

Универзитет у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за клавир

Докторски рад из предмета *Клавир*
Ментор: проф. Нинослав Живковић

Енике Герег

**БАРТОК КАО РЕДАКТОР БАХОВИХ, МОЦАРТОВИХ, БЕТОВЕНОВИХ,
ШУБЕРТОВИХ И СОПСТВЕНИХ ДЕЛА**

Београд, 2016. године

САДРЖАЈ

Увод _____ стр. 1

Прво поглавље

Бела Барток – композитор, педагог и редактор _____ стр. 3

Друго поглавље

Бартокова издања Баховог Добро темперованог клавира _____ стр. 10

Треће поглавље

Бартокова издања Моцартових и Бетовенових соната _____ стр. 25

Четврто поглавље

Бартокова издања Шубертових Скерца _____ стр. 62

Пето поглавље

Бартокова збирка На отвореном _____ стр. 68

Закључак _____ стр. 77

Извори _____ стр. 80

Увод

Мање је позната чињеница да је мађарски композитор, пијаниста, етномузиколог и педагог Бела Барток (Béla Bartók) био веома плодан редактор клавирске музике из периода барока, класицизма и романтизма. Поред готово три деценије дуге каријере клавирског педагога на Музичкој академији у Будимпешти, Барток се и на многе друге начине одужио младим музичарима компонујући пре свега дела намењена развоју пијаниста од најмлађих до оних који су спремни да изађу на концертни подијум. Међутим, он је такође за штампу приредио значајну количину стандардног пијанистичког репертоара, који је чинио саставни део музичког образовања оних који су желели професионално да се баве клавирским извођаштвом. Бартокови мађарски издавачи били су Rozsnyai, Rózsavölgyi и Bárd, а касније је сарађивао и са другим издавачким кућама (Breitkopf&Härtel и Carl Fischer), за потребе објављивања инструктивних издања клавирске музике. Први редакторски задатак у виду припремања Баховог (J. S. Bach) „Добро темперованог клавира“ за штампу понуђен му је 1907. године, убрзо након што је веома млад почео да ради као професор клавира на Музичкој академији. Затим су уследила бројна инструктивна издања композиција из пера великих мајстора прошлости, попут Хајдна (J. Haydn), Моцарта (W. A. Mozart), Бетовена (L. Van Beethoven), Шумана (R. Schumann), Шуберта (F. Schubert), Шопена (F. Chopin) и других стваралаца.

Одабравши као предмет докторског уметничког пројекта детаљну анализу Бартоковог редакторског стила, примењеног на одабраним композицијама, нашла сам се пред извесним потешкоћама не само око проналажења адекватне литературе која би ме увела у свет већ постојећих истраживачких резултата на овом пољу, већ и због тога што сам неке од партитура могла да набавим само у Бартоковом архиву Музиколошког института Мађарске академије наука и уметности у Будимпешти. Стручна литература на српском језику, тичала се она генералног прегледа Бартоковог живота и стваралаштва или одређених сегмената везаних за клавирску педагогију, још увек не постоји. Поред тога што сам љубазношћу запослених у Бартоковом архиву добила композиторова издања Бетовенових соната, неизмерно сам захвална и господину Ласлу Стаху, предавачу на Музичкој академији „Франц Лист“ у Будимпешти и Факултету музичке уметности у Сегедину, који ми је помогао приликом израде овог рада проследивши ми неопходну литературу и нарочито ми скренувиши пажњу на то да је

Бела Барток извршио ревизију прве две свеске свог четвортомног издања Баховог „Добро темперованог клавира“.

У првом поглављу овог рада Бела Барток – композитор, педагог и редактор укратко сам представила уметникову свестрану делатност на наведеним пољима, у жељи да предочим на које начине се он посвећивао музичком образовању младих пијаниста. Од свега онога што је Барток за собом оставио радећи у педагошке сврхе, најмање је позната његова изузетно плодна редакторска активност, којој ћу и посветити највише пажње у централном делу овог рада. Тада ћу детаљно представити његове редакторске захвате на одабраним композицијама издвајањем оних примера који су ми се учинили као важни показатељи Бартоковог приступа музици минулих епоха. Поред неминовног увида у саме партитуре и консултовања драгоцених истраживачких резултата других пијаниста и музиколога, приликом израде овог рада у великој мери су помогла и сведочанства Бартокових студената, захваљујући којима је било могуће реконструисати како је уметник подучавао музику великих мајстора. Иако постоји онолико интерпретација колико има извођача, чега је био свестан и сам Барток, његова инструктивна издања добро познатих композиција, без којих не можемо замислити школовање једног пијанисте, свакако могу бити од помоћи младом свирачу који тек почиње да истражује богати и сложени репертоар класичне музике за овај инструмент.

ПРВО ПОГЛАВЉЕ

Бела Барток – композитор, педагог и редактор

С обзиром на то да су Бартокови родитељи, отац Бела и мајка Паула, били аматерски музичари, веома рано су почели да подржавају музички развој свог сина. До своје четврте године мали Бела је знао да одсвира готово четрдесет песама на клавиру. Иако је током раног детињства породица била често приморана да се сели, Бартоков музички талент је почео да се развија невероватном брзином. Не само да је током последње деценије 19. века почео да пише своје прве композиције, најчешће играчког карактера, већ се као дечак од једанаест година први пут јавно појављује у улози пијанисте. Током година проведених у Пожоњију Барток је радио као оргуљаш у католичкој гимназији, док је часове клавира добијао од Ласла Еркела (László Erkel) и Антона Хиртла (Anton Hurytl). Упркос томе што је Беч имао раскошну музичку традицију, Барток је ипак одлучио да упише студије музике у Будимпешти. Листов ученик Иштван Томан (István Thomán) постао је његов професор клавира, док је композицију учио код Кеслера (Hans Kössler). Током студентских дана Барток је привукао пажњу као врстан пијаниста, а убрзо након завршених студија понуђено му је место на клавирској катедри Музичке академије у Будимпешти.

Бела Барток је заправо радио као професор клавира током целог свог живота. Најпре је почео неформално да даје часове још када је током гимназијских дана живео у Пожоњију. Потом је наставио да подучава за време својих студија музике у Будимпешти како би себи обезбедио финансијску сигурност, а од 1907. године добија сталан посао на Музичкој академији где је наследио свог професора клавира Иштвана Томана. Барток је на тој позицији уз краћи једногодишњи прекид остао све до 1934. године, када је дошао на чело новооснованог одсека за народну музику при Академији наука. У последњим годинама које је провео у Америци одређено време је издвајао и за приватне ученике клавира. Међутим, без обзира на то што је деценије посветио клавирској педагогији, Барток заправо није уживао у том позиву, што потврђују његова писма и преписке, као и сведочанства његових студената. Педагогија је била најниже рангирана у Бартоковој хијерархији професионалних активности, што је композиторов пријатељ Антал Молнар (Antal Molnár) сликовито описао на следећи начин: када је био уморан од компоновања, свирао је клавир; када би га свирање исцрпело, он би се

посвећивао раду на фолклорној баштини; када би непрестано транскрибовање изазвало грч у његовим прстима, он би тада предавао (Gillies, 1990: 64). Иако су композиција, етномузиколошка истраживања и извођаштво били Бартоков примарни стваралачки фокус, он је ипак био посвећен и темељан професор клавира који је својим мајсторским владањем инструментом и невероватном ерудицијом изазивао дивљење и поштовање међу студентима.

Попут свих мађарских пијаниста тог времена, Барток је такође стекао темељно музичко образовање свирајући дела мајстора из епоха класицизма и романтизма. Он је преко свог професора клавира Иштвана Томана био директно повезан са Францом Листом, једним од најиновативнијих и најутицајнијих пијаниста, професора и композитора 19. века (Fischer, 2001: 93). Већ на самом почетку свог педагошког ангажмана на Музичкој академији, Барток је установио свој приступ клавирској педагогији који је подразумевао праксу предавања путем демонстрирања, што је заправо наследио од свог професора Томана. Обојица су сматрали да ученицима никад не треба наметати идеје или им нудити некакве готове педагошке формуле, зато што би то према њиховом мишљењу довело до неприродног музицирања. Барток и Томан су се залагали за принцип демонстрирања на часовима клавира, зато што су били убеђени да би такав приступ могао да доведе до тога да се у ученицима пробуде исправне идеје и интерпретације, као и развој природног музичара (Gillies, 1990: 65). Сведочанства његових студената потврђују да је Барток инсистирао на примени овог принципа, зато што је и сам током свог школовања навикао на сличан начин рада. Међутим, за разлику од његових драгоцених часова са Томаном, на којима је могао да чује савете везане за савладавање одређених техничких потешкоћа, Барток је у потпуности избегавао да својим студентима говори о таквим проблемима. Један од његових најуспешнијих студената на Музичкој академији Ђерђ Шандор (György Sándor) посведочио је о томе да Барток на својим часовима никад није говорио о клавирској техници или појашњавао како да се превазиђу одређене извођачке потешкоће, већ би сопственим интерпретацијама покушавао да предочи како би одређено дело требало да се изведе (Fischer, 2001: 93). Да је Барток инсистирао на томе да се најпре решавају музички, а потом пијанистички проблеми истицао је и Ерне Балог (Ernö Balogh) који је био његов студент у Будимпешти (Fischer, 2001: 93). Балог је такође пружио драгоцене увиде у Бартоков начин тумачења музичких аспеката дела која су на часовима свирали његови студенти. Он се наине трудио да им појасни структуру композиција, намере композитора, основне елементе музике, те да им пружи фундаментална знања везана за

фразирање. Био је веома стрпљив приликом тумачења оних детаља партитуре који су се тицали ритма, фразирања и употребе педала, што значи да је и најмања одступања у оквирима тих параметара сматрао за велике грешке (Fischer, 2001: 93).

На основу сећања његових студената јасно нам је да је Барток био апсолутни мајстор за клавиром изразите виртуозности, који је без сумње због поседовања природне технике сматрао готово неважним да на часовима појашњава како би студент требало да навежба одређени пазаж. Без обзира на то што је свој педагошки приступ заснивао на принципима демонстрирања, остављајући увек веома снажне утиске на своје студенте, Барток је ипак инсистирао на томе да се посебна пажња усмери на детаље који су према његовом мишљењу били важни. Да је Барток умео да буде веома минуциозан и педантан по питању одређених аспеката партитутре, попут ритма или разноврсности додира, истицали су многи његови студенти, што је неким попут Јулије Секрељ (Júlia Székely) могло да буде и помало трауматично искуство, зато што је једном приликом морала много пута да устаје од клавира не би ли тачно успела да погоди боју или трајање нота онако како је то желео њен захтевни професор (Gillies, 1990: 65). Како је веровао да студенти на напреднијем нивоу морају сами да реше техничке проблеме, Барток је на својим часовима највише говорио о чисто музичким димензијама дела. Иако су његови студенти могли сасвим сигурно да стекну драгоцену знања о музици уопште, а не само о клавирском извођаштву, чини се да су његов изразито индивидуални приступ свирању, јединствени начин интерпретирања дела и наглашена ерудиција заслужни за то да упркос томе што је толико година посветио клавирској педагогији није установио некакву „школу“ свирања попут свог професора Томана или колеге Сендија (Árpád Szendy) (Gillies, 1990: 65).

Док се Бартокови велики педагошки доприноси ипак не могу лоцирати у домену некакве заоставштине кроз деловање његових студената, без обзира на то што су из његове класе проистекли истакнути извођачи, њих можемо потражити у виду стваралачких резултата у области композиција писаних у инструктивне сврхе. Иако су се многи велики композитори бавили и педагошким радом, мали број њих је написао значајнију музику намењену развоју младих уметника. Барток је систематски радио на изграђивању неопходне музичке литературе на елементарном техничко-изражајном нивоу (Gillies, 1990: 65). Барток је према сопственим речима већ на самом почетку своје композиторске каријере пожелео да пише једноставне комаде за студенте клавира. Пошто је сматрао да су у то време доступне композиције за почетнике биле малобројне и без праве музичке вредности, осим оних из пера Баха и Шумана, мађарски уметник је

одлучио да својим делима допринесе неопходном развоју такве литературе. Како су народне мелодије поседовале велику музичку вредност, Барток је тада одлучио да за потребе својих инструктивних комада пише управо уметничке стилизације фолклорне музичке баштине (Fischer, 2001: 92).

Први Бартоков допринос инструктивној клавирској литератури препознајемо у четворотомној збирци „За децу“ (1908-1909), у којој је композитор уметнички обрадио аутентичне мађарске и словачке народне мелодије. Издавачка кућа Rozsnyai из Будимпеште затражила је од Бартока да напише нове клавирске композиције на основном извођачком нивоу и уз употребу традиционалног хармонског језика, те су ове композиције намењене за ученике од прве до четврте године учења клавира. Ова збирка је написана као својеврсна реакција на претеривања која је Барток опазио у многим романтичарским инструктивним композицијама. Он је сматрао да су за подучавање ученика далеко погодније композиције из епохе барока или пак дела која се заснивају на чистоти и једноставности фолклорне музике (Fischer, 2001: 100). Већина комада из збирке „За децу“ спадају у прву категорију Бартокових обрада народне музике, која подразумева да је композитор приликом стилизације придао већу важност употребљеној мелодији, док се додата пратња и материјал прелудијума и постлудијума могу дефинисати као украси који уоквирују фолклорни музички драгуљ (Fischer, 2001: 100). Из тог периода потичу и други Бартокови кратки комади писани са педагошком намером, попут „Десет лакних комада“ (1908) и неколико композиција из збирке „Седам скица оп. 9а“ (1908-10). Важно је у овом тренутку напоменути да су се Бартокове делатности преданог педагога и иновативног композитора укрштале, зато што се у његовим клавирским композицијама, од којих су понеке имале нарочито дидактичку сврху, уочава постепено развијање једног сасвим индивидуалног музичког језика, израженог путем специфичних иновација у области нотације и употребе фолклорних елемената (Fischer, 2001: 95). Пре него што су настала прва фолклором инспирисана клавирска дела намењена ученицима и студентима клавира, Барток је већ уочио да се кроз стилизацију народних мелодија може успешно допринети образовању мађарске популације у домену познавања музичких богатстава сопствене традиције. Иако се временом мењао Бартоков поглед на начин уметничког обрађивања народних песама и игара, он према мишљењу Малколма Гилиса никад није заборавио на чињеницу да је такве аранжмане припремао имајући на уму образовање заједнице (Gillies, 1990: 65). Барток је компоновао готово двеста обрада народних песама од којих су многе биле намењене за клавир. У његовом опусу проналазимо с једне стране збирке у којима су

стилизоване мелодије искључиво из једног етничког извора, док с друге стране постоје и оне где се поред других типова комада налази по која уметничка обрада фолклорне грађе из различитих традиција. Поред споменутих композиција писаних за ученике клавира, Бела Барток је 1913. године уз сарадњу са пијанистом и педагогом Шандором Решовским (Sándor Reschofsky) учествовао у изради приручника за прву годину учења клавира. За потребе тог приручника Барток је написао осамнаест комада за почетнике, те се и та инструктивна дела могу уврстити у његов композиторски опус.

Током Првог светског рата и потом средином двадесетих година 20. века, Барток је наставио да пише клавирска дела са педагошком наменом, с тим да се у многим примерима из тог раздобља проналазе обраде народне музике за напредније студенте. Сам приступ у домену композиторове стилизације употребљене фолклорне грађе показује извесну еволуцију која открива да су сада народне мелодије и Бартокови композициони захвати подједнако важни у формирању целине дела, што се примећује у његовој збирци „Петнаест мађарских народних песама“ (1914-18) (Fischer, 2001: 100). Занимљив је податак да су Бартокова најбоља педагошка дела настала у време када се он све мање посвећивао педагогији. На захтев немачког учитеља Ериха Дофлајна (Erich Doflein) написао је 1931. године „Четрдесет-четири дуа“, где су заступљене мађарске, румунске, словачке, русинске, српске и арапске мелодије. Поново је циљ био да се ученицима, овога пута виолинистима, понуде комади за свирање током првих година учења, који се заснивају на једноставној народној музици са свим њеним мелодијским и ритмичким квалитетима (Gillies, 1990: 65). Под утицајем и на наговоре свог колеге Кодаља (Zoltán Kodály), који је у свом стваралаштву нарочито био посвећен компоновању хорске музике, Барток је 1935. године написао „Двадесетседам двогласних и трогласних хорова“, већином намењених дечјим гласовима. Бартоков последњи и највећи композициони подухват са педагошком наменом јесте збирка „Микрокосмос“ из 1939. године, у којој се налазе клавирски комади намењени извођачима од апсолутних почетника до оних на концертном подијуму. Ова збирка подељена у шест књига настајала је током двадесетих и тридесетих година прошлог века, баш у време када је Барток почео да даје часове клавира свом сину Петеру. Истовремено је стигла и сугестија Ернста Рота (Ernst Roth) из издавачке куће Universal Edition за писање неке врсте интегрисаног клавирског метода или система, што је без сумње утицало на то да Барток у овом обимном делу поведе рачуна о томе да у њему обухвати целокупан развој једног ученика клавира. Важно је у том смислу истаћи да се у „Микрокосмосу“ проналазе и комади за два клавира или за глас и клавир, што упућује

на то да је композитор желео да разбије традиционалну усамљеничку природу клавирског извођаштва нудећи свирачима и камерне композиције (Gillies, 1990: 73).

Упоредо са стварањем оригиналног музичког језика превасходно у клавирским композицијама и преданим истраживањем мелодијско-ритмичких богатстава фолклорне музике различитих народа, Барток је већ у првим годинама свог професорског ангажмана на Академији добио задатак да за штампу припреми многа добро позната дела из епоха барока, класицизма и романтизма. У распону од 1907. до 1926. године Барток је за потребе стварања домаћих инструктивних издања редиговао дела из опуса Баха, Скарлатија (D. Scarlatti), Купрена (F. Couperin), Хајдна, Моцарта, Бетовена, Шумана, Шуберта, Шопена, као и збирке вежби Келера (Köhler), Хелера (S. Heller) и Диверноа (J.-B. Duvernoy). Већина одабраних композиција налазила се на програмима испита пред упис на Академију или као део испита на самој Академији у Будимпешти. Како су студенти били у обавези да користе издања које је одредила ова високошколска установа, локални издавач Rosznyi је одлучио да кључне композиције из наставног плана понуди у облику инструктивних издања, за чију су припрему били ангажовани професори са клавирске катедре, међу којима је био и млади Барток. Издавачи су такође желели да новим издањима замене старе аустријске и немачке партитуре (Gillies, 1990: 74). Детаљне редакторске ознаке које се проналазе у Бартоковим издањима, насталим свакако на основу већ постојеће праксе припремања музике за штампу, упућују на то да су издавачке куће имале на уму да ће њихове ноте употребљавати свирачи који потичу из различитих средина. Поред инструктивних издања традиционалног пијанистичког репертоара, Барток је за сопствене потребе припремао извођачка издања италијанске чембалистичке музике 18. века, која је 1928. година објавила њујоршка кућа Carl Fischer. Како су питања нових изражајних могућности клавирског звука и њиховог адекватног преношења на папир путем нотирања чинила саставни део еволуције Бартоковог музичког језика, веома је важно да се у процесу проучавања композиторовог опуса озбиљно узму у обзир резултати његове редакторске делатности. Бартоков минуциозан приступ припремању дела његових претходника за штампу откривају нам на који начин је он доживљавао њихову музику, како је замишљао интерпретацију Бахових, Моцартових или Бетовенових дела, потом на који начин је покушавао средствима нотације да обликује клавирски звук, изваја фразе или дефинише форму не би ли помогао младим пијанистима. Поред тога, уколико желимо да уђемо у траг специфичностима бартоковске нотације у његовим

клавирским делима, потребно је схватити да су Бартоку управо та инструктивна издања послужила као полигон за разрађивање нових идеја о клавирском звуку.

Пре него што се упустимо у детаљнију анализу Бартокових издања одабраних композиција, важно је напоменути да постоје четири текста у којима композитор појашњава примењене извођачке ознаке. Два текста имају карактер правих легенди – то су пре свега предговори пред сваку Бетовену клавирску сонату (Rózsavölgyi, 1909-1912), као и предговор за дванаест одабраних Бахових комада из „Нотне свеске за Ану Магдалену Бах“ (Rózsavölgyi, 1916). Друга два текста писана су у форми успутних белешки, како истиче Ласло Шомфаи, а проналазимо их у предговорима и додацима за прво и друго издање првог тома Баховог „Добро темперованог клавира“. Поред тога, Барток је у самим партитурама остављао ништа мање важне напомене за извођење композиција, нарочито у случају прелудијума и фуга немачког барокног мајстора. Према Шомфаијевом мишљењу, најважнији је редакторов предговор за комаде из „Нотне свеске за Ану Магдалену Бах“, зато што у њима проналазимо елементарна објашњења за правилну употребу ознака за артикулацију (Somfai, 1987: 80). Осим обичног стаката који се односи само на скраћивање нотних вредности у различитим мерама, у овом тексту се издваја ознака за оштар стакато или *staccatissimo* која према Бартоковим упутствима захтева одређену акцентуацију и јачу тонску боју. Оно што такође скреће пажњу читаоца објашњења у овом предговору јесте редакторова напомена да се, услед недостатка посебног симбола, ознака за повезано свирање тонова односно лигатура употребљава и за означавање музичких фраза. Барток је блиско повезивао две ознаке за артикулацију које дозвољавају скраћивање нотних вредности за половину њиховог трајања – портато (стакато+лигатура) и полу-скраћивање (стакато+тенуто) – с тим да је међу њима начинио фину разлику у начину бојења тонова. Наиме, обе ознаке подразумевају посебну боју, али према Бартоковим замислима портато у томе изискује више лакоће. Такође је занимљиво и то да је мађарски композитор у овом предговору дао два појашњења за *tenuto*. Он сматра да се ноте које имају ову ознаку морају свирати до краја свог трајања и то без међусобног повезивања, уколико је то могуће. Поред тога, Барток је посебно третирао тонове у легату изнад којих стоје и ознаке за тенуто, сматрајући да их у тим случајевима пијаниста мора деликатно нагласити путем другачије тонске боје.

ДРУГО ПОГЛАВЉЕ

Бартокова издања Баховог Добро темперованог клавира

Убрзо након што је у јануару 1907. године без значајнијег педагошког искуства двадесетогодишњи Барток постао професор клавира на Музичкој академији у Будимпешти, тамошњи издавач Rozsnyai одлучио је да за продају понуди домаћа издања клавирске и камерне музике. До тада су углавном била у употреби немачка и аустријска издања које је и сам Барток користио током свог музичког образовања. Шомфаи истиче да се у Бартоковој личној библиотеци могу већином пронаћи композиције стандардног репертоара из едиција инструктивног карактера штутгартске куће Cotta'sche Buchhandlung (Somafi, 1987: 85). Поред тога, Барток је поседовао и Листове редакције клавирских дела из опуса Шуберта и Вебера (K. M. von Weber). Управо у предговорима тих Листових издања сазнајемо да је редактор прилазио изворном тексту тако што је сопствене сугестије обележавао мањим ознакама како би могле лакше да се препознају. Такав пример је потом следио и Барток у својим редакцијама, постављајући своје предлоге паралелно са ознакама из изворног издања, чинећи међу њима разлику путем величине и дебљине слова (Srebrenka, 1993: 11). Припремање нових партитура на захтев издавачке куће Rozsnyai било је поверено професорима клавира на пештанској Академији, те је Барток најпре добио задатак да за штампу редигује Бахов „Добро темперовани клавир“. Он је на томе радио током 1907. и 1908. године, поделивши прелудијуме и фуге у четири свеске. Неколико година касније у значајној мери је за потребе истог издавача ревидирао првобитна издања прве две свеске. Шомфаи наглашава да су те преправке начињене због тога што је Барток увидео практичне последице примењене музичке нотације слушајући како студенти свирају из његових редакција. Тако је он у ревидираном издању прва два тома унео много више инструкција, према мишењима неких стручњака чак и превелику дозу ознака (Srebrenka, 1993: 11).

Едукативни карактер Бартоковог издања „Добро темперованог клавира“ уочава се у многим аспектима, понајвише у начину на који су комади распоређени у томовима – уместо Баховог принципа ређања прелудијума и фуга на основу хроматског низа, Барток одлучује да их разврста према нивоу тежине почев од лакших ка тежим. При томе он изнад нотног текста у загради записује на ком су месту дате композиције

изворно биле позициониране. Уколико погледамо ове партитуре у Бартоковој редакцији, можемо приметити да су присутне и ознаке које упућују на формалну анализу, од којих се неке јављају у виду детаљнијих објашњења у фуснотама или као скраћенице у самом нотном тексту. Иако Барток није био склон таквим инструкцијама, морао је да их уврсти у своје редакције због захтева издавача, који су желели да понуде едукативне партитуре за своје будуће кориснике. Ознаке за темпо и метрономске ознаке за већину комада, као и обиље разноврсних италијанских израза који се тичу начина извођења, такође сведоче о томе да је Барток водио рачуна о младим пијанистима који ће о интерпретацији Бахове музике учити управо из његових издања. Начин фразирања, динамичко сенчење и правилно варирано нагласци од мекших ка јачим били су од велике важности за Бартока као извођача и педагога, те се у његовим редакцијама Бахових комада проналазе заиста детаљна упутства из наведених области. Иако је Барток у многим случајевима као редактор остао на трагу сличних поступака својих претходника и савременика, показујући наравно више суптилности и минуциозности, могу се издвојити и сасвим јединствени потези који потврђују његову жељу да својим инструкцијама, било вербалним или графичким, помогне младом пијанисти у адекватном обликовању мање или веће форме. Тако у овим издањима Бахових прелудијума и фуга наилазимо на другачију метричку поделу музике и то у виду смењивања различитих врста тактова или исписивања алтернативних тактних црта, чиме Барток-редактор упозорава свирача на то да се мелодијске фразе не поклапају увек са датим поделама на тактове.

У предговору другог издања првог тома Баховог „Добро темперованог клавира“ Барток расправља о важним аспектима својих редакторских замисли, које је применио приликом припремања прелудијума и фуга за штампу. Када смо суочени са делима старих мајстора у којима недостају ознаке или их има у малом броју, истиче Барток, тада је важно да се одлучимо на који начин ћемо адекватно артикулисати музичке фразе. Што се тиче употребе лукова, важно је истаћи да их је Барток посматрао двојачко – као графичку ознаку за низ тонова које треба да се свирају повезано и као замену за непостојаћи симбол који би указивао на целину музичке фразе.¹ Барток наглашава да су ознаке за легато свирање уједно и ознаке за фразе, с тим да у његовом систему нотирања постоји начин на који се такве инструкције диференцирају. Како је према Шомфајјевим речима Бах у изворном нотном тексту оставио релативно мали број

¹ Исту мисао је формулисао и у предговору за одабране комаде из „Нотне књижице за Ану Магдалену Бах“ (1916).

ознака за артикулацију, са повременим појавама ознака за легато или стакато (Somafi, 1987: 80), Барток је у том домену слободно могао да интервенише како би свирачу јасније предочио структуру музике. Он је посебно водио рачуна о континуираном току музике тако што је на различите начине указивао на целовитост музичких идеја, нарочито када се у густој полифоној фактури преплиће више гласова (Huang, 1994: 42). Поред уобичајених лукова који спајају мање или веће мелодијско-ритмичке целине у једну музичку мисао, у Бартоковим издањима проналазимо и занимљиве кривуље и линије које такође указују на неопходност фразирања као и оне традиционалне ознаке.

У примеру који следи можемо видети како Барток употребљава дуже и краће лукове, по облику нама већ познате, као и један таласасти лук који нам на другачији визуелни начин предочава исту проблематику – неопходност обухватања низа тонова у јединствену целину. Тоновима који се продужавају путем лигатуре, објашњава Барток у предговору, увек се морају нагласити у одређеној мери, а у овом одломку који наводимо редактор за те потребе употребљава ознаку маркатисимо (^). Како у свим ранијим појавама теме одсуствују ознаке за нагласак, осим повремених марката (<) за први тон продужен лигатуром, закључујемо да је Барток на самом крају фуге желео нарочито да истакне основни мотивски материјал употребом јачих акцената, с обзиром на то да је посредни последње излагање теме фуге. Важно је нагласити да у првом издању Барток није употребио ознаку за маркатисимо за тонове продужене лигатуром у највишем гласу, али се примећује да је већ тада записао већину осталих ознака за артикулацију у цитираном одломку. Нешто дуже лукове служе за груписање мањих мелодијско-ритмичких целина и оне се налазе изнад оних најкраћих. За означавање најдужих музичких мисли Барток сходно теме употребљава најдуже лукове и оне су смештене изнад свих осталих лукова. Што се тиче примене различитих лукова, они се уочавају и у једном и у другом издању, као што можемо и да упоредимо на двама наредним примерима. Такође бисмо овом приликом издвојили и појаву усправне црте (|) у последњем такту фуге, коју Барток употребљава за одвајање тонова и у својим издањима Моцартових и Бетовенових клавирских соната. У првом издању Бахових композиција које су у фокусу наше анализе та ознака није употребљена на наведеном месту.

Пример бр. 1а

J. С. Бах: Фуга у фис-молу, *Добро темперовани клавир*, I свеска (друго издање), т. 65-70

Пример бр. 1б

J. С. Бах: Фуга у фис-молу, *Добро темперовани клавир*, I свеска (прво издање), т. 65-70

Пошто смо се у претходним примерима већ донекле дотакли проблематике која се тиче употребе нагласака, важно је напоменути да се за потребе ревидираног издања првог и другог тома Барток потрудио да обезбеди више ознака које се тичу артикулисања тонова. Поредићи комаде које анализирамо у овом раду у оба издања,

уочавамо да су неки нагласци већ постојали, потом да су поједини измењени у правцу јачег акцента (^ уместо □), као и да су на неким местима додати услед недостатка било каквих ознака у претходном издању. Барток је у предговору другог издања „Добро темперованог клавира“ предочио корисницима партитуре да се тонови дужег трајања, било оних у синкопама или продужених лигатурама, морају свирати нешто јаче. Такве нагласке Барток градира почев од оних најсуптилнијих (легато комбинован са тенутом), преко нешто снажнијих притисака на дирку (најпре □, а потом ^), па све до најјачег акцента у виду ознаке *sf*. Чини нам се да је њему као редактору нарочито била важна примена управо ових ознака у фуги коју анализирамо, пошто она обилује разноврсним графичким приказима за извођење нагласака. Уколико упоредимо прво и друго издање овог комада, можемо закључити да је вероватно на основу искустава са студентима који су користили прву редакторску верзију Барток пожелео да укључи више ознака како би им још више помогао у адекватном артикулисању мелодијских линија у полифоној фактури.

Један од упечатљивијих примера који показују споменути Бартокову бригу око детаља уочавамо у тренутку када се излаже први контрасубјект. Док се у првом издању појављују само ознаке за маркато (□), Барток приликом ревизије појачава акценте на неколико половина (уместо □ ставља ^), које заправо представљају дуже ноте у синкопи, сасвим сигурно у жељи да финије диференцира звучну представу ове теме. Нарочито нам се учинило важним да скренемо пажњу на Бартоково додавање неколико различитих ознака (тенуто, маркато и маркатисимо) у тактовима 24 и 25 зарад прецизног диференцирања тонова мелодија у тренуцима сложенијег контрапунктског преплета. Уместо јасније артикулационе слике, у првом издању стоји ознака општијег типа *sempre non legato*, која је касније сасвим очекивано промењена уколико се присетимо сведочанстава Бартокових студената везана за његове високе захтеве око прецизног наглашавања. Разлика се примећује и када уместо првобитног вербалног објашњења *rosso marcato, non legato* Барток у другом издању стави *marcato, non legato ma tenuto*. У предговору другог издања „Добро темперованог клавира“ Барток појашњава да када се у нотном тексту јаве групе тонова у споријем темпу и *non legato*, тада их је потребно извести готово до краја њиховог трајања односно тенуто. Можда због тога Барток у другом издању поред израза *non legato* додаје и *ma tenuto*.

Пример бр. 2а

J. С. Бах: Фуга у фис-молу, *Добро темперовани клавир*, I свеска (прво издање), т.

19-28

19-28

Пример бр. 26

J. С. Бах: Фуга у фис-молу, *Добро темперовани клавир*, I свеска (друго издање), т. 19-28

Бартокова нарочита осетљивост по питању разноврсности додира дирки препознаје се на још неколико места у овој фуги, с тим да у једном случају другачија артикулација деонице доприноси и јаснијем обликовању фразе. Поново ћемо морати да прибегнемо поређењу два издања, пошто ће нам такав поступак најбоље показати редакторово осећање за сваки детаљ партитуре. Приликом последњег излагања теме у експозицији фуге, нарочито је упадљива разлика у артикулисању мелодије у деоници баса. Док се у првом издању од пијанисте захтева исвиравање дужих легато линија, што је свакако и у служби адекватног вајања фраза, а не само указивања на потребу повезивања тонова, Барток неколико година касније у ревидираном издању записује ознаке за тенуто, а кратком лигатуром повезује другу и трећу осмину у низу од четири. Он је тиме желело додатно да нагласи трећу осмину која се увек појављује у исто време када и ноте продужене лигатуром у дисканту. Управо на овом месту другачија артикулација у односу на прво издање помаже студенту да пластичније дефинише звучни захтев одломка.

Пример бр. 3а

Ј. С. Бах: Фуга у фис-молу, *Добро темперовани клавир*, I свеска (прво издање), т. 16-18

Пример бр. 3б

Ј. С. Бах: Фуга у фис-молу, *Добро темперовани клавир*, I свеска (друго издање), т. 16-18

Нарочито су упадљиве разлике између два Бартокова издања у тренутку када се фактура фуге усложњава појавом друге теме. Приметићемо да је редактор приликом ревизије умногоме побољшао нотни текст и то не само у области наглашавања одређених нота, што као и у претходном примеру помаже пијанисти да лакше препозна истакнутије тонове, него и у домену детаљније артикулације и богатије динамичке слике. Поред до тада већ виђених ознака као што су тенуто, маркато и маркатисимо, које указују на различите степене притиска прстију на дирку, Барток уводи и суптилније, лакше звуке путем стаката и портата. У предговору другом издању „Добро темперованог клавира“ редактор је појаснио да стакато тонови веома ретко треба да буду изведени јако кратко, него да се много чешће они свирају тако да звуче облије. Што се тиче начина на који се изводи портато (стакато ноте под луком), којег Барток

погрешно назива портаментом, он је према његовом мишљењу веома сличан такозваном полу-скраћивању, које подразумева држање нота до половине њиховог трајања, с тим да се портато свира са више лакоће.² У цитираним одломцима који су пред нама уочавају се и значајне допуне у сфери прецизније динамичке слике, која наравно додатно помаже младом свирачу у обликовању форме. То се нарочито примећује од 41. до 43. такта када се крешендо и декрешендо записују у партитуру како би нагласили најпре кретање према доминантној хармонији, а потом и постепено попуштање које нас доводи до тонике гис-мола. Исто тако Барток инсистира на томе да пијаниста од 47. до 51. такта не попусти приликом постепеног појачавања звука, након којег се у гласној динамици поново излаже прва тема ове фуге. Док у првом издању два пута записује исту скраћеницу за појачавање звука (*cresc.*), приликом ревизије Барток други пут интензивира инструкцију (*molto cresc.*), која је визуелно додатно наглашена употребом испрекидане линије.

² Сетимо се да је иста објашњења понудио у већ споменутом предговору за одабране комаде из Бахове „Нотне књижице“.

Пример бр. 4а

Ј. С. Бах: Фуга у фис-молу, *Добро темперовани клавир*, I свеска (прво издање), т.

38-52

The image displays a musical score for the Fugue in F major, BWV 574, by Johann Sebastian Bach. The score is presented in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F major), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *cresc.* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is marked with *II. k.s.* (second keyboard) in several places. Measure numbers 40, 45, and 50 are clearly visible. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Пример бр. 46

J. С. Бах: Фуга у фис-молу, *Добро темперовани клавир*, I свеска (друго издање), т. 38-52

The image displays a musical score for the Fugue in F major, BWV 574, by Johann Sebastian Bach. The score is presented in five systems, each consisting of a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F major), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure numbers 40, 45, and 50 are clearly visible. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Measures 38-52 of the Fugue in F major, BWV 574, by J.S. Bach. The score is in F major and common time. It features intricate counterpoint and includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *cresc.*, and *molto cresc.* along with various fingering indications.

Као што је приликом својих редакторских захвата употребом дебљег и тањег фонта диференцирао различите врсте лукова, Барток је на исти начин поступао и приликом примене графичких ознака за постепено појачавање и стишавање звука. Уколико је желео да начини разлику између микродинамичких гигања унутар једног гласа, тада је он употребљавао крешендо или декрешендо исписан тањим линијама. Када је требало означити неку ширу динамичку слику, ону која се односи на све гласове, Барток је тада бележио ознаке дебљим линијама (Somfai, 1987: 79). Иако су ове Бахове композиције биле писане за клавсен, претечу клавира, Барток се није слагао са мишљењем да се избегава употреба крешенда и декрешенда приликом интерпретације тих дела на модерном инструменту. Он је сматрао да би композитори прошлости сасвим сигурно мењали своје композиције да су на располагању имали напреднији инструмент, те Барток у великој мери користи ознаке за појачавање и стишавање звука и то у циљу јаснијег изражавања музичких фраза (Huang, 1994: 54). Редактор је у предговору објаснио да се динамичко нијансирање унутар тактова мора прилагођавати контурама самих мелодија, те се у његовим издањима често наилази на крешенда која прате узлазну линију односно декрешенда која дефинишу силазно кретање мелодије. Иста правила, истиче Барток, важе и за секвентна померања мелодија. Гилис сматра да су се у овом домену на мађарског композитора и педагога без сумње одразиле Риманове (Hugo Riemann) теорије, према којима се основа сваке музичке конструкције своди на кретање од слабог ка јаком (Gillies, 1990: 77).

У прелудијуму и фуџи који су предмет наше анализе у овом раду уочавају се обе наведене употребе динамике, како оне која се односи на све гласове (тада наилазимо и на вербалне и на графичке ознаке), тако и оне друге која се тиче појединих тонова (у том случају Барток прибегава графичким ознакама). Важно је нагласити да су и једна и друга врста динамике у служби непосреднијег начина саопштавања редакторских педагошки условљених замисли, које су и настале на основу сопственог свирачког искуства и оног проистеклог из рада са студентима. Понављамо да приликом сваког закључка везаног за Бартоков минуциозни приступ редакцији Бахових композиција морамо бити свесни да је пештански издавач Rozsnyai и тражио партитуре које ће бити детаљно опскрбљене инструкцијама за извођење.

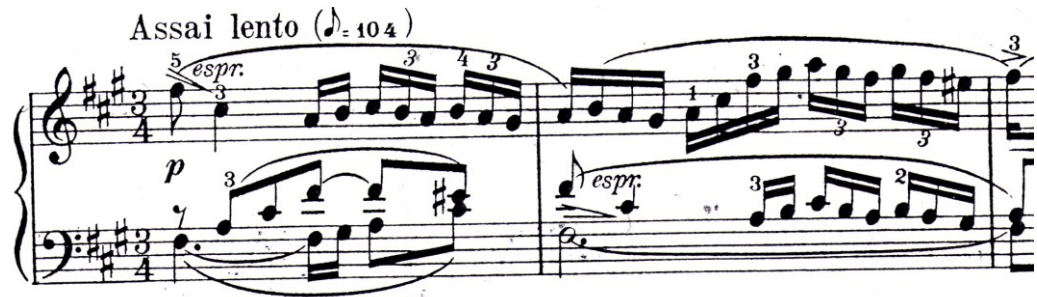
Поред тога што је за већину прелудијума и фуџа Барток обезбедио вербалне и нумеричке ознаке за брзину извођења, мада је у предговору наглашавао да код одређивања темпа нема правила, те да се он мора осетити на основу карактера музике, он је томе додао и веома богат италијански вокабулар који се односи на израз. Док се с

једне стране у току самих композиција наилази на разноврсне вербалне инструкције које уз примењену артикулацију помажу свирачу у адекватној интерпретацији, занимљиво је приметити да се понекад такви придеви налазе и уз ознаку за темпо на почетку комада изнад нотног система. Осим оних уобичајених италијанских израза попут *allegro*, *vivace*, *moderato* или *lento*, на неколико места Барток записује или додаје и неке мање коришћене придеве као што су *quieto*, *veloce*, *vigoroso*, *piacevole*, *con fuoco*, *maestoso*, *impetuoso*, *pastorale* или *grazioso*. У Бартоковом изражајном речнику најчешће су заступљени *dolce*, *espressivo* и *semplice*, с тим да се прва два придева понекад градирају (*dolcissimo*, *molto/poco espressivo*), па чак и спајају (*dolce espressivo*) или негирају (*non espressivo*). Суптилнији, нежнији или прозачнији звук сугеришу се изразима као што су *leggero*, *scherzando*, *brillante*, *cantabile* или *grazioso*. Када Барток жели сочнији звук тада записује нама добро познат придев *sonore*, с тим да се може наћи и на ознаку попут *sonore il basso*, која се као што саме речи наводе ограничава на одређену деоницу. Снажнији или свечанији карактер музике, нарочито уколико Бартока подсећа на оргуљски звук, захтева се путем речи као што су *impetuoso*, *vigoroso*, *energico*, *maestoso*, *grandioso* и *pesante*. Када му се чинило да одређени сегмент музике „тражи“ масивнији оргуљски звук, занимљиво је то да је Барток прибегавао подвостручавању басових деоница у својим издањима Бахових дела.

Комади које анализирамо у овом раду не садрже никакве мање уобичајене ознаке за израз нити их у проналазимо у већој мери, али може се уочити разлика у метрономским ознакама у односу на прво издање „Добро темперованог клавира“. У случају оба комада Барток је у другом, ревидираном издању из 1913. године предложио бржи темпо извођења. Наглашене легато линије дугог даха у веома спором темпу (*Assai lento*) прелудијума праћене су једноставним ознакама *espressivo* и *molto espressivo* уз једну појаву израза *dolce*. Приликом сваке појаве теме прелудијума, увек ограничене на тихи звук, Бартоку не представља проблем да изнад прве ноте испише скраћеницу (*espr.*). У фуги која следи Барток само на почетку записује своју препоруку у виду једног *sonore*, који представља сасвим адекватну сугестију за израз с обзиром на честе појаве тенута у комаду. Приметити да Барток из педагошких порива записује мали декрешендо на самом почетку теме прелудијума како би упозорио неискусног свирача да не нагласи грубо другу ноту, синкопу.

Пример бр. 5

Ј. С. Бах: Прелудијум у фис-молу, *Добро темперовани клавир*, I свеска, т. 1-2



Док је свеprisутни легато уз ознаке за изражајно свирање у прелудијуму обезбедио певност музике, тражена звучност у фуџи кроз израз *sonore* добија на готово маестозној „тежини“ због неретке појаве држаних тонова у виду тенута, али и карактеристичног продужавања нотних вредности путем малих лукова, што можемо уочити већ у самој теми у наредном примеру.

Пример бр. 6

Ј. С. Бах: Фуџа у фис-молу, *Добро темперовани клавир*, I свеска, т. 1-3



Како је прецизно фразирање за Бартока било од великог значаја у интелепратацији музике, нарочито у полифоним композицијама, у појединим комадима у Баховој збирци примећујемо неке сасвим необичне редакторске потезе. У жељи да помогне младом свирачу у правилном вајању фраза, Барток је понекад прибегавао променама врсте тактова или исписивању алтернативних тактних црта, захваљујући чему се кориснику партитуре на изразито педагошки начин сугерише да посебно обрати пажљу на такву проблематику неподударања фраза са традиционалним поделама на тактове. Барток у

предговору другог издања упозорова да постоје фуге где се оваква померања тактних црта појављују на различитим местима у различитим гласовима. Баш због претходно наведеног проблема Барток је према сопственим речима у неким фугама прибегавао употреби посебних нотних система за сваки глас, не би ли учинио јаснијом сложену полифону структуру. Бартокова ученица Јулија Секељ (Julia Szekély) посведочила је о томе да је њен професор клавира нарочито инсистирао на томе да се свирају Бахова дела, пошто она представљају основу доброг свирања инструмента (Szekély, 1957: 41). Захваљујући сећањима ове студенткиње знамо да је Барток као педагог тражио да се сваки глас у полифоној музици представи другачијом бојом, зато што мора да има свој посебан и аутономни регистарски живот (Szekély, 1957: 42). Што се тиче употребе педала у Баховим делима, Барток у предговору истиче да се у збирци „Добро темперовани клавир“ у великој мери примењује полу-педал, пошто било каква модерна односно претерана педализација није у духу ове музике. Циљ таквог половичног притиска на педал јесте добијање лепшег тона и лакше остваривање легата, предочава редактор, нарочито у густој полифонији када није могуће прстима везати сваки глас. Барток сматра да пијаниста мора спретно да употреби овакву педализацију како слушалац не би приметио да је она уопште и примењена. Све до сада наведене специфичности Бартоковог редакторског поступка, попут интервенција око тактних црта, не проналазе се у комадима који су у фокусу овог истраживачког рада.

ТРЕЋЕ ПОГЛАВЉЕ

Бартокова издања Моцартових и Бетовенових соната

За потребе издавачке куће Rozsnyai Барток је у раздобљу од 1910. до 1912. године за штампу припремио инструктивна издања двадесет Моцартових клавирских соната. Те су партитуре касније прештамповали други издавачи, попут Edition Musica Budapest и Kalmus. Како су издања пештанске куће Rozsnyai чинила саставни део едиције под називом *Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke*, Бартокови редакторски захвати су били изразито педагошке природе и тицали су се ознака за артикулацију и динамику, потом промене темпа, метрономских ознака, прсторедра, употребе педала, извођења украса, а садржали су сугестије за интерпретацију, па чак и основну формалну анализу којом су били назначени почеци сваког већег одсека (Srebrenka, 1993: 2). Приликом припреме Моцартових соната за издавање Барток је консултовао неколико извора – два издања куће Breitkopf&Härtel и инструктивно издање штутгартске куће Cotta'sche Buchhandlung. Од укупно двадесет клавирских соната у Бартоковој редакцији, по њих осам се заснива на партитурама из два различита издања куће Breitkopf&Härtel, док за преостале четири сонате није познат извор. Ни за једну Моцартову сонату није коришћено издање куће Cotta као основни референтни оквир, већ је оно консултовано само по питању одређених ознака (Srebrenka, 1993: 4).

Артикулација

У Бартоковом издању Моцартових клавирских соната проналазимо разноврсне ознаке за артикулацију, што је разумљиво с обзиром да је и сам био веома осетљив по питању фразирања, јачине додир приликом притискања дирки и диференцирања звука. Како је било потребно начинити издање изразито инструктивног карактера, Барток је по узору на већ постојећу праксу применио детаљно исписивање упутстава у партитурама. Многи издавачи из 19. века који су за штампање припремали клавирску музику епохе класицизма обезбеђивали су ознаке за артикулацију тамо где су оне недостајале. Сам Моцарт је у том домену употребљавао кратке лукове, стакато и нагласке. У извођачкој пракси касног 18. века постојало је извесно наглашавање

почетака и лакоћа завршетака лигатура, те је Моцарт био веома педантан приликом укључивања те ознаке за артикулацију у својој музици (Barth, 1991: 540).

Оно што су каснији редактори, између осталог, додавали Моцартовим партитурама јесу дужи лукови, који се самим тим проналазе и код Бартока зато што су издавачи од њега и тражили да начини инструктивно издање по узору на већ постојећа. Поред преписаних (вербалних) ознака за *legato* Барток је додавао своје лукове, дуплирајући на тај начин инструктивну информацију, а исто то је чинио и на местима где су већ постојали лукови у изворима, па су тако настајале својеврсни дупли лукови. Неколико таквих примера проналазимо у сонати коју анализирамо у овом раду. Комбиновање вербалне ознаке за повезано свирање са луком појављује се на самом почетку трећег става сонате. С обзиром да нам је Барток већ речима сугерисао да се тих неколико првих тактова изводи повезано, чини се да је појава лигатуре овде више усмерена на подсећање извођача да обухваћене ноте интерпретира имајући на уму дуже фразирање. Сам Барток је говорио да графички приказ повезаног свирања у облику лука употребљавамо и за означавање музичких фраза услед недостатка другачијег симбола.

Пример бр. 7

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, III став, т. 1-3.

Исти звучни резултат је имао на уму када је на већ постојеће у неколико наврата у овој сонати додавао нове лукове, зато што је желео да сугерише неопходност замишљања и реализације дуже фразе. На такав пример педагошки обојене инструкције наилазимо поново у трећем ставу и увек лако препознајемо те Бартокове редакторске захвате, зато што су, као што смо већ напоменули, увек исписани мањим и тањим фонтом. Важно је приметити да је Барток на овом месту дао свој предлог почетне

јачине звука (*mf*), а потом је записао и ознаке за појачавање и стишавање које прате кретање мелодијске линије.

Пример бр. 8

В. А. Моцарт: Соната за клавир у Еф-дуру К 332, III став, т. 97-100



Уз постојеће записе које је преузимао из својих извора Барток је у случају „Сонате за клавир К 332“ додавао ознаке за *staccato* и *tenuto*. Нарочито је интересно када у првом ставу сонате на постојећу ознаку за стакато додаје и tenuto у левој руци, захтевајући уз то и *sf* на првој доби сваког такта (уместо преписане ознаке *fp* Барток у фусноти на дну стране предлаже *rosso sf*). Осмине у десној руци потребно је извести стакато. Уз све наведене ознаке Барток захтева и употребу педала, а као генералну динамику тог првог реда предлаже *mf*, који је као Бартокова лична инструкција исписана мањим фонтом. Не само да нам овај кратак одломак доказује Бартокову редакторску минуциозност, већ се намеће и као необична комбинација различитих нотационих захтева. Додавање tenuto постојећем стакату у левој руци има за циљ избегавање превише одсечног свирања, и Барток комбинује стакато ноте у десној руци са ознаком за педал. Међутим, када се исти овај одломак јави у репризи, у деоници леве руке стоји само ознака за tenuto, што показује да је упркос својој минуциозности Барток у многим примерима био недоследан.

Пример бр. 9а

В. А. Моцарт: Соната за клавир у Еф-дуру К 332, I став, т. 60-65



Пример бр. 9б

В. А. Моцарт: Соната за клавир у Еф-дуру К 332, I став, т. 196-200



Потребу да различитим ознакама за артикулацију јасно диференцира неколико узастопних тонова, чији би карактер и боја требало да допринесу ефектном закључењу једне целине, уочавамо у тактовима који завршавају експозицију односно читав први став сонате коју анализирамо. Имајући вероватно на уму да би један свирач са мање искуства можда пропустио да примени финије нијансирање у боји и додиру дирки, Барток у педагошком маниру детаљно предочава како би требало извести овакав упечатљив крај. Чини нам се да ознака за стакато свирање упозорава пијанисту да не нагласи сувише те ноте, зато што прва представља разрешење претходног трилера, док друге две имају улогу узмаха. Две ознаке за *sf* комбиноване су са тенутом вероватно због тога што би према Бартоковом мишљењу требало избећи сувише одсечно наглашавање и оштрину тона. Нећемо пропустити да укажемо на то да је постојећу ознаку за гласно извођење тих двеју нота Барток преиначио у сфорцато, што се јасно примећује по томе што је слово *s* написано мањим фонтом. Како у Моцартовим партитурама не можемо уочити ознаке за *marcato* (□) и *marcatissimo* (^), важно је

нагласити да их у Бартоковим издањима проналазимо у изобиљу, па тако и у овом одломку на самом крају експозиције првог става сонате. Када на последње четири ноте *marcatissimo* спаја са стакатом, Барток сасвим сигурно не жели само да редукује њихову дужину трајања, него их замишља и у нешто рескијој звучној боји. Ознака за *ff* исписана мањим фонтом између два нотна система такође представља Бартоков редакторски додатак. Ова последња четири такта експозиције поново нам потврђују да је Барток био веома педантан и склон детаљима.

Пример бр. 10

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, I став, т. 88-93



Динамика

Док је Моцарт у својим партитурама употребљавао ознаке за артикулацију, коју је Барток потом у великој мери допунио сопственим редакторским решењима, динамика је готово у потпуности била запостављена. Одсуство динамичких ознака или у најбољем случају њихово повремено појављивање представљају најупечатљивију одлику Моцартових партитура. Џорџ Барт сматра да се такви потези могу објаснити тиме да је бечки класичар веровао да се промене у јачини звука могу пренети путем хармонског језика, метра, ритма, теситуре и ознака за артикулацију (Barth, 1991: 540).³ Због тога он није марио уколико би поједине одсеке, па чак и читаве ставове својих соната остављао без ознаке за динамику или их само спорадично распоређивао. Сам Барток је појаснио да код Моцарта једино наилазимо на ознаке *f* и *p* уз понеку појаву *mf*

³ Појам *tessitura* који се најчешће везује за вокалну музику овде је употребљен за значењем фактуре.

и *pp*, што нас упућује на закључак да је у случају овог бечког класичара посреди само својеврсна назнака динамике. Када у Бартоковим издањима Моцартових соната угледамо ознаке за постепено појачавање и стишавање звука, морамо бити свесни да су то његови редакторски додаци који не представљају аутентичну традицију. Иако нам се обиље таквих ознака намеће као сувишна појава, нарочито због тога што се одређени извођачки манири (како данас тако и у Бартоково време) ипак подразумевају, морамо поново имати на уму да су ово била инструктивна издања намењена ученицима из различитих мађарских средина. Небројени су примери када узлазно мелодијско кретање прати ознака за крешендо или када се спуштање мелодије дефинише уз декрешендо, а нарочито су занимљиве такође веома честе појаве минуциозне микродинамике која је очигледно у служби финог тонског обликовања.

Од многобројних примера детаљног записивања динамичких кретања, овом приликом бисмо издвојили неколико тактова друге теме из експозиције првог става, у којима Барток помаже младом свирачу приликом адекватног дефинисања звука. Иако нам се може учинити да редактор без разлога ставља ознаке за крешендо и декрешендо тамо где нам сама мелодијска деоница довољно јасно сугерише адекватну интерпретацију, нама се чини сасвим оправданим појава стишавања звука два такта пред појаву друге реченице овог великог периода. Могуће је претпоставити да би те тактове један неискусни или необазриви свирач пожелео да изведе уз употребу крешенда. Барток својим редакторским гестом жели да упозори таквог пијанисту да би појачавање звука пред поновну појаву исте, само незнатно мелодијски вариране фразе било у супротности са жељеним почетком у тихој динамици.

Пример бр. 11а

В. А. Моцарт: Соната за клавир у Еф-дуру К 332, I став, т. 39-59

Такође бисмо овом приликом желели да укажемо на постојање посебних ознака за динамику у деоницама леве и десне руке у 43. и 44. такту, што показује колико је Барток водио рачуна и о најмањим детаљима. То се може опазити и када на почетку 45. такта у левој руци записује мали декрешендо, чиме као прави педагог упозорава извођача да ни случајно не нагласи другу добу. Уместо преузете ознаке за тихо извођење прве реченице великог периода (т. 41), коју препознајемо по томе што је одштампана већим фонтом, Барток је поново у виду ситнијих слова предложио незнатно другачију динамику уз додатни вербални предлог карактера (*mp dolce*). Другу реченицу овог периода (т. 49) Барток је замислио у нешто тишој динамици (*p* уместо

tr), вероватно не желећи да неискусан свирач понесен незнатно гушћом фактуром истог музичког материјала претера у јачини звука. Друга тема у репризи овог става показује занимљиве и не тако мале разлике у динамици. Поред тога што је генерално сугерисана употреба гласније динамике (*p* за прву, *mf* за другу реченицу периода), уз и даље присутан израз *dolce*, на неколико места се уочава продужавање односно скраћивање ознаке за крешендо.

Пример бр. 116

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, I став, т. 174-189

The image displays a musical score for the first movement of Wolfgang Amadeus Mozart's Sonata in E-flat major, K. 332, measures 174 through 189. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system (measures 174-179) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and a *dolce* marking, transitioning to piano (*p*). The second system (measures 180-184) is marked mezzo-forte (*mf*) and features a series of sixteenth-note patterns. The third system (measures 185-189) continues the *mf* dynamic with more complex rhythmic figures. The score includes various fingerings, articulations, and dynamic markings throughout.

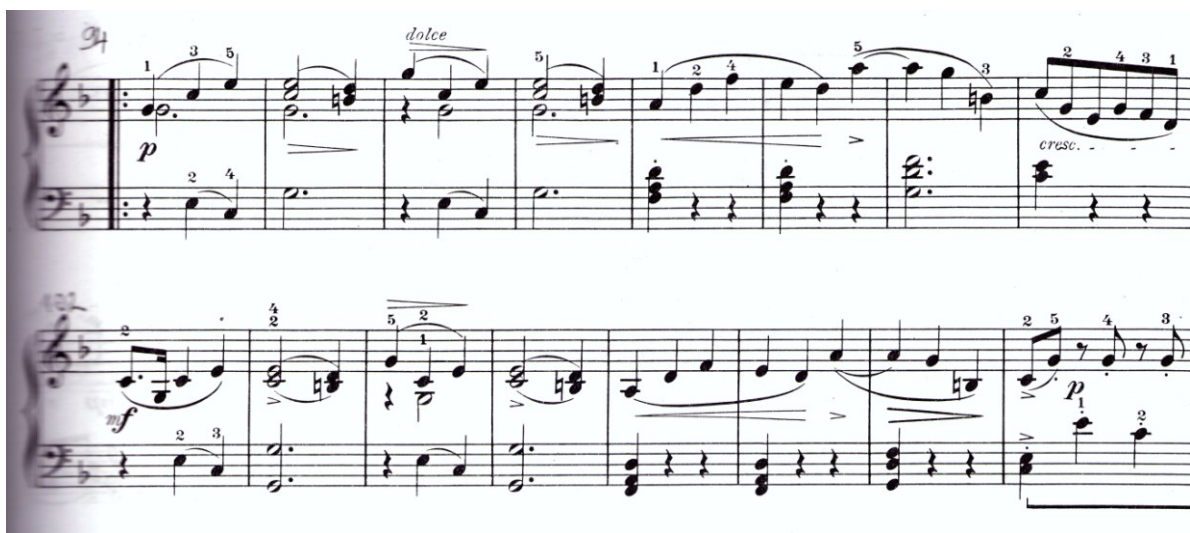
С обзиром на то да је Барток био веома осетљив по питању динамичког нијансирања и наглашавања, захтевајући према сећањима многих својих студената веома прецизно извођење ознака у партитури које се тога тичу, разумљиво је да у арсеналу његових редакторских потеза у великој мери наилазимо на педантне детаље везане за динамику. Према Бартоковом мишљењу, динамичко сенчење је веома важно у клавирском извођаштву, зато што ми у музицирању великих пијаниста добијамо утисак непрекидног тока кантилене, сличне оној коју стварају дувачки или гудачки

инструменти, управо захваљујући примени динамичког сенчења (Srebrenka, 1993: 107). Како су Моцартове партитуре биле веома оскудне по питању ознака за динамику, Барток је заиста веома детаљно приступио редакторским захватима у тој области, поново имајући на уму да ће његова издања користити ученици којима је свака помоћ око ваљане интерпретације неопходна.

Први тактови у развојном делу првог става Моцартове сонате коју анализирамо показују нам још један пример Бартокове бриге према детаљима везаним за динамику. Поново се намеће потреба одговарајућег динамичког нијансирања двеју реченица једног великог периода. Чини се да наспрам тихог звука предложеног за почетак прве реченице (т. 94), који је судећи по фонту преузет из партитуре-узора, појава гласне динамике за исти музички материјал, само пребачен за октаву ниже (т. 102), представља могући проблем за ученике које је Барток имао на уму приликом припремања својих издања. Зато он додаје у мањем фонту слово *m* и преиначује динамику у средње гласну (*mf*), пошто очигледно жели да избегне сувише груб звук због преласка музике у други регистар.

Пример бр. 12

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, I став, т. 94-109



Моцарт је за потребе наглашавања тонова користио ознаке *sf* и *fp*, а Барток је посебно водио рачуна да се приликом њиховог извођења обраћа пажња на јачину удара. Због тога се такве ознаке код Бартока често налазе у заградама, па им се у мањем штампарском фонту додају другачији предлози. Свакој појави ознаке *sfp* у другом ставу

сонате Барток је додао реч *poco* чиме је очигледно желео да спречи грубље наглашавање обележених нота. Овом приликом издвајамо детаљ из одсека в дводелне песме лаганог става, где се поред генералног крешенда од свирача тражи да сваку прву шеснаестину нагласи (*poco sfp*).

Пример бр. 13а

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, II став, т. 10-11

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *poco sfp*. The bass staff contains a supporting line. The second system is a grand staff with a treble clef staff and a bass clef staff. It features a complex texture with multiple voices. Dynamic markings include *poco sfp*, *sf*, and *p*. Fingering numbers (1-5) and articulation marks are present throughout the score.

Приликом друге и треће појаве истог мотива не уочавамо промену споменутих ознака, чак и када се примењује нешто гушћа фактура приликом трећег излагања овог мотива са паралелним терцама. Међутим, када их Моцарт четврти пут варирано понови, јавља се потреба за диференцирањем јачине наглашавања истих мотива у левој и десној руци. Барток сматра да се претходна ознака (*poco sfp*) мора задржати за деоницу леве руке, док је нешто јачи акценат неопходан за истицања дисканта (*poco f*). Сасвим је јасно да је Барток из практичних разлога у прва три случаја записао графичку ознаку за постепено појачавање звука, а да се због недостатка простора у партитури четврти пут одлучио да исто то назначи речима (*cresc.*)

Пример бр. 136

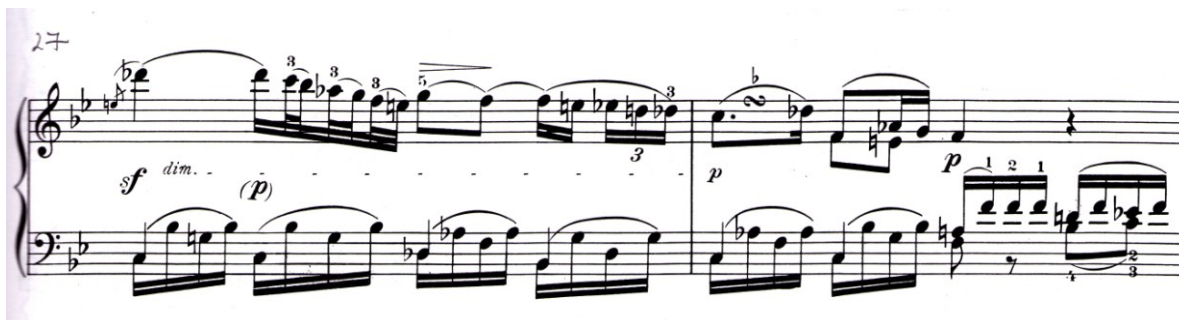
В. А. Моцарт: Соната за клавир у Еф-дуру К 332, II став, т. 34-35

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'a)', consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics 'poco sf' and 'cresc.'. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with dynamics 'poco sf' and 'cresc.'. The second system, labeled '35', also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics 'poco sf' and 'sf'. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with dynamics 'poco sf' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Барток је само у два наврата у овој сонати ставио преузете динамичке ознаке односно ознаке за наглашавање у заграду и додао своје редакторско решење, које нам се нарочито у првом случају чини као сасвим оправдано. Не само да је уместо гласне динамике коју за први тон одређује претходни издавач Барток предложио нагласак додавајући испред слово *s*, него је и тиху динамику до које се стиже путем постепеног стишавања (приметити ознаку *dim.* исписану малим фонтом уз пратеће цртице!) предвидео тек на почетку следећег такта. Такво решење је свакако више у складу са природом инструмента, на којем није могуће остварити декрешендо, поготово нагли, на једном тону.

Пример бр. 14

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, II став, т. 27-28



Преиначење почетне гласне динамике у сфорцато морало је да буде учињено с обзиром да је већ у претходном такту према Бартоковој редакторској замисли достигнута жељена динамика путем вербалног упуства за постепено појачавање звука (*crescendo molto*). Оно се по свему судећи односи на комплетну клавирску деоницу, што можемо видети у наредном примеру, док се у истом такту појава графичке ознаке за крешендо и декрешендо изнад горњег нотног система примењују само на мелодију десне руке. Не верујемо да је Барток случајно или грешком подвостручио инструкције које се односе на динамику, зато што нам се ипак чини да се ознаке за десну руку више тичу редакторове педагошки усмерене сугестије о потреби вођења те хроматски обојене мелодије према највишем тону.

Пример бр. 15

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, II став, т. 26



Барток је мењао динамичке ознаке из извора вероватно зато што је у своје време био сведок слободног приступа редактора музици минулих епоха. Како је Моцартова нотација по питању динамичког плана клавирских соната била у најбољем случају веома оскудна, Барток је и због тога могао бити додатно охрабрен да своја издања испуни веома детаљним ознакама, имајући наравно у виду да то чини и зарад издавача који су од њега захтевали уписивање детаљних инструкција за будуће конзументе партитура. Како је у време Моцартовог деловања ознака *f* имала веома широко значење, подразумевајући у складу са одређеним контекстом *mf* или *ff*, о чему говори и композиторов отац Леополд у свом виолинском трактату, Барток је осетио потребу да оним мање искусним извођачима ипак пружи могућу динамичку слику композиција (Srebrenka, 1993: 48). Поред изузетно детаљног динамичког прегледа који нам је Барток оставио у својим инструктивним издањима Моцартових соната, о његовом доживљају јачине звука у делима овог бечког класичара посведочила је Јулија Секел, једна од његових ученица, која је открила да је приликом израђивања Моцартових дела Барток своје студенте увек наводио на то да замишљају сунчане боје на платнима рококо сликарства. Док је гласну динамику повезивао са оштрим сијањем сунца, асоцијацију за *piano* је проналазио у сенкама које ствара јака сунчева светлост (Srebrenka, 1993: 48).

Ознаке за карактер и темпо

У односу на све изворе које је Барток користио приликом израђивања својих инструктивних редакција Моцартових соната примећује се далеко већи број ознака за израз и темпо извођења. Такве вербалне инструкције се попут свих других које потичу од самог Бартока лако препознају по томе што су исписане мањим фонтом. Циљ таквог детаљисања био је да се мање искусном свирачу помогне у проналажењу одговарајућег расположења за одређене одсеке ставова. У неким сонатама Бартокове ознаке за карактер служе као посебан вид поетског бојадисања музике који је наследио од Листа преко свог професора Иштвана Томана (Srebrenka, 1993: 48). Према речима Јулије Секел, њен професор клавира је увек проверавао да ли су његови студенти упознати са правилима оркестрације у Моцартовим симфонијским делима, па их је у складу са тим питао које би гласове поверили гудачима или дувачима (Szekély, 1957: 41). Барток је према њеним тврдњама имао оркестарски приступ приликом интерпретације

Моцартових дела, те га је увек занимало којем би инструменту његови студенти поверили одређену деоницу да је дата композиција написана за оркестар (Srebrenka, 1993: 59).

Барток у *Клавирској сонати К 332* највише је употребљавао карактер *dolce*, како за читаве теме тако и за поједине тактове. Обе теме у првом и уводна тема у другом ставу замишљене су у нежном карактеру који се тим италијанским термином имплицира. Поред споменуте ознаке која стоји изнад прве теме првог става, пуном звуку тих почетних тактова доприноси и употреба педала (то је можда био другачији начин да се сугерише *sonore*, израз који Барток иначе често користи!), као и појава прсног педала који истиче тонику основног тоналитета Еф-дура. Не можемо притом да не приметимо и педагошки постављене ознаке за крешендо и декрешендо између два линијска система, које пијанисти на овом месту свакако помажу приликом вођења фразе према првој доби четвртог такта.

Пример бр. 16

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, I став, т. 1-6



Насупрот томе, жустрији темпо трећег става (*Allegro assai*) и мелодијски профил уводних тактова навео је Бартока да употреби израз *vigorouso*, што у преводу значи живахно. Употреба ознаке за *marcatissimo* (^) на првим тоновима сваке шеснаестинске групе нота додатно наглашава жељени уводни карактер трећег става, а улога Бартоковог лука који се јавља уз већ постојећу вербалну инструкцију (*legato*) сасвим се сигурно састоји у томе да предочи свирачу да њоме обухваћене ноте морамо извести као једну целину.

Пример бр. 17

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, III став, т. 1-3

1

Allegro assai

vigoroso
f legato

mf 3 *cresc.*

Према речима Ернеа Балоба, композиторовог студента са Музичке академије у Будимпешти, Барток је веома водио рачуна о темпу извођења композиција. Био је против претеране употребе рубата и успоравања који би нарушили ток музике. Међутим, дозвољавао је нешто слободе у темпу једино уколико се користи на одговарајућем месту и у адекватној мери (Srebrenka, 1993: 61). Прелазни одсеци и крајеви композиција били су она места на којима је Барток одобравао слободу у темпу и то у виду успоравања музичког тока. Употребом италијанских израза сугерисао је понекад успоравање или убрзавање на крајевима композиција. У трећем ставу сонате која је у фокусу наше анализе на два места са истим музичким материјалом наилазимо на израз *calando*, који уз присуство скраћенице за стишавање звука (*dim.*) и цртица у првом односно само уз цртице у другом случају упућује не само на замирање музике, већ и на успоравање темпа.

Пример бр. 18

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, III став, т. 32-35

32

dim. e calando

pp

У домену оваквих вербалних ознака за темпо нарочито је занимљив тренутак када Барток исписује ситним словима италијанску реч *tranquillo* на самом крају развојног дела првог става „Сонате за клавир у Еф-дуру К 332“. Она у овом случају не упозорава само на миран карактер извођења, на шта нас асоцира сам превод те речи, него нам сугерише и да успоримо темпо. Овоме бисмо додали још један сасвим логичан закључак да улога ознаке *tranquillo* у том такту помаже свирачу да нарочито обрати пажњу на захтевани тихи звук (у виду преузете ознаке *p*), који би могао да се наруши зато што музички материјал прелази у виши регистар у односу на претходне тактове. Барток је својим редакторским сугестијама на овом месту верно пратио Моцартову жељу за смиривањем музичког тока пред појаву репризе.

Пример бр. 19

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, III став, т. 127-132



Осим што се благо успоравање јавља на крају другог става, које је Барток означио изразом *poco rit* на свега неколико завршних нота, на још једном месту је предвидео краће смиривање темпа. С обзиром да се ради о својеврсној малој каденци са дугим трилером у десној руци и каденцирајућим квартсектакордом, подржаним двоструким педалом (поред ножног, назначен је и прсни!), који се само још једном користи на крају става, сасвим је очекивано да ће Барток као искусни педагог сигнализирати завршетак фразе, али и пожелети да упозори младог пијанисту на потребу исвиравања оних нота изнад којих и стоји споменута ознака (*poco rit*). Поред тога што ревносно исписује начин извођења украса, смештајући његову реализацију у дну стране у облику фусноте, Барток додатно помаже будућим корисницима ове партитуре тако што исписује ознаку за декрешендо. Иако би се уз појаву успоравања

темпа логично надовезала и неопходност стишавања звука, Барток ипак не подразумева ни оно што се може протумачити као устаљена пракса.


Пример бр. 20

В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, II став, т. 18



На овом месту је важно напоменути да Моцарт у својим партитурама није стављао метрономске ознаке, пошто сама справа која се употребљава за одређивање темпа није била у употреби у његово време. Иако је пештански издавач Rozsnyai од Бартока тражио да у своје редакције уврсти и метрономске ознаке по узору на устаљену праксу романтичарских инструктивних издања, управо на основу сонате коју анализирамо у овом раду можемо потврдити да је Барток то нерадо чинио, те се дешавало да неке од Моцартових соната остави без ознака за прецизан темпо извођења. Међутим, када се упореде Бартокове постојеће метрономске ознаке са онима из издања штутгартске куће Cotta, долази се до закључка да је Барток понекад за оквирне ставове стављао нешто спорији, док је за лагане предлагао нешто бржи темпо у односу на свој референтни извор (Srebrenka, 1993: 84).

Педал

Како ознаке за педал не постоје ни у једном издању које је Барток употребљавао као своје изворе, сасвим је логично закључити да је он био тај који је обезбедио такве ознаке у својим редакцијама Моцартових клавирских соната. Он је био један од првих који је уместо старе ознаке *Ped.* почео да користи знак , што је примењивао и у својим композицијама, мада се касније ипак вратио на стару ознаку, вероватно према

жељама својих издавача.⁴ Као што смо већ могли да видимо у појединим претходним примерима, Барток је поред ножног примењивао и прсни педал. Што се тиче примене ножног педала у Моцартовим клавирским сонатама, ознаке које сугеришу његову употребу појављују се само на оним местима где Барток жели да добије одређену боју или да појача волумен клавирског звука. Ерне Балог је посведочио о томе да његов професор клавира није волео претерану употребу педала зато што се залагао за чистоту звука, али да је често користио меки педал и полу-педал (Srebrenka, 1993: 74). Међутим, ипак се на одређеним местима уочава његова претерана употреба. Појава прсног педала могла је да замени употребу ножног, када за њим није било потребе, а најчешће је био у функцији истицања скривене мелодије.

Наспрам меког и готово ненаметљивог звука који се тражи за извођење прве теме првог става, што се закључује на основу тражене динамике која не прелази средње гласни звук и италијанске речи *dolce*, Барток жели да нагласи традиционално хармонски нестабилнији и драматичнији ток моста и тиме што захтева употребу десног педала за додавање волумена. Модулаторне промене нарочито су истакнуте и уз помоћ прсног педала, крешенда који прати узлазну мелодијску линију и ознака за *marcatissimo* на сваком првом тону двотактних јединица у другом делу моста (од т. 31 надаље). Сви наведени детаљи су у овом случају у служби дефинисања жељеног карактера који се драстично разликује од музичког тока којим је мост окружен.

⁴ Видећемо да је управо ту стару ознаку за педал Барток употребио у једном од комада из збирке „На отвореном“, која ће бити предмет наше анализе у овом раду.

Пример бр. 21

В. А. Моцарт: Соната за клавир у Еф-дуру К 332, I став, т. 21-44

Handwritten musical score for measures 24-26. The score is in E-flat major (one flat) and 4/4 time. It features a piano introduction with a *p* dynamic in the right hand and a *f* dynamic in the left hand. The right hand contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 2, 5, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6). The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Measure 26 includes a section marked 'b)'.

Handwritten musical score for measures 31-39. The score continues the melodic and rhythmic themes from the previous section. It includes dynamic markings such as *sempre, f* (measures 31-34), *piu. f* (measure 37), and *ff* (measure 39). The right hand features complex melodic passages with many ornaments and fingerings. The left hand continues with a steady accompaniment. Measure 39 includes a section marked 'c)' and 'd)'.

Један од упечатљивијих примера употребе прсног педала проналазимо у трећем ставу сонате, где се продужавање вредности првих тонова уз вербалну ознаку за повезано свирање (*legato*) може протумачити и као Бартокова жеља да се истакне мелодија. У издвојеном одломку из трећег става сонате учавамо и Бартокове

редакторске потезе у домену динамике, како у облику скраћеница (*mf*, *mp* и *dim*), тако и у виду незнатних ознака за декрешендо, који на овом месту представљају начин мекшег наглашавања одређених тонова у мелодији.

Пример бр. 22


В. А. Моцарт: *Соната за клавир у Еф-дуру К 332*, III став, т. 48-57

The image shows a musical score for the third movement of Mozart's Sonata in E-flat major, K. 332, measures 48-57. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand (RH) and left hand (LH) are both in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *p*, *dim.*, and *legato*. There are also articulation marks like accents and slurs. The score is divided into two systems, with measures 48-52 in the first system and measures 53-57 in the second system.

Барток је у овој сонати користио прсни педал и у деоницама десне руке како би издвојио неколико тонова у мелодији. Наредни пример нам доноси одломак из трећег става сонате где је неколико ознака сугеришу редакторову жељу за раскошнијим звуком – поред вербалне ознаке за повезивање нота (*legato*), Барток додаје не само прсни педал у деоници десне руке, издвајајући притом скривене мелодијске тонове, него тражи од пијанисте да примени и ножни педал.

Пример бр. 23

В. А. Моцарт: Соната за клавир у Еф-дуру К 332, III став, т. 117-125



Чини се да је Барток желело да постигне занимљиве контрастирајуће ефекте у првом ставу Моцартове сонате када у низу од свега четири такта наизменично тражи притискање и пуштање педала. Такав поступак наизменичног додавања и ускраћивања волумена звука у сваком случају на упечатљив начин уноси извесну дозу немира у музички ток, који ће потом уследити захваљујући модулаторним променама у хармонском језику.

Пример бр. 24

В. А. Моцарт: Соната за клавир у Еф-дуру К 332, I став, т. 56-59



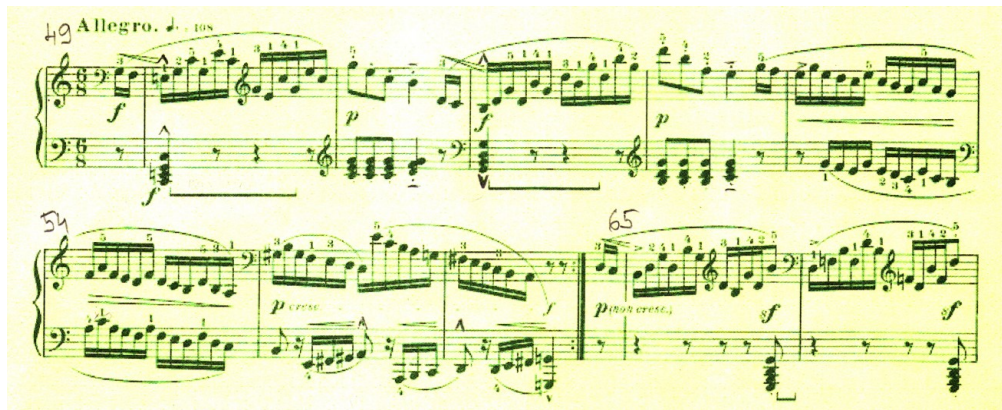
Барток је у периоду од 1909. до 1912. године припремио инструктивна издања двадесетпет Бетовенових клавијирских соната за пештанску издавачку кућу Rózsavölgyi. Пошто је издавачки стил ове куће био мање строг у односу на претходног послодавца, Барток је у свом редакторском послу око Бетовенових композиција имао слободније руке. Није био приморан да бележи ознаке за формалну анализу дела, као што је то било потребно за Моцартове сонате, а могао је и да пише дуже белешке у партитурама, те често наилазимо и на сасвим лична запажања (Somfai, 1987: 86). Барток је веома често и радо свирао Бетовенова дела, што значи и да их је много боље познавао него дела других мајстора, а као изворе на основу којих је спремао сопствене редакције употребљавао је најпре издања немачког пијанисте Ежена д'Албера (Eugen d'Albert) начињена у периоду од 1902. до 1904. године, да би потом прешао на издање куће Breitkopf&Härtel (Somfai, 1987: 87).

Артикулација

Барток је користио разноврсну артикулацију у својим редакцијама Бетовенових клавијирских соната. У примеру који следи можемо издвојити неколико врста артикулације које младом интерпретатору, наравно уз друге музичке параметре, помажу у обликовању музике. Средње јаке нагласке (^) користи за одлучне почетке прва два двотакта (т. 49, 51), који су додатно „оснажени“ гласном динамиком и назнаком за педал, као и за тонове у деоници леве руке у двама последњим тактовима. Занимљиво је приметити да сваки овај нагласак Барток педагошки припрема малим крешендом. Најслабији нагласак (□) на почетку четворотактне фразе вероватно више служи као инструкција за благо „ослањање“ на прву добу у том такту. Динамичка нијансирања у виду појачавања и стишавања звука (т. 53, 54), а потом и снажног крешенда од тихе до гласне динамике на самом крају ове осмотактне реченице, довољно су јасне инструкције које свирачу помажу у обликовању фразе. Упечатљиви контрасти у прва два двотакта постигнути су између осталог и уз помоћ разноврсне артикулације. Наспрам снажних почетака у гласној динамици, са знацима за педализирање што тоновима у легату пружа додатни волумен, стоји неколико тонова у тихој динамици попут својеврсног еха, предвиђених да се изводе стакато, с тим да је Барток без сумње из педагошких порива сваком последњем тону додавао и ознаку за tenuto, желећи вероватно да упозори пијанисту на то да га мора „одслушати“.

Пример бр. 25

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, I став, т. 49-66



На једном месту у другом ставу Бетовенове сонате пажљиви редактор употребљава артикулацију како би помогао будућем кориснику партитуре у адекватном обликовању фразе. Одмах изнад горњег линијског система у 107. такту можемо видети ознаку *a*) за фусноту, чији се садржај у виду објашњења може прочитати у малом предговору пред почетак композиције. Тамо Барток објашњава да се у музичком току који следи морају у извођењу спојити у мини целине по два такта почев од другог. Како би у томе помогао пијанисти Барток употребљава акцентуацију. Осим најслабијег нагласка на почетку прве двотактне целине (\square) и неколико јачих акцената комбинованих са стакатом у последњим тактовима реченице, Барток користи тенуто како би указао на потребу ослањања на почетке малих двотактних целина. Такви ослонци на првој доби у деоницама обе руке поклапају се и са кретањем хармоније која се мења на свака два такта. Интересантно је то што Барток на овај начин уједно спречава неискусног пијанисту да нагласи оне тактове у којима се мења регистар, пошто се тенуто појављује увек у оним тактовима који претходе скоку у нижи или виши регистар инструмента. Такве инструктивне потезе је примењивао и приликом припремања Моцартових соната за штампу (сетимо се само примене италијанске речи *tranquillo!*). На овом месту такође је важно уочити да Барток повремено предлаже и употребу педала у оним тактовима у којима је музички материјал у вишем регистру клавијатуре, вероватно да би се истакла мелодија коју чине први тонови ових тактова.

Пример бр. 26

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, II став, т. 107-123

The image shows a page of musical notation for the second movement of Beethoven's Sonata for Piano Op. 27 No. 1 in E-flat major. The tempo is marked 'Allegro molto e vivace' and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning: 107, 115, 138, 147, and 156. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as dynamics (p, f, *subito*, *cresc.*), articulation (accents), and fingering. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). At the bottom of the page, there is a small reference number: 'R. ex T³ 3519'.

На самом почетку трећег става Бетовенове сонате Барток жели да нагласи предложену нежну сонорност (*mp sonore*) и облину звука тиме што за тонове у левој руци сугерише и одређену артикулацију (*sempre tenuto*). Вербалне и графичке динамичке ознаке за постепено појачавање звука поново су у служби (педагошки условљеног) припремања нагласка који се јавља у виду ознаке *fp* односно □. Мали декрешендо на почетку четвртог такта упозорава пијанисту да не нагласи разрешење.

Пример бр. 27

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, III став, т. 1-4



Да су посебно интригантне управо комбинације неколико ознака за артикулацију доказује одломак из четвртог става Бетовенове сонате, где се на вербалне сугестије попут *marcato/poco marcato/semper marcato* додају разноврсне графичке ознаке, што свакако доприноси усложњавању начина на који је потребно извести музику онако како је то Барток замислио. На појединим тоновима редактор спаја полу-скраћивање са маркатом (*marcato/poco marcato*) или маркатисимом (^). Барток је описао ознаку за полу-скраћивање, у којој се комбинује стакато са тенутом, као ону где тонови не смеју бити краћи од половине дате нотне вредности.

Пример бр. 28

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, IV став, т. 106-121



Још једно Бартоково објашење на које нам указује фуснота записана изнад нотног система проналази се у другом ставу сонате. Поред тога што овај одломак захтева финије нијансирање звука, пошто тражи различите начине артикулисања нота, посебно се истиче Бартоково упутство за извођење тона f_2 изнад којег се и налази споменута назнака за фусноту. У предговору можемо прочитати да се само на том тону водећи глас појављује у другачијој, нешто светлијој боји.⁵

Пример бр. 29

Л. ван Бетовен: *Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру*, II став, т. 188-195



Динамика

Као што смо могли да приметимо приликом увида у партитуре Моцартових соната, тако и у Бетовеновим клавирским композицијама Барток у значајној мери интервенише и на пољу динамике. Поред ознака које преузима из партитуре-узора, Барток је додао своје редакторске сугестије исписане ситнијим фонтом, као што је то био случај и у Моцартовим сонатама. Барток је неретко преиначавао постојећу динамику додавањем слова (нпр. *s* испред *f* даје *sf*) или је помагао свирачу да се у дужим одсецима без ознака адекватно оријентише на пољу динамике. Честа појава микродинамике показује, као и код Моцарта, уплив педагошки усмерене сугестије за ваљано извођење композиције, од најмањих мотива преко реченичних и периодичних структура до већих одсека форме. Динамичке ознаке су заправо најчешће у служби фразирања и обликовања форме ових композиција, што је Бартоку као педагогу и пијанисти било најважније. Узлазно и силазно мелодијско кретање праћено је

⁵ Die leitende Stimme tritt erst hier in anderer, hellerer Färbung auf.

адекватним графичким ознакама за појачавање и стишавање звука. Нагласци на тоновима који се највише срећу у виду скраћенице *sf* готово увек су припремљени малим крешендом, осим у оним случајевима када се тражи изненадни удар на дирку. У партитури ове Бетовенове сонате присутне су и вербалне ознаке за динамику (*cresc.*, *decresc.*, па и *non cresc.*) уз поврени додатак придева (*subito, molto*).

У цитираном одломку из првог става сонате који је пред нама примећујемо да је Барток поред преузетих ознака за динамику, биле оне у вербалном или графичком облику, записао и своје предлоге који се лако препознају пошто су приказани мањим фонтом. У првој осмотактној фрази Барток интервенише у последња два такта додавањем ознаке за крешендо који треба да води до гласне динамике, док се на истом месту само у деоници леве руке истичу појачавања звука пред појаву марката. У наредној осмотактној фрази која се заснива на мотивском материјалу претходне реченице Барток упозорава пијанисту да не појачава звук у току прва три такта, те на почетку поред преузете ознаке *p* у загради записује *non cresc.* У четвртом такту се појављује ознака *cresc.* уз испрекидане цртице, која уз и даље присутна сфорцата, додатно наглашена употребом кратког педализирања, воде ипак у тиху динамику. Затим следи појачавање и стишавање динамике у размаку од само једног такта, да би се читава ова реченица ефектно заокружила у гласном звуку након још једног крешенда. Последња десетотактна фраза, мотивски готово идентична претходној реченици, слично је и динамички конципирана. Док су њена прва четири такта подударна са одговарајућим тактовима у реченици која је претходила, у последњих шест тактова креће се од тихе динамике преко постепеног крешенда до гласног звука, који се потом још више интензивира додатним појачавањем до сфорцата на последњем акорду.

Пример бр. 30

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, I став, т. 49-82

49 Allegro. $\text{♩} = 108$

54

65

This musical score covers measures 49 to 66. It is written for piano in 3/4 time with a tempo of Allegro and a metronome marking of 108. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system (measures 49-53) begins with a forte (f) dynamic and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 54-66) continues this pattern, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f), including markings for crescendo (cresc.) and non-crescendo (non cresc.).

67

71

75

79

This musical score covers measures 67 to 79. It continues the piece in the same 3/4 time and key signature. The score is divided into four systems. The first system (measures 67-70) shows a transition from piano (p) to forte (f) dynamics. The second system (measures 71-74) includes a piano (p) section followed by a forte (f) section. The third system (measures 75-78) continues with forte (f) dynamics. The fourth system (measures 79) concludes with a forte (f) dynamic and a final cadence. The notation includes various fingerings and articulation marks throughout.

Колико су Бартоку били важни одређени детаљи најбоље показује један пример градирања сфорцата у четвртом ставу Бетовенове сонате. Поред преузетих ознака за наглашавање нота, које се у датом одломку надовезују на узастопне појаве динамичких контраста (*f-p*, *sf-p*), Барток сматра неопходним да томе дода ситнијим словима исписан предлог за динамичко нијансирање, које би допринело ефектном и свакако логичном заокружењу фразе.

Пример бр. 31

Л. ван Бетовен: *Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру*, IV став, т. 32-35



Када у изворној партитури недостају детаљније ознаке за јачину звука или његово градирање, Барток осећа потребу да то надомести тако што записује своје педагошки обојене предлоге. Тако у наредном одломку из четвртог става Бетовенове сонате примећујемо да поред ознака за сфорцато не постоје било какве генералне инструкције везане за јачину звука. Барток због тога на почетку фразе предлаже средње гласну динамику која се преко крешенда развија до гласног звука. Цитирани одломак уједно представља и један од ређих тренутака у којима Барток назначавача употребу педала.

Пример бр. 32

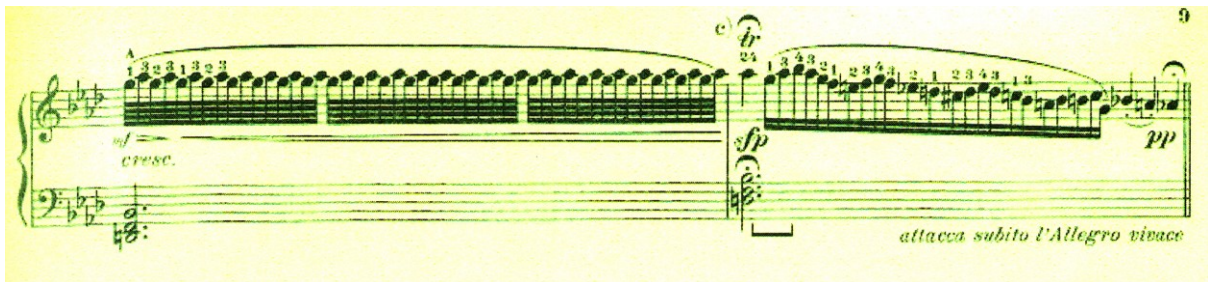
Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, IV став, т. 56-62



Да су и мале каденце биле вредне Бартокове пажње показује сам крај трећег става Бетовенове сонате. Трилер и украс у последњем такту са посебном су минуциозношћу представљени у предговору, где можемо да приметимо не само детаље везане за динамику него и за артикулацију, темпо и израз извођења. Нагласак у виду ознаке *sf* на почетном трилеру разложен је како би свирач адекватно распоредио динамичка таласања. Динамички оквир који се захтева за почетак креће се у домену гласног звука, који је потребно нијансирати. Затим се преко ознаке *dim.* сугерише постепено смањивање јачине звука до тихог, што је праћено и сугестијом за благо успоравање темпа (*poco rit.*). Када се након виртуозних украса достигне тиха динамика, Барток додаје још редакторских детаља у виду ознаке за израз *dolce*, док постојећем стакату додаје тенуто не би ли упозорио свирача на потребу исвиравања датих нота. У такту који претходи Барток такође педагошки записује жељену почетну јачину звука (*mf*), указујући и на потребу нешто јачег нагласка путем две ознаке (^ на почетном тону и мали декрешендо испод горњег линијског система). Потоњи крешендо преко читавог (исписаног) трилера води до завршне каденце коју смо детаљно описали.

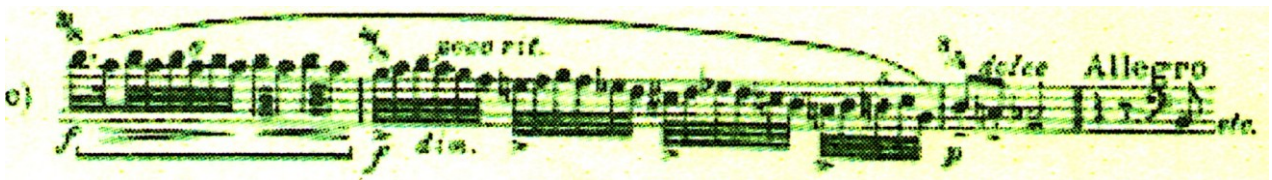
Пример бр. 33а

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, III став, т. 25-26



Пример бр. 33б

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, предговор, фуснота ц



Примећује се да нарочито трећи став ове Бетовенове сонате обилује ознакама за динамику, како у вербалном тако и у графичком облику. Честе су појаве динамичког таласања, на мањем или нешто већем простору, углавном означене скраћеницама *cresc.* односно *decresc.*, мада се пијанисти помаже у тонском обликовању и уз помоћ графичких знакова за појачавање или стишавање звука. Као што смо могли да приметимо у првом ставу, тако и овде Барток педагошки припрема сваки нагласак, најчешће означен са *fp*, малим крешендом. Претходни пример је показао да је Барток о динамичким детаљима водио рачуна чак и код извођења каденци. У одсеку *b* троделне песме трећег става Барток минуциозно бележи динамику и артикулацију, а уз то ненаметљиво сугерише и жељени израз (*dolce*, *espr.* и *molto espr.*). Занимљиво је истаћи да се овде захтева динамичко варирање у оквирима тихог звука са повременим, мада увек припремљеним, нагласцима, а појављују се и друге педагошки условљене ознаке које додатно упозоравају на потребу финијег извођења фразе. На самом почетку Барток тражи двоструко тиху динамику и нежнији начин свирања (*pp dolce*), сасвим сигурно у

жељи да упозори свирача на суптилнији звук. Нешто гласнија динамика, као и одређени израз (*mp espr.*) намењени су деоници десне руке, а ознака за педал служи за реализацију сочнијег звука клавира. У наредним тактовима можемо приметити да Барток микродинамиком помаже кориснику партитуре у фразирању. Две усправне црте између 11. и 12. такта упућују на то да редактор жели кратак прекид музике. Он се надовезује на претходни крешендо, тако да се тиме додатно наглашава појава тихог звука (уз преузету ознаку *p* Барток ситнијим фонтом додаје *subito*). Комбинација различитих артикулационих ознака свакако спада у најзанимљивија Бартокова редакторска решења. У примеру који смо издвојили примећује се диференцијација леве и десне руке – полу-скраћивање се тражи за доњу, а тенуто за горњу деоницу. Вербалне ознаке *cresc.* и *decresc.* помажу приликом тонског обликовања и гипкијег тока музике, а незнатно успоравање (*poch. rit*) и занимљива примена крешенда на самом крају одсека *b*, чиме Барток жели да нагласи хроматски покрет према септими доминантног септакорда, припремају нас за почетак репризе првог дела троделне песме.

Пример бр. 34

Л. ван Бетовен: *Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру*, II став, т. 8-15

Ознаке за темпо и карактер

Што се тиче финијег варирања основног темпа у Бетовеновој сонати, Барток је на неколико места указао на нагло односно постепено успоравање музичког тока. За то је употребљавао различите ознаке не би ли диференцирао начин на који треба да се реализује успоравање темпа. Док на нагло повлачење темпа упућује вербална ознака *sostenuto*, уобичајене инструкције попут *ritard.* и *riten.* подразумевају постепено успоравање. Ова објашњења проналазимо у предговору сонате. Први пример наглог заустављања означеног италијанским изразом *sostenuto*, уз додатни предах у виду короне, проналазимо на самом крају првог става сонате. Поред тога, занимљив је детаљ када изворној двоструко тихој динамици, преузетој из партитуре-извора, Барток само за деоницу десне руке додаје још једно слово *p*. Као што знамо, такви потези нису били неуобичајени за Бартока као редактора, мада свакако упада у очи принцип по којем се сугестија додаје на крају постојеће ознаке.

Пример бр. 35

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, I став, т. 99-106



Како се на почетку првог става смењују лаганији и бржи темпо, фиксирани и (преузетим) метрономским ознакама, Барток користи мање и веће короне како би сигнализирао крајеве одсека. За фусноту под б) стоји објашњење у предговору да је потребно издржати дати такт двоструко дуже, након чега следи још један такт паузе (видети последњи акорд у Примеру бр. 30). За разлику од тога, када се појави мања корона коју Барток назива *Kis fermata* (мала фермата), тада се музички ток само незнатно продужава. Још један пример наглог повлачења темпа можемо издвојити на самом крају ове сонате и то на очекиваном месту када у каденци долази до израза готово импровизаторски карактер музике. Поред израза *sostenuto* Барток у наредном

такту тражи додатно „кочење“ које означава са *più sost.* Оно је још више истакнуто тиме што се појављују сфорцато у десној односно портато у левој руци (приметити ознаку *f* исписану мањим фонтом тик изнад деонице леве руке), као и педал, чиме се свакако добија пунији звук на клавиру. Из тога се потом „рађају“ елегантни украси које треба извести као да су тридесетдвојке, објашњава Барток у предговору.

Пример бр. 36

Л. ван Бетовен: *Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, IV став, т. 260-265*

Барток у три наврата у последњем ставу сонате сугерише постепено успоравање темпа пред почетак главне теме. Неколико ознака помаже свирачу да на адекватан начин артикулише последње тактове двеју епизода у овом ронду. Уз италијански израз који се односи на само успоравање *poco allargando*, Барток у првом случају тражи и посебан начин извођења основног тона доминанте, као својеврсног педала, те изнад доњег нотног система записује реч *pesante*. Трилер на тону *A* у последњем такту изводи се према упуствима која се налазе у предговору, а која подразумевају да се украс започне од основног тона. Пред почетак главне теме у партитури стоје и две запете којима је Барток означавао не само прекид у музици, већ и додатни одмор након тога, називајући га *Luftpause*. Након овог успоравања, као и у већини случајева, Барток ставља ознаку *a tempo*. Иако је динамичка слика у оба случаја слична, ако не и иста, Барток је ипак прецизира други пут, захтевајући велики крешендо (*cresc. molto*) уз

пратеће цртице са ознаком за гласни звук у мањем фонту на крају, што можда сугерише да је на том месту, за разлику од претходног, желео снажнији динамички контраст.

Пример бр. 37а

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, IV став, т. 79-84



Пример бр. 37б

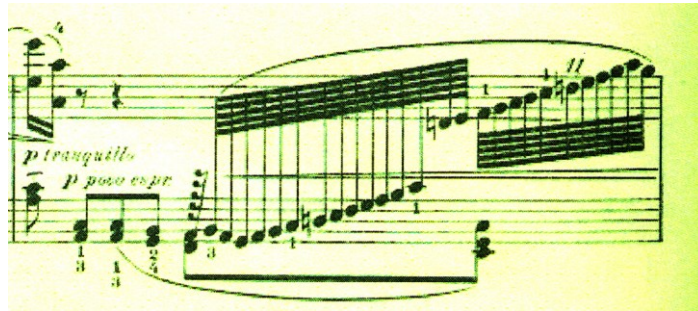
Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, IV став, т. 162-168



Бартук је у овој сонати употребио неколико италијанских ознака за карактер, који се најчешће уочавају у трећем ставу – dolce, espressivo, molto espressivo, sonore, tranquillo, leggiero, pesante. Како се вербална сугестија за мирно извођење (*tranquillo*), на коју наилазимо на самом почетку каденце пред крај трећег става, уз присутну ознаку *p* може заправо протумачити као инструкција за успоравање темпа (слично оном месту на крају развојног дела из првог става Моцартове сонате!).

Пример бр. 38

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, III став, т. 24



Ознаке за артикулацију, динамику и карактер свакако могу допринети и адекватној карактеризацији и диференцијацији одређених фраза унутар већих целина, па тако у четвртом ставу Бетовенове сонате након једног готово скерцозног одсека са оштрим динамичким контрастима који прате и регистарске промене следи нешто сасвим другачије. Насупрот оштрини и рескости клавирског звука на почетку прве епизоде у облику ронда (т. 25-35), добијеног путем јачих акцената, тиха динамика, ознака за израз *leggiero*, као и меки стакато тонови у левој руци, доносе транспарентнији и нежнији звук инструмента. Фуснота под е) поново нас усмерава на објашњење које стоји у предговору. Барток жели да се у деоници десне руке као водећи глас издвоје горњи тонови.

Пример бр. 39

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, IV став, т. 25-41



Поред тога што је ознаке за педал традиционално употребљавао како би на одређеним местима додао волумен клавирском звуку, Барток је у овој сонати исто тако желео да постигне и посебне ефекте уз помоћ овог средства. Већ смо могли да видимо да је на појединим местима у првом ставу педалом интензивирао нагласке, али нарочито су занимљиви редакторови потези у области истицања промена хармоније путем педализације. Један од свакако најсуптилнијих примера за то проналазимо на почетку првог става Бетовенове сонате, када се након каденце у основном тоналитету Ес-дура појављује доминанта за други ступањ, дакле акорд Це-дура. У том тренутку неприпремљене промене Барток предлаже пијанисти да и педалом на посебан начин обоји звук клавира. Томе доприноси и двоструко тиха динамика којој редактор мањим фонтом додаје још једно слово *p* (овог пута испред преузете ознаке!).

Пример бр. 40

Л. ван Бетовен: Соната за клавир оп. 27 бр. 1 у Ес-дуру, I став, т. 24-27



ЧЕТВРТО ПОГЛАВЉЕ

Бартокова издања Шубертових Скерца

Барток је потврдио своју наклоност према уписивању и најмањих детаља приликом редакторских захвата и у два композицијама из Шубертовог клавирског опуса које су у центру наше истраживачке пажње. Богата динамичка слика, мноштво употребљених ознака за артикулацију и пригодни италијански придеви који сугеришу израз у великој мери помажу младом пијанисти на путу ка формирању јасне звучне слике ових комада. Иако се чини да нису посредни композиције намењене за велике концертне дворане, него управо за интимно окружење романтичарских салона, то не значи да у својим мање претенциозним оквирима не изискују разноврсност контраста у домену динамике и карактера. У то нас уверава управо сам Барток који се потрудио да унесе мноштво детаља којима се суптилно истиче претежно елегантно-скерцозни карактер ових Шубертових остварења. Како су сви музички параметри подједнако важни за предочавање укупне слике о карактеру одређених тактова, реченица или читавих одсека, наводићемо примере у којима ћемо моћи да прокоментаришемо неколико редакторских аспеката.

Што се тиче употребљених ознака за артикулацију, оне се крећу од меког и љупког стаката преко нешто звучнијег портата и облог легата до повремених оштријих нагласака. Могло би се рећи да баш због салонског карактера ових композиција и преовлађује артикулација која наглашава мекоћу и елеганцију. Веома детаљна динамичка слика, како на микро тако и на макро плану, умногоме олакшава посао младом извођачу. Већ неколико пута споменути принцип коришћења дупле динамике примењује се и у овим Бартоковим редакцијама, мада изостаје примена ознака за крешендо и декрешендо са дебљим и тањим линијама. Неколико италијанских израза додатно наглашавају оно што сугеришу графичке ознаке, тако да се Барток као редактор и педагог и на тај вербални начин обраћа корисницима ових партитура.

Издашне динамичке ознаке у обе композиције, комбиноване са разноврсном артикулацијом, у највећој мери су заслужне за адекватно дефинисање карактера појединих тематских целина или диференцијацију између два различита одсека троделне песме. Ритмови првог дела у првом скерцу само су на тренутке заострени јачим контрастом на малом простору. У распону од само три такта нагло се путем брзог

декрешенда (*molto dim.*) прелази из двоструко гласне (*ff*) у тиху динамику (*p*). Уз то Барток прибегава и употреби упечатљиве артикулације којом додатно појачава разлику између громког почетка, подржаног педалом и повезаног луком, и суптилнијег краја, умекшаног стакатом, са дидактичким исписаним нагласцима за шеснаестинске мотиве и препоруком за израз у виду италијанске речи *scherzando*. Интересантно је да Барток приликом друга два наступа истог одломка преиначује почетну ознаку за полускраћивање, која се налази на доминантном акорду, у ону која сугерише издржавање тонова до краја њиховог трајања.

Пример бр. 41

Ф. Шуберт: *Скерцо бр. 1* у *Бе-дуру*, т. 13-16



Занимљиву двоструку динамику Барток је записао у средњем одсеку дела А сложене троделне песме првог Скерца. Док за деоницу десне руке у одабраном одломку тражи најпре крешендо, а потом и декрешендо, почињући и завршавајући у двоструко тихој динамици, дотле за мотиве коју свира лева рука Барток предлаже управо обрнуто динамичко таласање. Нарочито треба приметити да на самом крају декрешенда који се налази између два линијска система у 39. такту Барток истовремено предлаже и мало појачавање звука које се односи само на мелодију у дисканту, због чега се графичка ознака проналази изнад нотног система. Лакши звук клавира, потребан за извођење овог одломка, сугерисан је путем италијанског израза *leggiero*.

Пример бр. 42

Ф. Шуберт: *Скерцо бр. 1 у Бе-дур*, т. 35-42

Упечатљиви мада увек суптилни контраст уочавамо на још једном месту у овом комаду, а Барток поново не пропушта прилику да својим редакторским потезима јасније предочи музичке финесе. Раскошнији звук клавира постиже се легатом широког даха, који се до тада није појављивао у току композиције, додатно истакнутим вербалним упутством *legatissimo* за што лепше повезивање тонова. Свирачу у томе свакако помажу и ознаке за педал, које у садејству са снажним појачавањем звука (*molto cresc.*) ефектно наглашавају појаву јаког нагласка у 47. такту (*ffz*). Након тога, Барток предлаже константно стишавање (*dim.* потом и *decresc. sempre*) пред појаву репризе првог дела песме. У овом примеру смо по други пут сведоци изненадних и наглих „узбуркавања“ музичког тока у овом комаду, који су иначе типични за романтичарско поимање жанра скерца. Барток је то свакако препознао у овој композицији, те није пропустио да укаже на могућности различитог бојења Шубертове музике.

Пример бр. 43

Ф. Шуберт: *Скерцо бр. 1 у Бе-дуру*, т. 43-51

43

legatissimo

mp *molto cresc.*

4

ffz

dim.

decresc. sempre

p

pp

Слични контрасти у карактеру музике красе и Шубертов „Скерцо у Дес-дуру“, из којег ћемо овом приликом издвојити један нарочито упечатљив пример. На почетку одабраног одломка издваја се нешто грубљи, снажнији звук у доњем регистру клавира, с тим да су три стакато акорда праћена ознаком *pesante*, чиме Барток упозорава да не жели само краће трајање нота. Након тога музика прелази у виши регистар инструмента, те уз адекватне редакторске сугестије, у виду тихе динамике и придева попут *dolce* и *dolce grazioso*, добијамо потпуно другачију боју, што би могло да се протумачи као оркестарско виђење композиторовог изворно клавирског писма. Детаљна микродинамика одраз је неколико пута споменуте Бартокове педагошке бриге и за најмање аспекте партитуре. Како он ништа не препушта случају, исто тако не изостају ни сугестије које се односе на ширу динамичку слику цитираног одломка, па тако је сваком извођачу ових редова потпуно јасно да се пред бурну каденцу у 51. такту тражи постепено замирање звука. Ознака *tranquillo* је на овом месту употребљена као својеврсни синоним за успоравање темпа, што смо учили и у првом ставу Моцартове сонате, где је Барток на исти начин предложио смиривање музичког тока пред почетак репризе.

Пример бр. 44

Ф. Шуберт: *Скерцо бр. 2 у Дес-дуру*, т. 29-52

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system (measures 29-36) is marked *pesante* and *dolce*. The second system (measures 37-42) is marked *dolce grazioso* and *pp*. The third system (measures 43-48) is marked *mp*, *p*, and *triquillo*. The fourth system (measures 49-52) is marked *cresc.*, *ff*, and *a tempo*. The score includes various articulations, slurs, and dynamic markings throughout.

У облику сложене троделне песме највећи контраст се као и обично постиже у средишњем трију, па је такав случај и у Шубертовим композицијама које анализирамо у овом раду. Овом приликом навешћемо одломак трија из првог скерца, пошто се другачији карактер музике уз свеприсутни легато додатно наглашава изразима попут *tranquillo* и *sonore*. Типично Бартоково дуплирање сугестија за извођење препознају се у истовременом постојању графичке и вербалне ознаке за повезивање тонова. На овом месту израз *tranquillo* не односи се на успоравање темпа као у претходном примеру, већ се употребљава за оно што и сама италијанска реч имплицира – миран музички ток. Поново можемо приметити Бартокову микродинамику, која прати контуру мелодијске линије у деоници десне руке.

Пример бр. 45

Ф. Шуберт: *Скерцо бр. 1 у Бе-дуру*, т. 101-108

6
101
Trio.
tranquillo
sonore legato
p
a) 34313
b)
mf

This musical score shows measures 101 to 108 of the Trio section of Schubert's Scherzo No. 1 in B-flat major. The tempo is 'tranquillo' and the articulation is 'sonore legato'. The piece is in 3/4 time. The score is written for piano with a treble and bass clef. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Handwritten annotations include '6' above the first measure, '101' above the second measure, and 'a) 34313' and 'b)' above the first and second measures respectively. Dynamic markings include 'p' at the beginning and 'mf' at the end.

Неколико тактова касније Барток поново прибегава минуциозном исписивању динамике, па тако пијаниста пред собом нема само јасан шири план у домену овог музичког параметра, већ се пред њега постављају и нешто финији захтеви у виду диференцирања динамичкихгибања у деоницама леве и десне руке.

Пример бр. 46

Ф. Шуберт: *Скерцо бр. 1 у Бе-дуру*, т. 117-122

117
pp
cresc.
mf dim.

This musical score shows measures 117 to 122 of the same Trio section. It continues the melodic and bass lines from the previous example. Handwritten annotations include '117' above the first measure, 'pp' at the beginning, 'cresc.' above the fifth measure, and 'mf dim.' above the sixth measure. The score shows a dynamic shift from piano to mezzo-forte and then a gradual decrease in volume.

ПЕТО ПОГЛАВЉЕ

Бартокова збирка „На отвореном“

Заиста је јединствена ситуација, сматра Шомфаи, да је Бела Барток уједно био један од највећих композитора 20. века, потом изванредан пијаниста који је био блиско повезан са бечко-пештанском извођачком традицијом устаљеног пијанистичког репертоара, као и савесни редактор са богатим искуством у припремању инструктивних издања композиција из барокне, класичарске и романтичарске епохе. Шомфаи наглашава да се Бартокова дела могу разумети управо путем пажљивог проучавања легенди које се проналазе у неколико његових извођачких издања, пошто су у њима описана значења одређених музичких ознака (Somfai, 1987: 75). Иако је Барток био свестан да је нотација у најбољем случају непотпуни језик који не може на папир да пренесе оне аспекте за које ми немамо систем симбола, он се ипак трудио да своје новине у процесу истраживања нових звучних могућности клавира изрази и што јасније пренесе путем постојећих, дакле традиционалних ознака. Викторија Фишер сматра да је Барток развио веома детаљан и специфичан стил нотације управо зато што је у исто време био активан као композитор, извођач и педагог. Он је разумео изазове преношења својих композиторских замисли путем нотације, био је затим свестан процеса примања једне такве поруке као извођач, а с обзиром да је готово читав свој радни век провео радећи са младим пијанистима, схватао је да мора постојати начин да се те нове идеје у домену нотације објасне студентима (Fischer, 2001: 285).

Уколико желимо да на прави начин разумемо новине у Бартоковој клавирској музици и да је интерпретирамо онако како је то композитор замислио, важно је да нагласимо чврсту повезаност истраживања нових звучних потенцијала клавира, условљених открићем богате традиције источноевропске народне музике, са уметниковим тежњама да створи посебан стил нотације који би му омогућио да на нотном папиру што прецизније фиксира сопствене иновације. Поред снажног уплива фолклорних утицаја у Бартоков музички језик, Фишера сматра да је и Дебисијева клавирска музика умногоме утицала на мађарског композитора. Обојица су истраживали нове звучне могућности клавира и представљали их путем специфичне нотације. Познато је да Барток није само радо свирао и подучавао Дебисијеву музику, него је и признао његов утицај на сопствени композиторски стил (Fischer, 1995: 287).

Паралелно са пробијањем нових путева у области клавирске музике, Барток је био ангажован да за пештанске издавачке куће припреми инструктивна издања композиција стандардног пијанистичког репертоара, те Викторија Фишер наглашава да су нека од тих издања, посебно Бахових дела, послужила као припремни терен за обликовање специфично бартоковског стила нотације (Fischer, 2001: 95).

Приликом анализирања Бартокове клавирске музике важно је да узме у обзир Шомфајјева подела на дидактички и извођачки стил нотације у композиторовом стваралаштву. У клавирским делима са израженом педагошком наменом уочава се нотациони стил веома сличан оном који је Барток примећивао у редакцијама дела других композитора, док се у сложенијим комадима писаним за концертни подијум примећује једноставнији стил нотације усмерен само на истицање посебних ефеката (Somfai, 1987: 89). Сасвим је очекивано да је Барток много више бринуо о инструктивности своје нотације у оним делима која су била намењена за подучавање младих пијаниста („За децу“, „Десет лаких клавирских комада“), него у оним зрелијим остварењима писаним за потребе његових наступа и за искусније свираче („Соната за клавир“, „У природи“, „Свита оп. 14“). Међутим, ФишEROVA наводи да се у неким Бартоковим композицијама са приличним техничким захтевима, као што су „Петнаест мађарских народних песама“ и „Импровизације на мађарске народне песме“, наилази на детаљне извођачке ознаке, које додуше немају едукативни циљ него су употребљене зарад изражавања специфичности композиторовог фолклором инспирисаног музичког језика (Fischer, 1995: 291). Што се тиче еволуције Бартоковог стила нотације у клавирским делима, примећује се да је у почетку био веома детаљан и издашан приликом употребе ознака за извођење, а како је време пролазило нотација је постајала чистија и сведенија. Не само да је постојала већ споменута разлика између педагошких и концертних дела, него је једноставност нотационог писма дошла и као резултат сазревања композиторовог стила, а самим тим и свих оних специфичних средстава путем којих се такав стил и изражавао. Према мишљењу Викторије Фишер, промена у начину нотације у Бартоковим делима могла је бити узрокована и склапањем уговора са аустријском издавачком кућом Universal Edition, пошто су њихове партитуре биле много сведеније по том питању (Fischer, 1995: 291).

Барток је компоновао пет комада који чине саставни део збирке „На отвореном“ у летњим месецима 1926. године, а штампала их је аустријска издавачка кућа Universal Edition. У предговору партитуре коју употребљавамо у овом раду Бартоков син Петер записује да композитор није замислио ову композицију у форми свите, већ као низ од

пет индивидуалних клавирских минијатура. Такође се истиче да није била композиторова жеља да подели комаде у две групе, онако како је то учињено због потреба издавачке куће. У првој свесци налазе се три композиције – Са бубњевима и гајдама, Баркарола и Мизет. Два преостала комада – Музика ноћи и Потера – чине саставни део друге свеске ове Бартокове збирке. На примерима ових комада моћи ћемо да закључимо да се Бартоков зрели нотациони стил развија до оне минуциозности која нам је позната из претходно анализираних извођачких издања само у посебним случајевима када то сам музички материјал захтева.

Прва минијатура из збирке „На отвореном“ прави је показатељ изразите сведености нотације, која је постала карактеристична за композиторов зрели стил, нарочито у делима намењеним напреднијим пијанистима. Веома скромне ознаке за начин извођења овде су у складу и са наглашено сведеним музичким материјалом композиције. Оквирни одсеци заснивају се на имитацији грубог звука бубњева и гајди, који се евоцира путем перкусивне употребе дисонантних интервала, најпре у најнижем регистру клавира. У централном одсеку уочава се мање перкусивни третман клавира, пошто се појављују лукови које повезују тонове нешто развијеније мелодике. Почетна ознака *pesante* и претежно гласна динамика представљају звучни и изражајни оквир овог комада, а оштрини звука доприносе и повремене појаве нагласака у виду сфорцата, маркатисима или стакатисима. С обзиром да се у овом комаду не изискују било каква финија нијансирања у звуку, сасвим је очекивано и да је нотациони језик сведен на минимум ознака. Позивајући се на истраживање Бенцамина Сачова (Benjamin Suchoff), који је детаљно анализирао употребу ознака за артикулацију у Бартоковој збирци „Микрокосмос“, Викторија Фишер наводи да је Барток употребљавао перкусивне и неперкусивне врсте додира клавијатуре. Док у прву групу спадају ознаке за стакато, стакатисимо, нон-легато и легатисимо, у другој групи се налазе ознаке попут тенута, полу-тенута, портата, као и изрази *espressivo* и *dolce* (Fischer, 1995: 291). Сам Барток је у свом есеју „О клавирском проблему“ истакао да се урођена природа клавира најбоље изражава када се он употребљава као перкусивни инструмент, те је управо такво становиште веома важно за разумевање развоја композиторовог новог музичког језика (Fischer, 1995: 286). Управо такве елементе перкусивног звука праћеног веома скромним ознакама за извођење препознајемо у првом, али и последњем комаду из збирке „На отвореном“, који се нарочито истиче због техничких захтева у деоници леве руке. Остинатна ритмичка фигура која чини основу басове деонице у комаду Потера изискује спретност и издржљивост свирача.

Пример бр. 48

Б. Барток: Са бубњевима и гајдама, *На отвореном*, т. 1-10

Béla Bartók
(1926)

Pesante, ♩ = 132

Piano



Пример бр. 49

Б. Барток: Потера, *На отвореном*, т. 9-11

9



Други комад Баркарола заснива се на константним променама метра, веома често се употребљава интервал кварте, а музички ток покрећу осминске фигурације у деоници леве руке. За разлику од првог комада чији се звук своди на незнатно варирање гласне динамике, овде се уочава нешто богатија динамичка слика, затим чешћа су динамичка гибања уз употребу ознака за постепено појачавање и стишавање, па чак је на неколико места начињена и диференцијација динамике између различитих деоница. У наредном примеру можемо видети да је Барток предвидео својеврсно динамичко нијансирање – деоница леве руке у којој се уочава споменута остинатна осминска фигура треба да се изводи тихо (*p*), један степен изнад (*mp*) намењен је највишем гласу у којем се налазе издржани тонови, а свака појава ноте *fis1* у средњем гласу ограничена

је на двоструко тиху динамику. Овде такође можемо истаћи да је Барток са намером исписивао дуже лукове како би указао на фразирање с обзиром на то да се јављају честе промене врсте такта. Италијански израз *cantando* усмерава извођача на распеваност.

Пример бр. 50

Б. Барток: Баркарола, *На отвореном*, т. 11-15



Динамичка и темповска варирања карактеристичн су за музички ток трећег комада. Назив Мизет упућује на то да је Барток музичким средствима желело да евоцира звук малих гајди. Познато нам је да је мађарски композитор употребљавао две различите ознаке за прекид музике у редакцијама дела других композитора, али на такве знаке наилазимо и у његовим клавирским делима. У наредном примеру можемо видети да је Барток желео прекид музике и додатни одмор након тога, па због тога стоји ознака коју он назива *Luftpause* ('). Све се то дешава пре него што наступи нешто бржи темпо у односу на почетни. Тада се уосталом и по први пут у том комаду појављује нешто развијенија мелодија, те је разумљиво због чега је Барток желео да начини израженију паузу пред почетак одсека означеног са *leggero*.

Пример бр. 51

Б. Барток: Мизет, *На отвореном*, т. 39-42



Најдеталјнија партитура која нас подсећа на бартоковску минуциозност краси Ноћну музику из збирке „На отвореном“. С обзиром на то да је у овој минијатури композитор истраживао деликатне звучне могућности клавира, сасвим је очекивано да су у много већој мери присутне разноврсне ознаке за динамику и артикулацију. Већ у првим тактовима композиције Барток усмерава пажњу извођача на кратка упутства у фуснотама, па тако у првој записује да је дати украс потребно извести на добу. Мотивски материјал првог одсека ове минијатуре заснива се на неколико елемената – тонски кластери са украсима чине својеврсни остинато и записани су у најнижем линијском систему, затим изнад тога Барток уз помоћ ознаке за маркато издваја мелодију, док у трећем нотном систему ниже разноврсне мотиве који представљају имитацију звукова из природе. Споменута ознака за фусноту налази се одмах испод кластера у доњем линијском систему, а објашњење се очекивано проналази у дну стране, где стоји да се свака од ових група мора одсвирати на добу.

Пример бр. 52

Б. Барток: Музика ноћи, *На отвореном*, т. 1-2

Lento, ♩ = 72-69

1)

Неколико тактова касније Барток уводи и други украс за чије је правилно извођење поред појашњења у фусноти увео и витичасту заграду. За разлику од претходног, овај је потребно одсвирати на слабом тактовом делу, пре добе. Украсне ноте праћене су малим појачавањем звука све до незнатног сфорцата (*poco sf*) након којег следи поновно враћање на почетну динамику.

Пример бр. 53

Б. Барток: Музика ноћи, *На отвореном*, т. 7-8

7

poco sf *poco sf* 3

m.s.

Извођачки захтеви постају већи када се овако прецизном микродинамичком плану додаје и постепено појачавање односно стишавање звука, који се односе на читаву деоницу.

Пример бр. 54

Б. Барток: Музика ноћи, *На отвореном*, т. 13-17

Musical score for measures 13-14. Measure 13 starts with a tempo of $\text{♩} = 66$. The right hand features a sixteenth-note pattern with a *cresc.* marking and a *poco sf* dynamic. The left hand has a *m.s.* marking and a *cresc.* marking. Measure 14 continues with a *mf* dynamic in the right hand and a *mp* dynamic in the left hand, both with *cresc.* markings.

Musical score for measures 15-16. Measure 15 shows a *dim.* marking in the right hand and a *m.s. dim.* marking in the left hand. Measure 16 begins with a *p* dynamic in the right hand and a *pp* dynamic in the left hand. A tempo change to *Un poco più andante, ♩ = 76* is indicated, along with a *p dolce* dynamic.

Un poco più andante, $\text{♩} = 76$
p dolce

Необичне кривуље које је Барток употребљавао у редакцијама дела других композитора како би на визуелно пријемивији начин указао на целину музичке фразе проналазе се и у његовим клавирским делима. У комаду Музике ноћи овакве лукове се појављују на неколико места са истим циљем пошто се везују за исти мотив. У цитираном одломку видимо да нас обе кривуље воде до тона fis_2 који је записан у другом линијском систему, али важно је нагласити да се он не изводи тако што се поново притиска дирка, него остаје да звучи пошто је већ одсвиран у претходном украсу, записаном у највишем линијском систему. Пре него што је потребно извести прекид у музици и након тога додатни одмор, на шта нас упућује добро позната ознака у облику запете, Барток бележи још једну занимљиву графичку ознаку (дијагоналну црту) којом жели да укаже на то да су и тонови fis_2 и gis_2 део претходног акордског кластера. У фусноти композитор објашњава да је то потребно извести дланом.

Пример бр. 55

Б. Барток: Музика ноћи, На отвореном, т. 39-40

1) mit der Handfläche / tenyérel
avec la paume / with the palm

ЗАКЉУЧАК

Бела Барток је био веома плодан редактор клавирске музике минулих епоха. Поред пасиониране посвећености прикупљању и уметничком обрађивању народне музике, композиторског стваралаштва и богате концертне активности, Барток је радио и као професор клавира на Музичкој академији у Будимпешти. Иако према сведочењима својих студената није стављао педагогију на високо место у својој хијерархији активности, посвећујући се подучавању младих у свирању клавира пре свега због финансијске сигурности, Барток је ипак за собом оставио изузетну педагошку заоставштину у виду мноштва композиција инструктивног карактера за различите нивое извођаштва, као и многобројна издања дела других композитора која су били детаљно опскрбљена упутствима за интерпретацију записане музике. Проучавањем његових инструкција записаних не само у партитурама које је подвргавао својој редакторској замисли, ослањајући се у великој мери на већ добро установљењу традицију припремања музике за штампу, него и ван нотног текста у виду краћих и дужи белешки у фуснотама, где је често записивао и веома лична запажања о музици, као и у предговорима и легендама, може се видети његов изузетно педантан и предан однос према редакторским задацима који су му били поверени, али и његови специфични захтеви везани за одређене музичке параметре на којима је као клавирски педагог инсистирао приликом израде композиција.

Најочигледнији педагошки гестови приликом припремања Бахових, Моцартових и Бетовенових композиција за штампу огледају се у другачијем распоређивању дела унутар збирки. Уместо принципа по којима се композиције обично нижу, било по критеријуму времена када су дела настала или другим специфичним разлозима, Барток је поређао дата остварења почев од најлакших ка најтежим. У предговорима, додацима и легендама, објављенима у склопу партитура које је спремао за различите издавачке куће, Барток је пружио основне увиде у свој специфичан третман изражајних средстава у музици које је употребљавао приликом тумачења дела својих великих претходника. У тим текстовима можемо пронаћи неопходне информације о многих техничким и изражајним детаљима који се постављају пред пијанисту у датим композицијама, али исто тако се од нас захтева да те опише имамо на уму када изводимо и композиторова оригинална дела. Сви истраживачи Бартокове мање познате редакторске активности сложили су се око тога да је он користио време проведено у припремању барокног и класичарског репертоара као својеврстан полигон за истраживање начина на које може

да рedefинише могућности клавирског звука у својим делима. Нарочито је у том смислу био посвећен осмишљавању различитих врста додира клавијатуре, мада не путем измишљања нових нотационих средстава него необичном комбинацијом традиционалних ознака. Судајући према сећањима његових студената и ономе што можемо прочитати у предговорима и додацима партитурама, Бартоку су од нарочите важности пре свега биле динамика и артикулација, које су уз богат вербални изражајни вокабулар намењене јаснијем предочавању формалних целина, мањих или већих, младом и неискусном пијанисти. Обликовање тоналних планова и формалне структуре композиција биле су му на првом месту по важности, те је сва музичка изражајна средства уписана у партитуру и ван ње употребљавао тако да помогне свирачу у процесу долажења до адекватне интерпретације датог дела. Прецизност у извођењу артикулационих, динамичких и ритмичких захтева партитуре били су неопходни да се задовоље његових високи извођачки критеријуми, што потврђују речи његових студената који су њим првенствено радили на самој музици, остављајући решавање техничких дилема за време пре и после сусрета са професором Бартоком.

Детаљним проучавањем Бартокових редакција одабраних дела може се закључити да су дате партитуре испуњене бројним инструктивно обојеним упутствима за извођење. Редактор је увек водио рачуна о томе да путем свих расположивих средстава нотационог језика непосредније пренесе педагошку информацију младом извођачу, те да му захваљујући свом веома добром познавању композиција мајстора клавирске музике и у складу са сопственим извођачким искуствима помогне у решавању пре свега музичких проблема који се постављају пред интерпретаторе. Бројне ознаке за појачавање и стишававање звука често су пратиле контуру мелодијских деоница, јасније предочавајући пијанисти на који начин треба да изведе музичке фразе. Томе су умногоме помагали и додати лукови, како они традиционалног изгледа тако и они мање уобичајени лукови, који су услед непостојања другачијег симбола били употребљени за означавање музичких фраза. Како је Бартоку нарочито било важно да пијаниста у својим интерпретацијама на одговарајући начин обликује мање и веће формалне целине, нарочито у полифоним преплетима Бахове музике, не чуди нас што је за те потребе изналасио и сасвим специфична редакторска решења, попут исписивања лукова различитих облика како би визуелно прецизније обухватиле жељене тонове или чак исписивања гласова у појединачним нотним системима.

Поред тога што су Бартокова инструктивна издања свакако била од помоћи студентима Музичке академије у Будимпешти, она су се показала веома важним и

приликом сваког дубљег задирања у саму композиторову стваралачку делатност. Не само да проучавање комплетне личности уметника и свих његових делатности током живота, ма какве оне биле, увек доприносе јаснијем увиду у његове доприносе музичкој историји, него такви свеобухватни погледи веома често представљају истраживачку неминовност без које не можемо у целини разумети место тог уметника у низу његових претходника и следбеника. Увидом у Бартокова редакторска задужења сазнајемо да су она послужила као пробно тло за истраживање нових могућности изражавања клавирског звука путем иновативне употребе традиционалног нотационог језика. Иако сагледавањем хронологије Бартокових активности на том пољу примећујемо постепено опадање, не можемо да не уочимо видан напредак у тој веома одговорној дужности редиговања музике старих мајстора. Вежбајући се у примени разноврсних ознака које сугеришу одређену интерпретацију везану за дужину трајања тонова, могућности њиховог другачијег бојења, потом пластичније вајање музичких фраза, мада и већих одсека форме, уз веома важну примену динамичког сенчења, Барток је припремао терен за артикулисање сопствених идеја и то нарочито у композицијама са фолклорним цитатима.

Овим радом сам желела да покажем једну без сумње мање познату и истражену страну Бартокове делатности, нарочито зато што се у домаћој музиколошкој литератури уочава веома изражени недостатак стручних осврта на многе композиторове делатности. Уколико бисмо могли да расправљамо о примењивости Бартокових наглашено педагошких издања у данашњој настави клавира или да их подвргнемо критичком преиспитивању у односу на друга издања, свакако не можемо рећи да је ова вишегодишња уметникова активност била на маргини његових многобројних активности.

ИЗБОРИ

- BACH, J. S: Das Wohltemperirtes Klavier, Budapest, Editio Musica Budapest, 1950.
- BACH, J. S: Das Wohltemperirtes Klavier, Budapest, Rozsnyai Károly Kiadása, 1913.
- BARTÓK, BÉLA: Im Freien I&II, Wien, Universal Edition, 1990
- BEETHOVEN, Ludwig van: Zongoraszonátái, Budapest, Rózsavölgyi, 1912.
- MOZART, W. A: Szonáták zongorára, Budapest, Editio Musica Budapest, 1950.
- SCHUBERT, Franz: Két scherzo, Budapest, Editio Musica Budapest, 1911.
- ANDRÁS, Wilhelm: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2000.
- BARTH, George: Mozart Performance in the 19th Century, *Early Music*, Oxford, November 1991, Vol. 19, 4.
- BÓNIS, Ferenc: *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*, Budapest, Püski Kiadó, 1996.
- BREUER, János: Bartók és Bach, *Muzsika*, Budapest, szeptember 1975, Vol. 18, 9
- CHO, Young So: Béla Bartók's editorial input as seen in his edition of Piano Sonata HOB.XVI:49 in E flat major, DMA dissertation, University of North Texas, 2014.
- FISCHER, Victoria: Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók: Evolution and Interpretation, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, January 1995, Vol.36, 3-4.
- FISCHER, Victoria: Piano music: teaching pieces and folksong arrangements, u: *The Cambridge Companion to Bartók*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- GILLIES, Malcolm: *Bartók Remembered*, London, Faber and Faber, 1990.
- GILLIES, Malcolm: *Bartók as Pedagogue*, *Studies in Music*, 1990, 24.
- HUANG, Fung-Yin: *Bartók's contributions to piano pedagogy: his edition of Bach's Well-Tempered Clavier and impressions of former students*, DMA dissertation, The Ohio State University, 1994.
- HUNKEMÖLLER, Jürgen: Bartók und Mozart, *Archiv für Musikwissenschaft*, Stuttgart, January 1986, Vol.43, 4.
- SOMFAI, László: Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók's Piano Notation in the Years 1907-14, *19th-Century Music*, Berkeley, July 1987, Vol. 11, 1.

- SOMFAI, László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, Budapest, Akkord Zenei Kiadó, 2000.
- SREBERENKA, Igrid: *Béla Bartók's Edition of Mozart's Piano Sonatas*, DMA dissertation, Louisiana State University, 1993
- SZÉKELY, Júlia: *Bartók tanár úr*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1978.
- SZÉKELY, Júlia: *Elindultam szép hazámból. Bartók Béla élete*, Budapest, Móra Ferenc könyvkiadó, 1971.
- STACHÓ, László: 20. századi instruktív kiadások Bach Das Wohltemperierte Klavierjából, Szemináriumi dolgozat Somfai László Bach - kurzusára, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2003.
- STACHÓ, László: Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai, PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013.
- VIKÁRIUS, László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1999.