, 73) (пример 46).

Пример 46: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, четврти став (т. 69–73)





У четвртном ставу такт број 185, написан акорд на првој доби у левој руци је ге-бе-фес, а требало би да буде ге-бе-ес како би хармонска вертикала била у складу са мелодијским низом у клавирској деоници десне руке (пример 47).

Пример 47: Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу, четврти став (т. 185)



Клавирски трио у Бе дуру:

У трећем ставу такт број 66, у левој руци клавирске деонице написан је акорд де-еф-ас, а требало би да буде де-фис-а, да би се ускладио са акордом који је исписан у десној руци клавирске деонице и гудачким деоницама. Хармонски посматрано на тај начин се усклађује акордска вертикала и доминантна функција у ге молу (пример 48).

Пример 48: Емилија Мајер: Клавирски трио у Бе дуру, трећи став (т. 66)

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a piano (p) staff and a violin (v) staff. The piano staff begins with a fortissimo (ff) dynamic and a half note chord. The violin staff begins with a fortissimo piano (fp) dynamic and a half note chord, marked *ad libitum*. The second system also consists of a piano (p) staff and a violin (v) staff. The piano staff begins with a fortissimo (ff) dynamic and a half note chord, marked *8va*. The violin staff begins with a fortissimo piano (fp) dynamic and a half note chord, marked *loco*. The piano staff ends with a fortissimo piano (fp) dynamic and a half note chord, marked *Ped.**.

7. РЕДАКТУРА КЛАВИРСКОГ ТРИЈА Е МОЛ БР. 1

Свака измена нотног текста у односу на изворни запис композитора носи са собом велику одговорност. У извођачкој пракси неретко долази до прилагођавања партитуре сопственом сензибилитету или техничким погодностима, чиме се јавља ризик од удаљавања од композиторове изворне замисли. Како би редактура нотног текста била што успешнија, неопходно је добро се упознати делима датог композитора, спознати његов начин компоновања и структурни однос деоница. Опус клавириских трија Емилије Мајер садржи мноштво музичких идеја, занимљивих формалних решења и комплексних умрежавања сва три гласа.

Сматра се да је први клавириски трио који је Емилија Мајер написала, био двоставачни трио у е молу. Професорка Катарина Зелхајм није уврстила овај трио у свој рад у подухвату редактуре трија у де молу, Ес дуру, а молу и Бе дуру. Међутим, издавачка кућа Фуроре Ферлаг га је свакако издала и поред реиздања трија оп. 12, оп. 13 и оп. 16, заокружила читав опус. Свих осам клавириских трија Емилије Мајер доживела су штампано издање у периоду од 2018. до 2024. године.

Једини трио који је издат без приређивача је Клавириски трио у е молу. С обзиром на рани период композиторкиног стваралаштва, не чуди то што га карактерише прегледна структура и ослањање на обрасце компоновања из епохе класицизма. Из тог разлога многе одлуке у погледу преправки настале су природним и логичним путем, у складу са овим обележјима. У наредном поглављу биће речи о мелодијским, артикулационим и хармонским изменама у првом и другом ставу.

7.1 Први став

Све додате сугестије у првом ставу произашле су из тежње за успостављањем интензивније извођачке комуникације и кохерентног заједничког израза. Док прва тема (т. 1–13) захтева густу звучну текстуру (пун тон и интензиван вибрато) како би дочарала расположење и ознаку са почетка *Allegro serio*, мост који следи (т. 13–22) намеће потпуно другачији извођачки задатак: „разиграни“ узлазни покрет у шеснаестинама које се смењују кроз гласове. Иако у оригиналном тексту недостаје ознака артикулације, увођењем стакато потеза у шеснаестинским низовима постиже се неопходан контраст и наглашава моторичност одсека. Усклађивањем идентичног начина свирања стаката по његовој звучности, у деоницама гудача и деоници клавира, постићи ће се боље уланчавање овог мотива. Исписана динамика је *p*, али овакав начин извођења захтева постепени крешендо који постаје све изражајнији при сваком следећем излагању мотива, како би се дочарала већа драматичност. На овај начин крешендо се природно развија и кулминира у такту број 22, пре наступа друге теме, остављајући простор за рубато на последњој доби. Пожељно је одсвирати га мекшим тоном као припрему за другу тему и најавити лирско расположење (пример 49).

Пример 49: Емилија Мајер, Клавирски трио у е молу, први став (т. 13 – 22).



This musical score is divided into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 15-17): The vocal line begins at measure 15 with a whole rest, followed by a melodic phrase in measures 16 and 17. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated bass line. A blue bracket in the vocal line indicates a phrase spanning measures 16 and 17.

System 2 (Measures 18-20): The vocal line continues with a melodic line in measures 18 and 19, ending with a whole note in measure 20. The piano accompaniment maintains its rhythmic texture, with the right hand playing eighth notes and the left hand providing harmonic support.

System 3 (Measures 21-23): The vocal line starts at measure 21 with a melodic phrase, followed by a long note with a fermata in measure 22, and ends in measure 23. The piano accompaniment features a series of sixteenth-note runs in the right hand, marked with a 'p' (piano) dynamic, and a bass line with chords and single notes.

У првом одсеку друге теме (т. 23 – 38) гудачи доносе више слободе у изразу. Секстоле у деоници клавира одређују пулсацију, а у наставку теме оне се спајају са триолама из деоница виолине и виолончела. Секстоле код пијанисте исписане су под луком који захвата две добе, триоле код гудача исписане су као детахе. Сугестија је да лукови у деоници клавира остану, а да се у деоницама гудача допишу лукови који обухватају по једну триолу на свакој доби. На тај начин добиће се утисак непрестаног легата који доприноси мекоћи у изразу и приближава деонице по начину свирања, што доприноси лирском карактеру. Још једна измена заступљена је на пољу динамике: исписана динамика је *p*, али она је само почетна идеја. Динамички план у деоницама гудача требало би осмислити тако да се оствари градацијски дијалог у смислу да виолиниста износи музички материјал, а виолончелиста се у варираној верзији надовезује и, још убедљивијим излагањем материјала кроз крешендо, завршава музичку мисао. Описана идеја се пресликава и на контрастни одсек дводелне песме у првом делу друге теме, тачније градација се наставља. Континуирани динамички крешендо испраћен је и у деоници клавира, чему иде у прилог и промена на тоналном плану: модулација из паралелног Ге дура у доминантни Де дур. На овај начин сва три гласа обликују музичку идеју наизменичним допуњавањем, комуницирајући заједничким обликовањем теме кроз артикулацију, динамику и хармонију (пример 50).

Пример 50: Емилија Мајер, Клавирски трио у е молу, први став (т. 23 – 38)



25

25

29

29

33

33



Почетак другог одсека друге теме (**B₂**, т. 48) доноси промене на свим пољима, што изискује брзе реакције извођача. Шеснаестински низови код гудача записани су унисоно у односу октаве и преплићу се са идентичним материјалом у деоници клавира. Изношење истог материјала у *f* динамици пет пута узастопно, уз мале измене на мелодијском плану унутар шеснаестинских група требало би истаћи и на тај начин повећавати напетост. Једнолично понављање истог мотива подстиче могућност перцептивног замарања слушаоца. Зато је сугестија диференција динамичких нивоа: да последње излагање поновљеног мотива код гудача припадне само виолинисти (т. 50, 54) уз одлазак у декрешендо, а онда као одговор у динамици *p* настављају виолончелиста и пијаниста уз грађење крешенда и поновног наступа теме са почетка и свих њених понављања. Овај поступак даје теми „различита лица“ унутар исте форме (описани поступак се подудара са структурним планом јер се понављања дешавају у оквиру две реченице у периоду), (пример 51).

Пример 51: Емилија Мајер, Клавирски трио у е молу, први став (т. 50, 51, 54, 55)



The image displays a musical score for a piano trio in E-flat major, first movement, by Emilia Mayer. The score is presented in three systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 48-50) is marked 'arco' and 'f' (forte). The second system (measures 51-53) features dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). The third system (measures 54-56) also includes 'p' (piano) markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Blue annotations, including brackets and arrows, highlight specific musical phrases and dynamics across the staves.

Поновљени мотив са почетка става који је био представљен у клавиранској деоници јавља се пред крај експозиције у облику дијалога у деоницама гудача (т. 62, 64). Дијалог је записан као комбинација легато и деташе потеза и разликује се у деоници виолине и виолончела. С обзиром на важност овог препознатљивог мотива, сугестија је да се сваки пут свира легато потезом по четири осмине на гудало. Та равномерна подела доноси свечани карактер и стабилност остављајући простор за исвиравање сваке ноте под луком. Са овом изменом гудачи се подударују са променом педала код пијансте, при извођењу истог мотива, што доводи до природно усаглашеног фразирања. (пример 52).

Пример 52: Емилија Мајер, Клавирански трио у е молу, први став (т. 62, 64)

The image displays a musical score for a piano trio, specifically measures 60 through 64. The score is written for three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 60 to 62, and the second system covers measures 63 to 64. The Violin part features a melodic line with slurs and accents, while the Cello part has a more rhythmic, arpeggiated texture. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score is marked with measure numbers 60, 63, and 64 at the beginning of their respective systems.

Све наведене интерпретативне сугестије важе и у репризном блоку овог става (т. 99).

7.2 Други став

Други став код извођача изискује стрпљење и допуњавање у смислу тонског обликовања и фразирања. Доминација ситних нотних вредности у спором темпу крије опасност од губитка мелодијске линије и стварања утиска о томе да је ритам у првом плану. У темпу *Un poco Adagio* извођачи не би смели да оставе утисак нестрпљења и нервозе и зато су интервенције у нотном тексту примарно усмерене на артикулацију са циљем да се постигне природно фразирање и мирноћа.

У такту број 17 гудачи излажу другу тему у форми дијалога са неусаглашеним штриховима који нарушавају звучни баланс. Усклађивањем штрихова, тачније, равномерном поделом штриха на пола такта при извођењу теме, оставља се довољно простора на гудалу да се поједине ноте више завибрирају у циљу бољег исвиравања и вођења мелодијског низа. То се посебно односи на тактове 25 у деоници виолончела, односно 27 у деоници виолине, када се заокружује музичка мисао и тонално припрема нова тема која следи (пример 53).

Пример 53: Емилија Мајер, Клавирски трио у е молу, други став (т. 25, 27)



19

Two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line features melodic phrases with blue slurs. The piano accompaniment includes arpeggiated chords and rhythmic patterns.

23

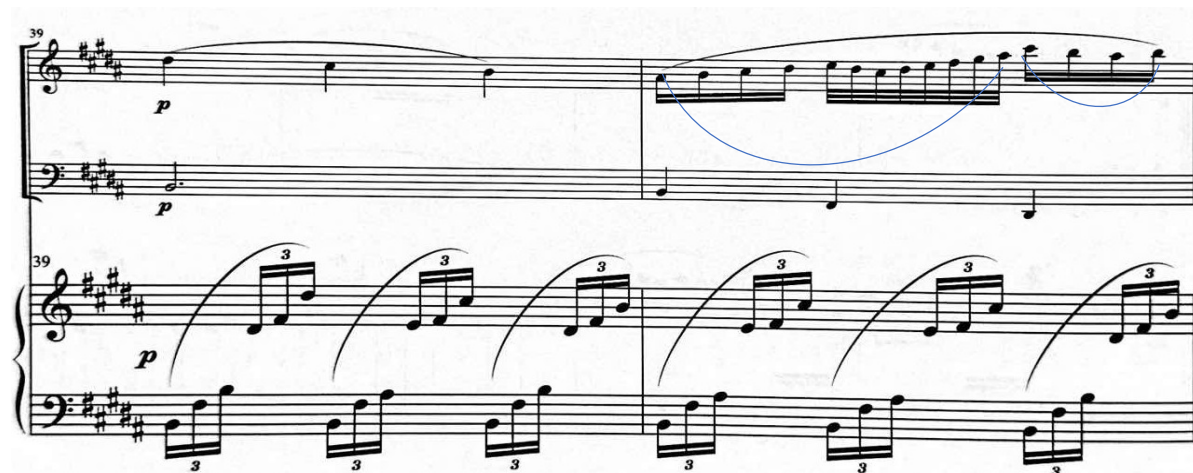
Two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line features melodic phrases with blue slurs. The piano accompaniment includes arpeggiated chords and rhythmic patterns.

27

Two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line features melodic phrases with blue slurs. The piano accompaniment includes arpeggiated chords and rhythmic patterns.

Проблематика легата услед свирања ситних нотних вредности у пракси се решава поделом штриха, али те промене морају бити примењене на адекватним местима како не би нарушиле ток музичке мисли. Такав случај огледа се у примеру тактова 40, 41 и 44 у дијалогу гудача. У нотном запису предвиђено је да се на једном потезу гудала одсвирају две групе шеснаестина и једна група тридесетдвојки. У моменту када се тема развија и захтева крешендо у оквиру микро динамике, то је немогуће извести или пак могуће, али са великом вероватноћом да ће мелодија звучати као етида. Сугестија је да се прве две добе (које у себи садрже групу од четири шеснаестине и групу од осам тридесетдвојки) свирају наниже, а да се трећа доба (која у себи садржи групу од четири шеснаестине) свира навише. Овакав штрих омогућава гудачима да остваре динамички развој и јасну артикулацију сваке ноте, задржавајући притом неопходну мекоћу и континуитет музичког тока. Адекватним прсторедом који се са развојем фразе прерасподељује на суседне жице вишег регистра, изговор постаје све јаснији и отворенији (пример 54).

Пример 54: Емилија Мајер, Клавирски трио у е молу, други став (т. 40, 41, 44).





У такту 79 извршена је специфична редактура музичког ткива у циљу наглашавања вокалне природе и слободе израза. Овај сегмент, који представља припрему за коду, осмишљен је као пасаж у стилу речитатива . Овакав поступак директно рефлектује утицај композитора Карла Левеа на Емилију Мајер, у домену форме *Lied*-а (соло песме).

Главна измена у овом такту је изостављање тридесетдвојки у деоници виолончела. Из извођачке перспективе, овај фигуративни елемент у виолончелу уноси непотребну ритмичку густину која може ометати виолинисту у слободнијем "распевавању" мотива. Циљ ове измене је слобађање звучног простора за виолину, чиме се омогућава већа флексибилност и реторички карактер. Логично је да виолончелиста на трећој доби свира октавни прелом тона фис, чиме у потпуности заједно са клавирском деоницом учествује у формирању завршне каденце **A** теме и наговештава коду која следи (пример 55).

Пример 55: Емилија Мајер, Клавирски трио у е молу, други став (т. 76).



7.3 Измене на пољу хармоније

У погледу хармонских исправки, све допуне односе се на мање грешке које су највероватније биле резултат лошег квалитета оригинала или пропуста у штампи.

Први став:

У првом ставу такт 16, на последњој доби, последња тридесетдвојка клавирској деоници је **цис** јер је тај тон у саставу доминантног септакорда у ха-молу (фис-аис-**цис**-е). Знак за разрешилицу у деоници клавира је заправо вишак пошто би са тоном цис из виолинске деонице била формирана дисалтерација, што сигурно није била намера композиторке (пример 56).

Пример 56: Емилија Мајер: Клавирски трио у е молу, први став (т. 9)



У првом ставу такт 52, прва доба у левој руци деонице клавира, исписан је акорд ге-ха-де-гис, а требало би да буде ге-ха-де-ге. Да је у питању штампарска грешка, потврђује чињеница да је тон ге записан у десној руци клавирске деонице и у деоници виолончела. Дакле, ни овде није реч о дисалтерацији. Такође, на овом акорду се јавља и дијатонска модулација у доминантни Де дур (пример 57).

Пример 57: Емилија Мајер: Клавирски трио у е молу, први став (т. 52)



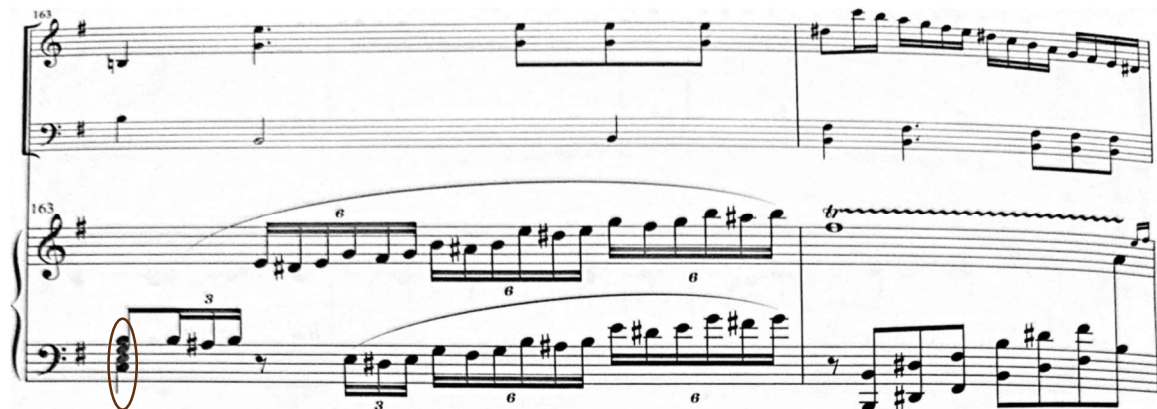
У првом ставу такт 105, на трећој доби у левој руци клавирске деонице написан је двозвук е-гис. С обзиром да у целој вертикали доминира тонични трозвук е мола (е-ге-ха), закључује се да ни овде дисалтерација није циљ, већ је у питању штампарска грешка (пример 58).

Пример 58: Емилија Мајер: Клавирски трио у е молу, први став (т. 105)



У првом ставу такт 163, на првој доби у левој руци клавирске деонице написан је акорд це-е-ге-ха, а требало би да буде ха-е-ге-ха. Оправдање за ову измену треба тражити искључиво на хармонском плану јер је овај акорд део каденцирајућег процеса: К6/4 који се у наредном такту разрешава у доминанту е мола. Тон доминанте је подржан и у гудачким деоницама (пример 59).

Пример 59: Емилија Мајер: Клавирски трио у е молу, први став (т. 163)



У првом ставу такт 166, на трећој доби у левој руци клавирске деонице написан је двозвук ха-гис, а требало би да буде ха-ге јер је акорд те вертикале каденцирајући квартсекстакорд у е молу. У наредном такту штампарска грешка се уочава у деоници виолине на трећој доби, где би уместо тона фис требало да буде записан тон ге који улази у састав тоничног трозвука е мола. Поред хармонског склопа, разлог за ову промену тона лежи и у мелодијском низу у покрету наниже, аналогно такту 165. (пример 60).

Пример 60: Емилија Мајер: Клавирски трио у е молу, (т. 166, 167)



Други став:

У другом ставу, такт 30, на првој доби у виолинској деоници записан је тон е, уместо тона еис. Иако је тон еис ванакардски, тонално окружење говори у прилог томе да му је ту место, било да се тумачи као вантонална доминанта за шести ступањ и њено разрешење или као тонално иступање у дис мол (доминанта – тоника). Такође, у овом такту виолина завршава фразу у којој је тон еис већ био део мелодијског низа (пример 61).

Пример 61: Емилија Мајер: Клавирски трио у е молу, други став (т. 30)



Извођење музичког дела носи са собом одговорност у погледу прецизног извођења свега што је записано, али у истој мери и одговорност да се обрати пажња на места где постоји сумња да ли је нотни текст исправно забележен. Исправке које су унете у овом поглављу тичале су се извођачких и хармонских решења. Оне су ансамблу омогућиле већу слободу у изразу, елиминисале интонативну конфузију и омогућиле постизање пунијег, хомогеног звука.

ЗАКЉУЧАК

Поновно откриће клавирских трија Емилије Мајер представља велики допринос литератури за камерну музику. Осврт на композиције заборављене жене композиторке романтизма, указује на велики искорак у односу на број написаних клавирских трија, а посебно када се сагледа комплексност њиховог садржаја. Емилија Мајер била је извођач три штампана издања својих клавирских трија (е мол, оп. 12, Де дур, оп. 13 и ха мол, оп. 16), док папирну форму пет клавирских трија (е мол, бр. 1, а мол, Бе дур, Ес дур, де мол) није доживела. Та привилегија припала је инструменталистима нашег времена. У периоду од 2018. до 2024. године када су ова трија објављена, отворена су и врата ка њиховом изучавању и извођењу.

Детаљна анализа формалног плана, хармонског језика – тумаченог кроз акордски фонд и тонални план ставова, као и увид у осмишљавање комплетног сонатног циклуса свих осам клавирских трија, показала је да је Мајерова стилски оријентисана ка раном романтизму. Будући да тежиште овог рада није на формалним и хармонским карактеристикама анализираних композиција, запажени елементи који поткрепљују пређашњу тврдњу овде ће бити само побројани. Романтичарско усмерење на тоналном плану чита се из поставке контрастних тема сонатног облика на терцној основи (други став а мол трија); из честе појаве друге теме у репризи сонатног облика у истоименом дуру (први став е мол трија); као и кроз велику модулаторну фреквентност у многим ставовима (на пример, прва тема у првом ставу ха мол трија модулира кроз осам тоналитета). Такође, уочава се честа пракса композиторке да јасне границе не успоставља кроз савршене каденце, чиме се постиже замагљивање и пропустљивост музичког тока (финале а мол трија; први став ха мол трија). На формалном плану, може се издвојити отклон од типичних облика малих песама (трећи став, *Menuet* у де мол трију: **аба, прелаз, с, прелаз, а2**), честа употреба малих песама као формалног решења за прве теме сонатног облика, као и појава трореченичног периода (**А** тема у четвром ставу де мол трија). Треба још приметити да у музичком језику Мајерове и концепцији сонатног циклуса, ознаке *Scherzo* и *Menuet* немају традиционално значење и загарантован образац велике троделне песме, што указује на бетовенски принцип. Њена решења су слободније конципиран рондо са три теме (трећи став трија у Ес дуру; *Scherzo* у е мол трију оп. 12), велика дводелна песма (*Scherzo* у трију Бе

дур), па чак и сонатни облик, (*Scherzo* у трију Де дур). За дубља промишљања о стилском позиционирању композиторке, значајну улогу за даља истраживања представљаће извор посебног садржаја: аутограф „Музика од сваке врсте“ од Емилије Мајер.⁶⁸ Наведена књига (лични роковник), на приближно 250 страна, представља збирку одломака из дела великих мајстора инструменталне музике, тачније, то је збирка за аналитичку проверу и продубљивање личних знања о мајсторима. Одломци из гудачких квартета, симфонија, клавирских концерата и других жанрова са аналитичким запажањима на маргинама, представљају директно сведочанство композиторкине посвећености, студиозности и музичког образовања, које излази из оквира типичних достигнућа једне жене тог времена.

У погледу интерпретације, ова трија представљају неистражено уметничко поље за чије је боље разумевање неопходно познавање естетике класицизма и романтизма, као и способност препознавања њихових елемената у датом моменту. Извођачка пракса захтева „умивен“ звук и префињену артикулацију, али неретко се дешава да композиторка комплексним хармонским сазвучјима жели да представи драматичност, па се од ансамбла тада очекује масиван звук и истицање напетих интервалских односа који су носиоци драматургије. Између ова два контраста, налази се простор препун музичког материјала са ведрим играчким карактером, кантиленама, топлим лирским мелодијама итд. У одређеним случајевима, у нотном тексту се може приметити да композиторка тежи превише прецизном записивању нотног садржаја, што може оптеретити извођаче. У тим моментима, мудра селекција динамичких и артикулационих елемената је кључ успешне интерпретације. Извођачи не би требало да буду изненађени ако у оквиру опуса клавирских трија наиђу на познату музичку мисао написану у другачијем духу. Тада се од њих очекује будност и способност брзог прилагођавања. Код Емилије Мајер, понављање истог тематског материјала не значи ход по утабаној стази, већ његово представљање на потпуно нов начин. У овим поступцима, неопходна је извођачка креативност, али и познавање формалног и структурног плана дате композиције. У циљу бољег упознавања извођача са нотним

⁶⁸ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Mayer, Emilie Nr. 47 (hoch ca. 26 cm, breit ca. 32,5 cm; ca. 250 + 2 Seiten), цитирано у Martina Sichardt, „Beethovens Geist aus Marx' Händen: Der 'männliche' und der 'weibliche' Beethoven“, у *Bonner Beethoven-Studien* (Bonn: Beethoven-Haus, 2011), 341.

текстом, овом раду биће приложен додатак са формалном и хармонском анализом свих трија.

Редактура клавирског трија у е молу, као и исправљене нотационе грешке у различитим тријама, допринеће бољем рашчитавању нотног текста. Прегледност записа омогућиће извођачима фокусирање на уметничке изазове, боље тумачење и представљање музичких идеја композиторке.

Резултати спроведеног истраживања донекле оправдавају надимак *Женски Бетовен*, који композиторку прати још од 1852. године, када је у часопису *Ехо* изашла позитивна критика о њеној симфонији у ха молу⁶⁹, да би се већ 1867. године, о њој се говорило као о Бетовеновом „запаженијем епигону“.⁷⁰ Поновним откривањем њених дела, савремени немачки музиколози су осамдесетих година прошлог века, наставили са овом врстом компарације. Као кључни примери оријентације ка Бетовену наводе се симфоније, посебно она писана у еф молу, увертире у це молу и де молу и неке виолинске сонате. У том поређењу, музиколози се често служе синтагмом „херојски Бетовен“.⁷¹

У домену клавирских трија, веза са „узором“ је у неким примерима веома директна и остварена је на нивоу својеврсне цитатности: почетак Бетовеновог клавирског трија у Ес дуру са почетком *Allegro* у првом ставу клавирског трија у Де дуру, као и са почетком четвртог става клавирског трија у а молу. У погледу форме, сличност се може наћи у компоновању увода који је код Емилије Мајер почетни одсек првог става клавирског трија у Де дуру, а код Бетовена, такође са истим одликама, почетак клавирског трија оп. 70, број 2. Такође, паралела на формалном плану огледа се и кроз појаву развијеније коде у финалу клавирског трија у а молу, а какве је знао да осмисли и Бетовен у свом стваралаштву.

⁶⁹ Martina Sichardt, „Beethovens Geist aus Marx' Händen: Der 'männliche' und der 'weibliche' Beethoven,“ у *Bonner Beethoven-Studien* (Bonn: Beethoven-Haus, 2011), 336. Ауторка се овде позива на: *BERLINER MUSIK-ZEITUNG ECHO* 20 (J6.5.1852), S. 156f.

⁷⁰ Martina Sichardt, „Beethovens Geist aus Marx' Händen: Der 'männliche' und der 'weibliche' Beethoven,“ у *Bonner Beethoven-Studien* (Bonn: Beethoven-Haus, 2011), 339. Ауторка се овде позива на: *NZFM* 65/1 (1869), S. 215, abgedruckt in M. Sichardt, *Auf den Spuren einervergessenen Komponistin* (wie Fußnote 2), S. 171

⁷¹ Martina Sichardt, „Beethovens Geist aus Marx' Händen: Der 'männliche' und der 'weibliche' Beethoven,“ у *Bonner Beethoven-Studien* (Bonn: Beethoven-Haus, 2011), 340.

Колико год да свако поређење са Бетовеном звучи као комплимент, не сме се занемарити чињеница да је Емилија Мајер била упечатљива и веома успешна композиторка свог времена управо зато што је била своја. Није се уклапала у друштвене норме, о чему сведоче бројне анегдоте из њеног друштвеног живота у којима се види како је пркосила правилима везаним за жене (није носила шешир, није се одвајала од свог кишобрана, лепила је папериће по својој гардероби као подсетник). Образовање је стицала искључиво из личних побуда и жеље за знањем, а не да би добила више препорука за удају. Пробила је све баријере у погледу компоновања „женских жанрова“ (попут лаких комада са певањем) и показала да је итекако спремна да ствара и у областима „мушких жанрова“ (дела апсолутне музике).

Поређење је показало да нема сумње да је њено образовање и стваралаштво било инспирисано Бетовеновим делом, али се такође уочава да је у свом уметничком сазревању достигла оно што ниједна жена до тада није: зрело компоновање у оквиру свих тада доступних инструменталних жанрова, велику бројност написаних дела, њихово извођење на концертном подијуму и изузетно позитивне критике музичке јавности.

Историјским сагледавањем долази се до закључка да читава прича о клавијирским тријима Емилије Мајер представља једно узбудљиво путовање: од тренутка њиховог настанка и јавних извођења од стране водећих музичара епохе романтизма, преко дугог периода заборава, све до поновног откривања. Заборављени архивски рукописи који су готово читав век у каталозима постојали само као заведени бројеви, данас постају део дигиталног наслеђа 21. века, предмет научног изучавања и репертоар који поново пуни концертне дворане. Управо то је била и лична уметничка тежња Емилије Мајер – да њена дела живе, да се изводе и да буду што ближа публици.

Овај докторски уметнички пројекат представља покушај да се описане тежње испуне и надограде, да кроз различите сегменте научног и уметничког истраживања, проучавана клавијрска трија осигурају трајно место у стручној литератури и уметничкој пракси.

LITERATURA

- Baker, Theodore. *A Biographical Dictionary of Musicians*. New York: G. Schirmer, 1900.
- Bartsch, Cornelia, Beatrix Borchard, and Rainer Cadenbach, eds. *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2003.
- Beuys, Barbara. *Emilie Mayer: Europas größte Komponistin*. Weilerswist-Metternich: Dittrich Verlag / Velbrück GmbH, 2021.
- Bockholdt, Rudolf, and Petra Weber-Bockholdt, eds. *Beethovens Klaviertrios: Symposion München 1990*. Munich: G. Henle Verlag, 1992.
- Brand, Bettina, and Martina Helmig, eds. *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. Munich: edition text + kritik, 2001.
- Brandenburg, Sieghard, und Helmut Loos, Hrsg. *Beiträge zu Beethovens Kammermusik: Symposion Bonn 1984*. Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, Neue Folge, Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung, Bd. X. München: G. Henle Verlag, 1987.
- Bockholdt, Rudolf, und Petra Weber-Bockholdt, Hrsg. *Beethovens Klaviertrios: Symposion München 1990*. Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, Neue Folge, Vierte Reihe: Schriften zur Beethoven-Forschung, Bd. XI. München: G. Henle Verlag, 1992.
- Citron, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Cobbett, Walter Wilson. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. Vol. 2. 2nd ed. London: Oxford University Press, 1963.
- Davies, Joe, ed. *Clara Schumann Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Ebel, Otto. *Women Composers: A Biographical Handbook of Woman's Work in Music*. Brooklyn: Chandler-Held, 1902.
- Edler, Arnfried, and Sabine Meine, eds. *Die Kammermusik Robert und Clara Schumanns: Wissenschaftliches Symposion, Hannover 2002*. Rheinklingen: Keturi Musikverlag, 2004.
- Hanslick, Eduard. *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Vienna: Wilhelm Braumüller, 1869.
- Held, Wolfgang. *Clara und Robert Schumann*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2001.

- Klassen, Janina. *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit*. Köln: Böhlau Verlag, 2009.
- Knechtges-Obrecht, Irmgard. *Clara Schumann: Ein Leben für die Musik*. Darmstadt: wbg Theiss / Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2019.
- Le Beau, Luise Adolpha. *Lebenserinnerungen einer Komponistin*. Baden-Baden: Emil Sommermeyer Verlagsbuchhandlung, 1910.
- Ledebour, Carl Freiherr von. *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin: Ludwig Rauh, 1861.
- Marx, Adolf Bernhard. *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1855.
- Marx, Adolf Bernhard. *The Theory and Practice of Musical Composition*. Translated by Herrman S. Saroni. 5th American ed. New York: F. J. Huntington, 1854.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Michaelis, Alfred. *Frauen als schaffende Tonkünstler: Ein biographisches Lexikon*. Leipzig: A. Michaelis, 1888.
- Pazdírek, Franz. *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*. 34 vols. Vienna: Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur, 1904–1910.
- Popović-Mladenović, Tijana. *Muzičko pismo*. Beograd: Clio, 2015.
- Radovanović, Jovana. „Interpretativni pristup sonatama za klavir i violončelo Ludviga van Betovena kroz vizuru pokreta istorijski informisanog izvođaštva“. Doctoral artistic project, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, 2023.
- Reich, Nancy B. *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Revised ed. Ithaca / London: Cornell University Press, 2001.
- Reich, Nancy B. „European Composers and Musicians, 1800–1890“. In: *Women and Music: A History*, edited by Karin Pendle, 2nd ed., 147–174. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Rieger, Eva. *Frau und Musik*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1980.
- Rieger, Eva, ed. *Frau und Musik: Berichte, Tagebuchaufzeichnungen und Briefe von musikschoffenden Frauen des 19. und 20. Jahrhunderts*. 3rd ed. Kassel: Furore Verlag, 2024.
- Riemann, Hugo. *Präludien und Studien*. 3 vols. Leipzig, 1895–1901. Reprint, Nendeln: Kraus-Thomson Organization Limited, 1976.

Runge-Woll, Almut. *Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883): Studien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.

Rygiert, Beate. *Klara Šuman i muzika ljubavi*. Prevela Mirjana V. Popović. Beograd: Laguna, 2022.

Sangalli-Marr, Elisabeth. „Emilie Mayer: Eine biographische Skizze“. *Neue Berliner Musikzeitung* 31, nos. 11–12 (1877): 82–83, 90–91.

Sichardt, Martina. „Beethovens Geist aus Marx Händen“. In: *Musik-Konzepte: Adolf Bernhard Marx*, edited by Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, 345–362. München: edition text + kritik, 1997.

Sichardt, Martina. „Beethovens Geist aus Marx' Händen: Der 'männliche' und der 'weibliche' Beethoven“. In: *Bonner Beethoven-Studien*, band 9, 325–342. Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2011.

Smallman, Basil. *The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

Steiner, Isolde. *Querelle des femmes und Gender: Weibliche Autorenschaft im Spannungsfeld ästhetischer und soziokultureller Kategorien in der europäischen Musikgeschichte*. Munich: Allitera Verlag / Ludwig-Maximilians-Universität München, 2019.

Tappert, Wilhelm. „Die Frauen und die musikalische Composition“. *Musikalisches Wochenblatt* 2, no. 52 (1871): 831.

Tovey, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis*. Vol. 1, *Symphonies*. London: Oxford University Press, 1935.

Tovey, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis*. Vol. 2, *Symphonies, Variations and Orchestral Polyphony*. London: Oxford University Press, 1935.

Weissweiler, Eva. *Clara Schumann: Eine Biographie*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1991.

ПРИЛОГ 1 – ТАБЕЛЕ

Емилија Мајер, Клавирски трио у е молу

I СТАВ: *Allegro serioso*

ФОРМА: Сонатни облик

Експозиција (т. 1–70)			
I тема (т. 1–13)	мост (т. 13–22)	II тема (т. 23–62)	завршна група (т. 62–69)
Форма: мала троделна песма aba₁ a (1–4) Структура: период Тонални план: е b (5–8) Структура: фрагмент Тонални план: е a₁ (9–13) Структура: период Тонални план: е	Структура: фрагмент Тонални план: е, h, a, е	B₁ (23–38) Форма: мала дводелна песма ab a (23–30) Структура: период Тонални план: G b (31–38) Структура период Тонални план: D Прелаз (т. 39–47) Структура: фрагмент Тонални план: G, е b₂ (48–62) Структура: период Тонални план: G, D, C, H, a, G	Структура: фрагмент Тонални план: G
Развојни део (т. 71–98)			
епизодна тема (т. 71–87)	централни одсек (т. 87–94)	завршни одсек (т. 95–98)	
Структура: отворени модулирајући период Тонални план: g, c, C, a	Структура: низ реченица Тонални план: E	Структура: фрагмент Тонални план: E	
Реприза (т. 99–174)			
I тема (т. 99–111)	мост (т. 111–120)	II тема (т. 121–165)	Завршна група(т.165–174)
Форма: мала троделна песма aba₁ a (99–102) Структура: период Тонални план: е b (103–106) Структура: фрагмент Тонални план: е a₁ (107–111) Структура: период Тонални план: е	Структура: фрагмент Тонални план: е, h, A, cis, E	B₁ (т.121–136): Форма: мала дводелна песма ab a (т. 121–128) Структура: период Тонални план: E b (т. 129–136) Структура: период Тонални план: H Прелаз (т. 137–145) Структура: фрагмент Тонални план: E, cis B₂ (т. 146–165) Структура: период Тонални план: E, H, h, a, G, F, е, d, c, е	Структура: фрагмент Тонални план: е

II СТАВ: *Un poco Adagio*

ФОРМА: Класични рондо са две теме и епизодом

A (т. 1–16)	епизодна тема (т. 17–24)	прелаз (т. 25–28)	B (т. 29–38)	A (т. 39–46)
Структура: низ два периода Тонални план: H, Fis, H	Структура: низ реченица Тонални план: H	Структура: фрагмент Тонални план: Fis	Структура: реченица Тонални план: Fis, H	Структура: период Тонални план: H
B (т. 47–56)	епизодна тема (т. 57–64)	Прелаз: (т. 65–72)	A (т. 73–80)	Кода (т. 81–92)
Структура: реченица Тонални план: gis, H, E	Структура: низ реченица Тонални план: E	Структура: фрагмент Тонални план: H	Структура: период Тонални план: H	Структура: фрагмент Тонални план: H

Емилија Мајер: Клавирски трио у де молу

I СТАВ: *Allegro*

Форма: Сонатни облик

Експозиција (т. 1–76)			
I тема (т. 1–23)	мост (т. 24–34)	II тема (т. 35–63)	завршна група (т. 64–76)
Структура: период Тонални план: d	Структура: фрагмент Тонални план: d, a	B₁ (т. 35–51) Структура: период Тонални план: A B₂ (т. 52–63) Структура: реченица Тонални план: A, D, d, C, a	Структура: реченица Тонални план: a
Развојни део (т. 77–111)			
уводни одсек (т. 77-88)	централни одсек (т. 89–105)	завршни одсек: (т. 106–111)	
Структура: низ реченица Тонални план: d, a, e	Структура: фрагмент Тонални план: e, d, B, g, A, F, d	Структура: фрагмент Тонални план: d	
Реприза (т. 112–179)			
I тема (т. 112–119)	мост (т. 120–131)	II тема (т. 132–161)	завршна група (т. 162–179)
Структура: реченица Тонални план: d	Структура: фрагмент Тонални план: d, D	B₁ (т. 132–150) Структура: период Тонални план: D, d, c, g B₂ (т. 151–161) Структура: реченица Тонални план: g, c, g, F, d	Структура: реченица Тонални план: d

Кода (т. 180–208)		
I етап (т. 180–189) Структура: фрагмент Тонални план: d, Es	II етап (т. 190–200) Структура: реченица Тонални план: Es	III етап (т. 201–208) Структура: фрагмент Тонални план: d

II СТАВ: *Adagio*

ФОРМА: Рондо са епизодама

A (т. 1–16) Структура: период Тонални план: Es	прелаз (т. 17–24) Структура: фрагмент Тонални план: B	E₁ (т. 25–45) Структура: низ реченица Тонални план: B, Es, c, As	прелаз (т. 46–51) Структура: фрагмент Тонални план: c, Es
A (т. 52–67) Структура: период Тонални план: Es	прелаз (т. 68–81) Структура: фрагмент Тонални план: Es, As, c, C, c	E₂ (т. 82–88) Структура: реченица Тонални план: As, as	прелаз (т. 89–95) Структура: фрагмент Тонални план: As, Es
A (т. 96–118) Структура: период Тонални план: Es	Кода (т. 118–127) Структура: фрагмент Тонални план: Es		

III СТАВ: *Allegro vivace (Scherzo)*

ФОРМА: Велика троделна песма

A (т. 1–107) Менуџет			
a (т. 1–16) Структура: низ два периода Тонални план: g	b (т. 17–40) Структура: низ реченица Тонални план: c, B, g	a₁ (т. 41–56) Структура: низ два периода Тонални план: g	прелаз (т. 57–63) Структура: фрагмент Тонални план: g, Es
c (т. 64–83) Структура: период Тонални план: Es	прелаз (т. 84–99) Структура: фрагмент Тонални план: c, As, g	a₂ (т. 100–107) Структура: период Тонални план: g	
B (т. 108–180) – Трио			
увод (т. 108–111) Структура: фрагмент Тонални план: Es	a (т. 112–128) Структура: реченица Тонални план: Es, B	b (т. 129–157) Структура: фрагмент Тонални план: B, g, f, Es	a₁ (т. 158–180) Структура: реченица Тонални план: Es, g
A₁ (т. 181–279) – Менуџет			
a (т. 181–188) Структура: период Тонални план: g	b (т. 189–212) Структура: низ реченица Тонални план: c, B, g	a₁ (т. 213–228) Структура: низ два периода Тонални план: g	прелаз (т. 229–235) Структура: фрагмент Тонални план: g, Es
c (т. 236–255) Структура: период Тонални план: Es	прелаз (т. 256–271) Структура: фрагмент Тонални план: c, As, g	a₂ (т. 272–279) Структура: период Тонални план: g	Кода (т. 280–299) Структура: фрагмент Тонални план: g

IV СТАВ: *Allegro*

ФОРМА: Проширена верзија ронда са две теме

A (т. 1–28)				B (т. 29–41)	прелаз (т. 42–44)
a (т. 1–16)		b (т. 17–28)			
Структура: низ два периода Тонални план: d, A, d		Структура: период Тонални план: d, F		Структура: реченица Тонални план: Des, f	Структура: фрагмент Тонални план: f, d
A ₁ (т. 45–68)			прелаз (т. 69–91)	B (т. 92–99)	прелаз (т. 100–107)
b (т. 45–53)	прелаз (т. 53-60)	a (т. 61–68)			
Структура: реченица Тонални план: d, a, A	Структура: фрагмент Тонални план: A, d	Структура: период Тонални план: d, A	Структура: фрагмент Тонални план: h, d, F, d, fis, a, F, d	Структура: реченица Тонални план: h	Структура: фрагмент Тонални план: d, C, B, A, d
A ₂ (т. 108–131)				B (т. 132–144)	прелаз (т. 145–147)
a (т. 108–119)		b (т. 120–131)		Структура: реченица Тонални план: Ges, b	Структура: фрагмент Тонални план: b, g
Структура: трореченични период Тонални план: d		Структура: период Тонални план: g, B			
A ₃ (т. 148–156)		прелаз (т. 156–177)	Кода (т. 178–194)		
b (т. 148–156)					
Структура: реченица Тонални план: g, d, D		Структура: фрагмент Тонални план: D, d	Структура: фрагмент Тонални план:d		

Емилија Мајер: Клавирски трио у Ес дур

I СТАВ: *Allegro maestoso*

ФОРМА: Сонатни облик

Експозиција (т. 1–90)			
I тема (т. 1–13)	мост (т. 14–34)	II тема (т. 35–74)	завршна група (т. 74–89)
Структура: период Тонални план: Es	Структура: фрагмент Тонални план: Es, b, B	B₁ (т. 35–42) Структура: период Тонални план: B B₂ (т. 43–55) Структура: реченица Тонални план: B	Структура: реченица Тонални план: B

		В₃ (т. 55–63) Структура: реченица Тонални план: В В₄ (т. 63–74) Структура: низ реченица Тонални план: В	
Развојни део (т. 90–131)			
уводни одсек (т. 90–100)	централни одсек (т. 101-119)		Завршни одсек (т.120–131)
Структура: реченица Тонални план: В, с, As	I етапа (т. 101-112)	II етапа (т. 113-119)	Структура: фрагмент Тонални план: Des, es, fīs, е, с, Es
	Структура: фрагмент Тонални план: As, b, es, е, В	Структура: фрагмент Тонални план: В, с, f	
Реприза (т. 132–217)			
I тема (т. 132–144)	мост (т. 145–165)	II тема (т. 166–205)	завршна група (т. 205–217)
Структура: период Тонални план: Es	Структура: фрагмент Тонални план: Es, b, В, Es	В₁ (т. 166–173) Структура: период Тонални план: Es	Структура: низ реченица Тонални план: Es
		В₂ (т. 174–186) Структура: реченица Тонални план: Es	
		В₃ (т. 186-194) Структура: реченица Тонални план: Es	
		В₄ (т. 194-205) Структура: низ реченица Тонални план: Es	
Кода (т. 218–242)			
Структура: фрагмент Тонални план: Es			

II СТАВ: *Andante, un poco Adagio*

ФОРМА: Рондо са три теме

А (т. 1–20)			В (т. 21–44)		прелаз (т.45–46)	
а (т. 1–8)	б (т. 9–12)	а ₁ (т. 13–20)	а (т.21–28)	б(т.29–44)		
Структура: период Тонални план: As	Структура: фрагмент Тонални план: As		Структура: период Тонални план: As	Структура: реченица Тонални план: Es	Структура: реченица Тонални план: Es	Структура: фрагмент Тонални план: Es, As
А ₁ (т. 47–54)	С (т. 55–87)		прелаз (т. 88–90)	А (т. 91–110)		
а (т. 47–54)				а (т. 91–98)	б (т. 99–102)	а ₁ (т.103–110)
Структура: период Тонални план: As	а (т. 55–74)	б (т.75–87)	Структура: фрагмент Тонални план: f, As	Структура: период Тонални план: As	Структура: грагмент Тонални план: As	Структура: период Тонални план: As
	Структура:низ реченица са два фрагмента Тонални план: as, es, Ges, f	Структура: реченица Тонални план: Des, f				
Кода (т. 111–131)						
I етапа (т. 111–118)			II етапа (т. 119–131)			
Структура: низ реченица Тонални план: As			Структура: фрагмент Тонални план: As			

III СТАВ: *Tempo di Menuetto*

ФОРМА: Слободније грађен рондо са три теме

А (т. 1–67)			прелаз (т. 68–71)
а (т. 1–16)	б (т. 17–47)	а ₁ (т. 48–67)	
Структура: период Тонални план: с	Структура: реченица и фрагмент Тонални план с, Es, C	Структура: период Тонални план: с	Структура: фрагмент Тонални план: Es
В (т. 72–99)		прелаз (т. 100–116)	А ₁ (т. 117–151)
а (т. 72–79)	б (т. 80–99)		а (т. 117–132)
Структура: реченица Тонални план: Es	Структура: отворени период Тонални план: Es, f	Структура: фрагмент Тонални план: f, с	Структура: период Тонални план: с

	В (т. 152–167)		С (т. 168–199)
б (т. 133–151)	а (т. 152–163)	б (т. 164–167)	а (т. 168–175)
Структура: реченица и фрагмент Тонални план: с, Es	Структура: реченица Тонални план: Es	Структура: реченица Тонални план: f	Структура: период Тонални план: As
			прелаз (т. 200–219)
б (т. 176–183)	а (т. 184–191)	б (т. 192–199)	
Структура: реченица Тонални план: As	Структура: период Тонални план: As	Структура: реченица Тонални план: As	Структура: фрагмент Тонални план: As, C, с
A₂ (т. 220–235)	Прелаз (т. 236–251)	C₁ (т. 252–259)	Кода (т. 260–271)
а (т. 220–235)		а (т. 252–259)	
Структура: низ реченица Тонални план: с	Структура: фрагмент Тонални план: с, C, As	Структура: период Тонални план: As	Структура: фрагмент Тонални план: с

IV СТАВ: *Allegro non tanto*

ФОРМА : Слободније грађен рондо са три теме и епизодама

A (т. 1–31)	прелаз (т. 32–34)	B (т. 35–50)	прелаз (т. 51–62)	C (т. 63–103)
Структура: низ реченица Тонални план: Es	Структура: фрагмент Тонални план: Es	Структура: период Тонални план: Es, с, Es, B	Структура: фрагмент Тонални план: B	Структура: период Тонални план: B
		A₁ (т. 104–119)		прелаз (т. 120–131)
б (т. 71–82)	а₁ + прелаз (т. 83–103)			
Структура: фрагмент Тонални план: B, F, Des, b	Структура: реченица и фрагмент Тонални план: B, f, Es	Структура: реченица Тонални план: Es		Структура: фрагмент Тонални план: Es, es
B₁ (т. 132–143)	E₁ (т. 144–159)	C₁ (т. 160–179)		
		а (т. 160–167)		б (т. 168–179)
Структура: реченица Тонални план: es, Es	Структура: реченица Тонални план: As, с	Структура: период Тонални план: As		Структура: фрагмент Тонални план: As, Es, Ces, as
прелаз (т. 180–184)	E₂ (т. 184–204)	B₂ (т. 204–224)		Кода (т. 224–282)
Структура: фрагмент Тонални план: as, Ges	Структура: реченица Тонални план: Ges, as	Структура: период Тонални план: Es, с, Es		Структура: низ реченица Тонални план: Es

Емилија Мајер: Клавирски трио у а молу

I СТАВ: *Allegro assai*

ФОРМА: Сонатни облик

Експозиција (т. 1–199)			
I тема (т. 1–64)	мост (т. 65–128)	II тема (т. 129–160)	завршна група (т. 161–199)
A ₁ (т. 1–35) Структура: период Тонални план: а, А, а, d, а A ₂ (т. 36–64) Структура: период Тонални план: а, C	Структура: фрагмент Тонални план: а, d, F, А, C, F, C	Структура: период Тонални план: C, G, C	Структура: фрагмент Тонални план: G
Развојни део (т. 200–292)			
уводни одсек (т. 200–212)	централни одсек (т. 212–272)	завршни одсек (т. 272–292)	
Структура: фрагмент Тонални план: Es	Прва етапа (т. 212–254) Структура: фрагмент Тонални план: As, G, fis, а, C Друга етапа (т. 254–272) Структура: фрагмент Тонални план: C, d, F	Структура: фрагмент Тонални план: F, а	
Реприза (т. 292–468)			
I тема (т. 292–352)	мост (т. 352–411)	II тема (т. 412–443)	завршна група (т. 444–468)
A ₁ (т. 292-322) Структура: период Тонални: а, А, а, е, A ₂ (т. 323-352) Структура: период Тонални план: е, G, е	Структура: фрагмент Тонални план: е, а, C, е, G, C, а	Структура: период Тонални план: А, Е, А	Структура: фрагмент Тонални план: А, Е
Кода (т. 468–541)			
Структура: фрагмент Тонални план: а, h, C, D, е, fis, а			

II СТАВ: *Adagio*

ФОРМА: Развијени тип ронда са елементима сонатности

A (т. 1–8)	прелаз (т. 9–19)	B (т. 20–23)	прелаз (т. 23–30)	A (т. 31–41)
Структура: реченица Тонални план: D	Структура: низ реченица Тонални план: D, A	Структура: реченица Тонални план: A	Структура: фрагмент Тонални план: a, e, D	Структура: реченица Тонални план: D
епизодна тема (т. 42–49)	прелаз (т. 50–51)	C (т. 52–61)	прелаз (т. 62–63)	A (т. 64–72)
Структура: низ реченица Тонални план: D	Структура: фрагмент Тонални план: D, B	Структура: реченица Тонални план: B, d	Структура: фрагмент Тонални план: d, D	Структура: реченица Тонални план: D
B (т. 72–76)	прелаз (т. 77–81)	C (т. 82–89)	Кода (т. 90–104)	
Структура: реченица Тонални план: D	Структура: фрагмент Тонални план: d, a, F	Структура: реченица Тонални план: F, D	Структура: фрагмент Тонални план: D	

III СТАВ: *Allegro* (Scherzo)

ФОРМА: Велика троделна песма

А (т. 1–136)					
а (т. 1–24)	епизодна тема (т.25– 49)	б (т. 50–87)	прелаз (т. 88- 107)	а1 (т. 108– 123)	прелаз до В дела (т. 129–136)
Структура: реченица Тонални план: fis, А	Структура: реченица Тонални план: А, D, cis	Структура: фрагмент Тонални план: cis, А, Es, gis, E, cis	Структура: фрагмент Тонални план: cis, fis	Структура: реченица Тонални план: fis	Структура: фрагмент Тонални план: fis
В (т. 137–211)					прелаз (т. 212– 226)
а (т. 137–152)	а1 (т. 153– 168)	б (т. 169–184)	а2 (т. 185–211)		
Структура: реченица Тонални план: D, А	Структура: реченица Тонални план: D	Структура: низ реченица Тонални план: d	Структура: реченица Тонални план: D		Структура: фрагмент Тонални план: D, fis
А – da Capo					

IV СТАВ: *Allegro con moto***ФОРМА:** Сонатни облик

Експозиција (т. 1–75)					
I тема (т. 1–29)	мост (т. 29–42)	II тема (т. 43–75)	завршна група		
Структура: уланчане реченице Тонални план: А	Структура: фрагмент Тонални план: А, Е	Структура: низ реченица Тонални план: Е, Н, Е	/		
Развојни део (т. 76–122)					
уводни одсек (т. 76–79)	централни одсек (т. 80–112)	завршни одсек (т. 112–122)			
Структура: фрагмент Тонални план: Е, cis	Структура: фрагмент Тонални план: Cis, gis, dis, es, e	Структура: фрагмент Тонални план: e, h, А			
Реприза (т. 122–197)					
I тема (т. 122–150)	мост (т. 150–163)	II тема (т. 164–194)	завршна група (т. 195–197)		
Структура:уланчане реченице Тонални план: А	Структура: фрагмент Тонални план: А	Структура: низ реченица Тонални план: А, Е, А, а	Структура: фрагмент Тонални план: e, C		
Кода (т. 198–299)					
I одсек (т. 198–220)	II одсек (т. 221–229)	III одсек (т. 230–243)	IV одсек (т. 244–259)	V одсек (т. 260–284)	VI одсек (т. 285–299)
Структура: фрагмент Тонални план: C, D, e, h, c (материјал изведен из прве теме)	Структура: фрагмент Тонални план: As, c (материјал друге теме)	Структура: фрагмент Тонални план: C, D, e, C (материјал прве теме)	Структура: фрагмент Тонални план: C, c, d, a (материјал изведен из прве теме)	Структура: низ реченица Тонални план: а, А, а	Структура: фрагмент Тонални план: а

Емилија Мајер: Клавирски трио у Бе дуру**I СТАВ:** *Allegro con moto***ФОРМА:** Сонатни облик

Експозиција (т. 1–103)			
I тема (т. 1–25)		мост (т. 26–56)	II тема (т. 57–103)
Структура: период Тонални план: В		Структура: фрагмент Тонални план: В, es, c, b, as, fis, e, d, c, f	Структура: период Тонални план: F, Es, f, c, b, as, b
Развојни део (т. 104–143)			
уводни одсек (т. 104–106)	централни одсек (т. 107–123)	епизодна тема (т. 124–131)	завршни одсек (т. 132–143)
Структура: фрагмент Тонални план: В, As, f	Структура: фрагмент Тонални план: f, es, des, h, a, F, B, Es, c	Структура: реченица Тонални план: As, Des, As	Структура: фрагмент Тонални план: As, b, as, Ges, As, f, B
Реприза (т. 144–244)			

I тема (т. 144–170)	мост (т. 171–201)	II тема (т. 202–244)	Кода (т. 245–261)
Структура: период Тонални план: B, Es	Структура: фрагмент Тонални план: Es, as, d, es, des, h, a, g, f, b	Структура: период Тонални план: B, As, b, f, as, des, b	Структура: фрагмент Тонални план: B

II СТАВ: *Allegro* (Scherzo)

ФОРМА: Велика дводелна песма

A (т. 1–40)			прелаз (т. 41–64)
a (т. 1–14)	b (т. 15–26)	a ₁ (т. 27–40)	
Структура: период Тонални план: g, D	Структура: фрагмент Тонални план: g	Структура: период Тонални план: g	I етапа (т. 41–46) Структура: фрагмент Тонални план: b, as, g II етапа (т. 47–64) Структура: фрагмент Тонални план: g, c, B
B (т. 65–120)			прелаз (т. 121–160)
a (т. 65–82)		b (т. 83–120)	Структура: фрагмент Тонални план: c, g
Структура: реченица Тонални план: B		Структура: низ реченица Тонални план: B, F, B, Des	
A ₁ (т. 161–204)			прелаз (т. 205–241)
a (т. 161–174)	b (т. 175–190)	a ₁ (т. 191–204)	I етапа (т. 205–210) Структура: фрагмент Тонални план: Es, Des, c II етапа (т. 211–241) Структура: фрагмент Тонални план: c, f, es, Es
Структура: период Тонални план: g, D	Структура: фрагмент Тонални план: g, c	Структура: период Тонални план: c	
B ₁ (т. 242–279)	прелаз (т. 280–308)	Кода (т. 309–326)	
b (т. 242–279)			
Структура: низ реченица Тонални план: Es, B, Es, Ges	Структура: фрагмент Тонални план: g, D	Структура: фрагмент Тонални план: g	

III СТАВ: *Un poco Adagio*

ФОРМА: Велика троделна песма са развојном етапом уместо трија

A (т. 1–58)			
a (т. 1–17)	прелаз (т. 18–26)	b (т. 27–34)	c (т. 35–42)
Структура: период Тонални план: Es, B	Структура: фрагмент Тонални план: B, Es	Структура: реченица Тонални план: Es	Структура: период Тонални план: es, ges
		развој (т. 59–79)	
прелаз (т. 43–50)	b (т. 51–58)	I етапа (т. 59–67)	II етапа (т. 68–79)
Структура: фрагмент Тонални план: Ges, es, Es	Структура: реченица Тонални план: Es	Структура: фрагмент Тонални план: Es, c, As, g	Структура: фрагмент Тонални план: c, g, es
A ₁ (т. 80–129)			
a (т. 80–96)	прелаз (т. 97–105)	b (т. 106–113)	c (т. 114–124)
Структура: период Тонални план: Es	Структура: фрагмент Тонални план: es, As	Структура: реченица Тонални план: As, as	Структура: период Тонални план: as, H, gis
	Кода (т. 130–164)		
прелаз (т. 125–129)	Структура: фрагмент Тонални план: As, Es		
Структура: фрагмент Тонални план: As			

IV СТАВ: *Allegro*

ФОРМА: Сонатни рондо са развојним делом

A (т. 1–70)					
a (т. 1–10)	b (т. 11–18)	a ₁ (т. 19–26)	прелаз (т. 27–53)		b ₁ (т. 54–70)
Структура: реченица Тонални план: B, F	Структура: фрагмент Тонални план: B	Структура: реченица Тонални план: B	Структура: фрагмент Тонални план: Es, с, B		Структура: фрагмент Тонални план: B
прелаз (т. 71–82)	B (т. 83–141)	прелаз (т. 142–149)	A ₁ (149–173)		
Структура: фрагмент Тонални план: B, F	Структура: период Тонални план: F, f, F, B	Структура: фрагмент Тонални план: B	a (т. 149–157)	b (т. 158–165)	a ₁ (т. 166–173)
			Структура: реченица Тонални план: B	Структура: фрагмент Тонални план: B	Структура: реченица Тонални план: B

прелаз (т. 174–205)	развојни део (т. 206–277)			A ₂ (т. 278–290)
	уводни одсек (т. 206–237)	епизодна тема (т. 238–257)	завршни одсек (т. 258–277)	Структура: реченица Тонални план: В
Структура: фрагмент Тонални план: В, Es, c, B, g, d, C, F	Структура: фрагмент Тонални план: F, d, g, G, e, a	Структура: низ реченица Тонални план: c, f	Структура: фрагмент Тонални план: f, c, g, Des, Ges, B	
прелаз (т. 290–317)	В (т. 318–377)	Кода (т. 377–466)		
Структура: фрагмет Тонални план: В, g, B, Des, c, b	Структура: период Тонални план: В,	Структура: реченица и фрагмент Тонални план: b, Des, f, b, B		

Емилија Мајер: Клавирски трио у е молу, оп. 12

I СТАВ: *Allegro*

ФОРМА: Сонатни облик

Експозиција (т. 1–77)					
прва тема (т. 1–21)		мост (т. 22–40)	друга тема (т. 41–77)		завршна група (т. 78–85)
a₁ (т. 1–13)	a₂ (т. 14–21)	Структура: фрагмент Тонални план: G, cis, H	b₁ (т. 41–56)	b₂ (т. 57–77)	Структура: фрагмент Тонални план: h, e, g
Структура: реченица Тонални план: e	Структура: реченица Тонални план: e, G		Структура: период Тонални план: H, gis, H	Структура: период Тонални план: H, gis, H	
Развојни део (т. 86–129)					
уводни (т. 86–97)		централни одсек (т. 98–115)		завршни одсек (т. 116–129)	
Структура: фрагмент Тонални план: g, A, G, d, c		Структура: фрагмент Тонални план: c, As, G, C, e		Структура: фрагмент Тонални план: e, es, e	
Реприза (т. 130–209)					
I тема (т. 130–153)		мост (т. 154–172)	II тема (т. 173–206)		завршна група (т. 206–209)
a₁ (т. 130–145)	a₂ (т. 146–153)		b₁ (т. 173–188)	b₂ (т. 189–206)	

Структура: реченица Тонални план: е, а	Структура: реченица Тонални план: С, а, С	Структура: фрагмент Тонални план: С, fis, E	Структура: период реченица Тонални план: E, cis, E	Структура: реченица Тонални план: E, е	Структура: фрагмент Тонални план: е
Кода (т. 210–244)					
Структура: фрагментарна Тонални план: е, а, С, с, е					

II СТАВ: Scherzo

ФОРМА: Рондо

A (т. 1–97)			Прелаз (т.98–110)	B (т. 111–138)		
a (т. 1–36)	b (т. 37–58)	a ₁ (т. 59–97)	Структура: фрагмент Тонални план: G	a (т. 111–126)	b (127–138)	
Структура: низ реченица Тонални план: е	Структура: фрагмент Тонални план: е, d, cis, H, A	Структура: период Тонални план: е, C, е		Структура: низ реченица Тонални план: G	Структура: реченица Тонални план: G	
прелаз (т. 139–154)		A ₁ (т. 155–188)	прелаз (т. 189–206)		C (т. 207–222)	прелаз (т. 223–254)
Структура: фрагмент Тонални план: G, g, е		a (т. 155–188) Структура: реченица Тонални план: е, а, B, h, е	Структура: фрагмент Тонални план: е, C		Структура: низ реченица Тонални план: е	Структура: фрагмент Тонални план: E, G, е, h, H
B (т. 255–283)			прелаз (т. 284–302)		A ₂ (т. 303–368)	
a (т. 255–271)	b (т. 272–283)				a (т. 303–346)	b (т. 347–368)
Структура: низ реченица Тонални план: H		Структура: реченица Тонални план: H,	Структура: фрагмент Тонални план: H, е		Структура: низ реченица Тонални план: е	Структура: фрагмент Тонални план: е, d, cis, E, е
a ₁ /Кода (т. 369–389)						
Структура: реченица Тонални план: е						

III СТАВ: *Un poco Adagio*

ФОРМА: Велика троделна песма

A (т. 1–26)				
a (т. 1–4)	b (т. 5–8)	a₁ (т. 9–13)	c (т. 13–20)	d (т. 21–26)
Структура: реченица Тонални план: Н	Структура: фрагмент Тонални план: е, G	Структура: реченица Тонални план: G, е, h	Структура: период Тонални план: Н	Структура: фрагмент Тонални план: Н, h
B (т. 27–43)			A₁ (т. 44–84)	
a (т. 27–33)	b (т. 34–36)	a₁ (т. 37–43)	a (т. 44–47)	b (т. 48–51)
Структура: реченица Тонални план: h, C, A, Fis	Структура: фрагмент Тонални план: Fis, H	Структура: реченица Тонални план: h, C, d, es, E	Структура: реченица Тонални план: E, H	Структура: фрагмент Тонални план: е, C
				Кода (т. 85–100)
a₁ (т. 52–55)	c (т. 56–69)	d (т. 70–75)	a₂ (т. 76–84)	Структура: реченица Тонални план: Н
Структура: реченица Тонални план: C, е, h, H	Структура: период Тонални план: Н	Структура: фрагмент Тонални план: Н	Структура: реченица Тонални план: Н	

IV СТАВ: *Allegro assai*

ФОРМА: Велика дводелна песма

A (т. 1–101)					
a (т. 1–22)	прелаз (т. 23–34)	b (т. 35–46)	прелаз (т. 47–66)	a ₁ (т. 67–85)	прелаз (т.86-101)
Структура: период Тонални план: e	Структура: фрагмент Тонални план: e	Структура: реченица Тонални план: d, e, C	Структура: фрагмент Тонални план: e	Структура: период Тонални план: e, d, a, G	Структура:фрагмент Тонални план: G
B (т. 102–203)					
a (т. 102–127)	b (т. 128–140)	прелаз (т. 141–143)	a ₁ (т. 144–169)		прелаз (т. 170–203)
Структура: низ реченица Тонални план: G, e, G	Структура: реченица Тонални план: C, D	Структура:фрагмент Тонални план: G	Структура: низ реченица Тонални план: G, e, G, e, F, es, h		Структура: фрагмент Тонални план: h, G, h, e
A ₁ (т. 204-248)				епизодна тема (т. 249-274)	
a (т. 204–219)	прелаз (т. 220–231)	b (т. 232–248)			

Структура: реченица Тонални план: е, h		Структура: фрагмент Тонални план: h	Структура: реченица Тонални план: C, a, cis, fis, g, as	Структура: период Тонални план: as, D, a, B, f, c, g
прелаз (т. 275–291)	B ₁ (т. 292–359)			
	a(т. 292– 317)	b (т. 317–330)	прелаз (т. 331– 333)	a ₁ (т. 334–359)
Структура: фрагмент Тонални план: g, C	Структура: низ реченица Тонални план: C, a, C	Структура: реченица Тонални план: F, G	Структура: фрагмент Тонални план: C	Структура: низ реченица Тонални план: C, a,C, a, F, d, e
Кода (т. 360-396)				
Структура: реченица Тонални план: е, G, е				

Емилија Мајер, Клавирски трио у Де дуру, опус 13.

I СТАВ: *Andante maestoso; Allegro molto e Agitato;*

ФОРМА: Сонатни облик са уводом

Увод (т. 1–24)			
Структура: два фрагмента Тонални план: D, A, fis, D, C, h, E, D, d			
Експозиција (т. 25–105)			
I тема (т. 25–52)	мост (т. 53–66)	II тема (т. 67–99)	завршна група (т. 100–105)
Структура: уланчане реченице Тонални план: D, C, D	Структура: фрагмент Тонални план: h, C, D, g, A	Структура: период Тонални план: A, fis, A	Структура: фрагмент Тонални план: d, D
Развојни део (т. 106–133)			
уводни одсек (т. 106–111)	централни одсек (т. 112–125)	завршни одсек (т. 126–133)	
Структура: фрагмент Тонални план: G, h, D, a	Структура: фрагмент Тонални план: e, G, d	Структура: фрагмент Тонални план: d, D	
Реприза (т. 134–215)			
I тема (т. 134–162)	мост (т. 163–171)	II тема (т. 172–208)	завршна група (т. 208–215)
Структура: уланчане реченице Тонални план: D, C, D	Структура: фрагмент Тонални план: D	Структура: период Тонални план: D, h, D	Структура: фрагмент Тонални план: D, d
Кода (т. 216–238)			
Структура: реченица Тонални план: As, F, D			

II СТАВ: *Larghetto*

ФОРМА: Сонатни облик са епизодном темом уместо развојног дела

Експозиција (т. 1–59)					
I тема (т. 1–20) Форма: мала троделна песма aba₁				Мост (т. 21–42)	II тема (т. 43–59)
a (т. 1–8)	b (т. 9–12)	a₁ (т. 13–20)	I етапа (т. 21–28) Структура: фрагмент Тонални план: b, Ges, es II етапа (т. 29–42) Структура: отворена реченица Тонални план: Ges, es, Ces (H), As, F	Структура: отворени трореченични период Тонални план: F, C, F, d	
Структура: период Тонални план: B, F	Структура: фрагмент Тонални план: B	Структура: период Тонални план: B, d, B			
Епизодна тема (т. 59–70)					
Структура: реченица Тонални план: d					
Реприза (т. 71–125)					
I тема (т. 71–91) Форма: мала троделна песма aba₁			мост (т. 91–108)	II тема (т. 109–125)	
a (т. 71–78)	b (т. 79–82)	a₁ (т. 83–91)	II етапа Структура: отворена реченица Тонални план: B, es, Ces, as, Ces (H), E, gis, E, es, Des, B	Структура: низ реченица Тонални план: B, F, B, b, B, Es, B	
Структура: период Тонални план: B, F	Структура: фрагмент Тонални план: B	Структура: период Тонални план: B, d, B			
Кода (т. 125–132)					
Структура: фрагмент Тонални план: B					

III СТАВ: Scherzo**ФОРМА:** Сонатни облик

Увод (т. 1–4)					
Структура: фрагмент Тонални план: d					
Експозиција (т. 5–114)					
I тема (т. 5–43) песма прелазног типа			мост (т. 43–80)	II тема (т. 81–110)	завршна група (т. 111–114)
a (т. 5–12) a ₁ (т. 13–20)	b (т. 21–24)	a ₂ (т. 25–43)	I етапа (т. 43–56) Структура: фрагмент Тонални план: d, B, F II етапа (т. 57–80) Структура: фрагмент Тонални план: B, F	Структура: период Тонални план: F	Структура: фрагмент Тонални план: F
Структура: период Тонални план: d	Структура: фрагмент Тонални план: d	Структура: реченица Тонални план: d, B, d			
Развојни део (т. 115–139)					
уводни одсек (т. 115–123) Структура: фрагмент Тонални план: F			централни одсек (т. 124–139) Структура: фрагмент Тонални план: g, h, f, d		
Реприза (т. 140–259)					
I тема (т. 140–177) песма прелазног типа			мост (т. 178–207)	II тема (т. 208–233)	завршна група (т. 234–259)
a (т. 140–147) a ₁ (т.148–155)	b (т. 156–159)	a ₂ (т. 160–177)	I етапа (т. 178–189) Структура: фрагмент Тонални план: d, g II етапа (т. 190–207) Структура: фрагмент Тонални план: g, d, h, B	Структура: период Тонални план: B	Структура: фрагмент Тонални план: B
Структура: период Тонални план: d	Структура: фрагмент Тонални план: d	Структура: реченица Тонални план: d, Es, d			
Кода (т. 260–306)					
Структура: фрагмент Тонални план: d					

IV СТАВ: *Presto***ФОРМА:** Сонатни облик

Експозиција (т. 1–108)			
I тема (т. 1–61)	мост (т. 61–69)	II тема (т. 70–86)	завршна група (т. 87–108)
Структура: низ од три реченице Тонални план: D, h, D, B, C, h, D	Структура: фрагмент Тонални план: D, A	Структура: реченица Тонални план: A	Структура: реченица и фрагмент Тонални план: A, D
Развојни део (т. 109–183)			
уводни одсек (т. 109–120)	централни одсек (т. 121–167)		завршни одсек (т. 168–183)
Структура: фрагмент Тонални план: d, F, B, g	I етапа (т. 121–149) Структура: фрагмент Тонални план: g, F, d, F, c	II етапа (т. 150–167) Структура: фрагмент Тонални план: a, e, d	Структура: фрагмент Тонални план: d, e, a, F, a, d, D
Реприза (т. 184–299)			
I тема + мост (т. 184–247)		II тема (т. 248–263)	завршна група (т. 264–299)
Структура: низ од три реченице+мост (проистиче из прве теме) Тонални план: D, h, D, Fis, fis, E, A, D		Структура: реченица Тонални план: D	Структура: реченица и фрагмент Тонални план: B, C, h, A, a, d, D
Кода (т. 300–346)			
Структура: фрагмент Тонални план: D			

Емилија Мајер, Клавирски трио у ха молу, опус 16.

I СТАВ: *Allegro di molto e con brio*

ФОРМА: Сонатни облик

Експозиција (т. 1–130)				
I тема			II тема (т. 63–94)	завршна група (т. 95–130)
a (т. 1–20)	b (т. 21–33)	a ₁ + мост (т. 33–62)		
Структура: реченица Тонални план: h, G, h, E, h, c, e, h	Структура: реченица Тонални план: h, (c)	Структура: фрагмент Тонални план: h, D	Структура: низ две реченице Тонални план: D, Fis, D, d, F, d	Структура: фрагмент Тонални план: d, a, c, a, d, D, H
Развојни део (т. 131–178)				
уводни одсек	централни одсек (т. 131–166)			завршни одсек (т. 167–178)
/	I етапа (т. 131–146) Структура: фрагмент Тонални план: h, e, D, d	II етапа (т. 147–166) Структура: фрагмент Тонални план: d, e, g, c, d, e, fis, g	Структура: фрагмент Тонални план: D, h	
Реприза (т. 178–309)				
I тема		мост (т. 218–241)	II тема (т. 242–273)	завршна група (т. 274–309)
a (т. 178–197)	b (т. 198–218)			
Структура: реченица Тонални план: h, G, h, e, h	Структура: реченица Тонални план: fis, as, es, B, d	Структура: фрагмент Тонални план: d, F, B, c, g, h, C, d, g	Структура: низ две реченице Тонални план: G, H, G, g, B, g	Структура: фрагмент Тонални план: g, d, f, d, g, G, E, e, G, e
Кода (т. 310–351)				
Структура: фрагмент Тонални план: G, A, h, B, a, fis, h				

II СТАВ: *Un poco Adagio*

ФОРМА: Велика троделна песма са развојном етапом уместо трија

A (т. 1–50)			
a (т. 1–12)	прелаз (т. 13–18)	b (т. 19–26)	c (т. 27–34)
Структура: отворени период Тонални план: D	Структура: реченица Тонални план: d, A, D	Структура: реченица Тонални план: D, d	Структура: период Тонални план: d, F
		развој (т. 51–70)	
прелаз (т. 35–42)	b (т. 43–50)	I етапа (т. 51–59)	II етапа (т. 60–71)
Структура: реченица Тонални план: F, d, D	Структура: реченица Тонални план: D	Структура: фрагмент Тонални план: D, h, G, fis	Структура: фрагмент Тонални план: h, fis, d
A ₁ (т. 71–120)			
a (т. 71–88)	прелаз (т. 88–93)	b (т. 94–101)	c (т. 102–113)
Структура: период Тонални план: D	Структура: реченица Тонални план: d, G	Структура: реченица Тонални план: G, g	Структура: период Тонални план: g, B, g
	Кода (т. 121–141)		
прелаз (т. 114–120)	Структура: фрагмент Тонални план: e, A, h, G, D		
Структура: фрагмент Тонални план: g, D, e			

III СТАВ: *Allegro assai*

ФОРМА: Класични рондо са две теме

A (т. 1–114)			прелаз (т. 115–130)
a (т. 1–48)	b (т. 49–98)	a₁ (т. 99–114)	
Структура: низ од две реченице прва реченица (т. 1–24), друга реченица (т. 25–48) Тонални план: fis, A, D, cis	Структура: фрагмент Тонални план: cis, H, gis, E, cis, fis, h	Структура: реченица Тонални план: h	Структура: фрагмент Тонални план: a, A
B (т. 131–163)	прелаз (т. 163–170)	A (т. 171–250)	
		a (т. 171–224)	b/прелаз (т. 225–250)
Структура: низ реченица Тонални план: A, fis	Структура: фрагмент Тонални план: fis	Структура: низ две реченице	Структура: фрагмент Тонални план: E, D, Cis, H, B, Fis

		прва реченица (т. 171–194), друга реченица (т. 195–224) Тонални план: fis, A, H, h, fis, A	
В (т. 251–283)	прелаз (т. 284–294)	А (т. 295–371)	
Структура: период Тонални план: Fis, F	Структура: фрагмент Тонални план: F, fis	а (т. 295–338)	б (т. 339–371)
		Структура: низ две реченице прва реченица (т. 295–314), друга реченица (т. 315–338) Тонални план: fis	Структура: фрагмент Тонални план: fis
			а1/Кода (т. 372–384) Структура: фрагмент Тонални план: fis

IV СТАВ: *Finale. Allegro*

ФОРМА: Развијени рондо са две теме

A (т. 1–22)		B (т. 29–41)	прелаз (т. 42–44)
a₁ (т. 1–16)	a₂ (т. 17–28)	Структура: реченица Тонални план: B, d	Структура: фрагмент Тонални план: d, a
Структура: низ два периода Тонални план: h, Fis	Структура: период Тонални план: h, D		
прелаз (т. 53–60)	A₁ (т. 61–68)	развој (т. 69–91)	B (т. 92–107)
Структура: фрагмент Тонални план: Fis, h	a₁ (т. 61–68)	Структура: реченица Тонални план: h, D, fis, C	Структура: реченица Тонални план: As, fis, h, A, G, fis, h
	Структура: период Тонални план: h, Fis		
A (т. 108–131)		B (т. 132–144)	прелаз (т. 145–147)
a₁ (т. 108–119)	a₂ (т. 120–131)	Структура: фрагмент Тонални план: Es, g, E, H	Структура: фрагмент Тонални план: g, e
Структура: Тонални план: h, e, h	Структура: Тонални план: e, G		
A (т. 148–156)		Кода (т. 156–194)	
a₂ (т. 148–156)	I етапа (т. 156–183)		II етапа (т. 184–194)
Структура: реченица Тонални план: e, H	Структура: фрагмент Тонални план: H, h		Структура: фрагмент Тонални план: h

БИОГРАФИЈА

Наталија Типсаревић рођена је 1983. године у Краљеву и основе свирања виолончела стекла је од професора Александра Јаковљевића, Предрага Михајловића и Боже Сарамандића. Академске и специјалистичке студије из виолончела и камерне музике, завршила је у Београду у класи професора Сандре Белић, Срђана Сретеновића и Ладислава Мезеија. У средњој школи била је ђак генерације, а у току студија стипендиста Владиног Фонда за младе таленте. Била је члан оркестра Гудачи Светог Ђорђа, Камерата Србика, Јеврејског камерног оркестра, хонорарни члан Београдске филхармоније, Немачко-скандинавске филхармоније младих (Берлин), Оркестра опере Бастиља (Париз). Као члан симфонијских оркестара и камерних ансамбала учествовала је на фестивалима:

Internationales Jugend-Festspieltreffen (Bayreuth), Musik des Baltikum (Berliner Philharmoniker), Opera Bastilla (Paris), Вараждинске барокне вечери, Љубљански фестивал, Фестивал српске и руске музике у Москви и Белгороду, Jeunesse musical, Бољшој фестивал, Фестивал КОМА, Музички фестивал у Подгорици и Музички фестивал у Сегедину. Последњих 15 година ради у Музичкој школи „Јосип Славенски“ у Београду као професор камерне музике. Једна је од оснивача и предавач на пројекту радионице за камерну музику између Србије и Немачке, као и предавач на пројекту ЕРАСМУС у сарадњи са Шпанијом и Малтом. Наступала је у различитим камерним ансамблима, а највише концерата остварила је у оквиру клавирског трија, трија са флаутом и трија са кларинетом. Хонорарно ради као сарадник за продукцију и медије у издавачкој кући Тилија Класикс (TILIA Classics).

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписана: Наталија Типсаревих

Број индекса: 465/2022

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом:

„КЛАВИРСКА ТРИЈА ЕМИЛИЈЕ МАЈЕР – ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП ДЕЛИМА ЗАБОРАВЉЕНЕ КОМПОЗИТОРКЕ РОМАНТИЗМА“ резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација, у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда: Наталија Типсаревих

У Београду, јул 2026.

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

Име и презиме аутора: Наталија Типсаревих

Број индекса: 465/2022

Студијски програм: Извођачке уметности – камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације:
„КЛАВИРСКА ТРИЈА ЕМИЛИЈЕ МАЈЕР – ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУП
ДЕЛИМА ЗАБОРАВЉЕНЕ КОМПОЗИТОРКЕ РОМАНТИЗМА“

Ментор: др уметности Соња Лончар, ванредни професор

Коментор: др наука Срђан Тепарић, ванредни професор

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

Потпис докторанда

Наталија Типсаревих

У Београду, јул 2026.