

Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности

Татјана Дробни

**УТИЦАЈ ТРАНСПОЗИЦИЈЕ НА ИНТЕРПРЕТАЦИЈУ  
НЕМАЧКОГ ЛИДА  
СА АСПЕКТА КЛАВИРСКЕ САРАДЊЕ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Београд, 2014

---

---

## ПРЕДГОВОР

Клавирска сарадња или корепетиција представља област пијанистичке уметности којом се, поред клавирске педагогије, бави највећи број школованих пијаниста. Иако је многи, неретко и неоправдано, сматрају делатношћу мањег значаја у односу на солистичку, ваља поменути да је без корепетитора немогуће замислити наставу у музичким и балетским школама, на музичким студијама, или свакодневну праксу у оперским кућама широм света. Такође, без корепетитора је немогуће извести велики део музичке литературе намењен инструменталистима попут гудача или дувача. За разлику од осталих репродуктивних уметника, соло певачи углавном никада не наступају без клавирске пратње, осим у ситуацијама када изводе дела уз пратњу неког другог инструмента, попут гитаре, или са оркестром.

Изазови корепетиторског позива су бројни, јер се од корепетитора очекује да, поред тога што морају бити добро припремљени за сваку пробу током увежбавања неке композиције, умеју да разумеју шта солиста жели, разликују ситуације у којима ће му пружити подршку или се повући у други план.

За разлику од корепетитора који сарађују са инструменталистима, они који прате соло певаче често се сусрећу са потребом да неко дело свирају у различитим тоналитетима, будући да је појединим бојама гласа неопходно прилагодити теситтуру одређеног дела. Примера ради, соло песма написана за сопран по свом регистру ретко када одговара мецосопранима, и слично. Због тога уметници прибегавају транспоновану песама у тоналитет који је њиховој врсти гласа „пријатнији“ за извођење. Сваки клавирски сарадник који има прилику да ради са вокалним солистима често се нађе у ситуацији да на лицу места мора транспоновати неко дело, понекад и у више различитих тоналитета, како би певач одредио најпогоднију „лагу“, то јест регистар у којем ће према сопственом осећају успети да изнесе све задатке које претпоставља извођење неког дела. У таквим приликама одлучујућу улогу игра амбитус конкретне композиције, иако он не мора увек бити и примарни елемент за одабир новог тоналитета. Општи утисак је да пресудну улогу игра сама „боја“ тоналитета и лични афинитет певача, односно његов доживљај тембра и најпогодније теситуре.

---

---

Приликом интерпретације соло песама, промене оригиналног тоналитета представљају готово редовну појаву, чак у тој мери уобичајену да о њима мало ко размишља, прихватајући их као интервенције које не треба посебно коментарисати, а још мање образлагати. Соло певачи и њихови клавирски сарадници на извештан начин подразумевају да соло песме могу бити извођене у различитим тоналитетима у односу на онај који је композитор првобитно замислио. Издавачи музикалија у том смислу умногоме излазе у сусрет потребама овог типа, приређујући збирке соло песама у различитим верзијама за високи, средњи и дубоки глас. С обзиром на то да је налажење одговарајућег издања чест проблем, неретко се приступа транспоновану одређене соло песме на лицу места и без нотног записа у тоналитет који више одговара певачу.

Музика је уметност тонова коју, осим мелодије, ритма и хармоније, сачињавају многи атрибути, попут звучних боја и тонског колорита, а вишеслојност њених садржаја подразумева и присутност етичких аспеката који репродуктивним уметницима намећу својеврсну обавезу да не нарушавају замисао аутора неког дела. Да ли уметник сме да промени мелодију, ритам или хармонски план неке композиције јер му је тако „удобније“? Чињеница да је неко дело компоновано у одређеном „звучном простору“, то јест тоналитету, оправдава присутност конкретне тонске боје и представља интегрални део композиције. То значи да се њеним транспонованем удаљавамо од оригиналне замисли композитора, будући да он није бирао тоналитет стихијски, већ са одређеном намером. Међутим, уколико то већ мора бити учињено, питање је како, односно колико су растегљиве границе померања тонског колорита. Како одабрати „прави“ тоналитет?

Последње питање наговештава један од важних задатака овог истраживања и односи се на конкретну демонстрацију начина помоћу којих је могуће релативно прецизно одредити најпогоднији звучни опсег за поједине врсте, односно боје људског гласа. У том смислу је неопходно водити рачуна о типу и боји самог гласа, али и о што вернијем поштовању композиторове замисли у погледу избора тоналитета за одређену соло песму. Методом компарације, у раду ће бити растумачене поетске претпоставке које се тичу утицаја промене тоналитета на интерпретацију и приступ корепетитора у ситуацијама транспонованга.

---

---

Како већ постоје штампана издања за различите врсте гласова, биће размотрено питање на који начин су одабрани тоналитети за поједине транспоноване песме, зашто су редактори издања неке соло песме у оквиру циклуса оставили у оригиналним тоналитетима, док су друге транспоновали, и зашто су недоследно спроведене транспозиције у оквиру анализираних циклуса.

У трагању за стручном и теоријском литературом посвећеном овој области, стиче се утисак да се мало ко, у стручно-теоријском смислу, бавио критеријумима који пресудно утичу на одлучивање о избору тоналитета за одређени глас, а такође и разлозима којима се вокални интерпретатори руководе приликом избора конкретног тоналитета. Тако је по овом питању разочаравајући податак представљао детаљ да се ни пијанисти, који се у оваквим ситуацијама сусрећу са бројним проблемима и преузимају велики терет у извођачко-техничком погледу, нису бавили аспектом погодности тоналитета у који се неко дело транспонује, макар у погледу пијанистичке ергономије. Такође, стиче се утисак да су редактори појединих издања соло песама једноставно преузимали једни од других решења за избор одређених тоналитета за транспновање, без критичког осврта на ове идеје, које су у појединим случајевима веома дискутабилне. Редакторске интервенције се углавном односе на техничке детаље, агогичке ознаке или визуелне моменте који се тичу броја и распореда тактова на страни.

Бројни су примери песама публикованих у збиркама респектабилних светских издавача у којима је драстично испољена редакторска недоследност у погледу одабира тоналитета за транспновање. Овакав тип интервенције делује мање уочљиво код песама које нису сврстане у засебне циклусе (*Augewählte Lieder*), будући да свака од њих представља целину за себе. У том смислу и певачки аргумент како је неопходно индивидуално прилагодити тоналитет да одговара теситури појединца, у овим случајевима може деловати мање уочљиво.

Морамо, међутим, истаћи да постоје упечатљиви случајеви неадекватних транспозиција заступљених у многим циклусима песама, где се сусрећемо са одабирима тоналитета који у погледу макрохармонског плана битно ремете хармонску динамику самог дела. Овај податак доводи до поражавајуће чињенице да се скоро два века изводе дела великих мајстора у оскрнављеном облику. Иако су те разлике у односу на оригинал толико суптилне да их може регистровати само ухо

---

---

---

извежбаног слушаоца, није пожељно умањивати значај ове појаве која је до сада остала непримећена.

Овај рад има за циљ да укаже и препозна грешке до којих је дошло вероватно из најбоље намере редактора да прилагоди поједине композиције различитим врстама гласова. Задатак који је аутор себи поставио у овом раду јесте да ове грешке исправи, како би се сачувале изворне идеје појединих композитора које су у поменутих издањима измењене неадекватним избором тоналитета за транспоновање.

Захвалност за несебичну помоћ и велику подршку ауторка дугује својим менторима проф. Људмили Грос Поповић и др Дејану Суботићу, професорима чије су огромно знање, уметнички кредибилитет, енергија и ентузијазам представљали велики подстицај за рад приликом реализације ове дисертације.

---

---

## 1. УВОД

Појам **транспозиција** (*transponere*, лат. – пренети, пребацили) заступљен је у многим областима: математици, медицини, логици, праву и другим. У свакој од њих овај термин има комплексно значење и као такав може постати предметом обимних истраживања. У математици он означава пермутацију којом се између два елемента у једначини, док остали остају неизмењени, у медицини подразумева замену великих крвних судова. У логици, транспозиција је правило по којем се мењају места елемената (филозофска логика), док правна терминологија овај појам тумачи као инкорпорацију директиве провизија Европске уније у право чланице домаћина ЕУ (<http://en.wikipedia.org/wiki/Transposition>, 12. 09. 2013).

У музичкој пракси транспозиција представља релативно уобичајен поступак којим се нека мелодија премешта у други регистар, односно тоналитет. Међутим, иако се углавном подразумева шта она значи, у стручним, инструктивним и научно-популарним изворима налазимо бројне дефиниције. Примера ради, Милан Вујаклија наводи како је транспозиција „превођење на други тон“ (Вујаклија, 1980, 931). Клајн и Шипка доста јасно дефинишу да је то „превођење једног музичког дела из изворног тоналитета у други тоналитет“ (Клајн, Шипка, 2006, 1257). Одређена недореченост одликује неколике дефиниције у којима аутори наводе да транспозиција представља „померање свих тонова у неком музичком делу на другу тонику, уз истовремено задржавање свих лествичних степена и полустепена“ (Blatter, 2007, 272), или: „Транспозиција (од латинског *transponere* – премјестити) је премјештање музичког дјела у тоналитет другачији од првобитног, уз точно задржавање свих интервалских односа“ (Музичка енциклопедија III, 1977, 596).

Следећу дефиницију смо, међутим, иако је преузета из извора који са разлогом треба посматрати са великом резервом, због свеобухватности спремни да прихватимо као најпрецизнију:

**„Транспозиција је премештање мелодије, хармонске прогресије или целог музичког дела у други тоналитет, уз задржавање исте тонске структуре, од-**

---

носно, распореда степена и полустепена и свих интервала“ ([http://en.wikipedia.org/wiki/Transposition\\_%28music%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Transposition_%28music%29), 15. 09. 2013, прев. Т. Д.).<sup>1</sup>

У инструменталној музици ретко ћемо се сусрести са потребом транспонованња, док је у вокалној музици ова појава уобичајена. Соло песме, којима ћемо се у овом раду бавити, нису везане за одређену боју или врсту гласова, као што је то случај у оперској музици, већ представљају релативно аутономне форме, које пружају могућност измена, првенствено по питању тоналитета. У извођачкој пракси је уобичајена појава да песму која је у оригиналу писана за сопран, на пример, може певати и тенор. Баритонска лага је комплементарна са мецосопраном. Наравно, уколико према смислу текста није примерено да одређену песму пева мушкарац (када је текст у женском роду), њу ће певати искључиво жене.<sup>2</sup> Често се, напротив, дешава да такозване „мушке песме“ певају жене, попут оних у Шумановом циклусу песама *Песникова љубав (Dichterliebe)*.<sup>3</sup>

Сваки соло певач може приликом бирања репертоара да се одлучи за извођење само оних композиција које су писане у њему најпогоднијој теситури,<sup>4</sup> чиме се избор песама неминовно сужава, будући да њихов регистар није примерен сваком гласу. Због поменутог разлога светски издавачи<sup>5</sup> прибегавају публиковању комплетних збирки песама транспонованих за различите врсте гласова. Овакве интервенције најчешће подразумевају три различите верзије издања – за високи, средњи и за дубоки глас (hohe Stimme, mittlere Stimme, tiefe Stimme). Она су нарочито корисна у педагогији, где се редовно користе за школовање будућих соло певача. Неретко се дешава да на почетку школовања млади певачи користе редакције појединих композиција у нижем тоналитету, док у каснијем периоду, постепеним проширивањем гласовног

---

<sup>1</sup> Поменимо и транспонујуће инструменте, као што су кларинет или труба. То су инструменти код којих имамо „Другачије звучање него што је написано, односно, другачије писање него што звучи“ (Сковран, 1972, 23). Транспонујућим инструментима се у ширем смислу „могу сматрати сви они који производе тонске висине другачије од нотираних, дакле, и они што (као пиколо или контрабас) звуче више од написаног“ (Деспић 1979, 184). Сходно овој Деспићевој констатацији, грубо речено и тенори се могу сматрати „транспонујућим гласом“, јер звуче за октаву ниже од написаног нотног текста. Тенорска деоница у четворогласном хорском ставу, у оперским аријама и соло песмама пише се у првој и другој октави, али звучи октаву ниже од написаног.

<sup>2</sup> Као, на пример, Шубертову *Гретхен за вретеном (Gretchen am Spinnrade Op. 2)*, или Брамсову *Девојачку песму (Mädchenlied op. 107)*.

<sup>3</sup> Овај циклус је аутор посветио чувеној певачици Вилхелмини Шредер (Wilhelmine Schröder-Devrient) (<http://www.schumann-portal.de/1364.html> 07. 09. 2013).

<sup>4</sup> Теситура (итал. Tessitura – текстура): део опсега тонског система (Перичић 1997, 262).

<sup>5</sup> Breitkopf, Peters и др.

---

---

опсега, савладавањем технике и сазревањем гласа, бивају у прилици да композиције изводе у оригиналним тоналитетима.

Многи уметници су генерално против транспоновања, сматрајући, сасвим оправдано, да се оваквим интервенцијама нарушава оригинална замисао аутора да одређено дело „постави“ у конкретан тоналитет. У том смислу умесно је, управо на овом месту, размотрити хипотетичку ситуацију и запитати се шта би се догодило кад би неки пијаниста одлучио да, на пример, Бетовенову (Beethoven, Ludwig) *Месечеву сонату* (*Mondscheinsonate*) одсвира у а-молу, уместо у цис-молу? Да ли би публика то приметила, или можда само слушаоци који имају апсолутни слух, под условом да познају ово дело?

Поменута недоумица нам је помогла у дефинисању како предмета истраживања, тако и његових циљева и задатака. Намера нам је да у овом раду размотримо све **аспекте транспоновања** (техничке и акустичке), сагледамо његове **ефекте**, по питању **утицаја** на извођаче, али и по питању својеврсног „померања“ **перцептивног курса** слушаоца.

Веома важан сегмент студије која је пред нама неизоставно ће сачињавати излагање које ће се бавити тоналитетом у општем смислу тог појма, а нешто касније и **избором тоналитета за транспозицију**.<sup>6</sup> О овој теми је неопходно исцрпније говорити, јер смо често суочени са свешћу о томе да поједина дела нису адекватно транспонована. Пример који се истиче као нарочито упечатљив јесте Петерсово издање Шубертове *Пастрмке* (*Die Forelle*), која је из оригиналног Дес-дура који одговара сопранима и тенорима, пребачена у Ха-дур за средњи глас и у А-дур за дубоки глас. О томе да ли су ово добро одабрани тоналитети биће речи касније у потпоглављу Однос гласа и тоналитета.

---

<sup>6</sup> Уметници се често суочавају са немогућношћу набавке одговарајућег штампаног издања дела која изводе и из тог разлога прибегавају писаном транспоновању. У новије време користе се компјутерски програми у ове сврхе (Sibelius, Finale).



---

Да би било могуће одговорити на недоумицу **како изабрати прави тоналитет** за одређено извођење, неопходно је водити рачуна о задовољавању три основне компоненте, односно предуслова:

1. поштовању изворности уметничке замисли,
2. погодној теситури за певача и
3. техничкој удобности за пијанисту.

Дефинисање прве компоненте произашло је из жеље да се што мање наруши оригинална композиторова замисао у избору тоналитета за конкретну композицију. Друга је пак присутна због неопходности омогућавања солисти да своје певачко умеће изрази у највећој могућој мери, тако што ће тоналитет композиције прилагодити распону свог гласа. Трећа компонента, о којој ћемо касније детаљније говорити, односи се на улогу пијанисте у извођењу и потребу да он са лакоћом и удобношћу реализује своју деоницу, али и на проблеме са којима се суочава приликом честих и стихички наметнутих транспозиција.

---

---

## 2. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

### 2.1. ТОНАЛИТЕТ

Дуготрајни процес претапања модалних лествица у дурске и молске, те развој односа према дисонанцама, односно алтерацијама неких лествичних ступњева у својству нових лествичних тонова, допринели су да се почетком 17. века у западноевропској музици укажу обриси дур-мол система какав данас познајемо. Конкретно, развој односа према дисонанцама и њихова примена чинили су суштину развојног пута формирања функционалних односа. Афирмацији тонално-хармонског мишљења понајвише је допринело укључивање велике терце на завршетку и акорд доминанте са основним тоном у басу (чиме настаје за каденцу карактеристични квартно-квинтни корак), што је отворило пут развоју свести о односима и зависности акорада, о акордском смислу и сазвучју и, на крају, појави каденце чија је улога у то време била двојака и имала смисао својеврсне интерпункције одељка и афирмације тоналне основе (Ристић, Дробни, 2005).

Прво теоријско дело посвећено, условно речено, новоуспостављеном музичком систему у Западној Европи, настало је (тек) 1722. године, када је Жан-Филип Рамо (Jean-Philippe Rameau) објавио своју студију *Traité de l'harmonie*. Следеће значајно дело из ове области написао је 1844. године белгијски музиколог Фети (François-Joseph Fétis), под називом *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (Перичић, 1968, 7).

Међутим, шта је тоналитет? У домаћој музичкој теорији и пракси широко су усвојене две дефиниције. Властимир Перичић тоналитет описује као „**систем односа између хармонских и мелодијских елемената који гравитирају заједничком центру**“ (исто, 7),<sup>7</sup> а Дејан Деспић као „**систем односа међу тоновима, односно акордима неке дурске или молске лествице, који теже ка једном од њих као средишту – тоналном центру, тоници**“ (Деспић, 1993, 1). Односи између тонова се генерално манифестују у два вида: као сродства и као тоналне функције. Појам функ-

---

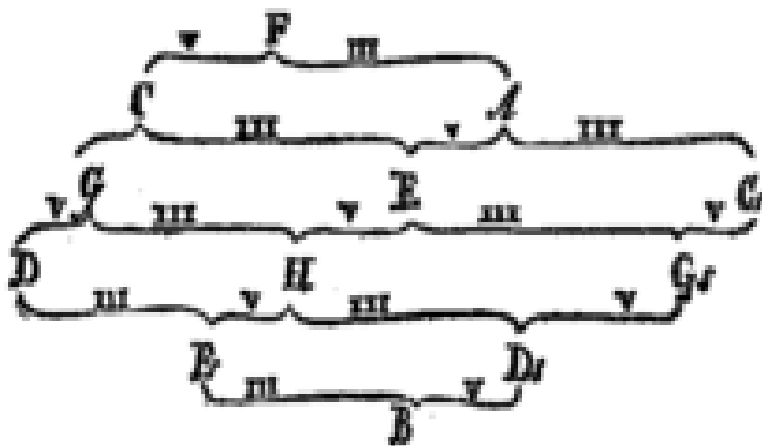
<sup>7</sup> Перичић такође наводи и упоредне изразе за тоналитет: „немачки 'Tonart', француски 'ton', енглески 'key', руски 'строй', чешки 'tonina' (исто, 8).

---

ције је први увео Риман (Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann), али је пре њега Рамо већ схватио значај сродства тонова, које је (иако акустички феномен) „засновано на феномену аликвотних тонова: један од два сродна тона заступљен је у аликвотном низу другог тона, или су им поједини аликвотни тонови заједнички, при чему се узима у обзир првих шест консонантних аликвотних тонова“ (исто, 8). Ваља напоменути да су још у доба античке Грчке Питагора (Πυθαγόρας) и Дидимос (Δίδυμος) конструкцију лествице протумачили као систем тонова који су међусобно повезани. Питагора је увео појам квинтног, а Дидимос квинтног и терцног сродства (исто, 8). Хуго Риман је касније разрадио теорију функција у студији *Handbuch der Harmonielehre* у којој је објаснио своје поимање феномена тоналности уз помоћ појма тонска мрежа (Tonnetz). Исти термин је, још 1739, користио Леонард Ојлер, а 1866. у ширу употребу увео га је физичар Артур Етинген.

**Слика 1**

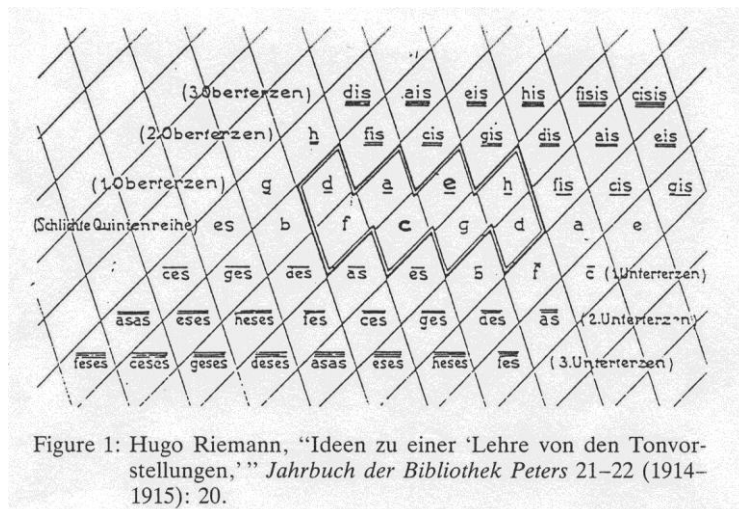
Графички приказ Ојлерове тонске мреже (Tonnetz)



---

## Слика 2

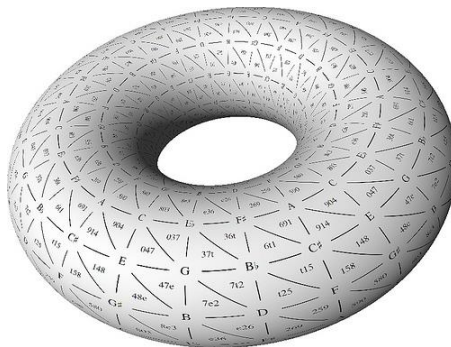
Риманов графички приказ



Нове теорије које се ослањају на Риманову објашњавају тонски „простор“ на сличан начин, додајући му и трећу димензију:

## Слика 3

Tonnetztorus



Последњих деценија појавило се више аутора који су се бавили феноменом тоналитета са психолошког аспекта. Фред Лердал (Alfred Whitford Ler Dahl) осмислио је читав систем са намером што јаснијег тумачења људског капацитета за разумевање музике и тоналности. Он је тај систем назвао *Генеративна теорија тоналне музике (Generative Theory of Tonal Music, GTTM)*. Керол Крумхансл (Carol Lynne Krumhansl) истраживала је перцепцију тоналности, односе између тонова, путем емпиријске когнитивне психологије. Њена студија *Когнитивне основе тонских висина (Cog-*

---

---

*nitive Foundations of Musical Pitch*) сматра се једном од најзначајнијих у овој области. Вредно је поменути и групу истраживача, попут оне вођене Анабелом Коен (Annabel Cohen), који су радили на откривању осетљивости на тонску дистрибуцију названу тонална индукција. Питање тоналности и перцепције тоналитета, поред психолога, у новије време су почели да истражују научници из области неуронауке (Neuroscience), покушавајући да одговоре на различита питања и појаве, попут апсолутног и релативног слуха, затим о томе који делови људског мозга учествују у перципирању и процесуирању музичких садржаја, између осталог и транспонованих мелодија.

Ова тема биће подробније развијена у следећем поглављу, будући да је у овој фази истраживања важније позабавити се питањем тоналности у класичном смислу – као дурско-молским тоналним системом традиционалних стилова европске уметничке музике, односно, немачке соло песме, који је као музички жанр успостављен тек са Шубертом. У то доба „тонални систем није никаква апстрактна математичка конструкција, већ законитост изведена из живе музике, компоноване и доживљене“ (Перичић, 1968, 34).<sup>8</sup>

Сигурно је да ниједан композитор не започиње компоновање насумично, не водећи рачуна о тоналитету у коме ће одређено дело бити написано. Напротив, сматра се да композитори са посебном пажњом бирају тоналитете за своје теме, о чему имамо и нека сведочења попут Хансликовог (Eduard Hanslick), који у својој *књизи О музички лијепом* каже: „Ова мелодија морала је бити измишљена заједно са *овом* хармонијом, с *овим* ритмом и у *овом* тоналитету. Духовни садржај припада једино удружености свих ових чланова, и ако један од њих закржља, оштетиће се и изражај осталих“ (Ханслик 1977, 95). Имајући у виду претходно цитиран став можемо претпоставити да је сваки композитор (бар у доба романтизма) имао јасну идеју о смислу саме тоналности. Неки аутори тврде да су многи ствараоци бирали тоналитете како би изазвали одређена емотивна стања (Alves, 1990), а у литератури налазимо сведочанства о идејама да се тоналитетима припишу емотивни атрибути, чак и да се начини систематизација у односу сродности са бојама. Најпознатији покушај овог типа је Шубартова студија (Christian Friedrich Daniel Schubart) *Ideen zu einer Aesthetik der*

---

<sup>8</sup> Тоналност је, с друге стране, релативна категорија, када се има у виду чињеница да се висина камертона мењала током векова, „од 400 Hz у доба барока, преко 435Hz, утврђених „за све земље и за сва времена“ на међународној конференцији у Бечу 1885. године, па до 440 Hz и више у данашње време“ (Деспич, 1989, 13).

---

---

*Tonkunst* (1806), у којој је изложио своје тумачење асоцијација тоналитета на боје и емотивна стања:

- Це-дур Потпуно чист. Његов карактер је: невиност, једноставност, наивност, дечји говор.
- Це-мол Изјава љубави и у исто време туга због несрећне љубави. Сва чежња, жудња, уздаси заљубљених душа лежи у овом тоналитету.
- Дес-дур Злобан тоналитет који се дегенерише у бол и занос. Он не може да се смеје, али може да се осмехује; не може да јаукне, али може да направи уплакану гримасу. Сходно томе, само необичне карактере и осећања може да донесе овај тоналитет.
- Де-дур Тоналитет победе, Халелуја, бојни поклич, радост тријумфа. Због тога су позивајуће симфоније, маршеви, празничне песме и хорови који славе небо у овом тоналитету.
- Де-мол Меланхолична женственост, сплин и црни хумор.
- Дис-мол Осећај немира због најдубље душевне патње, очајања, најцрње депресије, веома суморног стања. Сваки страх, свако оклевање због зебње у срцу, дишу језивим Дис-молем. Ако духови говоре, њихов говор би одговарао овом тоналитету.
- Ес-дур Тоналитет љубави, оданости, интимног разговора с богом.
- Е-дур Бучни узвици радости, задовољство смеха, али не још потпуно, пуно одушевљење лежи у Е-дуру.
- Еф-дур Учтивост и мир.
- Еф-мол Дубока депресија, самртна тужбалица, јадно стењање и жудња за смрћу.
- Фис-дур Тријумф над тешкоћама, слободан уздах олакшања када превазиђемо препреке; ехо душе која се жестоко борила и напослетку победила лежи у употреби овог тоналитета.
- Фис-мол Туробан тоналитет: он вуче страст као кад пас загризе одећу. Озлојеђеност и незадовољство су његов језик.
- Ге-дур Све што је рустично, идилично и лирско, свака смирена и удовољена страст, свака нежна захвалност због искреног пријатељства и одане љубави, свака нежна и смирена емоција у срцу биће на прави начин изражена у овом тоналитету.
- Ге-мол Незадовољство, немир, брига због осећања срама; непријатно шкргутање зубима; речју, озлојеђеност и ненаклоност.
- Ас-дур Тоналитет смрти, гроба, труљења, суда, вечности, то лежи у његовом радијусу.
- Ас-мол Гунђање, срце стиснуто док се не угуши; лелек, тужбалица, тешка битка, боја овог тоналитета је све што је борба и тешкоћа.

---

А-дур	Изјава невине љубави, задовољство стањем нечијих ствари; нада да ћемо видети вољеног након расанка; младалачка радост и вера у бога.
А-мол	Побожна женственост и нежност карактера.
Бе-дур	Весела љубав, чиста савест, нада у бољи свет.
Бе-мол	Чудно створење, често обучено у одору ноћи. Некако је набусит и врло ретко је у пријатном расположењу. Руга се богу и свету; незадовољан собом и свим осталим; припрема за самоубиство звучи у овом тоналитету.
Ха-дур	Јарко обојен, најављује дивљу страст, сачињен од најбљештавијих боја. Љутња, гнев, љубомора, бес, очајање и сваки терет на срцу лежи у његовој сфери.
Ха-мол	Ово као да је тоналитет стрпљења, мирног чекања нечије судбине и препуштања божанском опроштају. (Преузето са: <a href="http://www.biteyourownelbow.com/keychar.htm">http://www.biteyourownelbow.com/keychar.htm</a> 09. 10. 2013, прев. Т. Д.)

Ханслик, с друге стране, коментаришући Шубартову поделу наводи да „тоналитети, акорди и боје звука представљају већ по себи *карактере*. Имамо једну, само сувише претенциозну вјештину тумачења музичких елемената према њиховом значењу: Шубартова (Schubart) симболика тоналитета пружа на свој начин корелат Гетеовом тумачењу боја“. У својој критици, он аргументовано тврди да је овакво употређивање и повезивање неодрживо, будући да тонови и боје „слушају сасвим друге законе“, и имају кудикамо јаче дејство када се јављају изоловано, сваки за себе (исто, 61).

У теоријској литератури је позната и систематизација Шарпантјеа (Marc-Antoine Charpentier), који је, такође, сматрао да је тоналитете могуће поистоветити са одређеним емотивним стањима. (Преузето са: <http://www.biteyourownelbow.com/keychar.htm> 09. 10. 2013, прев. Т. Д.)

Це-дур: радостан и ратнички;

де-мол: суморан и тужан;

Де-дур: весео и веома ратнички;

де-мол: озбиљан и побожан;

Ес-дур: суров и тврд, свађалачки и буран;

Е-дур: женствен, љубавни, жалостан;

е-мол: бесан и напрасит;

---

---

Еф-дур: таман и жалостан;

еф-мол: озбиљан и величанствен итд.

(Преузето са: <http://www.biteyourrownelbow.com/keychar.htm> 09. 10. 2013, прев. Т. Д.)

О незахвалности повлачења било какве паралеле између тоналитета и емотивних стања сведочи поређење претходне две систематизације са оном немачког физичара Хермана Хелмхолца (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz). Без обзира на извесна поклапања, евидентно је да је доживљај тоналитета и асоцијације на било каква расположења – индивидуалан:

Це-дур: чист, одређен, одлучан, израз невиности... дубоко религиозан;

Дес-дур: пуноћа тона, звучност и благозвучност;

Е-дур: радост, величанственост, сјај;

е-мол: жалост, туговање, немир;

Еф-дур: мир, радост, светлост итд.

(Преузето са: <http://www.biteyourrownelbow.com/keychar.htm> 09. 10. 2013, прев. Т. Д.)

За разлику од претходно приказаних покушаја поистовећивања тоналитета са емотивним стањима, у музичкој историји и теорији остали су забележени примери Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков) и Скрјабина (Александр Николаевич Скрјабин), и њихове аналогije тоналитета и боја. Познато је да је Скрјабин био синестета<sup>9</sup> и да је током компоновања, свирања и слушања музике увек видео боје. Неки аутори тврде да је ова Скрјабинова тонско-колористичка аналогија асоцијативне природе и да није пример правог уједињења чула (Galeyev, Vanechkina, 2001), али је свакако интересантно приказати његов „спектар“ који се кретао од основног тоналитета, Це-дура по тоновима хроматске скале, имајући у виду само тонове као боје:

Це – интензивно црвена

Цис – љубичаста или пурпурна

---

<sup>9</sup> Синестезија – уједињење чула.



---

Де – жута  
Дис – боја меса или одсјај челика  
Е – небо плава (месечина или иње)  
Еф – тамноцрвена  
Фис – светлоплава или љубичаста  
Ге – наранџаста  
Гис – љубичаста или јоргован  
А – зелена  
Аис – розе или челична  
Ха – плава или бисерно плава

Иако Скрјабинове асоцијације на први поглед делују насумично, након пажљиве анализе уочава се да, уколико тонове посматрамо по квинтном кругу навише, они попримају редослед спектра:

Еф – тамноцрвена  
Це – интензивно црвена  
Ге – наранџаста  
Де – жута  
А – зелена  
Е – небо плава  
Ха – плава  
Фис – светлоплава  
Цис – љубичаста или пурпурна  
Гис – јоргован  
Дис (Ес) – боја меса  
Ас – розе

Александар Скрјабин је 1910. године написао симфонијско дело *Прометеј, поема о ватри*, које је током извођења било праћено светлосним ефектима, чиме је постао први композитор који је покушао да интегрише боје у симфонијско дело. Ова композиција је доживела светску премијеру 1915. године у Њујорку, и том приликом

је коришћен инструмент хроморола, или обојени клавир (clavier à lumières), који је публици требало да дочара ове синестетске феномене. Инспирисани поемом *Прометеј*, многи музичари и психолози су се бавили овом појавом.<sup>10</sup>

Компаративни преглед Корсаковљевих и Скрјабинових асоцијација (Деспић, 1989, 13) потврђује раније исказани став о индивидуалном доживљавању тоналитета (и тонова), те их због тога, иако је интересантно видети их и проучити, треба веома обазриво користити у теоријској или педагошкој пракси.

#### Слика 4

Табела асоцијативних тоналитета (асоцијација боја и тоналитета)

	Римски-Корсаков	Скрјабин
Це-дур	бео	црвен
Ге-дур	златасто-мрк	наранцасто-ружичаст
Де-дур	жут, сунчан	жут, блистав
А-дур	ружичаст, јасан	зелен
Е-дур	сафирноплав, светлуцав	плавичасто-бео
Ха-дур	тамноплав, челичноплав	исто као Е-дур
Фис-дур	сивкастозелен	светлоплав
Дес-дур	сумрачан, топао	љубичаст
Ас-дур	сивкастољубичаст	пурпурнољубичаст
Ес-дур	плавичастосив, суморан	челичне боје, са металним сјајем
Бе-дур	–	исто као Ес-дур
Еф-дур	зелен	црвен

<sup>10</sup> У свету постоје бројна удружења синестета, попут Prometheus Institute by Bulat Galejev <http://prometheus.kai.ru/>; Sinesteziya: Russian Synesthesia Community by Anton V. Sidoroff-Dorso <http://www.synaesthesia.ru/>; Synaesthesia Research Center Waterloo, Canada University of Waterloo, Canada <http://www.arts.uwaterloo.ca/~src/home.htm>; Synaesthesia Research Team East London, University of East London, UK <http://www.uel.ac.uk/psychology/research/synaesthesia/>; Painting Music by Phillip Schreibman <http://www.paintingmusic.com/>; SIGGRAPH, 2004, ArtGallery Synaesthesia Exhibits Works <http://www.siggraph.org/s2004/media/releases/release9.php?pageID=media>; Видети још на (<http://leonardo.info/isast/spec.projects/synesthesiabib.html>) 10. 10. 2013.

---

Многи аутори постављали су питање да ли је избор тоналитета за неко дело случајан, произвољан, или о њему композитори промишљају приликом компоновања? Деспих истиче да уколико се „изузму случајеви техничке природе – као што је, рецимо, избор добро звучећег и технички спретног Де-дура за бројне виолинске концерте (Бетовен, Брамс, Чајковски...), или Гес-дура за етиду 'на црним диркама' (Шопен, оп. 10 бр. 5) и слично – остаје као уочљива, каткад и упадљива, чињеница да су бар неки композитори поједине тоналитете, по правилу, повезивали са музиком одређеног емоционалног тонуца или садржаја. Тако, не може бити случајно што се код Бетовена трагично-патетичан израз у многим композицијама везује за це-мол (клавирске сонате оп. 10, бр. 1 и оп. 13 */Патетична/*, виолинска соната оп. 30 бр. 2, III клавирски концерт, V симфонија. II став */Marcia funebre/* из III симфоније итд.)“ (Деспих, 1989, 12). Из овога следи да би било крајње непримерено уколико би неки уметник, у хипотетичкој ситуацији, на концерту одсвирао Бетовенову *Месечеву сонату* у це-молу уместо у цис-молу. Да ли би она добила патетичан призив, и какав би утисак оставила на слушаоце, можемо само да претпоставимо.

## 2.2. ОДНОС ГЛАСА И ТОНАЛИТЕТА

Као што је раније већ истакнуто, у вокалној уметности је мењање тоналитета за извођење уобичајена пракса, а детаљ о којем је неопходно размислити јесте начин на који се примењује транспозиција у одређеној соло песми. Овакве интервенције свакако није примерено чинити интуитивно, без анализе, и у том смислу би пре свега требало водити рачуна о сродности тоналитета.

У класичној хармонији најближим сродством се сматра квинтно, затим терцно сродство, будући да „сваки од три главна трозвука – носилаца функција – има два заступника, који су према њему у терцном сродству и имају с њим по два заједничка тона“ (Перичић, 1968, 51). Из овога следи да би било логично да се као тоналитет за транспоноване одабере онај који је у дијатонском терцном сродству у односу на оригинални. То у „певачком“ смислу значи да би, на пример, у односу на Це-дур, као сопрански тоналитет, као погодно звучно подручје за баритоне или мецосопране било добро одабрати терцно сродни Ас-дур, а не, на пример, А-дур, који је у хромат-

---

---

ско-терцном односу са Це-дуром. Иако сматрамо да се овакав избор сам по себи намеће, видећемо током каснијег излагања да то није случај у пракси.

У Петерсовим издањима често наилазимо на недоследности у погледу избора тоналитета. Сматрамо да као добар пример може да послужи раније поменута Шубертова песма *Пастрмка (Die Forelle)*. Она је у оригиналу компонована у Дес-дур, за средњи глас је транспонована у Ха-дур, а за дубоки глас у А-дур. Овакав избор тоналитета намеће бројне недоумице, будући да би са хармонског становишта било кудамо логичније да су то Бе-дур и Ас-дур. Осим тога, Дес-дур одликује тамна и баршунаста боја звука, док А-дур, а поготово Ха-дур, имају дозу оштрине и несумњиво ремете атмосферу композиције. О овом примеру ћемо још говорити током разматрања вокалних момената и конкретних ситуација везаних за извођачку праксу, која је показала да је „тамним“ гласовима, по боји, пријатније да певају у „тамнијим“ тоналитетима, што такође говори у прилог избора Бе-дура и Ас-дура за дубље гласове.<sup>11</sup> У даљем излагању биће речи и о односу пијанисте према оваквим задацима, уз илустративне примере који указују на ергономске моменте у свирању транспонованих пратњи за соло песме.

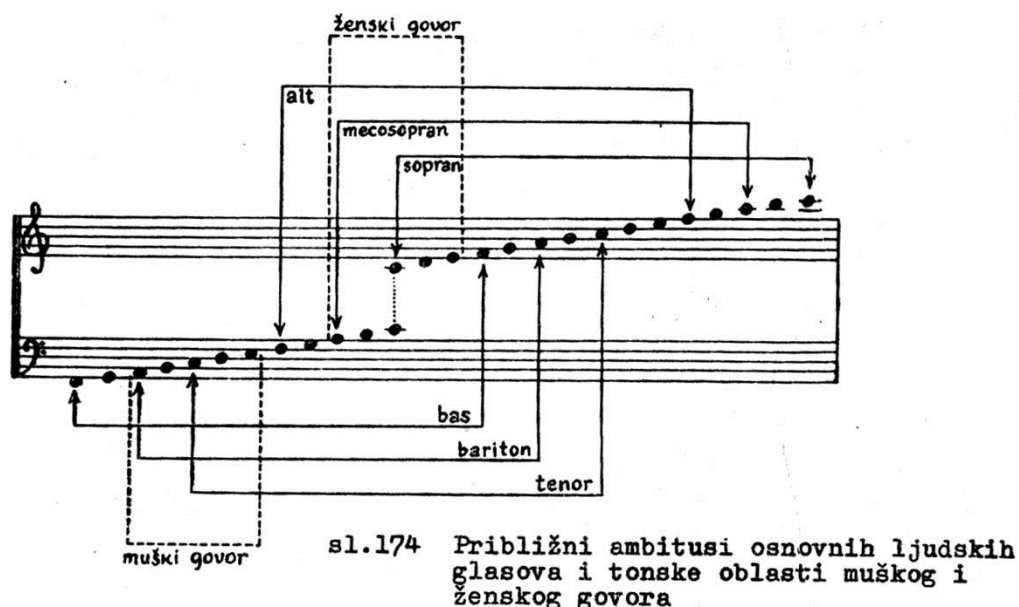
Дакле, како изабрати прави тоналитет тако да се не одступи од композиторове замисли и да певачу буде удобна теситура?

Француски израз *tessiture* – текстура (или теситура) део је опсега тонског система (Перичић, 1997, 262), који као веома комплексан, не указује само на опсег одређене композиције, њен мелодијски распон, већ на најудобнији тонски обим за конкретан глас. Теситура не подразумева само амбитус мелодије, опсег од најнижег до највишег тона, већ њихов распоред и архитектуру, пропорције мелодијских успона и падова, брзину у промени највиших тонова, укупан број највиших и најнижих тонова, унутар неког дела. Наредна илустрација приказује приближне амбитусе људских гласова у поређењу са говорним регистрима (Деспић, 1979, 332):

---

<sup>11</sup> У раду са соло певачима уобичајена је појава да се мења тоналитет одређене композиције, било да се ради о делу старог мајстора или соло песми, док са оперским аријама то није чест случај. Иако у пракси повремено затичемо ситуацију транспозиције оперских арија, неки композитори су такву потребу сами предвидели. Росини (Gioachino Antonio Rossini) је оперу *Севилски берберин* прилагодио тако да главну женску улогу Розине може да пева сопран или мецосопран. За сопран је предвиђена виша, а за мецосопран нижа теситура. Такође и Маснеова (Jules Massenet) опера *Вертер* постоји у верзији за тенор (оригинал) у главној улози и за баритон (транспонована и прилагођена верзија).

Слика 5



У доба романтизма композитори су веома водили рачуна о избору тоналитета, нарочито они који су компоновали симфонијска дела и опере. Примера ради, Верди је у *Травијати* пажљиво градио тонални план током целе опере. У њој су симетрично распоређени тоналитети од цис-мола, којим опера започиње, до дес-мола, којим завршава, а сва места са љубавном тематиком су у Е-дуру. Верди је сматрао цис-мол сетним тоналитетом који изражава наду у љубав, док је дес-мол за њега трагичан, и представља завршетак свега, крај свих нада.

Вагнер и Штраус су симболици тоналитета дали пун значај. Вагнер је, слично Вердију, градио тонални макроплан у операма, желећи да изазове одређене ефекте. Он је лајтмотиве својих ликова циљано пребацивао из тоналитета у тоналитет како би осликао њихова емотивна стања.<sup>12</sup> Рихард Штраус је поступао на сличан начин у стварању звучне архитектонике опере *Саломе* комбинацијом тоналитета који осликавају одређена расположења и психолошка стања ликова.

Када је реч о соло песмама, у периоду романтизма се успоставила пракса њиховог транспонованња како би погодовале различитим врстама гласа. Међу грађанским друштвеним слојем изводила се музика у салонима, на такозваним „вечерима“ (soirées), а овакви догађаји често су обухватили обиман музички ре-

<sup>12</sup> Зигфридов лајтмотив у опери *Сумрак Богова* јавља се у тоналитету Валхале у тренутку његове смрти и слични примери.

---

пертоар, од транскрипција симфонијских дела, до извођења соло песама и других видова камерне музике. Извођење транскрибованих дела за клавир четвороручно било је „најзначајнији облик упознавања концертне музике за грађанску публику у XIX веку. Његова улога се пореди са улогом радија или грамофона у XX веку и омогућавала је пијанистима-аматерима да се у оквиру свог дома упознају са великим репертоаром симфонијске, камерне и вокално-инструменталне музике“, (Суботић 2010, 8). У доба Шубертове младости приређиване су такозване Шубертијаде, на којима се изводила музика, приређивале песничке вечери „у дому којега од имућнијих; ту се расправљало о најразличитијим питањима с подручја књижевности и у-мјетности“ (Andreis, 1976, II, 206). Готово у исто време су се појавили и први издавачи (1800), као што је Bureau de Musique у Лајпцигу, који је касније променио назив у Петерс, по свом власнику Карлу Фридриху Петерсу (Carl Friedrich Peters). Шуберт је композитор „на чијим делима су издавачи стекли иметке, посебно поменути издавач из Лајпцига, мада је Шуберту често недостајало папира на којем би записивао своје идеје. Упркос томе, он је за собом оставио преко 600 соло песама“ (Andreis, 1976, II, 206). Иако ће проћи готово више од пола века након Шубертове смрти, до тренутка појаве првих транспонованих издања у редакцији Макса Фридлендера (Max Friedlaender), пракса музицирања по салонима је и даље постојала. За те потребе су соло песме биле транспоноване у погодне тоналитете, о чему налазимо бројна сведочења. Чувена анегдота о Шуберту и његовом пријатељу тенору Михаелу Фоглу (Michael Vogl), коме је Шуберт посветио неколико песама, илуструје догађај приликом којег је Фогл отпевао Шуберту једну од њих, транспоновану у тоналитет који је овом певачу више одговарао. Шуберт је знатижељно упитао чије је то дело, будући да он није препознао сопствену композицију – у новом тоналитету (Преузето са: <http://bwv1080.wordpress.com/category/music/psychoacoustics-and-music-perception/> 12. 09. 2013; прев. Т. Д.)

Без обзира на описану праксу, наша намера је да у овом раду поставимо оквирне смернице по питању **адекватне транспозиције**. Као што смо раније навели, искуство је показало да се певачи са тамнијим гласовима боље осећају у „тамним“

---

тоналитетима, под којима подразумевамо оне са снизаницама. То може да буде први критеријум, али не и једини.<sup>13</sup>

Раније поменуте асоцијације тоналитета и расположења, или боја, могу унеколико бити спорне, јер је свако такво тумачење индивидуално, али у погледу поделе тоналитета на „светле“ и „тамне“ многи аутори се увелико слажу. Опште је мишљење да су „тоналитети са повисаницама светлији од оних са снизаницама... те да тонално кретање у смеру квинтног круга навише ствара ефекат 'расветљавања', а у смеру наниже – 'затамњења'“ (Деспих, 1989, 14). У вези са тим намеће се и логичан закључак – да гласовима светле боје одговарају „светли“ тоналитети, а гласовима тамније боје „тамни“. Ово не треба узети као генерално и строго правило, већ само као путоказ у ком правцу треба трагати приликом одабира одговарајућег тоналитета за извођење.

На почетку рада било је речи о томе да су неки гласови сами по себи „транспонујући“, попут тенора који ће звучати октаву ниже од написаног текста (Примери 1 и 2). Тенорска деоница у четворогласном хорском ставу, у оперским аријама и соло песмама пише се у првој и другој октави, али се изводи у регистру нижем за октаву.

### Пример бр. 1

Речитатив Дон Хозеа из опере *Кармен* Ж. Бизеа: „Quels regards!“

N° 6<sup>bis</sup>

NON JOSÉ.

Quels regards! quelle effreite - ri - e!

PIANO.

---

<sup>13</sup> На пример, ако је композиција, рецимо, у де-молу, баритону би било пријатније да је пева у бе-молу, него у ха-молу, који би вероватно био погоднији за мецосопран. За бас би требало пробати да ли му одговара а-мол, мада би по сродности био ближи ге-мол (под условом да теситурa одговара, да није предубоко).

## Пример бр. 2

Ј. Брамс, песма *Одана љубав (Treue Liebe)*

Andante con espressione. Op. 7. № 1.

Ein Mägd - lein sass am  
Der A - bend nah - te, die

*pp*  
*con Pedale*

Подразумева се да ће у овом тоналитету (фис-мол) певати тенори и сопрани, јер то одговара њиховој лаги, односно опсегу гласа. Баритони и мецосопрани ће композицију изводити у нижем тоналитету, при чему је уобичајено да је то тоналитет удаљен за цео један степен. Басови певају у још нижем тоналитету, али овом темом ћемо се подробније бавити касније.

Баритоне у неким ситуацијама такође сматрамо транспонујућим гласом, јер могу изводити соло песме које певају мецосопрани, за октаву ниже. У том случају ће њихова деоница бити исписана у виолинском кључу и звучати октаву ниже, као што је то случај илустрован следећим примерима.

## Пример бр. 3

Ф. Шуберт, песма *Покрај потока у пролеће (Am Bach im Frühling)*

Nicht zu langsam.  $\text{§}$

Du brachst sie nun, die kalte Rin - de, und rieselst

*p*



---

### Пример бр. 4

Ј. Брамс, песма *Издаја (Verrat)*

Angemessen bewegt

Con moto

*mf* *p*

Ich stand in ei - ner lau - en Nacht an

У даљем излагању ћемо конкретније објаснити принципе којима би се требало руководити приликом тражења погодног тоналитета за транспоновање. Можда најилустративнији пример за то представља већ у два наврата поменута Шубертова *Пастрмка (Die Forelle, Op. 32)*, једна од његових најпознатијих песама. Она не припада ниједном од Шубертових циклуса песама, већ је у свим издањима издвојена у засебну целину која је названа Одабране песме (*Ausgewählte Lieder*).

### Пример бр. 5

Ф. Шуберт, песма *Пастрмка (Die Forelle)*, сопран/тенор

*Etwas lebhaft.* *dim.* Op. 32.

*p*

У уводном мотиву Шуберт је покретима у секстоли звучно илустровао покрете рибе која промиче кроз воду и у овом, оригиналном тоналитету овај мотив звучи прозачно и лако. У издању за средњи глас имамо овакву слику:

### Пример бр. 6

Ф. Шуберт, песма *Пастрмка (Die Forelle)*, мецосопран/баритон

(Orig. Des dur.)

**Etwas lebhaft.** *dimin.* Op. 32.

У Ха-дуру клавирска пратња добија на оштрини, јер је то тоналитет који није сродан по боји са Дес-дуром. Могуће је да се редактор руководио чињеницом да је Дес-дур енхармонски исто што и Цис-дур, а по тој логици су та два тоналитета слична по боји, оба имају повисилице и спадају у „светле“ тоналитете. Та логика можда има смисла, али Шуберт је ипак изабрао Дес-дур, па би због тога требало потражити другу логику, ону хармонску о којој је било речи раније. Дијатонски терцно сродан тоналитет Дес-дуру је Бе-дур и он је по боји сличнији овом првом, због чега сматрамо да би то био бољи избор. Још један аргумент који говори у прилог овоме јесте чињеница да се у теми у соло деоници, у нижој верзији, горњи тон Дис веома често понавља, што неким извођачима (нарочито студентима или ученицима певања) може бити напорно, с обзиром на то да је тај тон баритонима и мецосопранима веома деликатан, јер спада у такозване прелазне тонове (тон који је на прелазу између средњег и горњег регистра гласа).

### Пример бр. 7

Ф. Шуберт, песма *Пастрмка (Die Forelle)*, за мецосопран или баритон

In ei - nem Bäch - lein hel - le, da

---

Ова непријатна ситуација која се често испољава у извођачкој пракси, решава се на тај начин што ће композиција бити транспонована пола тона ниже, у Бе-дур. Пијаниста ће, једноставно, читати композицију у Бе-дуру, а уместо повисилица ће морати да замисли да су на почетку реда две снизивице.

Песма *Пролећна нада* (*Frühlingsglaube*, Op. 20, No. 2) у оригиналу је писана за сопран или тенор, у Ас-дуру, и није јасно зашто се редактор Фридлендер одлучио да исту композицију за баритон прилагоди тако што ће је транспоновати само за полустепен ниже, у Ге-дур. Из следећег примера се види да ово није најбољи избор, јер у том тоналитету имамо неколико скокова на врло деликатне тонове за певаче, који могу бити олакшани померањем тоналитета за малу секунду ниже.

### Пример бр. 8

Ф. Шуберт, песма *Пролећна нада* (*Frühlingsglaube*)

musical score for Example 8, showing a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two downward arrows indicating a pitch correction. The piano part has "cresc." and "pp" markings.

### Пример бр. 9

Ф. Шуберт, песма *Пролећна нада* (*Frühlingsglaube*)

musical score for Example 9, showing a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two downward arrows indicating a pitch correction.

---

Тон е2 за мецосопран и е1 за баритон (баритон ће звучати октаву ниже) представља деликатан технички захтев (такозвани прелазни тон), нарочито ако се ради о студенту певања или ученику. Ова потешкоћа може се ублажити на поменути начин, ако се песма транспонује у Гес-дур. Пијаниста ће у том случају имати тежи задатак, а то је да замисли да су на почетку реда, испред виолинског и бас кључа исписане снизителице (шест снизителица, за Гес-дур). Гес-дур је и за пијанисту пријатнији за свирање, јер је по позицији коју шака заузима на клавијатури приликом извођења сличнији оригиналу него што је то случај са Ге-дуром.

Поменути начин транспонованја на лицу места се увежбава, тако што се из тоналитета са повисилицама цео нотни текст пребацује у тоналитет са снизителицама, који је удаљен за један полустепен, и обрнуто. Приликом овог процеса „фактура пратње се практично не мења, али прсторед је пожељно оставити у претходном облику“ (Шендерович, 1996, 59).<sup>14</sup>

Сличну интервенцију је могуће извести и приликом транспонованја других соло песама, али не увек. На пример, у песми *Посвета љубави (Liebesbotschaft)*, Франца Шуберта, ово је могуће постићи ако се из Ге-дура транспонује у Гес-дур. У другом примеру, у верзији за баритон, такође је то могуће, чак је тај тоналитет пријатнији у ергономском погледу ако имамо у виду да је Е-дур ергономски најпогоднији тоналитет за пијанисту.

### Пример бр. 10

Ф. Шуберт, песма *Посвета љубави (Liebesbotschaft)* у Ге-дур

*Ziemlich langsam.*

The image shows a piano accompaniment for Franz Schubert's 'Liebesbotschaft' in G major. The tempo is marked 'Ziemlich langsam.' The score is in 2/4 time and consists of two systems of music. The first system starts with a piano (p) dynamic marking. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand.

---

<sup>14</sup> „Фактура аккомпанимента практично не мењається, аппликатуру желателно по возможности сохранять в прежнем виде.“ (прев. Т. Д.)

---

### Пример бр. 11

Ф. Шуберт, песма *Посвета љубави (Liebesbotschaft)* у Е-дуру

(Orig. G dur.)

**Ziemlich langsam.**



Под појмом ергономски најпогоднији тоналитет подразумева се чињеница да је Е-дур према распореду дирки на клавиру најближи конституцији шаке, наиме када се постави рука на положај Е-дур трозвука распоред црних и белих дирки ствара осећај физичке угодности код свирача. Познато је да је Шопен подучавао своје ученике тако што им је постављао руку у овај положај, на тонове е-фис-гис-аис-це, јер у том положају други, трећи и четврти прст леже на црним диркама, а први и пети на белим, што је природан и врло пријатан положај. Ову познату методу користе многи клавирски педагози. У наредним поглављима биће више речи о односу пијанисте према нотном тексту, као и о његовом односу са солистом.

### 2.3. ПСИХОЛОШКЕ ОСНОВЕ ЧИТАЊА И ТРАНСПОНОВАЊА НОТНОГ ТЕКСТА

Током израде овог рада, трагајући за литературом, наметнула се потреба за истраживањем и неких других области осим музике, јер је највише студија у вези са перцепцијом, рецепцијом и репродукцијом музике вршено управо у областима когнитивне психологије и неуронауке. Намеће се закључак да се музичари до сада нису теоријски бавили овом темом, бар не у великој мери. Такође је уочљиво да су у поменутих областима најважнија истраживања спроведена тек након 2000. године.

Психологија музике је грана психологије која се убрзано развија последњих двадесетак година, нарочито од како је Фред Лердал (Fred Lerdahl) објавио своју *Ге-*

---

неративну теорију тоналне музике, а Керол Крумхансл (Carol Krumhansl) увела појам тоналне индукције. Овај нови поглед на тоналност битно је померио границе поимања музике уопште, а са друге стране почео је да брише границе између музике и науке. Један од водећих истраживача у овој области је Роберт Заторе (Robert Zattore), који је отворио је пут вртоглавом развоју истраживања у музици.

Стога је и те како интересантно упознати се са Затореовом дефиницијом транспозиције, за коју он вели да представља „пример систематске аудитивне трансформације“<sup>15</sup> (Zattore, 2009). Професионалном музичару оваква дефиниција можда делује помало штуро и недовољно јасно, али са аспекта когнитивне неуронауке она много тога објашњава. Он даље наводи да иако је транспоноване „манипулација типична за музику, оно се може посматрати као аналогно другим типовима трансформације стимулуса (дражи)“. У том смислу он закључује да се „перцепција транспонованих мелодија може сматрати сличном визуелно-просторним задацима који укључују трансформације координата, као, на пример, задаци ротације објеката“ (Jordan, 2001; Zattore, 2009).

Овај детаљ може се повезати са чињеницом да клавирски сарадници често морају да савладају психолошки веома тешке задатке. Прво, морају умети добро да читају с листа, а та вештина подразумева укључивање подељене пажње. Приликом читања нотног текста *a prima vista*, наша свест мобилише веома компликоване процесе, као што су дешифровање нотног текста, усклађивање тог материјала са деоницом коју изводи солиста, редуковање нотног текста, итд. Од пијанисте-корепетитора се захтева „не само знање тонова већ и сложена моторна реакција на читав низ компонента, почев од тачности извођења тонова и ритма, преко динамичког нијансирања до прецизности у артикулацији и агогици“ (Sloboda, 1985; Радош, 2010, 178). При свему овоме треба имати у виду и то да он мора да прати текст у три линијска система и најмање два различита кључа, што само додатно доприноси отежавању задатка који треба да испуни.<sup>16</sup> Уколико се овоме дода и императив транспоноване, поготово са листа и често у више различитих тоналитета, психолошки и моторички процеси који се у том тренутку догађају у његовој свести се додатно усложњавају.

---

<sup>15</sup> „Transposition is an example of systematic auditory transformation“ (прев. Т. Д.).

<sup>16</sup> Корепетитори најчешће прате и поетски текст, који је у овом случају на немачком језику, што додатно усложњава задатак.

---

---

## 2.4. ЧИТАЊЕ НОТНОГ ТЕКСТА КАО ВИЗУЕЛНИ ЗАДАТАК

Приликом првог сусрета са непознатим нотним текстом, из перспективе клавишког сарадника и у зависности од сложености садржаја и његове читачке вештине, нотни текст се обично своди на свирање оног што је „нужно“, односно онога што је могуће. Да би се то постигло, „извођач мора да уочи и изгради систем веза међу тоновима – структуру онога што треба да изведе. Дакле, способност читања нотног текста не захтева ни само слушно-видну интеракцију, нити само пренос података између визуелних и аудитивних видова опажања. Неопходно је укључити и физички, моторни аспект произвођења тона, што у великој мери компликује ситуацију читања с листа. У питању је, дакле, веома сложен процес који укључује и рецептивну активност (повезивање звучне дражи, мелодијских и хармонијских склопова са њиховим симболичким представљањем у виду нотног текста) и извођење, а да притом извођач истовремено мора да уочи и следи структуру онога што изводи“ (исто, 178).

Ова компликована психомоторна активност ангажује бројне механизме који, осим набројаних, укључују и способност импровизације, предикције тока мелодије, ритма и хармоније. Џон Слобода (John Sloboda) у интервјуу датом Алану Расбриџеру (Alan Rusbridger) изјавио је како је одувек био добар у читању с листа и желео је да зна шта иза тога крије. У даљем току разговора он је подвукао како му је највећу подршку пружало оно што је било „иза“ ове способности, засновано „на широком разумевању стила, чинећи врло прецизна нагађања о томе шта следи, тако да, заправо, можете економисати о томе шта преузети са странице“. (Преузето са <http://alanrusbridger.com/playitagain/interviews/interview-professor-john-sloboda> 09. 10. 2013; прев. Т. Д.).

Сагледавање нотног текста, графема који захваљујући звучности подлежу конкретној унутрашњој хијерархији и одређеним законитостима, обавља се путем скоковитих очних покрета смењиваних са периодима мировања и усредсређивања ока на поједине елементе нотног текста. Ти периоди мировања се називају фиксације и током њих извођач анализира нотни текст, како би га могао што верније интерпретирати. Очни „трзаји“ и „скокови“ се смењују, тако да „трзаји обухватају око 10% времена, док фиксације односе онај већи део, с тим да бољи читачи праве већи број краћих, а слабији мањи број дужих пауза“ (Глувић, 2006, 21). На ове физиолошке

---

---

условљености утичу бројни субјективни фактори, али утичу и спољашњи, као што је лоша читљивост текста (услед слабе копије), или лоша нотографија, техничко решење или редакција неког музичког дела.

У пракси се сусрећемо са примерима музичких издања у којима су редактори на другачији начин у нотографском смислу расписали композиторов оригинални запис. Често се догађа да пијаниста нема при руци текст из којег је навикао да свира и у којем има обележене прсторедe. Како знамо да је распоред тактова, односно музичких фраза, на страници веома важна компонента у читању нотног текста, потешкоћу и те како представља текст чије се графичко решење разликује од оног на које су очи већ привикнуте. Следећа два примера Шубертове песме *Пролећни снови* (*Frühlingstraum* Op. 89, No. 11) илуструју поменути ситуацију, где у истом тоналитету можемо видети графичко решење у Петерсовом издању, које се код нас уобичајено користи, и у издању Брајткопф и Хертел – које се ређе употребљава:

### Пример бр. 12

Ф. Шуберт, песма *Пролећни сан* (*Frühlingstraum*), издање Петерс

*Etwas bewegt.*

Ich

### Пример бр. 13

Ф. Шуберт, песма *Пролећни сан* (*Frühlingstraum*), издање Брајткопф и Хертел

*Etwas bewegt*

Ich



---

Илустрована промена у архитектури клавирске деонице манифестована променом кључа у левој руци, смером и дужином нотних вратова, те величином нотних глава, представља непријатан моменат за клавирског сарадника. Код неискусног пијанисте оваква транскрипција може да изазове забуну, и успори у читању уколико је раније свирао ову Шубертову песму у распрострањенијем, Петерсовом издању. „Фактори читљивости нотног текста, као што су: дебљина линија у нотном систему, њихова међусобна удаљеност, као и удаљеност линијских система, величина нота, њихов облик, ширина странице на којој је изложен текст, односно дужина редова и сл., могу знатно да утичу на процес читања с листа“ (Радош, 2010). Сам распоред нота унутар нотног система је кључни чинилац прегледности, што се може видети из следећег примера Шуманове песме *Das ist ein Flöten und Geigen* у издању едиције Универзал (Universal Edition) и редакцији Антона Рукауфа<sup>17</sup> (Anton Rückauf), у поређењу са редакцијом Кларе Шуман (Clara Schumann) у издању издавачке куће Брајткопф и Хертел (Breitkopf & Härtel). Код првопоменутог издања технички нагласак је стављен на величину нота, што почетнику у корепетицији може представљати значајну потпору.

---

<sup>17</sup> Anton Rückauf (1855–1903), композитор, пијаниста и музички педагог. Компонувао око 100 соло песама, деловао је и као клавирски сарадник. Премијерно је извео Брамсов циклус песама *Четири озбиљне песме* (*Fier ernste Gesänge*). Компонувао оперу *Die Rosentalerin*.

### Пример бр. 14

Р. Шуман, песма *To су фруле и гажде* (*Das ist ein Flöten und Geigen*), редакција  
А. Рукауф

The image displays a musical score for the song "Das ist ein Flöten und Geigen" by Robert Schumann, as edited by A. Ruckauf. The score is presented in two systems. The first system includes the tempo instruction "Nicht zu rasch." and the dynamic marking "mf" for the vocal line. The piano accompaniment begins with a piano ("p") dynamic. The second system shows the vocal line with the lyrics "ist ein Flö - ten und Gei - - - gen, Trom - pe - ten" and the piano accompaniment with a forte ("f") dynamic. The score is written in 3/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Професионалцу је, међутим, кудикамо важније сагледавање ширег плана, који по завршетку лигатуром омеђене фразе омогућава увид у неколико тактова унапред, као што је то случај у Примеру бр. 15. Овог принципа „ширине“, који дозвољава обухватање целе фразе једним непрекинутим погледом и сагледавање следеће, придржавала се Клара Шуман када је радила редакцију Шуманових песама, што није зачуђујуће када знамо да је била врсна пијанисткиња. *To су фруле и гажде* је, у овом случају, много лакша за читање, иако су ноте ситније. Поменути недостатак компензован је ритмичким пропорцијама унутар сваког такта понаособ и из тог разлога око лакше препознаје ритмичке фигуре, и самим тим лакше рашчитава текст.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Куриозитет ове редакције је нотографска грешка на првој страни, где је унет предзнак ге-мола уместо де-мола.

---

### Пример бр. 15

Р. Шуман, песма *To су фруле и гайде* (*Das ist ein Flöten und Geigen*), редакција  
К. Шуман

The image shows a musical score for the song "Das ist ein Flöten und Geigen" by Robert Schumann. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Nicht zu rasch." and the dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The lyrics are: "Das ist ein Flöten und Geigen, Trompeten schmettern da rein, Trompeten".

Једно од важних начела корепетиције, током читања с листа, јесте да извођење буде естетски уобличено, без обзира на то да ли је све дословце одсвирано. То значи да се, на пример, уместо арпеђа може одсвирати акорд, или да се изузму тонови у средњем регистру, а одсвирају они у басу и дисканту, или промени обртај акорда, што је најчешћи случај.

Оно што је циљ у читању *a prima vista* је спровођење „кохерентног музичког извођења“ у којем читач „конвертује визуелне чулне податке у склоп правила за извођење – он одређује које ноте ће одсвирати, у ком низу и комбинацији ће то да се одвија и још много тога“ (Sloboda, 2005, 27). У овом процесу значајну улогу игра искуство музичара, будући да је „успешно читање с листа великим делом засновано на способности настављања тока онога што се изводи у складу са одређеним идиомом. У том смислу „успешан ’читач’ музике мора да музику чује ментално, ’у глави’, без свирања“ (Радош, 2010, 186). И други истраживачи се слажу са овом констатацијом, наводећи да је неопходно да кад музичар жели нешто да освира он то „чује пре, а не након свирања“ (Sloboda, 2005, 40).

---

---

Развијена музичка имагинација, или прецизније иманентни слух,<sup>19</sup> „креирана је комбиновањем и допунама раније ускладиштених перцептивних информација“ (према Цветковић: Stephen et al, 2001), и подразумева низ менталних реакција попут „асоцијација, несвесног и свесног памћења, намерног оживљавања утисака стечених искуством“, и слично (Цветковић, 2012, 30). Иманентни слух се активира деловањем два импулса: раније насталих музичко-слушних представа, односно музичких наслага, или непосредне музичко-слушне перцепције (исто, 30). Успешан клавијерски сарадник мора имати развијену активну аудитивну имагинацију<sup>20</sup> која се ослања на дугорочну меморију и подразумева „процес формирања менталних слика“ док се музика слуша или изводи. Ова музичка способност, поред осталог, обезбеђује и извесну сигурност приликом грешака, поготово у јавним извођењима, будући да у тим случајевима грешке „имају тенденцију да буду музички веродостојне“ (Sloboda, 1976 b; Wolf, 1976; Sloboda, 2005, 40).

Последњих деценија стручна и научна јавност упозната је са бројним истраживањима<sup>21</sup> везаним за особине музичког слуха, као и релевантним научним доказима да наш неурофизиолошки систем региструје различите видове мелодијских и тоналних промена. До недвосмислених одговора на ова питања дошло се емпиријским истраживањима, али и онима у којима су коришћене две савремене методе – функционална магнетна резонанца (fMRI) и позитронска емисиона томографија (PET). Ова истраживања су у највећој мери била вршена у контексту перцепције и рецепције музике и расветљавања феномена апсолутног слуха. Управо последње поменута област може да нам послужи у намери да илуструјемо способност памћења тонских висина и тоналитета и њихову фактичку распрострањеност међу популацијом како музичара, тако и немузичара.

Уколико се подсетимо на недоумицу исказану на почетку овог рада о томе да ли би слушаоци који немају апсолутни слух регистровали транспозицију неке соло песме, морамо дати позитиван одговор, али само ако им је композиција од раније до-

---

<sup>19</sup> Иманентни слух карактерише способност „одређивања особина тонова и њихових међусобних веза у виду мелодије, ритма и хармоније“, али и „способност замишљања оних тонских склопова и обрта какви се налазе у старој музици“ (Цветковић, 2012, 32).

<sup>20</sup> За разлику од пасивне која представља ненамеран процес, будући да га манифестују неочекиване аудитивне слике.

<sup>21</sup> Међу ауторима са најбројнијим референцама нарочито се истичу Даниел Левитин (Daniel Levitin), Роберт Заторе (Robert Zatore), Изабел Перец (Isabel Peretz), Кеничи Мијацаки (Kenichi Miazaki) и други.

---

бро позната. Истраживање које је 1994. године објавио Данијел Левитин (Daniel Levitin) имало је за циљ да испита способност памћења и репродукције познатих мелодија и (евентуално) докаже како аудитивна меморија представља део дугорочне меморије коју би морала поседовати и шира популација. У том смислу је доказана стабилност аудитивних слика и латентне способности памћења звука у апсолутном виду (Levitin, 1994, 414). Учесници истраживања били су немузичари између 16 и 35 година којима није било саопштена његова природа и циљ, и од њих је тражено да репродукују по две песме (певањем, звиждањем) које су им добро познате (исто, 415).<sup>22</sup> Прикупљени резултати показали су запањујуће податке, будући да је у првој серији 26% испитаника репродуковало обе мелодије у оригиналном тоналитету, 57% са грешком од полустепена, 60% са грешком од целог степена. У другој серији су се поновили слични резултати, уз минимална одступања у односу на претходну серију (исто, 416).

Сходно претходно приказаним резултатима, и свешћу о томе да музику, бавили се њоме професионално или не, памтимо у апсолутном звучању, покушаћемо да потражимо одговоре на то како соло певач реагује на транспозиције дела које изводи, а како на њих реагује пијаниста.

## **2.5. ОДНОС КЛАВИРСКОГ САРАДНИКА ПРЕМА ТРАНСПОНОВАНОМ ТЕКСТУ**

У претходном поглављу је дат осврт на неке моменте читања са листа и транспоновања нотног текста са психолошког аспекта, како би била јаснија комплексност задатка са којим се клавиристи сарадници сусрећу у раду са соло певачима. У примеру који смо већ анализирали у односу на певачку деоницу, Шубертовој соло песми *Пастрмка*, могу се запазити два различита прстореда која могу бити употребљена:

---

<sup>22</sup> Списак песама је садржао 600 популарних наслова попут „Yesterday” од *Битлса*, „You Are the Sunshine of My Life” Стивија Вондера, „Hotel California” групе *Иглс*, Мадонин „Like A Prayer”, „Every Breath You Take” групе *Полис*, „When Doves Cry” од Принца и др.

---

### Пример бр. 16

Ф. Шуберт, песма *Пастрмка (Die Forelle)*



У примеру бр. 16 дат је прсторед који започиње другим прстом, уобичајеним у ситуацијама када се у извођачкој пракси сусрећемо са позицијом која започиње црном дирком. Ова позиција прстију проистекла је из прстореда који се користи у Дес-дур скали. Но, као што можемо приметити у следећем примеру, постоје варијанте прстореда којима се сугерише коришћење првог прста у почетном мотиву:

### Пример бр. 17

Ф. Шуберт, песма *Пастрмка (Die Forelle)* у Дес-дуру

Конкретно, у *Пастрмци* је кудикамо упутније користити други прсторед (Пример 17), нарочито ако пијаниста има у виду да ће исту композицију морати да свира и у неком другом тоналитету. У том смислу морамо поменути и генерални савет клавирских педагога да се приликом транспонованја увек користи исти прсторед, јер се у том случају фактура пратње не мења, а прсторед остаје у пређашњем виду (Шендерович, 1996). У верзији за баритон/мецосопран ово је могуће извести, уз извесне потешкоће, које се односе на промену распореда црних и белих дирки. Пијанисти ће бити потребно извесно време да се прилагоди новој ситуацији.

### Пример бр. 18

Ф. Шуберт, песма *Пастрмка (Die Forelle)* у Ха-дуру

(Orig. Des dur.)

The musical score for Example 18 shows the beginning of Schubert's 'Die Forelle' in C major. It is written for piano and includes markings such as 'Etwas lebhaft.', 'p', and 'dimin.'. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The right hand has a melody with a triplet of eighth notes and a quarter note, while the left hand has a bass line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The tempo is marked 'Etwas lebhaft.' and the dynamics are 'p' and 'dimin.'.

У Ха-дуру, као што се види из овог примера, прсторед је исти, али положај руке је сасвим другачији и током целе композиције пијаниста ће се сусретати са истим проблемом: тонови на белим диркама сад су на црним и обрнуто. Слична је ситуација и у А-дуру, у верзији за бас или контраалт.

### Пример бр. 19

Ф. Шуберт, песма *Пастрмка (Die Forelle)* у А-дуру

(Orig. Des dur)

The musical score for Example 19 shows the beginning of Schubert's 'Die Forelle' in A major. It is written for piano and includes markings such as 'Etwas lebhaft', 'p', 'dimin.', and 'pp'. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The right hand has a melody with a triplet of eighth notes and a quarter note, while the left hand has a bass line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The tempo is marked 'Etwas lebhaft' and the dynamics are 'p' and 'pp'.

Ваља напоменути да у неким издањима Шубертова *Пастрмка* почиње само узмахом у соло деоници, односно без увода.

### Пример бр. 20

Ф. Шуберт, песма *Пастрмка (Die Forelle)* без увода

The musical score for Example 20 shows the beginning of Schubert's 'Die Forelle' in A major. It is written for piano and includes markings such as 'Mässig.' and lyrics in German. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The right hand has a melody with a triplet of eighth notes and a quarter note, while the left hand has a bass line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The tempo is marked 'Mässig.' and the lyrics are 'In ei - nem Bächlein hel - - le, da schoss in fro. her Eil' die Fi - scher mit der Ru - - the wohl an dem U - fer stand und'.

---

Шуберт је компоновао пет варијанти ова песме, од којих четири немају увод у клавирској деоници.

### Пример бр. 21

Ф. Шуберт, песма *Пастрмка (Die Forelle)* без увода

Etwas lebhaft [Довольно оживлено]

Лу - чи так яр - ко гре - ли, во - да яс - на, теп - ла... При -  
тут же с даинной, габ - кой ле - сой ры - бак си - дел, и  
In ei - nem Bäch - lein hel - le, da schod in fro - her Eil, die  
Fi - scher mit der Ru - te wohl an dem U - fer stand und

У Шубертовом рукопису пете верзије поменуте песме јасно се види овај увод од четири такта.

### Пример бр. 22

Ф. Шуберт, песма *Пастрмка (Die Forelle)*, рукопис

Уколико би за ниже гласове ова песма била транспонована у тоналитете са снизилицама, за баритон/мецосопран у Бе-дур, а за бас/алт у Ас-дур, слика би била другачија, и далеко сличнија оригиналном Дес-дуру. Поред тога што је реч о сродним тоналитетима и удобнијој теситури за певача, било би, такође, и пијанисти мно-



---

---

го лакше да се прилагоди тоналитетима, будући да су осим ергономске сличности, ближи Дес-дуру по боји. Једина потешкоћа је што, колико знамо, нема штампаног издања у овим тоналитетима, тако да пијаниста мора на лицу места да транспонује пола тона ниже, или да у нотама преправи (или само замисли) предзнаке. Повишени тонови би сада били разрешени, они који су били разрешени били би снижени, а на почетку реда би уместо пет повисилица за Ха-дур (три повисилице за А-дур) биле написане две снизилице за Бе-дур (четири снизилице за Ас-дур).

У Ха-дуру и А-дуру позиција шаке је другачија, а то није безначајно када имамо у виду да се мотив у секстолама провлачи кроз целу композицију. Ова промена прстореда налаже много дужу припрему за пијанисту, посебно ако је раније већ свирао ту композицију у оригиналном тоналитету. Због тога предлажемо као бољи избор овај други тоналитет, Бе-дур и Ас-дур, јер је погоднији, како за певача, тако и за пијанисту. Ово је веома важан моменат за добру сарадњу два извођача, јер је осећај удобности тај који „обезбеђује разумевање између певача и пијанисте“ (Шендерович, 1996, б).

Овладавање вештином транспонованања је нешто што клавирски сарадници морају да науче, јер то сама пракса налаже. Постоје бројни приручници за увежбавање транспонованања, мада сматрамо да се ова вештина може тренирати и без употребе приручника, коришћењем било ког нотног текста за ову сврху. Најважније је почети од лакших примера, да би се касније, када се овлада лакшим нивоом захтева, могло прећи на теже. То је процес који траје веома дуго, каткад годинама, будући да је за „читање с листа и транспонованање потребан постојани тренинг“ (Шендерович, 1996, б).

Један од успешних начина транспонованања је коришћење старих кључева, али само уколико је пијаниста добро савладао ову вештину у солфеђијском смислу.

Други вид транспозиције налазимо у литератури коју користе оргуљаша. У инструктивној литератури намењеној овим уметницима заступљене су табеле помоћу којих се омогућава овладавање вештине транспонованања. Једна од таквих табела (Nichol, 9) приказана је у следећем примеру:

### Пример бр. 23

Табела за транспонованье

SOL-FA NAMES.	ABBREVIATED FORM.	DEGREE OF SCALE.	SCALE OF C.	SCALE OF A $\flat$ .	SCALE OF E.
Doh	d'	8	C	A $\flat$	E
Te	t	7	B	G	D $\sharp$
Lah	l	6	A	F	C $\sharp$
Soh	s	5	G	E $\flat$	B
Fah	f	4	F	D $\flat$	A
Me	m	3	E	C	G $\sharp$
Ray	r	2	D	B $\flat$	F $\sharp$
Doh	d	1	C	A $\flat$	E

(The notes above this octave are represented thus :  
**d', r', m', etc.**, and those below this octave thus :  
**t, l, s., etc.**)

Из приказане табеле видимо да аутор предлаже неколико начина памћења тонова: абecedом, солмизацијом или помоћу цифара, препоручујући да их извођачи замишљају у узлазном и силазном низу, како би касније могли да их репродуку током читања. Следећи пример показује начин транспозиције помоћу солмизационих слогова (исто, 10).

### Пример бр. 24

Вежба за транспонованье

10 *Transposition at Sight.*

m s m | r l f | t m r | l s d'  
 m' d' s | l r f | m d' t | d' |

Солмизациони слогови су исписани испод нотног текста и представљају мелодију транспоновану из Ес-дура у Це-дур.

Оба приказана начина су употребљива у пракси, али само за оне уметнике који користе релативне методе именовања тонова, попут Тоника-До или Кодалеве ме-

---

---

тоде, док се замена солмизационих или абecedних тонских имена цифрама користи у немачкој музичкој педагогији и пракси.<sup>23</sup>

Код руских педагога се сматра да је далеко погодније у транспонувању користити кључеве (Шендерович, 1996, 59). Примера ради, у тим ситуацијама приликом транспонувања за један секунду ниже виолински кључ би требало да буде замењен тенор кључем, а бас кључ алт кључем. Код транспонувања на терцу више, виолински кључ се замењује бас кључем, а бас кључ баритон кључем, док при транспонувању за терцу ниже, виолински кључ замењујемо сопранским, а бас виолинским кључем (исто, 59).

У нашој земљи се у музичкој настави већ дуги низ деценија користи (такозвана) апсолутна солмизација (и абeцеда приликом разматрања теоријских појмова у музици). То значи да видови транспозиција које смо управо приказали не могу бити од нарочите користи, будући да је за њих потребно усавршити другачији начин музичког мишљења.

Сумирајући овај део излагања, морамо напоменути да успешност транспозиције у многоме зависи од тога да ли се овај задатак реализује из нота или не. Уколико клавирски сарадник поседује одговарајуће штимове, његово свирање у многоме зависи од увежбаности и аутоматизма прстореда и изграђене способности брзе адаптације у нов тоналитет. Међутим, честа ситуација у пракси са певачима налаже „тражење“ погодне лаге и многобројне промене тоналитета, при чему је неопходно размисљање „унапред“ и својеврсно „мирење“ онога што се види у нотама у односу на оно што се свира, то јест како звучи. У овим ситуацијама велику улогу има искуство пијанисте које му омогућава симултано размисљање на више нивоа. Он тада, осим што види једно, а свира друго, мора унапред да сагледа по неколико тактова како би их замислио у новој ситуацији, прилагодио прсторед и, наравно, остварио адекватно фразирање, акцентуацију и динамичко нијансирање.

---

<sup>23</sup> Као што је познато, у релативним методама се тонови у дурским лествицама именују тоновима основне лествице Це-дура, а молске – а-мола.

---

---

### 3. АНАЛИЗА ПЕСАМА

У претходном делу излагања приказани су примери песама публикованих у збиркама респектабилних светских издавача у којима је драстично испољена редакторска недоследност у погледу одабира тоналитета за транспоноване. Овакав тип интервенције делује мање уочљиво код песама које нису сврстане у засебне циклусе (*Augewählte Lieder*), будући да свака од њих представља целину за себе. У том смислу и певачки аргумент како је неопходно индивидуално прилагодити тоналитет да одговара теситури појединца у овим случајевима може деловати мање уочљиво.

Морамо, међутим, истакнути неке од, по нашем мишљењу, драстичних случајева неадекватних транспозиција заступљених у Шумановим циклусима *Љубав и живот жене*, Оп. 42 (*Frauenliebe und Leben*) и *Песникова љубав*, Оп. 48 (*Dichterliebe*), где се сусрећемо са одабирима тоналитета који у погледу макрохармонског плана битно ремете хармонску динамику самог дела.<sup>24</sup>

До сада смо већ имали прилику да се упознамо са ставовима стручњака који су се бавили музичком анализом (Ханслик, Деспић) о томе да је музичко дело, поготово у периоду романтизма, углавном настало из потребе да композитор дочара одређену атмосферу или емоцију, те да су тоналитети одабирани са јасно одређеном идејом. У том смислу је евидентно и да је у оквиру већих музичких форми вођено рачуна (поред тематског), о макротоналном и хармонском плану, тоналној и хармонској динамици, и о томе какав ће утисак на слушаоца оставити створена тонална и хармонска тензија и њихово разрешење.

---

<sup>24</sup> Такође су вредна помена и дела сличних опуса композитора романтичарске епохе, од којих би свакако било умесно поменути Брамсов циклус *Циганске песме*, Оп. 108 (*Zigeunerlieder*).

---

### 3.1. FRAUENLIEBE UND LEBEN, op. 42 (Robert Schumann)

*Frauenliebe und Leben* је Шуманов циклус песама настао на стихове песника Аделберта Шамисоа<sup>25</sup> (Adelbert von Chamisso) 1840. године, исте оне у којој је Шуман написао своја следећа два најважнија циклуса песама *Liederkreis* Op. и 39 Op. 48. Овај циклус од осам песама компонован је за високи глас, сопран, мада није реткост да га у оригиналу изводе и високи мецосопрани.<sup>26</sup>

У Петерсовом издању Шуманових соло песама за средњи глас, у редакцији Макса Фридлендера (Max Friedländer, Friedlaender),<sup>27</sup> могу се наћи многа редакторска решења која доводе у питање искреност намера за уважавањем изворних ументичких идеја.

Прва песма, под називом *Seit ich ihn gesehen*, у оригиналу за високи глас компонована је у Бе-дуру. У издању за средњи глас (мецосопран) задржан је овај тоналитет, што донекле има логике, будући да се мелодија креће у централном регистру гласа, у теситури која одговара мецосопрану. Песма се завршава тоном бе1 у соло деоници и акордом Бе-дура у клавиру.

#### Пример бр. 25

*Seit ich ihn gesehen*, крај



---

<sup>25</sup> Шамисоови стихови су били инспирација још неким композиторима међу којима је вредно поменути Карла Левеа (Carl Loewe) и Франца Лахнера (Franz Paul Lachner).

<sup>26</sup> У доступној литератури смо имали прилике да се упознамо и са редакцијама за мецосопран у којима су комбиновани оригинални и тоналитети транспоновани за секунду ниже. Оригинални примери преузети су из издања Универзал едиција (Universal edition), редактор је био Антон Рукауф (Anton Rückauf).

<sup>27</sup> Max Friedländer, (1885–1903), бас, студирао певање код Мануела Гарсије. Редактор многих издања соло песама (Петерс) које се и данас штампају. Открио неколико да тада непознатих Шуберт-ових песама. Компоновао је изванредан број соло песама.

Основни тоналитет, а самим тим и завршни акорд *Seit ich ihn gesehen*, изведен је у доминантном (Бе–Ес) односу са тоналитетом песме која следи (*Er, der Herrlichste von allen*), а завршни тон соло деонице је уједно и почетни тон наредне, тако да је певачу створена додатна сигурност у погледу интонације и напетости фонаторног апарата:

### Пример бр. 26

*Er, der Herrlichste von Allen*

Innig, lebhaft.

Er der Herr-lichste von Al - len, wie so

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It begins with a rest, followed by the lyrics 'Er der Herr-lichste von Al - len, wie so'. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

У издању за мецосопран овај однос се губи, јер је *Er, der Herrlichste von Allen* транспонована у Дес-дур. Иако је однос тоналитета померен за („само“) велику секунду, доминантни однос тоналитета и хармонска тензија су неповратно - изгубљени. Осим тога, задатак који има солиста, а то је да на почетку (чисто) отпева тонични акорд новог тоналитета, доведен је у питање због полустепеног хроматског померања тона де у дес који је у првој песми представљао битно тонално упориште, будући да је имао функцију тоничне терце, док је у Дес-дуру – тоника.

### Пример бр. 27

Крај песме *Seit ich ihn gesehen* и почетак песме *Er, der Herrlichste von Allen* у - Дес-дуру

(Orig. Es dur.)

Innig, lebhaft

Er, der Herr-lich-ste von al - len, wie so

This block contains two musical excerpts. The first is a short piano accompaniment in D major, showing the transition from the previous piece. The second is the beginning of the piece 'Er, der Herrlichste von Allen' in D major, with the same key signature and time signature as the previous example. It includes the vocal line and piano accompaniment, with dynamics like *p* and *mf*.

---

Сматрамо да би далеко боље било, у овом случају, да је и прва песма транспонована, и то у Ас-дур, који по боји одговара мецосопранима, а чиме би распоред тоналитета у односу доминанта – тоника, Ас-дур – Дес-дур, био задржан.

Трећа песма у циклусу *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* компонована је у це-молу. Након (оригиналног) Ес-дура, це-мол, његова паралела, представља најсприродније решење по питању боје тоналитета. Осим тога, акорд Ес-дура у клавирској деоници оригиналне Шуманове верзије довољно снажно подржава певача, припремајући га за почетак треће песме *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* у којем треба да отпева тон ге1, односно тоничну квинту це-мола:

### Пример бр. 28

*Er, der Herrlichste von Allen* у Ес-дуру, крај

The image shows a musical score for the piece 'Er, der Herrlichste von Allen' in E-flat major. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano part begins with a 'p' dynamic and a 'ritard.' marking. The score ends with a double bar line and repeat dots.

### Пример бр. 29

*Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*

**Mit Leidenschaft.**

The image shows a musical score for the piece 'Ich kann's nicht fassen, nicht glauben' in C minor. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The tempo/mood is marked 'Mit Leidenschaft.' and the dynamics are 'f'. The lyrics are: 'Ich kann's nicht fassen, nicht glauben, es hat ein Traum mich be - rückt,'. The piano part features a steady accompaniment with chords.

У транспонованом издању, као што смо већ напоменули, друга песма је у Дес-дуру. С обзиром на то да су це-мол и Дес-дур у полустепеном односу, поставља се питање зашто и *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* није транспонована за степен

---

ниже, у бе-мол, паралелу Дес-дура. У овој ситуацији певачу је наметнуто да у веома кратком времену и без клавијског увода уместо дијатонског односа тоналитета замисли хроматски, што у интонативном погледу представља значајан изазов, јер је кудикамо лакше (у интонативном смислу) кретати се по, условно речено, већим дијатонским растојањима него полустепеним хроматским.<sup>28</sup>

### Пример бр. 30

*Er, der Herrlichste von Allen* у Дес-дуру, крај

### Пример бр. 31

Поставка оригиналних тоналитета, Ес-дур – це-мол

### Пример бр. 32

Транспонована верзија, Дес-дур – це-мол

крај песме

<sup>28</sup> У оваквим ситуацијама се као изузетно лош манир догађа да на јавним извођењима певачи који нису у довољној мери изградили иманентни слух и стекли вештину брзе антиципације и адаптације у новом тоналитету, добијају интонацију са клавира.



---

Четврта песма *Du Ring an meinem Finger* такође је у Ес-дуру, што се логично наставља на претходну *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*. У редактури оригиналног издања тоналитети нису промењени. Последња четири такта *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* у каденцирајућем обрту доносе алузију на барокну епоху, али мутација и пикардијска терца завршног акорда са тоном тоничне квинте (ге<sup>1</sup>) у дисканту пружају певачу солидан интонативни ослонац за следећу нумеру *Du Ring an meinem Finger*, где почетни тон сада има функцију терце тоничног акорда:

### Пример бр. 33

*Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*, крај са пикардијском терцом

The image shows a musical score for the end of the piece 'Ich kann's nicht fassen, nicht glauben'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line ends with a half note G4, which is the third of the tonic chord (C major). The piano accompaniment ends with a chord of C major, with the G4 note in the bass line, illustrating the Picardy third. The lyrics 'glaub - en, es hat ein Traum mich be - rückt.' are written below the vocal line.

### Пример бр. 34

*Du Ring an meinem Finger*

The image shows the beginning of the piece 'Du Ring an meinem Finger'. It starts with the tempo marking 'Innig.' and the lyrics 'Du Ring an meinem Fin - ger, mein gol - denes Rin - go - lein, ich'. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

На овакву одлуку редактора да песме остави у Шумановим тоналитетима вероватно је утицала чињеница да су обе постављене у теситури која одговара како сопранима, тако и мецосопранима.

---

У прилогу се могу наћи ове две песме у интегралној верзији, како би се боље уочиле ове појединости у вези са теситуром. То су песме *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* и *Du Ring an meinem Finger* (Прилог бр. 1 и бр. 2).

Пета по реду песма *Helft mir, ihr Schwestern* у односу на претходну је доминантном Бе-дуру, али ју је Фридлендер у редакцији за мецосопран преместио у Ас-дур. Иако транспоновани тоналитет има велики број додирних тачака са Ес-дуром претходне песме, што на првом месту карактерише субдоминантни однос, он нема нимало везе са тоналитетом шесте нумере *Süsser Freund, du blickest*, која је поново на полустепеном растојању – у Ге-дуру. Као додатну отежавајућу околност истакли бисмо уводни такт на доминанти Ге-дура, мелодијски покрет де-фис (акорд Де-дура је у поларном односу са Ас-дуром), за којим следе пролазни акорди доминантне функције. Оригинални однос Бе-дура и Ге-дура (уместо „очекиваног“ ге-мола) има функцију подизања хармонске динамике, својеврсног „расветљавања“ тонске боје и припреме климакса целокупног циклуса, будући да после ове следе још само две песме – у Де-дуру и де-молу.

Но, вратимо се интонативној проблематици на прелазу из пете у шесту песму. Наиме, већ смо имали прилике да видимо крупан пропуст са интонативног аспекта у Фридлендеровој редактури по питању односа тоналитета између друге и треће песме, а сада се слична ситуација понавља, с тим што је раније било речи о односу Дес-дура и це-мола, у овом случају Ас-дура и ге-мола. Да је ситуација обрнута, це-Дес, ге-Ас, ти тоналитети би били у фригијском односу, и као такви једноставни за реализацију. Обрнут случај „увлачи“ вокалног интерпретатора у хармонски нелогичну везу, то јест у тоналитет који је са претходним, иако молски, у својеврсном вођичном односу. Осим поменутог проблема, веома је вероватно и да интонација на почетку *Süsser Freund, du blackest* буде нечиста и да после завршног тона мало ас у *Helft mir, ihr Schwestern*, скок са де<sup>2</sup> на алтеровани други ступањ аис<sup>1</sup> буде несигуран и непрецизан.

---

Пример бр. 35

Крај песме *Helft mir, ihr Schwestern* у Бе-дуру

di - mi - nu - en - do

pp

Пример бр. 36

Почетак *Süsser Freund, du blickest*

**Langsam, mit innigem Ausdruck**

Sü - sser Freund, du blickest mich ver - wundert an,

p

Осим певачу непотребно наметнутих интерпретативних проблема, у транспонованој верзији овај однос хроматски терцно сродних Бе-дура и Ге-дура се губи, а нелогичан след тоналитета Ас-дур–Ге-дур слушаоцу упознатим са делом у оригиналу звучи као грешка.

Пример бр. 37

Крај песме *Helft mir, ihr Schwestern* у Ас-дуру и почетак следеће, *Süsser - Freund, du blickest* у Ге-дуру

Sü - sser Freund, du

p

---

После *Süsser Freund, du blickest* у Ге-дуру, следи *An meinem Herzen, an meiner Brust*, у оригиналу у Де-дуру. Солиста на овом прелазу има јако упориште на тону а<sup>1</sup>, квинти доминанте Ге-дура, која је у новој песми почетни тон и уједно тон тоничне квинте:

### Пример бр. 38

Крај песме *Süsser Freund, du blickest* у Ге-дуру и почетак следеће песме *An meinem Herzen, an meiner Brust* у Де-дуру

The image shows two musical excerpts. The first excerpt is for the piece "Süsser Freund, du blickest" in G major, marked "Adagio." It features a vocal line with the lyrics "dein Bildniss!" and a piano accompaniment with dynamics *p* and *pp*. The second excerpt is for "An meinem Herzen, an meiner Brust" in D major, marked "Fröhlich, innig." It features a vocal line with the lyrics "An mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust," and a piano accompaniment with dynamics *f*, *p*, and *pp*. The piano part in the second excerpt shows a rhythmic pattern of eighth notes.

У транспонованој верзији *An meinem Herzen, an meiner Brust* пребачена је секунду ниже, у Це-дур, те је тако поново нарушена изворна Шуманова идеја која се односи на појачавање тоналне динамике.

### Пример бр. 39

Крај песме *Süsser Freund, du blickest* у Ге-дуру и почетак следеће песме *An meinem Herzen, an meiner Brust* у Це-дуру

The image shows two musical excerpts. The first excerpt is for the piece "Süsser Freund, du blickest" in G major, marked "Adagio." It features a vocal line with the lyrics "dein Bildniss!" and a piano accompaniment with dynamics *p* and *pp*. The second excerpt is for "An meinem Herzen, an meiner Brust" in C major, marked "Fröhlich, innig." It features a vocal line with the lyrics "An mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust," and a piano accompaniment with dynamics *f*, *p*, and *pp*. The piano part in the second excerpt shows a rhythmic pattern of eighth notes. Above the second excerpt, it is noted "(Orig. D dur.)".

Са интонативне тачке гледишта, певач има једноставан задатак, будући да су у следећој песми понавља тон којим је претходна завршила. Међутим „светлина“ Де-дура и макротонално нијансирање у потпуности су избрисани неутралном звучношћу Це-дура.

---

Последња песма у овом циклусу, *Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan*, постављена у истоименом „умирујућем“ де-молу.

**Пример бр. 40**

Крај песме *An meinem Herzen, an meiner Brust* у Де-дуру

**Пример бр. 41**

Последња песма *Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan* у де-молу

У транспонованој верзији веза истоимених тоналитета се губи. Овакав поступак резултирао је двома лоше повезаним песмама и нарушеним односом тоналитета:

**Пример бр. 42**

Крај песме *An meinem Herzen, an meiner Brust* у Це-дуру и почетак следеће песме *Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan* у де-молу

---

Анализирајући овај циклус не можемо да се не запитамо због чега се редактор није одлучио да и последњу песму транспонује за секунду ниже и тако задржи основну идеју композитора да она буде у истоименом тоналитету. Један од могућих одговора можда лежи у чињеници да би у том случају и прва песма (*Seit ich ihn gesehen*) морала бити транспонована велику секунду ниже, будући да је завршни материјал, писан за соло клавир, сачињен од њеног тематског материјала.

### Пример бр. 43

Почетак прве песме *Seit ich ihn gesehen*

The image shows the beginning of a musical score for the song "Seit ich ihn gesehen". It is marked "Larghetto" and "p". The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics "Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich" are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

### Пример бр. 44

Крај циклуса, клавирски соло

The image shows the end of a musical cycle, a piano solo. It is marked "p". The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, ending with a final chord.

Следећа табела јасно показује недоследности о којима је било речи у претходном тексту. У првој колони су називи песама, у другој су оригинални тоналитети, а у трећој тоналитети из транспонованих издања за средњи глас, мецосопран или баритон. Наведена су имена издавача и редактора за сопранску и мецосопранску верзију.

---

---

### Табела бр. 1

Упоредна табела за циклус *Љубав и живот жене, Frauenliebe und Leben*

<b>Frauenliebe und Leben</b>	<b>Universal edition Anton Rückauf sopran</b>	<b>PetersMax Fri- edlaender meccosopran</b>
Seit ich ihn gesehen	B-dur	B-dur
Er, der Herrlichste von Allen	Es-dur	<b>Des-dur</b>
Ich kann's nicht fassen, nicht glauben	c-mol	c-mol
Du Ring an meinem finger	Es-dur	Es-dur
Helft mir, ihr Schwestern	B-dur	<b>As-dur</b>
Süsser Freund, du blickest	G-dur	G-dur
An meinem Herten, an meinem Brust	D-dur	<b>C-dur</b>
Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan	d-mol; B-dur	d-mol; B-dur

Многи извођачи сматрају да сваки певач има право да изводи одређену песму у оном тоналитету који њему одговара<sup>29</sup>, али ипак би требало водити рачуна да се приликом транспоновања не наруши тонална архитектоника велике форме, у овом случају циклуса песама. Ипак, управо то се догодило и догађа се приликом сваког јавног извођења на којем наступају баритони или мецосопрани, басови или тенори, у зависности од тога ком гласу је композитор наменио поједини циклус песама.

Велики интерпретатори попут Дитриха Фишера Дискауа (Dietrich Fischer Diescau) или Томаса Хемпсона (Thomas Hampson) нису уочили ову недоследност у погледу избора тоналитета за које су се редактори одлучили у појединим издањима. Занимљиво је да су наведени тоналитети исти у издањима разних издавача, као што су Петерс, Универзал едиција, или Брајткопф и Хертел, као да су једни од других само преписивали одређене песме, мењали једино агогичке ознаке, прстореле, величину тактова на страни (види Пример бр. 14 и 15), али се нико није запитао да ли треба мењати тоналитете за композиције које су транспоноване.

Постоје бројни звучни записи који говоре у прилог овој чињеници, јер су ови чувени певачи много пута изводили други циклус о којем ће овде бити речи, *Песникова љубав (Dichterliebe)*.

---

<sup>29</sup> У вези са овом темом интервјуисани су еминентни певачи Снежана Стаменковић – сопран и Јан Денкерг (Jan Danckaert) – баритон.

---

### 3.2. *DICHTERLIEBE*, op. 48 (Robert Schumann)

*Dichterliebe*, свакако најпознатији и најчешће извођен од свих Шуманових циклуса, настао је 1840. године, на Хајнеове стихове. Иако се прва верзија састојала од двадесет песама, само шеснаест је укључено у прво издање и тако је остало до данас у скоро свим каснијим издањима. Замишљен да га изводи мушкарац, овај бисер вокалне лирике посвећен је певачици Вилхелмини Шредер (Wilhelmine Schröder-Devrient), па га због тога често изводе и жене.

Првих шест песама у овом циклусу, у верзији за баритон, транспоноване су пропорционално, за велику секунду ниже. Ради боље прегледности, у даљем тексту биће изложена колона са називима и тоналитетима тих песама. У првој колони су називи првих шест песама, у другој колони су оригинални тоналитети, писани за теноре, а у трећој колони тоналитети транспоновани за баритоне. Тенорска верзија је у издању Универзал едиција (Universal edition), редактор је Антон Рукауф (Anton Rückauf), а издање за баритон је Петерс (Peters), редакција Макса Фридлендера (Max Friedländer). На крају анализе ће бити изложена цела упоредна табела, са свим песмама овог циклуса, као што је учињено у Табели бр. 1.

#### Табела бр. 2

Првих шест песама циклуса *Песникова љубав, Dichterliebe*

<i>Назив песме</i>	<i>тенор</i>	<i>баритон</i>
Im wunderschönen Monat mai	A-dur	<b>G-dur</b>
Aus meinen Thränen spriessen	A-dur	<b>G-dur</b>
Die Rose, die Lillie	D-dur	<b>C-dur</b>
Wenn ich in deine Augen seh'	G-dur	<b>F-dur</b>
Ich will meine Seele tauchen	h-mol	<b>a-mol</b>
Im Rhein, im heiligen Strome	e-mol	<b>d-mol</b>

Седма песма по реду, *Ich grolle nicht*, у оригиналу је писана у Це-дуру и наста-вља се на песму *Im Rhein, im heiligen Strome*, која је у оригиналу у е-молу.

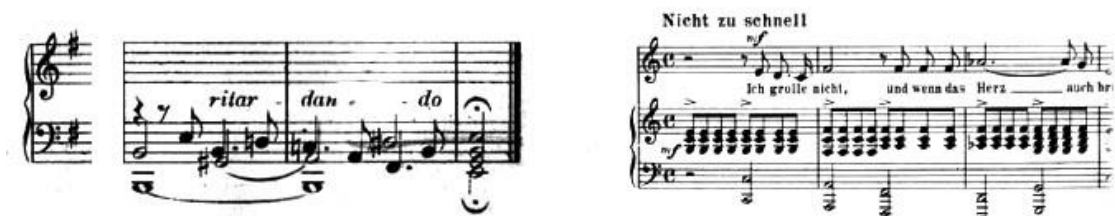


---

У следећем примеру су крај песме *Im Rhein, im heiligen Strome* и почетак песме *Ich grolle nicht* у оригиналним тоналитетима, е-молу и Це-дуру.

#### Пример бр. 45

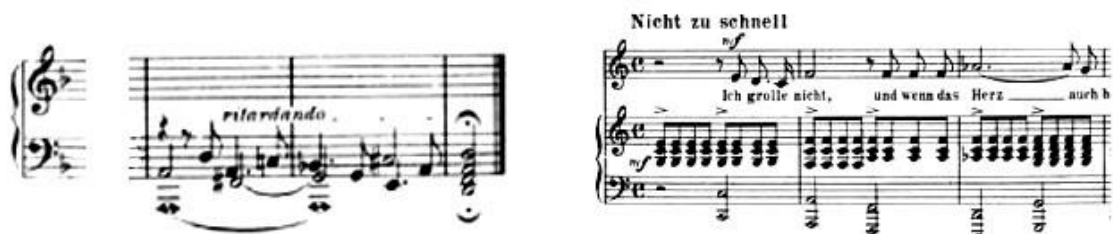
Крај песме *Im Rhein, im heiligen Strome* и почетак песме *Ich grolle nicht*



Овај пример би било добро упоредити са следећим, у којем је прва песма транспонована у де-мол, а друга је остављена у оригиналном Це-дуру.

#### Пример бр. 46

Крај песме *Im Rhein, im heiligen Strome* у де-молу и почетак песме *Ich grolle nicht*



Овде се потпуно губи изворни медијантни однос између тоналитета који је Шуман замислио и који на слушаоца оставља утисак тематске повезаности ове две песме. Несумњиво је да је композитор управо то желео да изазове, с обзиром на то да је у целом циклусу редослед тоналитета веома логичан и повезан. У баритонској верзији, за коју је радио редакцију Макс Фридлендер, ова нит се губи управо на овој песми и тиме руши тонални план целог циклуса.

Могуће је да се редактор руководио чињеницом да је песма *Ich grolle nicht* писана у средњем регистру, осим што на крају друге строфе постоји опциона измена у мелодијској линији, исписана ситним нотама, у високом регистру, што се може видети у следећем примеру.

### Пример бр. 47

Део песме *Ich grolle nicht*

У другом и трећем такту овог примера уочавамо тонове који су главна мелодијска линија, а изнад ње другу верзију, коју је написао сам Шуман (пример је преузет из редакције Кларе Шуман у издању Breitkopf & Härtel). Претпоставка коју је готово немогуће доказати је да се редактор руководио чињеницом да је тон  $de^1$  за баритона угодан за певање и да ће се певачи са овом бојом гласа одредити да певају нижу верзију<sup>30</sup>. Међутим, углавном сви баритони (поменули смо двојицу, Д. Ф. Дискаја и Т. Хемпсона) певају опциону мелодијску линију која иде до тона  $a^1$ . Певање овог тона представља приличан напор и за теноре<sup>31</sup>, а посебно за баритоне, и због тога остаје нејасно зашто та песма није транспонована у Бе-дур, јер би у том случају извођач имао лакши задатак, да отпева тон  $ge^1$  уместо  $a^1$ . Осим тога, однос тоналитета претходне песме и песме о којој је овде реч, био би ближи оригиналној Шумановој замисли (медијантни однос, е-мол – Це-дур за теноре и де-мол – Бе-дур за баритоне).

Осма песма по реду у овом циклусу, *Und wüssten's die blumen, die kleinen*, у оригиналној верзији је писана за тенор у а-молу. У транспонованој верзији за баритон пребачена је у фис-мол, што поново буди недоумицу у вези са редакторском одлуком о избору тоналитета, јер је фис-мол удаљен за малу терцу од оригиналног а-мола. Да се редактор Фридлендер придржавао принципа доследности, ова песма би била у ге-молу, за велику секунду ниже од оригинала, али он то није учинио, вероватно због тога што је поменута песма написана прилично високо, а готово цела је у *piano* динамици, што представља прилично тежак технички задатак за певача.

<sup>30</sup> На почетку рада је било речи о томе да тенори и баритони звуче октаву ниже од написаног нотног текста. Пише  $a2$ , али звучи као  $a1$ .

<sup>31</sup> Зато је Шуман вероватно и написао горњу мелодијску линију као опциону.

---

Претпоставка је да се због овог аргумента одлучио за нижи тоналитет. Наравно, немогуће је доказати ту претпоставку, јер нема писаних трагова о томе на који начин је М. Фридлендер бирао тоналитете за поједине песме. У његовим издањима су углавном у уводу дата упутства у вези са начином извођења украса, или генералне информације о појединим песмама.

Оригинални тоналитет је а-мол, који се логично наставља на претходну песму (*Ich grolle nicht*), која је у Ц-дуру.

### Пример бр. 48

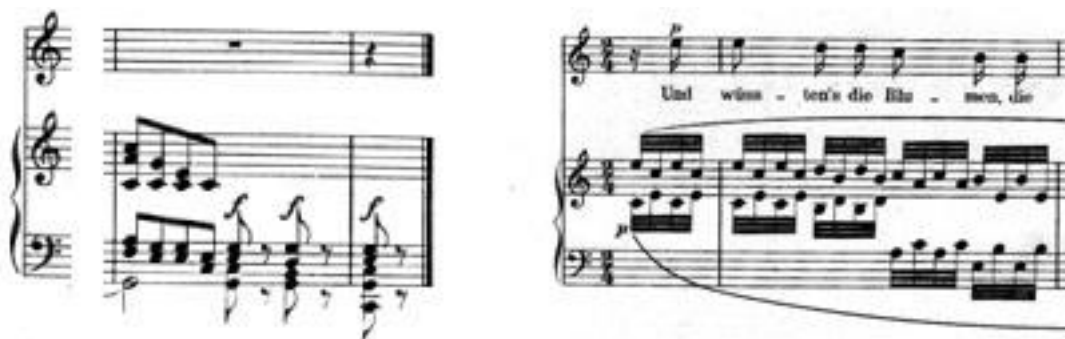
Крај песме *Ich grolle nicht*



Наредна песма *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* у следећем примеру дата је у оригиналу, ради поређења са крајем претходне песме.

### Пример бр. 49

Крај песме *Ich grolle nicht* и почетак песме *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* у а-молу



Из следећег примера јасно се види колико је одступање од оригинала у овој, транспонованој верзији. У оригиналу је однос тоналитета Ц-дур – а-мол, а у верзији за баритон Це-дур – фис-мол.

### Пример бр. 50

Крај песме *Ich grolle nicht* и почетак песме *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* у фис-молу

Остаје нејасно зашто се редактор одлучио за овакав избор тоналитета, поред других, логичнијих решења. Једно од њих би било следеће.

### Табела бр. 3

Први предлог тоналитета за транспоновање

Назив песме	тенор	баритон
Ich grolle nicht	C-dur	<b>B-dur</b>
Und wüssten's die Blumen, die kleinen	a-mol	<b>g-mol</b>

Друго решење је да се задржи нижи тоналитет фис-мол за песму *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* због погодне теситуре за баритон, али да се пропорционално транспонује и песма *Ich grolle nicht* у А-дур.

### Табела бр. 4

Други предлог тоналитета за транспоновање

Назив песме	тенор	баритон
Ich grolle nicht	C-dur	<b>A-dur</b>
Und wüssten's die Blumen, die kleinen	a-mol	<b>fis-mol</b>

Овим другим решењем постигло би се да на поменутом месту у песми *Ich grolle nicht* које је тешко за извођење због високог тона А1, буде избегнута ова непогодност тиме што ће певач имати знатно лакши задатак, да пева тон Фис1 на том критичном месту.

---

Након песме *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* следи шест песама које су остављене у оригиналном тоналитету, као и првих шест песама. У деветој по реду песми *Das ist ein Flöten und Geigen*, која је у де-молу, након а-мола у оригиналној верзији, где је однос тоналитета близак, у транспонованој верзији слика је другачија. У оригиналу је однос а-мол – де-мол, што је приказано у следећем примеру.

### Пример бр. 51

Крај песме *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* у а-молу и почетак песме *Das ist ein Flöten und Geigen* у де-молу

The image displays two musical excerpts. The first excerpt on the left is in A-flat major (one flat) and features a forte (*sf*) dynamic. The second excerpt on the right is in D-flat major (two flats) and is marked 'Nicht zu rasch.' with a piano (*p*) dynamic. The bass line of the second excerpt includes a 'rit.' marking.

У транспонованој верзији тај однос је фис-мол – де-мол.

### Пример бр. 52

Крај песме *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* у фис-молу и почетак песме *Das ist ein Flöten und Geigen* у де-молу

The image displays two musical excerpts. The first excerpt on the left is in F major (one sharp) and features a piano (*p*) dynamic. The second excerpt on the right is in D-flat major (two flats) and is marked 'Nicht zu rasch.' with a piano (*p*) dynamic. The bass line of the second excerpt includes a 'rit.' marking.

На овом месту вредно је поменути став Елиота (Eliott) да је Шуман имао чврста уверења у погледу како транспоновања, тако и природе тоналитета као појаве. Наиме, он тврди да „нико не може да порекне како одређена композиција, уколико је транспонована у други тоналитет, изазива другачији ефекат“ (Eliott, 2007, 165). Однос тоналитета песама у оквиру циклуса је посебно важан, јер „у *Dichterliebe*

---

и *Liederkreis*, појединачне песме су делови који не могу да постоје сами за себе, већ су повезани као перле на огрлици“. Такође је сматрао да уколико се неки циклус уопште транспонује онда то треба учинити поштујући принцип пропорције у избору тоналитета, „тако да цео циклус буде транспонован за исти интервал, како би се сачувао интегритет тока и хармонске конструкције“ (исто, 165).

На претходном примеру се јасно види до чега долази ако се мења изворна композиторова идеја о тоналној структури циклуса песама. Интерпретатор због овога може имати проблема са одређивањем интонације у оним песмама које немају уводних тактова у клавиру, као што ће бити случај у наредном примеру, Брамсовом циклусу о којем ће бити речи касније.

Од девете песме *Das ist ein Flöten und Geigen* до петнаесте имамо непромењену слику, наиме све песме су задржане у оригиналном тоналитету, тако да о њима неће бити речи. Песма број четрнаест, под називом *Allnächtlich im Traume*, дата је у Ха-дур, а завршни тактови се могу видети у следећем примеру.

### Пример бр. 53

Крај песме *Allnächtlich im Traume* у Ха-дур

The image shows a musical score for the end of the song "Allnächtlich im Traume" in C major. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Strauss ist fort, und's Wort hab' ich ver, ges, sen." The piano accompaniment features a series of chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Следећа песма је у Е-дур, што чини да су ове две песме по избору тоналитета у односу доминанте и тонике, Ха-дур – Е-дур. Тако је Шуман написао, што није необично, јер имамо још песама које су у овом односу, у Табели бр. 5 приказан је један такав пример.

---

### Табела бр. 5

Однос тоналитета песама *Aus meinen Thränen spruessen* и *Die Rose, die Lillie*

Aus meinen Thränen spruessen	A-dur
Die Rose, die Lillie	D-dur

Транспоновањем песме број 15, *Aus alten Märchen*, која следи након поменуте песме *Allnächtlich im Traume* у Ха-дуру, и која је у оригиналу у Е-дуру, губи се доминантни однос који је Шуман замислио.

### Пример бр. 54

Крај песме *Allnächtlich im Traume* у Ха-дуру и почетак песме *Aus alten Märchen* у Е-дуру

Wort hab' ich ver. ges. sen.

5713

Lebendig.

5714

У Фридлиндеровој редакцији песма *Allnächtlich im Traume* пребачена је у Де-дур.

### Пример бр. 55

Крај песме *Allnächtlich im Traume* у Ха-дуру и почетак песме *Aus alten Märchen* у Де-дуру

Wort hab' ich ver. ges. sen.

5713

Lebendig.

5714

Уочава се појединост да ови тоналитети нису удаљени, али се одступило од композиторове замисли, што није добро. Боље би било да се редактор одлучио да

претходних шест песама транспонује за велику секунду; у том случају песма *Allnächtlich im Traume* би била у А-дуру, тако да би се на њу у односу доминанта – тоника настављала песма *Aus alten Märchen*, у Де-дуру. То би било ближе оригиналној Шумановој верзији. Нажалост, није тако.

Последња песма у овом циклусу, под називом *Die alten, bösen Lieder*, у оригиналној верзији је у цис-молу, док је у редакторској верзији транспонована у х-мол. Тај избор тоналитета није лош сам по себи, али би било добро да је онда цео циклус транспонован пропорционално за велику секунду ниже, као што је то учињено са првих шест песама и са поменуте последње две песме. У том случају слика би била следећа:

**Табела бр. 6**

Упоредна табела за циклус *Dichterliebe* (унети су и симболи интервала)

<i>Dichterliebe</i>	<i>Universal edition Anton Rückauf tenor</i>	<i>Peters Max Friedlaender bariton</i>
1. Im wunderschönen Monat mai	A-dur	<b>G-dur</b> V2
2. Aus meinen Thränen spriessen	A-dur	<b>G-dur</b> V2
3. Die Rose, die Lillie	D-dur	<b>C-dur</b> V2
4. Wenn ich in deine Augen seh'	G-dur	<b>F-dur</b> V2
5. Ich will meine Seele tauchen	h-mol	<b>a-mol</b> V2
6. Im Rhein, im heiligen Strome	e-mol	<b>d-mol</b> V2
7. Ich grolle nicht	C-dur	<b>B-dur</b> V2
8. Und wüssten's die blumen, die kleinen	a-mol	<b>g-mol</b> V2
9. Das ist ein Flöten und Geigen	d-mol	<b>c-mol</b> V2
10. Hör ich das Liedchen klingen	g-mol	<b>f-mol</b> V2
11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen	Es-dur	<b>Des-dur</b> V2
12. Am leuchtenden Sommermorgen	B-dur	<b>As-dur</b> V2
13. Ich hab' ein Traum geweinet	es-mol	<b>cis/des-mol</b> V2
14. Allnächtlich im Traume	H-dur	<b>A-dur</b> V2
15. Aus alten Märchen	E-dur	<b>D-dur</b> V2
16. Die alten, bösen Lieder	cis-mol	<b>h-mol</b> V2



### 3.3. УПОРЕДНЕ АНАЛИЗЕ ТОНАЛИТЕТА

У више штампаних издања редактори су се одлучили за исти избор транспонованих тоналитета за баритон, а у следећој табели може се видети однос ових тоналитета према тоналитетима у оригиналној верзији. У првој колони су оригинални тоналитети, у другој је предлог тоналитета који су бољи за извођење, а нема их у штампаним издањима, а у трећој су тоналитети које су редактори у више издања одредили за нижи глас. Једно од тих издања је Петерсово, а редакцију је извршио Макс Фридлендер.

**Табела бр. 7**

Упоредна табела за циклус *Dichterliebe*, верзија за баритон, са предлогом тоналитета за транспоновање (унети су и симболи интервала транспозиционе измене)

<i>Dichterliebe</i>	<i>Universal edition Anton Rückauf</i> tenor	<i>Predlog tonaliteta</i>	<i>Peters Max Friedlaender</i> bariton
1. Im wunderschönen Monat mai	A-dur	<i>G-dur V2</i>	<i>G-dur V2</i>
2. Aus meinen Thränen spriessen	A-dur	<i>G-dur V2</i>	<i>G-dur V2</i>
3. Die Rose, die Lillie	D-dur	<i>C-dur V2</i>	<i>C-dur V2</i>
4. Wenn ich in deine Augen seh'	G-dur	<i>F-dur V2</i>	<i>F-dur V2</i>
5. Ich will meine Seele tauchen	h-mol	<i>a-mol V2</i>	<i>a-mol V2</i>
6. Im Rhein, im heiligen Strome	e-mol	<i>d-mol V2</i>	<i>d-mol V2</i>
7. Ich grolle nicht	C-dur	<i>B-dur V2</i>	<i>C-dur OR.</i>
8. Und wüssten's die blumen, die kleinen	a-mol	<i>g-mol V2</i>	<i>fis-mol M3</i>
9. Das ist ein Flöten und Geigen	d-mol	<i>c-mol V2</i>	<i>d-mol OR.</i>
10. Hör ich das Liedchen klingen	g-mol	<i>f-mol V2</i>	<i>g-mol OR.</i>
11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen	Es-dur	<i>Des-dur V2</i>	<i>Es-dur OR.</i>
12. Am leuchtenden Sommermorgen	B-dur	<i>As-dur V2</i>	<i>B-dur OR.</i>
13. Ich hab' ein Traum geweinet	es-mol	<i>cis/des-mol V2</i>	<i>es-mol OR.</i>
14. Allnächtlich im Traume	H-dur	<i>A-dur V2</i>	<i>H-dur OR.</i>
15. Aus alten Märchen	E-dur	<i>D-dur V2</i>	<i>D-dur V2</i>
16. Die alten, bösen Lieder	cis-mol	<i>h-mol V2</i>	<i>h-mol V2</i>

### Табела бр. 8

Упоредна табела за циклус *Dichterliebe*, верзија за бас, са предлогом тоналитета за транспоновање (унети су и симболи интервала транспозиционе измене)

<i>Dichterliebe</i>	<i>Universal edition</i> <i>Anton Rückauf</i> tenor	Predlog tonaliteta	<i>Peters</i> <i>Max</i> <i>Friedlaender</i> bas
1. Im wunderschönen Monat mai	A-dur	<i>E- dur</i>	<i>E-dur</i>
2. Aus meinen Thränen spriessen	A-dur	<i>E- dur</i>	<i>E-dur</i>
3. Die Rose, die Lillie	D-dur	<i>A- dur</i>	<i>A-dur</i>
4. Wenn ich in deine Augen seh'	G-dur	<i>D- dur</i>	<i>D-dur</i>
5. Ich will meine Seele tauchen	h-mol	<i>fis- mol</i>	<i>g-mol</i>
6. Im Rhein, im heiligen Strome	e-mol	<i>h- mol</i>	<i>c-mol</i>
7. Ich grolle nicht	C-dur	<i>G- dur</i>	<i>C-dur</i>
8. Und wüssten's die blumen, die kleinen	a-mol	<i>e- mol</i>	<i>fis-mol</i>
9. Das ist ein Flöten und Geigen	d-mol	<i>a- mol</i>	<i>h-mol</i>
10. Hör ich das Liedchen klingen	g-mol	<i>d- mol</i>	<i>e-mol</i>
11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen	Es-dur	<i>B- dur</i>	<i>C-dur</i> .
12. Am leuchtenden Sommermorgen	B-dur	<i>F- dur</i>	<i>A-dur</i>
13. Ich hab' ein Traum geweinet	es-mol	<i>b-mol</i>	<i>cis-mol</i>
14. Allnächtlich im Traume	H-dur	<i>Fis- dur</i>	<i>A-dur</i>
15. Aus alten Märchen	E-dur	<i>H- dur</i>	<i>C-dur</i>
16. Die alten, bösen Lieder	cis-mol	<i>gis- mol</i>	<i>A-mol</i>

Наведени примери нису типични само за Шуманове песме, него и за издања других композитора који су писали соло песме у доба романтизма. Шубертови циклуси претрпели су сличне измене, што ће бити представљено на примеру циклуса *Зимско путовање* (*Winterreise*, Op. 89). Овде имамо три верзије, за високи, средњи и дубоки глас<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> У издањима означено као: höhe, mittlere, tiefe Stimme.

---

---

*Winterreise*, Op. 89 (Franz Schubert)

**Табела бр. 9**

Упоредна табела за циклус *Winterreise*

<i>Winterreise</i>	<i>Peters tenor</i>	<i>Peters bariton</i>	<i>Peters bas</i>
1. Gute nacht	d-mol	c-mol	b-mol
2. Die Wetterfahne	a-mol	g-mol	f-mol
3. Gefrorne Tränen	f-mol	d-mol	d-mol
4. Erstarrung	c-mol	a-mol	g-mol
5. Der Lindenbaum	E-dur	E-dur	D-dur
6. Wasserfluth	fis-mol	d-mol	c-mol
7. Auf dem flusse	e-mol	d-mol	c-mol
8. Rückblick	g-mol	f-mol	es-mol
9. Irrlicht	h-mol	a- mol	g-mol
10. Rast	d- mol	h- mol	a-mol
11. Frühlingstraum	A-dur	G-dur	F-dur
12. Einsamkeit	d-mol	h-mol	a-mol
13. Die Post	Es- dur	C-dur	H-dur
14. Der greise Kopf	c-mol	h-mol	a-mol
15. Die Krähe	c-mol	h-mol	a-mol
16. Letzte Hoffnung	Es- dur	D- dur	C-dur
17. Im Dorfe	D- dur	D- dur	C-dur
18. Der stürmische Morgen	d- mol	d- mol	c-mol
19. Täuschung	A-dur	A-dur	G-dur
20. Der Wegweiser	g-mol	f-mol	es-mol
21. Das Wirtshaus	F-dur	F-dur	Es- dur
22. Muth	a-mol	g-mol	f-mol
23. Die Nebensonnen	A-dur	G-dur	F-dur
24. Der Leiermann	h-mol	g-mol	f-mol

У следећој табели могу се видети предлози тоналитета за неке често извођене Шубертове песме, које су спорадично изабране ради поређења. У прве три колоне су дати тоналитети у три верзије: за високи, средњи и дубоки глас (сопран или тенор,

баритон или мецосопран и бас или контралт). У наредне три колоне су предлози тоналитета који су се у пракси показали као бољи и лакши за извођење.

### Табела бр. 10

Упоредна табела за неке Шубертове песме, са предлогом тоналитета за транспонованье

Назив песме	Тоналитети у шампанним издањима			Предлог тоналитета који су бољи за извођење		
Das Wandern	<b>B-dur</b>	A-dur	G-dur	<b>B-dur</b>	As-dur	G-dur
Wohin?	<b>G-dur</b>	F-dur	E-dur	<b>G-dur</b>	E-dur	D-dur
Frühlingstraum	<b>A-dur</b>	G-dur	F-dur	<b>A-dur</b>	G-dur	Fis-dur
Die Krähe	<b>c-mol</b>	h-mol	a-mol	<b>c-mol</b>	b-mol	as-mol
Der stürmische Morgen	d-mol	<b>d-mol</b>	c-mol	es-mol	<b>d-mol</b>	c-mol
Gretchen am Spinnrade	<b>d-mol</b>	h-mol	a-mol	<b>d-mol</b>	c-mol	b-mol
Frühlingsglaube	<b>As-dur</b>	G-dur	F-dur	<b>As-dur</b>	Ges-dur	F-dur
Das Fischer mädchen	<b>As-dur</b>	G-dur	F-dur	<b>As-dur</b>	Ges-dur	F-dur

У даљем тексту ће бити више речи о Брамсовом циклусу песама *Циганске песме* (*Zeunerlieder*, Op. 103).

### 3.4. ZIGEUNERLIEDER, Op. 103 (Johannes Brahms)

Овај циклус се састоји од осам песама у оригиналу писаних за високи глас (сопран). Прве три песме *He! Zigeuner*, *Hochgetürmte Rimafluth* и *Wisst ihr, wann mein Liebster* написане су за мецосопран и транспоноване за велику терцу ниже. Прва песма је у оригиналу написана у а-молу, друга у де-молу, док је трећа у Де-дуру. У транспонованој верзији имамо ф-мол, бе-мол и Бе-дур, а било би логично очекивати и да свих преосталих пет песама буде транспоновано за велику терцу ниже. У следећој табели је приказан однос ових тоналитета.

## Табела бр. 11

Прве три песме из циклуса *Zigeunerlieder*

<i>Zigeunerlieder</i>	<i>Breitkopf &amp; Härtel</i> sopran	<i>Simrock</i> mecosopran
1. He! Zigeuner	a-mol	f-mol
2. Hochgetürmte Rimafluth, wie bist du so trüb	d-mol	b-mol
3. Wisst ihr, wann mein Liebster	D-dur	B-dur

Међутим, код четврте песме слика се мења, јер је она без видног разлога транспонована за малу терцу, у Де-дур уместо у Дес-дур. Трећа по реду песма *Wisst ihr, wann mein Liebster* завршава акордом у Де-дуру, а наредна песма, *Lieber Gott du weisst* почиње у Еф-дуру, што се може видети у следећем примеру:

## Пример бр. 56

Крај песме *Wisst ihr, wann mein Liebster* у Де-дуру и почетак песме *Lieber Gott du weisst* у Еф-дуру

The image displays a musical score for the song "Lieber Gott du weisst". It is divided into two parts. The upper part shows the conclusion of the previous piece, "Wisst ihr, wann mein Liebster", in the key of D major. It features a vocal line with a fermata and a piano accompaniment that ends with a *Da Capo* instruction. The lower part begins the new piece, "Lieber Gott du weisst", in the key of E-flat major. The tempo is marked "Vivace grazioso" and the piano part is marked "p leggiero". The vocal line includes two verses of lyrics: "1. Lie . ber Gott, du weißt, wie oft be . reut ich hab," and "2. Lie . ber Gott, du weißt, wie oft in stil . ler Nacht". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

У верзији за мецосопран четврта песма је транспонована за малу терцу ниже, у Де-дур, за разлику од прве три песма које су транспоноване за велику терцу ниже. Није јасно због чега се редактор одлучио за ово решење.

У следећем примеру се може видети однос тоналитета који није добро одабран. За разлику од оригинала, где је однос тоналитета Де-дур – Еф-дур, у транспонованој верзији је тај однос промењен. Немамо тоналитете који су удаљени за малу терцу, него је то у овом случају велика терца, Бе-дур – Де-дур.

### Пример бр. 57

Крај песме *Wisst ihr, wann mein Liebster* у Бе-дур и почетак песме *Lieber Gott du weisst* у Де-дур

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a vocal line with two measures, each marked with a first and second ending bracket. The bottom staff is a piano accompaniment with two measures, also marked with first and second ending brackets. The tempo marking 'Da Capo.' is present in both staves. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte).

**Vivace grazioso.**

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The tempo marking is 'Vivace grazioso.' The key signature has two sharps (D major). The time signature is 2/4. The lyrics are provided in three languages: German, Latin, and English.

1. Lie - ber Gott, du weisst, wie oft be - rent ich hab,  
2. Lie - ber Gott, du weisst, wie oft in stil - ler Nacht  
1. Lov - ing God, thou knowst how oft I've re - ed this;  
2. Lov - ing God, thou knowst how oft in stil - ly night,

**Vivace grazioso.**

Било би логично да је четврта песма *Lieber Gott du weisst* транспонована у Дес-дур, а не у Де-дур, јер би то одговарало односу тоналитета у оригиналу. Иако су оба тоналитета, како Дес-дур, тако и Де-дур, у хроматском терцном сродству са

Бе-дуром, ипак је Дес-дур боље решење јер је у оригиналној верзији лакше да певачица узме интонацију из завршног акорда треће песме, како би започела четврту која почиње *attacca*, без клавирског увода. У оригиналној верзији се у завршном акорду Де-дура у клавиру већ налазе почетни тонови следеће песме, А1 и Де2. Композитор сигурно није насумично бирао тоналитет за четврту песму, а овај доказ говори управо у прилог томе.

Историја је забележила да је Брамс имао веома прагматичан став у односу на транспоноване својих песама, а често их је и сам транспоновао. У свом писму издавачу Симроку (Simrock), Брамс наводи да није добро да песма *Wie Melodien*, ор. 105, буде транспонована из Це-дура у Цис-дур, јер је „немогућа за читање. Последња ствар коју неко жели је да чита шест повисилица...“; уосталом, „...Це-дур је сувише близу Цис-дуру“ (Van Rij, 2006, 159). Често је излазио у сусрет певачима, о чему сведочи преписка са Штокхаузенем, једним од најцењенијих певача оног времена, у којој Брамс прихвата неке од његових предлога тоналитета за транспоноване, али за разлику од Штокхаузена води рачуна о боји и сродности тоналитета (исто, 159), што је приказано у следећој табели.

**Табела бр. 12**

Штокхаузенски и Брамсови предлози тоналитета, у односу на оригинал (исто, 160)

ор. 71/		Stockhausen's suggestion	Brahm's low voice edition
1	D	Bb	Bb
2	b	g	g
3	G	E	Eb
4	d/D	c/C	c/C
5	C	Bb or A	Bb

У транспонованој верзији на крају треће песме уочавамо акорд Бе-дура, што значи да би тонови следеће песме требало да буду Еф1 и Бе1. Из примера број 57 види се да то није тако, јер у верзији за мецосопран четврта песма почиње тоновима Фис1 и Ха1. Због тога мецосопранима прелаз са треће на четврту песму у циклусу може представљати проблем, што се и дешава, јер се одступило од композиторове идеје и пореметио се тонални план циклуса.

Следећа, пета по реду песма у овом циклусу, *Brauner Bursche führt zum Tanze*, у оригиналу је написана у Де-дуру. Тонална структура треће, четврте и пете песме је у оригиналу: Де-дур, Еф-дур, Де-дур. У транспонованој верзији би требало да буде Бе-дур, Дес-дур, Бе-дур, али редактор је одлучио да направи другу структуру: Бе-дур, Де-дур, Ха-дур, што знатно одступа од оригинала. За разлику од прве три песме у циклусу, које су транспоноване за велику терцу, четврта и пета песма су транспоноване за малу терцу, што прилично ремети тоналну конструкцију циклуса.

### Табела бр. 13

Упоредна табела за три песме из циклуса *Zigeunerlieder*

Назив песме	сопран	мецосопран
3. Wisst ihr, wann mein Liebster	D-dur	B-dur
4. Lieber Gott du weisst	F-dur	<b>D-dur</b>
5. Brauner Bursche führt zum Tanze	D-dur	<b>H-dur</b>

Шеста песма по реду, *Röslein dreie in der Reihe*, у сопранској верзији је у Ге-дуру, што се логично наставља на претходну, пету песму, *Brauner Bursche*, која је у Де-дуру. У следећем примеру видимо почетак песме *Brauner Bursche* у Де-дуру, у оригиналној сопранској верзији.

### Пример бр. 58

Почетак песме *Brauner Bursche* у Де-дуру

The image shows a musical score for the beginning of the song 'Brauner Bursche'. It is written for voice and piano. The tempo is 'Allegro giocoso'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are 'Brauner Bursche führt zum Tanze sein blauäugig'. The piano part features triplets and a 'ben marcato' section.

У верзији за мецосопран, ова је песма транспонована за малу терцу, у Ха-дур. У примеру бр. 58 може се видети крај ове песме у оригиналној верзији за сопран, у Де-дуру.



### Пример бр. 59

Крај песме *Brauner Bursche* у Ге-дуру

Sil - bergulden auf das Cimal, daß es klingt.

Наредна, шеста по реду песма, *Röslein dreie in der Reihe*, почиње у Ге-дуру, што је приказано у следећем примеру.

### Пример бр. 60

Почетак песме *Röslein dreie in der Reihe* у Ге-дуру

**Vivace grazioso**

1. Rös.lein drei - e in der Rei.he blühh so rot,  
2. Schönstes Städtchen in Al.föld ist Ketsch - ke - met,

*p* *legg.* *p*

У сопранској верзији ове две песме чине логичну целину у смислу распореда тоналног макроплана циклуса, јер су Ге-дур и Ге-дур сродни тоналитети.

### Пример бр. 61

Крај песме *Brauner Bursche führt zum Tanze* у Ге-дуру и почетак песме *Röslein dreie in der Reihe* у Ге-дуру

**Vivace grazioso**

1. Rös.lein drei - e  
2. Schönstes Städtchen

*p* *legg.*

---

У транспонованој верзији, напротив, немамо овај случај, јер је редактор поново пореметио тоналну структуру циклуса тиме што је шесту песму транспоновао за велику терцу ниже, а не за малу терцу, што би се могло очекивати. На који начин је на овом месту поремећен склад, може се видети у наредном примеру.

### Пример бр. 62

Крај песме *Brauner Bursche führt zum Tanze* у Ха-дуру и почетак песме *Röslein dreie in der Reihe* у Ес-дуру

The image displays two musical excerpts. The left excerpt shows the end of a piece in D major (two sharps). The right excerpt shows the beginning of 'Röslein dreie in der Reihe' in E-flat major (three flats), marked 'Vivace grazioso'. The lyrics are: 'Rös-lein drei-e Schönstes Stüchchen 1. Rose-buds three, all 2. Fair-est vil-lage'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

У оригиналној верзији видимо да се Брамс одлучио да ове две песме повеже веома блиским тоналитетима, Де-дур – Ге-дур, док је редактор одступио од композиторове замисли о логичној тоналној структури, померивши тоналитете у правцу веома далеког, енхармонског терцног сродства, Ха-дур – Ес-дур. И на овом месту остаје само велика недоумица око тога да ли је редактор имао довољно поштовања према композитору када је могао да уради овако нешто. Нажалост, и ово питање остаће без одговора.

Песма *Röslein dreie in der Reihe* у сопранској верзији завршава се акордом Ге-дура, да би се следећа песма, *Kommt dir manchmal in den Sinn*, надовезала на њу у Е-дуру, директно, без клавирског увода.

---

Пример бр. 63

Крај песме *Röslein dreie in der Reihe* у Ге-дуру и почетак песме *Kommt dir manchmal in den Sinn* у Е-дуру

The image shows a musical score for a piano. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains two measures of whole rests, followed by a first ending bracket and a second ending bracket. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a common time signature. It begins with a forte dynamic marking (f) and contains several measures of chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and the instruction *Da Capo*.

The image shows a musical score for a voice and piano. The top staff is labeled 'Singstimme' and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo/mood is 'Andantino grazioso'. The lyrics are 'Kommt dir manchmal in den Sinn, mein süßes Lieb,'. The bottom staff is labeled 'Pianoforte' and has the same key signature and time signature. It begins with a piano dynamic marking (p) and contains several measures of chords and moving lines.

У следећем примеру се могу видети обе ове песме у транспонованој верзији за мецосопран. С обзиром на то да су обе песме транспоноване за велику терцу ниже, у овој другој верзији нема много разлике у односу на оригинал.

---

Пример бр. 64

Крај песме *Röslein dreie in der Reihe* у Ес-дуру и почетак песме *Kommt dir manchmal in den Sinn* у Це-дуру

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two endings, labeled '1.' and '2.'. The piano accompaniment also has two endings, labeled '1.' and '2.'. The tempo marking 'Da Capo.' is written above the piano part. The key signature is one flat (E-flat major/C minor) and the time signature is 3/4.

The image shows a musical score for the song 'Kommt dir manchmal in den Sinn'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo marking 'Andantino grazioso.' is written above the vocal line. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment starts with a piano dynamic marking 'p'. The key signature is one flat (E-flat major/C minor) and the time signature is 3/4.

**Andantino grazioso.**  
Kommt dir manchmal in den Sinn, mein sü - sses Lieb,  
*Art thou think - ing oft - en now, sweet heart, my love,*  
**Andantino grazioso.**

Последњу песму у овом циклусу, *Rothe Abendwolken*, Брамс је компоновао у Дес-дуру. Верзија за мецосопран је, за разлику од претходне две песме које су транспоноване за велику терцу, транспонована за малу терцу ниже. У оригиналној верзији може се видети однос тоналитета који су у енхармонском терцном сродству, песма *Kommt dir manchmal in den Sinn* је у Е-дуру, а песма *Rothe Abendwolken* у Дес-дуру, што се може видети у следећем примеру.

---

### Пример бр. 65

Песма *Kommt dir manchmal in den Sinn* у Е-дуру и песма *Rothe Abendwolken* у Дес-дуру

Музички нотни запис за песму "dann strömt Gottes Huld auf dich her-ab!". Садржи вокални део (соло) и пијано акомпанимант. Тоналитет је Е-дур. Вокални део је у десетинској метрици. Пијано акомпанимант је у десетинској метрици. Вокални део завршава се са *dolce*.

Музички нотни запис за песму "Rothe Abendwolken". Садржи вокални део (Сингстимме) и пијано акомпанимант (Пианофорте). Тоналитет је Б-дур. Вокални део је у четвртинској метрици. Пијано акомпанимант је у четвртинској метрици. Темпо је *Allegro*.

На први поглед ова два тоналитета изгледају веома далеко, али ако имамо у виду да је Дес-дур, условно речено, звучно једнак Цис-дуру, онда ова два тоналитета не представљају тако велики контраст. Та чињеница је битна због поређења са верзијом за мецосопран о којој ће бити речи у даљем тексту.

У верзији за мецосопран последња песма је транспонована за малу терцу, а не за велику као претходне две. На овом месту је изостао ефекат контраста тоналитета који је Брамс замислио у оригиналу, јер у верзији за мецосопран однос тоналитета је Це-дур – Бе-дур.

---

### Пример бр. 66

Песма *Kommt dir manchmal in den Sinn* у Це-дуру и песма *Rothe Abendwolken* у Бе-дуру

Музички нотни запис за песму *Kommt dir manchmal in den Sinn*. Садржи вокални и пијанистички делове. Вокални део је на два реда: немачки и енглески превод. Песма је у 2/4 такта, у мајорском кључу. Вокални део завршава се са *dolce* наставком.

dann strömt Got - tes Huld auf dich her - ab!  
smile of God shall crown thee gra - cious - ly.

Музички нотни запис за песму *Rothe Abendwolken*. Садржи вокални и пијанистички делове. Песма је у 2/4 такта, у мајорском кључу. Вокални део је на два реда: немачки и енглески превод. Песма је означена *Allegro.*

Ro - - the A - bend - wol - ken ziehn an  
Ros - - y ere - ning clouds hang in the

На крају ове анализе може се уочити да су песме из овог циклуса непропорционално транспоноване у верзији за мецосопран, неке за велику, а неке за малу терцу ниже. Нема јасног објашњења због чега је редактор овог издања тако поступио, осим чињенице да су поједине песме компоноване у централном регистру, па су из тог разлога ближе теситури мецосопрана. То је једини могући одговор на питање зашто нису све песме пропорционално транспоноване.

У следећој табели је списак песама у оригиналним и тоналитетима пропорционално транспонованим за велику и малу терцу.

---

**Табела бр. 14**

Упоредна табела тоналитета транспонованих за велику терцу

<i>Zigeunerlieder</i>	<i>Breitkopf &amp; Härtel</i> sopran	<i>Simrock</i> mecosopran
1. He! Zigeuner	a-mol	f-mol
2. Hochgetürmte Rimafluth, wie bist du so trüb	d-mol	b-mol
3. Wisst ihr, wann mein Liebster	D-dur	B-dur
4. Lieber Gott du weisst	F-dur	Des-dur
5. Brauner Bursche führt zum Tanze	D-dur	B-dur
6. Röslein dreie in der Reihe	G-dur	Es-dur
7. Kommt dir manchmal in den Sinn	E-dur	C-dur
8. Rothe Abendwolken	Des-dur	A-dur

**Табела бр. 15**

Упоредна табела тоналитета транспонованих за малу терцу

<i>Zigeunerlieder</i>	<i>Breitkopf &amp; Härtel</i> sopran	<i>Simrock</i> mecosopran
1. He! Zigeuner	a-mol	fis-mol
2. Hochgetürmte Rimafluth, wie bist du so trüb	d-mol	h-mol
3. Wisst ihr, wann mein Liebster	D-dur	H-dur
4. Lieber Gott du weisst	F-dur	D-dur
5. Brauner Bursche führt zum Tanze	D-dur	H-dur
6. Röslein dreie in der Reihe	G-dur	E-dur
7. Kommt dir manchmal in den Sinn	E-dur	Cis/Des-dur
8. Rothe Abendwolken	Des-dur	B-dur

У анализи два Шуманова циклуса и једног Брамсовог могле су се уочити недоследности у вези са избором тоналитета у које су транспоноване поједине песме. Неке песме су задржане у оригиналном тоналитету, неке транспоноване за велику секунду ниже, неке за малу или велику терцу. Редактори су оставили врло штуре податке о томе којом логиком су се руководили приликом интервенција на делима великих композитора. Аутор овог рада желео је да постави неке смернице у ком правцу би требало размишљати када се транспонују соло песме, како се не би нарушио склад који је композитор одређеног дела замислио, била то појединачна песма или циклус састављен од већег броја песама.

---

---

## 4. ЗАКЉУЧАК

Проблем транспонованја на први поглед делује као да је искључиво техничке природе, међутим, поменути поступак крије у себи вишеслојност која садржи акустички, хармонски, а када је уметничка музика у питању – формални, естетски и етички аспект. У претходном излагању смо покушали да транспонованје везано за соло певачку праксу осветлимо и растумачимо из теоријског и интерпретативног угла.

Дефинисање и тумачење тоналитета, различите видове његовог доживљавања, у погледу тонске боје, асоцијативном или синестетском смислу, послужили су нам на почетку овог рада као својеврсна „увертира“ у експликацију односа појединих типова певачких гласова и тоналитета. Потом су обрађени психолошки и физиолошки аспекти читања и транспонованја нотног текста. Такође нам је било важно да објаснимо сложеност захтева и однос клавирског сарадника према транспонованју нотног текста, будући да се од њега (прећутно) подразумева да овај задатак изврши без већих проблема.

Један од важних сегмената нашег истраживања представљала је конкретна демонстрација начина помоћу којих је могуће релативно прецизно одредити најпогоднији звучни опсег за поједине врсте, односно боје људског гласа. Стога је било неопходно водити рачуна о типу и боји како самог гласа, тако и о повезивању и верном поштовању композиторове замисли у погледу избора тоналитета за одређену соло песму. Растумачено је и како се у самој интерпретацији могу ублажити ефекти промене тоналитета мењањем боје тона на клавиру и прилагођавањем саме интерпретације тако да она буде најближа изворној композиторовој идеји.

Овај рад је, између осталог, имао за циљ да укаже и препозна дискутабилна решења у појединим издањима соло песама, до којих је дошло вероватно из најбоље намере редактора да поједине композиције прилагоде различитим врстама гласова. Задатак који је аутор себи поставио у овом раду био је указивање на поменуте ситуације, и предлагање погоднијих тоналитета за транспонованје. У том смислу је вођено рачуна не само о деоници солисте, везама и сродности тоналитета,

---



---

---

стабилности и чистоћи интонације, већ и о клавирској деоници, ергономији, прсторедима, итд. Такође смо имали у виду и глобални тонални план, тоналну и хармонску динамику у одабраним циклусима соло песама које смо приказали, за које верујемо да смо осмислили адекватна решења.

Додајмо на крају да ова студија не може дати одговоре на сва у њој отворена питања. Неким новим и у техничком смислу „боље опремљеним“ истраживачима предстоји да додатно објасне и осветле са физиолошког и акустичког аспекта сву сложеност поступка транспоновања, поготово у ситуацијама када се оно одвија директно, а *prima vista*.

До тог тренутка нам, ако до њега уопште дође, једино преостаје да упутимо апел свима који се баве сличним послом, да пажљиво осмотре и ослушну шта су композитори попут Шуберта, Шумана, или Брамса „хтели да кажу“, са саквом идејом су градили тонални план и хармонску динамику у својим циклусима соло песама и преиспитају своје намере о томе да нешто у њима мењају.

---

---

## ЛИТЕРАТУРА

1. Alves, B. (1990). *Key Characteristics and Pitch Sets in Composing with Just Intonation. 1/1: Journal of the Just Intonation Network*, 6, No. 3 (Summer 1990), 1, 6-8, 14.
2. Andreis, J. (1976). *Povijest glazbe*. Zagreb: Liber Mladost
3. Blatter, A. (2007). *Revisiting Music Theory: A Guide to the Practice*. New York: Routledge Taylor & Francic
4. Van Rij, I. (2006). *Brahms's song collections*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
5. Вујаклија, М. (1980). *Лексикон страних речи и израза*. Београд: Просвета
6. Galeev, B. M., Vanechkina (2001). Was Scriabin a Synesthete? MIT Press: *Leonardo*, Vol. 34, Number 4, August 2001, 357-361
7. Глувић, С. (2006). *Системи рада на двогласним и вишегласним диктатима*. Магистарска теза одбрањена на Академији умјетности у Бањалуци [ментор др Зорислава М. Васиљевић]
8. Деспић, Д. (1971). *Теорија тоналитета*. Београд: Уметничка Академија.
9. Деспић, Д. (1979). *Музички инструменти*. Београд: Универзитет уметности.
10. Деспић, Д. (1981). *Опажање тоналитета*. Београд: Универзитет уметности.
11. Деспић, Д. (1989). *Контраст тоналитета*. Београд: Универзитет уметности.
12. Деспић, Д. (1993). *Хармонија са хармонском анализом I*. Београд: Универзитет уметности
13. Дробни, И. (2008). *Тонално-апсолутно, или у потрази за методичким консензусом*. Београд: Настава и васпитање бр. 1, 30-42.
14. Elliott, M. (2007): *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. Yale: Yale University Press.
15. Zarate, J.M. & Zattore, R.J. (2008). *Experience-dependent Neural Substrates Involved in Vocal Pitch Regulation During Singing. Neuroimage*, YNIMG-05197; No.of pages17;4С.
16. Клајн, И., Шипка, М. (2006). *Велики речник страних речи и израза*. Београд: Прометеј.

- 
17. Krumhansl, C. (1990). *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford: Oxford University Press
  18. Levitin, D. (1994). *Absolute memory for musical pitch: Evidence from the production of learned melodies*. *Perception & Psychophysics*, 56 (4), 414-423.
  19. *Музичка енциклопедија* (1977). Загреб: Југославенски лексикографски завод
  20. Nichol, E. (?). *Transposition at sight*, London: William Reeves
  21. Peretz, I. (2013). *The Biological Foundations of Music: Insights from Congenital Amusia, The Psychology of Music*, c0013. 7
  22. Перичић, В. (1968). *Развој тоналног система*. Београд: Уметничка Академија.
  23. Перичић, В. (1997). *Вишејезични речник музичких термина* (друго издање). Београд: Српска академија наука и уметности, Завод за уџбенике, Универзитет уметности.
  24. Радош, К. (2010). *Психологија музике*. Београд: Завод за уџбенике
  25. Ристић, Т., Дробни, И. (2005). *Модуси – увод у интерфункционалну науку о музици, прва књига*. Београд: Завод за уџбенике
  26. Sloboda, J. (2005). *Exploring the musical mind*. Oxford: Oxford university press.
  27. Сковран, Д. (1972). *Наука о музичким инструментима*. Београд: Музичка академија
  28. Суботић, Д. (2010). *Специфичности интерпретативног приступа транскрипцијама у односу на приступ оригиналним делима у француској литератури за клавирски дуо на прелазу из XIX у XX век, докторски уметнички пројекат [ментор проф. Зорица Петковић]*
  29. Foster, N. & Zattore, R. (2009). A Role for the Intraparietal Sulcus in Transforming Musical Pitch Information, *Cerebral Cortex* June 2010;20:1350—1359 doi:10.1093/cercor/bhp199. Advance Access publication September 29, 2009
  30. Ханслик, Е. (1977). *О музички лијепом*. Београд: Београдски издавачко-графички завод
  31. Цветковић, Ј. (2012): *Однос савремене педагогије према подстицању и развијању именитног слуха и рецепције*. Докторска дисертација одбрањена на Учитељском факултету Универзитета у Нишу [ментор др Ивана Дробни].
  32. Шендерович, Е. (1996): *В концертмейстерском класе*. Москва: Музика
-

---

### **Веб извори**

Schubart, C. (1806). *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (<http://www.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html>)

<http://www.schumann-portal.de/1364.html>

<http://www.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html>

<http://www.biteyourownelbow.com/keychar.htm>

<http://leonardo.info/isast/spec.projects/synesthesiabib.html>

<http://bwv1080.wordpress.com/category/music/psychoacoustics-and-music-perception/>

### **Нотна издања**

Schubert, F. (1829) *Schwanengesang*. Vienna: Thobias Haslinger, Eigentum des Verlegers

(сопствено издање)

Schubert, F. *Album*. New York-London-Frankfurt: Peters corporation

(red. Friedländer, M.)

Schubert, F. *Lieder*. Leipzig: Edition Peters (red. Friedländer, M.)

Schumann, R. *Dichterliebe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel (red. Schumann, C.)

Schumann, R. *Sämtliche Lieder*. Vien: Universal Edition (red. Rückauf, A.)

Brahms, J. (1888). *Zigeunerlieder*. Berlin: N. Simrock

Brahms, J. *Sämtliche Werke* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (red. Mandyczewski)

---

---

## ПРИЛОЗИ

ПРИЛОГ 1

90

III.

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben

Mit Leidenschaft

41.

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben, es hat ein Traum mich be - rückt,

— wie hätt' er doch un - ter al - len mich Ar - me er - höht und be - glückt?

*Etwas langsamer.*

Mir war's, er ha - be ge - spro - chen: „Ich bin auf e - wig dein;“ — mir

war's. Ich träume noch im - mer, es kann ja nim - mer so sein, — es kann ja

ni - mer so sein. O lass im Traume mich ster - ben ge - wieget an sei - ner

Edition Peters. 8714

*Adagio.* *a tempo*

Brust, — den se . li . gen Tod mich schlürfen in Tränen un . end . licher Lust.

*ritard.*

*p*

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben, es hat ein Traum mich be . rückt; wie

*ritard.*

hät' er doch un . ter al . len mich Ar . me er . höht und be . glückt?

*ritard.*

*p* *ritard.*

Ich kann's nicht fassen, nicht

*ritard.*

glaub . en, es hat ein Traum mich be . rückt. —

*ritard.*

ПРИЛОГ 2

92

IV.

Du Ring an meinem Finger

Innig.

42.

Du Ring an meinem Fin - ger, mein gol - denes Rin - ge - lein, ich  
drük - ke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lippen, an das Her - ze mein. Ich  
hatt' ihn aus - ge - träu - met, der Kindheit friedlich schönen Traum, ich fand allein mich ver -  
lo - ren im ö - den unend - lichen Raum. Du Ring an mei - nem Fin - ger, da  
hast du mich erst be - lehrt, hast mei - nem Blick er - schlos - sen des Lebens unend - lichen,

Edition Peters. 8714



*Nach und nach rascher*

tie . fen Wert, ich will ihm die . nen, ihm le . . ben, ihm an . ge . hö . ren

*ritard.* ganz, hin sei . her mich ge . ben und fin . den verklärt mich, und fin . den verklärt mich in *ritard.*

sei . nem Glanz. Du Ring an mei . nem Fin . ger, mein gol . de . nes Rin . ge .

lein, ich drücke dich fromm an die Lip . pen, dich fromm an die Lippen, an das

Her . ze mein.

ПРИЛОГ 3

116

VII.

Ich grolle nicht

Nicht zu schnell

53.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,  
e . wig verlor' . nes Lieb, e . wig verlor' . nes Lieb! ich  
grol . . le nicht, ich grol . . le nicht. Wie du auch  
strahlst in Di . a . man,ten,pracht, es fällt kein Strahl in dei,nen  
Her,zens Nacht, das weiss ich längst.

*ritard.*

Edition Peters.

714

Detailed description: This is a musical score for a piano and voice. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern of chords, often with triplets and sixteenth notes. The vocal line is in a simple, lyrical style. The lyrics are in German. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a *ritard.* marking. The number '53.' is written to the left of the first system. The publisher's name 'Edition Peters.' is at the bottom left, and the number '714' is at the bottom center.

Ich grõlle nicht, und wenn das Herz auch bricht. Ich

sah dich ja im Trau - me, und sah die Nacht in dei - nes Her - zens

Rau - me, und sah die Schlang, die dir am Her - zen frisst, ich sah mein

*creac.* *ritard.*

Lieb, wie sehr du e - lend bist. Ich grõlle nicht, ich grõlle

nicht.

---

---

## САДРЖАЈ

<b>ПРЕДГОВОР</b>	-----	3
<b>1. УВОД</b>	-----	7
<b>2. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА</b>		
2.1. Тоналитет	-----	11
2.2. Однос гласа и тоналитета	-----	20
2.3. Психолошке основе читања и транспоновања нотног текста	-----	30
2.4. Читање нотног текста као визуелни задатак	-----	32
2.5. Однос клавирског сарадника према транспонованом тексту	-----	38
<b>3. АНАЛИЗА ПЕСАМА</b>	-----	45
3.1. Frauenliebe und Leben, op. 42 (Robert Schumann)	-----	46
3.2. Dichterliebe, op. 48 (Robert Schumann)	-----	57
3.3. Упоредне анализе тоналитета	-----	66
3.4. Zigeunerlieder, op. 103 (Johannes Brahms)	-----	69
<b>4. ЗАКЉУЧАК</b>	-----	81
<b>ЛИТЕРАТУРА</b>	-----	83
<b>ПРИЛОЗИ</b>	-----	86
<b>САДРЖАЈ</b>	-----	93