

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

КАТЕДРА ЗА КЛАВИР

Различити интерпретациони аспекти прелида као форме у клавирској литератури

-од периода барока до XX века-

- докторски уметнички пројекат –

писана теза

Кандидат: Сања Четровић

Ментор: ред. проф. мр Нинослав Живковић

Београд, 2020.

Садржај

1. Увод.....	4
1.1 Програм докторског реситала.....	5
1.2 Еволуција жанра прелида.....	7
2. Прелудијуми и фуге из прве свеске „Добро темперовани клавир“ Јохана Себастијана Баха.....	
2.1 Историјски осврт.....	8
2.2 Прелудијум и fuga бр. 9 у Е-дуру.....	9
2.3 Прелудијум и fuga бр. 15 у Ге-дуру.....	14
2.4 Прелудијум и fuga бр. 18 у гис-молу.....	17
3. Л. В. Бетовен и прелиди класицизма.....	21
3.1 Два прелида оп. 39.....	22
3.2 Прелид оп. 39 бр. 1 у Це-дуру.....	22
4. Прелиди романтизма.....	
4.1 Фредерик Шопен.....	26
4.1.1 прелид оп. 45 у цис-молу.....	27
4.2 Александар Скрјабин.....	32
4.2.1 шест прелида оп. 13.....	33
4.2.2 прелид оп. 13 бр. 2 у а-молу.....	33
4.2.3 прелид оп. 13 бр. 4 у е-молу.....	36
4.2.4 прелид оп. 13 бр. 6 у ха-молу.....	38
4.3 Карол Шимановски.....	40
4.3.1 девет прелида оп. 1.....	41
4.3.2 прелид оп. 1 бр. 1 у ха-молу.....	41
4.3.4 прелид оп. 1 бр. 2 у де-молу.....	44
4.3.5 прелид оп. 1 бр. 5 у де-молу.....	45
4.3.6 прелид оп. 1 бр. 8 ес-молу.....	47
4.4 Сергеј Рахмањинов.....	49
4.4.1 Рахмањиновљев допринос жанру прелида.....	50
5. Прелиди XX века.....	

5.1 Клод Дебиси.....	53
5.1.1 Прелиди прве и друге свеске.....	54
5.1.2 Брежуљци Анакаприја.....	55
5.1.3 Шта је видео западни ветар.....	58
5.1.4 Ватромет.....	61
5.2 Совјетски композитори, историјска позадина.....	65
5.2.1 Сергеј Прокофјев.....	65
5.2.2 Прелид оп. 12 бр. 7 у Це-дуру.....	66
5.2.3 Дмитриј Шостакович.....	68
5.2.4 24 прелида оп. 34.....	69
5.2.5 Прелид оп. 34 бр. 1 у Це-дуру.....	70
5.2.6 Прелид оп. 34 бр. 2 у а-молу.....	71
5.2.7 Прелид оп. 34 бр. 9 у Е-дуру.....	73
5.2.8 Прелид оп. 34 бр. 10 у цис-молу.....	74
5.2.9 Дмитриј Кабалевски.....	77
5.2.10 24 прелида оп. 38.....	78
5.2.11 Прелид оп. 38 бр. 2 у а-молу.....	78
5.2.12 Прелид оп. 38 бр. 4 у е-молу.....	79
5.2.13 Прелид оп. 38 бр. 8 у фис-молу.....	81
5.2.14 Прелид оп. 38 бр. 17 у ас-дуру.....	83
5.3 Џорџ Гершвин.....	85
5.3.1 Три прелида.....	85
5.3.2 Прелид бр. 1.....	86
5.3.3 Прелид бр. 2.....	88
5.3.4 Прелид бр. 3.....	90
5.4 Алберто Хинастера.....	93
5.4.1 12 америчких прелида оп. 12.....	94
5.4.2 Прелид оп. 12 бр. 1, акценти.....	94
5.4.3 Прелид оп. 12 бр. 4, видала.....	96
5.4.4 Прелид оп. 12 бр. 6, почаст Роберту Гарсији Мориљу.....	97
5.4.5 Прелид оп. 12 бр. 8, почаст Хуан Хозе Кастру.....	99
6. Закључак.....	101
7. Списак коришћене литературе.....	102

1. Увод

Докторски уметнички пројекат заснива се на хронолошком праћењу жанра прелида и обухвата његову еволуцију од епохе барока до 20. века. Овој теми приступам као пијаниста-истраживач који одабраним прелидима пружа увид у најразличитије композиционе поступке, стилове, начине изражавања и елементе пијанистичке технике. Прелиди заузимају значајно место у развоју клавирске литературе те овај рад представља својеврсни „пут кроз епохе“. Сама идеја оваквог истраживања проистекла је из вишегодишњег интересовања за овај жанр и досадашњих извођачких искустава. Извођење одабраних прелида Шопена, Скрјабина, Шостаковича и других композитора за време студија навело ме је на дубља размишљања о различитим појавностима жанра прелида кроз епохе. Тада сам и ентузијастично започела свој истраживачки пут. У прелидима различитих аутора препознала сам међусобне утицаје и заједничке карактеристике као што су посебна врста интимности, јак емоционални набој, тонска лепота, али и висок виртуозитет. Одабрани жанр близак је мом сензибилитету, а чињеница да се толико разноликости и емоционалног интензитета може „саткати“ у дело кратке форме ме је посебно заинтригирала.

Клавирска литература је кроз историју понудила велики број прелида и уз то безброј могућности за интерпретацију, те је сам одабир одговарајућих за докторски реситал био тежак задатак. Одабир прелида проистекао је из идеје да се, између осталих, истакну и они прелиди који се ређе сусрећу у извођачкој пракси. Такав одабир има за циљ да унесе дозу свежине у докторски реситал и на најразноврснији начин истакне развој жанра. Целокупно истраживање сагледано је из угла интерпретације и заснива се на личном тумачењу и приказу различитих интерпретационих изазова условљених одабраном епохом.

1.1 Програм докторског реситала

Јохан Себастијан Бах, прелудијуми и фуге „Добро темперовани клавир“, прва свеска

бр. 9 у Е-дуру

бр. 15 у Ге-дуру

бр. 18 у гис-молу

Лудвиг Ван Бетовен

прелид оп. 39, бр. 1 у Це-дуру

Фредерик Шопен

прелид оп. 45 у цис-молу

Александар Скрјабин, 6 прелида оп. 13

бр. 2 у а-молу

бр. 4 у е-молу

бр. 6 у ха-молу

Карол Шимановски, 9 прелида оп. 1

бр. 1 у ха-молу

бр. 2 у де-молу

бр. 5 у де-молу

бр. 8 у ес-молу

Сергеј Прокофјев, 10 комада оп. 12

прелид оп. 12, бр. 7 у Це-дуру

Дмитриј Шостакович, 24 прелида оп. 34

бр. 1 у Це-дуру

бр. 2 у а-молу
бр. 9 у Е-дуру
бр. 10 у цис-молу

Дмитриј Кабалевски, 24 прелида оп. 38

бр. 2 у а-молу
бр. 4 у е-молу
бр. 8 у фис-молу
бр. 17 у Ас-дуру

Клод Дебиси, прелиди

брежуљци Анакаприја (Les Collines d'Anacapri) I свеска
шта је видео западни ветар (Ce qu'a vu le vent d'ouest) I свеска
ватромет (Feux d'artifice) II свеска

Алберто Хинастера, 12 америчких прелида оп. 12

бр. 1 Акценти (Para los accents)
бр. 4 Видала
бр. 6 Почаст Роберту Гарсији Мориљу (Homenaje a Roberto Garcia Morillo),
бр. 8 Почаст Хуан Хозе Кастру (Homenaje a Juan Jose Castro)

Џорџ Гершвин, три прелида за клавир

бр.1 Allegro ben ritmato e deciso
бр.2 Andante con moto e poco rubato
бр.3 Allegro ben ritmato e deciso

1.2 Еволуција жанра прелида

Прелид (фр. *Prelude*, нем. *Vorspiel*) потиче од латинског глагола *praeludere* што значи увежбавати, усвиравати, импровизовати.¹ Развио се из слободно импровизацијских увода заснованих на одређеним хармонско-мелодијским обрасцима и бравурозној инструментацији. Назив прелид (*praeludium*) се први пут појављује у 15. веку у области оргуљске музике у функцији својеврсне предигре за богослужење где оргуљаш припрема црквени хор дајући му интонацију.² Првобитна намена овог жанра имала је дидактичку функцију омогућајући извођачу да загреје прсте, у потпуности истражи интерпретационе могућности инструмента, квалитет тона, привуче пажњу публике и уведе је у централни део музичког дела.³

Барокни прелудијум задржава импровизацијски карактер и уводну функцију, сада са праксом нотног записивања. Појављује се као равноправни инструментални став свите, камерне сонате или концерта, достижући највише дomete у карактеристичном диптиху са фугом који је нарочито издвојен у I и II свесци „*Добро темперовани клавир*“ Јохана Себастијана Баха.⁴

Доба класицизма са собом доноси и нове музичке жанрове. Сонатна форма и хомофон стил преузимају примат над жанром барокног прелудијума и полифоније, али су композитори и даље изучавали законитости и примену барокне хармоније. Такви примери су се највише ослањали на традицију Јохана Себастијана Баха, о чему ће детаљније бити речи у даљем току рада.⁵

У доба романтизма, жанр клавирске минијатуре постаје један од најпопуларнијих у области солистичке музике, а клавир постаје статусни симбол културног живота. Тако и жанр прелида у 19. веку доживљава највећи процват као самостално концертно дело. Најзаслужнији за опстанак овог жанра био је композитор Фредерик Шопен, а његови прелиди служили су као инспирација композиторима 19. и 20. века пружајући им нов начин испољавања креативности и индивидуалности.⁶

¹ Howard Ferguson & David Ledbetter, „Prelude“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. by Stanley Sadie), Second Edition, Vol. 20, 291–293

² Херман Келер, *Добро темперовани клавир Јохана Себастијана Баха* (Београд, Универзитет уметности у Београду, 1975)

³ Howard Ferguson & David Ledbetter, *Ibid*

⁴ Херман Келер, *Добро темперовани клавир Јохана Себастијана Баха* (Београд, Универзитет уметности у Београду, 1975), 18

⁵ Л. В. Бетовен, прелиди оп. 39

⁶ Bonnie Fansler McArthur, *a Survey of keyboard prelude* (Charleston, Eastern Illinois University, 1987)

2. Прелудијуми и фуге из прве свеске „Добро темперовани клавир“ Јохана Себастијана Баха

2.1 Историјски осврт

Прелудијуми и фуге „Добро темперовани клавир“ Јохана Себастијана Баха (*Das Wohltemperirte Clavier, oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia*) одувек су били извор инспирације младим пијанистима. Они су подељени у две свеске које садрже по 24 прелудијума и фуга (год. 1722; 1744) и обухватају све ступњеве хроматске лествице. Бах у свом наслову врло јасно изражава намену ових збирки и намењује их „музичкој омладини жељној учења, као и онима који су већ овладали тим студијама, да на посебан начин прекраћују време.“⁷

Баховом „Добро темперованом клавиру“ претходи значајна збирка из 1720. године - клавирска књижица за Вилхелма Фридемана Баха (*Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*) написана у сврху наставе клавира за Баховог деветогодишњег сина.⁸ Она садржи 11 прелудијума који су се касније нашли у „Добро темперованом клавиру у дорађеном и развијеном облику“. Бах је под „Добро темперованим клавиром“ подразумевао темперовано штимовање, прецизније, једнаку међусобну удаљеност интервала у коме год да су тоналитету.⁹ Најпогоднији инструменти за излагање Бахових музичких мисли били су сви инструменти са диркама као што су клавикорд, оргуље и чембало.

Бах је у својим прелудијумима и фугама испољио сву разноврсност стваралачког умећа. Они се заснивају на теми са карактеристичним мотивом чија се разноврсност карактера креће од лирских и пасторалних до хумористичних и драматичних. За обе свеске, карактеристични су различити типови прелудијума попут токате, етиде, двогласне и трогласне инвенције, пасторале, ариозног комада.

⁷ Херман Келер, *Добро темперовани клавир Јохана Себастијана Баха* (Београд, Универзитет уметности у Београду, 1975), 8

⁸ Драгољуб Шобајић, *Темељи савременог пијанизма* (Нови Сад, Светови, 1996), 10

⁹ Херман Келер, исто, 14

2.2 Прелудијум и fuga бр. 9 у Е-дуру

Прелудијум представља пример пасторале, једине у првој свесци *Добро темперованог клавира*. Написан је у 12/8 такту, традиционалној врсти такта италијанских пастирских композиција.¹⁰ Већ при првом слушању, прелудијум указује на ведар и разигран карактер. Тоналитет Е-дура је веома погодан за дочаравање пасторалне атмосфере јер је природно светао и асоцира на пролећни зов. Није случајност што је Вивалдијево „пролеће“ из „четири годишња доба“ управо у Е-дуру. Хуго Риман поетично описује атмосферу прелудијума и наводи: „као гране украшене младим лишћем њишу се лаке арпеђо триоле, покрећући врхове као од поветарца свијене уз пријатно трилерисање пернатих певача који се у њима крију; испод тога влада мир (лежећи бас и средњи глас што лагано клизе)“¹¹

Формално, прелудијум је уравнотежен и појављује се у облику троделне песме са шемом А Б А. Први одсек (1-8. такт) чини велика реченица која модулира из основног Е-дур тоналитета у доминантни Ха-дур са јасно заокруженом каденцом Д-Т. Средњи одсек (9-14. такт) чини мала реченица са унутрашњим проширењем у фис-молу са завршетком на доминанти паралелног А-дура. Завршни одсек (15-24. такт) чини велика реченица која се из А-дура враћа у основни тоналитет са заокруженом плагалном каденцом Т-С-Т.

Прелудијум је трогласан. Заснован је на имитационом принципу који по равномерном и распеваном вођењу гласова подсећа на поједине примере трогласних инвенција (BWV 792, бр. 6 у Е-дуру). Фактура је сачињена од једноставне мелодије у деоници сопрана коју чине узлазна арпеђа тоничног акорда, пратећег средњег гласа и тоничног оргелпункта у басовој деоници. Ритмички образац је једноставан и састоји се из покрета осминских триола које се посебно истичу у мелодији сопрана.

Пример бр. 1, 1. такт



¹⁰ Херман Келер, исто, 58

¹¹ Hugo Riemann, *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier (48 preludes & fugues Nos. 1 to 24) part I* (London, Augener Ltd, 1890), 60

Определила сам се за темпо *Allegretto* како бих најбоље истакла разигран карактер прелудијума и његову моторичност (трајање четвртине једнако је откуцају 83). Интерпретација темпа захтева праволинијско вођење и уједначеност. Кратке изузетке чине хроматски низови у деоници сопрана на крајевима реченица (тактови 7-8, 21-24) који остављају простор задржавањима темпа у циљу истицања распеваности мелодије.

Пример бр. 2

а) 7-8. такт



б) 21-24. такт



Основне интерпретационе изазове у прелудијуму чине артикулација и начини извођења орнаментике. Интерпретација захтева одржавање легато артикулације кроз читав ток која доприноси постизању лирског и умилног карактера. Начин извођења орнаментике у том случају мора да буде такав да ни у једном тренутку не поремети легато мелодијску линију. У тактовима бр. 1-2, 7, 15-16 и 21 обележене су ознаке за пралтрилер. Извођачка пракса допуштала је два начина њихове употребе као што су извођење од горњег и основног тона.

Пример бр. 3, пралтрилер

а) од горњег тона



б) од основног тона



У својој интерпретацији, определила сам се за начин извођења украса од основног тона јер доприноси жељеној мекоћи мелодијске линије, лакшем спровођењу легато артикулације и праволинијском извођењу темпа. У тактовима бр. 7 и 21, овакав начин извођења трилера

заобилази репетицију тонова мелодијске линије. Ознака за узлазни трилер појављује се само у четвртом такту на тону дис (цис-дис-е-дис-е-дис) у деоници сопрана. Оваква врста трилера појављује се на дужој ноти при чему интерпретација захтева ритмичку усаглашеност деоница баса и сопрана, а истовремено легато артикулацију и мекоћу покрета што је изузетно тежак пијанистички задатак.

Пример бр. 4

а) 7. такт

б) 21. такт

в) 4. такт



Динамика прелудијума је сведена и креће се у уским границама од *piano* до *mezzoforte* кулминације у средњем одсеку (у 10. такту на VII ступњу фис-мола). Пасторална атмосфера и лирска мелодија саме по себи доносе богат музички садржај који није потребно драматизовати великим динамичким опсегом. На пољу мелодије и хармоније, у прелудијуму се истичу плагални однос T-S-T, VII-T, VIII-D и хроматске линије, те се као циљ интерпретације поставља тонско обликовање мелодије. Неки од таквих примера се налазе у тактовима 1, 15, 23.

Пример бр. 5. 1-3. такт



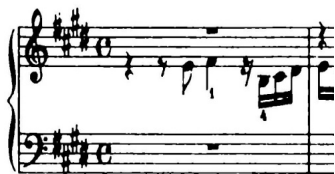
Фуга је написана у 4/4 такту и заснива се на једној теми. Она је трогласна и не стоји ни у каквој мотивској вези са прелудијумом. Њен карактер је енергичан, узбудљив и моторичан, и указује на потпуну супротност у односу на мирну атмосферу прелудијума. Брант-Буис је назива „блиставом од радости, самосвесном, обесном и нехајном за скривене дубине.“¹² Формални образац је једноставан са јасним модулативним планом: експозиција (1-12. такт) се појављује у основном Е-дуру са модулатијом у паралелни цис-мол, у средњем делу се цис-мол задржава (13-18. такт), док се реприза (19-29. такт) појављује у основном Е-дуру.

¹² Херман Келер, исто, 58

Редослед излагања теме је правилан: дукс-комес-дукс. Она се појављује у алту, затим у сопрану са реалним одговором на доминанти, и на крају у басу. Тема је кратка и енергична: она започиње оштрим покретом секунде из ког се наставља лествични низ у шеснаестинама који без одређене границе прелази у контрапункт. Она тече до краја без прекида кроз континуиран лествични покрет. То је један од разлога што су многи теоретичари полемисали о самој дужини теме јер не постоји јасна граница која би обележила њен завршетак. Понуђена су три начина извођења теме. По Чачкезу и Риману, тема се завршава првом нотом другог такта. Келер чује завршетак теме тек на почетку трећег такта, стога је сматра модулирајућом (дукс Т-Д), док Штаде завршетак чује нешто раније, на половини другог такта (на шеснаестини гис). Штадеово виђење дужине теме која се прекида тик пред њену имитацију сматрам најпогоднијим решењем за интерпретацију. Сматрам да би прерани прекид теме оставио ефекат окрњености и исцепканости музичког тока.

Пример бр. 6

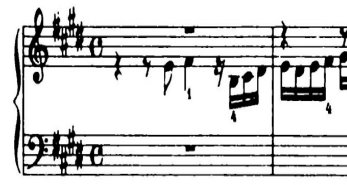
а) Чачкез, Риман



б) Херман Келер

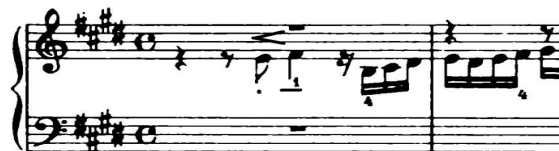


в) Штаде



Особеност теме карактерише интересантна метрика. Сам почетак теме може се поставити у корелацију са метриком јамба која у књижевности представља двосложну стопу где је први слог кратак, а други дуг. Интерпретација интервала велике секунде (е-фис) захтева оштар стакато на тону е док се тон фис изводи портато при чему се природно ствара правилна акцентуација.

Пример бр. 7, тема



Основни темпо фуге је *Allegro*. У интерпретацији је важно одредити пропорционални темповски однос између прелудијума и фуге. Дакле, трајање четвртине са тачком у прелудијуму (83) једнако је трајању четвртине у фуги. На тај начин, фуга задржава енергичан и полетан

карактер без опасности залажења у хировит темпо. Шеснаестински покрет се појављује као константна линија и кроз читав ток захтева нон легато артикулацију која је истовремено једна од основних интерпретационих тешкоћа. У циљу успостављања јасне артикулације у брзом темпу, сусрела сам се са техничким проблемом као што је избор прстореда. Избор прстореда је у извођењу теме веома важан јер утиче како на њену правилну акцентуацију тако и тонско бојење. Интервал В2 е-фис у првом такту захтева избор прстореда 2-1 у извођењу леве руке у циљу добијања правилног акцента. Овакав технички проблем је нарочито изражен приликом појаве теме у средњем гласу. Такви примери се појављују у такту бр. 8 при чему интерпретација захтева неизменичну употребу палчева леве и десне руке и њихову правилну синхронизацију, и у такту бр. 21 при чему интерпретација захтева брзу промену прста на истом тону.

Пример бр. 8

а) такт бр. 8

б) такт бр. 21

Фугу обележава блистава *forte* динамика и енергична интерпретација теме кроз читав ток, осим у цис-мол епизоди (такт 13-16) која се изводи *piano* динамиком уз истицање изражајне мелодијске линије у алту. У завршној каденци, у такту бр. 27 постоје две верзије нотног записа. Прва је сачињена од поступног кретања у басу (пример Бишофа), док је друга сачињена од квартних скокова и синкопираног ритма (пример Крола)¹³. Друга верзија је забележена у издању Уртекст и уједно чини основу моје интерпретације јер оставља бљештавији и убедљивији утисак.

Пример бр. 9

а) Бишоф

б) Крол

¹³ Stewart Machperson, Ibid, 39

2.3 Прелудијум и fuga бр. 15 у Ге-дуру

Прелудијум у Ге-дуру представља пример токате. Он је моторичан, енергичан, изразито артикулисан и разигран. Написан је у двогласном ставу у 24/16 такту. У основи, он представља фигурални тип са импровизаторском природом. Фактура се заснива на разлагању акорада у шеснаестинским триолома у сопрану и октавним скоковима у басу у функцији оргелпункта на тоници и доминанти. У фактури је јасно приметан имитациони принцип са сменом брзих фигурација у обе деонице.

Формално, прелудијум се заснива на дводелној шеми. А одсек (1-10. такт) је велике реченичне структуре са модулацијама у Де-дур и е-мол и заокружен је доминантом Де-дура. Б одсек (11-19. такт) је реченичне структуре коју чини низ секвенци и модулација (Ге-дур, Це-дур, Де-дур) са аутентичном каденцом основног тоналитета. Разлагања акорада у шеснаестинама подсећају на техничку вежбу што указује на тешкоћу у интерпретацији, тако да виртуозитет прелудијума чини основни елемент техничког проблема. Основни темпо је *Allegro Vivace* (трајање четвртине једнако је 96 откуцаја) и изводи се праволинијски без осцилација. Главне извођачке захтеве чине изразита артикулација и акцентуација у брзом темпу. Јасна акцентуација се захтева у највишим линијама шеснаестинских триола. Оне чине скривену мелодију и појављују се у виду изолованог гласа који је подвучен *poco legato* артикулацијом. Пажљив одабир прстореда и позициони положај шаке (пример: 1-3-5, 1-2-4 у сопрану) био је пресудан за постизање жељеног тонског обликовања у фигурацијама.

Пример бр. 10



Нон легато артикулација је доследна од почетка до краја прелудијума: изузев тактова 11-13 када се појављују легато задржице у сопрану које захтевају нежнију интерпретацију у односу на остатак прелудијума Динамика прелудијума се претежно креће у границама *f-ff* и призива поменути токатну атмосферу. У 13. такту Б одсека (Це-дур), интерпретација захтева мали динамички пад (али не испод граница *mf*) уз континуиран крешендо до последњег такта. На тај начин, експлозивна *ff* кулминација у последњем такту долази до изражаја и звучно припрема улазак фуге.

Пример бр. 11

Фуга је трогласна у 6/8 такту. Она задржава енергичан и полетан карактер који има прелудијум Њен ведар и играчки дух произилази из богате и разноврсне теме. Границе теме су јасне: она се завршава тоном фис у петом такту и заснована је на две ритмичке фигуре које се секвентно понављају и граде читав ток фуге. Прву фигуру карактерише исписан мелодијски групето, а другу скок интервала септима на синкопи који даје карактеру дозу хумора.¹⁴ Тема се први пут излаже у сопрану (дукс) са реалним одговором у алту (комес), и на крају у басу (дукс). У даљем току појављује се правилни контрасубјект који се прилагођава линији теме.

Пример бр. 12, тема

Формално, фуга има правилну структуру и јасно разграничене целине. Експозиција је двострука. Њено прво излагање (1-20. такт) чини реченица у основном тоналитету са јасно заокруженом каденцом Д-Т. Њено друго излагање (21-30. такт) карактерише појава теме у

¹⁴ Баху је због исписаних групета и уопштено, орнаментике, у то време било пребацивано. Шајбе (*Scheibe*) у „Музичком критичару“ (1737) оштро га осуђује: „Све манире, све мале украсе и све оно што се разуме под методом свирања он изражава правим нотама. Не само што то његове комаде лишава лепоте хармоније, већ само певање чини потпуно неразумљивим“

инверзији у основном тоналитету. Велики међустав (31-37. такт) сачињава низ секвенци са каденцом на доминанти паралелног е-мола. Средњи одсек (38-68. такт) започиње у е-молу са правилним изглањем теме. Тема се даље јавља у стрети (51. такт у ха-молу и 61. такт у Де-дуру). Завршни одсек (69-82. такт) се враћа у основни тоналитет и каденцом на доминанти припрема коду (83-86. такт) која има импровизацијски карактер (фигурације у сопрану и алту изнад тоничног оргелпункта у басу).

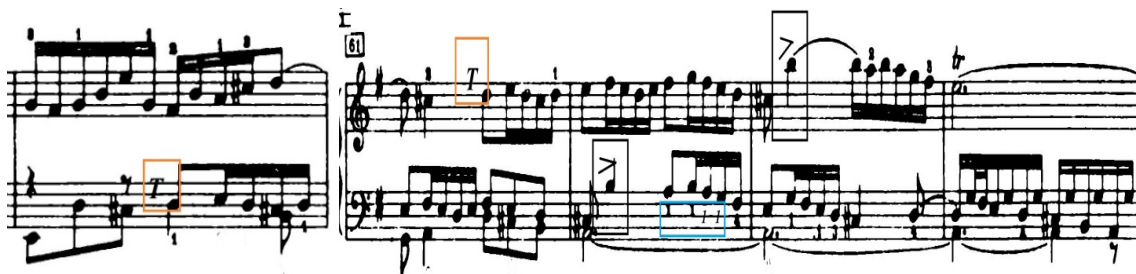
Један од техничких проблема у извођењу теме јесте артикулација која је пресудна за њено тонско обликовање. Мелодијска групета у шеснаестинама се изводе *poco legato* и захтевају лак покрет, док се низови осмина изводе стакато. Скокови септима у теми тонски су најинтензивнији и при свакој појави захтевају доследно спровођење акцентуације на синкопи. Извођење артикулације и тонских врхунаца у теми (поменут скок септима) технички је најзахтевније при излагању теме у инверзији и стрети, нарочито у средњем гласу. У такту бр. 21, тема у инверзији захтева неизменичну употребу леве и десне руке и пажљив одабир прсторета који неће утицати на ток теме. Додатни технички проблем који се јавља при извођењу теме јесте богата орнаментика у контрасубјекту у деоници сопрана (такт бр. 22) која захтева ритмичку усаглашеност.

Пример бр. 13 (20-23. такт)



У такту бр. 61, техничка тешкоћа се јавља при извођењу тема у стрети. Интерпретација захтева доследност спровођења тонских врхунаца у теми у деоницама алта и сопрана при чему лежећи бас на доминанти Де-дура додатно отежава извођење теме у алту. Интерпретација захтева брзу смену палчева у оквиру лествичног низа у алту и *non legato* артикулацију (такт бр. 62).

Пример бр. 14 (60-64. такт)



Основни темпо фуге је *Allegro* (трајање четвртине са тачком једнако је 76 откуцаја). Кроз читав ток, интерпретација темпа је праволинијска све до 79. такта у завршном одсеку када долази до постепеног темповског пада до краја фуге: *allegro-rallentando-lento*. Целокупан динамички опсег фуге је градацијски: *piano* у првом излагању теме, *forte* у завршном одсеку и тријумфална *fortissimo* динамика у коди.

Пример бр. 15 (79-86. такт)

The image shows a musical score for Example 15, covering measures 79 to 86. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 79-82) is marked *allegro* and *ff*. The second system (measures 83-85) is marked *rallentando*. The third system (measures 86) is marked *lento* and *ff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

2.4 Прелудијум и fuga бр. 18 у гис-молу

Тоналитет гис-мол јавља се врло ретко код класичара и романтичара (пример: Шопенова етида оп. 25, бр. 6), а код Баха нигде ван „Добро темпераног клавира.“¹⁵ Према историјским изворима, прелудијум и fuga су првобитно компоновани у ге-молу, а касније су само преначени за пола тона више чиме је музика добила на интензитету.¹⁶ Прелудијум је написан у трогласном ставу у 6/8 такту и један је од најекспресивнијих у првој свесци „Добро темпераног клавира“. Овај прелудијум представља пример трогласне инвенције и указује на лирски, романтичан карактер. Карактеристике трогласне инвенције су приметне како у спровођењу

¹⁵ Херман Келер, исто, 76

¹⁶ Херман Келер, исто

једне теме (*inventio*) и имитационом принципу (тему излаже сопран, а бас га имитира за октаву ниже), тако у распеваности мелодије и њеном богатом садржају. Прелудијум се заснива се на теми дужине једног такта која произилази из две ритмичке фигуре: поступног покрета шеснаестина и осмина. Формално, прелудијум је троделан са шемом А Б А + кода. Одсек А (1-13. такт) чини низ модулирајућих реченица структуре 4+3+6 уз модулације: гис-мол-Ха-дур-цис-мол-дис-мол са завршетком на седмом ступњу. Одсек Б (14-17. такт) чини мала реченица са следећим низом тоналитета: дис-мол-гис-мол-цис-мол са завршетком на седмом ступњу. Репризу (18-26. такт) чини реченица од девет тактова која се из цис-мола враћа у основни тоналитет, док кратка кода (27-29. такт) потврђује тоналитет хармонском везом ДС-С-Т.

Основни извођачки захтев прелудијума јесте спровођење легато артикулације кроз читав ток, али истовремено постизање експресивности сваког гласа. Интерпретација додатно захтева доследно тонско обликовање теме и истицање највиших линија у свакој деоници (што се јасно види у тактовима бр. 1. и 2. на тону е).

Пример бр. 16, тема (1-2. такт)

Динамички опсег је сведен и креће се у границама *p-mf*. Кулминација се одвија у 25. такту на УМ7 седмог ступња гис-мола након чега следи динамички пад на *piano* са почетка прелудијума. Под интерпретацијом *piano* динамике у овом прелудијуму подразумевам садржајан, сугестиван пиано у којем се сваки тон доноси експресивно. Основни темпо прелудијума је *Andante espressivo* при чему интерпретација захтева покретљивост темпа уз дозирања агогичка задржавања. Такви примери агогике се истичу у највишим линијама, односно тонским врхунцима теме, као и у кулминацији на седмом ступњу гис-мола у такту бр. 25.

Пример бр. 17, кулминација (такт бр. 25)

Фуга задржава лирски и сентиментални карактер прелудијума. Она је четворогласна у 4/4 такту и једна је од најсложенијих у првој свесци „Добро темперованог клавира“. Формално и хармонски, fuga је јасна. Експозиција је двострука. У првом излагању, тема се доследно спроводи (1-9. такт) са модулацијом у тоналитет молске доминанте. Мали међустав (9-10. такт) сачињен је од терцно-улазне секвенце која се заснива на репетираним осминама теме (гис-мол-Ха-дур). У другом излагању експозиције (11-20. такт) тема се спроводи иступањем у доминантни и субдоминантни тоналитет, а затим следи још један мали међустав (21-23. такт) који чини секундно-улазна секвенца (гис-мол-аис-мол). Средњи одсек (24-31. такт) модулира у тоналитете дис-мола и Ха-дура и коначно припрема завршни одсек (32-36. такт) и коду (37-39. такт) враћањем у основни тоналитет.

Фуга се заснива на једној теми која је врло особена по томе што је једна од ретких која модулира у тоналитет молске доминанте (гис-мол-дис-мол). Тему излаже тенор (дукс), затим алт (комес) са тоналним одговором, сопран (дукс) и на крају бас (комес). Она се састоји из поступног мелодијског покрета једноставног ритмичког обрасца. Кључну карику теме чине два алтерована покрета: 1) скретница гис-фисис-гис (I-VII-I) 2) задржица дисис-дис (#IV у гис-молу који се презначује у први ступањ дис-мола). Поменута два покрета су уједно кључни фактори за тонско обликовање и микродинамику теме што представља један од главних изазова у интерпретацији. Интерпретација теме захтева изражајан, сугестиван *piano* док се микродинамика прилагођава контури мелодије. Крешенда прате улазна мелодијска кретања и обратно – декрешенда у силазном мелодијском кретању. Стога, динамички центар теме представља моменат презначења на повишеном четвртном ступњу (задржица дисис-дис) након којег следи постепен динамички пад. Артикулација теме захтева *legatissimo*, изузев репетираних октава које се лако одвајају. Као и у прелудијуму, динамика је сведенијег опсега (*p-mf*) уз градацијски процес који достиже врхунац у коди.

Пример бр. 18, тема



Највеће техничке захтеве у фуџи доносе сукобљавања задржица при спровођењу теме и њеног контрасубјекта. Бах мајсторски спроводи симултано дисонантно звучање залазећи у какофонију, а један од таквих примера појављује се у такту бр. 33. При излагању теме у деоници тенора и њеном контрасубјекту у деоници алта долази до сукобљавања интервала М2 (цисис-дис), односно VII и I ступња дис-мола. С обзиром на то да се дисонанца изводи десном руком, интерпретација захтева и пажљив одабир прстореда како би се истакао динамички центар дисис у теми (први прст на наглашеном тону дисис и други прст на ненаглашеном тону дис). Још један такав пример јавља се у такту бр. 38 када долази до дисонантног звучања интервала ПП7 (гис-фисис) при спровођењу теме у деоници сопрана и њеном контрасубјекту у деоници алта. Тонски врхунац теме се налази на тону фисис при чему интерпретација захтева још деликатнију употребу прстореда (четврти прст на тону фисис и први прст на тону гис који не сме бити наглашен).

Пример бр. 19, сукобљавање дисонанци

а) 32-33. такт

б) 38. такт

Musical score for Example 19, showing two excerpts. Excerpt a) covers measures 32-33, with the word 'tema' written above the bass clef staff. Excerpt b) covers measure 38. Both excerpts show complex fingering and articulation markings, including slurs, accents, and specific finger numbers (1-5) for each note. Measure 38 features a prominent interval of P7 (Gis-Fisis) between the two staves.

3. Л. В. Бетовен и прелиди класицизма

Епоха класицизма обухвата период друге половине 18. и почетка 19. века. Везује се за појаву нових инструменталних облика великих размера као што су соната, симфонија и солистички концерт. Хомофонија преузима примат над барокном полифонијом и постаје главна карактеристика музике која у фокус ставља поједностављену мелодију над акордском основом. Нови музички облици и хомофонија довели су у питање опстанак жанра прелида, али и свега што је било повезано са барокним полифоним стилем. Иако жанр прелида пада у сенку великих дела, постоје ретки примери који доказују да су композитори и даље изучавали законитости и примене барокне хармоније и композиције.

Лудвиг Ван Бетовен (1770-1827) један је од најзначајних композитора епохе класицизма. Рођен је у Бону, у породици фламанског порекла. Већ у раној младости, он је исказивао дубоку приврженост Баховом делу, а изучавање обе свеске *„Добро темперованог клавира“* у великој мери је утицало на његов музички развој и стил. Године 1783. појављује се чланак у часопису *„Cramers Magazin der Musik“* у ком се наводи: *„Дечак од 11 година са најперспективнијим талентом. Он свира на клавиру веома вешто и са снагом, чита са листа одлично, и – укратко– он свира углавном „Добро темперовани клавира“ који је учитељ Неф пренео у његове руке. Ко познаје ову збирку у свим тоналитетима која би се готово могла назвати „plus ultra“ наше уметности, знаће шта то значи.“*¹⁷

Иако његово стваралаштво претежно обухвата дела великих размера: сонате (32 за клавира, 10 за виолину, 5 за виолончело), варијације за клавира, девет симфонија, концерте (5 клавира, 1 виолински), оперу *„Фиделио“*, клавира трија и др., постоје и примери који се заснивају на барокним музичким жанровима и полифоној техници. Неки од таквих примера су: велика fuga оп. 133 за гудачки квартет у Бе-дуру, транскрипција велике фуге за клавира четвороручно оп. 134 у Бе-дуру, fuga оп. 137 за гудачки квинтет у Де-дуру, прелудијум и fuga Hess 29 за две виолине и виолончело у е-молу, fuga Hess 64 за клавира у Це-дуру, прелид WoO 55 у еф-молу и два прелида оп. 39 у Це-дуру.

¹⁷ Ortrun Cramer, *Fidelio, Beyond Bach: Beethoven's Studies of Bach's Works*, Volume 9, Number 2-3, (Washington, Schiller Institute, 2000), 78

3.1 Два прелида оп. 39

Два прелида оп. 39 у Це-дуру настала су као вежба композиције и полифоне технике за учитеља Кристијана Готлиба Нефа, чувеног оргуљаша.¹⁸ Он је имао важну улогу у Бетовеновом музичком развоју, како у даривању првих часова оргуља, композиције и музичке теорије, тако и у првом упознавању са Баховом музиком. Настанак прелида оп. 39 везује се за године боравка у Бону када Бетовен активно делује на месту помоћника дворског оргуљаша (1781-1792). Они су написани 1789. године, али су објављени тек у децембру 1803. године у Лајпцигу. Оригиналан наслов првог издања гласи „*Deux preludes par tous les 12 Tons majeurs pour le Fortepiano ou l'Orgue composees par Louis Van Beethoven oeuvre 39 a Leipzig chez Hoffmeister et Kuhnel Bureau de Musique*” (два прелида кроз дурске тоналитете за клавир или оргуље).¹⁹

3.2 Прелид оп. 39 бр. 1

У прелиду се јасно уочавају карактеристике барока и полифоне технике. Прелудијум је у основи трогласан док се четврти глас спорадично појављује у функцији удвајања октава у деоници баса и попуњавања акордског сазвучја у деоници алта. Прелид је написан у 4/4 такту и заснован је на једној теми дужине једног такта која се имитационо спроводи кроз читав ток. Тема се први пут појављује у деоници сопрана, а затим следи њена тонална имитација у деоници баса. Она се састоји из две једноставне ритмичке фигуре у функцији тоничног акорда: 1) терцног скока це-е на синкопи 2) силазног шеснаестинског низа еф-е-де-це. Тема је одлучног карактера, темпераментна је и захтева изразиту артикулисаност у интерпретацији.

Пример бр. 20



¹⁸ Wipple Weldon, *Beethoven's Organ Works: a study* (Orem, Wellspring Music, 2016), 2

¹⁹ Wipple Weldon, *Ibid*, 2

Прелид је сачињен од низа тринаест реченица које Бетовен спроводи кроз необичан модулациони план нижући тоналитете према квинтном кругу навише. Свака реченица чини јасно заокружен одсек. Тема се у сваком одсеку (реченици) спроводи доследно у новом тоналитету, изузев последњег (повратак у основни тоналитет у 102. такту). У спровођењу модулационог плана, Бетовен користи енхармонску промену тоналитета Цис-дур-Дес-дур у тактовима бр. 37 и 56 како би вешто наставио и заокружио квинтни круг.

Пример бр. 21, модулациони план прелида

такт. 1	Це-дур	0 #	такт 56	Дес-дур	5b
такт 9	Ге-дур	1 #	такт 68	Ас-дур	4b
такт 19	Де-дур	2 #	такт 74	Ес-дур	3b
такт 27	А-дур	3 #	такт 84	Бе-дур	2b
такт 30	Е-дур	4 #	такт 89	Еф-дур	1b
такт 34	Ха-дур	5 #	такт 102	Це-дур	
такт 35	Фис-дур	6 #			
такт 37	Цис-дур	7 #			

Форма прелида је веома особена. Она се заснива на диспропорционалном односу реченица при чему свака обележава засебан одсек. Реченице се крећу од најмањих, у трајању два или три такта (тактови 27, 30, 34, 35) до великих са унутрашњим проширењем (тактови 19, 37, 56, 74, 89). Прва и последња реченица једине одржавају пропорционалан однос и чине правилну структуру од осам тактова (тактови 1, 115). У оквиру реченица, појављују се необичне модулације које се базирају на хроматским кретањима. Један од примера јесте наполитански однос тоналитета цис-мол-Де-дур-паралелни ха-мол у такту бр. 38, као и низ необичних модулација са завршетком на доминанти без очекиваног разрешења (Ге-дур, це-мол, бе-мол, Ас-дур, Дес-дур). Иако је на крају сваке реченице приметна каденца (V-I, VII-I) која јасно води у нов тоналитет, она није стабилна, већ се често заснива на обртајима (квинтсектакорд, секундакорд) или пролазном лествичном низу на доминанти.

У фактури прелида су, поред очигледне полифоније и моторичности, приметне још две особености барока. Прву чине секундно-силазне и секундно-узлазне секвенце које се заснивају на

мотивима теме и имају функцију међуставова налик фуџи (тактови бр. 13, 74). Друга особеност барока препознаје се у маниру импровизације која је најочигледнија у претпоследњој реченици прелида (такт бр. 90). Налик солистичкој каденци, Бетовен преузима шеснаестински мотив из теме и обрађује га на различите начине. Неколико параметара доказује барокну естетику: 1) низ фигурација и арпеђа заснованих на функцији умањеног септакорда 2) оргелпункт у деоници баса на доминанти 3) застој на корони заснован на функцијама VII^D2-VII⁷ у такту бр. 102 који уједно чини кулминацију одсека 4) поновно излагање теме након аутентичне каденце V-I.

Пример бр. 21, каденца

Нагле промене тоналитета у реченицама често се појављују у сваком такту без припремљене каденце. Такве промене чине једну од извођачких тешкоћа како у одржавању концентрације и меморисања текста, тако и у спровођењу динамике. Један од примера је већ поменут наполитански однос цис-мол-Де-дур који се интерпретационо истиче субито динамиком *f-p* (такт бр. 47). Читав одсек је уједно и динамичка кулминација са четворогласном фактуром (удвајање октава у деоници баса). Динамичке промене се у интерпретацији спроводе у односу на модулациони план квинтног круга, док су прво и последње излагање теме у основном тоналитету заокружени *piano* динамиком.

Пример бр. 22, 46-55. такт



Бетовен није унео темповску ознаку у прелид, али јасно артикулисана тема и распеване хроматске линије указују на темпо извођења *Moderato*. Темпо се креће без осцилација изузев претпоследњег одсека. Његова импровизацијска природа и манир каденце допуштају и слободнија агогичка кретања до смирења на доминанти (са једино убележеном ознаком *calando* у такту бр. 112). Поновно излагање теме захтева темпо *Moderato* као на почетку прелида (такт бр. 115).

Једну од извођачких тешкоћа чини доследно спровођење артикулације теме и пратећих хроматских кретања. Док интерпретација теме захтева одлучан карактер са оштром артикулацијом и акцентуацијом (посебно у синкопи), хроматски нивои у осталим гласовима захтевају легато артикулацију и распеваност. У комплексној фактури, хроматски низ се изводи у чак неколико гласова истовремено што доводи до неудобних захвата у прстореду као што су преплитања прстију у извођењу десне руке (4-3-4, 5-4-5). Такви примери се појављују у тактовима 6, 39-40, 105-107.

Пример бр. 23

а) 6. такт



б) 39-40. такт



в) 105-107. такт



Лош једна извођачка тешкоћа појављује се у тактовима бр. 103-113 при чему се захтева деликатан прсторед и шири интервалски захвати у левој руци. Оргелпункт на доминанти у

деоници баса налази се под лигатуром чак 11 тактова и захтева држање на 5. прсту, док се у деоници тенора обрађује шеснаестински мотив теме при чему интерпретација захтева легато са неизменичном употребом палца.

Пример бр. 24, такт бр. 111



4. Прелиди романтизма

4.1 Фредерик Шопен

Романтизам обухвата период 19. и почетка 20. века и са собом доноси жанр романтичарске минијатуре. Она постаје тежиште емоционалности и субјективног израза, најпогодније тло за исказивање најдубљих осећања и постизање најинтимније атмосфере. Клавир као солистички инструмент постаје статусни симбол друштвеног поретка. Фредерик Шопен (1810-1849) један је од композитора који се сматра најзаслужнијим за конституцију жанра романтичарске минијатуре. Рођен је у месту Железова Вола у Пољској. Мајка му је била Пољакиња, а отац Француз, професор француског језика у Варшави. Шопенове музичке склоности испољиле су се веома рано, те је са 15 година постао најмлађи студент Варшавског конзерваторијума где је учио клавир и композицију код професора Елзнера. Године 1830. напушта родну Пољску и као најбољи пијаниста Варшаве приређује концерте, бави се педагошким радом и компонује.²⁰ Шопен је био врло особен романтичар кога нису привлачиле велике сале, а своју музику изводио је у салонима за узак број људи. Шопенов стваралачки опус је огроман и обухвата само клавирска дела као што су 56 мазурки, 13 полонеза, 15 валцера, 19 ноктурна, 25 прелида, 27 етида, 4 скерца, 4 емпромптија, 3 ронда, 4 баладе, теме са варијацијама, као и неколико

²⁰ Андреја Прегер, *Шопен* (Нови Сад, Стилос, 1998.), 12, 20

појединачних дела као што су баркарола, фантазија, успаванка, итд. Од обимнијих форми издвајају се три сонате и два клавирска концерта.

Захваљујући Шопену, прелид је као жанр у епохи романтизма доживео највећи процват трансформишући се у самостално сценско дело. Својим прелидима, он је поставио основе нове традиције и пијанистичке технике коју су следили будући ствараоци 19. и 20. века. Прелиди у Шопеновој реализацији коначно постају независни жанр чије богатство карактера и музичког садржаја долази до изражаја. Неки аутори, између осталих и француски писац Андре Жид, питали су се шта код Шопена уопште означава назив прелид: „*то значи припрема, али за шта?*“ даље наводећи да „*Шопенови прелиди не представљају увод ни у шта*“ и да је „*прелудијум код Баха увек био везан са фугом*“ рушећи ту стваралачку тековину.²¹ Шуман их чак назива „*рушевинама, скицама, почецима етида*“.²²

Шопенови прелиди оп. 28 (1839) и засебно објављен прелид оп. 45 (1841) чине јединствену позицију у историји жанра прелида.²³ Сама идеја распоређивања 24 тоналитета у прелидима оп. 28 инспирисана је Баховим прелудијумима и фугама „Добро темперованог клавира“. Шопен овакву идеју надограђује нижући дурске тоналитете и њихове молске паралеле према квинтном кругу навише (Це, а, Ге, е, Де, ха, итд.).

4.1.1 Прелид оп. 45 у цис-молу

Прелид оп. 45 је написан 1841. године, а исте године је издат у Паризу и Бечу под називом „*Grande Prelude*“. Прелид је посвећен једној од Шопенових ученица, принцези Елизабети Черничеф (*Elisaweta Tschernyschewa*). Настанак прелида везује се за период Шопеновог боравка у кући Жорж Санд у Ноану (Француска). У писмима која датирају од августа 1841. године, Шопен наводи: „*Написао сам за Шлезингера прелид оп. 45 у цис-молу, који је кратак, као што сам желео (...)* Прелид је добро модулиран и послаћу га без оклевања (...)²⁴ У писмима Хаслингеру, бечком

²¹ Јарослав Ивашкјевич, *Шопен* (Бањалука, Нови глас, 1990), 73

²² Payman Akglaghi, *the Form of Keyboard Prelude from Bach to Shostakovich* (Los Angeles, UCLA, 2004), 53

²³ Пијаниста и виолиниста Војћех Живни имао је важну улогу у упознавању Шопена са Баховим стваралаштвом у првим годинама учења музике
Јарослав Ивашкјевич, *Шопен* (Бањалука, Нови глас, 1990), 47

²⁴ Frederick Niecks, *Chopin as the Man and Musician* (Frankfurt, Outlook Verlag, 2018), 74, 75

издавачу, Шопен наводи: „Желео бих приредити принцези изненађење (...), немој још увек говорити Шлезингеру да штампа наслов (...) „још увек нисам сигуран како се спелује презиме“²⁵

Прелид је написан у облику велике троделне песме са шемом: увод (1-5. такт) А (6-26. такт) Б (27-67. такт) А (68-84. такт) кода (85-92. такт). Читава форма прелида је јасна и симетрична, док се на пољу хармоније уочава необичан модулатиони план са хроматским модулатијама и алтерацијама. Увод (1-5. такт) чини мала реченица заокружена каденцом основног цис-мола. Она се заснива на низу секстакорада на ком се у деоници сопрана гради фригијски тетрахорд са хармонском прогресијом I-VII-VI-D. Тетрахорд се секвентно понавља два пута у терцном односу тоналитета: 1) а-ге-фис-еис у 2. такту у субдоминантном фис-молу 2) фис-е-де-цис у 3. такту у основном цис-молу. У хармонској прогресији увода приметан је наполитански однос t6-N6.

Пример бр. 25

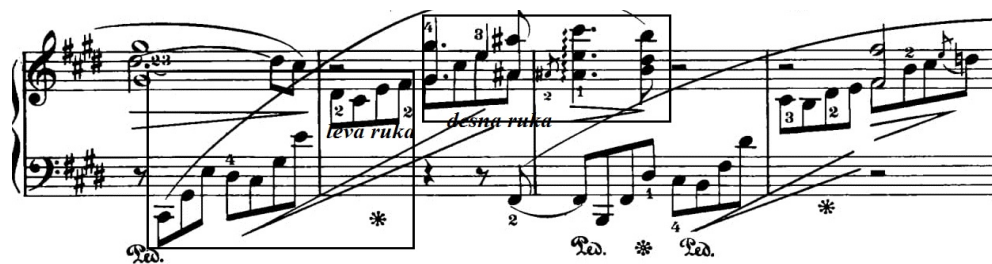
А одсек (6-26. такт) садржи низ малих модулирајућих реченица заокружених каденцом Д-Т. Тематски материјал се доследно спроводи кроз следећи низ тоналитета: цис мол-Ха-дур-хамол-А-дур-фис-мол-Де-дур-Ге-дур-Де-дур-фис-мол-Е-дур-е-мол. Одсек А завршава се доминантним септакордом Де-дура након којег неочекивано следи хроматска модулатија у Бе-дур. Б одсек (27-67. такт) обележава низ реченица заснованих на фрагментима А тематског материјала. Заснива се на низу терцно-сродних тоналитета на прним диркама (Бе-дур-Гес-дур-Ес-дур) и терцно-сродних хроматских односа (Ас-дур-Еф-дур, А-дур-Еф-дур). Хроматско кретање је веома изражено, посебно у каденци Б одсека (тактови бр. 63-66) при чему покрет еф-фис-фисис-гис у највишој линији омогућава хроматску модулатију из Еф-дура у основни цис-мол. Реприза А (68-84. такт) је обележена истим низом реченица и следом тоналитета као у А одсеку, изузев хармонског завршетка на алтерованом акорду а-цис-дис-фисис (-VIIID терцквартакорд). Након репризе следи слободна каденца која се заснива на хармонском секвентном низу VI7-II и УМ7.

²⁵ Frederick Niecks, Ibid 74, 75

Коду (85-92. такт) чини реченица од осам тактова заокружена каденцом Д-Т и заснива се на тематском материјалу А одсека.

Прелид указује на лирску, меланхоличну и сањиву атмосферу која упућује на одређену подударност са карактером ноктурна. Клавирска фактура је трослојна и чине је експресивна тема у сопрану, средњи глас који је мелодијски прати, као и широка акордска разлагања у басовој деоници. Фактурна особеност уочава се у укрштању гласова и сталном преплитању мелодије и пратње. Широки интервалски захвати дециме у деоници баса се протежу од најдубљих до највиших регистара тако да се одређени тонови записани у десној, заправо интерпретирају у левој руци. Један од техничких захтева јесте интерпретација баса и средњег гласа која не сме донети препознавање смене руку или прстију.

Пример бр. 26, 7-10. такт



Главну особеност теме чини покрет задржице II-I који се осим у теми у сопрану, појављује и у алту и басу. Поменути покрет се у сваком гласу појављује у виду имитације на различитим добима што уједно чини извођачку тешкоћу: 1) у сопрану на синкопи 2) у басу у осминама налик диминуцији 3) на синкопи везаној лигатуром налик аугментацији. Покрети задржица су од круцијалног значаја за тонско обликовање теме.

Пример бр. 27, 1-11. такт



Најистакнутији технички изазов јесте *sempre legato* артикулација у теми и пратњи која захтева високу експресивност и *leggero* извођење. Шопен је често говорио својим студентима о легату као најважнијој компоненти, а умеће извођења кантилене поредио је са певачима и природом људског гласа.²⁶ С обзиром на додатне тешкоће у прелиду као што су вишеслојна фактура и интервалски широки захвати у деоници баса, успешно спровођење легата се постиже педализацијом која мора бити паметно спроведена. Интерпретација захтева брзо смењивање педала, посебно при појави синкопираних задржица у више гласова, како не би дошло до замућености звука и тонског мешања три гласа.

Прелид је написан у *allabreve* такту. Обележен темпо је *sostenuto* без унете метрономске ознаке. Године 1836. Шопен је прекинуо ту праксу оставивши извођачу флексибилност и могућност различитих интерпретационих решења.²⁷ Презирао је механичку ужурбаност, а својим студентима је говорио како темпо мора да дише и да је лева рука увек у улози диригента.²⁸ Реализација темпа *sostenuto* (трајање четвртине једнако је откуцају 63) представља једну од извођачких тешкоћа јер захтева слободнију агогику и мала задржавања на крају сваке реченице. Кључни фактори који доприносе јаснијој интерпретацији и природно успоравају ток темпа су: 1) већ поменут покрет задржице у деоници сопрана чије извођење арпеђо у десној руци захтева широки интервалски захват 2) хармонска прогресија у деоници баса (I-DD-D) у којој је доминанта ритмички наглашена синкопом и везана лигатуром. 3) каденца (такт бр. 80) чија секвентна кретања базирана на хармонским везама VI7-II и VII7 остављају утисак импровизације. 4) арпеђо на наполитанском секстакорду у сопрану (такт бр. 87) са хармонском прогресијом N6-D-t.

Пример бр. 28

а) 7-9. такт

б) 87. такт

²⁶ Либерман у својој књизи „рад на усавршавању клавирске технике“ говори о значају „шопеновског манира“ и описује легато прстима као „умеће без трескања“, 79

²⁷ Higgins, Thomas, „Tempo and Character in Chopin“, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 59, No.1 (January, 1973), 106

²⁸ Willard A. Palmer, *An introduction to his piano works* (An Alfred Publishing Company, New York, 2004), 5

Додатна извођачка тешкоћа се јавља у каденти (такт бр. 80) при чему интерпретација захтева звучно истицање и тонско обликовање скривеног хроматског низа у највишем гласу који се изводи у десној руци.

Пример бр. 29, такт бр. 80, кадента

На пољу динамике, Шопен није волео пренаглашену драматичност у музици. Његов *pianissimo* био је савршено истанчан и јасан, док је *forte* био сведен и прилагођен салонском амбијенту. Његова динамика била је јасно промишљена и слојевита у дочаравању најразноврснијих емоција.²⁹ Лепоту музике, Шопен је истицао ситним детаљима унутар мелодије, богатством карактера и музичког садржаја. Тако је и у прелиду интимна атмосфера дочарана сведенијом динамиком у опсегу *pp-f*. А одсек се изводи *pp* динамиком, док се светао *forte* достиже у Б одсеку и коди. Завршно излагање теме изводи се почетном *pp* динамиком са завршетком *smorzando* (такт 90-92).

²⁹ Anatole Leikin, *the Mystery of Chopin's Preludes* (Farnham, Ashgate, 2015), 10

4.2 Александар Скрјабин

Александар Скрјабин (1872-1915) руски је композитор и пијаниста који представља једну од најинтригантнијих фигура с краја 19. и почетка 20. века. Он припада генерацији композитора зрелог романтизма чији се пијанистички стил заснивао на темељима руске пијанистичке школе. Године 1885. Скрјабин похађа прве часове клавира код Николаја Зверјева, а три године касније уписује Московски конзерваторијум где учи композицију код Сергеја Тањејева и клавира код Василија Сафонова. Василиј Сафонов је са дивљењем говорио о Скрјабиновом извођачком таленту: „Учинио је инструмент да дише“ (...) „Не гледајте му у руке, гледајте његове ноге“.³⁰ Године 1895. он започиње концертну каријеру као пијаниста и популаризује своја дела сопственим извођењима. Својим пијанизмом. Скрјабин је показивао изванредне способности. Његова извођења била су динамична, прожета лакоћом, рафинманом и најразличитијим емоцијама, а често је, према тренутној инспирацији, импровизовао сопствена дела.³¹

Жанровски, Скрјабин је био веома близак Шопену³². Писао је искључиво инструменталну музику, претежно минијатурне форме за клавир попут етида, емпромптија, мазурки, ноктурна, полонеза, валцера. Више од 85 прелида чинило је половину укупног броја Скрјабинових дела (24 прелида оп. 11, 6 прелида оп. 13, 7 прелида оп. 17, 5 прелида оп. 74, итд.), а сам прелид, Скрјабин је описао као „*веома кратку композицију која је у стању да буде независна од других*“.³³ Остало стваралаштво обухвата десет клавирских соната, један клавирски концерт и три симфоније. Иако се у раним делима уочава јак утицај Шопена, Скрјабин временом надограђује свој начин писања модернијим тенденцијама. Његова дела често су била прожета филозофским идејама те не чуди што је у своје време био сматран ексцентричним генијем. Заговарао је теорију о синестезији, специфичном неуролошком феномену, и веровао је да се музика може осећати свим чулима. На основу овакве теорије, Скрјабин је развио строг сопствени систем према којем су звуци одговарали бојама и светлости. Систем се базирао на шеми узлазних квинти (Це-Ге-Де-А-Е-

³⁰ Lee Hwa-Young, *Tradition and Innovation in Twenty-Four Preludes op. 11 of A. Scriabin* (Austin, the University of Texas, 2006), 80

³¹ Leikin Anatole, *The Performing Style of Alexander Scriabin* (Farnham, Ashgate, 2011)

³² Lim Seong-Ae, *The Influence of Chopin in Piano Music on the Twenty-Four Preludes for Piano, op. 11 of A. Scriabin* (Ohio, Ohio State University, 2002), 14.

³³ Lee Hwa-Young, *Tradition and Innovation in Twenty-Four Preludes op. 11 of A. Scriabin* (Austin, the University of Texas, 2006), 10

Ха-Фис) у којем је сваки тон осликавао одређену боју, емоционално стање и карактер, док је извођење симфонијског дела „Прометеј“: поема ватре оп. 60 чак укључивало сијалице.³⁴

Своју идеологију, Скрјабин је градио на солипсизму, субјективистичком веровању да постоји само особа и њено искуство. Према таквом схватању, он је говорио: „ништа не постоји“, „једино што постоји је оно што ја створим“. Скрјабин је веровао у посебан систем религије, тзв. теозофију и апсолутну моћ ума над душом и телом. Његова посебна перцепција „чулног и натчулног“ само потврђује његову ексцентричност и генијалност као уметника и личности.³⁵

4.2.1 Шест прелида оп. 13

Прелиди оп. 13 настали су 1895. године. Њихов настанак обухвата период Скрјабина као тек свршеног студента Московског конзерваторијума.³⁶ Поједини прелиди из опуса трају веома кратко, чак неколико секунди налик Шопеновим прелидима оп. 28. Иако је у раном опусу још увек приметан утицај Шопена, Скрјабин превазилази границе романтизма модернијим језиком. Циклус садржи шест прелида који су распоређени по дурским тоналитетима квинтног круга навише са њиховим молским паралелама (Це-дур, а-мол, Ге-дур, е-мол, Де-дур, ха-мол).

4.2.2 Прелид оп. 13 бр. 2 у а-молу

У темпу *allegro* у 6/8 такту, прелид одише романтичарском атмосфером и стилским маниром Шопена. Карактерно је веома узбудљив, динамичан и захтева висок пијанистички виртуозитет. Формално, прелид се заснива на дводелној шеми А Б са кодом. Одсек А (1-16. такт) чине две реченице правилне структуре 2+2+4 са истим тематским материјалом. Иако су реченице тонално јасне и заокружене каденцом на доминанти, Скрјабин употребљава средства проширеног тоналитета попут хроматских и енхармонских модулација: а-мол-е-мол (такт бр. 4-6), а-мол-Бе-дур (такт бр. 15-16). Одсек Б (17-22. такт) чини шестотактовна реченица која не доноси карактерно и тематски нов материјал већ се заснива на фрагментима одсека А. У одсеку Б се уочава хроматска модулација а-мол-Бе-дур, односно напoлитански однос тоналитета карактеристичан за епоху

³⁴ Hull A. Eaglefield, *a Great Russian Tone-Poet, Scriabin* (London, Kegan Paul, 1927), 229

³⁵ Boris de Schloezer, *Scriabin, Artist and Mystic* (New York, Oxford University Press, 1987), 65, 146, 147

³⁶ Скрјабин те године прави прву значајнију концертну турнеју. Он наступа у Немачкој, Холандији, Белгији, Паризу, и на крају у Москви.

романтизма. Коду (23-29. такт) чини седмотактовна реченица која се заснива на фрагментима теме и тоничној функцији основног а-мола.

Фактура је трослојна и сачињена је од шеснаестинских секстола у највишем гласу које указују на непрестано треперење фактуре, средњег гласа који чини главну мелодијску линију на синкопи и осминског покрета у басовој деоници који се базира на хроматици (I-#I, bII, #IV-D, VII-I). Салонска атмосфера прелида и поставка клавирске фактуре на изванредан начин подсећају на Шопенову етиду оп. 25 бр. 2 у еф-молу.

Пример бр. 30, сличности фактура

а) Ф. Шопен: етида оп. 25 бр. 2 у еф-молу б) А. Скрјабин: прелид оп. 13 бр. 2 у а-молу

Слојевитост фактуре уједно чини најистакнутији извођачки захтев и са собом доноси бројне тешкоће као што су: 1) тонско обликовање средњег гласа који се у интерпретацији истиче као главни тематски материјал 2) широки скокови у распону дециме до скоро две октаве између деонице средњег гласа и баса у левој руци 3) употреба палца у средњем гласу који значајно доприноси његовој ритмичкој наглашености на синкопи 3) шеснаестинске секстоле *sotto voce* у највишем гласу при чему интерпретација захтева манир лепршавости и треперења у извођењу десне руке 4) легато артикулација која се изводи кроз читав ток.

Пример бр. 31, 1-8. такт

Allegro \downarrow - 72-69 Op. 13 Nr. 2

sotto voce

Особеност прелида учача са на пољу темповске градације *allegro-accelerando-presto*. Оваква интерпретација од извођача захтева добар осећај за прогресију с обзиром на спровођење темповске градације у кратком року (20-29. такт). На пољу динамике, прелид је узбудљив са олујним ефектима којима доприноси непрекинут ритмички покрет шеснаестинских секстола. Одсек А и коду обележава *p-pp* динамика док се Б одсек изводи *ff* динамиком. Кулминација прелида (19-22. такт) доноси и другачију фактуру стапањем баса и средњег гласа у октавну мелодијску линију.

Пример бр. 32, 18-29. такт, кулминација и темповска прогресија

4.2.3 Прелид оп. 13 бр. 4 у е-молу

У темпу *Allegro* у 2/4 такту, прелид одише атмосфером прелида оп. 13 бр. 2 уз већу слободу израза и агогике. Формално, прелид је троделан са шемом А Б А + кода. Одсек А (1-16. такт) чини двореченични период симетричних структура 2+2+4. Друга реченица је заокружена тоницом паралелног Ге-дура, те се период сматра модулирајућим. Иако се у прелиду уочавају јасне каденце, Скрјабин слободније третира тоналитет залазећи у субдоминанту и молску доминанту. Одсек Б (17-28. такт) чине две четворотактовне реченице са спољашњим проширењем на крају одсека. У одсеку се уочавају хармонске нестабилности уз низање фрагмената мелодије и секундно-силазних секвенци (а-мол-Ге-дур). Крај одсека заокружен је доминантом основног е-мола. Репризу (29-36. такт) чини реченица структуре 2+2+4 и заснива се на тематском материјалу одсека А. Кода (37-44. такт) је такође правилне реченичне структуре 2+2+4 и заснива се на тоничном акорду основног е-мола уз истицање наполитанског мелодијског покрета у највишим линијама: е-еф-е-дис.

Фактура је сачињена је од шеснаестинских квинтола у највишем регистру и осминских триола у дубоком и средњем регистру. Иако је фактура привидно двослојна, у оквиру осминских триола се појављује скривена мелодија која се у интерпретацији истиче као тематски

најзначајнија. Главну особеност прелида чини полиритмија која се уочава у сукобљавању шеснаестинских квинтола и осминских триола. То је уједно један од главних интерпретационих захтева који са собом доноси додатне тешкоће као што су: 1) спровођење легато артикулације 2) тонско обликовање теме у средњем регистру.

Динамички дијапазон прелида је сведен у границама *p-mf*. Без интензивних врхунаца, интерпретација захтева агогичка задржавања и тонска „делујања“ мелодије. Неки од таквих примера се појављују у оквиру реченичне структуре 2+2+4 при хармонским разрешењима као што су: квинтсектакорд II ступња- сектакорд I ступња, DD-D (тактови бр. 2, 4, 8).

Пример бр. 33, 1-8. такт

The musical score for Example 33, measures 1-8, is presented in a grand staff. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 92. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a legato articulation. The score includes various fingerings and slurs. Dynamic markings include *mf* and *dim.*. There are three circled annotations: 'e: II 6 t / 5 6' in measure 2, 'a: II 6 5 t 6' in measure 3, and 'K 6 4 DD' in measure 4. Measure 8 is marked with 'D'.

Кулминација прелида се, као и у прелиду оп. 13 бр. 2, постиже темповском градацијом *allegro- un poco accelerando- piu vivo-stretto* захтевајући од извођача добар осећај за прогрессију (28-44. такт).

Пример бр. 34, 28-44. такт

4.2.4 Прелид оп. 13 бр. 6 у ха-молу

У темпу *Presto* у 6/8 такту, последњи прелид одише плаховитом и узбурканом атмосфером. Формално, прелид се појављује у облику велике троделне песме са шемом А Б А. Одсек А (1-16. такт) чини двореченични модулирајући период правилне структуре 2+2+4. Реченице су заокружене јасним каденцама: доминантом основног тоналитета и аутентичном каденцом Д-Т у оквиру тоналитета молске доминанте. Одсек Б (17-40. такт) је фрагментарне структуре и заснива се на низу терцно-сродних тоналитета: цис-мол-гис-мол-е-мол. Одсек не доноси нов тематски материјал и сачињен је од мотива тематског материјала А који се секвентно понавља и сужава у оквиру низа четвортакта, двотакта и на крају само једног такта. Крај Б одсека заокружен је доминантом основног тоналитета. Репризу (41-70. такт) чини низ две реченице са унутрашњим проширењем. Уместо каденце, на крају прве реченице појављује се хроматска модулација из ха-мола у Це-дур која још једном потврђује Скрјабинов афинитет ка наполитанском односу тоналитета (46-52. такт). Завршна каденца прелида заснива се на тоничној функцији истоименог Ха-дура (63-70. такт)

Фактура прелида се заснива на сталном ритмичком покрету осминских триола карактеристичних за игру тарантеле. У фактури се уочавају широки интервалски и акордски захвати у распону дециме, као и октавни скокови у распону до чак две октаве што уједно

представља главне техничке захтеве прелида. Интерпретација теме захтева високу звучну активност, оштру артикулисаност и акцентуацију у циљу одржавања немирне и плаховите атмосфере кроз читав ток прелида. Артикулација нон легато у оквиру теме указује на декламативни ефекат при чему интерпретација захтева звучну уједначеност сваког гласа.

Пример бр. 35, 1-11. такт

Musical score for Example 35, measures 1-11. The score is in G major, 6/8 time, marked 'Presto' with a tempo of quarter note = 104-108. It features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes and chords. Dynamics include *mp*, *f*, and *cresc.* There are also markings for *ten.* and *8...*

Скрјабин у овом прелиду испољава екстревертније романтичарске тенденције попут Шумана и Листа које се уочавају не само у поменутим елементима пијанистичке технике, већ и у оркестарском динамичком дијапазону у распону *ppp-fff*.

Пример бр. 36, кулминација, излагање теме 41-52. такт

Musical score for Example 36, measures 41-52. The score is in G major, 6/8 time. It shows a climactic passage with dense piano accompaniment. Dynamics include *fff* and *dim.* There are also markings for *h.* and *c.*

4.3 Карол Шимановски

Карол Шимановски (1882-1937) један је од највећих пољских композитора раног 20. века. Припадао је генерацији композитора тзв. „младе Пољске“ чија се идеологија заснивала на темељима касног романтизма и модерној поезији и филозофији.³⁷ После Шопена, Шимановски је имао веома важну улогу у развоју пољске музичке културе. Рођен је у месту Тимошовки у Украјини, у музички надареној породици. Основно музичко знање добио је од свог оца који је и сам био пијаниста. Музичко образовање, Шимановски наставља код истакнутог клавирског педагога Густава Неигауза у Елизаветграду, а затим на Музичком конзерваторијуму у Варшави похађајући часове композиције код Зигмунта Носковског.³⁸ Каријеру композитора, Шимановски је започео у својој 17. години. У раном периоду стваралаштва, приметни су јаки утицаји Шопена и Скрјабина, не само у домену жанра, већ и у стилској подударности, третману ритма, мелодије и хармоније. У каснијем периоду стваралаштва, Шимановски испољава тенденције француског импресионизма Клода Дебисија које се уочавају како у програмности дела и инструменталном стилу, тако и у тонском колориту, употреби модернијих лествица, битоналности и политоналности.

Његово стваралаштво обухвата велики број клавирских дела међу којима су прелиди оп. 1, етиде оп. 4 и 33, мазурке оп. 50 и 62, три сонате, варијације оп. 3 и оп. 11, фантазија оп. 14, као и програмски комади: три поеме оп. 29 и Маске оп. 34. У области камерне музике, стваралаштво обухвата претежно дела за виолину и клавир као што су соната за оп. 9, ноктурно и тарантела оп. 28 и Митови оп. 30. Оба инструмента третирана су изразито колористички, док је виолина звучно обогата ефектима сординираног свирања и флажолета претежно у високом регистру. Шимановски је за собом оставио и велики број циклуса песама за глас и клавир, два виолинска концерта, три симфоније, и музичко-сценска дела као што су две опере, два балета, итд.³⁹

³⁷ Zofia Helman & Agnieszka Morawinska, *Karol Szymanowski* (Warszawa, Adam Mickiewicz Institute, 2001.), 1, 2, 18

³⁸ Zofia Helman & Agnieszka Morawinska, *Ibid*

³⁹ Zofia Helman & Agnieszka Morawinska, *Ibid*

4.3.1 Девет прелида оп. 1

Прелиди оп. 1 настали су у периоду 1899-1900, али су објављени тек неколико година касније (1906). Они су строго укореењени у зрели романтичарски стил под утицајем Шопена и Скрјабина. Циклус садржи девет прелида поређаних по низу терцно-сродних и паралелних тоналитета: ха-мол, де-мол, Дес-дур, бе-мол, де-мол, а-мол, це-мол. У историјским изворима, постоје сведочења да су прелиди бр. 7 и 8 настали чак раније, 1896. године,⁴⁰ само годину дана након настанка Скрјабинових прелида оп. 13. Касноромантичарске тенденције Шимановског уочавају се у слободнијем третману темпа, полиритмији, хармонији и сензибилитету за тон и колорит, док се традиционалност форме и симетрије реченица строго задржавају.

4.3.2 Прелид оп. 1 бр. 1 у ха-молу

У темпу *Andante ma non troppo* у 2/4 такту, прелид је карактерно врло богат и разноврсан. Он одише лирском и меланхоличном атмосфером, док се у средњем одсеку карактер интензивира и узбуркава што се уочава у карактерној ознаци *poco agitato* у такту бр. 36. Формално, прелид се појављује у облику троделне песме са шемом: увод А Б А + кода. Читав ток прелида прате исти тематски материјал и његови фрагменти док се границе одсека назире захваљујући модулационим променама. Кратак увод (1-4. такт) чини мала реченица сачињена од осминских триола. Увод се хармонски заснива на разложеном тоничном акорду и припрема улазак мелодијске линије. Одсек А (5-18. такт) чини велика проширена реченица заокружена каденцом Д-Т основног ха-мола. Одсек Б (19-36. такт) заснива се на истом тематском материјалу уз нестабилан модулациони план и одлагање каденце. Налик Шопену и Скрјабину, у одсеку се уочава наполитански однос тоналитета ха-мол-Це-дур (18-25. такт) и терцно-сродни однос Це-дур-Е-дур (26-33. такт). У репризи (37-52. такт) наставља се низ модулација у еф-мол-гис-мол. До повратка у основни тоналитет долази тек у коди (53-59. такт) каденцирањем II-D-T у истоименом Ха-дуру.

Фактура је двослојна и сачињена је од осминских триола у басовом регистру и унисоне мелодијске линије у осминама у највишем регистру. Мелодијска линија се од одсека Б обогаћује октавама и спорадичном појавом средњег гласа. Интерпретација прелида захтева непрестани

⁴⁰ Paul Cadrin, Ibid, 183

легато уз високу изражајност мелодијске линије и пратње, док додатну тешкоћу у његовом спровођењу доносе широки интервалски захвати и скокови, посебно у оквиру разложених хармонија у извођењу леве руке. У прелиду се јасно уочава полиритмија која уједно чини истакнут интерпретациони захтев. Она се уочава у ритмичком мимоилажењу пратње и мелодијске линије, односно сукобљавању осминских триола и осмина, као и у употреби квинтоле у коди.

Пример бр. 37, 1-22. такт

На пољу темпа, уочава се колебљивост. Интерпретација захтева темповску прогресију *andante ma non troppo-poco agitato-poco meno mosso-a tempo* и уједно доприноси променљивом карактеру прелида. Интерпретација захтева и агогичка задржавања у оквиру реченица што доноси додатну тешкоћу у темповском плану (тактови бр. 9, 22, 29,46, 49,52,56).

Пример бр. 38, темповска прогресија, 36-59. такт

Динамика прелида је узбудљива и разноврсна, а њен опсег се креће од *ppp* до *ff*. Интерпретација одсека А и коде захтева истанчану *pp* динамику, док се у средњем одсеку постепено достиже *ff* врхунац (такт бр. 44). Нагли динамички контраст се уочава у тактовима бр. 23-24. Карактеристичан тонални скок ха-мол-Це-дур захтева субито динамику *f-dim-ppp* при чему је интерпретација додатно технички отежана променом регистра у оквиру разложене хармонске пратње у левој руци. Од извођача се захтева не само смисао за динамичку прогрессију у оквиру само два такта, већ и спровођење непрекинутог тока мелодијске линије.

Пример бр. 39, такт бр. 23-24

4.3.3 Прелид оп. 1 бр. 2 у де-молу

У темпу *Andante con moto*, прелид наставља лирску атмосферу претходног. Метрички је јасан у 3/2 такту, док се кратко одступање уочава у тактовима бр. 19-21 (3/2-2/2-3/2) и 26-27 (1/2-3/2). Прелид се појављује као слободнија форма прелазног облика између дводелне и троделне песме са диспропорционалним односом реченица међу одсесима. У односу на претходни прелид, уочавају се слободније тенденције у третману модулационог плана. Одсек А – а, а1 (1-8. такт) чини модулирајући двореченични период структуре 4+4 заокружен каденцом Д-Т паралелног Еф-дур. Део б (9-13. такт) заснива се на новом тематском материјалу и чини га петотактовна реченица заокружена доминантом основног де-мола. Део а2 (14-20. такт) чини реченица од седам тактова коју прати низ модулација (де-мол, бе-мол, еф-мол, ес-мол, Дес-дур) са каденцом на доминанти. Особеност форме лежи у поновном јављању тематског материјала б (21-28. такт) и репризе а (29-32. такт) са следећим низом модулација: Дес-дур-Де-дур, ге-мол, де-мол.

Фактура је трослојна и сачињена је од мелодијске линије у највишем регистру, хроматске пратеће линије у средњем регистру и разложених акорада у осминама у најдубљем регистру. Слојевитост фактуре чини једну од извођачких тешкоћа која са собом доноси бројне изазове као што су спровођење легата и независно тонско обликовање сваке линије уз истицање главне мелодије. У прелиду се појављују додатне тешкоће као што спровођење темпа рубато и агогичких задржавања на крају сваког двотакта, понекад и такта. Интерпретација темпа доноси осцилације *Andante con moto-poco meno mosso-andante con moto* (1-26-29. такт) и захтева од извођача осећај за темповску прогресију.

Пример бр. 40, 1-9. такт

Karol Szymanowski Op.1 № 2.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Andante con moto' and 'ben marcato la melodia'. It includes markings for 'legato', 'pp', and '(poco rit.)'. The second system features 'rall.', 'a tempo', 'cresc.', and 'rit.' markings. The third system includes 'dim.', 'rall.', 'p', 'dolce', and 'rit.' markings. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

У прелиду се често учавају карактерне ознаке уз динамику као што су *afflito p*, *mesto pp* (тактови бр. 16, 27).⁴¹ У односу на претходни прелид, динамички опсег је сведенији и креће се у границама *pp-f*, док се у фокусу интерпретације налази тонско бојење и микродинамика тематског материјала.

4.3.4 Прелид оп. 1 бр. 5 у де-молу

Прелид је први пут у циклусу обележен темповском и карактерном ознаком *Allegro molto - impetuoso*⁴². Означен такт је 3/4. Плаховит, жесток и буран карактер прати читав ток прелида и доноси евидентан контраст у односу на прелиде оп. 1 бр. 1 и 2. Формално, прелид се појављује се у облику велике троделне песме са шемом А Б А + кода. Структуре реченица су јасне и симетричне (4+4). С обзиром на спровођење једне теме кроз читав ток, границе одсека се одређују на основу модулативног плана. Одсек А (1-8. такт) чини низ две мале реченице од којих се прва налази у основном, а друга у тоналитету молске доминанте. Одсек Б (9-30. такт) чини низ двотакта и четвортакта у ком се спроводе ритмички образац и фрагменти тематског материјала А. Тема се појављује кроз необичан модулативни план који чине доминантни а-мол, ес-мол и основни де-мол са завршетком на доминанти. Реприза (31-42. такт) је сачињена од три мале

⁴¹ Болно, тужно

⁴² Плаховито

реченице у основном тоналитету. У репризи се кратко се уочава и хармонска веза Т-ДС-Н6 као честа појава у романтизму. Коду (43-48. такт) чини реченица од шест тактова у којој се тема спроводи на тоници основног тоналитета.

Богата фактура, широко постављени регистри и широк динамички дијапазон доприносе узбудљивој атмосфери прелида и уједно чине неке од интерпретационих изазова. Фактура је сачињена од октавног хроматског низа у басовој деоници и синкопиране мелодијске линије везане лигатуром у оквиру осминских триола. Овакав ритмички образац представља један од главних техничких захтева и доноси бројне изазове као што су: 1) неизменично акцентовање баса и синкопиране мелодијске линије 2) одабир прсторета у десној руци, односно палца који доприноси акцентовању мелодијске линије у оквиру осминских триола. 3) изразита *legato* артикулација у оквиру мелодије и обележен *basso marcato* који доприносе напетости музичког тока 5) елементи технике попут октава и октавних скокова који се појављују у такту бр. 29 (кулминација) и тактовима бр. 39-48.

Пример бр. 41

Узбудљив динамички план доприноси жељеној екстровертној интерпретацији и захтева: 1) одржавање *f-ff-fff* динамике кроз читав ток (изузев почетка репризе) 2) нагли динамички контраст *fff-p* у тактовима 29-30 (прелаз из каденце Б одсека у репризу). Моменат кулминације налази се на доминанти де-мола под короном, а Шимановски поред убележене *fff* динамике уноси и карактерну ознаку *strepitoso*⁴³ усмеравајући извођача на жељени звучни ефекат.

Пример бр. 42 (29. такт), пример кулминације, субито динамика

⁴³ Громогласно

Musical score snippet showing piano and bass clefs. The right hand part features a complex chordal passage highlighted by a red box, marked with *cresc.*, *strepitoso*, and *fff*. The left hand part is marked *p*.

У коди се уочава усложњавање фактуре и ритмичког обрасца што додатно отежава спровођење „измештене“ акцентуације главне теме у извођењу десне руке.

Пример бр. 43, 43-48. такт, пример коде

Musical score snippet for two parts labeled *8 bas.* and *8 basso*. The top part is marked *sempre ff* and the bottom part is marked *rit*. The score shows complex rhythmic patterns and dynamic markings.

4.3.5 Прелид оп. 1 бр. 8 у ес-молу

У оквиру циклуса, последњи прелид је карактерно најразноврснији и најузбудљивији. Иако је у основи меланхоличан и болан, он садржи елементе очаја и страственог набоја који се уочавају у интензивној динамичкој кулминацији. Формално, прелид се појављује у облику велике троделне песме са шемом А Б А + кода. Одсек А (1-7. такт) чини седмотактовна реченица са унутрашњим проширењем заокружена доминантом ес-мола. Одсек Б (8-25. такт) заснива се на истом тематском материјалу који се излаже у фрагментима кроз низ двотакта. Одсек је

модулационо нестабилан и садржи низ секвенци кроз необичан однос тоналитета (ес-мол-фис-мол-ха-мол-Ха-дур-фис-мол-ес-мол). Репризу (26-38. такт) чини шестотактовна реченица са спољашњим проширењем заокружена аутентичном каденцом. Коду (39-48. такт) чини велика реченица заснована на фрагментима теме са сталним каденцирањем Т-ДС-С-Д-Т.

Богата слојевитост фактуре у оквиру циклуса је досад најизраженија. У фактури се издвајају три линије које указују на међусобну независност и равноправност што представља један од главних интерпретационих захтева. Иако је мелодијска линија у највишем регистру природно најистакнутија, линије у средњем и дубоком регистру захтевају равноправно тонско обликовање. Посебну тешкоћу доноси глас у средњем регистру јер захтева неизменично извођење левом и десном руком (на почецима одсека и у тактовима бр. 30-31) и укрштање прстију (у тактовима бр. 35-37). Одржавање легато артикулације све три линије још један је од интерпретационих изазова. Додатну тешкоћу стварају неизменични покрети задржица у оквиру мелодијског кретања све три линије и захтевају независно тонско обликовање. Обележене ознаке попут *leggero* изнад мелодијске линије у највишем регистру и *ben tenuto il basso* испод деонице у дубоком регистру у великој мери олакшавају начин интерпретације и откривају композиторове намере.

Пример бр. 44, 1-9. такт

Пример бр. 45

а) 30-31. такт, средњи глас у извођењу леве и десне руке

б) 35-36. такт, укрштање руку



Обележен темпо је *Andante ma non troppo*, али његова интерпретација захтева сталну употребу рубата. У прелиду се досад уочава највећи број агогичких и карактерних ознака. Ознаке за *ritenuto* и *rallentando* појављују се не само на крајевима реченица већ у у оквиру њих. Ознаке за *ritenuto* су приметне у сваком другом или трећем такту (тактови 1-3, 9-12), понекад и у сваком (тактови 36-37, 39-40). Ознаке за *rallentando* појављују се на крајевима реченица и захтевају већу слободу у односу на *ritenuto* (тактови 7, 31, 36-37, 46-48). Ознаке попут *poco avivando* и *poco accelerando*⁴⁴ појављују се након ознака за *ritenuto* и захтевају од извођача добар осећај за темповску прогресију.

Динамички опсег прелида је врло узбудљив и креће се у границама *ppp-ff*. Почети одсека изводе се у оквиру *p-pp-ppp* динамике. Реприза започиње *piano* динамиком и постепено доводи до *ff* кулминације (такт бр. 38) након које следи постепено динамичко опадање до *pp*. Поред обележене *ff* динамике у моменту кулминације, приметне су и карактерне ознаке попут *affetuoso*, *pesante con passione*, *disperato*⁴⁵ које олакшавају начин извођења.

4.4 Сергеј Рахмањин

Сергеј Рахмањин (1873-1943) је рођен у Семјонову, у Новгородској области. Већ са четири године показивао је изузетне музичке способности које је развијао под менторством своје мајке. Школовао се на Санкт Петербуршком конзерваторијуму где је учио клавир код Александра Зилотија, а затим на Московском конзерваторијуму код Николаја Зверјева. Поред клавира, Рахмањин је учио композицију код Тањејева и Аренског, а већ као студент, написао је оперу из једног чина „Алеко“ за коју је добио златну медаљу за композицију. Као пијаниста, поседовао је

⁴⁴ Постепено оживљавање, убрзавање

⁴⁵ Осећајно, тешко, страствено, очајно

изузетне техничке способности, осећај за ритам и изражајност, а његови прсти покривали су чак 13 тонова на клавијатури. Поред успешне композиторске и пијанистичке каријере, Рахмањин је деловао и као диригент.⁴⁶ Његова музика се заснивала на темељима романтичарске традиције 19. века, а инспирацију је налазио како у романтизму Шопена и Листа, тако и у руском народном стваралаштву попут Глинке и руске петорке. Користећи такве темеље, Рахмањин је експресивност, динамичност и изразиту дужину мелодије сматрао главном кариком својих дела, не само лирског, већ и драмског карактера. Основна својства мелодије, Рахмањин је појачавао богатим средствима попут сложене хармоније, ритма, фактуре и тонског бојења.

Његово стваралаштво обухвата дела са различитих подручја као што су 4 клавирска концерта, „Рапсодија на Паганинијеву тему“ за клавир и оркестар, 3 симфоније, 3 опере, елегични трио оп. 9, 2 клавирске сонате, етиде-слике оп. 33 и оп. 39 за клавир, 6 музичких момената оп. 16, итд.

4.7.1 Рахмањиновљев допринос жанру прелида

На пољу клавирског стваралаштва, Рахмањин је у великој мери допринео развоју жанра прелида. Написао их је укупно 24 који по узору претходника обухватају 24 дурских и молских тоналитета. Прелиди су објављени у три опуса у различитим временским раздобљима, те у концепту распоређивања тоналитета не постоји јасан и систематски низ: прелид оп. 3 бр. 2 у цис-молу објављен је 1892. године у оквиру пет комада. Циклус десет прелида оп. 23 објављен је 1903. године са следећим редоследом тоналитета: фис-мол, Бе-дур, де-мол, Де-дур, ге-мол, Ес-дур, це-мол, Ас-дур, ес-мол, Ес-дур. Редослед садржи пар истоимених (Де-де) и два пара паралелних тоналитета (Ес-це, ес-Гес). Циклус тринаест прелида оп. 32 објављен је 1910. године са преосталим низом тоналитета: Це-дур, бе-мол, Е-дур, е-мол, Ге-дур, еф-мол, Еф-дур, а-мол, А-дур, ха-мол, Ха-дур, фис-мол, Дес-дур. У овом низу су најприметније назнаке хијерархије као што су 4 пара истоимених (Е-е, Еф-еф, А-а, Ха-ха) и 3 пара паралелних тоналитета (Ха-гис, Це-а, бе-Дес). Формално, прелиди се претежно заснивају на традиционалној троделној шеми А Б А. Особеност форме се уочава у прелиду оп. 23 бр. 4 (А, А1, А2, А3) и заснива се на варијационом спровођењу једне теме која се акордски употпуњује и ритмички мења.

⁴⁶ Robert A. Cunningham, *Sergei Rachmaninoff* (Greenwood Press, London, 2001)

Прелиди прате традицију западноевропских романтичара 19. века и руског национализма чији су утицаји приметни како у лиризму и распеваности мелодије (оп. 23 бр. 1 и бр. 4, оп. 32 бр. 5), тако и у израженој хроматици и проширеном тоналитету (оп. 23 бр. 1, бр. 7, оп. 32 бр. 1). На пољу пијанистичке технике, Рахмањинов црпи инспирацију из романтизма истичући извођачки виртуозитет Шопена и Листа. Неки од таквих примера се појављују у прелиду оп. 23 бр. 9 у ес-молу (употреба дуплих интервала у шеснаестинама налик Шопеновој етиди оп. 25 бр. 6 у гис-молу) и прелиду оп. 32 бр. 5 у Ге-дуру (употреба брзих пасажа и лепршавих трилера у такту бр. 22).

Пример бр. 45. прелид оп. 23 бр. 9 у ес-молу, 1-4. такт



Прелид оп. 32 бр. 5 у Ге-дуру, 22. такт



Рахмањинов у својим прелидима посебно истиче важност руског национализма, како особеношћу мелодије тако и њеним призвучима који подсећају на звоњаву руске православне цркве. Један од таквих примера се појављује у прелиду оп. 32 бр. 3 у Е-дуру који започиње *forte* октавама унисоно.

Пример бр. 46, прелид оп. 32 бр. 3, 1. такт



Утицаји Русије посебно се уочавају у употреби медијантике и карактеристичних ритмова војних маршева. Употреба медијантике се често појављује у оквиру хармонске прогресије I-III. Такви примери се уочавају у прелидима оп. 23 бр. 2 (5-7. такт), бр. 3 (1-3. такт), бр. 4 (11-14. такт), бр. 9 (3-6. такт), оп. 32 бр. 5, бр. 12 (3-5. такт). Примери хармонске прогресије III-VI појављују се у акордској поставци у прелидима оп. 32 бр. 3 (тактови 9-10) и бр. 10 (3-4. такт). Национални ритмички обрасци уочавају се у прелидима оп. 23 бр. 3 и бр. 5 и доносе карактер војних маршева.

Пример бр. 47, прелид оп. 23 бр. 2 у Бе-дуру, употреба медијантике (5-6. такт)



Комплексна фактура чини једну од извођачких тешкоћа која са собом доноси бројне изазове. Један од примера је прелид оп. 23 бр. 8 при чему интерпретација захтева тонско обликовање две мелодије истовремено. У прелидима, Рахмањин показује и мајсторство полифоне технике која се појављује у прелидима оп. 23 бр. 3 (22-32. такт) и бр. 6 (23-27. такт). Рахмањин уводи моторичне елементе блиске токати и ритам сичилијане који указује на карактер жиге (прелид оп. 32 бр. 11).

Пример бр. 48, прелид оп. 23 бр. 8 у Ас-дуру, тонско обликовање две линије



Прелиди доносе разноврсност на свим пољима интерпретације као што су: 1) динамички опсег који се креће у енормним границама достижући чак *pppp-ffff* (прелид оп. 3 бр. 2) 2) богатство карактера од лирских и медитативних (прелид оп. 23 бр. 4) до енергичних и драматичних (прелид оп. 23 бр. 2) као и романтичарски утицаји (карактери етида, ноктурна, баркарола) 3) употреба полиритмије (прелид оп. 23, бр. 2 у Бе-дуру) 5) темповска прогресија у прелидима оп. 32 (бр. 2, 3, 4, 9, 10, 13) 6) метричке промене у прелидима оп. 32 бр. 4 (4/4, 3/4, 9/8, 6/8, 12/8) и бр. 8 (6/4, 4/4).

Несумњиво је да прелиди обележавају значајан пут развоја и сазревања Рахмањиновљевог композиторског стила. Рахмањинов је у прелидима показао емоционално богатство и композиторско умеће уневши квалитете пијанистичког стила и високог виртуозитета.

5. Прелиди XX века

5.1 Клод Дебиси

Клод Дебиси (1862-1918) један је од најистакнутијих француских композитора импресионистичке музике. Његово уметничко деловање обележава пут од касног романтизма 19. до модернизма 20. века. Рођен је у месту Сен-Жермен-ан-Леј недалеко од Париза. Интересовање за музику је испољио веома рано, а већ са десет година се уписао на Конзерваторијум у Паризу где је похађао клавир код чувеног пијанисте и педагога Антоана Мармонтела. Дебиси није волео аналитичан приступ музици, те је јавно изражавао неслагање са образовним принципима Конзерваторијума и тадашњим ауторитетима. Његова дела нису наилазила на разумевање код чланова Француске Академије Лепих Уметности, штавише, она су називана „неодређеним, нејасним и магловитим делима импресионизма“.⁴⁷

Свој импресионистички стил, Дебиси формира 1890. године под утицајем књижевника из тог доба попут Стефана Малармеа, Пола Верлена, Лафорга. У свом стваралаштву, он се препуштао интуицији пишући искључиво „из задовољства“,⁴⁸ а инспирацију је црпио из природе говорећи како „*ништа није музикалније од заласка сунца*“.⁴⁹ Програмским садржајем и јединственом звучном палетом, Дебиси је евоцирао брујање ветра, кретање водених поврпина, светлуцање таласа, облаке. У композиционој техници, он је тежио да се удаљи од било каквог клишеа истичући смисао за боје, светла и тренутну атмосферу. Померао је границе тоналитета, користио је староцрквене, целостепене и пентатонске лествице, а слободно је употребљавао енхармонију и неуобичајена хармонска решења. Специфични композициони поступци уочавају се и на пољу форме и фактуре. Форма је најчешће троделна и настаје на основи принципа изградње облика путем фрагмената. Његова тема је кратка, сажета или само најављена. Фактура се често

⁴⁷ Др Тијана Поповић Млађеновић, Клод Дебиси и његово доба од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“ (Београд, Музичка омладина Србије, 2008), 35, 39, 41, 42

⁴⁸ Др Тијана Поповић Млађеновић, исто

⁴⁹ Др Драгољуб Катунцац, *Клавирски свет Клода Дебисија и француских савременика* (Земун, Арт Клуб, 2012), 15

одвија у три слоја, у запису са три линијска система. Први слој представља мелодијску линију, други представља пратњу у акордском виду или у виду разлагања, а трећи представља педал.⁵⁰

Његово стваралаштво обухвата дела са различитих подручја као што су десет програмских оркестарских дела од којих се истичу „Прелид за поподне једног Фауна“, „Море“, камерне сонате, гудачки квартет, музичко-сценска дела као што су опера „Пелеас и Мелисанда“, балет „Кутијица играчака“. Дебисију је клавир био најближи од свих инструмената, те је на овом подручју остварио велики број дела од којих се истичу Бергамска свита, свита „за клавир“, Естампе, 12 етида, слике прве и друге свеске, прелиди прве и друге свеске, итд.

5.1.1 Прелиди

Прва и друга свеска прелида представљају врхунац Дебисијевог клавирског стваралаштва и најчистије приказују његов импресионистички стил. Обе свеске од по 12 прелида настале су у последњој деценији његовог живота (1910. и 1913)⁵¹ и одмах су издате. Дебиси наставља еволуцију жанра прелида као самосталне композиције, али уз унет програмски садржај заснован на визуелним импресијама. Програмски наслови прелида се не налазе на почетку композиција као што је то било очекивано до тада, већ су они забележени сасвим ненаметљиво на њиховом крају у загради. Тиме слободне асоцијације које настају током слушања ових минијатура добијају конкретно одређење тек по њиховом слушању. Сваки од 24 прелида представља уравнотежену композицију која се може и засебно изводити. Прва свеска садржи прелиде под називом: *Плесачице из Делфа, Једра, Ветар у равници, Звуци и мириси круже вечерњим ваздухом, Брежуљци Анакаприја, Кораџи у снегу, Шта је видео западни ветар, Девојка са ланеном косом, Прекинута серенада, Потонула катедрала, Пакова игра, Минестрели*. Другу свеску прелида чине: *Магла, Мртво лишће, Винска врата, Виле су савришене играчице, Врес, Екцентрични генерал Лавин, Тераса за пријеме на месечини, Ондина, У част Пиквиковаца, Канона, Смена терци, Ватромет*.

У домену пијанистичке технике, Дебиси се ослањао на темеље романтичарске праксе. Захтевао је потпуну флексибилност зглоба, шаке и прстију, као и легато извођење потпуним

⁵⁰ Др Тијана Поповић Млађеновић, исто

⁵¹ Bonnie Fansler McArthur, *A Survey of the Keyboard Prelude, Eastern Illionis University*, 1987, Eastern Illionis, 66

уласком у клавијатуру, а не лебдења у ваздуху⁵². Стварао је илузију клавира као да чекићи не постоје.⁵³ У нотни текст, Дебиси је прецизно уносио метрономске ознаке. Никада није уписивао прсторед сматрајући да је комфорност прстију најбитнија. Дебиси је врло промишљено употребљавао педал, а о Листовој употреби педала који дише је говорио са дивљењем. За Дебисија, педал је представљао средство звучне суштине и постизања одређене артикулације. Он је ознаке за педал ретко додавао јер је сматрао да његова употреба зависи од резонанце инструмента, акустике собе, квалитета тона и сензибилитета извођача.⁵⁴

5.1.2 Брежуљци Анакаприја

Овај прелид представља својеврсне мемоаре настале под утиском Дебисијевих честих посета Анакаприју. Енергично, радосно и виртуозно, Дебиси призива егзотичну лепоту Напуља, звуке мандолине, тарантеле и наполитанске народне песме.⁵⁵ Формално, прелид задржава карактеристике троделне песме А Б А. Мелодија се базира на пентатонској лествици, али са јасним тоналним центром Ха-дура: одсек А (1-48. такт) одсек Б (49-65. такт), реприза А (66-96. такт). У првим тактовима А одсека, уочава се карактерни и темповски контраст два фрагмента што уједно представља интерпретациону тешкоћу. Прелид започиње одјеком пентатонског мотива у умереном темпу који већ у 3. такту нагло прекида фрагмент тарантеле у двоструко бржем темпу. Дебиси овај дуализам врло јасно означава: *quittez, en laissant vibrer (fr.)* при чему захтева вибрирајући звук који се нагло прекида. У такту бр. 10, тарантела се успоставља као целина и чини јасну реченицу. Она је радосна, светла и изводи се двоструко брже од уводног умереног темпа. Интерпретација тарантеле захтева оштрину артикулације без употребе педала, али уједно мекан тон и *piano* динамику.

Пример бр. 49

а) 1-4. такт

⁵² Roy Howat, *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Faure* (New Haven, Yale University Press, 2014), 307

⁵³ Roy Howat, *Ibid*

⁵⁴ Roy Howat, *Ibid*

⁵⁵ Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music* (Hillsdale, Pendragon Press, 1997), 58

б) 8-14. такт, успостављање игре тарантеле

У оквиру А одсека појављује се тема у маниру наполитанске песме.. Интерпретација се наставља у истом темпу и карактеру тарантеле, али захтева доста слободнију и ширу агогику коју Дебиси и означава *Avec la liberte d'une chanson populaire (fr.)* и *Cedez (fr.)*.⁵⁶ Истакнуте интерпретационе захтеве чине: 1) вишеслојна фактура 2) елементи пијанистичке технике који указују на Листов виртуозни манир. Тема се појављује се у басовој деоници док се изнад ње одвијају шеснаестинска тремола. Тема се затим премешта у високи регистар при чему долази до њеног удруживања са шеснаестинским триолама што уједно чини технички изазов. Интерпретација каденце А одсека захтева поступно увођење у темпо Б одсека и смисао за темповску прогресију и агогику.

Пример бр. 50

а) 32-34. такт

б) 39-40. такт

⁵⁶ Са слободом народне песме, затегнуто

a Tempo (Avec la liberté d'une chanson populaire) Cédez . . . // a Tempo
 pp f
 un peu en dehors

Одсек Б (такт 66-96) обележава нова тема у лирском и експресивном маниру. Док се тарантела базира на пентатонској грађи, нову тему обележава чиста дијатонска лествица Ха-дура. Она са собом доноси интерпретационе тешкоће као што су: 1) темпо рубато и темповске осцилације, посебно у тактовима бр. 63-65 *moderato-ritenuto-lento* 2) комплексан ритмички образац који обележава појава хемиола у тенору са сукобљавањем метра (2/4 и 3/4) 3) тонско обликовање и извођење мелодије у средњем регистру које отежава вишеслојна фактура.

Пример бр. 51, 49-57. такт, појава хемиоле

m.g. p
 ХЕМИОЛА
 Plus modéré Rubato
 un peu marqué pp

Реприза доноси исто расположење с почетка прелида у којој се теме тарантеле и напулитанске песме не само разиграно и весело нижу, већ и суочавају. Завршну каденцу прелида

обележава арпеђо тоничног акорда Ха-дура са додатом секстом при чему интерпретација захтева светао и експлозиван *fff lumineux (fr)*.⁵⁷

5.1.3 Шта је видео западни ветар

У оквиру циклуса прелида, овај прелид је други по реду на тему ветра (поред *Vetra u равници*). Прелид је инспирисан бајком „*Рајски врт*“ данског писца Ханс Кристијана Андерсена (1805-1875) која говори о мајци свих Ветрова (источног, западног, северног и јужног.) Ветрови долазе код своје мајке говорећи јој шта су све урадили и видели, а отуда и Дебисијева употреба глагола „*Видети*“ у наслову прелида.⁵⁸ Дебисија интригира лик Западног ветра, а његова контекстуализација је као и код Андерсена иста: дивљи ветар који узрокује пустош рушећи све пред собом. У Андерсеновој бајци, Јужни ветар говори о Западном ветру: „*он руши море и доноси небеску хладноћу са њим*“(...) „*изгледа као дивљи човек*“(...) ⁵⁹. Као један од највиртуознијих и карактерно најбурнијих у првој свесци, прелид илуструје еруптивну природну силу и човекову немоћ. Карактеру доприноси неколико фактора који уједно представљају интерпретационе тешкоће као што су: 1) колебљивост темпа чија интерпретација захтева сталну прогресију *Anime et tumultueux- commencer en peu au-dessous du mouvt – revenir progressivement au mouvt Anime – furieux et rapide* 2) узбудљива динамика као што су субито *ff-p* ефекти и градацијски ток до краја прелида (*p-fff*) 3) елементи пијанистичке технике у Листовом маниру попут арпеђа, тремола, дугих трилера, мартелата 4) кратке метричке промене из основног 4/4 у 3/4 такт у теми Б одсека (тактови бр. 35-42).

На пољу форме се уочава већа слобода. Прелид се заснива на три основна материјала који се понављају кроз читав ток налик скицама, те се структура чини помало мозаичном. На основу таквог схватања, структура се може подвести под шему А Б Ц Б А + кода. Одсек А (1-10. такт) није мелодијски одређен. Фактуру сачињавају арпеђа у тридесетдвојкама грађена на доминантном квинтсектакорду тоналног центра Ге (фис-а-ц-д) са додатом умањеном септимом (ес). Арпеђа обухватају опсег чак до две и по октаве и доносе интерпретационе тешкоће као што су брзо смењивање, а затим и укрштање леве и десне руке. Интерпретација захтева постизање звучног ефекта који не доноси препознавање смене руку или прстију. Почетна динамика је *pp* са

⁵⁷ Светло

⁵⁸ Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music* (Hillsdale, Pendragon Press, 1997), 68

⁵⁹ Hans Andersen, *Fairy Tales* (London, Penguin Books Ltd, 1994), 78

олујним ефектима који указују на даљину ветра. Тон фис у басовом регистру се све време појављује у функцији педала.

Пример бр. 52, 1-4. такт

Animé et tumultueux

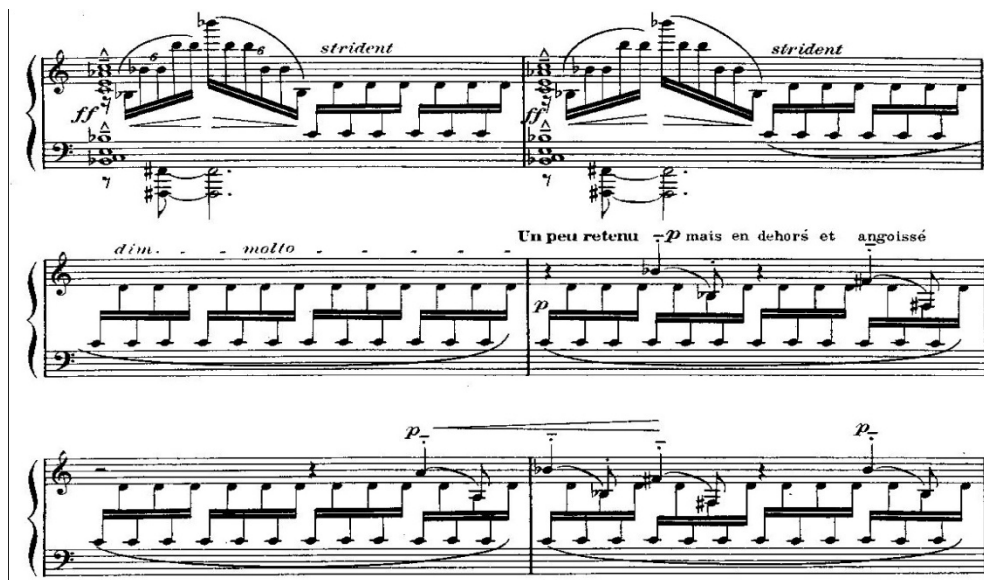
Одсек Б (11-22. такт) чини лирска мелодијска линија сачињена од удвојених октава у интервалском односу секунде цис-дис. Она је грађена на целостепеној лествици од тона Ге и одвија се над тремолом тона фис указујући на битоналност. Тон фис преузет из А одсека и даље задржава функцију педала. Мелодија се у такту бр. 19 појављује на транспонованој целостепеној лествици од тона Це. Она се ритмички сужава, акордски обогађује и динамички интензивира.

Пример бр. 53, 11-14. такт

plaintif et lointain

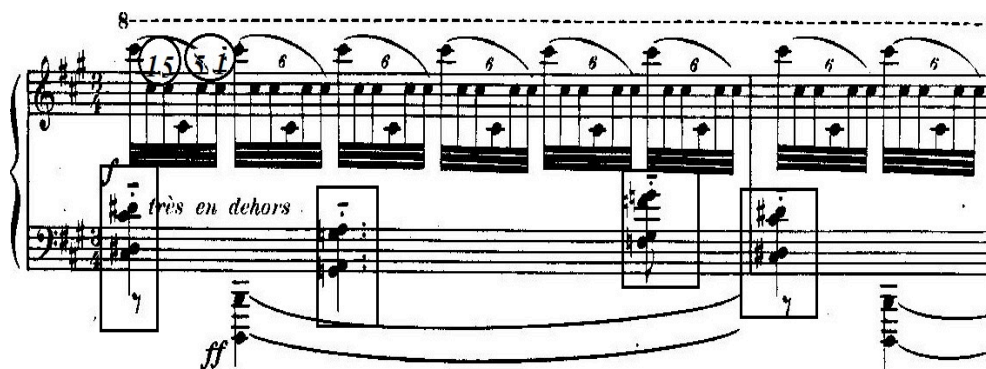
Одсек Ц (23-34. такт) појављује се у бистром, токатном духу. Одређује га нова мелодија грађена на хроматском низу при чему интерпретација захтева другачији карактер: оштрину артикулације, ритмичку прецизност, чистоћу звука без педала и перкусионистички третман инструмента. Интерпретацију додатно отежава трилер који се суочава са мелодијом и захтева брзу смену леве и десне руке налик мартелату.

Пример бр. 54, 23-26. такт



Поновљени одсек Б (35-53. такт) доноси исти тематски материјал уз карактерну, регистарску и метричку промену. Тема се сада појављује у рушилачком духу у басовом регистру. Приметна је појава теме у аугментацији док се изнад ње одвијају разложене октаве у секстолама које указују на један од елемената Листове пијанистичке технике. Интерпретација захтева брзу промену палца и петог прста на тону цис и стварање утиска треперења.

Пример бр. 54, 35-36. такт, тема у аугментацији



Реприза (54-62. такт) и кода (63-71. такт) призивају тематски материјал А и Б одсека. У њима се појављују исти технички елементи попут трилера, брзих арпеђа и тремола на тону фис у басовом регистру који задржава функцију педала. Атмосфера се до самог краја разбукује уз градијски динамички процес.

5.1.4 Ватромет

Последњи прелид друге свеске обухвата Дебисијев зрео стваралачки концепт и један је најузбудљивијих и технички најзахтевнијих у оквиру циклуса. Година настанка прелида (1913) обележена је великим политичким турбуленцијама које су наговештавале почетак другог светског рата. Ватромет у свом наслову указује на прославу француског националног празника, годишњице пада Бастиље и прекретнице француске револуције 14. јула 1789. године. Прослава овог догађаја је симболизовала мир, концепт једнакости и братства, а од дана ослобођења, сваке године обележавана је величанственим ватрометом под ноћним небом Париза.⁶⁰

Формално, прелид се појављује у слободнијој форми песме. Иако је тешко одредити границе одсека, због поновног успостављања теме А у репризи и коди, прелид се у основи тумачи као слободнији тродел. Основну шему прелида чине увод (1-24. такт) А1 (25-46. такт) Б (47-60. такт) А2 (61-70. такт) А3 (71-78. такт) А4 (79-89. такт) А5, кода (90-98. такт). Прелид се развија из теме од само три тона (це-ге-а) која се кроз читав ток транспонује, мења темпо, карактер, ритам, чак и интервалски однос. У оквиру фактуре, тема се сваком новом појавом усложњава и креће се од унисоне линије до акордских структура и октава. Њене нагле трансформације уједно представљају извођачке тешкоће. Карактеристичан пример уочава се у 35. такту када се транспонована тема еф-цес-дес базира на целостепеној грађи цес-дес-ес-еф-ге-а-цес. Дебиси хвата атмосферу бљеска који се одмах губи, те је и сама тема кратког трајања, ритмички оштра, синкопирана и карактерно узбудљива. Она се појављује у кратким звучним сликама (од лирских до скерцозних) када Дебиси дочарава све оно што га окружује у ноћи: жагор публике која ишчекује ватромет, његове рефлексije у води, звук пуцкетања варница. Додатни извођачки изазови се јављају при појави теме у склопу разложених хармонија и захтевају њено тонско обликовање и „озвучавање“ како се не би утопила у хармонско сазвучје. Додатну тешкоћу у интерпретацији доноси укрштање леве и десне руке. Динамика и педал доприносе бљештавој атмосфери и илуструју распламсавање ватромета од *pp* до *ff* динамике у виду експлозивних глисанда и субито ефеката. У такту бр. 12, Дебиси појашњава овакву идеју ознаком *en se rapprochant peu a peu*.⁶¹

Пример бр. 55, тема и њене трансформације

⁶⁰ Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music* (Hillsdale, Pendragon Press, 1997), 12

⁶¹ Постепено приближавање, распламсавање звука

а) 25-28. такт

б) 35-36. такт

в) 42-43. такт, тема у диминуцији

Неки од извођачких захтева који уједно доприносе узбудљивој и променљивој атмосфери су: 1) кратке метричке промене из основног 4/8 такта у 2/8 (30, 87. такт) и 6/8 (38, 85. такт) 2) темпо рубато и неодлучан темповски план *moderement anime-retenu-mouv-molto rubato-mouv elargi-plus lent-encore plus lent*⁶² 3) полиритмија која се уочава у сукобу триола и квинтдецимола (37. такт).

На пољу пијанистичке технике, прелид садржи елементе који доприносе високом виртуозитету попут глисанда, тремола, мартелата и разложених хармонија. На пољу хармоније и мелодије, приметне су модерније тенденције попут битоналности и употребе пентатонске и целостепене лествице. Новине су приметне и на пољу клавирске фактуре. Она садржи три линијска система при чему прва два обухватају брзе фигурације док се у највишем регистру појављује мелодија. Пример битоналности уочава се у односу триола у тридесетдвојкама: еф-ге-а, ге-ас-бе (1-15. такт). Интерпретација захтева брзу смену леве и десне руке кроз употребу 2-3-4. прста како би се најбоље постигли легато артикулација и далеки, уједначени звук *pp* динамике.

⁶² Од умереног ка спором

Додатна тешкоћа се јавља при појави трећег линијског система у 3. такту при чему интерпретација захтева широке скокове у десној руци.

Пример бр. 56, 1-6. такт

The image displays a musical score for Example 56, measures 1 through 6. It consists of three systems of staves. The first system includes a piano introduction with a circled 'pp' dynamic marking and a '4 3 2' fingering. The subsequent systems show intricate piano and violin parts with various articulations and dynamics.

Други пример битоналности доноси глисандо који се изводи на црним и белим диркама у 87. такту . Трећи пример битоналности је уједно најинтересантнији и појављује се у коди (90-98. такт). У Це-дуру, у највишем регистру одзвања фанфарни мотив Марсељезе који призива стихове *Allons enfants de la Patrie, le joué de gloire est arrive* (Хајдемо, децо отаџбине, дан Славе је дошао)⁶³ У басовом регистру појављује се тремоло квинте дес-ас у Дес-дуру, док се у средњем регистру појављује основна тема прелида це-ге-а у Це-дуру. Додатну тешкоћу у извођењу доноси комплексна фактура која захтева истовремено тонско обликовање основне теме и мотива Марсељезе у извођењу десне руке.

Пример бр. 57

⁶³ Marianne Wheeldon, *Debussy's late style* (Bloomington, Indiana University Press, 2009), 52

Encore plus lent

de très loin

8^{va} bassa
aussi léger et *pp* que possible

pp

m.g.

8^{va} bassa

Примери пентатонике се појављују у 1) глисанду на црним диркама (17. такт) 2) у оквиру разложене хармоније ге-бе-це-де-е која са тоном це у басовом регистру гради доминантни нонакорд Еф-дура (33. такт).

Пример бр. 58

а) 17. такт

б) 33. такт

f m.g.

Glissando

p

piu p

5.2 Совјетски композитори 20. века

Историјска позадина

Двадесети век у Русији обележио је бурно време, како у политичком, тако и културолошком контексту: од укидања монархије и Октобарске револуције 1917. године до стварања Совјетског Савеза и идеологије новог друштвеног система Лењина и Стаљина.⁶⁴ Под совјетском државом, новонастале околности захватиле су и поље уметности те је музичка сцена пролазила кроз разне фазе развоја. Доласком Стаљина, стваралаштво композитора било је условљено критеријумима комунизма и социјалистичког реализма и није било изгледа да се створи било каква аутентична клима. У Русији је избијало на стотине просечних уметника који су својим одама, маршевима и пропагандним текстовима славили тадашњу власт. Године 1933. формирана је „*Руска организација пролетерске музике*“ која је својим критеријумима „пригушивала“ сваку врсту субјективизма. На том пољу, истакнути уметници Совјетског савеза су решавали горуће проблеме: како приближити музику народу, уздизати је и оплемењивати у додиру са друштвеним токовима.⁶⁵ Композитори попут Прокофјева, Шостаковича и Кабалевског су се грчевито, али и успешно борили да осигурају квалитетну уметничку позицију упркос својој индивидуалности.

5.2.1 Сергеј Прокофјев

Сергеј Прокофјев (1891-1953) један је од најзначајних совјетских композитора 20. века. Склоност ка музици испољио је веома рано, а већ са пет година написао је прве клавирске композиције. озбиљније студије музике започео је 1903. године на Петроградском конзерваторијуму где је учио клавир (Љадов, Јесипова) и композицију (Черепњин, Римски Корсаков). Својим првим делима скренуо је пажњу на себе, а као пијаниста је наступао веома

⁶⁴ Nicolas Slonimsky, *Writings On Music, The Changing Style of Soviet Music* (Routledge, New York, 2004), 74-75

⁶⁵ Stanley Krebs, *Soviet Composers and the Development of Soviet Music* (George Allen and Unwin Ltd, London, 1970), 30

успешно. Након избијања Октобарске револуције, Прокофјев напушта Русију и борави у САД-у и Француској до 1933. године.

Често се у расправама о Прокофјеву сусрећу изрази „смисао за хумор“ „духовитост“, „бриљантност“, „каприциозност“. Прокофјев је о свом стваралаштву говорио као сплету неколико праваца. Први се везује за класични стил, изучавање историјских елемената и старих форми. Овакви примери се појављују као одраз неокласицизма у његовим сонатама, концертима, гавотама и Класичној симфонији. Други правац обележен је увођењем нових елемената када Прокофјев трага за индивидуалним музичким језиком и средствима којима ће испољити снажне емоције. Неки од таквих примера су „Сарказми“ за клавир и оркестарско дело „Скитска свита“. Трећи правац инспирисан је Шумановом токатома за клавир и везује се за увођење моторичких елемената. Овакав начин рада најприметнији је у његовим етидама, скерцима и токатома. Четврти правац везује се употребу лирских елемената и широких мелодијских фраза. Овакви примери се појављују у Причи оп. 3, Сањама оп. 6, Легенди оп. 12, итд. Прокофјев се у свом стваралаштву ограничавао на ова четири обележја док је „гротеску“ сматрао тек варијацијом осталих уз изразе „шала, смех, подругивање“ који означавају њене нијансе.⁶⁶

Његово стваралаштво обухвата различита подручја као што су оперска дела („Заљубљен у три наранце“, „Рат и мир“, итд.), балети („Ромео и Јулија“, „Блудни син“, „Пепељуга“, итд.), оркестарска дела („Скитска свита“, „Руска увертира“), седам симфонија, пет клавирских и два виолинска концерта, два гудачка квартета, десет клавирских соната, клавирске минијатуре итд.

5.2.2 Прелид оп. 12 бр. 7 у Це-дуру

Циклус десет комада оп. 12 настао је 1913., а објављен је већ наредне године. Прокофјев цео опус изводи премијерно на солистичком реситалу у Москви, 5. фебруара 1914. године.⁶⁷ Борис Асафјев, композитор и музички критичар, присуствовао је реситалу, а неке од његових речи су: *„Ово извођење циклуса посебно се истиче јединственим начином акценуације (...) Његова употреба акцената је највреднији облик уметничког извођења (...) Асафјев је навео и карактеристике извођења као што су „оштрина, каприциозност и необичан*

⁶⁶ Stanley Krebs, Ibid

⁶⁷ Sergei Prokofiev, *Ten Pieces op. 12* (Composer Publishing House, Sankt Petersburg, 1994), 1

сјај.⁶⁸ Настанак прелида оп. 12 везује се за 1912. годину када Прокофјев испољава склоност ка неокласичарском стилу и обнављању старих форми. Прелид је инспирисан пријатељством са студенткињом харфе и колегиницом са Петроградског конзерваторијума Елеонором Дамскајом. Прокофјев је њихов сусрет овековечио овим прелидом, а у својој аутобиографији, он описује Дамскају као „интелигентног и интересантног саговорника“⁶⁹.

Формално, прелид се појављује у облику велике троделне песме са шемом А - а1 б а2 (1-27. такт) Б - а б а (28-54. такт) А1 -а б а (55-76. такт) кода (77-81. такт). Структура се заснива на низу великих реченица заокружених каденцом Прелид је тонално и хармонски јасан у оквирима Це-дура (у А одсеку и коди) и фригијског модуса ин е (у Б одсеку). Проширеност тоналитета уочава се у каденцама на алтерованим акордима као што су bVI-bVII7. Они се базирају на извођачким елементима харфе попут арпеђа и глисанда који уједно доприносе не само природном агогичком успоравању већ и доношењу харфне звучне атмосфере и ефеката трзаја жица.

Пример бр. 59

а) глисанда



б) арпеђа



Прелид је једноставног ритмичког обрасца у такту 4/4. У клавирској фактури, приметан је јасан образац мелодије и пратње, али у замењеним улогама. Главна мелодија појављује се у поступном низу терци у извођењу леве руке, док се у највишем регистру појављују шеснаестинска разлагања четворозвука попут албертинског баса. Оваква поставка фактуре указује на две естетике: 1) романтичарску коју доноси лирска, распевана мелодија дугог трајања, непрестани легато и употреба хармонског педала 2) класичарску која се уочава у шеснаестинским разлагањима, симетричности структуре, оштрој артикулацији и истакнутој моторици која чини главно језгро интерпретације.

Пример бр. 60

⁶⁸ Sergei Prokofiev, Ibid

⁶⁹ Sergei Prokofiev and S. Shlifstein, *Autobiography, Articles, Reminiscences* (University Press of the Pacific Honolulu, Hawaii, 2000), 12

Карактер прелида је полетан и живахан, док основни темпо *vivo e delicato* додатно указује на жељени карактер. Темпо остаје непромењен до уласка у коду (77. такт) у којој интерпретација захтева кратак процес успоравања у оквиру пет тактова *poco meno mosso-ritenuto-a tempo*. Динамика прелида се изводи претежно *pp-ppp*, док се нагли контрасти истичу *sforzando* ефектима, оштром акцентуацијом и стакато артикулацијом. Један од таквих примера појављује се на почетку Б одсека (29. такт) у фригијском модусу ин е. Интерпретација захтева тамнију боју тона и звучни утисак чупања жица на харфи без „одзвука“.

Пример бр. 61, 27-29. такт

5.2.3 Дмитриј Шостакович

Дмитриј Шостакович (1905-1975) уз Прокофјева представља једног од најзначајнијих композитора совјетске музике. Рођен је у Санкт Петербургу где добија прве часове клавира од своје мајке, а већ са тринаест година уписује Петроградски конзерваторијум где учи клавир (Николајев) и композицију (Стејнберг). Његов стил развијао се под утицајем неокласицизма Прокофјева и Стравинског и неоромантизма Малера и Римског-Корсакова. Примери Баховог узора и полифоне технике учачају се у 24 прелудијума и fuga оп. 87 и прелидима оп. 34 за клавир. У

свом музичком језику, Шостакович не напушта традиционални дуализам дура и мола иако се служи савременим хармонским средствима.

Шостакович је био изврстан познавалац оркестра те је највећу славу стекао као симфоничар. Иако је постигао велики успех као композитор, његов стваралачки пут био је кривудава. Док је већина његових дела изазивала одушевљења својом непосредношћу, патетичном драматиком и ритмом, поједина дела наишла су на оштре осуде од стране тадашњих критичара и слушаалаца као што су баналност, формализам и декаденција. Примери таквих „јавних удара“ остали су упамћени након премијера оперских дела „Нос“ (1930.) и „Леди Магбет Мценског округа“ (1936.).

Његово стваралаштво обухвата чак 15 симфонија од којих је прва настала још за време студија, оперска дела од којих се истичу „Нос“, „Леди Магбет Мценског округа“, концерт за клавир, концерти за виолину, гудачки квартети, два клавирска трија. Популарност је стекао и као композитор музике за филм. Клавирске композиције претежно чине минијатуре као што су 8 прелида оп. 3, 24 прелида оп. 34, 24 прелудијума и фуга оп. 87, „Афоризми“ оп. 13, док се у веће форме убрајају две сонате и кончертино за два клавира.⁷⁰

5.2.4 24 прелида оп. 34

Циклус 24 прелида оп. 34 настао је у периоду 1932-1933. године као одраз неокласичарског стила. Шостакович исте године (у мају, 1933.) изводи цео опус на целовечерњем реситалу у Москви.⁷¹ Прелиди су убрзо доживели успех и стекли значај, како у Совјетском Савезу, тако и на међународном нивоу. Времену настанка прелида претходи низ турбулентних догађаја (1927-1932) који су уздрмали Шостаковича у стваралачком и политичком путу: незадовољство пласманом на *Шопеновом такмичењу* у Варшави 1927. године као један од разлога вишегодишњег затишја у јавном концертирању,⁷² неслагања са службеним ставовима тадашње власти у питањима

⁷⁰ Stanley Krebs, Ibid

⁷² Siew Yuan Ong, *The Piano Prelude in the Early Twentieth Century, Genre and Form* (The University of Western Australia, Perth, 2009), 109

уметничке идеологије, левичарски утицаји, а на крају и оштре осуде његових дела од стране чланова „Руске организације пролетерских музичара.”⁷³

Прелиди представљају јединствену синтезу традиције и модерности. На узбудљив начин, Шостакович употребљава елементе гротеске, ироније, сарказма и пародије, али и различите стилове. Николај Мјасковски, совјетски композитор, наводи како „*ове минијатуре одају карикатурни утисак нечег познатог.*”⁷⁴ Концепт распоређивања прелида еквивалент је претходницима као што су Ј. С. Бах, Ф. Шопен и А. Скрјабин. Дурски тоналитети су распоређени према квинтном кругу навише заједно са њиховим молским паралелама.

5.2.5 Прелид оп. 34, бр. 1 у Це-дуру

У темпу *moderato* у 4/4 такту, прелид указује на миран и лирски карактер. Прелид је кратког трајања (само 21 такт). Целокупна форма се заснива на великој проширеној реченици те се она тумачи као варирање тематског материјала А. Тоналитет Це-дура се успоставља на почетку и на крају (разложени тонични акорд, каденца Д-Т) док се кроз читав ток уочавају средства проширеног тоналитета и битоналности. Такви примери се појављују у 1) мелодији која се све време базира на смелом хроматском низу и залази у тоналитете молске С и Д (5-6. такт) #IV (9. такт) и bII (12-13. такт) 2) у употреби фригијског модуса ин еф у 16. такту 3) у битоналном односу поменутог фригијског модуса ин еф и разложених Т6 Бе-дура и цис-мола.

Пример бр. 62, 16. такт, фригијски модус, битоналност



Клавирска фактура је трослојна и базира се на хроматској мелодији у највишем регистру, албертинском басу у средњем регистру и октавном педалу у басовом регистру. Ритмички образац се претежно базира на кретању осмина и синкопа у главној мелодијској линији. Интерпретација захтева непрестани легато уз ескпресивну мелодију у највишем регистру која је

⁷³ Јосип Андреис, *Повијест гласбе 3* (Либер;Младост, Загреб, 1976), 391

⁷⁴ Aleksey Artyemyev, *Revolutionary Approach to Tradition in twenty four preludes for piano by Dmitri Kabalevsky and Dmitry Shostakovich* (Indiana University, Bloomington, 2020), 30

природно најдоминантнија. Прелид се изводи претежно *pp* динамиком, изузев првог такта који је врло особен. Прелид започиње унисоном линијом, албертинским басом у средњем регистру чија интерпретација указује на помало ругајућу и баналну ноту. Интерпретација првог такта захтева *mf* динамику, а већ у другом такту, мелодијска линија *piano* динамиком прекида ту „баналност“ и убрзо лирска атмосфера постаје суштина прелида.

Пример бр. 63, 1-4. такт

Сама поставка фактуре са собом доноси извођачке тешкоће. Албертински бас који се појављује у средњем регистру захтева смењивање леве и десне руке и доследно спровођење легато артикулације. Истовремено вођење мелодије у највишем регистру и албертинског баса у средњем регистру често доводи до сукобљавања задржица при чему долази до дисонантних интервалских сазвучја (M9, V7). Један од таквих примера се појављује у 18. такту у извођењу десне руке и захтева деликатно тонско обликовање две линије. Октаве се појављују у басовом регистру кроз читав ток. Упркос проширености тоналитета, оне имају кључну улогу у одржавању основних хармонских функција Т-С-Д-VI и уједно условљавају употребу хармонског педала.

Пример бр. 64, 18. такт, дисонантна сазвучја

5.2.6 Прелид оп. 34, бр. 2 у а-молу

У темпу *Allegretto* у 3/4 такту, прелид указује на играчки карактер валцера. Формално, прелид је сачињен од низа реченица (12+14+12) чија особеност лежи у развоју само једног

тематског материјала (A, A1, A2). Реченице су заокружене каденцама Д-Т. Границе а-мола кроз читав ток су препознатљиве док се кратка модулација у паралелни Це-дур уочава у 20. такту (A1). Необичности се уочавају у смелијем кретању мелодије, употреби целостепених лествица и појави битоналности (а-мол-бе-мол у 26. такту).

Карактеристике валцера се, поред метра, уочавају у фактури која се заснива на препознатљивом односу мелодије и хармонске пратње. Као у валцеру, мелодијска линија се појављује у највишем регистру унисоно, док се пратња заснива на карактеристичном ритмичком и хармонском обрасцу који се изнова понавља (Т-С). Шостакович на овај начин истиче играчку атмосферу валцера, али је и надограђује виртуозитетом и смелијим решењима на пољу мелодије, хармоније и ритма. Неки од примера уједно чине интерпретационе изазове као што су: 1) сукобљавање задржица у мелодији и пратњи које стварају интервалска дисонантна сазвучја (у 7. и 10. такту) 2) оштрија ритмика и акцентуација у оквиру пратње која се уочава у употреби осминских триола и синкопираног ритма 3) истицање алтерованих скокова (интервал ПР8, IV-#IV у 2. такту).

Пример бр. 65,

а) 1-7. такт

б) 10. такт

Главне захтеве у интерпретацији чине оштра артикулација и акцентуација, али уз изразиту мекоћу тона што доноси додатну тешкоћу. Почетак и крај прелида обележени су *piano* динамиком, док се динамички развој и *fff* кулминација одвијају 20-25. такта. У кулминацији се

уочава смело хармонско кретање као што је сукоб доминанте а-мола у басу и силазне целостепене лествице у сопрану а-ге-еф-ес-цис-ха-а-ге.

Пример бр. 66, 25. такт, кулминација



5.2.7 Прелид оп. 34, бр. 9 у Е-дуру

У темпу *presto*, у 6/8 такту, прелид представља играчки карактер тарантеле. Карактеристике ове игре уочљиве су у препознатљивом ритмичком обрасцу као што је непрекидан покрет осминских триола. Атмосфера прелида је као и у тарантели живахна и полетна. Фактура је двослојна и сачињена је од унисоне мелодије и пратње које се спорадично употпуњавају октавама, двозвучима и акордима. Основне елементе технике чине непрекинути лествични низови и разломљени акорди те је изразита моторичност једна од главних карактеристика у интерпретацији. У кретању мелодије приметна је честа промена регистра чији се распон креће од е2 у првом до е4 у последњем такту. Регистарске осцилације у кретању мелодије уједно доприносе узбудљивом карактеру, наглим динамичким променама и широком динамичком опсегу (*p-fff*).

Пример бр. 67, 1-10. такт, фактура, 4. такт – сукоб дисонанце дис-де



С обзиром на развој само једног тематског материјала у оквиру форме, границе одсека је тешко одредити. Прелид се заснива на низу три реченице структуре 20+23+8 заокружене каденцама Д-Т (А, А1, А2). Основни тоналитет је Е-дур са израженим хроматским модулацијама (Це-дур, Бе-дур) и кратким енхармонским иступањима (Ас-дур). Особеност мелодијске линије лежи у израженој модалности. Она се базира на фригијском модусу ин е који је препознатљив већ у другом такту у покрету е-еф-ге (I-bII-bIII). У оквиру пратње, основне функције Е-дура се задржавају, те у интерпретацији често долази до дисонантних сазвучја Е-дур лествице и фригијског модуса ин е. Неки од примера се појављују у 4. такту (дис-де) и 11. такту (еф-фис).

Пример бр. 68, 11. такт, сукоб дисонанце ф-фис



Поред изразите моторичности, интерпретација прелида захтева: 1) одржавање праволинијског темпа кроз читав ток 2) легато артикулацију и распеваност мелодије 3) оштру акцентуацију која дочарава метрику тарантеле 3) употребу педала који се смењује хармонски у односу на пратњу у басовом регистру.

5.2.8 Прелид оп. 34, бр. 10 у цис-молу

У темпу *moderato non troppo*, у 2/4 такту, прелид указује на лирску, топлу и меланхоличну атмосферу. Препознатљив однос мелодије и пратње у фактури јасно призива традицију романтичарских минијатура 19. века попут ноктурна и песме без речи. Формално, прелид се појављује у облику велике троделне песме. Одсек А (1-18. такт) појављује се у цис-молу, док се у одсеку Б (19-39) уочавају модулације у А-дур и е-мол. Реприза (40-54. такт) и кода (55-65. такт) појављују се у основном тоналитету. Структура се базира на низу великих проширених реченица (18+18+15+10) заокружених каденцом Д-Т. Иако је у читавом прелиду уочљив развој једног тематског материјала, модулациони план у другој реченици и поновно успостављање репризе указују на основу троделности. Границе цис-мола се претежно задржавају уз средства проширеног тоналитета и алтерованих кретања у кретању мелодије (цис-це, аис-а, гис-ге).

Пример бр. 69, 1-12. такт, фактура

Moderato non troppo $\text{♩} = 108$

Карактеристике романтизма учавају се у изразитој распеваности мелодије дугог трајања, употреби хармонског педала и елементима клавирске технике попут дугих и лепршавих трилера. У тексту се појављују и јасне ознаке које указују на романтичарски израз попут *semplice*, *espressivo*.⁷⁵ Један од технички најзахтевнијих примера појављује се у тактовима бр. 37-48 када се трилер у највишем регистру и мелодија у средњем регистру истовремено изводе у десној руци. Интерпретација захтева доследно спровођење легата, *piano* динамику, тонско обликовање и истицање мелодије у односу на трилер.

Пример бр. 70, 37-48. такт

⁷⁵ Једноставно, изражајно

У прелиду се уочавају контрасти на пољу темпа, агогике, карактера и артикулације. Један од таквих примера је темповска прогресија *Allegretto* (49-52. такт)-*Moderato non troppo* (53-64. такт) у којој интерпретација уједно захтева промену карактера и артикулације попут уметања скерцозних момената и стаката. Други пример се појављује у два низа тротакта (29-34. такт) при чему интерпретација захтева *ritenuto* на крају сваког тротакта.

Пример бр. 71

а) 49-64. такт

Musical score for measures 49-64. The score is in two systems. The first system starts with **Allegretto** and ends with **Moderato non troppo**. The tempo change occurs between measures 52 and 53. The score includes dynamic markings: *mf*, *p*, *cresc.*, *dim.*, and *ppp*. It also features performance instructions such as *rit.*, *tr.*, and *Red.* (ritardando). The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

б) 29-34. такт, низ тротакта и план агогике

Musical score for measures 29-34. The score is in two systems. The first system shows a three-measure rest in the right hand, indicated by a large bracket and the word *Red.* (ritardando) below it. The second system shows the continuation of the piece with dynamic markings *p*, *dim.*, and *pp*. It includes tempo markings *rit.* (ritardando) and *a tempo* (return to tempo). The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

5.2.9 Дмитриј Кабалевски

Дмитриј Кабалевски (1904-1987) један је од најистакнутијих представника совјетске музике. Рођен је у Санкт Петербургу, али се већ у раној младости одселио у Москву. Музичко образовање започео је на Московском институту, а затим је уписао конзерваторијум где је учио клавир (Голденвајзер) и композицију (Мјасковски). На пољу педагошког рада, Кабалевски је имао активну дугогодишњу улогу. Он је часове клавира давао још као студент, да би након дипломирања деловао и као професор на Московском конзерваторијуму (1932.). Отуда и склоност Кабалевског ка компоновању кратких дечијих комада. Поред композиторског и педагошког рада, Кабалевски је имао активну улогу у Совјетском савезу делујући као музички критичар и уредник часописа „Совјетска музика“.

За разлику од Шостаковича који је често водио идеолошке ратове са тадашњом влашћу, Кабалевски је био сматран идеалом совјетске уметности. Његова музика подилазила је тадашњој естетици: она је била непроблематична, јасна и приступачна народу. Кабалевски је писао музику која тече искрено и спонтано без магловитости експериментисања и аптракције.⁷⁶ Свој стил је градио је под утицајем романтизма руске петорке (Чајковски, Мусоргски, Бородин, Балакирјев, Кјуи). Утицаји Скрјабина и Рахмањинова приметни су у богатству хармонија и лиризму, док су утицаји Прокофјева приметни у израженој моторичности. Кабалевски је највећу инспирацију налазио у фолклору, те су његови мелодијски и хармонски поступци били сродни онима из народних песама. Неговао је чисту дијатонику уз средства проширеног тоналитета попут модалности, медијантике, хроматике и битоналности.

Његово стваралаштво обухвата 4 симфоније, неколико опера („У ватри“, „Никита Вершинин“, „Сестре“, итд.), оркестарско дело „Ромео и Јулија“, оркестарску свиту „Комедијаша“, 3 клавирска, 1 виолински и 2 чело концерта, 3 клавирска трија, 2 гудачка квартета, чело сонату, итд. Већи део стваралаштва, Кабалевски је посветио клавиру од којих се истичу 3 сонате, неколико сонатина, комади „Из пионирског живота“, као и комади из дечије литературе оп. 27, оп. 29 и „5 лаких варијација на народну тему“ оп. 51. Клавирска дела претежно чине минијатуре међу којима се налази и жанр прелида. Такве примере чине: три прелида оп. 1, четири прелида оп. 5, четири

⁷⁶ Јосип Андреис, *Повијест гласбе 3* (Либер;Младост, Загреб, 1976), 396

прелида оп. 20, прелудијуми и фуге оп. 61 и 24 прелида оп. 38 који имају важну улогу у развоју овог жанра.⁷⁷

5.2.10 24 прелида оп. 38

Прелиди оп. 38 настали су 1943. године, десет година након Шостаковичевих прелида оп. 34. У духу руског фолклора, прелиди представљају својеврсне парафразе на већ постојеће мелодије које Кабалеvски преузима од разних аутора. Међу њима се налази и „Збирка 100 руских народних песама оп. 24“ Николаја Римског-Корсакова. Кабалеvски је цео опус посветио Николају Мјасковском, свом професору композиције, док је епиграф објављене збирке обележио цитатом Сергеја Љапунова: „Ако желим да унесем себе дубоко у поезију народа, нећу тражити даље од руских народних песама“.⁷⁸ Иако се прелиди заснивају на већ постојећим мелодијама, они звуче свеже, иновативно и духовито лако налазећи пут до слушаоца. Концепт прелида и даље прати претходнике попут Баха, Шопена, Скрјабина, Шостаковича. Тоналитети су распоређени према квинтном кругу навише при чему за сваким дурским следи њихов паралелни молски тоналитет.

5.2.11 Прелид оп. 38 бр. 2 у а-молу

Прелид представља шаљив и узбудљив играк руског фолклора у 2/4 такту. Карактерна ознака је *scherzando*. Формално, прелид се заснива на троделној шеми А (1-20. такт) Б (21-28. такт) А1 (29-38. такт). Структуру чини низ реченица структуре 10+10+8+10. Прелид се све време појављује у границама а-мола, док се на пољу мелодије и хармонских решења на крајевима реченица уочава модалност. Такви примери су видљиви у односу природног а-мола и дорског модуса ин е у кретању теме, као и у хармонским везама: дурска субдоминанта-молска тоника (9. такт), молска Д-VI (28. такт). Слобода хармоније приметна је и у истовременом звучању терцно-сродних акорада ха-дис, еф-а-де (5. такт) при чему долази до дисонантног сазвучја.

⁷⁷ Јосип Андреис

⁷⁸ „If I want to immerse myself deeply into the poetry of people, I would seek no further than in the Russian folk song” Aleksey Artemyev, *Revolutionary Approach to Tradition in twenty four preludes for piano by Dmitri Kabalevsky and Dmitry Shostakovich* (Indiana University, Bloomington, 2020), 87

Фактура се базира на акордски постављеној теми у највишој линији и пратећем низу шеснаестина у басовој деоници. У одсеку А и репризи, тему доноси десна рука, док у Б одсеку долази до размене деоница, при чему се тема изводи у левој руци. Главне извођачке захтеве чине стакато артикулација и оштра акцентуација које уједно доприносе шаљивом и узбудљивом карактеру. Додатну тешкоћу доноси акордска поставка теме. Она се појављује у оквиру трозвука при чему интерпретација захтева звучно истицање највиших линија, мекоћу покрета и оштру артикулацију истовремено.

Пример бр. 72, 1-10. такт, фактура, 5-7. такт, сукоб дисонанци

На пољу динамике, сваки улазак теме захтева *piano* са градијацијом која у каденци достиже *forte* врхунац, те су честе изненадне динамичке промене (10-11, 20-21, 28-29. такт). Један од извођачких захтева се појављује у 7. такту када се у средњем регистру појављују две хроматске линије еф-фис које заједно са темом у највишим тоновима стварају дисонантно сазвучје. Интерпретација захтева акцентовање сваког гласа, али и звучно истицање мелодијске линије. Темпо прелида се изводи праволинијски док се одређене осцилације појављују на пољу метра (промене из 2/4 у 3/4 у тактовима бр. 7, 10, 17, 20, 35 и 38).

5.2.12 Прелид оп. 38, бр. 4 у е-молу

У *andantino* темпу, у 4/8 такту, прелид указује на миран и лирски карактер који краси распевана мелодијска линија у руском народном духу. Мелодија је дугог трајања и базира се на тоновима природне е-мол лествице која представља још једну карактеристику руског фолклора.

Форма прелида је троделна са шемом А (1-17. такт) Б (18-50. такт) А1 (51-63. такт) коју чини низ реченица структуре 17+33+13. У одсеку Б уочава се хроматска модулација из е-мола у ес-мол са енхармонском променом аис-бе (#IV=V). Ритмички образац је једноставан и заснива се на принципу руске народне песме. Фактура прелида сачињена је од мелодије у највишем гласу и акордске пратње у басу и средњем регистру чија интерпретација захтева смењивање леве и десне руке. Оваква поставка фактуре доноси са собом одређене извођачке тешкоће као што су 1) истовремено спровођење легато мелодијске линије у десној руци и стакато пратње у смењивању леве и десне руке. 2) широки октавни скокови у басовој деоници 3) употреба неудобног прстореда у теми (4-3-4-5).

Пример бр. 73

Тема се изводи претежно *piano* динамиком, изузев тактова бр. 41-50 када долази до *forte* кулминације и узбурканости карактера. Фактура се такође усложњава. Тема се излаже у ес-молу у оквиру симултаних и разломљених акорада при чему се интерпретационо истичу највише линије. Убрзо након кулминације следи смирење и враћање на почетну атмосферу прелида.

Пример бр. 74, тема у највишој линији



5.2.13 Прелид оп. 38, бр. 8 у фис-молу

У 4/4 такту, у темпу *Andante non troppo*, Кабалевски цитира тему руске народне песме из Вологде „*Chto zhe ty, solovi 'yushko*“ (Мали славују, зашто ниси срећан). Песма описује живот славуја у златном кавезу и његову жудњу за слободом.

Пример бр. 75

Умеренно ♩ = 100

Атмосфера прелида је претежно лирска и меланхолична са моментима интензивирања карактера у тактовима бр. 16-23. Формално, прелид је троделан. Одсек А (1-19. такт) чине две велике реченице структуре 9+10 у фис-молу. Као и у претходним прелидима, хармонско и мелодијско кретање се базира на природном молу (IV, V, VI, VII, I) и указује на одређену модалност. Одсек Б (20-24. такт) чини реченица од пет тактова која се заснива на мотивима А теме. У одсеку је уочљива хроматска модулација, односно напoлитански однос тоналитета фис-

мол-ге-мол. Реприза А тематског материјала (25-29. такт) се појављује у скраћеном облику и чини је реченица од пет тактова. Клавирска фактура указује на подударности са карактеристикама ноктурна као што су однос пратње у басовој деоници и експресивне мелодије у највишем гласу. Оваква поставка фактуре доноси јасну слику интерпретације која захтева употребу хармонског педала и легато артикулације. Начин извођења мелодије је додатно појашњен ознаком *Semplice cantando*.⁷⁹

Пример бр. 76, 1-8. такт



Извођачки изазов се појављује у репризи, при независном кретању две линије у извођењу десне руке: главне мелодије у највишем регистру и пратеће линије у средњем регистру. Интерпретација захтева тонско обликовање и звучно истицање главне мелодије, одржавање легата и правилну употребу прстореда.

Пример бр. 77, 25-28. такт



Техничке изазове прелида доносе широки интервалски захвати при чему интерпретација легато линије у средњем регистру захтева смењивање леве и десне руке. Такви примери се појављују у тактовима бр. 8 и 18

⁷⁹ Једноставно, распевано

Пример бр. 78, 8. и 18. такт

На пољу динамике, прелид захтева претежно *p-mp* док се *forte* кулминација одвија у Б одсеку (20-23. такт). Интерпретација захтева како убрзање темпа тако и карактерну промену *Poco agitato* након које следи повратак у почетни темпо и лирску атмосферу (24-29. такт).

Пример бр. 79, 20-21. такт, кулминација

5.2.14 Прелид оп. 38, бр. 17 у Ас-дуру

У темпу *Andantino tranquillo*, у 3/4 такту, прелид представља један од најмирнијих и најсензитивнијих у циклусу. Основу прелида чине једноставан и чист израз романтизма. Форма прелида је троделна. Одсек А (1-16. такт) чини велика реченица у Ас-дуру при чему кретање мелодије кратко залази у паралелни еф-мол. Одсек Б (17-32. такт) доноси нов тематски материјал који се заснива на фрагментарној структури. У оквиру одсека уочавају се необичности попут сталних метричких промена из 2/4 у 3/4 (23-32. такт) и енхармонске модулације цис-мол-Дес-дур. Реприза А одсека (33-41. такт) се појављује у основном тоналитету и заснива се на реченици од девет тактова.

Клавирска фактура је веома комплексна. Она је сачињена од две удвојене унисоне линије које укупно чине четворослојну фактуру: главна мелодија се појављује у сопрану и тенору, док се пратећа хроматска линија појављује у алту и басу. Оваква поставка фактуре уједно представља најтежи извођачки изазов јер захтева постизање савршеног унисона у извођењу леве и десне руке. Синкопирани ритам појављује се као једна од извођачких тешкоћа јер са собом доноси ритмичко мимоилажење две унисоне линије – главне мелодије и пратећег хроматског гласа. Акцент интерпретације лежи у тонском обликовању мелодије, изражајности, умећу фразирања и одржавању легато артикулације. Један од важних извођачких захтева јесте и деликатна употреба педала која захтева брзо смењивање у односу на синкопиране линије.

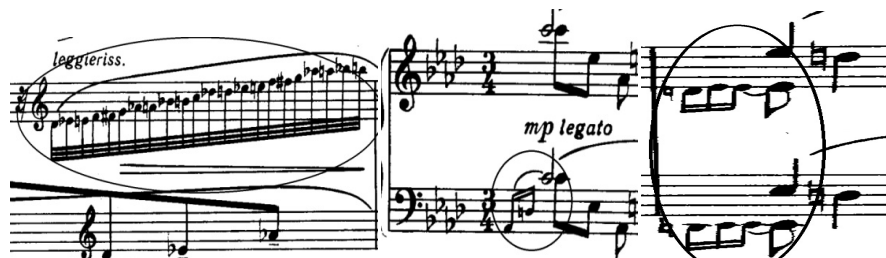
Пример бр. 80, 1-9. такт



Динамика прелида је сведена на салонски амбијент. Интерпретација захтева ваздушаст и стакласт *piano*. Кулминација *forte* се појављује у оквиру само три такта (27-29) након које убрзо следи динамички пад у *pp*. У оквиру фактуре, појављују се елементи који додатно указују на романтичарски манир Шопена и његов „перласти“ стил. Такве примере чине хроматски низ у каденци (32. такт), брзи предудари и репетиције једног тона у оквиру теме (1, 10. и 38. такт).

Пример бр. 81

- а) 32. такт, хроматски низ б) 1. такт в) 38. такт



5.3 Џорџ Гершвин

Џорџ Гершвин (1898-1937) један је од најпопуларнијих америчких композитора 20. века. Рођен је у Бруклину као Јакоб Гершвин у породици јеврејског порекла. Одрастао је у Њујорку у ком се сусретао са широким рангом популарне музике и многим етничким групама, те се и његова музика уобличавала под утицајем америчке културе.⁸⁰ У своју музику унео је елементе цеза и његових подстилова као што су блуз и регтајм. Гершвин стиче велики успех и репутацију делом за клавир и оркестар „Рапсодија у плавом“ (1924.) које је обишло свет. Захваљујући томе, Гершвин се сматра композитором који је „довео цез у концертне хале“;⁸¹ а његова музика данас део је стандардног класичног репертоара. Својом музиком, Гершвин је дочаравао слике живота у Америци, енергију, младост и оптимизам, а његова опера о животу америчких црнаца „Порги и Бес“ знатно је допринела изграђивању америчке националне опере.

5.3.1 Три прелида

Почетна идеја рада на прелидима инспирисана је Баховим свескама „Добро темперовани клавир“ које је Гершвин детаљно проучавао. Његова почетна намера је била да напише циклус од 24 прелида пратећи Бахов концепт распоређивања тоналитета. Рад на прелидима, Гершвин је започео 1925. али је до краја 1926. године написао само пет прелида које је премијерно извео на реситалу са контраалтом Маргаритом д’Алварез 4. децембра 1926. у хотелу „Рузвелт“ у Њујорку.⁸² Гершвин је на крају објавио само три прелида 1927. године које је посветио Вилијаму Дејлију, блиском пријатељу и саветнику. Прелиди представљају одраз цез стила и његових подстилова као што су блуз и регтајм, а њихова структура се заснива на троделности, налик троставачној свити или фантазији.

⁸⁰ Charles Schwartz, *Gershwin, his life and music* (A da Capo Peperbach, New York, 1973), 3, 4, 16

⁸¹ Siew Yuan Ong, *The Piano Prelude in the Early Twentieth Century, Genre and Form* (The University of Western Australia, Perth, 2009), 78

⁸² Howard Pollack, *George Gerswin: his life and work* (University of California Press, Oakland, 2006), 389, 390

5.3.2 Прелид бр. 1

Гершвин је прелид бр. 1 називао и „шпанским, али савременим прелидом“.⁸³ У темпу *Allegro ben ritmato e deciso* и 2/4 такту, прелид одише енергичном, динамичном и узбудљивом атмосфером. Утицаји цеза се уочавају у синкопираном ритму, оштрој артикулацији и акцентуацији које уједно чине главне извођачке захтеве. Формално, прелид је троделан, са шемом коју све време прати низ великих заокружених реченица: увод (1-2. такт), А одсек (3-15. такт), Б одсек (16-49. такт) и реприза А одсека (50-63. такт). Увод прелида започиње унисоном мелодијом у трајању два такта. Она се базира на тоновима разложеног септакорда бе-де-еф-ас и на њој се гради читав ритмички и мелодијски ток прелида. Ознака *con licenzia* у уводу указује на импровизацијски дух цеза, док се основни темпо *Allegro ben ritmato e deciso* успоставља у трећем такту. Прелид се претежно заснива на низу малих дурских септакорада Бе-дура са јасним каденцама на крајевима реченица, док се у одсеку Б уочава кратка модулациона нестабилност уз следећи низ тоналитета: Бе-дур-Це-дур-Де-дур.

Пример бр. 82, 1-11. такт

The musical score for the first 11 measures of the Prelude No. 1 by George Gershwin is presented in three systems. The first system includes the tempo marking "Allegro ben ritmato e deciso (M.M. ♩=100)" and the instruction "PIANO". The score begins with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The first two measures are marked "con licenzia", and the third measure is marked "a tempo". The score includes dynamic markings such as "ff" and "col 8va". The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The score is written in 2/4 time.

⁸³ Howard Pollack, Ibid

Особени примери на пољу хармоније се уочавају у тактовима бр. 20 и 29. када Гершвин употребљава разложени низ терцно-сродних септакорада са интервалом сексте уместо квинте. Интересантан пример доноси и употреба лидијског модуса ин дес у размаку интервала кварте (десге) који се појављује у претпоследњем такту пред завршну каденцу у Бе-дуру.

Пример бр. 83

а) 20. такт, низ терцно-сродних 7 б) 62. такт, лидијски модус ин дес

Фактура прелида је једноставна и сачињавају је синкопирана мелодија и хармонска пратња које се све време ритмички мимоилазе. Њихово ритмичко спровођење интерпретационо захтева одржавање нон легато артикулације и акцентуацију синкопа. Овакви примери се појављују у скоро сваком такту, а неки од тежих се налазе у тактовима бр. 42-50. До усложњавања фактуре долази у репризи када се тема употпуњује октавама, а пратња додатно акордски обогаћује.

Пример бр. 84, 42-48. такт, синкопе

Прелид обилује извођачким елементима који захтевају висок виртуозитет као што су октаве, акорди, арпеђа, репетирани тонови и брзи пасажи, а интерпретација појединих елемената захтева укрштање руку, широке интервалске скокове и акордске захвате. Неки од таквих примера се појављују у тактовима бр. 32-40 и 53.

Пример бр. 85, технички изазови

а) 32-33. такт

б) 53. такт



Динамика прелида је узбудљива и доноси градацијски процес до самог краја, док одсек Б на тренутке захтева нежнију и сведенију динамику. Кулминација *ff* одвија се у репризи уз усложњавање фактуре и употребу хармонског педала.

Пример бр. 86, 50-52. такт, кулминација у репризи



5.3.3 Прелид бр. 2

У темпу *Andante con moto e poco rubato* у 4/4 такту, прелид одише лирским и ведрим карактером у ком се уочавају јаки утицаји блуза. Гершвин овај прелид чак назива „блуз успаванком“.⁸⁴ За разлику од претходног, тежиште интерпретације овог прелида фокусирано је на изражајност легато мелодије. Динамика прелида је доста сведенија и претежно захтева *p-tr.* Форма прелида је троделна са јаснијим разграничењима и већим контрастима између А и Б одсека. Одсек А (1-30. такт) чине две поновљене реченице структуре 16+14 заокружене каденцама у цис-молу. Одсек Б (31-44. такт) чини реченица од 14 тактова која се појављује у субдоминантом фис-

⁸⁴ Howard Pollack, Ibid, 391

дуру. Репризу (45-61. такт) чини реченица од 17 тактова у основном тоналитету. Интерпретација захтева темпо рубато и темповску прогресију између одсека - *Andante con moto e poco rubato* (1. такт) – *Largamente con moto* (31. такт) - *tempo I* (46. такт) што чини неке од истакнутих извођачких изазова.

Хармонски, прелид се гради на блуз лествици. Одсек А налази се у цис-молу, али са истакнутим дуализмом стандардне цис-мол (тонични акорд) и блуз лествице (септакорд цис-еси-гис-ха). Дуализам дура и мола уочава се у самој фактури. Басова деоница заснива се на интервалима дециме, сексте и квинте који чине хармонске функције Т-С-Д, док се у највишем регистру одвија мелодија блуза грађена на квинти и септими септакорда (ДС-С). У фактури Б одсека долази до замене улога при чему се мелодија премешта у деоницу баса.

Пример бр. 87, фактура

а) 1-8. такт, одсек А

Andante con moto e poco rubato (М.М. ♩ = 88)

PIANO

б) 31-39. такт, одсек Б

p Largamente con moto

Широка интервалска поставка у басовој деоници захтева и широке захвате при чему долази до премештања горњих гласова из леве у десну руку (1-3. такт). Додатну тешкоћу доноси и спровођење легата при чему интерпретација захтева изражајност, распеваност и слободу блуз мелодије. Као у прелиду бр. 1, тема се фактурно обогаћује октавама и акордима.

Пример бр. 88, 18-21. такт

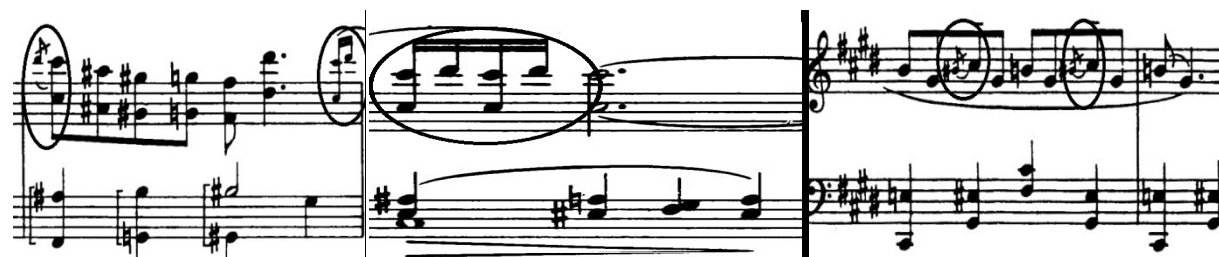


Импровизацијски дух цеза приметан је у варијационом спровођењу теме као што је додавање орнамената. Истакнути примери се појављују у тактовима бр. 24, 25 и 49.

Пример бр. 89

а) 24-25. такт

б) 49. такт



5.3.4 Прелид бр. 3

Иако су прелиди бр. 1 и бр. 3 означени истим темпом *Allegro ben ritmato e deciso* у истом 2/4 такту, оштрија ритмика и већи карактерни контрасти последњег прелида доносе најузбудљивију и најдинамичнију атмосферу у циклусу. Гершвинова идеја је првобитно била другачија, те се у необјављеном рукопису налазила само карактерна ознака *Agitato* коју је Гершвин пред само објављивање ревидирао.⁸⁵ Фактура прелида се, налик претходним, заснива на унисоној

⁸⁵ Ibid, 392

теми и хармонској пратњи које се до краја обогаћују интервалима и акордима. Ритмички образац сачињен је од малих синкопа, а ритмички однос мелодије и пратње близак је подстилу цеза – регтајму.

Пример бр. 90, 1-8. такт, фактура

Формално, прелид је троделан. Он започиње кратким импровизацијским уводом који најављује даљи ритмички и мелодијски ток (1-4. такт). Одсек А (5-28. такт) чини трореченични велики период 8+8+8 са јасним каденцама Д-Т у основном ес-молу. Одсек Б (29-50. такт) чине две поновљене реченице у истом тоналитету са завршетком на доминанти, док се реприза појављује у скраћеном виду (51-58. такт) и чини је осмотактовна реченица заокружена каденцом. На пољу тоналности и структуре, прелид је традиционалан, док се веће слободе и одлике цез стила уочавају на пољу хармоније. Основни тоналитет ес-мол се прожима кроз читав ток уз средства проширености као што су смене тонике Ес-дура и ес-мола готово у сваком такту, хармонске прогресије малих дурских септакорада и изражене хроматске линије у оквиру њих. Један од таквих примера се појављује у тактовима бр. 29-32 и уједно чини извођачку тешкоћу. У оквиру хармонске прогресије септакорада (IV-V-VII) појављује се хроматска линија у средњем регистру при чему интерпретација захтева њено звучно истицање и оштру артикулисаност у извођењу леве руке. У циљу жељеног истицања, одабир прсторедра је пресудан (2-1).

Пример бр. 91, 29-32. такт

У прелиду се појављују елементи технике попут широких интервалских скокова, октава, разложених акорада и трилера који захтевају највиши ниво виртуозитета у циклусу и интензивирају полетан карактер. Најистакнутији примери техничких захтева појављују се у 1) широким интервалским скоковима квинти у средњем и басовом регистру у извођењу леве руке и октавном удвајању теме у извођењу десне руке (51-58. такт) 2) у трилеру у тридесетдвојкама при чему интерпретација захтева брзу смену леве и десне руке и „чекићаст“ начин свирања (50. такт) 3) у разложеним акордима при чему интерпретација захтева укрштање руку (58. такт).

Пример бр. 92

а) 51. такт

б) 50. такт

в) 58. такт

Динамика последњег прелида је најинтензивнија у циклусу. Она се претежно изводи *forte* док се нагли контрасти *forte-piano* интерпретационо истичу услед промене регистра у теми. Један од таквих примера се појављује у тактовима бр. 21-28.

Пример бр. 93, 21-28. такт

5.4 Алберто Хинастера

Алберто Хинастера (1916-1983) један је од најистакнутијих јужноамеричких композитора 20. века. Рођен је у Аргентини, у Буенос Ајресу. Школовао се на конзерваторијуму „Алберто Вилијамс“ у истом граду где је учио клавир, композицију, теорију музике, солфеђо и хармонију. Након завршетка студија, Хинастера је деловао као истакнути музички педагог на националном конзерваторијуму. Основао је Савез аргентинских композитора 1947. године, а већ следеће године и Конзерваторијум за музичку и сценску уметност на националном универзитету „Ла Плата“. Битан утицај у његовом уметничком деловању имао је амерички композитор Ејрон Копланд са којим је убрзо развио професионални и пријатељски однос⁸⁶ Захваљујући Копландовом охрабривању, Хинастера је аплицирао за Гугенхајм стипендију, и по завршетку другог светског рата отишао на усавршавање у САД где је похађао Копландове часове композиције на летњем музичком фестивалу.⁸⁷

Његова музика заснивала се на комбиновању елемената аргентинског фолклора и модерне композиционе технике. Свој стил, Хинастера је градио под утицајем Бартока, Стравинског, де Фаље, Мијоа, Хиндемита и националних савременика као што су Хуан Хозе Кастро, Роберто Гарсија Мориљо и др. У интервјуу са Суарез Уртувеј из 1967. године, Хинастера је навео три основе свог музичког израза: лиризам, јаке ритмове и експресионизам, готово магију.⁸⁸ Традиционалност Хинастере уочава се на пољу троделне структуре и тоналности, док се његове екстремније тенденције попут додекафоније и алеаторике уочавају у његовим каснијим делима.

Његово стваралаштво обухвата различита подручја као што су 2 балета („Естансија“, „Панамби“), 3 опере („Дон Родриго“ „Бомарцо“ „Беатриче Ченчи“), 2 клавирска концерта, 1 виолински концерт, 3 гудачка квартета и дела за соло клавир као што су „Аргентинске игре оп. 2“, свита „Криолска игра“ оп. 15, 3 клавирске сонате, „Маламбо“ оп. 7, итд.

⁸⁶ Прелид оп. 12 бр. 9 посвећен је Копланду

⁸⁷ Alejandra Saez, *Alberto Ginastera 's Twelve American Preludes : descriptive analysis and performer ' s guide* (Baton Rouge, Louisiana State University, 2014), 6

⁸⁸ Alejandra Saez, *Ibid*, 2

5.4.1 12 америчких прелида оп. 12

Алберто Хинастера у циклусу 12 америчких прелида оп. 12 користи елементе аргентинског фолклора и савремене композиционе технике. Цео циклус је објављен и премијерно изведен 1944. године у Буенос Ајресу. На пољу композиционе технике, Хинастера је ове прелиде сматрао „*експерименталним делима*“.⁸⁹ Они дају утисак скице и трају врло кратко, од 30 секунди до два минута. Сваки прелид нуди програмски садржај. Прва група прелида садржи наслове који се фокусирају на одређене елементе пијанистичке технике као што су акценти (бр. 1), октаве (бр. 7) и пентатонске лествице (бр. 5 и бр. 12). Друга група исказује почаст композиторима као што су Роберто Гарсија Мориљо (бр. 6), Хуан Хозе Кастро (бр. 8), Ејрон Копланд (бр. 9), и Хектор Виља-Лобос (бр. 11). Наслови треће групе указују на различита емоционална расположења као што су туга (тристе бр. 2) и пасторала (бр. 10), док четврта група евоцира традиционалне аргентинске игре као што су криолска игра (бр. 3), видала (бр. 4) и танго (бр. 8).

5.4.2 Прелид оп. 12 бр. 1, Акценти

У темпу *Vivace* у 6/8 такту, прелид је узбудљив, енергичан, оштро артикулисан и моторичан. Наслов прелида „акценти“ директно указује на његову дидактичку функцију која има за циљ решавање једног извођачког проблема налик етиди. Формално, прелид је традиционалан са троделном шемом А (1-12. такт) Б (13-19. такт) А1 (20-27. такт) кода (28-34. такт). Он је сачињен од низа реченица структуре 12+7+8+7 са тоналним центром Еф кроз читав ток. Модерније тенденције уочавају се у хармонским и мелодијским кретањима као што су одлагање каденце до последњег такта, разложени и симултани акорди сачињени од кварта и квинти, дисонантна сазвучја, хроматика, модалност и битоналност. Карактеристични примери се уочавају у битоналном односу фригијског модуса ин е и лидијског модуса ин ес (у 5. такту), а затим у битоналном односу а-мола и еф-мола који се заснива на разложеном тоничном акорду (у коди). Фактура је двослојна и сачињена је од непрекидног покрета осминских триола које се крећу у супротном смеру налик огледалу. Главне извођачке захтеве прелида чине „измештени“ метрички акценти и особен ритам попут хемиоле која се појављује у октавама у басу.

⁸⁹ Alejandra Saez, *Alberto Ginastera 's Twelve American Preludes : descriptive analysis and performer ' s guide* (Baton Rouge, Louisiana State University, 2014), 8

Пример бр. 94

а) 1-7. такт

б) 9-11. такт, појава хемиоле

The image shows two parts of a musical score. Part (a) covers measures 1-7, starting with the tempo marking 'Vivace (♩ = 152)'. The music is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The dynamic is marked 'mf'. Part (b) covers measures 9-11, where a hemiola (3/4 time signature) is introduced. The music continues with similar rhythmic complexity and a dynamic of 'mf'. The score is written for piano with both treble and bass staves.

Технички најзахтевнији пример се појављује у тактовима Б одсека при чему интерпретација захтева смену правилних и „измештених“ метричких акцената у извођењу леве и десне руке.

Пример бр. 95, 13-15. такт

The image shows a musical score for measures 13-15. The music is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The dynamic is marked 'ff' and the articulation is 'brillante'. The score is written for piano with both treble and bass staves.

Динамика прелида захтева *forte* динамику и оштру артикулацију, изузев коде у којој интерпретација захтева динамички контраст *forte-subito piano*, легато артикулацију, употребу педала и лиричнији тон.

Пример бр. 96, кода



5.4.3 Прелид оп. 12 бр. 4, Видала

Прелид је један од краћих у циклусу и траје само 17 тактова. Његов наслов „Видала“ указује на истоимену аргентинску народну песму. У *Adagio* темпу у 3/8 такту, прелид одише лирском изражајном мелодијом и атмосфером ламента и сумора. Он се појављује у форми дводела са шемом А (1-8. такт) Б (9-17. такт). Сваки одсек чине две мале реченице 4+4 од којих је друга увек дословно поновљена уз обogaћено ритмичко кретање. Фактура је сачињена од три слоја: главне мелодијске линије обogaћене интервалима терци и кварта која се појављује у највишем регистру, октавама у басовом регистру и пратећом линијом у средњем регистру у којој се имитационо спроводи главна мелодија. Ритмички образац обележен је поступним покретом осмина, док се карактеристике аргентинске народне мелодије истичу ритмом сичилијане. Тонални центар прелида је Ге, док основу мелодије и хармоније чине тетраорди који залазе у модалност. Мелодија се базира на поступном низу горњих тетраорада мелодијског ге-мола и дорског модуса ин ге, док се покрет баса базира на горњем тетраорду природног ге-мола. Таква кретања доводе до дисонантног сукоба природног и мелодијског седмог ступња у оквиру мелодије и пратње при чему интерпретација захтева деликатно тонско бојење. Такав пример се појављује у 1. и 5. такту. У оквиру кретања тетраорада, уочава се и хроматски низ у басовом регистру у тактовима 9-12.

Пример бр. 96, фактура

Интерпретација прелида захтева високу изражајност и тонско обликовање мелодије уз спровођење легата кроз читав ток, док се динамика прелида изводи у уским границама *p-pp-ppp*. Иако се структура базира на низу малих реченица и дословном понављању једног тематског материјала, интерпретација има за циљ да донесе утисак једне фразе од 17 тактова. Таквом утиску доприноси и праволинијско извођење темпа без сувишних рубата и „романтичарских“ тенденција.

5.4.4 Прелид оп. 12 бр. 6, Почаст Роберту Гарсији Мориљу

Прелид је посвећен аргентинском композитору и музикологу Роберту Гарсији Мориљу. У темпу *Presto*, у такту 2/4, прелид је фуриозан, плаховит и виртуозан кроз читав ток. Фактура се заснива на непрекидном покрету шеснаестинских октава и унисона налик „треперењу“. Интерпретација захтева брзо смењивање леве и десне руке што је уједно један од главних извођачких захтева.

Пример бр. 97

Presto (♩ = 160)

marcato

Формално, прелид се заснива на једном тематском материјалу при чему сваки одсек започиње дословно у истом тоналитету. Формална шема прелида је А (1-14. такт) А1 (15-34. такт) А2 (35-48. такт) кода (49-59. такт) и сачињена је од низа реченица. Тонални центар прелида је Це, али са сталним истицањем битоналности. Такви примери се уочавају у односу интервала мале секунде це-дес као основе прелида, а затим у транспонованом односу ге-ас у тактовима бр. 27-34. У оквиру интервалског односа секунде це-дес у коди, уочава се усложњавање фактуре употребом пентатонског сазвучја на црним диркама у извођењу десне руке. Интерпретација прелида захтева чекићаст и перкусионистички звук уз динамички градијацијски процес *f-ff-fff*. Једну од извођачких тешкоћа на пољу динамике чини кулминација у коди која захтева динамику *sempre fff* и звучно истицање тонова пентатонске лествице дес-ес-гес-ас-бе у највишим тоновима.

Пример бр. 98, кода

ff *sempre fff*

1944

5.4.5 Прелид оп. 12 бр. 8 , Почаст Хуан Хозе Кастру

Прелид оп. 12 бр. 8 посвећен је аргентинском композитору Хуан Хозе Кастру. Прелид се изводи у спором темпу танга у $2/4$ такту и одише лирском и меланхоличном атмосфером. Форма прелида базира се на низу симетричних реченица $4+4+4+4$ заснованих на једној теми од само три тона де-е-еф. Тоналитет де-мол прати читав ток прелида. Тема при свакој новој појави остаје мелодијски непромењена, али другачије хармонизована и орнаментирана. Из тих разлога, шема се тумачи на основу варијационог принципа: А (1-4. такт) А1 (5-8. такт) А2 (9-12. такт) А3 (13-16. такт). Фактура је трослојна и сачињена је од главне мелодије у највишем регистру, хроматске пратеће линије у средњем регистру и тоничног педала у басовом регистру. Ритмички образац се заснива на непрекидном покрету осмина у теми, док су карактеристике танга приметне у синкопираном ритму баса који даје играчки пулс и дозу оштрине. Оваква поставка фактуре уједно доноси извођачке тешкоће као што су независно вођење и тонско обликовање три линије, акцентуација синкопираног ритма и употреба педала која неће „замутити“ хроматску линију у средњем регистру. Додатну тешкоћу доноси спровођење легата, посебно у оквиру мелодијске линије која захтева високу изражајност и истицање њене „меланхоличне природе“. Динамика прелида се изводи претежно у границама *p-pp*, али оно што је још важније у интерпретацији јесте постизање ефекта „лепршавости“ којој доприносе елементи технике попут брзих пасажа и ситних трилера (13-16. такт).

Пример бр. 99, фактура

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The bass line has four blue boxes highlighting specific notes. The word "melanconico" is written above the staff. The second system continues the piece with a "mf" dynamic marking. The third system is marked "13. takt" and includes "rit" (ritardando), "p" (piano), and "pp a tempo" (pianissimo a tempo) markings. The fourth system concludes with "rit" and "pp" markings, ending with a double bar line.

6. Закључак

Целокупно теоријско истраживање, хронолошко праћење и рад на интерпретацији клавирских прелида пружили су посебан увид у јединство и музички опстанак једног жанра кроз векове. Компаративном анализом, настојала сам да прикажем прелид као важну карику која је великом броју композитора различитих епоха омогућавала погодно тло за испољавање личног печата и индивидуалности.

Свака епоха је у жанр прелида унела аутентичне елементе изражајности и музичког језика, а извођачу омогућила савладавање различитих клавирских техника. Истраживање је пружило увид у различите стваралачке приступе, технички развој инструмента и развој извођачког виртуозитета. Хронолошко праћење жанра уједно је указало на различите функције прелида – од увода у фугу (прелудијуми и фуге Ј. С. Баха) до самосталне композиције (прелиди 19. и 20. века). У свом истраживању сам, поред кратких навођења историјских података, изучавала особености које се тичу саме форме, фактуре и музичког језика, а затим сам се окренула најважнијем – личном тумачењу аспеката интерпретације фокусирајући се на важне елементе изражајности (тонско обликовање, агогика, динамика, артикулација, карактеризација, итд). Анализа музичког текста и интерпретација одабраних прелида омогућиле су ми да остварим свој извођачки потенцијал и уједно се сусретнем са многим интерпретационим изазовима. Осећам вишеструко задовољство што сам, након дугог истраживачког пута, достигла оно најважније у интерпретацији - потпуно разумевање дела, откривање креативних решења и субјективни печат.

7. Списак коришћене литературе

1. Андреис, Јосип. *Повијест гласбе 3. Либер*; Младост, Загреб, 1976.
2. Ивашкјевич, Јарослав. *Шопен*. Нови глас, Бањалука, 1990.
3. Катунац, Драгољуб. *Клавирски свет Клода Дебисија и француских савременика*. Арт Клуб, Земун, 2012.
4. Келер, Херман. *Добро темперовани клавир Јохана Себастијана Баха*. Универзитет уметности, Београд, 1975.
5. Поповић Млађеновић, Тијана. *Клод Дебиси и његово доба: од змаја из „Алке“ до заљубљеног Фауна, поводом деведесет година од композиторове смрти*. Музичка омладина Србије, Београд, 2008.
6. Прегер, Андреја. *Шопен*. Стилос, Нови Сад, 1998.
7. Шобајић, Драгољуб. *Темељи савременог пијанизма*. Светови, Нови Сад, 1996.
8. Akhlaghi, Payman. *The Evolution of Keyboard Prelude from Bach to Shostakovich*. UCLA, Los Angeles, 2004.
9. Artemyev, Aleksey. *Revolutionary Approach to Tradition in twenty four preludes for piano by Dmitri Kabalevsky and Dmitry Shostakovich*. Indiana University, Bloomington, 2020.
10. Andersen, Hans. *Fairy Tales*. Penguin Books Ltd, London, 1994.
11. Bruhn, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music*. Pendragon Press, Hillsdale, 1997.
12. Cadrin, Paul. *The Szymanowski Companion*. Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2015.
13. Cunningham, A. Robert. *Sergei Rachmaninoff*. Greenwood Press, London, 2001.

14. Cramer, Ortrun. *Fidelio, Beyond Bach: Beethoven's Studies of Bach's Works*, Volume 9, Number 2-3, Schiller Institute, Washington, 2000.
15. De Schloezer, Boris. *Scriabin, Artist and Mystic*. Oxford University Press, New York, 1987
16. Ferguson, Howard & Ledbetter, David „Prelude“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. by Stanley Sadie), Second Edition, Vol. 20, 291–293
17. Halford, Margery. *An Introduction to his piano music* (Alfred Masterwork Edition, New York, 2006.
18. Howat, Roy. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Faure*. Yale University Press, New Haven, 2014.
19. Hull A, Eaglefield. *a Great Russian Tone-Poet, Scriabin*. Kegan Paul, London, 1927.
20. Higgins, Thomas, „Tempo and Character in Chopin“, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 59, No.1 (January, 1973)
21. Lee Hwa-Young, *Tradition and Innovation in Twenty-Four Preludes op. 11 of A. Scriabin*. The University of Texas, Austin, 2006
22. Leikin, Anatole. *the Mistery of Chopin's Preludes*. Ashgate, Farnham, 2015.
23. Leikin Anatole, *The Performing Style of Alexander Scriabin*. Ashgate, Farnham, 2011.
24. Mace Abigail, Rebecca. *Style and Interpretation in Seven Keyboard Toccatas of J. S. Bach*. The University of Texas, Austin, 2012.
25. Morawinska, Agnieszka & Helman, Zofia. *Karol Szymanowski*. Adam Mickiewicz Institute, Warszawa, 2001.
26. McArthur, Bonnie Fansler. *a Survey of keyboard prelude*. Eastern Illinois University, Charleston, 1987)

27. Krebs, Stanley. *Soviet Composers and the Development of Soviet Music*. George Allen and Unwin Ltd, London, 1970
28. Machperson, Stewart. *a Commentary on Book I of the Forty-eight Preludes and Fugues (Das Wohltemperirte Klavier of J. S. Bach)*. Novello and Company, London, 1934.
29. Niecks, Frederick. *Chopin as the Man and Musician*. Outlook Verlag, Frankfurt, 2018.
30. Palmer A, Willard. *An introduction to his piano works*. An Alfred Publishing Company, New York, 2004.
31. Pollack, Howard. *George Gerswin: his life and work*. University of California Press, Oakland, 2006.
32. Prokofiev, Sergei. *Ten Pieces op. 12*. Composer Publishing House, Sankt Petersburg, 1994.
33. Prokofiev, Sergei and Shlifstein, S. *Autobiography, Articles, Reminiscences*. University Press of the Pacific Honolulu, Hawaii, 2000.
34. Riemann, Hugo. *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier (48 preludes & fugues Nos. 1 to 24) part I*. Augener Ltd, London, 1890.
35. Saez, Alejandra. *Alberto Ginastera 's Twelve American Preludes : descriptive analysis and performer 's guide*. Louisiana State University, Baton Rouge, 2014.
36. Samson, Jim and Rink, John. *Chopin Studies 2*. Cambridge University Press, New York, 1994.
37. Seong-Ae, Lim. *The Influence of Chopin in Piano Music on the Twenty-Four Preludes for Piano, op. 11 of A. Scriabin*, Ohio State University, Ohio, 2002.
38. Schwartz, Charles. *Gershwin, his life and music*. A da Capo Paperback, New York, 1973
39. Slonimsky, Nicolas. *Writings On Music, The Changing Style of Soviet Music*. Routledge, New York, 2004.
40. Weldon, Wipple. *Beethoven 's Organ Works: a study*. Wellspring Music, Orem, 2016.

41. Yuan Ong, Siew. *The Piano Prelude in the Early Twentieth Century, Genre and Form*. The University of Western Australia, Perth, 2009.