

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за клавир

Клевис Терђи

*Значајне транскрипције оркестарских дела за клавир и vice versa: студија о њиховој
генези и стилу*

– писани део докторског уметничког пројекта –

Ментор:

Мр Невена Поповић, редовни професор

Др ум. Владимир Цвијић, ванредни професор

Коментор:

Др Соња Маринковић, редовни професор

Београд, 2016. године

САДРЖАЈ:

1. Увод.....	2
2. Клавирска и оркестарска транскрипција: генеза и контекст	7
3. Компаративна анализа одабраних дела	16
4. Изазови за интерпретаторе.....	45
5. Закључак.....	61
6. Литература.....	63

УВОД

Једно од ретко истраживаних подручја у оквиру пијанистичког репертоара јесу клавирске и оркестарске транскрипције.¹ Није познато зашто пијанисти ретко изводе транскрипције, а поготово зашто ретко пишу о њима. Свакако да оваква врста композиције представља посебан интерпретативни изазов, с обзиром на то да она сама представља једну сасвим нову врсту жанра, ако се тако може рећи. Изазов се не састоји само у „правилном“ извођењу транскрипције, већ и у томе што се, у окружењу једне такве нове врсте композиције, пијаниста осећа помало као посредник између онога што је композиторова замисао, онога што је транскрипција и онога што је његова сопствена замисао као интерпретатора. Потребно је, дакле, „помирити“ све оне аспекте одабраног дела и извести га на адекватан начин. Питање је: како?

Пре него што пређем на специфичне аспекте и интерпретативне захтеве које транскрипције постављају пред извођаче, неопходно је да дефинишем оквир у којем ће се кретати ово истраживање. Основна идеја овог пројекта јесте приказивање генезе и стила клавирских и оркестарских транскрипција, са акцентом на репертоар из друге половине 19. и прве половине 20. века.² Дакле, кроз анализу клавирских и оркестарских дела Модеста Петровича Мусоргског (1839–1881) и Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875–1937) настојаћу да прикажем следеће:

- шта се дешава са делом које је транскрибовано, тј. у којој мери транскрипција утиче на идентитет „оригиналног“ дела, а посредно и на извођење;
- који су све аспекти једног дела промењени у поређењу са транскрипцијом;
- да ли се, осим медија, догађају и промене на композиционо–техничком или интерпретативном плану;
- да ли се, узимајући у обзир све наведено, транскрипција може посматрати као засебан жанр?

Наравно, ово су само нека од питања која побуђују моју пажњу у контексту теме овог пројекта. Имајући у виду сложеност и обухватност дате теме, моји циљеви су да у овом раду представим њене примарне аспекте. То су:

¹ Marc-André Roberge, *From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composer's Work*, *Notes*, second series, vol. 49, no. 3, 1993, 925, www.jstor.org/stable/898925, приступљено новембра 2015. године.

² Наведени временски оквир односи се на настанак оригиналних композиција, док поједине транскрипције захватају и 21. век.

- генеза транскрипције као форме и жанра (историјски преглед кључних развојних тачака транскрипције од 17. до 20. века);
- естетички, поетички и стилистички аспекти транскрипције у контексту анализе одабраних дела;
- расправа о транскрипцији као жанру и разматрање улоге транскрипције у оквиру пијанистичког репертоара;
- интерпретација одабраних композиција у музичко-историјском и музичко-теоријском контексту и анализа њихових појединачних параметара.

Циљеви овог рада били би расветљавање улоге и значаја транскрипција унутар корпуса пијанистичке литературе, затим (пре)испитивање интерпретаторских изазова који се јављају приликом извођења транскрипција и, на крају, сагледавање доприноса појединих композитора и извођача жанру транскрипција у смислу увођења нових пијанистичких и експресивних захтева.

Ако бисмо покушали да направимо класификацију доступне литературе, онда бисмо свакако издвојили две примарне категорије. Пре свега, проблематика транскрипција обрађује се у оквиру већих истраживања, попут магистарских и докторских радова. У овој групи радова аутори се најчешће баве транскрипцијама одређених композиција и то са извођачког аспекта. Са друге стране, у часописима се могу пронаћи специјализовани ради/студије у којима се аутори баве транскрипцијама као жанром који има своју улогу у оквиру пијанистичког репертоара. Такви радови су значајни не само због теоријског објашњења и утемељења проблематике о транскрипцијама у један шири музичко-историјски и музичко-естетички контекст, већ и због тога што се у њима такође разматрају поједини аспекти композиторског односа према транскрипцијама. Свакако треба споменути и неколицину већих студија/монографија које посебно обрађују тему транскрипција или се транскрипције разматрају у оквиру различитих композиторских опуса (на пример, у биографским студијама о појединим композиторима или у оквиру прегледа композиторског опуса појединих композитора).

Један од важних радова, који ми је помогао да обликујем сопствене идеје о транскрипцији, јесте докторска дисертација Џени Маневе (Jeni M. Maneva) под насловом *Maurice Ravel's La valse: historical context, structure, harmony, and challenges*

*for interpretation in the solo piano version.*³ У овом раду ауторка се детаљно бави транскрибованом верзијом Равеловог *Валцера*, указујући не само на компоненте музичког израза, музичке структуре, хармоније и композиционе технике, већ и на специфичне поступке које је нужно применити приликом интерпретације ове верзије дела. Стога се и у свом раду у великој мери ослањам на њене закључке, јер је то један од ретких радова који на овакав начин третира проблематику транскрипција у оквиру пијанистичког репертоара. Осим тог рада, од важности је била и докторска дисертација под насловом *Correcting the record: a comparison of Vladimir Ashkenazy's Urtext-based edition of Pictures at an Exhibition with orchestration by Ravel and Stokowski*, чији је аутор Хун Чои (Hoon Choi).⁴ Иако није директно повезана са мојим истраживањем, ова дисертација ми је помогла да увидим начине на које је могуће спровести упоређивање два различита извођења дела, односно две различите верзије једног истог дела. Такође, рад је аналитички врло интересантно конципиран, те ме је то додатно подстакло приликом моје анализе.

Такође, мали је број оних аутора који се баве одређеним питањима пијанистичког репертоара и технике у односу на транскрипције. За мене је била важна једна од ретких студија из те области, чији је аутор музиколог Морис Хинсон (Maurice Hinson). Она носи наслов *The Pianist Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*.⁵ У њој аутор даје практичне сугестије о начину на који треба приступати транскрипцијама и њима сличним делима, као и о томе како се ова дела могу третирати са ширег историјског, естетичког и стилског аспекта (а што је у директној вези са питањем о самосталности транскрипције као жанра). Од користи били су и радови који нису посвећени директно питању транскрипције или одређених транскрипција одабраних дела. То су углавном опште студије и биографије о Мусоргском и Равелу или студије које су посвећене искључиво појединим делима или жанровима у опусима ових композитора. У студијама у којима су анализе дела заступљеније (као на пример у књизи Мајкла Руса (Michael Russ) о Мусоргскијевим *Сликама са изложбе* или у књизи Ненси Брикард (Nancy Bricard) о истом делу) ради се углавном о општим, музиколошким анализама, без посебног осврта на питање других верзија ових дела. У

³ Jeni M. Maneva, *Maurice Ravel's La valse: historical context, structure, harmony, and challenges for interpretation in the solo piano version*, a research project, Morgantown, West Virginia, College of Creative Arts, 2005.

⁴ Hoon Choi, *Correcting the record: a comparison of Vladimir Ashkenazy's Urtext-based edition of Picture at an Exhibition with orchestration by Ravel and Stokowski*, PhD dissertation, University of North Texas, 2012.

⁵ Maurice Hinson, *The Pianist Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

случају Равелових дела приметио сам да је мањи број студија посвећен његовим делима. Углавном сам наилазио на опште биографске студије у којима се, мање или више, говори и о делима.

Осим литературе која ми је помогла да обликујем овај рад у смислу чињеница и контекста, од значаја је и анализа одабраних дела. Међутим, то неће бити „класична“ музичка анализа. У циљу да представим оне параметре који су уочљиви и који су, у клавирској или оркестарској верзији, били подложни промени, као и параметре који утичу на специфичан „изглед“ интерпретације, неке аспекте дела нећу детаљније обухватити. Циљ ми је да упоређивањем клавирске и оркестарске верзије једног дела установим:

- структуру и музички материјал дела;
- параметре који имају важну улогу у обликовању дела у „оригиналној“ верзији (тачније, у оној верзији која је изворно прва);
- општу драматургију дела и начин на који је оно реализовано од стране композитора;
- параметре који су подлегли промени у односу на изворну верзију;
- начин на који се промене реализују (да ли оне зависе само од медија у којем се излаже музички материјал или је по среди и специфична композициона техника);
- општу замисао онога који је дело транскрибовао.

На крају ове анализе, а у складу са сазнатим чињеницама, покушаћу да дам одговор на питање која је улога извођача-пијанисте у обликовању и извођењу дела које је транскрибовано. Предложићу и неке специфичне поступке које је нужно укључити да би се извођење извело што адекватније и да би се, заправо, достигао онај степен уметничког осмишљавања који је имплицитно постављен од стране композитора и онога који је дело транскрибовао.

Наговестио сам да ћу се у овом пројекту бавити клавирским и оркестарским делима Модеста Мусоргског и Мориса Равела. Прецизније, реч је о клавирској свити *Слике са изложбе* из 1874. године, која никада није изведена као клавирско дело, о изворној оркестарској верзији дела *Ноћ на голом брду* (1867), реоркестрираној верзији истог дела окарактерисаној као „фантазија за оркестар“⁶ из 1886. године, чији је аутор композитор Николај Римски-Корсаков (1844–1908), затим верзији за клавир соло чији

⁶ Robert William Oldani, “Mussorgsky, Modest Petrovich”, у: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, приступљено децембра 2015. године.

је аутор Константин Чернов (1865–1937) и, на крају, аранжману пијанисте Бориса Березовског из 1995. године.⁷ Од Равелових композиција избор обухвата клавирску свиту *Купренов гроб* (*Le tombeau de Couperin*, 1914–1917), чије је поједине ставове композитор оркестрирао 1919. године, као и кореографску поему за оркестар *Валцер* (*La valse*, 1919–20), коју је Равел „прерадио“ за два клавира и за клавир соло.⁸ Дакле, временски распон протеже се од друге половине 19. века (1867) до почетка 21. века (2005). Питање је да ли оволики временски распон може утицати и на поимање оригиналног дела од стране појединих његових прерађивача или је временска дистанца у случају транскрипција мање важан фактор.

Осим уводног поглавља, овај рад обухвата и поглавље о историјату транскрипције као жанра, о начинима на који се транскрипција „спроводи“, односно које су намере онога који се бави транскрипцијом и разлози због којих приступа транскрипцији. На крају поглавља о клавирским и оркестарским транскрипцијама покушаћу да дам своје мишљење о томе да ли се транскрипције могу сматрати посебним, самосталним жанровима или не. Након тог поглавља следе два аналитичка поглавља. У првом аналитичком поглављу бавићу се издвајањем и истицањем оних параметара одабраних музичких дела који су од значаја како за дато дело, тако и за његову транскрипцију. Пратићу дакле параметре који су промењени у једној или другој (клавирској или оркестарској) верзији једног дела. У другом аналитичком поглављу бавићу се конкретим захтевима и изазовима који се јављају приликом интерпретације оваквих дела. Потребно је, дакле, изложити које су то специфичности у интерпретацији транскрипција и на који начин је потребно осмислити извођење оваквих дела. У овом поглављу руководићу се сопственим приступом извођењу ових дела, који износим као предлог другим извођачима који се баве сличном проблематиком. На крају, покушаћу да сажмем закључке до којих сам дошао током рада на одабраним делима, како у процесу припреме за извођење, тако и у процесу писања овог текста.

⁷ Березовски је извршио адаптацију Черновљеве верзије клавирске транскрипције дела *Ноћ на голом брду*.

⁸ Oldani, navedeno delo i Barbara L. Kelly, “Ravel, Joseph Maurice”, u: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, приступљено децембра 2015. године.

КЛАВИРСКА И ОРКЕСТАРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА: ГЕНЕЗА И КОНТЕКСТ

Транскрипција (енгл. Arrangement, нем. Bearbeitung) подразумева прерађивање неког дела, најчешће за други медиј од онога у којем је првобитно записано.⁹ Међутим, транскрипција подразумева и прераде већ постојећих дела, а у складу са њиховим првобитним имагинативним и креативним садржајем.¹⁰ Као крајњи резултат овог процеса настаје ново дело. Често се транскрипција заснива на неком већ постојећем музичком материјалу, било да је у питању само асоцијација на дати материјал или је у питању инкорпорација материјала. У том смислу, „распон“ транскрипција је доста широк – од варијација, миса пародија и различитих духовних дела базираних на мелодији кантус фирмуса. Међутим, осим тога што подразумева „преношење“ једног дела из једног медија у други (на пример, из клавијског у оркестарски), транскрипција може значити и редуковање или усложњавање већ постојећег дела, без промене медија. У сваком случају, није нимало једноставно дефинисати транскрипцију на правилан начин, управо због широког значења који тај појам има међу музичарима.

Историјски посматрано, транскрипције постоје у готово свим раздобљима историје музике и то у заиста великом броју. Како наводи Малколм Бојд (Malcolm Boyd), аутор јединице о транскрипцијама у *Гроуву*, важан фактор у појавности транскрипција био је комерцијални аспект. Издавачи су у транскрипцијама видели начин како да прошире своју делатност и повећају број својих издања. Сви већи издавачи су наплаћивали транскрибована дела или су истовремено објављивали дело у више различитих издања, тј. транскрипција. Тако су, на пример, у 18. веку енглески мадригали често транскрибовани,¹¹ стичући популарност међу музичарима аматерима и професионалцима, док су у 19. и 20. веку тада већ увелико популарна дела *Бумбаров лет* Н. Римског Корсакова или *Прелудијум у цис-молу* Сергеја Рахмањинова (1873–1943) транскрибована за све могуће комбинације инструмената. Такође, појављивале су се и транскрипције значајних вокалних, оперских и вокално–инструменталних дела. Међутим, овакве транскрипције захтевале су и високу спрему онога ко се подухватио транскрибовања, због тога што нису биле у питању типичне редукције сложенијих дела у неки једноставнији медиј. Осим тога, транскрипције су се могле појавити и као припремне „вежбе“ за писање музичког дела у одређеном жанру. Познато је да су Јохан

⁹ Malcolm Boyd, “Arrangement”, u: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, navedeno delo.

¹⁰ Evelyn Howard-Jones, “Arrangements and Transcriptions”, *Music and Letters*, vol. 16, no. 4, 1935, 305, www.jstor.org/stable/728727, приступљено децембра 2015. године.

¹¹ Упор. Isto.

Себастијан Бах (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) и Волфганг Амадеус Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) пре компоновања својих концерата транскрибовали концерте других композитора.

Већ се из овог кратког прегледа може наслутити да су транскрипције нимало једноставан жанр. Тачније, није их једноставно дефинисати, јер подразумевају различите врсте односа према изворном делу или музичком материјалу. Транскрипције, затим, имају и широку намену: од поједностављених композиција намењених музицирању аматера до преиспитивања сопствених композиционо-техничких могућности професионалних музичара и композитора. Осим тога, транскрипције су писане и ради обogaћивања литературе за неке инструменте који нису довољно заступљени у солистичком, камерном или концертантном музицирању. То је била идеална прилика да се прошири њихов репертоар.

У случају пијанистичког репертоара, познато је да су виртуозна и технички комплексна клавирска дела транскрибована да би се омогућило и музичарима-аматерима да их изводе. Међутим, постојале су и транскрипције виртуозних дела (као што су на пример транскрипције Шопенових (Frédéric Chopin, 1810–1846) *Етида* од Годовског (Leopold Godowsky, 1870–1938) које су, у погледу техничке комплексности, надмашивале сам оригинал.

Слично је и са оркестарским делима: нека од њих су неретко реоркестрирана, а разлози су вишеструки. На пример, до реоркестрације долази услед техничког усавршавања инструмената када се, на пример, уместо инструмената коришћених у првобитној верзији дела појаве нови и савршенији инструменти, те композитор реоркестрира дело пласирајући сада нове инструменте. То је случај са *Трећом симфонијом* Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827). Осим тога, композитори посежу за транскрипцијама када је оригинално дело у неком смислу „слабо“, односно када поседује одређене недостатке (према мишљењу онога ко га транскрибује). Тада се често на основу постојећег дела одређеним изменама и докомпоновањем ствара ново, транскрибовано дело. То је случај са Малеровим (Gustav Mahler, 1860–1911) реоркестрацијама Шуманових (Robert Schumann, 1810–1856) симфонија,¹² као и са неколиким реоркестрацијама оперских дела Модеста Мусоргског од стране Николаја Римског Корсакова.

¹² Малер је, иначе, имао тенденцију да „ретушира“ композиције различитих композитора, махом оних које је имао на свом диригентском репертоару.

С обзиром на чињеницу да постоје различити видови транскрипција, што је условљено интенцијама аутора који посеже за транскрибовањем неког дела, Малколм Бојд наводи да је изузетно тешко начинити било какву врсту категоризације транскрипција.¹³ Међутим, он ипак успева да установи две начелне категорије:

- транскрипције које настају из практичних разлога и користе махом у циљу популаризовања одређених дела међу музичарима-аматерима или као дидактичка средства у настави инструмента;
- транскрипције са већим степеном креативног ангажовања, које представљају у одређеном смислу музичко дело за себе.

Свакако да је ова друга категорија транскрипција значајнија за изучавање, јер се у њој налазе дела која поседују одређене стилске и естетичке вредности „уписане“ од стране онога који је задужен за транскрибовање. Такође, интересантно је посматрати начине на који се једно, већ постојеће, музичко дело мења у условима другачијег медија, другачијег „потписа“ и музичког језика, као и другачијих естетичких, уметничких и вредносних критеријума које као транскрипција добија. Наравно, од значаја су и аспекти интерпретације, који би требало да се односе не само на техничке „проблеме“ у транскрипцијама већ и на њихову жанровску неопредељеност.

Посматрано са аспекта генезе транскрипције као жанра, могуће је пратити њене корене још из средњовековних тропа и клаузула. Осим ових примера, прве транскрипције обухватају и ране мотете, у којима се вокални парт замењивао инструменталним или обрнуто. Ипак, најзначајнији примери транскрипција у првом периоду развоја овог жанра (до 1600. године) јесу прераде вокалних полифоних дела за лауту или инструменте са диркама. У случају инструмената са диркама, овакве транскрипције представљају и прве примере из репертоара за ове инструменте, а датирају из 14. века. Према писању М. Бојда, у питању су не сасвим једноставне „прераде“ вокалних композиција, већ је приметан и одређени степен креативног ангажовања.¹⁴

Оснивањем првих издавачких кућа, развојем штампарија, као и постепеним развојем музичких инструмената, транскрипције постају доступне широм Италије, Француске, Шпаније и Немачке. Повећана комерцијализација и доступност оваквих композиција свакако је утицала и на њихов стилски развој. Тако су, на пример,

¹³ Boyd, “Arrangements”, navedeno delo.

¹⁴ Isto.

транскрипције за лауту, које би биле популарне у овом периоду, допринеле развоју монодијског стила крајем 17. века.

У наредном периоду генезе овог жанра (од 1600. до 1800. године), приметно је неколико праваца у којима се одвија развој транскрипција. Пре свега, преиначење вокалних деоница у инструменталне (и обрнуто), које је обележило први период генезе транскрипција, и даље важи као један од базичних видова појавности овог жанра. Међутим, са порастом интересовања за инструменталну музику и развојем музичких инструмената у 17. веку (и касније), транскрипције попримају нови „облик“. По први пут, оне не обухватају прелажење из вокалног у инструментални медиј, већ се одвијају у оквиру истог, инструменталног медија. Од нарочитог значаја за овај ступањ генезе транскрипција јесте појава и развој инструменталног концерта. Захваљујући овом жанру инструменталне музике, број транскрипција које су подразумевале промену инструменталног медија се повећао, нарочито током касног 17. и почетком 18. века. Као један од значајних композитора који су неговали жанр транскрипције у овом периоду појављује се Јохан Себастијан Бах. Он је прерадио инструменталне композиције Албинија, Торелија, Телемана и Вивалдија за оргуље и харпсикорд, често дословно преносећи оригиналну композицију у ново инструментално окружење. Осим коришћења „туђих“ композиција, Бах је био познат и по томе што је често користио сегменте из сопствених композиција, понекад комбинујући одломке из неколико различитих дела. Ипак, оваква врста обраде постојећих композиција није представљала транскрипцију у правом смислу те речи, већ пародију.

Након Баха, појавила су се још два значајна композитора која су неговала посебан однос према транскрипцији и чије су транскрипције, заправо, значајне за развој целокупног жанра. У питању су Јозеф Хајдн (Joseph Haydn, 1732–1809) и В. А. Моцарт. Хајдново дело *Седам Христових речи на крсту* представља, према мишљењу М. Бојда, „класично место“ у историји транскрипција. Настало као оркестарско дело 1786. године, Хајдн га је прерадио за гудачки квартет 1787. године, а након тога је ово дело трансформисано у ораторијум (1796. године). Ово Хајдново остварење представља врло комплексан пример транскрипције: не само да је реч о промени медија (из оркестарског у камерни, а потом и у вокално-инструментални), већ је реч и о степену сложености композиције услед преношења музичког материјала из оркестарског у камерни, односно вокално-инструментални медиј, као и о поступцима који су при том коришћени. Са друге стране, Моцартове транскрипције представљају врхунац развоја транскрипције с краја 18. века. Радећи транскрипције за утицајног покровитеља музике

барона ван Свитена, Моцарт је прерадио Бахове фуге за гудачки трио и гудачки квартет, а такође је реоркестрирао и Хендлове (Georg Friedrich Händl, 1685–1759) композицији *Ацис и Галатеа*, *Месија*, *Александрова гозба* и *Ода за дан Св. Цецилије*. Значај Моцартових транскрипција лежи у односу композитора према музици прошлости и могу се довести у везу са транскрипцијама Баха и реоркестрацијама Хајдна.

Током 19. века, развој транскрипција био је условљен двема околностима. Прва је појачано интересовање за инструменталну боју, као параметар музичког језика независан од осталих, а друга је доминација клавира у приватном и јавном музицирању, односно и као салонског и као концертантног инструмента. Такође, променио се и однос композитора према транскрипцијама. Бојд сликовито објашњава како су композитори 19. века предузимали велике напоре да својим делима обезбеде оригинално извођење, односно извођење у медију у којем су записана, док су, са друге стране, аранжери посезали и за музиком прошлих времена.¹⁵ У том смислу, најчешће су сами композитори били ти који су прерађивали сопствене композиције.

Изузетак су биле клавирске транскрипције, које су током 19. века (а и касније) представљале најпопуларнији вид овог жанра. Захваљујући распрострањености клавирских транскрипција, многобројне композиције оперског и инструменталног репертоара изводиле су се у кућама музичара аматера као транскрипције за соло клавир али и транскрипције за клавирски дуо. Транскрипције су такође биле незаобилазни део пијанистичког репертоара утицајних пијаниста, који су на тај начин демонстрирали не само своје техничко умеће, већ и забављали своју публику. Један од важнијих је, свакако, Франц Лист (Franz Liszt, 1811–1886), чија делатност у погледу транскрипција представља окосницу у генези овог жанра у 19. веку. Листов опус броји различите врсте транскрипција, како у смислу медија, тако и према начину на који је композитор приступио оригиналном делу. Тако се, на пример, у клавирској транскрипцији *Прелудијума* из Вагнерове (Richard Wagner, 1813–1883) опере *Тристан и Изолда* не препознаје битнији стилистички и креативни подухват, већ је начињена дословна прерада ове композиције у клавирски медиј. Са друге стране, прераде Моцартовог *Дон Бованија*, Вердијевог (Giuseppe Verdi, 1813–1901) *Риголета* или, пак, Вагнерових

¹⁵ Isto.

музичких драма представљају знатно сложеније транскрипције у техничком и креативном погледу.¹⁶

Џонатан Крегор (Jonathan Kregor) сматра да је Листово бављење транскрипцијама имало посебну важност за развој његовог личног композиторског стила.¹⁷ Он наводи да је, на пример, транскрипција Берлиозове (Hector Berlioz, 1803–1869) *Фантастичне симфоније* из 1833/34. године имала одјека и утицаја на Листову пијанистичку технику и извођачки стил.¹⁸ Са друге стране, транскрипције Шубертових (Franz Schubert, 1797–1828) соло песама, нарочито циклуса *Зимско путовање* и *Лабудова песма*, којима је Лист био окупиран у периоду од тридесетих до четрдесетих година 19. века, значајно су пробудиле композиторов однос према наративним и развојним формама. Ове транскрипције ће „одјекнути“ у Листовим соло песамама и симфонијским поемама. Такође, Лист је био међу првим композиторима романтизма који је ангажовано приступао музици прошлости. Његово интересовање за Бахову музику имало је вишеструк значај, не само за његов лични пијанистички и композициони стил, већ и за епоху уопште. Пре свега, поновно интересовање за барокну полифонију и тадашњи инструментариј водило је ка транскрипцијама које је Лист начинио за оргуље.¹⁹ Са друге стране, бављење баховском полифонијом током четрдесетих година знатно је унапредило Листову композициону технику и обогатило његове композиције *Соната у ха-молу*, *Плес смрти* и *Фантазија и fuga*.²⁰

Још један аспект Листових транскрипција издваја се као важан – то је дидактичка улога транскрипција у Листовом раду. Наиме, током свог вајмарског периода Лист је за потребе својих ученика транскрибовао бројна дела. Тако су настала дела за соло клавир али и за клавирски дуо која је он изводио заједно са ученицима (међу којима су били Карл Таусиг, Ђовани Сгамбати и Јоаким Раф). На тај начин, Лист је био у могућности и да „провери“ ваљаност транскрипција пре слања рукописа музичким издавачима.²¹

Кроз Листове транскрипције може се пратити и његов однос према оригиналном музичком делу, што је, према мом мишљењу, важно напоменути. Наиме, Лист је био

¹⁶ У том смислу у српској музикологији се прави разлика између термина транскрипција, којим се означава промена медија, и парафраза, који означава композицију засновану на тематском материјалу који се преузима из другог дела, најчешће опере.

¹⁷ Jonathan Kregor, Stylistic Reconstructions in Liszt's Late Arrangements, *The Musical Quarterly*, vol. 91, no. 3, 2008, 200–239, www.jstor.org/stable/20534532, приступљено јануара 2016. године.

¹⁸ Isto, 211.

¹⁹ Boyd, navedeno delo.

²⁰ Kregor, navedeno delo, 211.

²¹ Isto.

прилично избирљив по питању дела која узима као основу за транскрипцију. За њега је било важно да дело поседује и одређени потенцијал (креативни, естетички, стилски итд.) погодан за транскрибовање. То практично значи да је он приступао транскрипцијама као посебном жанру, као делима која немају само „употребну“ вредност већ поседују и уметничке квалитете.

Овај кратак екскурс о Листу није без разлога. Наиме, он је после Баха и Моцарта први значајнији композитор транскрипција. Са друге стране, његов однос према овом жанру био је у то време (а и касније) веома специфичан. Кроз Листово бављење жанром транскрипција огледа се не само значај ових композиција у композиторском стваралачком опусу, већ оне имају далеко снажнији одјек на читаву његову естетику и поетику.²² Наиме, кроз транскрипције Лист је успевао да синтетише сопствене композиторске тенденције и да истражује новине у оквиру сопствених интерпретативних граница. Такође, Листово умеће као пијанисте знатно је било обогаћено његовим бављењем транскрипцијама, те је стога важно осврнути се на његов рад. Листове транскрипције су пример односа композитора, али и пример односа извођача према овим делима. То је у контексту мог бављења проблематиком транскрипција од изузетне важности, јер ми пружа увид у начин размишљања једног пијанисте који је оставио значајан допринос жанру транскрипција. Такође, можда би било могуће успоставити везе између Листа, Чернова и Березовског и начина на који ови утицајни пијанисти приступају транскрипцији и целокупном процесу „превођења“ одређеног дела из једног инструменталног медија у други. На крају, Листова улога у генези жанра транскрипције значајна је и због његовог утицаја на касније композиторе, нарочито на Равела (о чему ће бити речи у даљем току рада).

Осим „редукције“ оркестарских, оперских и камерних композиција за клавир, односно два клавира или клавир четвороручно, генеза транскрипција кретала се и у правцу преношења клавирских композиција у оркестарски медиј. У том смислу, најчешће су сами композитори прерађивали своје композиције, док је ређи случај да су други композитори завршавали туђа дела, често их реоркестрирајући. Та пракса се задржала и у 20. веку, а једно од важнијих места у том смислу заузима свакако Морис Равел. Осим тога што је сопствена дела прерађивао за различите инструменталне медије, Равел је посезао и за делима прошлости. Свакако да је најпознатији пример

²² Ближе о Листовим транскрипцијама: Phillip Friedheim, *The Piano Transcriptions of Franz Liszt*, *Studies in Romanticism*, vol. 1, no. 2, 1962, 83–96, www.jstor.org/stable/25599545, приступљено јануара 2016. године и James F. Penrose, *The Piano Transcriptions of Franz Liszt*, *The American Scholar*, vol. 64, no. 2, 1995, 272–276, www.jstor.org/stable/41212325, приступљено јануара 2016. године.

његова верзија свите *Слике са изложбе* Мусоргског која одише равеловским музичким језиком.

Интересантно је приметити како су композитори 20. века сагледавали дела прошлости, која су користили као основу за писање транскрипција. Као један од примера може се навести Арнолд Шенберг (Arnold Schoenberg, 1874–1951), који је транскрибовао *Клавирски квартет у ге-молу* Јоханеса Брамса. Композитор је са посебном пажњом приступио оригиналном делу, готово урањајући у стил Брамсове епохе, што је било неуобичајено до тада. Ипак, постојали су и композитори који су дела прошлости прилагођавали актуелном музичком језику и изразу: један од њих био је Антон фон Веберн (Anton von Webern, 1883–1945) који је прерадио шестогласни ричеркар из Баховог циклуса *Музичка жртва*.

Међутим, за разлику од транскрипција из претходних периода музичке историје, композитори 20. века суочили су се са низом ограничавајућих околности. Првенствено, појава ауторских права онемогућила је композиторима да слободно приступају прерадама и обрадама већ постојећих дела без писмене сагласности носиоца ауторских права. Такође, са појавом и развојем грамофона и радија клавирске транскрипције губе своју комерцијалну улогу. „Нови“ звучни медији служили су промовисању и ширењу познатих оперских, симфонијских и камерних дела међу публиком. Ипак, жанр транскрипција није у потпуности изгубио на значају. И даље је било композитора који су користили овај жанр у свом опусу.

На завршетку генетичке линије развоја жанра транскрипција, која сеже од 14. века, налазе се „едиције“, посебна критичка издања и редактуре одређених композиција. Оне су, наиме, замениле дотада врло популарне транскрипције.

Пратећи генезу жанра транскрипције могли смо увидети на које се све околности овај жанр прилагођавао током своје релативно дуге и богате историје. Транскрипције су одувек биле присутне као музичке композиције са различитим наменама. Стилски посматрано, транскрипције су служиле популаризацији дела уметничке музике. Кроз транскрипције композитори су омогућавали музичарима аматерима и почетницима да се упознају са тадашњим (и не само тадашњим) репертоаром класичне музике у Италији, Немачкој, Француској, Шпанији итд. Такође, транскрипције су служиле и у дидактичке сврхе: поједини композитори предавачи, попут Листа или Равела, користили су транскрипције у раду са студентима. Осим тога, транскрипције су служиле композиторима да испитају сопствене техничке и занатске могућности: они су усавршавали своју технику пишући транскрипције.

Једна од важних стилских димензија транскрипција јесте и уодношавање оригиналног дела и саме транскрипције. Ова димензија подразумева виши креативни степен и ангажовање композитора. Кроз генезу жанра могло се приметити да су поједини композитори попут Моцарта, Листа, Римског-Корсакова и Равела, на пример, успели да унесу велики уметнички и креативни елемент у своје транскрипције.

На почетку овог рада поставио сам могућност да се транскрипције могу тумачити као самостални жанр. Прва инстанца у дефинисању неке композиције као транскрипције била би степен оригиналности и креативности. Дакле, многобројне композиције које у основи имају поступак који карактерише транскрипцију – преношење оригиналне композиције у други инструментални медиј или одређени степен прераде постојеће композиције – не би се могле прихватити као транскрипције, управо због недостатка креативног степена. Стога је транскрипцијама могуће назвати оне композиције које показују изузетан степен креативне ангажованости композитора, а то би биле на пример транскрипције Ф. Листа, Н. Римског-Корсакова или М. Равела. У тим случајевима могуће је говорити о транскрипцијама као засебним, самосталним жанровима.

КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА ОДАБРАНИХ ДЕЛА

Одабране композиције Модеста Мусоргског и Мориса Равела заузимају значајно место у оркестарском и пијанистичком репертоару. Оне су занимљиве превасходно због њиховог музичког језика, драматургије и пијанистичких захтева, али и због других аспеката.

У овом поглављу ћу представити сваку композицију понаособ и то кроз њихов формални, мелодијски, хармонски, ритмички и изражајни аспект. Циљ ми је да путем музичке анализе композиција укажем на оне карактеристике или параметре који се приликом њихових транскрипција мењају, уочавајући на који начин се мењају и какве то последице оставља на општи драматуршки и формални план композиције. Композиције ће бити представљене хронолошки, а биће дат и кратак историјат настанка дела, с обзиром на то да је за нека од њих он врло занимљив.

Клавирска композиција *Слике са изложбе* Модеста Мусоргског настала је 1874. године, а посвећена је композиторовом пријатељу, сликару Виктору Хартману. Мусоргски је засновао ово дело на сликама свога пријатеља, што је условило и наслов композиције. Сваки од ставова (осим „Променаде“) носи референце на поједине Хартманове слике.

У формалном смислу, реч је о клавирској свити од десет ставова, са додатком „Променаде“ која се појављује на почетку и на неколико места у току композиције. Ставови су редом: „Гном“, „Стари замак“, „Тиљери“, „Бидло“, „Плес неизлеглих пилића“, „Два Јевреја“, „Пијаца у Лиможу (Велике новости)“, „Катакомбе“, „Колиба на кокошијим ногама (Баба Јага)“ и „Велика кијевска врата“. Ставови међусобно контрастирају темпом, карактером, хармонским језиком и изражајним средствима.

Целовитост циклуса обезбеђена је захваљујући уводу, „Променади“. Он се, наиме, појављује неколико пута у току свите, било у основном облику (као на почетку) или се појављује само тема овог одломка (у нешто измењеном виду). Међутим, „Променада“ приликом сваке појаве има јединствене карактеристике попут дужине, тоналитета, динамике, темпа и експресивности.

Пример 1: М. Мусоргски, *Слике са изложбе*, клавирска верзија, „Променада“, т. 1–8.

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto. 1874.

У прва два такта „Променаде“ основна мелодијска ћелија теме појављује се без пратње. Након тога следи врло густо фактурно вођење гласова: у питању је, суштински, фактура мелодије и пратње, с тим што је мелодија додатно „обогаћена“ акордским тоновима. Честе промене такта обликују иначе равномеран ритмички пулс у асиметричне целине (смењују се тактови 5/4 и 6/4). Богата хармонска и тонална низања доприносе занимљивости овог одсека. Темпо је јединствен током овог сегмента.

Први став свите, „Гном“, умногоме контрастира почетној „Променади“. Пре свега, у ставу су приметне честе промене темпа, прожете честим паузама. Ту је и промена на плану тоналитета: сјајни Е-дур овог става супротставља се туробном бе-молу претходног. Карактерно, овај став одсликава патуљка који несташно трчкара, што је музички дочарано првим одсеком, *sempre vivo*.

Пример 2: М. Мусоргски, *Сlike са изложбе*, клавирска верзија, „Гном“, т. 1–10.

Други одсек овог става контрастира првом у погледу темпа, ритма и карактера.

Пример 3: М. Мусоргски, *Сlike са изложбе*, клавирска верзија, „Гном“, т. 38–44.

Poco meno mosso, pesante.

Друга појава „Променаде“ обележава и прелаз на следећи став. У овој појави, основна тема се појављује у скраћеном виду.

Други став „Стари замак“ у себи сажима неколико различитих музичких утицаја. Ради се о остинатној басовској теми, која одржава структуру и ток читавог става, затим

о ритмичкој фигури сичилијане, која се везује уз басовску пратњу и декламаторној мелодијској линији, која асоцирана на композиторов вокални стил.

Пример 4: М. Мусоргски, *Слике са изложбе*, клавирска верзија, „Стари замак“, т. 1–18.

The image shows a musical score for the piano version of 'The Old Castle' (Стари замак) by Modest Mussorgsky. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Andante molto cantabile e con dolore.' and 'pp'. The score consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand. The third system shows the end of the piece with a final melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand.

Како музички ток овог става одмиче, мотиви се нижу градационо, фактурно се усложњавајући. Ипак, основна басовска линија (тон гис) константно пулсира током читавог става.

Између другог и трећег става, „Туљерија“, још једном се појављује тема „Променаде“. Трећи став поново успоставља брзи темпо (што кореспондира са првим ставом). Фактурно сложен, хармонски интересантан, овај став оживљава дечије играње у врту Туљери.

Пример 5: М. Мусоргски, *Слике са изложбе*, клавирска верзија, „Гиљери“, т. 1–9.

Dispute d'enfants après jeux.

Allegretto non troppo, capriccioso.

Четврти став, „Бидло“, директно следи након трећег става. То је први пут да се не појављује материјал „Променаде“. У четвртном ставу долази до промене темпа и карактера. У деоници леве руке појављује се материјал који подсећа на окретање точкова воловске запреге (што је подтекст наслова овог става), а представљен је као остинатна тема. Тешкоћа са којом се запрега креће музички је окарактерисана у виду издржаних тонова и ознаке *pesante*.

Пример 6: М. Мусоргски, *Слике са изложбе*, клавирска верзија, „Бидло“, т. 1–10.



Након што се четврти став заврши у пијанисиму, наступа трећа појава теме „Променаде“, најављујући пети став, „Плес пилића у љусци“. Ова минијатурна гротеска поново успоставља контраст са претходним ставом, нарочито у погледу ритма, карактера, темпа, хармонског језика и фактуре.

Пример 7: М. Мусоргски, *Сlike са изложбе*, клавирска верзија, „Плес пилића у љусци“, т. 1–12.



Својеврстан музички дијалог главна је одлика шестог става, „Два Јевреја“. Мусоргски је врло вешто спровео музичку карактеризацију два лика, супротстављајући различите тематске материјале, ритмичке групације и хармонске подлоге.

Пример 8: М. Мусоргски, *Сlike са изложбе*, клавирска верзија, „Два Јевреја“, т. 1–10.

Andante.

The image shows the first system of the piano introduction from 'Two Jews' by Modest Mussorgsky. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked 'Andante'. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The bass line has a triplet of eighth notes. Dynamics include sf (sforzando) and mf (mezzo-forte). The piece concludes with a 'Ped.' (pedal) marking and a 'dim.' (diminuendo) dynamic.

Након овог става појављује се „Променада“ и то у изворном облику (као на почетку композиције). На тај начин се у формалном смислу целокупна свита дели на два мање-више једнака дела.

Седми став, „Пијаца у Лиможу“, окарактерисана је као марш. Ритмички аспект је доминантан у читавом ставу. Поред тога, присутне су и промене тоналних центара, промене такта и изражена смена динамичких нивоа.

Пример 9: М. Мусоргски, *Сlike са изложбе*, клавирска верзија, „Пијаца у Лиможу“, т. 1–8.

7. „LIMOGES. LE MARCHE.“

Allegretto vivo, sempre scherzando.

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a piano (left) and a right-hand staff. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 2/4. The tempo and mood are indicated as 'Allegretto vivo, sempre scherzando'. The dynamics are marked as *f*, *dim.*, *mf*, and *sf*. The score shows a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, creating a complex and rhythmic texture.

Осми став, „Катакомбе“, представља драматуршки климакс композиције. Став је у спором темпу, изразитог коралног призвука. Разликују се два дела, која су јасно одвојена ритмички, фактурно, динамички и хармонски. У првом делу ритам је спор, производећи утисак статичности. Наизменично се смењују акорди у пијано и акорди у форте динамици. Чести су и застоји на крајевима фраза. У другом делу доминира незнатно бржи ритмички пулс, али је карактер и даље свечан, чак ламентозан.

Пример 10: М. Мусоргски, *Сlike са изложбе*, клавирска верзија, „Катакомбе“, т. 1–37.

Sepulchrum komanum.

Largo.

CON MORTUIS IN LINGUA MORTUA.

Andante non troppo, con lamento.

pp
il canto marc.

8

Још једна ефектна музичка карактеризација следи за осмим ставом. У питању је девети став, „Колиба на кокошијим ногама“, често називан и кратко – Баба Јага. Инспирисан ликом из руске народне бајке, Мусоргски је још једном показао своје умеће у карактеризацији ликова.

Овај став одликује се равномерним ритмичким покретом, густом акордском фактуром и интензивном динамичком и хармонском изразу.

Пример 11: М. Мусоргски, *Сlike са изложбе*, клавирска верзија, „Колиба на кокошијим ногама“, т. 1–16.

(БАБА-ЯГА.)

Allegro con brio, feroce.

Пример 11а: Исто, т. 95–101.

Andante mosso.

„Велика кијевска врата“, последњи став циклуса, представљају апотеозу музичког садржаја, његове експресивности и музичке карактеризације присутне у великој мери током читаве композиције. Рађен у форми ронда, овај став чини ефектан завршетак овог интересантног циклуса. Карактеришу га свечани, маестозни израз на почетку, праћен експресивним излагањем даљег тематског материјала, затим равномеран

ритмички пулс који се смењује са бравурозним одсецима у несталном ритму и раскошна хармонска звучност.

Пример 12: М. Мусоргски, *Слике са изложбе*, клавирска верзија, „Велика кијевска врата“, т. 1–15.

Allegro alla breve.
Maestoso. Con grandezza.



Пример 12а: Исто, т. 81–93.



Генеза композиције *Ноћ на голом брду* Мусоргског сликовито предочава укупне потешкоће са којима се композитор суочавао приликом израде својих дела. Сам композитор је израдио неколико верзија ове композиције. Првобитно је замишљена као оркестарска, тачније као симфонијска поема. Пошто није дошло до изведбе ове композиције – а којој се композитор надао – Мусоргски је ипак покушао да сачува овај, како је веровао, вредан музички материјал. Тако је начинио две композиције које су засноване на музици првобитне верзије *Ноћи на голом брду*. Међутим, ова композиција није изведена за композиторовог живота, ни у једној верзији. Тек је 1886. године Николај Римски-Корсаков транскрибовао и објавио ово дело, у верзији за оркестар (што је и првобитна замисао Мусоргског). Ова композиција се узима и као референтна за све касније настале транскрипције.

У формалном смислу, композиција *Ноћ на голом брду* је писана као развојна форма са репризом (абацде...). Могло би се рећи да је формално решење композиције подстакнуто, ако не и условљено, програмском основом којом се Мусоргски користио. Он је био инспирисан руском легендом о светом Јовану, као и причом Николаја Гогоља о овом свецу.²³ У фокусу збивања јесте пагански ритуални обред и целокупна атмосфера таквих окупљања. Стога и карактер ове музичке композиције у великој мери одсликава атмосферу паганства, ритуалног, фантастичког и магијског, што се огледа у његовој формално-драматуршкој структури.

У композиционо-техничком смислу реч је о колажу, тачније о низању одсека контрастирајућег музичког садржаја, који нису чвршће међусобно повезани, али који заједно чине целину. Рескост звучања постигнута је „опорим“ хармонским језиком, који је карактеристичан за Мусоргског.

У првобитној верзији дела, која датира из 1867. године, можемо уочити следеће карактеристике. Мелодијска линија није увек јасно издиференцирана у односу на остатак музичког материјала; чест случај је да главни тематски материјал доноси група или две групе инструмената у унисону.

²³ <http://www.britannica.com/topic/Night-on-Bald-Mountain-by-Mussorgsky>, приступљено јануара 2016. године.

Пример 13: М. Мусоргски, *Ноћ на голом брду*, оригинална верзија, т. 4–7.

The image shows a page of a musical score for 'Night on Bald Mountain' by Modest Mussorgsky, measures 4 through 7. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpets (C-tti), Trombones (Tr-be), Trumpets and Tubas (Tr-mi e Tuba), Timpani (Timp.), Cymbals (Cassa), and Strings (Archi). The woodwind and string parts feature complex, rhythmic patterns with various dynamics such as *ff*, *f*, and *cresc.*. The string parts include markings for *arco* and *pizz.* (pizzicato). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Сукобљавање различитих тематских материјала и њихово симултано појављивање представљају карактеристичан романтичарски поступак. Међутим, унутар овог једног релативно хомогеног фактурног слоја могуће је уочити и самосталност појединачних деоница или група инструмената (као што су, на пример, виолончела и контрабаси или лимени дувачки инструменти).

Оно што такође карактерише за ову композицију јесу промене темпа, које сугеришу како драматургију композиције, тако и њену формалну подељеност на одсеке, затим промене тоналитета, које су такође у вези са сегментираношћу на поједине одсеке, али и не тако честе динамичке промене. Наиме, готово цела композиција одвија се у форте или фортисимо динамици, док су пијано сегменти ретки.

Ритмичка структура композиције одвија се у равномерном смењивању и протицању појединих ритмичких група. Готово да се може пратити линеарно смењивање ритмичких групација током композиције.

Пример 14: М. Мусоргски, *Ноћ на голем брду*, оригинална верзија, т. 28–31.

13

The musical score for measures 28-31 of 'Night on Bald Mountain' by Modest Mussorgsky is presented. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor, Trumpets (C-tti), Trombones (Tr-be), Trumpets (Tr-ni), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (P-ti), Cassa, and Strings (Archi). The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *sf*, *f*, *ff*, and *mf*. The strings play a prominent role with various articulations like *non div.* and *div.*. The score is marked with measure numbers 28, 29, 30, and 31.

Транскрипција коју је Николај Римски-Корсаков начинио 1886. године задржала је медиј основне верзије. У питању је, дакле, исто оркестарска композиција, која се генерички заснива на музичком материјалу оригиналне композиције. Међутим, начин на који Римски-Корсаков третира изворни музички материјал и његове поједине аспекте указује свакако на једно ново тумачење оригиналне композиције. Ипак, остаје питање да ли се ова верзија може дословно схватити као транскрипција, а с обзиром на то да се медиј не мења у односу на оригинално дело и да је музички материјал већ постојећи.

Аспекти на којима је Римски-Корсаков извршио највећи утицај, а који свакако утичу и на целокупан „изглед“ композиције јесу фактура, хармонски језик, односи темпа и ритам.

Пример 15: М. Мусоргски – Н. Римски-Корсаков, *Ноћ на голом брду*, уводна тема, т. 1–7.

*)

Violini I. *pp* *cresc.*

Violini II. *pp*

Violo. *pp* *cresc.*

Violoncelli. *pp* *cresc.*

Contrabassi. *pp* *cresc.*

Allegro feroce.

*) Позже: *Арга и Сатрапа in D.*

4

p *f* *pp*

p *f* *pp*

p *f* *pp*

p *f* *pp*

p *f* *pp*

Током целе композиције примећује се смењивање две различите фактуре (Пример 1). Унисоно мелодијска линија бива допуњена унисоно пратњом специфичног, гротескног карактера. На ову почетну тематску ћелију надовезује се такође у унисону контрастирајући тематски материјал, који заокружује ову уводну тему. Осим контраста у тематском смислу, контраст се постиже и тиме што тематски материјал доносе две различите групе инструмената: у прва четири такта то су виолине, а у наредна три такта то су дувачки инструменти.

У појединим сегментима, фактурна слика из уводне теме постаје јединствена: дувачки и гудачки инструменти свирају унисоно, док остали инструменти имају улогу пратње. Њихов материјал је исказан дугим, педалним тоновима.

Пример 16: М. Мусоргски – Н. Римски-Корсаков, *Ноћ на голом брду*, б, т. 12–20.

5

The image shows a musical score for a woodwind and string ensemble. The score is in 3/4 time and features a prominent unison melody in the woodwinds (flutes, oboes, and clarinets) and strings (violins and violas). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'divisi' (divided). The score is divided into three measures, with the first measure containing the main melody and the second and third measures containing a contrasting material. The woodwinds and strings play in unison, while the other instruments provide accompaniment.

Пример 16, наставак.

Густа фактурна слика прожета је реском хармонијом, која се често темељи на модалним и целостепеним звучањима. Специфичности хармонског језика Мусоргског увијени су у рухо музичког идиома Римског-Корсакова, што доприноси модерном звуку овог дела.

У ритмичком погледу, у *Ноћи на голом брду* се може издвојити неколико различитих ритмичких група. Оне се, сасвим уопштено, могу приказати као:²⁴

1. група равномерног ритмичког пулса,
2. група пунктираног ритма,
3. група синкопираног и акцентованог ритма,
4. група педалних тонова.

²⁴ У питању је прелиминарна класификација, с обзиром на то да су ритмичке разноликости у овом делу бројније, те је понекад тешко приказати их уопштено.

The image displays a musical score for Example 17, consisting of 13 staves. The score is divided into two systems, each with two measures. The top two staves feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The third staff continues this pattern. The fourth staff shows a similar rhythmic motif. The fifth and sixth staves are empty. The seventh staff is labeled 'Tuba' and contains a long, sustained note with a forte (*f*) dynamic. The eighth and ninth staves show a rhythmic pattern of eighth notes. The tenth and eleventh staves show a rhythmic pattern of eighth notes. The twelfth and thirteenth staves show a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Ритмичка разноврсност евидентна је у наведеном примеру. На једном месту можемо уочити неколико различитих ритмичих групација. Најдоминантнија је, свакако, група пунктираног ритма, коју изводе дувачки инструменти. Остали инструменти распоређени су у три групе: туба и контрабаси доносе дуге, педалне тонове, виолончела и виоле свирају тремола, док прве и друге виолине имају равномеран пулс, који је у случају других виолина акцензован.

Једна од интересантних карактеристика музичког језика Мусоргског јесте и интервалика, што се огледа и у овој композицији. Бројна сазвучја са секундом у својој

основи представљају базу његовог хармонског језика, дајући један опор и резак звук. То је Римски-Корсаков очувао, додавши тембралне и хармонске нијансе које обогаћују овај изворни звук.

Интересантно је приметити да се музички ток креће углавном поступно, без неких значајнијих скокова (осим у тренуцима када је то драматуршки условљено). Осим секунди, фреквенти интервали су и чисте кварте и чисте квинте, као карактеристике руске пентатонике и целостепене лествице.

Пример 18: М. Мусоргски – Н. Римски-Корсаков, *Ноћ на голом брду*, т. 78–84.

The image shows a musical score for the piece 'Night on Baldy' (Noć na golom brdu) by Modest Mussorgsky and Nikolai Rimsky-Korsakov, measures 78-84. The score is written for a piano and consists of six staves. The top two staves represent the woodwinds (flutes and oboes), the middle two staves represent the strings (violins and violas), and the bottom two staves represent the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a mix of melodic lines and harmonic textures. The piano part includes a pizzicato section. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The score is marked with 'a 2' above the woodwind staves, indicating a second ending or a specific articulation.

Интервалска разнородност се може уочити у Примеру 18. Наиме, мелодијска линија, која из дувачких, прелази у гудачке инструменте, одликује се поступним кретањем, са тек понеким скоком. Са друге стране, пратеће деонице виолончела и виоле доносе интервале квинте, односно кварте. На тај начин постиже се упечатљив ефекат.

Пред клавирску транскрипцију *Ноћи на голом брду*, тачније пред аутора Константина Чернова, постављени су велики изазови. Првенствено због тога што треба преточити садржај оркестарских дела у клавирски медиј, а при том задржати све (или

већи део) музичко-изражајних аспеката присутних у оркестарским верзијама. Свакако да није једноставно свести комплексно оркестарско дело Римског-Корсакова на, условно речено, једнодимензионалан клавирски звук и при том приказати све оне инструменталне боје и њихове комбинације које красе оркестарску верзију дела *Ноћ на голом брду*.

Суштински, Чернов је задржао формални образац изворне композиције, као и распоред темпа, тонални план и целокупан музички садржај. Оно што се може окарактерисати као новина у односу на оригиналну верзију и верзију Римског-Корсакова јесте уплив пијанистичког виртуозитета. Тачније, Чернов је музички материјал оригиналне композиције третирао на виртуозан начин, чиме је добио карактерно чврсту и ефектну композицију.

Пример 19: М. Мусоргски – К. Чернов, *Ноћ на голом брду*, клавирска транскрипција, т. 12–25.

Из наведеног примера може се наслутити о каквој врсти виртуозитета је реч. Након почетног унисоно излагања главног тематског материјала, следи постепена градација и усложњавање фактурне слике овог сегмента композиције (1–25. такт). У 12. и 13. такту секундо-терцна сазвучја, која се равномерно смењују, бивају усложњена у 14. такту,

укључивањем додатних гласова и стварањем акордске фактуре. Ово усложњавање се одвија и након 25. такта.

Изворна композиција за Черновљеву транскрипцију јесте оркестарска верзија Н. Римског-Корсакова, те је Чернов задржао и одређене елементе овог дела. То се конкретно односи на ритмичку разноврсност, која смо учили и приликом анализе поменуте оркестарске верзије.

Пример 20: М. Мусоргски – К. Чернов, *Ноћ на голом брду*, клавирска транскрипција, т. 61–75.

Поједине ритмичке групације, попут синкопираног ритма, акцентованог ритма, пунктираног ритма и тремола (као посебне ритмичке категорије), често су наслојене једна на другу и појављују се симултано. То представља додатни захтев за пијанисту извођача.

С обзиром на то да је у клавирској транскрипцији дела *Ноћ на голом брду* акценат на виртуозитету, техници и могућностима интерпретатора, целокупна

композиција осмишљена је на тај начин. Може се рећи да су параметри музичког израза подређени виртуозитету, који је искоришћен у свим сегментима композиције.

Наредне две композиције припадају модерном пијанистичком и оркестарском репертоару. Реч је о делима Мориса Равела, свити *Купренов гроб* и симфонијској поеми *Валцер*. За разлику од дела Мусоргског, која су послужила другим ауторима као основа за нова дела (махом оркестарска), Равел се издваја по томе што је сам оркестрирао и транскрибовао своја дела. Тако се сусрећемо са једним другачијим приступом жанру транскрипције, с обзиром на то да исти композитор врши поступак преношења, редуковања или усложњавања једног музичког дела у другом медију.

Клавирска свита *Купренов гроб* компонована је у јеку Првог светског рата, између 1914. и 1917. године. Композиција је писана по узору на старофранцуске свите за инструменте са диркама, чиме је Равел желео да ода почаст овом жанру.

У формалном смислу, композиција *Купренов гроб* представља шестоставачну свиту. Називи ставова имају јасан барокни привук: „Прелудијум“, „Фуга“, „Форлана“, „Ригодон“, „Менует“ и „Токата“. Дакле, у питању је барокна свита, која је постала стандардизовани облик током 17. века. Сваки од ставова носи посвету одређеном Равеловом пријатељу, који је погинуо у Првом светском рату.

Ставови контрастирају међусобно ритмички, хармонски и уопледу темпа. Међутим, ти контрасти нису снажни и изражени као код Мусоргског, већ су то нијансе у оквиру једне основне ознаке темпа.

Иако Равел експлицитно користи ознаке тоналитета, врло често се догађа да се хармонски следови унутар ставова не могу дефинисати у оквирима датог тоналитета. То је карактеристика модернистичког музичког језика, у којем се различити музички идиоми преплићу, замагљујући сопствене границе.

„Прелудијум“ карактерише равномеран ритмички пулс, који тек повремено прераста у мелодијску фразу. Фактура је врло транспарентна, редукована на два слоја, те је главни носилац драматуршких и експресивних збивања у композицији хармонија.

Пример 21: М. Равел, *Купренов гроб*, клавирска верзија, „Прелудијум“, т. 1–17.

I. Prélude

Maurice Ravel (1875-1937)

The image displays the musical score for the first movement, 'I. Prélude', from Maurice Ravel's 'Le tombeau de Couperin'. The score is written for piano and is in 3/8 time. It begins with a tempo marking of 'Vif' and a quarter note equal to 92 (♩. = 92). The music is marked 'pp' (pianissimo) throughout. The score consists of five systems of two staves each, showing intricate polyphonic textures with various rhythmic patterns and melodic lines.

У другом ставу, „Фуга“, Равел са умећем третира основни тематски материјал. Прозрачна полифонија резултат је модернистички обликоване теме, која није моторична, већ је фрагментарна, нелинеарна и нецеловита. У „Фуги“ долази до изражаја и ритмичка компонента, која је такође третирана са умећем. Честа су прожимања различитих ритмичких групација, али и различитих метричких целина.

Пример 22: М. Равел, *Купренов гроб*, клавирска верзија, „Фуга“, т. 1–15.

The image displays a musical score for a piano piece. At the top, it is marked "Allegro moderato" with a tempo indicator of a quarter note equal to 84 beats per minute. The score is written for piano, indicated by the word "PIANO" and the dynamic marking "pp" (pianissimo). The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand, often with triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score is divided into four systems, each with two staves. The key signature has one sharp (F#), and the piece concludes with a final dynamic marking of "p" (piano).

Плесни елемент у потпуности преовладава трећим ставом, „Форланом“. Интересантно је да се Равел припремао за компоновање ове композиције тако што је транскрибовао истоимену Купренову (François Couperin, 1668–1733) композицију.²⁵ Осим изразитог ритмичког елемента, који је у служби плесног, овај став одликује се и богатим хармонским језиком. Такође, динамичка нијансирања су брижљиво осмишљена и драматуршки „уграђена“ у структуру дела.

²⁵ Yunae Ok, *A discussion of Maurice Ravel's masterpiece, Le tombeau de Couperin*, a research paper, Ball State University, Graduate School, Muncie, Indiana, 2008, 7.

Пример 23: М. Равел, *Купренов гроб*, клавирска верзија, „Форлана“, т. 1–8.

III. FORLANE

à la mémoire du lieutenant Gabriel Deluc.

Четврти став, „Ригодон“, карактерно контрастира претходним ставовима. Основне карактеристике овог става су енергичност, жустрина, нагле промене тоналних центара, али и ефектно осмишљена драматургија у оквиру тродела.

Пример 24: М. Равел, *Купренов гроб*, клавирска верзија, „Ригодон“, т. 1–8.

IV. Rigaudon

Пример 24а: Исто, т. 37–50.

Претпоследњи став, „Менует“, осмишљен је према мишљењима појединих аутора као врхунац читаве свите. Осим ритмичког елемента, у овом ставу до изражаја долази хармонски и мелодијски аспект. Интересантна акордска везивања, хроматизам и интервалика умногоме обогаћују звук овог става, али и читаве композиције.

Пример 25: М. Равел, *Купренов гроб*, клавирска верзија, „Менует“, т. 1–8.

На крају, ефектна „Токата“ заокружује целокупно дело. Изразита моторичност, динамичка обојеност, али и снажан пијанистички израз доминирају овим ставом. Треба напоменути да је читаву композиција изузетно сложена у погледу интерпретативних захтева, а с обзиром на то да је Равел био пијаниста и да је клавир представљао један од важнијих инструмената у његовом композиторском опусу.

Пример 26: М. Равел, *Купренов гроб*, клавирска верзија, „Токата“, т. 1–10.

Уопштено посматрајући клавирску верзију композиције *Купренов гроб*, могли бисмо издвојити неколико одлика. Пре свега, у основи композиције лежи барокна свита. Ставови се нижу по принципу контраста, који у Равеловом случају није оштар контраст, већ умерен. Контрастност се остварује на нивоу садржаја, ритмичког аспекта, хармоније, а у мањој мери динамике, темпа и форме.

У оркестарској верзији истоименог дела, коју је Равел начинио 1919. године, број ставова је редукован са шест на четири. Ставови који чине оркестарску верзију *Купреновог гроба* јесу „Прелудијум“, „Форлана“, „Менует“ и „Ригодон“. Равел је у сваком ставу у потпуности искористио предности оркестарског звука, те је „једноставне“ и ефектне клавирске минијатуре преточио у раскошне оркестарске комаде.

Пример 27: М. Равел, *Купренов гроб*, оркестарска верзија, „Прелудијум“, т. 5–8.

2

Суштинска разлика коју је Равел начинио у односу на клавирску верзију ове композиције јесте што је тематски материјал преточио у оркестарски медиј тако што је у сваком ставу изабрао одређени инструмент за носиоца теме, док је остале инструменте подредио овом главном.

Пример 28: М. Равел, *Купренов гроб*, оркестарска верзија, „Форлана“, т. 1–5.

II – FORLANE

Allegretto. ♩ = 96

2 FLÛTES
HAUTBOIS
COR ANGLAIS
CLARINETTES en LA
2 BASSONS
CORS en FA
TRUMPETTES en UT

HARPE
SOL#
UT \flat RÉ#

Allegretto. ♩ = 96

VIOLONS
ALTOUS
VOLONCELLES
CONTREBASSES

У формалном смислу, композитор је задржао формалне основе ставова из клавирске верзије. Углавном се ради о троделним формама АБА₁. Предности оркестарске верзије овог дела леже у чињеници да је хармонски језик композиције често транспарентнији и разумљивији у оркестарској, него у клавирској верзији.

Од композиционо-техничких поступака којима се Равел користио приликом транскрипције клавирског дела у оркестарско издвајају се: имитација (полифони начин рада са материјалом), удвајање тонова у различитим групама инструмената, фактурна подељеност на мелодијски и пратећи слој, затим смењивање инструмената или инструменталних група које носе главни тематски материјал и јукстапонирање (надовезивање, надградња) различитих тематских слојева.

Равелова оркестарска композиција *Валцер* написана је 1920. године. Касније је транскрибована за два клавира и клавир соло. Основна референца ове композиције јесте форма бечког валцера, која подсећа на буржоаске и грађанске балове с краја 19. века. Међутим, Равел није желео да носталгично приступи форми валцера, већ је овај формални образац искористио да креира дело интересантне структуре.²⁶

У формалном смислу, *Валцер* је састављен из уводног дела (који се понавља на крају композиције) и низа валцера, који су међусобно уланчани. Композиција се може поделити на два дела, с обзиром на то да се у другом делу појављују тематски материјали валцера из првог дела.²⁷ Сваки од валцера који учествује у целокупној композицији има свој карактеристичан идентитет, боју, динамику и артикулацију.

Пример 29: М. Равел, *Валцер*, оркестарска верзија, тема првог валцера, партитурна ознака 5–партитурна ознака 6.

²⁶ Више о валцеру, али и другим играчким формама у Равеловој музици: Jeni M. Maneva, navedeno delo, 17–24.

²⁷ Упор. са: Isto, 35 и даље.

Према мишљењу Џени Маневе, у *Валцеру* се може идентификовати десет различитих тематских материјала.²⁸ Мелодије се често надовезују једна на другу, што заправо и повезује валцере међусобно.

Пример 30: М. Равел, *Валцер*, клавирска верзија, иста тема, т. 31–44.



Богата хармонска звучност, равномерна ритмичка пулсација и одређени степен виртуозитета јесу одлике клавирске верзије *Валцера*. Равелово пијанистичко искуство и умеће долазе до изражаја у свакој његовој клавирској композицији, које на тај начин добијају и већи значај. Интересантно да је клавир био Равелова „лабораторија“ за различита испитивања новина у сопственом музичком језику и стилу. Но, приликом транскрипције клавирских дела у оркестарска и обрнуто, добијају се композиције које мало тога повезује са оригиналом, осим у погледу музичког материјала. Дакле, за разлику од транскрипција Мусоргског, које су резултат ангажовања других аутора, у Равеловом случају имамо композитора који транскрипције удиже на ниво посебног жанра. То не значи да су транскрипције Римског-Корсакова или К. Чернова мање вредне.

²⁸ Isto, 35.

ИЗАЗОВИ ЗА ИНТЕРПРЕТАТОРЕ

У претходном поглављу покушао сам да истакнем неке од основних одлика оригиналних и транскрибованих верзија композиција М. Мусоргског *Слике са изложбе*, *Ноћ на голом брду* и М. Равела *Купренов гроб* и *Валцер*.

Оно што се може закључити приликом анализе ових композиција јесте да се, суштински, формални, хармонски и мелодијски аспекти ретко мењају приликом транскрибовања оригиналних дела. Композиције које су транскрипције постојећих задржавају формалне обрасце оригиналних. Хармонски план, распоред тоналитета и модулациони план такође су ретко промењени у односу на оригинално дело. Наравно да када се ради о „пребацивању“ клавирског дела у оркестарски медиј долази до усложњавања хармонске слике, али то суштински не мења основни план композиције.

Параметри који најчешће подлежу промени јесу ритам, динамика, артикулација и фактура. Оркестарска транскрипција често значи и фактурно усложњавање постојеће клавирске композиције, с обзиром на природу оркестарског медија. Оркестарско окружење такође доноси и ново тембрално и звучно искуство, што је посебно уочљиво у случају Равелових транскрипција.

Међутим, како изводити транскрипције? Да ли постоји посебно „упутство“ за извођење оваквих композиција? Шта је оно на шта треба обратити пажњу приликом припрема за извођење? Не постоје коначни одговори на ова питања. Врло ретко се у литератури могу пронаћи конкретни технички савети приликом интерпретације транскрипција. Један од могућих путоказа јесте приступати том делу као и сваком другом, са пуном свешћу о његовом контексту, о његовим специфичностима, пажљиво анализирати његове кључне аспекте и брижљиво осмислити интерпретацију.

Већина доступне литературе која третира стваралаштво М. Мусоргског или поједине његове аспекте не дотиче питања везана за интерпретацију свите *Слике са изложбе*. Нажалост, јер се увидом у изворне списе ове композиције могу пронаћи прилично детаљна извођачка упутства за ово дело. Нарочито ако се имају у виду прецизна објашњења темпа, ознаке за фермате, тенута и сфорцанда. Њихова улога није само агогичког и артикулационог карактера, већ има одређено дубље контекстуално значење.

Приликом извођења ове композиције треба имати у виду њену стилску разноликост. Мусоргски је у сваком појединачном ставу (осим „Променаде“, која има другачију улогу и контекст у оквиру циклуса) музиком дочарао одређене исечке из

свакодневице руског човека, из руске народне традиције, али и из одређених сегмената пољске, италијанске, француске и јеврејске културе. Сваки став мора се схватити као својеврстан минијатурни приказ са драматуршким елементима, као да је реч о драми. Тако се у извођењу морају пронаћи одговарајући тон и карактер за сваки став појединачно. При том, треба пазити да се не оде у пренаглашену драматизацију ставова, јер би то могло нарушити циклус као целину.

Знатну пажњу треба посветити и осмишљавању извођења „Променаде“, с обзиром на то да се овај став појављује током читаве композиције, што у целини, што у скраћеном виду. На почетку композиције, Мусоргски даје врло детаљан и прецизан опис темпа и карактера прве „Променаде“ – *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto* (брзо, на руски начин, без пожуривања, помало издржано). За извођача је ово драгоцен знак, будући да му сугерише да никако не сме да варира у темпу (темпо мора бити добро одмерен и стабилан током читавог става), али да мора обратити посебну пажњу на изражајност мелодијске деонице. Нарочито је важно да разуме да индикација „на руски начин“ упућује на вокални потенцијал мелодије, на стил какав је Мусоргски неговао у својим оперским и вокалним делима. Дакле, мелодија мора да подражава вокалне интонације говора и у том маниру да се свира. Уочити да су тонови у прва два такта „Променаде“ означени тенуто, што значи да извођач мора посебно радити на звучности тонова (погледати Пример 1).

У првом ставу композиције потребно је уочити, пре свега, мноштво различитих ознака за сфорцанда, короне, промене темпа, промене такта и динамичких ознака на једном малом „простору“ какав је овај став од 99 тактова. Потребно је, дакле, пажљиво осмислити драматуршку, изражајну и динамичку структуру овог става, да би се испоштовале све композиторске ознаке. Посебно осмислити и прелаз на коду, односно динамичку и карактерну ознаку која би требало да одговара том сегменту композиције. Такође, пажљиво проучити смисао и улогу сваке короне, да би се добио одговарајући драматуршки ефекат. У тренуцима када се појави корона, гном (музички „протагониста“ овог става) као да очекује реакцију на своје несташлуке. Са друге стране, честе промене темпа и такта означавају његову несталност, што је потребно нагласити. Важно место заузимају и сфорцанда, јер продубљују лик гнома. Акорди у т. 19–28 маркирани сфорцандом треба да се изводе као да су у питању тешки, мучни кораци које гном чини.

Након ове минијатурне гротеске следи друга појава „Променаде“. Поново се чује дух руске народне мелодије, помало свечарски представљен и изузетно контрастан у

односу на претходни став. У односу на прву појаву, друга „Променада“ доноси промену темпа и карактера (означено је да се свира „умерено и удобно и врло деликатно“) као и промену тоналитета и трајања (друга „Променада“ је два пута краћа од прве). Цела друга „Променада“ писана је у пијано динамици, која се на крају претаче у тихи одјек црквених звона у даљини. Ова динамичка деликатност представља снажан контраст не само између овог става и „Гнома“, већ и у односу на наредни став, „Стари замак“.

У другом ставу „Стари замак“, потребно је разликовати неколико емоционалних и наративних комплекса. Са једне стране, прва тема А јесте декламаторна, наративна и објективна, док је друга тема Б страствена и изражајна. Потребно је водити контраст између ове две теме током читавог става. Обе теме подлежу основној ознаци темпа и карактера, која гласи „певајући са тугом, умереном брзином“, с тим што је потребно додатно изоштрили наративни односно изражајни карактер једне и друге теме. Прва тема је писана полифоно, те је потребно установити и појединачно обликовати сваки глас, а тек онда спојити у једну целину. Пожељно је вршити различите међусобне комбинације гласова (мелодија са басовском линијом, мелодија са средњим гласом, итд.), ради обезбеђивања целовитости деоница. Пошто Мусоргски није уписивао динамичке ознаке за овај став (свега неколико у току става), потребно је служити се природним крешендом и декрешендом у оквиру фраза. Водити рачуна о наглој форте појави мотива прве теме – потребно је искористити овај форте на прави начин, а с обзиром на то да је током читавог става тема представљана у пиану.

Трећа појава „Променаде“ звучи енергично и отресито, а изводи се „у не тако умереном темпу, тешко“. Основна динамичка нијанса је форте, коју у последња два такта замењује пијано. С обзиром на честе промене такта и ознаку „атака“ на крају ове „Променаде“, она се може тумачити и као својеврстан увод у наредни став композиције, „Тиљери“.

Трећи став захтева један пажљиво осмишљен приступ, с обзиром на то да је насловом става сугерисано и окружење у којем се он одвија. Реч је о догађају у врту Тиљери, а према неким ауторима о дечијој игри у врту. Потребно је евоцирати успомену на детињство из перспективе одраслог (слично као у Шумановим *Дечјим сценама*). Ни у овом ставу Мусоргски није дао много динамичких и артикулационих ознака, што додатно отежава извођење става. Потребно је пронаћи праву меру у разиграности која почива у наративу овог става.

У наредном ставу посебну пажњу је потребно посветити остинатној теми која се појављује у левој руци. Тешки, мучни помаци и окретање точкава коњске запреге треба да буду главно значење које овај музички материјал сугерише. Сваки од акорада у пратећој деоници (левој руци) Мусоргски обележава са тенутом, што олакшава извођачу да постигне одговарајући ефекат. Потребно је ући у дирку свом тежином, да би се добио потребни звук. Тенуто треба свирати током целог првог одсека става. Са друге стране, тенуто у десној руци не треба свирати издржано колико певљиво, налик на говорену интонацију. Пожељно је да се у четвртном и петом такту овог става нагласи прва доб у свакој руци, те се додатно одложи наступ друге доби. Таквим отезањем постигао би се ефекат мукотрпног рада у пољу. Такође, првих десет тактова првог одсека, који чине главну мелодијску линију, нису целовити, већ су састављени из неколико фрагмената. Сугерише се да извођач не посеже за чистом, белканто мелодијском линијом, већ да покуша да оживи рустично, сеоско певање. Испрекиданост паузама такође треба да допринесе осмишљавању сеоског начина певања, алудирајући на глас који услед рада остаје без даха.

Други одсек става нагло прекида дотадашњи музички ток. Нагла тонална промена и скок у А-дур делују изненађујуће; међутим, у 36. и 37. такту успоставља се фис-мол који убрзо води до почетног гис-мола. Овај сегмент става треба пажљиво проучити са становишта хармоније и тоналних односа, те брижљиво истаћи тензиони квалитет сегмента. Такође треба пратити и крешендо линију, која почиње сфорцандом у т. 35–37 и протеже се све до 47. такта, најављујући репризу првог одсека.

Кода је динамички позиционирана у пијанисиму; ознаке диминуенда и ритарданда у 59. такту сугеришу постепено успоравање темпа. Та тенденција се наставља увођењем ритмичког диминуенда у 63. и 64. Такту. Такође, у последњим тактовима се још једном појављује тенуто, који је оправдан из неколико разлога. Прво, тенуто би требало да (додатно) успори темпо и кретање мелодијске линије, што се огледа као тенденција у коди. Друго, тенуто спречава да последњи тонови зазвуче празно, што би било у супротности са карактером и атмосфером овог става. Треће, тенуто сугерише извођачу да последње тонове, иако су означени у пијанисиму, одсвира тако да се чују, да се не би изгубило на звуку. Коначно, тенуто маркира и поетичку поруку става: чак и када се песма и жагор радника на пољу изгуби, њихове бриге и даље остају пристуне.

Мусоргски обележава короне изнад завршних тактица овог става, чиме сугерише извођачима и слушаоцима да застану и покушају да се „опораве“ од драматичности овог става.

Четврта појава „Променаде“ драматуршки се наслања на претходни став, доносећи нови драматуршки конфликт и молски тоналитет. Такође се примећују промене у музичком материјалу ове „Променаде“: мелодија почиње трећим тоном првобитне мелодије, над тоничном хармонијом, а изостављени су пети и шести ступањ лествице која је у основи мелодије. Тиме се нарушава оптимистичност и енергичност које је овај одсек уносио приликом сваке појаве. Ова „Променада“ носи знатно више динамичких ознака него иједна претходна. Приметне су и честе промене такта, које стварају утисак нестабилности и неизвесности. Требало би, ипак, одржавати основну пулсацију равномерном, да се не би у потпуности нарушила метричка организација. Извођење треба да буде пијано и смирено.

Пети став „Плес неизлеглих пилића“ може се изводити на два начина. Први начин је да се потенцира скерцозни карактер, а други начин јесте изводити овај став живахно и лако. Посебно обратити пажњу да ознака *vivo* не означава темпо, већ карактер интерпретације. Било би пожељно да се извођач концентрише на карактер и атмосферу става, као и да дочара наративну позадину става. Није потребно да темпо буде пребрз, јер би могао да наруши деликатност става у драмском погледу. Да би постигао одговарајућу деликатност, извођачу је назначена употреба левог педала.

Поред једноставности сцене која се сугерише овим ставом, постоји неколико препрека за извођача. Фактура овог става је претежно акордска, густа, са пуно апођатура те се мора изводити мартелато. Посебно обратити пажњу на то да је потребно изводити вишезвуке у пијанисимо динамици, а да се при том сви тонови чују. Први одсек композиције мора се свирати пијанисимо од почетка до 16. такта, када прелази у мецо форте. Од 18. такта следи крешендо, који води до фортеа у 21. такту. У 21. такту се постиже и врхунац овог става, те је потребно пажљиво осмислити ову динамичку прогресију. Да би додатно скренуо пажњу на овај врхунац Мусоргски је продужио трајање тона дес у 21. такту уз помоћ короне. У наредном такту врхунац нагло „пропада“ у тон нижег регистра.

Пример 31: М. Мусоргски, *Слике са изложбе*, клавирска верзија, „Плес неизлеглих пилића“, т. 21–22.



Препоручује се да се у трију користи леви педал, пошто је доминантна динамичка ознака пијанисимо, те је потребно добити најтиши могући тон. На крају трија стоји ознака за понављање, која инструије да се поново свира први део, а одмах затим кода. Ова ситуација је интересантна за извођачког аспекта јер кода тако пада директно након врхунца (тон дес) у 21. такту. Да би повезао први одсек за кодом и „оправдао“ овај врхунац, Мусоргски два пута понавља тон дес у коди, сваки пут са другачијом динамичком ознаком и другачије нотне вредности (први пут се тон дес свира мецо форте, а траје готово два такта, док други пут звучи тихо а у вредности је осмине ноте). Став се завршава у пијанисиму, на тоничном акорду који је декорисан апођатуром, што би требало да асоцира на радосно пијукање разиграних пилића. Све напомене и упутства за осмишљавање деликатне сцене приказане овим ставом дати су у садржају става. Оно што је карактеристично за овај став јесу апођатуре, које се редовно појављују у току овог става, те их је потребно пажљиво осмислити. Најбоље би било свирати их тихим, меким тоном, да би се дочарало пијукање пилића. Још једна специфичност у вези са овим делом јесте одсуство стаката. Ипак, пожељно је да извођач вежба нежни нон легато звук да би се приближио композиторовој намери. Са друге стране, врло је мало легато везивања у делу. Углавном је реч о кратким луковима који повезују два последња тона у оквиру једног мотива (т. 20–21 или 31–38). У коди, на пример, лукови помажу у стварању интонације тугованке, описујући немоћ малог пилета. Такође, приметно је и одсуство бас-кључа, јер су коришћени високи тонови (најнижи тон који се појављује у овом ставу је тон еф у малој октави). У питању је, дакле, врло узак регистарски распон, од свега три октаве.

Наредни, шести став, „Два Јевреја“, специфичан је по томе што представља дијалошку сцену између два човека, богатог и сиромашног. Та карактеризација доследно је спроведена и пројектована на музички материјал. Први Јеврејин говори споро, гласно, са дашком важности. Фразе су му кратке, јасно артикулисане; прави

паузе у говору па наставља са својим излагањем. Кроз овакву музичку карактеризацију Мусоргски је желео да нагласи богаташеву гордост и ароганцију, што узрокује осећај антипатичности ономе ко га слуша. Невероватно је у коликој мери је Мусоргски успео да на клавир пренесе вокалну интонацију говора и од посебне је важности правилно увежбавати и изводити фразе богатог Јеврејина. Осим тога, музички материјал који прати богаташа одликује се комплексним ритмом: сменом кратких фраза и пауза различитих трајања. Овај музички материјал појављује се без пратње, готово као речитатив. Потребно је, дакле, осмислити овај речитатив и приказати га што реалистичније. Једно од могућих решења јесте замислити које су то речи које би богати Јеврејин изговарао.

Део А писан је у бе-молу, а карактерише га призвук блискоисточне мелодике. Тај призвук је остварен захваљујући двома прекомерним секундама (које је Мусоргски уградио у бе-мол лествицу), од којих је једна композиторов додатак на већ постојећу.

Део Б јесте говор другог Јеврејина, сиромаша, који на различите начина контрастира делу А. Његов говор је брз, неразговетан; из њега се очитују саговорникова нервоза и велика непријатност које речи богатог Јеврејина изазивају у њему. Ово стање Мусоргски је постигао употребом специфичног ритмичког обрасца, који се састоји из апођатуре, триоле и мордента. Треба напоменути да Мусоргски вешто води дијалог два Јевреја током читавог става.

Темпо става се мења три пута, а у складу са формалном поделом става на три дела. Говор богатог Јеврејина је умерен, озбиљан и енергичан, у форте динамици. Важну улогу у ставу играју лукови, којима композитор повезује фрагменте богаташевог говора (узвике, ускочице и речи). У појединим моментима Мусоргски употребљава и сфорцанда, да би увећао ефекат људског говора и да би слушалац стекао утисак да онај који говори наглашава кључне речи у реченици.

Још један музички мотив употребљен је ради ефектне психолошке карактеризације богаташевог лика. У прва четири такта појављује се узлазни низ а-бе-це-дес, а сваки од тонова маркиран је тенутом. Ова понављања упућују на богаташеву навалентност. Међутим, у т. 2–3 и 4–5 овај тетрахорд бива употпуњен до звучања пуне лествице, која је означена сменом крешенда и диминуенда. Динамичка нијансираност ових тонова указује на богаташеву уображеност и умишљеност. Такође, понављањем тонова е и а (који дисонирају у односу на остале тонове почетне бе-мол лествице) Мусоргски жели да креира одбојност према богаташу, док смена повишеног и природног четвртог и седмог ступња одсликава његову манипулативност.

Део Б (наступ сиромашног Јевреја) одвија се у умереном темпу и тишој динамици (у поређењу са делом А). Цео овај сегмент састављен је од две веома сличне фразе, које се константно понављају: осим тога што сиромашни Јеврејин има мало тога за рећи, он понавља оно што га тишти или моли за услугу. Током његовог излагања, динамика постепено опада: са мецо форте у првој фрази на пијано у трећој, а померају се и тонске висине (трећа фраза почиње за терцу ниже од прве). Декрешендо унутар сваке фразе означава несигурност и понизност сиромашног Јеврејина.

Акценти у тактовима 9–16 не треба да оставе утисак агресивности, посебно јер се свирају у пијано динамици. Они су ту да привуку пажњу богатог Јеврејина и да је задрже. Изненада, у т. 17–18 сиромашни Јеврејин почиње да говори као богати: ритмичка и мелодијска линија одсликавају говор богатог Јеврејина. И док говор богатог Јеврејина остаје исти (фразе се значајно не мењају), говор сиромашног Јеврејина све више подражава говор богатог. Међутим, како разговор одмиче, богати Јеврејин бива све бешњи и показује неспремност за компромис. Расправа се изненадно завршава на прекомерном трозвуку, након чега следи пауза продужена короном. Ово је важан психолошки моменат у ставу, па је потребно обратити пажњу на њега: осим што смирује узбуркане емоције, пауза креира ишчекивање током којег тензија расте, водећи до закључка расправе – коде става. Расправа се завршава тако што округли богати Јеврејин не попусти у својим ставовима, а сиромашни се након два покушаја повлачи.

Пети наступ „Променаде“ евоцира први наступ овог музичког материјала. Осим тога, пета појава је значајна јер разграничава цео циклус на два једнака дела. Темпо „Променаде“ је у овој појави благо убрзан у односу на прву појаву, а почетни мотив (који је у првој појави наступао без пратње) сада је удвојен у октави. Примећују се и промене такта и мелодијске структуре. Да би повезао овај наступ „Променаде“ са следећим ставом Мусоргски је убацио додатни такт на крају, у којем се одвија модулација (презначење) једног тоналног центра у други (из бе-мола модулира се у Ес-дур).

Седми став је у формалном смислу токата, која је модификована захваљујући наративу који прати овај став, те губи на механичности и монотоности која обично прати инструменталне токате. Став има непосредан ефекат на слушаоца, с обзиром на то да почиње форте, да је живахног карактера и да је ритам моторичан и у сталном протоку. Основни тоналитет става је Ес-дур, чији се тонични акорд појављује чак дванаест пута у току једног такта. Мусоргски употребљава и интересантан ритмички образац у овом ставу: четири шеснаестине груписане су тако да се прве две свирају

легато, а друге две стакато. То је потребно посебно вежбати, да би се добио временски прецизан прелаз са легато шеснаестина на стакато шеснаестине.

Темпо овог става је брз, а карактер живахан, увек шаљив. Није потребно свирати брзо, могућа су и блага нивелисања брзине темпа, јер је акценат на карактеру и интерпретацији. Посебну пажњу потребно је усмерити на ознаке акцената, које можда делују у партитури идентично, али сваки од њих има своју улогу у наративном току овог става. Потребно је брижљиво осмислити и драматуршки поставити догађаје у овом ставу, посебно места обележена сфорцандом. Међутим, пошто је динамика претежно у мецо форте или форте домену, а фактура је збијена и хомогена, може се учинити тешким извести сфорцанда на прави начин. Да би се избегао оштар и груб звук, потребно је временски нагласити сфорцанда, односно мало успорити приликом њиховог свирања. У појединим тактовима (т. 8, 12, 14, 21–24, 33, 34 и 35) композитор сам сугерише употребу фортеа уместо сфорцанда, да би добио ефекат наглашавања свих тонова у такту, а не само оних означених сфорцандо.

Осми став се директно надовезује на седми. Темпо осмог става је врло спор, а короне и дуге нотне вредности додатно успоравају темпо. Потребно је осмислити трајање корона, а то значи промислити драматуршку линију мелодије. Короне не морају имати исто трајање, јер њихова улога није иста током излагања мелодије. Примећују се и нагли динамички контрасти, смена фортисимо и пијанисимо акорада, затим фортисимо сфорцанда и пијано диминуенда. Да се ови динамички контрасти не би свирали сувише круто или механички, потребно је издвојити сегменте истог динамичког нивоа (на пример, све форте сегменте) и вежбати их у континуитету.

У другом делу става, који носи и посебан назив, *Con mortuis in lingua mortua*, атмосфера се мења. Темпо је умерено спор, са призвуком туге. Ритам је уједначен, тоналитет је бе-мол, а употреба корона није тако слободна као у претходном делу. Овде се короне појављују на крајевима фраза (у каденцама) и у последњем такту. Нема значајних динамичких контраста: основни динамички тон је пијанисимо. Мелодија овог дела представља посебан сегмент, те му је потребно посветити доста пажње приликом вежбања и извођења. Мусоргски наглашава да је мелодију потребно добро истаћи, пазећи на њену певљивост.

Последња два става представљају велику завршницу овог импозантног циклуса. У деветом ставу, „Колиба на кокошјим ногама“, важно је успоставити равномерну ритмичку пулсацију, прецизну попут откуцаја часовника. Ритмичка компонента је изузетно важна у овом ставу, јер се често супротстављају френетичан, неравномеран и

хаотичан пулс и масиван, организован и механички покрет. Масивност је постигнута честим акцентима на ненаглашеним тактовим деловима, што ствара утисак синкопе.

Поједине сличности између првог и деветог става евидентне су у коришћењу октавних скокова, испрекиданости и наглих промена тематских материјала, хроматизма и модалне нестабилности. Став се свира брзо, са жестином, што посебно наглашава баба Јагин темперамент. На почетку се смењују тактови испуњени музиком (непарни тактови) и тактови испуњени паузама (парни тактови). Честа сфорцанда красе и овај став, а Мусоргски их користи да одслика вештичину иритантну природу и помало патолошку личност. Динамика је такође подложна учесталим сменама и променама, а све у циљу креирања баба Јагиног лика, тачније њене непредвидљивости.

Вешта употреба акцената, сфорцанда и крешенда ствара врло ефектне сцене и осећај убрзавања. Стога је потребно искористити ове ознаке и креирати адекватне асоцијације за сваку од њихових појава. На пример, у т. 25–30 баба Јага од силног узбуђења почиње да се кикоће, што прераста у врло гласан смех. Затим се успиње ка небу (т. 31–32), а убрзо се показује у својој пуној снази (т. 33–40). У т. 41–57 сведочимо баба Јагином злобном карактеру: она виче и вришти на све који могу да је чују. Октавни скокови у левој руци стварају утисак метле која се уздиже и спушта на небу. Скокови се крећу у опсегу до интервала октаве, дисонирајући према средњем гласу који се састоји од дугих нотних вредности означених сфорцандо.

У т. 57–64 догађа се промена: појављују се нежне интонације у баба Јагиној деоници. Као да покушава да умиљатом песмом намами следећу жртву и онда је зграби. Њено певање асоцира на руску народну мелодику, која се у т. 67–73 претвара у оштре, хроматске силазне октаве, маркиране сфорцандима и акцентима. Овај сегмент антиципира појављивање баба Јагине праве природе.

Велики захтев представљају широки октавни скокови, мартелато пасажи и регистарски распони. Уз све то, ритмичка слика се мења, а потребно је испратити и дешавања у мелодијској линији (смену хроматике и дијатонике). Стога је овај став један од захтевнијих у техничком погледу.

Последњи став, „Велика кијевска врата“ представљају импозантно финале у правом смислу те речи. То је чак означено темпом и карактером: живо, душло брже, маестрално, грандиозно. Потребно је да извођач пажљиво осмисли динамички план за сегменте А, А₁ и А₂, јер су акордска и октавна фактура ових одсека предодређене за гласно свирање, што може деловати монотono. Такође, грандиозност треба сачувати за коду.

Неопходно је да се динамика креће поступно, уз честу употребу међу-нијанси. Став почиње форте; у 16. такту појављује се мецо форте, а први фортисимо се чује у 22. такту (црквена звона). У 30. такту звона постају тиша, означавајући почетак Б дела који је писан као корал (т. 30–46). Иако је Мусоргски назначио да се корал свира тихо, безизражајно, то не значи да га треба свирати без емоција. Потребно је истаћи осећање истинске вере.

У делу А₁ (т. 47–63) враћамо се на славље: мелодија у народном стилу дата је у акордима у левој руци, а прате је октаве у десној руци. У делу Б₁ (т. 64–80) поново се чују црквена звона, сада маркирана фортисимо, као да хор снажно пева стару химну. Певање прераста у емоционалну екстазу. Да би се задржао одговарајући легато потез приликом свирања акорада у фортисимо динамици, извођач би требало да се усредреди на мелодију и да покуша добро да повеже тонове у горњем гласу, без употребе наглих акцената. Потребно је да мелодија звучи као у једном даху, без наглашавања појединачних тонова. У делу Ц (т. 81–113) потребно је евоцирати дух старе Русије и њене историје, а уз помоћ мелодије црквених звона. Интересантно је да је композитор у овој мелодији употребио две врсте акцената: регуларни акценат за акорде и сфорцандо за басове тонове. На извођачу је да одабере које ће акценте нагласити. Наслојавањем мелодијских линија које подсећају на црквена звона усложњава се и ритмичка слика, градећи својеврстан ритмички крешендо. Овај крешендо води до последње појаве теме „Променаде“ (т. 97–104): тема се појављује у горњем гласу мелодије звона, градећи веселу атмосферу која брише ружне мисли.

Део А₂ (т. 114–161) представља коду читавог циклуса. Темпо је спорији него у претходном делу, и даље задржавајући маестозан карактер. Динамика је фортисимо, али у 136. такту нагло пада на мецо форте, да би се припремио још један талас крешенда (т. 162–174). Ову последњу фразу потребно је свирати грандиозно, свечано, пуним тоном и фортисимо. Звук ове фразе треба да асоцира на велики оркестарски тути.

Раскошна палета емоција и догађања одлика је ове клавирске свите Модеста Мусоргског. Но, ни његова друга композиција, *Ноћ на голом брду*, не представља мање раскошну музичку слику. Реч је такође о наративном делу, односно о ванмузичком садржају који је потребно пажљиво уочити и анализирати, да би се интерпретација дела у потпуности остварила. Код Чернова је та програмска позадина дела комбинована са изузетно вирутозним третманом клавира, која у великој мери подсећа на Листов пијанизам.

Главна одлика *Ноћи на голом брду* у Черновљевој транскрипцији јесте изузетна пијанистичка техника, коју је потребно усавршити да би се несметано могао преноси и сам ванмузички садржај дела. У техничком смислу подсећа на Листову композицију *Мефистов валцер*, сличан је третман клавирске деонице у оба дела. Изузетно нагле и брзе смене различитих одсека захтевају посебно осмишљавање, да прелази не би деловали сувише грубо. Такође, сваки од одсека, поред ове смене, носи ритмичке сложене пасаже, бројне хроматски обојене мотиве, укрштање деоница и хроматских и дијатонских тонова итд. Посебно је важно обезбедити равномеран темпо, дакле ни убрзавати ни успоравати а при том испевати све тонове у мелодији. Након овог почетног првог дела, следи централни део, у којем за степен опада динамичка тензија и темпо. У том делу акценат је на мелодијском и хармонском развоју главног мотива, којем се додају различити хроматски и дијатонски тонови. У коди ове композиције, темпо се још једном успорава, а динамика води ка завршном пијанисиму. Интензитет догађања је најнижи у овом сегменту композиције. У том смислу је потребно разрадити и детаљан драматуршки план композиције, уочити смене темпа, динамике и формалних одсека, да би се током интерпретације све довело у равнотежу.

Другачији тип пијанизма (али не много мање захтеван!) уочава се у делима Мориса Равела. Снажан утицај на Равела очигледно је имао Франц Лист, што се огледа у појединим виртуозним захтевима које композитор поставља у својим композицијама. У Равеловој клавирском репертоару уочавају се две основне стилске тенденције: неокласицизам и импресионизам. Неокласичност садржана је у јасној мелодијској линији, логично вођеној и у формалним обрасцима коришћеним за основу композиција. Импресионистички детаљи тичу се употребе тембра, комбиновање различитих инструмената, инструменталних група или регистара на клавиру. Приметно је да Равел користи романтичарски приступ клавиру у својим композицијама, али га обогаћује импресионистичким садржајима.

Свита *Купренов гроб* представља оригиналну цикличну форму, с обзиром на то да је могуће да интерпретатор по сопственим жељама и афинитетима осмисли распоред ставова. Сваки од ставова одликује се одређеним темпераментом, прецизношћу и усмереношћу. У литератури се могу пронаћи различите поставке циклуса и организовања ставова унутар њега. У првом случају могуће је циклус поделити на три групе: у првој групи би се налазили „Прелудијум“ и „Фуга“, у другој три контрастирајућа плесна става „Форлана“, „Ригодон“ и „Менует“, а у последњој групи „Токата“, која би на структуралном плану кореспондирала са уводим „Прелудијумом“

и тиме ефектно заокруживала циклус. Такође, ставови су слични и на нивоу хармоније, мелодије и фактуре, а повезује их исти тонални центар (е-мол, из којег се „гранају“ различити ближи тонални центри који доминирају сваким ставом).

Поједини ставови (као што су „Прелудијум“ и „Токата“) захтевају велику техничку припрему, с обзиром на моторичност и интензитет кретања мелодијског материјала. Као последњи став циклуса, „Токата“ доноси одређени оптимизам и енергичност којом се заокружује ова композиција. У фактурном погледу, доминирају понављања и акордска фактура прошарана мартелатима. Посебно је важно пратити динамичку градацију током става. Ипак, овај став не треба третирати са превише моторике (налик на барокне токате), јер то није композиторов циљ. Са друге стране, „Форлана“ захтева деликатнији приступ због свог посебног шарма и елеганције. Пошто је у овом ставу присутна монотематичност, потребно је истаћи ритмичност и играчки карактер пунктираног ритма. Такође, мелодија је оно што посебно истиче овај став, па је потребно имати у виду мелодиозност овог става. Темпо се не сме мењати, осим у последњем одсеку у којем је допуштено благо померање темпа.

Јасна мелодијска линија, динамичка градација, сложено хармонско ткиво – одлике су Равелове клавирске верзије *Валцера*. Раскош оркестарских боја није ништа мање сјајна у клавирској изведби, с обзиром на то да је Равел искористио све регистарске могућности клавира, комбинујући различите регистре, мешајући их и правећи понекад оштре регистарске распоне.

Равелова композиција посвећена је жанру валцера, том одавно напуштеном играчком бисеру, који се одликовао елеганцијом и сензуалношћу. На почетку композиције не може се са јасноћом разлучити који је тоналитет у питању, јер недостаје стабилно тонално упориште. Такође, ритмички пулс и мелодијска линија показују „колебање“, испрекиданост, несталност. Потребно је водити рачуна да овај увод не изгуби равномерну пулсацију и структуру: није циљ да се прикаже хаотичност, већ нестабилност. Мелодије се нижу једна на другу, оне су дугог даха, испеване, свака са својим специфичностима. Потребно је обликовати сваку од мелодија понаособ, пробати њихове различите комбинације, послушквати њихово кретање, да би у коначном резултату дале своју јединственост. У погледу коришћења регистара, Равел користи све доступне регистре на клавиру, а понекад користи и мање регистарске целине унутар једног регистра, што има невероватан звучни ефекат. Извођач би требало да уз пуно слушања оркестарске верзије осмисли ова посебно деликатна звучна места.

Потребно је да се звук растерети у сваком смислу. Чак и када је у питању фортисимо деоница, неопходно је да звук не буде тежак и мучан. Лакоћа покрета захтева и посебну врсту вежбања и осмишљавања. Покрет треба да буде лак, не целом дубином дирке, не целом тежином руке. То важи за ниске и за високе регистре.

Хармонски план је такође важно пажљиво анализирати и осмислити. Велики је број акорада разноликих структура, велики број хроматских тонова и њихово слагање са дијатонским тоновима јесте од велике важности за ефектно извођење овог дела. Саветује се да се посебно користи звучност појединих интервала, комбинације секунди и квати и њихових алтерација.

Посебну пажњу треба посветити и ритму, који је према типу и броју фигурација врло разноврстан и разнолик. Осим тога, ту су и полиритмичност, сложене метричке поделе, вариране ритмичке структуре и измештања ритма, што су одлике Равеловог стила.

Основне карактеристике у Равеловим композицијама на које треба обратити пажњу јесу: једноставност мелодијске линије (мелодија увек мора да буде јасна, препознатљива и заокружена), ритмичка комплексност, хармонска сложеност (посебно је важно истаћи различите боје које настају комбинацијом тонова, акорада и линија) и јасна формална структура. Садржај Равелових композиција мора бити пласиран ненаметљиво, не претерано декорисано, али са пуном свешћу о звучности и тонским бојама. Од извођача се тражи да представи мноштво различитих оркестарских гласова на клавиру и искористи све доступне регистре у њиховој пуној снази.

Од извођачких проблема у овој композицији најважнији су глисанда, фактура и употреба трећег нотног система. Глисанда се често појављују на местима прожетим хроматским тоновима, које је у брзом темпу тешко изводити. Други случај јесте да се тема појављује заједно са глисандом као пратњом. У таквом случају потребно је да се тема добро осмисли и да се очува њена мелодијска контура и структура, да не би глисандо угрозио њен идентитет када се појаве симултано.

Проблем фактуре лежи у томе што су гласови засићени хроматизмом, често и на малом простору, те је потребно ишчитати сваку деоницу и уједначити мелодијску линију са осталим пратећим линијама. С тим у вези је и употреба трећег нотног система. Међутим често је немогуће одсвирати све што је на овај начин записано, те је потребно да извођач врши избор између деоница које ће свирати а које ће одбацити. Потребно је изабрати кључне мелодијске и хармонске аспекте, а то се може постићи слушањем различитих верзија овог дела.

ЗАКЉУЧАК

Покушавајући да одговорим на питања везана за појам и значај жанра транскрипција у оквиру клавирске литературе, морао сам да поставим широко поље различитих историјских, естетичких и стилских услова који су имали утицаја на формирање и рецепцију транскрипција током историје музике. Сматрам да је транскрипције потребно тумачити као засебан жанр композиција, а објаснити их као оне композиције које настају на основу неке већ постојеће инструменталне или вокалне композиције. Међутим, транскрипције поред тога укључују и висок степен креативног и уметничког ангажовања онога који их пише, што их практично и издваја у односу на композиције сличног садржаја и поступака. У том смислу, у генези клавирских и оркестарских транскрипција значајно место припада Францу Листу, који је имао утицаја и на касније композиторе-извођаче, попут Мориса Равела. Ту је и Николај Римски-Корсаков, који једним другачијим приступом обогаћује жанр транскрипција.

Приликом посматрања различитих композиција које носе назив „транскрипција“ морао сам да обратим посебну пажњу на чињеницу да транскрипције нису нимало једноставан жанр. Многе композиције које носе назив „транскрипције“ подразумевају различите врсте односа према изворном делу или музичком материјалу. Неке од њих у потпуности „чувају“ обресе оригиналне (изворне) композиције на основу које су написане, док се у другима ти обриси не могу тако лако установити. Са друге стране, транскрипције имају и широку намену – од поједностављених композиција намењених музицирању аматера до преиспитивања композиционо-техничких могућности професионалних музичара и композитора (као у случају Франца Листа или Мориса Равела, на пример). Не треба заборавити ни да су транскрипције писане ради обогаћивања литературе за инструменте који нису довољно заступљени у солистичком, камерном или концертантном музицирању. Из свих наведених разлога, јасно је зашто је прави изазов утврдити које се дело може сматрати транскрипцијом, а којем тај назив, ипак, не припада.

Што се тиче пијанистичког репертоара, познато је да су виртуозна и технички комплексна клавирска дела транскрибована да би се омогућило и музичарима-аматерима да их изводе. Међутим, постојале су и транскрипције виртуозних дела (као што су на пример транскрипције Шопенових (Frédéric Chopin, 1810–1846) *Етида* од Годовског (Leopold Godowsky, 1870–1938) које су, у погледу техничке комплексности, надмашивале сам оригинал. На тај начин се додатно усложњава првобитна намена

музичких комада названих „транскрипцијама“. С обзиром на чињеницу да постоје различити видови транскрипција, нужно је установити критеријуме према којима би се композиције за тим називом могле категорисати и адекватно жанровски одредити. Из сопственог бављења генезом жанра транскрипција, увидео сам да се у литератури наводе две основне категорије транскрипција. Прва категорија су транскрипције које настају из практичних разлога. Оне се користе махом у циљу популаризовања одређених дела међу музичарима-аматерима или као дидактичка средства у настави инструмента. Основни поступак приликом израде оваквих транскрипција јесте симплификавање, односно редуковање музичког садржаја, композиционо-техничких и потенцијалних виртуозних елемената оригиналног дела. Друга категорија транскрипција подразумева дела са већим степеном креативног ангажовања. То су, најчешће, дела која представљају у одређеном смислу музичко дело за себе, јер се првобитно, оригинално дело користи само као основа за изградњу сложенијег дела.

Свакако да је ова друга категорија транскрипција значајнија за изучавање, јер се у њој налазе дела која поседују одређене стилске и естетичке вредности „уписане“ од стране онога који је задужен за транскрибовање. Такође, интересантно је посматрати начине на који се једно, већ постојеће, музичко дело мења у условима другачијег медија, другачијег „потписа“ и музичког језика, као и другачијих естетичких, уметничких и вредносних критеријума које као транскрипција добија. Наравно, од значаја су и аспекти интерпретације, који би требало да се односе не само на техничке „проблеме“ у транскрипцијама већ и на њихову жанровску неопредељеност.

Композиције које сам одабрао за извођење припадају оној категорији транскрипција, која подразумева већи степен креативне ангажованости композитора (и, додао бих, извођача!). Оне су специфичне по много чему. Пре свега, ради се о транскрипцијама значајних оркестарских дела М. Мусоргског и М. Равела, које немају истоветну стваралачку „генезу“: у случају Мусоргског транскрипције није вршио сам аутор, док је у Равеловом случају он аутор сопствених транскрипција. На тај начин, код транскрипција Мусоргског пратимо однос другог композитора према оригиналу, а затим и однос извођача према транскрипцији. Са друге стране, код Равела можемо пратити композиторову личну синтезу на примеру клавирског медија, односно пратимо које су све то новине које је Равел испитивао у својим клавирским делима, а потом их преносио у оркестарске композиције. Не желећи да умањим вредност транскрипција дела Мусоргског, примећујем да су Равелове транскрипције различите по природи поступка и односа према изворном делу. Наиме, композитори (и извођачи) који су

користили дела Мусоргског за израду транскрипција укључивали су знатан креативан напор да осмисле композиције које не би много одударале од оригиналних, али које би, својим квалитетима, могле на неки начин да превазиђу оригинал.

Одабране клавирске транскрипције одликују се високим степеном виртуозности, затим изузетно креативним ванмузичким садржајем који је на несвакидашњи начин преточен у музику, као и различитим интерпретаторским изазовима који представљају посебно подручје рада на њима.

Клавирска свита *Слике са изложбе* М. Мусоргског дело је изузетне уметничке снаге и вредности. Десет слика, разноразних сцена, ликова и догађаја, преточено је у музику на најлепши могући начин. Мусоргски је употребио своје умеће у креирању сваког аспекта композиције. Стога је припрема за извођење напорна и захтева много маштовитости извођача. Потребно је да сваки појединачни став буде драматуршки осмишљен, да се издвоје главни протагонисти и догађаји и да се музички ток гради према наративном току става. Од техничких захтева неопходно је обратити пажњу на равномерну темповску организацију, коју је потребно одржавати током читавог става, због честих ритмичких флукуација и наглих смена различитих ритмичких слојева. Такође, ритмичка компонента је од изузетне важности за поједине ставове циклуса, у којима учествује и у драматургији музичког тока. Употреба разноврсне интервалике обогаћује хармонску димензију композиције. Необичне и честе смене тоналних центара, прелажење са дурских и молских тоналитета, појава целостепених лествица итд. одликују сваки појединачни став. Хармонија такође учествује у драматургији ставова и циклуса, те је потребно брижљиво испратити тоналне односе у сваком ставу појединачно и између ставова.

У композицији *Ноћ на голом брду* до изражаја долази техничка комплексност композиције. Интензивни драматуршки и наративни план у потпуности резонују са виртуозношћу овог дела. Међу одабраним транскрипцијама К. Чернова и Б. Березовског примећује се извођачка потреба за виртуознијим третманом садржаја овог дела, што у великој мери подређује главне музичке параметре (ритам, темповске односе, динамику и хармонију) техничкој спретности извођача. Дакле, потребно је брижљиво разрадити поједине аспекте ових транскрипција, али не губити из вида оригиналну замисао Мусоргског.

У Равеловим композицијама приметна је врло креативна употреба клавира у транскрипцијама. Као што је напоменуто, Равел је транскрипцији својих оркестарских дела (и обрнуто, својих клавирских дела) приступао као „поновном“ компоновању већ

постојећег дела. У његовим транскрипцијама пратимо заправо испитивање сопствених креативних и композиторских могућности, а у циљу усавршавања сопствене технике и звучне представе појединих дела. Поред испитивања разновразних звучних комбинација и ефеката, Равел такође истражује и сегменте ритма, мелодије, хармоније, фактуре, динамике итд. Извођачки захтеви које овај композитор поставља пред извођача су често на граници немогућег: на пример, трогласни одсеци у *Валцеру*, који неретко приморавају изузетно ангажовање извођача, у смислу да је потребно извршити селекцију материјала који ће се свирати а који ће се одбацити. Превазилажење оваквих захтева подразумева дубоку посвећеност извођача и његову спремност да се упусти у озбиљан дијалог са Равеловим делом.

Иако је свака интерпретација нека врста „поновног“ компоновања постојећег музичког дела, жанр транскрипције нуди заиста велики изазов за извођача. Није довољно само се посветити „готовој“ транскрипцији, оном делу које је већ преиначено у ново, већ је пожељно дубље се информисати о оригиналном делу, о различитим транскрипцијама и, нарочито, о контексту поменутих дела. Једино тако се може очекивати успешна и зрела интерпретација извођача, која мора представљати његов високи креативни и уметнички домет.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Boyd, Malcolm: “Arrangement”, u: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, приступљено децембра 2015. године.
2. Kelly, Barbara L. : “Ravel, Joseph Maurice”, u: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, приступљено децембра 2015. године.
3. Kregor, Jonathan: Stylistic Reconstructions in Liszt’s Late Arrangements, *The Musical Quarterly*, vol. 91, no. 3, 2008, 200–239, www.jstor.org/stable/20534532, приступљено јануара 2016. године.
4. Maneva, Jeni M.: *Maurice Ravel’s La valse: historical context, structure, harmony, and challenges for interpretation in the solo piano version*, a research project, Morgantown, West Virginia, College of Creative Arts, 2005.
5. Oldani, Robert William: “Mussorgsky, Modest Petrovich”, u: L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, www.grovemusic.com, приступљено децембра 2015. године.
6. Roberge, Marc-André: From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composer’s Work, *Notes*, second series, vol. 49, no. 3, 1993, 925–936, www.jstor.org/stable/898925, приступљено новембра 2015. године.
7. Hinson, Maurice: *The Pianist Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
8. Howard-Jones, Evlyn: “Arrangements and Transcriptions”, *Music and Letters*, vol. 16, no. 4, 1935, 305, www.jstor.org/stable/728727, приступљено децембра 2015. године.
9. Choi, Hoon: *Correcting the record: a comparison of Vladimir Ashkenazy’s Urtext-based edition of Picture at an Exhibition with orchestration by Ravel and Stokowski*, PhD dissertation, University of North Texas, 2012.

ПАРТИТУРЕ:

1. Mussorgsky, Modest: *Pictures at an Exhibition*, G Henle Inc.
2. [Mussorgsky, Modest](#): *Night on Bald Mountain*, Transcription for Piano by С. Tchernow. Edition Breirkopf 8561 (ca. 1920)
3. Ravel, Maurice: *La Valse*. Edition Durnad & Cie (1920).
4. Ravel, Maurice: *Le tombeau de Couperin*. Edition Durnad & Cie (1918).

СНИМЦИ ИЗВОЂЕЊА:

1. Ashkenazy, Vladimir: *Pictures at an Exhibition: Piano and Orchestral Versions*, DECCA, 2007.
2. Babayan, Sergei: *Ravel: Gaspard De La Nuit; La Valse / Prokofiev: 5 Sarcasms /Liszt: Ballade in B minor*. Connoisseur Coviety. 1992.
3. Bax, Alessio: *Night on the Bare Mountain*. Signum Records. 2015.
4. Berezovsky, Boris: *Ravel: Gaspard De La Nuit / Sonatine / Valses Nobles Et Sentimentales / La Valse*. TELDEC. 1995.
5. Kissin, Evgeny: *Mussorgsky: Pictures At An Exhibition*, RCA VICTOR, 2001.
6. Magaloff, Nikita: *Ravel: Le tombeau de Couperin, Beethoven: Piano Sonata No.23, Chopin: 24 Preludes, Waltz No.2, Nocturne No.20*. TOBU RECORDINGS, 1991.
7. Horowitz, Vladimir: *Vladimir Horowitz At Carnegie Hall-The Private Collection: Mussorgsky & Liszt*, Sony Music. Originally recorded in 1948.
8. Weissenberg, Alexis: *Stravinsky: Three Movements from Petrouchka and Ravel: Le Tombeau de Couperin*. 1976.