Instruktivna analiza skladbe Varijacije na temu Roberta Schumanna, op. 9 Johannesa Brahmsa

Krpan, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:379968

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-23**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

IVAN KRPAN

INSTRUKTIVNA ANALIZA SKLADBE *VARIJACIJE NA TEMU ROBERTA SCHUMANNA*, OP. 9 JOHANNESA BRAHMSA

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

INSTRUKTIVNA ANALIZA SKLADBE *VARIJACIJE NA TEMU ROBERTA SCHUMANNA*, OP. 9 JOHANNESA BRAHMSA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Jakša Zlatar

Student: Ivan Krpan

Ak.god. 2018./2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

red. prof. Jakša Zlatar

_____

Potpis

U Zagrebu, 11.1.2019.

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

_____

_____

_____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI

MUZIČKE AKADEMIJE

SADRŽAJ:

Sažetak……...5

1. Uvod……...6

2. Formalna analiza……..8

3. Tehnička analiza……13

4. Interpretativna analiza……...17

5. Zaključak…….21

Bibliografija…….……22

Sažetak

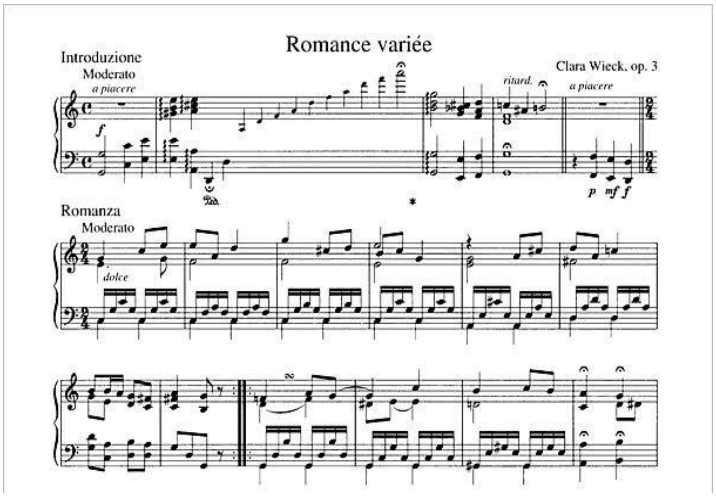
Ovaj rad pokušaj je da se na jednostavan i sistematičan način izloži znanje o skladbi *Varijacije na temu Roberta Schumanna*, op. 9 Johannesa Brahmsa. Sve ovdje navedene informacije stečene su proučavanjem raznih izvora o skladatelju i skladbi, ali prvenstveno aktivnim primjenjivanjem tih znanja odnosno izvođenjem ove glazbe. Uzevši to u obzir bitno je naglasiti kako se i cilj ovog rada ne razlikuje puno od njegovog temelja jer glavna ideja vodilja koja povezuje sve dijelove rada upravo je izvedba. Rad je stoga namijenjen prvenstveno čitateljima koji su upućeni u problematiku klavira kao instrumenta te time i izvođenja klavirske glazbe. Instruktivna analiza predstavlja sveobuhvatni pogled na sve bitne elemente skladbe s kojima se susreće izvođač pijanist.

Početna točka rada povijesno je okruženje nastanka ove skladbe. Uvod tako na sažet način prikazuje okolnosti u kojima je Johannes Brahms napisao ovu skladbu. Pri tome čitatelja treba potaknuti na dodatno istraživanje jer zbog oblika ovog rada uvod nipošto ne predstavlja sveobuhvatnu sliku povijesnih okolnosti već samo određene informacije kojima je cilj dati oslonac tumačenju skladbe te predstaviti neke općenite ideje koje nisu nužno glazbene niti teorijske, ali konkretno utječu na skladateljevo umjetničko promišljanje glazbe.

Slijede formalna, tehnička i interpretativna analiza teme i 16 varijacija s ciljem obuhvaćanja svih elemenata ove skladbe gradeći pritom potpunu sliku o veličini i značaju Brahmsove glazbe. To, naravno, nije postignuto ovim radom, a autor se, pišući ga, uvjerio kako je taj zadatak nemoguće ispuniti. Zato treba naglasiti da konačni doseg ovog rada nije jednoznačan, a sve ideje ovdje navedene (pogotovo u interpretativnoj analizi) nipošto nisu konačne već predstavljaju autorove preporuke i poticaj za promišljanje. Konačno, svaki čitatelj pozvan je otići korak dalje i sam se okušati u izvedbi ovog djela jer interpretacija je najviši oblik promišljanja o glazbi i samo sviranje može notama na papiru dati svrhu i smisao.

1. UVOD

Johannes Brahms (1833. – 1897.) jedan je od najznačajnijih skladatelja druge polovice 19. stoljeća. Posebno mjesto u njegovom životu i glazbi imao je klavir s obzirom na to da je i sam, uz skladateljski poziv, bio pijanist. To je i jedan od razloga zbog kojih je uvrštavao klavir u komorne sastave, a osim toga pisao je koncerte za klavir i orkestar. Brahmsov skladateljski uspon započeo je kada se kao dvadesetogodišnjak susreo s Robertom Schumannom i njegovom ženom Clarom. Tom prilikom Brahms im se predstavio izvedbom svojih klavirskih djela, a o njegovoj skladateljskoj i pijanističkoj nadarenosti te o Schumannovom oduševljenju govori članak koji je Schumann objavio 1853. godine u časopisu *Die Neue Zeitschrift für Musik*[1]. To je bio početak Brahmsovog prijateljstva s bračnim parom Schumann, o čemu svjedoče i *Varijacije*, op. 9. Godine 1854. Robert Schumann zbog psihičke nestabilnosti odlazi u sanatorij, a iste godine rodio mu se sin Felix. Svi ovi događaji potaknuli su Brahmsa da sklada *Varijacije na Schumannovu temu* koje je posvetio Clari. Skladbu joj je predao 15. lipnja 1854. godine, nekoliko dana nakon rođenja njezinog sina. U kolovozu iste godine, Brahms je dodao još dvije varijacije (desetu i jedanaestu) te je time skladba poprimila svoj završni oblik. Tema ovih varijacija preuzeta je iz Schumannovog ciklusa *Bunte Blätter* op. 99, a na istu temu je i Clara Schumann skladala *Varijacije*, op. 20. Oba djela objavljena su iste godine te sadrže neke sličnosti kao što je citat Clarine teme iz skladbe *Romance variée*.



Cijela ova Brahmsova skladba dokaz je njegove velike naklonosti prema Robertu i Clari Schumann što je vidljivo iz svakog njezinog dijela. Osim citata nekih tema, kao što je ranije spomenuto, Brahmsov cijeli klavirski slog u ovoj skladbi predstavlja svojevrsnu posvetu

[1] Glazbeni časopis osnovan 1834. godine. Schumann je bio jedan od osnivača i urednik časopisa.

Schumannu i brojne varijacije pisane su nadahnute nekim Schumannovim djelima. Zanimljivo je tako usporediti devetu varijaciju s drugim *Albumblattom* iz ciklusa *Bunte Blätter*, drugu varijaciju sa Schumannovim *Impromptuom*, op. 5 br. 6 te sa zadnjim stavkom *Kreisleriane* i trinaestu varijaciju sa Schumannovom *Toccatom*, op. 7. Treba reći i da je Brahms pojedine varijacije potpisivao sa slovima B ili Kr što vjerojatno upućuje na imena Brahms i Kreisler. Pri tome su „Brahmsove“ varijacije mirnijeg karaktera dok su one „Kreislerove“ virtuoznije, življeg karaktera te udaljenije od osnovne teme.

Kratki pregled:

Tema – Schumann: *Bunte Blätter*

Var. 1

Var. 2 – Schumann: *Impromptu*, zadnji stavak *Kreisleriane*

Var. 3

Var. 4 – B

Var. 5 – Kr

Var. 6 – Kr

Var. 7 – B

Var. 8 – B

Var. 9 – Kr, *Bunte Blätter*

Var. 10 – dodana, t. 265-266 tema *Romance variée*

Var. 11 – dodana

Var. 12 – Kr

Var. 13 – Kr, *Toccata*

Var. 14 – B

Var. 15

Var. 16 – B

Pri analizi skladbe služio sam se *urtext* izdanjem izdavačke kuće *G. Henle Verlag*. Preporučujem da i čitatelji koriste notno izdanje tijekom čitanja analize kako bi im bile jasne sve ideje o kojima se govori u radu.

2. FORMALNA ANALIZA

Varijacije na temu Roberta Schumanna, op. 9 sastoje se od teme i 16 varijacija. Kada pogledamo raspored varijacija primjećujemo da Brahms počinje s temom i varijacijama koje su pomalo tužnog i meditativnog karaktera, u sredinu skladbe stavlja brze i virtuozne varijacije da bi na kraju ponovno postigao početni mirni ugođaj. To predstavlja svojevrsni unutarnji put ove skladbe i vidljivo je da tako Brahms naglašava introvertnu prirodu djela. Poznavajući vrijeme nastanka skladbe te okolnosti u kojima je Brahms tada živio i slušajući ovu glazbu možemo reći da je to Brahmsov oproštaj s Robertom Schumannom. Sve ovo navodim prije govora o formalnom ustroju skladbe jer smatram da to ima presudni utjecaj na formu i oblik djela.

Tema se sastoji od 24 takta koji su raspoređeni u tri male periode od kojih svaka ima 8 taktova. To je A B A oblik jer su prva i zadnja perioda melodijski iste, ali razlikuju se u harmonizaciji. Premda se na prvi pogled tako ne čini, polifono vođenje glasova ovdje ima važnu ulogu. To je vidljivo u drugoj periodi gdje melodija postaje ono što je u prvoj periodi bilo u unutarnjem glasu - motiv punktiranog ritma koji je stalno prisutan u temi, a tako i u cijeloj skladbi. Cijelu temu obilježava jednostavnost: melodijska, ritmička pa čak i jednostavnost u vođenju glasova jer sve je pisano u četveroglasju. Ono što plijeni pažnju slušatelja su harmonijske promjene koje opet svojom jednostavnošću dolaze do izražaja. Schumann tako iz fis-mola na kraju prve periode modulira u A-dur. Slijedi modulacija u cis-mol u drugoj periodi nakon čega u trećoj periodi dolazi do povratka u A-dur te zatim u fis-mol. Treba naglasiti i vokalnu kvalitetu teme jer svaki glas ima svoju liniju, a zanimljivo je primijetiti da Schumann od četveroglasja prelazi u peteroglasje uvijek s razlogom, naglašavajući tako pojedine akorde, s idejom da pet tonova zvuči izražajnije nego četiri. To je vidljivo u drugoj periodi koja predstavlja središte teme, gdje Schumann upotrebljava niz glazbenih sredstava kako bi to pokazao. Umjesto jednog luka, vidimo dva: prva rečenica podijeljena je na dvije dvotaktne fraze - osjeća se podjela u mirnom tijeku melodije - raste napetost. Osim toga vidimo i *crescendo* koji vodi do *sforzata* i to se ponavlja tri puta. Prvi put akord s oznakom *sf* napisan je četveroglasno, no druga dva puta Schumann dodaje još jedan glas i time dobiva na izražajnosti mjesta. Zanimljivo je da Schumann odmah nakon trećeg *sforzato* akorda, mjesta najveće napetosti, prelazi u četveroglasje što već samo po sebi daje željeni efekt *diminuenda* kojeg označava u idućem taktu. Tema završava dinamikom *pp* i time nas vodi u prvu varijaciju.

Brahms započinje svojih 16 varijacija gotovo neprimjetno jer se prva varijacija savršeno nastavlja na Schumannovu temu: neupućeni slušatelj mogao bi pomisliti da tema još uvijek traje. Cijela varijacija vjerno prati temu s time da se tema sada nalazi u donjem glasu dok Brahms u dionici desne ruke razvija motiv punktiranog ritma akordički ga dopunjujući. Time se stvara nešto što će Brahms u idućim varijacijama dalje razvijati i s čime će na kraju i završiti ovo djelo, a to je dojam dijaloga, dojam razgovora između mirnog dijela teme (melodije) i motiva punktiranog ritma koji je cijelo vrijeme prisutan i koji inače mirnu temu dovodi do napetog vrhunca. Mogli bismo otići korak dalje i zapitati se ima li to veze sa Schumannovim imaginarnim likovima Florestanom i Eusebiusom? S time je zasigurno povezana Brahmsova ideja kod potpisivanja varijacija (Brahms i Kreisler). Kako god bilo, već prva varijacija otvara ova pitanja koja se dalje samo produbljuju.

Druga varijacija udaljena je od teme: ona se sastoji od 6 taktova koji se doslovno ponove. Pri tome ne možemo čuti melodiju teme već samo neke njezine naznake u desnoj ruci dok lijeva ruka svira melodiju basa iz teme koju je Brahms ritmizirao dajući cijeloj varijaciji posebnu ritmičku strukturu toliko tipičnu za neka Schumannova djela. Zanimljivo je kako je u ovoj varijaciji cijela tema od 24 takta sažeta u samo 6 taktova. Drugim riječima svaka perioda teme odgovara dvotaktnoj frazi u drugoj varijaciji. Cijela ova varijacija zapravo čini kontrast prema temi te prvoj i trećoj varijaciji koje na taj način povezuje. To se osim gotovo fanatičnim i pomalo zbunjujućim ritmom i odmaka od materijala teme postiže i tempom koji je različit od tempa prve i treće varijacije.

Treća varijacija s oznakom *Tempo di tema* slušatelja ponovno uvodi u ugođaj prve varijacije te razvija dijalog između teme koja se još jednom iznosi u lijevoj ruci i materijala koji odgovara punktiranom ritmu prve varijacije u desnoj ruci s razlikom da u trećoj varijaciji punktirani ritam postaje triola te se time naglašava pjevnost ove linije. Treba naglasiti da su od svih šesnaest varijacija prva i treća najsličnije jedna drugoj, one zapravo razvijaju istu ideju. Obje varijacije vjerno prate temu te imaju isti broj taktova, a dijalog o kojemu je ranije bilo riječi u trećoj je varijaciji vidljiv ne samo između materijala lijeve i desne ruke već i unutar materijala same desne ruke. Naime triolne figure pisane su u paru tako da prva uvijek predstavlja jedan glas, a druga drugi. Prva je uvijek dublja, dok je druga pisana više; prva uvijek predstavlja pitanje, a druga odgovor; prva započinje frazu, a druga daje rješenje.

Četvrta varijacija pisana je izrazito homofono, u obliku melodije u gornjem glasu i pratnje u šesnaestinkama koje su prisutne od početka do kraja varijacije. Ova varijacija vjerno prati temu, ali je dodatno ukrašava i melodijski razvija. Sastoji se također od 24 takta, a i

karakterom ostaje bliska temi. Ovdje se niti jednom ne pojavljuje karakterističan punktirani ritam teme, ali stalno kretanje šesnaestinki najavljuje ono što slijedi: prvu brzu i energičnu varijaciju u skladbi.

Allegro capriccioso oznaka je koju Brahms piše na početku pete varijacije i njome dobro opisuje njen karakter. Koliko god početak ove varijacije bio iznenadan, on je zapravo pripremljen prethodnom varijacijom odnosno njezinim šesnaestinskim kretanjem. Tu možemo vidjeti kako upotreba istih sredstava na drugačiji način izaziva kontrastne efekte. Cijela ova varijacija jako je udaljena od teme te samo okvirno prati njene dijelove. Melodiju teme ne možemo prepoznati, a niti harmonijski ni formalni plan, no uvijek su prisutni neki njeni motivi. Glavno obilježje ove varijacije opet je dijalog, ovaj put u izmjenjivanju *forte* i *piano* odlomaka koji su na početku jasno odvojeni, ali se tijekom varijacije sve više stapaju sve do zadnjeg *crescenda* koji iz *piano* dinamike vodi do *fortissima*.

Šesta varijacija nastavlja u karakteru pete, a varijacije su slične i po izrazito slobodnom variranju teme. Oznaka tempa je *Allegro*, a cijela varijacija sastoji se od brzih akordičkih rastvorbi koje se u prvom dijelu pojavljuju u desnoj ruci (t. 152-159), u srednjem dijelu u obje ruke (t. 160-166) te u trećem dijelu ponovno u desnoj ruci (t. 167-177). Po tome možemo zaključiti da je ova varijacija pisana na način etide u kojoj tehnički zahtjevi prate formu skladbe te iako se okvirno zadržava trodijelni oblik teme, gubi se njena simetričnost.

Prijelaz iz šeste u sedmu varijaciju predstavlja najveći kontrast u ovoj skladbi. Nakon završnog *fortissima* odjednom nastupa *pianissimo*, nakon energične varijacije u kojoj tehnički zahtjevi plijene pažnju slušatelja nastupa varijacija koja ne posjeduje ništa od toga. Osjećaj tempa i ritma koji je do sada bio jako izražen sada se potpuno gubi te od svega ostaje samo harmonijski kostur teme u dijalogu između dva glasa. Sada se tema od 24 takta sažima u 11 taktova s predtaktom, a pritom se zadržava njen oblik. Treba naglasiti da iako harmonijske promjene tvore srž ove varijacije, prisutan je i polifoni aspekt jer se sve promjene događaju postepeno: dok se neki glasovi mijenjaju, ostali traju. Karakter ove varijacije tužan je, nesiguran, a tome dodatno pridonosi i promjena mjere u zadnjem dijelu (t. 185) iz 4/4 u 3/4 čime Brahms unosi određenu užurbanost u glazbu. Smatram da ova varijacija predstavlja prekretnicu skladbe jer ona najavljuje smjer u kojem će se glazba dalje razvijati.

Osma varijacija prva je koja je pisana u obliku kanona. Melodija se nalazi u gornjem glasu, a nadopunjuje je srednji glas u obliku *arpeggio* akorada. U trećem taktu nastupa lijeva ruka koja figurama u sekstolama počinje kanon prema melodiji, a u četvrtom taktu se svemu tome

pridružuje i bas koji daje volumen cijelom slogu. Varijacija vjerno prati oblik teme, a jedina iznimka je na kraju gdje nastupa proširenje od dva takta kako bi donji glas završio kanon. Karakter prethodne varijacije ovdje se razvija, a upotreba kanona predstavlja vrhunac ideje dijaloga koja se pojavljuje još od prve varijacije.

Deveta varijacija očita je aluzija na peti stavak iz Schumannove zbirke *Bunte Blätter*. Ona podsjeća na karakter pete i šeste varijacije (također je potpisana sa Kr.), ali uzimajući u obzir sve što se dogodilo u međuvremenu. Varijacija prati oblik teme, ali ne u potpunosti. Prvi dio traje 8 taktova s time da se prva 4 takta doslovno ponavljaju. Drugi dio čini 6 taktova, a treći 7. Jasno je da su sve „Kreislerove" varijacije udaljene od teme te ne sadržavaju njenu simetričnost.

Deseta varijacija najviše izražava pjevni karakter teme. Osim toga, ona je pisana u duru što je velika promjena i osvježenje cijeloj skladbi. To je najsretnija varijacija, ona unosi novu ljepotu i sreću u ovu tužnu glazbu. Najbolje je to opisati Brahmsovim riječima: „ruža i heliotrop su zamirisali"[2]. Ova varijacija slijedi oblik teme s time da se na početku ponavlja prvi dio (8 taktova), ali pritom se mijenja slog. Drugi i treći dio varijacije imaju po osam taktova, a jedino odstupanje je zadnji takt (268) koji čini poveznicu s idućom varijacijom. Iz akordičke strukture dolazimo do četveroglasne strukture s linijom basa i rastavljenim akordima u lijevoj ruci i izraženim dvoglasjem u desnoj ruci. Na kraju varijacije u unutarnjem se glasu pojavljuje citat *Romance variée* Clare Schumann te tako varijacija završava jednako vedro kao što je i počela.

Jedanaesta varijacija predstavlja sanjarenje u koje nas je dovela tema Clarine *Romance*. Ona je vrlo udaljena od teme tako da je teško naći i same elemente teme. Niti jedna druga varijacija nije pisana s toliko slobode kao ova. Oblik je dvodijelan, cijela varijacija čini jednu veliku periodu jer se doslovno ponavlja sve osim zadnjeg akorda.

Dvanaesta varijacija vraća nas u karakter Kreislera. To je vrlo brza, energična i virtuozna glazba puna naglih promjena. Ona je jako udaljena od teme te s puno slobode prati njenu melodiju. Ritam ovdje ima jako važnu ulogu te su tijekom cijele varijacije, slično kao u četvrtoj varijaciji, prisutne šesnaestinke *staccato* dajući osjećaj pretjerane aktivnosti i histerije što je najviše izraženo na kraju koji također podsjeća na kraj četvrte varijacije i gdje iz početnog *piana crescendom* i *stringendom* dolazimo do *fortissimo presto* završetka.

[2] Tim je riječima Brahms naslovio rukopis desete i jedanaeste varijacije kada ga je predao Clari Schumann.

Trinaesta varijacija po karakteru je slična prethodnoj, ali je ipak mirnija. Mogli bismo reći da je ona odjek dvanaeste varijacije. To je također zadnja „Kreislerova“ varijacija i kao takva predstavlja njegov odlazak. Oblik je slobodan: prvi dio traje 8 (ponovljena 4 takta), drugi dio 9, a treći dio 7 taktova. Napetost ove varijacije postignuta je i različitom artikulacijom: u prvom taktu nalazi se 8 šesnaestinki pod jednim lukom dok su u drugom taktu šesnaestinke lukovima podijeljene u 4 grupe po dvije. Time se opet postiže oblik pitanja i odgovora tako karakterističan za ovu skladbu.

Četrnaestom varijacijom počinje zadnji dio ove skladbe. Slog je troglasan: sastoji se od linije rastavljenih akorada *non legato* u lijevoj ruci te od dvoglasnog kanona u desnoj ruci. Donji glas započinje kanon, a nakon dva takta pridružuje mu se gornji glas. Tema je ovdje slobodno varirana u 3/8 mjeri i pritom je naglašena njena pjevnost, što je postignuto zanimljivim ritmičkim rješenjima zbog kojih u kanonu dva glasa nadopunjuju jedan drugoga. Time kao da je postignut ideal dijaloga za kojim Brahms cijelo vrijeme traga. Prvi dio sastoji se od 12, drugi dio od 10, a treći od 12 taktova. Zanimljivo je da Brahms slobodno varira temu, ali zadržava njenu simetriju što nikad ne čini u „Kreislerovim“ varijacijama.

Petnaesta varijacija pisana je u Ges-duru također u obliku kanona. Ona se prirodno nastavlja na kanon četrnaeste varijacije, ali pritom dolazi do ključne promjene. Smatram da je to najbitnija promjena u cijeloj skladbi jer iz fis-mola Brahms prelazi u Ges-dur. To glazbi koja je do sada bila uvijek u nekoj mjeri tužna daje novi prizvuk. Kao da Brahms iz žaljenja prelazi u prihvaćanje do kojega je došao tek nakon svega što se ranije dogodilo. Rekao bih da cijela ova skladba svoju svrhu nalazi u ovoj promjeni. Kanon je ovdje postignut između gornjeg i donjega glasa koji su povezani nizovima rastavljenih akorada. Ova varijacija vjerno prati temu, no melodijski je razvijenija. Sada je postignuta jednakost sva tri dijela prisutna u temi, a zadnja dva takta su dodatak kojim dolazi do prijelaza u zadnju varijaciju.

Šesnaesta varijacija pisana je u Fis-duru. Ona vjerno prati temu i ima isti broj taktova (svaki od tri dijela sastoji se od 8 taktova). Zanimljive su dinamičke oznake u ovoj varijaciji: na početku Brahms piše *pp*, u srednjem dijelu kroz *poco crescendo* dolazimo do jednog akorda s oznakom *forte* da bi već na idućem akordu pisalo *piano*. Treći dio počinje *pp*, a na početku zadnja četiri takta nalazi se oznaka *ppp*. Kroz zadnja dva takta proteže se velika oznaka *decrescenda*. Rekao bih da ova varijacija predstavlja sve što je ostalo od teme. A od teme je ostala samo linija basa i blijedi obris melodije u obliku zaostajalica i njihovih rješenja.

3. TEHNIČKA ANALIZA

Brahmsove *Varijacije* pred izvođača stavljaju brojne tehničke zahtjeve. Mnogo je vrsta klavirske tehnike koje treba savladati kako bi se dobro izvela ova skladba: sviranje rastvorbi, dvohvati *legato* i *non legato*, sviranje akorada, skokovi, sviranje oktava i još mnogo toga no mislim da najveći tehnički i interpretativni zahtjev predstavlja vođenje glasova. To je povezano i s općenitim karakterom ove skladbe o čemu je ranije bilo riječi jer Brahms pišući ovo djelo nije htio pokazivati virtuoznost pijanista već preobrazbu jedne teme te ljepotu vođenja dionica kroz ideju razgovora i nadopunjavanja glasova. Od šesnaest varijacija samo bismo za pet mogli reći da su virtuozne (Var. 5, 6, 9, 12, 13 – sve potpisane sa Kr.) no to ni po čemu ne umanjuje zahtjevnost ove skladbe nego je samo povećava. Ovo poglavlje bavit će se tehničkim zahtjevima tih pet varijacija.

Peta varijacija

Glavni tehnički problem ove varijacije predstavljaju repeticije jednog tona, dvohvata, oktava ili akorada u brzom tempu. To ujedno čini i osnovu cijele varijacije te je prisutno od početka do kraja bez prestanka. Jedina iznimka je dramatski vrhunac u taktovima 137, 138 i 139 gdje šesnaestinski ritam staje, no nastavlja se već u 140. taktu. Ova varijacija zapravo je pisana kao neka vrsta etide (tako je sa svim „Kreislerovim“ varijacijama) jer je uvijek isti, tehnički zahtjevan motiv korišten na razne načine mijenjajući pritom neke karakteristike (dinamika, akcentuacija, upotreba pedala te artikulacija). Sve se temelji na dva motiva: prvi motiv započinje varijaciju i sastoji se od dva puta ponovljene oktave u desnoj ruci te zatim dva puta ponovljenog jednog tona u lijevoj. Kasnije se taj motiv razvija (t. 124) tako da umjesto jednog tona i lijeva ruka svira dva puta oktavu, a zatim Brahms oktave nadopunjuje drugim tonovima i tako dobiva repeticije akorada u obje ruke. Drugi motiv nastupa u trećem taktu varijacije (t. 111), a čini ga ritam od dvije šesnaestinke i osminke koji se izmjenjuje u lijevoj i desnoj ruci tako da jedna ruka uvijek nadopunjuje drugu: gdje je u desnoj osminka u lijevoj su dvije šesnaestinke i obrnuto. Ovo od izvođača zahtijeva dobru koordinaciju ruku, a problem može predstavljati i brzi tempo varijacije. Kako da pijanist savlada ova dva motiva? Mislim da prvo treba jasno utvrditi poteškoće. Najveća poteškoća je koordinacija ruku i u prvom i u drugom motivu jer sve treba odsvirati tako da slušatelj ne zna što se svira jednom, a što drugom rukom. Mislim da je dobra vježba odsvirati drugu i treću notu prvog motiva zatim malo

zastati pa onda odsvirati petu i šestu notu. Tako se vježbaju prijelazi iz jedne ruke u drugu. Kada je to spremno, treba pripaziti da kod repeticija oba tona zvuče jednako jer ako se na to ne pazi uvijek će prvi ton repeticije zbog većeg pokreta rukom zvučati glasnije, a drugi tiše što će umanjiti energičnost i snagu ovog motiva. Za drugi motiv predlažem istu vježbu: u tempu treba odsvirati prvu i drugu notu motiva (zadnju notu 110. takta i prvu notu 111.) zatim zastati te nastaviti s trećom i četvrtom i tako sve proći u grupama po dvije note kako bi se izvježbali prijelazi. Na kraju, kao i s prvim motivom, treba svaku notu svirati jednako aktivno kako bi se postigla potrebna jasnoća.

Šesta varijacija

Kao što se peta varijacija temelji na repeticijama tako se šesta varijacija temelji na akordičkim rastvorbama. Osim što treba odsvirati rastvorbe u brzom tempu, od pijanista se traži i da razlikuje dvoglasje unutar rastvorbi te to jasno predstavi slušatelju. Sve rastvorbe u ovoj varijaciji pisane su u grupama od tri note, a liniju drugoga glasa uvijek čini prva nota grupe. U prvome dijelu varijacije linija basa kreće se u kratkim osminkama koje su pisane u grupama od dvije tako da prva osminka uvijek započinje na drugu, laku dobu (mjera je 6/8) te tako remeti stabilnost cijelog sloga. To je dodatno naglašeno gornjim glasom desne ruke koji također nastupa u grupama od dvije note, ali tako da prva nota uvijek nastupa na treću dobu (zajedno s drugom notom basa). Brahms tako postiže osjećaj nemira, a stalnim ponavljanjem tog obrasca postiže groteskni dojam ludosti i histerije. Drugi dio varijacije predstavlja uspostavu reda jer desna i lijeva ruka sada sviraju zajedno (rastvorbe u obje ruke) poštujući pritom pravila teške i lake dobe i razvijajući melodiju. No to ne traje dugo – već nakon sedam taktova vraća se početni ritam koji na kraju dolazi do kulminacije.

Bitno je sve ovo razumjeti kako bi se varijacija mogla pravilno izvesti. Tempo je brz, a ritmička organizacija mora biti besprijekorna kako bi se postigao željeni karakter. Predlažem vježbati rastvorbe u grupama od četiri note, tako da se odsvira grupa od tri note i početna nota iduće grupe kako bi se navježbali prijelazi. Pri tome prsti moraju biti čvrsto postavljeni kako bi svaki ton došao do izražaja. Na isti način treba vježbati srednji dio varijacije gdje dolazi do vrlo neugodnih skokova u protupomaku istovremeno u desnoj i lijevoj ruci.

Deveta varijacija

Ova varijacija traži izvrsnu koordinaciju ruku jer svaki motiv započinje lijeva ruka, nastavlja desna te završava lijeva, a sve to u brzom tempu. Osim toga, ona obiluje skokovima u lijevoj ruci jer lijeva ruka svira liniju basa, ali i sudjeluje u izvedbi šesnaestinskog motiva u svakom taktu. No to nije sve jer Brahms unutar motiva od dvanaest šesnaestinki uvodi još jedan glas

koji čine četvrta i deseta šesnaestinka motiva. Pri tome četvrtu šesnaestinku svira desna ruka, a desetu lijeva što znači da je jedna linija podijeljena između dvije ruke. Vođenje glasova ovdje mora imati prioritet te izvođač mora jasno čuti tri linije na koje ne smije utjecati promjena ruku: liniju šesnaestinki koja, iako je tehnički zahtjevna, predstavlja samo ukras, liniju basa koja se sastoji od dvije kratke note i daje dubinu cijelom slogu te glavnu liniju od dvije note pri čemu je prva označena akcentom, liniju koja predstavlja uzdah (četvrta i deseta šesnaestinka). Tu glavnu liniju dijele dva glasa jer ona osim što čini posebni glas pripada i gornjem glasu i iz njega nastaje. Zbog toga treba vježbati svaki od ta tri glasa posebno kako bi se dobio željeni ton i postigla razlika između njih. Na kraju treba uzeti u obzir Brahmsovu dinamičku oznaku *pp* i pametno posložiti tonsku sliku. Treba spomenuti još jednu poteškoću s kojom se susrećemo u srednjem dijelu ove varijacije u lijevoj ruci, a to su veliki skokovi (od cis1 do H1, od d1 do CIS i od cis1 do Fis), u ritmu šesnaestinki. Te skokove treba vježbati u sporom tempu, zatim u bržem sve dok o njima više ne treba razmišljati, ali mislim da garancija da će oni na nastupu uspjeti ne postoji tako da je moja preporuka uopće ne razmišljati o njima i ne bojati se odsvirati krivo te tako stvoriti priliku da oni možda i uspiju.

Dvanaesta varijacija

U ovoj varijaciji ponovno se susrećemo sa problemom skokova, najviše u lijevoj ruci. Cijela varijacija temelji se na motivu od četiri šesnaestinke s pauzom na trećoj s time da pažljivo slušajući otkrivamo da svaki motiv počinje prije dobe, zadnjom šesnaestinkom u grupi od četiri. To ponovno naglašava snažan ritmički karakter cijele varijacije te zahtijeva ritmičku preciznost od izvođača. Tehnički najteži dio cijele skladbe zadnjih je pet taktova ove varijacije. To je ujedno i metrički najčudnije mjesto u skladbi jer se potpuno gubi osjećaj teške i lake dobe te bilo kakva metrička organizacija što je dodatno naglašeno velikim ubrzavanjem te *presto* završetkom. Tehnički problem ovog mjesta predstavljaju veliki skokovi lijeve ruke od dvohvata u prvoj oktavi na ton Cis koji se pojavljuje ukupno dvanaest puta u četiri takta. Postoji i lakša inačica za izvedbu ovog mjesta, a to je da se umjesto Cis svira ton cis što smanjuje skok za jednu oktavu. Svaki izvođač mora se zapitati kako svirati ovo mjesto i sigurno se neki pijanisti odlučuju za lakšu inačicu no moje mišljenje je da ovakav tehnički zahtjev koji je na granici mogućega nije ovdje bez razloga. Naime ovih zadnjih pet taktova srž su cijelog Kreislerovog karaktera, prikaz ludosti i neuračunljivosti pa mislim da tako nešto ne treba olakšavati i urazumiti već je zadaća izvođača to prenijeti na slušatelja. Brahms nam je dao priliku za to stavljajući pred nas velike zahtjeve koje zato treba cijeniti. Odlučujući se za težu inačicu pijanist je svjestan da postoji velika mogućnost da

stvari ne ispadnu kako treba, ali upravo je u tome draž ovog mjesta i neponovljivost svakog javnog nastupa.

Trinaesta varijacija

U trinaestoj varijaciji susrećemo se s dvohvatima *legato* u desnoj ruci. Cijela varijacija od početka do kraja pisana je u ritmu šesnaestinki koje se izvode u brzom tempu. Pravi izazov za izvođača je odsvirati ovu varijaciju u kojoj je važno svirati tečno, jasno i ritmično u dinamici *pp* odmah nakon energičnog završetka dvanaeste varijacije. Premda se dvije varijacije ne razlikuju puno u tempu one čine kontrast u dinamici i vrsti tehnike te u općenitom karakteru. Za vježbanje dvohvata *legato* u desnoj ruci predlažem posebno svirati prvo gornji glas, a zatim donji istim prstometom kojim sviramo oba glasa zajedno. U ovoj varijaciji važnu ulogu ima artikulacija koja je označena lukovima te ju pri izvedbi svakako treba poštivati.

Kroz pregled ovih pet virtuoznih varijacija obuhvatio sam sve glavne tehničke probleme ove skladbe. Kod ostalih varijacija u prvom planu nisu tehnički zahtjevi nego intelektualni pa će o tome biti riječi u interpretativnoj analizi.

4. INTERPRETATIVNA ANALIZA

Svi aspekti ove skladbe o kojima sam ranije govorio ujedinjuju se pri interpretaciji skladbe. Zato je cijeli ovaj rad na neki način interpretativna analiza, a u ovom poglavlju samo bih želio kratko proći kroz skladbu, upozoriti na neka mjesta i pažnju čitatelja usmjeriti ne toliko na detalje (što sam činio u prethodnom poglavlju) koliko na cjelinu djela i na ono najvažnije – karakter glazbe.

Ova skladba počinje mirnom temom. Punktirani ritam daje joj prizvuk koračnice što je važno pri izvedbi ove skladbe. Također je važno unutar harmonijske strukture teme čuti višeglasje, slušati polifoniju jer tek tada slušatelj može prepoznati pravi potencijal ove glazbe. Bitno je strogo držati tempo te tako dopustiti da savršena građa ove glazbe od tri jednaka dijela iz nota prijeđe i na slušatelja. Upotreba pedala oplemenjuje zvuk instrumenta i temi daje veći tonski volumen.

U prvoj varijaciji slušatelju treba jasno predstaviti nastup teme u donjem glasu, a to ćemo postići tako da poštujemo Brahmsove dinamičke oznake. Tema završava dinamikom *pianissimo*, a prva varijacija počinje *piano*. Ovdje treba jasno tonski naznačiti razliku između teme i glazbenog materijala u desnoj ruci koji predstavlja komentar teme i daje joj izražajnost. Srednji dio varijacije treba jasno voditi do *arpeggio* akorda u taktu 37 u *forte* dinamici, a zatim pažljivo slijediti Brahmsove oznake te ne početi odmah stišavati kako bi takt 41 zvučao *piano*, a ne tiše od toga jer treba ostaviti prostora za *pianissimo* na kraju varijacije.

Druga varijacija prvi je kontrast u skladbi. Tempo je brži i ritam ovdje ima jako važnu ulogu. Mislim da u ovoj varijaciji pedal uopće ne treba koristiti kako bi linija lijeve ruke zvučala *staccato*, no zato prstomet desne ruke treba prilagoditi kako bi se akordi mogli svirati što je moguće više *legato*. Time postižemo još jedan kontrast suprotstavljajući punom zvuku teme i prve varijacije drugu tonsku sliku i tako stvarajući napeti ugođaj pun iščekivanja.

Treća varijacija povratak je u karakter teme i njenu tonsku sliku, ali sada u prvi plan dolazi pjevnost linije dionice desne ruke koja dočarava dijalog između dva lika. Taj dijalog pun je nesigurnosti, pitanja, neizvjesnosti, a sve to doseže vrhunac u 82. taktu na što nema pravog odgovora već sve ostaje u zraku.

Četvrta varijacija nastupa kao smirenje napetosti i na prvi pogled ona tako zvuči, ali neprekidni niz šesnaestinki daje joj karakter potrage. Brahms traži odgovor. Kako bi to došlo do izražaja nije dobro koristiti puno *rubata* u ovoj varijaciji da se ne poremeti tijek glazbe. Zanimljiv je način na koji Brahms piše šesnaestinke: dvije po dvije su pod lukom, a svaka je označena točkom što sugerira da treba dati važnost svakoj od njih. Ne bih preporučio upotrebu puno pedala u ovoj varijaciji kako se sve šesnaestinke ne bi stopile u jedan akord i kako bi Brahmsova artikulacija barem u nekoj mjeri došla do slušatelja. Zato mislim da je najbolje rješenje upotrebljavati manje od punog pedala: pola pedala ili četvrt pedala što zahtijeva puno tonskog istraživanja.

Peta varijacija početak je nečeg novog. Ona nudi rješenje koje tražimo. Rješenje je agresivnost, neuračunljivost, stalna promjena karaktera. Tu se pojavljuje Kreisler, kao odgovor na silnu napetost do koje je došlo ranije. *Staccato* u ovoj varijaciji treba svirati jako energično, inzistirajući na svakoj noti, a to podrazumijeva sviranje bez pedala na početku. To je i Brahmsova ideja jer tek u 126. taktu on piše *col Pedale*. Ovdje treba pažljivo koristiti dinamička sredstva kako bi vrhunac u 137. taktu zaista zvučao kao vrhunac.

Šesta varijacija nastavlja u sličnom karakteru kao i peta. Iako se na prvi pogled tako ne čini, ovdje je jako bitna uloga lijeve ruke koja predstavlja antitezu desnoj. Linija basa mora biti jako oštro i ritmično izvedena što će pojačati karakter ove glazbe. Rastvorbe u desnoj ruci također treba svirati energično i brinuti se za svaku notu. Tonsku sliku treba promijeniti u 160. taktu. Početak je gotovo nježan, a slušatelj jasno mora čuti dvije linije: melodiju i bas. Sve ove note između, koje nije lako odsvirati, moraju biti samo ukras.

Sedma varijacija istražuje ton, harmoniju i harmonijske promjene. Nakon Kreislerovog rješenja dolazi Brahmsovo rješenje. Agresiji i ludosti suprotstavlja se mirni dijalog. Upravo se to sada traži od izvođača – da sluša, da bude otvoren za dijalog. Bitno je čuti svaku notu, pratiti svaki glas i biti osjetljiv na svaku promjenu pri izvedbi ove varijacije. To je vidljivo i u dinamičkom planu koji se razvija samo od *pianissima* do *piana*. Od slušatelja Brahms traži potpunu koncentraciju i tako nas uvodi u prvi kanon kojeg ćemo uspjeti čuti samo ako jako pažljivo slušamo.

Osma varijacija jedna je od najtežih jer od izvođača traži da razlikuje i ponekad naglasi linije koje se sve stapaju u jednu harmoniju. Glavno pitanje je koliko biti dosljedan u jasnom pokazivanju intelektualne organizacije ove varijacije, a koliko pustiti da glazba sama teče. To je stvar odluke svakog izvođača. No ono na što treba paziti i što nije nimalo lako je postizanje

tečnosti lijeve ruke koja svira i liniju basa i melodiju u kanonu s gornjim glasom. To treba što je više moguće olakšati upotrebom spretnog prstometa.

O tehničkim zahtjevima devete varijacije već sam pisao ranije, a ovdje bih samo htio naglasiti da cilj mora biti postizanje misterioznog karaktera u *pianissimo* dinamici. Moguća upotreba pedala je od prve do druge osminke u basu što će doprinijeti osjećaju *crescenda* i *decrescenda* unutar linije šesnaestinki. Premda Brahms savjetuje upotrebu pedala u 233. taktu, ne bih to preporučio jer to lako može dovesti do nejasnog i neodređenog tona.

Glavna karakteristika desete varijacije je pjevnost. Izvođač treba otkriti kako da ova tiha glazba zvuči jako pjevno. Pedal treba prilagoditi tako da ne smeta srednjem glasu u prvih osam taktova. U ovoj varijaciji moguće je koristiti puno slobode kako bi melodija bila što izražajnija, ali pri tome će jako pomoći slušanje srednjega glasa koji oplemenjuje liniju melodije. Primjer za to je 265. takt i već spomenuti citat Clare Schumann.

Jedanaesta varijacija mora zvučati nestvarno, kao da lebdi. Pri tome je moguće naglasiti liniju gornjega glasa u desnoj ruci koja je jako neobična. Ovdje treba upotrijebiti puno pedala kako bi se dobio najbogatiji mogući ton u *pianissimu*.

Dvanaesta varijacija na tragu je pete i šeste po svom karakteru, a od njih se razlikuje po tome što ona najdublje zalazi u karakter u koji nas peta i šesta varijacija samo uvode. Pri izvođenju treba uzeti u obzir oznaku *scherzando* – ova varijacija mora zvučati groteskno, a to podrazumijeva slobodno baratanje svim glazbenim parametrima. Bez obzira na tehničku zahtjevnost zadnjih pet taktova, njih treba svirati potpuno bezbrižno te luđački impulzivno.

Trinaesta varijacija predstavlja potpuno novu tonsku sliku te od izvođača traži tonsku i ritmičku preciznost. Pedal ovdje treba upotrebljavati jako pažljivo da se ne bi upropastila jasnoća triju linija. To je jako bitno u trećem dijelu varijacije gdje motiv s početka nastupa u prvoj oktavi pa s pedalom treba biti još oprezniji. Premda ova varijacija nema veliki dinamički raspon, Brahms to nadoknađuje raznolikom artikulacijom kojom gradi napetost. Zanimljiv je efekt u srednjem dijelu gdje nakon tri takta s *crescendom* i akcentom u svakom taktu nastupa nagli *pianissimo* kao vrhunac varijacije.

Četrnaesta varijacija pisana je u obliku dvoglasnog kanona dok se linija lijeve ruke sastoji od akordičkih rastvorbi. Jako je neobičan način na koji Brahms zapisuje dionicu lijeve ruke. On želi da svaka nota lijeve ruke bude izvedena *staccato* pa čak i najdublja nota svake rastvorbe te ne piše nikakvu oznaku pedala. Ako to shvatimo doslovno, jasno je da na klaviru takva

pratnja ne zvuči dobro. Zato neki pijanisti jednostavno koriste puno pedala i time uopće ne poštuju Brahmsov zapis dionice lijeve ruke, ali tako cijela varijacija barem zvuči lijepo. Mislim da niti doslovno poštivanje Brahmsovog zapisa niti njegovo potpuno nepoštivanje ne dovodi do zadovoljavajućeg rješenja te da treba naći treće rješenje. Kada bolje razmislimo, jasno je što Brahms želi postići oznakom *staccata* – želi pratnju koja neće smetati kanonu jer kada se ova varijacija svira s puno pedala, kanon pada u drugi plan. Zato ne treba upotrebljavati puni pedal nego samo toliko pedala koliko je potrebno da bi zvučao harmonijski obris dionice lijeve ruke. To je veliki izazov za izvođača, ali nije nemoguće. Kada se tako postavi tonska slika ove varijacije tada ništa ne smeta dvoglasju u desnoj ruci, a lijeva ruka osim harmonijske pratnje daje i dojam protoka vremena cijeloj varijaciji. Tako sve zvuči puno bogatije i smislenije i od jednostavnog troglasja dobivamo prekrasnu pjevnu melodiju, najljepšu u ovoj skladbi koja instrument dovodi do granica njegovih mogućnosti.

Petnaesta varijacija glazba je koja traži poseban ton klavira. Kada pogledamo strukturu cijele skladbe jasno je da zadnje tri varijacije zapravo čine zaključak, *codu* ovog djela. Pri tome slušatelj ima dojam da se nakon četrnaeste varijacije glazba počinje sve više udaljavati, uzdizati. To je vidljivo u upotrebi tonaliteta, harmonije i u samom klavirskom slogu. Petnaesta varijacija ponovno je pisana u obliku kanona, ali ovaj puta čine ga sopran i bas dok je između njih linija srednjega glasa koju čine akordičke rastvorbe uzlazno - ona se svaki put ispočetka uzdiže. I zato *piano* petnaeste varijacije ne može biti jednak niti jednoj drugoj dinamici koju smo već čuli. Pri izvedbi bitno je dobro raspodijeliti liniju srednjega glasa između dvije ruke jer Brahms kao da ovdje uopće nije razmišljao o sviranju klavira već je samo zapisivao glazbu koju je čuo.

Nebeski karakter glazbe nastavlja se i u posljednjoj varijaciji za koju ponovno treba pronaći poseban ton. Kao što sam već ranije spomenuo, dinamičke oznake ove varijacije na granici su s nestajanjem (*pp*, *ppp*, *decrescendo*). Pri izvedbi treba paziti na tečnost glazbe koja nikako ne smije biti prekinuta. Linija basa mora slušatelja voditi kroz cijelu varijaciju i akordi u desnoj ruci ne smiju joj smetati. Srednji dio treba pažljivo tonski izgraditi kako *crescendo* ne bi upropastio cjelokupnu tonsku sliku i slušatelja ponovno vratio na zemlju. Nakon vrhunca u 411. taktu treba se postepeno vraćati u *pianissimo* te nastaviti još više stišavati. Brahmsova ideja je jasna: zadnja četiri takta trebaju se jednostavno izgubiti u tišini. Je li to moguće? Svatko treba naći svoj odgovor.

5. ZAKLJUČAK

Istražujući ovo djelo i vodeći čitatelja kroz različite aspekte Brahmsovih *Varijacija*, mogu samo ustvrditi da se radi o vrhunskom glazbenom ostvarenju. Treba napomenuti da iako se Brahmsov klavirski slog ponekad čini jednostavan i ne pretjerano zahtjevan za izvođača, pažljiviji pogled otkriva bogatstvo ideja koje je Brahms imao na umu. Kada izvođač to uzme u obzir, tek tada dolazi do izražaja njegova prava virtuoznost koja nije u sviranju puno nota već u prenošenju mnogih ideja.

Želja mi je da ovaj rad pomogne svima onima koje zanima izvedba ove skladbe, kao što je pomogao i meni dok sam ga pisao. Također želim naglasiti kako je jedna od najbitnijih zadaća učenja osvještavanje stvari. To je i glavna zadaća ovoga rada, osvijestiti skladateljeve ideje te ih svim raspoloživim sredstvima prenijeti na druge.

Bibliografija:

Andreis, Josip, *Povijest glazbe*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1989.

Brahms, Johannes; Avins, Styra; Eisinger, Josef, *Johannes Brahms: Life and Letters*, Oxford University Press, 1997.

Dahlhaus, Carl, *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.

G. S. Bozarth: 'Brahms, Johannes, §2: New paths', *Grove Music Online* ur. L. Macy (pristup 05. 06. 2018.), http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51879pg2#S51879.2

Latham, Peter, *Brahms*, New York: Pellegrini and Cudahy Inc., 1949.

McCorkle, Margit L., Predgovor notnom izdanju, München: Henle Verlag, 1987.

Musgrave, Michael, *The Music of Brahms*, Oxford: Clarendon Press, 1994.

Plavša, Dušan, Brahms, Johannes, u: Kovačević, K. (ur.), *Muzička enciklopedija*, svezak 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977., str. 239-242.

Žmegač, Viktor, *Majstori europske glazbe*, Zagreb: Matica hrvatska, 2009.