

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Теа Димитријевић

**АСПЕКТИ ИЗВОЂАШТВА И ПРОБЛЕМАТИКА ПЕДАЛИЗАЦИЈЕ У
КЛАВИРСКИМ ДУИМА ФРАНЦУСКИХ КОМПОЗИТОРА НА
ПРЕЛАЗУ ИЗ 19. У 20. ВЕК**

докторски уметнички пројекат

Ментор: ред. проф. Зорица Ћетковић

ко-ментор: ред. проф. Милош Петровић

Београд

2010.

САДРЖАЈ

Увод.....	3
Француски магови – Дебиси и Равел.....	7
Клод Дебиси – Шест античких епиграфа.....	15
Клод Дебиси – Црно и бело.....	26
Морис Равел – Моја мајка гуска.....	44
Морис Равел – Шпанска рапсодија.....	56
Морис Равел и Емануел Шабрије.....	65
Емануел Шабрије – Три романтична валцера.....	68
Ерик Сати, авангардиста.....	73
Ерик Сати – Три комада у облику крушке.....	76
Франсис Пуланк – композитор пијаниста.....	82
Франсис Пуланк – Соната за два клавира.....	85
Закључак.....	98
Списак основне литературе за истраживање.....	102

Увод

Богата литература настала на тлу Француске а писана за клавирски дуо, дуги низ година током школовања а и касније, развитком каријере као солисте и камерног музичара, представљала је уметнички изазов. Шабрије, Равел, Дебиси, Сати, само су неки од аутора који су ме током студирања импресионирали оригиналношћу, свежином идеја, тонским бојама, комплексним хармонијама са једне или једноставношћу и лакоћом израза са друге стране.

Под таквим утиском разноврсности мој рад који следи представљаће пресек најрепрезентативнијих композиција писаних за клавирски дуо насталих на француском тлу а од стране аутора који су живели и стварали крајем 19. и почетком 20. века.

Посебна и изузетна пажња ће се усмерити на музику *Клода Дебисија*, једног од најмаркантнијих личности француске а надасве и целокупне европске музике новијег времена.

Са посебном пажњом и великим усхићењем годинама радим у циљу бољег разумевања диференцијације тона, специфичног нијансирања, посебног сензибилитета потребног за тумачење његове музике писане за клавир, клавирски дуо или уопште, те ћу поведена тим стремљењима као и стеченим сазнањима покушати током рада да појасним на који начин можемо добити Дебисијеве мајсторске звучне боје као и како да побољшамо своју извођачку технику путем потребних вежби. Обилато и крајње комплексно коришћење педала представљају изазов за сваког извођача. Овог пута изазов а и сама реализација подељена је на две музичке личности. На који начин извршити нивелацију звука, шта је потребно да би четири руке звучале као да долазе из једне заједничке, извођачке личности, су само нека од питања којима сам се позабавила у свом писаном делу докторског пројекта. Од композиција за које сматрам да представљају круну композиторско – извођачког умећа Клода Дебисија одабрала сам да пишем о две композиције: *Шест*

античких епиграфа писаних за клавир четвороручно као и о маестралном делу *Црно и бело*, писаном за два клавира.

Музика *Мориса Равела*, савршене и углађене формалне грађе, елегантна и непогрешивог осећаја за меру, интелигентна, витална и прозачна у клавирским дуима недвосмислено сугерише и играчки покрет. Чврстина ритмичких и мелодијских контура, брилијантан пијанистички колорит су нешто што представља потпуни изазов сваком пијанисти и камерном музичару те ће и у овом раду заузети запажено место. Такође ћу размотрити и одређене сличности као и разлике Мориса Равела и Клода Дебисија, савременика, пријатеља, различитих и јаких уметничких индивидуа. Поново су две композиције центар мога занимања. *Приче моје мајке гуске* за клавир четвороручно и *Шпанска рапсодија* – интересантно конципирано дело које се може изводити и на једном клавиру четвороручно као и на два клавира.

Иако су ове две музичке личности доминантне у раду који следи, о још тројици изузетних музичара и композитора као и пијаниста биће речи – о *Емануелу Шабријеу*, чија је личност и музика снажне природе, богата ненадмашивим смислом за разноврсност ритмова, богатством хармонија, ванредне живости и срдачности и која представља императив не само у раду већ и у развиту других музичара Дебисија и Равела. Музика Шабријеа, као примеса романтичарског духа удахнута клавирском дуу у својој грациозности, препуна је нежности, полетности ка наговештају нових путева у музички импресионизам. Тај романтичарски дух, претходно споменут на најбољи могући начин се оцртава у делу *Три романтична валцера* за два клавира о коме ће касније бити речи.

Композитор сажетог израза, француски јасан, Франсис Пуланк, такође ће бити један од композитора чије ће дело бити у докторском раду. Деликатног клавирског звука, чисте техничке усавршености, па чак и када пијанистичка техника изгледа виртуозно лака, његова клавирска два представљају ремек-дела литературе. Међу композиторима 20. века Пуланк се истиче вандредним даром за мелодију тако деликатну, гипку и духовито изражајну. Једно обимно ремек дело

сматра се адекватним примером успешно компонованог клавирског дуа, а то је *Соната за два клавира*.

Необичан уметник и интригантна личност, *Ерик Сати*, који је од својих дела често правио сатиру и гротескну иронију, донео нам је један нови, неконвенционалан и јединствен поглед на француску музику. Његов својеврсан антиимпресионистички став веома је занимљив и из њега произилази дело које је извођачима једно од омиљених – *Три комада у облику крушке*. И та композиција ће бити једна од наведених и анализираних и придружиће се већ набројаним композицијама у својеврсном пропутовању кроз клавирски дуо прелаза 19. у 20. век.

Потрудила сам се да у раду, до најситнијих детаља, објасним процес рада који претходи извођењу једног дела. Закључке сам извела на основу дугогодишњег бављења клавирским дуом као и годинама педагошког искуства, уз напомену да приликом враћања на одређене композиције, процес припреме истог може да се разликује од претходног. Такође се и приступ композицијама са годинама продубљује. Осим тога, неке ствари које су представљале потешкоћу сада могу да се реализују без икаквог напора. Све те елементе сам имала у виду и за сваки проблем или нечему што је мени личило на проблем, покушала сам да пронађем адекватно решење. Свакако да је моје решење једно од могућих и да не треба представљати императив већ само један од начина помоћу којих се може стићи до циља.

Осим детаљне извођачке анализе горе поменутих дела, ауторе Дебисија, Равела, Шабријеа, Сатија и Пуланка стављам и у контекст историјских личности које су стварале под утицајем спољашњих фактора, у комбинацији са описима њихових личности као и односима који су се међу њима створили. Касније ћемо видети колико су те међуљудске везе као и међууметничке везе од битног значаја за развој музике тог доба, а посебно у домену клавирске музике и клавирског дуа.

С обзиром да говорим о клавирском дуу, то јест о двоје уметника који учествују у реализацији програма, о првом односно о другом пијанисти, о њиховим деоницама говорићу као о прими (*prima*) и секунди (*secondo*)¹. Како су француски аутори најчешће користили француске музичке изразе, а уметници су углавном упознати са италијанским изразима, за сваки релативно непознати израз даваћу објашњење. Наравно да за изразе као што су *крешендо*, *декрешедно*, *диминуендо*, *subito piano* или *fff* нема потребе за превођењем. Осим записане педализације од стране аутора, а можемо пронаћи и такве примере, давала сам и неке сугестије, из искуства најбоља решења, али и претпоставке за адекватно коришћење педала и покушала да разрешим одређене проблеме који могу проистећи из погрешне педализације. Сличан случај је и са прсторедом.

И на крају овог уводног дела, писани рад који прати извођачки део мог завршног, докторског уметничког пројекта, истраживачком методом тумачиће процес креирања дела, од његовог почека преко вежбања, начина вежбања, методама заједничког вежбања, претпоставкама о идеалном прстореду и педализацији преко идеја о квалитетном извођењу и остваривању неких нових резултата у делима које изводим.

¹ Да би се избегло коришћење речи секунда (као интервал), други клавир биће *секонда*.

Француски магови – Дебиси и Равел

Клод Дебиси (1862–1918) био је личност "tres exceptionnel, tres curieux, tres solitaire..."², уметнички, чулни и имагинативан. Његова музика осликава те квалитете и заједно са његовом оригиналношћу и раздвојеношћу од традиције, обележава једну нову еру музичке историје. Морис Равел (1875–1937) је пак, често био оптуживан, барем на почетку своје каријере, да имитира Клода Дебисија. Без сумње је да је Дебиси Равелу представљао виталну инспирацију као младом аутору али када упоредимо Дебисијев темперамент и музику увиђамо колико су се ова двојица композитора разликовала.

Овај "велики сликар снова" како је Роман Роланд³ називао Дебисија, показао је још у младости тенденције ка сањалачкој емоционалности. Рођен је у Сент Жермеу, близу Париза 1862. године – тринаест година пре Равела. Његови родитељи су имали радњу кинеског порцелана (Равелови преци су били у производњи порцелана) и млади Ашил-Клод је стекао скромно, ако не и оскудно образовање. Дебиси је био стидљиво, осећајно дете, са дубоким осећајем за боје. Чак и када је његов отац желео да му син оде у морнарицу, његова велика жеља и страст било је сликарство. Љубав ка бојама касније је транспонована у нову експресију у музици – тонове из лествице, које је он комбиновао и мешао као што то чине сликари на својој палети.

Када је имао осам година Ашил-Клод (касније је избацио своје прво име Ашил), је присуствовао свом првом часу клавира – Шопенов ученик га је припремао за Конзарваторијум. Дебиси га је уписао са једанаест година. Своју прву композицију написао је када је имао четрнаест година – песма названа *Nuit d'etoiles*, и већ тада можемо приметити Дебисијева стремљења да напусти традицију на путу тражења сопственог музичког израза. Нешто касније је у томе успео али чак и у младалачком добу стално је експериментисао са знатичељном прогресијом акорада

² "Веома изузетан, веома знатичељан, веома усамљен..."

³ Romain Rolland 1866–1944, француски драматург, новелиста, историчар уметности и мистик, добитник Нобелове награде за књижевност 1915.

и неочекиваним хармонизацијама. Такав манир му је донео статус озлоглашеног на Конзерваторијуму.

Говори се да је пао на испиту из хармоније због својих честих коришћења нетипичних, а самим тим и недозвољених форми. За оне који су му приговарали, говорио је: "Зашто сте шокирани? Зар нисте у могућности да одслушате акорд без жеље да сазнате нешто о његовом пореклу и правцу?(...) Зашто је то битно? Послушајте – то је важно. Ако не можете то да учините, идите код директора и реците му да вам упропаштавам уши".⁴

Када је Дебиси имао осамнаест година освојио је Прву награду за читање с листа на Конзерваторијуму, и баш тај специјалан дар је приметила Надежда фон Мек, богата руска мецена и пријатељ Петра Чајковског. Ангажовала је младог господина "de Bussy-ја", како се он тада потписивао, да јој се придружи преко лета у дворцу *Chateau de Chenonceaux*, да би свирао у трију којег је она ангажовала за "посебне забаве" и држао часове клавира њеној младој кћерки (у коју ће се касније и заљубити). "Мој мали Биси, Парижанин од главе до пете је типичан *gamin de Paris*.⁵ Веома је духовит и са одличном мимиком. Његове имитације Гуноа и Амброаз Томаса су перфектне и много забавне", писала је Надежда фон Мек Чајковском.⁶

Неколико лета Дебиси је провео са руском фамилијом, путујући по Швајцарској, Италији и Русији. Клод Дебиси је у то време био веома заинтересован за музику Рихарда Вагнера, и током следећих година посетио је Бајројт два пута. Но, музика овог немачког композитора изгубила је своју атрактивност – била је превише театрална за Дебисијеву нежну и неагресивну природу. Чак се и дивљење према Вагнеру у младим данима претворило у антагонизам који га је одвео на други музички пут.

Дебиси је 1891. упознао Ерика Сатија и као сви млади музичари био је омађијан и импресиониран Сатијевом смелом оригиналношћу. Касније је и оркестрирао две Сатијеве *Гимнопедије*.

⁴ Vallas, Leon, *Claude Debussy: His Life and Works*, London, Oxford University Press, 1933.

⁵ Париско спадало.

⁶ Thompson Oscar, *Debussy: Man and artist*, New York, Dover Publications, 1967.

1884. Дебиси добија *Prix de Rome* са својом кантатом *Un enfant prodigue* а срце губи за госпођом Ваније, шармантом супругом старијег господина која је имала диван глас и изводила је Дебисијеве композиције из младалачког периода са захвалним ентузијазмом. Њој је посветио композицију *Mandoline* и прву од *Fetes galantes*. Клод Дебиси је провео само две године у Вили Медичи у Риму. Звао ју је "затвор" и размишљао једино о враћању у Париз. *La Damoiselle élue* је била једина композиција коју је написао у том периоду.

1899. Дебиси се жени Розали Тексије (*Rosalie Texier*), шнајдерком, али је ускоро оставља због Еме Бардак (*Emma Bardac*) која му је касније постала и жена. Њихово једино дете "*Chou-Chou*" рођено је 1905. године и за њу је написао очаравајућу свиту *Дечји угао*. Шу-Шу је надживела свог оца само за једну годину.

Осим безбројних љубавних афера које је имао, Дебиси је имао још две страсти – мачке и зелену боју. Андре Суарез је рекао: "Као што се мачка очеше о руку, тако Дебиси грли своју душу ужитком којег буди [кроз своју музику]".⁷ У Дебисијевом стану увек је обитавала нека ангорска мачка а и у његовој природи било је нечег "мачјег".

Година 1909. представља почетак ужасне болести која је начинила од Дебисијевог живота дугу агонију. Проблем је представљао и Први светски рат као и чињеница да је његова земља била у обавези да трпи под рукама непријатеља. Композитор је постао агресивни анти-Немац и почео да се потписује као "*Claude Debussy, musician français*". Два пута је оперисао тумор и преминуо у ноћи бомбардовања Париза 25. марта 1918. године. Био је поета измаглице и фонтана, облака и кише, сумрака и сјаја сунца које се промаља кроз лишће, био је грмљавина и олуја и изгубљена душа на небу ишараном звездама.

Дебисијева музика представља својеврсни револт против романтизма претходног периода и лимита које доносе ригидне класичарске форме. Излаз из ових "традиционалних замки" Дебиси је видео у сопственом стилу – непостојаном и магловитом у својој флуидности, у форми познатијој као импресионизам. И

⁷ Goss, Madelaine, *Bolero: The Life of Maurice Ravel*, New York, Henry Holt and Company, 1940.

почевши од Клода Монеа и слике *Импресија: излазак сунца*⁸, сликарска студија о светлу и атмосфери, начин да се објасни сензација сцене, пре но да се да фотографска копија детаља, представљала је нову технику у уметности. Публика, опет, није много марила за импресионистичке слике, недовршене скице без и мало уметничких вредности – биле су опис даван за Монеова дела и његову школу. Блиски са импресионистичким сликарима били су песници симболисти. И они су зачели нову интерпретацију своје уметности и видели поезију као сублимацију израза, звука и боје. Када се Дебиси појавио на сцени – музика је доспела у комбинацију са поезијом и сликама те је представљала новину звукова, боја и емоција.

Кућа Стефана Малармеа⁹ била је место сусрета за импресионистичке сликаре и песнике. Клод Дебиси је постао интимни члан тог круга и више је но очигледно да је Дебисијев укус био формиран под утицајем идеја и идеала ових младих уметника и да је он морао да потражи неке њихове принципе у својој музици. Коришћење њихове "технике" у свету звука, покушај да пронађе у тону недодирљивост, апстрактне слике подстакнуте помоћу мисли, емоција, мириса, боја, песме, сцене, било ког дефинисаног објекта, стављају на страну непотребне детаље и производе не само реалност него и емоције пробуђене реалношћу.

Дебиси је и написао музику за једну од Малармеових најчувенијих песама, *Прелид за поподне једног фауна*. Многи сматрају а је то најбоља музичка поема икада написана и да је Дебиси перфектно осетио тренутак деликатне сензуалности и светлости летње измаглице налик сну паганског уживања. Како је Моне илустровао прву едицију Малармеових песама, *Фауна* можемо сматрати уникатним отеловљењем импресионистичке уметности кроз комбинацију инспирације водећих импресионистичких песника, сликара и композитора.

Дебисијева музика је есенцијално "музика атмосфере", евокација музике, меланхолије, чулности и радости. Она се разликује од музике Мориса Равела која презентује слике пре но стања емоција. Баш због овог прецизног и скоро уздржаног

⁸ Claude Monet (1840–1926), *Impression, soleil levant*, слика настала 1872, по којој је импресионизам добио име.

⁹ Stéphane Mallarmé (1842–1898), француски песник, симболиста.

темперамента Равелов стил се развио у супротном правцу од Ашил-Клодовог. У неким случајевима одређени елементи музике су им заједнички. Обојица су користили пентатонику, били под утицајем Оријента, користили су средњевековну модалност, модификованим модерним хармонијама покушавали да створе ефекат класичног стила. И Дебисија и Равела карактерише интересовање за паганизам као супротност традиционалне религијске вере. Коначно, постоји занимљива сличност са њиховим изборима наслова. Равел је један од првих који је искористио дескриптивне наслове уместо старих, конвенционалних назива као прелид, ноктурно, валцер и тако даље. Очигледно је да су и он и Клод Дебиси били под утицајем Ерика Сатија.

Број паралела у насловима који следе и њихова сличност са одабиром речи даје нам за право да покажемо колико су ова два композитора имала заједничко:

Равел:

Miroirs

Jeux d'eau

Rapsodie espagnole

Ma Mère l'Oye

Le Tombeau de Couperin

Menuet sur le nom d'Haydn

Дебиси:

Images

Reflets dans d'eau

Ibéria

The Children's Corner

Hommage à Rameau

Hommage à Haydn

Завршно са овим сличностима и компарација би морала да се заврши.

Морис Равел је био изданак класицистичке школе, музички наследник старијих француских композитора, поготово Купрена. Његови очигледни и пажљиво одабрани композиторски начини рада били су директна антитеза Дебисијевог магловито-имагинативног стила. Дебиси је био сензуалиста који је изражавао своју чулну природу у својој музици, са друге стране Равел, интелектуалац, имао је резерву према изражавању својих емоција и интерпретирао

је кроз музику само своју перцепцију ствари.¹⁰ Дебиси је писао користећи атоналност док је Равел користио дорске, лидијске и фригијске модусе.

Ипак, најважнија су велика иступања између стила ове двојице композитора и то у начину изражавања и садржају њихове музике. Дебисијеве песме водиле су ка еротском садржају док је Равел стварао непроменљиве слике, карикатуре или минијатуре. Равелов природни идиом лежи у ритму, боји и атмосфери у оквиру форме, типично репрезентоване у плесу, док је Дебиси тражио излаз из било какве форме, његово музичко биће почивало је на прелидима и кратким композицијама различите форме.¹¹

Дебисијева музика је толико високо индивидуална креација да је постала лимитирана управо сопственим, личним елементима, ношена до крајњих граница и исцрпљивања свих могућности. Равел, са друге стране, бежао је од тих ограничења јер никада није припадао једном стилу: константно је експериментисао са новим формама и музика му је била уздржана.¹²

И карактери су им се разликовали. Док је Дебиси био тром, Равел – неуморан у активностима. Старији композитор је проналазио своју инспирацију у безбројним љубавним аферама, Равел је уживао у самоћи и дугим шетњама у природи.

Па ипак и поред толиких разлика, Равел није ништа мање *musicien français*. Обојица композитора су показивала једну заједничку црту (као и већина Француза) – нису волели Вагнера и оно што се сматра гломазном музичком филозофијом Немачке школе. Реакција против ове школе музике заправо је почела француско-пруским ратом.¹³ Француски композитори тог времена сматрали су да су превише дуго били под утицајем својих комшија Немаца те да се морају вратити свом личном и националном стилу у духу ране традиције Рамоа и Купрена. Националне

¹⁰ Goss, Madelaine, *Bolero: The Life of Maurice Ravel*, New York, Henry Holt and Company, 1940, страна 96.

¹¹ Не мисли се само да је Дебиси писао прелиде, као ни кратке форме, но његова изражајна средства у музици нису била ограничена неком типичном формом, а прелид због непостојања стриктне форме је управо идеалан за њега.

¹² Ibidem.

¹³ Немачко-француски рат је назив за оружани сукоб који се између 19. јула 1870. и 10. маја 1871. године водио између Француске и савеза немачких држава на челу с Пруском.

карактеристике у то доба су биле много очигледније него музичке. Занимљиво је посматрати како су различите земље интерпретирале своју душу и темперамент свог народа кроз рад композитора. Немци су тражили да изразе емоције док су француски музичари називани "логичним сензуалистима", они су били непријатељи истицања и разметања и тежња им је била да прикажу више расположење него осећање.¹⁴ Француска је можда нешто више литерарна него музичка (амбиција сваког образованог Француза је да напише књигу) тако да је музика нешто више интелектуална него емотивна и била је, све до скоро, заправо интерпретација поезије кроз оперу или песме. Јасна и директна, француска музика тражи једноставност и баланс. Она је скоро увек уздржана у својој експресији. Равел је био оптуживан за имитирање не само Дебисија него и других композитора такође. До једног одређеног нивоа, то је и тачно, одређене клавирске композиције написане су по моделу Листа и Шопена. Што се тиче Равелових оркестарских композиција, неоспорно је да је Равел пронашао вредне карактеристике у делима Римски-Корсакова, Шабријеа, Сен-Санса и Јохана и Рихарда Штрауса. Студирао је музику и других аутора осим наведених и сви су му они били стимулација. И само у том случају можемо можда рећи да му је недостајало оригиналности. Да ли је, пак, могуће објаснити комплетну оригиналност? Зар нису све креације резултат асимилације дела других композитора и спољашњих утицаја као и индивидуалних погледа уметника чија је личност преобразила тај материјал у нову форму? Све што стимулише креативну моћ уметника је легитиман материјал који нам показује да резултат није директна копија туђе инвенције. Равел је, док је обучавао, давао савет младим композиторима: "Узмите модел и имитирајте га. Ако немате шта да кажете, ваша личност неће бити тако очигледна као у вашој несвесној неверности."¹⁵ Французи кажу "мешавина" али би можда боље била реч трансформација. Артур Оре¹⁶ је рекао да :

Равелова имитација чини да заборавите на модел и запечатите позајмљен материјал са карактеристикама новог занатлије. Он жели

¹⁴ Goss, Madelaine, *Bolero: The Life of Maurice Ravel*, New York, Henry Holt and Company, 1940, страна 96.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Arthur Hoérée (1897–1986), белгијски композитор и критичар.

изнад свега да направи ефекат без тога да његов труд изађе у први план. Избегава понављања у свом раду. Да би то постигао, Равел не жели да произведе неку незапамћену новину. Управо у имитацији он открива нове ствари првенствено јер се не претвара да компонује *ex nihilo*. Он ради на одређеном мотиву као сликар, када заврши рад скоро је немогуће пронаћи траг модела који је користио. Наследник француских класика, он наставља њихов пример имитирања претходника.¹⁷

У Равеловим раним данима он и Дебиси били су веома блиски пријатељи, делили су заједнички бунт против традиције, као и ентузијазам за Моцарта чије су композиције за клавир четвороручно често заједно свирали. Али било је можда неизбежно да две такве снажне индивидуе и изузетни уметници једног дана постану ривали. Тај антагонизам се временом развио и њих двојица су се потпуно отуђили. Но, њихово међусобно поштовање никада није избледело. Равел је своју *Сонату за виолину и чело* посветио "Сећању на Клода Дебисија" и назвао га "le plus considérable, le plus profondément musical des compositeurs d'aujourd'hui."¹⁸

Дебисијеву *Игру и Сарабанду* Равел је оркестрирао, аранжирао је *Прелид за поподне једног фауна* за клавир четвороручно. Ова чувена музичка поема била је Равелова омиљена композиција. Често је говорио да "док буде умирао жели чути *Прелид за поподне једног фауна*".¹⁹

¹⁷ Goss, Madelaine, *Bolero: The Life of Maurice Ravel*, New York, Henry Holt and Company, 1940, страна 98.

¹⁸ "најбитнијем, исконском музичару и композитору свог доба".

¹⁹ "Je voudrais en mourant entendre L'Après-midi d'un Faune".

Клод Дебиси – Шест античких епиграфа

Крајем 20. века писање за ансамбл четвороручно или два клавира била је најчешће вежба за оркестарске транскрипције. Чак је и Клод Дебиси компоновао неколико композиција за овакав ансамбл. Те композиције су се могле читати са листа, што је он и радио, са Надеждом фон Мек током боравка у Италији и Русији. *Увертира за Дијану*, *Симфонија ха-мол* (1880), *Дивертименто* (1882), сви су за клавир четвороручно. Тек пред крај живота, са *Шест античких епиграфа* и *У црном и белом*, Дебиси се вратио композицијама за клавирски дуо.

Дебиси је 1915. године почео са радом на редакцији дела Фредерика Шопена за свог издавача Дирана. Безбедно је боравио у малом приморском месту крај Диепа и радио "пуном паром" на два дела за клавир: *Етидама* и *Капричу црно и бело* док је паралелно са тим редиговао Шопена и радио на идејама за *Шест соната за различите инструменте*. Недостатак клавира није га превише бринуо. У писму свом издавачу, Дебиси каже: "Недостатак клавира концентрише ме на емоцију, омогућава да будем раскалашан у импровизацијама које често укидају шарм и испредају приче".²⁰ 14. јула 1915. обелоданио је да је променио колорит Другог става *Каприча*: "Постао је превише мрачан, скоро трагичан, сличан Гојином капричу".²¹ Нешто касније је објаснио да је "Гојино црно пребацио у сиве тонове Веласкеза"²² и напустио назив *Капричо*.

Дебиси је у целости редиговао и Други став свог дела. *Црно и бело* је први пут изведено 2. децембра 1915. године. На концерту су наступили Клод Дебиси и Луј Обер²³. 22. јануара следеће године, *У белом и црном* су извели Валтер Румел²⁴ и његова жена Тереза Шеино на добротворном концерту. Иновативни карактер овог дела који дозвољава потпуну аутономију писања за клавирски дуо,

²⁰ Vallas, Leon, *Claude Debussy: His Life and Works*, London, Oxford University Press, 1933.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Louis Aubert, 1877–1968, француски пијаниста и композитор.

²⁴ Walter Morse Rummel, 1887–1953, француски пијаниста.

скандализовао је Камил Сен-Санса који је композицију поредио са платнима кубистичких сликара.

Када су се *Six epigraphes antiques* – *Шест античких епиграфа* појавили током ратне 1915. године, није било никаквих индиција о њиховом пореклу. Дебиси је свом издавачу послао манускрипт и једноставно објаснио да "је у једном тренутку имао намеру да од овог дела направи оркестарску свиту."²⁵ У суштини, дело је било прерада популарне музике писане тридесет година раније. Порекло нас води до периода када је композитор блиско сарађивао са Пјер Луијем²⁶ који је 1895. године издао наводне преводе античке куртизане по имену *Билитис*. Почетком 1901. године Дебиси је пристао да напише музику за једно извођење у Паризу у коме ће дванаест песама Пјер Луија, *Билитис*, рецитовати и глумити пет младих жена, нагих под веловима или оскудно обучених. Ово дело је изведено 7. фебруара у сали за банкете *Le Journal*-а пред елитном публиком од три стотине људи. Да би "пробудио" деликатно-сензуалну атмосферу ових "античких" сцена, Дебиси је компоновао дванаест веома кратких композиција (најдужа има 18 тактова) за несвакидашњу комбинацију инструмената – две флауте, две харфе и челесту. У *Шест античких епиграфа* Дебиси задржава око пола нотног материјала сценске музике и доводи звучност чисте сонорности, типичну за његов касни период. Верзије за четири и две руке настају исте године, али се четвороручна верзија сматра старијом. На премијери дела у Женеви у казину *Saint-Pierre* 2. новембра 1916. године свирали су Мари Пант и Роже Штаинмец.²⁷

Six epigraphes antiques спадају у једно од најизазовнијих и најомиљенијих дела за клавир четвороручно. Ово фантастично дело представља у неку руку врхунац слободе четвороручног музицирања импресионизма.

Први епиграф носи назив *Позив Пану, богу летњег ветра*²⁸ и на маестралан начин нас уводи у пасторалну атмосферу лаганог и прозачног дана у природи. Тема у прими по много чему има сличности са *Прелидом за поподне једног фауна*,

²⁵ Vallas, Leon, *Claude Debussy: His Life and Works*, London, Oxford University Press, 1933.

²⁶ Pierre Louÿs, 1870–1925, француски песник и писац, познат по лезбијским и класичним темама у својим делима.

²⁷ Marie Panthes, 1871–1955, пијанисткиња руског порекла.

²⁸ *Pour invoquer Pan, die du vent d'été*.

једноставна мелодија уводи нас у све чари распомамног бога шуме и вина. Динамика мелодије се мора кретати у крешенду, чак и ако не пише таква ознака у нотама, излазак сунца обележиће ову мелодију. За то време секунда држи педал, те он може бити преко целог такта или чак до половине следећег а користи се зарад добијања сликовитог ефекта. Такође пре самог излагања мелодије можемо користити педал да би мелодија изникла из аликвоте.

The image shows a musical score for two parts: PRIMA and SECONDA. The PRIMA part is in the upper system, and the SECONDA part is in the lower system. Both are in 4/4 time. The tempo is 'Modéré, dans le style d'une pastorale' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The PRIMA part starts with a melody in measure 1, marked *mf*, and continues through measure 4, marked *p*. The SECONDA part is mostly silent, with a few notes in measure 4 marked *p*. The score includes dynamic markings (*mf*, *p*) and articulation marks like triplets and slurs.

Пример 1: Дебиси, Six epigraphes antiques, Pour invoquer Pan, die du vent d'été, тактови 1–4

Од такта 4 поновно излагање мелодије сада је пропраћено и терцама у секунди. Трећи наступ теме доноси нам и највећу драматику и динамици *mf*.²⁹ Од такта 10 динамика се стишава да би се поново појавила тема у такту 12. Одсек од такта 12 доноси нам мало убрзавање. Дебиси пише ознаке *un peu plus mouvementé* – мало покретљивије. Мелодијски покрет у прими је боље изводити обема рукама него једном, као што је написано. На тај начин постиже се леп и течан легато на коме Дебиси и инсистира.

²⁹ Debussy, Claude, *Six epigraphes antique*, [Partiture], Paris, Durand & Cie, 1915.

Пример 2: Дебиси, Six epigraphes antiques, Pour invoquer Pan, die du vent d'été, тактови 18–20

Мала декрешенда у такту 19 које имају и прима и секонда треба посебно нагласити.

Од ознаке *p sempre* у такту 25 лева рука прима и десна руке секонде имају унисоно мелодију. Динамичка палета се стишава да би у *Tempo I* у такту 33 имали и последње појављивање мелодије Пана. Проблематика заједничког извођења долази до изражаја у такту 32 када се прелази на темпо почетка. Велике нотне вредности, овога пута четвртине, не дају довољан метрички пулс тако да може доћи до размимоилажења. Најбоље је да ово место клавирски дуо реши неким од својих договорених ритмичких метода. Можда није потребно динамички толико угасити појаву теме, те се не мора користити леви педал.

*Безименом гробу*³⁰ је можда суморан наслов за овај други епиграф. Као и увек, Дебиси је мајстор боје и атмосфере те нам на почетку става даје ознаку за темпо *triste et lent* – тужно и споро. Почетак је по реализацији сличан претходном. Сама прима излаже мелодију у десној руци. Овога пута она је суморна, тешка, препуна измаглице. Као да тежину смрти Дебиси жели да искаже и начином извођења, те нам даје упутницу за темпо – *p sans rigueur* – не строго. Секонда даје педал на почетку такта, може се прочистити на такту 2 али ако се користи леви педал могуће је избећи неко веће замућење те онда долази у обзир педал преко два такта. Корона на крају другог такта можда би требала да буде што дужа. Са

³⁰ *Pour un tomb sans nom.*

стриктним темпом почиње секунда у такту 3, Дебиси пише ознаке *mesuré* и *pp* *lontain* – измерено и *pp* из даљине. После два такта излагања секунда поново наступа, прима са суморном мелодијом у само једној руци, и опет, без икакве журбе. Прима и секунда заједно музицирају од ознаке *mesuré*, свака свој материјал с почетка. Секонда прави мале динамичке помаке, и даље у другом плану. Неки трачак светлости појављује се у такту 13. Октава у десној руци приме и нота *ef* као да се промаља из сивила овог става. Од 15. такта следи хроматско кретање мелодије са веома незгодним акордима у левој руци. Препоручује се пијанистима да добро ишчитају текст, да не би дошло до неких нечистоћа. Проблем тачног свирања се може решити позиционо, наиме, на тај начин се хроматски крећу акорди. Онога тренутка када рука меморише своју позицију, неће јој бити тешко да музицира. Секонда нас враћа у мрачне дубине свог баса као и динамику *piano* од такта 21, тремоло у левој руци припрема долазак теме, још мрачније у прими, такође у левој руци. Одсек од такта 27 један је од најлепших у овом ставу. Дебиси даје ознак *comme une plainte lointaine* – као удаљена жалопојка.

Пример 3: Дебиси, Six epigraphes antiques, *Pour un tombeau sans nom*, тактови 27–28

Хроматским кретањем наниже Дебиси маестрално осликава тужбалицу, боље рећи кукњаву, једне ожалошћене жене над гробом преминулог. Цео став се завршава у диминуенду, жалопојка нестаје у измаглици и музика се све више успорава. Пијанисти нека обратe пажњу на последња два такта. Секонда мора да

сама зазвучи у последњем такту тако да је најбоље на време мењати педал и рашчистити га од осталих хармонија.

Следећи став носи наслов *Нека ноћ буде благословена*.³¹ Остајемо и даље у спором темпу. Дебиси даје ознаку *lent et expressif* тако да је остављено прими да одреди темпо у којем може да направи одличну атмосферу. Што се прсторед тиче у десној руци приме, шеснаестински покрети у октавама, може се користити прсторед 5–1 мада би идеалније било 4–1 због лепшег повезивања. Секонда педал користи у односу на мелодију која се јавља у 2. такту. Зарад лепшег почетка, пожељно је да секонда одмах обухвати педал да октаве у прими не би звучале превише "суво".

Од такта 6, после паузе од читавог такта, тематски материјал се разрађује и у прими и секунди. Мелодија у секунди је у левој руци, потом у левој руци приме. У овом комплексном месту, приликом вежбања, најбоље је да унисоно свирају доњи глас секунде и средњи глас приме који имају унисоно материјал. Од такта 13 драматично се мења темпо – *animez progressivement* и долази до убрзавања. Припрему темпа може извршити секонда у такту 12. Не треба претерати у темпу јер у такту 17 нас сустиже веома незгодан пасаж у прими, саздан од акорада, те ако се превише убрза, прима ће имати великих потешкоћа да га одсвира. После *anime toujours*, долази до смиривања темпа као и до декрешенда.

Од *au mouvement, doucement en dehors* – темпо напред, поново имамо изразиту динамику *pp* и могућност коришћења левог педала ако је потребно. Изнад акорада секунде уздиже се мелодија приме у пасажима од такта 27. Експлозија светлости нас очекује у такту 26, поготово у прими.

³¹ *Pour que la nuit soit propice.*

Пример 4: Дебиси, Six epigraphes antiques, Pour que la nuit soit propice, тактови 26–30

Зарад већег ефекта, могу се продужити половине са тачком у тремолу да би се створио ефекат брилијантности. Пасажи се крећу у крешенду и декрешенду и цео став се завршава упечатљиво.

Четврти став *Шест античких епиграфа* носи назив *За играчице са звечкама*.³² Необично је колико је Дебиси у овом циклусу минијатура дао слобода у темпу. Па и овај став има назнаку *souple et sans rigueur* – флексибилно и не строго. Чини се да је мелодија у секунди некако налик на змију која се промаља кроз нотни

³² *Pour la danseuse aux crotales*. У неким преводима стоји и *Играчице са змијама*, а ако се узме у обзир да се *crotales* преводи као звечарка, добијамо праву комбинацију звечки и змија.

систем односно кроз клавирске дирке. И да наставимо у таквом елементу – да ли је 7. такт *au Movement* тренутак када змија звечарка језиком испитује непријатеља, у септоли лагано хисне језиком а у 10. такту у глисанду зазвечи својом звечком на репу и најави напад?

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system contains measures 5 through 8. It begins with the instruction 'en serrant' and ends with 'au Mouvt'. The music consists of triplets in the right hand and rests in the left hand. The second system contains measures 9 through 11. It starts with a piano (*p*) dynamic and features triplets in the right hand. Measure 10 includes a glissando marked 'glissando' and '17'. Measure 11 features a dynamic change to mezzo-forte (*mf*) and a final chord.

Пример 5: Дебиси, Six epigraphes antiques, Pour la danseuse aux crotales, тактови 5–11, прима

Наравно, ово је била само једна од могућих драматизација овог става. Акорди које имају и прима и секонда у 11. такту морају бити усинхронизовани јер у супротном деловаће нам да наступа дуо дилетаната. Секонда може мењати педал на сваком акорду. Потребно је да акорди буду акцентовани. Ако се примети да је неко од пијаниста "испао" из ритма, могуће је да онај други мало утиша своје акорде.

Дебиси нам доноси диминуендо од такта 15, пасажи у прими и секонда која ненаметнуто прати излагање. Да би се добио легато у прими на којем инсистира Дебиси, потребно је добро одредити прсторед. Овај одсек је припрема за излагање материјала са почетка става, и даље без ригидног темпа. Следи *tempo rubato*, мало измењене атмосфере у такту 29, пијанисти сасвим слободно свирају и ослушкују један другог. Долази до још једне промене темпа, такт 33, *Movement*, пасажи у десној руци прима (звечке), први пут у динамици *mf*, следећи пут нешто тише да би каније наступила секонда са темом. Следи још једно појављивање теме с почетка става, поново *tempo rubato* а затим буран завршетак композиције. Смењује се "лелујање змије" и брилијантан глисандо, акорд и смирење до краја. Те, хајде да и

овом ставу дамо неку мрачну ноту. Звечарка је угризла своју жртву (такт 56) а ова пада и лагано умире. Што да не?

И како само маштовити могу сањати, асоцијација за звечарку могла би бити и Клеопатрина смрт, те сасвим логично следећи став Дебисијевих античких епиграфа може да се зове *За Египћанке*.³³ Свакако да је то један од најатрактивнијих ставова, где пентатоника и егзотика долазе у први план. Као и до сада, и овај темпо је умерен – *très modere*. Атмосферу прави секунда у басу. Композитор инсистира на динамици *pp aussi doux que possible* – што нежније могуће. У 3. такту, сасвим неприметно секунди се придружује прима, не реметећи мирноћу. У 5. такту слободно у нешто јачу динамику иступа прима, не одлазећи даље од динамике *piano liberement expresif* – ослобађајуће експресивно. Ствара се изузетна атмосфера у пентатоници приме, нешто мистично, какав заправо Египат и јесте био из угла Клода Дебисија. Да би се направио замућени тон, секунда може корисити обилно десни педал као и леви.

Un peu plus mouvementé – нешто покретљивије, доноси нам акорде и појачавање динамике и код приме и секунде. Најегзотичнији део је од такта 27, са препознатљивим пентатонским покретом у секунди, нечим што је свакако била "омиљена" музика једног фараона. Дебиси поново инсистира на свирању без ритмичке ригидности. Ако извођачи желе, овај одсек могу почети у спором темпу и постепено га убрзавати. Како се динамика води у декрешендо тако се и тематски материјал гаси и припрема се атмосфера са почетка става. *Mouvement du début* наступа у такту 42, чујемо још једном тему Египћанки, а потом се све стишава и нестаје у измаглици тонова. Да би се добио ефекат трајања акорда али и акцентоване ноте у дисканту и басу, потребно је држати све време акорд под педалом. У том случају секунда мора одсвирати *гес* у дисканту, што је мало непрактично, те је најбоље да позицију приме на тренутак узме секунда а потом се врате у првобитан положај.

³³ *Pour l'Egyptienne.*

Пример 6: Дебиси, Six epigraphes antiques, Pour l'Egyptienne, тактови 47–50

Последњи став *Шест античких епиграфа* носи назив *У благонаклоности јутарњој киши*.³⁴ Прима има задатак да дочара можда мало монотono ромињање кише, те током целог става има сличне шеснаестинске покрете. За то време секунда, веома сажетог тематског материјала гради читаву причу. На почетку става је добро користити оба педала. Десни педал нарочито добро користи прими, без њега у овом ставу ни један пијаниста се не осећа сигурно ни умешно у свом послу. Од такта 11, тематски план се само делимично мења, приму очекују репетиције у палцу као и мелодија у горњем гласу. Не сме се изаћи даље од динамике *pp* те треба инсистирати на чврстоћи репетитивних прстију. Прима у сличном маниру има тему у такту 22 са брилијантним пасажима у секстолама у десној руци. Десни педал се може корисити обилно претаћи динамички ток крешенда и декрешенда. Иста атмосфера је у целом такту, тако да је и коришћење десног, то јест левог педала слично. Од такта 55 имамо успоравање и враћање на почетну тему, тему Првог од *Шест античких епиграфа*.

³⁴ *Pour remercier la pluie au matin.*

1

2

(♩=80)

p

s

s

au Mouvt

(♩=80)

p

s

au Mouvt

più p

Пример 7: Дебиси, Six epigraphes antiques, *Pour remercier la pluie au matin*, тактови 56–59

Још једном позивамо Пана и у динамици *pp* завршавамо ову фантастично сликовиту композицију.

Клод Дебиси – Црно и бело

Клод Дебиси је Други став своје композиције *Црно и бело* наменио Дирановом³⁵ нећаку, поручнику Жаку Шарлоу, чије се име спомиње у напмени Првог става композиције³⁶: "Убијен од стране непријатеља 3. марта 1915."³⁷. Епиграф на почетку става долази као финални сегмент *Баладе против непријатеља Француске*, писца Франсоа Вијона³⁸ која се завршава речима:

Prince, porté soit des serfs Eolus
En la forest au domine Glaucus.
Ou privé soit da paix ed d'espérance
Car digne n'est de posséder vertus
Qui mal vouldroit au royaume de France.³⁹

Са музичким цитатом француске националне химне и лутеранске химне *Ein' feste Burg*⁴⁰ и свеprisутним позивом трубама, овај став нам приређује присећање на Шарлоа и приказује француску борбу против непријатеља.

Као контраст, значење посвете епиграфа последњег става је много јасније. Са једне стране посвета иде – *à mon ami Igor Stravinsky*, а многи сматрају да се она односи на утицај Стравинског на Дебисија, поготово после *Жар птице*, али са

³⁵ Емил Диран, Émile Durand 1830–1903, француски музички теоретичар, професор и композитор. Најчувенија теоријска дела – *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1881), *Traité d'accompagnement pratique au piano* (1884) и *Traité de composition musicale* (1899).

³⁶ Debussy, Claude, *En blanc et noir*, [Partiture], Paris, Durand Edition Musicales, 1915.

³⁷ Au Lieutenant Jacques Charlot, tu é à l'ennemi en 1915, le 3 Mars.

³⁸ François Villon, 1431–1463, француски поета, лопов и вагабондо, најпознатији по својим делима *Завет* и *Ballade des pendus*.

³⁹ "Може ли бити ускраћен у миру и нади, јер ко год пожели да повреди краљевину Француску, не заслужује врлине"- Debussy, Claude, *En blanc et noir*, [Partiture], Paris, Durand Edition Musicales, 1915, прев.аут.

⁴⁰ Химна "Ein' feste Burg ist unser Gott" – Моћна тврђава је господ Бог, је једна од најпознатијих химни Мартина Лутера настала између 1527–1529. Мартин Лутер (Martin Luther) 1483–1546 је био немачки теолошки и верски реформатор, зачетник протестантске реформације.

друге стране, Дебиси користи стих Шарла де Орлеана⁴¹ – "Зимо, ти си таква битанга"⁴². То је и део песме која је преточена у музику у делу *Trois Chanson de Charles d'Orléan*, настало 1908. године.

Посвета и насловни епиграф немају много тога заједничког, поготово не са музиком Стравинског а понајмање са ратом.

Први став композиције *Црно и бело* представља пак, посебан изазов, јер његова посвета "à mon ami A. Kussewitsky"⁴³ не даје никакав траг али епиграф се често тумачи као ратна порука. Дебиси у епиграфу пише четири стиха из либрета Гуноове опере *Ромео и Јулија*⁴⁴ које су написали Жил Барбије⁴⁵ и Мишел Каре⁴⁶:

Qui reste à sa place
Et ne danse pas
De quelque disgrâce
Fait l'aveu tout bas.⁴⁷

По Леону Валасу, овај текст би у пренесеном значењу био "они који избегавају војну обавезу, лажно тврдећи да су инвалиди".⁴⁸ Он, даље сматра да у делу *Црно и бело* постоје контрадикторности и да је Први став посве независан од других ставова.

Уводни део Првог става *Avec emportement* – са страшћу, даје "штимунг" целом ставу који је весео и пасторалан. Четири такта "извучена" су из средине арије Капулета у балској сцени Првог чина, сцена 1, Гуноове опере *Ромео и Јулија*. Арија је облика а-б-а, а Дебисијев епиграф отвара б део.

⁴¹ Charles de Valois, duc d'Orléans, 1394–1465, остао упамћен по својих пет стотина песама, написаних током ратног заробљеништва.

⁴² "Yver, vous n'este qu'un vilain...", Debussy, Claude, *En blanc et noir*, [Partiture], Paris, Durand Edition Musicales, 1915–прев. аут.

⁴³ Debussy, Claude, *En blanc et noir*, [Partiture], Paris, Durand Edition Musicales, 1915.

⁴⁴ Charles-François Gounod (1818–1893) француски композитор. Најпознатији по својим операма Фауст и Ромео и Јулија (либретисти Jules Barbier и Michel Carré), премијера дела је била у Паризу 27.априла 1867.

⁴⁵ Paul Jules Barbier (1825–1901) француски поета, писац и либретиста. Познат по својим либретима за опере Ромео и Јулија, Фауст, Хофманове приче.

⁴⁶ Michel Carré (1821–1872) француски либретиста, познат по либретима за опере Ловци на бисере, Хофманове приче, Ромео и Јулија.

⁴⁷ Ко седи на месту, и не игра, тихо признаје неку несрећу – прев. аут.

⁴⁸ Vallas, Leon, *Claude Debussy: His Life and Works*, London, Oxford University Press, 1933.

28. CAPULET

Qui reste à sa place Et ne danse pas, De quelque dis-grâce Fait l'aveu tout
 bas. Qui reste à sa place Et ne danse pas, De quelque dis-grâce Fait l'aveu tout

Пример 8: Гуно, Ромео и Јулија, Први чин, сцена 1, клавирски извод

У тексту се описује признање старијег човека који на своју младост гледа са носталгијом и жаљењем:

*Et ne danse pas
 De quelque disgrâce
 Fait l'aveu tout bas!
 Ô regret, extrême!
 Quand j' étais moins vieux,
 Je guidais moi-même
 Vos ébats joyeux!
 Les douces paroles
 Ne me coûtaien rien!
 Que d'aveux frivoles
 Done je me souviens!
 O folles années
 Qu emporte le temps!
 Ô fleurs du printemps
 À jamais fanées!*

Ко седи на месту,
 И не игра,
 У некој срамоти,
 Дубоко признаје,
 О, велики жалу,
 Када нисам био толико стар
 Сам сам водио
 Ваша весела задовољства
 Те слатке речи,
 Ништа ме не коштају!
 Каква луда признања
 Давао сам
 О, луде године
 То време је однело све
 О, цвеће пролећа,
 Избледело је заувек

Речи "весела задовољства", "слатке речи" и "луде године" су више у генералној атмосфери Првог става, док је стих "то време је однело све" у односу на Дебисијеву назнаку за темпо *avec emportement* може да представља музички-литерарно "однешено".

Ако Други став доноси ратну нарацију да ли то значи да Први став осликава предратни музички сензибилитет? *Scherzando* из тактова 37–44 поново се јавља у такту 156 – овог пута у озбиљнијој форми – слојевита текстура, беле дирке насупротив црнима, остинато подређен понављању. У тактовима 158–163, број 4, *А Темпо*, Дебиси сукобљава бе-мол бас у секунди против поновљених шеснаестина и четвртина са украсима у дисканту.

Пример 9: Дебиси, *En blanc et noir*, Први став, тактови 159–164

Свеобухватна хронологија ствара ратни триптих од композиције *Црно и бело*. Три контрастна карактеристична става могу приказивати догађаје пре, за време и после рата. Можда Трећи став треба да представља одобравање Стравинског као музичара будућности⁴⁹. Овакав "концепт" рата у 3 слике може се пронаћи у Дебисијевом балету *La Boite à joujoux* из 1913 године⁵⁰. Прва слика

⁴⁹ Wheeldon, Marianne, *Debussy's late style*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, 46.

⁵⁰ Дебисијево дело *Кутија за играчке* настало је као музика по сценарију Андре Хела.

балета се одиграва у продавници играчака где се упознајемо са главним карактерима, друга слика представља борбу између дрвених војника и пулчинела и трећа – срећан крај и помирење између главних ликова – војника и лутака. Можемо приметити музичку сличност између друге слике која носи назив "Бојно поље" и централног става *У белом и црном*⁵¹. И на крају, ако знамо да је Дебиси својевремено дело назвао *Caprice en blanc et noir*, можда идеја да је сваки став независан у односу на други и није тако страна.

Најзначајнији је ипак централни део композиције. Дебиси свој музички доживљај преноси кроз коришћење препознатљивих тема, чије коришћење и трансформација током става помаже размотавању ратне наратије. Осим Марсељезе, француске химне коју је написао Клод Жозеф Руже д Лисл 1792. године ту је и Лутерова химна "Ein' feste Burg"

EIN' FESTE BURG 8.7.8.7.6.6.6.7. Martin Luther, 1529

1 { A might - y For-tress is our God, A Bul-wark nev - er fail - ing; }
 { Our Help - er He a - mid the flood, Of mor - tal ills pre - vail - ing; }

Пример 10: Лутер, Ein' feste Burg, тактови 1–10

Дебиси већ у почетним тактовима даје есенцијални карактер става. У секунди се појављује остинатни педал на тону *це* (3–11).

⁵¹ Wheeldon, Marianne, *Debussy's late style*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, 46.

Пример 11: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 1–5

У тактовима 7–10 чује се звук труба у триолама.

Пример 12: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 6–11

Цео одсек се завршава "француском" мелодијом (12–17) која се тако зове због свог пасторалног, народног карактера.

Пример 13: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 12–17, прима

Њено финално појављивање биће удружено са Марсељезом, такт 171–173.

Црно-бели симболизам (црно-беле дирке) обилато се користи у овим тактовима. Дебиси користи беле дирке у Це-дуру приликом "звучања трубе" у прими док је у левој руци педал на *фис*, а "француска" тема у Це-дуру се појављује изнад педала на ноти *гис*. Звучи бојне трубе током развоја става се све више појачавају, такође постају и дужи, са извођачким усмеравањима композитора они сигнализирају самопоуздање: *un peu en derochant* – мало истаћи, такт 91, *Alerte, sempre animato*, такт 98, затим *Joyeux, en dehors* – живахно и истакнуто, такт 129 потом и *éclatant* – сјајно, блештаво, такт 145.

Пример 14: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 89–92

Alerte (Sempre animato)
p en se rapprochant
 1 bojna truba

Alerte (Sempre animato)
p en se rapprochant
 2 bojna truba simile

Пример 15: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 97–101

Joyeux (♩ = 76)
 1 luteranska himna mf

3 bojna truba
 Joyeux (♩ = 76)
 mf en dehors

Пример 16: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 129–132

Пример 17: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 144–148

Понављање бојних труба прекинуто је фразама из "Ein' feste Burg", наслагане једне на другу у све вишем регистру, мањих ритмичких вредности. Такт 129 представља прекретницу у ставу када звук борбених труба у потпуности прекрије Лутеранску химну. Од тог дела само се "француске" мелодије појављују, зов труба ствара ритмичку аугументацију, тактови 145–152, Марсељеза, тактови 161–173 и "француска" мелодија, тактови 171–173.

Пример 18: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 167–172

И на самом крају последњи звук бојне трубе затвара став, тактови 174–180.

На овај начин Дебиси је створио визију победе (дело је настало 1915.) Француске над Немачком, односно француских мелодија над чувеном немачком химном.

Приликом извођења Првог става композиције *Црно и бело* који носи ознаку *Avec emportement* треба обратити пажњу на почетни темпо. Интересантно за овај став је то да се само почетна тема појављује у темпу, остали одсеци са собом носе најчешће успоравање темпа, *un poco meno mosso* или не толико стриктну одређеност темпа, *sans rigueur*. Педал се може користити на два начина. Први је коришћење педала после сваког такта или прочишћавање педала после сваке триоле. У прими имамо лук који повезује скоро три такта, док у секунди тај легато немамо. Па ипак, педал би требало синхронизовати. Дакле, педал користимо по хармонској бас линији.

The image shows a musical score for the first movement of Debussy's 'En blanc et noir'. It consists of two systems of piano parts, labeled '1er PIANO' and '2d PIANO'. Both systems are marked 'Avec emportement (♩ = 66)'. The first system has a treble clef and a bass clef, with a forte 'f' dynamic marking. The second system has a bass clef and a bass clef, also with a forte 'f' dynamic marking. The music is in 3/4 time and features intricate rhythmic patterns and melodic lines.

Пример 19: Дебиси, *En blanc et noir*, Први став, тактови 1–4

Један од проблематичних делова, барем што се темпа тиче, је такт 17, док прима има триоле у десној руци и осмине у левој, секунда свира акорде. Може доћи до ритмичког рамимоилажења, нарочито ако секунда не "чује" добро ритмички пулс у левој руци приме. Педал се у овом двотакту, што се приме тиче, може мењати после сваког такта.

Технички проблем од ознаке *léger*, у прими, од такта 29, десна рука, можемо решити на тај начин што доњи глас двозвука, поготово у тактовима 30–32 може једним делом преузети лева рука.



Пример 20: Дебиси, *En blanc et noir*, Први став, тактови 30–35, прима.

Педал би у том случају требало држати током целог такта да би октава у левој руци "звучала".

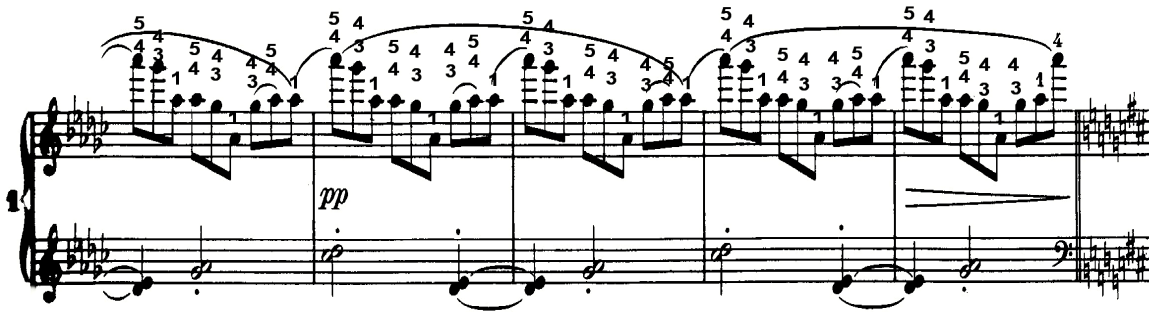
После успоравања код ознаке *sans rigueur*, следи још једно успоравање темпа, 37. такт, ознака 1^{52} , *Un poco meno mosso. Scherzando*. Умеће заједничког музицирања у клавирском дуу овде долази до изражаја јер је потребно заједнички променити темпо а сам ритмички потез осминске паузе са тачком и шеснаестине, свакако томе одмаже. *Sforzato* у прими и секунди у такту 38 и даље, треба обазриво користити јер је звучна палета у динамици *piano*, те не треба излазити из тог оквира превише.

Повратак на *tempo primo* нас очекује у 49. такту. Оба извођача би требало да прекину фразу и ако је потребно пре поновног јављања теме, прима може да да знак за почетак⁵³. Тема се излаже само шест тактова и поново после тога долази до

⁵² Debussy, Claude, *En blanc et noir*, [Partiture], Paris, Durand Editions Musicales, 1915.

⁵³ Сваки клавирски дуо би требало да има одређене "договорене" знаке за започињање композиција, фразе итд.

промене темпа. Следи још једно *Sans rigueur* у такту 55. Динамика је *piano dolce* и прима би требало да истакне горњи глас у триолама, међутим, тема је у левој руци. Од такта 59 имамо истакнуту мелодију у горњем гласу десне руке, прима може мењати педал како се креће мелодија и да обрати пажњу да не дође до замућења због динамике *piano*. Сличан проблем прима може имати у следећем такту где се динамика још више "спушта" у *pp lusigando*. У такту 67 прима има технички проблем у десној руци у триолама у Гес-дуру. Октавни покрет може се извести и прсторедима 5–4–1 као и 4–3–1 у зависности од величине шаке. Друга варијанта прстореда омогућава нешто спретније свирање.



Пример 21: Дебиси, *En blanc et noir*, Први став, тактови 68–72, прима

Од броја 2, такт 73, *tempo rubato*, поново следи успорење. Прима је та која успоравање преузима на себе. Следи ритенуто од такта 81 те део *rosso a rosso al tempo primo*, у којем прима води мелодију и доводи клавирски дуо до темпа блиског почетној теми. Драматика се повећава у прими и секунди, доводи се до динамике *ff*. Битно за оба извођача је то да у такту 96 не журе због скокова које имају. Но, тема неће уследити после динамичких припрема и ознака за припрему почетног темпа. Потпуно нов материјал доноси нам такт 104, број 3. Највећи проблем овог одсека, хармонски огољеног, је у мелодији унисоно у прими и секунди. Поново је темпо другачији – Дебиси нам даје *risoluto (meno mosso) ff subito*. Заједништво клавирског дуа овде мора доћи у први план. Генерално, цео први став Дебисијеве композиције *У белом и црном* обилује проблемима заједничког музицирања, првенствено због честе промене темпа.

Само једно подсећање на почетну тему нам доноси такт 110 – *tempo primo*, да би после само два такта уследило поновно *meno mosso* и унисоно тема. Од 118. такта темпа се стално мењају – *tempo rubato*, *meno mosso*, скоро сваки такт доноси промене.

Tempo primo од 136. такта доноси нам тему с почетка става, прима има захтевне секвенце док секонда испуњава читав одсек хармонски. Препоручује се да се педал мења после сваке хармоније да не би дошло до замућења.

Део са ознаком 4 доноси материјал сличан делу са ознаком 1. У секунди треба посебно обратити пажњу на прецизан ритам који умногоме може помоћи прими, наравно и одмоћи у случају непрецизности. Секонда може педал користити преко целог такта. Тематски материјал се развија током тактова који следе, наизменично теме излажу прима и секонда те долази до динамичке припреме за поновно појављивање теме, као са почетка става. Пре одсека број 5 треба направити прекид. Ако је потребно прима може дати знак.

Велико финале овог става очекује нас у делу *appassionato*, где оба извођача, поготово прима, могу темпо усагласити са "страсном" мелодијом у прими. Педал се у завршном одсеку може обилато користити. На само четири такта пред крај става имамо *subito piano* и тему с почетка. Претпоследњи такт нам доноси технички проблем који захтева првенствено чисто излагање и који се може разрешити благом цензуром пред акорд са ознаком *sff* у претпоследњем такту.

The image shows a musical score for two hands, labeled 1 and 2. Hand 1 (top) and Hand 2 (bottom) both start with the instruction 'subito p e cresc. molto'. The score consists of four measures. In the first measure, both hands play a series of chords. In the second measure, the right hand has a melodic line starting with a forte 'f' dynamic, while the left hand continues with chords. In the third measure, the right hand has a more complex melodic figure with 'sff' dynamic, and the left hand has a chordal accompaniment. In the fourth measure, both hands reach a final chord marked 'fff'. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings throughout the score.

Пример 22: Дебиси, En blanc et noir, Први став, тактови 224–227.

У Другом ставу Дебиси, као што смо већ напоменули на почетку, музички објашњава све недаће рата, симболизујући на крају става могућу победу француске над немачком војском.

Став започиње у *lento* темпу. *Sforzato* у такту 5 даје нам представу о предстојећој драматици. Остинато у секунди сукобљава се са темом "бојних труба" у прими. Зарад лакшег ритмичког пулса, предлажем да секунда користи леви педал а да десни смањи на минимум.

Пример 23: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 1–5

Показало се као веома незгодно усклађивање ритма у делу који носи ознаку *poco animato* (такт 7), и због пауза у прими у десној руци, лако може да се изгуби пулс. Ако је клавир секунде мутан, а користи се и леви и десни педал, скоро је немогуће чути ритмички пулс а самим тим тачно и одсвирати одсек.

Пример 24: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 6–11, секунда.

Тема у прими у такту 12 *tempo (poco animato)* се може цела изводити под десним педалом. Али тек пошто се исти делимично прочисти у такту 11. Овај одсек се такође може свирати и без педала. Код Дебисија је ова тема француска и

пасторална, па ако извођачу синоним за пасторално може бити и педал, нека то искористи.

Од такта 18 први пут имамо излагање "немачке" теме у секунди, касније јој се придружује прима:

The image shows a musical score for two staves, labeled 1 and 2. Both staves are in 2/4 time and marked '1^{er} Mouvt (sans trainer)'. Staff 1 (treble clef) has a dynamic marking 'p (pas en dehors)' and a slur over the notes. Staff 2 (bass clef) has a dynamic marking 'p dolce e semplice' and a slur over the notes.

Пример 25: Дебиси, En blanc et noir, Други став, тактови 18–21.

Део од 26. такта, када се појављују акорди и у прими и секунди, а у динамици *pp* може се изводити на два начина. Дебиси акорде у стакату ставља под лук који траје скоро четири такта. Прима и секунда морају ускладити педализацију. Или ће се одсек свирати без педала, да се створи стакато, или ће се педал мењати на сваком акорду. Преслушавајући звучне материјале дошла сам до закључка да су обе варијанте заступљене.

Јављање "француске" теме у секунди у десној руци са разложеним акордима у левој, може се користити под педалом. С обзиром да тај одсек не представља неку реминисценцију теме с почетка става, него се "француска" тема провлачи кроз нотни материјал константно и сукобљава се са "немачком" или са другим хармонијама, не морамо извршити исту педализацију као на почетку.

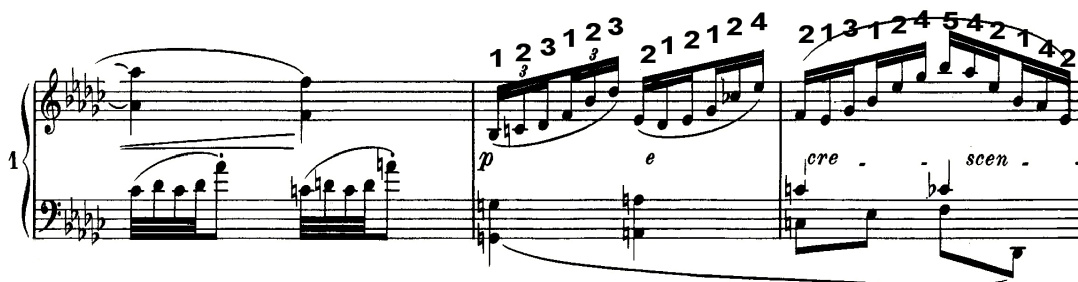
Одсек који следи, у нотама као део 1, *sourdement tumultueux* – тајновито и бурно, представља велики помак у темпу. Потребно је да секунда од самог почетка створи пулс који ће прими олакшати "упад". Цео одсек је поприлично непријатан, те се приликом учења дела препоручује свирање у спором темпу, по могућству и бројање наглас, да би се ритмички пулс усталио. Цео одсек се може свирати под левим педалом. Свакако, треба водити рачуна и о клавирима на којима се свира,

ако су превише "мутни", пулс се неће моћи лако чути, те предлагем да свирају у динамици *pp* али без левог педала. Од такта 57 када прима има *p marqué* препоручује се да се свира *secco*, без педала, да би ратна "турбуленција" имала већег звучног ефекта. Од такта 65 треба истаћи шеснаестине у раложеним акордима секунде, који дају и ритмички пулс над шеснаестинама у десној руци приме. Ако је потребно прима може свирати под левим педалом. Исти принцип примењујемо и од такта 69, хармонску основу чини прима док секунда у акордима гради темпо. Од одсека *rosò rii*, "ратни вихор" се наставља. Одсек се може свирати под левим педалом, и прима и секунда, у зависности од клавира. Прима мора истаћи десну руку у такту 77, који подсећа на почетак средњег дела овог става. У такту 79 поново се јавља "лутеранска тема" те њу и треба истаћи у односу на остали материјал. У такту 91 током разраде "немачке" теме појављују се "војне трубе" у секунди у динацима *mf* да би их касније у делу са ознаком *alerte (sempre animato)* оба клавира изводила. Цео одсек одише војничком атмосфером. Дебиси мајсторски атмосферу овог става још више драматизује од дела *molto tumultuoso* – веома бурно, користећи тремола у прими и акцентоване октаве у секунди. Врхунац "борбе" целог става је у делу 3, са ознаком *joueux*, где се темпо мало и смирује.

Дебиси нам даје можда будуће музичко разрешење битке, ако не и целог Првог светског рата у делу 4, темпо с почетка става у динамици *ff* чују се "војне трубе" унисоно у прими и секунди. Део незахвалан због различите извођачке природе пијаниста, после силних динамичко-техничких узбуркавања сада оба музичара свирају исти материјал на исти начин – може доћи до неједнаке артикулације. Још једном се појављује "немачка" тема од 149. такта *un peu animé (expressif et recueilli)* – изражајно и сажето и из ње извире Марсељеза коју прво доноси секунда, потом и прима. На Марсељезу се надовезује "француска" тема која нас уводи у финални део овог става. Симболично, француски народ побеђује непријатеља.

Пред *mouvt du débu*, потребно је направити цензуру и у постепеном појачавању завршити овај став.

"Мом пријатељу, Игору Стравинском"⁵⁴, пише у посвети Трећег става Дебисијеве композиције *У белом и црном*. Већ на самом почетку прави се занимљива атмосфера када прима у тридесетвојкама излаже свој почетак теме. Ако узмемо у обзир епиграф Шарла д' Орлеана "Зимо, ти си таква битанга", не чини ли нам се да овим мелодијским покретом можда жели дочарати неки хук ветра? Секонда се придружује прими у другом такту. Ритмички, веома проблематично место. Ознака *Cédez* – успорити, важи и за приму и секонду и некада може доћи до размимоилажења јер је веома мало простора остављено за успоравање. И следећи такт може бити незгодан, сада због малог убрзавања и наизменичног свирања оба клавира. Читав овај одсек обилује успоравањима и враћањима у темпо. Обоје музичара морају бити веома уиграни и звучати заједно па опет, све те промене се морају дешавати спонтано, а то је поприлично тешко. Од такта 11 у прими имамо поново излагање тридесетдвојки, али овога пута, тематски материјал се развија те доводи до унисоног свирања оба клавира у оваквом ритмичком покрету. Треба обратити пажњу на такт 19, и унети одређену дозу драматике. Део под бројем 1 доноси нам ознаку за темпо *poco meno mosso*. Секонда има тему коју гради из *dolce espressivo*, док је прима само хармонска пратња. Следи постепено појачавање динамике да би потом у 35 такту, *Au Mouvt*, уследио *piano*, и промењене улоге, тему овога пута има прима. Такт 39 представља технички проблем за секонду, веома незгодне триоле по црним диркама. Најбитнији је, свакако, у решавању овог проблема прсторед, те је једно од могућих решења следеће:



Пример 26: Дебиси, *En blanc et noir*, Трећи став, тактови 38–40, прима.

⁵⁴ Debussy, Claude, *En blanc et noir*, [Partiture], Paris, Durand Editions Musicales, 1915.

Следи брзи *stringendo* у такту 43 и затим *Au Mouvt*, материјал сличан са тактовима 19–20. Посебна пажња се мора обратити на акценте *sff* у секунди, као и на шеснаестине у динамици *piano*, такође и на акцентоване терце у прими.

Од такта 49 следи *Tempo meno mosso*, Дебиси даје ознаку клавирима *delicatamente* – нежно. Прима наизменично изводи акорде. Обратити пажњу на чист текст. Што се тиче педализације у прими, с обзиром да је цео одсек под луком, можемо користити десни педал, али на начин да га прочишћавамо на сваком следећем акорду. Пошто композитор даје динамику *pp*, ови акорди се могу и демфовати. Дебиси не даје одреднице за тоналитет на почетку дела, те акорди обилују снизилицама, повисилицама и разрешилицама. Цео одсек који следи је базиран на постепеним појачавањем, потом наглим одласцима у динамику *piano* и обрнуто.

Од дела 2, и ознаком *L' istesso Tempo, ma ritornare poco a poco au Mouvt* – Дебиси нас постепено враћа у почетни темпо. Пијанисти морају обратити пажњу на то колико ће правити убрзавање. Може се десити да претерају те да почетни темпо звучи превише брзо. Ако се то и деси, што је свакако веома лоше, ипак постоји могућност да се темпо смири и то у такту 86. Цео одсек, од такта 84 и ознаке *au Mouvt* је заправо реприза почетка дела са изузетком такта 96 где се развија материјал Трећег става. Поново примећујемо обилато коришћење акцената као и ефеката *subito piano*. У свим овим деловима, можемо обилно користити десни педал.

Ритенуто у такту 108, доноси нам и мали прекид пред репетитивне тонове у прими. Секонда води мелодију у хроматици у терцама. Десни педал се мора мењати на сваком следећем акорду. Од такта 125 тематски материјал доносе унисоно прима и секонда док секонда има хроматски ефекат у тридесетдвојкама (ветар с почетка става?). Читава динамика става се постепено стишава: *p – più p – più pp – ancora più pp*, још једном у прими чујемо хук ветра у пасажима и музика нестаје.

Морис Равел – Моја мајка гуска

Било је нечег детињастог и генијалног у карактеру Мориса Равела. Обожавао је децу и уживао у друштву млађих генерација. Измишљао је игре за њих и приповедао приче, те веровао да никада у потпуности није напустио свет чудеса, магије и бајки о принцезама. Вилински вртови, змајеви и Успавана лепотица били су за њега исто толико реални као и за његове мале пријатеље. Жан и Мими, деца породице Годабски познавала су Равела од најранијег периода и били су његови блиски пријатељи. Када год је композитор имао слободног времена налазио је за сходно да их посети и забави. Равел је деци Годабски често доносио поклоне, слаткише или играчке.

Морис Равел је увек изнова уживао у новом забављању Мими и Жана. Некада је секао лутке од папира, или се бацао "на све четири" и јурио их по кући. Деца су често користила његову добру вољу и зачињавала га немилосрдно. Светио им се тако што би их нападао јастуцима, а битка се најчешће завршавала тако што би сви седели загрљени испред камина, уживајући у бајкама. Мими би поспана лежала док је Жан широм отворених очију слушао већ познате приче о Лепотици и Звери, Томи Палчићу или о Ледоронет.

Ида и Ципа Годабски ⁵⁵ започели су са музичким образовањем своје деце још од раних дана. Син Жан је показивао одређени таленат, али се кћерка Мими одупирала вежбању. Да би их подстакао да уче и своје време проводе за инструментом, њихов *grand ami barbu* (у то време Равел је носио браду) је одлучио да компоује посебне четвороручне композиције које би они могли заједно да вежбају и одсвирају. Узео је пет њихових омиљених бајки: *Успавана лепотица*, *Тома Палчић*, *Ledoronett*, *Лепотица и Звер* и *Вилински врт* и написао предивну свиту *Моја мајка гуска – Ma Mere l'Oye*.

⁵⁵ Пољска фамилија из Париза, дугогодишњи Равелови пријатељи. Xavier Sурgien, Ципа Годабски (1874–1937), његова жена Ида Годабски (1872–1935).

Због сопствене детињасте природе и поетске имагинације, Равел се одлично "снашао" у приповедању бајки кроз музику. Никада заправо није дошао толико близу детињем срцу, истини и неискварености, као у овим једноставним али изврсним комадима који су напуњени посебном, деликатном и искреном осећајношћу јединствене врсте која се не очитује скоро ни у једној његовој композицији. У свити *Моја мајка гуска* Равел као да је заборавио на одређену резервисаност коју је имао према спољашњем свету и овде у потпуности отворио своје срце како извођачима тако и слушаоцима. Његов композиторски стил показује нам правац који се креће у зачараној једноставности и свежини инспирације.

Прва композиција у овој свити-бајки је *Павана за успавану лепотицу* – *Pavane de la Belle au bois dormant*, написана у двогласном контрапункту. Ово је спора, кратка игра (има само 20 тактова) мистериозног и дражесног шарма, толико другачија од Равелове раније композиције *Павана за умрлу инфанткињу*. И управо та бескрајна једноставност представља и највећи извођачки проблем у овом ставу, а самим тим и непријатан проблем са којим се сусрећемо на почетку свите. Секонда излаже једноставну мелодију у а-молу. Не превише драматичну, не преспору, сасвим суздржану и сневалачки далеку, каква и треба да буде једна успаванка. Она је захтевна и по савршеном миру који мора да влада од самог почетка а за разлику од осталих композиција, где се доста често крајње свечано уводи у почетак композиције, Павана као да има за задатак да да̂ тек наговештај, мало вилинског праха на диркама које треба покупити прстима.

Припремајући а и свирајући ову композицију често сам имала недоумицу како да разрешим проблем педализације. Да ли почетак начинити "сувим" и оставити умећу легата у прстима да исприча своју причу или пак обојити мелодију педалом. Сматрам да чак ни пуни десни педал није најбоље решење, можда је боље користити полу-педал, компликован и деликатан процес педализације. Разрешење свакако зависи и од клавира на којем имате прилику да свирате као и од тренутне ситуације у којој свирате. Познате су мане пијаниста да услед треме претерано користе педал, тако да у том случају не би било згорег заборавити на било какво продужавање и бојење нота овим начином.

У 4. такту секунди се придружује прима која такође у свом извођењу мора садржати лакоћу успаванке и бити у изразу иста као и секунда. Секунда даље, од 4. такта има сличан проблем са педализацијом. У десној руци се појављују хроматска кретања док прима има мелодију. Идеално решење би ипак можда било, кратак полу-педал, који би обојио цео став и учинио га бајковитим.

Не смемо заборавити и на генералну динамику која не иде даље од динамике *piano*. С тим у вези, треба мислити и у правцу коришћења левог педала током целе композиције. Ако је клавир превише "мутан", може се одустати од ове комбинације. У сваком случају можда не би требало комбиновати делове са левим и делове без левог педала, јер ако је звучна разлика очигледна, мирноћа успаванке може бити поремећена. Уосталом, приликом шапутања, а сматрам да се у тој динамици идеално приповедају приче, ако се повиси глас, концентрација може нагло да се прекине, и повишени глас да изненади. Слична ствар може да се деси и са левим педалом у овој првој композицији.

Следећа бајка коју Равел музички описује је *Тома Палчић – Petit Poucet*. Бајка коју је написао Шарл Перо⁵⁶ говори о деци сиромашног дрводеље коју је овај услед неимаштине оставио у шуми. На Равеловој партитури постоји следећи цитат: "Он (Тома Палчић) је веровао да може лако да пронађе пут пратећи мрвице хлеба које је бацао где год је пролазио; био је изненађен када је видео да ни једне једине мрвице нема: птице су дошле и све појеле".⁵⁷

Музика описује Палчићев очај и зов гладних птица. Поново композицију започиње секунда, лествичним кретањем у терцама. Равел даје ознаку за легато преко четири такта тако да је потребно што мирније одсвирати сам почетак, што опет представља проблем за себе. Решење педализације би било нешто слично првој композицији, *Павана за успавану лепотицу*, користити или полу-педал или десни педал не користити уопште. Уколико се узме превише спор темпо, иако је ознака за темпо *Très modéré*, констатни легато може бити прекинут, самим тим у први план ће изаћи пијанистичко неумеће свирања *piano*. Током

⁵⁶ Charles Perrault (1628–1703), француски писац бајки међу којима су најпознатије Црвенкапа, Успавана лепотица, Мачак у чизмама.

⁵⁷ Ravel, Maurice, *Ma Mere l'Oye*, [Partiture], Paris, Durand & Fils, 1910, прев.аут.

година рада, приметила сам да студенти имају проблем са прсторедом, нарочито приликом прелаза, то јест скокова, који се појављује већ у првом такту (на крају), као и скок са другог на трећи, и тако даље. Ако прате логичан прсторед који намеће партитура, дакле ако горњу деоницу свира десна а доњу лева рука, доћи ће до прекида у легату, самим тим пијанисти ће похрлити ка педалу приликом чега долази до непотребног замућења. Идеално решење би било да се скокови пребаце на леву руку која би у том случају свирала у терцама остављајући десној руци довољно времена да се припреми на даље лествично кретање.

Très modéré ♩ = 66 **SECONDA**

pp leva leva leva

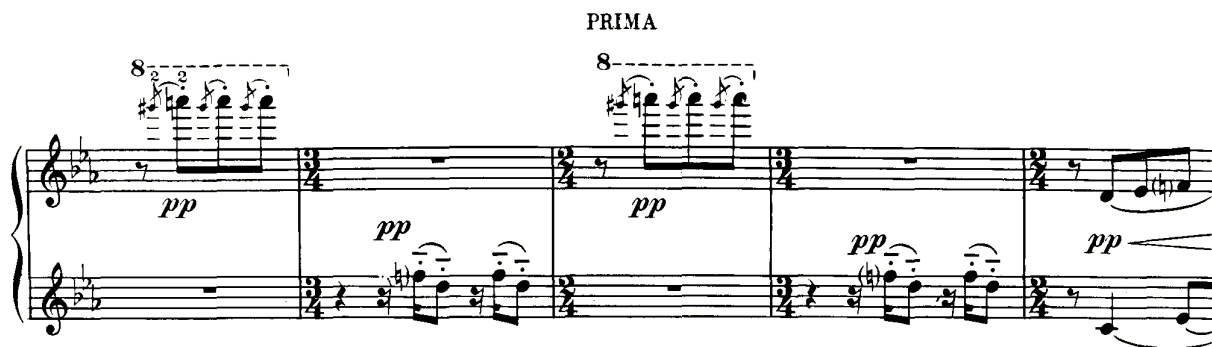
leva leva leva

Пример 27: Равел, Ма Мере л'Оје, Petit Poucet, тактови 1–4, секунда

Легато покрет је константан у секунди у целој композицији и потребна је одлична концентрација као и довољна опуштеност руку да би мелодија могла да се "ваја" са малим крешендима и декрешендима. Може се на почетку користити и леви педал али треба добро размислити у ком тренутку треба да се прекине јер динамички план композиције иде до динамике *forte*.

Често током извођења *Томе Палчића* долази до "гурања" између приме и секунде што се треба решити правилним положајем руку оба извођача.

Прима у неколико наврата преузима на себе улогу приповедача мелодије а никако не треба заборавити ефекат "гладних птица" од 51. такта. Иако су ови ефекти написани у динамици *pp*, можда их треба мало више истаћи да би "ку-ку" ефекат добио на значају.



Пример 28: Равел, *Ma Mere l'Oye, Petit Poucet*, тактови 51–55, прима

*Ледоронет, ружна царица Пагода*⁵⁸ је кинеска сцена у минијатури, брилијантна са својим "звечкањем" кристалних звона које формирају зачарану тематику бајке о царици Пагоданаца. Две мелодије, прва весела и друга спорија, појављују се прво одвојено, затим у исто време. Бајка о Ледоронет је узета из приче Грофице Мари д'Оноа⁵⁹ под називом *Serpentin Vert (Зелена змија)*.⁶⁰ Бајка је настала у 17. веку и описује прелепу принцезу коју је зла вила проклела на доживотну ружноћу. Назвали су је Ружница (*Laideronnette*) и она као таква је осуђена на изолацију. Ружница борави у удаљеном замку, скоро на крају света. Тамо упознаје велику, зелену змију, Серпентин Верт, са којом ова одлази на море пловећи у малом чамцу. Ружница и змија се насукају на острво на којем живе мала бића – Пагоданци, чија су тела направљена од кристала, порцелана и драгих камења. Равелова музика описује следећу сцену:

(...)Скида се и улази у каду. Пагоданци и Пагоданке почињу да певају и свирају на својим инструментима. Неки су имали теорбе направљене од орахове љуске; други су имали виоле направљене од љуске бадема, а све је било саздано у складу са њиховим величинама (...)⁶¹

⁵⁸ У програмима се најчешће користи овакав превод мада би бољи био: Ледоронет, ружна царица Пагоданаца а дословно Ружница, царица Пагоданаца (*Laideronnette, Impératrice des Pagodes*).

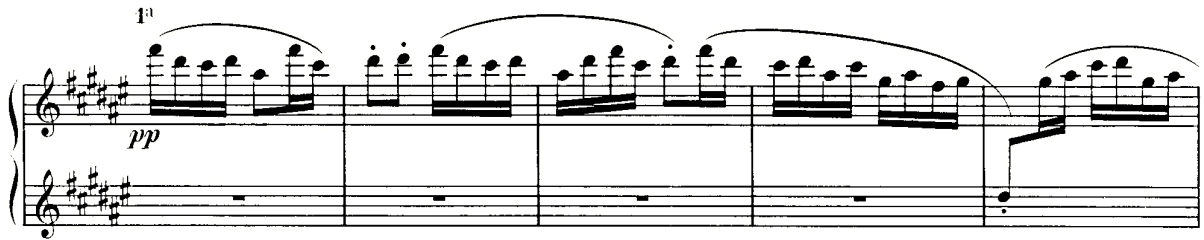
⁵⁹ Countess Marie d'Aulnoy, рођена Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, (1650–1705), француска списатељица бајки и романа о дворским интригама. Најпознатија по делима *Приче о вилама* и *Нове приче, о вилама и моди*.

⁶⁰ Ауторка описује змију као биће "зелених крила, шареног тела, белих чељусту, огњених очију, дуге, накомстрешене косе", те се чини да више подсећа на змаја него на змију.

⁶¹ Ravel, Maurice, *Ma Mere l'Oye*, [Partiture], Paris, Durand & Fils, 1910. прев. аут.

Ледоронет постаје царица Пагоданаца и венчава се Зеленом змијом, која се истог тренутка претвара у предивног, младог принца, а њено проклетство се скида, као и ружноћа, те следи оно што сви знамо...И живели су срећно до краја живота...

Кристалну мелодију, брилијантног карактера износи прима у дисканту, Пагоданци и Пагоданке свирају и певају.



Пример 29: Равел, *Ma Mere l'Oye, Laideronnette, Impératrice des Pagodes*, тактови 9–13, прима

Иако је Равел дао ознаку за темпо *Mouvt de Marche*, не треба претеривати у темпу јер ће прима имати велики проблем са чистим и тачним свирањем ако секунда узме пребрз темпо. Педализација је на почетку дела поприлично јасна и не постоје никакве недоумице. Средњи део композиције, када се јавља друга тема, износи секунда. У односу на први део дела који је обиловао шеснаестинама, овај део потпуно контрастира. Често се дешава да секунда подиже темпо у овом делу, шта због потребе да покрене мелодију која је поприлично статична, шта због страха о незанимљивости свирања. Треба бити веома опрезан по том питању јер се касније секунди придружује прима излажући прву мелодију у шеснаестинама. Једна од варијанти разрешења овог проблема је у томе да се у средњем делу евентуално узме бржи темпо који ће покренути мелодију у четвртинама и пред наступ секунде евентуално га спустити на почетни темпо.

Генерално, треба водити рачуна да средњи део композиције који је у динамици *forte*, не треба доводити до екстрема и претеривати у динамици јер ће тиме ипак бити нарушена идеја овог дела, где су једни од главних ликова "бића од кристала, порцелана и драгог камења". Такође секунда треба да води рачуна о правилно узетом темпу.

Разговори Лепотице и Звери – Les entretiens de la Belle et de la Bête (по причи Жан-Мари де Бомон ⁶²) садржи разговор (*Mouvement de Valse tres modéré*) између несрећног принца, трансформисаног у звер и саосећајне младе принцезе која је уплашена од изгледа страшне звери. Равел у својој музици користи следећи цитат:

"Када помислим колико си само доброг срца, не изгледаш ми тако страшно"

"Да, заиста сам доброг срца, али сам и монструм"

"Има много мушкараца који су монструознији од тебе"

"Да сам мудар, измислио бих лепо комплимент да ти се захвалим, али ја сам само звер"

"Лепотице, да ли желиш бити моја жена?"

"Не, Звери!"

"Умрећу срећан пошто сам имао задовољство да те још једном видим"

"Не, моја драга Звери, нећеш умрети; живећеш да би ми био супруг"⁶³

Звер је нестала, а Лепотица виде крај својих ногу принца, лепшег од саме Љубави, који јој се захвалио на разбијању чаролије. Неки делови ове композиције подсећају на музику Ерика Сатија, аутора кога је Равел изузетно ценио и изводио на концертима.

Уводни валцер, који се прожима скоро кроз цело дело нам доводи атмосферу ове композиције. Потребно је обратити пажњу на темпо већ од самог старта. Иако је у питању валцер, треба знати да је дело конципирано као разговор, дијалог, и да нема места претераној журби. Педал се реализује поприлично једноставно. Секонда га коригује у сваком такту са задршком на првој четвртини. Излагање мелодије мора ићи у правцу занимљивости разговора, ако стално у једној динамици нижемо тематски материјал, постојаће одређена незанимљивост у целој реализацији. До динамичког развитка композиције долази у њеном другом делу, где нас очекује и прави разговор Лепотице и Звери, с тим што је деоница Звери препуштена секунди а Лепотице прими. Извођачи нарочито воле, а са њима и ја, да

⁶² Jean-Marie Le Prince de Beaumont (1711–1780), француска списатељица, најчувенија по бајци Лепотица и звер.

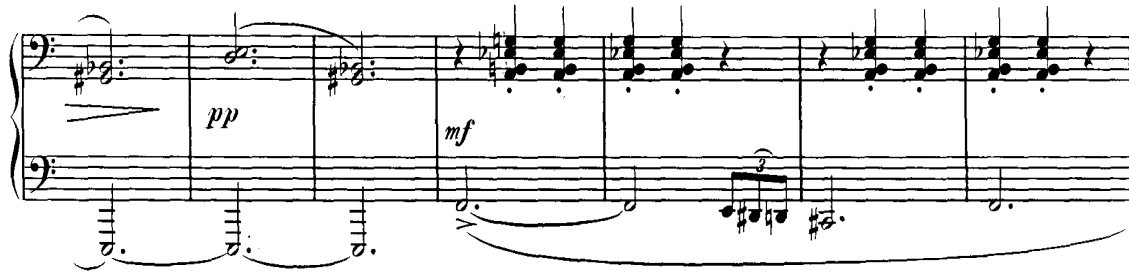
⁶³ Ravel, Maurice, *Ma Mere l'Oye*, [Partiture], Paris, Durand & Fils, 1910.

истакну деоницу Звери, уношењем, макар на привид, нечег бруталног у свирању у секунди у басу.



Пример 30: Равел, *Ma Mere l'Oye*, *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, тактови 49–52,
секунда

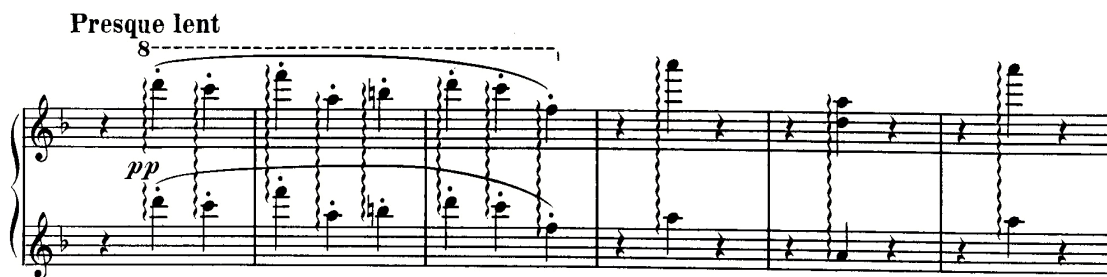
Ако је први пут претња Звери била у динамици *pp* следећи пут ће бити много убедљивија у *mf*.



Пример 31: Равел, *Ma Mere l'Oye*, *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, тактови 59–65,
секунда

Овакве "зверске" испаде смирује деоница Лепотице коју има прима. Једна од кулминације је пре *1er Movt*, када нам и сам аутор даје предлог да убрзавамо и идемо у крешендо. Из разговора се назире нестрпљење као и немоћ звери да се помири са својом чудовишном судбином. У *1er Movt* још једном долази до смиривања страсти и можда помирења Звери над својом судбином, да би ускоро, у последњем крешенду, сва чаролија била збачена, лепота Звери (зачараног принца) се напослетку показала и љубав може да цвета у својој победи над злим и ружним. Технички су посебно проблематични тактови са ознаком *Animez*, где од 85. такта па све до ознаке *Assez vif*, лева рука секунде мора бити изузетно ритмички прецизна у

триолама, разговетна и свакако педантно одсвираног нотног текста. Често се услед претеране брзине превише брзо прелази преко хроматике тако да репетиција тонова није могућа. Све то доводи до нејасног и "замуљаног" свирања. Можда је боље узети нешто опрезнији темпо да би се све фигуре исвирале до краја. У делу *Assez vif*, темпо се дупло убрзава. Такође треба бити опрезан у коришћењу педала јер ако се у брзини заборави на прочишћавање, а ако паника ухвати руке, тада нога остаје превише на десном педалу и цео одсек може да звучи ужурбано и нечисто. Слична ситуација се секунди дешава од 135. такта, с тим што се фигура у басу продужује на неколико тактова, самим тим и могућност нечистог свирања. Цео одсек треба одсвирати са великим убрзавањем да бисмо достигли темпо *Vif*, који је и овога пута дупло бржи. Проблем тачног свирања леве руке можда може да се реши вежбањем триола у лаганом темпу а касније у темпу који се убрзава. На крају оваквог вежбања потребно је цео део одсвирати у брзом темпу јер једино тада се може увидети да ли је претходни начин вежбања имао ефекта. У 164. такту и делу са ознаком *Preseque lent*, одиграва се спуштање темпа, спуштање динамике, десни педал се може обилно користити уз евентуално прочишћење на шеснаестинама. Последњи разложени акорд који почиње у секунди треба држати под десним педалом и ако је потребно читав сегмент денфовати левим педалом. Поготово од дела када прима у разложеним октавама последњи пут излаже мелодију.



Пример 32: Равел, *Ma Mere l'Oye*, *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, тактови 164–169, прима.

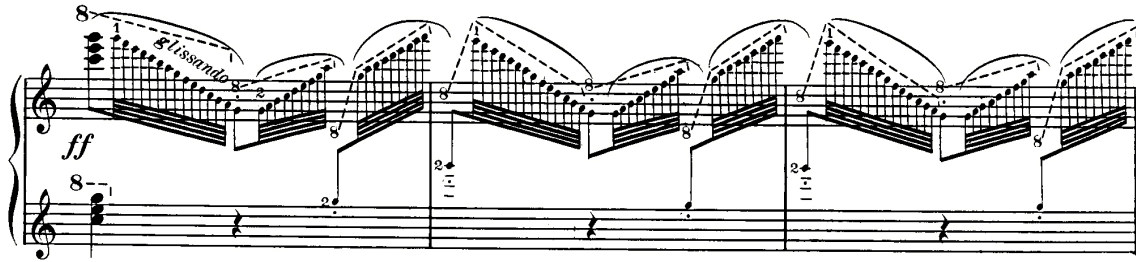
Финале свите које носи ознаку *Lent et grave* и делује као магична башта осликана деликатним акварелом. *Вилински врт – Le jardin féerique* у потпуности звучи као похвала лепоти; овде Равел даје опис оног другог света који га увек

инспирише, света маште, који му је више значео него овоземаљски свет. Морис Равел је често покушавао да "побегне" од реалности, посматрао је живот можда више но што је у њему учествовао и уживао, преферирао је да створи сопствени свет, нестварни свет, са људима и вилама и механичким чудесима, где зли ветрови насилних емоција никада не дувају.⁶⁴ Ове ствари су га инспирисале и њих је преточио у музику. Тек тада је могао бити у потпуности сигуран да га нико неће оптужити за сентиментализам. Некима је Равелова музика деловала бездушном, ломљиво и деликатно али можда без дубине, као музика понекад дотакнута "малициозношћу". Чак су га оптуживали за површност, али ако је то и било тачно то је била површност онога уметника који исмејава показивање сопствених емоција свету чије су и саме превише јаке и испитивачке. Ова Равелова осећања каткада су избијала из маске индиферентности и управо су те скривене емоционалне дубине и ограничене емоције оно што Равелову музику чине тако интригантном и у исто време очаравајућом.

Са извођачке стране, као и до сада у целој Равеловој свити *Моја мајка гуска*, музичарима је остављено да на мало простора искажу све емоције и фантастичност овог дела. Почетак става често може звучати крајње нервозно јер је претходни став *Разговор Лепотице и Звери* имао своју емоционалну динамику. Можда се ова нервоза може превазићи тиме што ће се узети мало покретљивији темпо, никако бржи. И прима и секунда морају обратити пажњу да звуче уиграно јер до унеједначености често може долазити онда када се изводе веће нотне вредности, као у овом случају. Половине и четвртине је често напорно избројавати до краја те због тога долази до унеједначености у заједничком музицирању. По динамици овај став можемо посматрати као пандан првом ставу, *Павана за Успавану лепотицу*. Динамика почиње из *pp*, мелодија је једноставна, прозрачна, не можемо је ухватити, вилинска крила су превише крта за наше прсте. Секонда мора осмишљено да користи педал. Препорука је да га мења на свакој четвртини. Ако се жели направити посебан колорит, може се користити и леви педал који би требало напустити у такту 20 када се прелази на динамику *piano*. Посебну раздраганост пијанисти осећају од поновног враћања у динамику *pp*, и признајем и сама нисам

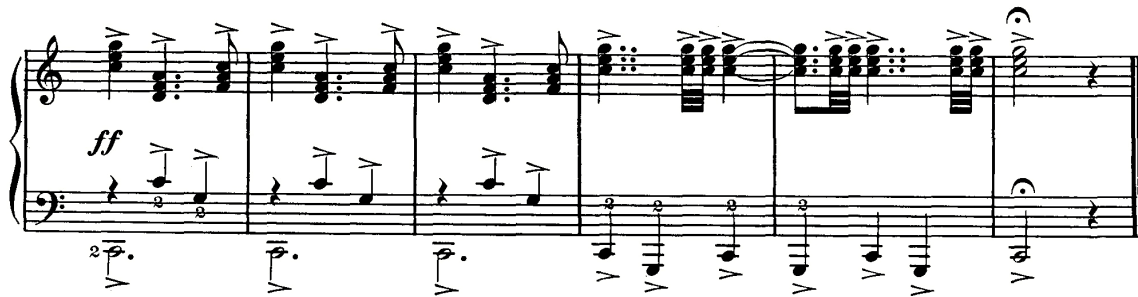
⁶⁴ Goss, Madelaine, *Bolero: The Life of Maurice Ravel*, New York, Henry Holt and Company, 1940, 133.

успела да одолим тој Равеловој магичности када у разложеним акордима које има секунда и акордима и мелодији у прими заиста и зароните у мирисе вилинске баште и осећате сву магију која вас прожима до краја става. Поновни повратак на основни темпо нам даје више психолошку припрему а доноси и мелодију са почетка става. Та припрема нам је потребна за ватромет боја, емоција, колорита, распршавање бљештавог вилинског праха који се расипа у глисандима прима



Пример 33: Равел, Ма Мере л’Оуе, Le jardin féerique, тактови 49–51, прима

и акордима секунде.



Пример 34: Равел, Ма Мере л’Оуе, Le jardin féerique, тактови 49–54, секунда

Потребно је мудро контролисати динамику секунде, чак и ако пише *ff* морамо обратити пажњу на технички проблем свирања глисанда и није пожељно да драматично излагање секунде покрије по динамици приму и тај ефекат прозрачности доведе до грча.

Мими и Жан Годабски били су превише мали да би умели да изразе захвалност Морису Равелу који је за њих написао свиту за клавир четвороручно *Моја мајка гуска*. Уметник се надао да ће мали пијанисти који су му и били инспирација умети да одсвирају ово дело јавно, на концерту. Мала Мими је била потпуно паралисана од страха од изласка пред људе, те је, како се и дало

очекивати, одбила да вежба до даљњег. Равел је морао на крају да одустане од такве идеје.

Оригиналну верзију композиције Моја мајка гуска (за четири руке) на крају су извели ученици Маргарите Лонг⁶⁵: Кристин Верже, која је тада имала шест година и десетогодишњи Жермен Дурами. Концерт је одржан у *Societe Musicale Independante* 1910. године. Ово друштво је основано у пролеће те године као опозиција *Societe Nationale de Musique*⁶⁶ и *Schola Cantorum*⁶⁷, од стране групе младих музичара који су сматрали да су те старе групе само скуп људи са предрасудама а у корист класичне школе.

⁶⁵ Marguerite Long (1874–1966), француска пијанисткиња, премијерно извела Равелов "Купреов гроб" као и клавирски концерт у Ге-дуру, истог аутора.

⁶⁶ Основана 1871. у намери да промовише француску музику. Оснивачи били Роман Бусин и Камиј Сен-Санс, а чланови Жил Масне, Габријел Форе.

⁶⁷ Приватна школа у Паризу, основали су је 1894. године Шарл Борд, Александер Гилман и Винсент д'Инди. Њихови ученици чинили су истакнуте фигуре музичког света 20. века.

Морис Равел – Шпанска рапсодија

Једна од занимљивости везаних за ово Равелово дело је свакако и та што се може изводити и као композиција за два клавира и за клавир четвороручно. Свакако да је обилата и густа хармонизација као и више него изузетна транскрипција овог оркестарског дела раскошнија за извођење на два клавира али не смео заборавити ни другу варијанту. Морис Равел оставља довољно простора за секунду да на једној клавијатури комотно наступа у басу а такође веома успешно и прима може да натупи у својој деоници. Овога пута занимаће нас искључиво педализација за два клавира јер скромно сматрам да, ако је пригодна прилика за то, *Шпанску рапсодију* треба изводити тако јер пијанисти могу комотно, без ограничења које пружа положај тела и руку приликом четвороручног свирања, извести све замишљене идеје.

I Prélude à la nuit – Прелудијум ноћи

Овај став, као и што смо често пута до сада напомињали, не треба форсирати у темпу али опет, потребан нам је одређени музички ток. Равел даје ознаку за темпо – *Modéré* – умерено, динамика је скоро нечујна – *ppp*. Прима би требало да користи леви педал а такође можемо применити и полупедал или чак и вибрирајући педал.

The image shows a musical score for the first five measures of the first part of the first prelude of Maurice Ravel's Rhapsodie espagnole, for the first piano part. The score is in 3/4 time and marked 'Modéré'. The first staff is for the right hand (PRIMA) and the second for the left hand. The right hand starts with a piano (ppp) dynamic and a slur over the first five measures. The left hand starts with a piano (p) dynamic and a slur over the first five measures. The key signature has one sharp (F#).

Пример 35: Равел, Rapsodie espagnole, Prélude à la nuit, тактови 1–5, прима

Динамика се повећава али не прелази динамику *piano*. Секонда наступа у 4. такту и требало би да се користи леви педал. Слични принципи са малим крешендима и декрешендима се примењују и у наставку дела. Мелодија приме је обogaћена и унутрашњим хармонским тоновима. У такту 14 мелодију преузима секонда да би у такту 16 оба клавира имала унисоно мелодију. Због природног, непрекидног тока мелодије на прелазу 17. у 18. такт препоручљиво је користити следећи распоред руку.

The image shows a musical score for two staves, labeled '2a' and 'desna'. The score consists of six measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic marking. The second measure has a *desna* marking. The third measure has a piano (*p*) dynamic marking. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic marking. The fifth measure has a piano (*p*) dynamic marking. The sixth measure has a *ppp* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Пример 36: Равел, *Rapsodie espagnole*, *Prélude à la nuit*, тактови 17–22, секонда

У секунди имамо прсни педал на тону *ce*. Динамика у оба клавира је изузетно тиха да би се од такта 28 постепено појачавала. Равел такође даје знаке за успоравање као и повратак у главни темпо, такт 32.

Пијанисти морају обратити пажњу на део од такта 33 – *un peu ralenti*, јер оба клавира имају унисоно деоницу. Мотив у осминама се провлачи током целог става. Такт 44 доноси нам каденцу у прими. Потребно је да оба клавира држе педал.

Cadenza ad lib

1^a *pp*

2^a *pp* *suivez*

Пример 37: Равел, *Rapsodie espagnole*, *Prélude à la nuit*, такт 43, прима

Од такта 53 следе каденце у оба клавира с тим што секонда има сличну деоницу какву је имала прима. Овога пута цео хармонски потез обogaћен је и хармонијама у прими који могу да "служе" као боја и не треба се оптерећивати метричком прецизношћу. Читаво каденцирање се завршава у такту 54 где се враћамо у *tempo primo* и у динамици *pp* завршавамо цео Први став.

II Malagueña ⁶⁸

Други став *Шпанске рапсодије* је плес. Ознака за темпо је *Assez vif* и играчки карактер се задржава током целог става. Секонда започиње у динамици *ppp* у веома живахном ритму. Потребно је да се истакну сви написани акценти. Може се користити леви педал али не и десни. Прима се придружује секунди у 13. такту у арпеђо акордима. Незгодан мелодијски материјал следује прими у виду хроматике. Адекватан прсторед може решити проблем.

⁶⁸ *Malagueñas* – традиционални стил андалузијске музике, изникао из ранијих врста фанданга из области Малаге.

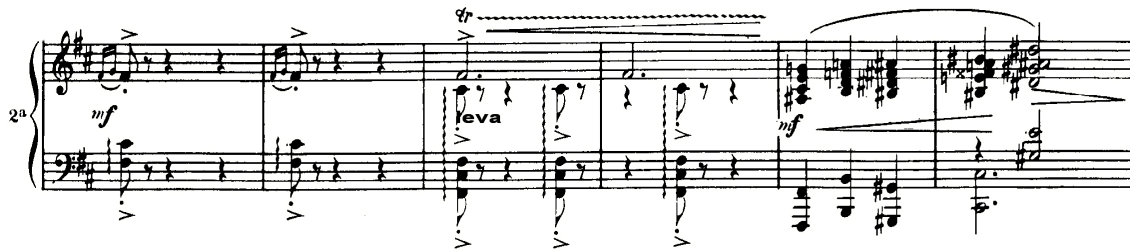
Пример 38: Равел, Rapsodie espagnole, Malagueña, тактови 15–21, прима

Динамика се смирује и прима и секунда имају исти покрет у десној руци. Такт 35 нам доноси нови тоналитет и нови тематски материјал. Део који следи од одсека са ознаком *Au tout* подсећа на пребирање акорада по гитари а такав је мотив и омиљен код композитора који су желели да дочарају све фантастичне карактеристике шпанске музике.

Пример 39: Равел, Rapsodie espagnole, Malagueña, тактови 48–53

Прима даље доноси акорде. Можемо их обојити десним педалом.

У такту 50 у секунди имамо трилер у горњем гласу. Разложене акорде би требало да свира лева рука:



Пример 40: Равел, Rapsodie espagnole, Malagueña, тактови 48–53, секунда

Од такта 62 и прима и секунда имају унисоно мелодијски мотив из 35. такта и поново следи препознатљив шпански мотив. Део са ознаком *Lento*, 73 такт, представља мали предах у темпу. Овај речитативни део даје нам импровизаторску мелодију у десној руци приме док секунда боји мелодију хармонијом.

Реминисценција теме с почетка Првог става *Шпанске рапсодије* следи у такту 79. Као и на почетку, требало би користити оба педала. *Tempo primo* се јавља у такту 83 и у хроматском низању акорада у динамици *pp* у оба клавира доноси крај. Да би се стекао утисак легата мелодије у горњем гласу потребно је користити следећи прсторед:



Пример 41: Равел, Rapsodie espagnole, Malagueña, тактови 83–88

III Habanera⁶⁹

Равел даје ознаку за темпо *En demi-teinte et d'un rythme las* – Полутоновни и уморан темпо. Док лева рука приме даје стални импулс овом плесу, десна рука је та која прелудира акорде. Оног тренутка када прима напусти ритам, исти преузима секунда те добијемо један константни пулс који се прожима током целог става. Постоје две врсте ритма у овој хабанери; у триолама и са шеснаестинском паузом. Коришћење педала у прими може бити на свакој четвртини поготово од такта 9.

Пример 42: Равел, Rapsodie espagnole, Habanera, тактови 6–10

Битно је направити ту малу ритмичку разлику и пазити да секунда са својом шеснаестином "не упадне" у триолу:

Пример 43: Равел, Rapsodie espagnole, Habanera, тактови 32–36

⁶⁹ Врста популарне кубанске плесне музике 19. века, развила се из облика контраданце.

Динамика целог става се креће у динамици *piano* са изузетком пар тактова у јачој динамици. Од такта 30 мотив у десној руци се понавља нешто измењен у секунди у такту 44, затим поново наступа прима у такту 48 и секунда у такту 53. Повратак у темпо је од такта 55 и цела динамика се смирује. На крају става Равел даје ознаку *en s'éloignant* (одлазећи).

*IV FERIA*⁷⁰

Представља прави врхунац целог дела. У веома брзом темпу је и често у динамици која иде до *fff*. Почетак става је динамички веома миран. Прима мора да свира са записаним акцентима. У 6. такту имамо два пасажа – један у прими и један у секунди. Не треба се оптерећивати метричком прецизношћу и усклађивањем оба клавира већ је потребно оставити да пасажи буквално прелете преко клавијатура.

Ритам секунде у 10. такту мора бити прецизан и не сме се дозволити да се убрзава. Ако до тога дође, прима може имати проблеме да тему у такту 14 изведе како треба. У секунди од такта 10 Равел даје ознаку *ppp* и ако је потребно може се користити леви педал, али ако су клавири превише "мутни", можда је боље да се одустане од те идеје. У такту 16 следи идентичан случај са псажима као на почетку. Најбоље је да се десни педал држи све време пасажа.

Мотив који ће се разрађивати током целог става прима даје у такту 27. Обратити пажњу на горњи глас поготово приликом вежбања, јер када се став доведе до правог темпа а он је изузетно брз, горњи глас ће се и интензивније чути заједно са пулсацијом. Динамика секунде не сме да прекрије динамику прима. Тему касније преузима секунда у *pp* динамици, потом прима. У такту 36 прима има тему с почетка става. У целој *Ферији* Равел користи неколико мотива који се преплићу. Кулминацију А дела става Равел доноси у такту 40 када оба клавира у динамици *ff* излажу тематски мотив. Мелодијска линија је код прима у горњем гласу, а секунде у доњем гласу десне руке:

⁷⁰ На латинском "слободан дан", може се превести и као празник.

Пример 44: Равел, Rapsodie espagnole, Feria, тактови 40–42.

Незгодан технички проблем захтева посебно време за фиксирање акорда а касније је потребан и одређени временски период да шака стекне брзину. Изузетни "шарм" овом делу даје лева рука секунде.

Права ритмичка "посластица" је одсек од такта 51 када се у секунди мења пулс и са три прелази се на пулсацију два.

Пример 45: Равел, Rapsodie espagnole, Feria, тактови 52–54.

Приликом вежбања пијанисти треба да обратe пажњу на заједничке акорде поготово на такт 55 када се акорди изводе наизменично. Динамика иде у крешендо ка такту 59. Репетитивни тонови у десној руци секунде су нешто што морамо веома

вешто извести. Конструкција динамике *fff* од тактова 69 се "руши" у следећим тактовима и доводи до *Ralentissez beaucoup* – велико успоравање које нас води у *tempo modéré*. Иако је спорији темпо, секунда не сме да изгуби пулс. У наставку композиције често ће се смењивати успоравања и делови *a tempo*, динамика је *pp* а педал се може мењати на првој четвртини.

Наставак који следи је сличан првом делу са малим додацима у такту 150, када уместо репетиција у секунди имамо додате трилере као и пасаже. Педал се може користити на свакој четвртини. *Un peu retenu* из динамике *fff appassionato* прелази са великим декрешендом у коду а затим у темпо *un peu plus anime* – мало живље. Ритам је специфичан због дуоле у левој руци секунде. Неугодан ритмичко-технички део је у такту 178 јер у великом крешенду и хроматици све прелази у динамику *ff*. Због малих нотних вредности постоји тенденција да се жури. Унисоно наступи оба клавира као и пасаже доводе нас на крај става и ове пламтеће *Шпанске рансодије*.

Морис Равел и Емануел Шабрије

Однос Мориса Равела и Емануела Шабријеа (1841–1894) може се описати као "дивљење које никада није утихнуло" и "константна љубав"⁷¹, јер Шабрије је пратио Равела од почетка његове каријере до краја свог живота. Не постоји скоро ни једно Равелово дело где се Шабрије није осликао као филигран и био посредник у царству "musique adorable".

Када му је било шеснаест, још као млади студент Конзерваторијума, Равел је желео је да упозна човека кога је већ сматрао својим духовним вођом. Имао је прилике да оде у Шабријеов дом са својим пријатељем Рикардо Вињесом⁷² и одсвира *Три Романтична валцера*. Модалност Трећег валцера, пентатоника, неочекивани хармонски обрти, хармонски и мелодијски педали, обилно коришћење кварта – су само неки од почетних материјала које ће Равел користити у свом музичком језику. Негде у то време, 1893., Равел је компоновао *Sérénade grotesque* за клавир и по сопственом признању написао их је под утицајем Шабријеа. Тридесетдевет година касније Равел је Шабријеово име ставио на своје последње дело – *Don Quichote à Dulcineé*.

Морис Равел нам у својој аутобиографској скици из 1928. открива утицај Шабријеа на своје ране радове, поготово у делу *Chanson pour Jeanne* која представља наставак у еволуцији његовог музичког језика. 1912. године такође спомиње "жесток утицај Шабријеа" у делу *Павана за умрлу инфанткињу*. Године 1931. Хозе Брујеру је написао: "Шабрије, један од највећих музичара ове земље, па опет неко кога је упорна лоша срећа пратила[...]И незнање у вези његових дела и даље траје".⁷³ 1913. године користећи предност коју је добио када је писао рецензију за композицију *Fervaal* Винсента д' Индија⁷⁴ у часопису *Comoedia illustré*, денунцирао је тадашњу апсурдност где су "дилетанти и писци о музици"

⁷¹ Delage, Roger, Ravel and Chabrier, *The Musical Quarterly*, Vol.61, No.4, Oxford University Press 1975, 546–552.

⁷² Ricardo Viñes (1875–1943), шпански пијаниста, премијерно изводио дела Равела, Дебисија, Сатија.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Vincent d' Indy (1851–1931), француски композитор и педагог.

писали против "Шабријеа, најслојевитије личности и највећег Француза међу композиторима".⁷⁵ У говору који је држао у Хјустону 1928. године, крајем турнеје коју је имао у Сједињеним државама, није пропустио да напомене како свој развој дугује Шабријеу. Не мање важно говорио је о свом дугу Сатију, ипак наглашавајући каснију зависност од Шабријеа. Коначно у композицији *Souvenirs*, коју је написао неколико година пред смрт, понавља да је његово дивљење према Шабријеу не само остало нетакнуто већ је постало много веће :

Један музичар који је свакако оставио траг на мени је био Шабрије, коме није додељено место које је заслужио. Јер од њега започиње цела модерна француска композиторска лоза. Његова улога је значајна као и Манеова у сликарству. Мада је откриће Дебисија за мене било мало изненађење, јер сам већ био освојен Шабријеом. И ако се вратимо односу који сам поставио између Шабрија и Манеа, то није само због односа који уметници имају у својој одговарајућој уметности, тај утицај је по мени био много дубљи: у Манеовој Олимпији пронашао сам еквивалент утиска који су на мене извршила Шабријеова дела.[Ова слика] производи један од најдивнијих узбуђења моје младости и даље остаје, у мојим очима, диван рад. Увек наново у њој откријем душу Шабријеове *Mélancholie* једноставно пренесену у неко друго подручје.⁷⁶

Заправо је мали број Равелових композиција које у неком облику не рефлектују дела Шабријеа, поготово по питању хармонског израза. Наставак композиционог рада чије корене можемо пронаћи у пратњи песме *Les Cigales*, са својим малим секундама, распламсава се у Равелову *Jeux d'eau* или *Ondine*. Али није само хармонска област та где можемо пронаћи овај утицај. Ритам и акцентуализација, сам дух Равелових композиција, је у хармонији са Шабријеовим. Репетитивне ноте у *Bouree fantastique* одјекују у *Alborada del gracioso* и *Scarbo-y*. Равел је тај који обузима ритам Шабријеове *Хабанере* компоноване 1885. у својој клавирској композицији из 1895. Тај ритам ће интегрисати касније у *Шпанској рандодији* као и у делу *Vocalise en forme de habanera*. У свом делу *Купренов гроб*, Равел говори да је "омаж заправо усмерен не само на Купрена већ и на француску

⁷⁵ Delage, Roger, Ravel and Chabrier, *The Musical Quarterly*, Vol.61, No.4, Oxford University Press 1975, 546–552.

⁷⁶ Ibidem. прев.аут.

музику 18 века".⁷⁷ Као и Шабрије, Равел је волео да свој подстицај добија од ритма валцера и *La Valse* сигурно никада не би био то што јесте без валцера у композицији *Roi malgré lui*.

Не треба специјално објашњавати привлачност Шпаније, са својом богатом полиритмијом и чистим мелодијским шармом која је утицала на обојицу, Шабријеа и Равела. *España, Rapsodie pour orchestre* кореспондира са *Rapsodie espagnole*. Између та два дела, првог, насталог 1882. и другог из 1907., не можемо пронаћи оно које више и боље описује Шпанију. 1882. године, током боравка у Шпанији, Шабрије је сањао о томе да напише "лагану шпанску оперу, нешто весело, као фламенко..."⁷⁸. Пред сам крај свог живота и даље је размишљао о томе. Равел са својом *L'Heure espagnole* могао је да испуни Шабријеову жељу. Да ли је Шабрије, савременик Мусоргског, знао да су његова дела блиска овом другом? Када је Равел постао заинтересован за руску музику, реоркестрирајући неке делове *Хованшчине* и радећи на оркестрацији *Слика са изложбе*, није могао а да не примети стилске сличности са Мусоргским и Шабријеом. Они су били композитори индиректне форме, нахотични, али и индикативни, укорењени као да су изнедрени у истој духовној фамилији.

Негде у истим годинама као и Шабрије, двадесетим, Равел је изабрао Пол Верленове⁷⁹ текстове да их преточи у музику. За обојицу су то први радови које су они склонили од јавности, те су се појавили тек после њихове смрти. Ако је Шабрије сарађивао са шаљивом страном Верлена у *Fish-ton-kan* и *Vaucochard et Fils Premier*, Равел је изабрао нешто мрачнију страну овог поете. Да ли је желео да његова песма *Un Grand Sommeil noir*, написана 1895. године, на годишњицу Шабријеове смрти, буде *Tombeau de Chabrier – Шабријеов гроб* и да ли је Равел евоцирао у исто време и смрт свог духовног оца али и своју – "Un grand sommeil noir / Tombe sur ma vie..."⁸⁰

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Paul-Marie Verlaine (1844–1896), француски песник, симболиста.

⁸⁰ Verlaine, Paul, *Un grand sommeil noir, Selected poems*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1961, 160. прев. аут.

Емануел Шабрије – Три романтична валцера

Композиција Емануела Шабријеа *Три романтична валцера* је циклус три комада за два клавира. Шабрије је почео са компоновањем овог дела средином 1880. године – те године завршио је два валцера а трећи, последњи, лета 1883. Шабрије је писао свом пријатељу Полу Лекому⁸¹ да је "луд ако зна зашто је почео да компонује ове валцере јер ће Енок⁸² сматрати да су превише дугачки, превише тешки али да ће се моћи добро продати младим дамама које озбиљно свирају клавир".⁸³

Да би обавестио свог издавача Жоржа Косталата о коначном завршетку *Трећег валцера*, Емануел Шабрије је 3. септембра 1883. написао разгледницу у акростиху:

-Oiseau qui se pare des plumes du paon (geai)
-Qualification de la nommée Carabosse (fée)
-Note de la gamme (la)
-Ousqu'il y avait un cheval de bois (Troie)
-Peintre ordinaire de la place St. Marc (Venise). (Ziem)
-Eau de table (Vals)⁸⁴

Што ћемо превести на следећи начин:

Птица је украшена пауновим перјем (чавка)
Квалификација је именовала Карабос⁸⁵ (вила)
Напомена опсега (тог)
Ту је дрвени коњ (Троја)
Сликар на Тргу светог Марка, Венеција (Зием)⁸⁶
Водена слика (Валцер)⁸⁷

⁸¹ Paul-Jean-Jacques Lacombe d'Estalenx (1838–1894), француски композитор.

⁸² Enoch Frères et Costallat (E. F. & C.), Шабријеов издавач.

⁸³ Myers, Rolo, *Emmanuel Chabrier and his circle*, London, J M Dent and Sons, 1973.

⁸⁴ J'ai fait le troisième valse – Написао сам Трећи валцер.

⁸⁵ Carabosse или Maleficent – зла вештица из бајке Успавана лепотица.

⁸⁶ Félix Ziem 1821–1911, француски сликар Барбизон школе.

⁸⁷ Ibidem. прев.аут.

Три романтична валцера су своју премијеру имали у *Société Nationale de Musique* 15. децембра 1883. године. Извођачи су били Андре Месаже⁸⁸ и сам аутор. Касније је Месаже ово дело изводио са Франсисом Пуланком. Валцери су посвећени жени Шабријеовог издавача, госпођи Костала.

Дебиси је студирао Шабријеове Валцере у вили Медичи током 1885. са Полом Видалом са којим их је и свирао Францу Листу током његове поште Риму 1886. године. 1893. године у сали Плејел, Морис Равел и Рикардо Вињес су валцере свирали Шабријеу који им је касније давао инструкције подршке и позитивне коментаре.

У композицији можемо приметити много новина у виду коришћења ланчаних кретања нона, методичног коришћења пентатонике као и оштрих и спонтаних ритмова.

Први валцер у Де-дуру је најкраћи од остала три, после звонког увода, валцер се окреће у кључалој форми. Шабрије на почетку даје ознаку *Très vite et impétueusement* – брзо и нагло. Оба клавира разложеним акордом доносе одређену свечаност овом ставу. Највећи проблем приликом заједничког музицирања представља битна заједничка пулсација која мора бити изузетно прецизна. Ако је потребно пијанисти могу својим договореним знацима да разреше овај проблем. Педал у 4. такту треба држати четири такта, као што је аутор написао. Тема валцера је у прими у 18. такту. И како то обично звучи код валцера, педал можемо стављати на бас и мењати га на свакој првој доби. После хроматике у секунди, наставља се исти материјал у прими у такту 30. Од дела **A**⁸⁹ (54. такт) тематски материјал нам доноси секунда а потом и прима. Наизменично наступају оба клавира. У 62. такту у секунди, Шабрије даје напомену *2 Ped* што тумачимо као *due corde*⁹⁰ (леви педал). Наизменично наступају оба клавира. После великог диминуенда наставља се слични манир излагања тематског материјала. У делу **B**,

⁸⁸ André Messager 1853–1929, француски композитор и музичар.

⁸⁹ Chabrier, Emmanuel, *3 Valses Romantiques*, [Partiture], Paris, Enoch Frères et Costallat, 1883.

⁹⁰ У клавирској музици термин *una corda*, означава леви педал, то јест покрет када се чекићем (модерног клавира) удари само једна од три жице. Слично томе, *due corde* би значило да се чекићем ударе две жице (рани клавири). Оба термина се прекидају инструкцијом *tre corde* или *tutte le corde* – три жице или све жице. Понекад се уместо израза употреби број.

такт 133, Шабрије прими пише триоле са акцентима *sf* – но, треба пазити да се не пренагласе превише. У такту 141 *ff staccato* у прими можемо изводити без десног педала и евентуално користити за продужење ноте тамо где су акценти. Такође ово је један од примера прсног педала.

Пример 46: Шабрије, 3 Valses Romantiques, Валцер 1, тактови 139–148, прима

Други валцер је у Е-дуру и нешто је мирнији од остала два. Валцер отварају фанфаре предвиђајући *Fête* полонезу из комичне опере *Le roi malgré lui*⁹¹. Шабрије даје ознаку за темпо *Mouvement modéré de Valse*. После четворотактног увода следи тема. За разлику од претходног става који је био метрички прилично јасан у овом валцеру примећујемо честа мењања темпа, убрзавања и успоравања што заједничко музицирање може чинити нешто компликованијим макар у првом тренутку. Такав пример је следећи:

⁹¹ Краљ упркос себи, комична опера у три чина, либретисти Емил де Нежак и Пол Бурани.

presses un peu

pp très retenu et

p presses un peu

suivez *pp*

très lié a Tempo

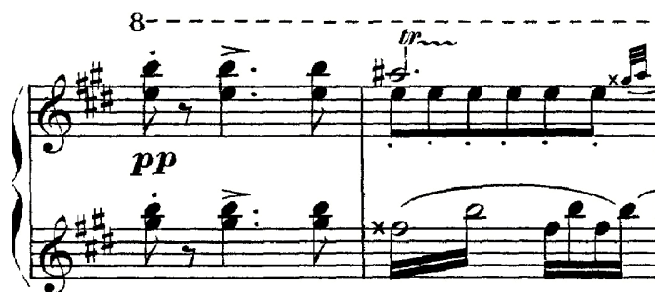
riten. a Tempo

a Tempo. riten. a Tempo

pp legato

Пример 47: Шабрије, 3 Valses Romantiques, Валцер 2, тактови 6–17

Трилер у горњем гласу приме у такту 38 можемо свирати у шеснаестинама заједно са тремолом у левој руци.



Пример 48: Шабрије, 3 Valses Romantiques, Валцер 2, тактови 37–38

Од ознаке *con fuoco*, такт 131, педал можемо ставити преко целог такта а од следећих тактова приликом извођења акорада педал мењамо по потреби. Због унисоног свирања приме и секунде морамо водити рачуна о једнакој пулсацији. *Tempo primo* нам доноси изузетно тihu динамику – *ppp* да би сам крај валцера био у динамици *ff risoluto*.

Трећи валцер је у Еф-дуру и представља кулминацију целог дела, где проналазимо неке пасаже који наслућују музику Клода Дебисија (*Прелид за поподне једног фауна*) и Равела (*Вилински врт* из свите за клавир четвороручно *Моја мајка гуска*). Он има ознаку за темпо *Animé* и због брзине темпа пулс је на један – *alla breve*. Док секунда има бас у доњем регистру, прима излаже у разложеним акордима који подсећају на манир харфног свирања. У делу **A**, такт 82, имамо поново препознатљив валцерски ритам а у делу **B** тему из дела **A** обојену акордима. У делу **C** тема је у секунди са акордима у басу. Посебно треба истаћи примин горњи глас као и полиритмију. На крају композиције смирујемо динамику и понављамо тему у динамици *pp*.

Због обиља пијанистичких карактеристика као и виртуозитета није чудо што је ова композиција била често извођена и од стране Дебисија и Равела.

Ерик Сати, авангардиста

Иако су га у књизи о савременим француским ауторима из 1911. назвали "неспретни али суптилни техничар", Ерик Сати (1866–1925) о себи је говорио као о "фонометричару", некеме ко мери звук. Његов својеврсни егзибиционизам и авангардност и у делима и у понашању говоре нам о односу који је имао са другим композиторима. "Када сам га видео први пут, привукао ме је и желео сам да живим заувек у његовој близини. Тридесет година сам имао ту срећу да ми се жеља испуни. Ми разумемо једно друго одлично, без потребе за компликованим објашњењима, и изгледа као да се одувек знамо"⁹², Сати је говорио о Клоду Дебисију. Такође знамо и да је Дебиси предложио Сатију да "развије осећај за форму" који је довео до настанка композиције *Три комада у облику крушке*. У овим комадима се говори у једном од само три позната писма које је Сати написао Дебисију, где 17. августа 1903. године каже да:

(...)Сада ради на дивном делу названом Два комада у облику крушке. Господин Ерик Сати је луд за новим открићем у глави. О томе говори много а и лепе ствари. Он верује да је то надмоћније од свега што је до сада написао; можда није у праву али ми не сме рећи: он му неће веровати. Ти који га одлично познајеш, реци му шта мислиш о томе, сигурно ће те саслушати пажљивије од било кога другог, толико је велико његово пријатељство ка теби(...)⁹³

Оно што је Сати урадио у овом делу јесте да је кренуо од завршетака ка центру, започевши писање два комада које је споменуо у писму а који су постали *Morceux I i II*⁹⁴.

Можда због Дебисијевог савета, можда што је волео да ради у делима од по три композиције, Сати је свој други комад (број 4) додао септембра 1903. године и променио наслов на манускрипту (*Opéra Rés 218*). Овај став је базиран на две

⁹² Orledge, Robert, *Satie the Composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 39–68.

⁹³ Ibidem. Написано док је Дебиси био на одмору, лета 1903. Писали су једно дугом ретко јер су се често виђали. прев. аут.

⁹⁴ Комади 3 и 5 у штампаној партитури из 1911.

карактерне песме Венсан Испаа⁹⁵ настале око 1899. (*Impérial-Napoléon* и *Le Veuf*) и вероватно је тада Сати почео да размишља о проширењу комада на *Три комада*. Ово дело постаће најбоље достигнуће за клавирски дуо још од 1890. године.

Начин на које су манускрипт и наслов постављени сугерише нам да је Сати *Manieré de Commencement* (бр.1, септембар 1903.) из *Gnossienne* узео у првом чину *Le fils des Étoiles* (1891) и *En plus* (бр. 6) правећи укупно 5 ставова. У том тренутку у напомени стране пет, *En plus*, Ерик Сати пише 6. новембра 1903. своју чувену препоруку:

Ја сам престижна прекретница у Историји свог живота. У овом делу ја изражавам своје прикладно и природно запрепашћење.
Верујте Ми, упркос предиспозицијама.
Не играјте се на непознатим амајлијама свог ефемерног разумевања: посетите своје вољене и вербалне бочице⁹⁶. Бог ће вас извинити ако види спрегу са часним центром уједињене Вечности, где све постаје знано са свечаношћу и убеђењем. Одлучни не могу застати; Страшни уништити себе; Напрасити немају разлог за животом.
Не могу више да обећам, иако сам се привремено повећао десетоструко, противно свим мерама.
Зар то није све?
Тако себи рекох⁹⁷

Ова бизарна мешавина хумора, исказа, религиозности и окултног (бочице и амајлије) представља конфузност која је колико чудна толико и популарна у музици. Ерик Сати себе у својственој параноји проглашава Богом свог малог света што нам говори да је мудро да његову музику тумачимо као и његово уметничко право. Сати је додао *Prolongation du même* комаду *Manière de Commencement* и *Redite- En plus*.⁹⁸ Необичан назив дела најављује хумористичне клавирске комаде из 1913. и претпоставља се да је шала била на рачун Дебисија. Француски диригент Владимир Голшман⁹⁹ верује да је Ерик Сати рекао: "Све што сам урадио су *Комади у облику крушке*. Донео сам их Дебисију које ме је питао – Чему тај наслов? Једноставно, драги мој пријатељу, не можеш критиковати моје комаде који

⁹⁵ Vincent Hyspa 1868–1914.

⁹⁶ Мисли се на бочице са чаробним напицима.

⁹⁷ прев.аут.

⁹⁸ *Prolongation* (No. 2) је базирана на недовршеној кабаретској песми *Le Roi soleils de plomb* из 1900. а *Redite* (No. 7) на тактовима 66–73, композиције *The Angona Ox* за кратку причу Латура из 1901.

⁹⁹ Vladimir Golschmann (1893–1972).

су облика крушке. Ако су облика крушке, не могу бити без облика (музичког)"¹⁰⁰. Реч *poire* је у париском сленгу 20. века значила и "глава", али у погрдном смислу, глупа глава¹⁰¹, и можда нам сугерише да је Клод Дебиси био "блесав" у покушајима да Сатија одврати од традиционалне форме. Шта год била истина, Сати је био поносан на своју композицију и вешто ју је изводио јавно као и на приватним забавама. И управо је једно од извођења *Крушки* од стране аутора и Рикарда Вињеза 18. априла 1916. инспирисало Коктоа да сарађује са Сатијем на делу *Парада* (балет компонован за трупу Сергеја Ђагилева – Ballet Russes¹⁰²) из којег ће касније изникнути још једна композиција за клавир четвороручно.

¹⁰⁰ Orledge, Robert, *Satie the Composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 39–68.

¹⁰¹ У српском језику можда као тиква, буква.

¹⁰² Serge Diaghilev, Сергѐй Павлович Дягилев, (1870–1929), руски критичар, патрон, балетски импресарио и оснивач Руског балета.

Ерик Сати – Три комада у облику крушке

Први комад ове композиције носи наслов *Manière de Commencement* – У маниру почетка. Прва четири такта у темпу *allez modérément* нас тонално и тематски уводе у почетак "почетка" дела. Сати даје ознаку *le chant en dehors*, инсистирајући на мелодији коју има прима. Динамички план је поприлично жив с обзиром да у само три такта имамо динамику *pp* потом и *ff*.

После увода, следи нам толико типичан материјал за једног интригантног уметника какав је био Сати. Секонда има акорде са басом у левој руци, док је надасве "једноставна" мелодија остављена прими. Темпо је нешто живахнији – *un peu plus vif* – још мало живље. Преслушавајући различите носаче звука а и из личног искуства могу приметити да се смерница "нешто живље" схвата на различите начине. Неко овај одсек свира мало брже у односу на почетак, неко заиста приметно брже. Оваква тумачења можемо оставити извођачима, једино је битно да се испоштује нешто бржи темпо од увода. Тема у дисканту приме на почетку става у динамици *forte* има задатак да вас "тргне" од једноставности теме. Ова тема у дисканту ће се појављивати током читавог става, неки пут и у далеко тишој динамици. Секонда може користити и леви педал, на местима на којима дуо жели да направи посебну атмосферу, на пример део са ознаком **B**¹⁰³. Што се тиче десног педала, секонда га може користити на свакој првој четвртини. У последња три такта динамика иде у потпуну тишину – *pppp* па потом на самом крају ефекат изненађења и *ff*.

Prolongation du thème – Проширење истог, је назив следећег става *Комада у облику крушке*. Он је кратак, а видећемо да ће бити још ставова сличне дужине. И овде се Сати поиграва са обликом композиције – не само да композиција има увод, већ два увода!

¹⁰³ Satie, Erik, *Trois morceaux en forme de poire*, [Partiture], Paris, Rouart, Lerolle & Cie, 1911.

Тематски материјал нам доноси секунда, композитор даје ознаку *au pas*. После веома неприметног *pp* у 3. такту наступа *forte*, још један од ефеката изненађења. Касније, тему преузима прима. Наизменично се разлаже материјал и с обзиром да композитор инсистира на свирању *staccato*, педал треба умерено користити. Од дела *plus large* – још спорије, темпо се успорава. Зарад ефектног и тачнијег свирања, можемо дупло успорити темпо и у обиљу акорада довести продужетак увода до краја.

Редни број 1 доноси нам први *Комад у облику крушке*. Сати даје смерницу за темпо *lentement* и описује нам "крушку" у тридесет и шест тактова. Као и на почетку композиције, секунда је та која нам доноси хармонију док прима има мелодију. Ефекат изненађења нам предстоји у такту 11 када обоје пијаниста имају акорде у *ff*. Битно је да се ови акорди не изводе са педалом. Што се почетка композиције тиче најидеалније је да се педал мења на свакој хармонији. Могуће је и не користити педал ако се тиме жели постићи својеврсни авангардни приступ делу. Динамичка крајност у односу на *piano* нам следује у такту пред А. Секунда мора да обрати пажњу на текст. Иако је композиција у це-молу, можемо пронаћи многе ванакордске тонове у секунди. Сати у целом комаду 1 инсистира на легату те га је потребно истаћи, поготово у секунди (тактови 23–25 и 28–30). У последњих пет тактова, тема се јавља последњи пут и уз *en dehors* – изван, нестаје у декрешенду.

Комад 2 нам доноси нешто бржи темпо, играчког карактера је и облика а-б-а. Потребно је да прима да знак за почетак јер се креће у веома малој ритмичкој вредности шеснаестине. У случају да то прима не уради, изузетно је компликовано секунди да почне на време. У шеснаестинама, а пред такт 9, може се направити мали ритенуто, чак и ако то није написано у нотама. На тај начин друга тема долази до изражаја. Исти случај је применљив и у такту 16. Секунда педал користи слушајући приму. Сати инсистира на *ralentir* у такту 24 после чега се поново излаже тема. Такође се може направити мала цензура пред *a Tempo*, да би се добио исти ефекат почетка о којем смо већ причали.

Пред део **б** потребно је издржати корону јер осим новог материјала, долази и нови тоналитет. Најкомпликованији за заједничко музицирање је управо први такт **б** дела *De moitié* – од половине, због нешто споријег темпа и нотне вредности четвртине где немамо могућност да одмах осетимо пулс који ће нас одвести у следећу осмину.

Пример 49: Сати, *Trois morceaux en forme de poire*, Комад 2, тактови 33–36

У том случају потребно је да музичари имају свој систем бројања пулса ритма. Секонда може обилно користити педал а ако је потребно може се користити и леви педал. Успоравање нам следује у 44. такту, *retenir* у декрешенду. Цео такт може да буде под десним педалом, који се већ у следећем прочишћава. Од дела са ознаком **A**, секонда преузима мелодију док прима има акорде. Пошто је записана динамика *pp*, можемо користити леви педал. Десни је потребно прочишћавати на сваком акорду или га не корисити. Обратити пажњу на чист текст! *Retenir* у такту 58 може бити већи него онај у такту 44, принцип педализације је идентичан. Део **a** 2. комада у облику крушке је идентичан почетку.

3. комад Ерика Сатија нам доноси смерницу за темпо и динамику – *brutal*, те таквим треба да схватимо и ову композицију. Почетак има секонда, али у динамици *p*, тек у другом делу такта треба инсистирати на *f*. Заправо је прима та која је "брутална".

Brutal

Primo

Пример 50: Сати, *Trois morceaux en forme de poire*, Комад 3, тактови 1–4, прима

Свакако да не треба претеривати у бруталном, али карактер израза мора бити поприлично "оштар". Секонда ставља педал на акордима приме. Тотални контраст нам следује у такту 5, где је динамика *piano*, у 8. такту *pp*, а од 10. такта *expressif*. Ефекат изненађења, нешто слично концепцији 1. комада, је у такту 13.

Део **б** нам доноси ознаку *comme une bête* – као звер, мада у самој мелодији нема ничег зверског ни бруталног, али зар је потребно да нам зверско буде асоцијација на брутално. Ако већ имамо потребу да направимо асоцијацију на звер (животињу), можда је ипак боље размишљати о некој мањој животињи. Десна рука приме излаже тему, док секонда има акорде. Разлика у динамици није толико очигледна ни брутална и креће се од *p* до *f*. Такт 41. у динамици *pp* који носи ознаку *souple* – флексибилан, доноси нам једну од најлепших мелодија чији ће се материјал касније понављати. Сати инсистира на легату а пијанисти могу користити и леви педал. Такт 54 има исти мелодијски материјал. Од такта 60 морамо инститирати на динамици *forte* да би од 62. такта имали *subito p*, ако се доследно изведе, ефекат је одличан. Тема се обогаћује акордима а последњи *forte* нас очекује у такту 72 и цео **б** део замире у диминуенду.

Тамо где бисмо очекивали део **а**, Сати нам понавља материјал из **б** дела. Тек део *a tempo* у такту 99 нас враћа на почетак комада, где "брутално" у акордима и динамици која се креће до *ff* завршавамо комад. Тремоло у секунди у претпоследњем такту можемо користити са обиљем десног педала.

После два увода и три централна комада, следе два завршетка. Први носи ознаку *En plus – Jouh jedan*, као и динамичку ознаку *calme* – мирно и по много чему нас подсећа на увод у *Три комада*. На самом почетку Сати даје напомену у нотама *la main très abaissée* – рука веома смањена. Оваква напомена може бити и техничке природе ако узмемо у обзир да секунда излаже акорде који су у октави у којој је прима. Овакав израз може се још тумачити и као "рука веома депресивно", те ако сагледамо ток целог комада, видећемо да и тај превод има смисла. Извођачима бих предложила да током целог комада користе леви педал – на тај начин прави се изузетна атмосфера која и контрастира претходном ставу. Пошто је динамички план изузетно оскудан и не прелази се даље од динамике *piano*, изразом морамо начинити овај став динамичним. Ако се у томе не успе чак није никакав проблем да цео комад звучи монотono. Секонда излаже у акордима који су у стакату, зато је ефектније да се десни педал користи ограничено или чак да се на почетку и не користи.

The image shows a musical score for the second part of 'En plus' from 'Trois morceaux en forme de poire' by Satie. The score is for the 'Secundo' part and is marked 'Calme'. It consists of two staves: the upper staff has chords in the right hand, and the lower staff has a single note in the left hand. The tempo is marked 'p' (piano) and the instruction 'de même couleur' is written above the first measure.

Пример 51: Сати, *Trois morceaux en forme de poire*, *En plus*, тактови 1–4, секунда

Сати даје смерницу *de même couleur* – иста боја, и она заправо преовладава од почетка до краја. Мотив се стално понавља у прими док секунда константо излаже у акордима. Треба обратити пажњу на ситне детаље – исписан легато, лук, где су акорди тенуто и слично.

Последњи став *Три комада у облику крушке* носи назив *Redite – Понављање*, траје свега 24 такта и осим кратке динамике *ff* на крају, такође је у мирној динамици и темпу. До сада су се теме излагале најчешће у прими али овог пута тај задатак има секунда. Принцип је наравно исти, прима има акорде. Сати секунди

даје смерницу *bien chanté* – веома испевано, и десни педал се може користити на сваком акорду, под условом да се хармоније на замућују. Од такта 5 прима преузима мелодију. Такт 6 је занимљив због напомене коју даје композитор, *les 2 mains ensemble* – обе руке заједно, где лева свира исту деоницу као и десна рука приме.



Пример 52: Сати, *Trois morceaux en forme de poire*, *Redite*, тактови 5–9, прима

Овакав ефекат је, чини ми се, више естетске него практичне природе, али га свакако морамо прихватити. "Кулминација" завршетка нас очекује у 21. такту када имамо динамику *ff*, но она се брзо напушта, стишава и враћамо се у динамику *piano*. Последња два такта прима такође свира један тон обема рукама. Композиција *Три комада у облику крушке* су свакако велико и омиљено "откриће" сваког клавирског дуа и можда би требало чешће да се изводи на подијумима.

Франсис Пуланк – композитор пијаниста

Пуланкова веза са клавиром из угла пијанисте и композитора била је дугогодишња и дубока. Франсис Пуланк (1899–1963) је искуство са клавиром започео у петој години живота када је прве подуке о инструменту добио од своје мајке Жени Роје.¹⁰⁴ Мајка му је била "остварени аматерски пијаниста" која је "уградила Пуланку љубав према клавиру".¹⁰⁵ Његове даље студије настављене су са госпођицом Буте де Монвел¹⁰⁶ која је имала одличне техничке и педагошке принципе. Но, сигурно најзначајније биле су студије и дугогодишње пријатељство са каталонским пијанистом Рикардо Вињесом, започете 1914. Вињес је у то време био један од најважнијих пијанистичких личности свог доба – премијерно је изводио дела модерне француске музике и то много пре но што ће се било који други пијанисти усудити. Вињесу су управо Дебиси и Равел давали да премијерно изведе њихова дела а нису честе биле ни премијере других композитора Француза, Руса и Шпанаца. Под Вињесовим утицајем током 1914–1918 Франсис Пуланк се упознао са различитим видовима музике модерних аутора, од Сатија до композитора Друге Бечке школе.¹⁰⁷ Вињес је поготово био утицајан на Пуланка по питању педала и педализације у делима за клавир те је композитор говорио да је "коришћење педала велика тајна његове клавирске музике и недостатак истог је често пропаст".¹⁰⁸

Пуланкова приврженост Вињесу била је толика да је њему посветио најраније издата дела – прву од Три Пасторале (*Trois Pastorales, FP 5*), написане 1917., али не и издате до 1928., као и први став *Trois Pièces, FP 48*, која су доживела невероватан успех и осигурали Пуланков улазак у групу *Les Six*.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Jenny Royer.

¹⁰⁵ Schmidt B. Carl, *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, Hillsdale NY, Pendragon Press, 2001.

¹⁰⁶ Mlle Boutet de Monvel.

¹⁰⁷ Zweite Wiener Schule, Neue Wiener Schule, композитори и ученици који су стварали под утицајем Арнолда Шенберга у периоду 1903–1925.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Група од шесторице композитора који су стварали у Монпарнасу – њихова музика се често сматра реакцијом на Вагнерову музику. Чинили су је Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–

Пуланк је рекао да "све што зна о клавиру, дугује учитељу који га је инспирисао и који је одредио његову вокацију".¹¹⁰ Пријатељ из детињства, Жак Сул, описао је Пуланково свирање следећим речима: "Био сам запањен када сам видео његове велике руке са заобљеним прстима како лепршају преко клавира са таквом окретношћу плишаног тона. Запитао се да ли је то био исти Франсис који је упропастио много тениских сервиса".¹¹¹

Франсис Пуланк је такође био веома вешт у импровизацијама а повремено је забављао госте на вечерама и забавама имитирајући своје пријатеље. Пуланкова каријера пијанисте била је обимна и често је концертно сарађивао са великим уметницима тога доба. Свирао је са Пјером Бернаком¹¹², ишао на турнеје са Пјером Фурнијеом¹¹³ и сопраном Дениз Дивал¹¹⁴, а са Жаком Февријеом¹¹⁵ је извео *Концерт у де-молу*. Звучни записи које је остварио са Фурнијеом подсећају нас и дан данас о Пуланковој изузетности. Пуланков последњи јавни наступ био је са Дениз Дивал 26. јануара 1963., само четири дана пред смрт.

Од прве двадесет и четири композиције заведене у Шмитовом каталогу¹¹⁶, седамнаест дела ја написано или за клавир или са клавиром. Све укупно, Пуланк је написао тридесет и две индивидуалне композиције за соло клавир или клавир четвороручно.

Клавирска дела, соло и за дуо, Франсиса Пуланка извођена су од стране клавирских виртуоза, као што су били Рикардо Вињез и Артур Рубинштајн али су била и негирана од стране критике. Ова различитост у мишљењу о његовим клавирским делима можда је настала и због његових пијанистичко-извођачких

1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Germaine Tailleferre (1892–1983) и Франсис Пуланк.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Schmidt B. Carl, *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, Hillsdale NY, Pendragon Press, 2001.

¹¹² Pierre Bernac (1899–1979), француски баритон.

¹¹³ Pierre Fournier (1906–1986), француски челиста.

¹¹⁴ Denise Duval (1921), француски сопран.

¹¹⁵ Jacques Fevrier (1900–1979) пијаниста и педагог из Француске.

¹¹⁶ Schmidt, Carl B, *The Music of Francis Poulenc (189–1963): A Catalogue*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

способности и импровизаторских метода у композицијама. Писање клавирских композиција, поготово на почетку његове каријере, је било изразито пијанистичко, можда једноставнијих фигурација, на жалост многих пијанистичких виртуоза који су прославили његова зрелија дела. Па ипак, Нед Рорем¹¹⁷ је сматрао да "зато што је био природан техничар клавијатуре, био је склон да потури као композицију нешто што су заправо биле импровизације, сјајно плутање ни по чему".¹¹⁸

Пуланк се најприродније осећао док је компоновао седећи за клавиром, у првим годинама своје композиторске каријере, што је и нормално ако узмемо у обзир да је клавир његов матични инструмент. Композитор је објашњавао да "ради више за столом него у раним данима али да увек најчешће користи клавир" и на неки начин је завидео композиторима, поготово Мијоу, који је могао да "пише у вагону воза".¹¹⁹ Многим клавирским делима Пуланк је давао апстрактне наслове – "у мојој клавирској музици и најмањи контакт са клавијатуром ослобађа креативни дух у мени. Како тај музички жанр композиције не може створити слику, дајем им апстрактна имена".¹²⁰

¹¹⁷ Ned Rorem (1923), композитор и добитник Пулицерове награде

¹¹⁸ Ned Rorem, Francis Poulenc у *A Ned Rorem Reader*, New Haven, Yale University Press, 2001, 289.

¹¹⁹ Schmidt B. Carl, *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, Hillsdale NY, Pendragon Press, 2001.

¹²⁰ Ibidem.

Франсис Пуланк- Соната за два клавира

Франсис Пуланк је *Сонату за два клавира* написао и издао 1953. године и она представља велико и фантастично камерно дело а посвећена је Голд-Физдејл¹²¹ дуу у спомен "пријатељства као и дивљења"¹²². Ово дело показује елементе драме већ на самом почетку: препознатљива текстура спорих, дугих нота, Првог става нестаје у хармонској измаглици. Угласта, оштра тема је њој додата и изгледа као да је најбитнија ствар у целом ставу заправо ритам. Други став представља Пуланков скерцо који је на самој ивици поскакујућих ритмова, завршава се у скоро бруталан хроматски климакс налик касним Шубертовим лаганим ставовима. Соната се наставља у Трећем ставу – песми дуета десних руку пијаниста да би Финале варљиво започео главном идејом сонате преко борбе са темама, ритмовима и тоналитетима уводног става против лаганог *calme* дела и колапса у почетак сонате који и не представља њен крај.

Први став сонате, *Prologue*, који нас и уводи у ову изузетну технички обимну и пијанистички ванредну сонату, носи ознаку за темпо *extrément lent et calme* - веома споро и мирно. Посебан проблем приликом извођења је унисоно свирање двоје пијаниста у веома спором темпу.

¹²¹ Артур Голд, Arthur Gold (1917–1990) и Роберт Физдејл, Robert Fizdale (1920–1995), амерички клавирски дуо и партнери у животу. По неким извршили револуцију клавирских дуа. Премијерно свирали многа дела друге половина 20. века. Пуланк, Џон Кејџ и Пол Боулс су им посветили дела.

¹²² Poulenc, Francis, *Sonate*, [Partiture], Paris, Editions Max Eschig, 1954.

Extrêmement lent et calme ♩ = 52

laisser vibrer

1^{er} PIANO

Extrêmement lent et calme ♩ = 52

2^{es} PIANO

laisser vibrer

Пример 53: Пуланк, Соната за два клавира, Први став, тактови 1–6

Често се дешава да један од извођача "изгуби пулс" због чега долази до ритмичких неједнакости. Једно од решења је, у случају да се извођачки карактери пијаниста не поклапају, а то није редак случај, да један од пијаниста, најбоље секунда, своју деоницу свира нешто тише. Ако прима има динамику *ff*, онда нека секунда наступи макар у динамици *forte*.

Од дела 1¹²³, тему, то јест разраду тематског материјала имамо у прими. Примећујемо да у одсецима који следе, тематски материјал који Пуланк жели да истакне као битан, излаже наизменично у прими и секунди. Педал може да се држи преко целог такта и што је најбитније, драматика не сме да попусти.

У одсеку 2 мелодију преузима секунда. Треба обратити пажњу када који пијаниста има тему. Дешава се да се од велике количине педала који треба да допринесе општој драматици овог почетка става, пијанисти забораве "ко је у првом плану", те мелодија не може доћи у потпуности до изражаја. Од одсека 3 темпо се постепено убрзава што и доноси ознаку за темпо *animez progressivement*.

¹²³ Ове ознаке се користе у нотном тексту у издању Poulenc, Francis, *Sonate*, [Partiture], Paris, Editions Max Eschig, 1954.

Пример 54: Пуланк, Соната за два клавира, Први став, тактови 35–37

Прима има материјал у динамици *forte* који је по карактеру сличан самом почетку става. Секонда чини хармонску базу, барем у прва три такта. За разлику од прима, секонда има динамику *p subito*. У наставку следи градација, прима преузима улогу секунде и обрнуто. Пуланк инсистира на обиљу педала што нам и обележава у партитури *beaucoup de pédale*. У тактовима који следе потребно је да се темпо убрзава али то убрзавање треба смишљено водити, јер стално "гурање" темпа напред доводи до неконтролисаног убрзавања што се показује као веома лоша стратегија. Убрзавање наине траје до броја 7. Ако се превише рано крене са убрзавањем може доћи до онога о чему сам већ говорила.

У одсеку 4 следе пасажии разложених акорада, прво у секунди, касније прима преузима слично излагање. Да би се тај одсек што лакше и практичније одсвирао, могуће је распоредити материјал наизменично у левој и десној руци.

Пример 55: Пуланк, Соната за два клавира, Први став, тактови 44–45, секунда

Сличан проблем али и исто решење се јавља у прими:

The image shows a musical score for two piano staves. The top staff is marked with a '1' and the bottom with a '2'. The score includes piano markings: 'loco' under the first staff and 'desna' under the second staff. There are also markings 'leva' and 'desna' above the second staff. The music consists of chords and melodic lines with some slurs.

Пример 56: Пуланк, Соната за два клавира, Први став, тактови 46–47, прима

Акорди који се налазе у овим одсецима, и у прими и секунди, треба да се изводе са великом сонорношћу и обиљем педала. Сам Пуланк нам даје ознаку за дуг педал (преко три такта) – поготово у делу 6.

The image shows a musical score for two piano staves. The top staff is marked with a '1' and the bottom with a '2'. Both staves have a circled '6' at the beginning. The score includes piano markings: 'loco' under the first staff and 'loco' under the second staff. The music consists of chords and melodic lines with some slurs.

Пример 57: Пуланк, Соната за два клавира, Први став, тактови 57–59

У случају да дође до неких нечистоћа, педал се наравно мора прочистити.

Врхунац средњег, "драматичног" одсека је у такту пред 7, последњи акорд, следи цензура а затим петотактни део смиривања динамике и припреме за материјал с почетка става. Ако је потребно, може се направити ритенуо. Тематски материјал који следи од Пуланкове ознаке *presque plus lent, qu'au début, extraordinairement calme*¹²⁴, сличан је са почетком. Поново се смењују,

¹²⁴ скоро спорије него на почетку, изузетно мирно.

наизменично, тема у прими и секунди. Поготово је потребно истаћи *subito ppp* у пет тактова пред 12.

Пример 58: Пуланк, Соната за два клавира, Први став, тактови 103–110

У том одсеку имамо по последњи пут велики *ff* а затим се материјал смирује у великом декрешенду. Последњих шест тактова у прими и у секунди држи се педал све до краја, без промене – *sans changer jusqu'à la fin*.

После драматичног Првог става, Пуланк нам презентује живахан и полетан Други став који има ознаку за темпо *Allegro molto, très rythmé*. Секонда је та која даје темпо а он, наиме, може бити изузетно брз. У другом такту прима прави велики крешендо у басу, изузетан ефекат, док секунда смањује динамику у *p*. Наизменично се излажу теме у 4. и 5. такту. Од дела који носи ознаку 1 појављује се сличан ритмички материјал у шеснаестинама, као у Првом ставу. Педал се у тактовима који следе може обилно користити. Од дела који Пуланк обележава са 3, тему има прима док секунда излаже хармонију. Секонда користи кратки педал.



Пример 59: Пуланк, Соната за два клавира, Други став, тактови 16–18, секунда

У овом делу инсистира се на свирању *léger* – лако, поготово у секунди и у динамици *subito piano*. Наизменично се излаже материјал у шеснаестинама у прими и секунди.

У такту пред 5 имамо Це-дур лествицу наниже са покретом у секундама у канону. Пуланк секунди обележава педал преко три такта. У случају да пијанисти процене да се материјал превише замутио, педал се може кориговати.

Део под бројем 5 доноси нам ознаку *Très allant* – веома активно. Прима има мелодију док секунда има педал на ноти *e* док десна рука у шеснаестинама понавља ноту *цис*. У издању пише предложени прсторед 1–2–1 и он је и најидеалнији за извођење. Пуланк нам обележава педал преко три такта и даје усмерење да се користе оба педала – *les deux pédales*

Пример 60: Пуланк, Соната за два клавира, Други став, тактови 32–34

Од дела 7 имамо сличан принцип у оба клавира. Део са ознаком 8 представља кратак двотактни прелаз на потпуно нови темпо, у прими се појављује тематски материјал који ће касније бити коришћен у Четвртом ставу.

Одсек под бројем 9 доноси нам дупло спорији темпо – *Subito le double plus lent (très calme)*, и веома је миран, са акцентима у прими. Наступа цензура пред део 10 – *Surtout sans presser (extraordinairement paisible)* – без притискања¹²⁵ изузетно мирно. Прима има мелодијски материјал у *pp* а секунда акорде. Тако се ствара потпуно нова атмосфера, нетипична за брже ставове соната. Део 11 нам доноси мелодијски материјал у секунди. Напети *piano* или како је у партитури написано *p intense* доноси у секунди тему, у горњем гласу. Наглу напетост, и музички као и динамички, доноси део 12. Прима има велике терце, мале и велике секунде и том хроматиком још додатно прави напету атмосферу. За то време секунда има педални материјал у левој руци и октавне покрете са украсима у десној. Изузетан део представљају драматични акорди у хроматици у прими и мелодија у секунди у динамици *fff éclatant* - светли *fff*. Пуланк нам у делу 13 даје и ознаку за темпо *sans presser* – без притиска. Док смо у ишчекивању почетне теме, Пуланк нас на тренутак одводи у други правац. Одсек 14 представља реминисценцију на почетак Б дела Другог става у акордима. Део са ознаком 15 који траје само три такта води нас у *tempo primo* у део 16. Овај сегмент је идентичан почетку а од дела 17 започињемо са великим финалом овог става. Секунда има понављање нота *a* и *ce* у различитим октавама док прима излаже мелодију. Исти манир понављања преузима и прима у нешто измењеном облику од одсека 18. Сам финале је у великом динамичком праску – *fff* са акцентима. Извођачи не смеју заборавити Пуланкову ознаку на крају става – *Très long silence avant d'attaquer l'andante* – веома дуга пауза пре но што дође анданте.

Andante lyrico је ознака Трећег става *Пуланкове сонате за два клавира*. Темпо је *lentament* који нам доноси изузетно светао почетак у Цис-дуру. Одајемо се утиску да Пуланк композициону технику у овом ставу базира на хорском певању. Веома јасне акорде излажу нам наизменично прима и секунда. Педал је потребно

¹²⁵ Под "притискањем" се мисли на темпо – не "гурати темпо".

мењати на сваком акорду. Уводни део иде у динамички декрешендо и припрема нас за **1** – *surtot sans presser et sans hâte* – без притиска и без журбе. Такође нам даје белешку у оба клавира *mettre beaucoup de pédale tout au long de ce morcea* – користити много педала у овом смиривању. Начин извођења леве руке у прими и секунди мора бити идентичан. У 8. такту у броју **1** оба клавира имају једнаки тематски материјал те је неопходна идентична артикулација као и педализација.

Пример 61: Пуланк, Соната за два клавира, Трећи став, тактови 20–25

Одсек под бројем **3** доноси нам потпуно нову атмосферу као и тоналитет. Прави контраст се постиже првенствено бојом као и великим легатом. Пуланк даје ознаку *surtot sans presser (excessivement paisible)* – без притиска, превише мирно. Тему нам презентује секунда док прима излаже са педалним *бе*. Одсек који следи, број **4**, нас подсећа на Други став – као контраст акорди и хроматика у прими, па како се композиција развија, обратно у секунди.

Пример 62: Пуланк, Соната за два клавира, Трећи став, тактови 45–49

Следи *subito pp* у делу **5** са веома сетном темом у секунди (*subit très expressif*) и десним педалом преко два такта који још више замагљује тему. Тематски материјал се даље развија у деловима **6** и **7** уз обилно коришћење десног педала. Некада је "главна" тема у прими, некада у секунди. Оба клавира приповедају и нагло прекидају своје излагање у делу **8**. Овај одсек је сличан ономе из дела **1**.

Сам крај, почевши од броја **10** доноси нам динамички смирај целог става. За разлику од веома светлог и доминантног почетка, композитор у финалу и замућује целокупан Цис-дур левим педалом и даје неколико ознака: прими – *très doux* – веома мекано, а секунди – *très enveloppé de Pédale* – веома пригушен педал, *à peine effleuré* – једва дотакнути.¹²⁶ Прима има мелодију док секунда понавља педални покрет у четири октаве. Последњих шест тактова као и у Првом ставу стављају се под један педал и остављају да се природним путем "угасе" у динамици. Пуланк пише: *sans changer jusqu'a la fin de Pédale* – без мењања педала до краја и *lâcher et faire vibrer* – тонови слободно да вибрирају.

¹²⁶ Мисли се на чујност.

1

2

Strictement en mesure

ppp lâcher et faire vibrer

ppp lâcher et faire vibrer

mf ppp lâcher et faire vibrer

sans changer de Pedale jusqu'à la fin

Пример 63: Пуланк, Соната за два клавира, Трећи став, тактови 107–114

Четврти став – *Епилог*, на самом почетку доноси нам фанатичан *ff* као и пасаж у левој руци приме и секунде у терци. За то време, десне руке имају тему, такође униsono, са малим изменама. Део 1 доноси нам тему у прими док секунда има изузетно компликоване разложене акорде у обе руке. Тај манир Франсис Пуланк ће користити касније и код приме у репризи става. У делу 2 понаваља се тема али овог пута само прима је излаже док секунда има пасаж са почетка става. Следи сличан материјал из дела 1, са незгодним разложеним акордима у секунди, у другом тоналитету, да би касније исти технички проблем имала прима у динамици *mf*.

У делу 3 следи комплексан и веома динамичан део *ff*, где постоји одређени технички проблем који се огледа у униsonом свирању леве руке приме и десне руке секунде. У исто време секунда у левој руци има веома прецизне ритмичке покрете у октавама. Овај одсек је потребно често вежбати у спором темпу јер може доћи до размимоилажења код пијаниста, ако узмемо у обзир брз темпо у којем мора да се свира овај став.

Пример 64: Пуланк, Соната за два клавира, Четврти став, тактови 15–17

Део 4 доноси нам нови материјал, ипак не толико другачији од досадашњег. Осмине у секунди и лествично кретање макар привидно смирују темпо, мада је динамика и даље *forte*. Део 5 је сличан почетку, иста динамика, исто распоређен тематски материјал, једино је тоналитет другачији. У четвртом такту у овом одсеку имамо исти технички проблем као у делу 3 само што је тада био Це-дур а сада је Цис-дур и улоге су замењене.

Одсек под бројем 6 нам доноси ознаку *eclatant*, што бисмо могли превести као експлозивно. Секонда има репетиције на тону *e* које се мењају по октавама¹²⁷ а прима има материјал у акордима са карактеристичним синкопама. Исти материјал очекује и секунду у 6. такту у овом одсеку. Део 7 је препознатљив по својим акордима у оба клавира. Цео део прави градацију у *fff* у следећа два такта да би касније уследила дуга корона а потом у нови драматични део. Део 8 носи ознаку *Surtout très lent et calme (mouvement exact du prologue)* – веома споро и тихо, темпо исти као пролог. Од пролога има заједничко једино динамику, пошто је она изузетно јака – *fff*. Акорд је у секунди, делимично "злокобне" репетиције у басу у прими. Динамика се смањује у сваком следећем такту *fff-f-p-pp*, те долази до динамике *ppp* у делу 9 са ознаком *Très calme et doux* – веома мирно и сладуњаво. Материјал је сличан као онај са почетка сонате.

¹²⁷ Материјал је сличан ономе из броја 17 у Другом ставу сонате, такође секунда има репетиције у различитим октавама.

Пример 65: Пуланк, Соната за два клавира, Четврти став, тактови 48–53

Може се појавити проблем о којем смо говорили на самом почетку а то је унисоно свирање двоје пијаниста. Ако је спор темпо, као што је овде случај, а и на почетку, можемо очекивати одређена размимоилажења поготово ако узмемо у обзир динамику и драматику која је претходила овом делу. Потребно је да се оба клавира изузетно слушају а изузетно један да буде и тиши у случају да звучна комуникација не може одмах да се оствари. Прима је та која има тему и коју излаже све до дела **11**.

Subito tempo allegro gracioso нам доноси део **11**, после једног "музичког зареза" где се враћамо на тематски материјал с почетка Четвртог става, да би од дела **12** имали репризу. Реприза је нешто измењена, тачније, прекинута делом **13** где имамо музички суноврат у терцама и хроматици приме све до дела **14** када прима и секунда активно учествују у припреми великог финала. То чине појачањем динамике као и драматургије у виду акорада (сличан принцип Пуланк користи у делу 7).

Одсек **15** износи сав сјај и драматику финала једне сонате 20. века. Док прима утврђује тематски материјал у акордима, секунда нам даје хармонску основу у брзим пасажима и динамици *fff*. Пуланк је дао одредницу за темпо *Très exactement le double plus lent* – тачно дупло спорије. Секунда може обилно да користи педал.

Темпо почетка *Сонате* нас очекује у делу 17 где је тематски материјал сличан ономе с почетка.

The image shows a musical score for two pianos, measures 102-108. The score is in G major and 3/4 time. It features two staves, 1 and 2. Measure 102 is marked 'f molto'. Measure 103 is marked 'pp'. Measure 104 is marked 'ff Tempo exact du prologue'. Measure 105 is marked 'f molto'. Measure 106 is marked 'pp'. Measure 107 is marked 'ff'. Measure 108 is marked 'ff Tempo exact du prologue'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 66: Пуланк, Соната за два клавира, Четврти став, тактови 102–108

Присећање на пролог траје свега осам тактова да би после короне у два такта и веома битне цензуре коју оба клавира праве као велики глисандо, завршили став и целу сонату мотивом с почетка.

Закључак

Клавирски дуо спада у један од најкомплекснијих облика заједничког музицирања, првенствено полазећи од претпоставке да се музичко заједништво у таквом ансамблу гради на основу сличних афинитета, постојећим или сличним пијанистичким техникама, заједништву звучања, сличном тушеу, музичкој интелигенцији и осећајности. Било оно на једном клавиру или на два, осим основних постамената пијанизма које подразумева добро извођаштво, смисао за целину, ритам, смисао за облик, за поетику и фразирање, појављује се и један нови аспект музицирања, заједничко руковођење и сагледавање проблема, усклађеност, нивелисање звука, као и проблем педализације.

Проблем педализације израста у изазов посебно у оном сегменту специфичности клавирских дуа где педал дела независно од музичке грађе коју исказује један од пијаниста. Ако пођемо од претпоставке да сваки од пијаниста има одличан преглед на деоницу другог пијанисте разрешила сам питања на који начин ослободити педал од задатости које нам диктирају прсти.

Приступајући реализацији рада често сам имала прилике да размишљам о нечему што је Гизекинг рекао: "Морам чути дивне звуке који долазе из мог клавира"¹²⁸. Та заправо веома јасна и једноставна реченица представља у неку руку кључ за интерпретацију музике импресиониста и њихових предходника. Њихова музика се мора изводити са техничком перфекцијом у класичном, скоро стриктном облику, певајућих боја и извођења мелодија спонтано и експресивно.

Посматрајући генерално карактеристике педализације у оваквом ансамблу, независно од улога које пијанисти имају, приметимо следеће начине коришћења педала:

Педализација по хармонској бас линији: Постоји правило да се педализација користи приликом излагања хармонија у басу, у зависности од мењања хармонија, зависи и коришћење педала. Олакшавајућа ситуација је у ансамблима клавир–

¹²⁸ Banowetz, Joseph, *The Pianist's Guide to Pedaling*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

четвороручно јер секунда која и педализира композицију има најчешће басове хармоније. Најбољи пример за овакву педализацију је Пуланкова *Соната за два клавира* (пример 56).

Издвајање мелодије приликом коришћења дугог педала: Многи пијанисти сматрају да је коришћење дугог педала начин да се прикрију одређене техничке немогућности. Такође дуг педал често може довести до ситуације да се замути звук. Педализација код француских аутора с краја 19. века, поготово код Дебисија и Равела разликује се од педализације код на пример Шопена и Шумана, али пијанисти је често изједначавају и музицирају оцртавајући неједнакост и грубу градацију у тушеу. Приликом коришћења дугог педала, мелодијски тонови морају изаћи у први план; нехармонски гласови да се воде мекше него хармонски. Потребно је одржати сонорност басове линије са хармонским акордима који су изнад ње. Неки пијанисти због жеље за тачношћу и чистотом тона, добијају свеукупан крт и незанимљив тон. Није немогуће и држати педал током неколико хармонских промена у акроду не само да би се продужила басова деоница него и да се добије богатији звук. У клавиру се гради магија и лепота импресионизма и француских дуа на прелазу 19. у 20. век, и њу може створити само извођач својим креирањем. У случају клавирског дуа, оваква креација мора бити истровемена и допуњавајућа. Сличан је принцип и са педализацијом. Олакшавајућа околност је свакако свирање композиција писаних за два клавира јер тада извођачи посебно надограђују звучну слику композиције бојењем педалом, у случају четвороручног свирања на једном клавиру, један пијаниста (секунда) на себе преузима читав терет деоница оба музичара. Дobar пример је Равелова *Шпанска рапсодија* (пример 37).

Коришћење кратког педала: Иако је дугачак педал и обимна педализација једна од карактеристика француске музике као и импресионизма, у одређеним ситуацијама потребно је користити мало педала (кратак педал). Најчешће такво коришћење зависи од фактуре као и од генералне идеје пијаниста како композиција може да звучи – Пуланк, *Соната за два клавира* (пример 59).

Некоришћење педала: Један од можда најзанимљивијих Сатијевих ставова у *Три комада у облику крушке* је *En plus*. Као једна од могућности даје се и та да се цео став свира без десног педала.

Педализација без замућења мелодије или хармоније: Користи се у ситуацијама дијатонских покрета који морају бити јасни као и приликом повезивања унутрашњих гласова који се не могу повезати добрим прсторедом. Можемо погледати пример Дебиси – *Црно и бело* (пример 19).

Педализација због сликовитог ефекта: Остављена је на пијанистима и служи за прављење музичке атмосфере.

Вибрирајући педал: Можемо користити приликом брзих промена хармонија као и приликом брзог чишћења хармонија а да се при том не губи сонорност. Такође и приликом извођења мелодије – Морис Равел – *Шпанска рапсодија* (пример 35).

Полу-педал: Најбољи пример за његово коришћење је Равелова свита *Моја мајка гуска* (пример 27).

Педализација која се врши прсторедом: Представља задржавање тонова а у смислу продужења истих без коришћења педала. Један од примера за то можемо пронаћи у Шабријеова *Три Романтична валцера* (пример 46).

Преурањени педал: Користимо га приликом почетака одређених композиција да би хармонија изникла из аликвота који се стварају приликом ослобађања педала од жица. Пример: Дебиси – *Шест античких епиграфа* (пример 1).

Леви педал: Током детаљне анализе композиција француских аутора с краја 19. и почетка 20. века можемо закључити да се леви педал користи такође приликом прављења атмосфере као и за извођење динамике *ppp*. Сами аутори најчешће нису дали смерницу да се користи али је то сасвим нормално у случају тихе динамике. Пример: Дебиси – *Црно и бело*, Други став (пример 23).

Средњи, sostenuto педал: Неки пијанисти неразумевајући француску музику, поготово импресионистичке композиторе, користе sostenuto педал да би задржали бас деоницу и градили хармонију на њима. Морамо имати на уму да су и Дебиси и Равел као и композитори пре њих свирали на клавирима на којима није постојао sostenuto педал и да се до тог ефекта мора доћи деликатном мешавином сонорности уз пажљиво нијансирање.

Проблематика педализације не представља само индивидуалан изазов код извођача као појединца, који пратећи поетику своје деонице има ту могућност да га користи, коригује или пак не употребљава, напротив, она представља изазов ансамбла у којем је тежиште реализације на једном члану у случају композиција писаних за клавир четвороручно. Имала сам прилике да говорим о развијању "камерног уха" и како учинити педал независним од своје интерпретације, како решити одређене недоумице "замућења" педала и на који начин редиговати педал у случају текстуалних нечистоћа.

Надам се да сам на сва постављена питања и недоумице дала разумљив, јасан и квалитетан одговор који ће мени али и неким будућим генерацијама послужити као текстуално објашњење за интерператцију надахнуту, изражајну и разноврсну.

СПИСАК ОСНОВНЕ ЛИТЕРАТУРЕ ЗА ИСТРАЖИВАЊЕ

Banowetz, Joseph, *The Pianist's Guide to Pedaling*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

Carpe, Adolph, *The Pianist and the Art of Music*, Chicago, Lyon & Healy, 1893.

Christiani, Adolph, *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*, Philadelphia, Theodore Presser Company, 1885, 161–179.

Cooke, James Francis, *Great Pianists of Piano Playing*, Philadelphia, Theo Presser Co, 1919.

Cooke, Mervyn, New Horizons in the Twentieth Century u Dr. David Rowland (edit.), *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 192–209.

Dale, Kathleen, *Nineteenth – Century Piano Music: A Handbook for Pianist*, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1954, 276–300.

Delage, Roger, Ravel and Chabrier, *The Musical Quarterly*, Vol.61, No.4, Oxford University Press 1975, 546–552.

Ehrlich, H, *How To Practise on the Piano: Reflections and Suggestions* (trans. J. H. Cornell), New York, G. Schirmer, 1917.

Gatti, Guido M, Claude Debussy, Fredrich H. Martens, The piano works of Claude Debussy, *The Musical Quarterly*, Vol. 7, No. 3, Oxford University Press, 1921, 418–460.

Gil-Marchex, Henri, Fred Rothwell, Ravel's Pianoforte Tehnique, *The Musical Times*, Vo.67, No.1006, Musical Times Publications Ltd, 1926, 1087–1090.

Goss, Madelaine, *Bolero: The Life of Maurice Ravel*, New York, Henry Holt and Company, 1940.

Grayson, David, Review: Editing Debussy: Issues “En Blanc et Noir”, *19th-Century Music*, Vol. 13, No. 3, University of California Press, 1990, 243–272.

Grew, Sydney, *The Art of the Player-piano*, London – New York, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd – E. P. Dutton & Co, 1922.

Halford, Margery, *Debussy: An Introduction to His Piano Music*, Los Angeles, Alfred Music Publishing, 1984, 9.

Hambourg, Mark, *How to Play the Piano*, Philadelphia, Theodore Presser Co, 1922, 76–86.

Hofmann, Josef, *Piano Playing: A Little Book of Simple Suggestions*, Philadelphia. Theodore Presser Co, 1920, 41–49.

Hope, Erik, *A Handbook of Piano Playing*, London, Deniss Dobson, 1962 (second impression), 40–68.

Jean-Aubry, G, *French Music of To-Day* (transl. Edwin Evans), London, Kegan Paul, Trench, 1919.

Landormy, Paul, Willis Wagner, Maurice Ravel (1875 – 1937), *The Musical Quarterly*, Vol. 25, No. 4, Oxford University Press, 1939, 430–441.

Lasserre, Pierre, *The Spirit of French Music* (trans. Denis Turner, BA), London – New York, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, Ltd – E. P. Dutton & Co, 1921.

Lindo, Algernon H, *Peddallig in Pianoforte Music*, London – New York, Kagan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd – E. P. Dutton & Co, 1922

Lockspieser, Edward, *Debussy: His Life and Mind*, New York, The Macmillian Company, 1962.

Matthay, Tobias, *First Principles of Pianoforte Playing*, London, Bosworth & Co. Ltd, 1905.

Merrick, Frank, *Practising the Piano*, London, Barrie and Rockliff, 1965 (third impression), 17–21.

Myers, Rollo H, *Debussy*, New York – NY, A. A. Wyn – INC, 1948.

Myers, Rollo H, *Ravel: Life & Works*, New York – London, Thomas Yoseloff, 1960.

Ned Rorem, Francis Poulenc u *A Ned Rorem Reader*, New Haven, Yale University Press, 2001, 289.

Orenstein, Arbie, Maurice Ravel's Creative Process, *The Musical Quarterly*, Vol, 53, No. 4, Oxford University Press, 1967, 467–481.

Orledge, Robert, Debussy's Piano Music: Some Second Thoughts and Sources, *Musical Times Publication Ltd*, 1981, 21–27.

Orledge, Robert, *Satie the Composer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 39–68.

Ortmann, Otto, *The Physical Basis fo Piano Touch and Tone (En Experimental Investigation of the Effect of the Player's Touch upon the Tone of the Piano)*, London – New York, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd – J. Curwen & Sons, Ltd – E. D. Dutton & Co, 1925.

Palmer, Christopher, Debussy, Ravel and Alain-Fournier, *Music & Letters. Vol. 50, No. 2*, Oxford University Press, 1939, 430–441.

Pauer, Ernst, *The Art of Pianoforte Playing*, London – New York, Novello, Ewer and Co, 1877.

Prodhomme, J. G, Marguerite Barton, Claude Achille Debussy, *The Musical Quarterly, Vol. 4, No. 4*, Oxford University Press, 1918, 555–571.

Sabaneev, Leonid, S. W. Pring, *Claude Debussy, Music & Letters, Vol. 10, No. 1*, Oxford University Press, 1929, 1–34.

Sandor Gyorgy, *On Playing: Motion, Sound and Expression*, New York – London, Schirmer Books – Collier Macmillan Publishers, 1981, 161–179

Schmidt, Carl B, *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, Hillsdale NY, Pendragon Press, 2001.

Schmidt, Carl B, *The Music of Francis Poulenc (1899-1963): A Catalogue*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Schmitt, Hans, *Pedals of the Pianoforte* (transl. Frederick S. Law), Philadelphia, Theodore Presser Co, 1893.

Schmitz, Elie Robert, *The piano works of Claude Debussy*, New York, Dover Publications Inc, 1966, 35–40

Seroff, Victor I, *Debussy: Musician of France*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1956.

Sternberg von, Constantin, *Ethics and Esthetics of Piano-playing*, New York – Boston, G. Schirmer, 1917.

Taylor, Franklin, *Technique and Expression in Pianoforte Playing*, London – New York, Novello and Company Limited – The H. W. Gray Co, S.a.

Thompson Oscar, *Debussy: Man and artist*, New York, Dover Publications, 1967.

Treize, Simon (editor), *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Vallas, Leon, *Claude Debussy: His Life and Works*, London, Oxford University Press, 1933.

Venable, Mary, *The Interpretation of Piano Music*, Boston – New York – Chicago, Oliver Ditson Company – H. Ditson Co – Lyon & Healy, 1913, 154–216

Venino, Albert F, *A Pedal Method for the Piano*, New York –Leipzig –London –Paris, Edward Schubert & Co. – C. Dieckmann – Forsyth Bros. – H. Le Soudier, 1989.

Wheeldon, Marianne, *Debussy's late style*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.

Woodhouse, George, *Creative Technique: For Artist in General and Pianist in Particular*, London – New York, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd – E. P. Dutton & Co, 1921.