



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КЛАВИРСКА КАТЕДРА

Јулија Бал

ИНТЕРПРЕТАТИВНО-КРЕАТИВНИ ПРИСТУП ФЕНОМЕНУ КЛАВИРСКЕ  
ТРАНСКРИПЦИЈЕ И ПАРАФРАЗЕ-ФАНТАЗИЈЕ ПО УЗОРУ НА УМЕТНИЧКУ  
ПРАКСУ ФЕРУЧА БУЗОНИЈА

Докторски уметнички пројекат  
– писана теза –

Ментор: др Дубравка Јовичић, редовни професор  
Коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор

Београд 2020.



## Захвалница

Огромну захвалност дугујем пре свега ментору проф. др. Дубравки Јовичић на изузетној посвећености, свим драгоценим саветима и идејама, како у овом уметничком пројекту тако и у животу.

Изузетну захвалност дугујем такође и коментору проф. др. Тијани Поповић Млађеновић на свесрдном ангажовању и детаљним смерницама које су ми биле од пресудне важности приликом истраживања и обликовања писаног дела рада.

Такође бих желела да се захвалим Бориславу Хложану на безрезервној помоћи око писаног дела рада, као и на помоћи око проналажења литературе.

Захваљујем се и проф. др. Дарку Карајићу на помоћи око тумачења манускрипта С. Л. Вајса и значајним смерницама везаним за технику свирања на барокној лаути

Користим прилику да се захвалим и кустосима Бузонијеве родне куће у Емполију на срдачном гостопримству и смерницама у истраживању његовог стваралаштва.

И на крају, безграничну захвалност дугујем породици за подршку у сваком тренутку.

## САДРЖАЈ

УВОДНА РЕЧ АУТОРА.....	1
I СТРУКТУРА РАДА.....	3
II БУЗОНИЈЕВА РАЗМИШЉАЊА О МУЗИЦИ.....	6
2.1. БУЗОНИЈЕВА ЕСТЕТИКА МУЗИКЕ.....	7
2.1.2. Партитура и изван ње.....	10
2.1.3. Транскрипција музичког дела као уобличење апстрактне музичке замисли.....	11
2.1.4. Бузонијев однос према музичкој традицији.....	17
2.1.6. Парафраза и фантазија у Бузонијевој композиторској пракси.....	19
2.2. ЕСЕЈ “О ТРАНСКРИПЦИЈИ БАХОВИХ ОРГУЉСКИХ КОМПОЗИЦИЈА ЗА КЛАВИР”, ОДНОСНО БУЗОНИЈЕВ ПРИСТУП ФЕНОМЕНУ КЛАВИРСКЕ ТРАНСКРИПЦИЈЕ У ПРАКСИ.....	22
2.2.1. Упознавање медија - креативни приступ превазилажењу разлика.....	23
2.3. ЗБИРКА ПОД НАЗИВОМ <i>КЛАВИРСКА ВЕЖБА</i> - БУЗОНИ КАО ПЕДАГОГ.....	31
2.4. БУЗОНИЈЕВ ИЗВОЂАЧКИ СТИЛ - МИШЉЕЊА КРИТИЧАРА.....	33
III АНАЛИЗЕ КЛАВИРСКИХ ТРАНСКРИПЦИЈА И ПАРАФРАЗЕ-ФАНТАЗИЈЕ ФЕРУЧА БУЗОНИЈА.....	36
3.1. ЈОХАН СЕБАСТИЈАН БАХ/ФЕРУЧО БУЗОНИ - КЛАВИРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА КОРАЛНОГ ПРЕЛУДИЈУМА У ЕФ-МОЛУ, ЗА ОРГУЉЕ, “ICH RUF' ZU DIR, HERR”.....	36
3.1.1. Бузонијева акустично-идејна решења при адаптацији за клавира.....	38
3.2. ЈОХАН СЕБАСТИЈАН БАХ/ФЕРУЧО БУЗОНИ - КЛАВИРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА ЧАКОНЕ ИЗ ПАРТИТЕ ЗА СОЛО ВИОЛИНУ У ДЕ-МОЛУ (BVW 1004).....	42
3.2.1. Структура Чаконе у де-молу - Бахова концепција развоја тематског материјала.....	44
3.2.2. Веза између Бузонијевог приступа тумачењу Бахове Чаконе у де-молу и избора медија за транскрипцију.....	50
3.2.3. Карактеристике Бузонијеве клавирске транскрипције Чаконе у де-молу, виђене кроз поређење транскрипција аутора с краја XIX и почетка XX века..	54

3.3. ЖОРЖ БИЗЕ/ФЕРУЧО БУЗОНИ - СОНАТИНА БР. 6, КАМЕРНА ФАНТАЗИЈА НА ТЕМЕ ИЗ ОПЕРЕ “КАРМЕН”, (KAMMER-FANTASIE ÜBER CARMEN).....	67
3.3.1. Први одсек.....	69
3.3.2. Други одсек.....	70
3.3.3. Трећи одсек.....	72
3.3.4. Четврти одсек.....	75
3.3.5. Пети одсек.....	76
<b>IV КЛАВИРСКЕ ТРАНСКРИПЦИЈЕ И ПАРАФРАЗА-ФАНТАЗИЈА ЈУЛИЈЕ БАЛ ПО УЗОРУ НА УМЕТНИЧКУ ПРАКСУ ФЕРУЧА БУЗОНИЈА.....</b>	<b>76</b>
4.1. ЈОЗЕФ ШВАНТНЕР/ЈУЛИЈА БАЛ - КЛАВИРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА “VELOCITIES” (БРЗИНЕ) ЗА СОЛО МАРИМБУ ПО УЗОРУ НА БУЗОНИЈЕВУ КЛАВИРСКУ ТРАНСКРИПЦИЈУ КОРАЛНОГ ПРЕЛУДИЈУМА У ЕФ-МОЛУ, ЗА ОРГУЉЕ, “ICH RUF' ZU DIR, HERR” J. С. БАХА.....	76
4.1.1. Карактеристике тона маримбе.....	77
4.1.2. Акустичка и идејна решења у транскрипцији за клавир.....	81
4.1.3. Ефекат звучања тонова произведених дрвеним делом палице и решења у транскрипцији за клавир.....	82
4.1.4. Подела деоница на леву и десну руку.....	87
4.1.5. Удвајање деоница у октавама.....	88
4.2. СИЛВИУС ЛЕОПОЛД ВАЈС/ЈУЛИЈА БАЛ - КЛАВИРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА СОНАТЕ ЗА ЛАУТУ БР. 34 У ДЕ-МОЛУ (ДРЕЗДЕНСКИ МАНУСКРИПТ БР. 5), SW 34 (SMITH 233-240) ПО УЗОРУ НА БУЗОНИЈЕВУ КЛАВИРСКУ ТРАНСКРИПЦИЈУ ЧАКОНЕ ИЗ ПАРТИТЕ ЗА СОЛО ВИОЛИНУ У ДЕ-МОЛУ (BVW 1004) J.C. БАХА.....	90
4.2.1. Композиторски и извођачки стил Силвиуса Леополда Вајса.....	91
4.2.2. Карактеристике немачке теорбе Силвиуса Леополда Вајса.....	93
4.2.2. Формирање личног приступа раду на транскрипцији Вајсове Сонате, проблеми и избор решења.....	93
4.3. АЛБЕРТО ХИНАСТЕРА/ЈУЛИЈА БАЛ - ПАРАФРАЗА-ФАНТАЗИЈА НА ТЕМЕ ИЗ БАЛЕТА “ЕСТАНЦИЈА” ОП. 8 ПО УЗОРУ НА БУЗОНИЈЕВУ КАМЕРНУ ФАНТАЗИЈУ НА ТЕМЕ ИЗ ОПЕРЕ “КАРМЕН” ЖОРЖА БИЗЕА, (KAMMER-FANTASIE ÜBER CARMEN).....	117
4.3.1. Први став “Los trabajadoras agricolas”.....	118
4.3.2. Други став - “La noche”.....	131

4.3.3. Финале- “ <i>La doma</i> ” .....	135
4.4. Резиме процеса писања клавирских транскрипција и парафраза-фантазије по узору на уметничку праксу Феруча Бузонија.....	139
<i>ЗНАЧАЈ КРЕАТИВНОГ ПРИСТУПА ТРАНСКРИПЦИЈИ И ПАРАФРАЗИ-ФАНТАЗИЈИ ПО УГЛЕДУ НА Ф. БУЗОНИЈА НА ПРИСТУП ИЗВОЂЕЊУ МУЗИЧКОГ ДЕЛА.....</i>	140
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ.....	143
ПРИЛОЗИ.....	150
ПРИЛОГ БР. 1 - Јозеф Швантнер / Јулија Бал: - Клавирска транскрипција “ <i>Velocities</i> ” .....	151
ПРИЛОГ БР 2 - Силвиус Леополд Вајс / Јулија Бал - Клавирска транскрипција Сонате за лауту бр.34 у де-молу.....	179
ПРИЛОГ БР.3 - Алберто Гинастера / Јулија Бал: - Парафраза-фантазија на теме из балета “ <i>Estancias</i> ” Оп.8.....	202
ПРИЛОГ БР. 4 Преглед варијанти сродних елемената клавирске технике по узору на уметничку праксу Феруча Бузонија.....	249
1. ЕФЕКАТ “ОДЈЕКА” .....	252
2. СРЕДЊИ ПЕДАЛ.....	259
3. ВОЂЕЊЕ МЕЛОДИЈСКЕ ЛИНИЈЕ У СРЕДЊЕМ ГЛАСУ.....	266
4. УДВОЈЕНИ ПАСАЖИ У ОКТАВАМА.....	275
5. ИЗВОЂЕЊЕ ТРИ ИЛИ ВИШЕ ИНТЕРВАЛСКИ УДАЉЕНИХ МЕЛОДИЈА ПОМОЋУ БРЗИХ СКОКОВА РУКЕ - ОДНОСНО “ЕФЕКАТ ТРИ РУКЕ” ...	278
6. ПРИГУШИВАЊЕ “МУТИРАЊЕ” ЖИЦА ДЛАНОМ.....	287
7. ОКТАВНИ СКОКОВИ МЕЛОДИЈСКЕ ЛИНИЈЕ.....	290
ПРИЛОГ БР.5 Биографски подаци о Феручу Бузонију.....	298

## УВОДНА РЕЧ АУТОРА

*Истински стваралац тежи, у основи, једино за савршенством. Тиме што га доводи у сагласје са својом индивидуалношћу, настаје без претходне намере нови закон.*

Феручо Бузони

Пракса извођења сопствених клавирских транскрипција, поред извођења композиција других аутора, била је широко заступљена међу пијанистима крајем XIX и почетком XX века. Посебан допринос оваквој пракси пружио је италијански пијаниста, композитор, публициста и клавирски педагог Феручо Бузони (*Ferruccio Dante Michelangiolo Benvenuto Busoni 1866 - 1924*), чије су транскрипције и данас веома заступљене на пијанистичкој концертној сцени. У њима је искоришћена не само изузетно широка палета извођачких могућности већ и огроман потенцијал звука самог клавира као инструмента, што их у већини случајева чини захтевним за извођење. Осим карактеристика везаних за проблематику извођаштва, Бузонијеве клавирске транскрипције одликује и јединствен композиторски стил, који је он пажљиво и свесно градио у складу са сопственим ставовима о музици, чије се присуство може уочити у свим музичким делатностима којима се бавио.

Упоредо са композиторским и извођачким радом, Бузони се интензивно бавио писањем есеја, чланака и стручних радова, настојећи да речима артикулише и афирмише своје широко схватање музике, изграђено на основама изузетно богатог и свестраног образовања, тежње за разумевањем феномена везаних за музику и великог практичног искуства на концертној сцени. Резултат овог његовог свестраног ангажовања су партитуре, аудио записи, стручни текстови и дидактичке збирке, који данас филозофима, композиторима, извођачима и педагозима представљају неизмерно користан материјал не само

за разумевање његове уметничке праксе, већ и за изградњу сопственог приступа уметничкој пракси.

Да феномен транскрипције заузима важно место у Бузонијевој уметничкој пракси, потврђује огроман број његових музичких остварења из ове области. Међутим, прави значај и ширина овог феномена може се уочити тек сагледавањем целокупног Бузонијевог стваралаштва. Поставком својих музичко-естетских опредељења која је изнео пре свега у својој књизи *Naupf za jednu novu estetiku muzike*, али и у другим текстовима, Бузони је овај феномен схватио на комплекснији начин од већине својих савременика, доводећи га у корелацију са читавим феноменом стваралачког процеса, о чему ће бити речи у првом делу овог рада, где ће бити разматрана нека од важнијих сведочанстава о Бузонијевом приступу овом феномену изражена у његовим есејима, критикама, писмима и другим текстовима.

Процес писања транскрипције за Бузонија није био само процес чији је крајњи циљ био приказивање сопствених тумачења музичких дела публици. Био је то покушај дубљег разумевања идеја и начина размишљања музичара који су били предмет његовог интересовања. Помоћу транскрибовања музичких дела (*Übertragung*) и компоновања по узору на стил других аутора (*Nachdichtung*), Бузони се понекад свесно усавршавао и као композитор и као пијаниста, стичући знања не само о елементима композиторске, већ и извођачке технике. Као резултат, настале су неке од његових најпознатијих транскрипција и композиција уз помоћ којих је, како је сам тврдио, учио понекад и више него при уобичајеној пракси припреме неког дела за извођење. О томе је често писао у својим разматрањима, саветујући своје ученике и остале музичаре да се опробају у оваквој пракси.

Његово стваралаштво предмет је интересовања многих извођача, филозофа, музиколога, композитора и клавирских педагога већ више од једног века. О њему су написани многи есеји, књиге, и радови. Његове реченице су често цитиране у стручним радовима везаним за естетику музике, често се изводе његова дела (посебно клавирске транскрипције), а музичко-техничка решења која је примењивао у извођењу готово неизоставно се помињу при студијама методике наставе клавира. Ипак, мало је оних који су покушали да га следе

управо у начину усавршавања извођачке технике и стила, кроз писање и извођење сопствених транскрипција, што је био и повод да се таква пракса нађе у фокусу овог рада.

## I СТРУКТУРА РАДА

Овај рад настоји да пружи тумачење одређеног сегмента стваралаштва Феруча Бузонија, које се тиче транскрибовања музике из различитих медија у медиј клавишког звука, са фокусом на три његова остварења на овом пољу: клавишку транскрипцију Чаконе из Партите за соло виолину у де-молу и Корални прелудијум у еф-молу за оргуље - "Ich ruf' zu dir, Herr "Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach 1685-1750), као и Фантазију на теме из музичко-сценског дела "Кармен" (Sonatina No. 6 - "Kammer-Fantasie über Carmen")<sup>1</sup> Жоржа Бизеа (Georges Bizet 1838 - 1875).

По узору на уметничку праксу овог композитора, са циљем покушаја освешћивања појединих елемената ове праксе, везаних за феномен клавишке транскрипције и парафразе-фантазије, поред писаног дела рада, написане су и две транскрипције и једна парафраза за клавир које представљају својеврсно тумачење појединих његових размишљања о музици, уз употребу извођачких и композиторских решења која се могу приметити у његовим транскрипцијама и парафразама. Сам процес настанка ових транскрипција представља лични приступ пракси транскрибовања, уз угледање на Бузонијево стваралаштво у овој области и уз коришћење елемената данашње праксе писања и интерпретације оваквих врста клавишких композиција. Њихове партитуре налазе се у прилогу овог рада, док опис целокупног процеса анализе Бузонијевих музичких дела и анализе процеса писања нових транскрипција заузима централни део рада.

---

<sup>1</sup> Бузонијева "Kammer-Fantasie über Carmen" представља облик фантазије чија је основа, као код парафразе, у потпуности изграђена на темама једног музичко-сценског дела неког другог аутора. Стога се наметнула потреба за издвајањем овог облика фантазије, који се подудара са парафразом, те сам због тога у наслову и у даљем тексту рада користила термин парафраза-фантазија

Обухватајући различите карактеристике медија за који су одабрана дела у оригиналу компонована, као што је то био случај код наведених Бузонијевих композиција, избор новонасталих клавирских дела чине: транскрипција Сонате за лауту бр. 34 у де-молу Силвиуса Леополда Вајса (Sylvius Leopold Weiss 1687 - 1750), транскрипција композиције “Velocities” (*Брзине*) за соло маримбу Јозефа Швантнера (Joseph Schwantner 1943 -), као и троставачна парафраза-фантазија за клавир на теме из музичко-сценског дела за оркестар и соло баритон/наратора, то јест из балета “Estancia” (Ранч)<sup>2</sup> Алберта Хинастере (Alberto Evaristo Ginastera 1916 - 1983). Свака од њих писана је по узору на једно од ова три Бузонијева остварења, приказана у овом раду.

Композиције су биране са намером да илуструју три различита Бузонијева начина транскрибовања у медиј клавирског звука, као и различита изражајна средства која је он користио приликом транскрибовања и интерпретације у зависности од карактеристика инструмената и састава за које су ова дела у оригиналу компонована. Груписане према два основна критеријума - медију у коме је оригинално дело писано и приступу за који се Бузони определио у датом музичком делу, ове композиције се такође могу посматрати кроз три целине у којима свака садржи по једну Бузонијеву транскрипцију и једну нову, писану по њеном узору:

**Прва група,** коју чине клавирске транскрипције композиција писаних за оргуље и маримбу, настоји да прикаже Бузонијев приступ транскрипцијама са медија који су по многим карактеристикама слични клавиру. У њој се налазе Бузонијева транскрипција Коралног прелудијума у еф-молу, за оргуље, “Ich ruf zu dir, Herr”, из збирке Десет коралних прелудијума и сопствена транскрипција композиције “Velocities” за соло маримбу Јозефа Швантнера. Овде је такође илустрован приступ акустичкој адаптацији композиције на нови медиј, без претензија за надграђивање тематског материјала новим мелодијским линијама или хармонијама.

---

<sup>2</sup> [Betsy Schwarm](#), *Estancia - Work by Ginastera* (Encyclopaedia Britannica, 2016)

Друга група приказује приступ транскрибовању са инструмената који по природи имају мањи тонски опсег и могућности полифоне интерпретације од клавира. Чине је клавирске транскрипције композиција писаних за виолину и барокну лауту. Њихова карактеристика је такође била слободнији приступ транскрибовању уз полифону надградњу постојеће фактуре, али и без тенденције мењања форме, главних мелодија и карактера дела. У овој групи су описане Бузонијева транскрипција Чаконе из Партите за соло виолину у де-молу и сопствена транскрипција Сонате за лауту бр. 34 у де-молу Силвиуса Леополда Вајса.

Трећа група приказује слободнији приступ музичкој форми кроз клавирске парафразе-фантазије. За разлику од претходне две групе, у овом случају оригинална дела нису послужила као модел у целини, већ су коришћени само њихови сегменти, који су такође претрпели и знатне измене. Осим тога у питању су музичко-сценска дела, писана за велике вокално-инструменталне саставе, те је у овом случају и употреба изражајних средстава приликом транскрибовања њихових сегмената на клавирски звук била нешто другачије природе него у прве две групе. Ову групу чине Бузонијева фантазија на теме из опере “Кармен” (Sonatina No. 6 - “Kammer-Fantasie über Carmen”)<sup>3</sup> Жоржа Бизеа, паралелно са мојом сопственом парафразом-фантазијом за клавир на теме из балета “Estancias” (Ранч)<sup>4</sup> Алберта Хинастере.

Последњи део рада посвећен је Бузонијевом извођачком стилу и начинима усавршавања извођачких могућности кроз рад на транскрипцији музичког дела.

---

<sup>3</sup> Бузонијева “Kammer-Fantasie über Carmen” представља облик фантазије чија је основа, као код парафразе, у потпуности изграђена на темама једног музичко-сценског дела неког другог аутора. Стога се наметнула потреба за издвајањем овог облика фантазије, који се подудара са парафразом, те сам због тога у наслову и у даљем тексту рада користила термин парафраза-фантазија

<sup>4</sup> [Betsy Schwarm](#), *Estancia, work by Ginastera*. Encyclopaedia Britannica, 2016.

## II БУЗОНИЈЕВА РАЗМИШЉАЊА О МУЗИЦИ

*Свака нотација је већ транскрипција неке апстрактне мисли*

Феручо Бузони.

Дубље разумевање специфичности стваралаштва Феруча Бузонија на пољу клавирске музике уопштено (рачунајући и композиције транскрибоване из неког другог медија), не би било могуће без претходног упознавања са његовим појединим разматрањима, која је он образложио у својим есејима и препискама. Делујући истовремено као пијаниста, композитор, клавирски педагог и музички естетичар, Бузони је оставио дубоки траг у сваком од ова четири поља и да бисмо се приближили разумевању оног дела његовог опуса клавирске музике који чине његове клавирске транскрипције и слична остварења у којима користи музику других аутора, пожељно је, а можда и неопходно најпре сагледати његов допринос свим овим пољима, с обзиром да се она у његовој уметничкој пракси међусобно дубоко прожимају.

По свом извођачком стилу, Бузони се сврстава међу “зачетнике модерног пијанизма”<sup>5</sup>, како га је у више наврата окарактерисао Харолд Шонберг у својој књизи *Велики пијанисти*. Према речима Драгољуба Шобајића, “попут својих савременика уметника, естетичара и филозофа, Бузони настоји да пружи једно од суштинских питања свог доба - шта после романтизма?”<sup>6</sup>. Јосип Андреис Бузонија описује као извођача и композитора који је тежио “избегавању лажне, лежерне сентименталности, и свега што подсећа на елементе романтизма, одбацивању програмских тежњи, и субјективистичког одношења према стваралачком акту за вољу једне нове објективности”, и који “технику није доживљавао као сврху самој себи, већ је своје огромно знање и искуство стављао у службу најчистијих идеала уметности”<sup>7</sup>. Иако је, према Шонберговим

<sup>5</sup> Harold Šonberg, *Veliki pijanisti* (Nolit, Beograd, 1983), 325-334.

<sup>6</sup> Dragan Šobajić, *Feručo Buzoni - pijanista* (FMU, Beograd, 1987), 5.

<sup>7</sup> Josip Andreis, *Historija muzike* (Školska knjiga, Zagreb, 1966), 27

речима, Бузони своју концепцију интерпретације градио на основи у којој се налазило размишљање о садржини музике, о првобитној композиторовој замисли.<sup>8</sup>, он ипак, при извођењу музичког дела, није тежио верној реконструкцији, прожетој актуелностима времена његовог настанка, већ је покушавао да музику ослободи пролазних својстава, укуса који је излила тадашња епоха, истичући оно што задржава непромењиву вредност кроз време.<sup>9</sup>

Његова преписка, критике, текстови међу којима су *Нацрт за једну нову естетику музике*, збирка есеја под називом *Есенција музике и други списи* и други, данас представљају готово неизоставни део сваког прегледа естетике музике, док сачувани снимци Бузонијевих извођења и записи о интерпретативним могућностима на клавиру које је оставио у често веома исцрпним објашњењима својих нотних издања, као и у десет свезака под називом *Klavierübung* (Клавирска вежба), пружају важан извор информација извођачима и клавирским педагозима.

## 2.1. БУЗОНИЈЕВА ЕСТЕТИКА МУЗИКЕ

Осим смерница у савладавању пијанистичких захтева, које у основи имају чврсту везу техничког и музичког аспекта интерпретације, Бузонијева разматрања о естетици музике, која су се умногоме разликовала од ставова његових савременика, привукла су пажњу не само музиколога већ и многих извођача као и клавирских педагога тиме што су сагледала у новом светлу појмове попут нотације, транскрипције, медија, те би било веома корисно имати их у виду приликом рада на концепцији извођења било ког музичког дела, а посебно његове музике. Стога ће анализе Бузонијевих партитура и партитура Јулије Бал у овом раду бити посматране у светлу његових размишљања која су се приметно одразила у самој музици. У даљем тексту ће бити описана нека од њих која су се показала значајним при анализи наведених транскрипција и парафразе-фантазије, као и при процесу настанка њихових “музичких тумачења” у транскрипцијама и парафрази ауторке рада.

---

<sup>8</sup> Harold Šonberg, *Veliki pijanisti* (Nolit, Beograd, 1983), 327.

<sup>9</sup> Исто, 325-328.

### 2.1.1. Појам *прамузике* у Бузонијевим тумачењима као основа сагледавања феномена транскрипције и парафразе-фантазије

У *Нацрту за једну нову естетику музике*<sup>10</sup>, Бузони даје тумачења појмова *музика, прамузика, нотација, транскрипција и фантазија*. Према речима Тијане Поповић Млађеновић, „централни појам Бузонијеве естетике, први, темељни модус у коме музика постоји, јесте *прамузика*, музика по себи, односно сама идеја и идеал музике. Самим тим, родно место музике је у Бузонијевом филозофско-естетичком систему постојања музике, за разлику од Далхаусовог, из партитуре померено у нешто још идеалније.”<sup>11</sup> Бузонијев однос према прамузици, који Иван Фохт тумачи као платонистички, важан је не само за разумевање његовог пијанистичког, већ и композиторског израза, а на крају и начина транскрибовања из једног звучног медија у други. Ово Бузонијево становиште лежи у основи његовог односа према нотацији, транскрипцији, извођењу и другим појмовима који су се показали изузетно важним за разумевање и тумачење партитура његових транскрипција.

Бузони у основи претпоставља да музичко дело, пре него зазвучи и након што је зазвучало, постоји цело и ненарушено. Он не посматра музичко дело као нешто што је ограничено његовим тренутним звучањем, већ претпоставља да се оно једнако протеже како у времену тако и изван њега и да су партитура и извођење само модуси његовог постојања које се у бити може схватити као нешто далеко шире.<sup>12</sup>

“... Јер погледајте, милиони напева који ће једном зазвучати, постоје од почетка, спремни, лебде у етру, а са њима и милиони других, које нико никада нече чути. Треба само да пружите руку, и ухватићете цвет, дашак морског поветарца, сунчев зрак. [...] Милиони напева постоје од почетка и чекају да се објаве!”<sup>13</sup>

10 У даљем тексту ће бити коришћен скраћени назив - *Нацрт*

11 Тијана Поповић-Млађеновић, *Музичко писмо* (FMU, Београд, 2015), 20.

12 Феручо Бузони: *Нацрт за једну нову естетику музике*, превод Драгослав Илић, Студио Лирика, Београд 2014, 29.

13 *Исто*, 40.

Један од значајнијих критичких приказа Бузонијевог *Нацрта* за једну нову естетику музике дао је филозоф и естетичар Иван Фохт у својој књизи *Савремена естетика музике*. Фохт је у овом изванредном приказу обухватио мишљења петнаест различитих филозофа са почетка двадесетог века<sup>14</sup>, који су током свог живота на непосредан начин покушали да дају одговор на питање “Шта је то музика?”. У поглављу ове књиге, под називом *Музика као дах са других планета*, Фохт даје критичко тумачење Бузонијевог *Нацрта*. Оријентишући Бузонијеве погледе на музику у правцу питагореизма и платонизма, Фохт на самом почетку доводи Бузонијев појам “прамузике” у везу са Платоновим појмом “идеје”. “Уверен сам да се само у том смислу може схватити централни појам Бузонијеве естетике, појам Прамузике. Прамузика је идеал, (Платонова идеја) коме тежи или би требало да тежи сваки сваки рад на конкретном музичком материјалу. Ако Бузони поводом прамузике и не говори о Платону, његов платонизам је изван сваке сумње... Ни реч Питагора или питагорејци ниједном не падају унутар Бузонијевог текста, па ипак човек не може, а да на њих не помисли док га чита.”<sup>15</sup>

Фохт уочава десет модуса постојања музике према Бузонијевом *Нацрту*. Поред “прамузике”, која заузима прво место, као нешто што још увек нема свој звучни облик, и што је непојмљиво, “лебдеће”, “слободно”, други модус би био откривање једног њеног исечка или одјек музике по себи у унутрашњем слуху композитора (морамо претпоставити да се само један мали део прамузике “објавио” појединим музичарима током историјског времена). Следе нотација, тумачење, односно концепција извођења, превођење у технички медиј односно извођење, перцепција у уху слушалаца, несвесни одабир из целине која је примљена, довођење до свести одабраних одломака или психичко примање, музички доживљај или естетско примање и на крају сећање на музику или обнављање музичког доживљаја у унутарњем слуху слушаоца.<sup>16</sup> Бузони уочава феномен губљења дела информације приликом преласка из једног модуса у

---

14 Eduard Hanslick, Werner Danckert, Ferruccio Busoni, Hans Mersmann, Heinrich Schenker, August Halm, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Carl Dalhaus, Igor Strawinsky, Susanne Langer, Theodor Adorno, Ernst Bloch, Vladimir Jankelevič, Andreas Liess.

15 Ivan Focht, *Savremena estetika muzike* (Nolit, Beograd 1980), 74.

16 Исто, 78-79.

други али и претпоставља могућност реконструкције тих информација, успостављањем везе са апстрактном идејом музичког дела.

### 2.1.2. Партитура и изван ње

Бузони нотацију види као генијално помоћно средство да се задржи нека импровизација, како би јој се омогућило да изнова настане. "Нотација се", каже Бузони, "према њој односи као портрет према живом моделу, а извођач је дужан да разреши крутост знакова и да их стави у покрет."<sup>17</sup> Посматрајући нотацију на овај начин, његови ставови долазе у супротност са онима који сматрају да је извођење утолико боље уколико се извођач верније држи знакова, јер у том случају би, како каже у свом *Нацрту*, "један исти комад морао бити у једном истом темпу, кад год би га свирали, ко год би га свирао, и у којим год условима"<sup>18</sup>. Указујући на ограничења у прецизности партитуре, он отвара могућност покушаја њеног "читања између редова" која у многим случајевима претпоставља и извесну слободу њеног тумачења, интерпретације, и нарочито транскрипције. "Изведба у музици", каже Бузони враћајући се на основу у којој лежи прамузика, "долази из оних слободних висина из којих је и сама тонска уметност сишла међу нас. Тамо где овој прети да постане земаљска, изведба је мора уздићи и помоћи јој да се врати у изворно лебдеће стање"<sup>19</sup>

Овакав став према тумачењу партитуре неминовно се рефлектовао и на његове транскрипције. Тиме се једним делом може објаснити често присуство надградње тематског материјала у његовим музичким делима ове врсте.

Ипак за овог композитора и пијанисту слобода транскрипције, односно интерпретације, проистекла из покушаја разумевања шире идеје која се потенцијално налази иза партитуре, разликује се од слободе схваћене као могућност супротстављања датим знаковима, иако су обе грађене на истом темељу индивидуалности онога ко тумачи партитуру.

---

17 Феручо Бузони, *Нацрт за једну нову естетику музике*, превод Драгослав Илић, Студио Лирика, Београд 2014, 25.

18 Исто, 26.

19 Исто, 25

### 2.1.3. Транскрипција музичког дела као уобличење апстрактне музичке замисли

Појам *транскрипција* (Transkription)<sup>20</sup>, Бузони тумачи такође у доследности са осталим ставовима који у централни део постављају појам прамузике, изјављујући да је “свака нотација већ транскрипција неке апстрактне мисли” и да при покушају њеног записивања идеја делимично губи свој изворни облик. “Намера да се мисао запише већ условљава избор такта и тоналитета. Форма и звук за које композитор треба да се определи још чвршће одређују пут и границе.”<sup>21</sup>

Бузони извођење неког музичког дела такође посматра као транскрипцију (Transkription) која, колико год се слободно владала, никад не може поништити оригинал.<sup>22</sup> И код транскрибовања и код извођења, како примећује Д. Шобајић у својој књизи *Феручо Бузони - пијаниста*, “... уочавамо једну заједничку црту а то је да се музичко дело не исцрпљује у нотном тексту већ да за Бузонија оно постоји мимо записа и независно од њега.”<sup>23</sup>

У писму које је 1913. године упутио својој супрузи, он увиђа да су транскрипције заузеле посебно место у клавирској литератури, сматрајући да је свако важно клавирско дело заправо редукција једне шире замисли на практични инструмент. Уметност транскрипције је такође извођачима на клавиру учинила могућим поседовање читаве музичке литературе. Он увиђа да се транскрипција (*Übertragung*) издвојила као посебна врста уметности и да су Бах, Бетовен, Брамс и Лист евидентно делили мишљење да постоји уметничка вредност прикривена у самој транскрипцији.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> У свом *Нацрту* као и другим есејима Бузони употребљава више различитих термина из немачког језика, који су понекад превођени на српски и енглески језик као синоним за термин *транскрипција*, што језички посматрано делимично и јесте тако. Најчешће употребљавани термини у Бузонијевим списима су *Transkription*, *Bearbeitung* и *Übertragung*. Иако Бузони у зависности од контекста текста понекад подразумева ове термине као синониме, чини се да у *Нацрту* и сличним стручним текстовима који се баве тумачењем ових појмова, ипак прави разлику. Тако под појмом *Bearbeitung* и *Übertragung*, Бузони често подразумева конкретна музичка дела, у првом случају готово дословно транскрибована (попут његове едиције Добро темперованог клавира Ј.С.Баха) а у другом случају делимично измењена, надграђена (попут његове транскрипције Бахове Чаконе у де-молу). Транскрипција у овом случају веома често означава много шири термин од прва два, који се односи на сам процес транскрибовања као такав.

<sup>21</sup> Исто, 28.

<sup>22</sup> Исто, 29.

<sup>23</sup> Драган Шобајић, *Феручо Бузони - пијаниста* (Факултет музичке уметности, Београд, 1997), 14-17

<sup>24</sup> Ferruccio Busoni, *Letters to His Wife*, translated by Rosamond Ley (Edward Arnold & CO, London), 229.

Указавши на Бузонијев платонистички приступ транскрипцији, који суштину овог феномена сагледава кроз повезаност са изворним, апстрактним обликом музичке замисли, Шобајић у својој књизи уочава два задатка која се у том случају постављају пред транскриптора неког музичког дела. Први је разумевање идеје музичког дела која му је дата у “несавршеном” облику, односно у партитури, а други је “креативно разрешење супротности између два чиниоца: придржавања основне музичке замисли композитора са једне стране, и максималног искоришћавања изражајних могућности које пружа нови медиј са друге стране.”<sup>25</sup>

### 2.1.3.1. Транскрипција и медиј

Избор медија, према мишљењу овог композитора, такође намеће извесна ограничења. “Сваки покушај композиторовог слободног лета биће узалудан. [...] судараћемо се увек изнова са особеностима кларинета, тромбона и виолина који се не могу никако другачије понашати него што је дато њиховом ограниченошћу.”<sup>26</sup> У текстовима и препискама се може уочити да Бузони понекад директно или индиректно преиспитује корелацију између идеје музичког дела и карактеристика инструмента за који је то дело писано<sup>27</sup>, посматрајући их као два различита аспекта која могу, али не морају нужно органски бити повезана у неком музичком делу. У *Нацрту*, Бузони помиње како “већина Бетовенових клавирских композиција изгледа као да су транскрипције оркестарских, док већина Шуманових оркестарских дела изгледа као да су преведена из клавирских.”<sup>28</sup> У свом есеју о теорији оркестрације Бузони разликује две врсте инструментације: оне које су већ одређене и усмерене од

---

<sup>25</sup> Драган Шобајић, *Феручо Бузони - пијаниста* (Факултет музичке уметности, Београд, 1997), 57.

<sup>26</sup> Феручо Бузони, *Нацрт за једну нову естетику музике*, превод Драгослав Илић, Студио Лирика, Београд 2014, 43.

<sup>27</sup> “Инструменти су спутани својим опсегом, типом звука и извођачким могућностима, а њихових стотину ланаца окивају онога ко жели да ствара [...] Судараћемо се увек изнова са особеностима кларинета, тромбона и виолина, који се не могу никако другачије понашати него што је дато њиховом ограниченошћу”. (Феручо Бузони: *Нацрт за једну нову естетику музике*, 43).

<sup>28</sup> Исто, 29.

стране музичке замисли - апсолутна оркестрација, и оне које су у изворном облику проистекле или из апстрактне музичке замисли или су биле замишљене на неком другом инструменту.<sup>29</sup>

Приликом транскрибовања у медиј клавишног звука, Бузони настоји да свој рад не ограничи на проналажење начина “подражавања” звука других инструмената помоћу клавира. Мирјана Веселиновић Хофман наводи мишљење Албрехта Рихтмилера који сматра да “транскрипција за Бузонија не значи само буквално преношење материјала у други медиј, већ и рад са узетим садржајем. То подразумева саображавање материјала са природом новог медија, уз сталну тежњу ка проницању у аутентично музичко биће предмета транскрипције”<sup>30</sup>

Сам Бузони је једном приликом направио поређење медија са језиком, истакавши да тако преведено дело на други медиј звучи другачије,<sup>31</sup> те да га је понекад уместо дословног превода потребно “репоетизовати”, како би се јасније приказало његово значење.<sup>32</sup>

Као аутор бројних транскрипција за клавир, Бузони је настојао да освести потенцијале али и ограничења овог инструмента као медија. У једном од својих есеја о клавиру и клавишној музици, Бузони као ограничења овог инструмента види недостатак продужења трајања и крешенда на једном тону и оштру поделу на полутонове услед његовог темперованог система, али заузврат, клавир према његовом мишљењу пружа много више предности надмашујући остале инструменте могућношћу продуковања најгласнијег и најтишег тона у истом регистру.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Feruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, Translated from German by Rosamund Ley, (Dover, New York, 1987), 35.

<sup>30</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, (Матица српска, Нови Сад, 1997), 33.

<sup>31</sup> Feruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, Translated from German by Rosamund Ley, (Dover, New York, 1987), 87.

<sup>32</sup> Ferruccio Busoni, “On the Transcription of Bach’s Organ-Works for the Pianoforte”, *Bach-Busoni Edition*, (First Appendix of Volume I, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1894)

<sup>33</sup> Feruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, Translated from German by Rosamund Ley, (Dover, New York, 1987), 79.

### 2.1.3.2. Транскрипција сценске музике

Не само да Бузони настоји да суштину музике сагледава независно од медија, већ и шире од тога. У свом тексту “Есенција и јединство музике” говори о свом ставу да би требало читав феномен музике препознати као “јединство” и престати делити га према сврси, форми, и медију. Музика би требало да буде препозната искључиво према две премисе, а то су садржај и квалитет, (под сврхом Бузони мисли на оперу, црквену или концертну музику, под формом он мисли на песму, плес, фугу, сонату и слично, док помињући медиј звука Бузони мисли на инструменте, врсте гласова, ансамбле, оркестре...)³⁴.

Схватајући музику искључиво као музику, где год и у којој год форми се појавила, Бузони даљу категоризацију музике види једино у дескрипцији која јој је дата кроз дефиниције, називе, односно текст у коме је доведена у такав контекст. Кроз пример како се Моцартов реквијем не би само по звучању могао сврстати у сакралну музику да га у ту категорију нису увели наслови и текстови нумера, Бузони образлаже став да нема музике која би била искључиво црквена или концертна. Феномен доживљаја неког музичког дела као сценског Бузони такође посматра као производ усвојене конвенције помоћу које дело прихватамо искључиво као сценско зато што, на пример, знамо да долази из опере.

Уз помоћ овог феномена, концертна музика такође може евоцирати елементе сценске музике. Бузони наводи као пример сегменте из Бетовенове музике у којима пасажии понекад у изразу и артикулацији прате комичну оперу.³⁵ Разлике у врстама и класама у музици које се практикују у свакодневной пракси Бузони види као производ предодређеног става оних који се баве музиком. Док је тема из корала употребљена у камерној музици потпуно

---

³⁴ Feruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*. Translated from German by Rosamund Ley, Dover, New York, 1987, 1.

³⁵ Бузони додаје да “препознавање ове карактеристике музике не умањује вредност ових пасажии. Уметност је трансмисија живота, а театар то чини свеобухватније него остале уметности”. (Feruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*. [Translated from German by Rosamund Ley, Dover, New York, 1987],2).

независно схваћена од њеног првобитног контекста, појава истог корала у опери, могла би имати симболички ефекат.<sup>36</sup>

Посматрајући музику и сцену рашчлањену на два независна чиниоца, као што је раздвојио музичку замисао од медија за који је писана, Бузони се залаже за стављање сценске музике у улогу приказивања људских осећања. Иако одбацује програмност у музици уз констатацију да представљање и описивање нису у бићу музике<sup>37</sup>, он ипак не негира постојање утицаја сценске радње на форму и структуру музичког дела, већ покушава да их јасније и дубље сагледа, раздвајајући их у два независна феномена која паралелно делују на сцени. “Недостатак од ког пати највећи део новије театарске музике је што жели поновити догађања која се одвијају на сцени, уместо да следе свој истински задатак и донесе душевно стање особа које у тим догађањима врше радњу.”<sup>38</sup>

Ове констатације су занимљиве за покушај разумевања његовог приступа феномену парафразе која у основи има теме из музичко-сценских дела попут “Kammer-Fantasie über Carmen”, где заправо извођач може композицију тумачити потпуно независно од сценског контекста из којег су проистекле теме, а да при томе има отворену могућност да (попут наведених Бетовенових пасаж) употребом изражајних средстава инструмента евоцира осећања слична оним које изазива програмски садржај опере. Ово мишљење он потврђује и у свом *Нацрту*, дајући занимљиво становиште да је “уистину музици дато да покреће на вибрацију стања човекове душе: страх (Лепорело), тескобу, окрепљење, изнемоглост (Бетовенови последњи квартети), решеност (Вотан), оклевање, клонулост, осокољење, чврстину, мекоћу, узбуђење, смиреност, осећај изненађења, надања, и још много тога...”<sup>39</sup> Ова реченица би делимично могла представљати смерницу за покушај разумевања Бузонијевих интенција приликом процеса транскрипције, односно његовог приступа разумевању

---

<sup>36</sup> Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*. Translated from German by Rosamund Ley, (Dover, New York, 1987), 4.

<sup>37</sup> Феручо Бузони, *Нацрт за једну нову естетику музике*, превод Драгослав Илић, (Студио Лирика, Београд 2014), 11

<sup>38</sup> Исто, 20, 21.

<sup>39</sup> Исто, 20, 21.

апстрактне музичке замисли скривене иза композиција које је транскрибовао и начина на који је покушао да их изрази користећи други медиј.<sup>40</sup>

### 2.1.3.3. Транскрипција као процес учења у Бузонијевој уметничкој пракси

Док су многи композитори и извођачи сврху транскрипције видели искључиво у њеном приказивању другима, за Бузонија је овај феномен значајно нешто много више. Он није само настојао да разуме дело и аутора да би написао транскрипцију, већ је и транскрипцију користио као платформу за разумевање музичког дела, композитора, па чак и других аутора транскрипција. Био је то за њега процес помоћу кога се усавршавао у сваком смислу: као композитор, извођач, педагог и музички естетичар.

О овоме сам Бузони сведочи у једном од својих есеја насталих 1910. године: “Пре више од седамнаест година када је мој импулс ентузијазма за Листа био свеж и имитативан, транскрибовао сам *Шпанску рапсодију* симфонијски према Листовом моделу Шубертове *Клавирске фантазије* и Веберове *Полонезе* аранжиране за клавир и оркестар. Било је то време када сам остао свестан таквих недостатака и мана у сопственом свирању да сам са снажним опредељењем изнова започео студије клавира од самог почетка на потпуно новим основама. Листова дела су била моје смернице и кроз њих сам стекао лично искуство о одређеним његовим методама.”<sup>41</sup> По мишљењу Р. Лајбовице и Г. Когана, на која се у својој књизи о Бузонију осврнуо Шобајић, ”у Бузонијевим транскрипцијама, посебно Бахових дела, долазе до пуног изражаја два фактора који одређују квалитет једне транскрипције, а то су његово дубоко познавање духа Бахове музике и композиционог процеса овог ствараоца с једне стране, и способност да се на мајсторски начин употребе сва изражајна средства клавира са друге стране,”<sup>42</sup> док Дент истиче да су Бузонију транскрипције оргуљске музике и Бахове Чаконе биле почетни корак ка

---

<sup>40</sup> Исто, 20.

<sup>41</sup> Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*. Translated from German by Rosamund Ley, (Dover, New York, 1987), 86

<sup>42</sup> Драган Шобајић, *Феручо Бузони - пијаниста*, (Факултет музичке уметности, Београд, 1997), 58.

детаљнијим проучавањима које су по својој природи у ствари биле тумачење Баха, али не речима већ музиком.<sup>43</sup> Врхунац ових проучавања манифестовао се кроз композиције писане по узору на Бахову уметничку праксу попут Фантазије контрапунктистике, настале 1911. године. Многи елементи из његове *Клавирске вежбе*, могу се довести у контекст са процесом транскрипције.

И на крају, након свега што према Бузонију чини процес транскрипције: успостављање везе са првобитном музичком замисли, превазилажење ограничења које намеће партитура, или медиј... не би се смела занемарити улога индивидуалности аутора транскрипције, коју Бузони у неколико наврата помиње и у *Нацрту* и у *Есенцији музике*, рекавши да “ремоделовање музичког дела пружа сјајну прилику пијанисти за доношење свог индивидуалног стила.” Према његовом мишљењу “транскрипције утапају нечије идеје у особност транскриптора. Слабошћу личности, овакве транскрипције постају слабашне слике снажног оригинала.”<sup>44</sup>

#### 2.1.4. Бузонијев однос према музичкој традицији

На поједине коментаре музичких критичара да не поштује традиционалан начин свирања дате епохе, Бузони се бранио ставовима које је, осим у *Нацрту*, изнео и у једном од писама које је упутио као одговор критичару из Берлина а које на живописан начин илуструју његова опредељења по питању овог феномена:

“Ви полазите од погрешних премиса у вашем мишљењу да је моја намера да ‘модернизујем’ музичко дело. Напротив, чистећи га од прашине коју је временом нанела традиција, ја заправо покушавам да обновим његову ‘младост’ и да га презентујем онако како је оно деловало на људе у моменту када је први пут прозвучало изливши се из пера и мисли композитора. [...] Када изводим Бетовена, ја покушавам да достигнем слободу, темперамент, енергију и људскост које су у бити његових композиција, за разлику од његових

<sup>43</sup> Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni*, (Oxford University Press, London, 1974), 170.

<sup>44</sup> Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*. Translated from German by Rosamund Ley, (Dover, New York, 1987), 86.

претходника. Призивајући поново карактер Бетовена као особе, и оног што се везује за његове интерпретације, изградио сам сопствени идеал који је погрешно интерпретиран као ‘модеран’ ” док бих га ја пре назвао ништа друго него ‘жив’. ”<sup>45</sup>

Специфичан однос према карактеристикама извођачке праксе везане за епоху настанка композиције чинио је једно од главних обележја Бузонијевог извођачког стила, огледајући се такође и у његовим транскрипцијама. Говорећи да је савршенство главни циљ коме један музичар треба да тежи, чини се да је један део тог савршенства Бузони видео управо у могућности музичког дела да “живи” кроз епохе. Стога он у композицији настоји да препозна и издвоји оно што га чини постојаним, од оног што ће неминовно подлегати променама стилова које носи време.

Описујући традицију као “гипсану маску, одливену према животу, која током многих година, након што је прошла кроз руке небројених занатлија - на крају тражи све више нагађања о сличности са оригиналом”<sup>46</sup>, чини се да Бузони елиминисање пролазних својства стила види као један од начина да се приближи суштини самог музичког дела. Ипак веома је важно напоменути да је у његовим размишљањима, као и у музичким остварењима, овакав дедуктивни метод схваћен много шире од самог поништавања свега што у музичком делу може асоцирати на одређени стил или епоху. Ово потврђују и речи из његовог *Нацрта*: “Стваралачка моћ је утолико препознатљивија уколико је у стању да буде независна од традиције, али намерно заобилажење закона не може да себе представи као стваралачку моћ, а још мање да ствара”<sup>47</sup>

За живота, Бузонија су сматрали зачетником “модерног” пијанизма. Делујући на концертној сцени између XIX и XX века, понекад су у његовим извођењима Шопенових дела примећивали одсуство романтичарских манира. Данас, у XXI веку, његове транскрипције и извођења Бахових дела многи сматрају помало “романтичарским”. Трудећи се, не да имитира манире, већ да

---

<sup>45</sup> Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni*, (Oxford University Press, London, 1974), 110.

<sup>46</sup> Феручо Бузони, *Нацрт за једну нову естетику музике*, превод Драгослав Илић, (Студио Лирика, Београд 2014), 9.

<sup>47</sup> Исто, 39.

својом интерпретацијом изазове осећај за који је претпостављао да се јавио код слушалаца у времену у коме је композиција настала, Бузони је своје транскрипције, (попут свих осталих композитора), неминовно стварао у времену у коме је и живео, и тога је био дубоко свестан: *“Модерност једног дела чине својства која су пролазна. Оно што је непромењиво, чува га да не постане ‘старомодно’. У ‘модерном’ као и у ‘старом’ има и доброг и лошег, правог и лажног. Апсолутно ‘модерно’ не постоји - већ је само раније или касније настало.”*<sup>48</sup> Стога би, при покушају писања транскрипција у стилу “nach Busoni”, требало посебно обратити пажњу на ове ставове, јер сваки покушај звучног имитирања Бузонијевог стила компоновања и извођења у овом случају би могао бити само случајност али, не и главни циљ.

#### 2.1.6. Парафраза и фантазија у Бузонијевој композиторској пракси

*“Ко је рођен да буде стваралац, имаће најпре грандиозно одговоран, негативан задатак, да се ослободи свега наученог, свега што је чуо, свега што је привидно музикално, како би по довршеном рашишићавању призвао у себи жарко аскетско усредсређење које ће га учинити способним да ослушкује унутарњи звук и пређе на наредни корак.”*<sup>49</sup> Погледамо ли претходна Бузонијева размишљања о музици, примећујемо изнова исти образац који тежи ка ослобађању, у којој год форми се оно јавило - ослобађању од ограничености нотације, ограничености медија, стилова и манира одређеног времена...

Говорећи о програмској музици, Бузони поново стаје на страну ослобађања музике, овог пута од опонашања сценске радње, додељујући јој независну улогу приказивања осећања ликова који врше ту радњу. Стога се чини да су управо осећања ликова из опере оно за чиме би требало трагати у партитурама његових оперских парафраза, а не сама повезаност са програмским садржајем опере. Ипак, то не претпоставља потпуно игнорисање сценског садржаја при анализи

---

<sup>48</sup> Исто, 7.

<sup>49</sup> Исто, 39.

парафразе, с обзиром да нам управо садржај може много помоћи при покушају софистициранијег дефинисања ових осећања, јер, како Бузони каже у свом *Нацрту*, “... као и у животу, осећај се испољава на лицима и у речима.”<sup>50</sup>

Посматрамо ли, на пример, осећања тескобе, беса, љубоморе и страха за време сцене убиства Кармен, можемо запазити да управо она у Бузонијевој парафрази представљају материјал са којим се он игра, обликујући нову форму, а не сам чин убиства као такав, нити опонашање сценске радње која је овом чину претходила. Тиме се његове парафразе, одричући се граница које намећу програмност, приближавају апсолутној музици.

Фантазија као музички жанр, са друге стране, у себи носи тежњу за ослобађањем од правила која су одређеним конвенцијама наметнуте музичкој форми, а коју Бузони такође види као супротстављену апсолутној музици, јер, како каже у *Нацрту*: “*апсолутна музика је задобила ту божанску предност да лебди и буде слободна од условљености материјом*”<sup>51</sup>

Занимљиво је у Бузонијевој композиторској пракси ближе сагледати феномен парафразе и фантазије стопљен у један облик попут “*Kammer-Fantasie über Carmen*”, у коме изгледа да нити програмност нити форма<sup>52</sup> нису играли улогу у развијању тематског материјала, а при слушању она ипак оставља осећај тематски уобличене целине, попут читаве опере - сажете у један клавирски комад. Стиче се утисак да је последњи модус постојања музике према Фохту, односно сећање на музичко-сценско дело сагледано у целини<sup>53</sup>, доведен у корелацију са сећањем на музичко дело - парафразу. О томе да се не ради о случајно изазваном утиску, сведочи сам Бузони у једном есеју објављеном 1918. године, који говори о Моцартовој опери “*Дон Ђовани*” и Листовој Фантазији за клавир “*Réminiscences de Don Juan (S. 418)*”. Говорећи најпре о историји легенде о *Дон Ђованију* и њеном значају у покретању многих културних, моралних и

---

<sup>50</sup> Исто, 34

<sup>51</sup> Исто, 11

<sup>52</sup> Други назив ове композиције, Сонатина бр. 6, у овом случају не упућује на класичну сонатну форму, о чему ће бити више речи у поглављу 3.3.

<sup>53</sup> Ivan Focht, *Savremena estetika muzike* (Nolit, Beograd 1980), 78.

религијских питања, затим о карактеристикама истоимене Моцартове опере, преко разних позоришних адаптација насталих пре и после Моцарта, Бузони се осврће на чувену Листову фантазију, коју је и сам често изводио:

“Парафразирајући три најзначајнија момента у опери, *Лист*, вођен својим изванредним инстинктом, успео је да подвуче оно ‘демонско’ (приближније времену из 1830. године него Моцартовој епохи). Избор ова три момента из целе опере значајан је због његове непогрешиве перцепције онога што је у њој важно. У овој *Лист* никада није грешио. Знао је да изабере ‘catch phrase’ за импресију коју је циљано желео да прикаже публици...”<sup>54</sup> У наставку текста Бузони објашњава Листов вешт начин компоновања парафразе, која представља комбинацију извођачки захтевног дела које извођаче и слушаоце наводи на естетско промишљање. Овај есеј Бузони завршава реченицом у којој ову Листову парафразу види као веома успешан пример у коме се не нарушава смисао, садржај и утисак.

У подбелешци есеја Бузони хипотетички наводи идеју о парафрази на теме из опере “*Кармен*” која би, према овом Листовом узору, почела сугестивном сценом тржнице из четвртог чина, у чијем контрасту би стајала патетична тема “*Кармен*” компонована у циганској лествици. Средњи део би обухватао материјал из *Хабанере* праћен варијацијама, док би финале било из сцене *Тореадора*...<sup>55</sup> Чини се да је, две године касније, успео у својој намери да у доследности са својим ставовима, изнађе начин да, комбинујући препознатљиве фрагменте у слободну форму, прикаже осећај који лебди у мислима слушалаца након што су доживели оперу *Кармен* у целини.

---

<sup>54</sup> Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*. Translated from German by Rosamund Ley, (Dover, New York, 1987), 92.

<sup>55</sup> Исто, 93.

## 2.2. ЕСЕЈ “О ТРАНСКРИПЦИЈИ БАХОВИХ ОРГУЉСКИХ КОМПОЗИЦИЈА ЗА КЛАВИР”, ОДНОСНО БУЗОНИЈЕВ ПРИСТУП ФЕНОМЕНУ КЛАВИРСКЕ ТРАНСКРИПЦИЈЕ У ПРАКСИ

Прво издање збирке *Бах-Бузони*, објавио је *Breitkopf & Härtel*, 1894. године. У прилогу овог издања, Бузони је оставио и есеј под називом “О транскрипцији Бахових оргуљских композиција на клавир”. Ово сведочанство о Бузонијевом приступу транскрипцији оргуљске музике умногоме говори о његовом генералном приступу феномену транскрипције, што је и сам аутор напоменуо у једном његовом поглављу. Веома је корисно и важно за овај рад детаљно сагледати поменути есеј из два разлога. Први разлог је што спрам његових радова на пољу естетике музике, овај есеј сагледава Бузонијев приступ феномену транскрипције из другог - практичног угла, а опет у складу са његовим принципима. Други разлог је тај што овај есеј обилује практичним решењима која се у великој мери налазе и у свакој од Бузонијевих транскрипција које су предмет овог рада, а такође су употребљавана и у сопственим транскрипцијама и парафрази-фантазији, о чему ће бити речи у поглављима која се баве њиховом анализом.

Оставивши преко тридесет страна текста са драгоценим упутствима и примерима за транскрибовање Бахове музике писане за оргуље, Бузони је саветовао сваком пијансти који има склоности ка проучавању стваралаштва Ј. С. Баха да, поред савлађивања већ објављених Бахових композиција и транскрипција и сам буде способан да транскрибује Бахова оргуљска дела на клавир. Бузони је ово сматрао неопходним за комплетно познавање Баховог стваралаштва.

Транскрипције Бахове музике заузеле су значајно место у Бузонијевој целокупној музичкој пракси, а један од разлога за то, био је и начин на који је доживљавао постојаност изражајних могућности Бахове музике без обзира на промену медија.<sup>56</sup> У пар наврата је изнео субјективне утиске о прилагођености музике појединих композитора инструментима за које су писане, констатујући

---

<sup>56</sup> Исто, 87.

како неке Шуманове симфоније звуче као да су писане за клавир док Бетовенови клавирски комади звуче оркестарски<sup>57</sup>. Што се тиче Бахове музике, иако је сматрао да понекад његове композиције за чембало звуче оргуљски (и обрнуто)<sup>58</sup>, Бузони је имао утисак да је, захваљујући Баховом приступу компоновању, његова музика међу најприлагођенијим за сваку врсту медија.

Био је мишљења да је прилагођавање Бахове музике за модеран клавир драгоцен допринос клавирској литератури, али и Баховој музици.

“Клавикорд има много ограничења.” каже Бузони у овом прилогу. “Дубока мисао пронашла је одговарајућу ширину израза само на оргуљама. Али Бахова замисао се креће као велики обједињујући елемент кроз сва његова дела. Облици у којима се она отелотворавају, било на оргуљама или на клавиру, откривају разлику само у димензијама - али не и у карактеру и форми.”<sup>59</sup> У поређењу са клавикордом, чини се да Бузони, при извођењу Бахових дела даје личну предност модерном клавиру о чему је у Бузонијевој биографији сведочио и Дент<sup>60</sup>.

### 2.2.1. Упознавање медија - креативни приступ превазилажењу разлика

Бузони говори о томе како “клавир поседује одређене карактеристике које му дају предност над оргуљама: ритмичку прецизност, изражајну прецизност *атака*, већу хитрину и различите нијансе у извођењу пасажа, способност прилагођавања додира, бистрину у мирнијим деловима, брзину тамо где се тражи, једноставнији механизам, увек спреман, и свуда при руци.” Главне недостатке модерног клавира у поређењу са оргуљама Бузони види у ограниченом трајању тона, као и у волумену које поједини регистри на

<sup>57</sup> Феручо Бузони, *Нацрт за једну нову естетику музике*, превод Драгослав Илић, (Студио Лирика, Београд 2014), 29.

<sup>58</sup> Ferruccio Busoni, “On the Transcription of Bach’s Organ-Works for the Pianoforte”, *Bach-Busoni Edition*, (First Appendix of Volume I, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1894), 1-2.

<sup>59</sup> Исто, 3

<sup>60</sup> Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni*, (Oxford University Press, London, 1974), 259.

оргуљама постижу. Овом другом проблему, посебно када се ради о дубоком регистру оргуљских педала, он је посветио велику пажњу при транскрибовању.

Будућим потенцијалним ауторима транскрипција Бахових дела Бузони даје неке од драгоцених смерница које су њему помогле у пракси транскрибовања са оргуља на клавир. Искуства из сопственог процеса рада на транскрипцијама, проблеме са којима се сусретао и решења која је употребљавао у свом раду, овај композитор износи на један организован начин попут оног у својој *Клавирској вежби*.

Са намером да овај есеј не представља правила већ само низ смерница које могу помоћи ауторима транскрипција, аутор је истакао важност звучне перцепције музичког дела изведеног на оргуљама и непосредно упознавање са карактеристикама звука оргуља и клавира путем ослушкивања сопствених и туђих извођења, те је то предложио као полазну основу за рад на транскрипцији:

*“Пре покушаја клавирске транскрипције оргуљских комада, прво би се требало упознати са утиском које оно оставља при мајсторском извођењу на оргуљама. Послушајте како би то извео неки одличан оргуљаш. Затим експериментирајте на оргуљама; испробавајте различите регистре и њихове различите комбинације. Проучите и забележите акустичне ефекте ‘спојнице’ и ‘комбинације’ и настојте да их успешно имитирате. У избору положаја акорда, интервала који ће бити удвостручени и транспозиција у октавама, треба узети у обзир важне карактеристике за имитацију оргуљских ефеката. Један тон у ‘регистру флауте’<sup>61</sup> можда појединачно звучи попут праве ‘флауте’, али тек у извођењу читаве полифоне фактуре, манифестује се целокупна индивидуалност оргуља”*

Без обзира што је текст есеја конципиран фокусирајући се на оргуљску музику, из нотних примера садржаних у датом прилогу, може се приметити постојање могућности примене ових смерница и на транскрипције музичких дела писаних и за готово све инструменте. Због тога је неопходно сагледати укратко избор начина модификације нотног текста које је Бузони користио у процесу транскрибовања.

---

<sup>61</sup>     Подробније објашњење појма *регистар флауте*, дато је у даљем тексту овог поглавља који говори о контрастима боје оргуљског звука.

Бузони своја решења у овом есеју разврстава на четири елемента:

1. удвајање гласова,
2. мењање регистра,
3. додавање, одузимање и слобода при транскрибовању мелодија
4. употреба различитих могућности интерпретације

#### *2.2.1.1. Удвајање гласова*

Регистри који се на оргуљама добијају употребом педала неретко су удвојени у октавама, или су такве боје јачине и висине тона да деонице писане у овом регистру при извођењу на клавиру ретко могу произвести сличан утисак без додатних интервенција приликом транскрибовања. Приметивши овај феномен, Бузони је у датом есеју саветовао удвајање ових деоница у октавама, и предложио неколико решења.

Једноставно решење удвајања је просто додавање октаве целокупној басовој деоници. Бузони углавном за оргуљске комаде предлаже да се басова деоница удвоји за октаву ниже. Поред овог начина удвајања мелодија најдубљег регистра, Бузони предлаже још један начин, у коме се дата деоница транспонује за октаву ниже, а потом се свака друга нота удваја за октаву више. Бузони је уочио да ефекат који се добија даје понекад чистију представу о мелодијском току деонице. Тиме извођач такође добија и могућност лакшег и спретнијег извођења брзих пасажа а деонице изведене на овај начин, при бржем темпу, на слушаоца остављају утисак комплетно удвојене деонице:

## Пример бр.1

Примери непотпуних удвајања деоница из Бузонијевог есеја “О транскрипцији Бахових оргуљских комада за клавир”



Бузони даље разматра разне, сличне комбинације оваквог начина удвајања при транскрибовању мелодија у другим регистрима, предлажући комбинације у којима се у горњем гласу изводи комплетна, а у доњем непотпуна мелодијска линија и друге.

Нека од решења за начине дословног и непотпуног удвајања и утростручавања деоница при извођењу на клавиру Бузони је реализовао уз помоћ мање уобичајенх метода распоређивања деоница на леву и десну руку<sup>62</sup>:

<sup>62</sup> Оваква удвајања и утростручавања деоница употребљена су у обе транскрипције, као и фантазији Јулије Бал

Пример бр. 2.

Примери потпуних и непотпуних удвајања и утростручавања деоница из Бузонијевог есеја “О транскрипцији Бахових оргуљских комада за клавир”.

The image displays four musical excerpts from a transcription of Bach's organ works for piano. The first two excerpts (top left) show a two-staff organ score with a treble and bass clef. The third excerpt (top right) is a piano transcription of the same piece, featuring a treble and bass clef with a 'legato' marking and fingerings (8, 4, 2, 3, 2, 4, 2, 3) indicated below the notes. The fourth excerpt (bottom right) is another piano transcription, marked 'Moderato', showing a different texture with a treble and bass clef.

#### 2.2.1.2. Промена регистра

Идући корак даље, Бузони указује на још неке од проблема који се понекад могу јавити приликом транскрипције неких оргуљских регистара, по боји звука веома различитих од клавира, посебно у случајевима када се у одређеном регистру истовремено чује комбинација тонова у различитим октавама. Иако веома често решење, удвајање гласова је често веома компликовано, а понекад и немогуће извести услед веома густе полифоне фактуре каква се често среће у музици за оргуље. Понекад, такође треба обратити пажњу и на јасноћу мелодија која би се могла изгубити услед превеликог инсистирања на удвајању гласова.

Један од начина да се овај проблем превазиђе могао би бити измештање деоница у појединим одсесима у други регистар, како би се добила друга боја тона. Бузони у том случају саветује аутора транскрипције да

инспирацију за промену регистра најпре потражи у природи оргуљског звука, те да покуша да пронађе регистар у коме би на клавиру карактеристике боје тона које жели да изрази најбоље звучале. Бузони међутим увиђа још један, ништа мање важан фактор, који може утицати на јасноћу концепције клавирске транскрипције, попут концепције која је на оргуљама реализована помоћу регистара, а то је контраст између различитих боја тона. Понекад се уз помоћ фокуса на изражавање контраста између две боје тона, (контраст може бити добијен на разне начине, а један од њих је и промена регистра), може постићи јаснији ефекат него имитирањем оргуљског звука.

Бузони уочава два, према његовом мишљењу, најизраженија контраста у боји различитих регистара оргуљског звука а то су: контраст између отвореног и пригушеног звука и контраст између звука који подећа на флауту “*регистар флауте*” и звука који подсећа на дувачке инструменте са трском.

Једна мелодија спрам друге може звучати светлије, мрачније, отвореније, пригушеније, гласније, тише и друго, а према мишљењу Бузонија, на аутору транскрипције је избор боје тона коју жели да добије и коју сматра најпогоднијом за реализовање његове концепције транскрипције музичког дела.

### *2.2.1.3. Додавање, одузимање и слобода при транскрибовању мелодија*

Неколико је разлога због којих је Бузони осећао потребу за додавањем, одузимањем и мењањем већ постојећих мелодија, а неке од њих је и навео у свом есеју. Потреба за додавањем гласова могла би се јавити услед: тежње за попуњавањем празнина између великих интервалских распона ради постизања жељене боје звука, изражавањем кулминације неког одсека композиције, изналажењем теничког решења за делове у којима би било пожељно удвајање али у пракси није изводљиво, ради истицања посебних тонских ефеката клавира и др. Бузони даје предност хармонским и фигуративним додацима мелодији

спрам контрапунктских решења која би могла нарушити стил и карактер композиције.

Поједини технички проблеми или презасићеност фактуре могу довести до потребе за избацивањем неких од тонова мелодијске линије, или премештања једног њеног дела у други регистар. Углавном су овде у питању пратеће мелодијске линије. Бузони је овде саветовао опрез, како не би, изостављањем важних нота, мелодија постала непрепознатљива. Још један од начина решавања извођачких проблема попут недовољног распона шаке јесте слободно третирање гласова које не нарушава јасноћу израза и карактер композиције. Потреба за малим изменама мелодије може се јавити и услед потребе да се изрази неки елемент композиције који је у оргуљама изражен на начин на који то није могуће урадити на клавиру - попут тона или акорда који веома дуго траје или веома масивног звука који није могуће добити само удвајањем гласова.

#### *2.2.1.4. Различите могућности интерпретације као начин дочаравања оргуљског звука*

О употреби педала Бузони је веома често разговарао и са својим студентима. Његови студенти и критичари сведоче о његовој веома вештој употреби сва три педала приликом извођења. На жалост смрт га је спречила да реализује своје идеје о раду на новом материјалу за своју збирку *Клавирска вежба* у коме је намеравао да велику пажњу посвети управо педалу. Реченица којом Бузони почиње поглавље о педалу у свом есеју гласи: *“Немојте веровати традиционалној тврдњи да Бах мора да се свира без педала! Док је у неким Баховим клавирским делима педал само на моменте неопходан, у овим оргуљском транскрипцијама је од есенцијалне важности.”* Бузони се ипак залаже за веома дискретну, према његовим речима “нечујну” употребу педала у Баховим делима, подразумевајући под тиме употребу у којој неће доћи до приметног мешања хармонија.

И на крају, широка палета могућности дата је пијанистима кроз употребу динамичких нијансирања, “тушеа”, артикулације и других изражајних средстава

која се могу употребити у извођењу на клавиру. У збирци својих транскрипција *Десет коралних прелудијума*, Бузони је користио многе од њих како би изразио различите регистре које поседују оргуље, а неке ће бити поменуте при анализи његове обраде Коралног прелудијума.

У овом есеју, Бузони је на веома концизан начин, уз обиље музичких примера, изнео нека од искустава кроз која је прошао приликом процеса формирања личног приступа феномену клавирске транскрипције. Многим извођачима овај есеј може послужити као степеница ка дубљем разумевању и интерпретирању његове музике, док будућим ауторима транскрипција може пружити веома драгоцене савете из ове области.

Говорећи о начинима прилагођавања оргуљског звука клавиру, Бузони ни у једном тренутку није испуштао из вида чињеницу да су ови начини у служби ауторове концепције музичког дела, коју је увек стављао у централни положај. Такође није губио из вида улогу индивидуалности аутора транскрипције као и његове чулне перцепције музичког дела, коју је на неки начин постављао изнад смерница изнетих у есеју. Тврдио је да музику не треба само преводити на други медиј, већ је треба “ре-поетизовати”, што се може, у даљем тексту овог рада, видети из његових транскрипција.

Оваквим приступом, Бузони је адаптирао дела за други медиј, али је и креирао концертне комаде у којима се могла препознати и његова индивидуалност. Ипак, може се приметити, како у партитурама његових транскрипција, тако и из текста овог есеја, још једна важна карактеристика његовог приступа транскрипцијама, која га разликује од приступа који су имали композитори попут Рахмањинова, Годовског, Сорабја и других признатих аутора ове музичке форме. У свом приступу Бузони је настојао да поштује сопствену индивидуалност, коју је сматрао кључном у овом процесу, али се ипак примећује да се његове транскрипције у неким елементима ретко кад удаљавају од замисли аутора оригиналних композиција. Он углавном не тежи мењању карактера композиције, саветује избегавање контрапунктских решења која би евентуално произвела утисак неког новог тематског материјала, не поставља стил транскриптора изнад композиторовог. Оно у чему се пак истиче

његова индивидуалност као аутора транскрипција јесте тежња да, у већини случајева, на упечатљив начин истакне лични одабир карактеристика које је он као извођач и композитор уочио у оригиналним делима и њиховим ауторима.

### 2.3. ЗБИРКА ПОД НАЗИВОМ *КЛАВИРСКА ВЕЖБА* - БУЗОНИ КАО ПЕДАГОГ

Реч која се најчешће користила за описивање Бузонијевог стила извођења али и компоновања је “монументалност”. Дент у Бузонијевој биографији говори како је од ране младости, па кроз цео живот ова реч описивала многе елементе не само композиторове уметничке праксе, већ и приватног живота (Био је, на пример, колекционар књига, поседујући једну од највећих приватних библиотека тадашњег времена). Иста се реч може употребити како би описала његов извођачки репертоар који је за многе пијанисте био несхватљиво огроман, препун захтевних композиција. При томе је Бузони често изводио различите програме на концертима који су били у кратким интервалским размацима, те је стога морао имати у прстима велики број сати музике истовремено.<sup>63</sup>

Ову способност, која многим пијанистима делује невероватно, Бузони приписује посебним приступом раду на музичком делу. У једном од есеја Бузони каже: “Постоје уметници који проучавају инструмент и музичку апаратуру као целину и уметници који издвајају појединачне пасаже и појединачне комаде, припремајући их засебно. За њих касније свако ново дело представља нови проблем који поново треба да буде решен, напорно и од самог почетка. Они су тако у обавези да конструишу нови кључ за сваку појединачну браву. Они први су пак бравари који алаткама и универзалним кључем могу превладати потешкоће било које браве. Ово се односи како на техничке тако и на музичке елементе и меморију.”<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Edward J.Dent, *Ferruccio Busoni*, (Oxford University Press, London, 1974), 259.

<sup>64</sup> Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and Other Papers*, Translated from German by Rosamund Ley, (Dover, New York, 1987), 85.

Бузонијев начин рада на ширењу дијапазона извођачких могућности подробније је описан у збирци под називом *Клавирска вежба*, насталој у периоду између 1917. и 1922.<sup>65</sup> Према речима Драгољуба Шобајића, она представља “један оригиналан и комплексан приказ његовог целокупног пијанистичког искуства посматраног кроз принцип техничких формула, односно кроз метод техничких варијанти.”<sup>66</sup> Иако је идеју техничких формула први дефинисао Франц Лист, претпоставља се да је ова идеја да се одређени захтев пијанистичке технике не посматра изоловано, већ да се при његовом савладавању обухвати што више сличних примера из читаве пијанистичке литературе, била позната великим извођачима ранијих епоха.

Ова збирка заправо представља комбинацију вежби, практичних делова и целих комада, транскрипција, дела других композиција, као и његових сопствених композиција. Прво издање садржи шест, а друго, десет збирки у којима Бузони даје преглед најчешће заступљених техничких формула у клавирској литератури, укључујући примере из клавирске литературе који чине централни део збирке, а у којима се ове формуле срећу. Систем је, према речима Д. Шобајића заснован на следећим елементима: *техничким формулама, техничким варијантама и техничком фразирању.*

Метод техничке варијанте, односно метод непосредног начина решавања техничко-извођачког проблема у музичком делу путем модификовања, односно варирања текста оригинала, Бузони је детаљно приказао у својој редакцији *Добро темперованог клавира* Ј.С.Баха. Док у *Добро темперованом клавиру* разматра поједине варијанте везане за дато музичко дело, (односно одређени прелудијум или фугу), у *Клавирској вежби* он примере из клавирске литературе групише у зависности од начина рада са њима, односно различитих техничких варијанти. Значајне карактеристике Бузонијевог начина интерпретације, изнете у *Клавирској вежби*, су и употреба прсторедних позиција које у основи имају положај свих пет прстију на суседним диркама, те тако пети прст добија равноправну улогу при свирању пасажа, као и честа употреба клизања прстију

---

<sup>65</sup> Прво издање *Клавирске вежбе* сачињавала је збирка од пет свезака, док је друго издање, објављено 1925. године груписано у десет свезака.

<sup>66</sup> Dragan Šobajić, *Feručo Buzoni - pijanista* (FMU, Beograd, 1987), 27-49.

са црне на белу, и са беле на белу дирку. Не би требало изоставити такође ни често цитиран појам међу клавирским педагозима - техничко фразирање, односно формирање група тонова по извесном систему који је условљен техничким фактором - обликом шаке, обједињујући при томе више узастопних брзих подсвесних покрета у један свесни импулс.<sup>67</sup>

## 2.4. БУЗОНИЈЕВ ИЗВОЂАЧКИ СТИЛ - МИШЉЕЊА КРИТИЧАРА

Шонберг је у књизи *Велики пијанисти* поредио Бузонија са Годовским пре свега због изузетне, готово трансценденталне техничке спретности, истичући да су обојица имали сличности у својој посвећености инструменту и томе да обојица нису иза себе у школовању у младости имали познатог клавирског педагога. Међутим, Шонберг тврди да се ту њихова сличност завршава. “За Годовског, клавир је био инструмент, за Бузонија - Идеја. Годовски је био отелотворење клавира а Бузони отелотворење интелекта и клавирске интерпретације”<sup>68</sup>

Комбинацију која чини склоност ка виртуозности и афинитет према литератури која се бави промишљањем уметности, Бузони је могао још као дете стећи и у кругу своје породице. Његов отац је важио за спретног кларинетисту који је фасцинирао публику својом виртуозношћу, а за мајку, пијанисткињу, тврде да је била веома високо образована и да је поседовала велики број књига. Отац Фердинандо је био амбициозан по питању каријере свог сина Феруча још у најранијим годинама, те се Бузони врло рано уз помоћ великог броја сати проведених за клавиром и јавних наступа, развио у професионалног пијанисту коме су се отварала многа врата у каријери. Са друге стране Листов огроман утицај на Бузонија огледао се кроз Бузонијево проучавање Листових композиција, о чему је већ било речи у поглављу које говори о Бузонијевом приступу феномену транскрипција.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Dragan Šobajić, *Feručo Buzoni - pijanista* (FMU, Beograd, 1987), 42.

<sup>68</sup> Harold Šonberg, *Veliki pijanisti*, Prevela Gordana Trbojević, (Nolit, Beograd, 1983), 325.

<sup>69</sup> Види прилог бр. 4, Биографски подаци о Феручу Бузонију

Што се пак тиче формирања извођачког стила младог Бузонија, готово сви музиколози се слажу са Шонберговим речима у књизи *Велики пијанисти*. ”Ако је неко утицао на његово свирање у младости, онда је то једино био Антон Рубинштајн. Бузони га је слушао и био је задивљен његовим монументалним концепцијама.”<sup>70</sup> Од три најпознатија имена старије генерације пијаниста Ханса фон Билова (Hans von Bülow 1830 - 1894), Антона Рубинштајна (Anton Rubinstein 1829 - 1894) и Франца Листа, Рубинштајн је био једини са којим је Бузони био нешто више у личном контакту, (Листа је имао прилике да слуша само једном, и то док је био врло млад), те се десило оно што је било и логично, да Бузони потпадне под утицај овог великог извођача.<sup>71</sup>

У својим тридесетим годинама, Бузони је важио за пијанисту невероватних извођачких могућности. Поседовао је изузетну виртуозност, сигурност и ентузијазам - сведочи у његовој монографији Артур Дент, иначе један од првих који су написали монографију о животу Феруча Бузонија и који га је годинама лично познавао. Дент тврди да је у младости, како је иначе био чест случај међу славним пијанистима, Бузони остављао задивљујући утисак као изузетно спретан извођач, али да му је недостајала зрелост коју ће десетак година касније стећи кроз огроман репертоар и приступ интерпретацији који се огледа и у његовој естетици музике.

Када је око 1834. године Бузони наступао на берлинској сцени, критике нису биле увек пријатељски настројене, иако су његова задивљујућа техника и изражајност боје тона сваки пут биле препознате, као и то да је одавао утисак да за њега виртуозност није била у првом плану. Један од критичара за *Allgemeine Musikzeitung*, Ото Лесман (Otto Lessmann), који је важио за Бузонијевог великог поштоваоца, поредио је његова извођења са извођењима Ханса фон Билова и Антона Рубинштајна, дајући предност Бузонију. За Лесмана, извођење Билова, било је сувише хладно и аналитично, док је Рубинштајну недостајало бриге око детаља. Бузонијеву интерпретацију је окарактерисао као нешто што је било више од свирања клавира, као нешто што је захватало домен “оркестрације” на клавиру. Са друге стране, његова извођења Шопенове музике критичари су тешко прихватили. Избегавао је засебна извођења Шопенових минијатура и

<sup>70</sup> Harold Šonberg, *Veliki pijanisti*, Prevela Gordana Trbojević, (Nolit, Beograd, 1983), 328.

<sup>71</sup> Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni*, (Oxford University Press, London, 1974), 101-104.

често се опредељивао за извођења интегралног опуса прелида и етида. Његова концепција Шопена је, према речима Дента, увек остављала утисак застрашујуће грандиозности, а његови пасажии, које је већина пијаниста у то време свирала сањалачки и деликатно, под Бузонијевим прстима су остављали утисак чврстине и достојанства.<sup>72</sup>

Док је често био критикован за сувише “модеран” приступ, од стране оних који су од извођача очекивали традиционални приступ различитим стиловима у складу са манирима епохе из које датирају композиције, други су, како наводи Шонберг, његове концепције музичких дела описивали као “оригиналне и титанске”, тврдећи како је Бузони “као извођач успевао да нагласи оно што је најбитније у интерпретативном настојању - да у Бетовеновој музици истакне Бетовена, у Листовој - Листа, у Баховој - Баха!”<sup>73</sup> То је заправо и био Бузонијев циљ у концепцији својих извођења.

Посветивши се у већој мери компоновању у каснијим годинама живота, што је резултирало и мањим бројем сати вежбања, Бузони је све мање истицао своје трансцеденталне извођачке могућности, те је његово трагање за идејом у музичком делу све више долазило до изражаја. Његова концепција је, лишена манира ондашњег времена, била необична за публику навикнуту на то како Шопен, Лист, или Бах звуче под прстима других пијаниста. Како се Дент једном изразио, “Бузонијеве интерпретације нису биле за почетнике у уметности слушања музике”<sup>74</sup>. Његова ментална концепција музичког дела се разликовала од концепције других исто колико и његови ставови у *Нацрту за једну нову естетику музике*.

Што се односа према клавијском звуку тиче, према Дентовом сведочењу, Бузони је делио Брамсово задовољство комбинујући *форте* и *долче*. Није имао ни најмању тежњу да под његовим прстима Бах и Моцарт звуче као на хапсикорду, сматрајући да ће њихова музика боље доћи до изражаја уз звучне могућности модерног клавира<sup>75</sup>. Критичар Феручо Бонавија је 1922. године изјавио како “Бузони поседује већи звучни распон него било који живи

---

<sup>72</sup> Исто, 108.

<sup>73</sup> Harold Šonberg, *Veliki pijanisti*, Prevela Gordana Trbojević, (Nolit, Beograd, 1983),

<sup>74</sup> Edward J.Dent, *Ferruccio Busoni*, (Oxford University Press, London, 1974), 258.

<sup>75</sup> Исто, 258.

пијаниста.” Око карактеристика његовог тона се нису сви критичари слагали. Док је Леснер у у његовим извођењима клавирски звук доживљавао као “оркестарски”, Бонавија је Бузонијев тон је описивао као “бео”, додајући ипак да је из те крајње равне основе, Бузони “градио врхунце који су досезали до крајњих могућих граница.”<sup>76</sup>

Насупрот Леснеру, бројни критичари управо као главну одлику његовог извођења виде разноврсну колоритност његовог тона,<sup>77</sup> који описују на разне начине, пре свега поредећи га са звуком инструмената у оркестру.

### III АНАЛИЗЕ КЛАВИРСКИХ ТРАНСКРИПЦИЈА И ПАРАФРАЗЕ-ФАНТАЗИЈЕ ФЕРУЧА БУЗОНИЈА

#### 3.1. ЈОХАН СЕБАСТИЈАН БАХ/ФЕРУЧО БУЗОНИ - КЛАВИРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА КОРАЛНОГ ПРЕЛУДИЈУМА У ЕФ-МОЛУ, ЗА ОРГУЉЕ, “ICH RUF' ZU DIR, HERR”

Бузони је 15. маја 1897. издавачу *Braitkopf&Härtel* први пут обзнанио своје идеје о формирању збирке обрада Бахових коралних прелудијума. Бреиткопф је само три дана касније потврдио да ће их објавити. Збирка је објављена 1898. године под називом *Оргуљски корални прелудијуми Јохана Себастијана Баха у камерном музичком стилу у транскрипцији за клавир Феруча Бузонија*, и посвећена је португалском пијанисти педагогу и композитору Хозеу Виана да Моти (José Vianna da Motta 1868 –1948). Касније се ова збирка нашла и у комплетном издању Бузонијевих транскрипција Баха.

У свом првом издању збирке обратио се читаоцима кратким уводним писмом објашњавајући карактеристике збирке:

---

<sup>76</sup> Harold Šonberg, *Veliki pijanisti*, Prevela Gordana Trbojević, (Nolit, Beograd, 1983), 331.

<sup>77</sup> Dragan Šobajić, *Feručo Buzoni - pijanista* (FMU, Beograd, 1987).

*“Главни разлог настанка збирке Бахових коралних прелудијума за клавир није у толикој мери био приказивање примера могућности (Бузонијевих) као аранжера, у којој мери је то била његова жеља да заинтересује ширу публику за ове композиције које су тако богате уметношћу, осећањима и фантазијом, и тиме постепено, у круговима љубитеља музике, пробуди жељу за откривањем преосталих дела сличног нивоа, којих има преко стотину. Овај стил аранжирања који носи опис `у камерном стилу`, који стоји је у супротности са стилем аранжирања `концертних аранжмана`, и ретко кад захтева врхунску спретност свирача, изузев у уметности “клавирског тушеа” који мора бити веома вешто контролисан у извођењу ових коралних прелудија. [...]”<sup>78</sup>*

Сам Бузони није премијерно извео ове композиције већ је та част 1898. у Берлину припала португалском пијанисти коме су и посвећене. Неколико месеци касније Виана да Мота у писму Бузонију изражава задовољство што су његови вољени прелудијуми прихваћени од стране публике.

У једном од каснијих издања ове збирке Кристијан Шапер и Улрих Шајдлер (Christian Schaper, Ullrich Scheideler) изнели су у предговору неке од карактеристика које се дотичу проблематике транскрибовања са оргуља на клавир, као и нека решења која је сам Бузони индиковоао у свом првом издању, или су се могла закључити из његове партитуре. С обзиром да су и оригинални Бахови корални прелудијуми настали обрадом већ постојећих коралних мелодија, један од проблема је био истицање мелодијске линије корала, која се код Бахових прелудијума понекад налази и у средњем гласу. Ове мелодијске линије је на оргуљама могуће одсвирати у посебном регистру. Јасноћа ових мелодија у клавирском извођењу са друге стране у понеким прелудијумима представља изазов. Код Бузонија понекад срећемо ове мелодије удвојене у октавама, а понекад су оне истакнуте посебним начином извођачке технике. Бузони је, како кажу Шапер и Шајдлер, у објашњењима у првој едицији индиковоао да је недостатак различитих регистара код клавира могуће компензовати употребом

---

<sup>78</sup> Из писма Ф. Бузонија у уводном делу првог издања из 1898. - цитат из нотног издања: Johann Sebastian Bach/Ferruccio Busoni, Choralvorspiele. G Henle Verlag 1920

различитих нијанси боја клавирског тона, различите артикулације или другачије јачине тона у односу на остале гласове.<sup>79</sup>

Иако се дешавало да је Бузони у појединим коралима правио ситне измене, па понекад и ради изражајности додао неколико тактова (углавном понављајући материјал из каденце у другачијем регистру или склопу). Ових десет коралних прелудијума се не могу сврстати у слободније облике транскрипције попут Чаконе у де-молу. Други најчешћи проблем код транскрипција са оргуља на клавир био је прилагођавање оргуљског звука најдубљих регистара, обично педалних тонова) на звук клавира. О овом проблему, Бузони је врло детаљно говорио у свом есеју “О транскрипцији Бахових оргуљских композиција за клавир” објављеном у првој књизи комплетног издања *Бах-Бузони*, (коме је било посвећено читаво поглавље бр. 2.2). У даљем тексту ће бити приказана нека од решења из наведеног есеја, која је Бузони применио у својој клавирској транскрипцији Коралног прелудијума у еф-молу, “Ich ruf' zu dir, Herr”.

### 3.1.1. Бузонијева акустично-идејна решења при адаптацији за клавир

За разлику од неких коралних прелудијума где је глас корала смештен у неком од унутрашњих гласова, у овом прелудијуму “Ich ruf' zu dir, Herr”, Бах ову деоницу смешта у највиши регистар, те се она у целој композицији веома јасно чује, па је Бузони није удвајао све до друге половине композиције

У скоро целом коралном прелудијуму употребљен је једноставан начин удвајања басове деонице интервалом који звучи за октаву ниже (тонови означени зеленом бојом), чиме је добијен карактеристичан звук који асоцира на педални регистар оргуља. Ипак у моментима преклапања средњег гласа и басове деонице, желећи да избегне репетиране шеснаестине које би потенцијално у неким извођењима утицале на стабилност осминског уједначеног покрета басове деонице, Бузони изоставља тон горњег гласа и везује га за наредни тон лигатуром (тонови означени жутом бојом).

<sup>79</sup> Christian Schaper, Ullrich Scheideler, *Preface to Bach- Busoni, Choralvorspiele*, (Edition Peters, Berlin, 2016), 1-3.

Пример бр.3.

J.C.Бах-Ф.Бузони, Корални прелудијум “Ich ruf' zu dir, Herr”, т1.

Andante.  
Mit Andacht.  
Die Oberstimme sehr ausdrucksvoll und gehalten.  
Molto espressivo e tenuto il canto.

leise und gebunden  
sotto voce e legato

Con Pedale.  
Der Bass weich und getragen.  
Il basso dolce e sostenuto.

Такође је уочљиво из датог примера да је за начин интерпретације сваког гласа дат веома детаљан опис. Бузони је у есеју “О транскрипцији Бахових оргуљских композиција за клавир” детаљно говорио о употреби различитих начина интерпретације са циљем постизања ефекта асоцијације на оргуљски звук, а у овој композицији се ови начини јасно могу видети и чути у практичној примени. Из примера бр. 3 видимо да је Бузони покушао да мелодије доведе у контрастни положај по динамици и боји тона, попут примера у свом есеју.

Поклањајући пажњу концепцији музичког дела, Бузони се одлучује да репетицију првог дела измени, попунивши простор између интервала октаве у басовој деоници још једним новим гласом који у појединим моментима хармонском надградњом даје дискретна али интересантна сазвучја (означене ноте зеленом бојом), која нису само део хармонског склопа већ се сваки од датих тонова бар једном појављује у групи од четири шеснаестине у том делу (тонови означени жутом бојом):

Пример бр.4.

Ј.С.Бах-Ф.Бузони, Корални прелудијум “Ich ruf' zu dir, Herr”, *Andante*, тт. 2-3.

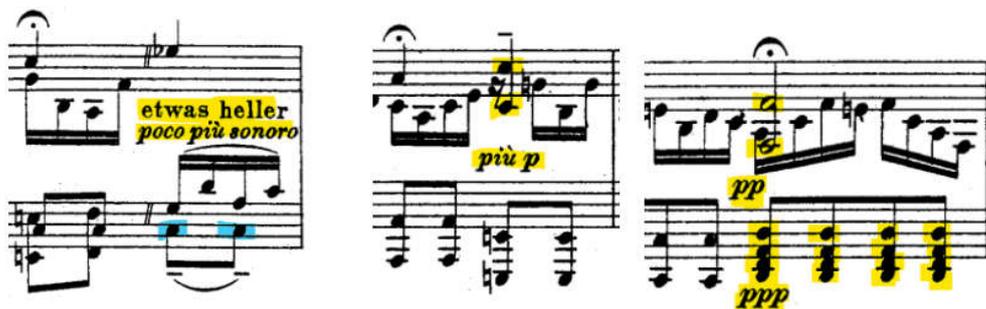


У другом делу Коралног прелудијума, Бузони се одлучује да на кратко прекине удвајање басове деонице, при томе дајући инструкције да се горња мелодија свира нешто сонорније, доводећи тако ову мелодију потпуно у први план.

Следе врло софистицирана решења која комбинују најпре корално удвајање мелодијске линије, а затим и попуњавање басових октавних интервала пуним склопом акорада. Необично је да у тренуцима када се повећава број гласова, Бузони даје инструкције смањивања јачине тонова, те се пун акорд у левој руци појављује у динамици [*ppp*] :

Пример бр.5

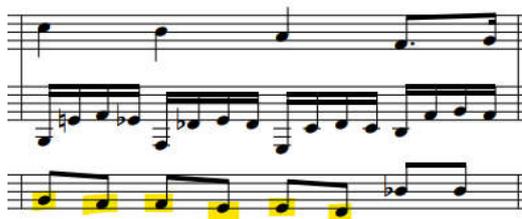
Ј.С.Бах-Ф.Бузони, Корални прелудијум “Ich ruf' zu dir, Herr”, *Andante*, тт. 9, 11, 13.



У такту 18. Бузони се одлучује за слободно тумачење удвајања гласова леве руке, где изоставља сваку другу ноту доњег гласа удвојене деонице:

Пример бр. 6.

Ј.С.Бах, Корални прелудијум (оргуљска партитура) “Ich ruf' zu dir, Herr”, *Andante*, т. 18.



Пример бр.7.

Ј.С.Бах-Ф.Бузони, Корални прелудијум (клавирска транскрипција) “Ich ruf' zu dir, Herr”, *Andante*, тт. 18, пример слободног удвајања басове деонице.



У поређењу са транскрипцијама оргуљских композиција попут Бахове Токате и Фуге у де-молу, у збирци коралних прелудијума, Бузонијев приступ транскрипцији остаје врло дискретан, без много допуњавања постојећих мелодијских линија новима. Ипак, кроз пример Бузонијеве транскрипције Баховог Коралног прелудијума, “Ich ruf' zu dir, Herr”, могли смо уочити широку палету могућности прилагођавања ове композиције клавирском звуку. Сва ова решења Бузони је систематски објаснио у свом есеју “О транскрипцији Бахових оргуљских композиција на клавир”. Бузони је велику пажњу поклатио концепцији музичког дела, те је на њеној основи градио веома инвентивна решења, неочекивано комбинујући удвојене и гласовима обогаћне мелодијске линије са контрастирајућим динамичким решењима, стварајући тако са једне стране ефекат асоцијације на оргуљски звук, а са друге стране откривајући истанчане нијансе у боји клавирског тона.

### 3.2. ЈОХАН СЕБАСТИЈАН БАХ/ФЕРУЧО БУЗОНИ - КЛАВИРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА ЧАКОНЕ ИЗ ПАРТИТЕ ЗА СОЛО ВИОЛИНУ У ДЕ-МОЛУ (BVW 1004)

Прво издање Бузонијеве клавирске транскрипције Чаконе из Партите за виолину бр. 2 у де-молу Ј. С. Баха, објавила је издавачка кућа *Breitkopf&Härtel* 1892. године. Након тога Бузони је наставио да ревидира ову транскрипцију све до 1916. године. Преписка са издавачем указује да је Бузони последњу верзију ове транскрипције објављену 1916. године сматрао као једину релевантну, те се ова верзија данас налази у Уртекстовом издању објављеном 2013. године.<sup>80</sup>

Према оригиналним партитурама Ј. С. Баха, овај пети и последњи став из Партите бр. 2 за соло виолину, писан у форми варијација, по обиму и комплексности чини помало неубичајену кулминацију, заузимајући по трајању готово половину читаве партите. Уобичајена пракса, још од времена настанка Бузонијеве транскрипције, била је да се овај став изводи на концертима независно од осталих ставова, а као такав је временом постао и предмет бројних музиколошких анализа и студија. Неки музиколози попут Хелге Тоне (Helga Thoene) и Еве Бенеке, сугерисали су да би ова Чакона из Партите бр. 2 могла симболички представљати реквијем Баховој првој супрузи Марији Барбари Бах (Maria Barbara Bach 1684 – 1720)<sup>81</sup>.

У време настанка Бузонијеве транскрипције за клавир, већ је постојао велики број транскрипција овог монументалног Баховог дела за разне инструменте и ансамбле, а Бузони је имао прилике да се сусретне са извођењима и партитурама неких од њих. Поменимо познату клавирску транскрипцију Јоханеса Брамса за леву руку, затим клавирске пратње које су виолинској деоници независно дописали Роберт Шуман и Феликс Менделсон. Ту су и данас ређе извођене транскрипције за клавир Хартана (Hans Harthan, 1855-1936), Лампинга, (Wilhelm Lamping, 1861-1929), Пауера, (Ernst Pauer,

<sup>80</sup> Norbert Müllermann, *Предговор Уртекстовом нотном издању Чаконе у де-молу*, (Минхен, 2013), 1.

<sup>81</sup> Helga Thoene, *Johann Sebastian Bach Ciaccona – Tanz oder Tombeau* (ECM, Minhen, 2001) преузето из Eva Beneke, *Chiaconna*. (Muhl585 Research 2010)

1826-1905), Рафа (Joachim Raff, 1822–1882), који је ово дело такође и оркестрирао, као и оргуљске транскрипције Беста (William Thomas Best 1826-1897) и Миделшултеа (Mieddelschulte 1863-1943), који је поред оргуљске написао и транскрипцију за гудачки оркестар и оргуље и многе друге. Чини се да су многи композитори, без обзира на број већ записаних и објављених транскрипција Чаконе у де-молу, и даље осећали потребу да донесу још једно лично тумачење које ће кроз звук неког другог инструмента или ансамбла приказати ово Бахово монументално дело у нешто другачијем светлу.

За разлику од неких композиција које су достигле сличну популарност у виду транскрипција и парафраза за друге инструменте и ансамбле, са чијом су се формом други композитори радо играли пишући парафразе варијације и др, чини се да су се аутори транскрипција Бахове Чаконе већином определили за идеју о нераскидивој вези између теме и њеног третмана кроз читаву форму коју је око 1720. године дефинисао сам Бах. Хармонска структура је такође код већине аутора транскрипција Чаконе (односи се на ауторе с краја XIX и почетка XX века) остала готово нетакнута, уз веома мало слободе коју су неки аутори у појединим варијацијама себи дозвољавали, а која се у многим случајевима може сагледати чак и као једно од могућих (иако понекад стилски неуобичајено за период барока) тумачења потенцијалног хармонског склопа једногласне виолинске деонице из оригиналне партитуре.

Занимљиво је, ипак, у којој се мери поред свега тога ове транскрипције међусобно разликују већ при погледу на прве тактове теме (види поглавље 3.2.3). Залазећи у поређење даљег тока композиције, разлике између транскрипција се све више продубљују, те тако и сама форма, иако углавном нетакнута, добија кулминационе тачке на различитим местима при различитим транскрипцијама.

Посматрајући транскрипције упоредо са оригиналном Баховом партитуром, могу се назрети два разлога за постојање разноликости тумачења која леже у карактеристикама самог дела. Први је Бахова концепција Чаконе, која обилује латентним мелодијским линијама, довољно јасно контурисаним да се при извођењу истовремено може чути неколико засебних мелодијских планова, праћених различитим динамичким градацијама и карактерима. Често се у овим

латентним мелодијама већ назире елементи саме теме или претходних варијација (што је уобичајено за форму чаконе) доприносећи градацији композиције. Други је, опет, Бахов одабир инструмента са релативно ограниченим могућностима извођења дела полифоне фактуре за тако амбициозну концепцију композиције, чиме многи маштовити слушаоци бивају наведени да посумњају да се прави звучни потенцијал ових латентних мелодија још увек крије иза извођачких могућности на виолини, те почињу замишљати како би се мелодије које се назире могле развијати када би имале више простора за то употребом неког другог медија.

У наредним поглављима, биће најпре илустроване неке од карактеристика концепције Бахове Чаконе, које би могле представљати инспирацију ауторима транскрипција попут Бузонија за надграђивање мелодијских линија. Биће илустрована и нека од решења која је Бузони применио у својој пракси, а која га делимично издвајају од других аутора транскрипција исте композиције, што се може уочити кроз поређење са решењима неких њих.

### 3.2.1. Структура Чаконе у де-молу - Бахова концепција развоја тематског материјала

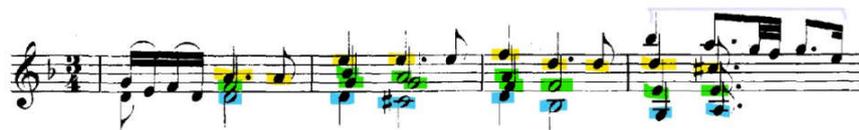
Веома уочљива карактеристика по којој се овај став већ на први поглед издваја од осталих ставова Партите бр.2 је његова дужина и комплексност. Он се састоји од теме и варијација груписаних у три велике целине од којих су прва и трећа у де-молу. Ови одсеци су заокружени појавом теме на почетку и на крају целине, градећи њихове кулминације. Унутар ове три целине се појављују мањи одсеци који уводе нове ритмичке фигуре, нова хармонска решења, различита интервалска кретања и др. У различитим извођењима, ови одсеци понекад звуче препознатљивије, а понекад се утапају у веће целине, те се тако и кулминације у различитим извођењима налазе на различитим местима, (један од примера ће бити описан у даљем тексту). Слично је и са транскрипцијама различитих аутора, само што у овом случају они имају слободу да у својим партитурама унесу упутства за промену темпа, артикулације, па чак и да додавањем гласова наговесте да ли желе да одсек буде изведен као релативно одвојена целина или да се надовезује на претходни.

Оно што задивљује код Чаконе је њена изузетно полифона структура, врло успешно прилагођена инструменту коме техничке могућности не дозвољавају истовремено звучање више од два тона. Сажимање више мелодијских слојева у један, варирање и изостављање појединих тонова фразе који су се чули у претходној варијацији на начин да фраза остаје и даље препознатљива, наговештај тематског материјала који ће се јавити у наредним варијацијама, само су неки елементи које је Бах користио у својој концепцији Чаконе.

У првом примеру је приказан део теме Бахове чаконе (5-8 такт) на коме су различитим бојама маркирани гласови. Акорди су у пуном саставу градећи познате и лако памтљиве хармонске везе [ I-IV- V-I; VI-IV-II-V-I ]. Горњи и доњи глас, обележени су жутом бојом док су унутрашња два гласа маркирана зеленом бојом<sup>82</sup>. На крају теме видимо наговештен материјал који ће бити употребљен као основа прве варијације, овог пута у слободном облику инверзије (уоквирен љубичастом бојом).

Пример бр. 8.

Бах, Чакона у де-молу (BVW 1004), тт. 5-8.



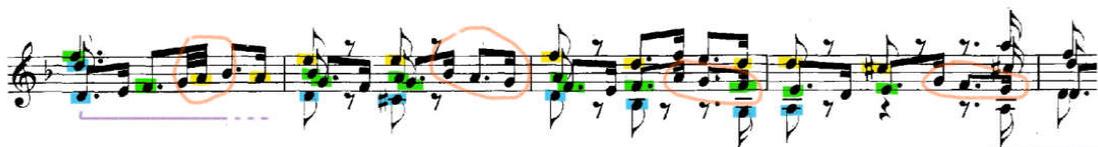
У наредним примерима можемо пратити тонове обележене истим бојама који наговештавају мелодијске линије изведене из гласова теме. У првој варијацији приказаној у наредном примеру (пример бр.9), може се приметити да све три линије задржавају своје позиције спољашњих и унутрашњих гласова, као и основу ритмичког обрасца типичног за чакону, те је њихова структура

<sup>82</sup> Прецизније би било маркирати сва четири гласа различитим бојама. Пошто овде ипак није био циљ пружити што детаљнију анализу композиције већ илустровати различите могућности за ауторе транскрипција (попут Бузонија) које отвара оваква Бахова концепција развијања тематског материјала, одлучила сам се да, ради прегледности, унутрашња два гласа (која често звуче унисоно) обележим истом бојом.

овде и даље веома препознатљива. Уочљива је, међутим, мелодија са новим материјалом који је већ био наговештен у осмом такту теме, (означен љубичастом заградом). Појава тона *бе* као врхунца узлазног покрета мелодијске линије варијације, један је од примера отварања бројних могућности ауторима транскрипција за различита хармонска тумачења. У најједноставнијем решењу овај тон, који након звучања квинтакорда де-мола остаје усамљен, може се протумачити као скретница. Он такође може бити доживљен и као антиципација хармоније која ће уследити у наредном такту. Уколико се поиграмо претпоставком да због карактеристике инструмента Бах није желео да оптерећује мелодијску линију додатним интервалима, који би можда детаљније описали хармонију<sup>83</sup>, али би при извођењу на виолини (уз арпеђа) нарушили грациозност фразе, отвара се низ могућности које би на неком другом инструменту могле “обогатити” ову мелодијску линију различитим хармонским решењима. Уколико пратимо тонове маркиране зеленом бојом, приметимо да нови материјал у варијацији заправо развија унутрашње гласове које смо чули у теми, постепено им придајући више пажње. Тоновима из ове линије, који су “додати” тоновима унутрашњих гласова (заокружени наранџастом бојом), наговештавају мотив који ће се касније јавити као материјал у неким од наредних варијација:

Пример бр.9.

Бах, Чакона у де-молу (BVW 1004), тт. 9-12



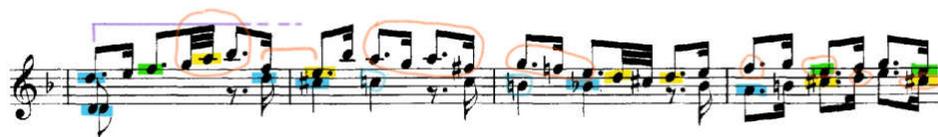
Следећа варијација у примеру бр. 10. доноси модификовану мелодијску линију претходне варијације за октаву више, (обележена поново љубичастом

<sup>83</sup> Пракса изостављања сазвучја у акордима, где понекад остаје отворена могућност претпостављања хармонског решења, врло је уобичајена и у клавирској литератури, а посебно у литератури за инструменте попут виолине.

бојом). Док су ритмичка и хармонска структура ове мелодије задржане, нови интервалски скокови (означени наранџастом заградом) наговештавају мотив који ће се јавити тек након такта 33. Овде већ примећујемо да је структура мелодијских линија приказаних у теми нешто мање препознатљива услед сажимања полифоне структуре, где се смањује број истовремено звучећих гласова преплитањем материјала преузетог из горњег и унутрашњих гласова теме, што би могло при слушању створити илузију и даљег постојања четири гласа, као што је био случај у теми и у првој варијацији. Линија доњег гласа, иако је променила регистар, задржава своју позицију као и основу ритмичког обрасца из теме. Ипак, у овом гласу се појављује нова идеја хроматског силазног покрета (тонови заокружени плавом бојом). Интересантно је да овај хроматски покрет такође наговештава неке од наредних варијација, али да се неће развијати у том правцу одмах у наредној варијацији већ ћемо га чути тек у такту 33. приказаном у наредном примеру.

Пример бр. 10.

Бах, Чакона у де-молу (BWV 1004), тт. 17-20



Пример бр. 11.

Бах, Чакона у де-молу (BWV 1004), тт. 33-36.



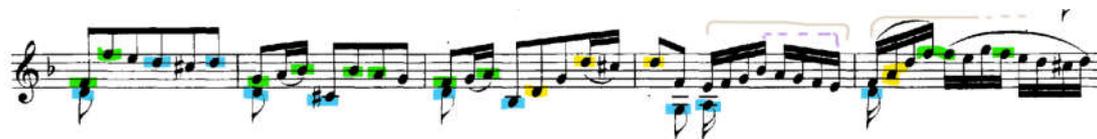
Довољно би било само истовремено одсвирати ове две варијације у различитим регистрима, да би се уочило да се оне, попут канона, не само

хармонски већ и контрапунктски уклапају, (некоме би евентуално више пријало уз преправку тона *gis* у *ge* у првом такту). Овакви примери варијација које би потенцијално звучале складно у синхронизованом извођењу, без или уз минималне модификације, протежу се кроз целу композицију, а многи аутори транскрипција нису штедели на звучној реализацији овог њиховог потенцијала.

Вратимо се на варијацију која се јавља од такта 25 (пример бр. 12). Основа мелодијске линије коју доноси ова варијација је нешто другачије ритмичке структуре. Неки виолинисти попут Перлмана (Itzhak Perlman) ову промену тумаче као појављивање новог карактера, те је изводе слободнијим темпом, и то након благог каденцирајућег диминуенда у претходној варијацији. На тај начин истичу завршетак једне и почетак нове тематске целине. Други се пак ослањају на претпоставку да тон горњег гласа на другој доби такта, (посебно услед великог интервалског скока) представља латентну мелодијску линију која у комбинацији са доњим гласом даје ритам чаконе из теме (у овом примеру, дата комбинација је маркирана плавом бојом) те тако покушавају да уједначеним темпом продуже низ варијација. Слично је и са ауторима транскрипција - док неки попут Бузонија мењају карактер извођења, други попут Рафа и Миделшултеа, у овој варијацији надовезују контрапунктске идеје из претходних варијација не прекидајући градацију композиције.<sup>84</sup>

Пример бр.12.

Бах, Чакона у де-молу (BWV 1004), тт. 25-29.



Чини се ипак да у варијацији из наведеног примера (пример бр. 10) сами тонови преузети из горњег и два средња гласа теме нису више у тој мери препознатљиви и да се заправо ова варијација развила из тематског материјала

<sup>84</sup> О поређењу концепција различитих аутора и Бузонијевом тумачењу ће бити више речи на у поглављу 3.2.3.

прве варијације, те се овај пример може посматрати у поређењу са њом. Следећи пример указује на сличност тематског материјала варијација из примера бр. 9 и примера бр. 12. Тоновни из тематског материјала су маркирани црвеном бојом док су заградама обележени ритмички измењени мотиви који се срећу наизменично у непромењеном интервалском кретању, као и у слободном облику инверзије (означени звездицом) :

Пример бр.13.

Ј. С. Бах, Чакона у де-молу (BVW 1004), у горњем реду су приказани тактови 9-12, док су, ради поређења, у доњем реду приказани тактови 25-29.

Овде примећујемо како је мелодија која је и сама била дериват гласова из теме постала основа за неки нов тематски материјал. Анализирајући Чакону даље и дубље, варијацију по варијацију, дошли бисмо до невероватног броја комбинација мотива који се вишеслојно прожимају, било да су изведени директно из теме, индиректно из неких од претходних варијација (које су опет дериват теме), или су, пак, наговештај неке од наредних варијација, или спој ова три... Верујем да би се чак и након најисцрпнијег приказа увек могла пронаћи још нека “непримећена” комбинација, с обзиром да у наведеним примерима, готово да ниједан мотив није написан, а да није на неки начин учествовао у другим варијацијама.

Уколико би аутор транскрипције узео у обзир и остале комбинације које могу проистећи из нових контрапунктских решења у кореспонденцији са већ постојећим мелодијама из партитуре, могућности делују заиста неисцрпно. Више се заправо ни не поставља питање броја, већ напротив, избора могућности које би најверније оствариле афинитете аутора транскрипције везане за ово дело.

Управо је Феручо Бузони био један од њих који су себи постављали ово питање, које је у једном тренутку и утицало на његова размишљања везана за оркестрацију Чаконе.

### 3.2.2. Веза између Бузонијевог приступа тумачењу Бахове Чаконе у де-молу и избора медија за транскрипцију

Било да су аутори транскрипција, извођачи или критичари, сви су се углавном слагали у томе да је Бахова Чакона за виолину већ сама по себи комплетно дело по свим музичким аспектима, те да ниједна транскрипција, чак ни она која би према њиховим критеријумима поседовала највише музичке квалитете, не би могла надмашити, односно умањити утисак који Бахова Чакона у де-молу оставља на слушаоце при извођењу на инструменту који јој је композитор великодушно доделио. Ипак, сви су имали различите одговоре, исказане речима или музиком, на нека од питања: да ли би било пожељно, на који начин и у којој мери у транскрипцији ове композиције допринети “откривању” потенцијално скривених мелодијских линија, да ли би се нарушио смисао композиције уколико се сувише “открије” оно што је Бах желео да буде “сакривено”, и на крају, да ли је Бах уопште ишта сакривао, да ли је имао намеру да “ограничи” замишљену концепцију дела избором инструмента или је заправо желео да избором концепције досегне границе извођачких могућности на овом инструменту, које би додирнуле трансцедентално.

Листов ученик Ежен де Албер (Eugen d'Albert, 1864-1932), коме је Бузони званично посветио ову транскрипцију 1892. године, одбио је да изведе Чакону и никада је није свирао у јавности. Оклевајући више од годину дана након што је од издавачке куће званично примио партитуру са његовим именом у посвети, најпре се у писму издавачу 29. јуна 1893. љубазно захвалио за посвету, уз позитивне критике, да би касније ипак у писму 30. марта 1894. изразио мишљење да делу писаном за соло виолину не приличи клавирска транскрипција за две руке, те се према његовим речима једино решење може

наћи у транскрипцијама попут Брамсове за леву руку.<sup>85</sup> Бузони је у даљој преписци, упутивши званичан одговор извођачу и речима изразио идеје које се могу приметити при самој анализи његове транскрипције:

*“Водио ме је осећај да је у концепцији овог дела Бах далеко превазишао границе могућности извођачких могућности на виолини, тако да инструмент који је предвидео за употребу при извођењу није сам по себи довољан. Моја намера је била да у неку руку обновим “недостајуће” аспекте утицаја овог дела, какав је очигледно у првобитном облику замишљен, а који је при томе импресивно велик у својој концепцији [...] Не осећам при томе да Чаконе заостаје за било којом од Бахових оргуљских фуга у богатству идеја, величини својих емоција и структуре, па чак и у чистој величини самог дела”<sup>86</sup>*

Упоредимо ли ове две транскрипције (Бузонијеву и Брамсову), можемо приметити очигледну разлику у начину на који су ова два велика композитора приступила у покушају да грандиозност Чаконе изразе између осталог и кроз веома висок ниво извођачких захтева, какав је постављен пред извођаче на виолини. Бузони је своје решење спровео у надограђивању гласова, ширењу звучног дијапазона до граница могућности извођења на клавиру, док је Брамс ишао у другом смеру, те је на елегантан начин ограничио могућности извођача на употребу само леве руке, подижући тако извођачке захтеве на виши ниво без сувишних интервенција на већ дефинисаним мелодијским линијама. О овоме делимично сведочи Брамсово писмо Клари Шуман 6. јуна 1887:

*“Чаконе је по мом мишљењу једно од најдивнијих и најнесхватљивијих музичких дела. Помоћу технике прилагођене малом инструменту, написан је читав свет најдубљих мисли и најмоћнијих осећања. Када бих могао себе замислити како пишем или чак само замишљам такав комад, сигуран сам да би ме екстремно узбуђење и емоционална напетост довели до лудила. Уколико немамо поред себе врхунског виолинисту, најверније уживање би било*

<sup>85</sup> Писмо похрањено у Градској библиотеци у Берлину, Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. Nach. F. Busoni B II, 12 (из предговора Уртекстовом издању Бузонијеве транскрипције Бахове Чаконе из 2013 године)

<sup>86</sup> Исто, Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. Nach. F. Busoni B I, 1

*једноставно пустити Чакону да одзвања у глави. Али комад свакако инспирише човека да сам нешто предузме... Постоји само један начин на који могу обезбедити неразблажено уживање у овом комаду, мада у малом и само приближном обиму, а то је када га свирам само левом руком... Исте потешкоће, природа извођачке технике, приказивање арпеђа, све ме наводи да се осећам као виолиниста! Пробај и сама. Написао сам то само за тебе. Али немој преоптерећивати своју руку - захтева много резонанце и снаге. Свирај је неко време *mezza voce*. Додај такође прсторед који ти је лак и удобан. Ако те не исцрпи напрезање - што је оно чега се бојим - сигурно ћеш пронаћи много уживања у овом комаду.*"<sup>87</sup>

Ежен де Албер, иако му је била посвећена транскрипција која ће неколико деценија касније постати једна од најизвођенијих, дао је предност другачијем (ништа мање вредном) Брамсовом приступу тумачења Чаконе на клавиру. Са друге стране, познати аустријско-амерички пијаниста Паул Витгенштајн (Paul Wittgenstein 1887 – 1961), који је у Првом светском рату изгубио десну руку те је изводио искључиво репертоар за леву руку, дао је своје мишљење о Брамсовој транскрипцији Чаконе објашњавајући разлоге због којих је осетио потребу да ову транскрипцију ревидира:

*"Брамсов аранжман је сам по себи транскрипција композиције за виолину, а у случају таквих преписа са једног инструмента на други, одређена слобода није само дозвољена, већ је чак и неопходна. Сам Брамс је искористио ову привилегију постављањем Чаконе једну октаву ниже. Међутим, због ове несумњиво исправне промене која је сама, да тако кажем, ово дело поставила на чврсто тло, омогућивши тако потпуну употребу клавирског баса, музика је остала искључиво у тенорском регистру клавира. То је резултирало одређеном монотонијом тона, коју сам покушао да превладам уношењем одређених промена.*"<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Clara Schuman, Johannes Brahms, *Briefe aus dem Jahren 1853-1896* (Braitkof&Härtel Leipzig 1927) - Помоћ у преводу сам пронашла у књизи *Composers On Music: Eight Centuries of Writings* - edited by Josiah Fisk, (Northeastern University Press),134.

<sup>88</sup> Paul Wittgenstein, *School For the Left Hand* (Предговор нотном издању). 1.

Морамо узети у обзир да је Бузони био на врхунцу своје каријере као пијаниста завидних извођачких способности и да је транскрипцију Чаконе писао управо за инструмент којим је владао на таквом нивоу који га сврстава међу најбоље извођаче света, те се може узети у обзир да је покушао да искористи извођачке могућности клавира које ће га репрезентовати на концерту у најбољем светлу. Кроз његове преписке се, међутим, може видети да му то ипак вероватно није био примарни циљ. Бузони се неко време водио идејом да Чакону аранжира за оркестар, а онда је у писму које је упутио супрузи Герди 28. марта 1915. изнео разлоге који су га од ове идеје одвратили. Сабирајући утиске са једног концерта на коме је слушао аранжман Бахове Чаконе у де-молу за оргуље и гудачки оркестар, у транскрипцији тада познатог мајстора контрапункта Вилхелма Миделшултеа (Wilhelm Middelschulte, 1863–1943), Бузони објашњава:

*“Постоји толико много могућности када се човек једном упусти у варијације са овим делом, да је веома компликовано једном контрапунктисти да објасни због чега је одабрао једну могућност спрам осталих. [...] Приметио сам да Чаконе не би била прикладна за велику апаратуру. Увек звучи најбоље у транскрипцији за клавир...”*<sup>89</sup>

Миделшултеов композиторски стил обилује контрапунктским надградњама мелодијских линија, што се може видети и у транскрипцији Чаконе за оргуље, у којој су контрапунктски изведени гласови присутни у знатно већој мери него у Бузонијевој клавирској транскрипцији. Прилагођене пре свега оргуљском извођењу, градације и промене карактера су такође другачије. Уз чињеницу да је Бузони био велики поштовалац Миделшултеовог рада, те је у његове транскрипције имао пуно поверења<sup>90</sup>, постоји, иако веома мала, могућност да је та необична комбинација околности тада оставила утисак на Бузонија који је на одређен начин утицао на његову представу оркестарског звука Чаконе. Било да је то разлог одустанка од оркестарске верзије Чаконе или не, ово писмо сведочи о томе да се Бузони на неки начин бавио питањем “границе” до које би имало

---

<sup>89</sup> Ferruccio Busoni, *Letters to His Wife*, Translated by Rosamond Ley (London, 1938), 251.

<sup>90</sup> Миделшулте је аутор оргуљске транскрипције Бузонијеве *Фантазије контрапунктистике* уз Бузонијев пристанак.

смисла у транскрипцији мењати регистре, додавати мелодије и ширити дијапазон звука, а пре свега, на који начин искористити потенцијал медија да би се *идеја* приказала у што вернијем облику.

У свом комплетном издању Бахових композиција, коју је 1916. године објавила издавачка кућа *Braitkopf&Härtel*, Бузони се од три термина која је користио да опише врсту транскрипције - *bearbeitung* (адаптације), *ubertragung* (транскрипције) и *nachdichtung* (композиције у стилу преузетом од неког композитора или дела или слободне адаптације), (Види поглавље 2.1.3) у Чакони одлучио за термин *ubertragung*. Касније су неке издавачке куће, не удубљујући се у смисао термина у издањима користиле термин *bearbeitung*, што у овом случају може изазвати забуну. За разлику од Бузонијевих обрада *Добро темперованог клавира* и других дела Ј.С.Баха, које су у збирци сврстане под термином *bearbeitung* (адаптације), у транскрипцији Чаконе, Бузони поступа потпуно другачије, превазилазећи дијапазон звука виолине, мењајући регистре, додајући гласове, удвајајући октаве...

### 3.2.3. Карактеристике Бузонијеве клавирске транскрипције Чаконе у де-молу, виђене кроз поређење транскрипција аутора с краја XIX и почетка XX века

У данашње време Бузонијева транскрипција Чаконе спада међу најчешће извођене клавирске транскрипције ове композиције. Не улазећи дубље у питање саме популарности ове транскрипције, за коју могу бити заслужни разни фактори, у наредним поглављима ће бити речи о карактеристикама по којима је она препознатљива и по којима се на неки начин издваја од осталих, а чија се суштина огледа у Бузонијевом разумевању Бахове музике уопштено, у његовом приступу клавиру као медију и извођачким могућностима на клавиру, као и у његовом тумачењу *идеје* овог Баховог дела кроз транскрипцију за клавир. Од велике је важности за разумевање Бузонијевог стила направити кратак преглед различитих решења која су у то време користили аутори транскрипција ове композиције.

Мој први сусрет са клавирском транскрипцијом ове Чаконе пре много година, био је управо преко Феруча Бузонија. Тада сам познавала само извођења оригиналне Бахове композиције, као и транскрипцију за гитару Андреаса Сеговије (Andrés Segovia, 1893 – 1987). За разлику од, на пример, Таузигове транскрипције Токате и фуге у де-молу, где већ први трилер истиче звук клавира у први план наговештавајући да се ради о другачијем квалитету тона од оргуљског, слушајући Бузонијеву транскрипцију Чаконе, имала сам доживљај природне сличности са оригиналном верзијом. Осим појединих кулминационих тачака, у самој транскрипцији није било ничега што би ми на први поглед скретало пажњу на то колико се она заиста разликује од оригиналне композиције, те ми се чинило да је у питању само рутинска хармонска надградња која је дијапазон звука и динамике прилагодила својствима клавира. Теме из претходних варијација, које је Бузони овде уткао у неке од наредних, у овој транскрипцији су на први поглед деловале као нешто чега би се вероватно сетио свако ко би се прихватио прилагођавања ове композиције за извођење на клавиру.

Клавирске транскрипције ове композиције које су писали Бузонијеви савременици ипак пружају нешто другачију слику. У даљем тексту ће бити речи о карактеристикама Бузонијевог приступа транскрибовању Чаконе, која ће бити делимично сагледана и кроз поређење са транскрипцијама других аутора. Веома је важно напоменути да, приликом поређења, намера у овом раду ни у ком случају није била фаворизовање односно било какво вредновање квалитета транскрипција, већ само дубље разумевање карактеристика Бузонијеве праксе кроз сагледавање појединих елемената који, у поређењу са његовим савременицима, његов стил чине препознатљивим.

Већ први тактови теме доносе занимљив преглед различитих приступа транскрипцији. Већ сам избор регистра указује на различите доживљаје при перципирању виолинског звука.

Аутори попут Рафа и Хартхана, задржали су исту октаву као што је написана за виолину:

Пример бр. 14.

Ј. С. Бах-Јоаким Раф, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, тт.1-6.

Andante maestoso, ma non troppo lento

*f sostenato*

Пример бр. 15.

Ј. С. Бах-Ханс Хартхан, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, тт.1-11.

Bearbeitung für das Pianoforte von  
HANS HARTHAN.

Largo. (♩ = 52)

PIANO.

*f* *p* *mf*

Пример бр.16.

Ј. С. Бах-Вилијам Томас Бест, Чакона у де-молу (транскрипција за оргуље),  
*Andante*, тт. 1-8.

ANDANTE. (Ch. Viola.)

*p* *f*

Хартхан и Бест су осетли потребу да већ у другом делу захвате басовом деоницом велику октаву. Слично је са Миделшултеовом транскрипцијом за оргуље која други део теме већ доноси у новом регистру.

Менделсон и Шуман су делили слично мишљење по питању клавирске надградње прве варијације наступом теме. Обојица су такође штедели клавирску деоницу до појаве прве варијације. Ипак, Шуман у клавирској деоници постепено уводи тему у првој октави, штедећи звучни потенцијал ансамбла за касније варијације, док Менделсон приступа нешто драматичније првим тоном Де у басу, и дубљим регистром наступа теме:

Пример бр.17.

Ј.С.Бах, Чакона у де-молу уз клавирску пратњу Ф.Менделсона и Р.Шумана, тт.1-12.

The image shows the first system of a musical score for three instruments: Violine (Bach), Pianoforte (Schumann), and Pianoforte (Mendelssohn). The score is in 3/4 time and D minor. The Violine part (top) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Pianoforte (Schumann) part (middle) is mostly rests, with some chords in the right hand. The Pianoforte (Mendelssohn) part (bottom) is marked 'Andante' and 'f', featuring a bass line with eighth notes and chords. The score is divided into two systems by a double bar line. The second system continues the Violine and Pianoforte (Mendelssohn) parts, with the Pianoforte (Schumann) part also becoming more active.

Тешко је поредити Менделсонову и Шуманову транскрипцију са Хартхановом или Рафовом, пошто се овде ради о надградњи виолинске деонице која је тако написана да већ и у солистичком извођењу може изнети комплетан утисак карактера композиције. Ипак, поређења ради, у следећем примеру се може приметити потпуно другачији приступ у транскрипцији за исту комбинацију инструмената.

Пример бр.18.

Ј.С.Бах, Чакона у де-молу уз клавирску пратњу Ф. В. Ретсела, тт.1-6.

\*) L'accompagnamento di Pianoforte da F.W. Bessel.

**Moderato assai.**

Изводећи на клавиру тему у првој октави, ма колико се извођач трудио, тешко је постићи ефекат који би се могао описати као драмски, широк, трагичан или мрачан, а већина виолиниста, бар у данашње време определила се управо за начин извођења који изазива такав утисак.<sup>91</sup> Велики број аутора транскрипција су се одлучили да ипак драматичност акорада теме изразе ширењем опсега и склопа акорада:

Пример бр. 19.

Ј. С. Бах-Жак Дрилон, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, тт.1-5

<sup>91</sup> Тиме се у овом раду не претпоставља њихов квалитет, већ се само констатује разноликост у афинитетима аутора транскрипција који су наравно имали слободу да дело прикажу у карактеру који су сматрали најпогоднијим.

Пример бр. 20.

Ј.С.Бах-Вилхелм Лампинг, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, тт.1-5



Овакав склоп акорада на почетну композиције, за разлику од претходних примера где је тема почињала уским слогом квинтакорда у првој октави, донео је утисак ширине звука, мада се може приметити да се тиме утисак мало “удаљио” од оног какав се стиче слушањем извођења на виолини где ови акорди, иако звуче драмски и мрачно, имају своју компактност изражену уским акордским слогом.

Интересантно је да две клавирске транскрипције које данас спадају међу најизвођеније, а то су Бузонијева и Брамсова, на самом почетку доносе звук теме за октаву ниже од реалног звучања. Овакво решење је такође подржао пијаниста Видгенштајн у свом коментару на Брамсову транскрипцију (види поглавље 3.2.2):

Пример бр.21.

Ј.С.Бах-Ј.Брамс, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу за леву руку, студија бр.5 (1a/1), тт.1-5.



Пример бр. 22.

Ј.С.Бах-Ф. Бузони, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, тт. 1-5.



Слушајући ова извођења теме на клавиру, добијамо утисак да тема изведена за октаву ниже од виолине доприноси мрачнијој атмосфери, али и компактности звука какву чујемо у извођењу на виолини. Бузони је посебно вешто искористио могућности избора регистара и склопа акорада да дочара градацију чаконе појавама теме у различитим акордским склоповима:

Пример бр. 23.

Ј.С.Бах-Ф. Бузони, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, примери појављивања теме у различитим акордским склоповима: пример А, *Andante maestoso*, тактови 1,2; пример Б, *Andante maestoso*, тактови 133,134; пример Ц, 256-264

**А**

*f*

**Б**

*ff molto tenuto*

**Ц**

**Tempo I**  
*Largamente maestoso*

*ff ff pesante sempre piu*

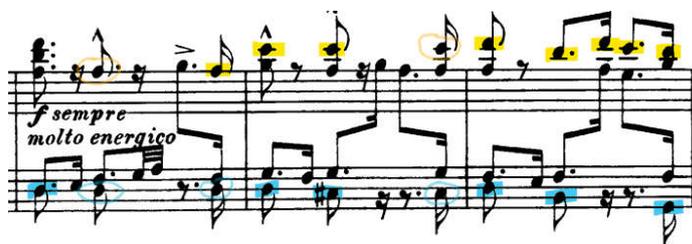
*allargando*

Приликом писања клавирских транскрипција Вила-Лобосових етида, оригинално писаних за гитару, и сама сам се сусрела са феноменом промене карактера појединих делова композиције писане за инструмент са мањим тонским опсегом од клавирског, уколико се свирају на клавиру у реалном звучању, односно у октави у којој су и написане у оригиналној партитури. У тим случајевима сам, да бих дочарала жељени карактер, мењала или додавала октаве и друга сазвучја, а тај ефекат сам свесно, по узору на Бузонијеву праксу применила и у Вајсовој Сонати о чему ће бити речи у даљем тексту.

У примеру бр. 24, и неколико наредних, илустрован је један од најчешћих Бузонијевих приступа обогаћивању полифоне структуре приликом транскрибовања. Уколико се сетимо примера бр. 9 (прва варијација код Ј.С.Баха) примећује се како горњи и доњи глас “попуњавају” деоницу која је заправо произашла из саме Бахове теме:

Пример бр. 24.

Ј.С.Бах-Ф. Бузони, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, *Andante maestoso*, тт. 9-11.



Многи од Бузонијевих савременика попут Пауера, Ламинга и Брамса, одлучивали су се да први такт ове варијације оставе без појаве теме на карактеристичној другој доби. Ипак Бузони није био усамљен у идеји о надовезивању гласова из претходног одсека. Слично су поступили и Јоаким Раф, Менделсон и Шуман (видети претходне примере). Ова два последња композитора имала су, међутим, другачији приступ полифоној надградњи варијације. Појава теме у Шумановим и Менделсоновим клавирским пратњама изнесена је у потпуно истом акордском склопу у коме је на почетку зазвучала и

тема, те на неки начин овај одсек асоцира на појаву теме у другом гласу некакве фуге, док тема у виолини овде заправо подсећа на контрасубјект те постоји могућност да она дође у други план.

Бах је, међутим, први такт варијације у партитури за виолину донео као самосталан глас, уводећи линије из раније одсвиране теме тек у наредном такту. Код Бузонијеве транскрипције, због артикулације горњег гласа који доноси тему, као и шеснаестинских пауза, Бахова мелодијска линија не губи на изражајности. Уколико погледамо Бузонијеву транскрипцију заједно са Баховом партитуром, можемо приметити неколико карактеристика у приступу полифоној надградњи тематског материјала. Чак и у сегментима где је код Бузонијеве транскрипције фактура изузетно густа и сложена, чини се да је велика пажња поклоњена томе да контрапунктска и хармонска решења у пратећим гласовима, карактер, артикулација и други елементи не дођу у доминантни положај спрам мелодијских линија које је дефинисао Бах, те да ове мелодије при слушању увек остану препознатљиве.

У поређењу са Брамсовом, Бузонијева транскрипција при слушању делује много богатија мелодијама изведеним помоћу контрапунктског рада, што она несумњиво и јесте, с обзиром на различите приступе овом делу двојице композитора. Интересантно је, међутим са друге стране приметити да многи његови савременици нису штедели своју креативност у погледу контрапунктских решења, спрам којих Бузонијева често изгледају много једноставнија. Примера има много, а овде ће ради илустрације бити наведени неки од њих.

У трећој варијацији сви наведени аутори су били сложни у одлуци да Бахова мелодија буде смештена у горњи глас. Лампинг и Раф су се у овом сегменту одлучили за приступ контрапунктском раду који се често среће у бароку у форми *basso continuo*:

Пример бр. 25.

Ј.С.Бах-Вилхелм Лампинг, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, тт. 25-28.



Пример бр. 26.

Ј. С. Бах-Јоаким Раф, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, *Andante maestoso*, тт. 25-28.



Супротно Лампингу и Рафу код Пауера, Шумана и Менделсона можемо приметити карактеристике које се срећу у романтизму. Посебно су видљиве код Менделсона који овај одсек недвосмислено ставља ван контекста чаконе као врсте полифоних варијација, док се код Шумана и Пауера примећују веома богата полифона решења, доносећи материјал, (понекад нов, а понекад изведен у инверзији или ретроградном кретању), који није при слушању лако препознатљив као део Баховог тематског материјала.

Пример бр. 27.

Ј. С. Бах-Ернест Пауер, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, *Andante maestoso*, тт. 25-28.



Пример бр. 28.

Ј.С.Бах, Чакона у де-молу уз клавирску пратњу Ф.Менделсона и Р.Шумана, у горњем клавирском систему је приказана пратња Р. Шумана а у доњем пратња Ф. Менделсона, тт. 25-28.

Бузони се у овој варијацији одлучио да горњем гласу (који свира Бахову мелодију) додели у левој руци пратећи троглас чији је ритмички образац јасно изведен из теме, басова линија из деонице пратећег гласа у виолини (пример бр. 8), док горњи глас у левој руци евоцира покрет наниже који се чуо у мелодији из друге варијације

Пример бр. 29.

Ј.С.Бах-Ф. Бузони, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, *Andante maestoso*, тт. 25-27.



Код Бузонија у готово сваком гласу који је додавао оригиналној верзији можемо веома јасно уочити везу са тематским материјалом из Бахове партитуре. Чини се да је његов приступ контрапунктском раду у складу са његовим размишљањима о вези између мотива и целине, која је изнео у Нацрту:

*“Сваки мотив - изгледа ми попут семена, садржи у себи нагон ка развоју. Семенке различитог биља израстају у различите биљне сорте, које су другачије међу собом по облику, листовима, цвету, величини и боји. Једна и иста биљна врста расте у величини по облику и снази, али је то у сваком појединачном примерку дато на самосталан и посебан начин. Тако и у сваком мотиву већ почива унапред одређена потпуно зрела форма.”*

Уколико посматрамо Бузонијев стил компоновања кроз наведене примере сегмента Чаконе у транскрипцијама разних аутора, можемо видети да он у поређењу са осталим наведеним ауторима, користи елементе барока у мањој мери него што је то случај код Лампинга и елементе романтизма у мањој мери него што је то случај код Менделсона, што би било у складу са његовом тежњом да музику “очисти” од манира који припадају одређеним епохама и истакне оне квалитете у музичком делу које би га чиниле занимљивим у било којој епохи. Чини се да су се карактеристике појединих епоха у његовим транскрипцијама јављале само уколико је сматрао да су оне интегрални део замисли музичког дела, или су се јављале спонтано као интегрални део његове индивидуалности, с обзиром да је морао провести живот у одређеном временском и друштвеном контексту.

Још један фактор који је утицао на Бузонијев приступ контрапунктском раду је његов приступ концепцији музичког дела као целине. Бузони је концепцији целине поклањао много пажње, како у извођењу тако и у компоновању и транскрибовању, а критичари (иако по појединим питањима разједињени), делили су мишљење да је он у томе био веома успешан. Посматрајући партитуре, можемо приметити решења која је Бузони користио како би развијао дело до жељене кулминације. Нека од решења су згушњавање полифоне фактуре, као и постепено мењање регистара, уз ширење и захватање великих тонских опсега у кулминационим деловима. Са друге стране, Бузони при грађењу кулминација у Чакони вешто употребљава и нека потпуно контрастна решења попут наглих поједностављења фактуре, смене темпа динамике и карактера. У наредном примеру се види прелаз између две варијације. У једној је кулминација по питању полифоне структуре и употребе тонског опсега достигла засићење док наредна варијација нагло мења густину, артикулацију и карактер, а да се при томе није изгубио осећај даљег развоја према одсеку у коме ће се касније јавити кулминирајућа тема.

Пример бр. 30.

J.C.Бах-Ф. Бузони, клавирска транскрипција Чаконе у де-молу, *Andante maestoso*, тт. 61-65.

The image displays two systems of musical notation for a piano transcription of J.S. Bach's Cello Suite No. 1, BWV 99. The first system shows a complex polyphonic texture with markings 'm. d.' and 'v'. The second system shows a more simplified texture with markings 'non affrettare! nicht eilen!', 'staccatissimo', 'sempre', and 'fz'.

### 3.3. ЖОРЖ БИЗЕ/ФЕРУЧО БУЗОНИ - СОНАТИНА БР. 6, КАМЕРНА ФАНТАЗИЈА НА ТЕМЕ ИЗ ОПЕРЕ “КАРМЕН”, (KAMMER-FANTASIE ÜBER CARMEN)

Инструментални и вокални сегменти из опере “Кармен” Жоржа Бизеа, који су послужили као основа за Бузонијеву парафразу-фантазију “Kammer-Fantasie über Carmen”, писани су за симфонијски оркестар, мешовити хор и солисте (два сопрана, два мецосопрана, тенор, баритон и бас). Јасно је да, у овом случају, опера “Кармен” није послужила као модел у целини, већ су изабрани само њени сегменти, који су поред тога у фантазији претрпели још и знатне измене.

Посматрајући појединачно сегменте из опере који су цитирани у овој фантазији за клавир, примећујемо ипак како је Бузони у процесу транскрибовања на други медиј значајним делом задржао (условно схваћено), структуру гласова, као и карактер дела. У том погледу ово дело можемо анализирати и са аспекта транскрибовања из једног медија у други, са једнаким правом као и претходне две транскрипције, док истовремено можемо посматрати структуру њене музичке форме као један од узора за форму парафразе-фантазије на теме из балета “Estancia” Алберта Хинастере.

Овде се ради о музичко-сценском делу, што за преношење у медиј клавирског звука и за интерпретацију представља посебан изазов.

Поред назива Камерна фантазија, ова композиција истовремено носи и назив Сонатина бр. 6, те као последња улази у опус од шест сонатина за клавир. С обзиром да су настале између 1910. и 1921, ове сонатине припадају зрелом периоду Бузонијевог стваралаштва. Назив сонатина је често збуњивао критичаре, асоцирајући на сонатну форму, као и на композиције намењене деци. Бузонијеве сонатине, заправо су једноставачне композиције чија форма садржи пет делова различитог карактера. У свом осврту на свих шест сонатина, Џени Слотчивер (Jeni Slotchiver) указује на Бузонијеве коментаре који упућују на то да се идеја за овакву петоделну форму развила из његовог циклуса клавирских комада под називом *An die Jugend*. Бузони је ових шест сонатина сврставао међу своја најзрелија дела, при томе је често алудирао на поновно преиспитивање

стила компоновања те повратак младалачког полета.<sup>92</sup> Могло би се рећи да посматран у целини, овај циклус сонатина приказује готово све важније жанрове и стилове који су током композиторовог живота били садржани у његовом раду, а последњој Сонатини припао је жанр са којим се сусрео од најранијег детињства - оперска парафраза.

Роебојд Мидлтон (Roeboyd Middleton) у свом докторском раду истиче да је овакав тип оперске парафразе представљао новину у поређењу са Листовим парафразама. Холандски критичар Бернارد ван Диерен (Bernard van Dieren, 1887-1936) живописно је сведочио о томе како су критичари реаговали на Бузонијев избор тема за своју Фантазију: "... Други разлог за незадовољство било је његово залагање за Бизеа. Када га је пребацио у оквире "*Sonatine super Carmen*", истовремено је починио три греха. Обновио је одбачену традицију Листовске клавирске фантазије на оперске фрагменте, изабрао је композитора чије је име, у споју са камерном музиком, иритирало тевтонске уши критичара, а позивањем на облик сонатне форме, интензивирао је грешност свог поступка."<sup>93</sup>

Форму ове фантазије-парафразе, као и код осталих његових сонатина, чини пет одсека. У њима су представљени различити моменти из нумера опере *Кармен*. Ово дело карактеришу необичне транзиције између одсека, које су понекад нагле, а понекад са необичним полифоним ткањима, готово доводећи до утиска битоналности. У даљем тексту ће бити детаљније описан сваки одсек, са фокусом на начине на које је Бузони поступао са тематским материјалом из опере, уклапао цитиране одсеке у нову форму, као и начине на које је у клавирској транскрипцији третирао оркестарски звук:

---

<sup>92</sup>Jeni Slotchiver, "Ferruccio Busoni –The Six Sonatinas:An Artist's Journey 1909-1920 – his language and his world", *Musical Opinion Quarterly*, (January-March 2016), 2.

<sup>93</sup> Bernard van Dieren, "Down Among the Dead Men and Other Essays" (London, 1935), p. 53, цитирано из Middleton, Roeboyd Hugh, Jr., "Three Perspectives of the Art of Ferruccio Busoni, as Exemplified by the Toccata, Carmen Fantasy, and Transcription of Liszt's Mephisto Waltz", 3.

### 3.3.1. Први одсек

Први одсек садржи теме из хорске нумере са почетка четвртог чина. Овај одсек не прати у потпуности редослед појаве тематског материјала, већ га комбинује у слободном стилу, уз честу употребу елемената имитације. Сваку појаву теме композитор доноси у другом тоналитету правећи градацију читавог одсека. Након модулација из А-дура преко Це-дура у 27. такту, Бузони стиже и до оригиналног тоналитета нумере Де-дура.

Мелодију која се у оркестарској партитури наизменично јавља између дувачког (*означен црвеном бојом*) и гудачког (*означен плавом бојом*) састава, Бузони доноси у потпуно истом регистру градећи четворотактну целину без индикације да се ради о другој боји инструмената, али зато читав други четворотакт у овој транскрипцији звучи у другој боји, премештањем једног дела репетираних акорада изнад мелодије (7. такт). Тиме је Бузони створио технички захтевну клавирску деоницу у којој је изазов јасно динамички и артикулационо издвојити мелодију, те је читав први одсек (од 1. до 69. такта уз измену завршетка одсека) у целини употребио и у својој *Клавирској вежби*, као један од музичких примера за усавршавање технике свирања *stacatto*<sup>94</sup>.

Пример бр. 31.

Ф. Бузони, Сонатина бр. 6, “Kammer Fantasie über Bizets Carmen”, тт.1-8.

Ferruccio Busoni

Allegro deciso

*mp*

8

<sup>94</sup> Ferruccio Busoni, *Klavierübung in 5 Teilen*, “Lo stacato”, (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1921), 24-25.

### 3.3.2. Други одсек

Након кратке модулације опадајућег темпа, прелази у *други одсек* базиран на арији “*La fleur que tu m'avais jetée*” коју у другом чину изводи Дон Хозе. Одсек је у Дес-дуру, што је иначе и тоналитет ове арије у опери. Деоницу тенора Бузони такође доноси у нешто слободнијем, “скраћеном” облику.

Деоница тенора смештена је у овој фантазији у истом регистру у којој је оригинална деоница и дата јој је доминантна улога спрам осталих гласова. Мелодија “Дон Хозеове” деонице у овој фантазији није транскрибована у целини, већ је од њених сегмената неприметним уклапањем, измењеним редоследом и модулацијама у друге тоналитете формирана нова мелодија. Она задржава карактер и препознатљивост (посебно тиме што се Бузони одлучио да сам њен почетак транскрибује у што приближнијем облику) и у њеној фактури у већини случајева нема неког новог тематског материјала.

Оно што је пак занимљиво у овом одсеку фантазије је Бузонијев рад са тематским материјалом оркестарске деонице, коју смешта у регистрима испод и изнад мелодије “Дон Хозеа”. У њима се могу уочити неки од идејних елемената из читавог одсека. Неки од примера ових елемената су: синкопиране ритмичке фигуре које се јављају на почетку арије најпре у дувачкој, а затим и у другим групама инструмената, осмински пасажии узлазног покрета у флаутама и кларинетима, или арпеђа у харфи. Такође се могу наћи и елементи попут атмосфере која даје осећај узбуђености, а која је настала надовезивањем мотива дувачке и гудачке групе инструмената, или ефекта кулминације коју доносе деонице крешенда издржаних тонова гудача.

У овом одсеку фантазије може се приметити како се Бузони са овим елементима поиграва комбинујући их, на пример измештајући синкопиране ритмичке фигуре флаута и кларинета (обележени плавом бојом) у регистар испод главне мелодије (обележене жутом бојом), како би она остала доминантна, истовремено додајући мотив из једног од каснијих сегмената оперске деонице, (осмински пасажии узлазног покрета у флаутама и кларинетима), постављајући ове пасажии у шеснаестинском закашњењу које доприноси осећају надовезивања

који изазива узбуђен карактер (обележене зеленом бојом). Може се чак рећи да је овај мелодијски покрет послужио и за уводни део одсека у аугментираном облику:

Пример бр. 32.

Ф. Бузони, Сонатина бр. 6, “Kammer Fantasie über Bizets Carmen”, тт. 80-86.

The image shows a musical score for Franz Liszt's Sonata No. 6, 'Kammer Fantasie über Bizet's Carmen', measures 80-86. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is in the upper staff. The tempo is marked 'Andantino con amore'. The mood is 'cantando' and 'dolcissimo'. The score includes dynamic markings like 'sotto voce' and 'dolcissimo'. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is in the upper staff. The tempo is marked 'Andantino con amore'. The mood is 'cantando' and 'dolcissimo'. The score includes dynamic markings like 'sotto voce' and 'dolcissimo'.

У наредном примеру се може приметити комбинација у којој Бузони настоји да донесе карактер *in poco animato* датог сегмента који је у оперској партитури дочаран изражајним деоницама флаута. Бузони, напротив, не узима овај мотив флауте као узорак, већ жељени карактер дочарава помоћу брзих пасажа који, иако чине нов тематски материјал, подсећају на мотив који се у оперској партитури јавља тек касније у деоници харфе.

Пример бр. 33.

Ф. Бузони, Сонатина бр. 6, “Kammer Fantasie über Bizets Carmen”, тт.90-91.



У овом одсеку Бузони користи ефекат који је међу пијанистима познат као ефекат “три руке” где се услед распореда деоница на леву и десну руку ствара оваква илузија. Овај ефекат се помиње и у Бузонијевим збиркама под називом *Клавирска вежба*. Сличан приступ овом ефекту, а и комбиновању елемената преузетих из тематског материјала, примењен је у првом и другом ставу Фантазије на теме из Хинастериног балета о којима ће бити касније речи.

Модулација у наредни одсек заправо је у оперској партитури део тематског материјала уводног дела ове арије.

### 3.3.3. Трећи одсек

У прва два одсека може се видети да је Бузони генерално задржао карактер оригиналних нумера, а водеће мелодијске линије из оперске партитуре је у клавирској деоници сместио у исти регистар. У одсеку који доноси тему из најпознатије нумере ове опере - *Хабанере*, Бузони карактере, регистре, ритам и друге елементе третира најслободније до сада, приказујући у пуном светлу колористичност сопственог стваралаштва у последњем композиторском периоду. Ово се посебно види у молском делу овог одсека, за који би се могло рећи да представља кулминацију у којој феномен фантазије доминира над феноменом парафразе.

У првом делу одсека, уместо транспарентне појаве “очекиване” мелодије у де-молу коју изводи *Кармен*, Бузони доноси тематски материјал преузет из хорске деонице, која се у оперској нумери јавља као дурски одговор на молску деоницу Кармен, и то обично тиха, у позадини или из даљине. Одлучује се да,

уместо модулације у оригинални тоналитет, задржи тоналитет Дес-дура из претходног одсека све до другог дела Хабанере. Атмосфера позадинских хорских гласова, потцртана је и живописним Бузонијевим ознакама за карактер попут (*vagamente*), мењањем октаве у левој руци, као и употребом левог и десног педала:

Пример бр. 34.

Ф. Бузони, Сонатина бр. 6, “Kammer Fantasie über Bizets Carmen”, тт.110-114.

The image shows a musical score for Example 34. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment line on the bottom. The tempo is marked "Allegretto tranquillo" with the instruction "(quasi lo stesso tempo)". The mood is "dolce, vagamente". The piano part includes the instruction "con i due Pedali". The score features complex chordal textures and melodic lines, with some notes highlighted in yellow. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

Хорске деонице се у једном моменту преплићу што појачава утисак “замућености”, а мотив репетираних шеснаестина из унутрашњег гласа првог четвортакта, (који се касније јавља и као део мелодије - види пример 35) Бузони даље инфилтрира у целу ту фактуру, изазивајући осећај “одјека”. Овај шеснаестински мотив касније постаје све доминантнији, додатно замагљујући јасне мелодијске линије хорске деонице.

Пример бр. 35.

Ф. Бузони, Сонатина бр. 6, “Kammer Fantasie über Bizets Carmen”, тт. 125-128.

The image shows a musical score for Example 35. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment line on the bottom. The mood is "più con grazia" and "sempre dolcissimo". The piano part includes the instruction "c a 2 Pedali". The score features complex chordal textures and melodic lines, with some notes highlighted in yellow. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

Други део одсека са фрагментима *Хабанере* Бузони наставља у оригиналном тоналитету де-молу, као и са ознаком за темпо - *tempo della Habanera*. Тема коју у опери изводи Кармен, јавља се у веома слободној и захтевној варијацији. Лева рука у почетку задржава ритам хабанере, али га постепено губи у комбинацијама различитих тематских материјала, како преузетих из оригиналне нумере, тако и нових. Варијације у неким моментима садрже елементе клавирске технике, какве се могу приметити у виртуозним клавирским комадима романтизма, попут на пример Шопенове Етиде оп. 25, бр. 5:

Пример бр. 36.

Ф. Бузони, Сонатина бр. 6, "Kammer Fantasie über Bizets Carmen", тт. 153-158.

Бузони се комбиновањем тематског материјала трудио да одржи градацију све до самог прелазног одсека. Необичне модулације тема из *Хабанере* праћене су октавно удвојеним пасажима који су преузети из сцене смрти Кармен, а који се крећу у хроматским низовима продужавајући се и кроз транзициони део где се фрагментарно јављају мотиви који наговештавају четврти одсек:

Пример бр. 37.

Ф. Бузони, Сонатина бр. 6, “Kammer Fantasie über Bizets Carmen”, тт. 167-174.

The image shows a musical score for the fourth section of the piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a forte dynamic (*f*) and a tempo of *Tempestoso sotto voce*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and energetic texture. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The second system continues the same rhythmic and melodic ideas, with some rests and dynamic markings.

#### 3.3.4. Четврти одсек

У контрасту са претходним одсеком Бузони у овом одсеку доноси веома јасно и верно изражену тему са почетка увертире. Тема се јавља у истом тоналитету као и у оперској партитури, Бузони такође задржава регистар, а у партитури фантазије чак наводи и упутство о карактеру који жели да изрази, саветујући извођачима да покушају да имитирају звук трубе. Интересантна је чињеница која можда говори о Бузонијевом схватању медија независно од карактера музичког дела - у Бизеовој увертири трубе не изводе ову деоницу, али извођач са лакоћом може повезати ово Бузонијево упутство са карактером увертире.

Друга тема долази у варираном облику наглашавајући при томе живахан карактер и супротна кретања мотива кроз мелодијски покрет леве руке, да би уследила транзиција ка поновном излагању теме са почетка, овог пута у пунијем акордском склопу. Наступе познате теме Бузони је донео у динамици *мецофорте*, која полако опада пред крај одсека, да би се појавио тихи прелаз у арпеђима, (уз фрагменте претходног одсека), који наговештава завршни део мистичног карактера.

### 3.3.5. Пети одсек

Бузони фантазију завршава темом мистичног карактера чији се мотиви на разне начине провлаче кроз читаву оперу, а која на крају опере дочарава смрт Кармен. Ову тему је композитор већ користио у фантазији у прелазу између другог и трећег одсека у комбинацији са тематским материјалом из арије. У карактеру последњег одсека, који је Бузони описао као “визионарски”, тема је донесена у фис-молу, да би се потом након хроматског спуштања завршила необичном модулацијом у а-молу, који је заправо - истоимени, само молски тоналитет у коме је почела ова фантазија, а и читава опера.

Захваљујући пре свега оваквом избору теме за саму завршницу фантазије, а потом и начину на који је та тема донесена ова фантазија након слушања изазива помешана осећања, попут оних која се могу осетити непосредно након слушања целе опере, која са собом носи и трагичан крај.

## **IV КЛАВИРСКЕ ТРАНСКРИПЦИЈЕ И ПАРАФРАЗА-ФАНТАЗИЈА ЈУЛИЈЕ БАЛ ПО УЗОРУ НА УМЕТНИЧКУ ПРАКСУ ФЕРУЧА БУЗОНИЈА**

### **4.1. ЈОЗЕФ ШВАНТНЕР/ЈУЛИЈА БАЛ - КЛАВИРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА “VELOCITIES” (БРЗИНЕ) ЗА СОЛО МАРИМБУ ПО УЗОРУ НА БУЗОНИЈЕВУ КЛАВИРСКУ ТРАНСКРИПЦИЈУ КОРАЛНОГ ПРЕЛУДИЈУМА У ЕФ-МОЛУ, ЗА ОРГУЉЕ, “ICH RUF' ZU DIR, HERR” J. С. БАХА**

Композиција *Велоситис* америчког композитора, добитника Пулицерове награде за композицију, Јозефа Швантнера, *Мото перпетуо за соло маримбу* завршена је 1990. године. Посвећена је маримбисти Леу Ховарду Стивенсону.

Сам аутор је у неколико наврата дао драгоцене смернице за анализу ове композиције. У једном од штампаних програма концерта на коме се изводила

ова композиција композитор је оставио предговор у коме ово дело описује као “једноставачно, лучног (симетричног) облика, приказујући континуиране рапидне промене текстуре специфично артикулисаних тонова, које се развијају у оквиру померања метра. Линеарни, хармонски и гестурални елементи приказани кроз дело су изведени из четири сета од по четири, пет, шест и седам нота (е, гис, це, ес), (дес, еф, ас, цес, е), (ас, де бе, ха, цис, ге) и (фес, ес, ас, дес, це, бе, гес).” Према речима аутора први одсек, означен упутством “немилосрдно, енергично, са интензитетом”, започиње серијом агресивних артикулисаних излагања хармонских идеја праћених таласима остинато фигура донесених у седмо-осминском метру. Други одсек наставља са константним и увек присутним шеснаестинама, а примарна ритмичка идеја у овом одсеку истиче покрете уоквирене троделним метром. Последњи одсек доноси реминисценцију примарних музичких идеја приказаних у претходним одсецима уводећи у снажну каденцу на крају композиције.<sup>95</sup>

#### 4.1.1. Карактеристике тона маримбе

Карактеристике маримбе, попут различитих начина удараца палицом о плочицу - ударац изнад резонантне цеви који даје пунији звук, ударац даље од резонантне цеви који даје краћи и оштрији звук, затим ударци дрвеног дела палице по ивици плочице који дају пригушен тон уз карактеристични призвук који подсећа на клавес (claves)<sup>96</sup>, претпостављају инвентиван приступ при транскрибовању, односно истраживање акустичких и техничких решења<sup>97</sup> у прилагођавању музичког садржаја медију клавирског звука. Стога је, као што је Бузони саветовао у есеју “О транскрипцији Бахових оргуљских комада...”, пре

<sup>95</sup> "A program of works by Paul Cooper, Andre Jolivet, Richard Lavenda, Joseph Schwantner, Jaakko Waren, and Alec Wilder Thursday, November 2, 1995 8:00 p.m. Lillian H. Duncan Recital Hall." (1995) Shepherd School of Music, Rice University: <https://hdl.handle.net/1911/79551>.

<sup>96</sup> Клавес (claves) - Инструмент који се састоји од два штапића који се ударају један о други, а при томе се један на специјалан начин држи у заокруженој шаци. - Александар Обрадовић, *Увод у оркестрацију*, (ФМУ, Београд, 1997), 85.

<sup>97</sup> Попут акустичких и техничких решења која је Бузони употребљавао приликом транскрибовања Баховог корала "Ich ruf' zu dir, Herr".

почетка транскрибовања композиција писаних за маримбу неопходно ближе се упознати са звуком овог инструмента и начинима извођења .

Субјективни доживљај звука маримбе у односу на звук клавира варира у зависности од начина извођења. Сам тон, појединачно одсвиран на маримби, носи са собом неколико карактеристика, које су се показале важне приликом прилагођавања ове композиције на клавирски звук.

Одсвиран на маримби у средњем регистру, тон траје краће него исти такав тон одсвиран на клавиру (односи се на тон без пригушивања). Непосредно после ударца палице о плочицу (при стандардном начину свирања) тон маримбе рапидно губи јачину, остајући да звучи до природног прекида трајања много тиши него што је то био на почетку. За разлику од маримбе, тон одсвиран на клавиру, осим што траје дуже, много спорије губи снагу након ударца.

Могућност трајања тона на маримби у већини случајева препуштена је самој природи инструмента, изузимајући нијансе које различитом техником извођења делимично могу утицати на поједине особине тона укључујући и трајање. Са друге стране, клавиру је дата могућност да на веома лак начин прецизно контролише трајање сваког тона једноставним подизањем прста са дирке, (или употребом педала), чиме се активира кочница која прекида произведени тон.

Још једна карактеристика тона маримбе, која чини њен звук препознатљивим, добијена је помоћу резонантних цеви које се налазе испод плочица. Након наглог опадања јачине тона непосредно после ударца палице, резонантне цеви одржавају трајање звука до његовог природног губљења. При томе је боја тог “продужетка” тона веома различита, “мекша и облија”, у односу на много оштрију боју тона након ударца палице, с обзиром да она заправо настаје резонавањем цеви која скоро да нема било ког другог физичког додира са плочицом осим путем звучног таласа.

Технике употребљавања овог феномена две контрастне боје у звуку маримбе су код извођача разнолике, а уз помоћ положаја и места ударца палице о плочицу извођачи вешто контролишу боје и делимично утичу на трајање тона. У зависности од технике свирања извођач може у боји тона истицати

карактеристике звука плочице и карактеристике звука резонаторске цеви, чиме се добија палета различитих нијанси тона, која се креће у основи између две крајности - од веома оштрог тона који асоцира на друге перкусивне инструменте попут бубња, до тона чији елементи делимично асоцирају на звук појединих регистара оргуља.

Интересантно је да се на репертоару модерних маримбиста често налазе транскрипције импресионистичких композиција попут Дебисијевих композиција, чему је вероватно допринела карактеристика боје звука коју доносе цеви. С обзиром да је за Дебисија један од идеала техничких могућности клавира био управо губљење карактеристике ударца при произвођењу тона, те свирање које изазива утисак да је клавир “без чекића”, парадоксално је да су се његове композиције заправо веома складно уклопиле у природу овог ударачког инструмента.

Тренутно не постоји стандардни тонски опсег маримбе као што је то случај код клавира, али је уобичајено да се креће између четири и пет октава. Начин штимовања маримбе се временом усаршава, чиме расте и могућност њеног тонског опсега, те се у данашње време могу наћи и маримбе у распону од шест и по октава, чиме се овај инструмент приближава тонском опсегу модерног клавира. Ипак уобичајен распон у литератури професионалних маримбиста је за сада пет октава - од *це-велико* до *це 5*, док на клавиру распон тонова захвата октаву више у горњем, и нешто више од једне октаве у доњем регистру у односу на петооктавну маримбу. Композиција *Велоситис* се креће у распону од *е-велико* до *це-5*, те се може рећи да је у овој композицији уобичајен тонски опсег инструмента максимално исцрпљен.

Осим могућности самог инструмента као таквог, било је важно уочити још неке карактеристике самог начина извођења на маримби у односу на клавирско извођење. Иако овај инструмент има исти систем груписања дрвених плочица према темперованом систему, као што је то случај са клавијатуром (на клавиру, оргуљама или чембалу), димензије и размак између плочица на којима извођач на маримби ударцем производи тон, умногоме су веће него димензије и размак између дирки на клавиру, те приликом извођења пасажа у брзом темпу маримбисти морају начинити више покрета телом него када би исти пасаж

свирали на клавиру. Овај феномен даје утисак да дословно одсвирани пасажии у појединим деловима неке композиције за маримбу, на клавиру делују “мање виртуозно” у односу на извођење истих пасажа на маримби.

Још једна карактеристика извођења на клавиру је могућност истовременог свирања десет тонова, (и више - захватањем више дирки једним прстом, најчешће палцем или употребом кластера) са лакоћом. На маримби се истовремено извођење више тонова постиже држањем више палица у једној руци, те је утолико компликованије извођење уколико има више истовремено звучећих гласова. Стога је уобичајено да маримбиста држи по две палице у свакој руци, а у литератури се најчешће среће истовремено извођење до четири тона, као што је то случај и у овој композицији.

Посебним преносним механизмом на клавиру омогућено је да се чекић одмах по удару одмакне од жице, како би жица слободно вибрирала. Извођач различитим начинима притискања дирке може утицати на начин на који ће дирка ударити о жицу, али не и на начин на који ће се одмаћи од ње. Тиме је постигнута драгоцену могућност контролисања трајања тона, али је истовремено одузета могућност контролисања “одскакања” чекића након ударца. За разлику од тога, извођач на маримби је у директном контакту са палицом у моменту њеног одбијања о плочицу. У том погледу он има могућност контролисања боје звука у односу на време задржавања палице у додиру са плочицом, а такође стиче и непосредан осећај природне инерције при одскакању палице.

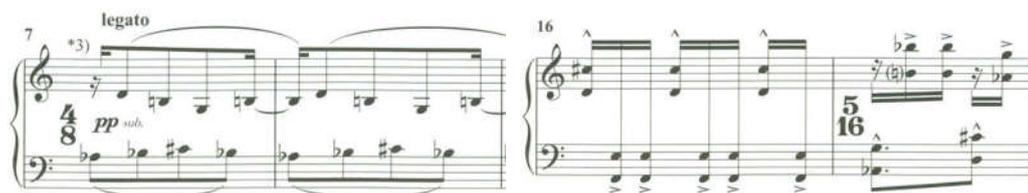
У композицији *Велоситис* срећемо се такође са посебном техником свирања када извођач производи тон ударцима дрвеног дела палице по ивици плочице добијајући тако пригушен тон. Овај начин извођења пружа веома контрастну боју звука у односу на уобичајен начин свирања. Швантнер је на софистициран начин употребио ову технику свирања у неколико краћих сегмената ове композиције.

#### 4.1.2. Акустичка и идејна решења у транскрипцији за клавир

Посматрајући партитуру композитора, морали бисмо имати у виду приступ њеном тумачењу из угла извођача на маримби. Разлика између низа осмина које се преклапају у првом примеру и низа шеснаестина у другом примеру у извођењу на маримби се тумачи другачије него што је то случај са извођењем на клавиру. Док за једног пијанисту шеснаестинско и осминско трајање нота представља сигнал када треба да отпусти притисак дирке и прекине тон, извођач на маримби ове ознаке тумачи на нешто апстрактнији начин. За њега оне описују начин удара палицом, чиме се добија различит квалитет резонанце, који делимично утиче на трајање, али не прецизира моменат прекида тона.

Пример бр. 38.

Јозеф Швантнер, “Velocities”, *Con bravura*, примери пасажа у осминама и пасажа у шеснаестинама, тт. 7,8,16,17.



Упутства за извођење која је Швантнер остављао попут “*legato*” или “*оргуљски*”, при транскрибовању на клавир такође изискују сагледавање њиховог значења не само у контексту тумачења партитуре из угла извођача на клавиру, већ и у контексту звука маримбе, идеала и могућности извођача на маримби. Овако постављен приступ партитури отвара питања мере и начина усмерења у процесу транскрипције: на упутства композитора, имитирање звука и начина извођења на маримби и концепције транскрипције као новонасталог клавирског дела.

У даљем тексту ће бити илустрована нека од решења која су употребљена при транскрипцији композиције *Велоситис*.

#### 4.1.3. Ефекат звучања тонова произведених дрвеним делом палице и решења у транскрипцији за клавир

Већ на самом почетку композиције, сусрећемо се са техником свирања где извођач производи тон ударцем дрвеног дела палице о ивицу плочице. Овај начин свирања Швантнер користи у уводном делу композиције као и у пар наврата пред њен крај.

Пример бр. 39.

Јозеф Швантнер, “Velocities”, т. 1.

[♩ = 120] *con bravura (relentlessly with energy and intensity)*

\*1) *fff* *p sub.* *ppoco* *p* *fff* *p sub.* \*2)

У зависности од концепције одсека у коме је ова техника употребљена, приступ транскрипцији датих одсека ове композиције, био је другачији, а у транскрипцији су коришћена четири решења:

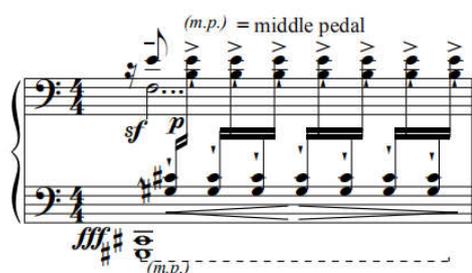
- 1) употреба средњег педала који задржава трајање само одређене групе тонова док би такозвани “мутирани” тонови звучали у стакату,
- 2) пребацивање комплетне деонице у једну руку и мутирање клавирске жице другом руком,
- 3) намерно изазивање контраста.
- 4) специфична артикулација

#### 4.1.3.1. Средњи педал

Ова техника која ствара ефекат пригушеног и веома кратког тона, на самом почетку стоји у огромном контрасту са паром акцентовних интервала у динамици [fff]. Овај контраст у боји тона, у транскрипцији за клавир је изражен комбинацијом одговарајуће артикулације и употребе средњег педала. Средњи педал у овом случају задржава трајање прва два интервала, омогућавајући наредном низу интервала, који би требали да звуче кратко и пригушено, да буду изведени на начин *stacatto*, и да на тај начин постигну контрастни ефекат.

Пример бр. 40,

Ј. Швантнер-Јулија Бал, “Velocities”, клавирска транскрипција, т. 1.



#### 4.1.3.2. Мутирање жица

У једанаестом такту појава технике удараца дрветом палица у клавирској транскрипцији је спроведена пребацивањем читаве деонице у десну руку и пригушивањем жица левом руком. Овом одсеку претходи такт у фортисиму са удвојеним деоницама како би пружио изражен контраст. Уколико због конструкције клавира овакво извођење није могуће, постоји и варијанта намерног изазивања већег контраста у такту пре појаве “пригушеног” одсека, те његово извођење у *pianu* на начин *staccatissimo*.<sup>98</sup> Слично решење коришћено је и у тактовима 18, 19, и 24. као и у каснијем току композиције у тактовима

<sup>98</sup> На неким моделима клавира попут Стенвеја - модел де, конструкција која држи жице је постављена тачно изнад места где би рука требала да пригуши жице, па је овакво извођење немогуће без посебних додатака за пригушивање или асистента.

244-250, као и пред сам почетак коде у тактовима 310-316 где употребом десног педала и стварањем резонанце осталих тонова овај ефекат добија посебну боју.

Пример бр. 41.

Ј. Швантнер-Јулија Бал, “Velocities”, клавирска транскрипција, тт. 10-13.

Musical score for Example 41, measures 10-13. The score is in 3/8 time and consists of three measures. Measure 10 starts with a forte (ff) dynamic and a piano (p) pedal. Measure 11 is marked with piano (pp) and a 'Mute' instruction. Measure 12 returns to forte (ff). The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes.

#### 4.1.3.3. Изазивање контраста

Такт 43. илуструје решење које се фокусира искључиво на контраст, а мање на природу пригушеног тона маримбе. Овде је контраст постигнут наглом променом динамике и педализације. Због тока мелодијске линије, контрастни делови “резонујућих” и “пригушених” делова су обрнули редослед, те се “пригушени” део изводи под десним педалом, док је динамички контраст остао исти.

Пример бр. 42.

Ј. Швантнер-Јулија Бал, “Velocities”, клавирска транскрипција, тт. 43-47.

Musical score for Example 42, measures 43-47. The score is in 3/8 time and consists of five measures. Measure 43 starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and a piano (p) pedal. Measure 44 is marked with piano (pp) and a 'una corda & (r.p.)' instruction. Measure 45 returns to mezzo-piano (mp). Measure 46 is marked with forte (ff) and a piano (p) pedal. Measure 47 is marked with forte (ff) and a piano (p) pedal. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes.

Оваква појава је присутна и у примеру бр. 43, где се контраст изазива удвајањем сонорнијих тонова за октаву више а остављањем пригушених тонова без удвојених интервала и са контрастном динамиком.

#### 4.1.3.4. Артикулација

Тактови 255-256 такође илуструју и решење добијено употребом различите врсте артикулације. Жутом бојом су маркирани тонови који су у извођењу на маримби мутирани. Задржавањем и свирањем осталих тонова на начин *тенуто* изведен је контраст у односу на “пригушене” ноте:

Пример бр. 43.

Ј. Швантнер-Јулија Бал, “Velocities”, клавирска транскрипција, тт. 255-.

The musical score for Example 43, measures 255-256, is presented in two staves. The right staff (treble clef) contains a sequence of chords and single notes, with some notes highlighted in yellow. The left staff (bass clef) contains a sequence of chords, also with some notes highlighted in yellow. The tempo marking "molto staccato" is written above the right staff. The dynamic marking "pp" is at the bottom. The instruction "senza ped." is written below the left staff.

#### 4.1.3.5. Четврт-педал и полупедал као решење за добијање жељених карактеристика тона

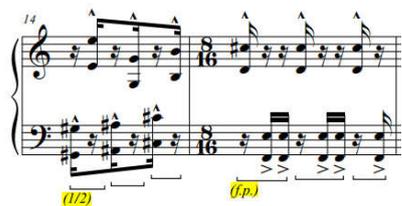
Неке особине клавирског тона, које су изузетно пожељне при извођењу великог дела клавирске литературе, у случају транскрипције композиција за маримбу показале су се делимично као ограничења при постизању утиска који оставља квалитет тона маримбе. То се посебно могло приметити у деловима композиције где је овакав квалитет тона органски повезан са карактером датог одсека. Док би јачина тона маримбе нагло опадала и остајала да звучи тихо при резонувању цеви, јачина клавирског тона није имала ту могућност “убрзаног”

опадања јачине тона. Постојале би у том случају две могућности, или да се клавирски тон нагло прекине, чиме би се изгубила лепота “резонујућег” дела тона маримбе, или да се интерпретира на начин, уобичајен за извођење на клавиру, чиме би се изгубила артикулисаност и оштрина тона маримбе, те би то у неким случајевима утицало и на сам карактер композиције осмишљење за овај инструмент.

Једно од решења примењено у овој транскрипцији је комбинација артикулације (најчешће *нон-легато* и *стакато*) и посебног начина употребе десног педала који се не притиска до крајње границе, па чак ни до половине (полу-педал) већ само благо при врху горње границе (*четврт-педал*). Кочница у том случају остаје у додиру са жицом, али на начин који дозвољава тону да након *стакато* удара остане да звучи веома пригушено. Тако се помоћу артикулације добија јасан почетак тона, који убрзо губи волумен звука услед благог додира педала, али ипак остаје да траје неко време, попут звука маримбе.

Пример бр. 44,

Ј. Швантнер-Јулија Бал, “Velocities”, клавирска транскрипција, тт. 14-15.



(1/2) означава полу-педал, док (f.p.) означава пун притисак педала.

Дубина утискивања, као и промене педала, могу се комбиновати са различитом артикулацијом ради добијања контрастних ефеката попут различитих боја тона које извођач на маримби добија избором положаја и места ударца плочице палицом. У неким случајевима где при извођењу на маримби долази до изражаја оштрина тона извођење клавирске транскрипције на начин *стакато* или *нон-легато* показало се као одговарајуће решење и без употребе педала.

Угледајући се на ставове које је Бузони истакао у свом есеју *О транскрипцијама оргуљских музичких комада на клавир*, могућност делимичног опонашања звука маримбе у овој транскрипцији представља само средство за реализовање концепције музичког дела, а не циљ. Веома често базирана на интервалима чисте кварте и квинте, ова композиција обилује занимљивим контрастним мелодијско-хармонским кретањима, које понекад постају јаснија уколико су интерпретирана квалитетом тона који природно поседује клавир. Тиме се отвара могућност чути их у другачијем светлу. Мера употребе датих комбинација изражајних средстава, у овој транскрипцији је постављена концепцијом аутора транскрипције, у сагласју са концепцијом оригиналног дела.

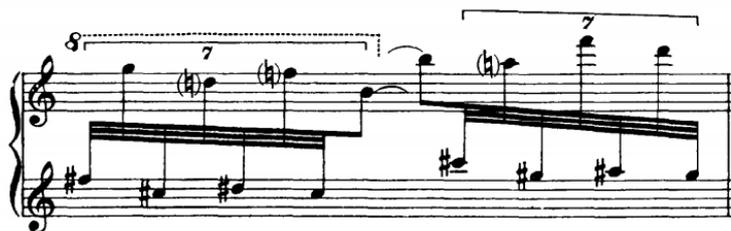
#### 4.1.4. Подела деоница на леву и десну руку

При извођењу мелодијске линије или пасажа, који би пијанисти најчешће извели једном руком, маримбиста се углавном пре одлучује за комбинацију наизменичне употребе леве и десне руке у којој након једног или два тона долази до смене руку. Природа начина произвођења тона ударцем палице неминовно утиче на овакву комбинацију, али такође постаје и обележје специфичног начина постизања изражајности фразе код извођења на овом инструменту.

Овакав начин расподеле деонице на леву и десну руку ипак није толико необичан у клавирској литератури. Један од познатијих примера можемо наћи у клавирској музици Игора Стравинског:

Пример бр. 45.

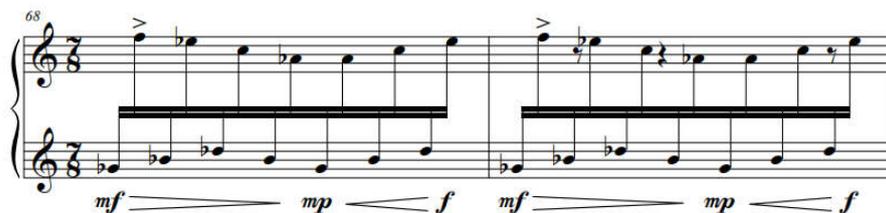
Игор Стравински, *Trois mouvements de Petrouchka*, други став, т. 31.



Наизменична употреба руку у овој транскрипцији има за циљ постизање изражајности фразе на начин на који је природно постигнута при извођењу на маримби. Тиме се добија и могућност покрета шаке при извођењу на клавиру који на апстрактан начин симулира одскакање палице након ударца о плочицу, и добијања жељене артикулације.

Пример бр. 46.

Ј. Швантнер-Јулија Бал, “Velocities”, клавирска транскрипција, тт. 68-69.



#### 4.1.5. Удвајање деоница у октавама

Оваква удвајања изведена су веома често према смерницама које је Бузони оставио у свом есеју “О транскрипцијама оргуљских музичких комада на клавир”. Углавном се радило о непотпуним удвајањима где су поједине ноте изостављане на начине на које је у свом есеју *О транскрипцијама Бахове оргуљске музике за клавир* указивао Бузони. Разлози за удвајање били су

најчешће тежња да се попут оригиналне композиције максимално искористи опсег тонова клавира, затим да се изразе поједини контрасти, постигну одређене кулминације и истакне виртуозност извођења каква се среће код извођења на маримби. У наредним примерима ће бити начињен кратак преглед удвајања нота, као и допуњавања акордским склопом:

Пример бр. 47.

Ј. Швантнер-Јулија Бал, “Velocities”, клавирска транскрипција, примери удвајања и хармонског допуњавања деоница, тт. 14, 33, 78, 137, 150, 165, 322, 341.

The image displays six musical examples from the piano transcription of 'Velocities' by J. Schwaner-Julia Ball. Each example illustrates a specific technique of octave doubling or harmonic completion:

- Example 1 (Measures 14-33):** Shows octave doubling in the right hand (RH) and left hand (LH). The RH has a melodic line with notes marked with 'A' above them. The LH provides a harmonic accompaniment. A bracket labeled '(1/2)' is under the LH part.
- Example 2 (Measure 78):** Shows a melodic line in the RH with notes marked with '8<sup>va</sup>-1' above them, indicating an octave lower. The LH provides a harmonic accompaniment. A bracket labeled '(f.p.)' is under the LH part.
- Example 3 (Measures 137-150):** Shows octave doubling in the RH and LH. The RH has a melodic line with notes marked with 'mf' below them. The LH provides a harmonic accompaniment. A bracket labeled '(1/2)' is under the LH part, and the word 'simile' is written below the LH part.
- Example 4 (Measures 165-322):** Shows octave doubling in the RH and LH. The RH has a melodic line with notes marked with 'mp' and 'mf' below them, indicating a dynamic change. The LH provides a harmonic accompaniment.
- Example 5 (Measures 322-341):** Shows octave doubling in the RH and LH. The RH has a melodic line with notes marked with 'f' below them. The LH provides a harmonic accompaniment.

Наведени примери представљају дословно и варирано примењене технике удвајања деонице у октавама. У такту 137, приказано је дословно удвајање ради ширења дијапазона звука. Тактови 33, 165 и 341 приказују различите начине непотпуних удвајања, веома карактеристичне у Бузонијевим композицијама и транскрипцијама. Тактови 165 и 322 приказују удвајање које прати и употпуњује динамички развој, а такт 150 илуструје ефекат “одјека”, заправо

одскакање палице где други тон звучи знатно лакше, док удвајање у последњем примеру доприноси експресивности акцентоване ноте.

Композиција *Велоситис* спада међу најзахтевнија музичка дела писана за маримбу. У њој се рапидно смењују елементи минимализма са брзим изменама различитих тема које у брзим пасажима искоришћавају читав тонски опсег маримбе као инструмента. Читава композиција тече у шеснаестинском покрету, без паузе у звуку, а намера композитора је према сопственим речима била управо изазивање различитог доживљаја брзине кретања овог шеснаестинског покрета при различитој хармонско-мелодијској фактури. Користећи нека од Бузонијевих решења која је овај пијаниста и композитор изнео у поменутом есеју, у комбинацији са начинима извођења, произашлим из детаљног упознавања са извођачким карактеристикама, клавирска транскрипција композиције *Велоситис* представља покушај акустичког и идејног прилагођавања њене концепције звуку клавира.

#### 4.2. СИЛВИУС ЛЕОПОЛД ВАЈС/ЈУЛИЈА БАЛ - КЛАВИРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА СОНАТЕ ЗА ЛАУТУ БР. 34 У ДЕ-МОЛУ (ДРЕЗДЕНСКИ МАНУСКРИПТ БР. 5), SW 34 (SMITH 233-240) ПО УЗОРУ НА БУЗОНИЈЕВУ КЛАВИРСКУ ТРАНСКРИПЦИЈУ ЧАКОНЕ ИЗ ПАРТИТЕ ЗА СОЛО ВИОЛИНУ У ДЕ-МОЛУ (BVW 1004) J.C. БАХА

Стваралаштво Силвиуса Леополда Вајса (Silvius Leopold Weiß 1686-1750), нашло се у времену нових музичких струја, које су извођењу на лаути све више одузимале високи статус. Он је, међутим, међу првима потпуно искористио техничке и стваралачке могућности свирања овог инструмента, при чему је, задобивши више признања него било који други лаутиста те епохе, вратио популарност овог инструмента. Вајс је спадао не само у најчувеније, већ и у најбоље плаћене музичаре тадашње Европе, остављајући посебан утисак на

слушаоце својим импровизаторским вештинама, у којима, према сведочењима његових савременика, није заостајао за Јоханом Себастијаном Бахом.<sup>99</sup>

Рођен на подручју средње Шлезии између Ловенберга и Бреслауа (данашњи Вроцлав у Пољској), у породици професионалних лаутиста од којих је највероватније и стекао знање из свирања на овом инструменту, Силвиус Леополд Вајс је већи део своје каријере провео као дворски музичар, компоњујући и свирајући као солиста и камерни извођач. Иза себе је оставио преко 650 записаних музичких дела за лауту и камерне ансамбле, чији су манускрипти нађени у Дрездену, Прагу и Бечу.<sup>100</sup> Почетком осамнаестог века, породица Вајс се сели у Дизелдорф, где Силвиус Леополд почиње да ради као дворски лаутиста, композитор, а такође и подучава свирање на лаути. Ту долази у контакт са Корелијем (Arcangelo Corelli 1653 - 1713) као и Алесандром и Домеником Скарлатијем (Alessandro Scarlatti; 1660 - 1725, Domenico Scarlatti 1685 - 1757). Око 1717. године он се појављује као члан оркестра Дрезденског двора, повремено путујући у Дизелдорф, да би се касније трајно настанио у Дрездену делујући као члан оркестра, солиста и композитор, а његова каријера тада незауостављиво креће узлазном путањом.

#### 4.2.1. Композиторски и извођачки стил Силвиуса Леополда Вајса

Вајс се у свом композиторском раду сконцентрисао претежно на композиције за соло лауту (нешто ређе и на камерна дела), негујући највише облик који је звао соната, која одговара тадашњем популарном облику свите која у основи има шест ставова (*алеманду, куранту, буре, менует I и II, сарабанду и жигу*), уз извесне додатке или модификације. Многи су истицали његову експресивност, као и карактеристичан извођачки стил који даје привид комплексније полифоне структуре, што је био помало неуобичајен начин извођења на лаути. Ово је вероватно последица Вајсовог бриљантног умећа

<sup>99</sup> Ulrike Neu, *Silvius Leopold Weiss (1686 – 1750)*, <https://lutnja.net/weiss-i-bach/weiss/>

<sup>100</sup> Andreas Schlegel, Joackim Ludtke, *Die Laute in Europa 2* (The Lute Corner, 2011), 198.

комбиновања француског стила извођења, такозваног *style brisé*, односно “ломљени стил” и италијанског начина компоновања који на првом месту негује *cantabile* мелодијске линије.

Стил под називом *style brisé*, који се из Француске крајем 17. и почетком 18. века проширио и на немачко подручје, карактерише неправилно “ломљено” вођење деоница, уз веће интервалске скокове између појединих положаја, које уз вешту измену динамке, контрапункта и маштовите орнаментике дају шаролику, привидно полифону структуру посебне изражајне снаге. Понекад претерана употреба ових скокова код француских лаутиста изазивала је осећај непознатљивости главне мелодије, како је приметио немачки лаутиста Ернест Готлиб Барон (Ernst Gottlieb Baron 1696 - 1760)<sup>101</sup>

Током свог шестогодишњег боравка у Италији у пратњи принца Собиеског (Aleksander Benedykt Stanisław Sobieski 1677-1714), Вајс је имао прилике да се упозна са италијанским стилем компоновања, а веома га је занимао италијански оркестарски стил 17. и 18. века у коме су посебну улогу имали гудачки инструменти. У време када је чембало претило да преузме популарност коју је раније имала лаута, типичан поступак гудачког ансамбла, у коме се изнад одмерених басова изводе широке фразе, изазвао је код лаутиста посебно интересовање, јер је њихов инструмент имао много шира средства тонског обликовања при извођењу фразе него чембало.

Вајс није имао обичај да објављује своја дела, нити је волео да открива другима детаље свог композиторског и извођачког стила, а манускрипти са табулатурама су му служили претежно за сопствена извођења која су неретко садржавала и импровизације. На срећу многи манускрипти су сачувани и лаутисти и данас веома радо свирају управо из њих, сматрајући овај начин записивања и даље практичним за извођење на овом инструменту.

---

<sup>101</sup> Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (Nürnberg, 1727), str.79. цитирано из Ulrike Neu, Silvius Leopold Weiss (1686 – 1750), <https://lutnja.net/weiss-i-bach/weiss/>

#### 4.2.2. Карактеристике немачке теорбе Силвиуса Леополда Вајса

За Вајса се такође везује и посебна врста лауте звана *немачка теорба* са четрнаест жица. Сматра се да је управо Вајс око 1719. године развио овај инструмент, са циљем да добије могућност извођења *basso continuo*, уз стандардни штим лауте.<sup>102</sup> Код овакве “теорбиране” лауте дијапазон већине басовских жица, протеже се на продуженом врату, који често има елегантан облик “лабудовог врата”, што значи да су оне “отворено” свирале, без коришћења прстију леве руке. Вајс иначе није био иноватор оваквог начина израде. Овакв начин је изумљен много година раније и заправо је представљао главно градитељско обележје *теорбе*, односно инструмента који се користио за извођење *basso continuo* деоница у ансамблима. Вајс је применио елементе оваквог начина израде и на израду лауте, додајући јој најпре још две жице, а затим и продужени врат. Изгледа да је оваква комбинација имала велики успех, с обзиром да је басовом регистру лауте додала јачину теорбе и додатну дужину трајања тона, те је тако побољшала и мелодијску изражајност у високим регистрима.<sup>103</sup>

#### 4.2.2. Формирање личног приступа раду на транскрипцији Вајсове Сонате, проблеми и избор решења

Слично Баховој Чакони у де-молу, у читавом процесу транскрибовања Сонате бр. 34 у де-молу Силвиуса Леополда Вајса често се намеће питање постављања појединих мелодија у регистар који би у најбољем светлу приказивао жељени карактер датог одсека. Тонски опсег барокне лауте за коју је ова соната писана, слично виолини, обухвата мање од четири октаве - од А-велико до де3, што би значило да клавир поседује распон који обухвата две

<sup>102</sup> Andreas Schlegel, Joackim Ludtke, *Die Laute in Europa 2* (The Lute Corner, 2011), 367.

<sup>103</sup> Tim Crawford, *Sylvius Leopold Weiss*, предео са немачког Antun Mrzlečki, (Osijek, 28. 11. 2010) <https://lutnja.net/weiss-i-bach/weiss/l-s-weiss/>

октаве више од лауте у доњем регистру, и скоро две октаве више у горњем регистру, те можемо рећи да је готово дупло већи. Такође је занимљив податак да је последња, односно најнижа жица на лаути удвојена, па уместо једног тона даје звук октаве. У овом случају је требало најпре одлучити се за карактер појединих одсека, па чак и читавих ставова, заузети лични став према жељеном утиску који би извођење ових одсека требало да произведе код слушаоца, а затим и препознати и водити рачуна о томе у ком регистру (понекад и комбинацији регистара у полифоној фактури) се такав утисак најлакше и најприродније добија извођењем на клавиру.

Питања мере употребе “традиционалних” начина извођења барокне музике у овој транскрипцији као и “модерних” начина хармонизовања дела у овом пројекту биће усмерена ка покушају разумевања Бузонијевог комплексног приступа према њима, подробније описаног у ранијим поглављима. Процес формирања личног става према овом питању резултирао је појавом различитих верзија појединих ставова, о чему ће бити речи при њиховој детаљнијој анализи.

Вајсов стил компоновања и извођења имао је одређене карактеристике које су овог лаутисту сврставале међу најбоље концертанте свога времена. Сматрали су га виртуозом, истицали су експресивност, осећајност и лепоту тона која се рефлектовала у његовим извођењима. Оно што га је ипак највише издвајало од других била је способност креирања утиска полифоног звука у сопственим композицијама, који је био необично изражен у односу на друге извођаче на овом инструменту. Постоји сведочанство да су при једном породичном дружењу Вајс и Ј. С. Бах заједно музицирали и да је том приликом Вајс на лаути изводио неке од Бахових прелудијума и фуга из Добро темперованог клавира прима виста.<sup>104</sup> Приликом писања транскрипције Вајсове сонате био је изазов разумети феномен утиска виртуозности и експресивности схваћеног у контексту извођења на лаути, с обзиром да се утисак овакве виртуозности и експресивности, како у оно време тако и данас, по карактеристикама разликује од утиска који на неком другом инструменту, попут виолине, оставља извођач на слушаоца. Према речима Урлике Неу децентан и ненаметљив звук лауте стајао је насупрот помпезности театарске музике, и био је доживљен као

---

<sup>104</sup> Ulrike Neu, *Silvius Leopold Weiss (1686 – 1750)*, <https://lutnja.net/weiss-i-bach/weiss/>

интиман - уз који се смирено могло уживати у атмосфери дневног боравка у кући и на дворовима.<sup>105</sup>

Наредни изазов је био, не само покушај проналажења начина на који би транскрипција успела да оствари такав утисак, већ и питање мере у којој је то у одређеним сегментима Сонате уопште потребно чинити, односно у којој мери овакав чин доприноси приближавању сопственог личног доживљаја суштине датог сегмента композиције. У практичном смислу приступ према овим отвореним питањима веома често је директно повезан са питањем искоришћења потенцијала клавира као медија у овој Сонати.

Захваљујући Бузонијевим текстовима, може се недвосмислено утврдити да је овај аутор свој приступ техници извођења на клавиру базирао на схватању и ставу да је техника средство, а не циљ. Као што је већ било речено, Бузони је истицао да је од изузетне важности за извођача да поседује што је могуће шири дијапазон извођачких могућности, како би било што мање препрека за звучну реализацију концепције првобитне музичке замисли. Међутим, он није позивао на максимално искоришћење свих поседованих могућности у сваком тренутку извођења или у свакој композицији, већ их је децидирано стављао у службу изражавања идеје музичког дела. Ово са собом повлачи софистициран избор само појединих извођачких могућности, извучених из асортимана расположивих, које су најпогодније у том тренутку.

Уколико је Бузони имао овакав став према техници извођења, који је на неки начин повезан и са искоришћењем звучних потенцијала медија, чини се логичним да је Бузони могао имати овакав однос и према могућностима самог медија као таквог. Томе у прилог иде и поређење његове транскрипције Бахове Чаконе са Коралним прелудијумом у еф-молу, за оргуље, "Ich ruf' zu dir, Herr". Ове две композиције различите су по карактеру. Иако писана за виолину која у односу на оргуље има мањи тонски и динамички опсег, Чакона се по карактеру може описати као виртуозна или грандиозна, док Корални прелудијум у еф-молу, иако писан за инструмент који може достићи огроман динамички волумен, одаје утисак који се може описати као смирен и интиман.

---

<sup>105</sup> Исто

Самим тим је и Бузонијев третман ове две композиције у његовим клавирским транскрипцијама био различит. Чакона је у транскрипцији добила већи распон тонског и динамичког опсега и густину полифоне фактуре, док можемо приметити да Корални прелудијум у поређењу са звуком оргуља добија још деликатнији, интимнији и тиши тон са мање аликвота - поредећи га у овом случају према објективним физичким карактеристикама јачине, висине и аликвота тона, а не према субјективном осећају слушаоца.

Ово би могло бити делимично објашњење због чега у транскрипцији Вајсове Сонате није било намере да се постигне исти звучни утисак какав је Бузони креирао у својој транскрипцији Чаконе, односно да техничка решења искоришћења клавира у транскрипцији Сонате у потпуности “имитирају” решења из Чаконе.

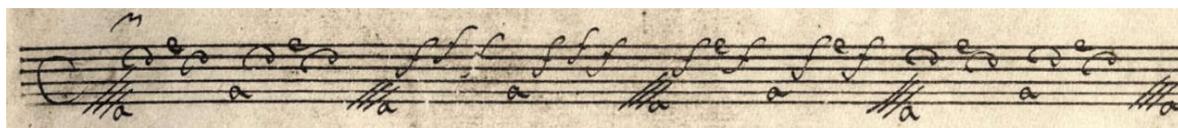
С обзиром је Вајсова Соната бр. 34 конципирана као форма која временски заузима преко дванаест минута, корисно је било пре транскрибовања сагледати читаву форму као целину и осмислити њену концепцију у сагласју са карактерима ставова, али и потенцијалима ставова за коришћење изражајних средстава клавирског звука. Због свог положаја у редоследу ставова, могућностима ширења дијапазона клавирског звука и брзих шеснаестинских група у Прелудијуму и Жиги, одлучила сам се да ова два става буду доминантна у концепцији Сонате по питању волумена звука. У Алеманди и Сарабанди у извођењима на лаути, динамичка и тонска изражајност главне мелодијске линије привукле су моју пажњу, те сам се одлучила да оне буду у централном плану и у клавирској транскрипцији ових ставова, док су Куранта, Буре и оба Менуета у транскрипцији обogaћени полифоном фактуром произашлом из структуре већ постојећих мелодија.

#### 4.2.3.1. Прелудијум

Анализирајући карактеристике звука при извођењу овог прелудијума на лаути, као и карактеристике које су видљиве из посматрања саме партитуре, може се уочити могућност постојања структуре која би садржала више латентних мелодија. На извођачу је да одлучи да ли ће тражити начин да изрази ове латентне мелодије, или ће их заправо, фокусирајући се на интервалске везе између тонова, доживети као једну мелодијску линију. У првом примеру, дат је почетак прелудијума приказан кроз табулатуре Вајсовог манускрипта. Примећује се непостојање тактових линија (у осталим ставовима ове сонате их има), што указује на слободан прелудирајући карактер.

Пример бр. 48.

Силвиус Леополд Вајс, Соната бр. 34 у де-молу, дрезденски манускрипт, почетак Прелудијума



Ради разумевања Вајсовог манускрипта писаног у облику табулатуре, али и прегледности анализе, у наредном примеру ће бити објашњени само неки од знакова који су тренутно релевантни за посматрање овог прелудијума. Иста пракса ће бити коришћена и у примерима везаним за наредне ставове, а детаљнија упутства се могу наћи у прилогу рада.

Ознака за трајање нота (у наредном примеру заокружена плавом бојом) указује на то да се ради о шеснаестинама, иако њихов темпо није одређен. Важно је знати приликом транскрипције на клавир да ова ознака указује само на временски интервал до окидања жице која производи звук следеће ноте, или до интервалског склопа, (што ћемо видети у наредним ставовима), а не на трајање тона до његовог прекидања, као што је то случај у стандардној нотацији. С обзиром да тон произведен на клавиру, уколико се не пригуши кочницом, остаје

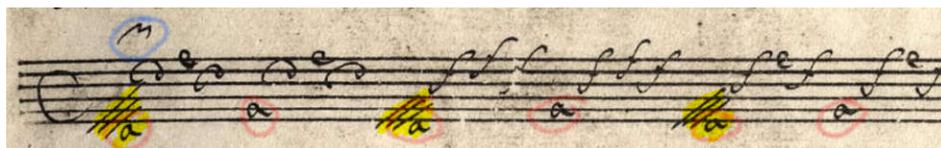
да звучи много дуже него што је то случај код лауте, остављање свих тонова да трају произвољно у транскрипцији не би имало смисла.

У свом докторском раду који говори о тумачењу манускрипта Силвиуса Леополда Вајса, Ренато Серано (Serrano Munoz, Jaime Renato) цитирајући Дејвида Критендена (David Todd Crittenden) говори о тадашњој уобичајеној пракси задржавања тонова на лаути. “За време прве половине седамнаестог века, лаутиста Антон Францис (Antoine Francisque, 1570–1605), развио је правило полифоније у коме каже да се свака нота задржава све док се не одсвира наредна нота на истој позицији.” Овај приступ је био примењив за његове композиције, али Вајсово усавршавање у детаљима и текстури није ригорозно потпадало под овај критеријум.” Серано се слаже са Критенденовом тврдњом и предлаже слободно тумачење трајања нота приликом транскрипције, пре него држање неког стриктног правила.<sup>106</sup>

Такође је занимљиво уочити да у две најниже ноте *де*, Вајс користи празне жице (празне жице се иначе у овој врсти табулатуре означавају словом *a* - у овом примеру су све ноте на празним жицама заокружене црвеном бојом). Звук празне жице носи са собом специфичне карактеристике - често је пунијег звука са могућношћу дужег трајања и на њему је немогуће користити вибрато, глисандо и сл. Ноте које су у овом примеру обележене жутом бојом на Вајсовој лаути се свирају на жицама које су удвојене, те се уместо једног тона чује интервал октаве.

Пример бр. 49.

Силвиус Леополд Вајс, Соната бр. 34 у де-молу, дрезденски манускрипт, почетак Прелудијума, са означеним празним жицама, удвојеним жицама и трајањем нота.



<sup>106</sup> Renato Serrano, *Guidelines For Transcribing Baroque Lute Music For The Modern Guitar, Using Silvius Leopold Weiss's Sonata 36 (From The Dresden Manuscript) as a Model* (Универзитет у Аризони, 2016), 36.

Као што је речено, Вајс није прецизирао у партитури колико заправо трају ноте, те је могуће тумачити њихово трајање на разне начине. За извођача је можда чак и важније од праћења реалног трајања тона, како та свест о концепцији трајања тона заправо може утицати на формирање мишљења о слојевима гласова. Уколико претпоставимо да свака нота траје до појаве наредне, једна од могућности је да овај низ шеснаестина доживимо као једну мелодијску линију која се по хармонијама у стилу арпеђа креће навише и наниже, као што је сликовито приказано у примеру број 50. Извођач би у том случају, (уколико се ради о лаути, а не о транскрипцији за неки други инструмент), настојао да спретношћу превазиђе неједнакости у боји празних и удвојених жица и величини интервалских скокова.

Пример бр. 50.

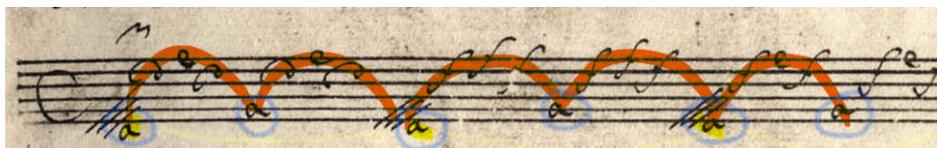
Силвиус Леополд Вајс, Соната бр. 34 у де-молу, дрезденски манускрипт, Прелудијум - почетак



Имајући у виду концепцију која би била прилагођенија техничким могућностима извођења и природнија самом инструменту, тонови на празним жицама, иначе свирани палцем, могли би се препознавати као посебан глас, (у наредном примеру заокружени плавом бојом), у коме тон скаче у интервалу октаве, а затим и као два гласа, с обзиром да је најнижи тон, (маркиран жутом бојом) заправо природом инструмента удвојен у октави:

Пример бр. 51.

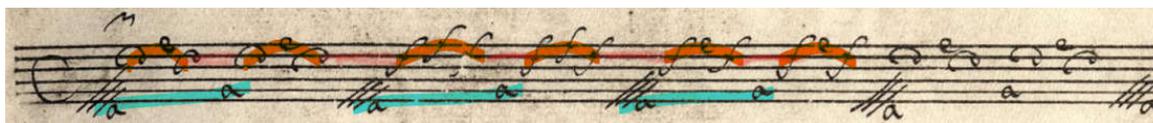
Силвиус Леополд Вајс, Соната бр. 34 у де-молу, дрезденски манускрипт, Прелудијум - почетак



У претходном примеру смо претпоставили да је извођач своју концепцију градио на једној мелодијској линији, уз појаву призвука латентних мелодија, изазваних природом инструмента. У наредном примеру претпостављамо да извођач инсистира на појави две мелодијске линије уместо да се труди да их уједначи:

Пример бр. 52.

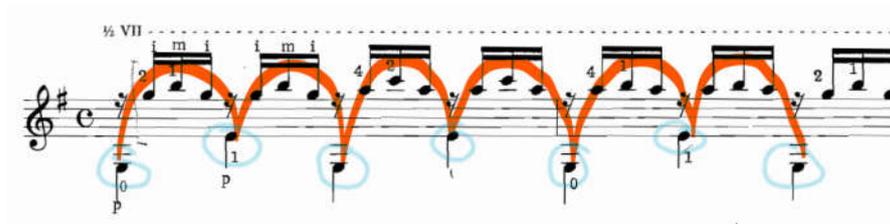
Силвиус Леополд Вајс, Соната бр. 34 у де-молу, дрезденски манускрипт, Прелудијум - почетак



Извођач на лаути чак не мора ни бити свестан претпоставки постојања разлике у тумачењу партитуре као једног, два или три гласа. Покушамо ли, међутим пренети ове две различите концепције на стандардну нотацију, добићемо разлике у тумачењима попут ових, приказаних у наредна два примера Фредерика Ноада (Frederick McNeill Noad 1929-2001) и Данијела Форгета (Jean-Daniel Forget):

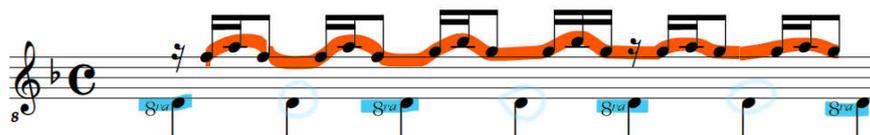
Пример бр. 53.

С. Л. Вајс-Ф. Ноад, Соната бр. 34 у де-молу, транскрипција за гитару, Прелудијум, (због штива гитаре, транскрипција Ф. Ноада је транспонована у е-мол), тт. 1-2.



Пример бр. 54.

С. Л. Вајс-Д. Форгет, Соната бр. 34 у де-молу, транскрипт за лауту, Прелудијум.

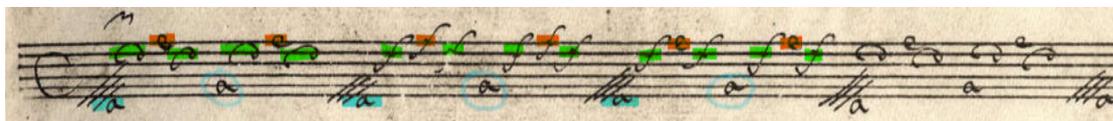


Док Ноад употребом шеснаестинских пауза оставља отворену могућност, или да се у позадини паузе чује тон из басове мелодијске линије, или да ове две мелодије буду схваћене одвојено, Форгет продужењем трајања шеснаестинске ноте у осминску јасно указује на ову другу концепцију у којој су то два одвојена гласа.

На крају, било би веома занимљиво претпоставити да су то заправо четири гласа у којима репетирани тонови граде слојеве чије мелодијске линије се крећу путевима којим их воде хармонске промене.

Пример бр. 55.

Силвиус Леополд Вајс, Соната бр. 34 у де-молу, дрезденски манускрипт, Прелудијум - почетак

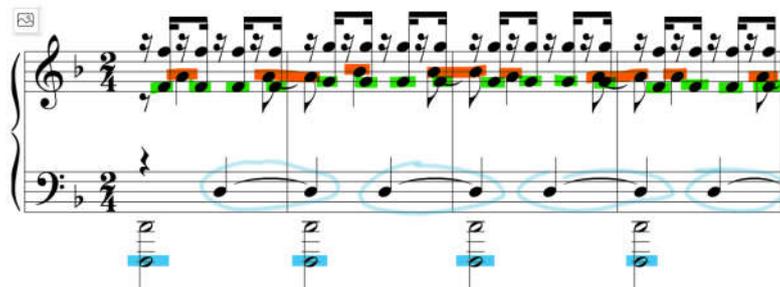


Чини се да би оваква концепција могла приказати максимално искоришћен потенцијал наговештене полифоне структуре, (без уплитања нових контрапунктски изведених деоница, које би можда звучале веома занимљиво али би одвукле комплетан утисак композиције на неки другачији пут, те их нисам сада разматрала у транскрипцији овог комада). Неки извођачи на гитари успевају да постигну овакав ефекат при извођењу у бржем темпу где репетиране ноте долазе до изражаја.

Један од начина истицања ова четири гласа уз задржавање прелудирајућег карактера овог става, био је удвајање два од четири гласа у октавама. У овом случају удвајање најнижег репетираног тона наметало се као логично решење с обзиром да је он удвојен и на лаути. Овог пута је тај глас смештен у нешто дубљи регистар него на лаути, чиме је постигнут ефекат дубоког и тамног басовог тона, какав се може чути код неких извођача на лаути. Удвајање “средњег” гласа, и продужење трајања највишег тона до појаве репетираног тона било је занимљиво и необично решење, које је делимично одвукло пажњу са тонова који по природи често изазивају асоцијацију на *арпеђо*, а то су најнижи (иначе већ удвојен) тон и највиши тон, који је већ сам по себи због добе на којој се налази, углавном веома уочљив као латентна мелодија. Овим приступом се акценат пребацио са шеснестинских мотива који се при транскрипцијама за гитару крећу у скоковима терце, на хармонска кретања композиције, прилагођавајући се тако и ширем тонском опсегу клавира. Следећи пример представља финалну верзију моје клавирске транскрипције по узору на праксу Феруча Бузонија, која се у целини налази у прилогу овог рада:

Пример бр. 56.

Силвиус Леополд Вајс-Јулија Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Прелудијум, тт. 1-4.



Једна од верзија прва три става из ове сонате, (Прелудијум, Алеманда и Куранта), настала је пре почетка рада на овом пројекту, за време друге године докторских уметничких студија за потребе једне од презентација при предмету *Интерпретација барокне музике*. Циљ ове прве верзије био је разумевање и примена елемената барокне интерпретације у пракси, те је стога мој задатак тада био да уз помоћ што више различитих елемената одабрану барокну композицију прикажем на модерном клавиру на начин који би се што верније приближио извођачкој пракси тог времена. У мом случају избор је, по узору на праксу из времена барока, био сопствена транскрипција наведене групе ставова из ове Сонате, уз избор украса и варијација уобичајених за то време. С обзиром да нисам свирала дело писано за чембало, а желела сам да на неки начин своје извођење доведем у контекст транскрипције са инструмента који није клавијатурни, определила сам се да изведем ову групу ставова на начин који би асоцирао на извођење на чембалу. Оваква моја верзија почетка прелудијума, изгледала је овако:

Пример бр. 57.

Силвиус Леополд Вајс-Јулија Бал, Соната бр. 34 у де-молу, ранија верзија клавирске транскрипције у барокном стилу, Прелудијум, тт. 1-2.



Ипак, искоришћење потенцијала тонског опсега клавира у одређеној мери у којој карактер композиције дозвољава, и читава концепција форме Сонате са Прелудијумом као првим и Жигом као последњим ставом, нудили су у овом случају прилику за употребљавање неких од Бузонијевих наведених приступа феномену транскрипције у пракси, као и илустровање начина транскрибовања музичког дела стављајући га ван контекста епохе настанка.

#### 4.2.3.2. Алеманда

Према наведеној концепцији Сонате, акценат у Алеманди, био је на изражајности главне мелодијске линије, и играчком карактеру умереног темпа. Овде је басова деоница удвојена у октавама слично као код лауте и цела фактура је сконцентрисана на истицању мелодије у први план. Оно што је у интерпретацији транскрипције овог става интересантно и по чему се одликује изражајност главне мелодијске линије, јесте њена специфична артикулација коју би било пожељно схватити и интерпретирати на начин сличан лаути.

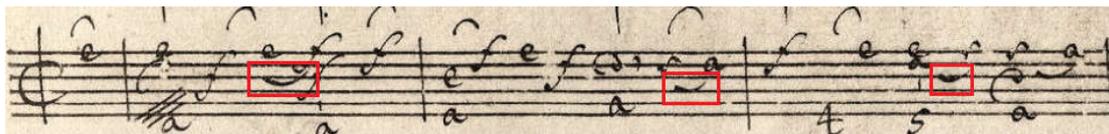
Према речима Серана, Вајс је развио специфичан стил *legato* свирања на лаути, познат као “Вајсов легато стил”. Овај термин је иначе поставио Даглас Алтон Смит у својој докторској тези.<sup>107</sup> У питању су поједини тонови мелодије који на лаути нису произведени посебним окидањем жице већ су резултат

<sup>107</sup> Ренато Серано, *Guidelines for Transcribing Baroque Lute Music for the Modern Guitar, Using Silvius Leopold Weiss's Sonata*, 48 <https://repository.arizona.edu/handle/10150/595984>

клизања прста на суседни праг исте жице без окидања жице (*slur*), који се може уочити у манускрипту:

Пример бр. 58.

Силвиус Леополд Вајс, Соната бр. 34 у де-молу, дрезденски манускрипт, Алеманда, тт. 1-3.



Знак у облику лука испод ознака за висине тонова, означен црвеном бојом између две ноте које се налазе на истој жици представља клизање прста на следећи праг (за разлику од стандардне нотације, у табулатури хоризонталне линије представљају жице на лаути, на којима се свира). Вајс користи углавном групе од по две или три ноте у којима се жица окида само при извођењу прве ноте. При томе се осим својеврсног глисандо ефекта, добија и ефекат интензивног опадања јачине другог тона, што у Вајсовој музици мелодијама даје посебну црту експресивности која, чини се, не само да “украшава” мелодију већ чини и интегрални део њене особености.

У клавирским транскрипцијама Алеманде, Куранте и Сарабанде, овај ефекат је примењен у виду извођења мелодије посебним начином артикулације и динамике. Наведене су стандардне ознаке за легато и декрешендо, али уз ове ознаке стоји и објашњење да се оваква група нота свира “quasi slur”, што би у суштини значило да друга нота мора бити толико тиша од прве да се што мање разазна ударац чекића о жицу како би се добио ефекат да је “склизнула” са прве ноте:

Пример бр. 59.

Силвиус Леополд Вајс-Јулија Бал, Соната бр. 34 у де-молу, Алеманда, тт. 1-3.



Други начин на који је постигнут ефекат “Вајсовог легато стила”, био је свирање најпре две ноте истовремено а затим отпуштање дисонантне ноте како би консонантна добила разрешење у декрешенду. Ово је било могуће чинити само у појединим случајевима где хармоније и карактер дозвољавају звучање секунде која убрзо добија ефекат “штимовања”:

Пример бр. 60.

Силвиус Леополд Вајс-Јулија Бал, Соната бр. 34 у де-молу, Алеманда, т. 6.



Готово у свим ставовима транскрипције ове Сонате може се уочити да је структура обогаћена полифоним мелодијама. Ипак, попут Бузонијеве обраде Чаконе, оваква полифона структура најчешће не садржи неки потпуно нов материјал, већ је то углавном дериват постојећих мелодија. У наредном примеру је дат једноставнији случај, који илуструје начин на који су три мелодије изведене од две. Постоји могућност да се посебном артикулацијом и

динамичким нијансама ова мелодијска линија изведе на начин који би оставио утисак полифоне структуре.

Од извођача зависи на који начин ће осмислити концепцију једне или више мелодија. Ми данас из Вајсових партитура не можемо сазнати на који начин је он изводио своје композиције, осим што имамо сведочења о томе како да су слушаоци били импресионирани полифоном фактуром на лаути.

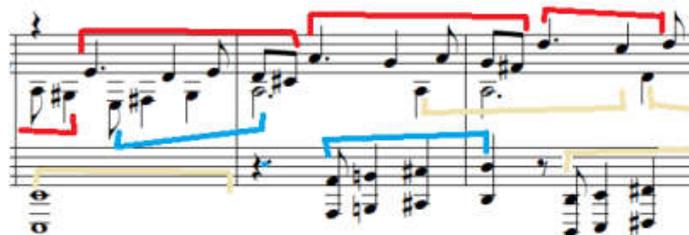
Пример бр. 61.

С. Л. Вајс-Д. Форгет, Соната бр. 34 у де-молу, транскрипт за лауту, Алеманда, тт.23-24.



Пример бр. 62.

С. Л. Вајс-Ј. Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Алеманда, тт.22-24.



У једном делу транскрипције Алеманде јавља се дискретан ефекат одјека попут оног у средњем делу Бузонијеве транскрипције Чаконе:

Пример бр. 63.

С. Л. Вајс-Ј. Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Алеманда, тт. 9-10.



Пример бр. 64.

Ј.С.Бах-Ф.Бузони, Чакона у де-молу, клавирска транскрипција, тт. 168-169.



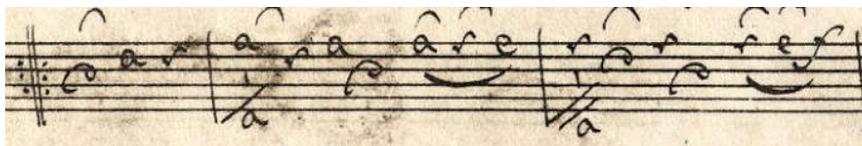
Овај ефекат који је у Алеманди само у појединим сегментима наговештен, пронаћи ће своју доминантну улогу пред крај саме сонате у Менуету бр. 2.

#### 4.2.3.3. Куранта

Нешто полетнијег темпа, Куранта гради кулминацију према полифоном средишњем делу сонате - Буреу. Она такође садржи неке од карактеристичних “клизајућих” легата у групама по две и три ноте, које су у клавирској транскрипцији дочаране посебним *декрешендо* ефектом описаним у претходном поглављу и у нотама означеним са *Q.S.* односно *quasi slur*.

Пример бр. 65.

Силвиус Леополд Вајс, Соната бр. 34 у де-молу, дрезденски манускрипт, Алеманда, тт. 18-20. (реприза 36-38)



Пример бр. 66.

С. Л. Вајс-Ј. Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Алеманда, тт.36-38.

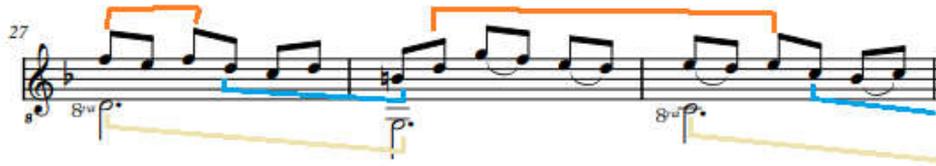


Овај ефекат није био неуобичајен у то време, али је, употребљен на уочљивим местима, представљао обележје не само ове сонате већ и целокупног Вајсовог композиторско-извођачког стила. У неким случајевима употреба ове врсте легата је представљала технички аспект извођења, док у неким деловима, посебно на почетку музичке реченице или у њеној каденци, овакав “Вајсов легато” оставља утисак интегрисаности у суштину фразе, те се чини да би без њега фраза деловала мање препознатљиво.

У другом делу Куранте, до сада једноставнији облик полифоне надградње у транскрипцији постаје нешто сложенији, уводећи слушаоце у наредне ставове који садрже компликованију полифону структуру. У наредном примеру, осим полифоног тумачења већ датих мелодија, присутне су и варијације на изведени двоглас:

Пример бр. 67.

С. Л. Вајс-Д. Форгет, Соната бр. 34 у де-молу, транскрипт за лауту, Куранта, тт.27-29.  
(реприза 36-38)



Пример бр. 68.

С. Л. Вајс-Ј. Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Алеманда, тт.67-69.



#### 4.2.3.4. Буре

Овај став, по концепцији транскрипције целе Сонате, представља једну од кулминација у полифоној надградњи. Док су у претходним ставовима гласови били раздвојени уз продужење трајања нота, у овом ставу гласови су третирани контрапунктском надградњом у нешто слободнијем облику. Наредних неколико примера ће показати неке од начина овакве надградње:

Пример бр. 69.

С. Л. Вајс-Д. Форгет, Соната бр. 34 у де-молу, транскрипт за лауту, Буре, тт.5-19.

Musical score for guitar, measures 5-19. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line with various rhythmic values and intervals, including octaves (8va) and triplets. Colored boxes (yellow, green, pink) highlight specific notes and intervals. Measure 5 starts with a treble clef and a B-flat key signature. Measures 10 and 16 are marked with their respective measure numbers. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Пример бр. 70.

С. Л. Вајс-Ј. Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Буре, тт.6-20.

Musical score for piano, measures 6-20. The score is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex texture with multiple voices, including octaves (8va) and triplets. Colored boxes (yellow, green, pink) highlight specific notes and intervals. Measure 6 starts with a treble clef and a B-flat key signature. Measures 11 and 16 are marked with their respective measure numbers. The score ends with a double bar line and repeat dots.

У датом примеру се види на који начина су гласови из двогласа у партитури за лауту заузели своје место у трогласној (на моменте и четворогласној) фактури клавирске транскрипције скачући кроз регистре. Такође можемо уочити принцип надградње изведених гласова новим мотивима који су контрапунктски изведени из постојећих, који ове мотиве понекад потврђују а понекад их антиципирају.

#### 4.2.3.5. Менует I

Овај став је, као што је то и уобичајено, краћи од претходних, те се по слободи полифоне надоградње иде још даље од претходних, уводећи потпуно нове гласове у своју полифону фактуру. Ширењем распона гласова и увођењем нове мелодије у осминском кретању у средњем гласу, добија се веома контрастни карактер, наглашавајући иначе у бароку уобичајен начин извођења у коме извођач у репетираном одсеку мења регистар, (уколико су у питању чембало и слични инструменти), или веома експресивно мења динамику и карактер читавог одсека. Ипак, овим начином транскрипције истицање једног од барокних манира урађено је на апстрактан начин, избегавајући њихово дословно опонашање:

Пример бр.71.

С. Л. Вајс-Ј. Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Менует I, тт. 1-4.



Пример бр. 72.

С. Л. Вајс-Ј. Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Менует I, тт. 11-14.



У првом примеру је дат сам почетак Менуета у *пиану* док се у другом примеру може видети реприза истог одсека која наглашава промену карактера.

#### 4.2.3.6. Сарабанда

Овај став је због своје улоге у концепцији транскрипције читаве сонате остао најмање измењен. Кроз пример последњег дела Сарабанде би се могао илустровати пример промене регистра у транскрипцији спрема промене боја тона у извођењу на лаути. При репетицији музичке реченице, многи извођачи мењају динамику и боју тона у тишу и *sotto voce*. Оваква промена је у клавирској транскрипцији, поред промене динамике на *пианисимо*, наглашена такође и променом октаве:

Пример бр. 73.

С. Л. Вајс-Ј. Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Менует I, тт. 31-36.



#### 4.2.3.7. Менует II

Идеја ефекта одјека, која је већ употребљавана у сегментима Алеманде, у Менуету 2 се појављује као доминантан принцип надграђивања полифоне структуре већ постојећих мелодија. Слободно третиран, тај ефекат је у овом случају искоришћен на делимично апстрактан начин, с обзиром да мотиви нису дословно поновљени у такозваном “одјеку”, а не постоји ни дословни редослед њиховог појављивања по гласовима, али се ритмичким групама и сличним интервалским кретањима постиже утисак који делимично асоцира на одјек:

Пример бр. 74.

С. Л. Вајс-Ј. Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Менует II, тт. 1-6.



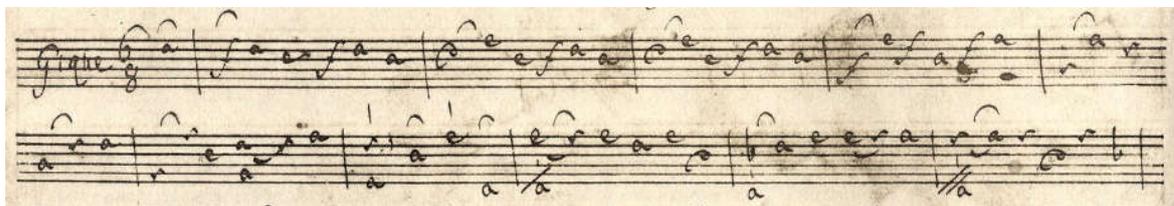
#### 4.1.2.3.8. Жига

Као што је већ било речено, овај став заједно са Прелудијумом звучно заокружује читаву форму ове сонате. Ипак чини се да инсистирање на грандиозности финалног дела сонате на начин на који је то Бузони учинио у Чакони, не би у овом случају било у складу са концепцијом и карактером сонате.

Прелудијум и Жига у овој сонати имају заједничке карактерне црте, а једна од њих је моторичност. Када посматрамо манускрипт Жиге, можемо приметити да се у њој у тек по којем такту налазе два тона који истовремено звуче, а да се Жига већим делом своди на фактуру која би се услед недостатка информације о трајању тонова могла протумачити и као једна мелодијска линија:

Пример бр. 75.

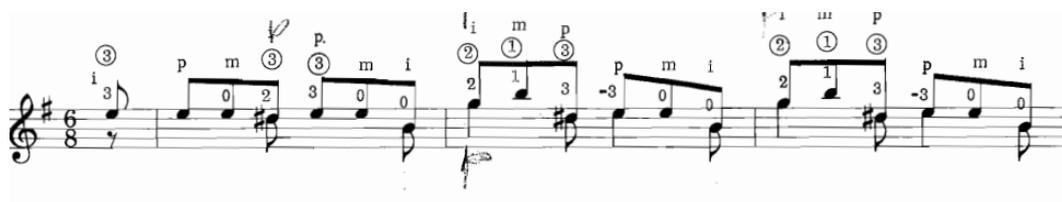
Силвиус Леополд Вајс, Соната бр. 34 у де-молу, дрезденски манускрипт, Жига, тт. 1-10.



Ипак због других карактеристика попут интервалских скокова, чињенице да овај став представља завршницу сонате, репетираних тонова и карактера жиге као плеса, многи лаутисти и гитаристи су својим тумачењем, које се може видети у стандардној нотацији, били сложни око тога да наговесте вишегласну структуру издвајањем латентних мелодија у посебан глас. Тумачења су ипак била различита, као што можемо приметити у два примера где је Ноад доњим гласом истакао карактеристичан ритам жиге, док је Форгет кроз наизменично смењивање горњег и доњег гласа нагласио њену готово токатну моторичност.

Пример. 76.

С. Л. Вајс-Ф. Ноад, Соната бр. 34 у де-молу, транскрипција за гитару, Жига, тт.1-3.



Пример. 77.

С. Л. Вајс - Д. Форгет, Соната бр. 34 у де-молу, транскрипт за лауту, Жига, тт.1-8.



У овој транскрипцији за клавир је, ради успостављања равнотеже са целином сонате, приступ транскрибовању Жиге сличан приступу транскрибовања Прелудијума. Ипак с обзиром да се ради о завршници која са собом носи кулминацију целе сонате, овде је већ на самом почетку распон између гласова проширен, а прелажење мотива из једне у другу октаву доприноси искоришћењу звучних потенцијала клавира.

Пример. 78.

С. Л. Вајс-Ј. Бал, Соната бр. 34 у де-молу, клавирска транскрипција, Жига, тт. 1-4.



Слична варијанта се може наћи и у неколико наврата у Бузонијевим транскрипцијама. Један од примера је и завршница дурског одсека Чаконе.

4.3. АЛБЕРТО ХИНАСТЕРА/ЈУЛИЈА БАЛ - ПАРАФРАЗА-ФАНТАЗИЈА НА  
ТЕМЕ ИЗ БАЛЕТА “ЕСТАНЦИА” ОП. 8 ПО УЗОРУ НА БУЗОНИЈЕВУ  
КАМЕРНУ ФАНТАЗИЈУ НА ТЕМЕ ИЗ ОПЕРЕ “КАРМЕН” ЖОРЖА БИЗЕА,  
(KAMMER-FANTASIE ÜBER CARMEN)

По узору на млађу генерацију аргентинских композитора, Алберто Еваристо Хинастера (Alberto Evaristo Ginastera, 1916-1983), изградио је препознатљив композиторски стил, утемељен на споју аргентинске музике и примене техника изведених из додекафоније, неокласицизма, цеза и других, који га је сврстао међу најутицајније композиторе и педагоге XX века. Током студија на Националном конзерваторијуму у Буенос Ајресу, усвојио је традиционалан приступ компоновању који се ослањао на народну музику истичући фигуру *гауча* (gaúcho)<sup>108</sup> као отелотворења аргентинских националних врлина. Након стицања дипломе, почео је да се бави педагошким радом, што га је убрзо учинило једним од најцењенијих професора Аргентине.

Када је 1941. године Хинастера добио од Линколна Кирстина (Lincoln Edward Kirstein 1907-1996) поруџбину за балетску трупу “Караван”, иза себе је већ имао велики успех са својим првим балетом “*Panambi*”. Пројекат је требао да буде остварен у сарадњи са организацијом која је промовисала идеју прихватања аргентинске “гаучовске” традиције у домен академске уметности, што је овом композитору веома одговарало. За ту прилику, компоновао је балет *Естанциа* (*Ранч*), базиран на сценама из аргентинског живота. Иако је Хинастера поменути балет завршио у веома кратком року, десило се да је балетска трупа “Караван” била расформирана пре него што је балет доживео своју премијеру, (те је у целини изведен тек 1952. године). Одмах након отказивања планиране премијере балета, Хинастера је написао истоимену оркестарску свиту, коју чине четири сцене из овог балета и која је одмах након премијерног извођења 1943. доживела огроман успех, те данас ова четири става

---

<sup>108</sup> Појам “гаучо” (шпански - gaúcho) у Јужној Америци је сличан појму “каубој” у Северној Америци.

Сличност се састоји у томе што им је занимање исто - сточарство, те и једни и други имају сличан, донекле номадски начин живота. За “гаучосе” се везују особине као што су храброст, неустрашивост, изузетна вештина баратња специјалним ласом са куглама на крају - “боладорас” (boladoras), која у неким случајевима поприма и карактеристике плеса.

спадају међу његова најизвођенија оркестарска дела. Са друге стране, остале сцене, (а таквих је око две трећине балета), нису постале толико популарне. Према речима Деборе Шварц-Кејтс, Хинастерини ученици су тврдили да многе “генијално написне” сцене нису нашле место у овој свити и да тек чекају своју популарност.<sup>109</sup>

Ово музичко-сценско дело, настало је у другом периоду композиторског стваралаштва када се, према речима Гамбое, Хинастера свој стил звао “субјективно-националистички”.<sup>110</sup> У његовим делима се огледала слика Аргентине кроз коришћење његових сопствених тематских и ритмичких материјала.<sup>111</sup>

Балет “Estancia” оп. 8 Алберта Хинастере писан је за симфонијски оркестар, соло баритон и наратора. У оригиналној верзији балет се састоји од дванаест сцена које на апстрактан начин осликавају дан на ранчу, груписаних у пет делова под називом *Зора, Јутро, Поподне, Ноћ* и поново *Зора*. Главни јунак је младић, који се заљубљује у сеоску девојку и савладава вештине гаучоса, како би освојио њено срце и остао да живи на ранчу. Овај балет је такође инспирисан и једним од најзначајнијих аргентинских литерарних остварења “Мартин Фиеро” Хозеа Ернандеса (José Hernández 1834 – 1886), чији се одломци налазе у балету а неки од њих су садржани и у првом и другом ставу Фантазије за клавир.

#### 4.3.1. Први став “*Los trabajadores agricolas*”

Први став ове фантазије-парафразе је троделног облика. Иако основу овог става, односно његов први и последњи део чине теме из сцене II (нумере бр. 2), “*Los trabajadores agricolas*” (радници у пољу), у његову форму су такође уврштене теме из Увертире и ставова “*Danza del trigo*” (*Игра пшенице*), “*Requena*

<sup>109</sup> Deborah Schwartz-Kates, *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*, (New York:Routledge 2010)

<sup>110</sup> Norman Gamboa, Analytical and Historical Considerations of the Ballet “Estancia” by Argentinean Composer Alberto Ginastera (39.Academa.edu)

<sup>111</sup> Исто

danca”, (*Мали плес*), као и уводни део “Los peones de hacienda”(Радници на фарми).

Композиција почиње тремолом сазвучја *це-е-це-де*, којим је приказан уводни део тимпана у сцени “Los peones de hacienda”, док у тремолу тонови *це-е-це-де* представљају сазвучје првог акорда овог става. Узикивањем реченице из Ернандесових стихова “Cada cual a trabajar!” (На посао - сваки свој!)<sup>112</sup> извођач (или наратор) уводи у енергичну тему којом у балету почиње Увертира:

Пример бр. 79.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став I, *Allegro*, тт. 1-5.

Narrator/performer: Cada cual a trabajar!

The image shows a musical score for a narrator/performer. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line in treble clef with a 6/8 time signature and a piano line in bass clef with a 6/8 time signature. The vocal line contains the lyrics 'Narrator/performer: Cada cual a trabajar!'. The piano line features a tremolo pattern. The second system continues the piano line with a tremolo pattern and includes markings for '8va', 'm.ped.', and 'ped.'.

У оригиналној партитури (слично овој парафрази-фантазији) ови Ернандесови стихови уводе у почетак сцене “Los trabajadoras agricolas”, а тема која се јавља у овој сцени након изговорене реченице, заправо је идентична теми у Увертири. Исту тему Хинастера користи и на самом почетку финалне сцене “Маламбо”, те се појава ове теме у овој парафрази-фантазији на неки начин може тумачити као коришћење тематског материјала из било које од ове три сцене. Ипак, та тема се у партитури балета у свакој сцени развија на други начин, па се у овом случају према начину развијања може протумачити као сцена из увертире.

<sup>112</sup> Хозе Ернандес, *Мартин Фиеро*, I део, (“Багдала”, Крушевац, 1975). стих 155 - одломак

Како би се постигла енергија читавог оркестра који доноси ову тему, регистри су “раширени” премештањем мелодије за октаву више од реалног звучања и удвајањем деонице тимпана. Пулсирајући ритам који по Гамбои представља део аргентинског културног наслеђа, али и асоцира на ритам из “Посвећења пролећа”, у овој клавирској фантазији приказан је уз помоћ посебне и веома захтевне артикулације, која изискује вешту употребу средњег педала у брзом темпу. Средњи педал је обележен испрекиданом линијом (види пример), те овако употребљен задржава само басову деоницу док остали акорди звуче оштро и кратко.

Наредна тема доноси мелодије из сцене “Requena danza”. Ова тема се у балету делимично јавља и у првој сцени у нешто другачијем хармонском склопу, тако да се може рећи да се у клавирској фантазији она “претопила” у тему из друге сцене. Мелодија је у Фантазији варирана додавањем пасажа изведених из оригиналне мелодије, како би дочарала покрет и разиграни карактер, али и ради постизања кулминације у њеној наредној појави у “конкретнијем” облику.

Пример бр. 80.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантазија-Парафраза “Estancia”, став I, *Allegro*, тт. 20-23.

Пример бр. 81.

Алберто Хинастера, балет “Estancia”, Увертира “Estancia”, *Allegro*, део из партитуре балета који приказује исту тему виолине и виолончела, тт. 19-22.



Следи тема са почетка композиције<sup>113</sup>, али овог пута њен развој прате хармонска решења из става “Los trabajadores”. До краја првог дела става долази до још једне смене са материјалом из сцене “Pequeña danza” у такту 140, те се овај део и завршава тематским материјалом из ове сцене. Два наредна примера показују модулирајуће одсеке који у себи садрже ритмичке фигуре веома карактеристичне за Хинастерин стил. У примеру бр. 82 су у питању синкопирани мотиви у секундама, који се срећу и у његовој Аргентинској игри бр.3

Пример бр. 82.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став I, *Allegro*, тт. 108-113.

<sup>113</sup> Види прилог бр. 3, Јулија Бал, Фантазија-Парафраза на теме из балета “Estancia”, I став - такт 48.

Пример бр. 83.

Алберто Хинастера Аргентински плес бр.3.



У примеру бр. 84 среће се врста хемиоле, такође уобичајена за стил компоновања овог композитора. Тема из примера бр. 84 се у фантазији појављује и у трећем ставу, интегрисана у структуру новог тематског материјала о чему ће бити речи у анализи трећег става фантазије

Пример бр. 84.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантазија-Парафраза “Estancia”, став I, *Allegro*, тт. 151-153.



Пример бр. 85.

Алберто Хинастера, балет “Estancia”, сцена “Pequeña danza”, *Allegro vivo*, део из партитуре балета који приказује исту тему гудачког одсека, тт. 57-59.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in 3/4 time and consists of three measures. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Violoncello parts play a similar rhythmic pattern but with a different melodic line. The Contrabasso part plays a simple rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Пример бр. 86.

Алберто Хинастера Аргентински плес бр.3.

The image shows a musical score for piano, marked *mf* (mezzo-forte). The score is written in 3/4 time and consists of three measures. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

У првом ставу ове фантазије за клавир се често јавља један од извођачких захтева који је често био присутан у Бузонијевој Фантазији Кармен, а то је укрштање гласова у коме је неопходно развојити главне од споредних мелодија посебном динамиком и артикулацијом.

Пример бр. 87.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став I, *Allegro*, тт. 182-189.



Ударом кастањете и каденцирајућим пасажом завршава се први део става, а последњи акорд се надовезује на увод у наредни одсек.

Средњи део првог става доноси тему из балетске сцене “Danca del trigo” (Игра пшенице). У партитури балета ова деликатна тема јавља се у деоници флауте, праћена гудачком групом инструмената који пратњу изводе *pizzicato*, те распеваност мелодије долази до изражаја. На деоницу флауте надовезује се одговор који изводе хорне динамиком *piano*.

Пример бр. 88.

Алберто Хинастера, балет “Estancia”, сцена “Danca del trigo”, *Tranquillo*, део из партитуре балета који приказује тему флауте и хорни, тт. 4-10.



Контраст који се у оркестарском извођењу добија сменом ове две групе инструмената губи се приликом дословног извођења на клавиру, с обзиром да су деонице у истом регистру. Промена регистра или удвајање деоница не би звучало у складу са бојом ових инструмената, а то би такође у овом случају утицало и на карактер композиције. Како би се постигла суптилна градација која уводи у наредни одсек, а која је добијена увођењем инструмената другачијег волумена, у фантазији је ова градација изведена на нешто другачији начин - додавањем још једне појаве теме и постепеним увођењем нових мелодијских линија које хармонски одговарају фактури:

- У примеру бр. 89 видимо прву појаву теме са мелодијском линијом коју у партитури балета свира флаута:

Пример бр. 89.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став I, дреди део *Tranquillo*, тт. 195-198.

The image shows a musical score for piano, measures 193 to 198. The score is written in 3/4 time. The right hand (treble clef) contains a melody with a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A dynamic marking of *mf* is present below the first measure of the left hand. The score is numbered 193 at the beginning of both staves.

- Наредној појави теме дискретно се прикључује пратећи глас у дужим нотним вредностима, чинећи је тек за нијансу отворенијом.

Пример бр. 90.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став I, друди део *Tranquillo*, тт. 198-202.

Musical score for Example 90, measures 198-202. The score is written for voice and piano. The voice part (top staff) features a melodic line with a prominent interval of a fifth, highlighted in yellow. The piano accompaniment (bottom two staves) provides a rhythmic and harmonic foundation with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

- Пажња је поклоњена постепеном развијању овог гласа, како би се први прелаз са теме флауте на тему хорни одиграо уз благи контраст који доноси покрет интервала, карактеристичан као *хорн-квинте*:

Пример бр. 91.

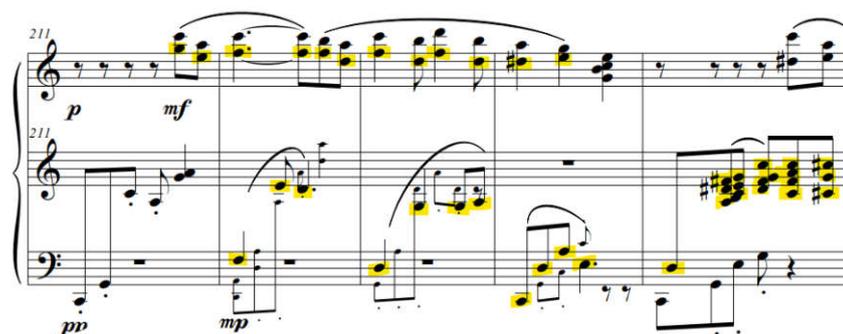
Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став I, друди део *Tranquillo*, тт. 207-210.

Musical score for Example 91, measures 207-210. The score is written for voice and piano. The voice part (top staff) features a melodic line with a prominent interval of a fifth, highlighted in yellow. The piano accompaniment (bottom two staves) provides a rhythmic and harmonic foundation with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

- Интервалски покрет *хорн-квинте* послужио је као инспирација за развијање пратећег гласа започетог у претходној појави ове теме, док се за то време у левој руци појављује још један глас. Оба гласа представљају варијацију на постојећу тему и не налазе се у партитури балета :

Пример бр. 92.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став I, друди део *Tranquillo*, тт. 211-215.



По узору на приступ парафрази који је Бузони применио на почетку своје *Фантазије Кармен*, концепција наведеног одсека осмишљена је на другачији начин од оне у оригиналном музичко-сценском делу, те је у овом случају уместо фокуса на дочаравање контрастних боја различитих инструмената, пажња поклоњена градацији одсека ширењем полифоне фактуре.

У овом делу се у левој руци јавља извођачки захтев прецизне артикулације и динамике, раздвајајући мелодију од пратеће фигуре која задржава начин *стакато*.<sup>114</sup>

У оркестарском извођењу, тема се даље развија у варираном облику у коме носећу мелодију чине тонови дугих нотних вредности које изводи група дувачких инструмената. Слушајући оркестарско извођење, стиче се осећај да је у овом одсеку једна од главних карактеристика доживљај ефемерности ритма и да је доминантно изражајно средство управо промена динамике у оквиру трајања издржаних тонова. Овакво изражајно средство својствено је дувачима и гудачима али не и клавиру, те стога, чини се, овај одсек захтева нека слободнија решења.

У наредном примеру илустровано је решење које је у овој фантазији урађено по узору на једно од решења из Бузонијеве композиторске праксе, а

<sup>114</sup> Види прилог бр. 4, Преглед варијанти сродних елемената клавирске технике.

које се може видети у анализи другог одсека његове *Фантазије Кармен* (Види поглавље 3.3.2):

Пример бр. 93.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став I, дреди део *Tranquillo*, тт. 226-231.

The image shows a musical score for piano, measures 226-231. The score is in 1/2 time and features a complex rhythmic pattern in the right hand, highlighted with a green box. The left hand has a steady accompaniment. The piece is marked 'Tranquillo'.

Шеснаестинска фигура (уоквирена зеленом бојом) преузета је из деонице хорни.

Пример бр. 94.

Алберто Хинастера, балет “Estancia”, сцена “Danca del trigo”, *Tranquillo*, део из партитуре балета који приказује тему хорни, тт. 21-24.

The image shows a musical score for horn, measures 21-24. The score is in 1/2 time and features a rhythmic pattern in the right hand, highlighted with a green box. The left hand has a steady accompaniment. The piece is marked 'Tranquillo'.

У фантазији је овај мотив хорни донет у варираном облику - у краћим нотним вредностима уз додате покрете арпеђа у левој руци у хармонском склопу читаве фактуре. Тиме је могућност динамичког нијансирања попут оног које имају дувачи и гудачи делимично надомештена у споредним гласовима, а захватање ширег тонског опсега на суптилан начин омогућава градацију без већих инсистирања на динамичким променама. Латентна мелодија која се јавља у левој руци (види пример 93 обележен плавом бојом) преузета је из деонице кларинета док остали тонови делимично прате хармонију и покрет виолончела. (Види пример испод):

Пример бр. 95.

Алберто Хинастера, балет “Estancia”, сцена “Danca del trigo”, *Tranquillo*, део из партитуре балета који приказује тему кларинета, фагота, виолине и виолончела, тт. 22-24.

The image shows a musical score for four instruments: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Viola (Vle.), and Violoncello (Vc.). The Clarinet staff is in the top position, followed by Bassoon, Viola, and Violoncello at the bottom. The Clarinet staff has blue highlights on its notes. The Violoncello staff has yellow highlights on its notes and includes the instruction 'uniss.'.

Овде је такође примењена једна од техничких варијанти које је Бузони у својој збирци *Клавирска вежба* назвао “*ефекат три руке*”, а која се добија брзим скоковима руке са једног на други, интервалски удаљен глас, креирајући на тај начин илузију постојања “*треће руке*”.<sup>115</sup>

<sup>115</sup> Види прилог бр. 4, Преглед варијанти сродних елемената клавирске технике.

Кулминација која је уследила у оркестарском извођењу добијена је променом улога инструмената у главним и споредним гласовима. У клавирској фантазији она је изражена променом ритмичке фигуре споредног гласа, као и покретљивијим темпом.

Прелаз ка репризи (пример 96) заправо је слободан рад са тематским материјалом преузетим из тематског материјала са почетка фантазије, затим фигуре у левој руци друге теме из такта 25. и хармонским решењима и пасажима из прелаза у 102. такту ове фантазије.

Пример бр. 96.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став I, трећи део, *Molto allegro*, тт. 273-280.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 273 to 277, and the second system covers measures 278 to 280. The music is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. A yellow rectangular box highlights the bass line in measures 273-277. A blue arrow points to a cluster of notes in the right hand in measure 278. A green bracket spans measures 273-277, and another green bracket spans measures 278-280. A dashed line indicates the 8th octave for the bass line.

Репризу чини тематски материјал из сцене “Los trabajadores agricolas” којом се и завршава став. Ради постизања кулминације у последњој појави теме, проширен је тонски опсег и обогаћена структура акорада, а одсек тимпана приказан је кластерима.

#### 4.3.2. Други став - “La noche”

Други став започиње мотивом од шест тонова *e-a-de-ge-xa-e*, који одсвиран *senza tempo* асоцира на “празне жице гитаре”. Уз овај мотив који се полако надграђује у импровизаторском стилу, наратор (или извођач) рецитије одабране стихове из познатог епа о Мартину Фиеру Хозеа Ернандеса.

*“Aquí me pongo a cantar  
Al compás de la vigüela,  
Que el hombre que lo desvela  
Una pena extraordinaria  
Como la ave solitaria  
Con el cantar se consuela.”*

*“Почињем сада да певам уз тактове вигуеле (врста гитаре), као човек који се труди својом тугом да узбуди, као усамљена птица која жели да се утеши својом песмом” (“Мартин Фиеро”, I део, стих 1);*

*“Yo he conocido esta tierra  
en que el paisano vivía  
y su ranchito tenía  
y sus hijos y mujer...  
era una delicia el ver  
como pasaba sus días.”*

*“Познавао сам ову земљу још док је радник на њој био, и кућицу своју имао, и синове и жену... какво је уживање било тада посматрати њихову срећу” (“Мартин Фиеро”, I део, стих 135)*

Мотив “празних жица гитаре” и Ернандесови стихови у балету се јављају у прелазном делу између увертире и сцене “Requena danza”. Овај мотив од шест

тонова Хинастера је у оркестарској партитури изразио клавирском деоницом. Интересантно је колико је често овај мотив Хинастера употребљавао у својој музици. Налазимо га између осталог и на крају његове Аргентинске игре бр. 2, у Сонати за клавир бр.1, Концертантним варијацијама за виолончело и харфу оп. 23, а овај мотив је такође послужио и као основа за изузетно захтевну каденцу на почетку финалног става његовог Концерта за харфу и оркестар оп. 25.

Стихови, у овој фантазији употребљени су без намере да изазову асоцијацију са програмношћу дела, а њихово значење је у овом случају стављено ван контекста читаве радње овог Ернандесовог епа. Улога коју изговарање речи има у фантазији за клавир јесте истицање музикалности ритма по коме се стихови римују у комбинацији са ритмом промене мисаоних целина и контрастних осећања које њихово значење изазива. Док први стих, који доноси меланхоличну атмосферу усамљеног вигуелисте најављује одсек праћен вокалним деоницама извођача (или певача), други стих, који доноси присећање на породичну топлину које више нема, наговештава одсек који доноси реминисценцију на тему из средњег дела првог става. Овај други стих, потцртан је веома тихом појавом мотива из сцене “*Malambo*”, иначе финалног дела читавог балета.

Пример бр. 97

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “*Estancia*”, став II, увод, *Ad libitum*, т. 14.



У балету Хинастера користи овај мотив (у карактеристичном ритму Маламбо плеса) као основу за коду финалног става. Особина овог плеса је веома живахан темпо и весео карактер, а Хинастера дати мотив користи у пуном

оркестарском саставу, непрестано га понављајући кроз читаву коду која траје пуна 124 такта, и то без момената опадања темпа и динамике.

Пример бр. 98.

Алберто Хинастера, балет “Estancia”, финале “Маламбо”, деонице виолина, тт. 124-127.

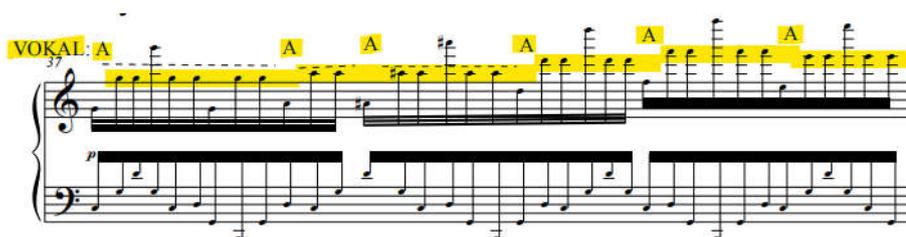


У овом ставу познати мотив из овог плеса јавља се као транзициони моменат, веома пригушено и у позадини спрам других тема, а нагло га прекида суморна атмосфера теме из сцене “Nocturno”. Даљи ток овог става клавирске фантазије-парафразе углавном прати ток сцене “Nocturno”, али уз моменте алеаторички конципиране појаве тема. Док лева рука задржава репетиран четворотактни мотив гудача, редослед и број понављања мотива у десној руци препуштени су слободној вољи извођача, (као и број понављања мотива леве руке).

За разлику од мелодије коју у *Ноктурну* изводи тенор уз стихове Ернандеса, у клавирској фантазији-парафрази вокална деоница коју изводи певач или сам извођач само је додаток боји тона коју производи октавирајући пасаж десне руке, а не засебна мелодија.

Пример бр. 99.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став II, *Ad libitum*, т. 37.



Улога вокала је да попут веома акустичне просторије “продужи” трајање репетираних нота, да аликвотама надгради боју пасажа и да овако окружен за октаву вишим и нижим тоновима усмери пажњу слушаоца на латентну мелодију коју доносе најгушће репетирани тонови.

Ток *Ноктурна* се у једном моменту губи појавом *транзиционог* Маламбо-мотива из коде, који у једном моменту кулминира заокупљајући пажњу слушаоца, а затим се, као и у претходној појави, нагло прекида чиме почиње реминисценција на тему из средњег дела првог става.

Пример бр 100.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став II, *Ad libitum*, т. 61- 69.

Тема је најпре донесена у интимнијем облику уз пригушене тонове (извођач дланом пригушује жице), да би се у варираном облику развила градећи још већу кулминацију него у првом ставу. Образац репетираних нота се овог пута јавља без вокала и са интервалским скоком *ноне*, а не *октаве*. Интервал секунде и ноне доводи мелодију у дисонантнији и мање јасан положај него у првом ставу, али се она јасно чује с обзиром да је слушалац након вокалног одсека навикнут на овакав образац, а и већ се упознао са темом, па је се присећа са лакоћом.

Пример бр. 101.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став II, *Ad libitum*, т. 80- 83.

The image shows a musical score for piano, measures 80-83. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of triplets in the right hand. The right hand part is highlighted in yellow. The left hand part consists of a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

#### 4.3.3. Финале- “La doma”

Сцена “La doma” (*Родео*), која је послужила као основа за слободну концепцију трећег и финалног става ове фантазије, заправо се налази на средини читавог балета. У овом ставу фантазије, поред тема из ове сцене, инфилтриране су и теме из првог става - односно теме које су иначе преузете из сцене “Requena danza”.

На самом почетку сцене, Хинастера износи тему брзим и енергичним деоницама донесеним у пуном оркестарском звуку. У клавирској фантазији она је најпре донесена на начин утростручавања деонице, какав је описао Бузони у свом есеју “О транскрипцијама Бахових оргуљских дела за клавир”, а затим у размаку од три октаве, правећи контрастну боју звука попут контраста групе лимених дувача и групе гудача:

Пример бр. 102.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став III, *Piu vivo*, т. 1-4.



The image shows a musical score for Example 102. It consists of two staves: a piano (left) and a treble clef (right). The piano part starts with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The treble clef part starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and features a melodic line with many sixteenth notes. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked *Piu vivo*. The score is numbered 80 at the beginning.

Такође се срећемо са сличним техничким проблемом као на почетку Бузонијеве *Фантазије Кармен*, где пратећи гласови повремено прелазе изнад главне мелодијске линије, те их је потребно при извођењу издвојити динамиком и артикулацијом:

Пример бр. 103.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став III, *Piu vivo*, т. 20-21.



The image shows a musical score for Example 103. It consists of two staves: a piano (left) and a treble clef (right). The piano part starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The treble clef part starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and features a melodic line with many sixteenth notes. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked *Piu vivo*. The score is numbered 20 at the beginning. Red vertical lines are drawn through the score, highlighting specific notes in both staves.

У 99. такту трећег става, уткан у даљи хармонски ток и настављајући у истом темпу, јавља се мотив из сцене “Requena danza”, пружајући реминисценцију на први став фантазије.

Пример бр. 104.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став III, *Piu vivo*, т. 96-101.



Након модулација наведеног мотива појављује се још један глас овог пута из друге теме првог става, односно главне теме из сцене “Requena danza” која се касније полако развија и преузима важност:

Пример бр. 105.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став III, *Piu vivo*, т. 116-125.

Musical score for Example 105, measures 116-125. The score is written for piano in a 3/4 time signature. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The first three measures (116-118) show a sequence of chords, followed by a more active melodic line in the right hand in measures 119-125. Some notes in the right hand are highlighted in yellow.

Након модулирајућег слободног одсека (тактови 161-174 ) јавља се реприза у октавним скоковима, која доноси кулминацију читаве троставачне форме. У њој се истовремено јављају тема у основном облику у левој руци (обележена црвеном бојом) и тема у аугментацији (обележена плавом бојом)

Пример бр. 106.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став III, *Piu vivo*, т. 174-181.

8

174

178

Фантатија се завршава снажном појавом теме са почетка става, попуњене контрастним хармонијама, али овог пута знатно спорија, ширећи додатно динамику и темпо до заустављања.

Пример бр. 107.

Алберто Хинастера-Јулија Бал, Фантатија-Парафраза “Estancia”, став III, *Piu vivo*, т. 250-259.

250

256

#### 4.4. Резиме процеса писања клавирских транскрипција и парафразе-фантазије по узору на уметничку праксу Феруча Бузонија

Анализе Бузонијеве две транскрипције и фантазије за клавир настојале су да прикажу различите начине на које се Бузони опходио према тематском материјалу оригиналних дела. Груписане у три категорије медија, у првој групи је дошао до изражаја његов приступ акустичком прилагођавању медија, у чијој су основи две идеје. Једна је упознавање и ослушкивање природе и могућности оба медија, те налажење начина изражавања жељених особина звука на клавиру, а друга је уочавање концепције музичког дела и њено превођење, односно “репоетизовање”. Док за Бузонија ова прва идеја представља само средство, друга представља циљ. Маримба као медиј који није доживео ни приближно толико клавирских транскрипција колико оргуље, пружила је адекватан изазов за проналажење нових изражајних средстава која би приказала боје звука, дајући понекад предности контрастима спрам пуког имитирања боје тона маримбе.

У другој категорији транскрипција доминантну улогу играо је Бузонијев приступ који је Мирјана Веселиновић Хофман назвала биологистичко-органичким.<sup>116</sup> Претпостављајући да у сваком мотиву већ унапред почива целина, Бузони из постојећих мотива Бахове Чаконе развија архитектонски конципиране кулминације. Поред овог, још нека од питања која су се наметала при транскрибовању Вајсове сонате била су везана за меру и сврху употребе изражајних средстава барокне епохе, као и за ограничења која је наметнуо систем нотације за барокну лауту, а која су се у овом случају, напротив, показала као отварање могућности за надградњу полифоне фактуре

У трећој групи, односно парафрази-фантазији, због слободног облика али и проблематике транскрибовања оркестарског звука, може се приметити начин на који је Бузони рашчланио тематски материјал (који за њега у овом случају није представљао само нотни текст, већ и атмосферу коју изазива), комбинујући га и уклапајући у нову музичку целину.

---

<sup>116</sup> Мирјана Веселиновић - Хофман, *Пред музичким делом*, (Завод за уџбенике, Београд, 2007), 54-55.

Кроз целокупан процес анализе и израде одабраних транскрипција и парафраза уочени су и у више наврата описани слични извођачки захтеви како у Бузонијевим, тако и у мојим сопственим клавирским делима. Као извођач и педагог Бузони је настојао да, при уочавању овакве елементе издвоји, те да класификује варијанте датог музичко-техничког проблема. По узору на његову праксу припреме музичког извођења, у прилогу овог рада налази се као пример мала збирка у којој су обједињени сви уочени елементи клавирске технике садржани у музичким делима која су била предмет овог рада.

*ЗНАЧАЈ КРЕАТИВНОГ ПРИСТУПА ТРАНСКРИПЦИЈИ И ПАРАФРАЗИ-ФАНТАЗИЈИ ПО УГЛЕДУ НА Ф. БУЗОНИЈА НА ПРИСТУП ИЗВОЂЕЊУ МУЗИЧКОГ ДЕЛА*

Посматрајући десет модуса постојања музике, како их је према Нацрту класификовао Фохт, њихове карактеристике и повезаности како их је описивао сам Бузони, могла су се уочити два феномена која су била значајна при разумевању Бузонијевог приступа процесу транскрибовања за клавир, као и при формирању мог сопственог приступа у овом пројекту. Са једне стране сваки од модуса, изузев саме прамузике, поседује извесна ограничења због којих се део информација губи, и тиме се музичко дело губи везу са својим изворним обликом. Ипак занимљиво је да Бузони претпоставља отворену могућност да извођач “поново успостави оно што је композитор, понесен надахнућем, преко знакова изгубио”, као и да слушалац често може “препознати идеју музичког дела и поред тога што се извођач од ње удаљио”.<sup>117</sup>

Иако је у својим есејима делио искуства и практичне савете везане за транскрипцију и извођење, Бузони при томе није покушавао да успостави стална правила и смернице те “реконструкције” првобитне музичке замисли, сматрајући неопходним да поновна веза са изворним, апстрактним обликом музичког дела буде прожета индивидуалношћу онога ко покушава да је

<sup>117</sup> Феручо Бузони, *Нацрт за једну нову естетику музике*, превод Драгослав Илић, (Студио Лирика, Београд 2014), 26.

успостави. “Истински стваралац тежи, у основи, једино за савршенством. И тиме што га доводи у сагласје са својом индивидуалношћу, настаје, без претходне намере, нови закон”.<sup>118</sup>

Бузони настоји да сагледа музику као феномен који је независан од форме, сврхе и медија звука, и предлаже њену класификацију искључиво према садржају и квалитету. За њега све уметности имају за циљ да прикажу слику природе и донесу људска осећања.<sup>119</sup>

Одабир Бузонијевих стручних текстова који су се нашли у овом кратком прегледу сачињен је да пружи увид у одређене музичке сегменте његових транскрипција у којима се могао приметити њихов одраз. Анализе три његова одабрана остварења на пољу транскрипције и парафразе-фантазије не представљају стандардни тип формалне или историјске анализе, већ су рађене пре свега кроз призму његових ставова о музици, изнетих у првом делу рада, у настојању да дају што вернију слику о његовом приступу феномену клавирске транскрипције и парафразе-фантазије у пракси.

Главно тумачење мог сопственог покушаја разумевања Бузонијевог приступа овом феномену, дато је на начин на који је често и сам Бузони тумачио своје разумевање других аутора попут Баха, Моцарта, Листа и других - путем креирања сопствених транскрипција по узору на његову уметничку праксу, или како их је сам Бузони звао - “*Nachdichtung*”, односно “*Nach dem Busoni*”. Новонастале транскрипције, за потребе овог рада, настојале су да буду у складу са Бузонијевим музичко-естетским опредељењима и да донесу нека од његових решења акустичног и идејног прилагођавања музичког тематског материјала новом медију, а у случају парафразе-фантазије - такође и прилагођавање новој форми. Моје сопствене транскрипције и парафраза нису имале за циљ да остваре звучну “имитацију” Бузонијевих, односно да у уху слушалаца креирају препознатљиву сличност са његовим остварењима. Њихов циљ је био покушај разумевања Бузонијевог односа према појединим елементима попут медија, нотације, традиције, апстрактне музичке замисли, изражајних средстава и других.

---

<sup>118</sup> Исто, 39.

<sup>119</sup> Исто, 8.

Неки од приступа припреми музичког извођења у Бузонијевој извођачкој пракси о којој је сведочио и као педагог, заснивали су се, са једне стране на прикупљању, груписању и класификовању музичких одсека или деоница у којима се јављају одређени извођачки захтеви у клавирској литератури, док су се други заснивали на креативном приступу - провлачећи извођачке захтеве кроз призму индивидуалности, стварајући сопствене композиције са сличним проблемима интерпретације. Иако је, у прилогу рада делимично илустрован и први начин кроз колекцију издвојених музичко-техничких захтева, по узору на збирку Феруча Бузонија под називом *Клавирска вежба*, овај рад је претежно фокусиран на његов креативни приступ, у покушају да кроз повезивање интерпретативне и креативне праксе сагледа овог великог и свестраног уметника и мислиоца, који је несумњиво оставио дубок траг у свом времену, а који траје и данас.

## СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Andreis, Josip. Historija muzike. Školska knjiga, Zagreb, 1966.
2. Bach, Johan Sebastian - Ferruccio Busoni. Chaconne aus der Partita Nr. 2 d - moll Bearbeitung für Klavier, (Notno izdanje sa predgovorom i objašnjenima). Urtext, 2013.
3. Bach, Johan Sebastian - Ferruccio Busoni. Chaconne, (Notno izdanje), Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1863.
4. Bach, Johan Sebastian - Ferruccio Busoni. 10 Chorale Preludes, BV B 27, (Notno izdanje). Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1898.
5. Bach, Johann, Sebastian - Ernst Pauer. Chaconne in d-minor (notno izdanje). Bartholf Senff, Leipzig, 1867.
6. Bach, Johann, Sebastian - Felix Mendelssohn, Robert Schumann. Chaconne in d-minor (notno izdanje). C. F. Peters, Leipzig, 1889.
7. Bach, Johann, Sebastian - Hans Harthan. Chaconne in d-minor (notno izdanje). Julius Hainauer, Breslau, 1894.
8. Bach, Johann, Sebastian - Jacques Drillon. Chaconne in d-minor (notno izdanje).
9. Bach, Johann, Sebastian - Joachim Raff. Chaconne in d-minor (notno izdanje). Durand & Cie., n.d. 1923.
10. Bach, Johann, Sebastian - Joachim Raff. Publisher Info. Chaconne in d-minor (notno izdanje). Rieter-Biedermann, Leipzig, 1867.
11. Bach, Johann, Sebastian - Retsel. Chaconne in d-minor (notno izdanje). Schlesinger, Berlin, 1845.
12. Bach, Johann, Sebastian - Wilhelm Lamping. Chaconne in d-minor (notno izdanje). Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1888.
13. Bach, Johann, Sebastian - William Thomas Best. Chaconne in d-minor (notno izdanje). Novello, Ewer & Co., London.
14. Bah, Ana Magdalena. Mala hronika Ane Magdalene Bah. Prevod Zlatica Gruhonjić. Glas, Banja Luka, 1990.

15. Bal, Julija. 12 Guitar Etudes by Heitor Villa – Lobos Transcribed for Piano by Julija Bal. (Notno izdanje sa predgovorom i recenzijama), Guitarist Association of Vojvodina/Brazilian Embassy in Belgrade, Нови Сад, 2013.
16. Banks, Paul. Busoni and Bach's Chaconne in the Nineteenth Century. Ninth Conference on Nineteenth Century Music, Nottingham, 1996.
17. Beneke, Eva. The Ciaccona: Bach's D-Minor Chaconne a dance? University of Southern California: MUHL 585 Research Paper - Special Studies in Baroque Music, Los Angeles, 2015.
18. Bertoglio, Chiara. Four hands and four paws: Sibelius, Busoni and Lesko the dog. TRIO, Artikkelit, Vol.5, No.1, 2016
19. Bertoglio, Chiara. Instructive Editions of Bach's Wohltemperirtes Klavier: An Italian Perspective. Doctoral Thesis, The University of Birmingham, 2012.
20. Brahms, Johannes. 5 Studies, Anh. 1a (notno izdanje). Bartholf Senff, Leipzig, 1878.
21. Бузони, Феручо. Нацрт за једну нову естетику музике. Студио Лирика, Београд, 2014.
22. Busoni, Ferruccio. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. (Project Gutenberg 2008) Insel-Verlag, Leipzig, 1916.
23. Busoni, Ferruccio. Kammer Fantasie über Bizets Carmen, (Notno izdanje). Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1948.
24. Busoni, Ferruccio. Klavierübung in 5 Teilen, "Lo stacato", (Notno izdanje). Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1921.
25. Busoni, Ferruccio. Letters To His Wife. Translated from the German by Rosamond Ley. Edward Arnold & Co, London, 1938.
26. Busoni, Ferruccio. On the Transcription of Bach's Organ-Works for the Pianoforte. Bach-Busoni Edition, First Appendix of Volume I, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1894.
27. Busoni, Ferruccio. The Essence of Music And Other Papers. Translated from the German by Rosamond Ley. Dover, New York, 1957.
28. Cardin, Michel. Ornamentation principles And examples, or "How I embellish an Angloise by Weiss". The London Manuscript unveiled, 2005

29. Cardin, Michel. The Late baroque lute Seen through S.L. Weiss. The London Manuscript unveiled. 2005
30. Cardin, Michel. The slur concept in the late Baroque lute tablatures. The London Manuscript unveiled. 2005.
31. Colton, Glenn David. The Art of Piano Transcription as Critical Commentary. Thesis, Mc. Master University Hamilton, Ontario, 1992.
32. Crawford, Tim. Sylvius Leopold Weiss, предео са немачког Antun Mrzlečki. Osijek, 28. 11. 2010. <https://lutnja.net/weiss-i-bach/weiss/l-s-weiss/>
33. Crispin, Judith Michelle. The Esoteric Musical Tradition of Ferruccio Busoni and its Reinvigoration in the Music of Larry Sitsky: The Operas Doktor Faust and The Golem. Edwin Mellen Press, New York, 2007.
34. Далхаус, Карл. Естетика музике. превод Вера Остојић, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада 1992.
35. Dent, Edward J. Ferruccio Busoni. Oxford University Press, London, 1974.
36. Ернандес, Хосе. Мартин Фиеро. “Багдала”, Крушевац, 1975.
37. Fabrikant, Marina. Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis. Thesis, University of Nebraska-Lincoln, 2006.
38. Fang, I-Jen. An Introspective Analysis of Two Marimba Works, Reflections on the Nature of Water by Jacob Druckman and Velocities by Joseph Schwantner, Together With Three Recitals of Selected Works by Keiko Abe, Christopher Deane, Peter Klatzow, Wayne Siegel, Gitta Steiner, and Others. DMA Thesis, University of North Texas, 2005.
39. Fisk, Josiah (Editor). Composers On Music: Eight Centuries of Writings. Northeastern University Press, Boston, 2000.
40. Focht Ivan. Savremena estetika muzike. Nolit, Beograd, 1980.
41. Forget Daniel, Guy Grangereau. Tablatures et partitions pour le luth baroque. Le Luth Doré, Paris, 2015.
42. Gamboa, Norman. Analytical and Historical Considerations of the Ballet “Estancia” by Argentinean Composer Alberto Ginastera. Academia.edu

43. Gaviria, Carlos A. Alberto Ginastera and the Guitar Chord: an Analytical Study. Thesis, University of Nort Texas, 2010.
44. Ginastera, Alberto. Estancia Op8. (Notno izdanje, orkestarske partiture). Boosey & Hawkes, 1941.
45. Ginastera, Alberto. Estancia Op8. (Notno izdanje, klavirski izvod аутора). Boosey & Hawkes,
46. Grimes, David. Treasure of The Baroque, volume two. Mel Bay Publications, Inc, Pacific.Mo, 1992.
47. Habron, John. Music and Transcedence. Ashgate, 2015.
48. Ho, Tzu-Hwa. Opera Transcribed for Piano—Four Approaches. Doctor of Musical Arts thesis, University of Kansas, 2014.
49. Joice Patch, Betty. The Tausig And Busoni Piano Transcriptions of J. S. Bach’s Toccata and Fugue in d-minor for Organ. Thesis, University of Texas at Austin, 1969.
50. Кнежевић, Станислав. Музика и инструменти. Градска библиотека Карло Бијелицки Сомбор, Градски музеј Сомбор, 2011.
51. Knyt, Erinn Elizabeth. Approaching the Essence of Music. University of Massachussets, 2016.
52. Knyt, Erinn Elizabeth. Between Composition and Transcription: Ferruccio Busoni and Music Notation. University of California, 2017.
53. Knyt, Erinn Elizabeth. Ferruccio Busoni and the “Halfness” of Frederic Chopin. University of California, 2017.
54. Knyt, Erinn Elizabeth. Ferruccio Busoni And The Onology of The Musical Work: Permutations And Possibilities. Stanford University, Stanford, 2010.
55. Knyt, Erinn Elizabeth. “How I Compose”: Ferruccio Busoni’s Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process. University of California, 2017.
56. Kogan, Grigory. Busoni as Pianist. Translated by Svetlana Belsky. University of Rochester Press, New York, 2010.
57. Kohoutek, Ctirad. Tehnika komponovanja u muzici XX veka, preveo Dejan Despić. FMU, Beograd 1984.

58. Либерман, Јевгениј Јаковљевич. Рад на усавршавању клавирске технике, превод мр. Саша Стојановић. Нови дани, Београд, 2001.
59. Levin, Josif Arkadijevič. Principi sviranja na klaviru. Studio Lirika, Beograd, 2016.
60. Lim, Rira. A comparison of Ferruccio Busoni's two original piano compositions, Indianische Fantasie for piano and orchestra, Op.44, and Indianisches Tagebuch Book I. Doctor of Musical Arts thesis, University of North Texas 2009.
61. Midleton, Roeboyd Hugh. Three Perspectives of The Art of Ferruccio Busoni as Exemplified by The Toccata, Carmen Fantasy, and Transcription of List's Mephisto, Waltz, (Dissertation). Denton, Texas, 1981.
62. Müllemann, Norbert. Preface: Bach-Busoni Chaconne d-moll. Edition Urtext, 2013.
63. Neigaus, Genrih. O umetnosti sviranja na klaviru. Studio Lirika, Beograd, 2005.
64. Neu, Ulrike, Silvius Leopold Weiss (1686 – 1750). <https://lutnja.net/weiss-i-bach/weiss/>
65. Noad, Frederick. The Baroque Guitar. Ariel Publications, New York, London, Tokyo, Sidney, Conogne, 1974.
66. Обрадовић, Александар. Увод у оркестрацију,. ФМУ, Београд, 1997.
67. Перичић, Властимир и Душан Сковран. *Наука о музичким облицима*. Шесто допуњено издање. Београд, Универзитет уметности, 1986.
68. Palmquist, Jonathan. Minimalism in Percussion: A Comparative Analysis of Nagoya Marimbas by Steve Reich, Observations by Tristan Perich, and Velocities by Joseph Schwantner. Thesis, California State University, Northridge, 2015.
69. Peričić, Vlastimir. Višejezični rečnik muzičkih termina. SANU, Zavod za udžbenike, Beograd, 1997.
70. Pfitzner, Hans. Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Minhen, 1920.
71. Popović - Mladenović, Tijana. Muzičko pismo. FMU, Beograd, 2015.
72. Raessler, Daniel Marcus. Ferruccio Busoni as Experimental Keyboard Composer in Theory and Practice. Thesis (Ph.D) University of California, Santa Barbara, 1976.
73. Rimsky-Korsakov, Nikolay. Principles of Orchestration. Translation - Edward Agate (1880–1940). Dover Publications, New York, 1964.

74. Roberge, Marc-André. *The Busoni Network and The Art of Creative Transcription*. Canadian University Music Society, 1991.
75. Сковран, Душан, Перичић, Властимир. *Наука о музичким облицима*. ФМУ, Београд, 1977.
76. Суботић, Дејан. “Специфичности интерпретативног приступа транскрипцијама у односу на приступ оригиналним делима у француској литератури за клавирски дуо на прелазу из XIX у XX век”. Докторски уметнички пројекат, Београд, ФМУ, 2010.
77. Satoh, Toyohiko. *Škola za baroknu lutnju*, prevod fra Antun Mrzlečki. OFMCap, 1987.
78. Schittenhelm, Vânia. *The Dangerous Issue of Modern Music in the Controversy Between Busoni and Pfitzner*. University of London, 1997.
79. Schlegel, Andreas, Joachim Lüdtke. *Die Laute in Europe 2. The Lute Corner*, Innsbruck, 2011.
80. Schuman, Clara, Johannes Brahms. *Briefe aus dem Jahren 1853-1896*. Braitkof&Härtel, Leipzig, 1927.
81. Schwantner, Joseph. “Velocities” - Authors Note. Rice Unnersity presents a program of works by Paul Cooper, Andre Jolivet, Richard Lavenda, Joseph Schwantner, Jaakko Waren, and Alec Wilder at Duncan Recital Hall, Houston, 1995.
82. Schwantner, Joseph. *Velocities*, (Notno izdanje). Helicon Music Corporation, 1990.
83. Schwartz-Kates, Deborah. *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. Routledge, New York, 2010.
84. Scialla, Carmen. *A Study of Ferruccio Busoni's Transcriptions of Six Organ Chorale Preludes by Johannes Brahms*. Louisiana State University, 1992.
85. Serrano, Renato. *Guidelines For Transcribing Baroque Lute Music For The Modern Guitar, Using Silvius Leopold Weiss'S Sonata 36 (From The Dresden Manuscript) As A Model*. Универзитет у Аризони, 2016.
86. Slotchiver, Jeni. “Ferruccio Busoni –The Six Sonatinas:An Artist’s Journey 1909-1920 – his language and his world”, *Musical Opinion Quarterly*, January-March 2016.
87. Stravinski, Igor. *Poteika glazbe*, prevod Tomislav Brlek. Algoritam, Zagreb, 2009.

88. Шобајић, Драган. Како се пише стручни рад. Београд, Факултет музичке уметности, 2007.
89. Šobajić, Dragan. Feručo Buzoni - pijanista. FMU, Beograd, 1987.
90. Šonberg, Harold. Veliki pijanisti. Prevela Gordana Trbojević. Nolit, Beograd, 1983.
91. Tadokoro, Mai. Preparation Strategies in Percussion for the Music of J. S. Bach, Joseph Schwantner, and Iannis Xenakis. DMA Thesis, University of Kansas, 2014.
92. Uzelac, Milan. Filozofija muzike. Novi Sad, 2005. ([www.uzelac.eu](http://www.uzelac.eu))
93. Веселиновић - Хофман, Мирјана. Пред музичким делом. Завод за уџбенике, Београд, 2007.
94. Веселиновић - Хофман, Мирјана. Фрагменти о музичкој постмодерни. Матица српска, Нови Сад, 1997.
95. Ward, Catherine E. Epic of the Gaucho. University of Buenos Aires Press, 2007.
96. Weiss, Sylvius Leopold. Sonate SW34, re-mineur, (Notno izdanje). Preveo sa tablature - Jean Daniel Forget. Manuscript de Dresde D-D12841
97. Weiss, Sylvius Leopold. Sonate SW34, re-mineur, (Tabulatura) Manuscript de Dresde D-D12841
98. Wittgenstein, Paul. School For the Left Hand (notno izdanje). Universal Edition, Vienna, 1957.
99. Zatkalik, Miloš, Milena Medić i Smiljana Vasić. Muzička analiza. Elektronski izvor - verzija 1. Beograd , Clio, 2003.

## ПРИЛОЗИ

**ПРИЛОГ БР. 1**

**ЈОЗЕФ ШВАНТНЕР (*JOSEPH SCHWANTNER 1943 -*) - ЈУЛИЈА БАЛ: -  
КЛАВИРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА “VELOCITIES” (*БРЗИНЕ*) ЗА СОЛО  
МАРИМБУ**

- ⋯ (m.p.) = middle pedal
- (f.p.) = full sustain pedal
- (1/4) = one-fourth pedal
- (1/2) = half pedal

## Velocities

Joseph Schwantner  
Julija Bal

Piano

Measures 1-2: *sf* *p* *sf* *p*

Measures 3-4: *sf* *fff* *(f.p.)*

Measures 5-6: *pp*

Measures 7-9: *fff* *pp* Mute *fff*

14

(1/2) (f.p.)

18

*p* *fff* *p*  
*mp* (f.p.) *mp*

20

*fff*  
*8vb* (f.p.)

24

*mp* *p*  
*mp* (m.p.)

26

28

*pp* *mf*

*mf*

30

1/4...

33

10/8

36

LH

38

*ff* *mp.*

1/2...

40

Musical score for measures 40-42. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The music features a sequence of chords and moving lines in both hands.

43

43 *mp* *pp*  
una corda & (f.p.)...

45

45 *ff* *8va* *LH* *ff* *ff*

48

48 *p* *pp* *mp* *p* *pp* *mp*  
1/2....

50

50 *p* *pp* *mp* *p* *pp* *mp*

52 *pp* *p* *pp* *mp*  
(f.p.) simile

54 *pp* *p* *p*  
> *p*

56 *mf*

57 *pp* *p* *p* *pp* *mp*  
(1/2)

59 *p* *pp* *mp* simile  
(1/2)

61 *poco a poco cresc.*

Musical score for measures 61-62. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in treble clef. Both staves have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 61 features a melodic line in the upper staff starting on G2 with an accent (>) and a descending sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Measure 62 continues the melodic line in the upper staff, starting on F2 with an accent (>) and descending: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lower staff continues the accompaniment. The instruction *poco a poco cresc.* is written above the second measure.

63

Musical score for measures 63-64. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in treble clef. Both staves have a key signature of two flats. Measure 63 features a melodic line in the upper staff starting on G2 with an accent (>) and descending: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Measure 64 continues the melodic line in the upper staff, starting on F2 with an accent (>) and descending: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lower staff continues the accompaniment.

65

Musical score for measures 65-66. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in treble clef. Both staves have a key signature of two flats. Measure 65 features a melodic line in the upper staff starting on G2 with an accent (>) and descending: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Measure 66 continues the melodic line in the upper staff, starting on F2 with an accent (>) and descending: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lower staff continues the accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

66 *f*

Musical score for measures 66-67. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats and a time signature of 12/8. Measure 66 features a melodic line in the upper staff starting on G4 with an accent (>) and descending: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Measure 67 continues the melodic line in the upper staff, starting on F4 with an accent (>) and descending: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lower staff continues the accompaniment. The instruction *f* is written below the first measure.

67

Musical score for measures 67-68. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats and a time signature of 12/8. Measure 67 features a melodic line in the upper staff starting on G4 with an accent (>) and descending: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Measure 68 continues the melodic line in the upper staff, starting on F4 with an accent (>) and descending: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lower staff continues the accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

68

70

72

74

76

12/8

12/8

77

Musical notation for measures 77-78. Measure 77 is a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. Measure 78 is a grand staff with treble and bass clefs and a 7/8 time signature. Both measures contain eighth-note patterns with accidentals.

78

8<sup>va</sup>-1

*ff* (*f.p.*)

Musical notation for measures 78-79. Measure 78 is a grand staff with treble and bass clefs and a 7/8 time signature. Measure 79 is a grand staff with treble and bass clefs and a 7/8 time signature. Both measures contain eighth-note patterns with accidentals. Dynamics include *ff* and *f.p.* An 8<sup>va</sup>-1 marking is present above the treble staff in both measures.

80

8<sup>va</sup>-1

*ff*

Musical notation for measures 80-81. Measure 80 is a grand staff with treble and bass clefs and a 7/8 time signature. Measure 81 is a grand staff with treble and bass clefs and a 7/8 time signature. Both measures contain eighth-note patterns with accidentals. Dynamics include *ff*. An 8<sup>va</sup>-1 marking is present above the treble staff in both measures.

82

*senza ped.*

*p* (*f.p.*)

Musical notation for measures 82-83. Measure 82 is a grand staff with treble and bass clefs and a 12/8 time signature. Measure 83 is a grand staff with treble and bass clefs and a 12/8 time signature. Both measures contain eighth-note patterns with accidentals. Dynamics include *p* and *f.p.* The instruction *senza ped.* is written below the first staff in measure 82.

84

*mp* *mf* *f*

Musical notation for measures 84-85. Measure 84 is a grand staff with treble and bass clefs and a 12/8 time signature. Measure 85 is a grand staff with treble and bass clefs and a 12/8 time signature. Both measures contain eighth-note patterns with accidentals. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.

87

*pp*

(1/2) simile

This system contains measures 87 and 88. The music is in 12/8 time. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a similar eighth-note pattern. A dynamic marking of *pp* is present. A bracket labeled (1/2) spans the first two measures, with the word *simile* written below it.

89

*p*

This system contains measures 89 and 90. The right hand has a more complex eighth-note pattern with some slurs and accents. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *p*.

91

*mp*

This system contains measures 91 and 92. The right hand continues with eighth-note patterns, including some slurs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *mp*.

93

*mf*

This system contains measures 93 and 94. The right hand features eighth-note patterns with slurs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The dynamic marking is *mf*.

95

*f*

This system contains measures 95 and 96. The right hand has a simpler eighth-note pattern. The left hand features a more active eighth-note accompaniment with some slurs. The dynamic marking is *f*.

96 *f* *f* *f* *f* *ff* *simile(1/2)*

98 *ff* *cresc.*

101 *ff* *poco a poco (f.p.)*

103 *ff*

105 *ff* *mf* *p* *leggiero* *mf*

108

*mp* *f* *mf*

111

*f* *mf*

113

*ff* *mp*

(1/2)

115

*mf*

simile(1/2)

117

*f*

118

*mp*  
(*f.p.*)

120

*ff* *p*

125

*mf* *f* *mf* *p*

129

*mf* *ff* *p* *simile*

133

*mf* *f* *mf* *p*

137

*mf* *ff* *ff*

*senza ped.*

141

*mp* LH

143

144

*mf*

145

*ff*

146

*f*

(1/4) *simile*

148

*simile*

*simile*

150

*mp*

(1/2) *simile*

*simile*

151

*f*

*senza ped.*

*f*

152

*mf*

(1/2) *simile*

*simile*

153 *ff* *p* *(\*)* \* upotrebiti istu pedalizaciju - vidi takt 130.

157 *mf* *ff* *p*

161 *mf* *f* *mf* *ff* *mp* *mf* *mp* *mf*

165 *mp* *mf* *mp*

167 *f* *mf*

169

Fl. *f*

8va

173

*p* *mp* *p* *mp* *pp*

(1/2)

176

Fl. *leggero*

178

*mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

*mf*

*simile*

182

*ff*

*senza ped.*

184

*mp*

*senza ped.* *simile*

(1/2)

186

188

*p* *p*

\* ista pedalizacija -takt 173

191

*p* *mf* *f* *mf* *p* *p*

196

*mf* *ff* *p* *p* *p*

200

*mf* *f* *mf* *p* *p* *p*

204

*f* *ff dim.*

209

*pp* mute

211

*p* *pp* *mp* *p* *pp* *mp* simile

213

*p* *mp* *p* *mf*

215

Musical score for measures 215-216. The system consists of two staves. Measure 215 is in 7/8 time with a dynamic of *mp*. Measure 216 is in 12/8 time with a dynamic of *p*. The key signature has two flats.

217

Musical score for measures 217-218. The system consists of two staves. Measure 217 is in 7/8 time with a dynamic of *mf*. Measure 218 is in 12/8 time with dynamics of *mp* and *f*. The key signature has two flats.

219

Musical score for measures 219-220. The system consists of two staves. Measure 219 is in 12/8 time with a dynamic of *mf*. Measure 220 is in 7/8 time with dynamics of *f*, *mf*, and *ff*. The key signature has two flats.

221

Musical score for measures 221-223. The system consists of two staves. Measure 221 is in 7/8 time with dynamics of *f* and *mf*. Measure 222 is in 12/8 time with a dynamic of *ff*. Measure 223 is in 7/8 time with a dynamic of *f*. The key signature has two flats.

224

Musical score for measures 224-226. The system consists of two staves. Measure 224 is in 7/8 time with a dynamic of *ff*. Measure 225 is in 12/8 time with a dynamic of *f*. Measure 226 is in 7/8 time with dynamics of *mf* and *ff*. The key signature has two flats.

senza ped.

227

*f* *mf* *ff* *f* *mf* *ff*

(1/2) *senza ped.*

229

*f* *mf* *ff* *f* *mf* *ff*

(1/2) *senza ped.*

231

*f* *ff* *f* *ff*

(f.p.) *senza ped.*

233

*f* *ff* *f* *ff*

(f.p.)

235

*pp* *mp* *pp* *mf*

(1/4)(frequently changing)

239

*< p* *pp* *f*

242

*pp* *f* *(f.p.)* *subito p* *muta*

247

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

252

*molto staccato* *senza ped.* *pp*

257

*p* *pp*

262

265

267

271

277

283

Musical score for measures 283-284. The system consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The time signature is 7/8. The key signature has two flats. Dynamics include *p*, *mp*, and *mp*. There are slurs and hairpins across the measures.

285

Musical score for measures 285-287. The system consists of two staves. The left staff is in treble clef and the right staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has two flats. Dynamics include *mf* and *mp*. There are slurs and hairpins across the measures. A *(f.p.)* marking is present in the first measure.

288

Musical score for measures 288-290. The system consists of two staves. The left staff is in treble clef and the right staff is in bass clef. The time signature is 12/8. The key signature has two flats. Dynamics include *f* and *ff*. There are slurs and hairpins across the measures. A *(1/4)* marking is present in the second measure.

291

Musical score for measures 291-293. The system consists of two staves. The left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The time signature is 12/8. The key signature has two flats. Dynamics include *f*. There are slurs and hairpins across the measures. A *senza ped.* marking is present in the second measure.

294

Musical score for measures 294-296. The system consists of two staves. The left staff is in treble clef and the right staff is in bass clef. The time signature is 12/8. The key signature has two flats. Dynamics include *fff*. There are slurs and hairpins across the measures. A *(1/4)* marking is present in the second measure.

296

299

302

305

310

*mp*

*p*

*senza ped.*

*sempre cresc.*

*pp*

*mute*

*(f.p.)*

*(8<sup>va</sup>)*

*(f.p.)*

*mf*

315 *fff* *espress.*  
*mf*  
*(f.p.)* *(1/4)*

319  
*simile pedal and articulation*

322  
*f*

325

329  
*ff*  
*(f.p.)*

333

*fff*  
*simile*  
8<sup>va</sup>  
8<sup>vb</sup>

336

339

8<sup>va</sup>  
8<sup>vb</sup>

341

*accel.*  
*fff*  
*simile*  
8<sup>va</sup>

344

347 **Presto**

350

354

## ПРИЛОГ БР 2

**СИЛВИУС ЛЕПОЛД ВАЈС (*SYLVIUS LEOPOLD WEISS 1687 - 1750*) - ЈУЛИЈА  
БАЛ (*1980 -*): - КЛАВИРСКА ТРАНСКРИПЦИЈА СОНАТЕ ЗА ЛАУТУ БР.34 У  
ДЕ-МОЛУ (*ДРЕЗДЕНСКИ МАНУСКРИПТ БР.5*), *SW 34 (SMITH 233-240)***

# SONATA

SW.34 (Dresden)

## PRELUDE

Sylvius Leopold Weiss  
Transcription - Julija Bal

Piano

6

11

16

20

25

Musical notation for measures 25-29. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

30

Musical notation for measures 30-34. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has some chords and quarter notes.

35

Musical notation for measures 35-40. This section is more complex, with dense chords and sixteenth-note patterns in the right hand.

41

Musical notation for measures 41-45. The right hand has a series of chords and eighth notes, leading to a final cadence.

ALLEMANDE

Piano

quasi slur

Measures 1-4. The right hand begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

5

Measures 5-8. The right hand continues with eighth and sixteenth notes, featuring slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent.

9

Measures 9-12. The right hand features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents. The left hand accompaniment continues.

13

Measures 13-16. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues.

17

Measures 17-20. The right hand continues with eighth and sixteenth notes, featuring slurs and accents. The left hand accompaniment continues.

21

25

29 *pp* <sup>\*q.s.</sup>

33 *mp*

37

41

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 21 through 48. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The first system (measures 21-24) features a steady eighth-note melody in the treble and a bass line with dotted rhythms. The second system (measures 25-28) shows a more active treble line with sixteenth-note patterns. The third system (measures 29-32) begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes a <sup>\*q.s.</sup> (quasi subito) marking over a melodic phrase. The fourth system (measures 33-36) features a *mp* (mezzo-piano) dynamic and includes accents over several notes. The fifth system (measures 37-40) continues the melodic development with some chromatic movement. The sixth system (measures 41-48) concludes with a more complex texture, including chords and sustained notes in the bass.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 45 to 65. It is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass line, often consisting of eighth or sixteenth notes. The treble line features more melodic and harmonic development, including various note values, rests, and dynamic markings such as accents and hairpins. Measure 45 begins with a treble staff starting on a half note and a bass staff with a quarter note. The piece concludes at measure 65 with a final chord in both staves.

COURANTE

Piano

The image displays a piano score for a piece titled "COURANTE". The score is written for piano and is in 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a piano dynamic marking. The first system (measures 1-5) features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The second system (measures 6-11) continues the melodic development with some chromaticism. The third system (measures 12-17) shows a more active bass line. The fourth system (measures 18-23) returns to a more melodic focus in the treble. The fifth system (measures 24-25) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

30

Musical notation for measures 30-35. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

36

Musical notation for measures 36-41. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bass clef accompaniment features chords and rests.

42

Musical notation for measures 42-46. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The melody includes slurs and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

47

Musical notation for measures 47-51. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The melody features slurs and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

52

Musical notation for measures 52-56. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The melody includes slurs and accents. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

57

Musical notation for measures 57-61. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The left staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes, including rests and a double bar line at the end of measure 61.

62

Musical notation for measures 62-66. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The left staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes, including rests and a double bar line at the end of measure 66.

67

Musical notation for measures 67-70. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The left staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes, including rests and a double bar line at the end of measure 70.

71

Musical notation for measures 71-75. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The left staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes, including rests and a double bar line at the end of measure 75.

76

Musical notation for measures 76-80. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The left staff (bass clef) contains a bass line with quarter and eighth notes, including rests and a double bar line at the end of measure 80.

BOUREE

Piano

6

11

16

21

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 26 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 27 continues the melodic line with a slur. Measure 28 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 29 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 30 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 31 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 32 continues the melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 33 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 34 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 35 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 36 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 37 continues the melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 38 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 39 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 40 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes.

41

Musical notation for measures 41-45. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 41 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 42 continues the melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 43 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 44 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 45 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes.

46

Musical notation for measures 46-50. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 46 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 47 continues the melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 48 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 49 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes. Measure 50 has a melodic line with a slur and a bass line with quarter notes.

51

Musical notation for measures 51-55. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and quarter notes in the right hand.

56

Musical notation for measures 56-60. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef continues with quarter notes D5, E5, and F5. The bass clef accompaniment maintains the eighth-note pattern in the left hand and quarter notes in the right hand.

61

Musical notation for measures 61-66. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef features a sequence of quarter notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef accompaniment continues with the eighth-note pattern in the left hand and quarter notes in the right hand.

67

Musical notation for measures 67-71. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The bass clef accompaniment continues with the eighth-note pattern in the left hand and quarter notes in the right hand.

72

Musical notation for measures 72-76. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The bass clef accompaniment continues with the eighth-note pattern in the left hand and quarter notes in the right hand.

77

Musical notation for measures 77-81. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 77 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 78 continues the melodic line with a slur. Measure 79 has a melodic line with a slur and a bass line with chords. Measure 80 features a complex chordal texture in both staves. Measure 81 ends with a melodic line in the treble and a bass line with chords.

82

Musical notation for measures 82-86. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 82 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 83 continues the melodic line with a slur. Measure 84 has a melodic line with a slur and a bass line with chords. Measure 85 features a complex chordal texture in both staves. Measure 86 ends with a melodic line in the treble and a bass line with chords.

87

Musical notation for measures 87-92. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 87 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 88 continues the melodic line with a slur. Measure 89 has a melodic line with a slur and a bass line with chords. Measure 90 features a complex chordal texture in both staves. Measure 91 ends with a melodic line in the treble and a bass line with chords. Measure 92 continues the melodic line with a slur.

93

Musical notation for measures 93-97. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 93 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 94 continues the melodic line with a slur. Measure 95 has a melodic line with a slur and a bass line with chords. Measure 96 features a complex chordal texture in both staves. Measure 97 ends with a melodic line in the treble and a bass line with chords.

98

Musical notation for measures 98-102. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 98 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 99 continues the melodic line with a slur. Measure 100 has a melodic line with a slur and a bass line with chords. Measure 101 features a complex chordal texture in both staves. Measure 102 ends with a melodic line in the treble and a bass line with chords.

104

Musical score for measures 104-108. The score is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

109

Musical score for measures 109-110. Measure 109 features a whole rest in both staves. Measure 110 features a whole rest in the right hand and a whole note chord in the left hand. The score ends with a double bar line.

MENUET I

Piano

7

13

18

23

*p*

*f*

*mp*

28

33 *f*

38

This musical score consists of three systems of piano notation. The first system, starting at measure 28, features a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system, starting at measure 33, is marked with a forte (*f*) dynamic. It shows a more complex texture with sixteenth-note runs in the left hand and sustained chords in the right hand. The third system, starting at measure 38, continues the melodic and harmonic development, ending with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

# SARABANDE

Piano

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-6) begins with a treble staff containing a series of chords and a melodic line, and a bass staff with a steady accompaniment. The second system (measures 7-12) continues the melodic development in the treble and the accompaniment in the bass. The third system (measures 13-18) shows further melodic elaboration and harmonic support. The fourth system (measures 19-24) features a more active treble line with some slurs and a consistent bass accompaniment. The fifth system (measures 25-28) concludes the piece with a final melodic phrase in the treble and a concluding bass line, including a triplet in the final measure.

31

3 3 3 3 3

*ppp*

This system contains measures 31 through 36. The right hand features a melodic line with five groups of triplets. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A dynamic marking of *ppp* is present in measure 35.

37

*tr* *mp*

This system contains measures 37 through 42. The right hand has a melodic line with trills in measures 39 and 40. The left hand continues with quarter notes. A dynamic marking of *mp* is shown in measure 41.

43

7 3 3 3 3

This system contains measures 43 through 46. The right hand features a melodic line with a grace note in measure 43 and four groups of triplets. The left hand has a bass line of quarter notes.

47

3 3 3

This system contains measures 47 through 50. The right hand has a melodic line with three groups of triplets. The left hand has a bass line of quarter notes. The system concludes with a double bar line.

MENUET II

Piano

*f*

7

*pp*

13

*f*

20

*f*

26

*p* *ppp*

33

Musical score for measures 33-38. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with many beamed notes and rests. The treble staff has a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values.

39

Musical score for measures 39-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with a similar texture to the previous system. The treble staff has a melodic line with many beamed notes, and the bass staff provides a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line.

GIGUE

Piano

6

12

18

24

29

Musical notation for measures 29-34. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with various accidentals, including a sharp sign. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

35

Musical notation for measures 35-40. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

41

Musical notation for measures 41-46. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

47

Musical notation for measures 47-51. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

52

Musical notation for measures 52-56. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines.

57

Musical notation for measures 57-61. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex melodic line in the treble clef with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the bass clef. Measure 61 ends with a fermata over a whole note chord.

62

Musical notation for measures 62-66. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The music continues with intricate melodic patterns in the treble clef and a steady accompaniment in the bass clef. Measure 66 ends with a fermata over a whole note chord.

67

Musical notation for measures 67-72. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The music features a highly active treble clef with many accidentals and a bass clef accompaniment. Measure 72 ends with a fermata over a whole note chord.

73

Musical notation for measures 73-76. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. Measures 73 and 74 are mostly rests in both staves. Measures 75 and 76 feature a final melodic phrase in the treble clef and a bass clef accompaniment, ending with a fermata over a whole note chord.

**ПРИЛОГ БР.3**

**АЛБЕРТО ГИНАСТЕРА (*ALBERTO EVARISTO GINASTERA 1916 -1983*) - ЈУЛИЈА**

**БАЛ: - ТРОСТАВАЧНА ПАРАФРАЗА-ФАНТАЗИЈА НА ТЕМЕ ИЗ БАЛЕТА**

**“ESTANCIAS”**



----- - middle pedal  
\_\_\_\_\_ - sustain pedal

# I LOS TRABAJADORES

A.Ginastera/J.Bal

Narrator / performer: Cada cual a trabajar !

Piano

The first system of the piano score consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) begins with a whole rest for three measures, followed by a series of chords with eighth-note patterns. The left-hand staff (bass clef) features a rhythmic pattern of eighth notes in the first three measures, followed by chords with eighth-note patterns. Pedal markings include 'm.ped.' and 'ped.' with dashed lines indicating their duration.

The second system of the piano score continues the piece. The right-hand staff has a melodic line with eighth-note patterns and chords. The left-hand staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A 'pedal simile' marking is present at the beginning of the system, and an '8<sup>va</sup>' marking is used for an octave shift in the bass line.

The third system of the piano score continues the piece. The right-hand staff has a melodic line with eighth-note patterns and chords. The left-hand staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. An '8<sup>va</sup>' marking is used for an octave shift in the bass line.

16 *ff*

20 *8vb*

25 *mf*

30 *mp*

35

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 16-19) features a *ff* dynamic and includes an *8vb* marking in the bass line. The second system (measures 20-24) continues the *ff* dynamic and also includes an *8vb* marking. The third system (measures 25-29) changes to a *mf* dynamic. The fourth system (measures 30-34) changes to a *mp* dynamic. The fifth system (measures 35-38) continues with the *mp* dynamic. The music consists of complex chordal textures in the right hand and rhythmic patterns in the left hand.

40

*mf*

45

*8va*

*f*

*p*

*p*

50

*p*

*p*

55

*p*

*p*

This musical score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 60 with a forte (*ff*) dynamic. The right hand features dense, multi-measure chords with upward-pointing stems, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system begins at measure 64, continuing the dense chordal texture in the right hand. The third system starts at measure 69, showing a continuation of the complex harmonic structure. The fourth system begins at measure 74, maintaining the intricate chordal patterns. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for piano, measures 78-97. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings such as *mf* and *ff*. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 78-81) features a complex texture with many sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system (measures 82-86) continues this texture, with a *mf* marking at measure 82. The third system (measures 87-91) shows a change in texture, with more sustained chords and a more active bass line. The fourth system (measures 92-97) features a *ff* marking at measure 92 and a more complex, rhythmic texture in both hands. The score concludes with a final chord in measure 97.

102 *pp*

105

108 *mf*

111 *sf* \*cluster

114 *f*

117 *ff* *p*

Detailed description of the musical score: The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef).  
 - System 1 (measures 102-104): Bass line is a steady eighth-note pattern. Treble clef has rests in measures 102 and 103, followed by a melodic line in measure 104.  
 - System 2 (measures 105-107): Treble clef has melodic lines with trills and triplets. Bass line continues the eighth-note pattern.  
 - System 3 (measures 108-110): Treble clef has melodic lines with trills. Bass line continues the eighth-note pattern.  
 - System 4 (measures 111-113): Treble clef has melodic lines with trills and triplets. Bass line continues the eighth-note pattern. Measure 111 has a cluster of notes in the bass clef.  
 - System 5 (measures 114-116): Treble clef has melodic lines with trills and triplets. Bass line continues the eighth-note pattern.  
 - System 6 (measures 117-119): Treble clef has chords and melodic lines. Bass line continues the eighth-note pattern. Measure 117 has a cluster of notes in the bass clef.

121

121

126

126

130

130

135

135

*ff*

8vb

140

140

8vb-

145

145

8vb-

151

151

156

156

161

161

167

Musical score for measures 167-171. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 167 features a complex chordal texture in the right hand with many accidentals, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The separate bass staff contains a few notes in the lower register.

172

Musical score for measures 172-176. The right hand continues with complex chords and melodic fragments, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment. The separate bass staff remains mostly empty.

177

Musical score for measures 177-181. The right hand features a melodic line with a dotted half note in measure 177, followed by chords. The left hand continues with eighth notes. The separate bass staff has some notes in measures 177-181.

*Qua*-----

182

Musical score for measures 182-186. The right hand has a melodic line with a dotted half note in measure 182, followed by eighth notes. The left hand continues with eighth notes. The separate bass staff has some notes in measures 182-186.

187

*mp*

*sf* \* clap with castanet

193

*mf*

198

204

*mf*

*mf*

Musical score for piano, measures 209-223. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (209, 214, 219, 223). The first system (measures 209-213) features a melody in the right hand with a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 214-218) includes dynamic markings of *pp* and *mp*. The third system (measures 219-222) and the fourth system (measures 223-226) continue the melodic and harmonic development. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

227

8va

230

8va

233 (8va)

8va

8<sup>va</sup>

236

8<sup>va</sup>

238

(8<sup>va</sup>)

240

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

243 *8va*-----, *8va*-----, *8va*-----

247 *8va*-----, *8va*-----, *8va*-----

250 *8va*-----, *8va*-----, *8va*-----

254 *8va*

Musical score for measures 254-258. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line features a melodic line with a slur over measures 254-255 and a fermata over measure 256. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands. A dashed line labeled *8va* spans the vocal line. A bracket under the piano accompaniment indicates a phrase from measure 254 to 258.

259 *8va*

Musical score for measures 259-263. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has a melodic line with a slur over measures 259-260 and a fermata over measure 261. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands. A dashed line labeled *8va* spans the vocal line. A bracket under the piano accompaniment indicates a phrase from measure 259 to 263.

264

Musical score for measures 264-268. The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has a melodic line with a slur over measures 264-265 and a fermata over measure 266. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands. A bracket under the piano accompaniment indicates a phrase from measure 264 to 268.

269

Musical score for measures 269-270. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 269 features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a half note chord. Measure 270 shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a melodic line of eighth notes. An *8<sup>va</sup>* marking is present above the treble staff in measure 270.

271

Musical score for measures 271-272. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 271 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a melodic line of eighth notes. Measure 272 shows a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. An *8<sup>vb</sup>* marking is present below the bass staff in measure 272.

273

Musical score for measures 273-274. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 273 features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 274 shows a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. An *(8<sup>vb</sup>)* marking is present below the bass staff in measure 273.

278

Musical score for measures 278-279. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 278 features a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. Measure 279 shows a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a melodic line of eighth notes. An *8<sup>va</sup>* marking is present above the treble staff in measure 279.

281

281

285

285

*f*

288

288

290

290

*f*

293

293

298

298

303

303

*ff*

303

*ff*

8vb

309

*ff*

8vb

314

*ff*

8vb

319

*p*

324

Musical score for measures 324-328. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

329

Musical score for measures 329-333. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment remains consistent with the previous system.

334

Musical score for measures 334-337. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment continues.

338

Musical score for measures 338-341. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The treble staff has a prominent chordal texture with repeated notes. The bass staff accompaniment continues.

342

Musical score for measures 342-346. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). A dynamic marking of *p* (piano) is present in the treble staff at measure 342. The melody in the treble staff is more active with eighth and sixteenth notes.

347

Musical score for measures 347-351. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment concludes the system.

Musical score for piano, measures 352-365. The score is written in treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (352, 357, 361, 365). The first system (measures 352-356) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 357-360) includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The third system (measures 361-364) continues the melodic and bass lines. The fourth system (measures 365-368) features a fortissimo (*f*) dynamic marking and includes a section with a double bar line and a repeat sign, followed by a section with a double bar line and a repeat sign. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

369

369

*f* *f*

8vb

This system contains five measures of music. The upper staff features dense chordal textures with various accidentals. The lower staff has a bass line with notes and rests, including an 8vb marking. Dynamics *f* are indicated in the second and third measures.

374

374

*ff*

8vb

This system contains five measures of music. The upper staff continues with complex chordal patterns. The lower staff features a bass line with notes and rests, including an 8vb marking. A dynamic of *ff* is present in the fifth measure.

380

380

*ff*

8vb

This system contains five measures of music. The upper staff shows dense chordal textures. The lower staff has a bass line with notes and rests, including an 8vb marking. A dynamic of *ff* is indicated in the second measure.

385

Musical score for measures 385-388. The right hand features a sequence of chords with a melodic line on top. The left hand plays a steady bass line of chords.

389

*8va*

Musical score for measures 389-392. The right hand has chords with an *8va* marking. The left hand continues with a bass line.

393

Musical score for measures 393-396. The right hand has chords with a sharp sign. The left hand has a bass line.

397

*\*cluster*

Musical score for measures 397-400. The right hand has sparse notes. The left hand has a complex cluster of notes marked with asterisks.

## II

### LA NOCHE

Piano

Aqui me pongo a cantar  
 al compas de la viguela  
 que el hombre que lo desvela  
 una pena extraordinaria  
 como la ave solitaria  
 con el cantar se consuela

Yo he conocido esta tierra  
 en que el pasiano vivia  
 y su rancito tenia  
 y sus hijos y mujer...  
 era una delicia ver  
 como passaban los dias

16

17

ponavljati koliko je potrebno

mp

20

mp

24

pp 3 3 pp 3 mp

28

ppp mp mp f

VOKAL: HM

\*oznacene grupe u desnoj ruci kombinovati po slobodnoj volji

33

36

VOKAL: A

37

38

39

\*vokal prati intonaciju i trajanje grupe u desnoj ruci. Ne izdvaja se vec prati boju klavirskog tona

40

Musical notation for measures 40-41. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 40 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. Measure 41 continues the pattern with some chromatic movement in the treble staff.

41

Musical notation for measures 41-42. Measure 41 shows a treble staff with a sequence of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 42 continues the sequence, with some chromatic changes in the treble staff.

42

Musical notation for measures 42-43. Measure 42 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a consistent eighth-note accompaniment. Measure 43 continues the pattern, ending with a quarter rest in the treble staff.

43

Musical notation for measures 43-44. Measure 43 shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 44 continues the sequence, ending with a quarter rest in the treble staff.

44

Musical notation for measures 44-45. Measure 44 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 45 shows a treble staff with a whole rest and a bass staff with a whole note chord consisting of a triad (F#, A, C).

46

Musical score for measures 46-50. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with chords marked with # and natural signs.

51

Musical score for measures 51-52. The right hand has a dense sixteenth-note texture, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *pp* is present.

52

Musical score for measures 52-53. The right hand continues with a dense sixteenth-note texture, and the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

53

Musical score for measures 53-54. The right hand continues with a dense sixteenth-note texture, and the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

54

Musical score for measures 54-55. The right hand continues with a dense sixteenth-note texture, and the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment, ending with a double bar line.

55 *ff*

Measures 55-56: Treble clef, 6/8 time signature. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with beamed pairs. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *ff* is present.

57

Measures 57-58: Continuation of the rhythmic pattern from the previous system.

59

Measures 59-60: Continuation of the rhythmic pattern. The key signature changes to two sharps (F# and C#) at the beginning of measure 59.

61 *p*

Measures 61-64: Continuation of the rhythmic pattern. The dynamic marking *p* appears at the end of measure 61. The right hand has a final melodic flourish in measure 64.

65 \*mute

Measures 65-68: Treble clef, 6/8 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with 'x' marks above the notes, indicating muted strings. The dynamic marking *\*mute* is present.

70

Musical score for measures 70-74. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The left staff has a bass clef and contains a bass line with a 'mute' instruction at the beginning. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

75

Musical score for measures 75-79. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The left staff has a bass clef and contains a bass line. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

80

Musical score for measures 80-81. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The left staff has a bass clef and contains a bass line. The dynamic marking *mf* is present in both staves. The measure number 80 is written above the first measure of the right staff.

82

Musical score for measures 82-83. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The left staff has a bass clef and contains a bass line. The dynamic marking *mf* is present in both staves. The measure number 82 is written above the first measure of the right staff.

84

Musical score for measures 84-85. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The left staff has a bass clef and contains a bass line. The dynamic marking *mf* is present in both staves. The measure number 84 is written above the first measure of the right staff.

86

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

This system contains measures 86 and 87. The right-hand part (treble clef) features a continuous eighth-note triplet pattern. The left-hand part (bass clef) has a more complex rhythmic pattern with some rests. Dynamic markings include accents (>) and a hairpin crescendo. The system is marked with 8<sup>va</sup> at the top right and 8<sup>vb</sup> at the bottom right.

88

8<sup>va</sup>

This system contains measures 88 and 89. The right-hand part continues with eighth-note triplets. The left-hand part features a sequence of chords and moving lines. Dynamic markings include accents (>) and a hairpin crescendo. The system is marked with 8<sup>va</sup> at the top right.

90

8<sup>va</sup>

This system contains measures 90 and 91. The right-hand part continues with eighth-note triplets. The left-hand part features a sequence of chords and moving lines. Dynamic markings include accents (>) and a hairpin crescendo. The system is marked with 8<sup>va</sup> at the top right.

92

8<sup>va</sup>

This system contains measures 92 and 93. The right-hand part continues with eighth-note triplets. The left-hand part features a sequence of chords and moving lines. Dynamic markings include accents (>) and a hairpin crescendo. The system is marked with 8<sup>va</sup> at the top right.

8<sup>va</sup>-

93

Musical notation for measures 93-94. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, starting on a high register indicated by an 8<sup>va</sup> marking. The bass staff contains a bass line with quarter notes. A dashed line above the treble staff indicates the 8<sup>va</sup> register.

8<sup>va</sup>-

94

Musical notation for measures 94-95. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, starting on a high register indicated by an 8<sup>va</sup> marking. The bass staff contains a bass line with quarter notes. A dashed line above the treble staff indicates the 8<sup>va</sup> register. A '7' is written below the treble staff in the second measure.

8<sup>va</sup>-

95

Musical notation for measures 95-96. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, starting on a high register indicated by an 8<sup>va</sup> marking. The bass staff contains a bass line with quarter notes. A dashed line above the treble staff indicates the 8<sup>va</sup> register.

8<sup>va</sup>-

96

Musical notation for measures 96-97. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, starting on a high register indicated by an 8<sup>va</sup> marking. The bass staff contains a bass line with quarter notes. A dashed line above the treble staff indicates the 8<sup>va</sup> register.

8<sup>va</sup>-

97

Musical notation for measures 97-98. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, starting on a high register indicated by an 8<sup>va</sup> marking. The bass staff contains a bass line with quarter notes. A dashed line above the treble staff indicates the 8<sup>va</sup> register.

98

Musical notation for measures 98-99. Measure 98 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a series of quarter notes. Measure 99 continues the treble clef melody with eighth notes and the bass clef accompaniment with quarter notes. A fermata is placed over the final note of measure 99 in the treble clef.

99

Musical notation for measures 99-100. Measure 99 shows a treble clef with a complex eighth-note pattern and a bass clef with a series of quarter notes. Measure 100 continues the treble clef melody and the bass clef accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 100 in the treble clef.

100

Musical notation for measures 100-101. Measure 100 features a treble clef with a complex eighth-note pattern and a bass clef with a series of quarter notes. Measure 101 continues the treble clef melody and the bass clef accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 101 in the treble clef.

101

Musical notation for measures 101-102. Measure 101 features a treble clef with a complex eighth-note pattern and a bass clef with a series of quarter notes. Measure 102 continues the treble clef melody and the bass clef accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 102 in the treble clef.

102

Musical score for measures 102-104. The piece is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the right hand consists of eighth notes, with a trill-like figure in measure 104. The bass line features a sequence of triplets of eighth notes. Dynamic markings include *8<sup>va</sup>* and *8<sup>vb</sup>*. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

103

Musical score for measures 105-107. The piece is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand contains sixteenth-note patterns, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. Chordal markings 'A' are present in both hands. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

105

Musical score for measures 108-110. The piece is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand features a sequence of chords. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

# FINALE

LA DOMA

Piano

8<sup>va</sup>

*ff*

*mf*

\*cluster

5 (8<sup>va</sup>)

8<sup>vb</sup>

10

15

20

25

pp

Measures 25-28: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes. Bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *sf*.

29

Measures 29-32: Treble clef with chords and eighth notes. Bass clef with eighth-note accompaniment.

33

ff

Measures 33-37: Treble clef with chords and eighth notes. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff*.

38

ff

Measures 38-42: Treble clef with chords and eighth notes. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff*.

43

mp mp mp ff

Measures 43-46: Treble clef with chords and eighth notes. Bass clef with eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* and *ff*. A key signature change to two flats is indicated at the end.

Musical score for piano, measures 47-65. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings *mp* and *ff*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of five systems of music, each with a measure number at the beginning of the first staff. Measure 47 starts with a *mp* marking. Measure 52 is the first measure of the second system. Measure 56 is the first measure of the third system. Measure 60 is the first measure of the fourth system. Measure 65 is the first measure of the fifth system. The music features a variety of textures, including block chords, arpeggiated figures, and melodic lines. There are some markings in the bass staff, such as  $\times$  and  $\#$ , which likely indicate specific fingering or performance techniques.

70 *mf* *sf*

74

78 *ff*

83

88 *mp*

The image shows a piano score with five systems of music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 70-73) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 74-77) continues the melody and bass line. The third system (measures 78-82) shows a more complex texture with dense chords in the treble and a steady bass line. The fourth system (measures 83-87) continues the dense chordal texture. The fifth system (measures 88-91) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef.

92 *ff*

96

101

106

111

116

The image displays a page of piano sheet music, organized into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 92-95) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking and features a complex, dense texture of chords and moving lines. The subsequent systems (measures 96-116) show a more rhythmic and chordal texture, with a steady bass line and active treble accompaniment. The music concludes with a final cadence in the sixth system.

121

Musical notation for measures 121-125. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some chords with dots indicating grace notes.

126

Musical notation for measures 126-130. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The music continues with complex rhythmic patterns and chords.

131

Musical notation for measures 131-134. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The music continues with complex rhythmic patterns and chords.

135

Musical notation for measures 135-139. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The music continues with complex rhythmic patterns and chords.

140

Musical notation for measures 140-144. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The music continues with complex rhythmic patterns and chords.

145

Musical notation for measures 145-149. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The music continues with complex rhythmic patterns and chords.

151

*mf*

This system contains measures 151 through 155. The music is in a minor key with a 7/8 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the right hand in the fifth measure.

156

This system contains measures 156 through 160. The right hand consists of dense, block-like chords, while the left hand continues with a rhythmic eighth-note accompaniment. The key signature remains the same as in the previous system.

161

*cresc.*

This system contains measures 161 through 165. The right hand has a more active melodic line with eighth notes and some grace notes. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed above the right hand in the first measure.

166

*ff*

This system contains measures 166 through 170. The right hand features a complex texture with many beamed eighth notes. The left hand accompaniment is steady. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed above the right hand in the third measure.

170

*fff*

This system contains measures 170 through 174. The right hand continues with a dense texture of beamed eighth notes. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is placed above the right hand in the fourth measure. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

174

178

182

187

192

197 *8<sup>va</sup>*  
*sf*  
*pp*

201 *8<sup>va</sup>*

205 *ff*

210 *ff*

215



240

Musical score for measures 240-244. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat). The right hand features complex chordal textures with many notes beamed together, often with slurs. The left hand has a more rhythmic accompaniment with some slurs. A fermata is placed over the final measure of this system.

245

Musical score for measures 245-249. The system continues the grand staff notation. The right hand maintains the dense chordal texture, while the left hand provides a steady accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

250

Musical score for measures 250-255. The system continues the grand staff notation. The right hand features a *fff* (fortissimo) dynamic marking in the final measure. The left hand has a complex accompaniment with many notes beamed together. A fermata is placed over the final measure of this system.

256

Musical score for measures 256-260. The system continues the grand staff notation. The right hand has a complex texture with many notes beamed together. The left hand has a complex accompaniment with many notes beamed together. A fermata is placed over the final measure of this system.

**ПРИЛОГ БР. 4**

**ПРЕГЛЕД ВАРИЈАНТИ СРОДНИХ ЕЛЕМЕНАТА КЛАВИРСКЕ  
ТЕХНИКЕ ПО УЗОРУ НА УМЕТНИЧКУ ПРАКСУ ФЕРУЧА БУЗОНИЈА”**

## ПРИЛОГ IV

### Садржај

ПРИЛОГ БР. 4.....	249
1. ЕФЕКАТ “ОДЈЕКА” .....	252
2. СРЕДЊИ ПЕДАЛ.....	259
3. ВОЂЕЊЕ МЕЛОДИЈСКЕ ЛИНИЈЕ У СРЕДЊЕМ ГЛАСУ.....	266
4. УДВОЈЕНИ ПАСАЖИ У ОКТАВАМА.....	275
5. ИЗВОЂЕЊЕ ТРИ ИЛИ ВИШЕ ИНТЕРВАЛСКИ УДАЉЕНИХ МЕЛОДИЈА ПОМОЋУ БРЗИХ СКОКОВА РУКЕ - ОДНОСНО “ЕФЕКАТ ТРИ РУКЕ” ...	278
6. ПРИГУШИВАЊЕ “МУТИРАЊЕ” ЖИЦА ДЛАНОМ.....	287
7. ОКТАВНИ СКОКОВИ МЕЛОДИЈСКЕ ЛИНИЈЕ.....	290

ПРЕГЛЕД ВАРИЈАНТИ СРОДНИХ ЕЛЕМЕНАТА КЛАВИРСКЕ ТЕХНИКЕ У  
КОНЦЕРТНОМ ДЕЛУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА ПОД  
НАЗИВОМ “ИНТЕРПРЕТАТИВНО-КРЕАТИВНИ ПРИСТУП ФЕНОМЕНУ  
КЛАВИРСКЕ ТРАНСКРИПЦИЈЕ И ПАРАФРАЗЕ-ФАНТАЗИЈЕ ПО УЗОРУ  
НА УМЕТНИЧКУ ПРАКСУ ФЕРУЧА БУЗОНИЈА”

Преглед варијанти сродних елемената клавирске технике, настао је по узору на извођачку и педагошку праксу Феруча Бузонија, која је у основи имала специфичну рутину припреме музичког дела. Овај пијаниста је свирао завидно обиман репертоар на највишем извођачком нивоу, и сматрао је да је за поседовање ових квалитета заслужна његова посебна рутина при припреми клавирског дела. Главна карактеристика ове рутине, била је тежња да се приступ припреме композиције не ограничи само на решавање извођачких проблема унутар дате композиције, већ да обухвати и решавање свих сродних музичко-техничких проблема у читавом његовом репертоару.

Најбољи пример овакве праксе, пружају две његове збирке под називом Клавирска вежба. Бузони се у овим збиркама посветио појединим елементима извођачке технике са којима се често сусретао у свом репертоару. За разлику од уобичајеног приступа решавању музичко-техничких проблема кроз креирање посебних вежби за савладавање датих тешкоћа, Бузонијев приступ је неретко подразумевао да се претходно уочен и изолован проблем решава директно у унутар самих фрагмената датих композиција, разврставајући их према тешкоћама које се у њима јављају.

Овај кратак преглед сродних елемената клавирске технике који су се јавили у концертном делу пројекта, служи као пример овакве Бузонијеве праксе припреме музичког дела. Он обухвата седам различитих извођачких захтева

који су се нашли у већини композиција. Сваки фрагмент се састоји од делимично заокружене целине која представља вежбу за одређени технички проблем. Неке од вежби су настале и комбиновањем различитих фрагмената који се налазе у истој композицији. Њима су додати и фрагменти из збирке “12 Guitar Studies by Heitor Villa-Lobos transcribed for piano by Julija Bal”.

## 1. ЕФЕКАТ “ОДЈЕКА”

У овим фрагментима-вежбама, налазе се примери специфичног облика имитације, који због положаја у регистрима и ритмичке структуре дају утисак извођења “одјека”

### Јохан Себастијан Бах-Феручо Бузони Први фрагмент из Чаконе у де-молу

*Le seguenti 16 battute poco a poco sempre più cresc. ed animando il tempo*  
*Die folgenden 16 Takte nach und nach immer stärker und belebter*

*sempre stacc.*  
*poco marc.*  
*Ped. ogni battuta.*  
*Ped. zu jedem Takt.*  
*poco marc.*  
*ten.*



Жорж Бизе-Феручо Бузони Први фрагмент из композиције  
“Kammer-Fantasie über Bizets 'Carmen'”



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and notes with fingerings 2, 3, 4, 5, 3 above the notes. A trill-like passage follows, with fingerings 5 and 4 above the notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes with fingerings 4 and 1 3 below the notes.

Силвиус Леополд Вајс - Јулија Бал Менует из Сонате бр.34 у де-молу

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes and chords. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes and chords. The dynamic marking *f* is present at the beginning of the system.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes and chords. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes and chords. The dynamic marking *pp* is present at the beginning of the system.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes and chords. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes and chords. The dynamic marking *f* is present at the beginning of the system.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes and chords. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes and chords.

Musical score for piano, measures 26-39. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 26 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 27 has a pianissimo (*ppp*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata in measure 39.

Силвиус Леополд Вајс - Јулија Бал Фрагмент из Алеманде из Сонате бр.34  
у де-молу

Musical score for piano, measures 5-8. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 5 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata in measure 8.

13

Musical score for measures 13-16. The piece is in 3/4 time and G major. Measure 13 features a sixteenth-note triplet in the right hand and a steady eighth-note bass line. Measures 14-16 continue with similar rhythmic patterns, ending with a half-note chord in the right hand.

Хейтор Вила-Лобос - Јулија Бал Први фрагмент из Етиде бр. 9

30

Musical score for measures 30-33. Measure 30 begins with a piano rest (p) and a dynamic marking of *ppp*. The tempo is marked *A tempo*. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *ppp*.

31

Musical score for measures 31-34. The right hand features a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking at the end of measure 31. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

32

Musical score for measures 32-35. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

33 *A tempo* *ppp*

*mf* *pp* *p*

34

35

36

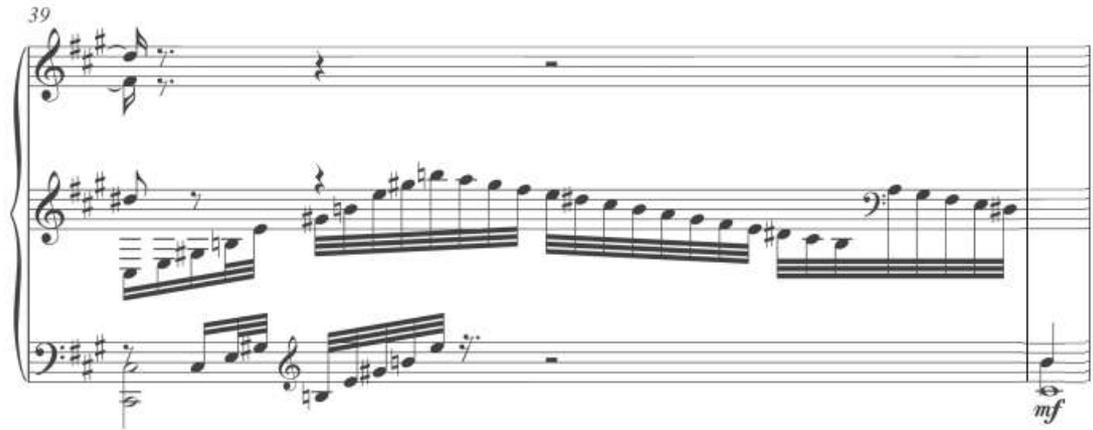
Musical score for measures 36-39. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 36 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. Measure 37 continues with similar patterns. Measure 38 shows a change in the bass line. Measure 39 concludes the system with a final chord.

37

Musical score for measures 40-43. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 40 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. Measure 41 continues with similar patterns. Measure 42 shows a change in the bass line. Measure 43 concludes the system with a final chord.

38

Musical score for measures 44-47. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 44 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. Measure 45 continues with similar patterns. Measure 46 shows a change in the bass line. Measure 47 concludes the system with a final chord.



## 2. СРЕДЊИ ПЕДАЛ

Овај део збирке фрагмената сконцентрисан је на употребу средњег педала. Бузони је много пажње придавао педализацији, и био је вешт у коришћењу средњег педала. Овај педал је користио најчешће употребљавајући лево стопало, како би му биле доступне и комбинације средњег и десног педала. У наведеним фрагментима, средњи педал је обележен са знаком (m.p. - middle pedal) који има задатак да задржи само одређене ноте док остале свирају независном артикулацијом.

### Јозеф Швантнер - Јулија Бал Први фрагмент из композиције “Velocities”



3

*sf* *p* *fff* *(fp)*

3

*sf* *p* *fff* *(fp)*

6

*pp*

10

*fff* *pp* Mute *fff*

14

*(1/2)* *(fp)*

18 *fff* *p* *(m.p.)* *(f.p.)* *(m.p.)* 8/16

20 *fff* *(f.p.)* 8/16 5/16 4/4

24 *mp* *(m.p.)* *fff* 8/16

Силвиус Леополд Вајс - Јулија Бал Фрагмент из става Буре, из Сонате  
бр. 34 у де-молу

36 37 38 39

41

m.p.

Алберто Хинастера - Јулија Бал Први фрагмент из става "Los  
trabajadores" из Фантазије-Парафразе на теме из балета "Estancia"

m.ped. ped.

6

6

pedal simile

8va

11

First system of a musical score. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The grand staff features complex chordal textures with many accidentals and some sixteenth-note passages. The separate treble staff contains sparse accompaniment. The bass staff has a melodic line with some slurs and a 'Sub' marking below it.

60 *ff*

Second system of the musical score. It features the same three-staff layout. The grand staff continues with dense chordal work. The separate treble staff has sparse accompaniment. The bass staff has a melodic line with slurs and 'Sub' markings. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the system.

64

Third system of the musical score. It features the same three-staff layout. The grand staff continues with dense chordal work. The separate treble staff has sparse accompaniment. The bass staff has a melodic line with slurs and 'Sub' markings.

System 1 (Measures 69-73): This system contains five measures of music. The right hand features a complex, dense texture of sixteenth-note chords and arpeggios. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords and occasional melodic lines.

System 2 (Measures 74-78): This system contains five measures of music. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand maintains a consistent accompaniment with eighth-note chords and some melodic movement.

System 3 (Measures 79-83): This system contains five measures of music. The right hand's texture remains dense with sixteenth-note figures. The left hand's accompaniment includes some melodic phrases and sustained chords.

System 4 (Measures 84-88): This system contains five measures of music. The right hand continues with its complex sixteenth-note texture. The left hand features a melodic line in the first measure, followed by sustained chords and eighth-note accompaniment.

Хейтор Вила-Лобос - Жулија Бал Фрагмент из Етиде бр. 5

Musical score for measures 7-9. Measure 7 starts with a treble clef and a piano (*mp*) dynamic. The bass line features a continuous sixteenth-note pattern. Measure 8 continues this pattern. Measure 9 features a treble clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a melodic line with a slur, while the bass line continues with sixteenth notes.

Musical score for measures 10-12. Measure 10 has a treble clef with a slur over a melodic line. The bass line continues with sixteenth notes. Measure 11 continues the melodic line in the treble and sixteenth notes in the bass. Measure 12 shows the melodic line ending with a fermata and the bass line continuing with sixteenth notes.

\*Middle pedal taken on the 16th breaks should catch only long tones, while motives of 16th tones should always keep playing staccatissimo

Musical score for measures 13-15. Measure 13 has a treble clef with a slur over a melodic line. The bass line continues with sixteenth notes. Measure 14 continues the melodic line in the treble and sixteenth notes in the bass. Measure 15 shows the melodic line ending with a fermata and the bass line continuing with sixteenth notes.

Musical score for measures 63-65. Measure 63 has a treble clef with a slur over a melodic line. The bass line continues with sixteenth notes. Measure 64 has a piano (*ppp*) dynamic. Measure 65 has a pianissimo (*pppp*) dynamic and ends with a double bar line and a fermata.

### 3. ВОЂЕЊЕ МЕЛОДИЈСКЕ ЛИНИЈЕ У СРЕДЊЕМ ГЛАСУ

Издавање главне мелодијске линије коришћењем посебне динамике и артикулације, често је веома ефектно али и захтевно за извођење. Присуство споредних гласова изнад и испод мелодије може читаву фактуру учинити веома разноврсном, понекад стварајући утисак камерног или оркестарског извођења. Међутим, уколико извођач не направи довољно велику разлику између главних и споредних гласова, ове мелодије могу утицати на јасноћу израза водеће мелодијске линије.

#### Јохан Себастијан Бах-Феручо Бузони Други фрагмент из Чаконе у де-молу

The image displays a musical score for the second fragment of the Chaconne in D minor by Johann Sebastian Bach, as transcribed by Ferruccio Busoni. The score is written in bass clef and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system is marked *f sempre molto energico*. The second system is marked *sempre assai marcato* and *piu f*. The third system is marked *ten.* and *p subito*. The score shows a complex texture with multiple voices and dynamic contrasts.



Жорж Бизе-Феручо Бузони Други фрагмент из композиције  
“Kammer-Fantasie über Bizets 'Carmen'”

Ferruccio Busoni

Allegro deciso

*mp*

8.....

8.....

8.....

8.....

1!

*staccato*

Жорж Бизе-Феручо Бузони Трећи фрагмент из композиције  
 “Kammer-Fantasie über Bizets 'Carmen'”

*Andantino*  
*con amore*  
*cantando*  
*sotto voce*  
*dolcissimo*

*poco*  
*smorzando*

*un poco animato*

System 1 of a piano score. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (2 1, 1 2 1, 2 1, 1 3 2 1, 5 3). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

System 2 of a piano score. The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs, including fingerings (1, 1 2 4, 5 3, 1, 5 3, 5 4). The left hand accompaniment includes a prominent descending scale in the second measure.

*normorando*

System 3 of a piano score. The right hand has a dense, flowing melodic texture with many slurs. The left hand accompaniment features a series of chords, with a dynamic marking of *p* (piano) in the second measure.

System 4 of a piano score. The right hand features a highly technical passage with many slurs and fingerings (5 4, 3 2 1, 1 3 4, 5 4). The left hand accompaniment includes chords and a descending scale in the second measure.

System 5 of a piano score. The right hand has a simpler melodic line with slurs. The left hand accompaniment features a series of chords and a descending scale in the second measure.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and single notes, some with slurs. The lower staff is in bass clef and features a more rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, also including slurs and rests.

*un poco stretto*

The second system is marked *un poco stretto* and *p*. It continues the musical themes from the first system, with the upper staff showing more complex chordal structures and the lower staff maintaining its rhythmic accompaniment.

*allargando*  
*espr.*

*molto espress.*

*riten.*

*piano*

The third system is marked *allargando* and *espr.* in the upper staff, and *molto espress.* in the lower staff. It features a *riten.* (ritardando) section and ends with a *piano* dynamic marking. The notation includes various note values and rests, with some notes tied across measures.

Алберто Хинастера - Јулија Бал Други фрагмент из става “Los trabajadores” из Фантазије-Парафразе на теме из балета ”Estancia”

The fourth system shows a continuation of the musical piece. The upper staff has a melodic line with eighth notes and rests, while the lower staff provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and single notes.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex melodic line in the treble staff with many accidentals, and a steady accompaniment in the grand staff.

Second system of the musical score. The treble staff continues with melodic lines, while the grand staff provides accompaniment. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Third system of the musical score. The treble staff features a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The grand staff continues with accompaniment.

Fourth system of the musical score. The treble staff has a melodic line that ends with a fermata. The grand staff has a bass line with a dynamic marking of *mp* and a section marked *sf* \* clap with castanet. The system concludes with a key signature change to two flats.

Musical score for measures 193-196. The score is written for piano in two staves (treble and bass clefs). Measure 193 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement in both hands.

Алберто Хинастера - Јулија Бал Први фрагмент из става “La doma” из  
Фантазије-Парафразе на теме из балета ”Estancia”

Musical score for measures 197-200. The score continues with complex rhythmic patterns and chromatic movement in both hands. The right hand features a melodic line with grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 201-204. The score continues with complex rhythmic patterns and chromatic movement in both hands. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in measure 202.

Musical score for measures 205-208. The score continues with complex rhythmic patterns and chromatic movement in both hands. The right hand features a melodic line with grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Two systems of piano music notation. The first system shows measures 1-4 with a forte (*ff*) dynamic. The second system shows measures 5-8, also with a forte (*ff*) dynamic. The music features complex rhythmic patterns and dense chordal textures in both hands.

Хейтор Вила-Лобос - Жулија Бал Фрагмент из Етуде бр. 8

*A tempo ppp delicatamente*

59 *pp*

62

Two systems of piano music notation. The first system is marked *A tempo ppp delicatamente* and shows measures 59-61 with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system shows measures 62-64, featuring a triplet of sixteenth notes and a sextuplet of sixteenth notes. The music is characterized by delicate phrasing and intricate rhythmic patterns.

64

Musical score for measures 64-66. Treble clef has eighth-note patterns. Bass clef has a triplet of eighth notes in measure 65.

67

Musical score for measures 67-69. Treble clef has eighth-note patterns. Bass clef has a triplet of eighth notes in measure 67 and a half-note chord in measure 69.

70

Musical score for measures 70-71. Treble clef has a half-note chord. Bass clef has eighth-note patterns.

72

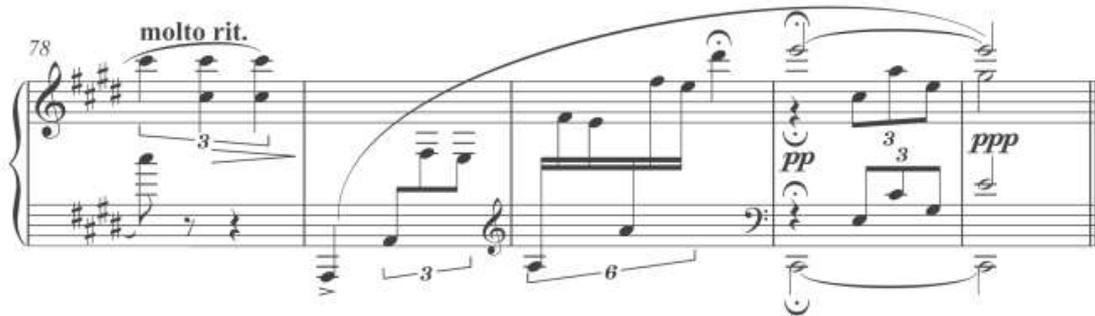
Poco piu mosso

Musical score for measures 72-73. Treble clef has a half-note chord. Bass clef has eighth-note patterns and a sixteenth-note triplet in measure 73.

74

accel.

Musical score for measures 74-76. Treble clef has sixteenth-note patterns. Bass clef has eighth-note patterns and a sixteenth-note triplet in measure 74.



#### 4. УДВОЈЕНИ ПАСАЖИ У ОКТАВАМА

Овакав начин удвајања је био уобичајен у Бузонијевој пракси транскрибовања, у сегментима где је требало искористити дијапазон клавирског звука. Срећемо га и у његовом есеју “О транскрипцији Бахових оргуљских дела за клавир”. Брзи пасаж у октавама, могу се наћи у његовој транскрипцији Чаконе у де-молу као и парафрази на теме из опере “Кармен” где доноси у левој руци фрагменте из сцене убиства Кармен.

#### Јохан Себастијан Бах-Феручо Бузони Трећи фрагмент из Чаконе у де-молу



*più cresc.* *dim.*



*dim.*

This system shows the first two measures of a musical piece. The right hand has a melody with eighth notes and rests, marked *più cresc.* and *dim.*. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *dim.* and *2*.

*più dim.* *p.* *leggiere*



This system contains measures 3 and 4. The right hand continues the melody, marked *più dim.* and *p.*. The left hand accompaniment is marked *leggiere*.

*poco cresc.*



This system contains measures 5 and 6. The right hand has a more active melody, and the left hand accompaniment is marked *poco cresc.*

*cresc.*



This system contains measures 7 and 8. The right hand has a complex, flowing melody, and the left hand accompaniment is marked *cresc.*



This system contains measures 9 and 10. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment is marked *s.*

Жорж Бизе-Феручо Бузони Четврти фрагмент из композиције  
“Kammer-Fantasia über Bizets 'Carmen'”

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked *spiccato* and *marc legg.* with a 2/4 time signature. The second system continues the piece. The third system is marked *Tempestoso* and *sotto voce*, with a forte *fz* dynamic. The fourth system continues the *Tempestoso* section. The fifth system concludes with a *f strappato* marking and includes a trill in the right hand and a five-finger exercise in the left hand.



## 5. ИЗВОЂЕЊЕ ТРИ ИЛИ ВИШЕ ИНТЕРВАЛСКИ УДАЉЕНИХ МЕЛОДИЈА ПОМОЋУ БРЗИХ СКОКОВА РУКЕ - ОДНОСНО “ЕФЕКАТ ТРИ РУКЕ”

Овај стил компоновања и извођења, достигао је врхунац популарности у деветнаестом и двадесетом веку. Његова главна карактеристика огледа се у постојању три или више паралелних мелодијских линија, које су интервалски веома удаћене једна од друге. Вештим контрапунктским радом, постиже се могућност извођења све три мелодије истовремено. Овај ефекат се најчешће постигне тако што унутрашње гласове наизменично свирају лева и десна рука, а неретко долази и до укрштања руку како би лева рука “допунила” деоницу горњег регистра док десна изводи унутрашњи глас, и обрнуто. Крајњи резултат употребе оваквог начина компоновања и интерпретације је утисак који слушаоце асоцира на извођење у коме учествује више од једне особе, те је у деветнаестом веку овај стил добио популаран назив “Ефекат три руке”

Јохан Себастијан Бах-Феручо Бузони Четврти фрагмент из Чаконе у

де-молу

*poco a poco allargando il tempo*

*marcato mit Bedeutung*

*ten.* *ten.* *ten.*

*ff* *m.d.A.* *m.g.* *più allargando*

*ossia:* *ff*

Алберто Хинастера - Јулија Бал Трећи фрагмент из става "Los  
trabajadores" из Фантазије-Парафразе на теме из балета "Estancia"

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a dotted line above it, containing a few notes. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The music is in 3/4 time and features a rhythmic accompaniment with eighth notes in the bass and chords in the right hand.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a dotted line above it, containing a few notes. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The music is in 3/4 time and features a rhythmic accompaniment with eighth notes in the bass and chords in the right hand. The system is marked with the number 229 and a first ending bracket.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a dotted line above it, containing a few notes. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The music is in 3/4 time and features a rhythmic accompaniment with eighth notes in the bass and chords in the right hand. The system is marked with the number 232 and a first ending bracket.

8<sup>va</sup>-----

8<sup>va</sup>-----

This system contains two measures of music. The first measure is marked with an 8<sup>va</sup> (octave up) instruction. The right hand plays a single chord, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure continues the left hand's pattern, and the right hand plays a series of eighth notes.

237 8<sup>va</sup>-----

237 8<sup>va</sup>-----

This system contains two measures of music. The first measure is marked with an 8<sup>va</sup> instruction. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure features a long slur over the right hand's notes, which are chords, while the left hand continues its eighth-note pattern.

239 8<sup>va</sup>-----

239 8<sup>va</sup>-----

This system contains two measures of music. The first measure is marked with an 8<sup>va</sup> instruction. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure features a long slur over the right hand's notes, which are chords, and a trill (tr) in the right hand. The left hand continues its eighth-note pattern.

8<sup>va</sup>

7

3 3 3

3 3 3

3 3 3

3 3 3

8<sup>va</sup>

This system contains the first system of music. It features a treble clef staff with a melodic line and a piano accompaniment in the bass clef. The piano part includes a 7th fret marking and several triplet markings (3 3 3). The system is marked with an 8va (octave up) sign at the beginning and end.

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

3 3 3

3 3 3

3 3 3

3 3 3

3 3 3

3 3 3

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

This system contains the second system of music. It continues the melodic and accompanimental lines from the first system. It features several triplet markings (3 3 3) in both the treble and bass clefs. The system is marked with an 8va (octave up) sign at the beginning and end.

248

248

3 3 3

3 3 3

3 3 3

3 3 3

3 3 3

3 3 3

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

This system contains the third system of music, starting at measure 248. It continues the melodic and accompanimental lines. It features several triplet markings (3 3 3) in both the treble and bass clefs. The system is marked with an 8va (octave up) sign at the beginning and end.

251

(8<sup>va</sup>)

Musical score for measures 251-253. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 251 features a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. Measure 252 has a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. Measure 253 has a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. The middle staff contains a triplet of eighth notes in measures 251 and 252, and a triplet of eighth notes in measure 253. A dynamic marking of  $\text{8va}$  is present above the treble staff in measures 251 and 252. A  $\text{V}$  marking is present above the middle staff in measure 253. A dashed line indicates the end of the system.

(8<sup>va</sup>)

Musical score for measures 254-257. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 254 has a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. Measure 255 has a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. Measure 256 has a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. Measure 257 has a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. The middle staff contains a triplet of eighth notes in measures 254 and 255, and a triplet of eighth notes in measure 256. A dynamic marking of  $\text{8va}$  is present above the treble staff in measures 254 and 255. A  $\text{V}$  marking is present above the middle staff in measure 256. A dashed line indicates the end of the system.

260

(8<sup>va</sup>)

Musical score for measures 260-263. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 260 has a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. Measure 261 has a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. Measure 262 has a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. Measure 263 has a treble staff with a dotted half note G4 and a bass staff with a dotted half note G2. The middle staff contains a triplet of eighth notes in measures 260 and 261, and a triplet of eighth notes in measure 262. A dynamic marking of  $\text{8va}$  is present above the treble staff in measures 260 and 261. A  $\text{V}$  marking is present above the middle staff in measure 262. A dashed line indicates the end of the system.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note chord of C5 and D5, and a half note chord of E5 and F5. The lower staff (bass clef) contains a series of notes, including a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3, followed by a half note chord of C4 and D4, and a half note chord of E4 and F4.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note chord of C5 and D5, and a half note chord of E5 and F5. The lower staff (bass clef) contains a series of notes, including a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3, followed by a half note chord of C4 and D4, and a half note chord of E4 and F4.

Хейтор Вила-Лобос - Жулија Бал Други фрагмент из Етиде бр. 9

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a series of notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a half note chord of C5 and D5, and a half note chord of E5 and F5. The lower staff (bass clef) contains a series of notes, including a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3, followed by a half note chord of C4 and D4, and a half note chord of E4 and F4. The system includes dynamic markings *rit. e molto cresc.*, *A tempo*, and *mp*, and a forte marking *f*.

47

*f*

8<sup>va</sup>

*pp*

*ff*

48

(8)

(8)

49

(8)

(8)

50

rit.

Musical score for measures 50-51. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 50 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the final measure of the system. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

51

*mf*

Musical score for measures 51-52. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 51 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. A '*mf*' (mezzo-forte) dynamic marking is placed below the final measure of the system. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dashed line is drawn below the bottom staff.

52

*p*  
*pp*  
*pp*  
*mp*

(8)

Musical score for measures 52-53. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 52 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. Dynamic markings are placed above and below the staves: '*p*' above the top staff, '*pp*' below the top staff, '*pp*' below the middle staff, and '*mp*' below the bottom staff. A '*p*' marking is also placed above the final measure of the system. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dashed line is drawn below the bottom staff with the number '(8)' written below it.

53

The musical score consists of three staves. The top staff is the right hand, the middle staff is the left hand, and the bottom staff is a grand staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 53 shows a complex texture with sixteenth-note runs in the left hand and eighth-note patterns in the right hand. Measure 54 continues this texture. Measure 55 shows a dynamic shift from mezzo-forte (mf) to piano (p) with a sustained chord in the right hand and a single note in the left hand.

## 6. ПРИГУШИВАЊЕ “МУТИРАЊЕ” ЖИЦА ДЛАНОМ

Овај ефекат није био уобичајен у интерпретацији на модерном клавиру у осамнаестом и деветнаестом веку, иако су претече клавира попут клавијорда, спинета и других понекад имале механизам за пригушивање тонова који се покретао укључивањем посебног регистра. Ефекат у коме извођач једном руком притиска дирку а другом руком додирује жицу на којој је произведен тон, постао је популаран у композицијама XX и XXI века. У неким случајевима овакав начин извођења захтева претходно обележавање жице која ће током извођења бити пригушена дланом или јагодицом прста.

Јозеф Швантнер - Јулија Бал Други фрагмент из композиције  
“Velocities”

299

8<sup>va</sup>

*f* *mf*

(f.p.)

302

(8<sup>va</sup>)

*mp* *p*

senza ped.

305

*pp* *sempre cresc.* *(f.p.)*

mute

310

310

Mute

Алберто Хинастера - Јулија Бал Први фрагмент из става “La noche” из  
Фантазије-Парафразе на теме из балета ”Estancia”

The image displays three staves of musical notation. The first two staves are part of a larger piece, showing intricate melodic lines with octaves and dynamic markings such as *mf*. The third staff is a separate, shorter musical phrase, also featuring octaves and a dynamic marking of *mf*.

## 7. ОКТАВНИ СКОКОВИ МЕЛОДИЈСКЕ ЛИНИЈЕ

Као и удвајање пасажа у октавама, отавни скокови мелодије су један од ефектних начина искоришћења звучног опсега клавира, при чему се веома често стиче и утисак виртуозности извођења. Октавни скокови су написани тако да при извођењу у одређеном темпу слушалац и даље успева да задржи, односно “реконструираше” првобитно замишљен ток мелодије.

Алберто Хинастера - Јулија Бал Други фрагмент из става "La noche" из  
Фантазије-Парафразе на теме из балета "Estancia"

First system of the musical score, featuring a treble and bass clef with a forte (ff) dynamic marking. The music consists of a series of chords and melodic lines in both hands.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of the musical score, showing further progression of the piece with various chordal textures.

Fourth system of the musical score, concluding the fragment with sustained chords and melodic fragments.

Силвиус Леополд Вајс - Јулија Бал Фрагмент из става Жига, из Сонате бр.

34 у де-молу

The image displays a musical score for a piano piece in D minor, 3/4 time. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-5) features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a simple bass accompaniment. The second system (measures 6-11) continues the melodic development with more frequent accidentals. The third system (measures 12-17) shows a more rhythmic and melodic texture. The fourth system (measures 18-23) concludes the fragment with a final melodic phrase and a sustained bass accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Јохан Себастијан Бах-Феручо Бузони Пети фрагмент из Чаконе у де-молу

*con fuoco*

*fz martellato*

*riten.*

*trillo a piacere*

*fz fz*

Жорж Бизе-Феручо Бузони Пети фрагмент из композиције  
“Kammer-Fantasie über Bizets 'Carmen'”

*languido*  
*poco espressivo*  
*piu languendo*  
*mancando*  
*sostenuto*  
*lento*

Хеитор Вила-Лобос - Јулија Бал Фрагмент из Етиде бр. 4

*Grandioso*  
*ff*

47

Musical score for measures 47-48. Measure 47 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. The bass staff contains sixteenth-note chords with a '3' fingering. Measure 48 features a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bass staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. The treble staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering.

48

Musical score for measures 49-50. Measure 49 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The treble staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. The bass staff contains sixteenth-note chords with a '3' fingering. Measure 50 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The treble staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. The bass staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering.

49

Musical score for measures 51-52. Measure 51 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The treble staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. The bass staff contains sixteenth-note chords with a '3' fingering. Measure 52 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The treble staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. The bass staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering.

50

Musical score for measures 53-54. Measure 53 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The treble staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. The bass staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. Measure 54 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The treble staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. The bass staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering.

51

Musical score for measures 55-56. Measure 55 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The treble staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. The bass staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. Measure 56 features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The treble staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering. The bass staff contains sixteenth-note chords with a '6' fingering.

52

6

6

6

6

53

6

6

6

*fff*

*fz*

*fz*

*fz*

55

*fz*

58

*fz*

*fz*

*fff*

62

*fz*

*ff*

Нотна издања из којих су коришћени фрагменти:

- Bach-Busoni, Chaconne d-moll (Edition Breitkopf und Härtel, Leipzig, n.d. Plate 2334.)
- Ferruccio Busoni, Sonatine No6, Kammerfantasie Uber "Carmen" ( Breitkopf & Härtel, Leipzig, Ed.5186, 1920. Plate 28666)
- Heitor Villa-Lobos 12 Etida za gitaru u transkpciji za klavir Julije Bal (Asocijacija gitarista Vojvodine, Novi Sad, 2013)
- Алберто Хинастера - Јулија Бал Трећи Фантазија-Парафраза на теме из балета "Estancia" (Julija Bal 2020)
- Силвиус Леополд Вајс - Јулија Бал - Соната бр. 34 у де-молу (Julija Bal 2020)
- Јозеф Швантнер - Јулија Бал - "Velocities" (Julija Bal 2020)

## ПРИЛОГ БР.5

### БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О ФЕРУЧУ БУЗОНИЈУ

*(Ferruccio Dante Michelangiolo Benvenuto Busoni 1866 - 1924)*

Феручо Бузони (*Ferruccio Dante Michelangiolo Benvenuto Busoni*) је рођен 1866. године у италијанском граду Емполију. Отац му је важио за виртуозног кларинетисту, познатог по извођењима сопствених и туђих транскрипција познатих оперских арија, те је он од најранијег детињства слушајући очева извођења био у додиру са транскрипцијама. Бузонијева мајка је била пијанисткиња и важила је за особу широког образовања. Његов таленат за извођење на клавиру и компоновање је био веома рано откривен, те је од седме године почео интензивно да наступа.

У деветој години уписује студије на Бечком конзерваторијуму, али их напушта пре времена, оценивши да професори не посвећују довољно пажње развоју његове каријере и настањује се са целом породицом у Грацу, где је неко време студирао код Вилхелма Мејера (*Wilhelm Meyer*). Према речима Едварда Ј. Дента, аутора прве и веома детаљне биографије о Бузонију, упркос сиромаштву кроз које је тада његова читава породица пролазила, Бузони је био изузетно задовољан овим периодом живота и рада са Мејером.<sup>120</sup> На младог Бузонија је снажан утисак оставио пијаниста Антон Рубинштајн, што је утицало на његов извођачки стил. Он касније наставља студије у Лајпцигу где интензивно наступа и компоњује. Године 1888. добија посао професора клавира на конзерваторијуму у Хелсинкију, где упознаје и своју будућу супругу Герду Сјосранд (*Gerda Sjöstrand*), која је својом подршком веома допринела развоју

---

<sup>120</sup> Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni*, (Oxford University Press, London, 1974), 37.

Бузонијеве каријере. У њиховим писмима данас можемо пронаћи веома драгоцена Бузонијева сведочанства и размишљања о музици.

Након две године прелази да предаје на Московском конзерваторијуму. У Москви наилази на добар пријем код публике, али га оптерећује велики број обавеза као педагога, те се тамо краће задржава, и одлази у Америку, најпре у Бостон а потом и Њујорк. Године 1894. настањује се у Берлину, где уз повремене концертне турнеје остаје да живи све до 1913. године, када му је понуђено место директора Музичког лицеја у Болоњи. Период боравка у Берлину представља врхунац његове пијанистичке каријере која је кулминацију достигла 1911. године серијом концерата посвећених Листовом стваралаштву.

За време Првог светског рата Бузони се сели у Швајцарску, а 1920. године се поново настањује у Берлину у истом стану и предаје композицију. Након последњег концерта 1922. године, решава да радикално измени свој стил свирања, али га смрт у томе спречава 1924. године.