

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за клавир

Дејан Јанковић

*Ка новом клавирском звуку – модернистички концепт интерпретација
клавирских дјела Равела, Стравинског, Бартока и Прокофјева*

писани дио докторског умјетничког пројекта

Ментор:

мр Невена Поповић, редовни професор

др. ум. Владимир Цвијић, ванредни професор

Коментор:

др Соња Маринковић, редовни професор

Београд, 2016.

Апстракт

Овај рад обрађује два кључна питања везана за тематику модернистичког пијанизма кроз интерпретативну анализу одабраних клавирских дјела Мориса Равела – *Отмјени и сентиментални валцери*, Игора Стравинског – *Жар птица*, Беле Бартока – *На отвореном* и Сергеја Прокофјева – *Соната бр. 7, оп. 83*, а то су:

- анализа нових путева развоја пијанизма и откривање нових изражајних могућности клавира у епохи модернизма
- приказ интерпретативних и пијанистичких изазова, односно специфичности приступа тумачењу сваког од изабраних дјела из визуре модернистичког концепта извођења.

Један циљ рада јесте приказ стилских разноврсности модернистичког пијанизма и истицање разлика у третману изражајних могућности инструмента на пољу клавирског тона и приступа параметрима попут мелодије, ритма, хармоније, фразирања, педализације и клавирског слога. Други циљ рада јесте формирање интерпретативног приступа заснованог на идеји откривања суштине музике која се изводи, односно пребацивања фокуса са извођача на композитора и само дјело, што постаје и главна одлика извођачке праксе почетком 20. вијека. Он се првенствено огледа у крајње објективном односу интерпретатора ка читању самог текста, који постаје централна тачка око које се формира интерпретација.

Приликом рада на наведеној тематици користиће се сљедеће истраживачке методе: историјски метод, метод анализе садржаја, компаративни метод и практично-извођачки метод. Намијењен прије свега пијанистима, рад треба да понуди једно свеобухватно умјетничко истраживање наведене проблематике из угла интерпретатора пред ког се постављају бројна питања, дилеме и изазови на путу до аргументованих, естетски исправних и убједљивих интерпретација стилски веома различитих клавирских дјела прве половине 20. вијека.

Кључне ријечи: модернистички пијанизам, интерпретација, клавирски тон, Равел, Стравински – Агости, Барток, Прокофјев.

Abstract

This work deals with two key issues of modern pianism through interpretive analysis of selected piano works of Maurice Ravel – *Valses nobles et sentimentales*, Igor Stravinsky – *The Firebird*, Bela Bartok – *Out of Doors* and Sergey Prokofiev – *Piano Sonata no 7, op. 83*:

- analysis of new ways of pianism development and discovering new expressive possibilities of the piano in modernism epoch
- presentation of pianistic challenges and specifics of interpretive approach to selected works from the perspective of the modern performance concept.

One aim of the work is to show the stylistic diversity in modern pianism and highlight differences in the treatment of expressive possibilities of the instrument in the field of piano tone and approach to parameters such as melody, rhythm, harmony, phrasing, style and pedaling. Another aim of the work is forming the interpretative approach based on the idea of discovering the essence of the music that is performed and shifting focus from performer to composer and the work itself, which becomes the main feature of performance practice in the early 20th century. That is primarily reflected in the ultimately objective approach to music text, which becomes focal point for the interpretation.

The following research methods are used: historical method, method of content analysis, comparative method and practical-performance method. Intended primarily for pianists, the work will offer comprehensive artistic research of this subject from the perspective of performer and answer numerous questions, dilemmas and challenges on his way to substantiated, aesthetically correct and convincing interpretations of different piano works of the first half of the 20th century.

Keywords: modern pianism, interpretation, piano tone, Ravel, Stravinski – Agosti, Bartok, Prokofiev.

Садржај:

Увод.....	6
I Модернистички пијанизам – нови хоризонти.....	10
II Модернистичка извођачка пракса.....	13
III Интерпретативна анализа одабраних дјела.....	15
1.1. Морис Равел – изразити перфекциониста и велики естетa.....	17
1.2. <i>Отмјени и сентиментални валцери</i>	19
2.1. Игор Стравински – класик модернизма.....	39
2.2. <i>Жар птица</i>	41
3.1. Бела Барток – утемељивач јединственог националног стила.....	53
3.2. <i>На отвореном</i>	55
4.1. Сергеј Прокофјев – највећи међу великима.....	72
4.2. <i>Соната бр. 7, оп. 83</i>	75
Закључак.....	93
Списак литературе.....	95

Увод

Идеја за рад на овом умјетничком пројекту потекла је из личне жеље за дубљим упознавањем пијанистичког наслеђа једне од најбогатијих, најплоднијих и најразноврснијих епоха у историји музике, епохе модернизма. Мој досадашњи извођачки репертоар у највећој мјери сачињавала су класична и романтична дјела, те сам стога осјећао велику жељу, али и потребу да у њега уврстим и одређена дјела из богатог спектра клавирског стваралаштва модернизма који сам пијанизам подиже на један нов ниво на ком је он заиста представљен у пуном сјају. Нови погледи на музику и умјетност уопште, различити начини постојања и опстанка умјетности у модерном свијету, прожимање различитих умјетности, велико богатство стилских разноврсности и увођење нових експресивних могућности, само су неки од параметара који овај умјетнички период чине изузетно вриједним и неисцрпним за истраживање. У мом фокусу прије свега је идеја о новом клавирском звуку и различити путеви развоја пијанизма у модернизму, утемељени на пијанизму Листа (*Ferenc Liszt*) и Шопена (*Frédéric Chopin*) као највећих клавирских стваралаца и пијаниста 19. вијека, те нове тенденције у извођаштву које налажу нова естетска начела на којима модернизам почива. Проблематику модернистичког концепта извођења ћу представити на примјеру одабраних клавирских опуса неких од најзначајнијих композитора овог периода – *Мориса Равела (Maurice Ravel 1875-1937)*, *Игора Стравинског (1882-1971)*, *Беле Бартока (Béla Bartók 1881-1945)* и *Сергеја Прокофјева (1891-1953)* – као репрезента веома широког пијанистичког потенцијала модернизма који је суштински инспирисао тему пројекта.

Равелов клавирски опус обухвата релативно мали број композиција, али изузетно умјетнички вриједних дјела која се убрајају у најбоља клавирска остварења ове епохе. У његовим *Отмјеним и сентименталним валцерима (Valses Nobles et Sentimentales)* до изражаја долази богатство тонског колорита и широк дијапазон звучних нијанси, које произилазе из специфичног хармонског језика. Дјело је накнадно оркестрирао и прерадио у балет који је као умјетничка форма постао изузетно популаран у Паризу, водећем европском музичком центру почетком 20. вијека. Управо је и Стравински преко балета био везан за Париз, гдје су премијерно изведени његови најбољи балети *Жар птица*, *Петрушка* и *Посвећење прољећа*. Са својим јарким оркестарским бојама, комплексним ритмовима и бајковитим садржајем, они представљају национални стил тог периода и доживљавају изузетно вриједне клавирске

транскрипције од стране самог композитора, али и других музичара. Транскрипцију балета *Жар птица* направио је чувени италијански пијаниста *Гвидо Агости (Guido Agosti 1901-1989)*. Ова виртуозна, веома раскошна и звучно разноврсна транскрипција у потпуности успијева да одговори изазову преношења богатог оркестарског звука на медијум клавира. Бартокова свита *На отвореном (Out of doors)* резултат је бројних утицаја. Прво, његовог етномузиколошког рада и коришћења фолклора у умјетничкој музици – први став *Са бубњевима и свиралама (With drums and pipes)* – цитат је мађарске народне пјесме о паганским обичајима који су дио мађарске историје и културе. Затим, инспирацију црпи из звукова природе – *Ноћна музика (Night's music)*, старих стилова, али и стваралачких идеја бројних савременика који су у великој мјери третирали клавир као перкусионистички инструмент. Ова изузетно садржајна и развијена циклична композиција са веома зрелим композиторским језиком представља једно од најзанимљивијих Бартокових клавирских остварења. Прокофјев, као једна од најзначајнијих музичких личности овог периода (композитор, диригент, пијаниста), дао је огроман допринос клавирској музици и пијанизму овог периода, прије свега као веома индивидуалан и профилисан композитор, чија се дјела, нарочито клавирске сонате и концерти, сврставају у сам врх клавирске литературе 20. вијека. *Седма соната* као друга по реду од три ратне сонате, веома снажна композиција са чврстом структуром и комплексним развијањем материјала, једно је од најинтригантнијих клавирских дјела овог жанра у епохи модернизма.

Наведена дјела репрезентују велико богатство и најразличитији третман клавира, стилску разноврсност, различите сфере интересовања аутора, њихова естетска убјеђења у овом умјетничком периоду и пред извођача стављају прегршт изазова, а нарочито је комплексно њихово сучељавање на једном концерту. Овладавање различитим тонским могућностима клавира, сложен полифон слог, разноврсност клавирске фактуре, схватање хијерархије изражајних средстава у различитим стиловима и код различитих аутора, фразирање, педализација, рјешавање бројних техничких захтјева и друго само су неки од изазова који се јављају приликом извођења. Стога би главни циљ пројекта био приказ свих специфичности које се јављају у пијанистичком и интерпретативном приступу сваком од наведених дјела, који се базира на што вјеродостојнијој репродукцији композиторових интенција, што постаје и главна одлика извођачке праксе почетком 20. вијека. Прецизније, откривање који су то музички и технички поступци који су типични за интерпретацију импресионистичких комада, неокласичних

или фолклорно оријентисаних клавирских дјела и у којој мјери различитост стилских карактеристика Равела, Стравинског, Бартока и Прокофјева, условљава самог извођача у доношењу одговарајућих интерпретативних избора и одлука?

Инспирацију за умјетничко истраживање ове тематике у великој мјери пронашао сам у студији *Пијанизам у епохи модернизма*¹ младог музиколога Стефана Цветковића, у којој се на веома питак и систематичан начин разматра проблематика модернистичког пијанизма из угла музикологије и естетике, са датим примјерима различитих пијанистичких пракси двадесетог вијека. Проучавајући ову студију, консултовао сам и друге ауторе који се баве питањима модернистичког извођаштва, али и уопште модернизма и естетских принципа у музици овог периода. Важан извор мојих сазнања о извођаштву у модернизму, што је и примаран фокус мог интересовања, јесте Тарускинова (*Richard Taruskin*) књига *Текст и дјело – Есеји о музици и извођењу*.² Кад је ријеч о општим питањима музике двадесетог вијека, издвојио бих књигу *Музика 20. Вијека – Студија о њеним елементима и структури* аутора Тона де Леа³, у којој се веома успјешно расправља о новим тенденцијама у музичкој умјетности које доноси модернизам – о новим естетским вриједностима музике, улогама композитора и извођача, о разликама између романтичарских и модернистичких схватања музике, о третману ритма, мелодије, хармоније и других параметара у епохи модернизма и слично. Веома корисна студија у мом раду на овој тематици била је и студија *Нови хоризонти у двадесетом вијеку*⁴ аутора Мервина Кука (*Mervyn Cooke*) која такође разматра сличну проблематику, али је фокус примарно на клавирској музици и најважнијим ауторима који су писали за клавир. Кук прије свега указује на везу клавирске музике модернизма са традицијом романтизма која јој претходи, дајући притом конкретне примјере. Потом разматра све иновације, нова рјешења и изражајна средства модернистичког пијанизма која водећи клавирски композитори користе у својим дјелима. Као сљедећи корак у мом интерпретативном истраживању, било је проучавање бројних студија и књига, наведених у списку референтне литературе, које се баве стилским карактеристикама поменутих композитора, њиховим биографијама и

¹ Стефан Цветковић, *Пијанизам у епохи модернизма: дипломски рад* (Београд, Факултет музичке уметности, 2010)

² Richard Taruskin, *Text And Act – Essays On Music And Performance* (New York Oxford University Press, 1995)

³ Ton De Leeuw, *Music Of The Twentieth Century – A Study Of Its Elements And Structure* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005)

⁴ Mervyn Cooke, *The Cambridge Companion To The Piano – New Horizons In The Twentieth Century* (Cambridge University Press, 1998)

анализама наведених дјела. Нарочито су ме заинтрижиле велике разлике у интерпретацијама водећих пијаниста 20. вијека, али и савремених пијаниста на многобројним снимцима ових композиција. Различитост у приступу сваком дјелу, третману партитуре, начинима фразирања и обликовању концепције, разлике у темпима, количини рубата и друго, навели су ме да са што више углова сагледам цјелокупну проблематику око достизања аутентичних, аргументованих и убједљивих интерпретација ових клавирских дјела.

Рад је подијељен у пет поглавља. Након уводног, слиједи поглавље у ком ћу настојати да одредим постулате модернизма у музици и размотрим нова естетска стајалишта у умјетности, а затим дам кратак приказ развојних путева модернистичког пијанизма, истичући притом и снажан утицај традиције на настајање нових стилова у клавирској музици. Наредно поглавље бави се проблематиком феномена модернистичког извођаштва, што ће бити и главни оквир у којем ће се кретати интерпретативно истраживање одабраних дјела. Овдје ћу писати о новим тенденцијама у извођачкој пракси које доноси модернизам као резултат различитих друштвено-културолошких промјена. Најобимније поглавље представља интерпретативну анализу сваког дјела засновану на модернистичком концепту извођења, али и својеврстан увид у стилске особености сваког композитора и карактеристике њиховог клавирског стваралаштва, композиционог језика и третмана самог инструмента, као такође веома битних фактора у процесу грађења квалитетне интерпретације. Овдје ћу се бавити конкретним пијанистичким и интерпретативним изазовима који се јављају приликом извођења наведених дјела. Даћу своје личне приједлоге и рјешења до којих сам дошао темељним сагледавањем нотног текста, проучавањем литературе, истраживањем стилских карактеристика и цјелокупних клавирских опуса наведених композитора и аналитичким слушањем и поређењем различитих извођења ових дјела. У финалном поглављу ћу сумирати резултате рада на овим композицијама и извући закључке до којих сам дошао, а који би могли бити од помоћи пијанистима који изучавају неко од ових клавирских дјела. Уједно, даћу и један општи лични став о модернистичкој извођачкој пракси, као основи интерпретативног рада на бројним дјелима из широке лепезе клавирске литературе прве половине 20. вијека.

I

Модернистички пијанизам – нови хоризонти

Модернизам у музици односи се на музичко стваралаштво прве половине 20. вијека, на веома богату и стилски разноврсну умјетничку епоху коју, по бројним ауторима, прије свега карактерише одступање од традиције романтизма и потрага за новим начинима музичког изражавања, новим естетским вриједностима и квалитетима. Наводећи Џорџину Борн (*Georgina Born*) и Џона Бута (*John Butt*), Стефан Цветковић у својој студији *Пијанизам у епохи модернизма* сумира да модернизам карактеришу различита естетска становиштима која датирају од краја 19. и почетка 20. вијека који су сви повезани заједничким реакцијама против класичних и романтичних принципа.⁵ Умјетници с краја 19. вијека осјећали су духовно засићење у умјетности која се темељи на традицији романтизма која је обиљежила цијели претходни вијек, што је довело до краја једне културне епохе. Тон де Леу говорећи о модернизму у музици, подвлачи да романтичарска жеља за изражајношћу и емотивношћу на почетку 20. вијека губи свој смисао.⁶ Потреба умјетника да изрази нешто из свог субјективног свијета да би био индивидуалан и оригиналан више не заузима централну позицију у музици. Поредјећи романтичарску композиторску традицију са преокупацијама умјетника ствараоца новог доба, Леу пише: „Док је романтичарски умјетник пројектовао себе у свијет природе, Дебиси је прије свега слушао природу, слушао је свијет око себе. Веберн је исто слушао. Тишина је постала слушљива. Читав нови свијет је откривен, нов звук и нова енергија“.⁷ Индивидуалност умјетника сада се огледа у мајсторству приказивања одређене естетичке представе. Он је заокупљен тежњом ка савршеном умјетничком продукту, односно савршено обликованој естетичкој истини. Емотивност и лична осјећања композитора у процесу стварања некад играју већу, а некад мању улогу, али свакако више нису примарне.

Париз, као мјесто гдје су живјели и стварали бројни пјесници, сликари, књижевници и музичари постаје важан умјетнички центар на прелому два вијека. Бројна познанства, дружења, размјењивање идеја и искустава, резултирала су заједничким трагањем за новим начинима изражавања и прожимањем различитих

⁵ Стефан Цветковић, нав. djело, 10.

⁶ Ton De Leeuw, нав. djело, 12.

⁷ Исто.

умјетности. Умјетници говоре о звуковима као бојама, сликама као симфонијама, поезији као музици⁸. Поред залагања бројних композитора да се у потпуности окрену од наслеђа претходног вијека, јасно је да је традиција имала велики утицај на њихово стваралаштво. Кад говоримо о клавирској музици и пијанизму уопште, бројни извори, укључујући и Кука⁹, тврде да је управо Лист као једна од водећих пијанистичких фигура 19. вијека, заправо темељ модернистичког пијанизма и клавирске композиције, те да су се бројни композитори на почетку 20. вијека у многоме ослањали на Листове домете у пијанизму. Утицај виртуозитета и хармонског експериментисања у његовој *Игри воде у вили Десте (Jeux d'eau à la Villa d'Este)* примјетан је у Равеловој *Игри воде (Jeux d'eau)*. Импресионистичка примјена листовских виртуозних фигурација у сврху креирања атмосферских ефеката видљива је у Дебисијевим (*Claude Debussy*) *Estampes* и Равеловом *Gaspard de la Nuit*.¹⁰ Листово интересовање за фолклор и његово прожимање са умјетничком музиком врши велики утицај на Бартока који ће на његовим темељима изградити нов и јединствен национални стил. Клавирска музика модернизма велику инспирацију налази и у наслеђу класике и старих мајстора. Резултат тога је утемељење неокласицизма у ком се аутори попут Прокофјева, Стравинског, Шостаковича и других окрећу класичним принципима као што је објективност изражавања кроз класичне форме. Барокна полифонија, форме и карактеризација такође представљају важно упориште за настајање нових клавирских стилова овог периода.

Снажно ослоњен на пијанизам 19. вијека, али и на много даљу прошлост, модернистички пијанизам креће крупним корацима унапријед у потрази за новим изражајним средствима клавира што ће резултирати настајањем веома различитих модернистичких клавирских идиома. Највеће иновације у погледу третмана инструмента огледају се у новом приступу клавирском тону. Супротно романтичарским тенденцијама постизања испјеваног, повезаног, дубоко изражајног клавирског тона обликованог по узору на људски глас, модернисти попут Бартока, Прокофјева, Стравинског клавир третирају као примарно перкусионистички инструмент. Баш како је Бузони (*Ferruccio Busoni*) најавио у свом манифесту *Нацрт за једну нову естетику музике*, створена је нова естетика клавирског звука која се залаже

⁸ Naomi Shibatani, *Contrasting Debussy And Ravel – A Stylistic Analysis of Selected Piano Works And Ondine*, (Houston: Rice University, 2008), 3.

⁹ Mervin Cooke, нав. djело, 192.

¹⁰ Исто.

за истраживање најразличитијих квалитета и могућности невезаног клавирског звука што налаже природа самог инструмента. Модернизам у музици, донио је огроман развој на пољу ритма, прије свега у погледу много богатије и разноврсније ритмичке структуре, али и много интензивније употребе перкусија. Ритам често постаје главно изражајно средство, главна сила која покреће музику. Комплексност ритмичких фигура и полиритмије, неправилан ритам, полиметрика, веома честе промјене темпа тако доводе до знатног смањивања утицаја рубата, као једне од главних романтичарских карактеристика. Хармонија у модернизму добија нова значења која превазилазе функционалност. Она добија колористичку вриједност и улогу. Ширење тоналитета, нестабилност тоналног центра, политоналност, атоналност, кориштење бројних дотада неуобичајених љествичних низова, изразита комплексност акорада и неразријешене дисонанце само су нека од генералних обиљежја хармоније модернизма. Велику улогу у креирању нових хармонских сфера има педал као посебно подручје клавирске технике. Могућности педала отварају видике композиторима у креирању веома разноврсних иновативних сазвучја. Они педал виде као средство освајања нових простора хармонског свијета, али препознају и његову изразиту акустичну вриједност. Интензивну педализацију у сврху хармонске колористике, нарочито су користили импресионистички композитори. Дуге романтичарске мелодијске линије више не могу да опстану због недостатка јасне хармонско метричке основе, али и због често промијењеног односа мелодије и пратње.¹¹ Мелодије су неријетко веома кратке и њихов облик је резултат бројних сила који су саставни дио музичке структуре. Богатство нових изражајних елемената које модернистички пијанизам доноси подразумејева и изазивање различитих звучних ефеката на инструменту попут глисанда, кластера, наглих промјена у звучности, интензивне акцентуације и других у сврху дочаравања најразличитијих естетичких представа. Клавирска фактура неријетко постаје врло комплексна, те се у циљу што прецизнијег записивања, композитори све више користе и нотирањем у три линијска система.

¹¹ Ton De Leeuw, нав. дјело, 68.

II

Модернистичка извођачка пракса

Успостављање модернистичке извођачке праксе почетком прошлог вијека настаје као резултат бројних културних и друштвених појава које 20. вијек доноси са собом. Умјетност се нашла у добу све веће масовне комуникације и великог кретања умјетника, што је резултирало смањивањем утицаја националних традиција уопште у музици, па тако и у извођаштву. Традиционалне пијанистичке идеологије и локално оријентисане извођачке традиције (златно доба, руска, њемачка, француска школа, велика традиција...) се мијешају, развијају и еволуирају што доводи до релативизације опсега појма извођаштва.¹² Појава снимања и нових начина дистрибуције саме музике такође значајно мијења улогу извођача. У тим условима извођења не постоји публика коју треба задивити, и којој треба у одређеном тренутку показати своје умјеће, креативност и емоционалност. У фокусу може бити само достизање идеалног музичког продукта, који остаје фиксиран, непромјењив и трајно записан. Снажан утицај на грађење нових темеља извођаштва имала су и велика свјетска такмичења. Велики број такмичара и чланова жирија из различитих земаља и школа природно доводи до једне опште стандардизације захтјева извођаштва. Поред наведених параметара, битно је споменути и промјене програмске концепције концерата и ширење пијанистичког репертоара на много шири спектар литературе из различитих историјских епоха.

Наведени историјски и културолошки токови резултирали су новим тенденцијама у извођачкој пракси и установљењем опште прихваћених захтјева извођаштва. Они су сада усмјерени прије свега ка аутентичности дјела које се изводи. У центар пажње извођача долази откривање истинске идеје композитора и вјерна репродукција његових интенција. Истицање субјективности доживљаја и виртуозитета интерпретатора, као често главна особина романтичарског извођачког принципа, модернизам не признаје као примарну вриједност. Он одбацује интервенције извођача које су засноване првенствено на интуицији и индивидуалним одступањима од записа и пропагира залагање за вјерност тексту као једином путу ка аутентичности дјела које се изводи. Цитирајући Бута, Цветковић наводи да је „конституисање модернистичког проседеа у извођаштву, у литератури спровођено кроз наглашену афирмацију

¹² Стефан Цветковић, нав. дјело, 17.

објективизма текста, над субјективизмом самог извођачког момента¹³. Другим ријечима, говори се о крајње објективном односу интерпретатора ка читању самог текста, као усмерењу које проистиче из идеалистичких захтјева откривања иницијалне идеје аутора. Текст постаје централна тачка око које се формира интерпретација. Може се закључити да нова стајалишта које модернизам доноси, пребацују фокус са извођача на композитора и само дјело. Прецизније, са субјективног доживљаја дјела и пренаглашености израза на објективно преношење музике и откривање реалистичког садржаја самог дјела. Композитори нове епохе крајње прецизним записима своје музике, које карактерише велика детаљност ознака и дефинисање најситнијих параметара који чине једно дјело, чврсто стоје иза нових идеја у извођаштву које пропагирају аутентичност музици која се изводи. Позната је Равелова тврдња да извођачи треба да изведу дјело, а не да га интерпретирају¹⁴ (овдје се појам интерпретација поклапа са романтичарским извођачким принципом који је почетком двадесетог вијека и даље био дубоко укоријењен у пракси). Виолинисткиња *Hélène Jourdan Morhange* описала је то на сљедећи начин: „Нисам познавала композитора који је био толико сигуран себе у смислу ознака у својој музици. Он је својим текстом јасно поручивао шта треба чинити, а изнад свега шта не треба чинити.“¹⁵ Идеју вјерног репродуковања текста снажно је заступао и Стравински који је такође заузимао типично модернистички став ка извођењу. По Стравинском, идеалан извођач је „преносник“ музике који партитуру изводи крајње објективно, без уношења личних осјећања.¹⁶

¹³ Стефан Цветковић, нав. дјело, 11.

¹⁴ James Scott McCarrey, *Performance And Analysis In Practice – A Study Of Maurice Ravel's Valses Nobles Et Sentimentales, Miroirs And Gaspard De La Nuit: Doctoral Thesis* (The University of York, 2006), 8.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Richard Taruskin, нав. дјело, 46.

III

Интерпретативна анализа одабраних дјела

Текст који слиједи подијељен је у четири потпоглавља која се састоје из два дијела. Први дио подразумијева кратак осврт на композициони стил сваког од одабраних композитора и особености њиховог стила, естетских убјеђења и третмана клавира. Други, обимнији дио посвећен је интерпретативној дискусији и анализи сваког дјела заснованој на објективном сагледавању партитуре и аналитичком приступу композиционом језику у сваком од њих. Свакако ћу најприје указати и на специфичности настанка сваког дјела и његове опште карактеристике што директно утиче на саму интерпретацију, а потом приступити детаљној интерпретативној проблематици из више углова. Схватање различите карактеризације сваког дјела, као и унутар сваког од њих, исправан третман темпа, пулса, организације протока времена, артикулације, агогике и тонске слике као кључних чинилаца интерпретације, главни су параметри о којима ћу писати. Анализа укључује и нотне примјере у сврху што бољег разумијевања текста.

1.1. Морис Равел – изразити перфекциониста и велики естетa

Морис Равел један је од најважнијих композитора за клавир у првој половини 20. вијека. Школовао се и стварао у Паризу, а поред композиторског рада имао је и каријеру пијанисте и диригента. Он не прихвата трендове нове музике која се окреће ка атоналности, а чији је утемељивач Арнолд Шенберг (*Arnold Schönberg*), већ му је ближа естетика припадника нове француске школе: Шабријеа (*Alexis Emmanuel Chabrier*), Сатија (*Erik Satie*) и Дебисија.¹⁷ Његов музички стил веома је оригиналан и препознатљив и настаје синтезом бројних утицаја и умјетничких усмерења у различитим периодима његовог живота, највише импресионизма и неокласицизма, али и константне потраге за индивидуалним умјетничким изразом. Сматрао је да композитори треба да уче свој занат баш као и сликари – имитирајући добре моделе.¹⁸ Током своје каријере константно је проучавао партитуре Моцарта (*Wolfgang Amadeus Mozart*), Дебисија, Штрауса (*Richard Strauss*), Листа, Шопена, Мусоргског и других руских композитора.¹⁹ Одбијао је да буде сврстан у категорију импресиониста, јер је тај правац искључиво везивао за сликарство.²⁰ Категорија која га може сврстати у импресионисте је прије свега његов комплексан хармонски језик изразите колористичке вриједности. По Свјатославу Рихтеру, „Равелове композиције су исувише динамичне и темпераментне да би биле окарактерисане као типично импресионистичке, а истовремено исувише колористичне да се не би звале тако.“²¹ У његовом хармонском свијету дурско-молски систем често уступа мјесто модусима, политоналност постаје важан аспект изражавања одређеног колорита, а сазвучја су веома комплексна (нонакорди, акорди у оквиру ундециме, као и неразријешене дисонанце). Равел је идеале тражио у класичним вриједностима и настојао је да контролише емотивни аспект музике креирајући јасно дефинисан оквир музичке структуре. Враћао се формама и композиционим принципима класике и барока и давао им нову димензију иновативним хармонским језиком, новим тоналним могућностима и

¹⁷ Љиљана Вукеља, *Савремено извођење клавирских дела Мориса Равела, Жоржа Енескуа и Анри Дитијеа*: писани део докторског уметничког пројекта, (Београд, Факултет музичке уметности, 2010), 20.

¹⁸ Arbie Orenstein, *The Musical Quarterly: Maurice Ravel's Creative Process* (Oxford University Press, 1967), 119.

¹⁹ Arbie Orenstein, нав. дјело, 470.

²⁰ Љиљана Вукеља, нав. дјело, 20.

²¹ Oleksii Ivanchenko, *Characteristics Of Maurice Ravel's Compositional Language As Seen Through The Texture Of His Selected Piano Works And The Piano Suite Gaspard De La Nuit*: doctoral thesis (University of Miami, 2015), 51.

интересантним ритмичким рјешењима. У његовом клавирском опусу примјетан је велики утицај Франца Листа. То се односи првенствено на виртуозна дјела у којима је примијенио Листов пијанистички виртуозитет који се огледа у бриљантним пасажима, брзим репетицијама и огромној разноврсности тонских приступа инструменту. Програмност код Равела доживљава трансформацију у односу на листовску и уопште програмност 19. вијека. Он одлази корак даље од дескриптивности и илустративности и инволвира ванмузички садржај у музичко дјело.²² Инспирацију је тражио и у фолклору разних европских народа, прије свега шпанске културе, што је видљиво највише у дјелима играчког карактера.

Равелова природа перфекционисте који трага за јасноћом израза, прецизношћу и једноставношћу резултирала је релативно малим бројем дјела од којих су сва изузетно вриједна умјетничка остварења. Био је веома самокритичан и посвећивао је дуге временске периоде усавршавању сваке од својих композиција, исправљајући грешке, елиминишући сувишне слојеве и темељно их полирајући до најситнијих детаља у трагању за љепотом као суштином музике. Према Роланду Мануелу (*Roland Manuel*), Равеловом ученику који је први и написао његову биографију, Равел је изјавио: „У потпуности одбијам да свијест умјетника, што је једна ствар, изједначим са његовом искреношћу; што је нешто потпуно друго. Искреност нема вриједност уколико умјетник своју свијест не усмјери ка мајсторству и техничком савршенству ком треба вјечито тежити. То је главни задатак умјетника.“²³ Рекао је и да уколико заиста посједује црту генија, онда се она огледа у томе што зна како да ради и како да организује своје музичке идеје интелигентно.²⁴ Његов перфекционизам и умијеће да постигне савршен склад у музичком изражавању примијетили су бројни савременици. Хонегер (*Arthur Honegger*) је о Равеловом композиционом мајсторству рекао: „Моја фасцинација прецизношћу организације у периоду планирања композиције, логиком вођења гласова, ритмичком тачношћу и виртуозитетом оркестрације, дозвољава ми да закључим да не постоји нико ко може изразити музичке идеје јасно и прецизно као што то Равел чини.“²⁵ Равелов жеља за постизањем највиших умјетничких циљева огледа се

²² Маја Михаић, *Клавирске свите Клода Дебисија и Мориса Равела – Извођачки приступ програмности и барокној традицији*: писани део докторског уметничког пројекта (Београд, Факултет музичке уметности, 2016), 33.

²³ Naomi Shibatani, нав. дјело, 9.

²⁴ Arbie Orenstein, нав. дјело, 481.

²⁵ Oleksii Ivanchenko, нав. дјело, 4.

и у детаљности његове партитуре и сталном инсистирању на што вјернијој интерпретацији његовог музичког текста. Равел није добио чувену Римску награду за композицију иако је више пута конкурисао, што је велике умјетнике и поштоваоце његовог рада као што су Форе (*Gabriel Fauré*), Роланд Мануел и Дебиси, навело да упуте оштре критике на рад жирија. Скандал око неправде на конкурс, резултирао је великим преокретима у музичким круговима Париза. Конзервативни музичари изгубили су своју професионалну и административну моћ, заједно с њиховим позицијама у најважнијим музичким институцијама. То је била професионална побједа умјетника иноватора, и уздизање новог умјетничког мишљења.²⁶

Нека од Равелових најбољих клавирских дјела су: *Игра воде (Jeux d' eau)*, *Сонатина (Sonatine)*, *Огледала (Miroirs)*, *Gaspar de la nuit*, Отмени и сентиментални валцери (*Valses Nobles et Sentimentales*), *Купренов гроб (Tombeau de Couperin)*, као и два концерта за клавир и оркестар. Равел је био велики мајстор оркестрације и бројна клавирска дјела постоје и у оркестарској верзији.

1.2. Отмјени и сентиментални валцери

„продукт најбољег уха које је постојало“

Клод Дебиси

Отмјени и сентиментални валцери први пут су изведени 8. маја. 1911. године, на концерту посвећеном новим дјелима, у организацији Независног музичког удружења (*Société Musicale Indépendante*), чији је Равел и сам био члан.²⁷ Аутори дјела нису били објављени и чак ни чланови удружења, које су углавном чинили Фореови ученици, у већини случајева нису знали ауторе композиција које су извођене.²⁸ Равелово дјело извео је пијаниста Луј Обер (*Louis Aubert*), који је једини и знао тајну поријекла *Отмјених и сентименталних валцера*.²⁹ Равел је сам рекао да је извођење дјела доживјело опште незадовољство и неприхватање код публике. Само ријетки су препознали њега као аутора.³⁰ Ипак дјело је послије признато као врхунско умјетничко

²⁶ Исто, 20.

²⁷ Maurice Hinson, *Ravel Valses Nobles Et Sentimentales For The Piano*, (USA, Alfred Masterwork Edition), 3.

²⁸ Исто.

²⁹ Исто.

³⁰ Arbie Orenstein, *Ravel – Man and Musician, Own Words* (Philadelphia: Dover Publications, 2003), 31.

остварење и годину дана касније штампана је и оркестарска верзија рађена за балет *Аделаид: Језик цвијећа (Adélaïde ou la Langage des Fleurs)*, за који је Равел сам написао сценарио.

Бројни извори тврде да је циклус валцера написан по узору на Шубертове валцере, *Valses Sentimentales op. 50* и *Valses Nobles op. 77*, са којима, осим имена и форме валцера, нема много сличности. Виртуозитет, који је често саставни елемент Равелових клавирских дјела, овдје није у првом плану. „Јасноћа израза, изоштравање хармоније и профила музике“³¹, како их и сам Равел дефинише, главни су параметри које композитор подвлачи у овом дјелу. Он то постиже веома богатим хармонским језиком који укључује употребу модалности и политоналности, ослобађањем од стега традиционалног третмана тродијелног ритма у валцеру увођењем нових, комплексних и смјелих ритмичких рјешења, веома богатом артикулацијом и раскошном динамичком палетом и веома издиференцираном карактеризацијом. Морис Хинсон (*Maurice Hinson*) у својој студији говори да богатство изражајних средстава и различитих звучања јасно кристалишу индивидуалност сваког валцера засебно, те да изрази „отмени“ и „сентиментални“ ни изблиза не покривају широк спектар расположења и карактера у овој композицији. Сваки од осам ставова има чврсту формалну структуру тродијелне пјесме, са јасним и прегледним фразама и каденцама унутар мањих или већих одсјека. У композиционом погледу, тематски материјал углавном је јединствен у сваком валцеру појединачно, осим посљедњег (*épilogue*) који је базиран на мелодијским, ритмичким и хармонским елементима претходних валцера. Средишњи одсјек најчешће је развијање изложеног материјала у првом одсјеку, док је реприза изграђена као варијација веома блиска оригиналном материјалу.

Први валцер написан је у тродијелној форми, у веома проширеном Ге дуру. Хармонски језик је веома развијен и присутне су бројне модулације као и нека, условно речено, веома дисонантна сазвучја. Овај валцер има и највећи динамички дијапазон од свих, и садржи више великих градација од најтишег (*pianissimo*), до веома гласног (*fortissimo*), а јављају се и ефекти нагле промјене динамике (*subito p, subito f*). Извођач се најприје сусреће са ознаком *modéré - très franc* (у слободном преводу *умјерено – веома искрено*) којом аутор даје смјернице о изразу и карактеру овог валцера. Успјешна интерпретација прије свега зависи од одабира одговарајућег темпа, (Равел га

³¹ Исто.

метрономски означава са *bpm 176*) и инсистирања на сталном покрету, што се види и из ритмичке структуре коју чине искључиво четвртинске и осминске вриједности. Валцер отварају густе, „нечисти“ акорди у форте (*f*) динамици, који готово да звуче као кластери (видјети Примјер 1). Занимљива прогресија од вантоналне ундециме као првог акорда, преко прекомјерног доминантног нонакорда до разрјешења на првој доби другог такта, тоничног акорда са додатом секундом и секстом, ствара један крајње иновативан звучни израз. Кад се томе дода и акценат обиљежен на трећој доби доминантне функције у оба такта, јасно нам је да Равел жели да постигне веома одлучан, жустар карактер самог почетка валцера, који одише свјежином, дозом неочекиваности и изненађења, те великом енергијом коју са собом доноси ново доба у музици. То се нарочито јасно препознаје у оркестарској верзији гдје пун капацитет оркестра, укључујући и перкусије, изводи ове уводне акорде.

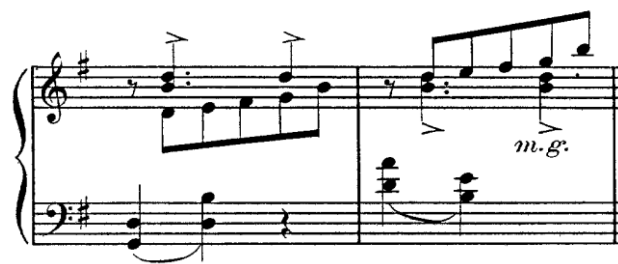
Примјер 1: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Први валцер, т. 1-4



Пијаниста врло опрезно и промишљено треба приступити извођењу овог почетка. Претјерана грубост и сила у звучном интензитету (ознака за динамику је *форте* (*f*), док се тек касније јавља и ознака *фортисимо* (*ff*)), неосмишљен темпо, али и недостатак пулса, могу учинити да извођење постане тешко, тромо и неодлучно, чиме би се изгубио жељени играчки карактер. Овај почетак најбоље би било схватити као један позив на плес који захтијева врло отворен и убједљив, али не и пре нападан звучни израз. Потребно је пажљиво одмјерити звучни интензитет и истаћи разлику између неакцентованих и акцентованих акорада различитим начином произвођења звука и довољно примјетном динамичком дистинкцијом, јер управо у таквим детаљима се огледа Равелов перфекционизам и јасноћа изражавања. Такође је веома битно држати се прецизног тродијелног пулса и технички вјешто извести скокове између акорада, да би се на самом почетку јасно дефинисао ритмички покрет валцера. Тако ће до пуног

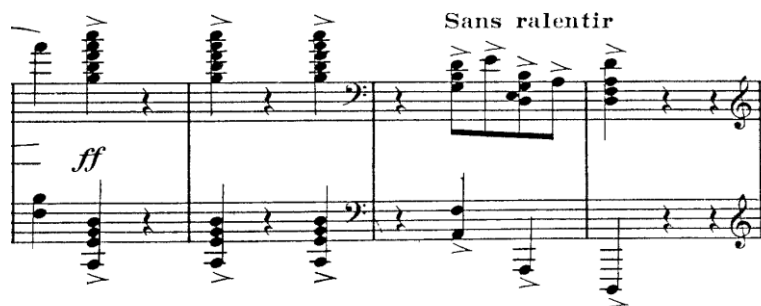
изражаја доћи и важност акцентованог акорда на последњој доби у такту, као ритмичке иновације коју композитор уноси у тродјел валцера. Велику фразу од 16 тактова која слиједи, што је и крај *a* дијела, карактерише више звучних градација које пијаниста треба спровести, али их истовремено и објединити у једну музичку мисао са сталном тенденцијом ка коначном крају у 20. такту. На почетку ове фразе јавља се ритмичка иновација која настаје акцентовањем споредног гласа у дионици десне руке. Она даје једну веома креативну црту мелодијском низу осмина којим започиње фраза и врло је битно истаћи то на прави начин, не реметећи притом општи ток и усмерење фразе (видјети Примјер 2).

Примјер 2: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Први валцер, т. 5-6



На крају ове фразе, Равел интензивно користи акцентуацију, практично на сваком тону, што подразумијева врло конкретан и оштар приступ клавирском звуку. У 17. и 18. такту јавља се хемиола (велика триола у трочетвртинском метру), која по својој ритмичкој природи не дозвољава ни најмање одступање од прецизности пулса. Потпуну стабилност пулса и избјегавање успоравања Равел јасно сугерише и у последња два такта првог дијела ознаком *Sans ralentir* (без попуштања) што пијаниста свакако треба уважити, јер једино на тај начин до израза долази тај ритмички аспект који је веома изражен и необично конструисан на крају ове фразе. Интензивна акцентуација коју композитор биљежи захтијева оштрији приступ тону (видјети Примјер 3).

Примјер 3: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Први валцер, т. 17-20



У средишњем одсјеку (21-60. такт) Равелово мајсторство разраде материјала огледа се у веома богатом и промјенљивом хармонском развоју, разноврсном ритмичком току и постепеној трансформацији мотива у лирску тему, кроз низ краћих фраза са веома јасним динамичким и артикулацијским ознакама. Фактура је на почетку и даље претежно акордска, што може да отежа извођење. Стога би акорде генерално требало узимати врховима прстију, из позиције што ближе диркама, а затим се посветити линији мелодијског гласа која представља важно везивно ткиво.³² Мелодијска линија (33-44. такт) једини је лирски дио, као коначно исходиште трансформације тематског материјала. Ту треба примијетити *tenuto* (издржано) у дионици лијеве руке на другој доби у такту 33. и 35. такту и извести га искључиво и само у лијевој руци (видјети Примјер 4). Наиме мелодија у десној руци почиње од прве добе, и уколико би се *tenuto* појавио у обје руке, створио би се исувише велик нагласак на другој доби, те би метрика постала дезоријентисана.

Примјер 4: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Први валцер, т. 33-34



Пијаниста нарочито треба бити досљедан у приступу наглим динамичким промјенама које су веома важан изражајни елемент овог валцера. Поновна појава теме (61-80. такт)

³² Љиљана Вукеља, нав. дјело, 21.

након хармонски и динамички нестабилног средњег дијела сад је донесена у вишем ступњу звучног интензитета (*ff*) у односу на први пут, што пијаниста треба имати на уму већ на самом почетку става, да би реприза заиста зазвучала као најграндиознији дио цијелог валцера. Може се закључити да први валцер, посматран у цјелини, захтијева једно крајње прецизно извођење у погледу пулса, артикулације и динамике. Свако одступање од Равелових упута умањило би умјетничку вриједност валцера као грандиозног, живог и врло покретљивог почетка овог маестралног цикличног дјела.

Други валцер представља велики контраст у односу на први. Његове главне карактерне црте су сентименталност и носталгичност. Лагани *tempo* означен на почетку (*Assez lent*), веома једноставна ритмичка фактура, звучни оквир који се креће углавном у тишој динамици, одговарајући избор сазвучја, *legato* (повезано) артикулација и већа употреба рубата главна су изражајна средства којим Равел успијева дочарати овакав карактер. Валцер је састављен из два дијела од којих се оба састоје из увода и још два различита тематска материјала од којих сваки одише другачијом нотом емотивности. То композитор успијева прије свега употребом различитих хармонских рјешења. Уводни материјал (видјети Примјер 5) у свим својим појавама (1-8. такт, 17-24. такт, 33-40. такт и 49-56. такт) ствара осјећај трагања и благе напетости који изазива стална употреба великог молског септакорда у којем је септима, која и ствара ту дисонанцу, увијек у највишем мелодијском гласу. То Равел још више подвлачи означавајући тај акорд као највишу динамичку тачку и акцентујући управо ту велику септиму.

Примјер 5: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Други валцер, т. 1-4

Assez lent - avec une expression intense $\bullet = 104$
en dehors

Први тематски материјал написан је у еолском модусу ин Де (9-17. такт) који ствара осјећање носталгичности као примарно карактерно обиљежје (видјети Примјер 6). Мелодијска линија имитира људски глас и мора бити изнад хармонске пратње, одсвирана веома изражајно, али једним меканим начином и споријом прстном

артикулацијом. Нарочито је интригантан тон *a*, као највиши мелодијски тон који је у неким моментима подржан тоницом у басу, а у другим субдоминантом. Извођач треба примијетити важност разлике у хармонској подлози и на тај начин осмислити унутарфразно кретање.

Примјер 6: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Други валцер, т. 9-12

a Tempo
doux et expressif

У другој појави овог материјала (41-48. такт) Равел се окреће миксолидијском модусу ин Ге и показује мајсторско умијеће у колористици, бојећи исти тематски материјал новим хармонским сазвучјима поигравајући се при том различитим регистрима (видјети Примјер 7). Оно што је битно са извођачког аспекта јесте прегледна полифонија и прецизност у издржавању пратећих сазвучја како би сваки мелодијски тон имао јасно дефинисану хармонску подлогу коју јој је композитор намијенио.

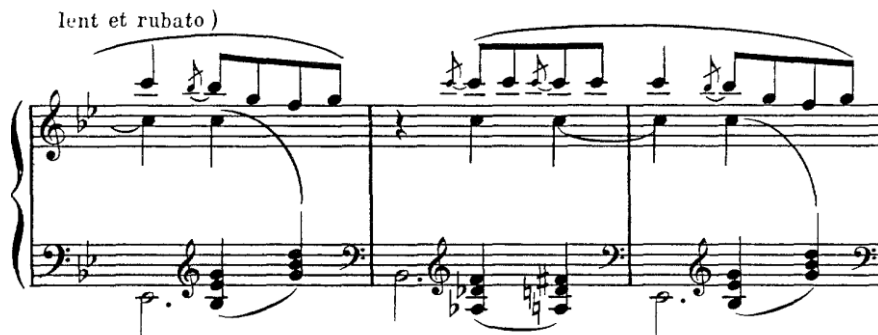
Примјер 7: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Други валцер, т. 41-45

mystérieux
pp un peu en dehors

Други тематски материјал (25-32. такт) најпрозрачнији је и најлагоднији у свом изражају (видјети Примјер 8). Прије свега то је због занимљивог хармонског склопа који настаје спајањем дурске хармонске подлоге лијеве руке и VI ступња у осминским репетираним вриједностима у десној које стварају утисак лежерности, због чега их је нарочито важно довољно истаћи. Овдје Равел користи ознаку *rubato*, коју иначе јако

ријетко биљежи у својим дјелима. Према Рикарду Вињи (*Ricardo Viñes*), Равел је измислио „дозу рубата, рубато на једном одређеном мјесту“³³, што извођачима јасно указује на важност прецизности темпа и пулса у Равеловим дјелима. Перлемутер (*Vlado Perlemuter*), Равелов ученик који је извео сва његова клавирска дјела, коментаришући ово мјесто рекао је да овај рубато није Шопенов романтични *rubato*, већ га треба схватити само као мало оклијевање.³⁴

Примјер 8: *Морис Равел, Отмјени и сентиментални валцери, Други валцер, т. 26-28*



Код овог валцера растегљивост музичког времена долази до свог врхунца, у односу на остале валцере. Међутим, то никако не би требало схватити сувише слободно, јер у партитури постоје јасне ознаке гдје су предвиђена евентуална ширења унутар такта. Најпрецизнији приступ организацији тих промјена у времену је замишљено дељење крупнијих нотних вриједности на осмине или шеснаестине, а потом рад са тим ситним нотним вредностима, њихово равномјерно покретање или успоравање³⁵. Интересантна је Хинсонова опсервација да се једино у овом валцеру могу наћи ознаке за употребу десног педала и то свега на два мјеста³⁶. Она се наравно подразумијева кроз цијело дјело, као незаобилазно изражајно средство у Равеловом клавирском опусу и захтјева веома пажљиву хармонску и мелодијску анализу, као и максимално уважавање свих артикулацијских ознака да би интерпретација била стилски успјешно реализована. Сентиментални аспект овог валцера највише га доводи у везу управо са романтичарском традицијом, која је свакако извршила велики утицај на Равела и његово стваралаштво. Оно што је модернистичка карактеристика јесте композиторова

³³ Maurice Hinson, нав. дјело, 11.

³⁴ Исто.

³⁵ Љиљана Вукеља, нав. дјело, 22.

³⁶ Maurice Hinson, нав. дјело, 10.

одлучност да што детаљније објасни и прецизира ту сентименталност јасно дефинисаном партитуром.

Прозрачни и лепршави карактер трећег валцера видљив је из саме фактуре става, комбинације везаних група и стакато (*staccato*) тонова, на шта упућује и ознака *léger* (лако) на самом почетку. Такође је написан у еолском модусу, овај пут *ин Е*, у јасној тродијелној форми *а* (1-16. такт) *б* (17-56. такт) *а1* (57-72. такт). Веома је интересантан ритмички сукоб двије појавности главног мотива обиљеженог луковима. У *а* дијелу, у прва четири такта он се јавља унутар једног такта (2+1) у тродијелном пулсу, а потом се шири на двотакт (2+2+2) евоцирајући дводјел (три дводијелна такта унутар трочетвртинског метра - принцип хемиоле, видјети Примјер 9). Исти случај је и у средњем дијелу: тродијелни ритмички узорак (17-24. такт) и дводијелни узорак (25-31. такт). Код извођења је врло важно испоштовати Равелове граматичке ознаке, како их Вукелја у свом раду назива, јер би се у супротном изгубили смисао и суштина овог валцера који долазе из поигравања са метриком коју Равел постиже различитим груписањем тонова. Иако их треба прецизно извести у смислу артикулације, мотиве треба посматрати искључиво као дио цјелине, како би сам покрет валцера дошао до изражаја.

Примјер 9: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Трећи валцер, т. 1-9

The image shows a musical score for the third waltz by Maurice Ravel. The tempo is marked 'Modéré' and the dynamics are 'pp léger'. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of music. The first system shows the first four measures, where the right hand plays a series of chords and the left hand plays a rhythmic pattern. The second system shows the next four measures, continuing the rhythmic and harmonic development. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Употреба педала превасходно је везана за артикулацију. На тим основама, извођач ће закључити да сваки крај лука уједно представља и пуштање педала, те да синкопирани педал може бити искориштен једино у средњем дијелу и у репризи гдје је под луком три или више акорада. Самим тим и звучност инструмента постаје већа, па је оправдано

и значајније издвајање мелодијског гласа изнад необичне хармонске подлоге. Веома честе промјене динамике у средњем дијелу одговарају хармонском језику који Равел овдје користи (низ доминантних квинтсекстакурада), чиме композитор жели добити осјећај благе нестабилности или потраге. Стога је потребно направити добар баланс интензитета звука свих динамичких слојева од најтишег (*pp*) до средње гласног (*mf*), узимајући у обзир и различиту звучност регистара који су искориштени, као и количину педала коју треба употријебити у различитим одсјецима. Композитор веома јасно исписује и ознаке за успоравање (*Cédez, Cédez très peu*) и враћање тока (*au Mouvt*) и у потпуности прецизно даје и агогичка упутства извођачу.

Четврти валцер има и можда најистакнутији импресионистички израз. Он се огледа у замагљеној атмосфери и нестварном, сањалачком карактеру који ствара тонална неодређеност, тиха динамика и инсистирање на ритму велике триоле са усмерењем и крешендом (*crescendo*) ка средњој ноти кроз скоро цијели став (видјети Примјер 10). Форма је такође тродијелна *a* (1-16. такт) *b* (17-38. такт) *a'* (39-46. такт). Занимљиво је да се овај став директно надовезује на претходни чији је крај писан у ритмичком шаблону четвртог валцера, чиме се они повезују у једну цјелину без паузе између њих. Тонски приступ треба бити веома деликатан, са избјегавањем реалног пуног звука и преношењем минималне тежине, такорећи, на пола дирке, осим у извођењу два виртуозна пасажа који захтијевају конкретнији контакт с клавиром ради успјешне техничке реализације.³⁷ Фразе су поприлично дуге, те извођење треба бити течно без сувишних агогичких интервенција. Педал треба интензивно користити кроз цијели валцер због немогућности физичког повезивања великих линија које аутор означава дугим луковима у дионицама обје руке, али и због колористичке вриједности ове музике. Главна одредница за начин употребе педала је дионица лијеве руке. Извођач ће примијетити да је она углавном сачињена из разломљених доминантних нонакурада који треба обухватити једним педалом до појаве сљедеће хармоније кад треба узети нов педал. При том се јавља блага „замућеност“ у дионици десне руке, али с обзиром да је она у високом регистру који трпи више педала због мањег броја аликвота који се при том појављују, то у потпуности одговара карактеру овог валцера.

³⁷ Љиљана Вукеља, нав. дјело, 23.

Примјер 10: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Четврти валцер, т. 1-4

Assez animé $\text{♩} = 80$

Пети валцер Е дур, најкраћи је од свих у овом циклусу (свега 32 такта) и такође је написан у тродијелној форми *a* (1-16. такт) *b* (17-24. такт) *a'* (25-32. такт). Доноси музику веома интимног расположења и карактера што говори и композиторова ознака *Presque lent - dans un sentiment intime* (скоро споро, у интимном осјећању). Она упућује на мирно извођење, у споријем темпу, али опет довољно течно да би унутрашња организација четворотактних фраза добила јасан облик и динамику свог тока. Исувише спор темпо довео би до њиховог “распадања“ због врло једноличног ритма који Равел користи у овом ставу (константан осмински покрет, са честим синкопираним ритмом у горњем гласу). Динамички ток је веома прецизно записан од самог почетка. У прве двије фразе, звучни израз треба бити врло уједначен у пијанисимо (*pp*) динамици, док је тек од треће фразе присутно динамичко нијансирање увођењем крешенда и декрешенда (видјети Примјер 11). Треба имати у виду да динамика нигдје не прелази пјано (*p*) и да сва динамичка кретања треба да буду у оквиру тихе динамике. Временска организација фразе у потпуности је условљена записаним ритмичким покретом. Лигатуре између тактова на почетку фразе су кратки застоји у току, док посљедња два такта, у којима је низ осмина константан без прекида, треба изводити у једном даху. Између треће и четврте, те четврте и пете фразе, Равел биљежи „зарезе“, којима сугерише потпуне прекиде звука, што подразумијева и пуштање педала.

Примјер 11: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Пети валцер, т. 5-12



Аутор захтијева *legato* извођење током читавог валцера, што се односи на повезивање горњег мелодијског гласа који пијаниста и треба највише да истакне. То је такође назначено у партитури ознаком *le chant très en dehors* (у слободном преводу: глас извући ван). Вукела предлаже сљедећи приступ техничкој реализацији овог захтјева: „Највећи део полифоније се налази у десној руци, па се горњем гласу (мелодијској линији) приступа бржим и оштријим ударом, а линија алта се изводи тише и мекше.“³⁸ Свакако да и унутрашњи глас (алт), као и басова линија, треба да буду јасно присутни у свијести извођача, да би до изражаја дошао интересантан хармонски језик који даје посебну колористичку вриједност овом валцеру. Употреба педала у складу са задатом артикулацијом, треба да буде константна, али врло прецизно осмишљена да би се јасно чуо хармонски ток који стварају средњи глас и бас. Хинсон у својој студији примјећује да 19. и 20. такт као и 23. и 24. такт најављују „шопеновски“ ритам валцера који ће бити присутан у седмом ставу (видјети Примјер 12).³⁹

³⁸ Љиљана Вукела, нав. дјело, 23.

³⁹ Maurice Hinson, нав. дјело, 6.

Примјер 12: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Пети валцер, т. 19-20



Шести валцер у потпуности је изграђен од веома једноставних једнотактних мотива који су повезани у реченице. Писан је у врло проширеном Це дуру у тродијелној форми: *a* (1-16. такт), *b* (17-44. такт) *a* (45-60. такт). Инсистирањем на вођичним тоновима на тешкој доби током цијелог става, односно хроматском покрету који тако настаје, Равел ствара један хумористичан, па и саркастичан карактер (видјети Примјер 13). Мали ослонци на тим вођичним тоновима који се подразумевају, не смију нарушити општи ток фразе и њено јединство. Стабилност пулса од круцијалног је значаја, а успоравања и поновна враћања темпа која су јасно назначена у партитури на одређеним мјестима треба да буду равномјерна и одмјерена, свакако у складу с карактером и темпом који је најбржи од свих осам ставова.

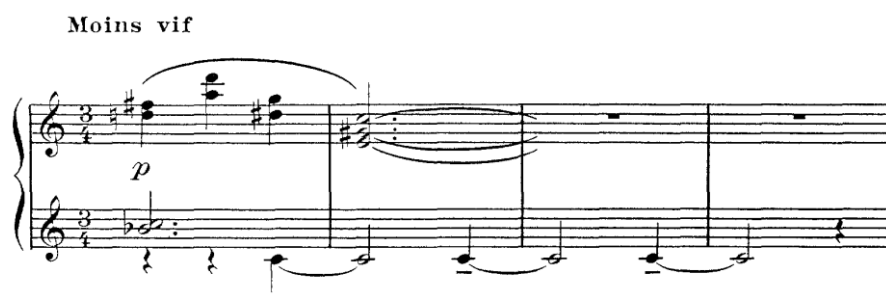
Примјер 13: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Шести валцер, т. 1-5



Равел ту дозу шаљивости, па и гротескности добија и занимљивим истицањем одређених тонова, као што су тенута у лијевој руци која се јављају у средњем дијелу те акценти који се појављују на првој и трећој доби пред појаву репризе. Употреба педала поклапа се у потпуности са начином артикулације која је исписана. Синкопирани педал могуће је користити само на мјестима гдје је под луком више тонова, док сваки стакато треба извести сувим звуком без подршке педала, што важи и за сва одвајања између фразе.

Седми валцер најдужи је од свих у циклусу и покрива најшири спектар различитих карактера, од мирних и сањалачких до грандиозних и бриљантних, што потврђује и Равелово виђење овог валцера као најкарактернијег.⁴⁰ Као такав, он представља кулминацију цијеле композиције. Започиње лаганим уводом од 15 тактова који је изграђен на материјалу претходног валцера (карактеристични хроматски покрет јавља се између прве и треће добе), али у једном сентименталном и помало мистичном карактеру који захтијева и мање светао клавирски тон (на то упућује ознака *moins vif* на почетку валцера, видјети Примјер 14). Ако бисмо анализирали средства којима аутор то постиже, навели бисмо сљедеће: употреба вишег регистра без основе дубљег баса који би дао некакву стабилност, необичан хармонски језик који карактеришу хроматски ход и прекомјерни квинтакорди, синкопирани ритам и избјегавање тешке добе, и тиха динамика. Извођач треба водити рачуна да цијели увод држи концепцијски обједињеним и јасно усмјереним. Потребно је инсистирати на јасном тродигелном пулсу валцера упркос помјереној акцентуацији и пратити исписану динамичку путању коју карактерише постепена звучна градација те поновно смирење на самом крају увода.

Примјер 14: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Седми валцер, т. 5-8



А дио започиње веома елегантно, њишући се у ритму заснованом на великој триоли, (17-38. такт, видјети Примјер 15), а потом се у другом градационо конципираном драматском дијелу (39-66. Такт, видјети Примјер 16) претвара у бриљантну и тријумфалну слику, са пуним акордима у оштром пунктираним ритмом и много већем звучном интензитету. Веома конструктивно, Вукеља тврди да се рад на интерпретацији А дијела, прије свега, састоји из детаљне анализе ауторових ознака за *marcatissimo* и *tenuto* унутар музичких цјелина, јер се на тај начин долази до рјешења везаних за ток и

⁴⁰ James Scott McCarrey, нав. djelo, 45.

усмерење фразе, ослонце и кулминацију.⁴¹ Одмјереност темпа у оба наведена дијела од пресудног је значаја за прецизност и прегледност извођења (Равел не исписује одређену ознаку за темпо). Нарочито је важно истаћи мелодијски глас у акордима да би се јасно искристалисао креативан мелодијски ток подржан веома богатом хармонском подлогом. Огромну звучну градацију драматског дијела треба пажљиво испланирати да би финална кулминација у 59. такту (видјети Примјер 17), коју аутор истиче и употребом короне, заиста имала најбољи ефекат (у идентично поновљеној репризи 111-158. такт, кулминација је у 151. такту). Интензивна употреба педала на врхунцу свакако одговара његовом карактеру, док у лирском дијелу педализација треба бити дискретније и промишљеније кориштена, како би на површину јасно изашла артикулацијски различито дефинисана мјеста унутар фразе. Баш као и у првом валцеру, сам крај *A* дијела не тражи никакво завлачење и успоравање тока, већ напротив, потпуну прецизност ритма, што ће му дати прави карактер као највећег врхунца валцера, па и цијеле композиције.

Примјер 15: *Морис Равел, Отмјени и сентиментални валцери, Седми валцер, т. 19-23* (лирски почетак)



⁴¹ Љиљана Вукелја, нав. дјело, 23.

Примјер 16: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Седми валцер, т. 37-46
(почетак драматског дијела)

pp
un peu en dehors

aug - men - tes peu à

Примјер 17: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Седми валцер, т. 57-66
(кулминација драматског дијела)

Un peu retenu au Mouv!
ff

Un peu plus animé
pp
très doux, le chant en dehors

У полиритмичном *б* дијелу (66-110. такт, видјети Примјер 18), препознаје се Шопенов утицај у погледу ритмичке структуре (исти ритмички модел користи се у његовом валцеру оп. 42 у Ас дуру и Скерцу оп. 54 у Е дуру).⁴² Равел комбинује парни и непарни

⁴² Maurice Hinson, нав. дјело, 4.

метар у оквиру такта, дионица десне руке приказана је као дуола, а лијеве у такту три четвртине. Вриједност овог ритмичког ефекта најбоље ће бити исказана уколико пијаниста стабилно држи пулс кроз цијели дио и јасно извлачи линију сопрана која ствара метрички сукоб са басовом линијом. Кад је хармонски језик у питању, ово је једини одсјек у цијелој композицији у којем се користи политоналност као изражајно средство. Ово ствара веома замагљену, неодређену, па и напету атмосферу која ће бити разријешена поновном појавом главне теме у репризи. Педал који овдје првенствено има колористичку улогу, треба користити током цијелог средњег дијела. Пијанистички виртуозитет није карактеристика коју Равел истиче у овом дјелу, али у овом валцеру он је очигледно присутан као начин музичког изражавања.

Примјер 18: *Морис Равел, Отмјени и сентиментални валцери, Седми валцер, т. 67-71*



Осми валцер, насловљен као *Епилог (Épilogue)*, представља врхунац Равеловог композиционог умијећа у овом дјелу. Употребом мелодијских, ритмичких и хармонских елемената претходних валцера (изостављен је једино материјал петог валцера) на неочекиван и непредвидив начин, Равел ствара јединствену умјетничку креацију која одише меланхолијом и сјећањем као главним карактерним обиљежјима. Наиме, нов двотактни мотив сентименталног карактера који је изложен на самом почетку, током цијелог става бива испрекидан изненадним појавама кратких тематских материјала, карактеристичних елемената или цитата из претходних валцера у разноврсној лепези расположења (видјети Примјер 19). Пури (*Michael J. Puri*) предлаже интересантан замишљени сценарио настанка епилога који може бити користан у сврху интерпретативног разумијевања последњег валцера: „Равел слободно импровизује за клавиром и сам бива изненађен музичким сјећањима која му се јављају као резултат различитих позиција које руке заузимају у различитим регистрима на клавијатури“⁴³.

⁴³ Michael J. Puri, *Memory And Melancholy In The Épilogue Of Ravel's Valses Nobles Et Sentimentales* (Music Analysis - Blackwell Publishing Ltd, 2011), 7.

Он као „главни окидач сјећања“⁴⁴ одређује пијанистички елемент осјећаја у руци, тзв. мишићног памћења, што директно повлачи и раније усвојен начин интерпретације одређене музичке идеје. Примарни интерпретативни захтјев стога је успостављање одговарајуће везе између тих мотива у епилогу и њихове прве појаве у смислу одговарајућег карактера. Сваки од тих елемената треба да задржи своју оригиналну карактерну црту, а уједно буде логичан дио укупног музичког тока посљедњег меланхоличног валцера. Равел од извођача захтијева велико умијеће тонског нијансирања у оквиру тихе динамике коју прецизно исписује, често захтијевајући и употребу лијевог педала (*una corda*). Велики изазов за извођача представља обједињавање фрагментарно грађеног става у једну цјелину. То прије свега зависи од јасне пулсације и усмјерености фраза. Пулс валцера константно мора бити присутан, а свака промјена темпа унапријед осмишљена и од првог тона јасно одређена. Веома је важна организација постепеног пада темпа присутног кроз цјелокупни ток валцера. Због музички сложене конструкције, овај став је вјероватно и интерпретативно најзахтјевнији од свих у смислу разумијевања његовог садржаја, а потом и одговарајуће реализације.

⁴⁴ Исто.

Примјер 19: Морис Равел, *Отмјени и сентиментални валцери*, Осми валцер, т. 25-45

The image displays a piano score for Maurice Ravel's 'Les Valses nobles, Op. 50, No. 8'. The score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction 'sourdine' (muted). The second system features dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to pianissimo (*pp*), with 'sourdine' indicated again. The third system is marked 'très expressif et en retenant' (very expressive and holding back). The fourth system starts with 'au Mouvt!' (at the movement!) and 'ppp très lointain' (pianissimo very distant), with 'sourdine' noted below. The fifth system concludes the piece with a final chord. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ово маестрално Равелово клавирско дјело садржи кључне особине његове поетике, а то су управо елеганција, префињеност израза, јасноћа карактеризације и склад. Управо такво извођење Равел захтијева и од интерпретатора. Извођење које је ослобођено свих пренаглашености музичког израза, извођење које приказује суштину

његове музике. Чувена је Равелова изјава: „Довољно је допустити мојој музици да се сама изрази“.⁴⁵ Као велики перфекциониста, Равел је веома детаљно прецизирао све слојеве нотног текста, уносећи јасне динамичке, агогичке и артикулационе ознаке. Сагледавањем текстуалних ознака за ширење и покретање тока, које се појављују у тачно одређеним моментима, извођач схвата колику важност композитор придаје прецизности у пулсу током извођења. Валцери као форма засновани су на покрету, и превелика количина слободног рубата може нарушити ритмичку тензију овог дјела. Он наравно треба да постоји, али је његова појава најчешће у виду кратког даха или благог задржавања неких важнијих тонова унутар фразе. Глобални динамички план креће се од најтишег до најгласнијег, а унутар тога јавља се читав спектар различитих звучних ступњева који захтијева владање најфинијим тонским нијансама унутар одређеног звучног оквира, али често и изразиту тонску уједначеност. Равелов богат хармонски језик, његова необична сазвучја, увијек су у логичној вези са динамичким и агогичким ознакама. Мелодијска вриједност Равелове музике, нарочито у овом комаду, изузетно је велика. Присутност мелодијског гласа је константна, и у брзим и спорим ставовима, те је изузетно битно третирати га на прави начин, увијек звучно истакнутијим од остатка фактуре. Артикулација често дефинише карактер сваког комада, те је правилна реализација његових упутстава везано за начине извођења тона од пресудног значаја. Педализација у највећој мјери треба да се ослања управо на овај параметар, али и на Равелову полифонију која јасно дефинише која сазвучја требају звучно бити обједињена за добијање богатог хармонског колорита.

Успјешна интерпретација овог дјела резултат је веома сложеног процеса разумијевања особености ове музике и њене естетске љепоте, а онда и пијанистичког рада на самом инструменту. Поред детаљне анализе партитуре, велику помоћ ће пружити и упознавање са оркестарском верзијом композиције, прије свега на пољу колористике, звучног дијапазона и карактеризације, што Равел маестрално успијева употребом разних инструменталних група. Веома важан аспект у достизању квалитетне интерпретације је свакако и шире упознавање Равелове јединствене умјетничке личности, његовог умјетничког свијета, композиционог стила и поетике.

⁴⁵ Maurice Hinson, нав. дјело, 10.

2.1. Игор Стравински – класик модернизма

„Музика не може изразити ништа друго но саму себе“

Игор Стравински

Игор Стравински, руски композитор, пијаниста, диригент, остао је упамћен као једна од најважнијих и најутицајнијих музичких личности цијелог 20. вијека. Његов савременик Константин Бабић који је превео аутобиографију Стравинског на српски језик, назвао га је утемељивачем новије музичке традиције – класиком нашег доба. „Он је стваралац који је дао снажан печат својој епохи, композитор који је често узбуђивао музичку јавност рушећи неприкосновене догме и идоле, умјетник који је имао и умио да каже увијек нешто ново.“⁴⁶ Његов музички стил одликује изузетно велика разноврсност и у литератури се најчешће говори о три стваралачка периода. Први се везује за рано стваралаштво и изражен утицај савремених идеја о музички националном (фолклорни експресионизам). У другом доминира неокласична оријентација, док се у позном манифестује и посезање за елементима серијске технике, што шездесетих година 20. вијека такође има особен нео-предзнак. Водио је веома динамичан живот који је подразумијевао стална путовања, честе промјене мјеста боравка (Русија, Француска, Швајцарска, Сједињене Америчке Државе) и контакте са бројним умјетницима тог доба. Пратио је савремене музичке токове, али и учио кроз упознавање опуса Дебисија, Шабријеа, Вагнера и старих мајстора. Експериментисао је са жанровима популарне музике, те користио елементе руске традиције и фолклора у својој музици. Његов јединствен таленат и потреба да буде нов и савремен, учинили су од њега, по Бабићу, непоновљиву стваралачку личност, космополиту по духу и музичара разноликог и великог дијапазона.⁴⁷ Међународну славу је стекао са своја три балета *Жар птица*, *Петрушка* и *Посвећење прољећа*, настала у првом, тзв. руском периоду. Сва три су премијерно изведена у Паризу од стране чувене балетске трупе Сергеја Дјагиљева. Руски фолклор је имплементиран већ у *Жар птици*, док се у *Петрушки*, а нарочито у балету *Посвећење прољећа* у којем је руски народни живот одсликао са већом аутентичношћу него што је то учинио било који други композитор прије њега, на шта је велики утицај свакако имао рад са његовим ментором Римским

⁴⁶ Igor Stravinski, *Hronika moga života: autobiografija*, prev. Konstantin Babić, (Beograd: Artist, 2005), 153

⁴⁷ Исто.

Корсаковим.⁴⁸ То се огледа у бројним цитатима народних напјева, мјешовитим ритмовима и сазвучјима преузетим из народног стваралаштва, али и самој тематици балета. У другом стваралачком периоду, који ће трајати пуних тридесет година, Стравински мијења своја естетска стајалишта и усваја неокласични идиом. Веома је познат његов објективистички став о музици о којем је писао у својој богатој списатељској дјелатности која се веже за овај период. По њему, суштина музике није да изрази осјећање, психолошко стање или природну појаву, и њено својство заправо није експресија. Такође је износио и став да уколико и изгледа да музика изражава штошта, ријеч је, у ствари, само о илузији, а не о реалности.⁴⁹ Нарочито чувен је његов став о самом извођењу музичког дјела: „Од диригента не тражим ништа друго него да изведе партитуру с кристалном јасноћом, све друго би било ‘интерпретација’ – ствар коју одбијам. Јер, неизбјежно, ‘интерпретатор’ не мисли на друго осим на интерпретацију и тако се претвара у ‘преводиоца’, што у музици постаје апсурд, а за интерпретаторе извор таштине која неопозиво води у најсмјешнију мегаломанију.“⁵⁰ Компоновање је за Стравинског била свакодневна функција која захтијева да буде упражњавана. „Инспирација је моторна снага која почива у свакој људској активности, али она се не може објаснити ако није стављена у акцију једног напора, а тај напор је рад који обогаћује саму инспирацију.“⁵¹ Најзначајнија дјела неокласичног периода јесу: *Концерт за клавир и дуваче*, *Клавирска соната*, *Концерт за два соло клавира*, балети *Пулчинела*, *Аполон*, *предводник муза*, ораторијум *Цар Едип*, опера *Живот развратника* и друга симфонија. Након Другог свјетског рата, у посљедњем стваралачком периоду експериментише са серијском техником (*Сентет*). Посебно мјесто у његовом опусу заузимају духовна дјела *Симфонија псалама* и *Миса*.

Кад говоримо о његовом клавирском стваралаштву, треба нагласити да је клавир за Стравинског био медијум изражавања од његове најраније младости. У раним дјелима попут *Скерца*, клавирске *Сонате у фис-молу*, и *Четири етиде оп. 7* снажно се осјећа утицај руског романтичарског пијанизма, док у каснијим дјелима Стравински гради свој препознатљив стил у којем су, баш као и у осталим жанровима, подвучени његов врло иновативан, осамостаљен третман ритма као изражајног средства музике

⁴⁸ Хилда Шван, *Ванмузички садржај одабраних дела за клавир Клода Дебисија, Игора Стравинског и Сергеја Прокофјева као полазиште за њихову музичку интерпретацију: писани део докторског уметничког пројекта* (Београд, Факултет музичке уметности, 2015), 87.

⁴⁹ Igor Stravinski, нав. дјело, 51.

⁵⁰ Исто, 35-36.

⁵¹ Исто, 151.

(напуштање традиционалних ритмичких образаца, промјењива метрика, ритмички акценти, егзистенцијална вриједност паузе) и хармоније која такође добија једну нову димензију користећи смјела хармонска рјешења, дисонанце, политоналност и слично. Најзначајније и најизвођеније клавирске композиције ипак су његове транскрипције балета *Петрушка* (за соло клавир) и *Посвећење прољећа* (за клавир четвороручно), те транскрипција балета *Жар птица* коју је направио чувени италијански пијаниста Гвидо Агости.

2.2. *Жар птица*

Стравински је започео писање музике за балет *Жар птица* по наговору Сергеја Дјагиљева за нову сезону руских балета у Паришкој опери у прољеће 1910. године, и то након што је неколико композитора већ одбило да ради на том пројекту. Његова намјера је била стварање руског националног балета у новом, модерном руху. Сценарио је већ био осмишљен од стране Михаила Фокина (*Michel Fokine*) и Александра Беное (*Alexandre Benois*) који су сачинили својеврсну фузију од неколико руских бајки и уплели Жар птицу, митско биће из руске митологије, симбол доброг духа који штити људе и земљу. У радњу су укључени и принц Иван Царевић и зао чаробњак Кашчеј, од кога Иван мора спасити вољену принцезу. Уз помоћ Жар птице, коју је принц раније поштедио, он успијева спасити принцезу и уништити зло краљевство. Наиме, Жар птица својим чинима успављује цијело краљевство и показује принцу јаје које, уколико се разбије, доводи до смрти чаробњака, оживљавања витезова које је он раније претворио у камен и нестајања цијелог злог краљевства. Баш као у свим бајкама, љубав побјеђује и принц и његова вољена принцеза се вјенчавају. Музика је завршена у мају 1910. и послата је у Париз гдје су се играчи већ припремали. Премијера је била у јуну исте године и доживјела је огроман успјех код публике и критике и практично преко ноћи винула Стравинског у сам врх париског и европског музичког миљеа. У својој аутобиографији, композитор подвлачи да се успјех не може приписати само партитури, већ и подједнако доброј сценској реализацији, кроз раскошан декор сликара Головина, бриљантном извођењу Дјагиљевљевих умјетника и обдарености кореографа, а нарочиту захвалност исказује мајсторству Габријелу Пјернеу (*Gabriel Pierné*) који је дириговао

премијером.⁵² То је резултирало и даљом сарадњом са Дјагиљевим и настајањем и два сљедећа врхунска балета: *Петрушка* и *Посвећење прољећа*. Стравински је неколико пута модификовао партитуру из чега су настале три оркестарске свите (1911, 1919, 1945) различите по броју ставова, укупном трајању и обиму оркестарског корпуса. Композитор је направио и клавирску транскрипцију цјелокупног балета 1910, али транскрипција која је данас најизвођенија (иако и даље недовољно, у поређењу са транскрипцијом *Петрушке*) свакако је она италијанског пијанисте Гвида Агостија, настала 1928. године. Агости у потпуности успијева да пренесе пуноћу, колористику, огромну изражајност и драматику оркестарске музике на медијум клавира, и учини да клавир заиста звучи грандиозно попут великог ансамбла. Транскрипција садржи три става из балета која чине једну недјеливу музичку цјелину: *Бавољи плес краља Кашчеја*, *Берсеза* и *Финале*.

Први став свите, *Бавољи плес краља Кашчеја*, доноси музику мрачног и злокобног карактера која у самом балету прати сцену ритуалног плеса злог краља и његових поданика и заробљавање принца Ивана Царевића. Немир и тензија су присутни већ од првог такта става што композитор постиже карактеристичном темом у синкопираном ритму која је и лајтмотив краља Кашчеја (видјети примјер 20). Овакав ритмички образац већ је виђен у одломку *Pas diabolique des poupées à ressort* из првог чина *Крчка Орашчића* Петра Иљича Чајковског.⁵³ Тема се постепено регистарски шири и динамички све више развија, што заправо приказује све већи број поданика злог чаробњака који се појављују на сцени. Кад говоримо о пијанистичким захтјевима у извођењу саме теме, оно што првенствено треба примијенити јесте врло одлучно издвајање синкопираног мелодијског гласа у свим динамичким нивоима (у партитури је обиљежен акцентима и ознаком *ben marcato*), те добро испланирати динамичку прогресију до њеног врхунца у 26. такту. С друге стране, потребно је препознати двотактни ритмичко-мелодијски узорак лајтмотива и према томе организовати музички ток, односно само фразирање унутар цијеле Кашчејеве теме. Њена превасходно ритмичка природа захтијева држање веома прецизног пулса упркос техничким проблемима као што су велики скокови.

⁵² Igor Stravinski, нав. дјело, 32.

⁵³ Хилда Шван, нав. дјело, 94.

Примјер 20: Игор Стравински – Гвидо Агости, Жар птица, Ђавољи плес краља Кашчеја, т. 11-18

Наредни одломак (27-34. такт) представља кратак обредни плес монструозних поданика злог чаробњака. Композитор инсистира на врло кратком, оштром и акцентованом звуку, што и Агости врло досљедно задржава у својој транскрипцији. Жеља свих оних који су радили на овом балетском остварењу је да музика прати сваки покрет, сваку појединост кореографије, па тако рески, акцентовани акорди (35-38. такт, видјети Примјер 21) одсликавају покрете Кашчејеве руке која показује на нову жртву, принца Ивана Царевића.⁵⁴ Нагла промјена у музичком току, јесте епизода која осликава појаву магичне жар птице која накратко заокупља пажњу свих, након чега уз свјетлуцав траг нестане. Њен лајтмотив сачињен је од силазног хроматског покрета и скока умањене кварте наниже у задиханом ритмичком покрету у новом метру, са карактеристичним скрјабиновским хармонијама (видјети Примјер 21). Ова пјано тема налаже легато извођење највишег мелодијског гласа што самог извођача наводи и на употребу десног педала, који ће допринијети не само тонској повезаности већ и добијању магичног, нестварног карактера који приличи лику жар птице. Притом су у

⁵⁴ Хилда Шван, нав. дјело, 94.

нотном тексту назначена и стална динамичка нијансирања унутар теме, која само појачавају жељени карактер који композитор жели постићи. Можемо рећи да је тема Жар птице изразито колористичке вриједности. Полифона фактура је присутна и овдје, па је од пресудног значаја постизање одговарајућег баланса између водеће мелодијске линије и пратећих сазвучја.

Примјер 21: Игор Стравински – Гвидо Агости, Жар птица, Ђавољи плес краља Кашчеја, т. 34-44

Цијели наредни одломак (почевши од 55. такта) враћа слушаоца у првобитни мрачни, енергични карактер. Прва тема сад је контрапунктски обрађена, са веома интензивном акцентуацијом. Постепена звучна градација кулминира појавом сазвучја базираних на интервалу чисте квинте у 73. такту, након чега се јавља нов тематски материјал који представља, тако рећи, „једно опште конфузно комешање припадника зле силе издвајањем покојег демонског лика“⁵⁵ (видјети примјер 22). Врсту звука, фразирања и организације које пијаниста треба примијенити у овом одломку, диктира оригинална оркестрација Стравинског, у којој се појављују ксилофон и труба као солистички инструменти, те секције дрвених дувачких инструмената са кратким украсним фигурацијама, трилерима и тремолима које стварају тај стални немир. Пијаниста свакако треба у први план ставити реску тему ксилофона обиљежену *staccato secco ritmatissimo* јер управо она јесте звучно најистакнутија у оркестарској верзији, док

⁵⁵ Хилда Шван, нав. дјело, 95.

остатак врло густе фактуре треба изводити прозрочно и истаћи искључиво његову колористичку, а не мелодијску вриједност. Цијели оркестарски апарат се сједињује на крају одломка у 91. такту изводећи синкопиране фигуре уз оштру (*ben marcato*) дисонантну ритмичку пратњу.

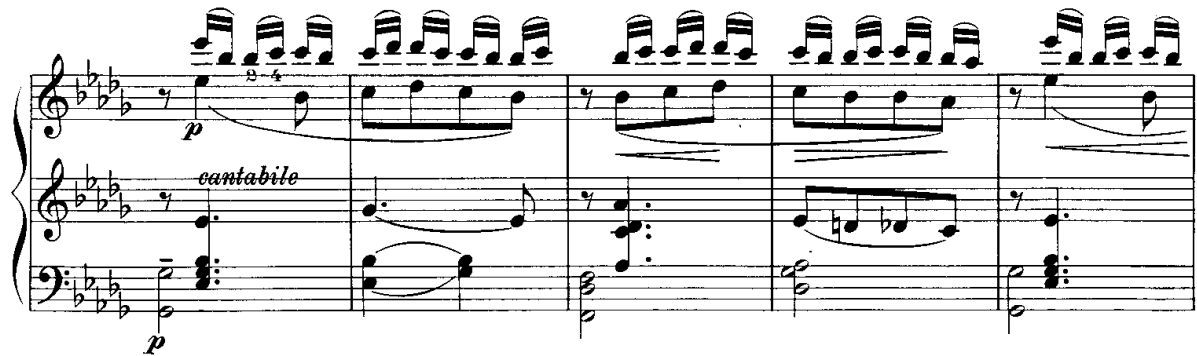
Примјер 22: Игор Стравински – Гвидо Агости, *Жар птица*, Ђавољи плес краља Кашчеја, т. 52-59

The image shows a musical score for piano, measures 52-59. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. The upper staves have a melodic line with a glissando and a triplet. The lower staves have a rhythmic accompaniment with a 'staccato secco ritmatissimo' marking. Dynamics include fff, ff, and mf. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Једина лирска тема у цијелом првом ставу јесте тема принцеза које се појављују у Кашчејевом врту (99. такт, видјети Примјер 23). Она је представљена дијатонском распјеваном *cantabile* мелодијом у тишој динамици, за разлику од демонског карактера претходног музичког тока који потенцира хроматско кретање те оштар звук, гласну динамику и интензивну акцентуацију. Идеју приказивања зла коришћењем хроматике, а добра путем дијатонике, користио је у великој мјери ментор Стравинског, Римски Корсаков, од кога је и преузет поменути композициони поступак. Пијанистички гледано, Агости у својој транскрипцији поставља изузетно сложен задатак пред извођача. Наиме, дионици десне руке повјерен је специфичан двоглас који захтијева велико пијанистичко умијеће. Водећа мелодијска линија у осминама је у алту, док сопран константно изводи неку врсту варијације на тему у дупло краћим нотним вриједностима. Извођење овог двогласа не само да је физички сложене природе, већ се његова комплексност огледа и у погледу постизања одговарајућег звучног баланса и

тонског владања истим. Ова тема је такође дио музике лајтмотивског типа, она је персонализована, те увијек асоцира на исти лик у цијелом балету, односно у овом случају на више њих – принцезе.⁵⁶

Примјер 23: *Игор Стравински – Гвидо Агости, Жар птица, Ђавољи плес краља Кашчеја*, т. 99-103



Након развоја теме принцеза и прве велике кулминације става (129-142. такт), Стравински нас изненада, врло карактеристично за његов стил компоновања, враћа у почетни мрачни амбијент. Поново наступа главни тематски материјал који се варира, развија и трансформише. Цјелокупан ток се убрзава метричким промјенама и сабијањем материјала, све до финалне експлозије на самом крају става који укључује и велики глисандо преко цијеле клавијатуре. Агости ову велику драматску и звучну градацију маестрално транскрибује на медијум клавира, пажљиво бирајући и користећи све могућности инструмента: звучност и изражајност различитих регистара, изразите динамичке могућности инструмента, могућности изузетно полифоног слога који је ради бољег разумијевања и прегледности подијељен у три линијска система, велику покретљивост и виртуозност која се може постићи на клавиру, али и његов огроман колористички потенцијал.

Од самог почетка става намећу се три основна елемента на којима треба да почива интерпретација: виртуозитет, колористика по узору на оркестарску верзију и велика енергија у извођењу. Ритам је често главно изражајно средство, али јасна мелодијска линија увијек треба да је присутна и транспарентна. Нагли резови у музичком току, који подразумијевају изненадне промјене метра, темпа, динамике, тона диктирани су фабулом балета и његовим драмским развојем, појавом нових ликова и

⁵⁶ Хилда Шван, нав. дјело, 95.

сцена. Стога их треба извести врло досљедно без најмањег оклијевања. Због сложености и густине слога, потребно је направити добар баланс водећих елемената и свих пратећих који су у функцији обогаћивања, украшавања, тембра или боје. Партитура врви од многобројних ознака које упућују на различите аспекте извођења. То су, прије свега, различите артикулацијске, динамичке и карактерне ознаке које дају јасне смјернице извођачу на његовом путу до вјерне репродукције музичке замисли Стравинског у овој изузетно квалитетној транскрипцији Гвида Агостија.

Берсеа, доноси потпуни контраст у сваком погледу. Кад говоримо о самој фабули, ријеч је о сцени у којој магична жар птица баца чини на зло краљевство и успављује га да би помогла Ивану Царевићу. Цијели став заправо је једна успаванка која одише мистиком и магијом. Писан је у облику мале тродијелне пјесме у мистериозном ес-молу. Константан остинатни мотив у четвртинама у пратећем гласу, провучен кроз цијели став, готово да хипнотише слушаоца, дочаравајући покрете крила жар птице која на тај начин зачарава и успављује зло краљевство (видјети Примјер 24). Сачињен је од четири тона, најчешће у поступном покрету (*бе, ас, бе, цес*), чија је вриједност искључиво колористичка. Треба га изводити у пијанисимо динамици, потпуно равно и тонски уједначено, с великом дозом пажње на његов метрички положај, који је због појаве предудара најчешће мало прије, или мало послје мелодијског гласа, чиме је Агости желио постићи независност оба елемента. Током цијелог става, осим у кратком средњем дијелу, присутан је тонични педал чиме се постиже тај мир, у складу са карактером једне успаванке. Магична мантра пратеће линије подлога је предивној *cantabile* мелодији коју пјева жар птица, коју у оркестарској верзији изводе наизмјенично фагот и обоа. Из просто техничких разлога Агости ју је расписао тако да је изводе наизмјенично и десна и лијева рука (видјети Примјер 24). Главни извођачки захтјев био би постизање повезаности мелодије, упркос прелазима из руке у руку, те добијање једноставног, готово равног тока, без претјеране сугестивности у смислу рубата и великог динамичког нијансирања. Посебну пажњу треба обратити на издржавање половинских нотних вриједности, над којим се смјењују два тона пратећег гласа, чиме се добијају занимљиве хармонске боје. Овдје је добро напоменути проблем педализације у овом ставу. Педал треба користити врло интензивно у складу са атмосфером и колоритом музике, али ипак наћи праву дозу замагљености која неће нарушити прегледност фактуре. Педал се заправо најчешће

мијења на сваких пола такта, а на мјестима гдје се јављају дуже нотне вриједности у мелодијском гласу, исти педал може обојити и цијели такт.

Примјер 24: Игор Стравински – Гвидо Агости, *Жар птица*, Берсеза, т. 1-8

Карактер успаванке треба да је присутан кроз цијели став. Тако је и у средњем дијелу (17-24. такт), у краткој разради материјала која подразумијева употребу много већег дијела укупног клавирског регистра и поигравање с хармонијама и колористиком, у којем је највиша звучна тачка коју композитор достиже *mf*. Жељена пуноћа звука по узору на оркестарски апарат овдје је постигнута у тембровском, а не динамичком смислу. Реприза је варирана у погледу пратеће линије. Она је сад у пунијим акордима у највишем регистру, најприје симултаним, а потом и арпеђираним. Интересантна је опсервација Хилде Шван која у свом раду наводи да се у репризи, у највишем регистру провлачи и лајт мотив *Жар птице* (хроматски покрет наниже, а потом скок умањене кварте). Овим композиторским маневром Стравински је појачао моменат нестварног и магичног у музици и атмосфери.⁵⁷ Сам крај *Берсезе*, треба да је и најтиша тачка у цијелом ставу. У партитури је прецизиран ознаком *tutti pp e armonioso il più possibile e legato col Ped.*). У питању је поступан хроматски покрет различитих сазвучја у пијанисимо динамици што је у ствари прелаз на трећи став свите.

⁵⁷ Хилда Шван, нав. дјело, 98.

Читав посљедњи став слави побједу љубави и слободе над злим чаробњаком. Базира се на теми једне од *100 руских народних пјесама* које је сакупио Римски Корсаков. У питању је врло једноставна лирска мелодија која се постепено развија и модификује кроз став. Сам облик мелодије заправо остаје у потпуности непромијењен кроз цијели став, осим што се у посљедњем одсјеку њена ритмичка структура прилагођава необичном метру $7/4$, а њен развој се огледа у уплитању различитих пратећих гласова, хармонизацији и постепеном динамичком развоју ка тријумфалном крају композиције. На самом почетку, пратња је представљена веома једноставним и њежним тремолом у дисканту, који звучно само наговјештава љепша времена. Потом прелази у арпеђа која заузимају све већи дио клавирског регистра, након чега се у фактуру уплићу трилери и веома богата тремола одсликавајући долазак све већег броја људи који славе побједу љубави и добра над злом (видјети Примјер 25). Одсјек у метру $7/4$ најприје дочарава народни плес и весеље (видјети Примјер 26), а од тренутка аугментације материјала симболише звук црквених звона у част вјенчања принца Ивана Царевића и његове принцезе (видјети Примјер 27). По Тарускину, поменути одломак је уједно и посљедњи омаж Стравинског Римском Корсакову чије су опере пуне химни и асиметричног метра.⁵⁸ Веома богата ‘оркестрација’ на клавиру, никако не би требала угрозити саму мелодију, њено једноставно, праволинијско кретање (у партитури је њен карактер и тонски приступ означен са *dolce, cantabile*). Она је увијек у првом плану, а богата пратња има за циљ искључиво појачавање интензитета и величања саме мелодије. Стога поново треба говорити о колористичком третману инструмента, о звучним квалитетима и тембру оркестарског апарата као главним извођачким захтјевима. С обзиром на то да се динамичка прогресија протеже кроз цијели став, од пресудног је значаја пажљива одмјереност развоја звучности, како звучни врхунац не би наступио прерано. Легато као начин свирања, повезаност мелодије и течност пратње намећу се од самог почетка, док се у одсјеку у новом метру који представља народни плес и весеље, композитор враћа оштром, акцентованом, невезаном звуку (*marcatissimo*). На самом крају, звук треба да дочара звоњаву великих црквених звона, што Стравински појашњава и ознакама *Maestoso, pesante*. Управо је овај одсјек највећа звучна кулминација, у којем треба максимално инсистирати на сваком акорду, без покушавања успутног динамичког нијансирања, фразирања или смањивања интензитета звука.

⁵⁸ Хилда Шван, нав. дјело, 100.

Примјер 25: Игор Стравински – Гвидо Агости, Жар птица, Финале, т. 13-16

The first system of the musical score, measures 13-16, is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. The dynamics are marked as *crescendo*, *poco*, and *a poco*. A fermata is placed over the final measure of the system.

The second system of the musical score, measures 17-20, continues the piece. It maintains the same key signature and rhythmic patterns. The melodic line in the treble shows some chromatic movement. The system concludes with a fermata.

22

The third system of the musical score, measures 21-24, begins with a fermata. The music continues with the established eighth-note accompaniment and melodic line. The system ends with a fermata.

The fourth system of the musical score, measures 25-28, continues the piece. It features a fermata at the beginning and a final melodic flourish in the treble. The system concludes with a fermata.

Примјер 26: Игор Стравински – Гвидо Агости, *Жар птица*, Финале, т. 31-32 (народни плес)

24 **Allegro non troppo** ♩ = 200

ff *gliss.* *ff* *m.d.* *ff* *m.d.*

Примјер 27: Игор Стравински – Гвидо Агости, *Жар птица*, Финале, т. 42-45 (црквена звона)

16 **Poco a poco allargando**

m.d. *8va ad lib...* *m.d.* *8va ad lib...*

Једна од полазних тачака за рад на интерпретацији овог дјела свакако јесте упознавање с његовим програмским садржајем. Веома снажна прича је маестрално музички дочарана и готово да сваки детаљ приче можемо препознати у музици. Рад на дјелу ће стога бити знатно олакшан уколико извођач пронађе везу између наратива и музичког ткива. Сам начин свирања није типично клавирски, већ га диктирају звуци и боје различитих оркестарских инструмената, стога је познавање оригиналне верзије пресудно за достизање квалитетне интерпретације. Звук треба да је, по узору на

оркестарски апарат, веома разноврстан, од најоштријих акцентованих тонова који су у највећој мјери присутни у првом ставу, до најњежнијих легата, првенствено у лаганом ставу и почетку финала. Фактура је изразито полифона, па је потребно пронаћи прави звучни баланс, у ком је увијек један елемент, и то најчешће мелодијски у првом плану. Покретач те огромне енергије је веома разуђен и богат ритам, па управо од квалитета његовог третмана такође зависи успјех извођења. Посебну пажњу треба придати наглим промјенама расположења, карактера, звучности, тонских квалитета, метрике, ритмике како би се, баш као и у самом балету, препознао сваки нови лик, свака нова сцена, нов амбијент или нова атмосфера.

3.1. Бела Барток – утемељивач јединственог националног стила

Бела Барток, мађарски композитор, пијаниста, педагог и етномузиколог оставио је неизбрисив траг у епохи модернизма. Студирао је клавир и композицију на Будимпештанској Краљевској музичкој академији, а потом био и професор клавира на истој установи. Најприје се развио као врстан извођач, док је развојни пут на пољу композиције трајао нешто дуже и карактерише га више различитих утицаја и интересних сфера. Највеће домете је достигао у дјелима писаним за клавир и гудачки квартет, али и друга дјела попут *Концерта за оркестар* представљају апсолутне класике модернизма. У раном стваралаштву снажан утицај на Бартоков композициони стил имали су Штраус и Лист, између осталих. Његово прво нумерисано клавирско дјело, *Рапсодија за клавир оп. 1*, заснована на егзотичном музичком стилу мађарских циганских састава, инспирисана је Листовим мађарским рапсодијама.⁵⁹ Дивио се Дебисију и сматрао га највећим иноватором на пољу хармоније, поредећи га са дометима које је Бетовен (*Ludvig van Beethoven*) остварио на пољу форме, или Бах (*Johann Sebastian Bach*) на пољу контрапункта. Заједно са Кодаљијем (*Zoltán Kodály*), упутио се на епски задатак путовања по својој земљи и региону са циљем прикупљања богатог фолклорног материјала. Истражујући фолклорно наслеђе мађарске, румунске, словачке, српске, бугарске и других култура, откривао је невјероватну изражајну моћ народне музике и увидио њену вриједност и велики потенцијал. „Народна музика је једноставна, понекад и примитивна, лишена излишне сентименталности и као таква представља идеалну платформу за музичку ренесансу.“⁶⁰ У литератури се о Бартоку обично говори као о композитору који се није служио цитатима народних мелодија. Сам композитор је говорио о три начина инкорпорирања фолклорне музике у модерну музику: „Први начин је да се хармонизује оригинална народна мелодија уз благе измјене уводних или завршних фраза, аналогно Баховом третману корала. Други начин је да композитор измисли своју имитацију таквих мелодија, што није нарочита разлика у односу на први принцип. Постоји и трећи начин који подразумева да се у музичком дјелу не могу наћи нити фолклорне мелодије нити њихове имитације, али је оно прожето атмосфером и духом народне музике. У овом случају може се рећи да се композитор уистину асимилирао са идиомом фолклорне музике који постаје његов

⁵⁹ Halsey Stevens, *Béla Bartók – Hungarian Composer* (Encyclopedia Britannica, приступљено 15. септембра 2016. у 20.30).

⁶⁰ Elliot Schwartz, Barney Childs, *Contemporary Composers On Contemporary Music –The Influence Of Peasant Music On Modern Music By Bela Bartok* (New York, Da Capo Press, 1998), 72.

матерњи језик.⁶¹ Двије деценије након Првог свјетског рата, његов је најплоднији стваралачки период кад настају његова најважнија клавирска дјела: два клавирска концерта, *Клавирска соната*, *На отвореном*, *Соната за два клавира и перкусије* и друга дјела. Барток развија посебан музички стил у којем ритам добија све важнију улогу, као посљедица утицаја других модерних, попут Стравинског којег је упознао у Паризу. Сва дјела настала у овом периоду одликује перкусивни приступ клавиру, што је Барток објаснио на сљедећи начин: „Чини ми се да инхерентна природа клавирског тона постаје заиста експресивна само кроз савремене тенденције о третману клавира као перкусионистичког инструмента.“⁶² Барток од пијанисте захтијева да буде веома вјешт перкусиониста који ће из клавира извући најразличитије тонске боје и приказати пуно богатство новог клавирског звука. Из доступних снимака његових извођења својих композиција заиста се може примијетити Бартоково велико умијеће владања тонском колористиком. Његово пијанистичко знање и техничка супериорност огледају се и у врло захтјевним *Етидама за клавир оп. 18*. Треба споменути и Бартоков изузетан допринос инструктивној клавирској литератури. Написао је бројне клавирске комаде за почетнике и многа су саставни дио разних педагошких клавирских збирки. Таква су дјела попут *Микроскосмоса*, *Десет лаких комада* и других. У погледу форме и структуре његових клавирских дјела, Барток је веома традиционалан композитор. Његова музика дише на исти начин као и Брамсова (*Johannes Brahms*), Моцартова, Бетовенова.⁶³ Иако је себе сматрао тоналним композитором, скоро да није употребљавао чисте тоналне акорде и љествице. Тонални центар је углавном увијек присутан, али је кориштењем комплетног агрегата и најразличитијих сазвучја у обликовању музичке структуре створио јединствен хармонски језик. Бартоков музички стил истовремено је национални и дубоко личан и индивидуалан. Био је изузетан пијаниста и перфекциониста изузетног слуха, и чак и у изразито перкусивним комадима, његов геније се огледа у најситнијим детаљима и тонским финесама које захтијева од извођача.

⁶¹ Исто, 74.

⁶² Amanda Bayley, *The Cambridge Companion To Bartok* (Cambridge University Press, 2001), 128.

3.2. *На отвореном*

Бартоково циклично дјело *На отвореном* настало је 1926. године, иначе веома плодносно године у његовом клавирском стваралаштву у којој су компоновани и *Клавирска соната*, *Први клавирски концерт* и *Девет малих клавирских комада*. Могуће је претпоставити да је разлог овој продуктивности била заправо Бартокова потреба да прошири свој клавирски репертоар с којим ће наступати на турнејама по Европи као пијаниста композитор.⁶⁴ Као и друга клавирска дјела овог стваралачког периода, и ово дјело карактерише претежно перкусивна употреба инструмента. Циклус *На отвореном* састоји се из пет комада и једна је од ријетких Бартокових инструменталних композиција са програмским називима. Иако се дјело најчешће назива свитом, композитор га је у свом писму издавачу насловио као „пет прилично тешких комада за клавир“ које најчешће није изводио у цјелости. Премијерно је извео први, четврти и пети став на мађарском радију у децембру исте године, а у бројним приликама изводио је само четврти став засебно. Фолклор као његова вјечита инспирација, имплементиран је и у ово дјело и сваки комад звучна је слика инспирисана мађарским сељачким животом. Барток то чини на веома дискретан начин, кроз кратке цитате и мотиве који подсећају на фолклорне мелодије и ритмове. Његова фасцинација природом резултирала је посебним и јединственим стилем назван „ноћна музика“, а примијењен је у четвртом комаду циклуса, по којем је заправо и добио тај назив. Бројни аутори тврде да је велики утицај на стил овог дјела, али и осталих клавирских композиција овог периода, имала рана и барокна клавијатурна музика француских и италијанских мајстора за коју је Барток показивао велико интересовање у том периоду. Наиме, у то вријеме је редиговао је бројна клавијатурна дјела Купрена (*Francois Couperin*) и Скарлатија (*Domenico Scarlatti*) и транскрибовао композиције Фрескобалдија (*Girolamo Frescobaldi*), Циполија (*Domenico Zipoli*), Марчела (*Alessandro Marcello*) и других.⁶⁵

Све комаде карактерише веома чврста организација материјала око јасно евидентних тоналних центара. Хармонски језик је веома разноврстан и карактеришу га бројни елементи који постају типични за музику овог периода: цјелостепена љествица, модуси, кластери, умањени и прекомјерни интервали, честа употреба остината, битоналност и други. Нарочито је комплексна ритмичка структура дјела. Полиметрика, специфична акцентуација која нарушава конвенционалну метричку организацију,

⁶⁴ Desmond Kincaid, *Out Of Doors: dissertation* (Denton, North Texas State University, 1971), 7.

⁶⁵ Desmond Kincaid, нав. дјело, 8.

употреба најразличитијих ритмичких фигура, укључујући и тремоло и трилер као независне ритмичке фигурације које не представљају само украшавање, дјело чине изузетно ритмички разуђеним. Динамичка слика је веома промјенљива и ефекти нагле промјене звучности јако су чести, понекад и у сваком такту.

Први комад *Са бубњевима и свиралама* садржи директан цитат стиха мађарске народне пјесме *Gólya, gólya* која говори о паганским обичајима лијечења људи музиком. Баш као што сам наслов сугерише, Барток користи изражајна средства клавира која имитирају звук бубњева и одређених дувачких инструмената. Ознака *Pesante* (тешко) јасно упућује на карактер комада и уопште пијанистички приступ клавирском звуку у овом комаду. У првом одсјеку (1-40. такт, видјети Примјер 28) преовладавају звукови перкусионистичких инструмената у ритмичној фактури грађеној од наизмјеничних секундних звучача у дубоком басу, док једноставна мелодијска линија заснована на трихорду имитира дубоке дуваче. Хармонски језик који је такође у функцији приближавања клавирског звука наведеним инструментима карактерише употреба великих и малих секунди и наона, те остинатни и педални тонови који потенцирају *E* као тонални центар. Одсјек је највећим дјелом у дубоком регистру и гласној динамици. Иако понесен ритмом и тежачким карактером ове музике, пијаниста не смије изгубити осјећај за организацију материјала, његово усмерење и облик. Потребно је максимално примијенити Бартокове граматичке ознаке и направити звучни баланс између акцентованих и неакцентованих тонова. Другим ријечима, извођач не би требао потенцирати исту звучност сваког тона без јасног стремљења ка циљним тачкама. Барток у прве двије фразе означава ту циљну тачку сфорцандом (*sf*) помажући интерпретатору у музичкој оријентацији ове ритмизоване фактуре. Свакако да у великој мјери успјех у остваривању овог циља лежи у правом одабиру темпа који мора бити довољно течан.

Примјер 28: Бела Барток, *На отвореном, Са бубњевима и свиралама*, т. 1-10

Béla Bartók
(1926)

Pesante, ♩ = 132

Piano

Цијели комад, иако рустичан у свом изражају, заправо је полифон и захтијева велику концентрацију извођача у владању цјелокупном фактуром. То се нарочито односи на средњи одсјек (41-67. такт, видјети Примјер 29). Овдје највише до изражаја долази мелодијски аспект двије супротстављене линије које стварају међусобан метрички и хармонски сукоб. Обје линије треба изводити повезано што није једноставан задатак, с обзиром на то да су распони у обје руке константно у оквиру октаве и ноне. То захтијева и употребу педала, али на један веома софистициран начин како би се јасно чула полифонија. Виши регистар који Барток овдје користи, тиша динамика и повезана артикулација могу да асоцирају на звук дрвених дувачких инструмената што може бити добра интерпретативна одредница извођачу о квалитету тона и легата који је потребан.

Примјер 29: Бела Барток, *На отвореном, Са бубњевима и свиралама*, т. 40-44

Поновна појава „бубњева“ у репризном одсјеку (68-88. такт) представља варијацију првог одсјека. Барток на неколико мјеста мијења метар и додаје једну или двије осмине више у такт. Стога, поред извођачких захтјева који се јављају и на почетку, интерпретатор треба веома прецизно извести промјену метра, не мијењајући трајање ритмичког фундуса. Осмине треба да буду у потпуности једнаке у свом трајању, упркос метричкој промјени. Композитор на почетку одсјека уноси динамичку ознаку *мање гласно* (*meno f*) што свакако треба уважити како би финална кулминација у коди (89-114. такт) заиста била звучно највећа. Убрзавање тока и динамичку градицију у коди треба спровести равномјерно, имајући на уму осмину као главну ритмичку одредницу. Уопштено говорећи, овај једноставан, али врло живописан комад карактерише једна рудиментарна енергија која настаје живом ритмиком и потенцирањем дубоког регистра клавира као главним изражајним средствима. Као најједноставнији по форми, структури и пијанистичким и интерпретативним захтјевима он се може посматрати као својеврстан увод у циклус.

Бартокова *Баркарола* представља модернистичку верзију форме инспирисане народном пјесмом венецијанских гондолијера која је присутна у опусима бројних композитора попут Офенбаха (*Jacques Offenbach*), Менделсона (*Felix Mendelssohn*), Фореа. Традиционална баркарола писана је у ритму 6/8, док Барток у свом комаду знатно обогаћује конвенционални метар мијешајући бројне метричке обрасце (2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 3/4, 7/8). Начин организације материјала у својој идеји одговара типичној структури баркароле коју чине мелодијски глас и константна пратња која се постепено пење и спушта, алудирајући на покрете валова. Као специфична иновација појављује се унутрашњи глас који скоро насумично и врло дискретно изводи кратке репетирани тонове, налик на звук добијен окидањем жице. Комад започиње кратким уводом (1-10. такт, видјети примјер 30) у шестоосминском такту у којем је изложена линија пратећег гласа изграђена на квартном кретању навише и наниже, без јасног тоналног центра. Нешто касније Барток уводи тон *ge* у басу који ће заправо бити главни тонални центар комада. Већ од четвртог такта појављују се и карактеристичне метричке промјене. Необичним покретом интервала кварта и несталним метром у веома тихој динамици (*pp*) композитор ствара посебну атмосферу која одише неизвјесношћу и ишчекивањем, попут наговјештаја олује у мрачној ноћи. Оно што представља изазов за интерпретатора јесте чињеница да цијели увод треба извести као једну континуирану мисао, што оправдава Бартоков динамички покрет (благи крешендо ка средини фразе и

декрешендо на самом крају). Смјењивање руку треба бити потпуно непримјетно, а промјене метра изведене спретно, не прекидајући притом континуитет музичког тока. Квалитет легато свирања пијанисте овдје веома долази до изражаја, усталом, као и у цијелом ставу. Темпо, односно карактер је означен са *Andante*. Извођач пажљиво треба одмјерити брзину свог извођења, фокусирајући се на течност тока као пресудну одредницу за темпо.

Примјер 30: *Бела Барток, На отвореном, Баркарола, т. 1-10*

The image shows a musical score for the first ten measures of a piece. The title is "Andante, ♩. = 96-88". The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The first measure is marked *pp*. The music features a complex rhythmic structure with various time signatures (6/8, 7/8, 8/8, 3/4, 4/8) and melodic lines that are often chromatic and feature long, sustained notes. The score is divided into two systems, each with two staves.

Након увода, наступају двије епизоде у којима су у потпуности изложена сва три гласа полифоне фактуре: пратња која је сада заснована на цјелостепеној лествици, мелодијски глас са дугим издржаним тоновима и унутрашњи „пицикато“ глас који је смјештен малу секунду ниже од финалиса. У првој епизоди (11-31. такт, видјети Примјер 31) као тонални центар намеће се тон *ge*. У пратњи он представља финалис цјелостепене лествице, а у мелодији финалис фригијског модуса, чиме настаје интересантан хармонски сукоб што ствара стално напету и немирну атмосферу. У другој епизоди (32-48. такт), која је структурно и садржајно веома слично конципирана, Барток помјера центар на тон *de*. Његова креативна контрапунктска фактура, коју граде три веома различите линије, дјелује веома необично и несвакидашње. Полифонију треба извести прорачунато и звучно избалансирано. Водећи мелодијски глас у сопрану треба бити и најистакнутији као носилац дугих испјеваних фраза. Пратња која евоцира површину узбуркане воде нижег је звучног интензитета, док средњи глас који као да

представља камен спотицања треба бити најтише изведен. То је веома прецизно дефинисано и у самом нотном тексту са три динамичке ознаке (*mp*, *p*, *pp*, односно *mf*, *mp*, *p*). Све вријеме композитор инсистира на повезаном тону и то без употребе педала како би се јасно чули сви планови. Својом ритмички сложенем полифоном структуром, Барток поставља врло сложен меморијски задатак пред извођача.

Примјер 31: Бела Барток, *На отвореном*, Баркарола, т. 11-20

Одсјек који почиње у 49. такту је градационо конципирана кулминација цијелог комада. На самом почетку гласови замјењују своја мјеста, те се осмински покрет јавља у сопрану, док мелодијски глас и „пицикато“ тонове наизмјенично доносе средњи глас и бас. Први пут, Барток користи полустепено кретање у пратњи, умјесто цјелостепеног, стварајући још већи степен напетости која је уосталом константно присутна. Увођењем *сфорцанда* (*sf*) и повећањем звучности, тензија расте и кулминира у дијелу између 62. и 70. такта битоналним супротним кретањем у осминским вриједностима у обје руке (видјети примјер 32). Мелодијски глас који представља барку који плови, у потпуности је изгубљен. Сликвитије, барка бива поклопљена великим таласима. Поред постепеног појачавања динамике, извођач би требао и благо убрзавати ток, сабијати га и тим појачавати интензитет немира, и тако постићи *agitato* карактер који композитор тражи.

Примјер 32: Бела Барток, *На отвореном, Баркарола*, т. 60-70



Након највеће звучне експлозије у ставу слиједи постепено смирење (аутор уноси ознаку *calmandosi, poco a poco diminuendo*) које ће резултирати поновном појавом уводног материјала у 79. такту. Посљедња појава теме у 88. такту овог пута је базирана на тону *a* као њеном финалису. Реприза доноси сличну атмосферу с почетка става, с тим што овај пут представља смирење и крај, а не почетак буре. Мелодија постаје једноставнија, и крећући се ка крају потенцира исти мелодијски мотив као својеврсну потврду достизања коначног циља. Неочекивано, на самом крају јавља се тон *ge* као посљедњи тон у басу. Повратком у примарни тонални центар, Барток ствара заокружену форму овог карактерно веома мрачног комада. Овај комад у потпуности сугерише програмски карактер, што се јасно може видјети његовом анализом. Почетак, заплет, кулминација и расплет, баш као у драмском комаду обликују музички ток *Баркароле*. Извођачу су то драгоцене смјернице у њеном интерпретативном обликовању. Може се закључити да су постизање легата, те владање тонском и ритмичком сликом главни извођачки захтјеви.

Мизета је често окарактерисана као непријемчива, груба, немузикална. Али Барток заправо у потпуности успијева у свом умјетничком циљу. Комад је карикатура звука и духа примитивне врсте гајди, тзв. мизете и звучна имитација начина свирања на овом инструменту. Инспирацију је пронашао у клавијатурним комадима Купрена и

ставовима Бахових клавирских свита који су опонашали овај дувачки инструмент.⁶⁶ Дјело је изграђено из три карактерно различита, али логички повезана музичка материјала који се два пута смјењују у различитим темпима. Тонална шема лучног је облика – А, Де, Ге, Е, Це, Де, Ге, Де. Први материјал (1-40. такт, видјети Примјер 33) који је највише и потенциран у комаду, управо представља имитацију звука мизете, инструмента поприлично лошег штима који нема изразите мелодијске могућности. Вођен тиме, Барток користи остинатне и педалне тонове који одређују тоналне центре, над којима гради полустепене покрете у осминским вриједностима и егзистенцијалном трилеру налик „зујању“ мизете, чиме настају врло дисонантна сазвучја који сугеришу на нечист звук овог инструмента. У другој појави овог материјала (67-97. такт), трилер се претвара у тремоло у оквиру велике септима и мале ноне, поново веома дисонантних интервала. Пијанистички посматрано, ова фактура поставља врло сложен технички задатак због распона акорада образованих у обје руке који најчешће прелази октаву и притом стално присутног „треперења“ у унутрашњим гласовима у обје руке. Спољашњи гласови, басов тон и сопран, увијек су истакнути тенутом. Због тога, записане трилере, односно тремола, треба изводити хитро и лако не покривајући звучност издржаних тонова. При том треба успјешно савладати и константне промјене регистара и динамичких ознака које се протежу од најтишег (*pp*) до најгласнијег (*ff*), а које се понекад јављају и на свакој доби. Важно је примјетити да Барток користи исти темпо као и у претходном комаду што доприноси њиховој цјеловитости.

Примјер 33: *Бела Барток, На отвореном, Мизета*, т. 16-21

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation is dense, featuring numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The first system shows a complex texture with many notes and rests, while the second system continues this complexity with similar rhythmic and melodic patterns. The overall impression is one of intricate and somewhat chaotic musical language, characteristic of Bartok's style.

⁶⁶ David Yeomans, *Bartok For Piano – A Survey Of His Solo Literature* (Indiana University Press, 2000), 107.

Други материјал (41-56. такт, видјети Примјер 34), мелодијске природе и шаљивог карактера, неодољиво подсећа на фолклорну мелодију. Можда је то управо пјесма свирача који након свирања на мизету, пјевуши једноставну народну мелодију. Она се налази се у дионици десне руке, док лијева задржава остинатни ритмички образац, градећи тако везу са првим материјалом. Грађена је на цјелостепеној љествици у силазном, и хроматској љествици у узлазном кретању. Њена лепршавост и бржи темпо уносе неочекивано освјежење након афективног опонашања мизета. Барток детаљно исписује звучно нијансирање користећи различите динамичке и артикулацијске ознаке, дајући тако прецизна интерпретативна упутства.

Примјер 34: Бела Барток, *На отвореном, Мизета*, т. 39-47

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Più mosso, ♩ = 112' and 'p leggero'. The second system is marked 'più p', 'mf', and 'sf'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

На ову мелодију, директно се надовезује нова мелодијска линија у разломљеним децимама са истакнутим горњим тоновима, док лијева рука задржава слично остинатно кретање (57-66. такт). Она се изводи у нешто споријем темпу од претходног материјала, али брже од оног у првом одсјеку. У својој другој појави (104-129. такт, видјети Примјер 35), чиме се и завршава цијели комад, ова мелодија је разрађена на бази тзв. акустичне љествице, односно лидијског модуса са сниженим VII ступњем, која јој даје фолклорну конотацију. Ову љествицу поред Бартока користили су и Лист, Дебиси и Стравински. Композитор се поиграва и са акцентуацијом добијајући занимљиву ритмичку прогресију.

Примјер 35: Бела Барток, *На отвореном*, Мизета, т. 104-116

Tempo I., ♩ = 96

mf ♩ = 104

p

Музика ноћи најпоетичнији је и најкарактеристичнији комад овог циклуса. Управо у њему, Барток је утемељио посебан музички стил назван „ноћна музика“ који рефлектује његову вјечиту фасцинацију природом, као важним елементом мађарске традиције. Овај јединствен стил, као бартоковски најоригиналнији допринос језику музичког модернизма, кориштен је у више његових дјела као што су: *Музика за гудаче*, *перкусије и челесту*, Четврти и Пети гудачки квартет, Трећи клавирски концерт.⁶⁷ *Музика ноћи* једини је комад у циклусу са посветом, Барток га је посветио својој супрузи Дити (*Ditta Pasztor*).⁶⁸ Најједноставније речено, овим дјелом композитор дочарава атмосферу ноћи на отвореном, креирајући специфичну звучну представу сачињену од звукова који потичу из природе али и гласа човјека у његовој најинтимнијој вези с природом. Барток користи три различита музичка материјала у обликовању дјела, од којих сваки има своје музичко значење и програмску конотацију.

⁶⁷ Alison K. Curcio, *A Tribute To Nature – The Evolution Of Night-Music Style In Bartók's Music* (Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology, Vol. 2; University of Western Ontario, 2009), 64.

⁶⁸ Desmond Kincaid, нав. дјело, 20.

Како комад одмиче у свом развоју, они се сукобљавају и у одређеним моментима наступају истовремено, стварајући врло живописан музички израз. Комплексна структура дјела записана је скоро у потпуности у три линијска система, што постаје све чешћа пракса клавирских композитора овог периода. Материјал *A* започиње тихим замагљеним арпеђираним кластерима образованим у распону умањене кварте (од тона *euc'* до тона *a'*, видјети Примјер 36). Сваки кластер има другачији редослијед појаве тонова унутар њега, у зависности од почетног, централног акцентованог тона који се мијења. Посебна боја ових кластера у веома тихој динамици, а нарочито њихова временска организација (трајање сваког кластера је два откуцаја) ствара статичну енергију, евоцира мир и тишину ноћи и готово да хипнотише слушаоца. Он је заправо централни мотив комада, који се јавља у свим одсјецима и материјалима и игра главну улогу у његовом обједињавању.

Примјер 36: *Бела Барток, На отвореном, Музика ноћи*, т. 1-2

The image shows a musical score for Example 36. It is in 3/2 time and marked *Lento* with a tempo of 72-69. The score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff. The bottom two staves form a grand staff (treble and bass clefs). The music features a central cluster of notes in the piano part, with a dynamic marking of *pp*. The score is divided into two measures by a bar line.

Веома убрзо, тишина ноћи бива прекидана насумичним звуцима инсеката, птица и животиња које се оглашавају током ноћи (видјети Примјер 37). Укупно шест различитих кратких мотива у различитим регистрима убацују се врло постепено у статичност тока централног лајтмотива. Њихов редослијед, као и тренутак појаве константно се мијења. Оваквим поступком, Барток сугерише неправилност и непредвидивост природног свијета. Имитирајући звукови се протежу од једног тона до вишетонских фигурација и комплекснијих структура које настају спајањем два и више мотива и сви се састоје из дисонантних интервала. Оно што им даје јединствену карактерну црту и индивидуалност јесте различита артикулацијска дефинисаност и динамичко нијансирање сваког мотива. Градациона прогресија развоја и наступа ових мотива, осликава живост ноћног свијета, и тек пред сам крај првог одсјека (16. такт) наступа смирење, кад тишина ноћи коју представља централни кластер, поново постаје

доминантна. Материјал *A* јавља се у више наврата (1-17. такт, 34-37. такт, 67-71. такт и неколико кратких појава у 25, 26, 34. и 48. такту).

Примјер 37: *Бела Барток, На отвореном, Музика ноћи, т. 3-8*

The image displays three systems of musical notation for Example 37. Each system consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The first system shows a vocal line with a dynamic marking 'p' and a piano accompaniment with 'm.s.'. The second system shows a vocal line with a dynamic marking 'p' and a piano accompaniment with 'm.s.'. The third system shows a vocal line with dynamic markings 'poco sf' and a piano accompaniment with 'm.s.'.

Материјал *B* (17-34. такт, видјети Примјер 38) је корална фолклорна мелодија у лаганом темпу, састављена из више краћих фраза. Изводе је спољашњи гласови, док је унутрашњост фактуре у потпуности саграђена на остинатном тону *ge* и повременим убаченим кластерима с почетка. Метар се мијења често, прилагођавајући се различитим дужинама кратких двотактних фраза. Иако је хармонски језик сад далеко једноставнији и кретање углавном двогласно (мелодијски и остинатни глас), тензија с почетка не

јењава. Она је сад изазвана непредвидивим и тонално неодређеним кретањем мелодије и сукобом који ствара остинатни глас.

Примјер 38: *Бела Барток, На отвореном, Музика ноћи*, т. 17-20

The musical score for Example 38 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line with various accidentals and a fermata. The middle staff is in treble clef with a 4/4 time signature, marked with a piano (*pp*) dynamic and contains dense, overlapping chords. The bottom staff is in bass clef with a 5/4 time signature, marked with mezzo-soprano (*m. s.*) dynamics and contains a steady, rhythmic accompaniment.

Трећи материјал Ц (37-47. такт, видјети Примјер 39), у брзом, разиграном покрету и веома високом регистру клавира, највише подсећа на имитацију фруле. За разлику од повезане и испјеване коралне мелодијске линије, нову мелодију карактерише врло разигран покрет који одише шаљивом нотом. Поново је присутна метричка неправилност која заправо указује на импровизацијски карактер свирања на фрули. Ипак, константним потенцирањем кластера у позадини, утисак мрака остаје дубоко урезан у музичку структуру.

Примјер 39: *Бела Барток, На отвореном, Музика ноћи*, т. 37-40

The musical score for Example 39 is divided into two systems, each with three staves. The first system has a 2/2 time signature. The top staff is in bass clef with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. The middle staff is in treble clef with mezzo-soprano (*m. s.*) dynamics. The bottom staff is in treble clef with mezzo-piano (*mp*) dynamics. The second system has a 3/2 time signature. The top staff is in treble clef with mezzo-dolce (*m. d.*) dynamics. The middle staff is in treble clef with mezzo-piano (*mp*) dynamics. The bottom staff is in treble clef with mezzo-piano (*mp*) dynamics. The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and complex chordal structures.

Спајање двије контрастне фолклорне мелодије у јединствен ток у наредном одсјеку (48-56. такт, видјети Примјер 40) маестралан је композициони поступак. Овим спајањем настаје крајње необична и неочекивана политонална полифона фактура. Интерпретативна сложеност се огледа у постизању независности и индивидуалности двије контрастне линије и техничком савладавању објективно захтјевне полифоне фактуре, нарочито у дионици десне руке.

Примјер 40: *Бела Барток, На отвореном, Музика ноћи*, т. 48-50

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into three measures with changing time signatures: 3/4, 4/4, and 3/4. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and a *m.d.* (moderato) tempo marking. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are various articulations like slurs and accents throughout the piece.

Шомфаи (*László Somfai*) предлаже да Барток овим комадом не дочарава само феномен природе, већ приказује и везу између природног свијета и човјекове интеракције с природом.⁶⁹ Материјал *A*, у потпуности је слика свијета природе и њеног живота и ритмике, док фолклорне мелодије сугеришу људску активност. Њихова повезаност манифестује се кроз сталну присутност елемената ноћне атмосфере природе и у дијеловима који репрезентују човјека, или у неправилној ритмичкој структури као метафори неправилности у природи, најприје у неизвјесној ритмици на почетку, а потом и у неправилној метрици фолклорних мелодија.

Пијанистички гледано, Бартокова *Музика ноћи* један је од најинтригантнијих клавијарских комада модернизма. Композитор открива нова изражајна средства клавира, поставља темељ једног новог начина обликовања пијанистичке текстуре и уопште проналази нов приступ музици, који, како Лосеф (*Nicky Losseff*) сублимира, није заснован на емоционалном нити интелектуалном, већ на магичном нивоу.⁷⁰ Унутрашње представљање тог новог Бартоковог свијета кључни је елемент за достизање успјешне звучне рекреације комада. Тек након тога може се говорити о пијанистичким захтјевима које треба ријешити. Сигурно да је највећи пијанистички изазов владање

⁶⁹ Alison K. Curcio, нав. дјело, 67.

⁷⁰ Amanda Bailey, нав. дјело, 125.

колористиком клавира. Под тим се мисли на диференцијацију најразличитијих тонских нијанси, унутар прилично уског динамичког оквира, али и инсистирање на што прецизнијем извођењу различитих артикулацијских одређења тона, од чега зависи и различита карактеризација појединих елемената. Сложеност интерпретације Бартокове *Музике ноћи* огледа се и у тежини достизања квазиимпровизационог карактера који приличи садржини ове музике, иако врло комплексна клавирска фактура захтијева велику менталну и пијанистичку спремност извођача.

Потјера је финални комад циклуса чији наслов у потпуности одговара његовом карактеру. Огромна количина енергије звука и ритмике која се постепено акумулира и расте кроз цијели комад до финалне експлозије на самом крају, заиста ствара утисак неуморне потјере. Дјело се састоји из пет епизода, са уводом на почетку и кратким прелазима између сваке од њих (осим између четврте и пете епизоде). Свака наредна епизода представља искорак унапријед у смислу звучног интензитета, те ритмичке, мелодијске и хармонске прогресије. Остинатно кретање лијеве руке изграђено је на сазвучју *Еф*, *Гис*, *Ха*, *цис*, *е* у ритму квинтоле, с тим да тон *е* увијек пада на ударац. С обзиром да је комад написан *ин Еф*, константно потенцирање вођичног тона у пратњи изазива велики набој, константну напетост и сукоб што свакако јесу неке од главних карактеристика *Потјере*. Из епизоде у епизоду, формула у басу се шири и постаје технички све захтјевнија за извођење. Интервал који образују највиши и најнижи тон арпеђираног акорда у првој епизоди је септима, у другој, помјерањем тона *цис* октаву ниже, настаје децима, а у трећој, октавним помјерањем тона *Ха*, настаје ундецима (видјети Примјер 41). У четвртој епизоди фигура се шири додавањем још два тона: *Де* и *Ге*, али у шеснаестинском ритму, док се у финалној епизоди, Барток враћа примарном обрасцу, проширујући га на распон од двије октаве. Мелодијски ток налази се у дионици десне руке и формиран је у оквиру цјелостепене љествице са тоном *Еф* као финалисом, уз одређена полустепена иступања. Барток користи најразличитије ритмичке формуле и фигурације, укључујући и репетиције и акценте. Константно мијењајући ритмички шаблон и налазећи нова ритмичка рјешења, он непрестано појачава тензију и енергичност дјела. Мелодијски дијапазон се постепено шири од релативно једноставне мелодијске линије у оквиру једне октаве, до дисонантног двогласа у распону од три октаве уз честу примјену регистара.

Примјер 41: Бела Барток, *На отвореном*, Потјера, т. 75-82

Дјело се изводи у једном даху, са сталном тенденцијом за кретањем, или боље речено ‘трчањем’ унапријед без попуштања енергије у извођењу. Изузетак је крај четврте епизоде, гдје композитор накратко смањује звучност и поједностављује фактуру, како би финална градација у посљедњој епизоди заиста имала пуни експлозивни ефекат. Са становишта технике и издржљивости, нарочито за лијеву руку, *Потјера* је изузетно захтјеван комад за извођење, а како Јеоманс (*David Yeomans*) истиче, лако би могао бити и технички најзахтјевнији Бартоков клавирски комад.⁷¹

Бартоково циклично дјело *На отвореном* састоји се из пет врло различитих карактерних комада који пред извођача постављају и различите интерпретативне и пијанистичке захтјеве. Сваки комад упућује на другачији програмски садржај што одређује и интерпретативни пут којим треба поћи. Композитор користи клавир и његова изражајна средства на начине који ће звучно осликати различите сцене сеоског

⁷¹ David Yeomans, нав. дјело, 108.

живота, који је у највећем дијелу везан за отворен простор. То подразумијева најшири спектар звучних могућности инструмента који интерпретатор треба максимално препознати и искористити и тако одговорити изазову који ово дјело намеће. Пијанистичка фактура се веома разликује од комада до комада. Хармонски језик је често веома дисонантан, али остаје у оквиру тоналитета. Мелодијске линије су врло кратке и прије можемо говорити о кратким мелодијским мотивима. Барток истражује бескрајну варијабилност ритма дајући му често кључну улогу у односу на остале параметре који чине структуру композиције, појачавајући тако често наративни карактер музике. Типично модернистички, Барток је веома детаљно прецизирао своју партитуру. У првом комаду, рецимо, прецизира специфичну неправилну акцентуацију која ће дочарати ритмику бубњева у традиционалном паганском обреду, у трећем истиче тенута остинатних тонова у сукобу са трилерима, као и нагле промјене динамике приказујући тако нечист и динамички нестабилан звук мизета, док у четвртом различитим начинима дефинисања сваког тона указује на богатство звукова природног свијета. Свака од ових одредница, као и бројне друге, од изузетног су значаја за интерпретатора. Оне не представљају само интерпретативне финесе, већ одређују есенцијалну суштину ове музике.

4.1. Сергеј Прокофјев – највећи међу великима

Сергеј Прокофјев, композитор, пијаниста, диригент, једна је од најистакнутијих музичких личности 20. вијека. Поред импресивног броја клавирских дјела које је оставио иза себе, компоновао је и разноврсну инструменталну и симфонијску музику, те балете и опере. Његов оригинални музички стил развио се доста рано. Од најранијих студентских дана на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу (1904-1914) на ком је студирао клавир, композицију и дириговање, показивао је авантуристички музички укус, што често није било прихваћено од стране његових професора, Љадова, Глазунова, Римског Корсакова, између осталих. Иако се дивио Мусоргском, Скрјабину, Рахмањинову и другим позноромантичарским руским композиторима, млади Прокофјев се окретао новим могућностима музичког изражавања и трагао за оригиналним и јединственим изразом заснованом на тенденцијама модернизма. Многа рана дјела која је слао издавачима у Русији, нису била прихваћена због неодобравања стручне комисије коју су чинили проромантичарски оријентисани композитори Рахмањинов, Метнер и Скрјабин. Са 17 година је имао први јавни наступ у оквиру концерата модерне музике на коме је извео своје дјело, 7 клавирских комада. Критика га је оцијенила као изванредно талентованог, али неизбрушеног младог композитора који припада ултрамодернистичком музичком тренду и показује већи степен оригиналности и креативности од француских модерниста.⁷² Био је и први пијаниста који је извео Шенберга у Русији.⁷³ Често је наступао као пијаниста – композитор, на чему је заправо градио своју музичку каријеру. У литератури је окарактерисан као заправо посљедњи велики композитор – извођач. По завршетку десетогодишњих студија добио је награду Антон Рубинштајн за бриљантну клавирску интерпретацију свог *Првог клавирског концерта*, који је сматрао и својом првом зрелом композицијом.⁷⁴ У овом периоду настаје велики број клавирских дјела, између осталих и *Прва* и *Друга клавирска соната*, два клавирска концерта и *Токата*. Након завршених студија, баш као и већина умјетника овог периода, и Прокофјев велики дио живота проводи путујући, што значајно утиче на његов музички развој. У Лондону упознаје чувеног балетског продуцента Дјагиљева с којим је послије сарађивао у Паризу све до његове смрти. Његов музички стил се доста мијења, као и жанровска определијеленост. Фокус у овом периоду је био на писању музичко-сценских дјела. Једино клавирско

⁷² Sergei Prokofiev, *Autobiography, Articles, Reminiscences* (Honolulu: University Press Of The Pacific, 2000), 26.

⁷³ Исто, 32.

⁷⁴ Исто, 30.

дјело настало током путовања по Европи, до одласка на амерички континент, је *Пета клавирска соната*. Након Првог свјетског рата, први пут одлази на америчко тло гдје је активан највише као пијаниста и наредних 15 година проводи у сталним миграцијама између Сједињених Америчких Држава, Француске, Енглеске и Њемачке. У овом периоду настају *Трећи*, *Четврти* и *Пети клавирски концерт* којима је хтио истовремено показати своје умијеће на пољу оркестрације, али и пијанистичке способности. У Паризу у којем је живио у више наврата остварио је контакте са Стравинским који је уживао статус највећег балетског композитора и као такав оставио снажан утисак на младог Прокофјева. Посљедњи период његовог стваралаштва поново је везан за Совјетски Савез гдје је провео задњих 20 година свог живота. Према Борису Шварцу (*Boris Schwarz*), његова одлука о повратку у домовину последица је сталне носталгије коју је осјећао на Западу. Жеља му је била да компоује у средини у којој се говори руски, у којој је окружен руском културом и традицијом.⁷⁵ Каријера извођача га је све мање привлачила и у потпуности се посвећује компоновању. Овдје његов стил у потпуности сазријева и представља синтезу традиционално оријентисане музике и стилских иновација које доноси 20. вијек. Други свјетски рат заштрава његова национална и патриотска осјећања, што се снажно манифестује и у његовој музици. Резултат тога је велики композиторски подухват, опера *Рат и Мир*, и *Три ратне клавирске сонате* (бр. 6, 7 и 8). *Шеста* и *Осма соната*, између осталих дјела, у једном периоду биле су цензурисане од стране режима који се окомио на композиторе који не компоују у оквирима пропагираног формализма.⁷⁶

Формирање његовог музичког стила пратило је више различитих утицаја, али прије свега константно трагање за јединственим модернистичким музичким изразом. Цитирајући Прокофјева, Нестјев је записао: „Моја највећа врлина је потрага за оригиналношћу. Презирем имитације и отрцане методе. Не желим да носим ничију маску. Желим увијек бити свој.“⁷⁷ Прокофјев у својој аутобиографији говори о пет линија око којих се развијао његов музички стил: класична – која подразумијева кориштење традиционалних класичних жанрова и форми, и тако рећи имитирање музичког стила 18. вијека, као што је био Бетовенов и Хајднов; модерна – првенствено у погледу модерног хармонског језика, али и мелодијских заокрета и нових рјешења у

⁷⁵ Chian Li Yiao, *Trilogy – Prokofiev's War Sonatas: A Study On Pianism Diagnosis And Performance Practice*, doctoral dissertation (The Ohio State University, 1999), 6.

⁷⁶ Chian Li Yiao, нав. дјело, 8.

⁷⁷ Ronald Edwin Lewis, *Influences Seen In Prokofiev's Piano Style*, master thesis (Denton, North Texas University, 1970), 41.

оркестрацији; токата – која се односи на моторичност, ритмичност и уопште оштрији однос ка звуку, у чему се препознаје утицај Стравинског; лирична – евоцирање медитативних и мисаоних расположења; и гротескна – стварање скерцозних, шaljивих, или ругајућих осјећања који настају убацивањем нових иновативних мелодијских рјешења у тоналну хармонску структуру која изазивају ефект погрешних тонова. Због начина живота који је подразумијевао стално кретање између Запада и Совјетског Савеза, Прокофјев је признат и као западни и као национални композитор. Шостакович га је описао на сљедећи начин: „Прокофјев је увијек тражио начин да побиједи. На Западу је посматран као Совјета, а у Русији као западни гост.“⁷⁸ Комплексност модернистичких иновација које долазе са Запада комбиновао је са концептом једноставности израза социјалистичког реализма. Због тога је и његов клавирски слог изузетно комплексан у погледу хармонског језика (употреба дисонанци, прекомјерних акорада, хроматике), ритмичке структуре, полифоније и колористике (клавир је третиран као оркестарски инструмент са мноштвом различитих линија и тонских боја), али истовремено и једноставан и прецизан у смислу карактеризације његове музике, што нарочито јасно осликавају дјела настала у зрелом периоду његовог стваралаштва. Његова пијанистичка вјештина на којој је стално радио, знатно утиче на обликовање његових клавирских дјела, па је стога виртуозитет незаобилазан сегмент у Прокофјевљевом клавирском опусу. Његов допринос клавирској литератури јесу: 9 клавирских соната, 5 клавирских концерата, 4 етиде оп. 2, *Токата оп. 11*, *Сарказми оп. 17* и бројни други клавирски комади, као и транскрипције његових оркестарских и балетских дјела *Ромео и Јулија*, *Пепељуга*, *Пећа* и *Вук*.

4.2. Соната бр. 7, оп. 83

Прокофјев је започео писање све три ратне сонате током љета 1939. године у Кислодовску (Совјетски Савез).⁷⁹ Био је то врло амбициозан пројекат, с обзиром на то да је своју посљедњу клавирску сонату написао 16 година раније. Други свјетски рат и живот у Совјетском Савезу под Стаљиновом диктатуром снажно су утицали на карактер ових композиција. Атмосфера тјескобе, страха и трагедије изазване ратним дешавањима, али и цинизам према Стаљиновој свемоћи и тиранији осјећају се у све три

⁷⁸ Chian Li Yiao, нав. дјело, 11.

⁷⁹ Исто, 14.

сонате.⁸⁰ *Седма соната*, најкраћа од све три, завршена је 1942, а премијерно ју је извео Свјатослав Рихтер наредне године. Премијера је била изузетно успјешна, а неколико мјесеци касније, иронично, дјело је награђено Стаљиновом наградом. Рихтер је описао ово дјело као омаж људској борби за живот и све оно што нас чини људима у мрачним и злокобним временима рата: „Овим дјелом Прокофјев нам представља атмосферу неизвјесности и пријетње. Неред и хаос владају. Човјек посматра смртоносне силе које уништавају све пред собом, али оно за шта он живи, не престаје да постоји. Он осјећа и воли. Дијели своје и туђе патње. Вођен снажном вољом за побједом, он руши све препреке пред собом и проналази снагу која ће га водити кроз живот.“⁸¹

Дјело чине три става, са класичним распоредом темпа (брз, лаган, брз), по узору на класичан третман сонатног циклуса. Први став у традиционалном сонатном облику, у веома нестабилном Бе-дуру, најдужи је од сва три, а свакако и најкомплекснији у смислу форме, хармонске структуре, прецизности ознака и карактеризације, те представља гравитационо средиште цијеле сонате. Други лагани став у Е-дуру, уједно и лирски и драматски у свом изразу, доноси велике промјене у карактеру, и уопште третману инструмента. Финални став, писан у основном Бе-дуру и неконвенционалној метрици, бриљантна је виртуозна токата која представља кулминацију цијеле сонате. *Седма клавирска соната* Сергеја Прокофјева, као веома снажна композиција са чврстом структуром и комплексним развијањем материјала, те веома јаком и карактерно издиференцираном музичком садржином, једно је од најинтригантнијих клавирских дјела овог жанра у епохи модернизма. Пијанистички гледано, она поставља низ музичких и техничких изазова пред извођача, о којима ћу говорити у тексту који слиједи.

Први став, Allegro inquieto, веома енергичан у свом изразу, доноси музику немирног и тјескобног карактера, одсликавајући атмосферу рата. Хармонски језик је изузетно модеран. Иако гравитира тоналном центру *Бе*, употреба хроматике, дисонантних сазвучја, попут оних у којима се сукобљавају дур и мол, те бројних других дисонантних акорада, али и избјегавање каденцирања, чине га врло блиским атоналности. Енергичан, оштар и акцензован ритам изузетно је важно изражајно средство, и има подједнако велику улогу у дочаравању наведеног карактера.

⁸⁰ Nikola Marković, *Freedom In Interpretation And Piano Sonata No 7 By Sergey Prokofiev – A Comparison Of Two Approaches To Piano Interpretation*, master thesis (University Of Agder, 2012), 22.

⁸¹ Chian Li Yiao, нав. дјело, 18.

Мелодијска вриједност као примарно изражајно средство, присутна је само у појавама лирске друге теме. Став је писан у сонатном облику са стандардним саставним дијеловима – експозицијом, развојним дијелом, репризом и кодом. Појављују се двије контрастне теме, и то не само у карактеру и тоналитету, већ и у темпу и метру.

Прва тема (1-64. такт) је веома развијена у формалном погледу. Започиње осминским унисоним кретањем у обје руке, без хармонске подлоге и без јасног тоналног центра. Кратки застоји на тону *бе* у 3. и 9. такту само благо сугеришу тонално средиште (видјети Примјер 42). Кроз наредни одсјек тензија постепено расте увођењем двогласа у канонском кретању, постепеним појачавањем динамике и оштром акцентуацијом. Циљ градације је појава карактеристичног лајтмотива у *ff* динамици који ће се више пута јавити у ставу (сукоб кластера у дубоком басу и терцних звучача у дисканту, видјети Примјер 43). Одмах потом слиједи коначна потврда главног тематског мотива у крајње раздвојеним регистрима инструмента (дионица десне руке се шири до 4. октаве, а бас до контра октаве), након чега се наставља даље развијање тематског материјала кроз низ различитих композиционих поступака до његове посљедње појаве у оригиналном облику у 61. такту. Прва тема у цјелости је писана у веома захтјевном пијанистичком слогу. У складу са заданим карактером и фактуром коју одликује врло енергичан ритмички покрет, извођач посебну пажњу треба обратити на одабир одговарајућег звука који ће потенцирати готово кроз цијели став и од чега највише зависи квалитет извођења. Звук треба бити оштар и невезан, произведен снажним врховима прстију, у свим динамичким нивоима. Нарочито је захтјевно примијенити ову врсту тонског приступа у акордској фактури у одсјеку који почиње у 45. такту гдје и сам композитор ставља ознаку *secco*. Динамички дијапазон је изузетно велики, од *piano* дијелова који стварају осјећај неизвјесности и немира до потпуно сурових *fortissimo* момената у којима је клавир искориштен на најрадикалнији перкусионистички начин. Кад је ријеч о унисоним кретањима која су доста честа, и то углавном у тишој динамици, изузетно је важно направити одговарајући звучни баланс између вишег и нижег регистра, гдје регистарски виша линија увијек треба бити звучно истакнутија. Важан елемент језика Прокофјева су акценти који се често јављају на необичним мјестима, како у погледу метрике, тако и у погледу мелодијског и хармонског тока. Немир, као основно карактерно обиљежје у великој мјери је резултат управо те специфичне акцентуације. Стога је важно правилно истаћи све обиљеване акцентоване тонове, правећи разлику између оних у тихој и оних у гласној динамици, и

дати им заиста егзистенцијални значај. Управо су ти акцентовани тонови често циљна тачка ка којој се крећу фразе, што је примјетно од самог почетка става. Због моторичног тока у ком преовладава механички ритмички покрет, потпуна ритмичка прецизност у извођењу је императив. Педализација може бити кориштена само у сврху додавања звучности у кључним моментима и никако не смије угрозити оштру тонску слику.

Примјер 42: *Сергеј Прокофјев, Клавирска соната бр. 7, Први став, т. 1-10*

Allegro inquieto

Ф-п.

mp

p

mf

p

Примјер 43: *Сергеј Прокофјев, Клавирска соната бр. 7, Први став, т. 25-28*

f

f

У мосту (65-123. такт) је примјетно постепено смиривање тензије и успоравање музичког тока, како би се припремио наступ друге теме. Композитор то постиже уз помоћ више поступака. Прво, фактура постаје доста једноставнија, регистри се приближавају, а употреба дубоког баса је изостављена. Друго, користе се дуже нотне вриједности као и паузе, нарочито пред сам крај моста, па механичка природа ритмичког тока прве теме природно бива успорена. Потом, први пут се појављују и tenuto тонови и legato артикулација, док су дијелови гдје се и даље потенцира оштрији невезан звук искључиво у тихој динамици, евоцирајући пицикато звук (90-114. такт).

Извођач треба имати на уму да је Прокофјев овим средствима већ постигао оно што карактерише мост, у смислу остваривања везе два различита тематска материјала, те да је сасвим довољно испоштовати оно што је записано у нотном тексту, без сувишних интерпретативних интервенција, попут намјерног успоравања тока на самом крају моста.

Друга тема (124-151, видјети Примјер 44) доноси потпуни контраст у сваком погледу. Писана је у новом темпу, *Andantino*, а карактерна ознака је *espressivo e dolente* (изражајно и болно). Мистериозна нота и снажан унутрашњи интензитет, који као да намјерно остаје затворен и пригушен (динамика нигдје не прелази *mf*) главне су карактерне црте друге теме. Фразе су дуге и захтијевају веома повезан клавирски звук у оквиру тихе динамике. Тонално, друга тема је веома неодређена. Иако се тонални центри наслућују у одређеним моментима, даљим хармонским током бивају у потпуности изгубљени. Могло би се рећи да се баш у другој теми, Прокофјев највише приближио границама атоналности у овој сонати. Изражајност у извођењу никако не треба третирати на романтичарски начин. Комплексна ритмичка слика и полифонија треба да остану потпуно транспарентни. Рубато је оправдан једино у облику кратких дахова између фраза. Изражајност треба спровести на пољу тонског нијансирања, свакако уз интензивну употребу педала, као и истицањем одговарајућих гласова вишегласне фактуре у односу на њихову важност у одређеном тренутку, коју одређују мелодијска и хармонска прогрессија.

Примјер 44: *Сергеј Прокофјев, Клавирска соната бр. 7, Први став, т. 124-131*

Развојни дио директно се надовезује на другу тему. Мелодијски ток на самом крају друге теме се природно и логично наставља што сам прелаз из друге теме у развојни дио чини готово непримјетним. Оно што треба примијетити јесте промјена артикулације из везаног у невезани звук, што је заправо и кључни параметар за одређење почетка развојног дијела. Како Борис Берман предлаже, он траје све до поновне појаве друге теме у 304. такту, којом заправо започиње реприза, док је прва тема у свом оригиналном облику у репризи изостављена због њеног комплексног развијања и трансформисања у веома дугом развојном дијелу.⁸² Читав развојни дио је написан у сложеној полифоној фактури, и то углавном у гласној динамици. Оштар акцентован ритам и хармонски језик који обилује дисонанцама поново постају главна изражајна средства. Фокус извођача треба бити истовремено и на ситним нотним вриједностима, које дају ту живост и енергију, али и на њиховом груписању и обједињавању у веће фразе и цјелине. Иако се у великом дијелу инсистира на гласној динамици, интерпретатор треба пронаћи кључне кулминационе тачке и њима подредити звучност остатка фактуре. Први одсјек развојног дијела градационо је конципиран у смислу развоја звучности и постепеног убрзавања тока све до коначног повратка у фортисимо динамику и темпо примо у 182. такту (*Allegro inquieto, come prima*) гдје се јавља препознатљив лајтмотив из 25. такта експозиције, а онда и главни мотив прве теме у 186. такту (видјети Примјер 45). Како би врхунац зазвучао као највећа звучна тачка, интерпретатор треба искористити природну звучну масу коју може произвести бас клавира, те истицањем управо дионице лијеве руке у басу, постићи утисак звучног врхунца. Овај звучни приступ може се примијенити у више сличних кулминационих мјеста у развојном дијелу. Због претежно акордске фактуре, веома је важно увијек довољно истаћи највиши мелодијски глас, као важно везивно ткиво. То се нарочито односи на све акцентоване акорде чија успјешна тонска реализација зависи највише од врсте тонског приступа том највишем мелодијском гласу.

⁸² Boris Berman, *Prokofiev's Piano Sonatas – A Guide For The Listener And The Performer* (Yale University Press, 2008), 156.

Примјер 45: Сергеј Прокофјев, *Клавирска соната бр. 7*, Први став, т. 178-187

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is marked with 'al' and 'Allegro'. The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature, marked with 'inquieto, come prima'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'ff'.

Највећа кулминација развојног дијела је епизода која почиње у 240. такту (видјети Примјер 46). Прокофјев употребљава све регистре клавира, нагло их смјењујући на малом простору. Технички гледано, то је вјероватно и најсложенији захтјев у цијелом ставу. Упркос великим и пијанистички неудобним скоковима у обје руке, треба стално инсистирати на прецизном и оштром ритмичком покрету. Нарочито је захтјеван изненадни експлозивни пасаж *con brio* у шеснаестинским нотним вриједностима.

Примјер 46: Сергеј Прокофјев, *Клавирска соната бр. 7*, Први став, т. 237-254

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system also consists of two staves with the same key signature and time signature, continuing the piece with similar rhythmic complexity. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'ff'.

Даљи развој тока прати осјетно смањење тензије које настаје упрошћавањем фактуре и стишавањем звучног интензитета. Баш као и у експозицији, Прокофјев задржава оштар звучни израз и у пјано динамици (на то упућује његова ознака *secco* у 257. такту), али постепено уводи и тенута и легато тонове стварајући контраст врло суровом звучном изразу у претходном музичком току.

Кода (359-412. такт, видјети Примјер 47) је у потпуности саграђена на мотиву прве теме. Реченице су уланчане и ток се практично не зауставља до застоја на тону бе у 403. такту. Динамичка путања започиње пијанисимом, што је заправо и најтиша динамичка одредница у цијелом ставу. Кроз цијелу коду динамика је у сталном порасту који се одвија се у три степенице (*pp-f*, *p-f*, *mf-ff*). Тоналност је готово у потпуности изгубљена и практично не постоји ниједно мјесто које би сугерисало некакво каденцирање, или тако рећи сигурну тачку у узнемиренем току, све до финалног трозвука Бе-дура на самом крају, и то у контра октави. Он дјелује као нека врста готово подругливе реинтерпретације класичног краја сонатног облика, што је типичан неокласичарски поступак. Акцентуација је врло интензивна, а распоред акцената је потпуно неочекиван. Цијела кода је заправо одраз највећег немира и анксиозности у првом ставу. С извођачког аспекта нарочито је битно истрајати у прецизности пулса до самог краја (чак ни сам завршетак не оправдава никакво завлачење темпа).

Allegro inquieto

Уколико бисмо сумирали главне извођачке захтјеве првог става, истакли бисмо следеће: постизање оштрог клавирског тона у свим динамичким нивоима у већини става, осим у лирској, медитативној другој теми, владање промјењивим динамичким језиком, одлучност у извођењу бројних акцената и организација фраза у односу на њих, прецизност у пулсу, и истрајност у енергичном интерпретативном изразу кроз цијели став у складу с тјескобним и немирним карактером ове музике.

Други став доноси потпуни контраст у односу на први, прије свега карактерни и тонски, што су за интерпретатора свакако најважнији параметри о којима треба дискутовати. Ознака за карактер је *Andante caloroso*, а тонски квалитет је прецизиран ознаком *cantabile*, чиме Прокофјев упућује на један топао музички израз који захтијева потпуно нов тонски приступ. За разлику од првог става, овдје треба потенцирати врло изражајан легато, по узору на људски глас и све нијансе које он може произвести. Може се рећи да је управо човјек са својим најинтимнијим осјећањима, унутрашњим преживљавањима и борбама, главни протагониста овог става. Мелодијска вриједност је

изузетно велика и представља основу музичког тока. Богат хармонски језик, који овдје јасније упућује на тоналност (централни тоналитет је Е-дур), има улогу стварања различитих атмосфера, од топле лирске на почетку, преко изузетно драматски развијене са великим емотивним набојем у средњем дијелу, до мистериозне пред сам крај. Сам ритам је најчешће подређен мелодијској и хармонској компоненти, иако у одређеним моментима игра и те како велику улогу у дочаравању одређеног карактера или атмосфере. Слог је изразито полифон и владање њиме један је од највећих извођачких захтјева. Форма става је тродијелна $A (a \ b \ a') \ B \ a^2$.

У првом одсјеку дијела А (одсјек a , 1-8. такт, видјети примјер 48) представљена је веома једноставна, испјевана мелодијска линија у средњем гласу која почиње предтактом, што је карактеристика метричке организације фраза кроз цијели став. Бас се креће паралелно с мелодијом у интервалу велике дециме, док је хармонска пратња у највишем гласу. Мелодијски ток је веома дуг, траје заправо цијелих осам тактова, па је веома битно одржати његову флуентност, упркос пратећој акордској фактури која пријети да својом регистарски вишом позицијом и синкопираном ритмичком организацијом испрекида његово излагање. То ће се постићи прије свега одабиром довољно течног темпа (покрет треба да је на цијели такт умјесто на сваку добу, а осминске нотне вриједности увијек треба да теже ка оним дужим), те успјешном реализацијом звучног баланса између гласова, што је и сам композитор прецизирао означавајући мелодију у алту са mp , а пратеће акорде и басову линију са p . Мелодија тражи изражајан, њжан и испјеван клавирски тон. Исти тонски приступ треба да остане и у одсјеку b у форте динамици (9-16. такт), гдје се појављује и мелодијска линија у сопрану, на шта упућује ознака $f \ ma \ dolce$. Изражајна вриједност хармонских сазвучја је такође изузетно велика, иако их треба изводити тише у односу на мелодију. Њихово кретање је обликовано поступним покретом навише, па се поред њихове хармонске улоге, може говорити и о латентној мелодијској линији присутној у највишем гласу. С хармонског аспекта, веома је битно издржавати их тачно онолико колико је њихово трајање, како би се чуле занимљиве задржице које настају у сукобу с мелодијом. Након поновне појаве главне теме у одсјеку a' , настаје велика промјена у атмосфери. Хармонски и мелодијски ток постају знатно неодређенији, чиме се мирно и позитивно расположење с почетка претвара у осјећање неспокоја и мистерије, што је заправо прелаз ка средњем, драматском дијелу става.

The image shows the first two systems of a musical score for Sergei Prokofiev's Piano Sonata No. 7, second movement. The tempo is marked 'Andante caloroso'. The first system begins with a piano (p) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mp) cantabile dynamic in the left hand. The second system continues with piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamics.

Дио *Б* (31-96. такт) доноси промјену у карактеру, унутрашњој организацији, хармонском језику, па и темпу (*Poco piu animato*). Његова форма нема јасну структуру, и претежно је фрагментарна. Композитор први пут у ставу користи ознаку *espressivo*, која упућује на много већи степен звучног нијансирања, па и већих слобода у смислу временске организације у односу на једноставност кантилене у главној теми. Фактура на самом почетку је састављена из једнаких нотних вриједности, најприје осминских, а потом и шеснаестинских, док је хармонски ток врло нестабилан, што ствара слику у којој преовладава осјећај немира и напетости која константно расте. Тенденција ка кретању унапријед треба бити стално присутна, све до пред појаву циљне тачке, одсјека *Piu largamente*, као прве веће кулминације у другом ставу. Било какво завлачење у протоку времена овдје не би било оправдано баш због константног ритмичког покрета који се не зауставља, те непостојања разрјешења у хармонском току. Једина таква интервенција могућа је пред сам наступ кулминације, и то равномјерним радом са шеснаестинским нотним вриједностима, како би она добила на свом значају, а уједно се и припремио благи пад темпа у одсјеку *Piu largamente*. Посебна пажња треба бити на извођењу дугих басових тонова, као остината на којима се нижу различите хармоније. Због немогућности физичког издржавања басова, педал је главно средство које треба искористити. Ипак, држање истог педала током цијелог такта не би било најбоље рјешење, јер би звучна слика постала исувише замућена, што није у складу са

естетиком неоромантизма као главног стилског обиљежја другог става. Боља опција је значајније звучно истицање баса у односу на остатак фактуре, што ће произвести утисак његовог трајања чак и након промјене педала (видјети Примјер 49). Постепен раст динамике и премјештање фактуре у виши регистар пред кулминацију дозвољавају интензивнију употребу педала.

Примјер 49: *Сергеј Прокофјев, Клавирска соната бр. 7, Други став, т. 31-38*

Poco più animato

The musical score consists of two systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Poco più animato' and includes the instruction 'poco a poco cresc.'. The second system includes 'mf', 'dim.', and 'p legato'. Pedal markings are indicated at the bottom of the bass staff.

У одсјеку *Piu largamente* осјетно је примјетан све већи драматски набој и појачавање изражајности како мелодијске, тако и ритмичке и хармонске компоненте. Дотадашње претежно поступно кретање мелодијске линија у највишем гласу све више бива замијењено интервалским скоковима, хармонски језик је пун задржица, док ритмичка структура постаје знатно комплекснија, што све заједно доприноси интензивирању драматичности музичког тока (видјети Примјер 50). Интерпретативни израз треба да је широк како би сви чиниоци густе полифоне фактуре, дошли до изражаја. Мелодијски ток свакако је најбитнији и упркос скоковима, треба га изводити легато, инсистирајући на повезивању највиших тонова. Басова линија треба бити изведена на начин да обезбиједи довољну звучну масу као стуб остатка фактуре. Задржице у синкопираном ритму које се јављају у унутрашњим гласовима изводе се нешто тишим звуком, али треба да буду врло освијештене и присутне, како би дошао до изражаја интересантан хармонски језик који такође доприноси тој велику узбудљивости и тензији овог одсека.

Примјер 50: *Сергеј Прокофјев, Клавирска соната бр. 7, Други став, т. 45-49*

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "Più largamente" and "f espress.". It features a complex, dense texture with many notes, including some with fingerings (1, 5, (h), (b)) and a dynamic marking of "f espress.". The second system continues the piece with a more rhythmic and harmonic structure, featuring various note values and rests.

Звучни врхунац цијелог става је између 51. и 62. такта гдје је динамика претежно у *ff* динамици. У њему се разликују два различита приступа у организацији клавирског слога. Први је ритмички и хармонски веома компактан и стабилан, што захтијева и веома конкретан уједначен тон (51-54. такт), док други занимљивим пунктираним ритмом и регистарским промјенама подсјећа на, како пијаниста Александар Тораце објашњава, звук великих црквених звона (55-62. такт, видјети Примјер 51). Управо инсистирање на задатој динамици главни је фактор за успјешно извођење кулминације. Композитор је одлучан у намјери да звучни израз константно буде у *ff* динамици, без икаквог оклијевања, осим у дијелу између 58. и 61. такта гдје се јавља динамичко таласање у виду привременог динамичког пада те поновног повратка у фортисимо.

Примјер 51: *Сергеј Прокофјев, Клавирска соната бр. 7, Други став, т. 54-56*

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "ff" and features a complex, dense texture with many notes, including some with fingerings (8) and a dynamic marking of "ff". The second system continues the piece with a more rhythmic and harmonic structure, featuring various note values and rests.

Након кулминације, покрет поново постаје динамичнији и снажно се осјећа тежња ка неком коначном циљу, што је заправо одсјек *un poco agitato* у 67. такту. Овом ознаком Прокофјев упућује на узбуркан и немиран карактер овог одсјека (то је и једина таква ознака у цијелом ставу). Лагани пораст темпа у смислу обухватања већих цјелина (фразе су тротактне), те нешто оштрији, али опет динамички избалансиран тонски приступ полифоној фактури, најважнија су средства која интерпретатор треба примијенити. Упоредо с постепеним падом динамике и поједностављивањем ритмичке слике, *agitato* такође опада у свом интензитету, да би израз на крају достигао другу крајност у 77. такту. Ток из врло динамичног покрета прелази у стање мистерије и неизвјесности, што је резултат специфичног хармонског сукоба два сазвучја у једноставном синкопираном ритму (видјети Примјер 52). Унутрашњи синкопирани глас је акцентован и изводи се у *mf* динамици, док остатак фактуре, треба бити у оквиру *pp*. Тонски приступ и овдје треба да је оштрији, али свакако у оквиру прецизиране динамике, како би се постигла тонска уједначеност. Став се завршава појавом скраћене теме с почетка става, која након велике буре у средњем дијелу дјелује само као сјећање на примарно оптимистично и топло осјећање.

Примјер 52: *Сергеј Прокофјев, Клавирска соната бр. 7, Други став, т. 77-81*

The image shows a musical score for a piano piece, likely a sonata by Sergei Prokofiev. The score is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a complex, polyphonic texture. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is marked with dynamics: *pp* (pianissimo) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) in the middle, and *pp* again at the end. The music features a mix of chords and single notes, with a focus on texture and dynamics.

Рад на интерпретацији другог става ове сонате изузетно је комплексан и садржајан. Владање сложеном полифоном фактуром, постизање различитих тонских квалитета и карактера, те одговарајуће фразирање и начин организације саме музике, били би главни извођачки изазови. Управо та густа полифонија намеће потребу за што богатијом тонском палетом која ће омогућити да сви слојеви буду у међусобној равнотежи, али уједно и довољно изражајни у оном интензитету који је потребан. Динамичка слика се протеже од најтиших мистериозних момената који захтијевају изузетну тонску уједначеност, до оних најгласнијих драматских кулминација. Кад говоримо о изражајности у извођењу, интерпретатор треба имати у виду све ознаке које

је композитор оставио у тексту, јер оне јасно упућују на врсту израза коју треба постићи. Рубато је свакако присутан у много већој мјери у односу на први став, али због сложености цјелокупне умјетничке концепције става, његова употреба треба бити пажљиво испланирана и одмјерена, како би цјелокупан ток добио на свом облику и цјеловитости.

Трећи став, *Precipitato*, кулминација је цијеле сонате. Наведена ознака упућује на немиран, ужурбан карактер који захтијева велику количину енергије у извођењу која треба да буде пандан људској снази, борбености и неодустајању. У циљу постизања одговарајућег карактера, главни фокус интерпретатора треба да је на ритмичкој уједначености и прецизности која не дозвољава ни најмања успоравања тока, оштром, перкусионистичком приступу клавирском тону који подразумијева веома стабилну, чврсту и уједначено изведену акордску фактуру кроз цијели став, инсистирању на задатој акцентуацији. Прокофјев одабира неконвенционални метар 7/8, са још мање очекиваном подјелом унутар њега, гдје је дужа група у средини (2+3+2), што већ ствара жељени немир и анксиозност, па сматрам да додатне извођачке интервенције у погледу мијењања пулса, убрзавања и промјена темпа, заправо само могу да угрозе иницијалну идеју аутора. Треба примијетити да композитор није назначио брзину извођења, односно није оставио ознаку за темпо. У складу с карактерном ознаком, темпо свакако треба да је брз, но не и пребрз како се не би угрозила узбудљива метричка слика, акцентуација, те хармонска и мелодијска прогресија. Став је написан у форми ронда с три теме АБЦБА.

Већ на самом почетку прве теме, јавља се карактеристични акцентовани остинатни мотив у басу, који ће бити присутан у сваком другом такту теме (видјети Примјер 53) . Његова улога у дочаравању жељеног карактера је велика, но свакако она не искључује важност остатка фактуре. Инсистирање на ритмички и тонски уједначеном извођењу густе акордске фактуре у дионици десне руке треба бити константно, јер се тек сукобом ова два елемента добија та узбудљивост и стална тензија коју треба постићи. Посебну пажњу треба обратити на четвртинска нотна трајања која не смију заузимати већи временски простор од захтијеваног, како би ритмика остала прецизна. Посебан изазов је постизање тонски и ритмички уједначеног извођења у тишим динамичким нивоима.

Примјер 53: Сергеј Прокофјев, *Клавирска соната бр. 7*, Трећи став, т. 1-8

The image shows a musical score for the third movement of Sergei Prokofiev's Piano Sonata No. 7, measures 1-8. The score is in 7/8 time and marked 'Precipitato' with a tempo marking of quarter note = 120. The music is written for piano and features a complex, rhythmic texture with frequent rests and dynamic markings like 'mp' and 'f'. The score is written in two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active, rhythmic line. There are some handwritten annotations above the first staff, including a 'J.K.' and a downward-pointing arrow.

Друга тема, фрагментарно грађена, накратко искључује мартелато технику свирања (наизмјенични наступи двије руке) и потенцира хитре репетиције у десној руци код којих се само доњи, мелодијски тон мијења у складу с метриком. За то вријеме у лијевој руци се јавља *marcato* тема (видјети Примјер 54). Прокофјев оваквим начином записивања поново истиче скалу приоритета унутар фактуре. Јасно је да је у дионици лијеве руке главни тематски материјал, но опет треба имати у виду да оне брже нотне вриједности дају ту енергичност музичком току. Иако треба бити тише изведена, дионица десне руке мора бити довољно звучна и прегледна са јасном линијом мелодијског гласа, али и остатком фактуре која подразумијева неуморно репетирање истих тонова. Оно што је такође битно са извођачког аспекта, јесте стакато артикулација дионице лијеве руке. Иако је тонски приступ у цијелом ставу веома оштар, и тон је притом поприлично кратак у свом трајању, потребно је направити довољну разлику између тог генералног тонског приступа и приступа овој *marcato* теми са врло кратким, стакато тоновима.

Примјер 54: *Сергеј Прокофјев, Клавирска соната бр. 7, Трећи став, т. 50-57*

Трећа тема доноси најразвијенију мелодијску прогресију. Она је претежно у дионици лијеве руке, а у одређеним моментима се налази паралелно и у десној руци (видјети Примјер 55). Заузима велики регистарски распон, од велике до треће октаве. Њен специфичан облик, регистарска ширина, необична интервалска кретања, кратке промјене артикулације у легато у одређеним моментима и веће динамичко нијансирање стварају нову врсту израза у овом ставу. Овдје заправо први пут, заиста мелодијски аспект, а не ритмички, долази до пуног изражаја. Свакако треба имати виду да ритам и даље треба да остане транспарентан, као стуб цијелог става. Унисоне легато фразе у дисканту могу се изводити уз употребу педала, чиме се добија посебна колористичка вриједност тих најделикатнијих момената у ставу. Трећа тема посматрана у цјелости доноси највеће новине у погледу израза, баш као што је случај и са класичарским третманом треће теме у сонатном ронду, што је заправо још једна потврда да је *Precipitato* типично неокласично грађен.

Примјер 55: *Сергеј Прокофјев, Клавирска соната бр. 7, Трећи став, т. 78-89*



Последња појава прве теме поставља највеће изазове пред интерпретатора. Она је сад раширена, аранжмански знатно обogaћена и укључује константне скокове и промјене регистара при чему се јасно мора чути организација полифоне фактуре. Она је свакако и звучно највећа, али треба пажљиво испланирати и градацију унутар ње до самог краја става. Сам почетак је *f*, док тек касније динамика постаје гласнија. Пијаниста треба имати на уму да гушћа фактура и шира регистарска употреба клавира већ стварају довољно гласан звучни израз. Заправо постизање оштрине али и уједначености акорада, те исправан однос ка полифонији и пулсу треба да буду примарни задаци извођача, што ће резултирати и одговарајућом енергијом и звучношћу овог тријумфалног краја сонате.

Седма соната за клавир Сергеја Прокофјева спада у ред врхунских клавирских дјела модернизма и као таква поставља низ интерпретативних изазова. Сматрам да кључ за успјешну интерпретацију лежи у разумијевању врло различитих карактеризација и препознавању изражајних средстава која су искориштена за њихово дочаравање. У првом и трећем ставу то су првенствено оштар ритам и артикулација што јасно указује и на све оне извођачке аспекте на којима треба инсистирати као што су прецизност пулса и пажљив рад на временској организацији, оштар тонски приступ, транспарентна акцентуација, јасноћа и потпуна одлучност интерпретативног израза. С друге стране, у неоромантичарском лаганом ставу, до изражаја долази мелодијска и хармонска компонента из чега произилазе захтјеви попут владања колористиком клавира, врло прецизан рад на полифонији, проналажење одговарајуће мјере рубата

приликом обликовања временског тока и знатно већа употреба педала. Енергија и темперамент дјела изискују дубоко изражајно и убједљиво, али и веома промишљено извођење, у складу са свим ознакама у нотном тексту и његовом детаљном анализом како би оно заиста било модернистички утемељено.

Закључак

Овај рад обрађује два кључна питања везана за тематику модернистичког пијанизма на примјеру одабраних клавирских дјела Мориса Равела – *Отмјени и сентиментални валцери*, Игора Стравинског – *Жар птица*, Беле Бартока – *На отвореном* и Сергеја Прокофјева – *Соната бр. 7, оп. 83*, а то су:

- анализа нових путева развоја пијанизма и откривање нових изражајних могућности клавира
- формирање новог интерпретативног приступа који се заснива на откривању есенцијалне идеје композитора, односно суштине музике која се изводи

На примјеру одабраних клавирских дјела настојао сам приказати стилску разноврсност модернистичког пијанизма, разлике у третману инструмента на пољу огромних могућности клавирског тона, различитост у кориштењу изражајних могућности клавира, те разноврсне приступе параметрима попут мелодије, ритма, хармоније, фразирања, педализације и клавирског слога. Главне карактеристике Равеловог стила, његов перфекционизам, тежња ка најидеалнијим рјешењима, јасноћа израза, склад и одмјереност његове музике, третман клавира који је ипак ближи традицији него новим путевима којим су пошли други композитори овог периода, чине га јединственом музичком личношћу модернизма. Стравинског, Бартока и Прокофјева везује идеја о истински новом клавирском звуку, који се темељи на перкусионистичком приступу инструменту и различитим могућностима невезаног тона. Најбоља клавирска остварења Стравинског, транскрипције његових балета, дубоко су везана за традицију, народне мелодије и комплексне ритмове који су га инспирисали да изгради стил који га је прославио у музичким круговима тог доба. У све три транскрипције до изражаја долази огроман потенцијал колористике инструмента који произилази из могућности оркестарског апарата. Барток, који је дјеловао поприлично независно од паришког музичког миљеа, такође се окреће фолклору као инспирацији и ствара јединствен нео-национални стил. Код њега је идеја о перкусионистичком третману клавира нарочито заступљена, што је имало за посљедицу изузетно сложен ритмички слог и веома разноврсну артикулацију, али и често искључивање мелодијске компоненте као примарне у његовом клавирском изразу. Прокофјев, композитор са далеко највећим клавирским опусом, свакако заузима централно мјесто у епохи модернизма. Његове клавирске сонате и концерти класици су цјелокупне клавирске литературе и спадају у

ред најизвођенијих клавирских дјела. Његов оригиналан и непоновљив музички стил, који се формира око пет линија о којима говори у својој аутобиографији, и његова пијанистичка вјештина за резултат имају изузетно комплексне, садржајне али и врло виртуозне клавирске композиције које користе максималан потенцијал клавирског звука.

Кад говоримо о интерпретацији наведених дјела као репрезентата модернистичког клавирског стваралаштва, прије свега треба нагласити да је управо вјерност нотном тексту главни пут до достизања аутентичних интерпретација које налажу естетска начела модернизма, о чему су много говорили и писали и поменути композитори. Текст постаје централна тачка око које се формира интерпретација. Партитуре су врло детаљно прецизиране бројним ознакама за фразирање, артикулацију, динамику и карактеризацију, чиме нас аутори јасно упућују на оно што је њихова оригинална идеја. Стога је главни закључак који можемо донијети да је управо објективност њиховог читања и тумачења заправо главни задатак извођача. Морис Хинсон у предговору своје студије о Равеловим *Отменим и сентименталним валцерима*⁸³ наводи да се добар интерпретатор увијек и изнова враћа партитури, па и након што је дјело научено и савладано, чиме открива нове слојеве и све детаљније и дубље схвата и разумије дјело које изводи. Овакав интерпретативни приступ заправо сужава круг потенцијалних интерпретативних избора и одлука, али је и једини начин да се спозна истинска вриједност дјела, те на што вјеродостојнији начин и изведе.

⁸³ Maurice Hinson, нав. дјело, 3.

Списак литературе

1. Albright, Daniel. *Modernism and Music – An Anthology of Sources*, Chicago: The University of Chicago Press, Chicago & London, 2004.
2. Antokoletz, Elliott, Susanni, Paolo. *Bela Bartok – Research And Information Guide*, New York: Routledge, 2011.
3. Antokoletz, Elliott. *A History of Twentieth-Century Music In A Theoretic – Analytical Context*, New York: Routledge, 2014.
4. Bayley, Amanda (editor). *A Cambridge Companion To Bartok*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
5. Berman, Boris. *Prokofiev's Piano Sonatas – A Guide For The Listener And The Performer*, Yale University Press, 2008.
6. Bruggeman, Daniel. *Bela Bartok And The Natural Interpretation Of Music*, Kansas: Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas, 2013.
7. Busoni, Ferruccio. *Sketch Of A New esthetics Of Music* (translated from the German by Th. Baker), New York: G Schirmer, 1911.
8. Cooke, Mervin. *The Cambridge Companion To The Piano – New Horizons In The Twentieth Century*, Cambridge University Press, 1998.
9. Curcio, Alison K. *A Tribute To Nature – The Evolution Of Night-Music Style In Bartók's Music* Nota Bene, Canadian Undergraduate Journal of Musicology, Vol. 2, University of Western Ontario, 2009.
10. De Leeuw, Ton. *Music Of The Twentieth Century – A Study Of Its Elements And Structure*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
11. Griffiths, Graham. *Stravinsky's piano – Genesis Of A Musical Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
12. Hinson, Maurice. *Anthology of 20th Century Piano Music*, Alfred Masterwork Edition, 2006.
13. Hinson, Maurice. *Ravel – Valses Nobles Et Sentimentales For The Piano*, Alfred Masterwork Edition, 2006.
14. Ivanchenko, Oleksii. *Characteristics Of Maurice Ravel's Compositional Language As Seen Through The Texture Of His Selected Piano Works And The Piano Suite Gaspard De La Nuit*, Doctoral Thesis, University of Miami, 2015.

15. Joseph, Charles. *M. Stravinsky and the piano – Russian music studies*, UMI Research Press, 1983.
16. Kincaid, Desmond *Out Of Doors, Doctoral Dissertation*, Denton: North Texas State University, 1971.
17. Kirby, F. E. *Music For Piano – A Short History*, Portland: Amadeus Press, 1995.
18. Lewis, Ronald Edwin. *Influences Seen In Prokofiev's Piano Style, Master Thesis*, Denton: North Texas University, 1970.
19. Marković, Nikola. *Freedom In Interpretation And Piano Sonata No. 7 By Sergei Prokofiev*, Agder: Faculty Of Fine Arts, 2012.
20. McCarrey, James Scott. *Performance And Analysis In Practice – A Study Of Maurice Ravel's Valses Nobles Et Sentimentales, Miroirs And Gaspard De La Nuit, Doctoral Thesis*, The University of York, 2006.
21. Nestyev, Israel V. *Prokofiev*, (translated from Russian by Florence Jonas), Stanford: Stanford University Press, 1960.
22. Orenstein, Arbie. *Ravel – Man and Musician*, Dover: Dover Publications Inc, 2003.
23. Orenstein, Arbie. *The Musical Quarterly: Maurice Ravel's Creative Process*, Oxford University Press, 1967.
24. Pasler, Jann (editor). *Confronting Stravinsky – Man, Musician And Modernist*, Berkeley: University of California Press, 1986.
25. Prokofiev, Sergei. *Autobiography, Articles, Reminiscence*, Honolulu: University Press Of The Pacific, 2000.
26. Puri, Michael J. *Memory And Melancholy In The Épilogue Of Ravel's Valses Nobles Et Sentimentales*, Music Analysis – Blackwell Publishing Ltd, 2011.
27. Schwartz, Elliot, Childs, Barney. *Contemporary Composers On Contemporary Music – The Influence Of Peasant Music On Modern Music By Bela Bartok*, New York: Da Capo Press, 1998.
28. Shibatani, Naomi. *Contrasting Debussy And Ravel – A Stylistic Analysis of Selected Piano Works And Ondine*, Houston: Rice University, 2008.
29. Slonimsky, Nicolas. *Russian and Soviet Music And Composers*, New York: Routledge, 2014.
30. Stevens, Halsey. *Béla Bartók – Hungarian Composer*, Encyclopedia Britannica
31. Stravinski, Igor. *Hronika moga života: autobiografija*, prev. Konstantin Babić, Beograd: Artist, 2005.

32. Taruskin, Richard. *Text And Act – Essays On Music And Performance*, New York: Oxford University Press, 1995.
33. *The New Grove's Dictionary of music and Musicians*, Oxford University Press www.grove.com, University of Chicago Press, 2004 .
34. Yeomans, David. *Bartok For Piano – A Survey Of His Solo Literature*, Indiana University Press, 2000.
35. Yi Liao, Chiann. *Trilogy – Prokofiev's War Sonatas: A Study On Pianism Diagnosis And Performance Practice*, Ohio: The Ohio State University, 1999.
36. Вукелџа, Љиљана. *Савремено извођење клавирских дела Мориса Равела, Жоржа Енескуа и Анри Дитијеа, писани део докторског уметничког пројекта*, Београд: Факултет музичке уметности, 2010.
37. Михаић, Маја. *Клавирске свите Клода Дебисија и Мориса Равела – Извођачки приступ програмности и барокној традицији, писани део докторског уметничког пројекта*, Београд: Факултет музичке уметности, 2016.
38. Цветковић, Стефан. *Пијанизам у епохи модернизма, дипломски рад*, Београд: Факултет музичке уметности, 2010.
39. Шван, Хилда. *Ванмузички садржај одабраних дела за клавир Клода Дебисија, Игора Стравинског и Сергеја Прокофјева као полазиште за њихову музичку интерпретацију: писани део докторског уметничког пројекта*, Београд, Факултет музичке уметности, 2015.