

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КЛАВИРСКА КАТЕДРА

**Никола Здравковић**

***ИНТЕРПРЕТАТИВНО ТУМАЧЕЊЕ ФАНТАЗИЈСКОГ ФЕНОМЕНА  
У КЛАВИРСКОЈ МУЗИЦИ 19. ВЕКА***

**Докторски уметнички пројекат**

**– писана теза –**

Ментор: мр Александар Сердар, редовни професор  
Коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор

Београд, 2019.



Велику захвалност желим да искажем ментору, проф. мр Александру Сердару, за све музичке смернице и знања која су ми била од непроцењивог значаја у креирању докторског уметничког пројекта.

Изразиту захвалност упућујем коментору, проф. др Тијани Поповић Млађеновић, на свесрдној помоћи и безгранично важним саветима при обликовању и финализирању писане тезе.

## САДРЖАЈ

<b>УВОДНА РЕЧ АУТОРА</b> .....	1
<b>I ФЕНОМЕН ФАНТАЗИЈСКОГ У МУЗИЦИ</b> .....	3
1.1. УВОД.....	3
1.2. МУЗИЧКА ФАНТАЗИЈА.....	3
1.2.1. Музичка фантазија као музичка врста.....	4
1.2.2. Фантазијски принцип и укрштање са стандардизованим обликом.....	5
1.3. ФЕНОМЕН ФАНТАЗИЈСКОГ КОД БЕТОВЕНА, МЕНДЕЛСОНА, ШОПЕНА И БРАМСА.....	5
1.3.1. БЕТОВЕН: рађање двозначног дела <i>Sonata quasi una fantasia</i> .....	6
1.3.2. Појавност фантазијског код раног МЕНДЕЛСОНА.....	13
1.3.3. Тајанственост ШОПЕНОВЕ <i>Полонезе-фантазије</i> .....	18
1.3.4. БРАМСОВ фантазијски свет.....	25
1.4. ЗАКЉУЧАК.....	32
<b>II АНАЛИЗА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА</b> .....	34
2.1. УВОД.....	34
2.2. БЕТОВЕН: <i>Соната опус 27 број 1</i> – Шнабел, Фишера, Корстик.....	35
2.2.1. Бетовен кроз призму Шнабела.....	36
2.2.2. Бетовен у имагинацији Фишера.....	41
2.2.3. Корстик и Бетовен.....	43
2.3. МЕНДЕЛСОН: <i>Три фантазије или каприча опус 16</i> – Кириакуова, Алпенхајмова, Фрит.....	46
2.3.1. Фритова замисао Менделсона.....	47
2.3.2. Кириакуова у тумачењу Менделсона.....	50
2.3.3. Илзе фон Алпенхајм и Менделсон.....	53
2.4. ШОПЕН: <i>Полонеза-фантазија опус 61</i> – Франсоа, Пирешова, Буњин.....	54
2.4.1. Шопен у машти Буњина.....	55
2.4.2. Умеће једноставности – Самсон Франсоа и <i>Полонеза-фантазија</i> .....	62
2.4.3. Пирешова и њено рашчитавање Шопена.....	64

2.5. БРАМС: <i>Фантазије опус 116</i> – Гилелс, Шерман, Ортизова.....	66
2.5.1. Кристина Ортиз и њена креација Брамса.....	67
2.5.2. Мајсторство Гилелса кроз Брамсове <i>Фантазије</i> .....	71
2.5.3. Шерманов Брамс.....	74
2.6. ЗАКЉУЧАК.....	76
<b>III РЕФЛЕКСИЈА „ЗВУЧНЕ“ ПРИЗМЕ .....</b>	<b>78</b>
3.1. ПЕДАГОШКО СТАБЛО.....	78
3.2. ТУМАЧЕЊЕ ФЕНОМЕНА ФАНТАЗИЈСКОГ У МУЗИЦИ ОД ИДЕЈЕ ДО РЕАЛИЗАЦИЈЕ	
Отисак креације – <i>Концертно извођење докторског уметничког пројекта</i> .....	79
<b>ЗАКЉУЧНА РЕЧ АУТОРА.....</b>	<b>92</b>
<b>СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ.....</b>	<b>93</b>

## УВОДНА РЕЧ АУТОРА

У фокусу писаног дела докторског уметничког истраживања налазе се композиције које су презентоване и извођачки, током концерта на чијем су се репертоару нашла следећа дела: Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven): *Соната опус 27 број 1 (Sonata quasi una fantasia)*, Феликс Менделсон Бартолди (Felix Mendelssohn Bartholdy): *Три фантазије или каприча опус 16*, Фредерик Шопен (Fryderyk Chopin): *Полонеза-фантазија опус 61*, Јоханес Брамс (Johannes Brahms): *Фантазије опус 116*. Ова дела се сагледавају кроз више методолошких призма.

Критеријуми за одабир композиција које су се нашле под истраживачком ‘лупом’ били су да:

1. свако одабрано дело собом носи својеврстан спој фантазијског принципа у музици и неког стандардизованог формалног обрасца 19. века;
2. дела која су узета за разматрање и анализу по времену њиховог настанка припадају 19. веку;
3. аутори ових остварења јесу изразити представници клавирске музике;
4. композиције јесу биране на тај начин да хронолошки и по декадама настајања што целовитије дају информације о начинима уплива фантазијског феномена у стандардизовани формални тип;
5. сва дела припадају области апсолутне музике.

Током *првог поглавља* биће речи о фантазији, феномену фантазије уопште, фантазијском принципу у музици, о упливу фантазијског у стандардизовани формални образац, о разликама у физиономији фантазије као засебне музичке врсте и композицији која почива на нормираном формалном обрасцу, о појединачним поменутиим композицијама и специфичностима новина које су оне собом донеле. Уплив, прожимање, спајање, сударање, стапање, укрштање феномена фантазијског у музици и стандардизованог облика омогући ће да се окарактерише, опише, дефинише кривни приступ, имајући у виду два постулата која су присутна како у композиционим поступцима, тако и у интерпретацијама, а то су *слобода и контрола*. *Друго поглавље* представља анализу

интерпретација наведених дела у извођењу истакнутих пијаниста 20. и 21. века. Све појединости разматране у првом поглављу биће предочене кроз анализу звучних креација интерпретатора и њихових оригиналних приступа тумачењу. *Треће и последње поглавље* јесте обликовано као приказ личних идеја и реализација у интерпретирању феномена фантазијског у одабраним делима.

# I ФЕНОМЕН ФАНТАЗИЈСКОГ У МУЗИЦИ

*Музика је рођена у слободи, и њено је позвање да осваја слободу.*

Феручо Бузони

## 1.1. УВОД

Прво поглавље собом носи и прва разматрања у контексту музичке фантазије, стапању фантазијског феномена и стандардизованог формалног обрасца, као и рашчлањавање особености сваке наведене композиције понаособ. Критеријуми за одабир композиција јесу главне ‘коте’ уз чију помоћ је презентовање феномена фантазијског у музици олакшано, а истраживању припремљен простор погодан за конкретне закључке. У првом поглављу тежиште истраживачког процеса јесте на записима самих аутора и на приказу појаве, напретка, промена значења и интензитета деловања фантазијског принципа у оквирима датих композиција.

## 1.2. МУЗИЧКА ФАНТАЗИЈА

Ако кренемо од дефиниције фантазије да је она „1. машта, уобразиља; маштарија, сањарија; 2. муз. (итал. fantasia) композиција богата садржином, у невезаном облику, често са више делова или ставова који прелазе један у други [...]“<sup>1</sup>, лакше ћемо је разумети и одгонетнути. Кроз историју је била тема многобројних расправа, полемика, како у филозофском, психолошком, тако и у музиколошком смислу. Фантазија у музици може бити одредница за форму композиције која има слободне оквири и контуре, али се јавља и у виду фантазијског принципа. Када рашчланимо ову синтагму на фантазијско што значи маштајуће, даривање простора замислима да без одређених препрека пронађу

---

<sup>1</sup> Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза* (Београд, Просвета, 1966), 995.



свој пут и независност и на феномен (појаву) „којим се у свакодневном говору и у свету уметности назива оно што се опажа чулима, што има визуелну и ликовну појавност и изглед, односно, што се појављује као објект у свету, што се перципира, разумева и о чему се говори“<sup>2</sup> схватамо је, огољено гледано, као слободну појаву стварачеве идеје, маште која се опажа чулима. Постојање музичке фантазије као врсте било је место у чијим оквирима су композитори иновирали и своје музичке идеје ослобађали од различитих стереотипа. Пошто музика тежи слободи, у којој је и рођена<sup>3</sup>, њој су композитори од давнина тежили. Тако се први пут сусрећемо са термином фантазије у музици још 1492. године<sup>4</sup>. Од тада креће њен живот, самосталност, трансформисање, мењање значаја и значења.

### 1.2.1. Музичка фантазија као музичка врста

Кроз развитак током 16. и 17. века, фантазија почиње да егзистира као жанр, а кулминацију доживљава у 19. веку. Пут који је прешла био је саткан од различитих изазова, превирања, борби. Као инструментална композиција поприма значење слободе у музици и представља композиторов отисак знања у области контрапунктске технике, имитационих поступака, импровизације. Ослобођеност од тактних црта, велика флексибилност у темпу, ритму, карактеристике су фантазије 17. века које се преливају и у 18. век. Међутим, у класицизму, фантазија постепено креће да раствара стандардизоване формалне типове. У романтизму се тај процес интензивира. Већ је Бетовен своју *Фантазију оп. 80* из 1808. године довео до неслућених размера, спојивши клавир, оркестар и хор.

---

<sup>2</sup> Мишко Шуваковић, *Појмовник теорије уметности* (Београд, Орион Арт, 2011), 245.

<sup>3</sup> Feručo Buzoni, *Nacrt za jednu novu estetiku muzike* (Београд, Studio Lirica, 2014), 10.

<sup>4</sup> Christopher D. S. Field, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980), 380.

### 1.2.2. Фантазијски принцип и укрштање са стандардизованим обликом

Музичка фантазија као да све може. Она може да прелази и упливава у неки други облик а да са собом понесе карактеристике које је имала и у облику званом фантазија. Почетком 19. века, сусрећемо се по први пут са укрштањем фантазије и стандардизованог формалног типа, то јест, сонатног облика и циклуса.

Да ли постоје разлике између фантазије која поприма облик сонате и сонате која поприма облик фантазије?<sup>5</sup> Ово је једно од питања на које ће се добити одговор после подробније анализе, али уопштено посматрано, фантазија која прихвата изглед сонате или сонатног циклуса у својој основи је потекла од фантазије, а *Sonata quasi una fantasia* своје утемељење има у сонати. Опет, како је фантазијски аспект имао већи значај, бивао самосталнији, тако су се и полазне тачке мењале, па већ Шопен у тренутку компоновања *Полонезе-фантазије* није знао да каже шта је она тачно, то јест која му је била почетна замисао.

Колико је који облик ‘спреман’ да прихвати фантазијски феномен, да га пусти да постане део њега, да се надмећу, сучељавају, надглашавају или да иду заједничким снагама ка напред, да се прожимају, претапају, преливају један у други, зависи од композиторове интенције као и начина и језика компоновања. Појединачне композиције које ће бити предмет анализе и истраживања, у себи крију одређене законитости и специфичности како стандардизованог облика и феномена фантазијског, тако и њиховог узајамног односа. Фантазијско доноси слободу која највећи занос досеже када је контролисана, а стандардизовани облик је тај ‘контролор лета’.

### 1.3. ФЕНОМЕН ФАНТАЗИЈСКОГ КОД БЕТОВЕНА, МЕНДЕЛСОНА, ШОПЕНА И БРАМСА

Ова четири изразита представника клавирске музике 19. века махом су своје умеће предпочавали кроз апсолутну музику. Дела која се разматрају у овом раду су хронолошки

---

<sup>5</sup> Исто питање се примењује и на полонезу и на минијатуру, али због разумевања разлике поменуте у питању, лакше је ослонити се на један облик.

распоређена по читавом веку тако да дају прецизан увид у то како се компоновање фантазијског мењало. Композиције имају своја индивидуализована својства овог века, свој степен прихватања и неприхватања слободе и контроле, начине могућих звучних интерпретација и свој специфичан пут до слушаоца. И Бетовен, и Менделсон, и Шопен и Брамс су по начину музичког мишљења потпуно јединствени, оригинални, препознатљиви и независни једни од других, а опет тако повезани, надовезујући. Па, као што ће касније бити случај и са „школама“, и за ову велику четворку се може рећи да приступају музици на исти начин, али из различитих углова. Оно што их везује јесте феномен фантазијског и његовог присуства који је композитор спреман да ‘допусти’.

### 1.3.1. БЕТОВЕН: рађање двозначног дела *Sonata quasi una fantasia*

У тренутку преласка у 19. век, Бетовен је желео да уведе фантазијски принцип у један стандардизовани облик који је највише и био заступљен током класицизма, у сонату. Године 1801. он ствара прво дело оваквог значења, форме, конструкције, уз преплитање две силе које у основама леже на супротним странама и које је било незамисливо спојити у једну целину. Тако се, први пут у историји музике, сусрећемо са „сонатом у стилу фантазије, или сонатом као фантазијом“.

Разлике између две ‘силе’ постоје па се може говорити о „промишљеном наспрам импровизованог, релативном формалном ограничењу насупротив релативне формалне слободе, ограниченом моделовању и модулацијама и дозвољеној слободној модулацији, јасно структурисаној теми наспрам идеја које могу бити слободно, лабаво постављене.“<sup>6</sup> Музиколози тумаче фантазијско код Бетовена на два начина: као наставак и продужење импровизаторства у 18. веку; и отварање ка новим идејама. Да је Бетовен био ‘пророк’ говори и то да је кроз уплив фантазије желео да истакне приоритет језика емоција над сувереним владањем формалном схемом. Захваљујући овом наслову, сонате из опуса 27 се издвајају од свих осталих. Али, не само због наслова, него и због садржаја и карактера.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Timothy Jones, Beethoven: *The ‘Moonlight’ and other Sonatas Op. 27 and Op. 31* (Cambridge, Cambridge University Press, Virtual Publishing 2003), 58.

<sup>7</sup> Обе сонате почињу спорим ставовима. Опусом 26, Бетовен уводи темпо *Andante* као почетни и тако припрема терен за опус 27. Опуси 13, 31 број 2, 78 и 81а крећу спорим уводима, међутим, не и ставовима.

Једна од највећих Бетовенових иновација, која је резултат уплива феномена фантазије, јесте уједињавање целе сонате у једну целину, у којој ставови више нису међусобно одвојени. То је постигао стапањем свих ставова сонате без одморишта, прекида, надовезивањем *attacca* (Пример бр. 1). Ово је прва и једина Бетовенова соната са оваквом физиономијом у којој су сви ставови повезани. Оригинално решење које је дало подлогу романтичарима за напредовање у истом смеру, као и за контра случај, да од фантазије касније обликују сонатни циклус или сонатни алегро.

Пример бр. 1.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, attacca* прелази.

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 27 No. 1, illustrating the *attacca* technique. The score is divided into three sections:

- First Section:** The first movement concludes with a *pp* dynamic and a *decresc.* marking. The tempo is *Molto Allegro e vivace*. The score includes fingerings (e.g., 3, 2, 1, 4, 5, 3, 2, 1) and a *pp* dynamic marking.
- Second Section:** The second movement begins with a *p* dynamic and a *sf* dynamic marking. The tempo is *Adagio con espressione*. The score includes fingerings (e.g., 1, 3, 5, 2, 4, 5, 4, 4) and a *sf* dynamic marking.
- Third Section:** The third movement begins with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The tempo is *Adagio con espressione*. The score includes fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1) and a *cresc.* marking.

Transitions between movements are marked with *Attacca subito l'Allegro:* and *Attacca subito l'Adagio:*.

Форма целине између *attacca* ознака, такође указује на одступање од, за то време, уобичајених решења. Сонатни облик не постоји ни у једном ставу, па се, у том одсуству уобичајене форме, фантазијски феномен и његово присуство у великој мери осећају. Да је соната револуционарна сведоче и теоретичари који посматрају први став на три различита начина и то у виду, сонатног ронда са кодом, теме са варијацијама са кодом и сложене троделне песме са кодом. Свако виђење има своје утемељење, али ако погледамо унапред и осмотримо наредна два става схватићемо да су они по форми троделна песма. Склон сам размишљању да су сви ставови припрема кулминације која се збива у сонатном ронду последњег става, па су формални обрасци, све три претходне целине, троделне. Три тродела стоје као један блок и преливају се у рондо.

Први став са односима темпа *Andante – Allegro – Andante* по структури и имплементирању фантазијског принципа не доноси новости, али је формом сложене троделне песме са кодом (АБА<sub>1</sub> + Кода) соната добила на свежини. Структурални оквир је поједностављен, а тема блиста снагом јасноће (Пример бр. 2) за коју су критичари тог времена говорили да „није достојна Бетовена“. Тема одише једноставношћу и као таква је идеална основа за варирање и мотивски рад у наредним целинама.

Пример бр. 2.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Andante*, I став, прва тема, тт. 1-4.

*Molto Allegro e vivace* као друга целина сонате контрастира првој по карактеру, темпу, али једноставност форме је и даље ту, и има потпуно идентичан оквир првом ставу (Пример бр. 3).

Пример бр. 3.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Molto Allegro e vivace*, почетак другог става, тт. 1-9.

Трећи став (*Adagio con espressione*) је прави лагани Бетовенов став, како по теми тако и по њеном вокалном, певљивом покрету и карактеру. Овим карактером се враћа на већ устаљене стазе. Али занимљиво је напоменути да овде рад са темом и значај тематизма почињу да играју веома важну улогу која ће се развијати до краја сонате. Глава теме трећег става је по својствима, мелодијском покрету, тоналитету, као у крајњој линији и темпу (дупло спорији него на почетку, па пулсација остаје иста) веома блиска првој теми са почетка сонате. Долази до прожимања, до повезивања делова сонате у једну целину, а утицај на ово повезивање поткрепљен је упливом фантазије којом

Бетовен жели да уједини дело. Форма је врло слична као код претходне целине, тродел, али је крај другачији. Овде долази до јасно видљивог, квази импровизиционог сегмента. Прелаз у виду скраћене каденце која као да је преузета из неког композиторовог концерта, сведочи да је спој сонате и фантазије узео маха и да кроз три такта овај феномен испољава сву своју слободу (Пример бр. 4).

Пример бр. 4.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Adagio con espressione*, III став, прелаз у виду квази каденце, тт. 24-26.

The image shows a musical score for the transition in the third movement of Beethoven's Sonata Op. 27 No. 1. The score is in 2/4 time and features a piano part with a trill and a melodic line, and a violin part with a trill and a melodic line. The score includes dynamic markings such as 'decresc.', 'cresc.', 'sf', and 'pp', and performance instructions like 'Attacca subito l'Allegro vivace:'. The score is divided into two systems, with the first system ending on a double bar line and the second system starting with a new measure.

Тема последњег става (*Allegro vivace*), своје обресе дугује теми првог става, па се тако и у хармонском смислу подудару са првих осам тактова сонате (Пример бр. 5). Изразита сличност удаљених целина говори о томе колика је Бетовенова жеља да кроз сва расположива средства уједини дело у нераскидиво јединство. *Allegro vivace* је класични рондо, тј. рондо са једном темом и епизодама ( $A_1 - E_1 - A_2 - E_2 - A_3 - E_3 +$  Кода).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Ibid.*, 75.

Пример бр. 5.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1*, поређење првих тема првог и четвртог става.<sup>9</sup>



Да ова сличност међу ставовима није случајна, говори у прилог подударање контура епизоде са контурама које четвртог става која представља реминисценцију на отварање трећег става. Кода у виду поменуте реминисценције даје печат уникатости сонате (Пример бр. 6).

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, 75. Поређење је преузето доследно из наведене књиге.



Пример бр. 6.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Adagio con espressione*, IV став, Кода, реминисценција на трећи став, тт. 256-262.

Ако посматрамо ово дело као фантазију увидећемо да се ради о врло сложеној фантазији са доста промена темпа, карактера, а ако композицију посматрамо као сонату, схватамо да би то била једна врло слободна конструкцијска, мотивска и тематска творевина која је изгубила обресе сонате. Зато наслов који је дао Бетовен, на најбољи могући начин описује дело. Тематизам, формална структура, имплементирани одсеци и прелази између ставова показатељ су колико је фантазијско начело добило на значају и упливисало у сонату. Карактеристике сонате дале су контролу, а фантазија слободу, тако да вредност дела почива на специфичној избалансираности ових начела. Иако се ради о првој композицији овакве врсте, чини се да је управо у њој овај спој доживео склад и хармоничност највишег ступња. Због фантазијског феномена, соната као својеврсна стваралачка ‘лабораторија’ прераста у откриће. Појавност фантазијског у оквирима тако стандардизоване форме са свим правилима које са собом носи соната, био је смео потез. Фантазијско пружа сонати слободу, агилност, свежину за којом је она ‘вапила’, па јој је кроз Бетовенове идеје ‘жеља’ испуњена. С друге стране и фантазији 18. века, њеној импровизаторској садржини била је потребна сигурна ‘лука’ коју је она добила путем правила сонате. *Соната опус 27 број 1* може бити описана као координатни систем у коме се одвијају сви процеси, а фантазијски феномен јесу координате тог система које

пружају усмерење. На овај начин и једна у друга ‘сила’ добијају оно што им је недостајало.

### 1.3.2. Појавност фантазијског код раног МЕНДЕЛСОНА<sup>10</sup>

Менделсонов клавирски опус је настајао у периоду од 1824. до 1842., па је клавирска амплитуда деловања доживела ‘пунолетство’. Опус 16, *Три фантазије или каприча* (1829), наслов је који стоји у објављеним нотама. Капричо је у својим оквирима омогућавао деловање два елемента која су била изузетно значајна за епоху романтизма, елементе фантазијског и виртуозитета. Уплив фантазијског у оквире каприча, Менделсон је развио до свог врхунца, и тако спојио једну малу форму са великом идејом 19. века. Његово двоумљење у наслову и додавање фантазије испред каприча говори о жељи да постепено и доследно капричо пређе у фантазију, а самим тим да из фантазије касније настају нове идеје и њени хибриди (на пример *Фантазија опус 28*<sup>11</sup> која представља спој фантазије и сонатног циклуса). Претходница опуса 16 била је *Фантазија опус 15*<sup>12</sup> којом улази у поље фантазијског, па не чуди што је одмах након ње приступио компоновању и примени фантазијског феномена у опусу 16.

Првобитни наслов за опусе 14, 15 и 16 био је *Erinnerungen/Memories* (*Сећања*). Док је био на путовању по Уједињеном Краљевству, одсео је код пријатеља свог ујака у Велсу. Значај гостопримства породице Тејлор огледа се и кроз писма које је писао најближима. У њима се спомиње да боравак код породице Тејлор представља оне тренутке које никад неће заборавити. Отуда је првобитан наслов потпуно оправдан. Касније су сви опуси засебно издати, а опус 16 је добио назив какав и данас има, *Три*

---

<sup>10</sup> „Годином кад је настао опус 16 завршава се први период његовог компоновања, а 1830. почиње средњи период“ – R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (New York, Oxford University Press, 2003), 222.

<sup>11</sup> Издата исте године кад и опус 16, 1831.

<sup>12</sup> Током прве посете Уједињеном Краљевству настају опуси 14, 15 и 16. Док је боравио на северу Европе добио је идеје од својих пријатеља да покуша да запише и пренесе у срце Европе народне песме и игре Ирске, Енглеске и Шкотске. Менделсон је направио компромис. Полазна тачка му јесте била народна песма, али компонована у форми која је њему блиска, у форми фантазије. Узео је песму Томаса Мура (Thomas Moore) *Последња ружа лета* која се састоји од три строфе и описује пролазност свих земаљских постојања и брига. Међутим, Менделсон се нигде, ни у једном нотном запису није позивао на песму и њен текст, тако да је остао при апсолутној музици, барем пред очима и ушима свих генерација које нису биле његови савременици.

фантазије или *каприча*.<sup>13</sup> Све поменуте чињенице иду у прилог томе колико је Менделсон желео да фантазијско начело буде основ опуса 16 и да део свог живота пренесе у њих. Импресије из Велса је преточио у клавирске карактерне комаде.<sup>14</sup>

Све три фантазије су по форми троделна сложена песма са кодом (изузев прве која нема коду) и у том погледу нема иновативности. Ако се сагледа цео опус, увиђа се да је он тематски повезан, структурално и формално, тако да све минијатуре деле исте глобалне карактеристике. Како год да се посматра, ови комади су оличење романтичког израза кроз кратку форму. Мелодијска певљивост уз имплементиран виртуозитет. Прва фантазија (*Andante con moto*) је, као и многа друга Менделсонова дела компонована слојевито, са више гласова, па у први мах подсећа на барокну фактуру. Ток прве теме је уједначен, лирског карактера све до првог места које је инкорпорирано шеснаестинским фантазијским призвуком (Пример бр. 7). Као да ови низову имају улогу ткива које повезује регистре и преспаја мелодију. Занатски врло вешто уобличено. Одсек Б је једноставан по начину компоновања са доста акордских структура у басу. До краја прве минијатуре нема видљивог, новог фантазијског уплива.

Пример бр. 7.

Ф. Менделсон, *Фантазија опус 16 број 1, Andante con moto*, фантазијски елементи, тт. 15 и 17.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a *dim.* (diminuendo) marking, then a piano (*p*) dynamic, a pianissimo (*pp*) dynamic, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a fermata over a measure and a repeat sign. The lower staff continues the accompaniment with various chordal structures. The second system also has two staves, with dynamics including *mf*, *p*, and *dim.*, and concludes with a fermata.

<sup>13</sup> Менделсон је на неки начин желео да се одужи породици Тејлор па је написао три фантазије, по једну за сваку ћерку господина Тејлора.

<sup>14</sup> R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (New York, Oxford University Press, 2003), 217.

Друга минијатура по реду је супротност првој. Чини се да је кроз опус желео да постигне контрасте у карактерима и темпима који постоје у оквиру прве фантазије: мир – бура – мир. Са насловом *Скерцо* долази брз и жустар покрет који доминира целом фантазијом. Средњи Б одсек је уједно и продор фантазијског феномена који је разрађен у односу на онај у првом комаду. Фантазијска појавност је овде више токатног типа, изузетно виртуозно и пијанистички написана (Пример бр. 8). Даје свежину опусу, а покрет у басу је имитација мотива који отвара *Скерцо*. Склапањем познатог мотива и нове виртуозне тенденције у дисканту, Менделсон здружује одсеке у једну целину. На крају, када умирује претходну жестину и плени разиграшошћу. Техником компоновања подсећа на централни фантазијски елемент из Б одсека уз све његове особености.

Пример бр. 8.

Ф. Менделсон, *Фантазија опус 16 број 2, Scerzo, Presto*, фантазијско токатни Б одсек, тт. 47-57.

The image shows a musical score for the middle section of Mendelssohn's Fantasy Op. 16 No. 2, Scerzo, Presto. The score is in G major and 2/4 time. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and "con fuoco" marking. The second system features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The third system includes an 8-measure repeat sign and a fortissimo (*ff*) dynamic. The score is marked with "Ad." and an asterisk (\*) at the beginning of the second and third systems.

Менделсонов начин компоновања и узори из прошлости су веома занимљиви. Композитори пре њега су се у својим годинама младости ослањали на средње или ране периоде компоновања стваралаца из претходних стилова. Са Менделсоном то није био случај. Његови узори били су Бах и Бетовен, али у случају опуса 16, не рани Бетовен, него управо супротно, Бетовен са својим позним сонатама и гудачким квартетима.<sup>15</sup> Па тако, последња минијатура у опусу дели невероватну сличност са другим ставом Бетовеновог опуса 90 (Пример бр. 9 и 9а).

Пример бр. 9.

Ф. Менделсон, *Фантазија опус 16 број 3, Andante*, тема, тт. 40-48.

---

<sup>15</sup> Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2003), 570.

Пример бр. 9а.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 90, Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen*, II став, тт. 1-14 (сличност са ове две теме – њихових контура, кретања унутрашњих гласова, мелодијских покрета – веома је велика).

Такође, структура треће фантазије се доста подудара са Менделсоновим опусом *Песме без речи*. Фантазијски феномен има уплив и у трећи комад, али са истим значењем и позицијом као и у претходна два. На овај начин је Менделсон повезао читав опус и на ‘фону’ фантазијског ујединио све три композиције.

Менделсон је опусом 16 упливао у фантазијске ‘воде’. Међутим, контуре минијатуре, њена форма и правила узимају превагу над фантазијским феноменом и контролишу га. Створио је дело које зрачи допадљивошћу и младалачком енергијом и на чијим темељима је могао да настави да гради свој пут „класичне форме, а модерног сензибилитета“.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2003), 586.

### 1.3.3. Тајанственост ШОПЕНОВЕ *Полонезе-фантазије*

Врхунац сложености својих креација, Шопен је досегао неколико година пред крај живота. У том периоду компонује веома интригантна и комплексна дела. У њих се убрајају *Балада број 4 опус 52*, *Соната број 3 опус 58*, *Баркарола опус 60* и *Полонеза-фантазија опус 61*. Као круна ‘четверца’ долази јединствени спој полонезе и фантазије.

У целокупном Шопеновом клавирском опусу само се још једном сусрећемо са укрштањем две форме у наслову, фантазије и емпроптија (*Fantaisie-Improptu*<sup>17</sup>). Међутим, њена разрада није досегла опсеге позне *Полонезе-фантазије* која остаје усамљени представник истинског споја два поларитета. Управо поларитети у Шопеновом усложњавању структуре попримају праве индивидуалне карактеристике, без опирања један другом, него са прожимањем.

Колико год да су критичари тог доба, као и сам Лист критиковали *Полонезу-фантазију*, тумачећи је као несхватљиву, замршену, замагљену, закомпликовану, композитор Теодор Кулак (Theodor Kullak) је сугерисао да се ипак ради о делу које има уједињење кроз структуру и стил.<sup>18</sup> Шопен је овом композицијом зашао у поље уметности које нису могли сви да разумеју, схвате, или можда преболе. Чини се да је спој херојства и његовог сентимента била полазна тачка комада који је настао 1846. године.

У *Полонези-фантазији* долази до распрскавања оног фантазијског. Она је прави пример колико фантазијско начело може да узме маха у једном стандардизованом облику. Фантазијски елан је присутан у сваком мотиву, покрету, фрази. Некада и невидљив, овај специфичан елан духа кроз трансформације, преплављује полонезу и поприма изглед који се уклапа и стапа са херојском пулсацијом. Ако погледамо уопштени схематски приказ (Пример бр. 10) ствара се утисак да је дело једноставно без претензија да припада контексту сложеног, последњег периода композиторовог деловања. Међутим, у оквирима сваког одсека долази до иновативних решења, хармонског и тематског усавршавања као и техника компоновања, имитација, варирања.

---

<sup>17</sup> Међутим, наслову који и данас постоји у виду *Фантазије-емпропти* додат је назив фантазија тек у Фонтанином постхумном издању, па је *Полонеза-фантазија* једини такав вид наслова дат од стране Шопена.

<sup>18</sup> James Huneker, *Chopin: The Man and His Music* (Auckland, The Floating Press, 2008), 299.

Један од најзначајнијих елемената, који кроз фантазијски феномен долази у полонезу, је монотематизам. Сви поменути иновативни параметри су надишли време у ком су настали и говоре у прилог револуционарности дела. Она је исконско „оваплоћење 'лепоте' Принципа кршења закона“.<sup>19</sup> Кршење закона поклања уникатност делу, па у маси комада, који су написани у 19. веку, Шопенов опус 61 видљиво одскаче.

Пример бр. 10.

Ф. Шопен, схематски приказ *Полонезе-фантазије опус 61*.

<b>Интродукција</b>	<b>А</b>	<b>Б</b>	<b>А</b>	<b>Кода</b>
<b>1-22</b>	<b>22-147</b>	<b>148-241</b>	<b>242-253</b>	<b>254-288</b>

Већ се у првом такту осећа прожимање и надовезивања оба сегмента наслова. Двозначност доминира почетним акордским покличем полонезе који се стапа са фантазијским разлагањем читавим регистром клавира (Пример бр. 11). Интродукција у својим оквирима поседује елементе теме која ће наступити касније, па тако Шопен најављује да ће дело имати значајно уједињење. Сви одсеци су сложенији, па је таква и интродукција чији опсег надилази све пређашње уводе код полонеза.

---

<sup>19</sup> Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja* (Beograd, Fakultet emuzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju, 2009), 382.



Пример бр. 11.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61, Allegro maestoso*, почетак интродукције,

тт. 1-4.

Иновативност извире из сваког мотива, пратње, па се при појави прве теме запажа значајна новост, „привидно“ вишегласје. Шопен уз мелодију уплиће и „контрапунктирајући“ глас у басу, па пратња, у виду устаљене хармонске подлоге, скоро ишчезава (Пример бр. 12). Иновативним гласом у хармонским блоковима, фантазијски феномен се неприметно примакао полонези. Неприметно, али делотворно за концепцију двојаког значења дела. Ишчитавање двозначности није увек лако, нити препознатљиво, али сваки Шопенов наредни корак омогућава приказ нових информација и идеја које ће постати правило. („Иако ниједан корак у музици није до краја могуће предвидети, сваки следећи неминовно произилази из претходног.“<sup>20</sup>) Тако нас освешћује, па постепено постајемо део његовог начина размишљања.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 381.

Пример бр. 12.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61, A tempo giusto*, „контрапунктирајући“ глас са првом појавом теме у одсеку А, тт. 24-27.

The image shows a musical score for Chopin's Polonaise-Fantasia, Op. 61, measures 24-27. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a vocal line (mezza voce) and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with fingerings and slurs. The piano accompaniment has a rhythmic pattern with fingerings and slurs. The score includes markings like 'mezza voce', '(m.d.)', and asterisks.

Како се дело развија, вишегласје прелази у свеобухватнију, праву полифонију Шопенове креације фантазијског духа. Његова генијалност омогућила је истовремену и истопросторну појавност духа фантазије и карактера полонезе. Везивни прелази имају третман током ког је Шопен спровео комплексан вид начина компоновања који одише зрелошћу израза. Прва сложеност, једновременост појаве фантазијског и карактера полонезе у оквирима прелаза увиђа се између другог и трећег наступа теме. Фантазија са мелодијским покретом у средњем гласу има тенденцију да преузме водећу улогу и да приграби превласт над полонезом. Слободни фантазијски покрет који се прелива из руке у руку (као у правом полифону приступу кретања теме), ипак бива упозорен ритмичком пулсацијом полонезе која спроводи контролу и усаглашеност две ‘силе’ (Пример бр. 13). Тема је, трећи и четврти пут, кристално јасна, па разбистрава претходно полифоно деловање.

Пример бр. 13.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61*, *A tempo giusto*, део прелаза између друге и треће појаве теме, полифонија два елемента, тт. 80-88.

The image shows a musical score for Chopin's Polonaise-Fantasia, Op. 61, measures 80-88. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex polyphonic texture with two main themes. The first system is marked "poco a poco cresc." and the second system is marked "sempre più cresc.". The score includes piano (p) and forte (f) dynamics, and various articulations like slurs and accents. Fingerings are indicated throughout. Pedal marks with asterisks are present below the bass staff of each system.

Још једна од значајних инвентивности овог дела смештена је управо у прелазе, а то је да они могу са својим обличјима потпуно да парирају теми (Пример бр. 14). У претходним полонезама ово није био случај.

Пример бр. 14.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61*, *A tempo giusto*, разрада тематизма у прелазу пред средишњи одсек Б, тт. 116-129.

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a *dolce* marking and includes a *cresc.* marking. The second system features a *rit.* marking and a *dim.* marking. The third system starts with a *p* marking and includes a *cresc.* marking. The fourth system begins with a *stringendo* marking and a *f* marking. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks throughout the score.

Тема Б одсека је постојана и добро организована да се уклопи са супротстављеном мелодијском фактуром у басу (Пример бр. 15). Управо ће линија баса постати темељ на коме ће Шопен изградити коду, а права мелодија другог одсека бљеснути у диксанту завршног одсека дела. Шопен је на оваким примерима дочаравао ‘снагу’ своје композиционе технике.

Пример бр. 15.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61, Piu lento*, средњи Б одсек, тт. 153-161.

Наредни прелази по садржају не заостају за претходним. Тако Шопен наставља низ надовезивања одсека који су врло осмишљени и самостални, а с друге стране градивно флексибилни, јер пређашња дешавања имају утицај на њихову архитектуру. Током коде сублимира све појаве тема, мелодија, ритмичких покрета, заокружује дело и кулминира тријумфалним покретима карактера полонезе.

Фантазијски феномен у виду контрастирајућих тема се преобликује и прихвата намену датог сегмента композиције. Дух фантазије почива на бази трансформација, преформулисања тема, контрастирајућих линија у другим регистрима, реминисценцијама, формирању нових одсека на стубовима претходних, као и појавом много уметнутих прелаза. Самим тим полонеза је допустила велики и значајан уплив фантазије која је утврдила своју позицију у 'двојцу'.

Полонезе које је Шопен писао пре опуса 61, имају, и на прво слушање јасна разграничења, као и чујан полонезијски језик компоновања. Међутим, *Полонеза-фантазија* се издваја, како по дужини трајања и величини, тако и по комплексности тематизма, њених мотива, полифоније. Тематизам је до те мере доживео прогрес да су теме у неким моментима потпуно скривене и непрепознатљиве. Шопен је креирао дело које у историји компоновања за клавир нема пандан. Колико је Шопен зашао у своју

машту и ослобађао је без препрека и кочница говори у прилог да све док није завршио дело није знао како ће га насловити. Фантазијски феномен је овим чином добио највеће значење – преношење слободе у исконском ‘формату’ за који ни сам композитор није знао обличје. Слобода фантазијског феномена у предоченом делу даје право објашњење шта је она у својој бити. У Шопеновој уобразиљи, слобода бива главни фактор спровођења мисли. Карактерише се као искрени и директни носилац идеје која је била смештена у његовој уметничкој замисли. Тако је фантазијски феномен, са својим изразитим цртама интегритета постао пуноправни део полонезе која га је прихватила благонаклоно. Сучељавала се, али не са намером да победи фантазијско, него да га на тај начин подржи и подари му још већи значај. Фантазијска појавност, захваљујући одмереној контроли полонезе, блиста и приказује се као чисто Шопеново, креативно извориште визије слободе.

#### 1.3.4. БРАМСОВ фантазијски свет

Након дуже паузе, Брамс се вратио компоновању клавирских комада и то у позном периоду деловања. Године 1892. настају *Фантазије опус 116* и *Интермеца опус 117* током боравка у Бад Ишлу. Први опус након повратка на поље минијатура, не носи случајно назив *Фантазије*<sup>21</sup>. Опус 116 је начином компоновања и током мисли весник предстојећих опуса. Приступ ове врсте је задржао све до краја опуса 119.

Брамсов претходни опус 76<sup>22</sup> даје увид у то колико се његов однос ка компоновању променио. Он јесте најдужи од свих, али је једноставнији. Током сваког комада редослед смењивања хармонија и мелодије је предвидив, па се лако уочава да се не ради о позним делима. Смештен на истој таласној дужини, али са много више детаља, пуноће, волумена, унутрашњег набоја, лежи опус 116. Плени иновативношћу у хармонским конструкцијама, низањима, следовима, тематизму, варијацијама, композиционим поступцима и техникама. Једино што остаје на темељима традиционалности јесте макро форма. Захваљујући њој, фантазије се смештају у ‘рам’. Због оваквог Брамсовог

---

<sup>21</sup> Једини наслов овакве врсте у Брамсовом стваралашту.

<sup>22</sup> Прецизно посматрано, претходни је опус 79, који није скуп минијатура тог броја комада као што је то опус 116. Уз то да га чине две рапсодије које су формално доста разрађеније и дуже, неће бити предмет упоређивања.

приступа, опус 116 спада у домен споја фантазијског феномена и стандардизованог облика. Тачно четири века после прве појаве/коришћења термина фантазија у музици, Брамсови комади ће разоткрити шта се у међувремену променило по питању њеног значења.

Цео опус садржи седам фантазија које нису повезане програмским контекстом као што је био случај са опусима неких других композитора (Шуман, Лист). Иако међу њима нема тог значења вишег реда, вариране мотиве, фигуре, форму, хармонске основе прихватају једне од других па заједно образују смислену целину. Како наводи Бернхард Штокман (Bernhard Stockmann), опуси 116-119 јесу „најдрагоценије благо касноромантичарске клавирске музике [...] савршенство облика и стила [...]“<sup>23</sup> Колику је бригу за *Фантазије* имао Брамс, говори у прилог то што је сачуван манускрипт који се касније штампао уз луксузна *уртекст* издања.

А шта је то што је Брамс унео као новину? Тешко је после толико дешавања, турбуленција током 19. века, бити иновативан, непоновљив, не личити ни на кога. Брамс је од минијатуре створио облик који је звучао потпуно уникатно. У мору кратких комада, његови позни опуси се истичу „интелектуалном префињеношћу и суптилношћу, техничким достигнућем, савршеним занатом, недодирљивом композиционом логиком.“<sup>24</sup> Величина Брамсовог умећа је још већа када се зна да је све поменуто постигао не мењајући једноставну троделну форму која је и једна од главних карактеристика минијатуре.

Све наведене самосвојности јесу сам фантазијски феномен. Фантазијско није видљиво у први мах, оно се разбистрава из подробне анализе, а нарочито из звучне интерпретације. Извођењем се, замагљеност феномена отклања, јер звук усмерава пажњу на све оно што промиче гледањем у ноте. Управо израз пијанисте кроз експресију ишчитава Брамсове фантазијске замисли. Експресија зато заузима значајно место у заокруживању дела. Усмерена пажња на анализу извођења Брамсових комада у другом поглављу, олакшаће разумевање фантазијског феномена.

Повратак минијатурама обележен је уз упечатљив арпеђо акорд првог каприча, па је Брамс енергично закорачио у фантазијско поље (Пример бр. 16). Он је свесно ‘бежао’ од

---

<sup>23</sup> Bernhard Stockmann, *Brahms opus 116, Urtext, Commentary* (Germany, G. Henle Verlag, 1997), 4.

<sup>24</sup> Heather Platt and Peter H. Smith, *Expressive Intersections in Brahms* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2012), 24.

полифоније, фугато и прелудијумске технике компоновања желећи да „створи нешто ново“. Добио је оригиналну креацију која плени свежином. Други комад у низу је интермецо. Кратак тродел привлачи пажњу темом коју чине горњи тонови акордских конструкција (Пример бр. 17). Лагани покрет асоцира на дефиницију интермеца, али је по снази експресије и хармонском преливању остао само на том наговештају.

Пример бр. 16.

Ј. Брамс, *Капричо опус 116 број 1, Presto energico*, експлозивни почетак фантазијског опуса, тт. 1-6.

**Phantasien.**  
**Capriccio.**

Op. 116. № 1. (1892)

**Presto energico.**

Пример бр. 17.

Ј. Брамс, *Интермецо опус 116 број 2, Andante*, тема у оквиру акорада, тт. 1-5.

Op. 116. № 2.

**Andante.**

Наредна минијатура је капричо. За разлику од првог и његове сурове енергичности и секантне експлозивности, трећи комад иде у смеру рапсодијско-раскошног тонског



волумена, а по форми је најсложенији од свих. Средишње место опуса и у дословном смислу и по питању важности припада минијатури број 4. Њено оличење ванредности приписује се теми која прелази из регистра у регистар, уз разноврсне и променљиве ритмичке фигуре (Пример бр. 18). Захтевност у обухватању свих слојева, планова и њиховом разумевању јесте највећи проблем који задаје четврти интермецо. Потврда да се ради о комаду који се издваја лежи и у томе да га је Брамс у аутографу насловио као *Ноктурно*. Једино је он имао такав назив од свих Брамсових клавирских комада, али је у штампаном издању преиначен у *Интермецо*. Фантазијски феномен је изражен на неколико поља: хармонском, тематском, и на пољу брижљивог приступа изради детаља.

Пример бр. 18.

Ј. Брамс, *Интермецо опус 116 број 4, Adagio*, слојевитост теме, тт. 1-10.

Op. 116. № 4.

**Adagio.**

The image shows the first system of the musical score for 'Intermezzo Op. 116 No. 4' by Johannes Brahms. The score is in 6/8 time and D major. It features a piano (p) dynamic and a 'dolce' marking. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a more complex accompaniment with triplets and slurs. Performance markings include 'p', 'dolce', 'm.d.', and 'sopra'.

По композиционом поступку, најинтригантнија је пета минијатура. Ритмичка расподела у 6/8 такту је неубичајена, а мелодијска конструкција слична је другој – оба комада имају водећу линију у акордским блоковима. Али, у петом интермецу повећана је комплексност, па мелодија 'шета' из горњег у средишњи регистар (Пример бр. 19).

Пример бр. 19.

Ј. Брамс, *Интермецо опус 116 број 5*, *Andante con grazia ed intimissimo sentimento*, јединствена тема и прескоци из регистра у регистар, тт. 1-4.

**Andante con grazia ed intimissimo sentimento.** Op. 116. № 5.

*p dolce* *Ped. simile sempre*

Колико су по техници компоновања комади блиски, казује и наредни интермецо осмишљен на истој бази као 2. и 5. у ком мелодија такође прелази из гласа у глас. Средњим делом владају највећа контрастирајућа својства, па се дејство контраста осећа као велико освежење минијатуре (Пример бр. 20 и 20а).

Пример бр. 20.

Ј. Брамс, *Интермецо опус 116 број 6*, *Andantino teneramente*, тема у акордским блоковима, тт. 1-11.

**Andantino teneramente.** Op. 116. № 6.

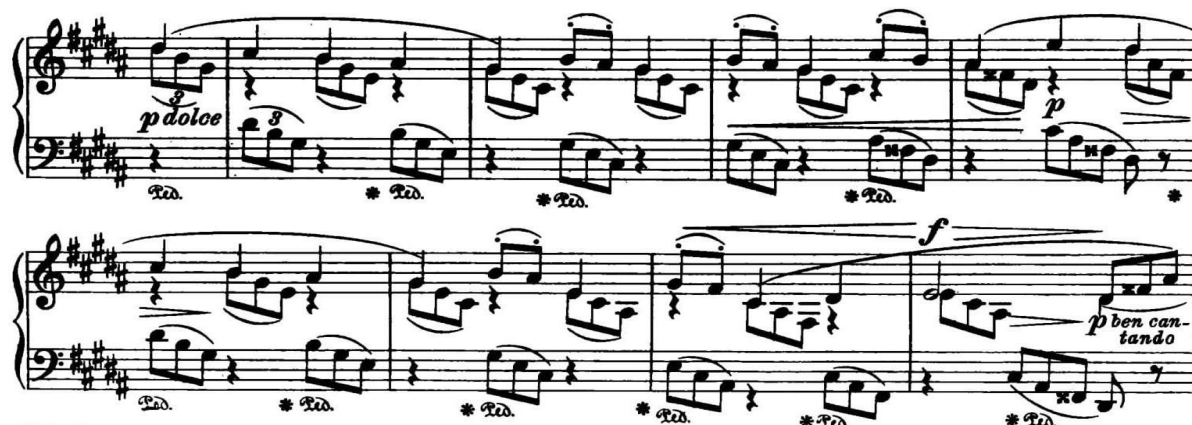
*p dolce e ben legato* *sosten.*

*p* *espr. cresc.*

*col Ped.*

Пример бр. 20а.

Ј. Брамс, *Интермецо опус 116 број 6, Andantino teneramente*, средњи контрастирајући одсек, тт. 25-32.



Последња минијатура има наслов капричо и по карактеру и звуку слична је првој, али по мотивској грађи, трећој, па тако сва три каприча опуса 116 бивају повезани. Наликовање тема једна другој толико је изражено да се чини да је седма минијатура, варијација треће минијатуре (Пример бр. 21).

Пример бр. 21.

Ј. Брамс, *Фантазије опус 116*, поређење тема трећег и седмог каприча, тт. 1-6 и тт. 1-8.

**Allegro passionato.** Op. 116. № 3.



**Allegro agitato.**

Op. 116. № 7.

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro agitato." (Op. 116, No. 7). The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system includes a dynamic marking of "f ben marc." and various fingering and articulation markings. The second system continues the piece with similar markings. The music is characterized by rapid, rhythmic patterns in both hands, with various fingering and articulation markings.

Тако добијамо групе од две или више минијатура које су блиске по одређеним критеријумима једна другој: прва и седма поред истог назива деле енергичност и оштрину звука у извођењу, трећа и седма су по мотивима готово варијација (па су тако сва три каприча у додиру), друга, пета и шеста имају мелодије у оквиру тонских сазвучја и веома визуелно подсећају на комад из своје групе, и четврта, као централна фигура, која нема свог парњака (сем у контексту тоналитета, четврта, пета и шеста – Е дур, е мол, Е дур) стоји одвојено и засебно. Фантазијски феномен је на овај начин прожео цео опус и сјединио га, а централној минијатури, *Ноктурну* подарио већи значај.

Онеобичавање хармонског слога, суптилности уз пуноћу звука, тематизма без компликованости, мотивског варирања и начина компоновања, експресивних средстава, резултат је процеса фантазијског принципа. С друге стране, строга троделна форма даје потребну контролу свим врстама Брамсових иновација. Између две стране се налази тачка у којој се додирују фантазијско и стандардизовано, тачка додира слободе и контроле. Колико год строга форма није усахла, ипак је била довољно благонаклона да прихвати фантазијске елементе, који су се раширили по свакој минијатури, не нарушавајући основне контролне пунктове тродела. Тако настаје прави баланс између два постулата, фантазијског и стандардизованог.

#### 1.4. ЗАКЉУЧАК

У пуном разоткривању фантазијског феномена у употреби је била теоријско-истраживачка ‘лупа’ која увеличава, разјашњује, разбистрава замагљеност и нејасноће. Без ње објашњење појавности фантазијског не би било могуће. Тако се, уз аналитичко-теоријски приступ употпуњава слика о томе шта је фантазијски феномен.

Са жељом да прикажу слободу свог стваралачког израза и идеја, композитори су се све чешће одлучивали за фантазију и њен феномен. Захваљујући њему имали су могућност да се препусте слободи и да је креирају на себи својствен начин. Наравно, та слобода има своје оквире и није безгранична. Оно што осликава те границе приказано је кроз форму, карактер и традицију стандардизованих облика.

Анализа пређашњих композиција открива стање развоја фантазијског феномена током 19. века, почевши од Бетовена па закључно са Брамсом. Уочљиво је да је клавирска музика током читавог века била окренута фантазијском, али да је мера те појавности била под ‘менторством’ композитора, као и карактеристичног музичког језика. Иако је у питању напредно прожимање, и у Шопеновој *Полонези-фантазији* и у позним Брамсовим опусима, стандардизовани облик одржава равнотежу, успостављајући је путем основних постулата једног таквог обрасца (структура, формални обриси, карактер...). У другој групи, по времену настајања, налазе се Менделсон и Бетовен. Њихова ‘контрола’ на другачији начин дејствује на фантазијски феномен (делују ‘оку’ видљивије). Међутим, иако је био родоначелник спајања две ‘силе’, Бетовен је пионирском иновативношћу стапања целе сонате у једну целину, сложеношћу мотивске грађе, инкорпорираним фантазијским садржајима, јасним формалним конструкцијама, заузео место које га по овим параметрима издваја од осталих композитора. Онда се може успоставити редослед, не по успешности дела, квалитету компоновања, генијалности композитора, њиховим стваралачким моћима и индивидуама, него по комплексности, новинама, степену слободе уплива и обитавања фантазијског феномена у стандардизованом облику. Поредак је приказ интензитета, опстанка и деловања фантазијског уплива (од нижег ка вишем) – Менделсонов опус 16, Брамсов опус 116, Шопенов опус 61, Бетовенов опус 27 број 1. Даља анализа, која ће бити спроведена током другог поглавља, допринеће, поред специфичних информација о

пијанистима у контексту поређења више интерпретација истог дела, новим увидима и о самим делима.

## II АНАЛИЗА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

*Оно што композитор понесен својим надахнућем преко знакова губи, то извођач треба, сопственим, да изнова успостави.*

Феручо Бузони

### 2.1. УВОД

Ово поглавље ће имати за циљ да прикаже на који начин пијанисти различитих генерација тумаче одабране композиције. Свако од дела заступљено је са интерпретацијама троје пијаниста који припадају различитим „школама“ и различитим историјским периодима, а свака група од троје пијаниста има некога од извођача који је у свом едукативном стаблу повезан са композитором којег тумачи. Посебан осврт биће управо на генеалогско стабло пијаниста које ће нам олакшати увид у принципе и начела њиховог интерпретативног приступа. Да би веродостојност поређења била што прецизнија, истраживање се базира на аудио, студијске снимке.

Критеријум за одабир извођења које ће бити прво анализирано не постоји, али је важно да оно које је прво, буде детаљно представљено. Уз овакву организацију и редослед анализирања, као и свеобухватан приказ сегмената музичког тока првог интерпретатора, лакше је схватити и наредне интерпретације које су, иако различите, не мање значајне. После прве анализе, следе наредне две чије ће приказивање бити предочено кроз тумачење посебних места која идентификују значај композиторовог записа. Оживљавање вишезначног, разноликог, особеног кода датих места биће омогућено кроз аутентично ишчитавање текста које је специфично за сваког извођача. Разноврсност у тумачењима, у њеним посебностима даће увид у то колико је машта као категорија значајна за презентовање садржаја. Сваки од троје пијаниста поседује индивидуалне карактеристике које га чине јединственим и непоновљивим. Уметници

овог реномеа заслужују велику пажњу и кроз спознају њихових интерпретативних идеја много ћемо боље разумети дела која свирају.

Анализи свих снимака приступам на основу *уртекста* издавачке куће G. Henle Verlag, München. У наредним редовима покушаћу да дам целовит приказ извођења и тумачења фантазијског феномена. Одабрани пијанисти су декодирали дела на свој начин, а моја је намера да у реч преточим и дешифрујем њихова тумачења.

## 2.2. БЕТОВЕН: *Соната опус 27 број 1* – Шнабел, Фишера, Корстик

Артур Шнабел (Artur Schnabel, 1882-1951) је један од пијаниста који је имао ту привилегију да се формира као музичар учећи уметност свирања клавира код једног од најзначајних клавирских педагога у историји, Теодора Лешетицког (Theodor Leschetizky). Самим тим, Шнабелово едукативно стабло досеже преко Карла Чернија (Carl Czerny) до самог Лудвига ван Бетовена. Наиме, Шнабел се сматра за пијанисту који представља значај узор у доследном и прецизном тумачењу Бетовенове музике, како због самог тумачења тако и због бенефиције коју је имао снимивши први цео циклус од 32 Бетовенове сонате. Шнабел припада генерацији пијаниста који су, у овом истраживању, најстарији, па ће његов снимак са плоче, услед старости снимка, бити најтеже тачно проанализирати.<sup>25</sup>

Средњој генерацији ове групе извођача припада Ани Фишер (Annie Fischer, 1914-1995). Она је као рођена Будимпештанка свој едукативни пут отпочела на Музичкој академији *Ференц Лист* код Ерна Донађија (Ernő Dohnányi). Њени музички корени сежу преко Иштвана Томана (István Thomán) до Франца Листа (Ferenc Liszt). Лист, као њен ‘прадеда’, јесте један од првих пијанистичких педагога код кога су се образовали касније веома познати и значајни пијанисти својих генерација. Пијанизам Фишера је врло значајан нарочито због њеног префињеног тонског доживљаја, као и због карактеристика савременог пијанизма које је поставио управо Лист.

Најмлађи од поменутих тумача Бетовена јесте Михаел Корстик (Michael Korstick, 1955). На формирање његове уметничке личности утицало је школовање на *Високој*

---

<sup>25</sup> Линк снимка - <https://www.youtube.com/watch?v=Df5545WkD2M>.



школи за музику и медије у Хановеру код Ханса Лојграфа (Hans Leygraf). Лојграф је био ученик једне од најцењенијих професорки новијег доба, Вере Горностајеве (Vera Gornostayeva). Није необично што је баш Горностајева имала такве педагошке моћи, јер је знања стицала од Хајнриха Нојхауза (Heinrich Neuhaus) и Александра Голденвајзера (Alexander Goldenweiser). Корстик је као и Шнабел и Фишера снимом све Бетовенове сонате и сврстао се у ред пијаниста који су дали значајан допринос целовитом, интегралном тумачењу соната.

### 2.2.1. Бетовен кроз призму Шнабела

Артур Шнабел је у читавом свом извођачком опусу показивао склоност ка композиторима којима виртуозитет зарад виртуозитета није примарна категорија. Иако је био ђак Лешетицког, у периоду када је Лешетицки живео у Бечу, уз своје велике способности Шнабел је, захваљујући таленту и марљивости успео да се избори за статус у оквиру кога није морао да свира виртуозне композиције Листа и Талберга, које је Лешетицки врло често давао својим ученицима. Шнабелов однос према Бетовену постаје мисаони, веома промишљен, интелектуалан. У његовим интерпретацијама Бетовена присутан је значајан опсег извођачких елемената који су помно осмишљени. Са разлогом се налази на врху лествице интерпретатора Бетовена.

Од самог почетка не можемо а да се не сложимо да се ради о врхунском тумачењу. Шнабелов тон почевши од првог склопа тоничног акорда указује на веома софистициран однос овог пијанисте ка звучној естетици и поштовању исте. Његово знање у сваком такту извире из музике коју ствара, не либећи се да покаже агогичку слободу где год је она оправдана.

Први део ове сонате, који се класификује као први став, свира смиреније<sup>26</sup>, повученог темпа у односу на онај који је назначен (*Andante* у такту *alla breve*), дајући на значају четвороделности такта. Чини се, намах, као да је у питању полифонија. Гласови се супротстављају један другом са подједнаком важношћу. Шнабел том вишегласју приступа интелектуално, са израженим плановима у акордима. Веома профилисани мелодијски низови у левој руци су у нераскидивој вези са акордима у десној руци. Иако

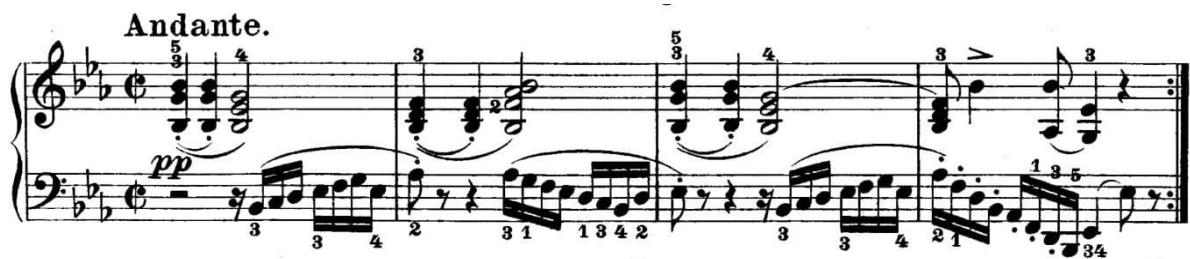
---

<sup>26</sup> Смиреније у односу на савремена извођења која дају предност току у бржем темпу.

звоне за себе, акорди прихватају у своју пулсацију сваки од низова леве руке који упливава у њих (Пример бр. 1). Мноштво знакова репетиције првог дела пред извођача ставља изазов у ком би требало да се избори са током који не сме бити нарушен свим овим прекидима у запису. Међутим, баш те паузе, махом осминске, које стоје на крајевима (пред знакове репетиције) сваке од реченица, омогућавају Шнабеловом тумачењу веома одмерен одзвук, таман довољан да се реченице префињено повежу. Прелазак на део б првог А одсека ствара осећај да мелодија лебди, са сталним флукуацијама, али веома прецизном пулсацијом у оквирима генералног ритмичког тока. Држећи се композиторских инструкција везаних за динамику, артикулацију, у великој мери и за темпо, Шнабел показује своју интенцију ка уравнотежености односа на релацији композитор – интерпретатор, формирајући складну целину аутор – ко-аутор. Сваки од низова тонова, а нарочито оних који су секундног покрета, свира са веома моћном способношћу артикулисања тока који кроз динамичке филтере производи несвакидашње нијансе.

Пример бр. 1.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Andante*, I став, тт. 1-4.



Средишњи Б одсек (*Allegro*) Шнабел изводи изразито брзо, не марећи, као у претходном одсеку, за сливено и повезано низање тонова мелодије. Као да је убацио у највећу брзину, суво, реско у изразу са честим одсецањима мотива, а начин извођења је етидни. Додуше, можда ти нагли прекиди немају ни могућност одзвука на носачу звука какав је овај из 1935. године, па моје запажање у том случају не би имало наведено важење. Повратак на прву тему у извођењу може се тумачити као реминисценција са већ утврђеним свим елементима.

Соната је у многоме иноваторска, али један сегмент је веома изражен и добро се опажа и разликује од извођења до извођења. Реч је о надовезивањима ставова без паузе између њих, о свирању *attacca*. Код неких пијаниста минимална станка постоји, док је код других повезаност остварена по принципу доследног, звучног преливања из става у став. Шнабел овај пренос врши са благим одслушавањем свега претходног, смиреног кроз коду, са незнатном цезуром у којој као да цео став прозвучи. С тим музичким зарезом, који је оличење фантазијског феномена сонате, ствара се велики набој који припрема оно што предстоји.

Други став је по темпу брз. Међутим, пошто је у питању такт 3/4, испуњен са по три четвртинске вредности, гледано у правцу пулсације на три, звучно је заправо доста умеренији. Али, пијанисти углавном доживљавају темпо на читав такт, па тако прелазе у брзо извођење. Такав је случај и са Шнабелом. Придржавајући се свих осталих ознака, звучна слика је саткана од невероватног осећаја за ритам и прецизност. Шнабел држи све под контролом уз техничку перфектност и супериорност (Пример бр. 2).

Пример бр. 2.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Molto Allegro e vivace*, II став, тт. 1-9.

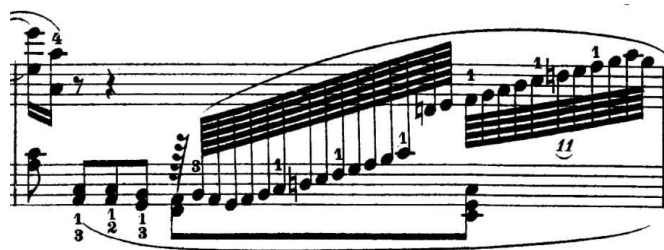
The image shows a musical score for the second movement of Beethoven's Sonata Op. 27 No. 1, measures 1-9. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked 'Molto Allegro e vivace'. It shows a piano introduction with a 'p' dynamic marking. The notation includes fingerings (1-5) and articulation marks. A 'Coda' sign is present at the end of the first phrase. The tempo changes to 'Attacca subito l'Allegro:' for the second phrase.

Наредни прелаз између унутрашњих ставова, другог и трећег је другачији од претходно постављеног. Станка је доста дужа. Њом Шнабел као да хоће да стави до знања да ће се у наредним тактовима успоставити нешто потпуно ново. Оправданост звучног одмарања има своје утемељење управо у промени карактера и темпа између ставова, па иако и даље стоји ознака *attacca*, одмориште је прилагођено контексту и као такво се уклапа у окружење. Шнабелов трећи став, *Adagio*, тече уједначено, са одмереном осминском пулсацијом у басу која даје потпуно складну равнотежу

израженој мелодијској линији у десној руци. Хармонски склопови се стапају и дају идеалну потпору мелодијској линији која се суптилно одмотава, како кроз сливене низове, тако и уз помоћ трилера који су нераскидиви део мелодијске кретње једног оваквог става. Како се приближавамо његовом крају, наилазимо на веома уочљиво место које на најбољи начин оправдава наслов сонате (*Sonata quasi una fantasia*). То је каденца мањег обима. Транспарентно казује да је Бетовен желео да успостави импровизаторски начин размишљања, са свим карактеристикама једног слободног одељка у ком долази до видљивог интерпретативног фантазијског декодирања. Шнабел први део поменуте каденце свира веома брзо, јер смешта једанаест нота на једну осмину (Пример бр. 3). Да би то постигао, притом да остане у важећем, претходном темпу трећег става, морао је да се лати изразито виртуозног проласка кроз ситне вредности у десној руци. Крај става спроводи пропорционално и веома логично са успорењем каденцирајућих тонова и све већим задржавањем доласка на доминанту која је разрешење тренутне драмске напетости. Како се соната развијала, свака наредна пауза међу ставовима је била дужа од претходне, па је тако станка пред четврти став, најдужа. Пошто смирење пређашње узбурканости наступа у последњем тону, пауза долази као додатна потврда тог умирења, а заједно креирају једну врсту чудноватог мира<sup>27</sup> који се већ у следећем трену нарушава и постаје нешто друго.

Пример бр. 3.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Adagio con espressione*, III став, почетак каденце и прелаза на последњи став, тт. 24.



<sup>27</sup> Чудноватог зато што мир, ако погледамо са хармонске стране не може да дође на доминанти. Али после свега што се дешавало у каденци, ова доминанта, иако води ка следећем ставу, се у уху слушаоца доживљава као стање потпуне релаксације, потпуног спокоја, који Шнабел веома вешто дочарава.

Поменути мир се прелива у узбуђење и моћан покрет са почетком четвртог става. Овај став (за њега се заиста то може и рећи) по својој форми јесте рондо. Ствара се утисак као да су сви претходни одсеци, квази ставови, били припрема за овај последњи. Темпо је по ознаци веома брз (*Allegro vivace*), па га Шнабел тако изводи. Међутим, пошто је овај став најсложенији, почињу да се уочавају тонске нечистоће у извођењу, па чак и изостављање одређених делова пасажа у левој руци, што није својствено студијским снимцима.<sup>28</sup> Услед велике брзине, долази и до благе нервозе како током интерпретације тако и током слушања. Један од најзанимљивијих композиционих момената је свакако средишњи фугато у оквиру којег је Бетовен на себи својствен начин сублимирао и повезао претходне мотиве. Захтевни део Шнабел веома лако савладава, али чини се не са промишљеношћу позиционирања гласова, него уз прилично једноставно сагледавање фугата који није зазвучао барокно. Реминисценција на трећи став јавља се на крају сонате и јасно је одвојена са две црте од претходног садржаја. Дату одвојеност Шнабел тумачи и ослушкује другачије од оних између ставова. Овог пута станка звучи као одсецање, као рез који у извођењу има снажан ефекат набоја и на неки начин оправдава претходну журбу ронда. Уз звучни пресек, рез, претходни садржај ронда стао је у један трен. Завртео је тему попут чигре која је на мах преливена у краткотрајну тишину и звучно прочишћење. Крај реминисценције је заокружен такође каденцом која је скраћена у односу на претходну. Шнабел јој је приступио са прецизно изведеном организационом структуром. Као што се дâ приметити, читава соната је саткана од мноштва станки, пауза, прекида, које би требало све спојити у једну целину. Темпо коде, *Presto*, прецизно је изведен и на најбољи могући начин води ка фуриозном завршетку који затекне слушаоца, јер се све брзо и експлозивно десило. Крај просто задивљује енергијом Шнабелове интерпретације.

Шнабелов начин организације је тачан, музичко мишљење прочишћено и од њега би многи пијанисти могли да науче много. Као веома близак ‘потомак’<sup>29</sup> Бетовена, Шнабел несумњиво тумачи ‘претка’ на сугестиван начин, али уз потпуно поштовање свега што је композитор написао. То могу само уметници са снажним осећајем за Бетовена, са великом техничком супериорношћу и музичким интелектом.

---

<sup>28</sup> „Шнабел је осећао отпор према снимању плоча. Кад су га питали да ли је то зато што сматра да машина није вредна његове уметности, одговорио је: 'Напротив, ја нисам довољно добар за машину!'“ – Душан Трбојевић, *Три века пијанизма* (Београд, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 1992), 46.

<sup>29</sup> Мисли се у едукативном смислу: Шнабел – Лешетицки – Черни – Бетовен.

### 2.2.2. Бетовен у имагинацији Фишерове

Ани Фишер од 'отварања' сонате показује раскошан тон и мекоћу свирања. Њеном интерпретацијом<sup>30</sup> доминира легато који још у првим тактовима мелодијске линије леве руке суптилно заокупља слушаочеву пажњу. Овим поступком материјал у десној руци и пулсација акорада још више долазе до изражаја. Ако сагледамо читав одсек А, уочићемо да у интерпретацији Фишерове фантазијски елемент проткива целокупан његов ток. Она се не придржава Бетовенових лигатура, као и прецизног одржавања темпа између одсека *a* и *b*, али њен израз добија на значају управо у тој слободи која јесте фантазијски елемент њеног извођења. Иако је све добро организовано, начин слободе коју примењује ФишEROVA даје велику живост делу. Деонице и леве и десне руке звуче лебдеће, са финим динамичким прелазима. Оно на чему је Шнабел инсистирао као моменту свог фантазијског доживљаја сонате (давање значаја паузама између одсека у оквиру става и између ставова), код Фишерове не егзистира. Она једноставно надовезује све одсеке без прекида.

Преласку на други став не треба придавати важност јер она није дата ни од Фишерове. Став који је у такту 3/4 свира мекше и повезаније од Шнабела. Она користи слободније и педал који повремено остаје и преко стакато нота. Лиризам пијанизма Фишерове је обележје целокупног сегмента.

Трећи став звучи веома једноставно, правећи равнотежу са претходна два слободније представљена става. Пулсација леве руке је перфектна, а мелодија веома изражена. Нема претеривања и динамичких искока, све је сведено на потребе једног лаганог става са певљивим мелодијским током. Пред крај става појављује се имплементирани фантазијски део. Сада у поновном сјају долази до изражаја слобода Фишерове која шеснаестинске вредности свира гипко, сливено, префињеним тоном, без страха да ли ће све бити временски прецизно изведено. Баш у одсуству тог страха рађа се лепота фантазијске мисли Фишерове. Уз њену контролу и организованост овог каденцирајућег низа, наилазимо на могуће оптималну комбинацију и савршен баланс два супротстављена чиниоца – слободе и контроле (Пример бр. 4).

---

<sup>30</sup> Линк снимка Фишерове – <https://www.youtube.com/watch?v=J583bPnI DE>. Студијски снимак настао 1977-1978.

Пример бр. 4.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Adagio con espressione*, III став, крај каденце, тт. 25-26.

The musical score shows the final cadence of the third movement. The right hand features a highly technical melodic line with numerous sixteenth notes and a trill. The left hand provides a simple accompaniment. The dynamics range from *cresc.* to *sf* and *pp*. The piece concludes with the instruction *Attacca subito l'Allegro vivace:*

С обзиром да нема места за фантазијски уплив, анализа извођења четвртог става постаје мање захтевна. Пијанисти ставу приступају без много ‘размаштавања’ и врло конкретно. Такав је случај и са Ани Фишер. Њен темпо је умерено брз, тако да не долази до расипања садржаја и немира током слушања. Оно што је уочљиво јесте да ФишEROVA и овде користи педал у великој мери па је њен звук повезан и сливен, чак и тамо где је Бетовен назначио другачије. Технички најсложенији и најкомплекснији део овог става, фугато, изводи са израженим профилисањем полифоне фактуре. Њено техничко мајсторство управо у овом делу је дошло до изражаја. Каденцу у реминисценцији осмислила је врло једноставно, врло сведено, а кода се распрскава до краја, чија је експлозивност ипак мало умањена успорењем кроз последња три акорда (Пример бр. 5).

Пример бр. 5.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Adagio con espressione, Presto*, кода, тт. 264-285.

### 2.2.3. Корстик и Бетовен

Од првог акорда, чује се да је у питању савремени снимак<sup>31</sup> који омогућава уочавање различитих нијанси које се нису могле приметити на претходним снимцима. До изражаја долази Корстиков педал који је прорачунат до најситнијих временских одредница. Мало може и да засмета овако добар снимак, јер се некад осети физичко мењање педала. Међутим, главна карактеристика ове интерпретације лежи у невероватној перфектности

<sup>31</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ckjg-RJV-oM>. Година издавања ЦД-а – 2012.



при чему је и најмањи сегмент Бетовеновог записа испоштован. Свака нота је на свом месту, свака лигатура до детаља прецизирана и постављена у тумачењу. Јасно нам је да је Корстик имао изузетну припрему пред снимање ове сонате, анализирање, ментално проживљавање сваке ноте. Његов приступ завређује велико поштовање. Али, може да увуче и у замку у којој се губи индивидуалност. Супротно преходним извођењима, Корстик свесно не допушта да крајеви фраза одзвуче, сабија их у једно језгро. Нарочито се то примећује у одсеку Б првог става (Пример бр. 6). Перласт звук и савршена усклађеност пасажа у обе руке задивљују слушаоца. Међутим, уз одсуство и непостојање макар и делића тишине између фраза, Корстик не оставља простор за перципирање дешавања. Можда је то баш и била идеја, да нас све држи у неверици и у незнању о пређашњим збивањима. Ефекат му је свакако успео и потпуно је уникатан. Преласцима између одсека, слично Фишеровој, не придаје значај, па долази само до смењивања делова става у неком очекиваном следу.

Пример бр. 6.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Allegro*, I став, почетни тактови Б одсека, тт. 37-44.

The image shows a musical score for the beginning of the B section of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 27 No. 1, Allegro. The score is in 6/8 time and features complex fingerings and dynamic markings like *f*, *p*, and *cresc.* in both hands. The score is written for piano and includes detailed fingering numbers (1-5) and articulation marks.

Други став је јединствен у односу на друга два извођења јер једино у Корстиковом тумачењу добија обличје које је Бетовен компоновао кроз лигатуре. Изражена прецизност, динамички контрасти, промене артикулације, све је ту, потпуно уређено. Средњи део другог става свира са одређеном оштрином у звуку, не попуштајући са

интензитетом у енергији уз помоћ акордске, ритмичке фигуре у басу (Пример бр. 7). За разлику од Фишерове, која овај део свира мекше, лиричније, Корстик је суров и непоколебљив у својој намери ритмичке перфектности и екстремне субито динамике. Његов вируозитет овде долази у пуном сјају и никога не оставља равнодушним.

Пример бр. 7.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Molto allegro e vivace*, II став, средњи одсек, тт. 42-73.

The image shows a musical score for the middle section of the second movement of Beethoven's Sonata Op. 27 No. 1. It consists of four systems of piano and violin staves. The piano part features a steady bass line with chords and some triplets. The violin part has melodic lines with various ornaments and dynamics. The score includes markings such as 'cresc.', 'decresc.', 'ff', and 'pp', along with first and second endings.

Темпо наредног става је спорији од друга два тумачења и помало, услед поштовања свега написаног у нотама, долази до кочења тока и протока. Став је налик на соло песму која би тако и требало да се одсвира, веома једноставно, без наглих покрета, спокојно. Корстик у жељи да организацију сваке фразе постави што осмишљеније, компликује ток и тако га нарушава. Као да слепо следи сваку ознаку, компјутерски је спроводећи у право

време, а не ослањајући се на мелодију и њено природно дисање. Ићи за флукуацијом мелодије, за њеном кретњом, пратити визуелну, висинску амплитуду, јесте делотворно решење. Његова каденца подсећа на Шнабелову јер смешта све шеснаестинске вредности у временски оквир написан у нотама. Једна од кључних карактеристика Корстиковог свирања је педал, који је тако педантан да је на граници могућег. Све хармоније и њихова стапања су израчуната, педал је увек ту у право време. У то нас уверава тако сугестивна Корстикова педализација.

Једини утисак који остаје после одслушаног четвртог става јесте тај да сте затечени како је све брзо прошло, како све делује без напора, са лакоћом. Нисте сигурни да ли је то оствариво – толика је сређеност у оквирима тако технички сложеног става. Пијаниста нас увера да јесте. Контрола реминисценције и њених украса је на највишем могућем нивоу, тако да добијамо обличје као из трећег става. Каденца је овог пута веома чиста, без много педала што је у супротности са оним што се може чути на друга два снимка. Бравурозан крај потврђује све што је Корстик радио током читаве сонате. Али, остаје питање, да ли је контрола током овог извођења надвладала слободу којој се може оправдано приступити у оквирима мноштва композиционих поступака? Да ли је потребно у тој мери тежити „савршенству“?

### 2.3. МЕНДЕЛСОН: *Три фантазије или каприча опус 16* – Кириакуова, Алпенхајмова, Фрит

Рена Кириаку (Rena Kuriakou, 1917-1994), пијанисткиња грчког порекла, знања је стицала у Бечу и Паризу, али не само из области пијанизма, већ као што је у то доба било врло често и из области композиције. Клавир је студирала код једног од најзначајнијих професора у историји пијанизма, Исидора Филипа (Isidor Philipp). Кроз његове информације била је у директној вези, преко Џорџа Матиаса (Georges Mathias), са Шопеном. Заинтересованост Кириакуове за Менделсона се огледа у снимљеним свим његовим значајним делима, па је избор ове пијанисткиње, веома оправдан.

Илзе фон Алпенхајм (Ilse von Alpenheim, 1927) је своју репутацију стицала и као солисткиња и као камерни извођач, сарађујући са славним уметницима. Уз извођачку каријеру, имала је и педагошку, то јест предавала је на Конзерваторијуму у Берну.

Интересовање за Менделсона је присутно у великој мери па је снимила читав опус *Песме без речи* као и друга његова значајна дела међу којима су и три фантазије које ће бити предмет анализе.

Бењамин Фрит (Benjamin Frith, 1957), пијаниста са подручја Велике Британије, међународну славу је стекао успехом на *Бузонијевом конкурс*у и победом на конкурс *Артур Рубинштајн* у Тел Авиву. Студирао је код Фани Вотерман (Fanny Waterman), а професионално стабло му сеже све до Бузонија (Ferruccio Busoni). За Наксос (Naxos) је снимео читав клавирски опус Феликса Менделсона, а тренутно је професор на *Краљевском колеџу* у Манчестеру.

### 2.3.1. Фритова замисао Менделсона

Наслов опуса упућује да се ради о фантазијама-минијатурама и да би требало да очекујемо такав приступ при извођењу. Међутим, Менделсонов језик у одређеној мери условљава и начин тумачења. Свакако постоје разлике, али нису тако осетне као код, рецимо, Брамса. Постоје места која омогућавају слободнију мисао, па се баш она могу окарактерисати као фантазијска.

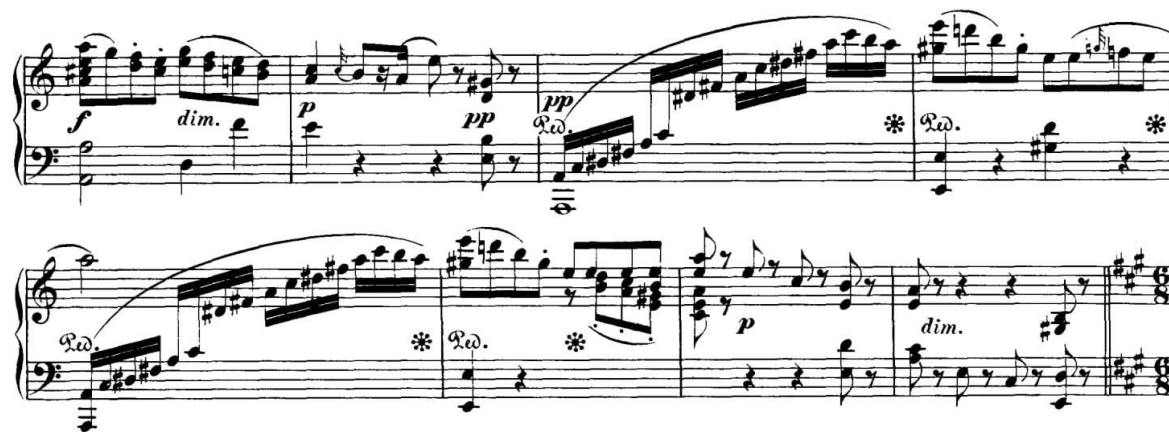
Фритов снимак<sup>32</sup> је препун моћних детаља који се могу чути на дигиталном снимку из 1997. године, не искључиво због носача звука, него превасходно захваљујући организованој и смисленој интерпретацији. Први комад (*Andante con moto*) опуса 16 почиње једноставном темом коју Фрит ишчитава са свим ознакама које стоје у нотама. Бистрина његовог тона држи пажњу током читавог опуса. Инкорпориране, шеснаестинске фантазијске низове у виду умањеног четворозвука изводи дијаметрално супротно могућој слободнијој интерпретацији, држећи се успостављеног ритма прве теме. Интересантно да кроз ове шеснаестине нема ни мало агогичких померања. Фрит то свесно ради, желећи да ови фантазијски сегменти буду врло повезани са околним музичким ткивом, да се не издвајају по интерпретацији, него само по композиторовом фантазијском искораку (Пример бр. 8).

---

<sup>32</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=aMClmq413io>.

Пример бр. 8.

Ф. Менделсон, *Фантазија опус 16 број 1, Andante con moto*, фантазијски искорак и његово окружење, тт. 13-20.



Други, Б одсек односи превагу по дужини у односу на први, али и по разради материјала. Мутацијом у А дур, уз мелодију која плени окретношћу, Фрит пројектује свој блистав тон и оживљава Менделсонову намеру покрета. Све паузе су одмерене и убедљиве. Техничку потешкоћу која се налази у акордским конструкцијама у левој руци лако премошћује, не дозвољавајући да њена пулсација поремети мелодијски ток у дисканту (Пример бр. 9). Менделсон је написао овај опус ‘коцкасто’, са доста ознака и акордске пратње која ‘ради’ против пијанисте. Управо се овде огледа техничка бриљантност коју поседује Фрит јер са дозом лакоће савладава поменуте препреке. („Извођач мора да крутост знакова разреши, и да их стави у покрет [...] Оно што композитор понесен својим надахнућем преко знакова губи, то извођач треба, сопственим, да изнова успостави.“<sup>33</sup>) Темпо је не пребрз, елегантан, умирује кад се слуша. Повратком на репризу, то јест одсек А, Фрит постаје слободнији, агогика је израженија, а полифона фактура присутна и у првом излагању А одсека и овде обитава. Наиме, покрете у басу не доживљава као пратњу, него их чује као контрпунктирајућу мелодију.

<sup>33</sup> Feručo Buzoni, *Nacrt za jednu novu estetiku muzike* (Beograd, Studio Lirica, 2014), 26.

Пример бр. 9.

Ф. Менделсон, *Фантазија опус 16 број 1, Andante con moto*, одсек Б, тт. 21-34.

За разлику од првог, наредни комад има наслов – *Скерцо*. Темпо је веома брз (*Presto*), па је у спречи са карактером. Најсликовитији пример ревносног приступа Менделсоновом тексту и давању живота истом, дешава се на релацији Фрит – Менделсон. Све је ту, све ознаке, сва темпа, карактери, а опет тако јединствено пренесено у звук. Фрит је принципијелношћу, уз своје знање, створио право уметничко дело од читавог опуса.

Трећа минијатура се ослања по интерпретативним ресурсима на прву. У Фритовом тумачењу комади опуса се могу поистоветити са ставовима јер их он својим читањем још више приближава, уједињује. Темпо (*Andante*) је и по брзини јединице бројања еквивалентан првом комаду. Иако је мало покретљивији од других извођења, не губи на дочаравању ‘песме без речи’ на коју структура веома реферира (Пример бр. 10) Мелодија се у уху слушаоца перцепира као вокална, али са већом ритмичношћу него што би то било у гласу.

Пример бр. 10.

Ф. Менделсон, *Фантазија опус 16 број 3, Andante*, реферише на ‘песму без речи’, тт. 39-47.<sup>34</sup>

The image shows a musical score for the first system of Mendelssohn's Fantasy Op. 16 No. 3, measures 39-47. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The first system includes dynamics like 'dol.' and 'p'. The second system includes 'f'. The third system includes 'p', 'dim.', and 'pp'.

### 2.3.2. Кириакуова у тумачењу Менделсона

Најстарији снимак ове групе настао је од стране Рене Кириаку<sup>35</sup>. Као и Фрит, и она сједињује сва фантазијска места са околином, па та места нису ни по чему другачија. Чак на снимку прва тема звучи толико ритмички измештена као да је она фантазијски елемент. Поменута пијанисткиња смешта своју интерпретацију на потпуно супротни пол од Фритове, уз доста станки, динамичких пренаглашености, као и запостављања неких ознака. Кириакуова је спонтана у свирању, па је утисак да се никако не може подударати са Фритом. Он свира интелектуално, проанализирано, израђено, а она спонтано, артикулационо интригантно, ноншалантно са успутним разним некад и неочекиваним дешавањима (нагласци на нелогичним деловима такта, неиздржавање нотних вредности, свирање преко пауза). Међутим, баш са свим овим моментима интерпретације, она креира фактор изненађења и тако не дозвољава да се слушаочева концентрација уруши.

<sup>34</sup> Уочава се очигледна сличност са начином компоновања, тоналитетом и обликовањем прве теме другог става Бетовенове сонате опус 90.

<sup>35</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=w5Nxgre4c20>. Снимак снимљен 1960.

Скерцо има велике техничке захтеве, па је свако од пијаниста са њим на тесту. Тон Кириакуове је можда отишао у мекоћу која није потпуно примерена карактеру овог комада. Уз то, удар и додир са клавијатуром не могу на прави начин да испрате нотни запис. Добија се неартикулисано тумачење, са чудним пресецима и променама у темпима. Али, оно што је интересантно, део који се сматра фантазијским (*Con fuoco*) у њеном извођењу и слободи добија инстинско значење. Легато и фуриозност шеснаестина у дисканту су запањујући, тако да цео такт прозвучи само на један удар, а лева рука преузима улогу стабилности, конкретности, ритмизације (Пример бр. 11). Тако показује свој потенцијал који чини се није дошао до изражаја у претходним тактовима. Како се *Скерцо* приближава крају, тако је и Кириакуова стабилнија и чистија у изразу, односно идеје добијају сврху и оправданост. Последњих фантазијских десет тактова су уз сличне интерпретативне елементе приказани као и претходно фантазијско место, само је овог пута карактер другачији јер Менделсон мутира у Е дур. Три такта пре дурског фантазијског одсека, који је одвојен и дуплим цртама, у њеној интерпретацији скривају фантазијски феномен (Пример бр. 12). Кириакуова прави изразиту временску слободу, повезујући сва три такта скоро на један педал. Звук титра, лебди, тежећи разрешењу напетости. Та напетост се брзо, уз последње две четвртинске стакатисимо октаве претапа у тишину. Крај разоружава и оставља у неверици...

Пример бр. 11.

Ф. Менделсон, *Фантазија опус 16 број 2, Скерцо, Presto*, фантазијски феномен, тт. 47-53.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff features a series of chords and melodic lines with slurs, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *con fuoco*. Below the first measure of the upper staff is a tempo marking  $\text{♩.}\omega.$ . The lower staff of the first system contains a bass line with chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melodic and chordal material, marked with a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. Below the first measure of the upper staff is a tempo marking  $\text{*}\ \text{♩.}\omega.$ . The lower staff of the second system contains a bass line with chords, marked with a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic.



Пример бр. 12.

Ф. Менделсон, *Фантазија опус 16 број 2, Скерцо, Presto*, фантазијска места, тт. 96-108.

The image displays the first system of a musical score for a piano. It consists of three staves. The top staff is the right-hand part, starting with a forte (*f*) dynamic and a melodic line. The middle and bottom staves are the left-hand part, featuring a bass line with chords and a melodic line. The score includes dynamic markings such as *pp* and *sempre ad.*, and articulation marks like accents and slurs. A first ending bracket is visible at the end of the system.

Кириакуова последњу минијатуру свира са темпом који одлази у крајност и много је спорији од свега претходног. Иако је комад спор, проточност и мекоћа у тонској палети непрестано опомињу да је реч о пијанисткињи са великим знањем. Лелујавост у њеној интерпретацији је овде достигла пун капацитет, па слушалац има привид да се ради о делу које је настало много година касније. Фантазијски сегмент испуњен шеснаестинским секстолама поново враћа у успостављен систем. Деоница десне руке је донета веома повезано и префињено, а значај је дат басу. Види се да је Кириакуова размишљала да на овај начин повеже комаде, управо у контексту фантазијског тумачења (Пример бр. 13).

Пример бр. 13.

Ф. Менделсон, *Фантазија опус 16 број 3, Andante*, фантазијски искорак и значај дат басу, тт. 21-27.

The image shows a musical score for the first system of Mendelssohn's Fantasy Op. 16 No. 3, measures 21-27. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a 'cresc.' marking, followed by a 'ff' section, and a 'pp' section with a 'rit.' marking. The score is written for piano and includes dynamic markings like 'sempre rit.' and 'dim.'.

### 2.3.3. Илзе фон Алпенхајм и Менделсон

Илзе фон Алпенхајм је Менделсонова дела снимила за издавачку кућу *Филипс* (*Philips*), па је квалитет снимка<sup>36</sup>, иако остварен 1975, врхунски. Чује се да је у питању кућа са озбиљном продукцијом. Квалитет насталог снимка пружа увид у шири спектар интерпретативних могућности, па се тако, када је реч о озбиљној продукцији и врсном уметнику, сусрећемо са потпуно заокруженим остварењем. Креација Илзе фон Алпенхајм се позиционира између Фритове и Кириакуове, између контроле и слободе. Оптималан однос према Менселдоновом запису уз одмерен ниво слободе – и имамо извођење које зрачи допадљивошћу и привлачношћу у сваком сегменту. Време које ова пијанисткиња даје фразама је довољно да слушалац усвоји претходни садржај, а опет да не прекине мисао. Уз добру организацију, перфектан стакато у *Скерцу*, уређену артикулацију, фон Алпенхајмова је у тачки која је пресек свих квалитета слободе и

<sup>36</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=DRkZql9n608>.

контроле. Њен последњи фантазијски одсек у *Скерциу*, тумачен је скоро на једном педалу. Хармоније се мешају, претапају, а мелодија и даље не губи своју форму независности. Путпуно иновативно. Свежина, гипкост, певљивост, који доминирају и првим и последњим комадом, чине овај опус заокруженом интерпретативном целином.

#### 2.4. ШОПЕН: *Полонеза-фантазија опус 61* – Франсоа, Пирешова, Буњин

Самсон Франсоа (Samson François, 1924-1970) се усавршавао у класама Нађе Буланже (Nadia Boulanger) и Маргерит Лонг (Marguerite Long) у Паризу, као и код легендарног Алфреда Кортоа (Alfred Cortot). У генеалошком стаблу био је директно повезан са композитором којег свира. Снимао је за издавачку кућу *Еми* (*EMI Classics*) која је издала интегралну едицију свих његових снимака и то у дигиталном формату (36 ЦД-а).

Марија Жоао Пиреш (Maria João Pires, 1944), рођена Португалка, знања је стицала у Немачкој (Минхен и Хановер). Њено родословно стабло се разгранаво од Карла Енгела (Karl Engel), Кортоа, па све до Шопена. Она се сматра једним од најзначајнијих интерпретатора Шопена, Шуберта и Моцарта.

Станислав Буњин (Станислав Станиславович Бунин, 1966) је продужио дугу породичну традицију, те, с тим у вези он чини четврту генерацију пијаниста породице Нојхауз. Биолошки деда му је био Хајнрих, а отац, Станислав. Изразити је представник руске пијанистичке школе. Већ са 19 година осваја *Шопенов конкурс*, па од тада почиње његова значајнија интернационална каријера. Снимао је за издавачку кућу *Еми*, *Дојче Грамофон* (*Deutsche Grammophon*) и *Сони* (*Sony*). Иако је веома успешан пијаниста, није достигао славу свог деде Хајнриха.

#### 2.4.1. Шопен у машти Буњина

Убрзо након великог тријумфа у Варшави, 1987. године настаје снимак<sup>37</sup>, на којем се међу одабраним делима налази и Шопенова *Полонеза-фантазија опус 61*. Ово дело је од свих наведених у овом раду најсложеније, најкомплексније, најсадржајније, па су и решења и идеје за њега најобухватније. Пошто је сложеност тако велика, а наслов говори да је заступљеност полонезе и фантазије једнака, дело даје широк простор за разноврсност у интерпретирању.

Трајања *Полонезе-фантазије* се крећу између 11 и 16 минута, а Буњин спада у пијанисте чији су снимци најдужи (15 мин 45 сек). Већ минутажа казује о различитостима у свирању, пошто је за композицију не толико великог опсега несвојствено драстично осцилирање у дужини. Интродукција, *Allegro maestoso* је плодно тло за фантазијски приступ и то на самом почетку композиције. Покрет полонезе са почетка Буњин енергетски и ритмички ублажава па га тако стапа са фантазијским карактером долазећег каденцирајућег разлагања. Разлагање које следи, он тумачи потпуно јединствено, проживљава сваки тон, обликује га, у мислима је са звуком. Уз то, агогичка флексибилност је веома изражена, па слобода интродукције заузима водећу улогу (Пример бр. 14). Констрастирајуће средство слободи огледа се у ритмичкој тачности пунктираних мотива који следе, како у левој тако и у десној руци. Буњин не само да свира тачно, већ некад и пренаглашено то чини, па се у звучној слици добија значење дупло пунктираних вредности које се најбоље чују у односу на триолски покрет (Пример бр. 15). Исказана ритмичка контрола је контратежа фантазијској слободи.

---

<sup>37</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9K-2aGD9B4g>.



У 22. такту чујемо прави ритам полонезе и најаву прве теме (Пример бр. 16). Херојски покрет зазвучи потпуно без педала што још више интензивира поменути карактер. Првом темом, условно почиње и први одсек А, који се мора схватити веома отворено и слободно. На ту слободу се ослањају и интерпретатори у њеном креирању. Буњин педализацијом контролише слободу, па тако у оквиру теме добијамо фразе које имају покрет полонезе са одсуством педала, а наставак уз велики педализирајући легато. Као да жели да подвуче дуалност дела и да утре пут за сталну присутност оба феномена. Између наступа тема постоје прелазни који по садржају могу парирати темама. Они у својим оквирима имају варирајуће делове теме, нов материјал који је уклопљен са већ чути, па тако стопљени се не могу анализирати као пуки 'мостови', него одсеци који имају значај за читаво дело. Тако, Буњин прелазима даје велики значај. Од 66. такта прелаз добија важност теме у његовом извођењу (Пример бр. 17). Преплићу се одсечни са сливеним покретима, велика рубата са конкретним, сурово прецизним ритмичким конструкцијама. Како се ближимо завршетку прелазна, драмски набој расте. Еруптивна снага прелазна се смирује и улива у трећу појаву прве теме. Буњин постепено вајајући напетост ка крају прелазна жели да још више да на препознатљивости теми која долази уз беспрекорну мирноћу и ритмичку организацију. Умирење теме доводи до границе издржљивости, јер долази до стрмоглавог пада енергије. Овај елемент наглих промена је својствен само Буњину у групи интерпретатора Шопена. Оправданост стрмоглавог пада лежи у ономе што следи. Тема која последњи пут обитава у првом одсеку (са ознаком *agitato*) у оригиналном облику, али само у молу, после поменутог енергетског колапса доживљава се још упечатљивије и убедљивије. Уочљиво успорење на крају теме делује на слушаоца пророчки, па тако, и неко ко није упознат са делом очекује нешто ново и значајно. Лиризам почетка прелазна се пројектује кроз примерену мекоћу тона, али, Буњин се држи своје замисли са наглим динамичким, агогичким, енергетским, ритмичким пресецима. Иако је систем успоставио раније, изненађење никад не изостаје. Напомињем да постоје разилажења у ознакама од редакције до редакције. Буњин свакако није користио Хенле Ферлаг, па тако непоштовање одређених смерница неће бити предмет расправе.

Пример бр. 16.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61*, *A tempo giusto*, покрет полонезе, прва теме и почетак одсека А, тт. 22-31.

musical score for measures 20-23. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. Measure 20 starts with a *rall.* marking. A slur covers measures 20-23. Measure 21 begins with *a tempo giusto*. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 21. The left hand has a bass line with a triplet in measure 21. Dynamics include *f* in measure 21 and *dim.* in measure 23. A *Ted.* marking is present below measure 23.

musical score for measures 24-27. The score is in G minor and 3/4 time. Measure 24 starts with a *mezza voce* marking. A slur covers measures 24-27. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 24 and a *(m.d.)* marking. The left hand has a bass line with a triplet in measure 24 and a *(m.d.)* marking. Dynamics include *f* in measure 24 and *dim.* in measure 27. A *Ted.* marking is present below measure 27.

musical score for measures 28-31. The score is in G minor and 3/4 time. Measure 28 starts with a *mezza voce* marking. A slur covers measures 28-31. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 28 and a *(m.d.)* marking. The left hand has a bass line with a triplet in measure 28 and a *(m.d.)* marking. Dynamics include *f* in measure 28 and *dim.* in measure 31. A *Ted.* marking is present below measure 31.

Пример бр. 17.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61*, *A tempo giusto*, почетак прелаза и његов значај у Буњиновој интерпретацији, тт. 66-72.

Одсек Б има мелодијске карактеристике једне минијатуре која се сваким наредним тактом усложњава. За тим усложњавањем иде и Буњин. Почетак са ознаком *piu lento* свира пренаглашено, па тако његов Б одсек спада у категорију најспорије одсвираног које сам уопште чуо. Иако тако спор, не губи ток. Напротив, невероватно како у таквом темпу успева да твори вансеријску проточност. Његово знање и иновативност извиру кроз сваку пору нотног штива и лако допиру до пажљивог слушаоца. Након четири такта од почетка Б одсека, први пут у делу имамо на овај начин изражену полифонију (иако је она постојала још у првом наступу прве теме, али не са разрадом ових размера). Буњин зналачки преплиће обе теме у дисканту и басу уз уживање у хармонским склоповима.

Наредни прелаз је по физиономији и изгледу мелодије усавршен до ступња најлиричнијег, па је такав и Буњинов однос. Осминској паузи у 180. такту додељује



велики значај. Растезање паузе омогућава да кроз набој тишине слушалац са нестрпљењем ишчекује поменути лирску тему (Пример бр. 18). Време које дарује „ноктурно теми“<sup>38</sup> чини пуни фантазијски занос. Интересантна појава, коју Буњин тумачењем декодира јесу шеснаестине у 188. такту (Пример бр. 18). Та појавност у виду секвентног низања, преузета је из прелаза пред Б одсек, па је Буњин на тај начин и третира, као да је убачени узбуркани део у лирску тему. Запажање које је вредело сваког промишљања у Буњиновој припреми дела. Следи реминисценција на интродукцију у којој је све исто као и на почетку комада. „Ноктурно тема“ ће још једанпут зазвучати овим прелазом, који се технички све више усложњава и згушњава. Па тако и Буњин повећава енергетски набој који кулминира првом темом у дисканту при чему се ова тема, иако у скраћеној верзије може схватити као одсек А.

---

<sup>38</sup> Michael L. Klein, *A Narrative of Dreams: 'Chopin's Polonaise-Fantaisie'* (Musica Theorica, 2018), 12.

Пример бр. 18.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61, Più lento*, значај паузе и врхунски лиризам прелаза у одсеку Б, тт. 180-189.

The image displays three systems of musical notation for Chopin's Polonaise-Fantasia, Op. 61, measures 177-189. The first system (measures 177-181) features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings *dim.* and *pp*, and a *ten.* (ritardando) marking. The second system (measures 182-185) starts with a bass clef and a *P* (piano) dynamic. It contains fingerings (e.g., 5 3, 3, 4 1 4 3) and articulation marks (accents and asterisks). The third system (measures 186-189) includes a *cresc.* (crescendo) marking and complex fingerings (e.g., 4, 3 1 2 4, 3 1 5, 3 4 5 2 1 5, 1). The notation is dense with chords and melodic lines in both hands.

Темпо прве теме је и после много дешавања читавим током остао исти, а карактер полонезе повећан до максимума. Еруптивна снага се ослобађа чинећи да последња појава теме, без двојбе буде кулминација читавог дела (Пример бр. 19). Буњин не посустаје, па ту снагу, моћ израза прелива и у коду. Полифонија доминира, а преузета је из Б одсека. Буњин потпуно контролише вишегласну фактуру и по последњи пут потенцира пунктиране вредности. Тако подвлачи оно што је унео као новост још на самом почетку.

Пример бр. 19.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61*, *A tempo giusto*, последња појава прве теме и енергетски врхунац целе композиције, тт. 242-249.

Буџинова интерпретација је веома оригинална, осмишљена, јединствена. Као таква спада у ред иновативних извођења. Да је тако, у овом случају постоји и потврда од стране стручног жирија *Шопеновог конкурса*, где је Буџинова *Полонеза-фантазија* проглашена за најбољу интерпретацију свих полонеза 11. конкурса у Варшави.

#### 2.4.2. Умеће једноставности – Самсон Франсоа и *Полонеза-фантазија*

На снимку из 1958., *Полонеза-фантазија*<sup>39</sup> очаравала једноставношћу. Нема сумње, као што ће касније бити случај и са Гилелсовим Брамсом, да би баш на овакав начин требало да се представи Шопен. Током слушања, схватате да се Франсоа сродио са Шопеном, са

<sup>39</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NHFYULbcSkg>.

његовим мислима и идејама и да их преноси на веродостојан начин. Снимак нам омогућава да уживамо у делу које зрачи искреношћу и спонтаношћу. Овај француски пијаниста нам својом интерпретацијом у многоме помаже у разоткривању чари које носи дело. Слушајући га добијамо потпуну слику о разноликости комада. Његови прелази, нежно тонско нијансирање, енергичност где је потребна, профилисано коришћење карактера полонезе и фантазије, моћни акорди и суптилно вајање мелодијских низова говоре у прилог да се ради о пијанисти изузетних интерпретативних моћи.

Прво фантазијско место на самом почетку дела, Франсоа рашчитава уравнотеженим надовезивањем тонова. Нема простора за сумњу да ли је оправданост тумачења ту. Нежно, повезано, у једном даху. Без већих осцилација, читава интродукција је у истом духу префињених тонских конструкција и ненаметљивости у јачини звука.

Мирноћа почетка прве теме пренесена је из интродукције. За разлику од Буњина, фанфарне октаве Франсоа свира умерено, под педалом, без помпе. Даје водећу улогу теми у дисканту не истичући полифоне моменте у басовој деоници. Мелодија плива, лебди. Имамо два блока која се јасно одвајају у перцепцији слушаоца, мелодијски, и сви остали гласови као други блок. Без наглих агогичких покрета све делује смирено, а интерпретација иде у прилог агилности мелодије. Спокојство које влада је оно што чини лепоту читаве прве теме. Да би парирао мирноћи, Франсоа прелази тумачи доста жустрије, са убрзањем, правећи потребну нервозу. Један параметар је ту и од великог је значаја, али није тако евидентан. Реч је о уједињењу дела помоћу темпа, па тако кроз ову појаву све теме и прелази деле исту пулсацију. Једноставно, а делотворно. Пијанисти знају да се изгубе у мору превирања и дешавања током дела, те да забораве на основе у свирању које у креацији Франсоа нису изостале. Потпуно другачије од Буњина, који кулминира динамиком и енергијом непосредно пред трећу појаву прве теме, Франсоа и даље остаје веран мирноћи, претапању, лиризму, уз одсуство пренаглашене организације и промене у јачини звучне слике. Шаље поруку да два значења композиције (полонезијско и фантазијско) жели да приближи, да поларитете привуче, па да тако добије већу целовитост. Узбуркана места (у оквиру прелаза) тумачи са дозом контроле, без претеривања у изразу, а лиризам потенцира. Оличење контроле и слободе.

Друга тема у Ха дуру са полифоним контурама је по карактеру супротстављена првој, али Франсоаова интерпретација иде у другом смеру. Када њега слушамо, обе теме су по карактеру веома блиске, сродне. Тако још више потенцира кохерентност целог

дела. Али, како иде ка крају, увећава тензију, па због претходне блискости тема, одсуства наглих контраста, последња појава прве теме и кода блистају у херојском заносу. Успоставио је ефекат затечености, јер читава композиција до тог трена није најављивала расплет ових размера. Фантазијским враћањем на прву тему са брзим одласком на прелаз на малом простору, Шопен даје одличну основу за вулканско тумачење, какво Франсоаово јесте у пуној мери. Фактор изненађења делује убедљиво на свакога ко одслуша снимак до краја. Успео је да дешифрује дело на свој начин, оставши привржен Шопеновим карактеристикама како полонезе тако и фантазије. Није случајно што је Франсоа близак потомак Шопена.

#### 2.4.3. Пирешова и њено рашчитавање Шопена

Снимак Пирешове је у овој групи најсавременији.<sup>40</sup> Општи утисак је тај да што је снимак бољи, боље се чује превасходно педализација и сви одзвучи. У поређењу са Буњином, она свира мирније, без трзаја у току, а у поређењу са Франсоаом разноврсније, па тако њена интерпретација налази место на пола пута од једног и од другог. Много тога је слично у генералном тумачењу са остала два извођења, али разлике постоје. Нешто што карактерише Пирешову у овој групи јесте да она свира пунктиране ноте онако како су и забележене од стране Шопена, у оквиру триолске поделе (Пример бр. 20). Али, по чему је препознатљива интерпретација Пирешове? Несвакидашњост и особеност њеног израза се разуме тек кад се дело одслуша у целини. И при првом сусрету са снимком, ако се добро познаје комад, уочиће се конкретна разграничења међу одсецима. Она једина у групи иде у овом смеру формалне раздвојености. Како то остварује? Свакако не одвајањем нових тема од претходног материјала, него, напротив, заокруживањем у јединствено језгро у оквиру једног истог одсека. Поступак језгровитости нам олакшава слушање, фокусира пажњу на важно, симплификујући замршену структуру. Слично је спроводио и Франсоа код кога постоје два дела, један од почетка па све до појаве теме на крају, и други део, од појаве теме па до краја, али не тако темељно као што је Пирешова осмислила. Њена интерпретација 'игра' на страни

---

<sup>40</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KSnvV6BeK-k>. Снимак је изашао из продукције Дојче Грамофона 2009. године

*Полонезе-фантазије*, дарује јој сву тонску лепоту, карактер полонезе где год је то потребно, а фантазијске искорак делотворно инкорпорира у окружење.

Пример бр. 20.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61*, *A tempo giusto*, пунктиране и триолске вредности забележене по истој вертикали тт. 243-244.

Искораци најчешће подразумевају скраћено или продужено временско садејство. Тако имамо у одсеку Б, 205. такт, који на рачун осмине на трећој доби, траје много дуже (Пример бр. 21). Ослушкивање које постоји током тона који звучи више него што је нотирано, представља захват којим Пирешова омађијава слушоца, ставља његову пажњу на највиши ступањ приправности.

Пример бр. 21.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61*, *A tempo giusto*, завршетак Б одсека, обратити пажњу на трећу добу 205. такта.

Поменуто временско дејство има слободну конотацију на више места у интерпретацији Пирешове, па тако добијамо јединствену паузу у 62. такту коју осетно продужава (Пример бр. 22). Овим муковима у музици креира тензију која још више стреми ка разрешењу у тактовима који следе. Пирешова прераста у владарку мукâ и одслушаних нота као нико пре ње у овој групи пијаниста. Њена интенција, током свих лирских сегмената, јесте да досегне највиши ступањ мекоће, сензибилности мелодије, те тонске деликатност. Ту намеру је у потпуности реализовала.

Пример бр. 22.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61*, *Al tempo giusto*, интерпретација паузе са короном, тт. 62-63.

## 2.5. БРАМС: *Фантазије опус 116* – Гилелс, Шерман, Ортизова

Емил Гилелс (Емíль Григóрович Гíлелъс, 1916-1985) се сматра једном од личности које су обележиле и чиниле сам врх светског пијанизма 20. века. Његов развојни пут текао је веома брзо, па је тако већ са 19 година уписао постдипломске студије у класи једног од назначајнијих педагога пијанизма – Хајнриха Нојхауза. У његове блиске пијанистичке претке убрајају се Игнац Мошелес, Карл Рајнеке, све до Роберта Шумана, Франца Листа, Сигмунда Талберга, Феликса Мендселсона. Његово стабло упућује на велики дијапазон компетентности за све стилове, па је онда сасвим јасно, наравно, превасходно због свог умећа, зашто је Гилелс био толико успешан. Његов уметнички живот прожимају многобројне награде са такмичења које су му у многоме омогућиле

светски успех. Његов обухватан музички опус се није зауставио у области извођења, већ је био присутан и на пољу педагогије, где је такође имао завидну каријеру. Не улазећи у детаље, јасно је да се ради о уметнику који ће бити узор генерацијама и генерацијама које долазе.

Расел Шерман (Russell Sherman, 1930) као припадник средње генерације у овом приказу пијаниста који тумаче Брамсов опус 116, са својих садашњих 88 година спада у доајене пијанизма, и извођачког и педагошког. Његов пијанистички ‘деда’ био је Феручо Бузони (Ferruccio Busoni), а ‘отац’ Едуард Штојерман (Eduard Steuermann) из чије класе су потекли Алфред Брендел и Менахем Преслер. Шерман се едуковао уз ‘громаде’ пијанизма, па је и сам створио веома значајну каријеру. Као резиденцијални уметник и даље је присутан на пољу педагогије у САД, а његова дугогодишња каријера убухвата низ успеха у извођењима дела различитих стилова као и велики број пијаниста које је изнедрио.

Кристина Ортиз (Cristina Ortiz, 1950) је бразилска пијанисткиња која је своје школовање крунисала на *Кертис институту* (*Curtis Institute*), завршивши га код проминентног пијанисте и педагога Рудолфа Серкина (Rudolf Serkin). Освојивши трећи по реду конкурс *Ван Клајберн* (*Van Cliburn*), њена каријера креће узлазном путањом. Снимци Брамсових позних комада спадају у једне од њених најзначајнијих интерпретативних достигнућа.

### 2.5.1. Кристина Ортиз и њена креација Брамса

Снимак Кристине Ортиз обухвата интегрално снимљене опусе 116, 117, 118 и 119.<sup>41</sup> Ради се, као и у претходним случајевима о студијском, аудио снимку, али издатом 2014. године. Како снимак крене да отпушта звук Ортизове, јасно је да ће слушалац имати прилику да чује једно осмишљено и са пажњом припремљено извођење. Њен однос према тексту је веома доследан у привржености композиторовим инструкцијама, али на један специфичан начин, дајући веома једноставна решења, а тако иновативна.

---

<sup>41</sup> Линк извођења Ортизове – <https://www.youtube.com/watch?v=INfsV4Bx5z4&t=215s>.



Први капричо са ознаком *Presto energico* казује нам још пре саме звучне слике да се ради о веома енергичној минијатури. Ортизова ову енергетску снагу добија користећи очигледан и делотворан интерпретативни елемент, елемент секантности у звуку. Са врло мало педала, прави привлачну креацију која је скоро јединствена у тумачењу овог комада, а опет не нарушавајући све оно што стоји у композиторовом запису. Сви акордски склопови су тако прецизно профилисани, са конкретним, нерасплинутим звуком, као да се ради о једном једином тону, а не групацији од осам тонова. Мелодија у њеним акордима упечатљиво и врло јасно звони над осталим гласовима, па читава минијатура ни у једном тренутку не губи на мелодијском аспекту. На овај начин, са незаmrшеном мишљу превазилази потешкоћу интерпретирања која даје велику свежину композицији. Управо једном оваквом идејом стижемо до идеалне подлоге за исказивање фантазијског елемента који није видљив ‘голим оком’. Као што је и он прикривен, тако и ово тумачење, прикривено, без много помпе ствара нераскидиву спону са фантазијским, композиторовим заносом.

Друга по реду, од укупно седам минијатура, кроз своју фактуру упућује на дат прави наслов – *Интермецо*. Иако је често тумачење композиција са оваквим насловом ослоњено на много динамичких нијанси, са доста педала, као да се ради о врсти музике за слушања током одмора, Ортизова држи све у својим рукама, не либећи се да се на неки начин одупре том феномену интермеца. Тон је врло конкретан, агогичка померања су сведена, па цела минијатура звучи непретенциозно, са јасним контурама. Баш због свега наведеног, овај комад се препознаје као уникатан и компактан. Ортизова овој интермецо тумачи без компликовања, па се тако добио склад између написаног и чутог.

Прелазак на трећу у низу је веома чудан. Да ли је то због снимка или неких других техничких мањкавости, наредни капричо почиње на четвртинској паузи претходног интермеца, па се чини као да су композиције скроз слепљене. Овакав поступак, по досадашњој анализи не личи на размишљање које би спровела Ортизова, па ћемо прелаз између две карактерно различите минијатуре занемарити.

Пошто се ради о веома великом опусу који, у зависности од извођења траје највише до 26, 27 минута, оправдано је да одређене минијатуре у интерпретацији буду оригиналније, а неке мање оригиналне. О трећој се може причати у смеру мање оригиналних решења. Ортизова свакако доследно поштује текст, али се ни по чему не издваја од мноштва других тумачења. Глава саме теме је интересантна па јој тако први

разложени акордски низ прозвучи као најважнији, иако се ради о силазном кретању, док сам одговор који следи одмах, крећући се мелодијом на више представља одјек (Пример бр. 23). Углавном је случај обрнут. Зато је ова тема тако интригантна, јер у оба случаја може да буде потпуно оправдана. Ето га већ у првом такту скривени фантазијски феномен. Средњи део, иако је мало спорији од првог, физиономијом упућује на смиренији одсек, са осмишљеним прелазима, како тематског типа, тако и хармонског. Међутим, Ортизова само 'претрчава' преко хармонских склопова као да су успутне пролазнице, а то свакако није случај са свим тим Брамсовим низањем хармонија. Зато је необично што овде није остала доследна размишљању из претходна два комада, где као да на бољи начин тумачи и схвата сваку, некада и најмању промену хармоније. Иако је по садржају трећа минијатура најкомплекснија, у интерпретацији није добила исти третман.

Пример бр. 23.

Ј. Брамс, *Капучо опус 116 број 3, Allegro passionato*, глава теме, тт. 1-2.



Централна минијатура, она која опус дели на два дела јесте управо она која следи. Ортизова се у овом четвртном интермецу враћа на претходно утабане стазе – инвентивној једноставности. Овде приказује сву лепоту тона, мекоћу, нијансе, колорит у пуном сјају, али без ишчашених, извештачених нелогичности. Кроз овај *Ноктурно* (та ознака стоји у Брамсовом аутографу) може много да се научи о пијанизму, тачније о уметности музике уопште. Веома је лако упасти у замку коју комад носи са собом. Ортизова, као и сви остали који тумаче дело, испред себе имају ноте које се чине веома простим, па мноштво њих прижељкује, осмишљава, промишља у смеру велике иновативности којом би се приказали као личности од великог интегритета, дигнитета, знања и слободе. С друге стране не схватају да баш то, то што мисле да је слобода, овде постаје кочница за праву

ослобођеност. Да би постојала слобода, мора постојати и њена контратежа, њен контратег који је чини оним што она јесте, а то је контрола. Управо је Ортизова својим тумачењем осмислила савршен склад ових супротстављених параметара, и отворила пут кад потпуној ослобођености. Уз мноштво ситних померања, беспрекорне педализације, тона, она ствара креацију која може бити пример уравнотежености и склада. Узевши мало спорији темпо од уобичајеног она жели да подвуче значај главе теме која је у осминској триоли. У овом темпу сваки наступ теме, у ком год регистру да се налази, зазвучи као полифона тема која блесне, некад и неочекивано, освежавајући сећање на тај најважнији покрет минијатуре. Темпо такође, уз кочење и повлачење уназад у неким тренуцима, ствара велику напетост и тензију која тежи разрешењу на самом крају. Сваки тон током композиције стреми, у својој узбурканости, завршетку. А крај је тај који разоружава и ствара потпуни спокој.

Пети интермецо је веома кратак, али исто толико и необичан тематски. Колико је тема необична, толико је њено тумачење једноставно. Ортизова само у појединим моментима одскаче од уобичајеног, стављајући педал преко осминских пауза у првом делу комада. Уз овај ‘трик’ добија већу проточност овог незгодног мотива и тако остварује већу целину. Уз све упуте што је Брамс написао, успева да од ове минијатуре направи кохерентну форму.

Претпоследња минијатура овог опуса је такође веома кратка. Саткана је од акордских склопова са проблематиком извлачења мелодије као и у првом комаду. Интересантно да Ортизова *Andantino teneramente* (*Andantino gracioso* у аутографу) тумачи доста флексибилније и брже од осталих пијаниста. Стална велика рубата у оквиру мале целине од два такта стварају током слушања благи немир и нелагоду, јер је у питању мали простор за тако изражено деловање агогичких померања. Грациозност и нежност који би овде требали да буду заступљени из самих Брамсових ознака темпа и карактера нису зазвучали кроз акорде Ортизове. Она иде за покретом акорада, а не толико за садржајем и значењем сваког од њих појединачно. Средишњи одсек је са још више померања у времену. Репризом утврђује почетну замисао коју спроводи до краја.

Последњи комад је капричо и под ‘патронатом’ је трећег, јер су тема, кретање, темпо веома слични у оба случаја. Ортизова је у приступу овој минијатури веома одмерена, са чистим звуком захваљујући конкретной педализацији, из чије прецизности произилазе јасно чујне паузе које дају ваздушасту структуру и издвајње вертикалних тонских

планова. Средњи део има прилично таласасту мелодијску фактуру, која прелази из регистра у регистар на уском простору. Ортизова ту скученост проширује не наглашавајући динамичке разлике екстремно, већ их ублажавајући са смиреним контрастима. Током прелаза на репризу, скоро да не користи педал, што је ретка појава за интерпретирање дела. Као да жели да направи управо контраст од укотвљених тумачења, па јој се сваки тон јасно чује. Чак се може поистоветити са импровизацијом токатне врсте. У репризи, као и на почетку, једна од главних карактеристика је смањени педал и његова умерена употреба. Услед те одмерености, акорди звуче блиставо и звонко, па ово дело добија једну нову димензију тумачења.

Кристина Ортиз је овом интерпретацијом опуса 116 приказала колико су једноставна решења најбоља, али и најтежа за достизање. Ортизова је показала велико умеће и уметнички доживљај кроз који свако ко га одслуша пажљиво и промишљено може боље да схвати и проучи свој стваралачки пут.

#### 2.5.2. Мајсторство Гилелса кроз Брамсове *Фантазије*

Емил Гилелс припада оним уметницима које препознаје широка јавност, и то не само она стручна. Уживао је велику популарност, како у тадашњем СССР-у тако и широм света. Имао је статус звезде и то оне истинске. Његов снимак<sup>42</sup> опуса 116 је снимљен, уз Брамсов Први клавирски концерт опус 15, за *Дојче грамофон*. Од првог комада који отвара опус јасно је да се ради о извођењу које плени пуноћом звучне конструкције, набијеношћу садржаја, заокруженошћу Брамсове мисли. Интересантно је да док слушате Гилелса немате ни најмању сумњу да ли би то требало баш на тај начин да се свира. Спокојство које влада током слушања овог пијанисте је на самом врху скале. Педализација коју спроводи у првом капричу је уобичајена и многи пијанисти је на сличан начин успостављају. За разлику од Ортизове, Гилелс десни педал употребљава и преко пауза и тако ствара сливено низање акордских конструкција. Доследан Брамсовима ознакама, једноставним извођењем савладава све што пред

---

<sup>42</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wD7a7Bo1FaI>. Плоча са Брамсом издата је 1976. године, али снимак који је тема истраживања је ремастерован 1996., са којим је издат компакт диск.

интерпретатором стоји као могућа потешкоћа, како техничка, тако и у контексту тематског осмишљавања.

Свирајући мирније од Ортизове, Гилелс уз ритмичку уједначеност, тачност у оквиру пулсације једног такта, слаже одсеке ненаметљиво један до другог и формира компактну целину друге минијатуре. Ово расположење одржава до краја, са благим динамичким нијансама средњег дела. Дурски одсек очарава бистрином и јасноћом звука, без наглих покрета стремећи ка главној теми првог одсека. Управо бистрина мисли, тона, звучних одзвука карактеришу начин Гилелсовог кровног приступа читавом опусу. Звучна пројекција и њене нијансе тако непосредно допиру до слушаоца као да је реч о нечем тако обичном. Овде лежи сва Гилелсова фантазијска имагинација, читање Брамсовог текста разумљиво за слушаоца, тј. природност у области декодирања мисли овог позног и сложеног композиторовог језика.

Капричо који следи плени спољном, звучном мирноћом, али и унутрашњим набојем који ствара Гилелсов звук. Он умрежава Брамсов карактер (*Allegro passionato*) са својом интерпретацијом не ушавши у домен виртуозитета зарад њега самог, па тако имамо прилику да чујемо мирног Брамса и смиреног Гилелса који заједно чине уравнотежену целину. Средњи Б одсек тумачи без великог волумена у тону, што је супротно скоро свим извођењима. Пијанисти најчешће свирају овај одсек грандиозно, са силином и моћним акордима, а Гилелс је урадио супротно, градећи по звуку прави средишњи одсек једне минијатуре.

Темпо (*Adagio*) наредног комада је по ознаци најспорији од свих. Смиреност и одслушавање хармонија који се осећају код Ортизове и њеном Адађу, не могу се препознати код Гилелса. Њему је најважнија проточност и лакоћа музичког покрета. Сви мелодијски низови су повезани, нема прекида, кочења, регистри се претапају један у други, читава минијатура је донешена тако као да је сео за клавир и у том седању изједна одсвирао. Мајсторство.

Гилелс наставља у истом маниру, без агогичких померања и у следећем интермецу. Овде је присутно одсуство педала, тачније, користи га умерено. Свака осминска пауза се веома конкретно чује, али не ремети генерални ток. Без претензија у оригиналности, Гилелс прати контуре и законитости анатомије мелодијског кретања.

Претпоследња у низу фантазија је писана у такту 3/4 и подсећа по форми и изгледу на менует. У том смеру иде и Гилелсова интерпретација, у смеру троделне пулсације, па

су ослонци у такту наспрам тога и одређени. Придржава се стриктно темпа, тако да је доста ближи Брамсовој ознаци од Ортизове. Све је врло стопљено, са израженим легатом, нарочито у средњем, молском одсеку.

Капричом се затвара овај опус. Гилелс свира веома брзо, узбуркано, драматично, чак у тој мери да прелази у нервозно. Тон је општрији, јер му је намера да подвуче контуре и изглед нотног текста. Све изгледа 'ивичасто', па га тако Гилелс и тумачи (Пример бр. 24). Средњи део је контрастирајући, како по фактури тако и по карактеру, па се томе и Гилелс повиновао. Читав опус одсвиран је у једном даху. Знање које незауостављиво долази до слушалаца је у потпуном складу са његовим уметничким дојмом овог дела – декодирање једноставношћу.

Пример бр. 24.

Ј. Брамс, *Капричо опус 116 број 7, Allegro agitato*, приказ 'ивичасте' фактуре која има удела у Гилелсовом интерпретирању, тт. 1-8.

**Allegro agitato.** Ор.116. № 7.

The image shows the first system of the musical score for Johannes Brahms' Capriccio Op. 116 No. 7. The score is written for piano and is in 2/4 time, key of B-flat major. It is marked 'Allegro agitato' and 'f ben marc.'. The notation is complex, featuring rapid sixteenth-note passages in both hands, characteristic of the 'jagged' or 'ivichaste' texture mentioned in the text. The first system consists of two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The notation includes various ornaments and dynamic markings.

### 2.5.3. Шерманов Брамс

Брамс је написао опус 1892., а Шерман га је снимео 1982. године<sup>43</sup>. Снимак је смештен на плочу. Познато пуцкетање и шумови за овакав носач звука су ту од самог почетка. Али и јединствено извођење почев од прве минијатуре, потпуно супротно од Гилелса, а и Ортизове који нижу акордске конструкције уједначено. На другој страни се налази Шерман. Он интерпретира овај први капричо са мноштвом агогичких померања и станки пред трећу осмину у такту. Мисао му почиње управо од те последње нотне вредности, дајући импулс ка напред (Пример бр. 25). Са динамичким ознакама и поштовањем истих, некада прелази и у екстрем, али је свакако јединствен у томе. Са пренаглашеношћу артикулационих ознака ствара се велики набој који проистиче из нотног записа, али га Шерман својим приступом увећава. По педализацији је много ближи Ортизовој. Притиска педал само у мометнима кад повезивање другачије није могуће. Овом одвојеношћу звука, композиторов запис прераста у праву буру.

Пример бр. 25.

Ј. Брамс, *Капричо опус 116 број 1, Presto energico*, приказ Шермановог тока од треће осмине у такту, тт. 3-9.



После прве, долази и друга минијатура у истом маниру. Карактер други, захваљујући запису, али тумачење исто. Како одмиче опус, навикавате се на Шерманову агогику и изражене нагласке. Иако је после почетних редова у уху слушаоца извођење могло да се окарактерише као чудно, већ током другог комада постајете Шерманов саучесник, али не у нечем лошем, напротив. Његов Брамс је освежење у мору интерпретација, па тако и ми постајемо богатији за те нове идеје.

<sup>43</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JJ2lb5p-Cd8&t=29s>.

Трећу као и претходне две фантазије, Шерман тумачи на исти начин. Одузме време, па га кроз станку, или успорење врати. Он кроз средњи део сублимира особености претходних пијаниста из групе, па су ту Гилелсова мекоћа и покрет Ортизове, уз освешћивање унутрашњих гласова које је својствено само Шерману (Пример бр. 26).

Пример бр. 26.

Ј. Брамс, *Капричо опус 116 број 3, Allegro passionato*, одсек Б, извлачење унутрашњих гласова, тт. 54-57.



Сва три извођача четврти интермецо, то јест *Ноктурно (Adagio)* свирају покретљивије од правог карактерног тока коју носи Брамсова назнака. Међутим, то никако не смета при слушању. Шерман нас осваја својим префињеним тоном, интелектуалним приступом који се огледа у јасно препознатљивој припреми сваке фразе, њеном почетку, завршетку, издвајањем гласова, сучељавањем гласова. Али, не може се осетити да је тога превише, јер све ври од идеја које су смислене.

*Интермецо број 5* подсећа по начину организације на број 1. Наглашава сваку трећу и последњу осмину у такту, и то осетно више од других (Пример бр. 27). Шерман је доследан својој оригиналности и верно је негује. Шесту минијатуру карактерише стално повлачење тока уназад, благо каскање или стицање у последњи час. Овај принцип ствара већу тензију која је овде и потребна. Цео комад дише на сличан начин закључно са последњим тоном. *Капричо број 7* упућује на прву фантазију по звучној оштрини, као и наглашеној стакато артикулацији. Флукуације свих тонских низова су изражене па настаје велика напетост која стреми ка разрешењу у виду последња три такта.



Пример бр. 27.

Ј. Брамс, *Интермеццо опус 116 број 5*, *Andante con grazia ed intimissimo sentimento*, наглашавање сваке треће и последње осмине у такту, тт. 1-4.

**Andante con grazia ed intimissimo sentimento.** Op. 116. № 5.

*p dolce* *Ped. simile sempre*

Шерманов фантазијски приступ делу је глобалан и не може важити само за један одређени сегмент композиције, фразу или такт. Овим приступом је проткан цео опус и уз његову помоћ, Шерман је дешифровао и откључао опус. Брамс је декодиран онеобичавањем кроз Шерманову мисао.

Да би се открило оно фантазијско у позним опусима романтичара, потребно је анализирати их из извођења. На основу записа није у први мах могуће открити шта је ту фантазијски феномен. Он добија пуни замах у контакту са интерпретатором, уметником и у тој спреси настаје одговор.

## 2.6. ЗАКЉУЧАК

Свака група пијаниста садржи уметнике који другачије тумаче дела. Припадајући својој „школи“, различитим генерацијама, давали су доприносе пијанизму, иновативношћу, маштом и умећем. Колико год те разлике биле велике или мале, прошавши кроз све анализе, долазимо до тренутка када схватамо да се границе између декада, „школа“ бришу. Не постоји најбоља „школа“, техника или најбоље решење, па самим тим иако свако генеалогско стабло кроз историју има одређене законитости, постајемо свесни да сви горе поменути пијанисти имају слична решења, али обликована њиховом индивидуалношћу. Кровни закони свих школа се врло често поклапају или им је приступ решавања неког проблема покренут само из другог угла. Шнабел даје

објашњење које ће отклонити сваки вид недоумице: „Постоји само једна добра техника, било да возите бицикл, пливате или да радите било шта друго, а то је достићи максимум са минимумом напора. То је применљиво на све физичке активности.“<sup>44</sup>

Оно што је итекако важно при интерпретирању, а касније и при анализи истих јесте квалитет снимка, као и квалитет клавира. Знање и умеће ће увек доћи до изражаја, али када говоримо о нијансама врхунских извођача, техничка подршка је од велике важности. Па тако, иако је критеријум за одабир био аудио, студијски снимак, упоредна анализа извођења није до краја правична, јер неки детаљи који се не могу чути на Шнабеловом снимку из 1935., могу се чути код Пирешове на дигиталном носачу из 2009. године. Наравно, да су Шнабел или било који други пијаниста тог доба имали савременију технологију, присутно би било још више како тонских нијанси, тако и шири спектар уметничког доживљаја педализације. С друге стране, оно што се осећа при слушању плоча, дијапазон мекоће као и природности не може се доживети у дигиталном формату.

Приступ анализи интерпретација фантазијског принципа, лакши је ако је композиција по композиторовом садржају сложенија, то јест ако је и композиторова замисао била више окренута упливу фантазијског у стандардизовани облик. Тако се и интензитет фантазијског у извођењима разликује од групе до групе. Заједнички именитељ свих пијаниста јесте управо мерни однос и дозирање супстрата *слободе и контроле* чија је постојаност и заступљеност најочљивија током фантазијског феномена.

---

<sup>44</sup> Aleksandar Serdar, *Razvoj pijanističke tehnike* (Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2012), 18.

### III РЕФЛЕКСИЈА „ЗВУЧНЕ“ ПРИЗМЕ

*Разликујем: осећај као укус, као стил, као економију. Свако као целину за себе, и свако као трећи део целине. У њима и над њима влада субјективно тројединство: темперамент, интелигенција и нагон равнотеже.*

Феручо Бузони

#### 3.1. ПЕДАГОШКО СТАБЛО

Сваки музичар припада одређеном педагошком стаблу које му даје усмерења за начин деловања у пољу музике. Професионално стабло подразумева „школу“. Она јесте скуп свих идеја, смерница, филозофских схватања музике, као и естетских начела у креирању интерпретације.

Кроз лични пијанистички пут сусретао сам се и био у додиру са различитим „школама“, али она чији сте део, формира вас као музичку индивидуу. Бити на изворишту знања, то јест у директном или посредном контакту са изразитим представницима одређеног педагошког стабла, јесте привилегија која, једном музичару, омогућава увид у принципе сагледавања тонске уметности. Ова привилегија се пренела и на мене, у смислу да сам постао део изразито цењене генеалогичке: Александар Сердар – Леон Флајшер – Артур Шнабел – Теодор Лешетицки – Карл Черни – Лудвиг ван Бетовен.<sup>45</sup> Темељитост, умна посвећеност<sup>46</sup>, као и организован музички садржај чине кредо родословног низа (нарочито изражен од Шнабела), а сваки његов појединац је наследник и преносилац тог мота. Поменута уверења су ми пружила подлогу за даља разрађивања и промишљања у истом смеру.

---

<sup>45</sup> Професионално стабло са собом носи много карактеристика чији би приказ захтевао пребацивање тежишта на технику свирања, методологије, занат, па у овом поглављу, специфичности генеалогичке неће бити предмет предочавања и анализе. О овој теми видети више у: Aleksandar Serdar, *Razvoj pijanističke tehnike* (Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2012), 187-240.

<sup>46</sup> Шнабел: „Тензија треба да постоји само у челу.“ – Душан Трбојевић, *Три века пијанизма* (Београд, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 1992), 46.

### 3.2. ТУМАЧЕЊЕ ФЕНОМЕНА ФАНТАЗИЈСКОГ У МУЗИЦИ ОД ИДЕЈЕ ДО РЕАЛИЗАЦИЈЕ

#### Отисак креације – *Концертно извођење докторског уметничког пројекта*

Анализа интерпретација, спроведена у другомом поглављу овог рада омогућила је кроз појединачна тумачења композиција спознају о томе какви све постоје начини декодирања фантазијског феномена. Међу великим бројем пијаниста, сваки је заузео своје место и дао значајан допринос засебном рашчитавању дела. Међутим, идеја настанка сопствене студије случаја била је да се композиције које су небројено пута већ одсвиране и тумачене независно једне од других, повежу и споје у иновативан склоп који ће бити презентован на концерту. Током припреме извођења и креирања концепта докторског уметничког пројекта, желео сам да фантазијски феномен учиним што видљивијим и да га представим јединствено. Да би се то и остварило, потребно је дуготрајно истраживање, промишљање и разумевање постојећег материјала везаног за овај феномен.

Како би се дошло до што једноставнијег и прецизнијег приказа феномена, глобална замисао интерпретатора мора да буде јасна и доследна. Приступ се може дефинисати као приказ личног метода, док је лични метод комбинација знања стицаних самосталним истраживањем и примене оних увида који потичу директно из „школе“. Тако су идеје предашког стабла неминовно уплетене и усађене у нас, а све даље спознаје леже у спремности и могућностима појединца да се препусти откривању новог.

Један од најзначајнијих момената при указивању на наглашено дејство феномена фантазије био је одабир редоследа извођених дела. Кроз тај поредак могуће је водити фантазијску мисао од првог до последњег тона концерта. Освртањем на закључак првог поглавља, добијамо упориште за редослед дела на програму. Концерт је изведен овим током – Феликс Менделсон: *Три фантазије или каприча опус 16*, Јоханес Брамс: *Фантазије опус 116*, Фредерик Шопен: *Полонеза-фантазија опус 61* и Лудвиг ван Бетовен: *Соната опус 27 број 1*. Овакав ток представљања дела лежи у степену иновативности, нивоу опстанка и развијања фантазијског феномена од стране композитора (од мање ка већој заступљености). Да би се композиције, као и њихова поставка по реду свирања још боље разлучила, концерт је подељен паузом на два дела. Пауза, са својом ‘тишином’ – већим прекидом у свирању, има улогу да подари време за

анализу одсвираног садржаја и за промишљање од стране слушаоца, али, пре свега да одвоји композиције по њиховој структури и значењу. Први део сачињавају два опуса од већег или мањег низа минијатура (Менделсонов опус броји три, а Брамсов седам комада), а део после паузе је саткан од две композиције које су написане у једном даху, без станки. Овакав концепт концерта истовремено поједностављује разумевање, али га чини слојевитијим јер када појединачни ток постане део неког следа, тај поредак вишег реда слушаоцу омогућава лакше просуђивање шта је тај музички ток сам по себи. А тај ток вишег реда је у овом случају фантазијски феномен. Када се приступи његовом рашчлањавању, он бива још занимљивији и лакши за поимање.

Сви елементи композиторских иновација у пољу фантазијског су путокази за лакше сналажење при интерпретацији. Тако се у првом делу извођења докторског уметничког пројекта може чути подцртавање Менделсонове једноставности форме кроз, за то доба, модеран сензибилитет, лакоћа Менделсоновог језика компоновања и изражена певљивост сваког комада, као и Брамсово експериментисање са различитим врстама експресије, тражење тонских нијанси, ослушкивања истих и иновативност хармонских следова. Други део одражава сложеност музичког мишљења Шопена и Бетовена, па је то био добар водич и за извођење. Шопенова *Полонеза-фантазија* одвија се кроз трансформације тема, комплексност садржаја, кроз једну мисао која се прилагођава и модификује у зависности од окружења, а Бетовенове идеје, траже да се кроз слободу форме, израза и језика компоновања, преточе у звучну конструкцију. Жеља да се баш Бетовеновом сонатом заврши концерт подстакнута је лепотом композиторовог интензивног прожимања стандардизованог облика и фантазије које води ка бљеску последњег акорда *Сонате*. На крају ‘концертне представе’ смештено је оно што је иницирало стварање овог вида прожимања – *Sonata quasi una fantasia opus 27 broj 1*.

Рад на припреми концепције концерта и вежбање је ништа друго но лична ‘лабораторијска’ стратегија током чијих се огледа рађају нове идеје. Редослед свирања композиција је поткрепљен још једном интересантном идејом – свака наредна композиција почиње контрастирајућим карактером у односу на ону претходну. На тај начин се релација мир – бура преноси као сила која делује међу делима. Дела су онда у идеалном контрастном складу: Менделсонов трећи *Капричо* одише мирноћом у извођењу, док се већ у наредном трену она прелива у екстремно енергичан први акорд Брамсовог првог *Каприча*. Читав Брамсов опус 116 кулминира последњим комадом који пршти од волумена и снаге, а после паузе на концерту, долазе звуци медитативне

Шопенове интродукције. Напетост акордских контрукција завршног одељка *Полонезе-фантазије* остаје да се акустички прелама салом, али не задуго. Почетни тонови Бетовенове *Сонате* су ту Шопенову ‘архитектонику тријумфа’, умирили. Бетовеновом кодом досегнут је врхунац концерта, како у енергетском тонском набоју тако и кроз све претходно што је Бетовен имао да поручи слушаоцу.

Оно што сједињује композиције у овом следу је фантазијска појавност. Увођење слушаоца у ту фантазијску сферу постигнуто је једноставнијим почетком уз Менделсона, па вођењем све до сложености Бетовена. Самим тим, током интерпретације, слушалац се упознаје са феноменом, усваја га, ослушкује његове трансформације и формира свој субјективан доживљај. Фантазијски дух постаје део свих нас, и интерпретатора као посредника, а и део слушне слике аудиторијума. Само су нам полазне тачке различите – интерпретатор иде на концерт са већ формираном идејом, док реципијент долази на концерт да је усвоји. Делови фантазијске појавности се могу интегрисати у сваку пору сензоријума присутних у сали, па тако долази до успешне комуникације, која се заокружује ‘затварањем’ дела кроз личну имагинацију сваког појединца.<sup>47</sup>

Простор за слободу интерпретације има исти интензитет деловања као степен и интензитет фантазијског у некој композицији, па је зарад стопе усложњавања, логичан почетак био управо са Менделсоном. Поменута једноставност Менделсоновог језика се манифестује и на извођење. Моје мисли су доследно следиле све ознаке и упуте Менделсоновог записа у циљу стварања некомпикованог уплива фантазијског. У тренуцима фантазијских продора, издвајао сам нестандартне мелодијске линије, које су најчешће биле прикривене. Захваљујући давању значаја гласовима и њиховим кретњама које су скривене, дело бива свежије и прозачније. Свакако треба бити веома обазрив, нарочито у једном овако деликатном опусу, да те сакривене линије не наруше генералан музички ток. Код Менделсона је фантазијско видљиво, али како одмиче концерт, фантазијско постаје мање уочљиво и све софистицираније за преношење у звук. Иако три фантазије немају ни карактерну ни програмску повезаност, ја сам желео да их

---

<sup>47</sup> У даљем току рада предочићу и образложити концепт тумачења сваке композиције и најзначајнија места за интерпретативно декодирање која дају смернице за боље схватање мог приступа. Нећу залазити у анализу извођења сваког фантазијског места, јер сам желео да оставим простор у оквиру којег ће слушалац снимка концерта моћи да читав докторски уметнички пројекат доживи и заокружи перцепцију дела на себи својствен начин. О перцепирању дела и модусима у којима музика постоји видети у: Ivan Foht, *Savremena estetika muzike* (Beograd, Nolit, 1980), 78-79.

повежем у целину (као што ће касније бити случај и са Брамсовим комадима као припадницима првог дела концерта). Наиме, од три комада може се начинити троставачни циклус по узору на Бетовенов опус 109, али само по моделу редоследа темпа, никако по карактеру или начину компоновања. Лагани – брзи – лагани ‘став’ веома изражајно у интерпретирању могу контрастирати један другом и од Менделсоновог опуса 16 направити формални оквир вишег реда. Уз циклус, фантазијски феномен је у прилици да, ако се тумачи извођачки на исти начин, повеже све минијатуре. Моја идеја је управо ишла у том смеру, да фантазијски дух означава вид ‘лајтмотива циклуса’, који се умрежава у сваки ‘став’ (Пример бр. 1).

Пример бр. 1.

Ф. Менделсон, *Фантазија опус 16 број 2, Скерцо, Presto*, средњи Б одсек који представља централну фантазијску појавност и пример је најдоследнијег носиоца свега фантазијског у овом опусу, тт. 47-57.

Брамс као припадник ‘двојца’ првог дела концерта усложњава своје замисли па је самим тим и приступ тумачењу сразмеран нивоу слободе унете од стране композитора у комаде. Степен односа слободе и контроле се у интерпретирању мења, али је увек ту у

служби ствараоачеве имагинације. Да би се уобразиља креатора што јасније дочарала, неопходно је конструисати транспарентну интерпретативну структуру која свакако почиње од стапања фантазија, које нису међусобно програмски повезане, у нераскидиво јединство. Међутим, оно што их уланчава јесу управо експресивни садржаји унети у минијатуру кроз фантазијску појавност. Тумачећи Брамса откривамо главне постулате његовог фантазијског заноса и преводимо их у чујне. Посебним освртом на Брамсову експресију музичког језика, једноставним ‘захватом’ стапамо свих седам фантазија у потпуно смислену целину. Али, да би дошло до конекције интерпретатора са клицом композиторових изражајних садржаја, неопходно је промишљање сваког детаља који ће, када се склопе, заједно творити опус који може, у глави творца такве замисли, бити окарактерисан као тродел и у крајњој инстанци достићи алудирање на веома слободан фантазијски циклус. Другим речима, експресивно ткиво, сачињено од иновативних хармонских склопова, мотивске грађе, необичних тема, а нарочито у оквиру акордских блокова, постаје носилац Брамсове идеје која добија смисао квази циклуса у звуку интерпретатора.

Енергетски контраст, у односу на Менделсона, створен је изненадним снажним акордским покретом који је преведен у звук без посебне припреме после аплауза и повратка за клавир. То је свакако и била идеја, да композиције, иако постоји аплауз између њих, повежем контрастирајућим чином. Од првог проламања звука Брамсовог *Каприча* уочава се позни Брамсов језик стварања, чији је израз уникатан. Приказ те уникатности се веома добро манифестује у квалитету тона и начину његовог интерпретативног заокруживања. Ослушкивање смењивања хармонија, тонова који се преливају у тишину, даривање ‘награде’ тону у виду тачно одмереног акустичког одзвука, кристалише Брамсову експресију и озвучава је.

Комаде сам конципирао тако да сваки у оквиру себе има по неколико пунктова интерпретативних иновативности и по једно кључно место – место централног климакса минијатуре. Па тако у првој минијатури можемо говорити о енергетском зениту у тренутку повратка на репризу прве теме, у другој минијатури је то место током повезивања средњег дела и репризе, а у трећој фантазији, круна комада је прелаз на репризу средњег одсека. Прве три минијатуре граде први део опуса и прибијене су једна уз другу са врло малим паузама између сваке. Ови комади заједно могу чинити тродел између себе, редоследа: *Капричо – Интермецо – Капричо* = енергичност – мир – енергичност. Четврта минијатура јесте у сваком смислу центар опуса. Издваја се



јединственим покретом теме, слојевитошћу гласова, а и самим насловом који стоји у Брамсовом аутографу (*Ноктурно*). Да бих јој што више дао на значају, применио сам систем ‘ушушкавања тишином’. Тачније, минијатура је уоквирена муковима, издвојена од осталих комада са израженом паузом пре и после ње саме и тако заштићена мирно делује сама у себи и чини засебан други део опуса. Екстаза комада долази у тренутку завршетка средњег дела и почетка привидне репризе (Пример бр. 2). Посебно занимљиво место је издвајање оргелпункта (у великој октави, тон Е) на самом крају комада.

Пример бр. 2.

Ј. Брамс, *Интермецо опус 116 број 4, Adagio*, интерпретативна екстаза, тт. 50–57.

The image shows a musical score for Johannes Brahms' Intermezzo Op. 116 No. 4, Adagio. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of piano music. The first system shows the beginning of the piece with a 'p' dynamic and 'espressivo' marking. The second system shows the middle section with 'cresc.' and 'pp una corda' markings, ending with a fermata and 'm.d.' marking.

После тишине која је имала своје време деловања, започиње трећи део опуса, такође формиран од три минијатуре, као и први део. У сва три комада је интерпретативни акценат на средњим одсецима па су захваљујући таквом тумачењу они блиско повезани. Енергетски, опус се завршава као што је и започео – мук се на почетку сурвао у акорд, а на крају је последњи акорд у трену увучен у мук. Фантазијски феномен је проткан кроз читав опус управо кроз звучне експресивне елементе који су последица касноромантичарског музичког језика. Пауза која је уследила, омогућила је сагледавање свих претходних дешавања.

Други део концерта уобличавају дела која су по форми и упливу фантазијског елемента сложенија – комплекснија већ у самом композиторовом односу и његовом

запису. И Шопенова *Полонеза-фантазија* и Бетовенова *Соната* су, за разлику од композиција из првог дела, већ написане као једноставна дела, па потешкоћа око везивања у целину је са те стране умањена. Међутим постоји други проблем – како сви ти елементи фантазијског да не уруше постојећу целину. У томе се сада огледа умеће интерпретатора, да буде довољно слободан да поткрепи све фантазијске елементе, али и да их контролише да не прерасту у масу појава фантазијског без смисла.

Као што и сам наслов Шопенове композиције поручује, ради се о делу које садржи карактер полонезе прожет фантазијским замислима. Шопен је дао потпуно адекватан назив делу, јер оно у подједнакој мери у себи носи оба постулата. Извођач је у обавези да схвати, разуме и рашчлани обе ‘силе’ које делују током композиције и да пре свега он буде свестан њих и њиховог значења. Сматрам да је за тумачење оваквог дела потребно дуже време да се оно дешифрује и представи, а и буде део самог интерпретатора. Као што је већ поменуто, „школа“ нас усмерава и даје иницијалну путању кретања, па је посвећеност у организацији тока и доследност система моделовања Шопенових идеја код мене била од пресудног значаја. Имагинација коју сам следио такође дело поставља кроз три целине, чак условно и као квази сонату па се уз овакав модус примиче интерпретацијама опуса из првог дела наступа. Прва тема је најважнија супстанца читаве *Полонезе-фантазије* – супстанца која своја стања мења у зависности од окружења. Оно што њу сачињава јесу њени стални елементи: мелодијска индивидуалност, карактер полонезе (доследно присутан, али се интензитет његовог деловања такође мења од контекста) и темпо који, у мом тумачењу увек мора бити исти, без обзира на ком месту тема обитава. Ако поставимо ствари на овај начин, добијамо коте које интерпретацији поједностављују кретање и тако фантазијском феномену, који се разиграва између тема, остављају простор за слободу. Међутим, тај простор је контролисан од стране Шопенових ознака за темпо, па тако, суштински, осим свеprisутног рубата и средњег одсека, цело дело је у истом темпу (и тема и прелази). Тако имамо уједначену интерпретацију у којој врло видљиво и разграничено могу бити чути фантазијски заноси. А како то тема као супстанца мења своје стање у зависности од окружења? Уз задржане све поменуте карактеристике, на њу утиче тонални род, регистар клавира, глас у ком се налази, као и степен замагљености од стране других линија које у истом моменту врше своје дејство кад и главна тема. Основна супстанца тада поприма одлике дешавања и активности око ње. Управо овај процес мењања стања јесте један од најсложенијих видова улива фантазијског феномена. Ако на овај процес

додамо још и средњи одсек (може представљати квази другу тему сонатног облика) који у темпу *piu lento* потпуно по карактеру контрастира првој теми, добијамо дело препуно интерпретативних разлика. Што га мирније свирамо то ће контраст са претходним свим сегментима, бити већи. Моје промишљање је управо поткрепљено контрастирајућим приступом средњег према осталим одсецима.

У *Полонези-фантазији* постоје два места током којих сам осетио највећу слободу – једна је деловање без стопостотног надзора темпа зарад појачавања карактера суптилности (прелаз после излагања теме другог Б одсека, пример бр. 3 и 3а), а друга је екстремно подржавање свих параметара са изразитим унутрашњим набојем због повећања интензитета сада тријумфалног карактера (последња појава теме, која се условно може тумачити и као реприза сонатног облика, пример бр. 4). Слободе тумачења су изникле из истраживачког уметничког обликовања дела, па су ту са намером да повећају присуство фантазијског феномена и да увећају виталност дела. Сви одсеци који су створени кроз интерпретативне креације су ту као пунктови да фантазијски феномен учине схватљивијим. (Иако је дело само по себи целина, фантазијски феномен га још више ‘згушњава’, а нарочито у интерпретативној експресији.) Темперамент пијанисте у свим иновативностима интерпретирања никако не сме да уруши музички ток. Пијаниста је ту као ‘кустос’ који прича о фантазији, појашњава је, показује је, улепшава је, огољује, представља њен значај и то све кроз једну, непрекинуту мелодијску нарацију која почиње првим акордом, а заокружује се последњим.

Пример бр. 3.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61, Piu lento*, део прелаза Б одсека, тт. 180-195.

Musical score for measures 177-181. The system shows a treble and bass clef. Measure 177 has a *dim.* marking. Measure 180 has a *pp* marking. Measure 181 has a *ten.* marking. The bass line includes fingerings: 2, 1, 1, 1.

Musical score for measures 182-185. Measure 182 has a *p* marking. The bass line includes *Ted.* markings and asterisks. Fingerings are shown above the notes: 5 3, 3, 4 1 4 3.

Musical score for measures 186-189. Measure 186 has a *cresc.* marking. The bass line includes *Ted.* markings and asterisks. Fingerings are shown above the notes: 4, 3 1 2 4, 3 1 5, 3, 4, 5 2 1 5, 1.

Musical score for measures 190-193. The bass line includes *Ted.* markings and asterisks. Fingerings are shown above the notes: 4 5, 3, 2 1 5, 1 5, 1 5 2 5 2 5.

Musical score for measures 194-195. The bass line includes *Ted.* markings and asterisks. Fingerings are shown above the notes: 3, 1, 2 3 2 2, 3, 4 1 3, 1, 5 1 4 1 4.

Пример бр. 3а.

Исти мотив као претходни, само у другом тоналитету и са каснијом појавом тт. 216-222.

216 *pp*

*rall.* - - - - -

220

Пример бр. 4.

Ф. Шопен, *Полонеза-фантазија опус 61*, *A tempo giusto*, одсек А, реприза, последња, четврта појава теме, тт. 242-248.

The image displays three systems of musical notation for the final appearance of the theme in the Polonaise-Fantasia, Op. 61, by Frédéric Chopin. The first system, starting at measure 242, is marked *forte assai* and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth-note runs. The second system, starting at measure 245, continues the intricate texture. The third system, starting at measure 248, includes a *tr* (trill) and a *più f* (piano fortissimo) dynamic marking, leading to a rapid ascending scale. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

Бетовен, творац прожимања стандардизованог формалног обрасца и фантазијског феномена, заслужује закључно место, како током концерта, тако и у оквиру рада. Његов реформаторски дух је инкорпориран у музички садржај тако вешто да се присуство фантазијског не схвата у тренутку првог сусрета са записом. Читаво ткиво сонате поседује фантазијску појавност, и то врло изражену кроз унутрашњу форму сваког појединачног одсека, као и у видљивим уметнутим фантазијским прелазима, каденцама. Међутим, једна идеја надјачава остале – потпуна спољашња деконструкција и реконструкција сонате, којом је Бетовен презначава у једноделну форму. Овако смео корак једино је направио Бетовен у групи свих анализираних композитора. Иако је Шопенова *Полонеза-фантазија* врло блиска по новим замислима, и даље Бетовен *Сонатом опус 27 број 1* нема пандан у степену реформаторства.

Захваљујући Бетовеновој храбрости при компоновању, мисао интерпретатора је у могућности да од ове сонате, иако је раног опуса, направи потпуно непоновљиво и самосвојно остварење. Управо тај степен слободе коју пијаниста може да прикаже, а да не наруши ток, јесте репер постојаности фантазијског феномена у оквирима овог дела. Бетовеново мајсторство лежи у прецизности његових мисли, транспарентних, а револуционарних. То интерпретатору отвара простор за исто тако конкретно деловање и за размаштавање у одређеним тренуцима, док Бетовенов музички језик и ознаке саме по себи стварају одређену контролу, тако да се добија баланс при тумачењу.

Када сам сагледао читаву сонату, највише ме заокупљало размишљање о креирању концепта – *Значење активне тишине*.<sup>48</sup> Бетовен ме подстакао на овај смер резоновања својом замисли *attacca* прелаза и са мноштвом дуплих црта у делу. Међутим, доживљавање тишине између дуплих црта и између ставова сонате подигнуто је на још виши ступањ, јер тишина није написана, нема одредницу, неопипљива је у запису, а управо је део тог уланчавања сонате у једноделност, и као таква још мистериознија за тумачење. Сваки негатив звука има своје место у сонати, а на његову ‘звучност’ утиче окружење. Слушање одсуства звука повећава тензију, али може и да потпуно умири читаво претходно дешавање. Тишине *Сонате* су у мом слуху одслушане као преспајања два сегмента, а то преспајање је пропорционално сложености и контексту пређашњег и потоњег текста. Али, један негатив звука се издваја (омогућен кодом и дуплом цртом) и за мене представља изглед оне нагле станке која има улогу да одвоји претходно од следећег. У ту тишину су се сместили сви тонови одсвирани од почетка. У истом маху је секантни пресек обухватио све дотадашње сегменте сонате, прихватио их, сместио, направио простор за сваку ноту. Овим чином сам желео да подвучем енергетски врхунац и најзначајније место за декодирање фантазијског феномена. Целокупни поступак климакса, мука, набоја, тензије је позициониран у тренутку преласка последњег става на његову коду, која захвалност за своју инвентивност дугује подухвату реминисценције на трећи став (Пример бр. 5).

---

<sup>48</sup> Тишина има много позитивних утицаја на музику, укључујући вид у коме потпомаже усредсређивање. Моћ ових утицаја се оцртава кроз становишта да музика заправо црпи нову снагу баш од тишине.

Пример бр. 5.

Л. ван Бетовен, *Соната опус 27 број 1, Allegro vivace i Tempo I*, IV став, прелазак на Коду, тт. 254-256.



Све композиције које су биле део концерта су повезане: интерпретативним приказом фантазијског феномена који је током свирања и приласка крају наступа све више прогресирано (омогућено кроз редослед свирања дела), припадношћу једном или другом делу концерта који је превезан паузом између њих, контрастирајућим током међу делима, формом која алудира на (сонатни) циклус или сонатни облик, и обелодањивањем најзначајних делова за дешифровање сваке засебне композиције. Фантазијски феномен као носилац читавог докторског уметничког пројекта, за мене представља, уз све до сад наведено, још једну значајну појавну категорију – ону која јесте погодно тло за дефинисање основних мисаоних постулата интерпретације – слободе и контроле. Из добре организације дела, осмишљавања детаља и концепта наступа, рађа се отелотворење слободе, па тако можемо да закључимо да слобода настаје из контроле, док обратно не стоји. Слобода јесте одраз интерпретаторове маште и жеље за онеобичавањем, али та машта се опет развијала на бази званој „школа“. Знање добијено из „школе“ нас контролише и каналише слободу. Јасна граница између ова два постулата не постоји, али може бити предмет разматрања и размењивања виђења исте. Али, бити свестан деловања обе ‘силе’ већ размагљује појам границе која се још више расветљава пређеним искуством. То искуство дејствује на повећање осетљивости уха и умећа слушања које даље има утицај на слободу и на контролу истовремено. Произилази, да су нам потребна, ако све пређашње поседујемо, два инструмента, клавир и ухо.



## ЗАКЉУЧНА РЕЧ АУТОРА

Циљ истраживања докторског уметничког пројекта јесте приказ фантазијског принципа у музици. Анализом одабраних композиција током првог поглавља разоткрива се развој феномена фантазијског током 19. века. Сагледавање Бетовеновог, Менделсоновог, Шопеновог и Брамсовог музичког језика даје спознају начела компоновања која су била њихова водила. Друго поглавље представља анализу интерпретација изабраних извођача које има за циљ да прикаже глобални смер размишљања током извођења сваког пијанисте, као и њихова размишљања током тумачења појединачних, специфичних елемената фантазијских ускока који су разјашњени у првом поглављу. Захваљујући интерпретацијама, фантазијски феномен се ‘озвучава’, па самим тим могуће га је разумети и кроз слушну перцепцију. Сопствена студија случаја (треће поглавље) јесте скуп свих идеја, усмерења, замисли насталих током истраживачког процеса, а реализованих на концертном извођењу докторског уметничког пројекта. Тако је фантазијски принцип у музици описан дедуктивним методом, почевши од првог, а закључно са трећим поглављем. „Рефлексија 'звучне' призме“ као приказ истраживачког и интерпретативног личног метода има и улогу да кроз писану реч приушти спајање самог извођачког тумачења и писане тезе. На тај начин докторски уметнички пројекат, са оба градивна блока, егзистира као целина и омогућује увид у тумачење фантазијског феномена у клавирској музици 19. века.

## СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Adorno, Teodor. *Filozofija nove muzike* (preveo s nemačkog Ivan Foht). Beograd, Nolit, 1968.
2. Berlioz, Hektor. *Esej o muzici – dirigent* (preveo Dragoslav Ilić). Beograd, Studio Lirica, 2006.
3. Buckley, Joanne, Marie, Kirkbride. *Lyric as self-reflection: The role of slow movement in Beethoven's works*. Durham Univerity, 2012. <http://etheses.dur.ac.uk/3613/>
4. Buzoni, Feručo. *Nacrt za jednu novu estetiku muzike* (preveo Dragoslav Ilić). Beograd, Studio Lirica, 2014.
5. Downes, Stephen. *Kierkegaard, a Kiss and Schuman's Fantasie*. University of California Press, 1999.
6. Drake, Kenneth. *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
7. Field, D. S. Christopher. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* London, Macmillan Publishers Limited, 1980.
8. Foht, Ivan. *Savremena estetika muzike*. Beograd, Nolit, 1980
9. Gostuški, Dragutin. *Vreme umetnosti*. Beograd, Izdavačko preduzeće Prosveta, 1968.
10. Hajdeger, Martin. *Bitak i vreme* (s nemačkog preveo Miloš Todorović). Beograd, Službeni glasnik, 2007.
11. Hanslik, Eduard. *O muzički lijepom* (preveo s nemačkog Ivan Foht). Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
12. Hayashida, Mami. *From Sonata and Fantasy to Sonata-Fantasy: Charting a musical Evolution*. University of Kentucky, 2007.
13. Hofman, Josif. *Sviranje na klaviru: Mala knjižica uputstava*. Knjraževac, Nota, 1986.
14. Hood, Alison. *Interpreting Chopin: Analysis and Performance*. Burlington, Ashgate Publishing Company, 2014.
15. Hull, Arthur Eaglefield. *A great Russian tone poet, Scriabin*. Musical Times Publications Ltd, 1916.
16. Huneker, James. *Chopin: The Man and His Music*. The Flouting Press, 2008.
17. Ingarden, Roman. *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*. Beograd, Nolit, 1976.

18. Јанкелевич, Владимир. *Музика и неизрециво* (превела Јелена Јелић). Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
19. Jones, Timothy. *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas Op. 27 and Op. 31*. Cambridge University Press (Virtual Publishing), 1999.
20. Klein, L. Michael. *A Narrative of Dreams: 'Chopin's Polonaise-Fantaisie'*. Musica Theorica, 2018.
21. Kuk, Derik. *Jezik muzike* (sa engleskog preveo Vladimir Karlić). Beograd, Nolit, 1982.
22. Leikin, Anatole. *The Performing Style of Alexander Scriabin*. Santa Cruz, Ashgate Publishing Company, University of California, 2011.
23. Lissa, Zofia. *Estetika glazbe /ogledi/* (preveo s nemačkog Stanislav Tuksar). Zagreb, Naprijed, 1977.
24. McClelland, Ryan. *Brahms and the Scherzo: Studies in Musical Narrative*. University of Toronto, Ashgate, 2010.
25. Mejer, Leonard, B. *Emocija i značenje u muzici* (preveo Simo Vulinović-Zlatan) Beograd, Nolit, 1986.
26. Miljević, I. Milan. *Metodologija naučnog rada*. Pale, Univerzitet u Istočnom Sarajevu, Filozofski fakultet, 2007.
27. Neigauz, Genrih. *O umetnosti sviranja na klaviru* (prevele Nina Misočko i Dragica Ilić). Beograd, Biblioteka Studio Lirica, 2005.
28. Nonken, Marilyn. *The Spectral Piano from Liszt, Scriabin and Debussy to the Digital Age*. Cambridge, University Printing House, 2014.
29. Павловић, М. Драган. *Неуропсихологија, бихевиорална неурологија и неуропсихијатрија*. Београд, Орион Арт, 2012.
30. Platt, Heather and Smith H., Peter. *Expressive Intersections in Brahms: Essays in Analysis and Meaning*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2012.
31. Popović Mladenović, Tijana. *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
32. Reichwald, Siegwart. *Mendelssohn in Performance*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2008.
33. Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2003.
34. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd, Orion Art, 2011.
35. Tatarkijevič, Vladislav. *Istorija šest pojmova* (preveo Petar Vujičić). Beograd, Nolit, 1976.
36. Todd, R. Larry. *Mendelssohn: A Life in Music*. New York, Oxford University Press, 2003.

37. Трбојевић, Душан. *Размишљања о музици*. Београд, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 1992.
38. Трбојевић, Душан. *Три века пијанизма*. Београд, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 1992.
39. Вујаклија, Милан. *Лексикон страних речи и израза*. Београд, Просвета, 1966.
40. Сафонов, Василиј, Иљич. *Нова формула свирања на клавиру* (превео са руског Драгослав Илић). Београд, Музичка библиотека Студио Лирика, 2012.
41. Serdar, Aleksandar. *Razvoj pijanističke tehnike*. Podgorica, Muzički centar Crne Gore, 2012.
42. Stockmann, Bernhard. *Brahms opus 116 – Urtext – Commentary*. Germany, G. Henle Verlag, 1997.
43. Шобајић, Драган. *Како се пише стручни рад*. Београд, Факултет музичке уметности, 2007.
44. Šobajić, Dragoljub. *Slušanje zamišljenog – Eseji iz klavirske muzike: Betoven – Šopen – Brahms*. Podgorica, Dom omladine „Budo Tomović“, Muzička akademija – Cetinje, 1998.
45. Wen, Xu. *Baroque Influences in Nineteenth and Twentieth Century in Piano Repertoire: a Study of Interpretative Issues*, Elder Conservatorium of Music, The University of Adelaide, 2007.