



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА КЛАВИР

Владимир Р. Милошевић

КЛАВИР И БАЛЕТ

**Специфичности транспозиције балетских остварења у медиј клавира
– поетички, технички и интерпретативни изазови на примеру
балетских остварења Равела, Чајковског и Стравинског**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: **др ум. Владимир Цвијић**, редовни професор

Коментор: **др Ивана Медић**, виши научни сарадник

Београд, 2022.



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

PIANO DEPARTMENT

Vladimir R. Milošević

PIANO AND BALLET

**Specifics of the Transposition of Ballet Works for the Piano –
Poetic, Technical and Interpretative Challenges, Using the Examples of
Ballets by Ravel, Tchaikovsky and Stravinsky**

Written part of the Doctoral Art Project

Mentor: **DMA Vladimir Cvijić**, Full Professor

Co-mentor: **Dr Ivana Medić, PhD**, Senior Research Associate

Belgrade, 2022.

Апстракт:

Тему докторског уметничког пројекта *КЛАВИР И БАЛЕТ. Специфичности транспозиције балетских остварења у медиј клавира – поетички, технички и интерпретативни изазови на примеру балетских остварења Равела, Чајковског и Стравинског* одабрао сам са циљем разоткривања постојећих веза између клавира и балета, као и успостављања нових веза између ова два веома различита, а ипак блиско повезана медија. Моја полазна идеја била је да осмислим програм и изведем композиције које су биле оригинално конципиране као музика за балет, а затим транскрибоване за клавир; с друге стране, желео сам да изведем композиције оригинално писане за клавир, а затим прерађене у балетску музику. Имајући ово у виду, одабрао сам следећа дела: Петар Чајковски – Михаил Плетњов: Концертна свита из балета *Криво Орашчић*, седмоставачна транскрипција Плетњова из 1978. године; Игор Стравински – Гвидо Агости: Концертна свита из балета *Жар-птица (L’oiseau de feu)*, троставачна транскрипција Агостија из 1929. године; Морис Равел: *Купренов гроб (Le Tombeau de Couperin)*, оригинална верзија за соло клавир (1914–17); Морис Равел: *Ла валс* или *Валцер (La valse)*, кореографска поема за оркестар, у Равеловој властитој преради за соло клавир (1919–20).

Приликом извођења ових дела, пред пијанистом је вишеструко изазован задатак: најпре, извођач треба да савлада све техничке тешкоће и да се избори са веома сложеним нотним текстом. Поред тога, треба да својом интерпретацијом оствари бујни колорит оркестарских композиција, као и да акцентује плесни карактер комада; најзад, треба да својим тумачењем дочара протагонисте балета и сценска дешавања. Желео сам да укажем на начине на које је могуће приступити осмишљавању и реализацији оригиналних и аутентичних клавирских интерпретација, користећи сазнања до којих се долази на основу проучавања балетских и оркестарских партитура.

Аутори транскрипција на веома различите начине су приступали прерадама балетских партитура у клавирска остварења. Приликом одабира ставова за клавирску верзију, вршена су скраћења, односно, изостављани су ставови за које композитор-аранжер проценио да не могу да буду преточени у ефектан клавирски комад. Изостављајући ставове и мењајући њихов редослед, аутор транскрипције осмишљава нову драматургију, руководећи се првенствено пијанистичким принципима. Поред тога, аутори балетских транскрипција прибегавали су

различитим ефектима како би надокнадили nedostatak masivnog orkestarskog звука, scenskog pokreta i dekora. С обзиром на то да су балети писани за велике оркестарске саставе, приликом адаптације ових партитура за извођење на клавиру, неминовно настају веома сложене и густе клавирске фактуре, технички и музички веома захтевне, где пијаниста са својих десет прстију мора да оствари ефекат као да свира читав оркестар. Самим тим, лева и десна рука веома често добијају врло различите задатке, а у многима од анализираних композиција клавирски текст је исписан у три нотна система. Техничкој сложености ових дела доприноси неопходност извлачења унутрашњих гласова, симултано свирање мелодије и пратње (често у обема рукама истовремено), преношење мелодијских гласова или фактурних фигурација из једне руке у другу на веома малом простору, као и потреба за веома пажљивим слушањем сваког фактурног слоја и његовим издвајањем. Ово се постиже применом различитих техника производње тона, као и веома креативном педализацијом, како би се остварио што шири дијапазон тонских боја и тиме постигао ефекат оркестарског звука.

Кључне речи:

Клавир, балет, транскрипција, аранжман, оркестар, свита, Чајковски, Плетњов, Стравински, Агости, Равел

Abstract:

I chose the subject for my doctoral art project *PIANO AND BALLET. Specifics of the Transposition of Ballet Works for the Piano – Poetic, Technical and Interpretative Challenges, Using the Examples of Ballets by Ravel, Tchaikovsky and Stravinsky* with the goal to reveal the existing connections between piano and ballet, and to establish new connections between these two very different, yet closely related media.

My initial idea was to create a concert program and perform compositions that were originally conceived as ballet music and then transcribed for piano; on the other hand, I also wanted to perform compositions originally written for the piano and then reworked into ballet music. With this in mind, I selected the following works: Petar Ilyich Tchaikovsky – Mikhail Pletnev: Concert Suite from the ballet *The Nutcracker*; Pletnev's seven-movement transcription from 1978; Igor Stravinsky – Guido Agosti: Concert suite from the ballet *The Firebird (L'oiseau de feu)*, three-movement transcription by Agosti from 1929; Maurice Ravel: *Le tombeau de Couperin*, original version for solo piano (1914–17); Maurice Ravel: *La valse*, choreographic poem for orchestra, in Ravel's own arrangement for solo piano (1919–20).

When performing these works, the pianist faces multiple challenges: first of all, the performer has to overcome all technical difficulties and master a very complex musical text. In addition, the pianist should achieve the lush colours of the orchestral scores, as well as accentuate the dance character of the pieces; finally, the interpretation on the piano should evoke the protagonists of the ballet and the stage events. I wanted to point out the ways in which it is possible to approach the conception and realisation of original and authentic piano interpretations, using the knowledge gained from the study of ballet and orchestral scores.

Authors of transcriptions approached the reworking of ballet scores into piano works in very different ways. When selecting movements for the piano version, abbreviations were made; that is, some movements were omitted, if the composer-arranger decided that they could not be transcribed into effective piano pieces. By omitting movements and changing their order, the author of the transcription creates a new dramaturgy, guided primarily by pianistic principles. In addition, the authors of ballet transcriptions resorted to various effects to compensate for the lack of massive orchestral sound, stage movement and decor. Considering that the ballets were written for large orchestral ensembles, when adapting these scores for piano performance, the composers are forced to write very complex and dense piano textures, which are

technically and musically very demanding, whereas the pianist with his ten fingers has to achieve the effect of the whole orchestra playing. As a result, the left and right hand are often assigned with very different tasks, and in many of the analysed compositions, the piano text is written in three staves. The technical complexity of these works is reinforced by the necessity to emphasise inner voices, to play the melody and accompaniment simultaneously (often in both hands at the same time), to transfer melodic voices or textural figurations from one hand to the other in a very small space, as well as the need to listen very carefully to each textural layer. This is achieved by applying different techniques of tone production, and by very creative pedaling, in order to create the widest possible range of tone colors and thereby succeed in creating the effect of orchestral sound.

Keywords:

Piano, ballet, transcription, arrangement, orchestra, suite, Tchaikovsky, Pletnev, Stravinsky, Agosti, Ravel

Садржај

Захвалнице	viii
1. Увод	10.
1.1. Циљеви и задаци истраживања; методологија	13.
2. Петар Иљич Чајковски – Михаил Плетњов: <i>Крцко Орашчић</i>	
2.1. Контекст настанка балета <i>Крцко Орашчић</i>	15.
2.2. Клавирска свита <i>Крцко Орашчић</i> у преради Михаила Плетњова..	23.
2.3. Интерпретација	27.
3. Игор Стравински: <i>Жар-птица</i>	
3.1. Контекст настанка балета <i>Жар-птица</i>	33.
3.2. Клавирска транскрипција <i>Жар-птице</i> Гвида Агостија	41.
3.3. Интерпретација	44.
4. Морис Равел: <i>Купренов гроб</i>	
4.1. Контекст настанка композиције <i>Купренов гроб</i>	48.
4.2. Место и улога балета у Равеловом опусу; Равелова оркестрација <i>Купреновог гроба</i> ; балетске поставке	53.
4.3. Интерпретација	56.
5. Морис Равел: <i>Ла валс (Валцер)</i>	
5.1. Контекст настанка балета <i>Ла валс</i>	63.
5.2. <i>Ла валс</i> – анализа оркестарске верзије и клавирске прераде	68.
5.3. Интерпретација	73.
6. Закључак	77.
7. Цитирана литература	79.
8. Биографија кандидата	82.
Прилог 1. Изјава о ауторству	88.
Прилог 2. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације	89.
Прилог 3. Програм реситала у Коларчевој задужбини 7. маја 2022. године	90.

Захвалнице

Докторски уметнички пројекат представља заокружење моје досадашње професионалне каријере, која је започела пре скоро четврт века. Највеће заслуге за мој професионални развој припадају, пре свега, професоркама које су ме усмериле на стазе пијанистичке каријере: Мили Вељковић, у чијој сам класи учио клавир у нижој и средњој музичкој школи „Станислав Бинички” у Лесковцу, као и Невени Поповић, која ме је као петнаестогодишњака примила у своју класу клавира на Факултету музичке уметности у Београду и под чијим сам будним педагошким оком завршио основне и магистарске студије. Бескрајно сам им захвалан на томе што су препознале мој таленат и помогле му да се развије.

Моје професионално сазревање усмеравали су и други педагози, пре свих Мишел Далберто и Лазар Берман, којима сам захвалан на преношењу традиција француске и руске пијанистичке школе, које сам желео да афирмишем овим докторским уметничким пројектом.

Веома сам захвалан на подршци, сарадњи и пријатељству својим колегама са Катедре за клавир Факултета музичке уметности, а посебно доктору уметности и редовном професору Владимиру Цвијићу, који се прихватио менторског задужења и свесрдно ми помогао да теоријски и практични део овог докторског уметничког пројекта успешно реализујем.

Моја пожртвована менторка др Ивана Медић, виши научни сарадник Музиколошког института САНУ, уложила је своје огромно знање у мене, саветовала ме на сваком кораку, разрешавала моје недоумице, стрпљиво исправљала моје неспретно срочене реченице, бодрила ме и веровала у мене, отклањајући тиме сваку сумњу у могућност успешног завршетка овог докторског уметничког пројекта.

Посебне заслуге припадају и др Јелени Јанковић-Бегуш, без чије упорности и охрабрења вероватно никад не бих уписао докторске студије. Имали смо то задовољство и привилегију да током студија помажемо једно другом и узајамно се подржавамо.

Захвалан сам колеги др ум. Милану Миладиновићу, ванредном професору клавира на Академији уметности Универзитета у Новом Саду на помоћи при набавци литературе за теоријски део докторског уметничког пројекта.

Захваљујем се Сектору за савремено стваралаштво (област музика) Министарства културе и информисања Републике Србије, које је подржало моју концертну турнеју у шест градова широм Србије (Сремска Митровица, Чачак, Краљево, Зајечар, Лесковац и Пирот) током јесени 2021. године; на овим концертима премијерно сам извео већи део репертоара који је касније уврштен у програм практичног дела докторског уметничког пројекта. Такође сам захвалан Коларчевој задужбини и ЦЕБЕФ-у на организацији мог реситала *Клавир и балет* маја 2022. године; том приликом сам одбранио практични део докторског уметничког пројекта. Веома сам захвалан публици која је, упркос пандемијским околностима и мерама које су тада важиле, дошла у великом броју да ме подржи и учинила да сваки од ових концерата буде успешан.

Неизмерно сам захвалан својој породици, оцу Радомиру и сестри Катарини, на подршци, охрабрењу и разумевању током свих ових година.

У Београду, 1. августа 2022. године

1. Увод

Приликом осмишљавања теме за докторски уметнички пројекат пожелео сам да себи поставим значајан уметнички, технички и интерпретативни изазов. Желео сам да истражим везу између клавира, с једне стране, и балета с друге стране. Моја полазна идеја била је да осмислим програм и изведем композиције које су биле оригинално конципиране као музика за балет, а затим транскрибоване за клавир; с друге стране, желео сам да изведем композиције оригинално писане за клавир, а затим прерађене у балетску музику. Поред врло високих техничких захтева које ова дела (поготово транскрипције оркестарских партитура у медиј клавира) постављају пред пијанисту, главни интерпретативни проблем приликом њиховог извођења на клавиру је то што треба надоместити не само недостатак оркестра, већ и недостатак плеса, односно, сценског покрета, као и сценографије. Дакле, пред пијанистом је вишеструко изазован задатак: најпре, треба да савлада све техничке изазове и да се избори са нотним текстом који на први поглед делује „неодсвирљиво”; затим, треба да својом интерпретацијом оствари бујни колорит оркестарских композиција, као и да акцентује плесни карактер комада; најзад, треба да путем свог инструменталног извођења „исприча причу”, односно, да својим тумачењем дочара протагонисте балета и сценска дешавања.

Приликом избора композиција, руководио сам се неколиким принципима. Пре свега, желео сам да супротставим две значајне пијанистичке школе 19. и 20. века, руску и француску. Током свог музичког школовања и каснијег професионалног усавршавања имао сам прилике да учим „на изворима” обе ове школе, од еминентних представника ових пијанистичких традиција, Лазара Бермана (Лазарь Наумович Берман, 1930–2005) и Мишела Далбертоа (Michel Dalberto, рођен 1955. године). Желео сам да знање стечено током сопственог професионалног усавршавања функционализујем и применим на анализу интерпретативних захтева одабраних композиција. Због тога су у мој избор ушла дела руских композитора Петра Иљича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893) и Игора Фјодоровича Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), као и француског композитора Мориса Равела (Joseph-Maurice Ravel, 1875–1937). Важно је напоменути да су Чајковски и Стравински били под значајним утицајем француске културе: балете Чајковског у сценски покрет је

превео чувени француски кореограф Маријус Петипа, док је Стравински компоновао своје најзначајније балете за трупу „Руски балети” импресарија Сергеја Дјагиљева (Сергей Павлович Дягилев, 1832–1929), која је деловала у Паризу. Ипак, и Чајковски и Стравински су унели наглашене руске елементе у своје партитуре, тако да у пуној мери заступају музичку традицију своје домовине, иако је Стравински провео највећи део живота ван ње.

Још један циљ био је да интерпретирам дела која нису често извођена у нашој средини, како бих слушаоцима понудио нов и квалитетан уметнички доживљај. Узимајући у обзир наведене критеријуме, у мој избор ушла су следећа дела:

1. Петар Иљич Чајковски – Михаил Плетњов: Концертна свита из балета *Крџко Орашчић*, седмоставачна транскрипција Плетњова из 1978. године (ставови: *Марш*, *Игра шећерне виле*, *Тарантела*, *Интермецо*, *Трепак (Руска игра)*, *Кинески плес* и *Анданте маестозо – Pas de Deux*)
2. Игор Стравински – Гвидо Агости: Концертна свита из балета *Жар-птица (L'oiseau de feu)*, троставачна транскрипција Агостија из 1929. године (ставови: *Паклени плес*, *Успаванка* и *Финале*).
3. Морис Равел: *Купренов гроб (Le tombeau de Couperin)*, оригинална верзија за соло клавир (1914–17). Ставови: *Прелид*, *Фуга*, *Форлана*, *Менует*, *Ригодон* и *Токата*.
4. Морис Равел: *Ла валс* или *Валцер (La valse)*, кореографска поема за оркестар, у Равеловој властитој преради за соло клавир (1919–20).

Као што се види, од одабраних композиција, само је свита *Купренов гроб* оригинално написана за клавир (и затим прерађена за балет), док су преостале три композиције настале као балетска музика и затим транскрибоване за клавир.

Што се тиче одабира програма, Морис Равел је композитор према којем осећам афинитет још од самог почетка своје пијанистичке каријере, уједно и творац једног од најупечатљивијих клавирских опуса у целокупној пијанистичкој литератури. Готово свако Равелово дело постало је део стандардног репертоара веома брзо након свог настанка. Морис Равел је студирао клавир (мада никада није постао концертни пијаниста, већ се определио за компоновање као примарну делатност) и одлично је познавао све могућности овог инструмента. Равелов пијанистички „рукопис” је веома оригиналан, виртуозан, спектакуларан, а његова

дела воле и пијанисти и публика. Досад сам имао прилике да свирам бројне Равелове композиције, укључујући *Gaspard de la Nuit*, *Alborada del gracioso* из свите *Miroirs* (која је такође оркестрирана и извођена као балетска музика), Концерт за клавир и оркестар у Ге дуру и др. Због тога се укључивање две Равелове композиције, које су блиске мом сензибилитету, у програм докторског уметничког пројекта наметнуло као логичан избор.

С друге стране, у досадашњој уметничкој каријери сам изводио само Концерт за клавир и оркестар у бе молу Петра Иљича Чајковског, као и неке мање комаде, док мој репертоар досад није обухватао остварења Игора Стравинског. У том смислу, одабир њихових дела представљао је нов искорак за мене и обогаћење мог концертног репертоара. Треба напоменути да пијанистичке захтеве у балетским транскрипцијама које сам одабрао нису поставили сами композитори, Чајковски и Стравински, већ аутори клавирских прерада – руски пијанистички виртуоз Михаил Плетњов (Михаил Васильевич Плетнёв, р. 1947) и италијански концертни пијаниста и педагог Гвидо Агости (Guido Agosti, 1901–1989). Међутим, приликом компоновања ових атрактивних транскрипција, они су се трудили да адекватно пренесу карактер и дух оригиналних балетских дела, те да остану верни стилевима ових композитора – романтичарском у случају Чајковског, односно, модернистичком у случају Стравинског.

Према мом сазнању, овако конципиран програм досад није био извођен у Србији. Поготово су транскрипције балета Чајковског и Стравинског веома ретко заступљене на репертоару, услед високих извођачких захтева. Мени је то дало слободу да креирам сопствене интерпретације и да покушам да самостално „надокнадим” недостатак оркестра, балетског либрета и сценског покрета, у циљу дочаравања карактера сваког од ових, међусобно веома различитих дела.

1.1. Циљеви и задаци истраживања; методологија

Полазни циљ уметничког истраживања у оквиру докторског уметничког пројекта био је долажење до одговора на фундаментална питања везана за осмишљавање пијанистичке интерпретације – поготово када су у питању дела која нису оригинално писана за клавир. С тим у вези, желео сам да спроведем свеобухватну анализу интерпретативних изазова одабране четири композиције, које су стекле славу као балетска музика. Моје полазне поетичке претпоставке биле су везане за интерпретативне интервенције којима се надокнађује недостатак оркестра и балета – што, међутим, није могуће остварити на банално-плакатни начин, форсирањем спољашњих свирачких ефеката, већ је потребно да публици предочимо довољно издиференциране музичке „карактере”, како би слушаоци могли да замисле балет, тј. да осете причу кроз музику.

Отисна тачка за анализу јесте разматрање начина на које су оркестарске партитуре транскрибоване за клавир, односно, клавирске композиције прерађене у балете. С тим у вези, у овом раду извршићу поређења између оркестарско-балетских и клавирских верзија ових дела, уз истицање следећих карактеристика:

- који су ставови изабрани за нову композицију – транскрипцију,
- да ли су извршена одређена скраћења у клавирској верзији, у односу на оркестарско-балетску;
- у којој су форми остварени појединачни ставови и како су уклопљени у целину,
- како су различите оркестарске боје транспоноване у клавирску фактуру,
- за којим су ефектима аутори транскрипција посегли да би надокнадили недостатак волуминозног оркестарског звука,
- у којој мери су поменути ефекти утицали на техничку и интерпретативну сложеност анализираних композиција.

Истраживачке методе које ћу применити обухватају:

- историјски метод, који подразумева проучавање околности настанка ових дела и њихових различитих верзија, као и њихово место у опусима посматраних композитора;
- аналитички метод, који се превасходно односи на анализу интерпретативних захтева, али посредно и на друге аспекте музичког дела важне за третман

инструмента и осмишљавање интерпретације (форма, стил, хармонија, каденцирајући процеси, технички захтеви итд.)

- компаративни метод, где се мисли како на међусобно поређење четири одабране композиције, тако и на поређење различитих верзија ових дела, као и њихових ранијих значајних тумачења.

Сва поглавља која се односе на појединачне композиције конципирана су на истоветан начин: најпре представљам историјске околности настанка оригиналне верзије дела, као и њене прераде за други медиј (транскрипције, односно, оркестрације). Затим анализирам интерпретативне изазове везане за клавирску верзију и вршим поређења између клавирске и балетске партитуре. На крају, објашњавам на који начин сам осмислио сопствену интерпретацију, те је местимично поредим са појединим упечатљивим интерпретацијама других пијаниста, како бих истакао сличности и разлике.

У случају *Купреновог гроба*, који је једини компонован за клавир, а затим прерађен за балетско извођење, аналитичка процедура је веома слична, јер најпре разматрам Равелову балетску оркестрацију, а затим објашњавам на који начин је она утицала на моје извођење оригиналне клавирске верзије.

2. Петар Иљич Чајковски – Михаил Плетњов: *Крцко Орашчић*

2.1. Контекст настанка балета *Крцко Орашчић*

Чувени балет Петра Иљича Чајковског *Крцко Орашчић* (руски: *Щелкунчик*; француски: *Casse-Noisette*) оп. 71 настао је 1892. године, по поруџбини Ивана Всеволожског (Иван Александрович Всеволожский, 1835–1909), директора руског Царског театра (Марински театар, рус. Мариинский театр, у време СССР назван Театар Киров). Ово је балет бајковите тематике (на руском: *балет-феерија*). Као основа за либрето Всеволожском је послужила бајка Е. Т. А. Хофмана (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776–1822) *Крцко Орашчић и краљ мишева* (*Nussknacker und Mausekönig*, 1816), односно њена прерада на француском језику из 1819. године, коју је написао Александар Дима отац (Alexandre Dumas père, 1802–1870).¹ Ово је уједно први балет који сам гледао „уживо”, у Народном позоришту у Београду,² а касније и у другим театрима широм света. Занимљиво је да је управо *Крцко Орашчић* био први самостални балет који је изведен по оснивању Народног позоришта у Београду: тада је изведен као балетска свита под насловом *Рскало*, у кореографији зачетнице балета у Србији, Јелене Пољакове, некадашње примабалерине Маринског театра у Санкт Петербургу. Каснију београдску верзију је поставила Маргарита Фроман 1937, док је премијере *Крцка Орашчића* из 1978. и 1983. потписао Жарко Пребил.³ Последња београдска поставка је из 2014. године, у кореографији Константина Костјукова.⁴

До данас је *Крцко Орашчић* један од најпопуларнијих балета на свету; међутим, на самом почетку, нико није могао то да предвиди. Након великог успеха балета *Успавана лепотица* (1890), Всеволожски је поручио од Чајковског да напише нову оперу и балет за Царски театар у Санкт Петербургу. Чајковски је прихватио поруџбину и компоновао оперу *Јоланта*, на либрето свог брата Модеста Чајковског (Модест Иљич Чайковский, 1850–1916), као и балет *Крцко*

¹ Jack Anderson, *The Nutcracker Ballet*, New York, Mayflower Books, 1979.

² Поред Београда, овај балет се налази и на репертоару Српског народног позоришта у Новом Саду.

³ Милош Дујаковић, „Балет за цара”, <https://www.narodnopoistoriste.rs/sr/predstave/krcko-orascic> (приступљено 31.07.2022. године).

⁴ Крцко Орашчић – Премијера, <https://www.narodnopoistoriste.rs/sr/predstave/krcko-orascic> (приступљено 31.07.2022. године).

Орашчић. Његов сарадник на креирању балета био је чувени француски кореограф Маријус Петипа (Victor Marius Alphonse Petipa, 1818–1910), који је био запослен у Империјалном театру од 1871. до 1903. године, где је креирао преко педесет балета. Петипа је дао Чајковском веома детаљна упутства за компоновање сваког става у балету, укључујући темпо, број тактова итд.⁵ Међутим, на самом почетку рада, у лето 1892, Петипа се разболео и велики део посла је преузео његов помоћник Лав Иванов (Лев Иванович Иванов, 1834–1901), некадашњи ученик Маријусовог оца Жана Петипа (Jean-Antoine-Nicolas Petipa, 1787–1855); међутим, попут Чајковског, и Иванов је морао доследно да прати упутства за режију и кореографију која му је дао Маријус Петипа.

Балет је премијерно изведен у Санкт Петербургу 18. децембра 1892, у присуству руског цара Александра III. Мада је публика добро прихватила балет, критичари су имали бројне замерке на либрето (због претераних скраћења у односу на Хофманову причу, због чега је радња деловала нелогично и неповезано), кореографију, сценографију, превелику улогу деце у балету итд. Међутим, готово сви критичари су похвалили музику Чајковског, коју су окарактерисали као невероватно богату, надахнуту, прелепу, мелодичну, оригиналну итд.⁶ Охрабрен добрим критикама, Чајковски је убрзо прерадио балетску музику у оркестарску свиту, која је постигла огроман успех. Данас се овај балет изводи широм света, у различитим верзијама и различитим кореографијама. Балет захтева велики ансамбл, јер се у њему појављује велики број ликова, у оба чина. Због тога се у неким продукцијама врше скраћења, односно изостављају поједини ликови (Табела 1):

⁵ Anderson, op. cit.

⁶ Jennifer Fisher, *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*, New Haven, Yale University Press, 2004, 17.

Табела 1. Списак ликова у балету *Крцко Орашчић*

Први чин (У кући Шталбаумових, на Божићно вече)

Господин Шталбаум⁷

Госпођа Шталбаум

Њихова деца: Клара (у неким верзијама Марија или Маша), Фриц и Лујза

Деца (гости) и њихови родитељи

Господин Дроселмејер (луткар / Е.Т.А. Хофман) и његов нећак

Лутке: Харлекин и Колумбина (1. поклон)

Винарица и Војник (2. поклон)

Крцко Орашчић (3. поклон) који се претвара у Принца Крцка

Животиње: сова, мишеви, зец

Краљ мишева

Краљица мишева (Ратилда)

Војници и чувар (говорна улога)

Пахуљице

Други чин (У Краљевству слаткиша)

Анђели и виле

Вила Шећера

Клара

Принц Крцко Орашчић

12 пажева

Дворјани

Шпански плесачи (Чоколада)

Арапски плесачи (Кафа)

Кинески плесачи (Чај)

Руски плесачи (Лицидерске бомбоне)

Данске пастирице и француски свирачи на мирлитону (Марципан)

Мајка клоун и њена деца (Полишињели)

Капљица росе

Цвеће

Кавалџер Шећерне виле

⁷ У представи која је тренутно на репертоару Народног позоришта у Београду породица се презива Столбаум, а у представи на репертоару Српског народног позоришта у Новом Саду презивају се Шталбаум. Разлике у броју и именима ликова јављају се и у другим балетским продукцијама.

Балет садржи два чина, са паузом. *Синопис* балета је следећи:⁸

Пролог

Старац, уморан и малодушан, полако хода по својој соби. У њему препознајемо писца Е.Т.А Хофмана тек када осети налет креативне енергије и надахнуће да напише нову причу. Када почне да ради, његова жива машта нас преноси у дом породице Шталбаум. Радња је замрзнута и Хофман се припрема да нађе главног јунака. Види нешто посебно у једној девојци. Њој додељује улогу Кларе, а себи улогу тајанственог Дроселмејера.

Први чин

Породица Шталбаум и њихова деца, Клара и Фриц, приређују у својој кући прославу Божића. Усред славља, забаву прекида изненадни долазак господина Дроселмејера. Као и обично, он одушевљава госте дивним поклонима и чаробним играчкама. Дроселмејер окупља децу и помоћу лутака у природној величини прича им бајку о Крцку Орашчићу и Вили Шећера.

Крцко Орашчић и Вила Шећера

У далекој земљи по имену Краљевство слаткиша, живели су zgodни принц Крцко Орашчић и Вила Шећера. Њих двоје су били веома заљубљени једно у друго и с нестрпљењем су ишчекивали дан када ће се венчати. Уочи дана њиховог венчања, Краљицу мишева Ратилду обузме љубомора јер она није била ни лепа ни заљубљена. Ратилда је из ината покушала да украде лепоту Вили Шећера, али ју је принц Крцко Орашчић спречио. Љута на принца, Ратилда баци на њега зле чини и претвори га у ружног дрвеног Крцка Орашчића.

Након Дроселмејерове приче, сва деца се враћају на забаву, осим Кларе. Терка Шталбаумових је девојчица романтичне душе и не може да поднесе помисао да је Принц раздвојен од своје истинске љубави. Она пита Дроселмејера да ли би некако могла да помогне принцу

⁸ Синопис преузет са веб презентације Српског народног позоришта у Новом Саду: https://www.snp.org.rs/?page_id=2928 (приступљено 31.07.2022. године).

Крцку Орашчићу. Дроселмејер каже Клари да може да му помогне ако је спремна да прође кроз велика искушења и даје јој лутку Крцка Орашчића. Кларин несташни млађи брат, љубоморан због пажње која је посвећена његовој сестри, сломи лутку. Дроселмејер оставља лутку испод јелке и забава се наставља.

Пошто те вечери није могла да заспи, Клара око поноћи силази да провери да ли је њена лутка тамо, али је изненади група великих мишева. Мишеви нападају Клару и у тренутку када је она спремна да жртвује свој живот због Крцка Орашчића, појављује се Дроселмејер. Задивљен Кларином храброшћу, Дроселмејер је учи како да користи чаролију. Он потом нестане једнако брзо као што се појавио и Клара се суочава са следећим искушењем. У тренутку када се Краљ мишева спремао да порази Крцка Орашчића, Клара прикупи сву своју снагу и храброст и савлада подлог глодара. Ратилдине чини су разбијене, Крцко Орашчић поприма људско обличје и поново постаје згодан принц. Вечно захвалан Клари, Крцко Орашчић је води да јој покаже невероватно Краљевство слаткиша.

Други чин

Дроселмејер, који поседује неограничену снагу списатељске маште, припрема Краљевство слаткиша за Кларину посету и нестаје пре него што она стигне. Принц Крцко Орашчић упознаје Клару са Вилом Шећера, Краљем и Краљицом. Почине церемонија венчања, током које играчи изводе низ плесова. Након шпанске, источњачке, кинеске и руске игре долазе Мали пастири. Следи величанствени Валцер цвећа. Напослетку, принц Крцко Орашчић и Вила Шећера плешу романтични па де де за Клару. Појављује се Дроселмејер и каже Клари да је време да иду.

Епилог

Још увек за својим писаћим столом, Е.Т.А. Хофман завршава последње поглавље приче, у нади да ће она трајати и надахњивати многе будуће генерације.

Списак нумера по чиновима и сликама је следећи (Табела 2):

Табела 2: Списак чинова, слика и сцена у балету *Крцко Орашчић*

Форма	бр.	Сцена	Ознака за темпо
Први чин			
		Минијатурна увертира	Allegro giusto
Прва слика	1	Сцена – Кићење божићне јелке	Allegro non troppo – Più moderato – Allegro vivace
	2	Марш (Марш дрвених војника)	Tempo di marcia viva
	3	Дечији галоп и плес родитеља	Presto – Andante – Allegro
	4	Долазак Дроселмајера са поклонима	Andantino – Allegro vivo – Andantino sostenuto – Più andante – Allegro molto vivace – Tempo di Valse – Presto
	5	Сцена – Дедин валцер	Andante – Andantino – Moderato assai – Andante – L'istesso tempo – Tempo di Gross-Vater – Allegro vivacissimo
	6	Сцена – Клара и Крцко Орашчић	Allegro semplice – Moderato con moto – Allegro giusto – Più allegro – Moderato assai
	7	Сцена – Битка између оловних војника и мишева	Allegro vivo
Друга слика	8	Сцена – Путовање кроз борову шуму у зиму	Andante
	9	Валцер пахуљица	Tempo di Valse, ma con moto – Presto

Други чин			
Трећа слика	10	Сцена – Магични замак и Краљевство слаткиша	Andante
	11	Сцена – Клара и Принц Крцко Орашчић	Andante con moto – Moderato – Allegro agitato – Poco più allegro – Tempo precedente
		Дивертисман	
		a. Чоколада (Шпански плес)	Allegro brillante
		b. Кафа (Арапски плес)	Commodo
		c. Чај (Кинески плес)	Allegro moderato
	12	d. Лицидарски слаткиши (Трепак – Руски плес)	Tempo di Trepak, Presto
		e. Марципан (Дански плес – Игра малих пастирица)	Andantino
		f. Мајка Ђумбир и полишињели	Allegro giocoso – Andante – Allegro vivo
	13	Валцер цвећа	Tempo di Valse
	14	Pas de Deux (Плес удвоје)	
		a. Интрада (Вила Шећера и њен кавалџер)	Andante maestoso
		b. Варијација I: Тарантела	Tempo di Tarantella
		c. Варијација II: Игра Виле Шећера	Andante ma non troppo – Presto
		d. Кода	Vivace assai
	15	Финални валцер и апотеоза	Tempo di Valse – Molto meno

Још док су припреме за премијеру балета биле у току, Чајковски је адаптирао балетску партитуру у оркестарску свиту за концертно извођење; она је понела ознаку оп. 71а. Свита је први пут изведена 19. марта 1892. године, под управом самог композитора, на заседању санктпетербуршког огранка Музичког друштва. Ова оркестарска свита је изазвала одушевљење слушалаца, а скоро сви ставови су били поново изведени на бис.⁹ Масовну популарност ова свита је доживела након што су њени делови уврштени у анимирани филм *Фантазија* (1940) Волта Дизнија (Walter Elias Disney, 1901–1965).

Приликом одабира нумера, Чајковски није следио наративно-драматуршку структуру балета, већ је изабрао најуспелије, односно, најупечатљивије нумере, углавном из популарног дивертисмана карактерних игара из другог чина, који се одиграва у Краљевству слаткиша. Самим тим, иако је оркестарска свита произашла из балетских нумера, она је осмишљена као засебна композиција, са сопственом музичком логиком. Драматургија свите остварена је по принципу контраста, јер се ставови међусобно разликују по темпу, карактеру и оркестрацији. Сваки став је заокружена нумера, а њихов редослед у концертној свити, укупног трајања око 20 минута, је следећи (ставови нису претрпели измене, осим тамо где је назначено) (Табела 3):

Табела 3. Редослед ставова у концертној свити *Крцко Орашчић*

1. Минијатурна увертира
2. Карактерни плесови:
 - Марш
 - Игра Виле Шећера (завршетак измењен у односу на балетску верзију)
 - Руски плес – Трепак
 - Арапски плес
 - Кинески плес
 - Плес малих пастирица (Дански плес)
3. Валцер цвећа

⁹ Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, New York, Schirmer Trade Books, 1991, 544.

2.2. Клавирска свита *Крцко Орашчић* у преради Михаила Плетњова

Велика популарност *Крцка Орашчића* инспирисала је пијанисте да популарне ставове из овог балета прераде за свој инструмент. Аутор прве познате парафразе био је аустралијско-амерички пијаниста Перси Грејнцер (Percy Aldridge Grainger, 1882–1961), који је још 1905. године компоновао и објавио *Парафразу на Валцер цвећа*. Грејнцер је веома слободно приступио овој популарној нумери Чајковског, која му је послужила као отисна тачка за виртуозну клавирску композицију невелике уметничке вредности, рађену под очигледним утицајем Листових оперских и балетских парафраза, уз местимичне упливе цез ритмова и хармонија.¹⁰ Пијаниста Степан Есипоф (Stepan Esipoff) начинио је прераду осам ставова из *Крцка Орашчића* у верзијама за клавир соло¹¹ и клавир четвороручно.¹² Поред тога, постоји и позната прерада Николаса Економоуа (Νικόλας Οικονόμου, 1953–1993) за два клавира, коју су поред самог Економоуа изводили и Марта Аргерич (Martha Argerich, рођена 1941. године), Лилиа Зилберштајн (Ли́лия Ефимовна Зильберштейн, рођена 1965. године), Нелсон Фреире (Nelson José Pinto Freire, 1944–2021) и други познати пијанисти.

Композиција која је мени привукла пажњу, и коју сам одабрао за програм свог завршног реситала докторских уметничких студија, јесте *Концертна свита из балета Крцко Орашчић* за соло клавир, руског пијанисте и диригента Михаила Плетњова. Један од највећих пијаниста данашњице, Плетњов је сачинио ову клавирску свиту инспирисану балетом *Крцко Орашчић* 1978. године. Те године, двадесетједногодишњи Плетњов је убедљиво тријумфовао на VI Међународном конкурс у „Чајковски” у Москви, као добитник Прве награде у категорији клавира и Златне медаље читавог конкурса. Премда Плетњов није уврстио свиту у свој званични такмичарски програм, неколико ставова је извео на завршном концерту лауреата, искористивши прилику да демонстрира и своје композиторско умеће,

¹⁰ Снимак ове парафразе, са партитуром доступан је на платформи Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KB1PDBSMP1s> (приступљено 31.07. 2022.)

¹¹ Ову верзију снимала је пијанисткиња Маријана Гуркова (Mariana Gurkova) 2019. године: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_k3Otoi4-b2eARNLCeZ04QszgMUR99Jf7Q (приступљено 31.07.2022. године)

¹² Ову верзију снимио је Аурора Дуо за издавачку кућу Naxos 2008. године: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kS3wUNMjsrdIV52pS8tNVHj_mRCiZCiFY (приступљено 31.07.2022. године.)

поред неоспорног пијанистичког умећа, а на одушевљење публике.¹³ Касније је читаву седмоставачну свиту изводио широм свега, с великим успехом, а она је постала део репертоара многих других пијаниста.¹⁴

Пошто оригинална музика за балет траје око 100 минута, Плетњов је изабрао седам атрактивних нумера, укупног трајања око 18 минута. Међутим, Плетњов је извршио другачији избор ставова, а и њихов редослед и начин на који су обједињени у целину вишег реда је другачији. И овде је очигледно да Плетњов, као ни Чајковски приликом састављања оркестарске свите, није поставио себи као примарни циљ поштовање драматургије самог балета, већ је ставове одабрао на основу њихове популарности и могућности да створи атрактивне и виртуозне клавирске комаде. Услед тога, Плетњов се није осећао обавезним да одабере исте ставове као Чајковски, већ је бирао оне ставове које је желео и могао да преради за извођење на клавиру. Поред тога, премда Плетњов местимично клавирским фактурама подражава одређене оркестарске инструменте који су везани за одређене препознатљиве комаде (нпр. челеста у „Игри Виле Шећера”, пиколо флаута и звончићи у „Кинеском плесу” итд.), он није желео да прекопира оркестрацију у медиј клавира (што и није могуће), већ је компоновао веома сложен, маштовит и слојевит клавирски текст.

У следећој табели можемо видети које је ставове Плетњов одабрао, из којих делова балета, и како их је распоредио (Табела 4):

¹³ Снимак овог извођења доступан је на Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=yh3BrctmREw> (приступљено 31.07.2022. године). На овом снимку Плетњов изводи три става: *Pas de deux*, *Игру Виле Шећера* и *Кинески плес*.

¹⁴ Снимак целокупне свите, са партитуром, у интерпретацији Плетњова, доступан је Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=tr19T4sbV_c и <https://www.youtube.com/watch?v=hEc3jhG7Qow> (приступљено 31.07. 2022.)

Табела 4. Распоред ставова у транскрипцији Михаила Плетњова

Став	Назив става	Алтернативни назив(и) у балетској партитури	Чин	Слика	Сцена	Нумера
1.	Марш	Марш дрвених војника	1.	1.	2.	-
2.	Игра Виле Шећера	Варијација II	2.	3.	14.	3.
3.	Тарантела	Варијација I	2.	3.	14.	3.
4.	Интермецо	Путовање кроз борову шуму у зиму	1.	2.	8.	-
5.	Трепак – Руски плес	Лицидерски слаткиши	2.	3.	12.	4.
6.	Кинески плес	Чај	2.	3.	12.	5.
7.	Andante maestoso	Pas de deux (Интрада)	2.	3.	14.	1.

Као што видимо, Плетњов је углавном одабрао нумере из другог чина, са изузетком Марша и Интермеца из првог чина. Што се тиче форме појединачних ставова, Плетњов преузима њихову форму и структуру из изворне балетске партитуре Чајковског. Ставови су претежно кратки, а форме веома једноставне: најчешће су у питању троделне песме, а само је последњи, уједно и најдужи став, у форми сложене троделне песме. Ставови су распоређени по принципу контраста, уз измењивање бржих и лаганијих ставова (Табела 5):

Табела 5. Распоред темпа, тоналитета и формалних образаца

Став	Назив става	Темпо	Такт	Тоналитет	Форма
1.	Марш	Tempo di marcia viva	4/4	G-dur	aba1
2.	Игра Виле Шећера	Andante ma non troppo	2/4	e-moll	aba1
3.	Тарантела	Tempo di tarantella	6/8	h-moll	abab1a1 Coda
4.	Интермецо	Andante	3/4	C-dur	aba1 Coda
5.	Трепак – Руски плес	Molto vivace	2/4	G-dur	aba1 Coda
6.	Кинески плес	Allegro moderato	4/4	A-dur	aba
7.	Andante maestoso	Andante maestoso	4/4	G-dur	A B A abab ab aba

Као што видимо, Плетњов постиже тонално заокружење читаве свите тиме што су први и последњи став у истом тоналитету, Ге дуру (као и пети став, Трепак), док су остали ставови у тоналитетима првог и другог квинтног сродства у односу на Ге дур. Премда су у свим ставовима присутна понављања (обично се репризира одсек а, понекад и б), она никад нису дословна, већ варирана: Плетњов сваки пут осмишљава другачију фактуру, а свака тема је при сваком наредном понављању све сложенија, са још више клавирске „акробатике”, што је посебно упечатљиво у последњем ставу; међутим, и сви остали ставови остварени су по принципу градације од почетка према крају. Да би надокнадио недостатак волуминозног оркестарског звука, Плетњов користи веома разноврсне и маштовите клавирске фактуре, као и комплетан спектар листовске „трансценденталне” клавирске технике.

2.3. Интерпретација

Транскрипција нумера из балета *Крџко Орашчић* коју је начинио Михаил Плетњов може се схватити као тек једна од могућих верзија (јер, као што смо видели, постоје и друге прераде), односно, као полазна основа за личну надоградњу. У прилог томе говори чињеница да други пијанисти, попут нпр. Алексеја Володина, приликом извођења ове транскрипције додају сопствене колористичко-виртуозне детаље, не устручавајући се ни од мењања нотног текста.

Премда је извођење Михаила Плетњова узорно у сваком смислу, приликом осмишљавања сопствене интерпретације *Крџка Орашчића*, нипошто нисам желео да имитирам Плетњова. Како бих то избегао, фокусирао сам се на слушање оркестарске партитуре и гледање различитих балетских поставки,¹⁵ у којима сам тражио инспирацију за сопствено извођење. Пошто је у питању балетска бајка, чији су централни ликови деца, лутке, животиње и слаткиши, потребно је да читава свита буде изведена на начин који ће дочарати ову магичну атмосферу. Премда по свом стилском усмерењу партитура *Крџка Орашчића* припада раздобљу романтизма, а Плетњов, као што сам већ напоменуо, користи монументалну листовску технику и местимично веома густу, вишеслојну клавирску фактуру, било какво тонско форсирање нарушило би бајковиту атмосферу. Из истог разлога, монументални технички захтеви које Плетњов поставља пред извођача не смеју бити „видљиви” слушаоцима, јер они нипошто нису сами себи циљ, те је предуслов за извођење овог дела неопходна техника која подразумева лакоћу и спретност у најкомпликованијим пијанистички захтевним пасајима.

Први став свите „Марш” остварен је у форми једноставне троделне песме. У различитим балетским поставкама ово може бити марш дрвених лутака – војника, или марш који изводе деца, мали балетани, у улози гостију на божићној прослави у дому Шталбаумових. Дакле, у овом маршу нисам желео да инсистирам на оштром, милитаристичком маршевском ритму, већ сам настојао да га учиним веселим, полетним, разиграним и тонски дискретним – што је сасвим примерено

¹⁵ Извођења Маринског балета и данас се с правом сматрају узорним. Међу снимцима доступним на платформи Youtube, најбољи је снимак остварен 2012. године, ексклузивно за канал EuroArts Music, где оркестром Маринског театра диригује Валериј Гергијев, а аутор кореографске поставке је Василиј Ваинонен: <https://www.youtube.com/watch?v=xtLoaMfinbU> (приступљено 31.07.2022. године).

уводном ставу ове музичке бајке. Овај став почињем донекле лирски и тонски суздржано, како бих направио довољно простора за звучну кулминацију која је прогресивна ка крају.

У оркестарској партитури, основну мелодију дела *a* доносе трубе, у улози фанфара, док је средишњи део *b* поверен флаутама. У транскрипцији Плетњова, ове „трубе” дочаране су акордима у којима спољашње тонове изводи десна рука, а средишњи тон – лева рука, како би се добио одсечнији звук (Пример 1). Овде сам, зарад удобности и, по мом мишљењу, непотребног преплитања руку, направио малу интервенцију где сам другачије поделио гласове по рукама, па тако лева рука изводи само доњи глас а десна терце, кварте и квинте у оквиру вертикалне акорске структуре. Тиме сам желео да лакоћом десне руке обезбедим већу певљивост у горњем гласу, а самим тим избегнем милитаристички одсечан квалитет тона.

Пример 1. Почетак Марша (т. 1-3), акорди које свирају лева и десна рука

<p><i>Посвящается Якову Владимировичу Флиеру</i> КОНЦЕРТНАЯ СЮИТА из балета «Щелкунчик» Марш</p>	<p><i>Dedicated to Yakov Vladimirovich Flier</i> CONCERT SUITE from the Ballet "The Nutcracker" 1. March</p>	<p>69</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Tempo di marcia viva

mf

У средишњем одсеку, „флауте” су дочаране токатном фактуром, док је реприза одсека „а” веома виртуозна, обогаћена брзим пасажима који су испреплетани са већ успостављеном акордском фактуром; због тога главни технички изазов представља остваривање „глатких” прелаза приликом преношења пасажа из једне у другу руку, као и прецизно раслојавање различитих фактурних слојева, при чему „фанфаре” морају да задрже свој свечано-полетни карактер. Посебан изазов у виртуозним пасажима репризе „а” одсека представља сам врх пасажа и „спуст” у квинтама и секстама који је сам по себи и веза темом марша. На овом месту је

неопходно успоставити континуитет горњег гласа и задржати тонски испеван врх пасажа, без обзира на тренутну промену у самој фактури пасажа.

Други став, „Игра Виле Шећера”, преузет из другог чина балета (Варијација II /женска/ у сегменту *Pas de deux*) у оригиналној оркестарској партитури препознатљив је по томе што главну тему доноси челеста, инструмент меканог и прозачног тона, чиме се постиже ефекат „вилинске игре”. Приликом транспонована овог става у медиј клавира, Плетњов је пренео стакато акорде у висок регистар (друга и трећа, касније и четврта октава). Да бих дочарао звук челесте, приликом извођења ових акорда, користио сам врло кратак и дискретан десни педал на сваком акорду (мада то Плетњов експлицитно не прописује), како бих добио благи одзвук и „умекшао” ове акорде. Међутим, педал мора да буде веома кратак, да се не би добио сливен тон, јер мора да се задржи стакато артикулација. Да би се што приближније дочарао звук челесте, неопходно је да десна рука нипошто не свира превише кратак *staccato*, већ да свира пунијим звуком и мекшим зглобом; насупрот томе, лева рука треба да свира јако кратак *staccato*, како би дочарала звук *pizzicata* код гудача. Дакле, поента на овом (као и на многим другим местима) је да лева и десна рука морају да раде дијаметрално супротне ствари, како би дочарале вишеслојан оркестарски звук и боље издиференцирале звучну слику.

У средњем делу овог става прелудирање у харфи дочарано је на уобичајен начин, брзим разложеним акордским пажима где је пожељно истакнути последње тонове у сваком пажу како би се добио мелодијски континуитет.

Трећи став, „Тарантела”, у балетској партитури налази се непосредно испред „Игре Виле Шећера”; то је прва (мушка) варијација у оквиру сегмента *Pas de deux*. Као што је познато, тарантела је фолклорни плес из Јужне Италије, који се изводи у брзом темпу и најчешће је записан у метру 6/8. Мада је у питању плес који се изводи у пару, Чајковски и Петипа су ову нумеру наменили солисти – балетану који игра Принца Крцка Орашчића. Премда је у балету темпо ове нумере прилагођен играчким покретима, па стога не сме бити превише брз, приликом извођења на клавиру нема таквих ограничења. Због тога сам себи дозволио да изведем овај став у темпу *Presto*, који је уобичајен за стилизоване тарантеле у уметничкој музици (сам Плетњов је дао ознаку *Tempo di Tarantella*, вероватно подразумевајући да је у питању темпо *Presto*). Због густине фактуре и сталног „*moto perpetuo*”, ово је један од технички најсложенијих ставова – управо из

разлога што је веома тешко и компликовано задржати уједначен темпо од почетка до краја; из тог разлога веома је битно одредити добар темпо од самог почетка (другим речима, не „залетети се” превише на почетку става) и свирати са унапред испланираним „даховима”, како би се спречио технички суноврат.

Четврти став „Интермецо” представља транскрипцију нумере број 8 из првог чина балета. У оригиналној балетској партитури ова нумера представља почетак друге слике: господин Дроселмајер је магијом вратио људско обличје Крцку Орашчићу, тако да његову улогу у овој сцени по први пут тумачи одрасли балетан; а девојчица Клара се такође трансформише у одраслу балерину, у улози Принцезе Кларе. Крцко и Клара крећу на магично путовање кроз борову шуму украшену снегом, да би стигли до Краљевства Слаткиша. С обзиром на то да је у питању први романтични плесни дует Кларе и Принца, приликом извођења на клавиру, у овом ставу је по први пут могуће применити пун арсенал романтичарских изражајних средстава. Клавирска фактура на почетку је остварена као прелудирање разложених акорада, док се у средњем регистру појављује и издваја унутрашњи мелодијски глас, који мора бити течно „испеван” и који је мелодијска окосница целог става. Премда Плетњов није обележио педализацију, подразумева се да је неопходно педалом истакнути мелодијску линију и интервенисати код нотних вредности, јер није могуће физички држати лежеће тонове. Педал је такође веома значајан у овом ставу и из разлога што „слободна” рука, неоптерећена фиксираном позицијом код држања одређених тонова, има много веће могућности код контроле звука и изградње већег волумена код кулминације. У средишњем одсеку овог става, мелодијска линија прелази у највиши регистар, те се изводи 4. и 5. прстом десне руке, што доприноси широко распеваном романтичарском карактеру. Читав став је остварен у постепеној динамичкој градацији, те кулминација наступа при варираном понављању првог одсека (a_1), где Плетњов креира густу, вишеслојну клавирску фактуру, стижући до динамике *ffff*. Завршна Coda доноси смирење и повратак на почетну атмосферу.

Пети став свите је „Руски плес – Трепак”, четврта нумера из дивертисмана карактерних игара из другог чина балета. Према либрету, ову нумеру (као и све остале из дивертисмана) изводе – слаткиши, конкретно, лицидарски штапићи. Једноставна и полетна, лако памтљива мелодија, у оркестарској верзији преноси се у неколико различитих оркестарских група. Приликом транспонованја за

клавир, Плетњов је полазну акордску фактуру обогатио тако што приликом сваког понављања додаје нове „украсе”, разигравајући препознатљиву мелодију обиљем пасажа, регистарским скоковима и глисандима, уз убрзавање (*stringendo*) на крају. Овај став је технички један од најсложенијих, јер упркос свим овим додатним фактурним слојевима, који захтевају праву пијанистичку „акробатику”, потребно је задржати играчки ритам руског народног плеса трепак у веома брзом темпу; поред тога, главна мелодија мора стално бити препознатљива, без обзира на то у ком фактурном слоју се затекла у датом тренутку.

Шести став „Кинески плес” у балетској партитури носи поднаслов „Чај”, а налази се тачно испред „Руског плеса” у дивертисману карактерних игара у другом чину. Приликом оркестрације ове нумере, Чајковски је желео да дочара далекоисточне инструменте, тако да истакнуте улоге имају флаута-пиколо, звончићи, харфа и пицикато гудачи, док плесни ритам у дубоком регистру креирају дрвени дувачи (фагот-контрафагот). Плетњов задржава ово регистарско раслојавање у читавом ставу. Приликом извођења овог става, најважније је постићи комично-егзотичан ефекат, због чега артикулација мора да буде веома прецизна и изразита, а велики регистарски скокови морају бити изведени са изузетном лакоћом. Чак и када дође до згушњавања фактуре у левој руци, она мора да задржи карактер ритмизоване пратње и не сме да надјача мелодију у највишем (и најтишем) регистру клавира.

Последњи, седми став, представља пандан централном, четвртном ставу, јер је у потпуности романтичарски интониран – за разлику од свих осталих ставова, који су шаљиво-врцави, са истицањем „фантастичних” елемената. На овај начин, Плетњов остварује формалну равнотежу на нивоу читавог циклуса, постављајући један „романтичан” став у средиште циклуса, а други на место његовог финала. Посебно је занимљива и упечатљива одлука Плетњова да последњи став клавирске свите буде Интрада (*Andante maestoso*), која је у балету заправо уводна нумера сегмента *Pas de deux*. Међутим, Плетњов је, у тренутку надахнућа, увидео да овој нумери може да додели улогу великог финала и апотеозе читаве свите, те је створио клавирски комад непролазне лепоте.

Попут „Интермеца” на месту четвртог става, и „Интрада” представља љубавни дует главних протагониста, дочаран плесним покретима.¹⁶ Главна

¹⁶ У представи Маринског театра, улоге Маше (Кларе) и Виле Шећера тумачи иста балерина.

мелодија је заправо дурска скала (Ге дур) у силазном покрету, коју у оркестарској партитури интерпретирају виолончела, док пратњу представљају разложени акорди у харфи. Приликом преношења овакве оркестарске слике у медиј клавира, Плетњов је „харфне” акорде претворио у узлазне и силазне двохвате у десној руци, у виду шеснаестинских секстола, док лева рука интерпретира арпеђиране акорде у равномерном четвртинском пулсу. Из овакве фактуре израста унутрашњи, мелодијски глас, који је распоређен између „унутрашњих” прстију леве и десне руке (палчева и кажипрста). Техничка сложеност овакве фактуре ниједног тренутка не сме да дође у први план, јер фокус мора бити на флуидној, распеваној мелодији у унутрашњем гласу. Претпостављам да су Плетњову као узор послужила Шопенова *Ноктурна*, у којима се често срећу овакви нотни записи, те сам приликом осмишљавања интерпретације настојао да остварим „ноктуралну” атмосферу. У централном одсеку В, мелодија прелази у горњи глас, а затим се постепено усложњава. При репетицији дела А Плетњов, као и у претходним ставовима, додаје нове, декоративне слојеве, остварујући изузетно сложен нотни текст, налик Листовим *Трансценденталним етидама* или парафразама, које су Плетњову такође послужиле као узор. Као и у случају Листових композиција, неопходно је остварити интерпретацију при којој ће сваки слој ове богате фактуре бити јасно распознатљив, али неће бити нарушена њихова међусобна хијерархија, јер главна мелодија мора увек да буде у првом плану, без обзира на то у ком слоју фактуре се у том тренутку налазила.

Што се тиче концепције читаве свите, осмислио сам је на тај начин што сам прва три става (Марш, Игру Виле Шећера и Тарантелу) објединио као „прву слику” састављену од кратких карактерних игара, четврти став сам издвојио као прву (лирску) кулминацију циклуса, пети и шести став (Руски и Кинески плес) поново чине „слику” састављену од карактерних игара, и на крају финални *Andante maestoso* представља другу лирску кулминацију и апотеозу читавог циклуса. Оваква подела била ми је неопходна да се свита не би претворила у пуко ређање контрастних ставова, већ да бих дочарао балетске целине (дивертисмане, дуете и сл.) и на тај начин остао у духу оригиналне замисли Чајковског, упркос драстичном скраћењу броја нумера у односу на балет, као и њиховом другачијем распореду.

3. Игор Стравински: *Жар-птица*

3.1. Контекст настанка балета *Жар-птица*

Ж*ар-птица* (на француском: *L'Oiseau de feu*) је балет и оркестарско дело руског композитора Игорa Стравинског. Балет је настао по поруџбини чувеног руског импресарија Сергеја Дјагиљева (Сергей Павлович Дягилев, 1872–1929), оснивача труппе Руски балети (Ballets Russes, 1909–1929). Дјагиљев је био визионар, који је сарађивао са најталентованијим и најавангарднијим младим уметницима тога доба.

Игор Стравински је одрастао у музичкој породици: његов отац је био чувени руски оперски бас пољског порекла Фјодор Стравински (Фёдор Игнатъевич Стравинский, 1843–1902), солиста Маринског театра, а мајка Ана се аматерски бавила музиком. Славни композитори, чланови „Руске петорке” Николај Римски-Корсаков (Николай Андреевич Римский-Корсаков, 1844–1908), Александар Бородин (Александр Порфирьевич Бородин, 1833–1887) и Модест Мусоргски (Модест Петрович Мусоргский, 1839–1881) били су њихови породични пријатељи, а за Фјодора Стравинског је, између осталог, компонована улога Мраза у опери *Сњегурочка* Римског-Корсакова. Игор Стравински је започео студије права 1901. године, а истовремено је узимао приватне часове хармоније, контрапункта, композиције и оркестрације код Римског-Корсакова, који му је, после Фјодорове смрти, био и очинска фигура.¹⁷

Године 1909. премијерно су изведене две композиције Стравинског у Санкт Петербургу: *Фантастични скерцо* (*Scherzo fantastique*) и *Вампомет* (*Feu d'artifice*), компоноване под великим утицајем Римског-Корсакова и осталих припадника „Руске петорке”. У публици се нашао и Сергеј Дјагиљев, који је управо тада спремао прву сезону Руских балета у Паризу. Дјагиљев је желео да париској публици представи модерне балете и да уједно открије и презентује публици нове таленте – играчке, кореографске и композиторске.¹⁸ Одушевљен

¹⁷ David Dubal, *The Essential Canon of Classical Music*, New York, North Point Press, 2001, 565.

¹⁸ Paul Griffiths, “Diaghilev [Dyagilev], Sergey Pavlovich”, *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008450> (приступљено 31.07.2022. године).

композицијама младог Стравинског, Дјагиљев је од њега поручио оркестрацију Шопенових дела за балет *Силфиде (Les Sylphides)*.¹⁹

Када је 1910. Дјагиљев поручио нови балет од Стравинског, који је тада имао само 27 година, вероватно нико није очекивао да ће *Жар-птица* означити почетак једне од најуспешнијих сарадњи у историји музике. Након великог успеха *Жар-птице*, Стравински је за Дјагиљева компоновао још неколико изузетних балета и опера, међу којима су *Петрушка (Pétrouchka, 1911)*, *Посвећење пролећа (Le Sacre du printemps, 1913)* и *Свадба (Les Noces, 1923)*. Сви ови балети спадају у најуспешнија остварења музике 20. века, а скоро сваки од њих постоји и у верзијама за клавир соло или за клавирски дуо. Чувена је клавирска верзија *Три става из Петрушке (Trois mouvements de Petrouchka)* коју је Стравински компоновао 1921. године за Артура Рубинштајна (Artur Rubinstein, 1887–1982). С друге стране, клавир је често један од најважнијих инструмената у оркестру Игора Стравинског; на пример, извођачки ансамбл *Свадбе* чине четворо певача-солиста, мешовити хор, четири клавира и две велике групе удараљки. Стравински је веома волео перкусивни и механистички карактер клавира, као и његови велики руски савременици, Сергеј Прокофјев (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953) и Дмитри Шостакович (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975).

Премијера *Жар-птице* одржана је у Паризу, 25. јуна 1910. године, у Палати Гарније (Palais Garnier). Кореограф је био Михаил Фокин (Михаил Михайлович Фокин, франц. Michel Fokine, 1880–1942), који је био и аутор сценарија, у сарадњи са Александром Бенуа (Александр Николаевич Бенуа, франц. Alexandre Benois, 1870–1960). Као основа за либрето послужила је руска бајка о Жар-птици. Идеја за ову тематику потекла је од Александра Бенуа, који је 1908. године предложио Дјагиљеву да осмисле руски национални балет.²⁰ Према Ричарду Тарускину (Richard Filler Taruskin, 1945–2022), једном од највећих стручњака за живот и дело Стравинског, Бенуа је добио идеју да споји мит о Жар-птици са другом руском бајком о Кашчеју Бесмртном из дечије песме Јакова Полоњског (Яков Петрович Полонский, 1819–1898) *Зимско путовање*, која садржи следеће стихове.²¹

¹⁹ Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring (Russia and France, 1882-1934)*, New York City, Alfred A. Knopf, 1999, 122.

²⁰ Цитирано према: Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Oxford, Oxford University Press, 1996, 555.

²¹ Цитирано према: Ibid, 556–557.

*У сну видим себе како на леђима вука
Јашем кроз шуму
Да се сукобим са царем-чаробњаком (Каишејем)
У тој земљи где је принцеза закључана
Иза масивних зидина.
Три баите окружују палату од стакла
Ту жар-птице ноћу певају
И једу златно воће.*

Дјагиљев је окупио тим сарадника у којем су се, поред Бенуа и кореографа Фокина, налазили и сценограф Александар Головин (Александр Яковлевич Головин, 1863–1930) и костимограф Леон Бакст (Леон Николаевич Бакст, право име Лейб-Хаим Израилевич /Самойлович/ Розенберг, франц. Léon Bakst, 1866–1924). Што се тиче музике, Дјагиљев је најпре контактирао композитора Анатолија Љадова (Анатолий Константинович Лядов, 1855–1914) који није могао да заврши поруџбину на време.²² Следећи кандидат био је композитор Николај Черепњин (Николай Николаевич Черепнин, 1873–1945), који је започео рад на музици, али се након завршетка прве сцене повукао из пројекта.²³ Дјагиљев је затим разматрао могућност ангажовања Александра Глазунова (Александр Константинович Глазунов, 1865–1936) и Николаја Соколова (Никола́й Александрович Соколов, 1859–1922),²⁴ али је од њих одустао, а на крају се определио за младог Стравинског. Са своје стране, Стравински је очекивао поруџбину, тако да је већ почео да скицира музику пре него што је постигао коначни договор са Дјагиљевим.²⁵

Стравински је блиско сарађивао са Михаилом Фокином, до те мере да су установили тачан темпо и број тактова за сваку од нумера предвиђених либретом.²⁶ Мада је Римски-Корсаков преминуо годину дана раније, Стравински је још био под великим утицајем стваралаштва свог професора, те је у *Жар-птици* искористио неколико мотива преузетих од Римског-Корсакова. Пре свега, треба

²² Ibid, 576–577.

²³ Ibid, 577–578.

²⁴ Ibid, 579.

²⁵ Ibid.

²⁶ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments*, New York City, Doubleday, 1962, 128.

истаћи да је Римски-Корсаков компоновао оперу у једном чину *Кашчеј бесмртни* 1902. године, такође засновану на руској бајци о злом чаробњаку Кашчеју и Ивану Царевићу.²⁷ Поред тога, у демонском плесу Кашчеја (Кошчеја, Кошћеја) Бесмртног и његових чудовишта (*Danse infernale*) Стравински користи хроматизовану музику Римског-Корсакова која је повезана са ликом Чернобога из опере *Млада* (1890), док у нумери *Хоровод* (Коло принцеза) Стравински користи исту народну песму коју је Корсаков употребио у својој *Симфонијети* опус 31. Док је радио на *Жар-птици*, Стравински је упоредо довршио још једну поруџбину за Дјагилева: оркестрацију *Коболда* Едварда Грига (Edvard Hagegur Grieg, 1843–1907).²⁸

Стравински је довршио оркестрацију *Жар-птице* 21. марта 1910. године. Одмах након тога Дјагилев је почео да организује приватна извођења за новинаре и критичаре, у склопу припрема за премијеру, да би креирао позитивно јавно мњење и обезбедио успешну премијеру. Критичар Робер Брисел (Robert Brussel) је овако описао једно од тих претпремијерних извођења:

За клавиром је био композитор, млад, ситан и некомуникативан, замишљених очију и скупљених усана на енергичном лицу. Али, оног тренутка када је почео да свира, скромна и слабо осветљена просторија је нагло заблистала. До краја прве сцене, био сам потпуно освојен: до последње сцене, био сам обузет дивљењем. Фино исписана рукописна партитура је садржала ремек-дело.²⁹

Премијера *Жар-птице* одржана је у Палати Гарније у Паризу 25. јуна 1910. године, недељу дана након композиторовог 28. рођендана. Главне улоге тумачили су примабалерина Тамара Карсавина (Тамара Платоновна Карсавина, 1885–1978) као Жар-птица и Михаил Фокин као Иван Царевић, а дириговао је Габријел Пјерне (Henri Constant Gabriel Pierné, 1863–1937).³⁰ Још пре премијере, чланови

²⁷ Ова опера је премијерно изведена у театру Соловодников 25. децембра 1902. године у Москви. Видети: Ксенија Стевановић, ”Опере – Николај Римски-Корсаков: Кашчеј бесмртни”, Радио-телевизија Србије, 28.02.2011, <https://www.rts.rs/page/radio/ci/story/1464/radio-beograd-3/849070/opere--nikolaj-rimski-korsakov-kascej-besmrtni.html> (приступљено 31.07.2022. године)

²⁸ Walsh, op. cit., 137.

²⁹ Ibid., 138.

³⁰ Stephen Walsh, “Stravinsky, Igor”, *Grove Music Online*, 2012, doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.52818 (приступљено 31.07.2022. године).

труппе предосећали су велики успех: а свако наредно извођење било је све успешније. Критике су биле веома позитивне, а сам Дјагилев је исправно предвидео да ће Стравински постати један од најуспешнијих композитора 20. века.³¹ Од тада до данас, *Жар-птица* је успешно извођена на балетским сценама широм света, а постала је и омиљени концертни комад на репертоару најбољих светских симфонијских оркестара.

Синопис балета заснован је на руским и словенским народним бајкама.³²

Иван Царевић је ловио у шуми и залутао у царство злог Кашчеја, који је бесмртан јер његова душа борави у магичном јајету сакривеном у сандуку. Иван успева да улови Жар-птицу, али она га преклиње да је ослободи. У знак захвалности, она му даје своје магично перо, да би могао да је призове када се нађе у невољи. Иван Царевић затим среће тринаест принцеза које је заробио и зачарао Кашчеј, и заљубљује се у једну од њих. Следећег дана, Иван се сукобљава са Кашчејем, који шаље своје демоне против Ивана; заузврат, он призива Жар-птицу. Она успева да зачара Кашчејеве демоне и да их натера да играју „паклени плес”. Исцрпљени, Кашчеј и демони падају у сан. За то време, Жар-птица доводи Ивана до сандука где се налази Кашчејева душа. Иван уништава магично јаје и тако убија Кашчеја; његовом смрћу, нестаје магија, а сва бића која је чаробњак заробио се ослобађају, док његова палата нестаје. Сви славе ослобођење, а Иван Царевић и принцеза се венчавају.

Редослед слика и нумера у *Жар-птици* је следећи (Табела 6):

³¹ Taruskin 1996, 638.

³² Видети: Ева Премк Богатај, „Мотив бесмртности у контексту космогоније у српској народној приповеци Баш Челик и у руској Кощей Бессмертный”. *Филолошке студије — Philological studies*, vol. 14 br. 2, 2016, 83–92, <https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies/article/view/361/287> (приступљено 31.07.2022. године)

Табела 6. Редослед слика и сцена/нумера у *Жар-птици*

Сцена (оригинални француски наслов)	Превод
Прва слика	
<i>Introduction</i>	Увод
<i>Le Jardin enchanté de Kachtcheï</i>	Кашчејева зачарана башта
<i>Apparition de l'Oiseau de feu, poursuivi par Ivan Tsarévitch</i>	Појава Жар-птице, коју лови Иван Царевић
<i>Danse de l'Oiseau de feu</i>	Плес Жар-птице
<i>Capture de l'Oiseau de feu par Ivan Tsarévitch</i>	Иван Царевић заробљава Жар-птицу
<i>Supplications de l'Oiseau de feu – Apparition des treize princesses enchantées</i>	Преклињање Жар-птице – Појава тринаест зачараних принцеца
<i>Jeu des princesses avec les pommes d'or</i>	Принцезе са златним јабукама
<i>Khorovode (Ronde) des princesses</i>	Хоровод (коло) принцеца
<i>Lever du jour – Ivan Tsarévitch pénètre dans le palais de Kachtcheï</i>	Свитање – Иван Царевић упада у Кашчејеву палату
<i>Carillon Féérique, apparition des monstres-gardiens de Kachtcheï et capture d'Ivan Tsarévitch – Arrivée de Kachtcheï l'Immortel – Dialogue de Kachtcheï avec Ivan Tsarévitch – Intercession des princesses – Apparition de l'Oiseau de feu</i>	Магична звона, Појава Кашчејевих демона, Заробљавање Ивана Царевића – Долазак Кашчеја бесмртног – Разговор Кашчеја и Ивана Царевића – Интервенција принцеца – Појава Жар-птице
<i>Danse de la suite de Kachtcheï, enchantée par l'Oiseau de feu</i>	Плес Кашчејеве пратње, коју је зачарала Жар-птица
<i>Danse infernale de tous les sujets de Kachtcheï – Berceuse (L'Oiseau de feu) – Réveil de Kachtcheï – Mort de Kachtcheï – Profondes ténèbres</i>	Паклени плес свих Кашчејевих демона – Успаванка – Кашчејево буђење – Кашчејева смрт – Мрки мрак

Друга слика	
<i>Disparition du palais et des sortilèges de Kachtcheï, animation des chevaliers pétrifiés, allégresse générale</i>	Нестанак Кашчејеве палате и магичних бића, Оживљавање окамењених витезова, Опште славље

Поред ове оригиналне оркестарско-балетске партитуре, укупног трајања око 50 минута, Стравински је сам начинио још неколико верзија, односно, прерада *Жар-птице*. Најпре је настао клавирски извод, непосредно након завршетка оркестарске партитуре. Мада овај клавирски извод оригинално није био намењен за концертно извођење, већ је, као што смо видели, првенствено служио у промотивне сврхе, те као помоћ кореографима приликом припреме балета, данас се често изводи као концертна свита.³³ Након тога, настале су три оркестарске свите за концертно извођење (Табела 7а, б, в):

Табела 7 (а). Редослед ставова у Концертној свити из 1911. године:

1. Увод – Кашчејева зачарана башта – Плес Жар-птице
2. Преклињање Жар-птице
3. Принцезе са златним јабукама
4. Хоровод (коло) принцеца
5. Паклени плес свих Кашчејевих демона

Табела 7 (б). Редослед ставова у Концертној свити из 1919. године

1. Увод – Жар-птица и њен плес – Варијација Жар-птице
2. Хоровод (коло) принцеца
3. Паклени плес краља Кашчеја
4. Успаванка
5. Финале

³³ Познат је снимак турско-француске пијанисткиње Идил Бирет, који је доступан на платформи Youtube, и то са партитуром: https://www.youtube.com/watch?v=nPjvBq_toHI (приступљено 31.07.2022. године) На основу овог снимка, могуће је пратити како је Стравински транскрибовао властиту оркестарску партитуру за клавир, и упоредити са каснијом Агостијевом прерадом три става у концертну свиту *Жар-птица*.

Ову верзију свите Стравински је компоновао у Швајцарској, за диригента Ернста Ансермеа (Ernest Alexandre Ansermet, 1883–1969).³⁴

Табела 7 (в). Распоред ставова у Концертној свити из 1945. године

1. Увод – Жар-птица и њен плес – Варијација Жар-птице
2. Пантомима I
3. Pas de deux (Игра у пару): Жар-птица и Царевих
4. Пантомима II
5. Скерцо: Плес принцеца
6. Пантомима III
7. Хоровод (коло) принцеца (Rondo, round dance)
8. Паклени плес краља Кашчеја
9. Успаванка
10. Финале

Ова верзија свите настала је у Сједињеним Америчким Државама, а у односу на верзију из 1919. године, садржи неколико реоркестрираних Пантомима.

С обзиром на велику популарност *Жар-птице*, постоји велики број веома различитих кореографија, те се овом приликом нећемо задржавати на њима. За све те различите поставке заједничко је инсистирање на фантастичној атмосфери, у традицији руских опера и балета инспирисаних бајкама, што је праћено и одговарајућом сценографијом и костимографијом. Можемо рећи и да се Жар-птица надовезује на балете Чајковског, попут *Крџка Орашчића* или *Лабудовог језера*, али је фантастично-бајковита тематика пренета у модернистички контекст.

³⁴ Roger Dettmer, "L'oiseau de feu (The Firebird), concert suite for orchestra No. 2", *AllMusic*, <https://www.allmusic.com/composition/loiseau-de-feu-the-firebird-concert-suite-for-orchestra-no-2-mc0002367318>. (приступљено 31.07.2022. године).

3.2. Клавирска транскрипција *Жар-птице* Гвида Агостија

С обзиром на велику популарност балета *Жар-птица* и оркестарских свита проистеклих из њега, бројни композитори су начинили велики број прерада и аранжмана за разне саставе, од соло клавира до великог џез оркестра. Италијански пијаниста, композитор и музички педагог Гвидо Агости компоновао је троставачну клавирску свиту, састављену од три нумере са самог завршетка балета: то су, најпре, „паклени” плес Кашчејевих демона, затим успаванка (која у балету следи непосредно након овог плеса, када демони исцрпљени падну у сан) и Финале (Табела 8):

Табела 8. Редослед ставова у клавирској транскрипцији Гвида Агостија, темпо и тоналитет

1. *Danse infernale du roi Kastlei*. Allegro feroce – Andante (основни тоналитет је а мол, али уз велики број модулација и константну примену битоналности)
2. *Berceuse*. Andante (ес мол, али уз осцилирање мола и дура)
3. *Finale*. Lento maestoso – Allegro non troppo – Molto pesante (Ха дур)

Гвидо Агости је био ученик чувених пијаниста Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni, 1866–1924) и Бруна Муђелинија (1871–1912), представника италијанског „титанског” пијанизма. Премда сам Агости није имао афинитета према каријери концертног пијанисте, услед изражене треме, постао је један од најчувенијих клавирских педагога свог доба; предавао је клавир на конзерваторијумима у Венецији, Риму и Милану, а био је и гостујући професор на Академији Франц Лист у Вајмару, Академији Сибелијус у Хелсинкију и на Џулијарду у Њујорку.³⁵ Агости је компоновао ову транскрипцију 1929. године и посветио је свом учитељу Феручу Бузонију, који је и сам био познат као аутор бројних транскрипција и

³⁵ “Guido Agosti”, https://it.wikipedia.org/wiki/Guido_Agosti, приступљено 31.07.2022.

заговорник ове врсте композиторско-пијанистичког рада.³⁶ Нема сумње да је Агости научио вештину креативне транскрипције од Бузонија.

Агостијева транскрипција *Жар-птице* спада у најтежа и најизазовнија дела у читавој клавирској литератури. Главни изазов био је пренети невероватно богату и маштовиту оркестрацију Стравинског у клавирски медиј, при чему је требало издвојити оне слојеве оркестарске партитуре који морају да „уђу” у клавирску верзију од оних који могу да се изоставе, и затим то уклопити тако да може да се одсвира са десет прстију. При првом погледу на партитуру клавирске свите, овај задатак делује готово неостварљиво: међутим, када се проникне у начин на који је Агости преточио различите слојеве оркестарске партитуре у клавирски текст, онда ова свита више не делује неодсвиљиво (мада је и даље изузетно технички и интерпретативно тешка). Први став је нарочито изазован за учење напамет, јер је изразито модернистички писан; карактерише га комплексна ритмичка слика, као и модерна хармонија (на много места битонална или веома хроматизована), тако да се готово губи тонална оријентација. Други и трећи став су хармонски једноставнији, компоновани у стилу „руске петорке”, али и даље веома технички захтевни.

Клавирска транскрипција Гвида Агостија постигла је велику популарност, упркос изузетно високим техничким и интерпретативним захтевима, и нашла се на репертоару многих чувених пијаниста. Нека од најуспешнијих извођења од почетка 21. века до данас остварили су швајцарски пијаниста Франческо Пјемонтези (Francesco Piemontesi, рођен 1983. године), италијанска пијанисткиња Беатриче Рана (Beatrice Rana, рођена 1993. године), руски виртуоз Данил Трифонов (Даниил Олегович Трифонов, рођен 1991. године) и други; а на последњем конкурс *Чайковски*, одржаном 2019. године у Москви, француски пијаниста Александар Канторов (Alexandre Kantorow, рођен 1997. године) извео је ову транскрипцију у другој етапи,³⁷ на опште одушевљење, и тиме обезбедио пролазак у финале – где је на крају и тријумфовао, као добитник Прве награде и Златне медаље читавог конкурса.

³⁶ Marc-André Roberge, “The Busoni Network and the Art of Creative Transcription”, *Canadian Music University Review*, no. 11/1, 1991, 68–88, https://roberge.mus.ulaval.ca/pdf/cumr_busoni_network.pdf (приступљено 31.07.2022. године.)

³⁷ Снимак овог извођења доступан је на платформи Youtube (*Жар-птица* започиње од 40. минута): <https://www.youtube.com/watch?v=5N3hX26w8Q8&t=3332s> (приступљено 31.07.2022. године).

Сва ова извођења су беспрекорна, маштовита и спектакуларна, а разликују се преваходно по интензитету звука у првом ставу, по међусобном односу драматичних и лирских момената, као и по начину на који остварују велику градацију у трећем ставу, који се надовезује на нежну Успаванку и затим нараста до грандиозне апотеозе. На пример, извођење Беатриче Рана карактерише невероватна ритмичка прецизност и „чистота” интерпретације, као и фантастична контрола тона. Док се код других пијаниста други став Успаванка неприметно прелива у Финале, Рана успева да јасно одвоји ове две целине; а посебно је упечатљиво како она изводи тремола у трећем ставу, која је Стравински означио као *tremolo très fondu* (врло мекано, као да се отапају).³⁸

С друге стране, извођење Франческа Пјемонтезија је веома драматично, готово брутално у првом ставу, који он свира у веома брзом темпу. Пијемонтезијева глисанда су муњевито изведена, предудари веома оштри, густа фактура (често исписана у три линијска система) је одсвирана максималним интензитетом, а контрасти у темпу су веома изразити, стварајући заиста утисак френетичне, манијакалне игре Кашчеја и његових демона. У централном ставу, Успаванка, Пјемонтези остварује богату хетерофонију, успевајући да веома прецизно раздвоји мелодијске и пратеће гласове и да сваки од њих различито обоји.³⁹

Што се тиче личне преференције, по мени је Пјемонтезијево извођење најубедљивије и најблискије оригиналној концепцији Стравинског. Већ споменути манијакално-френетични карактер његовог првог става у потпуности одговара замисли „пакленог плеса” (*Danse infernale*). Мислим да је Пјемонтези у потпуности успео да дочара идеју оркестарског звука кроз невероватно богату палету звучних боја, контрасте и фантастична глисанда, која су карактеристична за оркестарски звук. Још једна, по мени веома важна карактеристика његовог извођења је и проток времена, односно, одличан осећај за музички ток, без обзира на френетичност у првом ставу. Можемо закључити да Пјемонтези приступа овом делу као диригент и музичар, док Беатриче Рана у већој мери сагледава партитуру из пијанистичког угла.

³⁸ Снимак извођења Беатриче Рана (са партитуром) доступан је на платформи Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=a5c6irggrv8> (приступљено 31.07.2022. године).

³⁹ Снимак извођења Франческа Пјемонтезија (са партитуром) доступан је на платформи Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=3BZseuH0-0I> (приступљено 31.07.2022. године).

3.3. Интерпретација

С обзиром на изузетно комплексе техничке и интерпретативне захтеве које Агостијева транскрипција *Жар-птице* поставља пред извођача, сматрам да је на овом месту потребан детаљан осврт на саму пијанистичку технику, као и на начине на које сам успео да се изборим са овим претешким нотним текстом. Прво суочавање са Агостијевом транскрипцијом, која је готово у целости исписана у три линијска система, указује на изузетно велику густину и разноврсност фактуре оркестарске партитуре Игора Стравинског. Оваква дела су, пре свега, изузетно захтевна по питању „дешифровања” нотног текста, а потом и изузетно пијанистички сложена за извођење, с обзиром на то да свака рука појединачно мора често да изводи потпуно различите техничке и музичке захтеве, а да се при томе нипошто не поремети музички ток.

Први став се, условно, може поделити на три одсека. Сам почетак првог става нас уводи у врло напету атмосферу, пуну разних изненађења и наглих промена. Тај набој и сакривена енергија, која касније и експлодира на самом крају става кроз невероватна глисанда, дочарава нам атмосферу неизвесности и страха. Ово је звучно осликано кроз низове шеснаестина које притајено вибрирају од самог почетка у *pianissimo* динамици у својству пратње, а којима претходи готово насилан акорд са *sfff* ознаком. Та међусобна веза између *sfff* акорада, који се и касније јављају, и шеснаестинских низова је кључна за стварање атмосфере изузетне напетости и неизвесности.

Без обзира на велике скокове које десна рука мора да изведе, неопходно је задржати константно френетично брз темпо, без могућности „узимања ваздуха” или било какве припреме и намештања руку пре и после акорда. Идеја ми је била да кроз уједначеност и константност темпа покушам да остварим атмосферу напетости и доведем први део до кулминације кроз константно звучно појачавање. Део који следи (*come tromba*) нам доноси само тренутно смирење, али у оквиру изузетно густе фактуре, уз темпо који је константно брз. Ту се наизменично смењују честа глисанда и тремола и токатни начин свирања у највишем регистру, што изискује од пијанисте врхунско владање инструментом. Потребно је свирати са великом лакоћом и изузетном оштрином у врховима прстију, како би се обезбедила разноврсност у звуку. Наравно, услед велике

брзине којом се дешавају промене, исвиравање сваке ноте је апсолутно немогуће. Због тога је неопходно ову масу звука пажљиво обликовати и на промишљен начин доћи до велике кулминације, која ће на адекватан начин припремити другу тему и потпуно смирење.

Иако код појаве друге теме Агости није написао да треба мењати темпо, то се подразумева. Испевана мелодијска линија у средњем гласу која је означена *cantabile* уводи нас у једно путпуно другачију атмосферу, пуну широке романтичарско-сањалачке експресивности. Цео овај одсек је представљао велики пијанистички изазов за мене јер је, поред веома густе фактуре (исписане у три линијска система), требало дочарати потпуни мир и демонстрирати лакоћу владања ситуацијом – и поред дијаметрално супротних ритмичких фигура и карактера у горњим гласовима, који су обухваћени само десном руком. Иако горњи глас, који је писан у шеснаестинама, представља пратњу у овом тренутку, требало га је извести на такав начин да не покрије главну мелодијску линију средњег гласа. На овом месту сам врло студиозно морао да приступим савладавању овог значајног техничког проблема, јер се са таквом врстом фактуре до сада нисам сретао (Пример 2). Дакле, средњи глас „пева”, а горњи „трепери” и даје специјалну боју целом одсеку. Након тога, цео одсек се усложњава и доводи до велике кулминације пред улазак „тимпана” у ниском регистру. На овом прелазу сам додао један велики глисандо по белим диркама наниже (иако то није део оркестарске партитуре), због боље повезаности два одсека и у циљу припреме за нову етапу „неизвесности”.

Пример 2. Друга тема првог става *Жар-птице* (т. 98-102)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is marked 'p' (piano) and 'cantabile'. The top staff has a complex texture with many sixteenth notes, while the middle and bottom staves have a more melodic and harmonic accompaniment. A '45' is written above the first measure of the top staff, and a '9' is written above the last measure of the top staff.

Део *Più mosso* доноси још веће пијанистичке изазове и уводи нас у експлозивни завршетак првог става, испуњен грандиозним глисандима. Цео овај одсек, иако се наставља у такту 3/4, садржи честе промене метра, што нас упућује у константно згушњавање фактуре и креирање великог набоја пред коначну „експлозију”. Оваква звучна слика неминовно намеће веома високе пијанистичке захтеве, где је неопходно суверено владати крупном техником. На самом почетку имамо велике акордске скокове и пребацивање леве руке преко десне, а након тога веома компликована тремола у акордима, која су означена да се свирају као трилери. Из тог разлога сам ја, да бих „ослободио” руке и могао у брзом темпу да изведем тремола, одлучио да сваки тремоло свирам у оквиру једне руке, а не наизменично, како је написано. Тиме сам успео да задржим велику ефектност у звуку, а да себе, кроз ослобођене руке и цео свирачки апарат, припремим за акордске низове који следе и који дочаравају велику буру и суноврат (у такту 6/4). Завршетак првог става доноси потпуно смирење где се поред промене такта, из 3/4 у 4/4, мења и темпо (*Andante*) који нас уводи у други став.

На самом почетку другог става је описано да предударе (*appoggiature*) треба свирати скоро истовремено са главном нотом, практично као индикацију смера арпеђа. То је био још један пијанистички изазов, јер је требало тим предударима обојити главну мелодијску линију, а никако пореметити је. Шака мора бити комплетно ослобођена да би могла да осенчи предударе, али истовремено треба (*ben appoggiata*) фино утиснути и испевати тонове главне мелодијске линије. У целом ставу преовладава идеја еха као главне и најефектније музичке идеје, што ме је подсетило и на средњи став (*Le Gibet*) циклуса *Gaspard de la Nuit*, Мориса Равела. Тај ехо се на почетку огледа у предударима која се веома деликатно свирају уз тонове главне мелодијске линије, а затим и у виду разложених акорада у високом регистру. Оно што је веома важно у целом другом ставу јесте да се одржи континуитет музичког тока. Иако је темпо *Andante*, јер се ради о успаванци, што нас неминовно усмерава ка спором темпу, не треба га свирати превише споро.

Трећи став *Finale*, доноси потпуно другачију атмосферу од свих претходних. Почине веома деликатним звуком који се тек „рађа”, па је веома битно како се свирају тремола у десној руци, која стварају атмосферу потпуне „блажености” и мекоће. Руке морају бити у потпуности ослобођене било каквих физичких стега, али истовремено је неопходно врло прецизно исконтролисати боју која прати тему

у левој руци. Цео став је замишљен као константна градација која води ка великој кулминацији, те је потребно јако добро испланирати креирање велике и богате масе звука. Након дела где десна рука има тему у октавама, а истовремено други и трећи прст свирају трилер у средњем гласу, долази део где кроз разломљене акорде десна рука у тремолима прави финалну градацију пред кулминацију у акордима, налик на звук звона. У овом делу сам на неколико места разделио тремола десне руке на обе руке, чиме сам створио ситуацију у којој је знатно лакше контролисати звук.

Овај став (и читава композиција) завршава се правом звучном екстазом где су, Стравински унисоним сазвучјем гудача и дувача, а Агости веома густом акордском структуром, дочарали звук звона, која дочаравају узвишен чин венчања између двоје људи. Овде је неопходно, као и много пута раније, „спустити” се комплетно у клавир и потпуно ослобођеним свирачким апаратом произвести грандиозан, пун и веома моћан звук. На самом крају (*Coda*) велики изазов је био како направити и извести на клавиру велику кулминацију кроз звук који није пијанистички, већ оркестарски – с обзиром на чињеницу да је овде у балетској партитури ангажован целокупан оркестарски апарат, који кроз непрекидан звучни интензитет и набој иде ка кулминацији. Да бих ово дочарао на клавиру, определио сам се да донекле модификујем текст леве руке и да, уместо разломљених октава навише, свирам моћан тремоло у октавама у најнижем регистру. Тиме сам успео да избегнем звучне празнине и успоставим моћан звучни талас који води ка кулминацији. У оваквим ситуацијама, с обзиром на то да се ради о транскрипцији, а не о оригиналом делу за клавир, неопходно је сагледати интерпретацију понуђеног текста из више углова и, кад је то неопходно, прилагодити нотни текст сопственим могућностима и идејама.

4. Морис Равел: КУПРЕНОВ ГРОБ

4.1. Контекст настанка композиције *Купренов гроб*

Према је Морис Равел компоновао свега двадесетак дела за клавир, она спадају у најбоља и најчешће извођена остварења у целокупној пијанистичкој литератури. Равел је најпре студирао клавир на Париском конзерваторијуму, а касније се определио за композицију. Међутим, бунтовни млади композитор је дошао у сукоб са конзервативним професорима, те је 1895. године избачен са Конзерваторијума. Након две године, 1897. поново је примљен на студије, овог пута у композиторску класу Габријела Форера (Gabriel Fauré, 1845–1924), који је препознао његов таленат и пружао му подршку; нажалост, Равел је поново запао у немилост конзервативног директора Конзерваторијума, Теодора Дибоа (Théodore Dubois, 1837–1924), који се свесрдно постарао да Равел поново буде избачен 1900. године.⁴⁰ Равел је наставио да похађа часове код Форера као неформални „слушалац”, али је 1903. године дефинитивно напустио Конзерваторијум. У прилог третману који је доживљавао од старијих колега говори и чињеница да је пет пута конкурисао за Римску награду (Prix de Rome) и сваки пут био одбијен. То га, ипак, није спречило да постане један од најуспешнијих композитора 20. века. Равел се није обазирао на критике и од ране младости је следио сопствену уметничку визију, а његов опус је далеко надмашио опусе његових најгласнијих критичара попут Едуарда Лалоа (Edouard Victorioire Antoine Lalo, 1823–1892) или Камиле Сен-Санса (Charles-Camille Saint-Saëns, 1835–1921).

Почетком 20. века Равел је успоставио следећи принцип: најпре је писао дела за клавир соло, а затим их је прерађивао за симфонијски оркестар. Међу клавирским композицијама које су касније оркестриране налазе се: *Павана за преминулу инфанткињу* (*Ravane pour une infante défunte*, оркестрирана 1910.), *Барка на океану* (*Une barque sur l'océan*, из клавирске свите *Огледала /Miroirs/*, оркестрирана 1906. године), *Хабанера из Шпанске рапсодије* (*Rapsodie espagnole*, оркестрирана 1908. године), *Моја мајка гуска* (*Ma mère l'Oye* (оркестрирана 1911), *Отмени и сентиментални валцери* (*Valses nobles et sentimentales*, оркестрирани

⁴⁰ Roger Nichols, 2011, *Ravel*, New Haven, US and London, Yale University Press, 2011, 35.

1912), *Јутарња песма кловна* (*Alborada del gracioso*, их свите Огледала */Miroirs/*, оркестрирана 1918) и *Купренов гроб* (*Le tombeau de Couperin*, оркестрирана 1919).

За настанак свите *Купренов гроб* пресудна је била околност да је Морис Равел, као и многи његови пријатељи, учествовао у Првом светском рату као добровољац. Наиме, када је немачка војска окупирала Француску 1914. године, Равел се пријавио да се придружи француској војсци. Најпре је желео у авијацију, али је одбијен због својих година (тада је имао скоро 40 година), па се придружио Тринаестом артиљеријском батаљону као возач камиона.⁴¹ Равелови биографи сведоче о томе да је Равел био веома храбар и да је често возио камион пун муниције ноћу, док су око њега пљуштале немачке бомбе. Током рата се разболео од дизентерије, коју је једва преживео.⁴²

За време рата, Равел је поново дошао у сукоб са Сен-Сансом, Дибоом, Дендијем (Vincent d'Indy, 1851–1931) и другим француским композиторима конзервативне оријентације, који су основали Националну лигу за одбрану француске музике (Ligue Nationale pour la Defense de la Musique Française) и активно се залагали за забрану извођења дела немачких композитора. Равел је 1916. године позван да им се прикључи, али је то одбио, рекавши: „Било би веома опасно ако би француски композитори систематски игнорисали стваралаштво њихових иностраних колега и тиме се изоловали у некакво мало национално удружење: наша музичка уметност, толико богата у данашње време, ускоро би се дегенерисала и склизнула у изолацију и баналну формулаичност.”⁴³ У знак реваншизма због овакве Равелове одлуке, чланови Лиге су донели одлуку о забрани извођења његових композиција.

Купренов гроб је Равелово најзначајније остварење настало током ратних година. Компоновао га је, са прекидима, између 1914. и 1917. године.⁴⁴ Назив *tombeau* је музички термин који је широко коришћен у француској музици од 17. века надаље, а означавао је композиције написане у знак сећања на некога. Према наслову, ово дело представља омаж или посвету Франсоа Купрену (François Couperin, 1668–1733), дворском музичару Луја XIV, и уједно најзначајнијем француском композитору и клавсенисти на преласку из 17. у 18. век, уз Жана Филипа Рамоа (Jean-Philippe Rameau, 1683–1765). Међутим, Равел је изјавио да је

⁴¹ Arbie Orenstein, “Maurice Ravel”, *The American Scholar* 64 (Winter 1995), 93.

⁴² Gerald Larner, *Maurice Ravel*, London, Phaidon, 1996, 158.

⁴³ Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, Mineola, US: Dover, 2003, 169.

⁴⁴ *Ibid*, 180.

његова намера била да начини омаж целокупној француској барокној традицији, посебно француској свити за клавијатурне инструменте, а не само Купрену.⁴⁵ Иначе, Равел је и пре Првог светског рата компоновао дела која су представљала неку врсту омажа композиторима којима се дивио, нпр. *Менует на име Хајдна* (*Menuet sur le nom de Haydn*, 1909), *У стилу Бородина* (*À la manière de Borodine*, 1912) и *У стилу Шабријеа* (*À la manière de Chabrier*, 1913). У складу са композиторовом основном идејом и епохом којој је дело посвећено, *Купренов гроб* је компонован је у форми шестоставачне барокне (француске) свите. Међутим, Равел је уврстио у ову свиту и ставове који се традиционално не срећу у свитама, као што је фуга (овде на месту другог става). Иако је ова свита рађена према формалном моделу барокне свите, њен музички језик је у потпуности модеран, а пијанистички захтеви веома високи (мада ипак нешто једноставнији него у Равеловим највиртуознијим делима као што су *Гаспар ноћи* или *Ла валс*).

Купренов гроб садржи још један ниво омажа, јер је сваки од ставова посвећен Равеловим пријатељима који су настрадали у Првом светском рату (Табела 9):

Табела 9. Омаж Равеловим ратним друговима у *Купреновом гробу*

став	Назив	пријатељи којима је став посвећен	однос са Равелом
I	Prélude	Поручник Жак Шарло (Jacques Charlot)	Колега-композитор, аутор транскрипције <i>Моје мајке гуске</i> за соло клавир
II	Fugue	Потпоручник Жан Крупи (Jean Cruppi)	Син Равелове пријатељице и мецене Луизе Крупи (Louise Cruppi), којој је посвећена <i>Шпанска рапсодија</i>
III	Forlane	Поручник Габриел Делик (Gabriel Deluc)	Равелов пријатељ и сународник по мајци, сликар баскијског порекла

⁴⁵ Nancy Bricard, "About the Music", in *Ravel: Le tombeau de Couperin*, Van Nuys: Alfred Publishing, 2003, 9.

IV	Rigaudon	Браћа Пјер и Паскал Годен (Pierre Gaudin, Pascal Gaudin), погинули истог дана	Равелови пријатељи из детињства
V	Menuet	Жан Драјфус (Jean Dreyfus)	Равелов пријатељ, у чијој кући се опорављао након што је демобилисан
VI	Toccata	Капетан Жозеф де Марлив (Joseph de Marliave)	Музиколог, супруг пијанисткиње Маргерит Лонг (Marguerite Long) која је премијерно извела <i>Купренов гроб</i> , као и Равелов Концерт за клавир и оркестар у Ге дур

У наредној табели наведени су формални обрасци и структура, како појединачних ставова, тако и читаве свите (Табела 10):

Табела 10. Формални обрасци у *Купреновом гробу*

став	Назив	темпо	Такт	тоналитет	Форма
I	Prélude	Vif	12/16	е мол	троделна песма aba
II	Fugue	Allegro moderato	4/4	е мол	Фуга
III	Forlane	Allegretto	6/8	е мол	рондо: abacada Coda
IV	Rigaudon	Assez vif	2/4	Це дур	троделна песма aba
V	Menuet	Allegro moderato	3/4	Ге дур	троделна песма aba
VI	Toccata	Vif	2/4	е мол (Е дур)	сонатни облик са скраћеном репризом

Као што видимо, Равел делимично одступа од барокног принципа по којем су сви ставови свите у истом тоналитету (при чему поједини ставови могу бити у истоименом дуру/молу). Премда е мол преовладава у четири од шест ставова, четврти и пети став уносе тонални контраст, тиме што су остварени у Це дуру, односно, Ге дуру. Што се тиче формалних образаца, Равел поново делимично одступа од барокних норми, јер уводи ставове који нису били карактеристични за то време, као што је fuga (која јесте барокна форма, али није била коришћена у свитама), или сонатни облик (ова форма је настала касније, крајем 18. века и свој врхунац је доживела у стваралаштву бечких класичара, на прелазу из 18. у 19. век).

У склопу припрема за компоновање појединих ставова, Равел је транскрибовао *Форлану* (изворно италијанску фолклорну игру) из четврте свите Купренових *Краљевских концерата* (*Concerts royaux*, 1722), те је свој став компоновао користећи истоимени Купренов став као узор, али само у формалном смислу (рондо са епизодама), док су богато хроматизоване мелодије и хармонски језик у потпуности модернистички. С друге стране, последњи Равелов став *Токата* вероватно је рађен по узору на токатне ставове (често назване *perpetuum mobile*) који се сусрећу у свитама италијанског барокног композитора Алесандра Скарлатија (Alessandro Scarlatti, 1660–1725).⁴⁶

Купренов гроб је премијерно извела француска пијанисткиња Маргерит Лонг, 11. априла 1919. године у Сали Гаво (Salle Gaveau) у Паризу.⁴⁷ Од тада па до данас, ова композиција налазила се на репертоару готово свих великих пијаниста 20. и 21. века.

⁴⁶ Nancy Bricard, "About the Music", in *Ravel: Le tombeau de Couperin*, Van Nuys: Alfred Publishing, 2003, 14.

⁴⁷ Nancy Bricard, "Foreword", in *Ravel: Le Tombeau de Couperin*, Van Nuys: Alfred Publishing, 2003, 1.

4.2. Место и улога балета у Равеловом опусу; Равелова оркестрација *Купреновог гроба*; балетске поставке

Као што сам већ навео, Равел је имао обичај да све своје клавирске композиције прерађује за симфонијски оркестар, а многа од оркестарских дела насталих на тај начин задобила су и улогу балетске музике. С обзиром на то да је живео и радио у Паризу као слободни уметник, Равел је морао да прихвата разне поруџбине (као композитор или оркестратор). С друге стране, пошто је био перфекциониста, који је веома споро компоновао, Равел је своја (релативно малобројна) довршена дела прерађивао и аранжирао за друге извођачке саставе, како би повећао могућности за њихово објављивање и извођење. Пошто је балет био веома популаран у Паризу, не чуди да је Равел значајан део свог опуса посветио балету. У следећој табели наведена су сва Равелова балетска остварења, као и њихове оригиналне верзије (у случају да је реч о прерадама). Као што се види из табеле, Равел је 1919. године оркестрирао четири става из *Купреновог гроба*, и то за мали оркестар следећег састава: 2 флауте (једна прелази у пиколо), 2 обое (једна прелази у енглески рог), 2 кларинета, 2 фагота, 2 хорне, труба, харфа и гудачи. Ова оркестрирана верзија је премијерно изведена фебруара 1920. године⁴⁸ (Табела 11):

Табела 11. Балети Мориса Равела

Наслов балета	година настанка	изворно дело (уколико је у питању прерада)
Daphnis et Chloé (Дафнис и Клое)	1909–12	
Adélaïde ou le langage des fleurs (Аделаида, или Језик цвећа)	1912	оркестрација <i>Отмених и сентименталних валцера</i> за соло клавир

⁴⁸ Велика популарност *Купреновог гроба* довела је до тога да су и многи други композитори радили сопствене прераде и аранжмане, за различите извођачке саставе; међу њима су Лусијен Гарбан (Lucien Garban), Дејвид Дајамонд (David Diamond), Золтан Кочиш (Zoltán Kocsis), Мајкл Раунд (Michael Round), Кенет Хескет (Kenneth Hesketh), Мејсон Џоунс (Mason Jones), Ханс Абрахамсен (Hans Abrahamsen), Гинтер Шулер (Gunther Schuller), Тревор Веглер (Trevor P. Wagler), Елена Аријас (Elena González Arias) и други.

<p>Ma Mère l'Oye (Moja majka gуска)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Prélude. Très lent • Premier tableau. Danse du rouet et scène • Deuxième tableau. Pavane de la belle au bois dormant • Interlude • Troisième tableau. Les Entretiens de la belle et de la bête • Interlude • Quatrième tableau. Petit Poucet • Interlude • Cinquième tableau. Laideronnette, impératrice des Pagodes • Interlude • Sixième tableau. Apothéose. Le Jardin féerique 	1911–12	оркестрирана истоимена композиција за два клавира, али са додатком нових ставова (два уводна става и четири интерлудијума)
<p>Le Tombeau de Couperin (Купренов гроб)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Prélude • Forlane • Menuet • Rigaudon 	1919.	оркестрирана четири става из истоимене клавирске свите (са промењеним редоследом)
<p>La Valse, Poème chorégraphique (Ја валс, или Валцер - кореографска поема)</p>	1919–20.	касније прерађена за клавир соло и за два клавира
<p>L'Enfant et les sortilèges, Fantaisie lyrique (Дете и чаролије - лирска фантазија) оперета-балет, за 8 гласова, мешовити хор, дечији хор и оркестар са додатком piano luthéal</p>	1917–25.	
<p>L'éventail de Jeanne (Жанина лезеза), дечији балет са малим оркестром (колективна композиција 10 француских композитора)</p>	1927.	Равел је компоновао први став, Фанфаре
<p>Boléro (Болеро)</p>	1928.	касније прерађен за два клавира

Приликом оркестрације, Равел је изоставио други и шести став, Фугу и Токату, а осталим ставовима је изменио редослед (Табела 12):

Табела 12. Редослед ставова у Купреновом гробу - поређење клавирске и балетске верзије

Редослед у клавирској свити	Редослед у оркестрираној/балетској верзији
1. Прелудијум	1. Прелудијум
2. Фуга	2. Форлана
3. Форлана	3. Менует
4. Ригодон	4. Ригодон
5. Менует	
6. Токата	

Оркестарска верзија *Купреновог гроба* доживела је неколико балетских продукција још за Равеловог живота: премијерно је изведена новембра 1920. у Théâtre des Champs-Élysées. У новије време, значајна је поставка Њујоршког балета и кореографа Џорџа Баланшина, која је премијерно изведена 1975. године; након тога, Баланшинову кореографију преузеле су и друге балетске трупе широм света.

4.3. Интерпретација

Као што сам претходно истакао, *Купренов гроб* је оригинално компонован за клавир, а затим преосмишљен као оркестарско и балетско остварење. Пошто је дело настајало за време рата, док је Равел био ангажован на фронту, те се компоновањем бавио у малобројним слободним тренуцима, вероватно је због тога најпре писао клавирску верзију, као једноставнију. Међутим, чим се рат завршио, Равел је приступио оркестрацији, коју је довршио 1919. године. Међутим, мој је уметнички утисак да је ово дело од самог почетка мишљено оркестарски, а не пијанистички. У том закључку нисам једини: на пример, критичар Кларк је истакао да су оркестарске верзије у многим случајевима надмашиле клавирска дела која су им претходила: „Слушајте *Купренов гроб*, или комплетну балетску музику *Моја мајка гуска*, и клавирске верзије вам више никад неће звучати као раније.”⁴⁹ Иако је оваква оцена можда претерана, чињеница је да је немогуће не ослонити се на оркестарску верзију приликом осмишљавања клавирске интерпретације *Купреновог гроба*. Као врхунски мајстор оркестрације, Равел је умео да одабере најадекватније инструменталне боје за истицање одређених мелодија и ритмова. Конкретно, у оркестарској верзији *Купреновог гроба*, која је послужила и за балетске кореографије, главну улогу има обоа, која је водећи инструмент у три од четири оркестарска става, а поред ње и флаута и други дрвени дувачи, који представљају доминантну звучну боју у малом Равеловом оркестру, готово налик на камерни оркестар.

Код свих композиција које сам одабрао за програм докторског уметничког пројекта, моја полазна претпоставка при осмишљавању интерпретација односила се на сам карактер дела, на дочаравање играчког пулса и покрета, односно на проток времена у композицији. Главни извођачки изазов у свити *Купренов гроб*, у којој су барокне игре симулиране на модеран начин, био је одређивање правог стилско-изражајног и пијанистичког карактера, који би ми, с једне стране, омогућио да остварим симулацију стилизованих барокних игара, а с друге, који би на адекватан начин осветлио модернизам Равелових мелодија и хармонија. Наиме, у овом делу се на можда најупечатљивији начин одражава, за Равела

⁴⁹ Andrew Clark, “All the best: Ravel's piano music”, *The Financial Times*, 16 January 2013, <https://www.ft.com/content/07a830e6-5fe1-11e2-8d8d-00144feab49a> (приступљено 31.07.2022. године).

типична, равнотежа између његове склоности ка формалној једноставности и економичности употребљених композиционих средстава, а с друге стране, префињеног осећаја за тонски колорит. Преслушавајући извођења многобројних пијаниста, дошао сам до закључка да се њихови приступи у великој мери разликују, чак и у фундаменталном смислу.

Из ове перспективе, могу да кажем да ми је, у односу на друга дела одабрана за овај докторски уметнички пројекат, осмишљавање тумачења композиције *Купренов гроб* било заправо најизазовније; наиме, пошто је *Купренов гроб* једини изворно компонован за клавир, постоји много снимака овог дела, много различитих приступа интерпретацији, те је било потребно да прође одређено време како бих проникнуо у суштину композиторове замисли и дошао до оригиналног тумачења. Пре него што приступим објашњавању сопственог извођачког приступа, желео бих само да укратко упоредим три извођења *Купреновог гроба* која су била значајна утолико што су била међусобно веома различита, те су ми указала на веома широк дијапазон могућности, али и помогла да установим шта ми је од тога блиско, а шта не:

1. Извођење Самсона Франсоа (Samson François), истакнутог француског пијанисте који је шездесетих година прошлог века снимио целокупан Равелов опус,⁵⁰ издвојило се по изразито модернистичком карактеру. Франсоа свира Равела готово налик на Прокофјева, са минималном употребом педала и са изразито сувим тоном; поред тога, у складу са постулатима модернистичког пијанизма,⁵¹ Франсоа себи дозволио велику слободу приликом избора темпа. На пример, Франсоа свира Фугу веома споро, са минималним агогичким интервенцијама, готово као да је у питању некакава техничка вежба из контрапункта. С друге стране, његова Форлана је одсвирана у доста бржем темпу од уобичајеног. Позитивна страна тога јесте што су, убрзавањем темпа у Форлани,

⁵⁰ Ravel: *L'œuvre pour piano, vol. 2. Gaspard de la nuit, Le tombeau de Couperin, Valses nobles et sentimentales*. © 1967 Parlophone / Warner Music France. Remastered (p) 2010 Parlophone / Warner Music France, a Warner Music Group Company. Снимак је доступан на платформи Youtube, у оквиру плејлисте на којој се налази цео овај компакт диск: https://www.youtube.com/watch?v=KK8TIBYPguw&list=OLAK5uy_m8TppGxi97WDyIBp8z7yQZKeyGlDYZZlk&index=4 (приступљено 31. јула 2022).

⁵¹ Детаљније о модернистичком пијанизму у: Стефан Цветковић, *Контекстуални и интерпретативни аспекти пијанистичке праксе у епохи модернизма*, докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности, Одсек за музикологију, 2021, <https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2021/12/stefan-cvetkovic-kontekstualni-i-interpretativni-aspekti-pijanisticke-prakse-u-epohi-modernizma-doktorska-disertacija.pdf> (приступљено 31.07.2022. године).

Равелове пикантне модалне хармоније, по узору на цез, много више дошле до изражаја – а ово је потцртано и агогиком, при чему Франсоа у великој мери инсистира на синкопама, акцентима, јасној раздвојености ритмичких фигура, поново креирајући призвук цез музике. Међутим, слушајући Равелову оркестрацију *Купреновог гроба*, стекао сам утисак да он заправо није желео да потенцира „цезерски” карактер Форлане; такође сам увидео да је Равел желео да мелодија има примат над ритмом. У ставу Ригодон, Франсоа узима доста спорији темпо од других пијаниста, посебно у „спољашњим” деловима овог става (а, а1); међутим, тиме пропушта да направи изразит контраст између играчког карактера спољашњих делова форме, и централног дела *b*, који донекле подсећа на средишњи део *Alborade del gracioso* по коришћењу шпанског народног мелоса. По мом схватању, једини став у којем је адекватно „погођен” темпо је Менует, у којем Франсоа креира одјек старог барокног плеса, карактеристичног по спорим, китњасто-костимираним покретима играча.

2. Извођење славног руског пијанисте Григорија Соколова, снимљено уживо августа 1991. године, на концерту у Единбургу,⁵² изненадило ме својим изразито романтичарским карактером. За разлику од Самсона Франсоа, Соколов тумачи Равела распеваним тоном, уз обиље легата, уз учесталу примену десног педала и, што је најзанимљивије, уз велику агогичку слободу, која се посебно огледа у богатој употреби рубата. Ово је посебно очигледно у трећем, најдужем ставу Форлана, који у тумачењу Соколова траје пуних осам минута, при чему он готово непрекидно користи рубато. Премда је ефекат који се тиме постиже неоспорно леп и упечатљив, он у потпуности нарушава играчки карактер овог става. Иста констатација се односи и на пети став, Менует. Соколов се тиме максимално удаљава од квази-барокне стилизације, а Равелу приступа малтене као да тумачи Шопена. Поређење са Равеловом балетском оркестрацијом указује на суштинску „промашеност” Соколовљеве концепције, упркос њеној лепоти и изражајности. У прилог романтичарском одређењу Соколовљеве интерпретације говори и инсистирање на великој масивности звука у појединим одсецима брзих ставова

⁵² Позната је чињеница да Григориј Соколов не воли да снима у студију, те је његова дискографија сразмерно мала, у односу на његово готово легендаран статус међу данашњим пијанистима и огроман углед који ужива међу критичарима и концертном публиком. Због тога је највећи део доступних снимака његових интерпретација начињен уживо, на концертима. Конкретно, снимак *Купреновог гроба* који овде анализирам, начињен у Единбургу 1991. године, доступан је на платформи Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=eb5OHsOYG5c> (приступљено 31. јула 2022.)

Ригодон и Токата, што је донекле у нескладу са Равеловом неокласичарском (тј. необарокном) концепцијом.

3. Још један упечатљив снимак остварен уживо јесте извођење корејанске пијанисткиње Јеол Еум Сон (손열음 /Yeol Eum Son/), освајачице сребрне медаље на конкурсима „Ван Клајберн” и „Чајковски”.⁵³ Њено извођење представља трећу крајност у односу на Франсоа и Соколова, јер је изразито неокласичарско. Јеол Еум Сон у готово читавој композицији примењује блистав, „перласт”, готово моцартовски тон и веома прецизну артикулацију, уз веома дозирану употребу педализације и уз доследно поштовање свих композиторских ознака. Оваква концепција је оправдана са становишта омажа Купрену, односно, симулирања модела из 18. века; с друге стране, оно што се може замерити оваквом тумачењу јесте извесна једноличност, недостатак контраста, како унутар појединачних ставова, тако и на нивоу читаве свите.

Имајући све ово наведено у виду, приликом осмишљавања сопствене интерпретације, руководио сам се следећим принципима:

- основни туше треба да буде импресионистички, али треба оставити простора за контрасте, како унутар засебних ставова, тако и на нивоу читаве композиције;
- треба издвојити елементе цеза/свинга, фолклора (шпанског) и других стилова тамо где су очигледни;
- с обзиром на то да композиција представља омаж Равеловим ратним друговима, основни карактер треба да буде меланхолично-сентименталан (али без романтичарског патоса), уз местимичну благу иронију; поред тога, треба нагласити „војничке”, маршевске елементе тамо где се појављују (конкретно, у четвртом и шестом ставу свите);
- оно што малтене ниједном пијанисти није пало на памет (или барем није очигледно у њиховим интерпретацијама) јесте да први и други став представљају типичан барокни пар, Прелудијум и Фуга! На овај начин се може „оправдати” Равелова одлука да уметне Фугу тамо где јој није место, тј. у

⁵³ Снимак је начињен у Сеулу 2016. године и доступан је на платформи Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aah434cX6io> (приступљено 31.07.2022. године).

свиту. Услед тога, желео сам да Прелудијум и Фугу концептуално повежем, тј. да их третирам као мању целину унутар веће целине (свите);

- с обзиром на постојање оркестарске верзије, треба обратити пажњу на агогику оркестарских инструмената, посебно обое и флауте као водећих мелодијских инструмената у овом делу (али без потребе да се „имитира” њихов звук, што на клавиру и није могуће, посебно када је обоа у питању);
- најзад, не сме се изгубити из вида основни играчки карактер ставова – не само због тога што они представљају модерну интерпретацију плесова из барокне свите, већ и зато што су ови ставови заиста коришћени за плес, као балетска музика. С обзиром на то да играчки карактер мора бити јасан, нисам желео да користим превише рубата (као нпр. Соколов), нити да узимам екстремна темпа као Самсон Франсоа, већ сам бирао темпа која би играчима била „удобна” за плесно извођење.

Након ових основних поставки, посветио сам се одређивању карактера сваког појединачног става. Пошто Прелудијум и по карактеру и по својој позицији унутар свите, на месту почетног става, представља увод и припрему за све остале ставове, његов плесни карактер не мора бити толико изражен као код осталих. Да би се задржала покретљивост и флуидност овог става, ритмичке фигуре се не смеју свирати превише одсечно; суштина овог става је у непрекидном хармонском треперењу и креирању основног, сентименталног карактера ове композиције.

С друге стране, Фуга је формално врло „академски” написана, уз примену готово свих техника трансформације теме из уџбеника контрапункта, попут инверзије теме, стрета, стрета у инверзији итд. Приликом оркестрације *Курреновог гроба*, Равел је изоставио овај став, јер му недостаје играчки карактер. Дуго сам се чудило због чега је уопште Равел уврстио Фугу у ову свиту, а онда ми је пало на памет да је то вероватно учинио уз дозу ироније – да би доказао својим професорима, који су га чак два пута избацили са Париског конзерваторијума, да ипак уме да пише фуге! Ово откриће ми је отворило могућност да ову Фугу не свирам „суво” и преозбиљно попут Самсона Франсоа, већ да унесем малу дозу музичке ироније, тиме што ћу сваки од Равелових контрапунтских поступака „из

уџбеника” додатно истакнути, тако да и најлошији ђак може да препозна где је тема ретроградна, а где је стрето у инверзији!

Као што сам раније споменуо, Равелова Форлана је била инспирисана истоименим ставом преузетим из Купренове свите, чију је форму ронда са епизодама Равел такође преузео и адаптирао. Међутим, када сам почео да учим Форлану и да на различите начине просвиравам њен ритам, у такту 6/8 са пунктираном нотом на почетку ритмичке групе, увидео сам да је ова Форлана заправо – баркарола, јер је остварена идентичним метроритмичким поступком као баркарола, са ефектом „љуљушкања”. Када се на то додају Равелове модалне хармоније, под великим утицајем цеза, добије се утисак константног „свинга” (а реч „свинг” у дословном преводу на српски језик значи „љуљање”!) Ово откриће ми је помогло да успоставим основни ритмички пулс Форлане, од кога нисам одступио ни у једном тренутку. С обзиром на то да је Форлана изграђена минимумом тематског материјала и да има доста понављања (основна тема се понавља четири пута, а ни епизоде нису тематски посебно изразите), треба водити рачуна да темпо не буде превише спор и предвидети довољно контраста унутар самог става.

Као што сам већ истакао, Ригодон је један од ставова (поред Токате) где је могуће – а по мом мишљењу, и неопходно – истаћи маршевски ритам, у оквирним деловима става (а и а1). Наравно, многи пијанисти свирају овај став без икаквог осврта на војнички карактер, као једноставну, полетну игру; међутим, када се присетимо да *Купренов гроб* представља омаж Равеловим погинулим ратним друговима, јасно је да морамо да истакнемо маршевски карактер на местима где нам је композитор то омогућио. Ригодон се разликује од осталих ставова у овој свити по томе што има контрастни средњи одсек, у којем Равел користи елементе шпанског фолклора (Пример 3). Равел је био Баскијац по мајци, дакле носио је фолклор Иберијског полуострва у својој крви, тако да није чудо што га је често користио и у својим композицијама (нпр. *Шпански сат*, *Шпанска рапсодија*, *Алборада* итд.)

Менует је најлирскији став ове свите, а уметнут је између два „војничка” става, у циљу креирања контраста. Могућности за интерпретацију овог става су безграничне – на пример, он може бити третиран као барокно-класична игра, уз инсистирање на правилном троделном пулсу; може бити одсвиран на веома сентименталан, готово трагичан начин, као што то чини Соколов; може бити

третиран као лирски предах пред робустан финални став; итд. Мени је као основна инспирација поново послужила Равелова оркестарско-балетска верзија *Купреновог гроба*, са широком, распеваном темом у обои, уз јасну референцу на достојанствен играчки ритам менуета из 18. века.

Пример 3. Централни одсек Ригодона, *Moins vif* (т. 37–43)



Последњи став Токата компонован је у сонатном облику, са скраћеном репризом – дакле, на овом месту Равел поново одступа од барокних конвенција. И овај став је могуће интерпретирати на разне начине, а главна опасност лежи у томе што га многи пијанисти третирају малтене као етиду, тј. као место где могу да се „размашу” властитим виртуозитетом, за шта нису имали много прилике у претходним ставовима. Међутим, моја основна идеја је била да прегнанти, френетични пулс Токате дочарам тако да слушаоци препознају да је реч о војничком добошу. У ту сврху користио сам врло одсечну и прецизну артикулацију, уз потенцирање клавирске перкусивности. С обзиром на то да је реч о финалном ставу, још један интерпретативни захтев који сам себи поставио био је да креирам велику постепену градацију од почетка према крају, са кулминацијом на самом крају става, у репризи и коди. Равелов омаж преминулим друговима завршава се у дуру и тријумфално; Француска је из рата изашла као једна од победница, те њихова жртва за спас отаџбине није била узалудна.

5. Морис Равел: *Ла валс (Валцер)*

5.1. Контекст настанка балета *Ла валс*

Кореографска поема *Ла валс* или *Валцер*⁵⁴ (*La valse, poème chorégraphique pour orchestre*) једно је од најупечатљивијих и најпознатијих дела Мориса Равела. Критичар Пол Ландорми (Paul Landormy) је описао *Ла валс* као „изненађујућу композицију, која нам је открила дотад непознате романтичарске, моћне, снажне и страствене особине овог уметника, чија је музичка експресија претходно углавном представљала манифестацију суштински класичарске генијалности”.⁵⁵ *Ла валс* је компонован непосредно после завршетка *Купреновог гроба* (1919–1920), а премијерно је изведен 12. децембра 1920. године у Паризу, у театру Champs-Élysées. Компонован је за велики оркестар *a tre*, са великим бројем удараљки.

Мада је ово дело оригинално поручено и компоновано као балет (о чему ће бити речи касније), *Ла валс* никада није постао глобално популаран балет, попут *Крчка Орашчића* или *Жар птице*, већ се данас углавном изводи као концертно дело, односно, симфонијска поема. Поред оркестарско-балетске верзије, Равел је прерадио *Ла валс* у још две верзије: најпре је настала верзија за два клавира, а затим верзија за соло клавир, која никад није стекла ширу популарност, због своје изузетне сложености. Међутим, ја сам за потребе свог докторског уметничког пројекта одабрао управо солистичку верзију.

Прва замисао за *Ла валс* настала је још 1906. године, под радним насловом *Vienne* или *Wien* (ово су француски и немачки називи за град Беч). Равел је желео да компонује „бечки” валцер у част Јохана Штрауса Млађег (Johann Baptist Strauss II, 1825–1899); тиме би се ово дело придружило Равеловим омажима другим композиторима (у које, као што смо видели, спада и *Купренов гроб*). Равелов опус садржи још једно дело које се може сматрати претечом *Ла валса*, или припремом за њега: то су *Отмени и сентиментални валцери* (*Valses nobles et sentimentales*, 1911, оркестрирани 1912); ова композиција је представљала Равелов омаж још једном бечком композитору, Францу Шуберту (Franz Schubert, 1797–1828),

⁵⁴ Код нас је уобичајен назив *Ла валс*, па сам га због тога користио у овом раду.

⁵⁵ Paul Landormy, “Maurice Ravel”. *The Musical Quarterly*. XXV (4), 1939: 438, <https://doi.org/10.1093/mq/XXV.4.430> (приступљено 31.07.2022).

односно његовим циклусима валцера под називом *Valses nobles* и *Valses sentimentales*, објављеним 1823. године.

Као што смо видели у претходном поглављу, Равел је ратне године провео као добровољац у француској војсци. По завршетку рата, вратио се својој изворној идеји да компоује симфонијску поему *Беч*. Равел је на овај начин описао своју фасцинацију валцерима: „Познато Вам је колико ме привлаче ови дивни ритмови, а познато Вам је и да ја много више ценим животну радост (*joie de vivre*) изражену плесом, него франковски пуританизам.”⁵⁶ Равел овде реферира на Сезара Франка (César-Auguste Jean-Guillaume Hubert Franck, 1822–1890), композитора који је био познат по томе што је неговао академске форме попут симфоније, сонате, прелудијума, корала и фуге, итд. Франкови следбеници били су композитори-традиционалисти са којима је Равел константно долазио у сукобе, попут Камија Сен-Санса и Венсана Дендија.

У предговору партитуре за *Ла валс*, Равел је дао кратак опис замишљене сцене, као путоказ будућем кореографу, сценографу и/или редитељу:

Кроз ускомешане облаке, једва се назире парови који играју валцер. Облаци се постепено разилазе: код слова *А* види се огромна дворана испуњена гомилом света која се врти у круг. Сцена се постепено осветљава. Светлост са кристалних лустера нагло се распламсава код слова *Б*.⁵⁷ Дешава се на царском двору, око 1855. године.

Овај опис је, дакле, у складу са Равеловом ранијом идејом прављења омажа мајстору бечког валцера, Јохану Штраусу Млађем. Међутим, пошто је *Ла валс* компонован непосредно након завршетка Првог светског рата, многи критичари су сматрали да је ово дело програмски повезано са ратом, односно, са пропашћу и уништењем дотадашње европске цивилизације. Међутим, сам Равел је негирао да *Ла валс* има везе са ратом:

Док неки [у *Ла валсу*, прим. В. М.] виде покушај пародије, заправо карикатуре, други категорички виде трагичне илузије – распад Друге

⁵⁶ Roger Delage, "Ravel and Chabrier", *The Musical Quarterly* 61 (4), 1975: 546–552. doi:10.1093/mq/lxi.4.546 (приступљено 31.07.2022. године).

⁵⁷ Односно, *В* (у латиничном запису).

империје [тј. Аустроугарске монархије, прим. В. М.], ситуацију у Бечу након рата, итд. Овај плес може да делује трагично, као и било која емоција... када дође до екстрема. Међутим, у њему треба видети само оно што музика изражава: узлазну прогресију звучности, којој позорница додаје светлост и покрет.⁵⁸

Другом приликом Равел је такође коментарисао: „[*Ла валс*] нема никакве везе са тренутном ситуацијом у Бечу, нити било какво симболичко значење у том смислу. *Ла валс* нисам замислио као плес смрти, нити као борбу између живота и смрти. (Година када се плес одиграва, 1855, оповргава такву претпоставку.)”⁵⁹

Мада не треба сумњати у истинитост Равелових речи, поготово када се присетимо да је прва верзија *Ла валса* била конципирана још 1906. године, дакле пре избијања Првог светског рата, чињеница је да је „Велики рат”, са дотад незабележеним страдањима, неминовно утицао на рецепцију *Ла валса*. Околност да је Аустроугарска поражена у рату, те да се огромно царство распало, а Беч постао престоница драстично смањене државе, свакако је додала иронично-трагичну ноту полетном бечком валцеру, поготово када се има у виду да је Равел активно учествовао у рату и то на страни која је нанела пораз Аустроугарској. Као и свако уметничко дело, *Ла валс* је отворен за различите интерпретације, а композиторове речи представљају тек почетни путоказ.

Директан повод за компоновање *Ла валса* била је поруџбина коју је Равел добио од Сергеја Дјагиљева, који је поручио и *Жар-птицу*. Дјагиљев је сарађивао са најбољим композиторима свог времена; међутим, када је Равел разрадио своју оригиналну замисао бечког валцера у *Ла валс* и презентовао је Дјагиљеву (у верзији за два клавира), он је одбио, рекавши да је *Ла валс* „ремек-дело”, али да то „није балет, већ портрет балета.” Равела је оваква оцена веома погодила и више никада није сарађивао са Дјагиљевим и његовом балетском трупом.⁶⁰ Сачувана је анегдота да су се Равел и Дјагиљев поново срели тек 1925. године и том приликом је Равел одбио да се рукује са њим. Дјагиљев га је изазвао на двобој, али су их

⁵⁸ Arbie Orenstein (ed.): *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* (New York: Columbia University Press, 1990), 229.

⁵⁹ Ibid., 423.

⁶⁰ Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Dover, New York, 1991, 78.

пријатељи раздвојили и спречили да се међусобно поубијају. Након тога, Дјагилев и Равел се више никада нису срели.⁶¹

У међувремену, *Ла валс* је постао популаран као концертно дело за симфонијски оркестар, а Равел је нашао друге балетске трупе заинтересоване за овај балет. Прва театарска продукција на ову музику постављена је у Антверпену у Белгији, октобра 1926. године, у извођењу балетске трупе Краљевске фламанске опере и балета.⁶² Наредне поставке овог балета извела је трупа некадашње примабалерине Руских балета Иде Рубинштајн (Ида Львовна Рубинштейн, 1883–1950), и то 1928. и 1931. године, а кореограф је била Бронислава Нижињска (Bronisława Nizyńska, 1891–1972), сестра Вацлава Нижињског (Wacław Nizyński).⁶³

Балет под називом *Ла валс* касније је извођен са великим успехом од 1951. године надаље, од стране Њујоршког градског балета, у поставци грузијско-америчког кореографа Џорџа Баланшина (George Balanchine, право име Georgiy Melitonovich Balanchivadze, 1904–1983), као и других балетских компанија.

Накратко ћемо се задржати на веома занимљивој балетској представи Џорџа Баланшина. Мада представа носи наслов *Ла валс*, Баланшин је у овој представи користио и музику из Равелових *Отмених и сентименталних валцера*. Баланшин је очигледно био под утицајем критичара који су повезивали *Ла валс* са тематиком смрти, страдања и сл. Наиме, у овом балету, који се одвија у непрекидном ритму валцера, главна јунакиња се заљубљује у Смрт и на крају умире. Балет се састоји из два дела, а у првом делу Баланшин користи *Отмене и сентименталне валцере* (укупно осам нумера),⁶⁴ где различити солисти играју валцере. Други део балета заснован је на музици *Ла валса*. У уводном сегменту, према Баланшиновом опису, сви играчи као да чекају да валцер изрони из чудне

⁶¹ Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, New York, London: W.W. Norton, 1981, 486.

⁶² Deborah Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*, Aldershot: Ashgate, 2006, 157.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Равелова збирка *Отмени и сентиментални валцери* садржи осам комада, тј. ставова:

1. Modéré – très franc
2. Assez lent – avec une expression intense
3. Modéré
4. Assez animé
5. Presque lent – dans un sentiment intime
6. Vif
7. Moins vif
8. Épilogue: lent

музике која га спутава. Док се сцена осветљава, на сцену најпре излази ансамбл, а затим и примабалерина у белом и њен партнер: „Њихов плес је најпре спор; покрети балерине су са задршком, а она покушава да се креће слободније, док валцер покушава да поново достигне свој ранији интензитет.”⁶⁵ Одједном се појављује фигура Смрти, обучена у црно, са својим слугом. Жене клече пред њим, а мушкарци окрећу главу. Примабалерина у белом је преплашена, али и привучена фигуром Смрти. Он је приморава да стави црну огрлицу, рукавице и хаљину. Док се музика убрзава, Смрт приморава балерину да игра све брже и брже; она на крају умире, а Смрт нестаје са сцене. Балетски ансамбл наставља да плеше валцер, као да се ништа није догодило. Балеринин партнер односи њено тело, а затим га преузимају други чланови мушког ансамбла.

Ова представа постала је позната широм света, јер је Њујоршки балет гостовао у разним градовима;⁶⁶ поред тога, Баланшинова кореографија, коју је обновио балетски редитељ и кореограф, некадашњи Баланшинов ученик и сарадник Џон Клифорд (John Clifford), извођена је и у Маринском театру у Санкт Петербургу, али са одређеним изменама.⁶⁷ Веома су занимљиви Крофордови коментари и одговори на питања испод самог снимка; наиме, гледаоци су коментарисали да је музика у балетској представи изведеној у Маринском театру превише спора и монотона, а да Баланшинова кореографија делује бесмислено, на шта је Клифорд одговорио да руски диригенти „имају тенденцију да развлаче ритарданда и заборављају да то није концерт, где су варијације у темпу у оквиру једног става сасвим уобичајене. Играчима је потребан стабилан ритам. Осећам се лоше када видим ове играче који се муче да остану синхронизовани са музиком, а притом никад не знају какав ће темпо бити.”⁶⁸

Ова Клифордова напомена била ми је веома важна када сам приступио осмишљавању интерпретације Равеловог *Ла валса*, јер сам увидео да, ако желим да задржим везу са изворном балетском концепцијом, не смем да претерујем са

⁶⁵ George Balanchine, Francis Mason, and Jeffrey Bairstow, *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*, New York, Doubleday, 1979, 659–661.

⁶⁶ Снимак извођења Баланшинове кореографије начињен у Берлину 1973. године доступан је на платформи <https://www.youtube.com/watch?v=OOx7egjInhU> (приступљено 31.07.2022.) Такође сам пронашао неколико одломака из Баланшинове оригиналне поставке *Ла валса* из 1951. године, са плесачима за које је овај балет и креиран (Танакил Ле Клерк /Tanaquil Le Clercq/ и Николас Магаљанес /Nicholas Magallanes/), и то уз пратњу соло клавира: https://www.youtube.com/watch?v=gCO3Hh6_c4 (приступљено 31.07.2022.)

⁶⁷ Такође, доступан је и снимак из Маринског театра, начињен 2004. године: <https://www.youtube.com/watch?v=Vf8rw0nWQLo> (приступљено 31.07.2022.)

⁶⁸ Ibid.

ритардандима и морам да се потрудим да одржим стабилан валцерски ритам током читаве композиције (изузев самог увода), упркос веома сложеним техничким „акробацијама” које треба извести.

5.2. *Ла валс* – анализа оркестарске верзије и клавирске прераде

Као што сам раније споменуо, поред оркестарско-балетске верзије, Равел је прерадио *Ла валс* и за извођење на клавиру. Не рачунајући клавирски извод, постоје две верзије за концертно извођење: најпре је настала она за два клавира, коју су премијерно извели Равел и Алфредо Касела (Alfredo Casella, 1883–1947), а затим и верзија за соло клавир. Поред Равелових властитих транскрипција, *Ла валс* су прерађивали и други композитори и пијанисти: Лусијен Гарбен (Lucien Garban) за клавир четворороручно (1920), Глен Гулд (Glenn Gould) за соло клавир (1975), Андреј Каспаров (Andrey Rafailovich Kasparov) за два клавира (2008), Шон Чен (Sean Chen) за соло клавир (2014) итд. Поред тога, бројни други композитори аранжирани су *Ла валс* за разне извођачке саставе.

Као што је сам Равел истакао у предговору партитуре, све до појаве слова **B** (партитурна ознака 17), ритам валцера није сасвим јасан. Наиме, Равел на почетку композиције константно „замагљује” валцер тиме што обилато користи полиритмију и неправилне/асиметричне ритмичке поделе и фигуре. Због тога сав материјал до партитурне ознаке **B** треба схватити као увод, тј. припрему за валцер. Од тог момента, први пут се јасно чује главна тема, која је у претходном току композиције била местимично наговештавана.

Форма композиције *Ла валс* изграђена је по узору на чувене валцере Штрауса Млађег, као што су *На лепом плавом Дунаву*, *Приче из бечке шуме*, *Бечка крв* и други. Сваки од ових Штраусових валцера састоји се од увода, затим, неколико различитих „епизода” тј. валцерских тема које се нижу једна за другом и које могу бити у различитим тоналитетима, па чак и у различитом темпу – обично је једна од централних епизода у споријем темпу, а затим се након ње музички ток враћа у првобитни темпо. Ове епизоде су обично у форми периода или мале дводелне песме, са варираним понављањима, док се ређе јавља троделна песма. Макро-форма композиције је прокомпонована, јер се епизоде углавном не

понављају; али, могућа су понављања појединих одсека. На крају сваког Штраусовог валцера налази се кода, обично изграђена од материјала последње епизоде и у истом тоналитету као последња епизода (а то не мора да буде почетни тоналитет из увода). На пример, Штраусов најпознатији валцер *На лепом плавом Дунаву* има осам епизоде, с тим што се једино трећа епизода понавља (и то на месту пете). Почетни тоналитет је Де дур, а затим се нижу епизоде у различитим тоналитетима (Де дур, А дур, Де дур, Бе дур, Де дур, Ге дур, Еф дур и А дур), а завршна кода је у тоналитету последње епизоде, тј. у А дуру.

У наставку овог поглавља, најпре ћу описати како је структурисан и оркестриран Равелов оригинални (балетско-оркестарски) *Ла валс*,⁶⁹ а затим ћу то упоредити са верзијом за соло клавир.

Увод: У оркестарској верзији, почетну „измаглицу” дочаравају дубоки дувачи и харфе. Тоналитет је такође „замагљен”; међутим, од партитурне ознаке 9 успоставља се Де дур, што ће бити тоналитет главне теме; ово је вероватно референца на малочас описани Штраусов валцер *На лепом плавом Дунаву*, који је такође у Де дуру. Постепено се придружују различити инструменти који свирају фрагменте будуће главне теме, која се постепено кристалише. Харфе најављују први наступ главне теме (од парт. ознака 1).

Након појаве основне теме, коју ћу означити редним бројем 1 (парт. ознака 16–17) следи низ валцера, као у Штраусовим композицијама; свака епизода има различит карактер, динамику и оркестрацију:

2. Парт. ознака 18, Де дур – Варијације обое, виолине и флауте. Други део ове епизоде (од парт. ознаке 22) је тонално нестабилан, уз силазну секвенцу која пролази кроз различите тоналитете.
3. Парт. ознака 26, Бе дур – Ову громогласну епизоду започињу дубоки дувачи и тимпани. Мелодију доносе виолине, уз громогласну пратњу ударалки и лимених дувача.
4. Парт. ознака 30, Ес дур – У овој епизоди, виолине предводе нежну мелодију, праћене виолончелима и кларинетима.

⁶⁹ За лакше праћење анализе која следи, сугеришем снимак *Ла валса* праћен комплетном партитуром, који је доступан на платформи Youtube. Извођачи су француски диригент Шарл Мунш (Charles Munch) и Бостонски симфонијски оркестар: <https://www.youtube.com/watch?v=YDk2RUaoEJQ> (приступљено 31.07.2022.)

5. Парт. ознака 34, Еф дур – Тему ове епизоде интерпретира обоа, један од Равелових омиљених инструмената
6. Парт. ознака 36, Еф дур – Ова епизода је у истом тоналитету као претходна, па се може сматрати њеним наставком. Међутим, ја сам је одвојио као засебну епизоду, јер се од претходне разликује по мелодији и оркестрацији – наиме, ову епизоду свира готово читав оркестар, са батеријом удараљки.
7. Парт. ознака 38, тонално нестабилна – овај сегмент има функцију прелаза, у којем чујемо реминисценције на теме из ранијих одсека, као и хроматска глисанда из увода.
8. Парт. ознака 40, Де дур – Тема ове епизоде веома подсећа на на основну тему (мада није идентична), а налази се и у истом тоналитету. Свирају је виолончела и кларинети (затим и фаготи), у паралелним терцама. Њен други део (од парт. ознаке 43) је динамички и фактурно интензиван, те делује да се приближавамо првој кулминацији; међутим, испред парт. ознаке 46 Равел смирује музички ток.
9. Парт. ознака 46, Бе дур, *Un peu plus modéré* – По узору на Штрауса, Равел умеће једну епизоду у споријем темпу. Овде се поново јавља Бе дур, као у епизоди бр. 3, али мелодијски материјал је различит. Други део ове епизоде (парт. ознака 48, Дес дур) заправо представља прелаз ка наредној епизоди. И овде Равел постепено наслојава инструменте и убрзава музички ток, те делује као да се приближавамо првој кулминацији, али ни овог пута не долази до ње.
10. Парт. ознака 49, А дур – Полетна епизода чију главну тему доносе флауте и пикола, уз пратњу звончића и харфи. По трећи пут Равел припрема кулминацију, али поново одустаје од ње и – враћа се на материјал увода, тј. „измаглицу” са самог почетка *Ла валса*.

На овом месту започиње друга половина *Ла валса*, која делимично прати структуру прве: многе од мелодија из првог дела ове композиције поново су уведене, али овог пута измењене, вариране, пребачене у други инструмент, у другу оркестарску групу и сл.

Увод: (парт. ознака) 54, тонално нестабилан – као у првом делу валцера

1. Парт. ознака 62 – Измењена реприза прве (главне) теме, која је овде тонално и структурално нестабилна.
2. Парт. ознака 66 – Измењена реприза друге епизоде; тему повог пута доноси труба, а преузимају је и други инструменти; реприза треће епизоде је изостављена, односно припојена другој, јер се њени фрагменти појављују у оквиру ове епизоде. Ритам валцера постаје све бржи и одсечнији, истакнут лименим дувачким инструментима и ударалкама.
3. Парт. ознака 73 – Измењена реприза 4. епизоде; уместо у виолинама, овог пута се јавља у громогласним хорнама и тромбонима. Дакле, и ова епизода је подвргнута драматичној трансформацији.
4. Парт. ознака 76 – Нова појава материјала увода, овог пута праћеног ударалкама. То је уједно последња, претећа епизода у *Ла валсу*, која се све више захуктава, динамички и фактурно, уз драматично убрзавање.

Код парт. ознаке 85 започиње Кода, у стилу *danse macabre*, заснована на материјалу 2. епизоде, а од парт. ознаке 95 поново чујемо и материјал прве теме, али ритмички дисторзиран и пренет у лимене дуваче, праћене перкусијама, што доприноси маршевској, ускомешаној атмосфери. Глисанда доприносе све убрзанијем суноврату валцера, који се завршава скоро као *Посвећење пролећа* Игора Стравинског, одсечним ударцима у неправилној ритмичкој подели (4 према 3), и на крају потпуним распадом валцера.

Дакле, форма *Ла валса* је условно дводелна, с тим што други део представља измењену и сажету репризу првог. Међутим, не можемо говорити о сонатном облику, јер у овом делу не постоји сукоб између прве и друге теме, већ Равел ниже велики број тема и са њима равноправно ради; поред тога, недостаје развојни део. С друге стране, могло би се аргументовати да је у питању рондо, пошто се материјал увода („измаглица”) понавља три пута; међутим, овај материјал није тематски изразит (у односу на остале теме у *Ла валсу*) и заиста има уводно-прелудирајућу или прелазно-повезујућу функцију, а не тематску. Због тога сматрам да је најтачније одредити овакву форму као прокомпоновану – као што је, уосталом, случај и са валцерима Штрауса Млађег. Приликом понављања у другом делу *Ла валса*, Равел је изменио сваки тематски одсек тј. епизоду валцера (од оних које је одабрао да понови), уводећи неочекиване модулације и

заменејући „лирске” инструменте (виолине, флауте, обое, кларинете) другим, „агресивнијим” инструментима, попут трубе, тромбона, хорни и удараљки.

Као што видимо, оркестрација је, као и у случају *Болера* и многих других Равелових оркестарских и балетских композиција, један од најважнијих сегмената *Ла валса*. Као врхунски мајстор оркестрације, Равел овим путем остварује драматику и трансформације материјала у другог звучној боји. Из овог разлога, када сам почео да учим клавирску верзију *Ла валса*, одмах ми је било јасно да ће, поред савладавања веома сложених техничких захтева, највећи интерпретативни изазов бити реализација што богатије палете тонских боја, како би се остварили неопходни контрасти, а свака од „епизода” добила свој јединствен карактер. Поред тога, имао сам у виду запажање Џона Клифорда о неопходности одржавања стабилног ритмичког пулса уз константно присутан валцерски ритам (изузев увода, где је он намерно „замагљен”). Међутим, ово је повлачило са собом другу врсту опасности – наиме, нисам смео да дозволим френетично „јурцање” од почетка до краја композиције, јер би то довело до премора и мене као извођача, а и слушалаца који би осетили дезоријентацију и презасићеност звуком. Због тога сам морао пажљиво да одаберем места где ћу узимати „дахове”, тј. правити агогичке застоје у току композиције, затим, да осмислим које ће епизоде бити одсвиране у ком темпу, као и да добро испланирам динамичке градације и врхунце, уз динамички најинтензивнију кулминацију на самом крају.

5.3. Интерпретација

За време усавршавања код чувеног француског пијанисте Мишела Далбертоа, често смо разговарали о његовом професору са париског конзерваторијума Влади Перлемутеру (Vlado Perlemuter, 1904–2002), који био Равелов ученик и који је извео целокупан клавирски опус овог композитора. Изненадио сам се када сам сазнао да се верзија *Ла валса* за соло клавир није изводила у класи Перлемутера (за разлику од верзије за два клавира) и да се код истакнутих представника француске пијанистичке школе ово дело сматрало неуспелим. Сходно чињеници да је Равел приликом компоновања имао оркестарски звук као идеју и да је фактура саме партитуре прилично густа, сматрали су да клавир нема довољан звучни капацитет и дијапазон најразличитијих боја да на адекватан начин приближи идеју композитора и дочара ту замагљену и апокалиптичну атмосферу композиције. Овај негативан став није поколебао моју, још тада донету одлуку, да једног дана научим и одсвирам *Ла валс*. Када сам приступио учењу и вежбању, ти коментари да не треба изводити композицију у верзији за соло клавир су на мене чак деловали стимулативно, јер сам осетио слободу да не морам стопроцентно да се држим Равелове транскрипције и да могу местимично неке ствари да променим, уколико ми се учини да би то звучало боље и ефектније у мом извођењу. Заправо, до данашњег дана практично не постоји технички и музички „узоран” снимак Равелове верзије *Ла валса* за соло клавир, јер је сваки пијаниста који је тумачио ово дело осетио потребу да Равеловом нотном запису дода сопствене „украсе и пасаже”, како би на што изразитији начин дочарао богатство оркестарских боја и постигао жељене контрасте, градације и кулминације. Дакле, намеће се закључак да је Равелов нотни запис клавирске транскрипције претежно схваћен као полазна основа, при чему се од извођача очекује да интервенишу тамо где сматрају да треба, те да практично праве сопствену верзију овог дела – али да притом остану верни Равеловој изворној замисли.

Узимајући у обзир све наведено, мој циљ је био да се придржавам Равеловог нотног записа транскрипције за соло клавир у највећој могућој мери, али уз пуну свест о постојању других верзија. Заправо, желео сам да остварим тумачење које би пренело слушаоцима карактер и атмосферу ове невероватно сложене и богато

оркестриране композиције, засноване на низању контрастних епизода и музичких карактера, при чему ритам валцера остаје главни обједињујући фактор.

Форма Равелове транскрипције *Ла валса* за соло клавир дословно прати оркестарску верзију. Међутим, приликом слушања оркестарске верзије, установио сам да полиритмија у уводу није толико очигледна као у клавирској верзији, односно, да је ритам валцера присутан од самог почетка, иако фрагментиран и замагљен. Због тога сам увидео да ова полиритмија не сме да буде сама себи циљ, већ само помоћно средство за остваривање флуидног музичког тока и дочаравања вишеслојне оркестарске тонске слике.

Сам почетак, који је писан у левој руци и у веома ниском регистру клавира, одлучио сам да свирам двема рукама, због удобности интерпретације и боље звучне контроле. Наиме, потребно је адекватним звуком „обојити” те облаке кроз које се наслућује имагинарна дворана у којој се плеше и дочарати атмосферу одвијања радње у даљини. Управо та боја, замагљена пулсација, јесте база из које касније израња главна мелодијска линија, која нас на крају сваког одсека води до климакса. Веома битан елемент, који је карактеристичан за валцер као игру, је оклевање на трећој доби, како би се добило на елеганцији покрета и бољој кореографији само плеса. Овај елемент је јако битан и у самом почетку композиције, где се тек назире главна мелодијска линија и наговештава елеганцију плеса у даљини. Веома значајна је и линија баса која не само да је основа хармонског тока, већ нам његова прва доба даје поуздан ослонац и стабилност у пулсацији, чиме се остварује непрекидан плесни ритам, без обзира на слободу и оклевања код треће добе.

Имајући у виду да Равел није практиковао класична романтичарска *ritenuta*, не само на крајевима одсека већ и на крајевима композиција, циљ ми је био да кроз постепено смирење и звучно стишавање или појачавање (уколико је то део идеје и музичког тока) избегнем успоравање и тиме естетски приближим Равелову идеју о изненадним, а на моменте и бруталним, новим почецима – или пак изненадним *subito* променама динамике, односно, великим стишавањем на веома малом простору (кроз један или два такта *ff* > *pp*).

На појединим местима у самом уводу сам додавао пасаже који не пишу у оригиналној соло верзији, а који, по мом мишљењу, веома добро дочаравају звук харфе или флаута и доприносе бољој хоризонталној структури композиције и стварању адекватног унутрашњег набоја (нпр. у тактовима 46, 108 и 124).

Након прве велике кулминације код слова *B* и успостављања тоналитета, епизода у *Де дуру* наставља се у *riano* динамици, у разиграном карактеру, где се појављују и скривени гласови и мелодијске линије унутар фактуре. Други део ове епизоде који је у *а молу* је мирнијег карактера и има носталгичан призивок. Овде постоји могућност да се кроз веће агогичке слободе „смири” цео део пред френетичан и хировит наступ следеће епизоде.

Епизода у *Ес дуру* представља велики пијанистички изазов за сваког извођача, јер је неопходно успоставити адекватан звучни баланс између изражајне теме у горњем гласу и пратње у глисандима која се прожимају кроз обе руке. С обзиром на то да су глисанда исписана „ноту по ноту”, а не произвољна, покушао сам да пренесем Равелову звучну идеју глисанда на гудачким инструментима и да пробам да не исвиравам сваку ноту, већ да сваки глисандо-пасаж буде одсвиран као један звучни талас у одређеној боји. Ово се такође односи и на глисандо који свирају флауте при великој кулминацији која претходи епизоди у *Де дуру*. Овај глисандо у виду скале је написан у веома високом регистру и неопходно га је свирати са већом тежином целе руке, нарочито на самом врху глисанда, како би успели да дочарамо кулминацију, пред потпуно смирење и повратак на тему у следећој епизоди.

Епизода у *Де дуру* је нотирана на тај начин да десна рука истовремено свира и мелодијску линију и разломљене октаве, које попуњавају фактуру и доприносе већем набоју, а које су исписане у помоћном систему изнад основног. Међутим, због сложености и густине фактуре, мислим да није могуће одсвирати све те ноте – те сам ја, зарад очувања музичког тока и адекватне карактеризације, делимично редуковао број разломљених октава (Пример 4).

Пример 4. *Ла валс*, разломљене октаве у 3. линијском систему (т. 331-334)



Још једно место на којем сам одлучио да редукујем прегуст нотни материјал налази се у епизоди *Un peu plus vif et en accélérant*, где сам у потпуности избацио пратњу коју у оркестру изводе контрабаси и која је у веома ниском регистру. Мислим да, након огромне кулминације и звучне екстазе која јој претходи, прегуста фактура у ниском регистру пијанисти не дозвољава да довољно истакне главну мелодијску линију у жељеном карактеру. Најзад, ово место је и почетак краја, те ми је идеја била да треба дати простора да се однекуд крене, како би се направила коначна кулминација. Пијанистички гледано, сам крај композиције је заправо најкомпликованији део за извођење, јер је, упркос густини фактуре и брзини смене различитих материјала, неопходно задржати играчки карактер. Пошто је ово велико финале пијанистички врло неудобно писано, нарочито на месту акордских пасажа навише у десној руци и акордских пасажа наниже у левој (*Pressez* и *Assez animé*), неопходно је вршити одређене редукције које се тичу самог текста, нарочито због веома брзог темпа у којем треба извести овај део.

Без обзира на све проблеме које пред извођача поставља *Ла валс* у верзији за соло клавир, било да је у питању савладавање техничких потешкоћа, или изазови који се тичу очувања музичког тока и организације целине, ово је једно од најзбудљивијих дела која се могу изводити на клавиру, на радост публике, али и извођача.

6. Закључак

Као што смо видели у претходним поглављима, композитори и пијанисти – аутори транскрипција, на веома различите начине приступају прерадама балетских партитура у клавирска остварења (и обратно). Приликом одабира ставова који ће бити пренети у клавирску верзију, увек се врше одређена скраћења, односно, изостављају се ставови за које композитор-аранжер процени да не могу да буду преточени у ефектан клавирски комад. Веома често долази до промене редоследа одабраних ставова, тако да аутор транскрипције практично осмишљава нову драматургију, руководећи се првенствено пијанистичким принципима – док оригинална балетска партитура остаје као некакав „ехо” у свести слушалаца. Форма појединачних ставова најчешће прати изворну форму балетских ставова, али повремено може доћи до одступања, проширења, или скраћења.

Аутори балетских транскрипција прибегавају различитим ефектима како би надокнадили недостатак масивног оркестарског звука, сценског покрета и декора. С обзиром на то да су балети писани за велике оркестарске саставе, приликом адаптације ових партитура за извођење на клавиру, неминовно настају веома сложене и густе клавирске фактуре, технички и музички веома захтевне, где пијаниста са својих десет прстију мора да оствари ефекат као да свира читав оркестар. Самим тим, лева и десна рука веома често добијају врло различите задатке, а у многима од анализираних композиција клавирски текст је исписан у три нотна система, јер на тај начин раслојеност оркестарске фактуре постаје видљива и лакша за ишчитавање на клавиру и учење напамет. Техничкој сложености ових дела доприноси неопходност извлачења унутрашњих гласова, симултано свирање мелодије и пратње (често у обема рукама истовремено), преношење мелодијских гласова или фактурних фигурација из једне руке у другу на веома малом простору, као и потреба за веома пажљивим слушањем сваког фактурног слоја и његовим издвајањем. Ово се постиже применом различитих техника производње тона, као и веома креативном педализацијом, како би се остварило што шири дијапазон тонских боја и тиме постигао ефекат оркестарског звука. У претходним поглављима на више места сам описао како сам дочарао разне оркестарске инструменте, како сам местимично адаптирао нотни текст

(било у смислу преношења одређених тонова, акорада или фигурација из једне руке у другу, или у смислу додавања глисанда и других ефеката тамо где сам проценио да су потребни), а све у циљу јасне диференцијације фактурних слојева и остваривања богато колористичног и масивног звука.

Познавање и аналитички приступ оркестарским партитурама и њиховим репрезентативним извођењима, као и разним балетским поставкама, било је неопходно, јер ми је на много места помогло да донесем праву одлуку, да лакше осмислим шта бих на том месту могао да урадим, да одаберем између више могућности (у смислу темпа, агогике, динамике, градација итд.). Поред тога, познавање историјског контекста настанка балетских дела и њихових транскрипција елиминисало је потребу за подражавањем извођења неких значајних пијаниста.

Чак и у случају композиције *Куренов гроб*, која је изворно написана за клавир, а затим прерађена за балетско извођење, познавање касније, оркестарско-балетске верзије помогло ми је да разрешим бројне интерпретативне недоумице и да погодим прави карактер, како појединачних ставова, тако и читавог циклуса.

Надам се да сам овим истраживањем допринео разоткривању постојећих веза између клавира и балета, као и успостављању нових веза, те да сам указао на начине на које је могуће приступити осмишљавању и реализацији оригиналних и аутентичних клавирских интерпретација.

7. Цитирана литература

1. Jack Anderson, *The Nutcracker Ballet*, New York, Mayflower Books, 1979.
2. Nancy Bricard, “Foreword”, in: *Ravel: Le Tombeau de Couperin*, Van Nuys, Alfred Publishing, 2003, 1–2.
3. Nancy Bricard, “About the Music”, in: *Ravel: Le tombeau de Couperin*, Van Nuys, Alfred Publishing, 2003, 9–14.
4. David Dubal, *The Essential Canon of Classical Music*, New York, North Point Press, 2001.
5. Jennifer Fisher, *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*, New Haven, Yale University Press, 2004.
6. Gerald Larner, *Maurice Ravel*, London, Phaidon, 1996.
7. Roger Nichols, *Ravel*, New Haven, US and London, Yale University Press, 2011.
8. Arbie Orenstein (ed.), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, New York, Columbia University Press, 1990.
9. Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York, Dover Publications, 1991.
10. Arbie Orenstein, “Maurice Ravel”, *The American Scholar*, Vol. 64, No. 1 (Winter 1995), 91–102.
11. Arbie Orenstein (ed.), *A Ravel Reader*, Mineola, New York, Dover Publications, 2003.
12. Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, New York, Schirmer Trade Books, 1991.
13. Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments*, New York City, Doubleday, 1962.
14. Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
15. Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring (Russia and France, 1882-1934)*, New York City, Alfred A. Knopf, 1999.
16. Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, New York, London, W.W. Norton, 1981.

17. Deborah Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*, Aldershot, Ashgate, 2006.
18. George Balanchine, Francis Mason, and Jeffrey Bairstow, *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*, New York, Doubleday, 1979.

Електронски извори и грађа:

19. Paul Griffiths, "Diaghilev [Dyagilev], Sergey Pavlovich", *Grove Music Online*, 2001,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008450>
(приступљено 31. 07. 2022. године).
20. Roger Delage, "Ravel and Chabrier", *The Musical Quarterly*, Vol. 61, No. 4, 1975, 546–552. <https://doi.org/10.1093/mq/LXI.4.546>
(приступљено 31.07.2022. године).
21. Roger Dettmer, "L'oiseau de feu (The Firebird), concert suite for orchestra No. 2". *AllMusic*, <https://www.allmusic.com/composition/loiseau-de-feu-the-firebird-concert-suite-for-orchestra-no-2-mc0002367318>
(приступљено 31. 07. 2022. године).
22. Милош Дујаковић, „Балет за цара”, Народно позориште у Београду,
<https://www.narodnopozeriste.rs/sr/predstave/krcsko-orascic>
(приступљено 31. 07. 2022. године).
23. Andrew Clark, "All the best: Ravel's piano music", *The Financial Times*, 16 January 2013, <https://www.ft.com/content/07a830e6-5fe1-11e2-8d8d-00144feab49a> (приступљено 31. 07. 2022. године).
24. Paul Landormy, "Maurice Ravel", *The Musical Quarterly*. Vol. 25, No. 4, 1939, 430–441, <https://doi.org/10.1093/mq/XXV.4.430> (приступљено 31. 07. 2022).
25. Ева Премк Богатај, „Мотив бесмртности у контексту космогоније у српској народној приповеци Баш Челик и у руској Кощей Бессмертный”. *Филолошке студије — Philological studies*, vol. 14 br. 2, 2016, 83–92,
<https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies/article/view/361/287>
(приступљено 31. 07. 2022. године).
26. Ксенија Стевановић, ”Опере – Николај Римски-Корсаков: *Кашчеј бесмртни*”, Радио-телевизија Србије, 28. 02. 2011,
<https://www.rts.rs/page/radio/ci/story/1464/radio-beograd-3/849070/opere--nikolaj-rimski-korsakov-kascej-besmrtni.html>
(приступљено 31. 07. 2022. године).
27. Стефан Цветковић, *Контекстуални и интерпретативни аспекти пијанистичке праксе у епохи модернизма*, докторска дисертација (ментор ред. проф. др Соња Маринковић), Београд, Факултет музичке уметности у

- Београду, Одсек за музикологију, 2021, https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2021/12/stefan-cvetkovic_kontekstualni-i-interpretativni-aspekti-pijanisticke-prakse-u-epohi-modernizma_doktorska-disertacija.pdf (приступљено 31. 07. 2022. године).
28. Stephen Walsh, “Stravinsky, Igor”, *Grove Music Online*, 2012, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52818> (приступљено 31. 07. 2022. године).
29. “Guido Agosti”, https://it.wikipedia.org/wiki/Guido_Agosti (приступљено 31. 07. 2022. године).
30. „*Крчко Орашчић* — Премијера“, Народно позориште у Београду, <https://www.narodnopozeriste.rs/sr/predstave/krcko-orascic> (приступљено 31. 07. 2022. године).
31. „*Крчко Орашчић*“, Српско народно позориште Нови Сад, https://www.snp.org.rs/?page_id=2928 (приступљено 31. 07. 2022. године).

Партитуре:

1. П. Чайковски - М. Плетнев, Концертне суете из балетов *Спаяа красавица* и *Щелкунчик*, для фортепиано, Москва, Музыка, 2010.
2. Igor Strawinsky, *L'oiseau de feu: Danse infernale, Berceuse et Finale*, Transcription pour Piano par Guido Agosti, Mainz, Edition Schott, 1934.
3. Maurice Ravel, *Le tombeau de Couperin*, 6 pieces pour piano deux mains, Paris Edition Durand, 1918.
4. Maurice Ravel, *La valse*, poème chorégraphique pour orchestre, transcription pour piano par l'auteur, Paris, Editions Durand, 1920.

8. Биографија кандидата

Најистакнутији пијаниста своје генерације **Владимир Милошевић** рођен је 1980. године у Лесковцу. Завршио је основно и средње музичко образовање у музичкој школи „Станислав Бинички” Лесковцу, у класи проф. Миле Вељковић, а затим студирао на Факултету музичке уметности у Београду, где је дипломирао и магистрирао у класи проф. Невене Поповић. Усавршавао се на пијанистичкој академији „*Incontri col Maestro*” у Имоли (Италија) и у Паризу на *École Normale de Musique „Alfred Cortot*” у класама Лазара Бермана и Мишела Далбертоа.

Проглашен је уметником у успону за 2013. годину од стране Удружења концертних уметника Њујорка (New York Concert Artists & Associates), након чега је наступио са Симфонијским оркестром NYCA у Меркин холу у Њујорку, изводећи Клавирски концерт у б молу П. И. Чајковског.

Наступао је на фестивалима широм света (Париз, Лондон, Берлин, Праг, Санкт Петербург, Беч, Тел Авив, Милано, Лион, Ница, Казабланка, Маракеш, Порто Алегре, Пелотас). Као победник конкурса „*Concerti in Villa*” у Вићенци дебитовао је у Карнеги холу у Њујорку. Концертирао је широм Јужноафричке Републике (Кејптаун, Јоханесбург, Дурбан, Блумфонтеин, Порт Елизабет) и Аустралије (Сиднеј, Канбера, Мелбурн).

Недавно је као *Schwartz Artist in Residence* гостовао на универзитету Emory у Атланти, САД где је одржао мастерклас и реситал, као и у Кини на Конзерваторијуму за музику у Зеђијангу. Такође, био је предавач на фестивалу *Global Summer Institute of Music* где је поред мастеркласа наступао као солиста и на концертима камерне музике у Ричмонду и у Кенеди центру у Вашингтону, САД.

Редовно наступа као камерни музичар у дуу са виолончелистом Драганом Ђорђевићем на фестивалима у Санкт Петербургу, Загребу, Љубљани, Котору, као и са другим истакнутим солистима међу којима су Тим Хју (виолончело), Дмитри Прокофјев (виолончело), Јанош Балинт (флаута), Дејан Гаврић (флаута), Роман Симовић (виолина) и Стефан Миленковић (виолина), са којим је имао запажене наступе на фестивалима у Хрватској, Италији, као и недавно на фестивалу *Argana* у Птују (Словенија) и фестивалу *Охридско лето* у Охриду (Северна Македонија). Са француским пијанистима Мишелом Далбертоом и Жан-Бернаром Помијеом и

Симфонијским оркестром из Бретање извео је Моцартов троструки клавирски концерт на престижним фестивалима у Рену и Лилу.

Наступао је са Филхармонијама из Кејптауна и Јоханесбурга, Београдском филхармонијом, Симфонијским оркестром Радио-телевизије Србије, KwaZulu Natal филхармонијом из Дурбана, Оркестром Прашке опере, Симфонијским оркестром Театра Олимпико, Симфонијским оркестром Вулонгонга, Поморском филхармонијом из Бидгошча, Камерним оркестром „Душан Сковран”, Симфонијским оркестром „Камерата Србика”. Добитник је више престижних награда на конкурсима у Пољској, САД-у, Аустралији, Италији, Француској. Снимао је за радио и телевизију у Јапану, Бразилу, Мароку, Канади, Пољској, Израелу итд.

Владимир Милошевић је најмлађи редовни професор на Катедри за клавир Факултета музичке уметности у Београду.

Уметничка активност, значајнији наступи

Избор солистичких концерата:

- Турнеја по градовима Србије: Сремска Митровица, Чачак, Краљево, Зајечар, Лесковац и Пирот, новембар/децембар 2021.
- Клуб Т. I. R., Париз, Француска, март 2020.
- НИМУС Фестивал, Ниш, Србија, новембар 2019.
- Музички конзерваторијум Зеђијанг, Ханџоу, Кина, октобар 2019.
- Центар за сценске уметности Универзитета Емори, Атланта, САД, јул 2019.
- Острво Хилтон Хед, Јужна Каролина, САД, јул 2019.
- Фестивал Les Journées Ravel, Монтфорт-л'Амури, Француска, октобар 2018.
- Међународни клавирски фестивал, Градска кућа Суботица, Србија, децембар 2018.
- Арсана Фестивал, Птуј, Словенија, јул 2018.
- Велика сала Коларчеве задужбине, Београд, Србија: 2018, 2014, 2010, 2009, 2008, 2005, 2003, 2000, 1999, 1998, 1997.
- Литванска академија за музику и позориште, Вилњус, Литванија, април 2018.
- Festsaal des Amtshauses, Беч, Аустрија, јануар 2018., 2015.
- Бански двор Бања Лука, Босна и Херцеговина, април 2017.
- Маријински театар, Фестивал „Лица савременог пијанизма“, Санкт Петербург, Русија, децембар 2016.
- Скупштина града Београда, Србија, децембар 2016.

- Конзерваторијум за музику Љубљана, Словенија, новембар 2015.
- Имола, Италија, октобар 2015.
- Међународни музички фестивал „Дани музике“ Херцег Нови, Црна Гора, јул 2015.
- Међународни фестивал, Кардица, Грчка, јул 2015.
- Музичка школа Рогашка Слатина, Словенија, децембар 2014.
- Музичка школа Мурска Собота, Словенија, март 2014.
- Konzerthaus , Беч, Аустрија, 2012.
- Аустралијска турнеја: Универзитет Монаш, Мелбурн; Wesley music center, Канбера; Борал–Сиднеј; Grammar College, Мелбурн, март 2011.
- Saint Leger en Yvelines, Париз, Француска 2010.
- Вестминстер Хол, Ница, Француска, 2010.
- Италијанска концертна турнеја: Минербе 2009; Перуђа 2006; Мола ди Бари, Верона, Азоло, Милано, Монфалконе, Рим, Антиколи Корадо, 2003.
- Musée des beaux Arts, Лион, Француска, 2008.
- Јужноафричка турнеја (15 концерата): Дворана Јеврејског центра у Дурбану; Аудиторијум Гаја Батлера, Грамстаун; Linder Аудиторијум, Јоханесбург; Универзитет Јужне Африке, Преторија; Амфитеатар Либертас, Стеленбош; Бакстер театар, Кејптаун; Цанин, Лимпопо; Порт Елизабет; Сала холандске реформистичке цркве, Најсна, 2007.
- Steinway Hall, Лондон, УК, 2006.
- Фестивал Semaines musicales, Кран-Монтана, Швајцарска, 2006.
- Salle Cortot, Париз, Француска 2005, 2003, 2000.
- Карнеги Хол, Њујорк, САД, 2005
- Konzerthouse, Берлин, Немачка, 2005
- Француска концертна турнеја: Торињи-сур-Марне, Поанси, Савигни-л-Тампл, Немурс, Сен-Лежер-ан-Ивлин, 2005., 2004., 2003.
- Фестивал Ghislandi, Крема, Италија, март 2004
- Театро Верди, Пиза, Италија, 2004
- Казабланка и Маракеш, Мароко, 2003
- Пелотас, Сао Жосе дос Кампос, Порто Алегре, Бразил 2002.
- Колоњо Монцензе, Милано, Италија, 2002, 2001
- Форстер хол, Праг, Чешка Република, 2001

- Пољска концертна турнеја у Варшави, Радому, Чеханову и Торунју, Пољска, 2000.
- Галерија Српске академије наука и уметности, Београд, Србија, 2001, 2000, 1998, 1997.

Концерти са оркестром:

- Симфонијски оркестар театра Мадленијанум, Београд, новембар 2021. (Чајковски Концерт бр.1)
- Симфонијски оркестар Радио-телевизије Србије, Комбанк дворана, Београд, 07.03.2019. (Чајковски Концерт бр.1)
- Црногорски симфонијски оркестар, Црногорско народно позориште, Подгорица, Црна Гора, 12. децембар 2018. (Шопен Концерт бр.1)
- Симфонијски оркестар NYСА, Меркин Хол у Кауфаман центру, Њујорк, САД, мај 2014. (Чајковски Концерт бр.1)
- Нишки симфонијски оркестар, Сала Нишког симфонијског оркестра, Ниш, Србија, 2012 (Шопен Концерт бр.1)
- Гудачки оркестар „Душан Сковран“, Велика концертна дворана Коларчеве задужбине, Београд, Србија, 2012 (Шопен Концерт бр.1)
- Оркестар „Камерата Србика“, Сала Нишког симфонијског оркестра, Ниш, Србија, 2010 (Шопен Концерт бр. 1)
- Оркестар „Камерата Србика“, Народно позориште, Сомбор, Србија, 2010 (Шопен Концерт бр. 1)
- Оркестар „Камерата Србика“, Сава Центар, Београд, Србија, 2010 (Шопен Концерт бр. 1)
- Бањалучка филхармонија, Бански двор, Бања Лука, Босна и Херцеговина, 2010. (Шопен Концерт бр.1)
- Оркестар Радио-телевизије Србије, Велика Коларчеве задужбине, Београд, Србија, 2009 (Василије Мокрањац: Поема за клавир и оркестар)
- Симфонијски оркестар Вулонгонга, Сиднеј, Аустралија, октобар 2009. (Чајковски Концерт бр. 1)
- Симфонијски оркестар Јоханесбурга, Линдер Аудиториум, Јоханесбург, Јужна Африка, март 2007. (Рахмаџинов Концерт бр. 1)
- Државни симфонијски оркестар, Блумфонтејн, Јужна Африка, фебруар 2007. (Равел Концерт у Г)

- Филхармонија Кејптаун, Градск кућа Кејптаун, Јужна Африка, јануар 2007. (Брамс Концерт бр. 1)
- Филхармонија КваЗулу Натал, Градска кућа Дурбан, Јужна Африка, фебруар 2007. (Брамс Концерт бр. 1)
- Оркестар Радио Телевизије Србије, Велика концертна сала Коларчеве задужбине, Београд, Србија, 2007 (Брамс Концерт бр.1)
- Поморска филхармонија, Бидгошч, Пољска, март 2006. (Шопен Концерт бр. 2)
- Симфонијски оркестар из Бретање, Опера , Рен, Француска, децембар 2006. (Моцарт, Концерт за 3 клавира)
- Симфонијски оркестар из Бретање, Аудиторијум Лил, Француска, децембар 2006. (В.А. Моцарт, Концерт за 3 клавира)
- Симфонијски оркестар из Порто, театар Риволи, Порто, Португал, октобар 2004. (Рахмањин Концерт бр. 1)
- Симфонијски оркестар театра Олимпико, Театро Олимпико, Виџенца, Италија, мај 2004. (Рахмањин Концерт бр. 1)
- Симфонијски оркестар Конзерваторијума у Виџенци, Конзерваторијум „Ариго Педроло“, Виџенца, Италија, јул 2003. (Шопен Концерт бр.2)
- Симфонијски оркестар Прашке опере, Бањоло ди Лониго, Виџенца, Италија, јул 2003. (Шопен Концерт бр. 2)
- Симфонијски оркестар Порто Алегреа, Порто Алегре, Бразил, октобар 2002. (Клавирски концерт Ивана Јевтића бр.2)
- Симфонијски оркестар Универзитета уметности у Београду, Велика сала Коларчеве задужбине, Београд, Србија, октобар 2002 (Равел Концерт у Г)
- Новосадски камерни оркестар, Новосадска синагога, Нови Сад, Србија, март 2002. (В.А. Моцарт Концерт КВ 414)
- Оркестар Радио телевизије Србије, Велика сала Коларчеве задужбине, Београд, Србија, фебруар 2001 (Чајковски Концерт бр.1)
- Симфонијски оркестар Војске Југославије, Дом Војске Југославије, Београд, Србија, фебруар 2001. (Чајковски Концерт бр.1)
- Симфонијски оркестар Војске Југославије, Дом Војске Југославије, Ниш, Србија, фебруар 2001. (Чајковски Концерт бр.1)
- Оркестар Радио-телевизије Србије, Велика сала Коларчеве задужбине, Београд, Србија, децембар 2000 (Шопен Концерт бр.2)

- Симфонијски оркестар Универзитета уметности у Београду, Велика дворана Коларчеве задужбине, Београд, Србија, децембар 1999. (Шопен Концерт бр.2)
- Београдска филхармонија, Велика дворана Коларчеве задужбине, Београд, Србија, јун 1999. (Шопен Концерт бр.2)
- Симфонијски оркестар Војске Југославије, Велика дворана Коларчеве задужбине, Београд, Србија, мај 1999. (Лист Концерт бр. 1)
- Симфонијски оркестар Војске Југославије, Дом Војске Југославије, Београд, Србија, фебруар 1999. (Лист Концерт бр. 1)
- Поморска филхармонија, Концертна дворана, Бидгошч, Пољска, новембар 1998. (Лист Концерт бр. 1)

Концерти камерне музике (избор):

- Sommerrefektorium Sift Рајн, Грац, Аустрија, децембар 2019.
- Центар за извођачке уметности Џона Ф. Кенедија, Вашингтон, 5. август 2019.
- Фесивал GSIM, Синглетон-Центаг за извођачке уметности, Ричмонд, САД, август 2019.
- Фестивал Охридско лето, Охрид, С. Македонија, 25.07.2019.
- Арсана Фестивал, Птуј, Словенија, 21.07.2019.
- Музички фестивал Раванелијус, Ћуприја, Србија, 04.07.2019.
- ЛЕДАМУС Фестивал, Лесковац, Србија, 01.06.2019.
- Атеље Марсел Астир, Брисел, Белгија, 14.05.2019.
- Музичка школа „Стеван Мокрањац“, Врање, Србија, 06.05.2019.
- Центар за умјетност, Бјеловар, Хрватска, 16.03.2019.
- Дом бранитеља, Пула, Хрватска, март 2019.
- Музички фестивал „Јесења соната“, Бански двор, Бања Лука, Босна и Херцеговина, октобар 2018.
- Црква Светог Николе, Задар, Хрватска, октобар 2018.
- Кларинетски фестивал, Остенде, Белгија, јул 2018.
- Конгресни центар, Градо, Италија, јул 2018.
- Нишки културни центар, Ниш, Србија, 04.12.2018.
- „Марко Поло Фестивал“, Катедра Светог Марка, Корчула, Хрватска, јул 2018.
- Културни центар Бански двор, Бања Лука, Босна и Херцеговина, октобар 2018.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписан: Владимир Р. Милошевић

Број индекса: 352/2017

ИЗЈАВЉУЈЕМ да је докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација под насловом: **„КЛАВИР И БАЛЕТ. Специфичности транспозиције балетских остварења у медиј клавира – поетички, технички и интерпретативни изазови на примеру балетских остварења Равела, Чајковског и Стравинског”** резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат, односно докторска дисертација, у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 1. августа 2022. године

Прилог 2.

ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ
ПИСАНОГ ДЕЛА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА, ОДНОСНО
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Име и презиме: Владимир Р. Милошевић

Број индекса: 352/2017

Студијски програм: Извођачке уметности – клавир

Наслов докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације:

**„КЛАВИР И БАЛЕТ. Специфичности транспозиције балетских остварења у
медиј клавира – поетички, технички и интерпретативни изазови на примеру
балетских остварења Равела, Чајковског и Стравинског”**

Ментор: др ум. Владимир Цвијић, редовни професор

Коментор: др Ивана Медић, виши научни сарадник

ИЗЈАВЉУЈЕМ да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације, истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 1. августа 2022. године

Прилог 3. Програм реситала у Коларчевој задужбини 7. маја 2022. године

НАРЕДНИ КОНЦЕРТИ

АЛЕКСАНДАР МАЏАР

ПОНЕДЕЉАК, 30. МАЈ 2022. у 20ч

ЦИКЛУС **БЕТОВЕНОВЕ СОНАТЕ**
ОП. 31, БР. 1, 2 и 3
ОП. 78, 79 и 81

ЧЕТВРТАК, 30. ЈУН 2022. у 20ч

ЦИКЛУС **БЕТОВЕНОВЕ СОНАТЕ**
ОП. 57, ОП. 54, ОП. 53

УЛАЗНИЦЕ ЗА КОНЦЕРТЕ У ПРОБАИ
ДЕТАЉНИ ПРОГРАМ ЈЕ ДОСТУПАН НА WWW.KOLARAC.RS

КОНЦЕРТ ПОМОГАЈ

Организатор концерата:

ЦЕНТАР ЗА МУЗИКУ КОЛАРЧЕВОЈ ЗАДУЖБИНЕ
СЕМЕРОВИЊАК 115
БП. 2626-1591
WWW.KOLARAC.RS

Сачувајте више и пратице нас:

Facebook: [Kolarac](https://www.facebook.com/Kolarac)
Twitter: [Kolarac](https://twitter.com/Kolarac)
Instagram: [Kolarac](https://www.instagram.com/Kolarac)
LinkedIn: [Kolarac](https://www.linkedin.com/company/Kolarac)

МТС
Твој свет



КОЛАРАЦ ТВОЈ СВЕТ **ЦЕБЕФ**

музике?

7. МАЈ 2022.
ВЕЛИКА ДВОРАНА у 20ч

ВЛАДИМИР МИЛОШЕВИЋ

КЛАВИР



МТС
Твој свет

ЧАЈКОВСКИ - ПЛЕТЊОВ

КОНЦЕРТНА СВИТА
ИЗ БАЛЕТА КРЦКО ОРАШЧИЋ

March
Dance of Sugar-Plum Fairy
Tarentella
Intermezzo
Trepak (Russian dance)
Chinese dance
Andante maestoso - Pas de deux

СТРАВИНСКИ - АГОСТИ

КОНЦЕРТНА СВИТА
ИЗ БАЛЕТА ЖАР ПТИЦА

Danse infernale
Berceuse
Finale

• • • • •

МОРИС РАВЕЛ

КУПРЕНОВ ГРОБ

Prelude
Fugue
Forlane
Rigaudon
Menuet
Toccata

ВАЛЦЕР (LA VALSE)

НАЈСТАКНУТИМ ПИАНИСТА ЕВОЈЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ **ВЛАДИМИР МИЛОШЕВИЋ**, СТЕКАО ЈЕ ОСНОВНО И СРЕДЊЕ МУЗИЧКО ОБРАЗОВАЊЕ У ЛЕСКОВУ, У КЛАСИ ПРОФ. МИЛЕ ВЕЉКОВИЋ, А ЗАТИМ НАСТАВНО СТУДИЈЕ НА ФАКУЛТЕТУ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ ГДЕ ЈЕ ДИПЛОМИРАО И МАГИСТРИРАО У КЛАСИ ПРОФ. НЕВЕНЕ ПОПОВИЋ. УСАВРШАВАО СЕ НА ПИАНИСТИЧКОЈ АКАДЕМИЈИ „JACOBI SOU MAESTRO“ У ИМОЛИ (ИТАЛИЈА) У КЛАСАМА ЛАЗАРА БЕРМАНА И МИШЕЛА ДАВЕРТРА И У ПАРИЗУ НА *École Normale de Musique*.

ПРОГЛАШЕН ЈЕ УМЕТНИКОМ У КСПОНУ ЗА 2013. ГОДИНУ ОД СТРАНЕ Удружења КОНЦЕРТНИХ УМЕТНИКА НЈУЈОРК (New York Concert Artists & Associates) НАКОН ЧЕГА ЈЕ НАСТУПИО СА СИМФОНИСКИМ ОРКЕСТРОМ NYCS У САЛИ МЕТРО НАУЗУ У НЈУЈОРКУ, ИЗВОДЕЊИ ПРВИ КЛАВИРСКИ КОНЦЕРТ У БЕ МЕДИ П. И. ЧАЈКОВСКОГ.

НАСТУПАО ЈЕ НА ФЕСТИВАЛИМА ШИРОМ ЕВРОПЕ И СВЕТА: ПАРИС, ЛОНДОН, БЕРЛИН, ПРАГ, САНКТ ПЕТЕРБУРГ, БЕЧ, ТЕЛ АВИВ, МИЛАНО, АТИН, НИЦА, КАКВАНКА, МАРАШЕШ, ПОНТ ДАВРЕ, ПЕЛОПАС. КАО ПОВЕЉНИК КОНКУРСА „CONCERT IN VIENNA“ У ВИЕНЦИ ДЕБИТОВАО У ЧВЕНОЈ ДВОРАНИ САХЛЕБЕ ЈАНУАРИЈА У НЈУЈОРКУ. КОНЦЕРТИРАО ЈЕ И ШИРОМ ЈУЖНОАФРИЧКЕ РЕПУБЛИКЕ: КЕИПТАУН, ЈОХАНЕСБУРГ, ДУРБАН, БЛУМФОНТЕЙН, СТИВЕНС БАЈЕТ КАО И У АУСТРАЛИЈИ: СИДНЕЈ, КАНБЕРА И МЕЛБОРН.

КАО SCHWARTZ ARTIST-IN-RESIDENCE, ПОСТОЈАО ЈЕ НА УНИВЕРЗИТЕТУ ЕНДРУ У АТЛАНТИ, САД ГДЕ ЈЕ ОБИШО МАСТЕРКЛАС И РЕСИТАЛ, КАО И У КИНИ НА КОНЦЕРТНОЈ ТОРИЈУМУ ЗА МУЗИКУ ЗНЕЖИНО У ГРАДУ ХАНЦОУ ТАКЊИНО, БИО ЈЕ И ПРЕДАВАЧ НА ФЕСТИВАЛУ GIOVA SUMMER JAZZING OF MUSIC ГДЕ ЈЕ ПОРЕД МАСТЕРКЛАСА НАСТУПАО SOLO И НА КОНЦЕРТИМА КАМЕРНЕ МУЗИКЕ У РИМОНДУ И У КЕНЕДИ СЕНТРУ У ВАШИНГТОНУ, САД.

РЕГОВНО НАСТУПАО И КАО КАМЕРНИ МУЗИЧАР СА ЕМИНЕНТНИМ СОСТАЦИМА, КАО ШТО СУ СТЕФАН МИЛЕНКОВИЋ, ДРАГАН ТОРЂЕВИЋ, РОМАН СИМОВИЋ, ДМИТРИ ПРОКОФИЈЕВ, ЈАНОШ БАЛИНГ, ДЕЈАН ГАРВИЋ, НА ФЕСТИВАЛИМА У РУСИЈИ, СЛОВЕНИЈИ, ИТАЛИЈИ, БЕЛГИЈИ, СРБИЈИ. СА СТЕФАНОМ МИЛЕНКОВИЋЕМ ЈЕ ИМАО ЗАПАЖЕНЕ НАСТУПЕ НА ФЕСТИВАЛИМА У ХРВАТСКОЈ, БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ, ИТАЛИЈИ КАО И НЕДАВНО НА ФЕСТИВАЛУ

АРСАНА У ПЛУУ (СЛОВЕНИЈА) И ФЕСТИВАЛУ ОХРИНСКО ЛЕТО У ОХРИДУ (СЕВЕРНА МАКЕДОНИЈА). СА ФРАНЦИСКИМ ПИАНИСТИМА МИШЕЛ ДАВЕРТРОМ И ЖАН БЕРНАР ПОММЕОМ И СИМФОНИСКИМ ОРКЕСТРОМ ИЗ БРЕТАНЕ ИЗВЕО ЈЕ МОЦАРТОВ ТРОСТРУКИ КЛАВИРСКИ КОНЦЕРТ НА ПРЕСТИЖНИМ ФЕСТИВАЛИМА У РЕНУ И ЛИЛУ.

НАСТУПАО ЈЕ СА ФИЛАРМОНИЈАМА ИЗ КЕИПТАУНА И ДАВНЕСБУРГА, БЕОГРАДСКИМ ФИЛАРМОНИЈОМ, СИМФОНИСКИМ ОРКЕСТРОМ РАДИО ТЕЛЕВИЗИЈЕ СРБИЈЕ, КИЈАШУЛИ ЈАТАЛ ФИЛАРМОНИЈОМ ИЗ ДУРБАНА, ОРКЕСТРОМ ГРАДСКЕ ОПЕРЕ, СИМФОНИСКИМ ОРКЕСТРОМ ТЕАТРА ОЛИМПИКО, СИМФОНИСКИМ ОРКЕСТРОМ ГРАДА ВОДИНОНИЈА, ПОМОРСКОМ ФИЛАРМОНИЈОМ, КАМЕРНИМ ОРКЕСТРОМ ДИЈАН СЕОВРАЊА, СИМФОНИСКИМ ОРКЕСТРОМ КАМЕРАТА СЕРИЈА, ЦРНОГОРСКИМ СИМФОНИСКИМ ОРКЕСТРОМ.

ДОБИТНИК ЈЕ ВИШЕ НАГРАДА НА ПРЕСТИЖНИМ КОНКУРСОВАМА У ПОЉСКОЈ, САД-У, АУСТРАЛИЈИ, ИТАЛИЈИ, ФРАНЦУСКОЈ. СНИМАО ЈЕ ЗА РАДИО И ТВ КАНАЛЕ У ЈАПАНУ, БЕЛГИЈИ, ЧЕХОЈИ, КАНАДИ, ПОЉСКОЈ, ИЗРАЕЛУ ИТА. ВОДИОЧНИ МИЛОШЕВИЋ ЈЕ РЕДОВНИ ПРОФЕСОР ФАКУЛТЕТА МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ НА КАТЕДРИ ЗА КЛАВИР.

