

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за клавир

**ПОЛИФОНИ НАЧИН МУЗИЧКОГ МИШЉЕЊА – ПРОБЛЕМ И ИЗАЗОВ –
ИНТЕРПРЕТАТИВНО ИСТРАЖИВАЊЕ КЛАВИРСКИХ ДЕЛА ПОЛИФОНЕ
ФАКТУРЕ ФРЕСКОБАЛДИЈА, БАХА, ШОСТАКОВИЧА, РАХМАЊИНОВА И
БАРБЕРА**

- завршни докторски уметнички пројекат -

Кандидат: мр Маја Рајковић

Ментор: др Љиљана Вукелја

Београд, 2014.

САДРЖАЈ

1. УВОД	3
1.1. ТЕОРИЈСКИ И ПОЈМОВНО ХИПОТЕТИЧКИ ОКВИР	3
1.2. МЕТОДОЛОГИЈА	5
2. ПОЛИФОНИЈА	
2.1. ЕТИМОЛОГИЈА	8
2.2. ИСТОРИЈАТ ПОЛИФОНИЈЕ	8
2.3. КОНТРАПУНКТ	10
2.4. ФУГА	11
2.4.1. Историјат фуге	11
3. ПРОЦЕС МИШЉЕЊА	17
4. ПОЛИФОНИ НАЧИН МУЗИЧКОГ МИШЉЕЊА – ПРОБЛЕМ И ИЗАЗОВ	21
5. ЗАКЉУЧАК	46
ЛИТЕРАТУРА	48

ПРИЛОГ: КОМПАКТ ДИСК СА СНИМЉЕНИМ ДЕЛИМА КОЈА СУ ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА ЗАВРШНОГ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА «ПОЛИФОНИ НАЧИН МУЗИЧКОГ МИШЉЕЊА-ПРОБЛЕМ И ИЗАЗОВ»

извођач: Маја Рајковић, клавир , снимљено на извођачком делу испита , у сали Факултета музичке уметности у Београду

1. УВОД

Уметнички пројекат који има за циљ да сагледа полифони начин музичког мишљења у опусу стваралаца различитих епоха представља комплексно истраживање које је сагледано из аспекта интерпретације, и представља анализу процеса полифоног мишљења и продубљивање сазнања везаних за ову тему из извођачког угла.

Полифонија као начин стваралачког изражавања многострано је присутна у музичкој литератури. Може се пратити од времена средњег века и ренесансе па до данашњих дана као део стваралачког процеса, кроз који се развијала како музика, тако и сама техника компоновања. Кроз музичку историју могуће је пратити развој полифоније, како у солистичкој литератури, тако и у делима сложенијег обима, као што су камерна, симфонијска и вокално-симфонијска дела. Развој се прати не само у односу на сваку епоху понаособ, већ кроз целокупан ток историје, али је интересантно сагледати га и у домену једног или више музичких жанрова. Аналитичким путем могуће је пратити њено усложњавање, њену улогу у стваралачком процесу, начине изражавања полифоније, доследност у примени одређених правила ове технике компоновања, примену стваралачких слобода и одступања од правила.

1.1. ТЕОРИЈСКИ И ПОЈМОВНО ХИПОТЕТИЧКИ ОКВИР

Полифонија представља једну од најсложенијих техничких дисциплина како у домену компоновања, тако и из аспекта саме интерпретације. Настала као вид осамостаљивања мелодијских деоница и њиховог прожимања, развијала се кроз музичку историју базирајући се на естетици различитих епоха кроз које је пролазила свој еволутивни пут. Време од епохе ренесансе, преко барока у коме су дефинисана строга правила појединих техника компоновања и облика, преко класицизма, романтизма па до музике 20. века представља период у коме је полифонија имала различиту улогу и различити третман и у продуктивној и у репродуктивној пракси. Из тог разлога за тему којом се бавимо у раду од изузетног је значаја да се сагледа њен развојни пут.

Поред историјског контекста који је неопходан како би се сагледала улога полифоније и њена функција кроз епохе, сама интерпретација покреће читав низ различитих менталних процеса који неумитно утичу на саму извођачку праксу. У центру се налази сам процес мишљења, који је заснован на опажању, односно перцепцији различитих сегмената који су укључени у интерпретацију и њихову координацију путем менталних процеса.

Истраживање полифоније из домена стваралачког аспекта у контексту размишљања у којој мери она представља проблем или изазов засновано је на аналитичком поступку, те одабиру дела која ће као узорци потврдити или оповргнути добијене закључке. Круг дела се, међутим, сужава и мења, ако акценат у домену анализе ставимо на интерпретацију одабраних композиција. Интерпретација као чин у коме једно дело звучно оживљава носи у себи посебне сегменте сагледавања различитих параметара музике. Оно што је аналитичким путем дефинисано као 'интересантно', из угла интерпретације може бити сасвим нечујно. И небитно. У којој мери је интерпретација у спрези са самим стваралачким поступком? Колико се она прожима са полифонијом, која је предмет нашег интересовања, а колико не? Које су нове димензије полифоније у домену интерпретације? У којој мери се интерпретација полифоније трансформише или не у односу на епоху из које дело потиче? Колико на полифонију утиче слободна интерпретација? Ово су само нека од питања која се намећу када оквире аналитичког поступка полифоније подигнемо и на степен интерпретације. У том сагледавању стваралачка компонента, која неминовно мора бити испраћена, добија сасвим другачије значење. Она представља сегмент праћења развоја самог композиционог поступка који даје кредибилитет одабраним делима, али не утиче нужно на интерпретацију. Који су то аспекти који проблематизују интерпретацију у домену полифоније? Да би се овај пут пратио неопходно је одабрати дела из опуса стваралаца различитих епоха и различитих стваралачких интересовања, који ће као узорци послужити у истраживању .

Дела која су за овај рад одабрана могу се изводити на клавиру. Нека од њих су писана за клавир, а нека нису, али се на њему изводе, јер, клавир је инструмент који може опонашати многе инструменте, као и људски глас. И више од тога. Клавир може опонашати више инструмената, као и више гласова истовремено. Он је полифони инструмент (као и сви инструменти са диркама). На њему се без проблема могу изводити

трогласна, четворогласна, петогласна дела, јер истовремено може да се производи више звукова него на другим инструментима. Од самог почетка музичког школовања пијанисти се срећу са проблемом истовременог извођења различитих мелодијских линија, стога није необично да се код пијаниста највише и развија полифони начин музичког мишљења. Он је такође веома заступљен и код диригената и композитора, али за разлику од њих, пијаниста не само да води слојевити вишегласни ток музике, већ је истовремено и изводи, тј. реализује звучну слику одређеног музичког дела, решавајућу уснут дуги низ практичних свирачких, инструменталних, техничких и уметничко-интерпретативних проблема и захтева. Ова изразита подељеност и истанчаност пажње, као и извођачког апарата, представља један од највећих и најтеже остваривих музичких задатака, који собом доноси низ проблема, али представља и један од највећих извођачких изазова. Истовремено, вођење неколико гласова и практично извођење, тј. свирање мелодија које они доносе, са тонским и динамичким бојењем сваког од њих, давањем израза и карактера сваком гласу, као и живог звучног деловања, сукобљавања и разрешавања односа између тих гласова, представљају извођачки проблем којим бих желела да се бавим у овом истраживању, а које ће бити и практичног и аналитичког карактера. Ова тема није до сада обрађивана из извођачког угла, што ме је уједно и определило за овакав избор.

1.2. МЕТОДОЛОГИЈА

Тема „Полифони начин музичког мишљења – проблем и изазов – интерпретативно истраживање клавирских дела полифоне фактуре Фрескобалдија, Баха, Шостаковича, Рахмањинова и Барбера“ сложена је по својој концепцији и требало би да обухвати сва дела поменутих аутора која у својој структури имају полифонију. С обзиром да би овако широко конципирана тема превазилазила оквире рада оваквог типа, истраживање је усмерено на одабрана дела.

Своје извођачке и интерпретативне закључке доносићу бавећи се практичним радом на свом концертном програму који се састоји од музичких дела различитих епоха и стилова, а која имају и различите врсте полифоне структуре. Нека од њих су типични представници полифоне музике, док друга припадају сасвим другачијем музичком жанру,

као што је случај са *Музичким моментима* Сергеја Рахмањинова, али такође имају полифону структуру музичког ткива од кога су изграђена. То су:

1. Ђироламо Фрескобалди: *Токата бр. 9*, из друге свеске *Токата*
«...*Non senza fatica si giunge al fine...*»
2. Јохан Себастијан Бах: *Прелудијум и fuga гис-мол*, из друге свеске *Добро темперованог клавира*
3. Јохан Себастијан Бах – Сергеј Рахмањинов: *Свита из Партите за виолину бр. 3, де-мол*
4. Дмитриј Шостакович: *Прелудијум и fuga А-дур, оп. 87, бр.7*
5. Самјуел Барбер: *Соната за клавир оп. 26*
6. Сергеј Рахмањинов: *Музички моменти оп. 16*

За почетак овог програма изабрала сам *Токату бр. 9* (Друга свеска *Токата*) Ђироламо Фрескобалдија (Girolamo Frescobaldi, 1583-1643), као једног од првих композитора полифоне музике за инструменте са диркама (клавир још није постојао), и претече Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach) у композицијама за оргуље и чембало. Друга композиција је *Прелудијум и fuga гис-мол*, из Друге свеске Баховог (1685-1750) *Добро темперованог клавира* (иако клавир није постојао у данашњем облику). Следе три става из Бахове *Виолинске партите* у транскрипцији Сергеја Рахмањинова (1873-1943) за клавир. Рахмањинов је такође био велики полифоничар и мајстор контрапункта, написао је велики број полифоних вокалних и вокално-инструменталних дела, дубоко је поштовао Бахову музику, а цео његов опус прожима полифонија. Следећа дела су сва оригинално писана за клавир. То су: *Прелудијум и fuga А-дур* Дмитрија Шостаковича (1906-1975); *Соната оп. 26* Самјуела Барбера (Samuel Barber, 1910-1981), која је цела полифоне структуре, а последњи став је fuga; и *Музички моменти оп.16* Сергеја Рахмањинова, који су углавном писани трогласно или четворогласно. Спајање полифоних дела различитих стилова допринеће јачем и живљем утиску који ова дела треба да оставе на слушаоца и омогућиће лакше опажање и откривање њихових особености и карактеристика.

Саму тему могуће је анализирати на основу неколико научних дисциплина. Међутим, овде је ипак неопходан мултидисциплинарни приступ, због чињенице да различити аспекти ове теме прецизније могу бити сагледани и објашњени у оквиру неколико специфичних теоријских области. Предмет и циљеви рада условили су и одабир одговарајућих поступака и метода при његовој изради. Наведене методе, како је поменуто, биће употребљаване појединачно или комбиновано, у зависности од проблематике којом се у раду бавимо.

С обзиром да је велики део рада посвећен обради историјских података, **историјски метод** биће искоришћен приликом обраде историјских података, у циљу сакупљања целовите слике о полифонији и њеној употреби кроз музичку историју. Такође, биће коришћена у сагледавању живота и рада композитора чија ће дела бити анализирана у раду.

Тема којом се бавим условила је и да истраживање заснујем на анализи одабраних дела и интерпретације. У том смислу определила сам се и за **аналитички метод** који ће омогућити да сагледам полифонију у контексту музичке историје, као и могућности њене интерпретације у садашњем времену.

На основу добијених резултата користићу и **компаративни метод** како би указала на сличности или подвукла разлике кроз историју, које су условљене музичком и жанровском разноликошћу, и третманом полифоније кроз различите епохе.

Такође користићу и **метод синтезе** који је неопходан како би се објединили и синтетизовали резултати до којих ћу доћи током истраживања.

2. ПОЛИФОНИЈА

2.1. ЕТИМОЛОГИЈА

Реч *полифонија* потиче од грчких речи поли *πολυ*, што значи „више“ и фони *φωνη*, чије је значење „глас“. Дослован превод грчких речи значи *вишегласје*. Сам термин *полифонија* у музици се користи да означи начин компоновања при коме две или више самосталних мелодијских линија теку независно једна од друге, а у исто време звуче и хармонски складно.

Сам појам третира се на два начина – у ужем и ширем смислу. Полифонија у ужем смислу јесте вишегласни став (најчешће од две до шест деоница) у коме не постоји доминација неке од деоница, већ је карактерише равнотежа гласова. У ширем смислу односи се на мелодијске линије које се обликују према правилима контрапунктске технике.¹

2.2. ИСТОРИЈАТ ПОЛИФОНИЈЕ

Полифонија се првобитно развила у вишегласном хорском певању касног средњег века. Дела компонована полифоном техником доминирала су у европској музици од 12. до средине 18. века, доживљавајући врхунац током ренесансе, с вокалном полифонијом низоземских композитора.

Мајстори тог раздобља писали су сложене полифоне вокалне облике као што су шансон, мотет и миса. Са настанком ових дела развија се и техника имитације, посебно канонске, и разрађују се све њене могућности. Дела композитора тзв. „низоземске школе“ била су трогласна, четворогласна и вишегласна. Поред аутора са овог подручја, значајан допринос развоју полифоније дали су италијански композитори 16. века. Главна обележја њиховог полифоног стила била је јасноћа и усклађеност музике и текста, претежно

¹ Dušan Plavša, Enciklopedijski leksikon „Mozaik znanja“, Interpres-Beograd, 1972, 472.

дијатонско вођење гласова, избегавање већих мелодијских скокова, припрема и разрешење дисонанци. Уз мису и мотет аутори негују мадригал, а дела су писана за већи број гласова – од шест до дванаест.

У доба барока појава нових монодијских и концертантних облика и техника потискује традиционални стил вокалне полифоније. Међутим, она се развија у оквиру нових, сложених дела вокално-инструменталних облика, као што су пасије и ораторијуми, у којима се полифоно писани хорски одсеци смењују са хомофоним.

Истовремено, настаје и нови полифони стил инструменталне музике и стварају се нови облици писани техником контрапункта, као што су ричеркар, канциона, токата и фуга, која врхунац достиже у опусу Јохана Себастијана Баха.

Са продором хармоније полифонија се још у доба барока све више прилагођава и подређује хармонском кретању и тоналним функцијама. У доба класицизма и романтизма полифони облици се веома ретко употребљавају, само за изузетне, драматски наглашене ефекте.

На прелазу у 20. век поново оживљава интерес за полифонију, односно за линеарно обликовање, па се у неокласицизму, на пример, обнављају класичне технике имитације. Посебно значење полифонија добија у додекафонији.²

С полифонијом је блиско повезан појам имитације - композиционог поступка у коме једна деоница с временским закашњењем мање или више дословно понавља мелодијски садржај деонице која је претходно наступила. Најочигледнији примери имитације присутни су у канону и фуги.

По начину понављања, имитација може бити строга (реална) или слободна (варирана). Она не може бити остварена у истом гласу у којем се налази имитациони мотив, што значи да је за њено остварење потребно најмање двогласни полифони став. Имитација је типично полифони поступак тематске линијске разраде. Постоје различити облици слободне имитације: орнаментална, у диминуцији, у аугментацији, ретроградна, у инверзији, итд.³

² *Muzička enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971, 102.

³ *Enciklopedijski leksikon „Mozaik znanja“*, Interpres-Beograd, 1972, 206.

2.3. КОНТРАПУНКТ

Као синоним за полифонију често се користи реч *контрапункт* (латински *punctum contra punctum* – тачка према тачки, то јест нота према ноти), али реч „контрапункт“ може означавати и мелодију додату основној, композициони поступак (на пример „обртајни контрапункт“), или педагошку дисциплину чији је циљ усвајање вештине полифоног компоновања.

У време када се појавила, реч контрапункт је означавала вишегласну композицију и општу науку о њој. Средином 13. века, у вези са објашњавањем појма мензуралне музике, појављују се и прва правила контрапункта, која говоре о положају консонанце и дисонанце у односу према ритмичким вредностима нота. Тада је утврђено и једно од основних правила да на наглашеном делу такта треба да се налази консонанца, а на ненаглашеном може да буде и дисонанца. У даљем развоју, у периоду Арс нове, све више преовладавају терца и секста као консонанце, у односу на ранију доминацију квинте и октаве на наглашеном делу такта, која је карактеристична за мотете и друге композиције у 12. и 13. веку.

Са развојем опере и инструменталне музике разноврсност музичке праксе бива све већа, као и популарисање музике. У то време јавља се и потреба за методичким проучавањем музичких дисциплина, које се све више развија, а од 18. века постоје два правца у методи учења контрапункта: један се ослања на полифонију Палестрине, а други на полифонију Баха.⁴

Основни принципи контрапункта су исти у вокалној и инструменталној музици: истовремени ток мелодија које су уз самостално линијско и ритмичко кретање међусобно зависне у циљу остварења логичне целине. Док су мелодије у вокалном контрапункту условљене границама могућности певања, инструментални контрапункт има далеко веће и разноврсније могућности који се у њему примењују.⁵

У вишегласном контрапункту могуће су разноврсније појаве различитих дисонанци, комплементарног ритма, укрштања гласова.

⁴ Robert Erickson, *The Structure of Music a Study of Music in terms of melody an counterpoint*, Greenwood Pub Group, London, 1977, 110.

⁵ Марко Тајчевић, *Контрапункт*, Просвета, Београд, 1958, 134-35.

2.4. ФУГА

Фуга је најзначајнији полифони облик инструменталне и вокално-инструменталне музике и може имати више тема. Најчешћи облик је са једном темом која се контрапунктски обрађује применом имитације. Састоји се из три дела: експозиција, развојни део и завршни део.

Експозиција је најкарактеристичнији део. У њој се тема излаже у једном од гласова полифоног слога.⁶ Појава теме у основном тоналитету назива се дукс (dux). Затим се тема имитира у другом гласу (комес – comes). У зависности колико има гласова смењују се дукс и комес. У току другог, трећег и даљег експонирања теме у гласовима који су већ интонирали тему у експозицији јавља се контрапункт теме, који се зове контрасубјект. Однос дукса и комеса може бити реалан (потпуна имитација теме) или тоналан (ако дукс модулира у тоналитет доминанте, тада комес мора да се заврши модулацијом ка тоници)

Развојни део фуге настаје у континуитету експозиције те се његов почетак само теоријски може утврдити, док практично са експозицијом чини недељиву целину. У њему се тема јавља у разним тоналитетима, у различитим облицима (у инверзији, аугментацији, диминуцији, ретроградној или стрета (итал. stretta) имитацији.

Завршни део фуге је врхунац облика у коме се тема јавља цела или у сегментима, водећи целу композицију ка завршетку на аутентичној кадеци почетног тоналитета.⁷

2.4.1. Историјат фуге

Термин *фуга* јавља се још у средњем веку и означава било коју врсту имитативног контрапункта. До 16. века то није била музичка форма, као нпр. у бароку . Као теоријски појам први пут се помиње 1330. године.⁸ Настала из технике имитације, код које се исти музички материјал понавља у другом гласу. Ђозефо Царлино(Gioseffo Zarlino) италијански

⁶ Колико има гласова често се назначавача у самом наслову: двогласна фуга, трогласна, четворогласна, итд. (прим. М.Р)

⁷ *Enciklopedijski leksikon „Mozaik znanja“*, Београд, Interpres, 1972, 152.

⁸ Alfred Mann, *The Study of Fugue*, Oxford University Press, London, 1960, 9.

композитор и теоретичар из периода ренесансе био је један од првих који је направио разлику између две врсте имитативног контрапункта, а то су били fuga и канон.⁹ Сам

термин „fuga“ првобитно је означавао импровизацију, док се од 1550. користи као назив за композициону технику. Ренесансни композитор Ђовани Пјерлуиђи да Палестрина (Giovanni Pierluigi da Palestrina) компоновао је мисе користећи модални контрапункт и имитацију, док је за мотете користио технику фуге.¹⁰ У његовом опусу постоје и имитативни мотети који се од fuga разликују по томе што је свака реченица текста имала своју тему, која је уведена и разрађивана засебно, док се fuga заснива на једној теми која се развија у више гласова.

У доба барока fuga доживљава процват. Постала је композициона техника кроз коју је композитор показивао техничко умеће и постала је део многих музичких форми. Проналазимо је у опусима композитора који обележили овај период, у музици композитора који су значајан допринос дали музици за инструменте са диркама, као што су Јан Свелинк (Jan Pietersoon Sweelinck), Ђироламо Фрескобалди, Јохан Јакоб Фробергер (Johann Jakob Froberger), Дитрих Букстехуде (Dieterich Buxtehude), али и у многим ораторијумима Георга Фридриха Хендла (Georg Friedrich Händel). Доменико Скарлати (Domenico Scarlatti) написао је само неколико fuga у својим делима за инструменте са диркама, док је Арханђело Корели (Arcangelo Corelli) друге ставове својих соната (sonata da chiesa) базирао на техници фуге. И француске увертире тога доба имале су кратке одсеке компоноване на овом техником.

У доба барока развија се музичка теорија. Многа дела написана техником фуге имала су едукативни карактер и компонована су како би ученици једноставније могли да савладају технике контрапункта. Такође, у овом периоду настају и теоријски радови о контрапункту. Међу најзначајније спада *Gradus ad Parnasum* који је написао Јозеф Фукс, настао 1725. године.¹¹ У овом делу су први пут представљене различите „врсте“ контрапункта, а аутор је понудио низ вежби уз чију помоћ је могуће једноставније

⁹ Paul Walker, Permutation Fugue, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed 31 March 2007), grovemusic.com (subscription access), 9-10.

¹⁰ Leeman L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*. New York: W.W & Company, 880-881.

¹¹ Paul Walker. Permutation Fugue, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed 31 March 2007), grovemusic.com (subscription access), 316.

савладати писање фуга. Ова књига је у својој систематизацији у великој мери била заснована на искуствима модалних фуга које су биле карактеристичне за Палестринин опус. Постала је веома значајан уџбеник и за ствараоце наредних епоха. Волфганг Амадеус

Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) је учио из ове књиге, која је постала и значајна литература у 19. веку. За једно од издања током 18. века Јозеф Хајдн (Joseph Haydn) је писао резиме, први пут пишући о фуги као посебној музичкој форми, а не само као техници компоновања.

Јохан Себастијан Бах је најпознатији композитор фуга. Његове две свеске под називом *Добро темперовани клавир* многи композитори и теоретичари сматрају најзначајнијим моделима како се компонују ова дела.¹² Познат је и по фугама за оргуље, којима најчешће претходе прелудијум или токата. Такође, написао је и збирку *Уметност фуге*, збирку фуга и четири канона на једну тему, која се постепено трансформише како се циклус развија. Писао је и мање појединачне фуге, а проналазимо је и у многим ставовима његових великих инструменталних и вокално-инструменталних дела.

Бахов утицај препознаје се и у музици његовог сина Карла Филипа Емануела Баха (Carl Philipp Emanuel Bach), као и у теоријским радовима који су касније настајали, као што је *Расправа о фуги* Фридриха Марпурга (Friedrich Wilhelm Marpurg) која је у великој мери заснована на делу Јохана Себастијана Баха.

Током епохе класицизма фуга више није била у центру интересовања композитора. Међутим, проналазимо је у појединим периодима стварања најзначајнијих представника овог периода. Најпознатије фуге у опусу Јозефа Хајдна могу се пронаћи у његовим *Гудачким квартетима оп. 20*, од којих три имају фуге у завршном ставу, и у ораторијумима *Стварање света* и *Годишња доба*. Елементе контрапункта проналазимо и у његовим симфонијама из ране и зреле стваралачке фазе.

Иако се са контрапунктом сусрео веома рано, Моцарт се са техником компоновања фуге сусрео у Бечу око 1782, на иницијативу барона Готфрида ван Свитена (Gottfried van Swieten), који је поседовао значајну збирку рукописа Баха и Хендла. Он је композитора позвао да погледа колекцију и понудио му је да је транскрибује за друге инструменте. Фасциниран партитурама, Моцарт је то и учинио, написавши транскрипције фуга из

¹² Исто, 2.

Добротемперованог клавира за гудачки трио, додајући им своје „Прелудијуме“. Опонашајући барокни стил, Моцарт је фугу користио и у *Гудачком квартету К 405*, као и

у *Фуги за два клавира К 426*. Проналазимо је и у финалу *Симфоније бр. 41, C-dur, К 551*, у опери *Чаробна фрула*, и у деловима *Реквијема*.¹³

Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven) се са техиком фуге упознао на самом почетку бављења музиком, учећи компоновање изучавајући Бахов опус, а посебно његове збирке *Добро темперовани клавир*. Одсеке компоноване на овај начин проналазимо у делима раног периода, у другом и четвртом ставу *Симфоније б.р 3, Es-dur, оп. 55*, („Ероика“), као и у појединим одсечима соната за клавир.¹⁴ Иако фуга није имала централну улогу у опусу овог аутора, проналазимо је и у композицијама насталим у касном периоду, у финалу *Гудачког квартета оп. 130*, као и у посебном делу која се зове *Велика фуга оп. 133*. Завршни став *Сонате за клавир бр. 29, B-dur оп. 106*, познате под називом „Hammerklavier“, заснован је на фуги, и због свог техничке захтевности, али и због дужине није извођена све до краја 19. века. Завршни став *Сонате за клавир оп. 110* такође садржи фугу. Проналазимо је и у *Сонати за виолончело оп. 102*, бр. 2, као и у деловима *Мисе солемнис* и *Симфоније бр. 9, D-dur, оп. 125*.

Почетком романтизма компоновање фуга, такорећи, није било у пракси. Ђузепе Верди (Giuseppe Verdi), који је био оштри заговорник против фуге, сматрајући је техником епоха које су прошле, ипак је користи у својој последњој опери *Фалстаф*. Антон Брукнер (Anton Bruckner) и Густав Малер (Gustav Mahler) користе је у својим симфонијама. Користи је и Рихард Штраус (Richard Strauss) у финалу своје симфонијске поеме *Тако је говорио Заратустра*. Елементе фуге проналазимо и у последњем ставу Берлиозове (Hector Berlioz) *Фантастичне симфоније* („Вештичје посело“), Вагнер (Richard Wagner) у опери *Мајстори певачи*, Менделсон (Felix Mendelssohn) у *Италијанској симфонији*, *Шкотској симфонији*, у увертири *Хебриди* и у *Гудачком квинтету бр.2 оп.87*. Поред тога,

¹³ Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style*, London, Sollier Macmillan Publishers, 1980, 266.

¹⁴ William L. Graves, Jr, *Twentieth Century Fugue*, The Catholic University of America Press, Washington, D.C, 1962, 65.

Менделсон је стваралаштву у области фуга дао допринос са *6 Прелудијума и фуга оп. 35* и *3 Прелудијума и фуге оп. 37*.

Роберт Шуман (Robert Schumann) и Јоханес Брамс (Johannes Brahms) такође користе фугу у својим делима. Четврти став Шумановог *Клавирског квинтета* написан је

као двострука фуга, а дело *Шест фуга оп. 60* засноване су на тоновима Баховог имена (В-А-С-Н). У опусу Брамса фуга, на пример, представља завршницу композиције *Варијације и фуга на Хендлову тему*, а користи је и у *Немачком реквијему*. Франц Лист (Franz Liszt) написао је *Прелудијум и фугу на тему В-А-С-Н*, као и *Фантазију и фугу на корал «Ad nos , ad salutarem undam»* за оргуље. Најлепша остварења у области полифоне музике у доба романтизма је можда оставио Сезар Франк (Cezar Franck) са својим чувеним *Прелудијумом, коралом и фугом* , као и *Прелудијумом, Фугом и Варијацијом оп.18*. Сергеј Рахмањинов се веома интересовао за контрапункт, што је највише препознатљиво у његовом делу *Свеноћно бдење* и у *Другој симфонији*. Његово цело стваралаштво је прожето полифонијом, а оставио нам је и једну *Фугу у де-молу*. Александар Глазунов је написао је *Прелудијум и фугу за клавир де-мол, оп. 62*, веома сложену фугу за клавир.

У 20. веку фуга поново добија свој значај, јер композитори препознају развојне могућности музичког материјала које омогућава ова технике компоновања. Проналазимо је у опусима многих композитора, а посебно у делима Игора Стравинског, као што је, на пример, *Симфонија пасалама*, у којој је аутор други став у потпуности заснива на барокној традицији, користећи чак двоструку фугу са две теме. Техника stretto и секвенце често се чују током овог дела композиције.¹⁵

Оливије Месијан (Olivier Messiaen) у својим комадима „*Vingt regards sur l'enfant-Jésus*“ који су конципирани као циклус од двадесет композиција за соло клавир, у шест користи фугу.¹⁶ Дмитриј Шостакович пише збирку *24 Прелудијума и фуга*. Пол Хиндемит (Paul Hindemith) је био велики полифоничар 20. века, а поред осталог оставио је *Ludus Tonalis*, збирку од 25 полифоних комада (Прелудијум, 12 Фуга, 11 Интерлудијума и Постлудијум). Попут Дмитрија Шостаковича, и Родион Шchedрин пише *24 Прелудијума и фуга*. Ђерђ Лигети (György Ligeti) у другом ставу *Реквијема* пише петогласну двоструку

¹⁵ Исто, 67.

¹⁶ Из књижице ЦД издања: Notes to *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, Erato Disques S.A. 4509-91705-2, 1993.

фугу. У опусу Џорџа Гершвина (George Gershwin) проналазимо атоналну фугу. Канадски пијаниста Глен Гулд (Glenn Gould) у композицији *Дакле желите да напишете фугу* компонује циклус фуга према хроматским тоновима лествице.¹⁷ У опусу Беле Бартока

(Béla Bartók) проналазимо је у *Гудачком квартету бр.1*, *Гудачком квартету бр. 5*, *Концерту за оркестар* и *Концерту за клавир и оркестар бр. 3*. Четврти став *Сонате за клавир* Самјуела Барбера (Samuel Barber) конципиран је као модерна верзија фуге која се не заснива на фиксном броју гласова, већ на различитим контрапунктским обрадама главног мотива.

Ово су само неки од примера коришћења фуге у музичкој историји. Број композиција и дела аутора је знатно већи. Циљ овог прегледа био је да се фуга као техника компоновања, али и као самостални музички облик, представи од својих почетака, као и да се укаже да се њена употреба може пратити током целе музичке историје, све до данашњих времена. Свакако да би подробнија анализа поменутих дела указала да после периода барока фуге углавном немају стриктне карактеристике, односно да се ова композициона техника развијала и модификовала у складу са временом и епохом.

¹⁷ Kevin Bazzana, *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*, Oxford University Press, New York, 2004, 23.

3. ПРОЦЕС МИШЉЕЊА

Полифонија, а самим тим и фуга као њен најсложенији облик, веома је комплексна не само у домену стваралачке, већ и у оквиру извођачке праксе. Анализом интерпретативног процеса долази се до закључка да могућност извођења полифоније и њених облика веома зависи од опажајне свести самог интерпретатора. Свирање дела овакве концепције заснива се на читавом низу комплексних односа који се одвијају у домену процеса мишљења, који је уз техничку припремљеност интерпретатора, један од најзначајнији сегмената интерпретације.

Опажање или перцепција (лат. *perceptio* - примање; опажање) једна је од основних когнитивних функција која представља сложен и активан процес тражења, одабирања, примања, обраде, организовања и тумачења разноврсних дражи које делују на чула и нервни систем. Опажање је важан психички процес на основу којег организам непосредно упознаје релевантна својства појава и предмета у стварности. Опажање није просто и пасивно одражавање стварности, већ укључује повезивање чулних података са ранијим искуством, њихово категорисање и придавање значења. То је процес стицања, интерпретације, селекције и организације сензоријалних информација изазваним чулним надражајима.

Да би се уопште покренуо процес мишљења мора да постоји свест о задатку или проблему. Полазна тачка јесте увек постојање неког задатка или циља до кога особа жели да стигне у одређеним условима. Мишљење је процес увиђања односа и веза између елемената у датој ситуацији; симболички процес решавања проблема и доношења одлука на основу коришћења појмова, речи и представа.

Свирање неког инструмента, а посебно клавира и оргуља, представља комплексан процес који не само да активира мишљење, већ и когнитивне способности уметника које

су усмерене ка перцепцији, креативности и решавању одређених проблема са којима се он сусреће. Савладавање нових дела заснива се не само на техничкој припремљености извођача, већ и на његовој могућности да ново дело ментално прихвати, осмисли и запамти као несвесни процес у самој интерпретацији. Тиме се отвара и питање у којој мери

се пијанисти ослањају на моћ чистог музичког памћења?¹⁸ Свирање клавира захтева да очи, уши, прсти и интелект чине јединствени след активности. Такође, оно захтева да се меморија развија на више начина. Овај процес почиње од тренирања слушног апарата чији је циљ да може да направи разлику између различитих интервала, тонова и акорада, да има способност да их звучно препозна и да их класификује. На основу поменутог видимо да тзв. „тренинг ушију“¹⁹ јесте један од значајних процеса у циљу развоја саме музичке меморије и представља веома важан сегмент музичке едукације. Истовремено, веома је значајна и тзв. мишићна меморија²⁰ која се развија кроз репетитивни процес, односно процес понављања одређених фраза или мотива који је карактеристичан за савладавање нових дела. Кроз њега развија се мускуларни осећај који омогућава инстинктивно извођење појединих сегмената партитуре, и има функцију да превазиђе евентуалну меморијску блокаду. У тој функцији је и визуелна меморија која пијанистима помаже да памте слике партитуре које извођач може у себи да види током свирања.²¹

Комплексност интерпретације не само да је у спрези са техничком спремношћу и меморијским капацитетима извођача, већ укључује широко опажајно поље, које припада принципима дескриптивне организације. Њу чине асимилација, као једно од најзначајнијих психолошких појава на основу које можемо да учествујемо у најсложенијим процесима мишљења и памћења. Затим, контраст, као појава веће разлике у неком интензитету, и фактори организације који омогућавају да се лакше начини диференцијација сличности и различитости. Иако је ово много једноставније када су у питању визуелне уметности, примењиво је и у музици, јер се односи на опажај различитих облика, фраза и мотива у односу на цело дело. У том смислу могуће је говорити не само о једној теми, већ и о могућности њеног груписања у већу целину. Груписање је могуће на основу доброг правца

¹⁸ Frederick G. Shinn, *Musical Memory and its Cultivation*, Augener Ltd, London, 1867, 8.

¹⁹ Исто, 37.

²⁰ Исто, 8.

²¹ Исто, 39

(тенденција елемената да иду један уз други тако да чине линију), симетрије (стварање уравнотежене целине) и затварања (груписања да целокупна фраза буде затворенија или потпунија). Поменуто је у спрези са обимом пажње који варира и ограничен је; односи се на максимални број засебних сегмената музике које извођач може да опази за кратко време

и усмерава на њихово селективно праћење. У том процесу пажња је веома кратко усмерена на једну тачку, јер се при интерпретацији веома брзо помера. То се дешава због чињенице да процес мишљења иде унапред у односу са саму интерпретацију, чиме је омогућено да се оствари њен континуитет без непотребног застајкивања. Тенденција да се пажња спонтано помери је изузетно важна у постизању укупне перцептивне организације.

У контексту интерпретације може се говорити и о процесу који захтева истовремену пажњу и обављање више паралелних радњи. Поменуто се одвија на неколико нивоа: први, макро-ниво, подразумева координацију мишљења, техничке спремности извођача, артикулације руку и ногу и перцепције опажајног поља; други, микро, односи се на координацију самог музичког материјала, изузетно слојевитог и сложеног када је полифонија у питању. Процес обављања више послова у исто време данас је позната под називом *мултитаскинг* (енг. *human multitasking*) што је преузето из компјутерске терминологије и означава способност компјутера да истовремено ради више задатих послова. Питање је, међутим, може ли мозак и у коликој мери да се усредреди на сваки задати посао са истом одговорношћу уколико их обавља два или више истовремено? Истраживања су показала да мозак није у могућности да делује као компјутер који све паралелне послове обавља са истом прецизношћу као да има само један задатак. Људима је за обављање више паралелних послова потребно знатно више времена, што веома зависи и од генетских предиспозиција. Научници чак тврде да мултитаскинг код људи доводи до знатног губитка времена.²² Оптерећен са више информација, он је приморан да повремено паузира и да пребацује пажњу са једног задатка на други. Међутим, иако је мозак комплексан и може да обавља безброј задатака, он није функционалан уколико је неопходно да обавља више послова одједном.

²² Lin Lin, *Multitasking in Today's Learning Environment: Does Technology Make a Difference?* University of North Texas, *The New Atlantis*, New York, 2008, 105

Можемо ли, међутим, мозак истренирати да делује вишефункционално? И овим питањем бавили су се научници чији су резултати показали да човек ипак може бити обучен за мултитаскинг. За овај процес неопходан је свакодневни тренинг, а са њим је најбоље започети у шеснаестој или седамнаестој години. Иако мозак никада не може

достигнути могућности које има компјутер, он се може истренирати да брже перципира и прави селекцију послова везаних за задатке које у исто време обавља.²³

Континуирани тренинг, односно свакодневно вежбање инструмента процес је који утиче на развитак способности за истовремено обављање више различитих радњи. Истовремено, ментална пракса, омогућава да се уз физичку активност развијају и когнитивне особине, чија је улога да вештине и ментални процес постану нераскидива целина која је у функцији интерпретативне праксе.²⁴ Истраживања обављена током прве деценије 21. века показала су чак да је од физичке праксе за извођачке уметности много важнија ментална пракса, која се заснива на усмеравању ментални активности на одређени садржај и занемаривање осталих садржаја које региструју наша чула.²⁵

На основу свега поменутог јасно је да је интерпретација веома сложен процес који укључује више параметара на које човек (интерпретатор) утиче свесно и несвесно. У том контексту извођење дела полифоне фактуре изузетно је комплексна, и поред извођачке технике укључује и читав низ процеса, као што су мишљење, опажање и меморија. Значајну улогу при томе игра и сама анализа музике као теоријска база која освешћује сличне и различите делове партитуре. Иако се може чинити да је ово теоријска дисциплина која извођачу омогућава да лакше перципира садржај и да га обради у домену интерпретације, аналитички процес је, такође, један од менталних процеса који је заснован на скенирању музике у циљу дефинисања могућих видова извођења одабраног

²³ Adam Gorlick (2009). Media multitaskers pay mental price, *Stanford study shows*, Stanford Report, 2009, 98.

²⁴ Nancy H. Barry, Susan Hallam, Practice, *The Science and Psychology of Music Performance (creative strategies, for teaching and learning)*, Oxford University Press, New York, 2002, 156.

²⁵ Milkica Nešić, Jelena Kostić, Svetlana Čičević, Vladimir Nešić, Neurofiziološke osnove pažnje, *Godišnjak za psihologiju*, Vol. 8, No. 10, 2011, 7-25.

дела. То је могуће на основу метакогнитивних²⁶ односа који су део уметничког искуства, а односе се на планирање, посматрање и евалуацију самог процеса учења, односно вежбања репертоара. За разлику од свакодневних активности које подразумевају усмеравање пажње ка једном циљу, интерпретација је процес који захтева покретљивост пажње чиме се постиже адекватно преусмеравање и усредсређивање психичке енергије на одређени садржај. На тај

начин извођач свесно мобилише властите психичке потенцијале у сврху пријема нових информација и решавања нових задатка.

4. ПОЛИФОНИ НАЧИН МУЗИЧКОГ МИШЉЕЊА – ПРОБЛЕМ И ИЗАЗОВ

Истраживање полифоног начина музичког мишљења могуће је реализовати на различите начине, али из домена музикологије и интерпретације неопходно је стећи увид у стваралачку праксу различитих епоха, пронаћи релевантне примере кроз које је могуће сагледати развојни пут полифоније и њене примене кроз музичку историју.

Дела којима се бави овај рад обухватају период од касне ренесансе до музике 20. века, а њихови композитори јесу значајни представници својих епоха.

Ђироламо Фрескобалди²⁷ је био први од великих композитора који су дела заснивали на француској, низоземској и италијанској традицији, и који се одлучио да стваралачку

²⁶ Nancy H. Barry, Susan Hallam, *Practice, The Science and Psychology of Music Performance (creative strategies, for teaching and learning)*, Oxford University Press, New York, 2002, 155.

²⁷ Ђироламо Фрескобалди (1583-1643) био је италијански композитор и оргуљаш, један је од најзначајнијих композитора у историји музике компоноване за инструменте са диркама. Представник је раног италијанског

енергију фокусира на инструменталне композиције. Музика за инструменте са диркама заузима значајно место у његовом опусу. Још за живота објавио је осам збирки дела намењених овим инструментима, а постхумно су штампане композиције које су у рукопису пронађене у његовој заоставштини. Уз збирку *Fiori musicali* (1935), две књиге токата и партита (из 1615 и 1627) представљају најзначајнија остварења. Неке од његових токата коришћене су и у оквиру миса, али им је увек претходио прелудијум. Друга књига

барока. Рођен је у Ферари, у имућној породици. Веома млад постао је оргуљаш. Због великог талента звали су га „чудо од детета“ које је слушала публика у свим већим градовима Италије. Био је изузетно цењен, а његови патрони увели су га у сам врх италијанског друштва. Изузетно су га ценили значајни композитори тога доба, као што су Клаудио Монтеверди, Џон Дауленд, Орландо ди Ласо (Orlando di Lasso), Клаудио Меруло (Claudio Merulo) и други. Иако је у своје време био познат првенствено као извођач, његове композиције су била дела на којима су учили многи значајни композитори каснијих епоха.

У својим раним двадесетим, Фрескобалди напустио родни Ферару и отишао за Рим. Био је оргуљаш у цркви Санта Марија ин Трастевере, а био је познат као „оргуљаш Ђироламо“. Такође, радио је и код Гвида Бентивоља (Guido Bentivoglio), архиепископа Родоса. Пратио га је на пут у Фландрију где је Бентивољ био нунције на суду. То је био једини пут да је Фрескобалди путовао изван Италије. На основу података у предговору његове прве збирке мадригала из 1608. године сазнаје се да је композитор посетио и Антверпен, где су га локални музичари, импресионирани његовом музиком, убедили да објави нека од својих дела. У овом граду упознао је и Еркола Паскуинија (Ercole Pasquini) оргуљаша базилике светог Петра у Риму. Између 1610-13 Фрескобалди је радио за кардинала Пјетра Алдобрандинија.

У октобру 1614, Фрескобалди упознаје изасланика војводе од Мантове, Фердинанда I Гонзага који му је понудио да дође у војводину службу. Међутим, по доласку у Мантову није му се допао начин на који су га примили и убрзо се вратио у Рим, где објављује своје две збирке: прву књигу Токата и књигу Ричеркара и канцона (1615). Поред својих дужности у базилици, Фрескобалди је радио и са ученицима у другим црквама. Период од 1615-1628. године за овог композитора био је најпродуктивнији. Његови главни радови из тог периода су били инструментална дела: друга верзија прве књиге *Токата* (1615-6), *Ричеркари и канцоне* (1615), *Каприча* (1624), друга књига *Токата* (1627), и збирка канцона за један до четири инструмената и континуо (1628).

Године 1628. Фрескобалди се сели у Фиренцу, у службу Великог војводе од Тоскане, Медичија. Током свог боравка у овом граду био најплаћенији музичар. У то време објавио је и две књиге арија (1630). У Рим се враћа 1634. године, у службу породице Барберини, односно папе Урбана VIII, а то је било највише признање које је музичар тога доба могао да добије. Године 1635. објављује једану од најзначајнијих збирки своје музике *Fiori Musicali*. Умро је 1643. године. Сахрањен је у цркви Свети Апостоли у Риму, али му је гроб нестао током обнове цркве у крајем 18. века. Спомен плоча са његовим именом и информацијом да је ту сахрањен „један од очева италијанске музике“ налази се и данас у овој цркви.

У Фрескобалдијевом опусу музика за инструменте са диркама има најзначајније место, али у његовом опусу постоје и вокална и вокално-инструментална дела.

Савремена музичка историја Фрескобалдија дефинише као највећег промотера музике за инструменте са диркама. Чак критичари који нису одобравали његова вокална дела одали су му признање за инструменталну музику. Међу значајним Фрескобалдијевим ученицима били су Немац Јохан Јакоб Фробергер (Johann Jacob Froberger), а његова музика имала је значајан утицај на Хенрија Персла (Henry Purcell), Јохана Пахелбела (Johann Pachelbel) и младог Јохана Себастијана Баха.

Од његових многобројних дела сачуван је само мали број, углавном за оргуље и чембало. Значајан је и као велики импровизатор.

Према: Domenico Morgante, *Girolamo Frescobaldi*, in "Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti" (DEUMM), Le Biografie, vol. III, Torino, UTET, 1986, 6-22.

садржи сложенија дела у односу на прву. Карактеришу је комплекснији ритам и четири дела за оргуље. Обе збирке започињу серијом од дванаест токата које су писане у китњасто импровизационом стилу, у којем се смењују дуже нотне вредности и виртуозни пасажии, обогаћени контрапунктском техником и имитацијом. Ова збирка има и изузетан историјски значај, јер се у њој налазе и прве компоноване чаконе и пасакаље, као и прве варијације.

У предговору за Другу свеску токата Фрескобалди пише коментар који извођачима значајно помаже у интерпретацији његове музике; „Као прво, то је манир свирања који не треба да буде фиксиран ритмом, као што је то уобичајено у модерним мадригалима, који су уз његову помоћ добили на лакоћи, чинећи их сада спорим, а потом брзим, али суздржаним у односу на емоцију и сентименталност речи...“.²⁸ У односу на Прву свеску токата, Друга је представљала значајан корак напред, не само по питању развоја Фрескобалдијевог стила, већ је, како је писао Бартоломео Граси (Bartolomeo Grassi), италијански композитор и либретиста, она поставила „нов манир“ интерпретирања. Карактеришу је изразитије профилисани контрасти, сложеније конципирана фактура и шири гестови самог израза мелодија. Јасно су издиференцирани одсеци, а импровизаторски манир даје утисак лакоће и спонтаности којом тече музика. Док је његов стил писања био оригиналан и веома прогресиван за своје време, начин коришћења контрапункта изазивао је реакције конзервативаца, а хармонија и форма биле су сувише старомодне за модернисте.²⁹

Иако су све композиције у Другој свесци нотама записане, композитор је пружио могућност да извођач сам изабере којим ће редоследом изводити различите одсеке, што је проистекло из праксе импровизације која је у то време била карактеристична. Технички захтеви ових композиција били су на изузетно високом нивоу, и постојала је бојазан да ће то бити препрека због које ће многи интерпретатори одустати од свирања, јер нису

²⁸ Frederick B. Artz, *From the Renaissance to Romanticism: Trends in Style in Art, Literature, and Music, 1300-1830*. Chicago: The University of Chicago Press, 1962. 133-148.

²⁹ Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1983. 54.

довољно владали техником.³⁰ Извођење ових токата подразумева и импровизовање у одређеним деловима композиције.

Токата бр. 9, из Друге свеске токата, заснована је на слободном облику карактеристичном за импровизациону праксу музике не само за инструменте са диркама, већ и целокупне литературе таквог типа и за остале инструменте. Ова композиција веома се ретко налази на репертоару, јер је изузетно технички захтевна. Музички критичар и музиколог Донато Манчини (Donato Mancini) окарактерисао ју је као дело које изузетно

тешко за извођење,³¹ а Фрескобалди је за ову токату написао: „Без труда нећете стићи до краја“³², што је уједно и њен поднаслов. Као корисна инструкција за саму интерпретацију могу послужити речи самог композитора, који је записао да почетак сваке токате треба да се свира полако и *arpeggiando*. „Трилери као и пасажии који затим следе, било да се крећу у скоковима или постепено, треба да имају малу паузу пре последње ноте, чак и када су у питању осмине или шеснаестине, или неке ситније нотне вредности. Та пауза ствара утисак мистичности преласка са једне фразе на другу“.³³

Токата започиње мотивом у карактеру трилера, који се имитационо понавља по принципу *stretto* имитације (т. 1-4). Из почетног музичког материјала развијају се и музички материјали наредних одсека који се од основне теме разликују по карактеру и по начину мотивске разраде (на пример, т. 11-16, 38-40), или су конципирани као модел за секвенцу (т. 22-23, 58-64).

У домену интерпретације неопходно је успоставити равнотежу једноставности звука у коме би клавир требало да звучи као нека од његових претеча, сведеног звука форте динамике с обзиром да стари инструменти са диркама нису имали широки динамички дијапазон. Истовремено нотне вредности шеснаестина и тридесетдвојки свирају се у рубату, чиме целокупни музички ток добија на ширем изразу. Форма се заснива на одсецима разичитог карактера, који на специфичан начин представљају варијационе

³⁰ Frederick B. Artz, *From the Renaissance to Romanticism: Trends in Style in Art, Literature, and Music, 1300-1830*. Chicago: The University of Chicago Press, 1962. 142-156.

³¹ Донато Манчини је музички критичар сајта *All music*, <http://www.allmusic.com/>

³² Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1983. 68.

³³ Girolamo Frescobaldi, Preface to the Toccate e partite, primo libro, in Willi Apel, *History of Keyboard Music to 1700*, Indiana University Press, Bloomington, 1972, 456.

трансформације почетног мотива. Иако не можемо говорити о варијацијама, у току су јасно издиференцирани сегменти на основу изражајне ритмичке фактуре, у којој је основни мотив више или мање препознатљив. Основна мелодијска линија јавља се модификована у деоници десне, а потом и леве руке, у спољним или унутарњим гласовима, јасно препознатљива. У овом делу не можемо говорити о полифонији као техници компоновања, већ о контрапунктским поступцима које Фрескобалди примењује тежећи да створи утисак међусобног преплитања гласова, карактеристичног за музику епохе барока. Фактура одсека је једноставна, што може да доведе до једноличности у интерпретацији. Свестан ове могућности из сопственог искуства, композитор користи

честу промену карактера и темпа, динамике (од *pp* до *ff*), а затим и метра (4/4, 12/8, 8/12, 3/2, 6/4) чиме се постиже утисак драматуршке различитости и развојности. Сваки одсек завршава се акордом који треба извести разложено, што је произашло из праксе свирања на трзачким инструментима, као што су лаута и харфа.

Пре извођења ове *Токате* неопходно је упознати се и са интерпретативном праксом епохе раног барока и начинима свирања на инструментима са диркама који су претходили клавиру. У функцији стилске интерпретације потребно је изnivelисати звук модерног инструмента и свести га у звучни оквир барокне епохе. Анализа која претходи самом свирању треба да обухвати дефинисање музичког материјала, и његово препознавање како у спољним, тако и унутрашњим гласовима. Иако визуелно фактура *Токате* не указује да је у питању комплексно дело, улажењем у суштину адекватне интерпретације упознаје се сва сложеност ове партитуре исказане у већ поменутих речима Ђиролама Фрескобалдија.

Јохан Себастијан Бах великан је епохе барока и један од најзначајнијих полифоничара музичке историје.³⁴ Иако се у његовом опусу проналазе дела различитих

³⁴ Јохан Себастијан Бах, немачки композитор и оргуљаш. Рођен је у Ајзенаху. Потиче из музичке породице у којој су се од 60 познатих чланова 53 активно бавили музиком. Бахов отац био је музичар. Одрастао је са братом који је био Пахелбелов ученик. Уз њега се упознао са традицијом немачке инструменталне полифоније, чији ће касније бити најзначајнији представник. То чини против воље свога брата, који је и стил и укук немачких оргуљаша сматрао историјски превазиђеним, и сматрао да пажњу треба да посвети проучавању медитеранског барока који је освајао Европу. Бах је, међутим, осећао изузетну наклоност према старој немачкој уметности сложеног инструменталног контрапункта. Враћао се проучавању традиције немачког барока и касније током свог живота. У раном детињству и младости кришом је ноћу преписивао дела великих мајстора и тако их упознавао. То је била његова школа, која му је омогућила да уђе у суштину њихове уметности и открије тајне стварања. Године 1700. сели се у Линебург где учи италијански, пева у хору и учи да свира клавир, виолину и оргуље. Са 18 година постаје виолиниста у капели вајмарског кнеза, а

жанрова, посебан значај имају композиције писане за инструменте са диркама. За клавир је написао *Двогласне* и *Трогласне инвенције*, *Француске* и *Енглеске свите*, појединачне мање или веће фуге са прелудијумима, односно фантазијама, токате, партите, *Италијански концерт*, *Голдберг варијације*, две свеске под називом *Добро темперовани клавир*, Уметност фуге, и друге. Од дела за оргуље значајни су корални прелудијуми, фуге, прелудијуми са фугама, токате са фугама, коралне варијације..

Најзначајније Бахово дело на подручју клавирске музике јесу две свеске прелудијума и фуга познате под називом *Добро темперовани клавир*, које садрже поменуто два облика у свим тоналитетима дура и мола који се нижу на основу хроматски подељене лествице на дванаест тонова. Прва свеска настала је 1722, а друга 1744. године. Сам назив *Добро темперовани клавир* овим збиркама дао је Бах. Иако у време када је он

затим и оргуљаш у Арнштату. По повратку у Вајмар, преузима место дворског оргуљаша, а 1714. постаје концертмајстор вајмарског оркестра. У то време проучава дела италијанских композитора, посебно Вивалдијева (Antonio Vivaldi) дела. Сусрет са италијанском музиком нашао је пут у извесном смислу и у његовом стваралаштву. Дела из вајмарског периода показују нову рељефност и пластичност тематике, барокна бујност уступа место једноставнијим концепцијама и решењима. У Вајмару су настале неке од најлепших Бахових кантата и композиција за оргуље. То је време када се бави претежно духовном музиком, због природе његове службе.

Од 1717. Бах прелази у Кетен где пише дела камерне музике и музику за чембало, претежно у дидактичке сврхе. То је време када настају *Брандембушки концерти*, свите, виолинске сонате, многе клавирске композиције међу којима и прва свеска прелудијума и фуга *Добро темперовани клавир* и дела за оргуље. Године 1723. прелази у Лајпциг, где постаје кантор у цркви светог Томе. У овом граду остаће до краја живота. У то време настају и његова најзначајнија дела: две велике пасије, *Муса ха-мол*, композиције за оргуље, за оркестар и друге.

Године 1729. Бах је остварио сардњу са ансамблом *Collegium Musicum*, који је основао Георг Филип Телеман (Georg Filip Telemann). То је било једно од многобројних приватних друштава састављено од активних студената. Ова друштва имала су велики значај у јавном животу, а на њиховом челу се увек налазило неко еминентно име из света музике. *Collegium Musicum* је редовно наступао у најзначајнијим дворанама Они су премијерно извели многа Бахова дела, као што су концерти за виолину и чемабло.

Године 1747. Бах је постао члан Друштва музичких наука. Поводом уласка у друштво Бах је компоновао је канонске варијације на тему *Vom Himmel hoch da kommt 'ich ju* (BWV 769). У то време настаје и његова *Уметност фуге*, која се састоји од 18 комплексних фуга и канона. Ова збирка објављена је постхумно, 1751. године.

Као чембалиста и оруљаш Бах је био познат у целој Немачкој. Вештина практичног музицирања била је једино што су му савременици признавали. Бах је као композитор препород доживео тек у првој половини 19. века, када је познато извођење *Пасије по Матеју* (1829) које је изведено на иницијативу Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn) показало сву величину ставрања овог композитора и отворило пут живом занимању за дела овог, у то време, готово заборављеног мајстора.

Према: Russell H. Miles, *Johann Sebastian Bach: An Introduction to His Life and Works*. Englewood Cliffs, N.J, Prentice Hall, 1962, 6-22.

живео и стварао клавир у данашњем облику није постојао, он је под термином *клавир* подразумевао све инструменте са диркама, тачније жичане инструменте са диркама.³⁵

Доживљавајући прелудијум и фугу као једну целину коју чине два контрастна дела, Бах је у овом делу приказао сву разноврсност свог стваралаштва. Његови прелудијуми понекад су носиоци типичне барокне моторичности, непрекидног развијања неког мелодијског обрасца или ритмичке формуле и по томе су сродни токати.³⁶ Неки од њих су

по карактеру блиски плесним ритмовима које проналазимо у свитама овог аутора, а понекад писани у болном лиризму. Прелудијуми представљају барокну тежњу за изграђивањем става на темељу једне музичке мисли, једног карактера, заснован на непрекидном покрету. Формално су конципирани на различите начине: у духу предигри ранијег стила, као двогласне и трогласне инвенције, ариозни комади, мали концертни ставови, дводелни предкласични став.³⁷

На овим принципима изграђене су и фуге, које су засноване на теми са карактеристичним фрагментима, која се јавља готово кроз читаво музичко ткиво. Музичка историја Баха дефинише као недостижног мајстора фуге, како инструменталне тако и вокалне. Ни у бароку, а ни у каснијим епохама није се појавио композитор са којим би се он могао поредити. Овај облик за њега је био одраз стваралачке снаге и инвенције. То се примећује већ увидом у саме теме, које су написане у потпуно различитим карактерима: од лирских до драматичних, веселих и пасторалних, нежних и хумористичних.³⁸

Музиколози претпостављају да су *Прелудијум и фуга гис-мол*, из друге свеске *Добро темперованог клавира* првобитно били скицирани у ге-молу, а тек накнадно транспоновани за пола степена, чиме је сама драматургија музике у звучном смислу добила на интензитету.³⁹

³⁵ Бах термин користи на начин како га је користио и Андреас Веркмајстер (Andreas Werckmeister), а односи се уопштено на темпероване инструменте са диркама. Термин први пут користи у књизи *Musicalische temperatur / oderdeutlicher und wahrer mathematischer Unterricht / wie mann... ein Clavier, sonderlich di Orgelwerke, Positive, regale, Spinnetenn und dergl. wohltemperiert stimmen könne ...* (1691). Према: Херман Келер, *Добро темперовани клавир Јохана Себастијана Баха*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1975, 14.

³⁶ David Schulenberg, *The Keyboard Works of J.S. Bach*. Hoboken: CRC Press, Leipzig, 2006, 26.

³⁷ Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Work*, Harcourt Trade Publishers, London, 2006, 103.

³⁸ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750*, Dover Publications, New York, 1992, 54.

³⁹ Херман Келер, *Добро темперовани клавир Јохана Себастијана Баха*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1975, 134.

Прелудијум је писан у хомофоној фактури, у оквиру које су мотиви у једном гласу подржани пратњом у другом. У оквиру овакве концепције, такорећи и не постоји инверзија гласова или контрапунктски развој између мелодијских делова различитих мотива. У малом броју тактова може се уочити контрапунктски рад или имитација, али закони полифоније нису у њему примењени. У прелудијуму се јављају две вербалне ознаке које скрећу пажњу. Изрази пиано (*piano*) и форте (*forte*) (т. 3 и 5) су необични у односу на друге прелудијуме у свескама *Добро темперовани клавир*. Једно од објашњења може бити да је овај прелудијум писан за извођење на инструменту са диркама који има регистре, као што је, на пример, чембало, али је могуће да се сагледава и као једноставна инструкција извођачу да је композитор желео да т. 3 и 4 буду ехо почетна два такта. И једно и друго

објашњење може бити у употреби у зависности од инструмента. Динамички план се развија у односу на развој музичког материјала, са честим крешендима и диминуендима.

Ритмички образац прелудијума је веома једноставан, претежно се састоји од осмина и шеснаестина, а мелодијску линију карактеришу и велики скокови. Тема почиње узлазним пасажом шеснаестина што даје основни карактер овог дела који би могао да се идентификује као прилично живахан. Определила сам се за веома брз темпо извођења овог прелудијума јер ме је он подсетио да сам читајући о Баху као извођачу сазнала да је, кад су било спора, било брза темпа у питању, сам Бах волео крајности; споре ставове изводио је и дириговао веома споро, а брзе ставове веома брзо. Артикулација која кореспондира разрадом основног музичког материјала прелудијума заснива се на *non legato* свирању шеснаестина и *staccato* осминама. Луковима су обележени и *arroggiatura* украси, односно парови нота које би требало свирати *legato*. Неопходно је спровести стилску доследност како би се постигла убедљивост и веродостојност интерпретације.

За интерпретацију оваквог типа прелудијума, као и за музику Фрескобалдија, неопходно је изнивелисати звучни амбијент савременог клавира, у коме форте динамика неће имати јачину какву срећемо, на пример, у делима композитора романтизма. Тако постављени звучни амбијет омогућава да се постигне утисак звука неке од претече клавира. Такође, неопходно је задржати правилни ритмички пулс шеснаестина који се смењује у левој и десној руци, који је проистекао из пулса саме теме. Пажњу треба

посветити и поновним појавама основног тематског материјала, који се осим у основном облику (у истом тоналитету), јавља и у инверзији у различитим тоналитетима (т. 10).

Фуга је писана у такту 6/8 и заснована је на две теме. Трогласна је. Прва тема је заснована на четири такта, од којих друга два јесу транспозиција прва два за секунду навише. Дијатонска је, за разлику од контрапункта (4-8) који се јавља после њеног излагања. Карактерише је ритмички пулс осмина који је покретач мелодијског тока целог дела. После првог излагања тема се јавља у средњем гласу на доминанти, а појава у доњем гласу је поново на основном тону, за октаву ниже.

Друга тема јавља се у т. 61. Она је хроматска и проистекла је из контрапункта прве теме, али ритмички контрастира са њом. Веома уског амбитуса је. Прво се јавља у горњем гласу истовремено са контрасубјектом у дис-молу. Њена друга појава је у средњем гласу у гис-молу, а трећа, уместо у доњем, поново у горњем гласу, у гис-молу. Контрасубјект је веома сличан музичком материјалу прве теме, односно представља њену разрађену мотивску варијанту.

За интерпретацију овог дела, као и свих Бахових фуга, неопходно је опазити појаве тема, имитацију, као и њихове мотивске разраде. Током целе фуге основни музички материјал сваког одсека преплиће се између гласова, праћен својим контрасубјектом који се не мења. Треба водити рачуна да основни мотиви увек буду звучно препознатљиви и да однос тема-контрасубјект не буде нарушен, а нарочито приликом промене гласова у којима се они излажу. Неопходно је водити рачуна о непрекинутости тока фразе која је дефинисана микро и макро луковима који се не односе само на *legato* свирање целина, већ и на задржане ноте које су карактеристика композиције (т. 23, 25, итд). Прва тема може да завара извођача једноставним ритмом и једноставном, готово рестриктивном мелодијском линијом и наведе га на помисао да је у питању фуга брзог темпа. Међутим, касније усложњавање ритмичке и мелодијске фактуре указује да је неопходно узети умерени темпо. Ни спор темпо није добро решење, већ умерен. Артикулација треба да буде *legato*. Због употребе кратких мотива *legato* фразе често бивају прекинуте, што пресеца звучни ток, али се тај проблем може превазићи правилним динамичким нијансирањем и вештом, неприметном педализацијом. У деловима разраде тематског материјала треба увек задржати звучни однос између теме и контрасубјекта.

Иако конципирана као fuga са две теме, ова композиција приликом слушања одаје утисак једне целине, те у том смислу треба и конципирати интерпретацију. У прилог овој констатацији иде и чињеница да се у завршном одсеку fuga обе теме сукцесивно појављују у различитим гласовима, чак у једном тренутку и истовремено (т. 97 и даље). Приликом извођења неопходно је и испоштовати правилан ритмички пулс који је присутан од почетка до краја композиције, која се развија у непрекинутом току, без обзира на постојање две теме. Fuga има и неколико врста орнамената које свирам према сопственом избору, а не на основу онога што је предложено у различитим редакцијама.

На основу извођачког искуства може се закључити да су fuga које су конципиране на овакав начин веома специфичне. Њихова интерпретација не само да подразумева континуирано размишљање у функцији остварења полифоних односа који се успостављају унутар дела, већ је оно усмерено и на домен остваривања звука у коме сличност основних тематских материјала и њихових контрастних субјеката неће довести до монотоније. Пажња је усмерена на вишеструке сегменте интерпретације, који поред техничке спремности подразумевају и способност за успостављање међусобних односа између гласова, при чему посебна пажња мора да се стави на унутрашњи глас, који због згуснутости фактуре може да буде интерпретативно занемарен.

Музика Јохана Себастијана Баха била је инспиративна за многе ствараоце епоха које су долазиле. Док су композитори класицизма на његовим партитурама савладавали технику компоновања полифоније, иако су је само спорадично користили, у романтизму се јавља ново интересовање за музику овог ствараоца, како за извођење његових дела, тако и за проучавање композиционе технике, односно полифоније која је у 19. веку другачије третирана у односу на барок. Један од стваралаца који је био инспирисан Баховом музиком био је и руски композитор **Сергеј Рахмањин**.⁴⁰

⁴⁰ Сергеј Рахмањин (1873-1943), руски композитор и пијаниста, рођен је у Оњегу, близу Новгорода, у северо-западној Русији, у племићкој фамилији која је била у служби руских царева још од 16. века. Отац, војни официр и мајка аматерски су се бавили клавиром, тако да је прве часове клавира Сергеј добио од своје мајке, на њиховом породичном имању у Оњегу. Веома брзо открили су његов велики таленат. Због финансијских тешкоћа, породица је морала да се пресели у Петроград. На Петроградском конзерваторијуму Сергеј је учио клавир код Николаја Зверева и Александра Зилотија, који је био рођак и некадашњи студент Франца Листа. Хармонију је учио код Аренског, а контрапункт код Сергеја Тањејева. У својим најмлађим годинама, Сергеј је био прилично лењ, изостајао је са часова и радије ишао на скијање, а школа за њега није била довољно занимљива. Када је имао 9 година, његов отац је напустио фамилију. Строг режим на који је наишао у дому Зверева, који је био место за многе младе музичаре тог доба, укључујући и Скрјабина, створио је у дечаку потребну дисциплину. Своје прве озбиљне композиције написао је и извео са 13 година,

У опусу овог ствараоца проналазимо неколико композиција за које је инспирацију пронашао у опусима композитора претходних епоха, као што су Арханђело Корели и Волфганг Амадеус Моцарт. Такође, написао је и бројне транскрипције дела за клавир инспиришући се музиком својих саврменика, Жоржа Бизеа (Georges Bizet), Модеста Мусоргског, Фредерика Шопена (Frederic Chopin), Петра Илича Чајковског, Александра Глазунова, Николаја Римског Корсакова и других. За једну од транскрипција инспирацију је пронашао у *Партити за виолину бр. 3, у Е-дуру* Јохана Себастијана Баха.

Рахмањинов је био велики мајстор клавира. У својим делима изградио је сопствени клавирски стил створен на богатом искоришћавању различитих звуковних могућности овог инструмента, чему је значајно допринела његова урођена склоност ка оживљавању унутарњих гласова у инструменталном ткиву, у циљу постизања згуснуте фактуре, али и великих контраста, не само динамичких већ и хармонских и регистарских. Рахмањинов је за клавир написао концерте, сонате и мање композиције (бројне прелудијуме, музичке моменте, етиде).

за време боравка код Зверева . Са 19 година, 1892. године, написао је *Први клавирски концерт*. Нажалост, 1897. године упао је у дубоку депресију изазвану великим неуспехом премијерног извођења *Прве симфоније оп. 13*, и одбијањем Православне цркве да се ожени својом рођаком Наталијом Сатином. Касније његова супруга, Наталија ,сматрала је да је за неуспех симфоније био крив Александар Глазунов који је дириговао те вечери пијан, а симфонија му се није допадала, па је тако довео до лошег извођења и представљања дела, а самим тим и до лоше критике. У наредним годинама, Рахмањинов је писао веома мало и ишао на психотерапију аутоусугестијом код психијатра др Николаја Дала, с којим је успео да поврати своје самопоуздање, и затим 1901. године, напише *Други клавирски концерт оп.18*, који је и посветио овом доктору. Следеће, 1902. године, добио је дозволу од цркве и оженио се Наталијом која му је до краја живота била сапутница. Године 1904. добио је понуду да постане диригент Бољшој театра. Године 1908. године се, ипак, одселио у Италију, а касније и у Немачку, где је чекао да се политичка ситуација у Русији нормализује. Прву турнеју по Америци имао је 1909. године, за коју је написао *Трећи клавирски концерт оп. 30*. Овом турнејом стекао је велику популарност у Америци, па је 1917. године емигрирао у Њујорк. Због тога је његова музика била забрањена у Русији неколико година. У Америци је смањио композиторски ангажман, највише због тога што је морао да много концертира да би зарадио за породицу, али и због носталгије. Осећао је да је напуштајући Русију, тамо оставио и своју инспирацију. Но, без обзира на то, једно од својих најпознатијих дела, *Рапсодију на Паганинијеву тему* написао је у Швајцарској 1934. године. Године 1936. написао је *Трећу симфонију*, а 1940. *Симфонијске игре оп. 45*. Године 1942. се разболео, а дијагноза је била меланом. Последњи реситал оржао је у фебруару 1943. године, на коме је свирао Шопенову *Сонату у бе-молу*, правећи програмску подударност трећег става - чувеног посмртног марша, са својом животном ситуацијом. Умро је 28. марта 1943. године на Беверли Хилсу, у Калифорнији, а сахрањен на Кенсико гробљу у Валхали у Њујорку. Према: Sergei Bertensson, Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff*, New York University Press, New York, 1956, p. 7-15.

У опусу овог композитора проналазимо и интересовање за полифонију, употребу контрапункта и технике фуге. Проучавао их је на иницијативу Сергеја Тањејева код кога је студирао. Елементе полифоније проналазимо у многим делима, као што је став *Dies Irae* у *Другој симфонији*. Интересовао се и за хроматски контрапункт, који је користио и у малим и у великим формама, *Трећем клавирском концерту*. Полифонију проналазимо и у коралној симфонији *Звона*, у *Варијацијама на Корелијеву тему* и другим делима. Његови *Прелиди* за клавир израстају из малог мелодијског или ритмичког фрагмента који путем полифоних елемената прераста у сложену клавирску текстуру, ритмички флексибилну уз оштре хроматске хармоније и елементе полифоније.⁴¹

Међу интересантна остварења клавирске музике Сергеја Рахмањинова спада и *Свита* из *Партите за виолину бр. 3 у Е-дуру* за коју је композитор инспирацију пронашао у истоименом Баховом делу. Компонована је током 1933. и 1934 године. Оригинална Бахова партитура *Партите бр. 3 у Е-дуру* BWV 1006 писана је за соло виолину, и последња је у збирци *Шест соната и партита*. Заснована је на шест ставова – Прелудијум, Лур, Гавота и рондо, Менует (I и II), Буре и жига, од којих Рахмањинов користи само три – Прелудијум, Гавоту и Жигу. Сва три става представљају дословну транскрипцију Бахове музике за виолину у клавирски слог, чиме ово дело није изгубило ништа од своје изражајности, мекоће и лепршавости звука.

Прелудијум спада у најпопуларније фрагменте музичке уметности, без обзира да ли је у питању оригинална верзија или транскрипција Рахмањинова. Он чак задржава и форму Бахове музике, трудећи се да у стваралачкој искрености не одузме ништа од квалитета оригиналног дела. Иако се елементи полифоније у овом ставу тек спорадично појављују, они су звучно присутни честом употребом скривеног двогласа у оквиру једне руке, у ритмичким пулсом који ни код Рахмањинова није изостао. Такође, у појединим одсецима појављује се и троглас, увођењем унутрашњег гласа који се прелама између леве и десне руке.

После излагања теме (т. 1-2) следи њен развој на мотивима преузетим из почетног тематског материјала. Ознака *non allegro* темпа указује да дело не треба свирати ни

⁴¹ Geoffrey Norris, *Rachmaninoff*, New York: Schirmer Books, New York, 1993, 178.

пребрзо ни преспоро, већ онолико колико је неопходно да би се постигао добар ефекат . Технички је изузетно захтеван. Поред неопходности да се од почетка до краја одржи уједначени пулс шеснаестина, фактура се током дела усложњава, на моменте готово акордске сложености. Прелудијум није строго полифона композиција. Он се развија на основу елемената контрапункта, код кога излагању теме следи слободни контрапункт у другом гласу (т. 3 и даље), а потом и мотивска разрада музичког материјала експонираног на самом почетку. За интерпретирање овог дела неопходно је ослонити се на искуства стечена у свирању Бахових полифоних дела. Новину чини звук савременог инструмента за који је транскрипција писана, која омогућава богатије динамичко нијансирање. Смењивање *forte* и *piano* одсека доприноси новом начину перцепције барокне моторичности чија је улога била одржавање тензије самог дела. Тензија је сада омогућена

ефектима које пружа динамичка палета клавира, а пијанистичка техника значајно је искоришћена. Скривени двоглас који се појављује унутар деонице једне руке мора бити пажљиво изнијансиран, као и онај који се јавља у деловима партитуре у којима се деоница једне руке преклапа са другом.

Гавота која следи је хомофоне фактуре. Као и прелудијум и она је писана у Е-дуру. Иако би сам наслов става требало да укаже да је у питању игра, ни Бах, а потом ни Рахмањинов не држе се њених одлика. Пулс ове отмене француске игре одвија се у *alla breve* такту у живахном темпу. Као што је у дотадашњој пракси било у употреби и ова Гавота почиње с узмахом, *staccato* акордима (т. 1 и даље) чија је функција да се дочара лагани манир саме игре. Зато је неопходно да извођач буде упознат са историјским подацима везаним за гавоту, како би звуком дочарао стил ове отмене дворске игре. Овакав начин свирања задржава се и током дела, понекад и у унутрашњем гласу који није заснован на полифоној техници, већ на хармонским задржицама које значајно употпуњавају звучну структуру, као и скривени двоглас. Рахмањинов користи овде богату артикулацију која подразумева и *staccato* и *legato* и *portato* и *tenuto*, у функцији оживљавања барокног стила. Томе у прилог иде и чињеница да Рахмањинов веома води рачуна о динамичком плану, који је у функцији саме интерпретације. Почетак дела ставља у динамичке оквире *piano* динамике која се развија до *mezzopiano*, а потом враћа у почетну јачину, стишавајући се до краја одсека. Иако ово дело представља транскрипцију Бахове музике, оно и задржава

његову форму, а она потврђује изузетке у конципирању самог облика. Гавота је игра најчешће дводелног облика. Међутим, овде је заснована на сложенијој структури која по распореду својих одсека има форму ронда. Иако се не може говорити о тематској разноврсности, примена различитих композиционих техника знатно обогаћује клавирски слог, али и усложњава само извођење приликом кога треба обратити пажњу на карактер композиције и лакоћу израза која се тешко постиже када је у питању претежно акордска фактура клавирске деонице.

Жига је заснована на фактури сличној Прелудијуму, а блиска начину компоновања Бахових двогласних инвенција. Двodelне је форме у такту 6/8, брзог темпа. Представља виртуозну завршницу *Свите*. Рахмањинов је у овој транскрипцији успео да сачува једноставност мелодијског покрета, сучељавајући га са пратњом у левој руци која је

заснована на слободном контрапункту изграђеном на мелодијским обрасцима почетног мотива. Сам почетак одвија се на слободном имитационом понављању мотива из десне руке у левој, без претензије да се став одвија у маниру фуге (т.1).

Динамичко нијансирање одвија се на основу праксе инструмената са диркама који су били претеча клавира, смењивањем *piano* и *forte* звука, што тражи од извођача да пренебрегне манир клавирских дела Рахмањинова и приближи звучни дијапазон духу барокне традиције, што је у контексту и претходних ставова ове *Свите*. Жига је ефектна ако се користи и записана артикулација која омогућава да се овај став интерпретира са извесним ритмичким и агогичким слободама, са *ritenuto* завршецима, правилним акцентуацијама прве и треће осмине у пулсу 6/8, са *leggiero* извођењем делова који су комбиновани са *portato* артикулацијом. Рад на овом делу треба започети слушањем оригиналне верзије дела коју је Бах написао за соло виолину и покушати да се тај стил пренесе и преточи у клавирски звук.

Шест Музичких момената оп. 16 је циклус комада за соло клавир, које је Сергеј Рахмањинов написао у периоду од октобра до децембра 1896. године. То је циклус од шест композиција, које су драматуршки повезане логиком развоја једне идеје. Комади се могу изводити засебно, а могу и у целини, као велика, циклична форма. По својој сложености и озбиљности овај импозантан и тежак циклус представља антиципацију каснијег циклуса *Етиде – слике*. Оба су права дела концертног типа која дају извођачу

широке могућности за комплетно и ефектно представљање. По форми и карактеру музички моменти се међусобно разликују, неки од њих су у форми ноктурна, неки виртуозне етиде, посмртни марш, песме без речи, баркарола... Уобичајено трајање је око 30 минута, а циклус је карактеристичан по широком дијапазону расположења која су у њему представљена, од суморног посмртног марша у централном, до величанственог канона радости у завршном комаду. Редослед *Музичких момената оп. 16* и тоналитета је:

1. Andantino, бе- мол
2. Allegretto, ес-мол
3. Andante cantabile, ха-мол
4. Presto, е-мол
5. Adagio sostenuto, Дес-дур
6. Maestoso, Це-дур

Рахмањинов је у *Музичким моментима* показао и велико композиторско умеће и емоционално богатство. *Музички моменат бр. 1* (Andantino) отвара циклус дугом, спором, медитативном мелодијом, која се развија до брзог климакса. Други (Allegretto) открива мајсторство презентације клавирске технике и вештине свирања. Трећи (Andante cantabile) је контраст између два суседна става, с описом „посмртни марш“ или „ламент“. Четврти (Presto), указује на инспирацију из више извора, (један од њих су Шопенови *Прелиди*), и заснован је на облику етиде која доноси синтезу клавирског виртуозитета и експлозије мелодијског интензитета и драматике. Пети, (Adagio sostenuto) баркарола, контраст претходном, представља одлагање тренутка да наступи завршни став Maestoso, *Музички моменат бр. 6*. Он затвара цео циклус са својом сложеном полифоном фактуром.

Овај циклус је софистицирано дело, дугог трајања, сложене и слојевите фактуре, које поставља високе извођачке захтеве пред пијанисту, више него било које друго, претходно написано дело Рахмањинова за соло клавир. Слично као у *Етиди у дис-молу оп. 8*, Александра Скрјабина, детаљи овде имају значајнију функцију у смислу музичког аргумента, него у смислу орнаментације. У ове комаде Рахмањинов је унео квалитете свог личног свирачког стила : страствени лиризам у броју 3 и 5, сложену музичку перцепцију у

броју 1 и 6, као и велики извођачки виртуозитет у броју 2, 4 и 6. Дело је написано је у сред његове каријере, и у њему ствара темеље за коришћење унутрашњих гласова, ултра-полифоније, коју ће посебно примењивати касније у *Прелидима*, *Етидама – сликама* и, уопште, кроз цео свој опус. Дело је инспирисано Шубертовим циклусом *Шест музичких момената* оп. 94 из 1828. године. Шубертови *Музички моменти* су затворенији и интимнијег карактера, док је истоимено дело Рахмањинова екстревртније и бриљантног израза. Оба циклуса су изузетно вредна и значајна дела клавирске литературе. Поред Шубертових *Музичких момената*, Рахмањинов је инспирацију нашао и у Шопеновим *Прелидима* и *Етидама* и Менделсоновим *Песмама без речи*. Такође уочавамо велику сличност са сопственим песмама, како у начину компоновања, тако и у садржајној

блискости. *Музички моменти* као да су, у стваралачком смислу, природни наставак и саставни део соло песама оп. 4, оп. 8 и оп. 14.

Музички моменат бр. 1 прилично је сложен и дугачак, и сам за себе представља самосталну и већу форму типа фантазије. Састоји се од четири различита одсека. Први представља медитацију, дугачку и замишљену тему у такту 4/4 са фигуром типичном за ноктурна у левој руци. Пауза у средини комада, готово иста као и код *Музичких момената* Шуберта, још један је доказ утицаја овог аутора на Рахмањинова. Други одсек има ознаку *con moto* и представља варијацију прве теме у неуобичајеном такту 7/4. Овде медитација нараста до свог климакса из ког произилази импровизаторски прелаз који нас уводи у каденцу. Након тога наступа трећи одсек – *andantino con moto* са повратком на такт 4/4. Овај одсек је, заправо, још једна варијација прве теме у тихим и смиреним пасажима, који се без даха, у таласима, нижу све до последњег одсека, који је, у ствари, поновљени наступ прве теме и закључак целог комада. Иако у овом делу претежно можемо говорити о хармонској полифонији, елементе полифоне технике проналазимо у употреби унутрашњег гласа који има своју логику, над којом се развија мелодијска линија (на пример, т. 24-32)

Музички моменат бр. 2 написан је у карактеру романтичарске етиде. Писан је по узору на Шопенове етиде оп. 10 и оп. 25. Ово је један брз, кратак и блистав концертни комад који контрастира претходном лирском *Музичком моменту*. Живописан је и сликовит. Написан је у форми троделне песме са кодом: почетни и завршни одсек су

идентични, док се у средини налази контрастурајући одсек. Синкопирана мелодија у октавама развија се изнад брзих секстола у обе руке, у типично Рахмањиновом стилу. У средњем делу радикално се мења динамика, а нагле промене и непрекидно смењивање динамике *piano* и *fortissimo* уз *sforzando* који се често користи, доводе до кулминације овог става. Полифони елементи су чврсто уктани у ткиво клавирског слога. Претежно их препознајемо као скривени двоглас, а уједначени ритмички пулс као да израста из барокног покрета.

Кроз цео *Музички моменат бр. 3* провлачи се дубока, тамна и тешка мелодика и атмосфера посмртног марша. По карактеру потпуно се разликује од претходног. Овај достојанствени и свечани марш понавља се два пута, једном једноставно, а други

пут са разрађеним басом у *staccato* октавама. Овај став је „највише руски“ у целом циклусу због свог сонорног баса и масивне мелодике, који су карактеристични за руску музику. Иако има само 55 тактова, он је скоро најдужи у циклусу, и траје око 7 минута. Тема је готово цела у малим терцама, а пратња у левој руци је фигура која се састоји од квинти и октава. Други одсек представља исту тему која се јавља у малим секстама које су праћене *staccato* октавама у басу. Крај је својеврсни ламент у коме тема добија неумољиви ход посмртног марша и један карактеристичан призивок хорског вишегласја.

Четврти *Музички моменат* представља драматичну слику протеста и титанске борбе са страшном силом, стихијом. Што се тиче начина свирања и технике, он највише подсећа на *Други моменат*. По трајању он је најкраћи у целом циклусу. Његова мелодијска линија подсећа на *Револуционарну етиду* Фредерика Шопена, са својим пунктираним ритмом и призвуком бунта и одлучности. Писан је у форми троделне песме. Комад почиње *fortissimo* уводом, густом фактуром у левој руци која се састоји од хроматских секстола. Мелодијска фраза развија се између понављања фигуре у левој руци. Комад је зансован на изразито густој фактури. Промене регистара и згушњавање фактуре користе се да би се постигла све већа драматика и нарастање интензитета до Коде која је у темпу *Prestissimo*. За извођаче, овај комад је велики тест издржљивости, смелости и прецизности.

Крај циклуса представљају два *Моментa* писана у дурским тоналитетима. *Пети*, Дес-дур, светао и спокојан, доноси смирење. Писан је као баркарола. По форми он је троделна песма, а по броју тактова – најкраћи. Изразито је лирски. То расположење

одржава се сталним понављањем триола које морају да имају равномеран и смирен пулс. Потребно је да се истовремено обуздава, али и динамички обоји пратња у левој руци и да јој се да неопходан минимум покрета, а сачува смирена пулсација. Мелодија, са својом акордском структуром, представља тежак задатак за вођење линије и гласова. Релативно кратка мелодијска линија је у директном контрасту са карактеристичним дугим мелодијским линијама Рахмањинова, што додатно отежава извођење ове кантилене, јер се тиме даје мање времена да се изнесе фраза.

Шести *Музички моменат*, са својом густом фактуром и изазовном акордском мелодијом, представља својеврсну апотеозу и маестралну завршницу овог циклуса. То је виртуозан и бриљантан финале који користи целокупан асортиман динамике и звучних

могућности клавира. Као и *Други* и *Четврти музички моменат*, и *Шести* је написан у облику етиде, са репетитивном и подстицајном акордском мелодијом, која се повремено дуплира у обе руке. Мелодија је праћена брзом фигурацијом у обе руке и подвученим басом који даје подршку густој и слојевитој фактури. Завршни климакс, моћног звука, спада у најзвучније странице написане за клавир. У целини, комад има три различита елемента која се свирају истовремено: главну мелодију, константно низање и понављање фигура које се састоје од разложених акорада у тридесетдвојкама, и силазни ход у осминама. Динамика игра значајну улогу у свирању овог комада, у коме једино помоћу вештог и детаљног вертикалног и хоризонталног динамичког нијансирања може да се обезбеди јасна форма и фразирање. У противном, цео комад може звучати као непрекидна хармонска бука, која нема смисла ни садржаја. Ознака *fortissimo* означена на почетку, понавља се током целог првог одсека, са кратким одступањем у *mezzoforte*. Средњи део је блажи и у карактеру, лирске атмосфере. Он доноси неопходан мир и одмор пред појаву репризе. Реприза има два упечатљива момента растуће тензије који стварају ефекат апотеозе. Овда Рахмањинов вешто контрапунктски манипулише темом, развијајући је и стварајући канонски ефекат. Овај троструки контрапункт ствара величанствен звук, али и могућност за интерпретативну катастрофу, ако се не прорачуна, припреми и не изведе врло вешто. Одсек испуњен нараслом тензијом која чека финални климакс и победоносну експлозију, представља једну од извођачки најштакљивијих и најопаснијих страница, јер веома лако, може да се претвори у своју супротност и карикатуру, са трагикомичним

призвуком. Одмах након ове кулминације густа канонска фактура изненада нестаје и звук постаје *piano*. То је безбрижан, лирски међустав, одмор пред коду у којој дело добија свој резиме појавом теме која се стапа са *fortissimo* завршним акордима. *Maestoso* је интерпретативно најсложенија композиција у циклусу. Пијанистички гледано, брзи покрет тридесетдвојки у комбинацији са снажним акордима може бити заморан, али не представља превелики проблем, као што је случај са распоредом енергије, звучности, и динамичким нијансирањем које захтевају право интерпретативно мајсторство. Потребна је снага, издржљивост и велико стрпљење да подрже пун и резонантан звук и ток овог комада. Доследан темпо је још један проблем који се јавља у извођењу овог комада, будући да се састоји од много различитих истовремених елемената од којих сваки вуче

темпо на своју страну, што може да доведе до љуљања и распадања форме. С обзиром да су ознаке темпа све време *forte*, *fortissimo*, *fortississimo*, што је немогуће обезбедити, потребна је тачна визија релативних динамичких вредности да би се створио утисак стално нарастајућег *fortissima*. Такође, потребно је овај комад свирати изузетно прецизно и чисто, јер с обзиром на тоналитет у коме је писан, Це-дур, и веома јасне и чисте хармоније, сваки промашени тон се невероватно примећује и драстично ремети слику. Велики је изазов ухватити се у коштац с овим *Музичким моментом*, а његова успешна интерпретација доноси велику сатисфакцију извођачу, а уживање публици.

Дмитриј Шостакович⁴² један је од најзначајнијих руских композитора музике 20. века. Његов опус обухвата дела различитих жанрова, а значајно место припада делима за

⁴² Дмитриј Шостакович (1906-1875) је руски композитор који је стварао за време Совјетског Савеза у доба Стаљиновог режима, и имао је веома сложен однос са совјетском владом. Упркос томе што су у појединим фазама његовог живота забрањивали извођење његове музике, и даље је био најпопуларнији и најбољи совјетски композитор свог нараштаја и примио је многе награде.

После раздобља под утицајем Прокофјева и Стравинског, Шостакович прелази на модернизам, а затим развија свој стил који је био заснован на неокласици. и постромантизму. Његова тоналност често је укључивала употребу модалитета и неких неокласицистичких хармонија. Његова музика редовно користи снажне контрасте и елементе гротеске. Шостакович се поносио својом оркестрацијом која је била добро осмишљена. Његова најзначајнија дела су 15 симфонија, 15 гудачких квартета, који важе за најлепше примере камерне музике 20. века. Остала дела укључују опере, 6 концерата и велики број композиција за филм.

Рођен је у Санкт Петербургу. Дмитриј је као још као дете исказао свој таленат и као пијаниста и као композитор. Школује се на Петроградском конзерваторијуму чији је управник био Александар Глазунов. Његова прва велика композиција била је *Прва симфонија*, коју је написао као дипломски рад када му је било 20 година. Након дипломирања, започео је каријеру концертног пијанисте и композитора. Године 1927.

соло клавир, којима је посветио 20 опуса, међу којима се налазе сонате, минијатуре за клавир, игре, варјација и 24 прелудијума и фуга.

24 *Прелудијума и фуга оп. 87* представља збирку од 24 комада који су писани у свим дурским и молском тоналитетима хроматске скале, што проналазимо и код Баха у свескама *Добро темперовани клавир*. Циклус је компонован током 1950. и 1951. године, инспирисан великим Баховим делом. Посета родној кући овог великана барокне епохе у Лајпцигу, 1951. године инспирисала га је да напише ово дело. Ови прелудијуми и фуге су комплексни, интерпретативно веома захтевни, а аутор користи сложену полифонију, нарочито у фугама, од којих су неке написане и у пет гласова. Анализом је могуће сагледати утицаје Баха на музику Шостаковича, али и сагледати мотивске сличности које се појављују у делима ова два композитора.⁴³

На основу броја који носе сваки прелудијум и фуга, јасно је да Шостакович није задржао Бахову праксу према којој се тоналитети нижу по узлазној хроматској лествици,

написао је и Другу симфонију. То је време када упознаје Ивана Солертинског који га је упознао са музиком Густава Малера (Gustav Mahler) која је на њега имала велики утицај.

Године 1936. почиње прогон Шостаковича као ствараоца. Његова дела су престала да се изводе, а то је трајало све до 1961. године. Као и сваки стваралац и Шостакович је писао музику и у годинама његовог прогона. У то време настају Пета симфонија, први Гудачки квартет. Током чувене опсаде Лењинграда Шостакович пише Седму симфонију, (позната је под називом *Лењинград*).

Умро је 1971. године.

Шостаковичева дела су, уопште, тонална и у романтичарској традицији, али са елементима атоналности и хроматизма. У неким његовим каснијим делима (нпр. 12. гудачки квартет), користио је тонске редове. Његовим опусом доминирају циклуси симфонија и гудачких квартета, по 15 од сваких. Симфоније су правилно распоређене кроз његову каријеру, док су квартети концентрисани на каснији период каријере. Међу најпопуларније од ових спадају 15., 7. и 10. симфонија, као и 8. и 15. гудачки квартет. Међу остала његова популарна дела спадају опере *Леди Магбет Мценског округа* и *Нос*, као и недовршена опера *Коцкари*, 6 концерата (по два за клавир, виолончело и виолину) и велики број дела филмске музике.

Шостаковичева музика показује утицаје њему најдражих композитора: Бах у његовим фугама и пасакаљама; Бетовен у каснијим квартетима; Малер у симфонијама и Берг у коришћењу музичких кодова и цитата. Међу руским композиторима, највише се дивио Модесту Мусоргском, чије је опере *Борис Годунов* и *Хованшчина* реоркестрирао. Утицај Мусоргског је најпроминентнији у зимским сценама *Леди Магбет* и 11. симфоније, али и у његовим сатричним делима као што је *Рајок*. Утицај Сергеја Прокофјева најјачи је у његовим раним клавирским делима, као што су 1. соната и 1. концерт. Утицај руске црквене и народне музике види се у његовим *а капела* хорским делима из 1950-их.

Према: David Fanning, Fay, Laurel, „Dmitri Shostakovich“, *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers. Лондон, 2001, 456.

⁴³ Ludmila Kovnatskaya, *D. D. Shostakovich: Between the moment and Eternity. Documents. Articles. Publications*. St Petersburg, 2000, 134-58.

већ у низу који није прецизиран. Тако су *Прелудијум* и *фуга А-дуру* компоновани као број 7.

Прелудијум је написан као двогласна инвенција. Весела, али и деликатна мелодија у десној руци, звучно као да је настала из Баховог стваралачког пера, развија се на педалу тонике (т. 1-3). Звучно је изузетно једноставна, прилично статична, у меланхоличном расположењу. У овом делу Шостакович је можда у највећем смислу додирнуо стваралачку једноставност која се не очекује од композитора који је познат по својим великим инструменталним формама. Чак се и динамички план одвија у веома малом опсегу – од *piano* до *pianissimo*, што доприноси целокупној уздржаној атмосфери. Чак ни промена метра 12/8 у 9/8 не ремети мелодијски ток, који звучи као да је проистекао из импровизаторске праксе барокне епохе.

С обзиром да су прелудијум и фуга повезани *attacca* *Прелудијум* интерпретативно не треба третирати као самосталну целину, већ као увод у *Фугу*. Интерпретација треба да буде звучно сведена, заснована на пулсу осмина које делу дају моторичност. Утисак који треба да се створи јесте звучна, али и психолошка припрема за оно што следи, на шта указује и сам темпо овог става *Allegro poco moderato*.

Трогласна фуга која следи почиње темом у горњем гласу (т. 1-4), која је заснована на разлагању тоничног трозвука А-дура. Одговор у средњем гласу одвија се на доминанти (Е-дур, т. 4-7), а трећа појава теме у доњем гласу поново у основном тоналитету (т. 10-13). Шостакович, дакле, фугу гради на основу барокне законитости излагања тематског материјала, а контраубјект је директно проистекао из основне теме. Међутим, он се не омеђава формалним оквирима овог облика, већ га изграђује по принципу развојности правећи реминисценције на целу тему или само на одређене њене фрагменте. Динамички план се развија од почетног *pianissimo* до *fortissimo* звука на месту кулминације развојног процеса музичког материјала, из кога се целокупна атмосфера поново враћа у *pianissimo*.

Анализом *Прелудијума* и *Фуге* јасно је да се они не могу третирати као засебне целине, не само зато што су *attacca* повезани, већ из разлога што мотивски материјал *Фуге* израста из тематике *Прелудијум*. Та повезаност одвија се и на нивоу тоналног плана, који је углавном заснован на односу тоника-доминанта-тоника, са краткотрајним иступањем у друге тоналитете, чије модулације показују тенденцију повратка у основни. И динамички

план показује нераскидивост ова два одсека. *Pianissimo* тема *Фуге* почиње у истом динамичком амбијенту у коме се *Прелудијум* завршио. Она се развија по нивоима и достиже краткотрајни врхунац у третнутку када је и клавирски слог најсложенији, а потом се враћа у звучни амбијент самог почетка. У оквиру ова два става, амбијентално сличних, али композиционо различито осмишљених у неким елементима препознаје се и звучни свет Шостаковича, кроз који је често у својим делима евоцирао традицију дајући јој простор за нову звучност. То евоцирање традиције у *Прелудијуму и фуги у А-дуру* препознаје се као сусрет са музичком историјом који се одвија у два нивоа: као веза са Бахом кога је веома поштовао и чијем опусу се дивио, и као веза са духовном традицијом сопствене

земље која је у време када је он живео и стварао, и у доба када су настала *24 Прелудијума и фуга оп. 87* била дубоко потиснута од стране владајуће политичке структуре. Баха препознајемо у фактури и облицима које користи, а везу са традицијом на самом крају сваког од ових делова (*Прелудијум* т. 21-28, *Фуга* т. 92-99), које је композитор звучно остварио као евокацију звука црквених звона која се чују у даљини, у високом регистру клавира, у широко постављеној фактури саме музике.⁴⁴

За правилну интерпретацију овог дела треба успоставити личан однос према епохама које се сусрећу у овом делу. Барокна фактура Бахове музике доминантна је у самом изразу у оквиру кога треба водити рачуна да се звук клавира не оптерети могућностима звука новог времена и клавирске литературе 20. века. Призвук импровизације подсећа и на Фрескобалдија, који је, такође био велика инспирација композитора 20. века. Без обзира на асоцијативне елементе који боје саму музику, суштину стилске интерпретације треба тражити у једноставности звука који је профилисан још у *Прелудијуму*.

У историји америчке музике **Самјуел Барбер**⁴⁵ има истакнуто место. У опусу овог аутора налазе се дела која припадају различитим жанровима, а посебно место заузима

⁴⁴ Dmitrii Shostakovich, *Shostakovich: About Himself and His Times*, compiled by L. Grigoryev and Y.. Platek, Moscow: Progress Publishers, Moscow, 1981, 33.

⁴⁵ Самјуел Барбер (1910-1981), амерички композитор. један је од најзначајнијих композитора музике 20. века. Добио је Пулицерову награду за оперу *Ванеса* и за *Концерт за клавир и оркестар*. Рођен је у

музика за клавир, инструмент који је промовисао његов музички таленат још док је био веома мали. Од клавирских дела значајне су багателе *Excursions on. 20*, прве у америчкој музичкој историји, затим *Ноктурна за клавир* оп. 33, као и *Соната за клавир ес-мол* оп. 26.

Соната за клавир ес-мол оп. 26 настала је 1949. године. Веома је технички захтевна и композитор је морао да начини више редиговања како би се она нашла на репертоару пијаниста. Написана је 1949. године за 25. годишњицу америчког удружења «League of Composers», а први пут је извео Владимир Хоровиц, на прослави ове годишњице. Том приликом и он и аутор *Сонате* се добили изузетне критике. Хоровиц је дуго био једини пијаниста који је изводио ову сонату, а несумњиво је био заинтригиран њеним високим техничким и интерпретативним захтевима. Конципирана је у четири става: *Allegro energico*, *Allegro vivace e leggero*, *Adagio mesto* и *Fuga: Allegro con spirito*. За композитора облик сонате био је веома изазован, јер је сматрао да ће коришћењем овог облика успети да оствари везу између времена у коме је живео и епохе романтизма, за коју је сматрао да представља врхунац музичке уметности.⁴⁶ Иако се опредељује за цикличку форму која има своје законитости, он је третира слободно, превазилазећи чак и слободе које је у формалном смислу и у распореду ставова донела и сама романтичка епоха.⁴⁷

Први став (*Allegro energico*) почиње карактеристичном темом уског амбитуса са прегнантним ритмом (т. 1-2) која је заснована на његовој стваралачкој пракси употребе тонских редова, које слободно третира. Рад са мотивима теме доводи до формалне структуре која је заснована на сегментима који се разликују по начну рада са њима. Он подсећа на варијациони принцип, јер се одсеци међусобно разликују по карактеру, темпу, факури, изразу, артикулацији, динамици и другим особеностима варијационог принципа. Можемо приметити и примену контрапунктске технике у појединим деловима, нарочито у онима у којима је факура клавирског слога једноставнија. Тензија става базира на сукобу

Пенсилванији, мајка му је била пијанисткиња и од ње је добио прве подуке о музици. Учио је композицију и соло певање, одакле и потиче његова склоност ка обликовању лирских расположења и течних, неусиљених мелодијских линија. Барбер је добитник неколико значајних америчких награда. Написао је три симфоније, Серенаду за гудачки оркестар, Два есеја за оркестар, концерте за клавир, виолончело, флауту. Био је веома успешан композитор, а сарађивао је са најеминентнијим музичарима 20. века. Његову музику интерпретирали су многи оркестри у Америци и Европи. Дивио се композицијама ранијих епоха, а посебно музици Баха и Јоханеса Брамса. Према: Nathan Broder, *Samuel Barber*, Greenwood Press, New York, 1985, 12-18.

⁴⁶ Nathan Broder, *Samuel Barber*, Greenwood Press, New York, 1985, 49-66.

⁴⁷ Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1992, 213.

прве теме драматичног карактера и челичног хроматизма са «паперјасто» лирском другом темом која као да испарава у измаглици... Став завршава као што је и почео – прилично нагло.

Други став је скерцо (*Allegro vivace e leggero*). Почетни мотив (т. 1-2) понавља се током читавог дела, а с обзиром на његову структуру разложеног акорда, цео став звучи као велики *arpeggio*. Фактура клавирског слога је претежно двогласна, а звучно се стиче утисак хармонске полифоније због мелодијске развојности деоница које се одвијају, условно речено, „нота према ноти“, као контрапункт. За разлику од богатог динамичког плана првог става који је условљен и прегнантном темом којим он почиње, други је, иако скерцо, лирске атмосфере, једноставног звука који евоцира звучност старих инструмената са диркама због брзог темпа, ритмичког пулса 6/8 и употребе *staccato* нота. Назвала бих га «супер-скерцом» са психоделично- срећним завршетком... Основни елемент овог става подсећа на «паперјасту» другу тему првог става, а читав тај скривени подтекст наставља се у трећем ставу, јер је од истог звучног материјала формирана и тема трећег става која подсећа на беспомоћну птичију песму...

Као и у првом ставу, и у трећем је основна тема (т. 1-2) заснована на тонском низу и хроматске је структуре, на којој се и заснива звучна тензија овог спорог става (*Adagio mesto*). У њему Барбер користи веома дисонантне акорде у функцији остваривања звучне боје која треба да дочара мрачну атмосферу. Фактура клавирског слога је претежно акордски конципирана, а хроматски пасажии доприносе атмосфери дела. Тема која је основни носилац покрета става, јавља се у различитим смеровима и разним регистрима. Њен развитак води у изузетно снажан врхунац, да би се потом, кроз измаглицу, вратило расположење беспомоћности с почетка става. Јављање иницијалног мотива у различитим звучним амбијентима јесте и основна идеја композиторове звучне слике дела.

Четврти став (*Allegro con spirito*) конципиран је као четворогласна фуга, брзог темпа, изузетно технички захтевна. Тема (т. 1-4) се излаже на начин какав је познат још у барокној пракси, по гласовима. Друга појава теме одвија се на доминанти, као и у преостала два наступа. Прати је контрасубјект који је заснован на мотивима основног тематског материјала, а његов карактеристични ритам препознатљив је током целог става. По својој концепцији фуга се развија слободно. Иако је четворогласна, у појединим сегментима она се развија и у шест гласова. Изузетно је технички захтевна и ангажује

целокупни звук клавира. Ово је став који у потпуности ангажује комплексне техничке могућности пијанисте, који мора поседовати велику енергију у прстима како би звучно донео стваралачку замисао композитора. То је узбудљива, заслепљујућа fuga, са неизмерном енергијом, без времена за предах. Њена болна жестина води у грандиозан завршетак који би требало слушаоце да остави без даха (мада може да остави и извођача ако није спреман да се суочи са «високим напоном» ове музике...).

Припрема за рад на *Сонати оп. 26* Самјуела Барбера изузетно је комплексна. Она захтева аналитички процес који се одвија на више различитих нивоа. Пре свега неопходно је упознати се са стилским језиком овог композитора који се служи савременим музичким изразом и достигнућима музике 20. века. Такође, треба имати у виду да је прошло столеће открило полифонију на један специфичан начин и да је њена развојност била у функцији развијања музичког материјала до крајњих могућности различитих инструмената, па тако и клавира, што је уочљиво и у оркестарској литератури. Специфичност Барберове *Сонате* проналази се и у чињеници да она сублимира више тековина прошлости: поменути полифонију, тенденцију ка барокном звуку (у неким ставовима) и формалну структуру сонате која је дефинисана у епохи класицизма, а свој значајан развој доживела у романтизму. На овим полазиштима треба заснивати и интерпретацију полифоних сегмената у овом делу, препознати их у функцији нове звучности и диференцирати основне музичке материјале од оних који се налазе у функцији контрапункта. Најкомплекснији пример за то је четрти став, у коме је важно да свака појава теме буде испоштована без обзира у ком се гласу налази. Често се полифонија одвија у два гласа унутар једне руке, или се „прелива“ из једне руку у другу, што је техника код које треба водити рачуна да се тежина правилно расподела, како би се добио целовити звучни утисак. У деловима у којима је ритам основни носилац музичког материјала битно је да његов пулс буде уједначен, без обзира на темпо и динамику. Ово Барберово дело захтева од пијанисте хитрину свирања и мишљења, чврстину прстију и шаке уз спретност и гипкост целог свирачког апарата (због употребе октавне или акордске фактуре истовремено комбиноване са ситном техником), богатство имагинације и широк спектар звучног колорита, веома прецизан слух и изоштрену пажњу, као и емотивни набој и велику експресивност у интерпретацији; а кад је у питању јавни наступ неопходна је веома извезбана и дубока концентрација.

На основу свега поменутог није чудно што се ово дело налази на репертоару само малог броја пијаниста и да се свира у зрелој извођачкој фази у којој су сублимирана различита интерпретативна искуства.

5. ЗАКЉУЧАК

Праћење полифоног начина музичког мишљења у делима аутора који припадају различитим епохама интересантан је истраживачки пројекат који је донео значајне резултате у спознаји интерпретирања полифоније кроз различите епохе. Фрескобалди, Бах, Рахмањинов, Шостакович, Барбер ствараоци су различитог сензибилитета, различитог мисаоног света, као и третмана инструмента за који пишу. Међутим, однос према полифонији, као техници компоновања, и начин њене интерпретације указује на сличност која може да повеже дела ових композитора.

Анализа је показала да је третман полифоније у посматраним делима потпуно различит. Код Фрескобалдија она је у зачетку. У Баховом опусу достиже своје врхунце, док се код Рахмањинова јавља у претежно новом облику, као хроматска полифонија, која настаје из развоја мелодијских линија хомофоне фактуре. И поред тога код њега можемо говорити и о елементима полифоније и контарпункта који се препознају у функцији обогаћивања звучног ткива и клавирске фактуре. Можда је Баховом времену најближи Шостакович у својим *Прелудијумима и фугама* које теже барокној изражајности и

једноставности, док музика Барбера полифонију третира као средство за развој фактуре клавијског слога.

Како се ови различити стваралачки приступи одражавају на процес интерпретације? Пут интерпретирања полифоније, без обзира, на епоху почиње анализом код које је неходно сагледати елементе полифоније, издвојити основне музичке материјале - тему или теме, препознати контрастобјекте, како би процес извођења био заснован на правилној диференцијацији музичког материјала. То је једноставно уколико су у питању дела која су заснована на полифониим формалим обрасцима, каква је, на пример, фуга. У делима која припадају другачијим структурама полифонија се одвија током партитуре, и подразумева пажљиво вођење унутрашњих гласова код којих се најчешће и појављује. Иако се може чинити да је ефекат полифоније сасвим другачији у делима различитих епоха, то се може узети као тачно само условно, јер је она и настала као вид развоја и обогаћивања

мелодијских линија. Она је, међутим, техника компоновања која у сваком времену има исту функцију, а стилски израз епохе у коме дело настаје даје јој управо ту различитост. Из претходно наведеног јасно је да је пут интерпретирања полифоније у делима различитих епоха потпуно исти, као и процес рада на припреми нове композиције, а оно што даје другачији звучни утисак јесте стил времена из којег композиција датира и мисаони круг који инспирише композитора.

Дела која су конципирана на слојевитим музичким материјалима комплексна су за интерпретирање, јер на посебан начин активирају процес мишљења који треба да усагласи различите елементе интерпретације; то су подељеност слушне пажње на гласове који се изводе, широко опажајно поље, меморија (ментална, мишићна и визуелна), а пре свега пажња која је основни елемент у самом процесу интерпретације музике полифоне фактуре, јер омогућава да се све наведено усклади и да се интерпретатор концентрише. За јавно извођење полифоне музике изнад свега је потребна способност дубоке и дуготрајне концентрације. Зашто је поменуто посебно карактеристично за дела полифоне фактуре? Зато што сама њихова концепција, која се заснива на излагању тематског материјала који се звучно најчешће чује сам (фуга, имитација, и друго), доводи до тога да се тема памти и указује на неопходност да она буде изражајна у сваком виду своје појавности, било да је реч о понављањима у целини или само у одређеним фрагментима. Слично је и са делима

заснованим на хармонској полифонији, јер се у њима увођење новог гласа или гласова увек дешава са сврхом да се у њима јави или тема или да представљају „контрасубјект“ за водећи тематски материјал. Слојевитост овог материјала уједно чини да он буде тако комплексан за извођача и захтева од њега да буде, како технички, тако и ментално спреман да се суочи са изазовима полифоног начина музичког мишљења.

Сложеност интерпретације дела полифоне фактуре указује да је, када је интерпретативна пракса у питању, *мултитаскинг* ипак присутан и да је сасвим могуће изнивелисати различите задатке и преточити их у једну заокружену целину каква је интерпретација, што је извођачка пракса до сада много пута и потврдила.

ЛИТЕРАТУРА

1. Artz, Frederick B. *From the Renaissance to Romanticism: Trends in Style in Art, Literature, and Music, 1300-1830*. Chicago: The University of Chicago Press, 1962.
2. Barry, Nancy H; Bertensson, Sergei; Leyda, Jay: *Sergei Rachmaninoff*, New York University Press, New York, 1956.
3. Bazzana, Kevin, *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*. New York: Oxford University Press, 2004.
4. Broder, Nathan: *Samuel Barber*, Greenwood Press, New York, 1985.
5. Gorlick, Adam: Media multitaskers pay mental price, *Stanford study shows*, Stanford Report, 2009.
6. Geck, Martin: *Johann Sebastian Bach: Life and Work*, Harcourt Trade Publishers 2006.
7. Graves, Jr, William L: *Twentieth Century Fugue*, Washington, D.C, The Catholic University of America Press, 1962.
8. Enciklopedijski leksikon „Mozaik znanja“, Interpres-Beograd, 1972.
9. Erickson, Robert: *The Structure of Music, a Study of Music in terms of melody and counterpoint*, Greenwood Pub Group, London, 1977.
9. Из књижице ЦД издања: *Notes to Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, Erato Disques S.A. 4509-91705-2, 1993.
10. Lin Lin: *Multitasking in Today's Learning Environment: Does Technology Make a Difference?* University of North Texas, *The New Atlantis*, New York, 2008.
11. Mann, Alfred: *The Study of Fugue*, London, Oxford University Press, 1960.
12. Манцини Донато: *All music*, <http://www.allmusic.com/>

13. Miles, Russell H: *Johann Sebastian Bach: An Introduction to His Life and Works*. Englewood Cliffs, N.J, Prentice Hall, 1962
- Morgante, Domenico: *Girolamo Frescobaldi*, in "Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti" (DEUMM), Le Biografie, vol. III, Torino, UTET, 1986.
14. Келер, Херман: *Добро темперовани клавир Јохана Себастијана Баха*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1975.
15. Kovnatskaya, Ludmila: *D. D. Shostakovich: Between the moment and Eternity. Documents. Articles. Publications*. St Petersburg, 2000.
16. *Muzička enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971.
17. Nešić, Milkica; Kostić, Jelena; Čičević, Svetlana; Nešić, Vladimir; Plavša, Dušan: *Neurofiziološke osnove pažnje, Godišnjak za psihologiju*, Vol. 8, No. 10, 2011.
18. Norris, Geoffrey: *Rachmaninoff*, New York: Schirmer Books, New York, 1993.
19. Ratner, Leonard G: *Classic Music: Expression, Form and Style*, London, Sollier Macmillan Publishers, 1980
20. Schulenberg, David: *The Keyboard Works of J.S. Bach*. Hoboken: CRC Press, Leipzig, 2006.
21. Shinn, Frederick G: *Musical Memory and its Cultivation*, Augener Ltd, London, 1867.

22. Shostakovich, Dmitrii: *Shostakovich: About Himself and His Times*, compiled by L. Grigoryev and Y. Platek, Moscow: Progress Publishers, Moscow, 1981.
23. Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750*, Dover Publications, New York, 1992.
24. Тајчевић, Марко: *Контрапункт*, Просвета, Београд, 1958.
25. Fanning, David; Laurel Fay: „Dmitri Shostakovich“, *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers. Лондон, 2001.
26. Hallam, Susan: *Practice, The Science and Psychology of Music Performance (creative strategies, for teaching and learning)*, Oxford University Press, New York, 2002.
27. Hammond, Frederick: *Girolamo Frescobaldi*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1983.
28. Heyman, Barbara B: *Samuel Barber: The Composer and His Music*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1992.
29. Walker, Paul: *Permutation Fugue*, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed 31 March 2007), grovemusic.com (subscription access).