

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за камерну музику

Суботић Дејан

*СПЕЦИФИЧНОСТИ ИНТЕРПРЕТАТИВНОГ ПРИСТУПА ТРАНСКРИПЦИЈАМА У ОДНОСУ НА ПРИСТУП
ОРИГИНАЛНИМ ДЕЛИМА У ФРАНЦУСКОЈ ЛИТЕРАТУРИ ЗА КЛАВИРСКИ ДУО НА ПРЕЛАЗУ ИЗ XIX У
XX ВЕК*

Докторски уметнички пројекат

Ментор:

редовни професор Зорица Ђетковић

Ко-ментор:

редовни професор Милош Петровић

Београд, 2010. године

Садржај

1. Увод	3
2. Класификација дела за клавирски дуо	6
3. Појава и примена транскрипција за клавирски дуо	9
3.1. Улога транскрипција у упознавању музичке литературе у XIX веку	9
3.2. Начини употребе транскрипција за клавирски дуо у првој половини XX века	15
4. Историјски оквир.....	19
4.1. Преглед француске литературе за клавирски дуо на прелазу из XIX у XX век....	19
4.2. Историјски контекст анализираних дела	23
4.2.1. Оригинална дела.....	23
4.2.2. Транскрипције.....	28
4.2.2.1. Транскрипције дела насталих у сарадњи са Руским балетом у Паризу	31
5. Проблеми писања транскрипција за клавирски дуо	35
5.1. Примери анализе поступка превођења оркестарског у клавирски текст као путоказ интерпретативног приступа - Морис Равел Шпанска рапсодија.....	43
6. Употреба педала у оригиналним делима и транскрипцијама за клавирски дуо	53
7. Проблем заједничке пулсације у оригиналним делима и транскрипцијама за клавирски дуо.....	71
8. Тумачење фактуре транскрипција – тонске боје, звучни нивои, динамичко нијансирање и разноврсност артикулације	88
9. Закључак.....	106
10. Литература	111

1. Увод

Посебност литературе за клавирски дуо представља неубичајено велики број транскрипција у односу на број оригинално написаних дела. Тиме је клавирски дуо као инструментални медијум, постављен у близак однос не само са пијанистичком, него и са веома разноврсном инструменталном и вокално-инструменталном литературом. Свакако да постојање транскрипција није искључиво одлика литературе за клавирски дуо. Оне су присутне и у солистичком инструменталном репертоару и репертоару других камерних ансамбала. Међутим, удео оригиналних дела у целокупној литератури је далеко мањи у случају клавирског дуа у односу на друге инструменталне идиоме.

Пракса стварања транскрипција за клавирски дуо највише се развила током XIX века. Најзначајнија оркестарска, оперска и друга дела нашла су свој пут од музичких центара и институција до провинцијалних градова и грађанских домова. Четвороручно свирање транскрипција одиграло је велику улогу у својеврсној културној демократизацији и постало саставни део одрастања и сазревања интелектуалаца тог времена. Индустрија штампаних музичких издања била је у великој експанзији, па су ангажовани истакнути музичари у сталном процесу превођења неклавирског текста у пијанистички медијум. Многи значајни композитори, извођачи, диригенти, музиколози и други професионални музичари истицали су пресудну улогу свирања транскрипција у четири руке у свом васпитању и формирању музичке личности. Ова пракса је постепено прелазила из буржоаских домова у образовне институције и поново у концертне дворане. Иако су у XX веку саставни део инвентара дневних соба постали радио апарат и грамофон, клавир и четвороручно свирање су дуго опстали. Постојеће функције прерада за клавирски дуо су модификоване, а појавили су се и нови облици примене.

У овом раду сагледана су оригинална и транскрибована дела за клавирски дуо насталих у француском културном простору на прелазу из XIX у XX век. Француска музичка традиција обухвата значајну развојну линију у стварању и извођењу

литературе за клавирски дуо. Не само да су француски композитори изнедрили нека од најзначајнијих остварења за четвороручно свирање, него су често стварали у подручју између клавирског и оркестарског идиома. Представљена су најзначајнија оригинална и прерађена дела овог периода и објашњени поједини специфични моменти који су дали импулс музичком стваралаштву и посредно допринели обликовању транскрипција за клавирски дуо.

Као предмет интерпретативне анализе, издвојено је укупно девет композиција за клавирски дуо (пет оригиналних и четири транскрипције). За ова дела прецизније је објашњен историјски контекст, са акцентом на упоредни однос генезе клавирског и неклавирског облика. Углавном су транскрипције за дуо издаване недуго након или истовремено са оркестарском верзијом. У појединим случајевима, откривено је да је дело обликовано у стваралачком процесу за клавирски дуо, а касније оркестрирано. Тиме је клавирски дуо као област инструменталног изражавања чинио саставни део еволутивног стваралачког процеса код композиција које су на крају обликоване у другом инструменталном виду. Постоје и оригиналне композиције за клавирски дуо које су касније транскрибоване за оркестарски апарат, што такође упућује пијанисте на интригантан интерпретативни пут. У свим делима у раду, говори се искључиво о верзијама композиција које је написао сам аутор, што је објашњено у поглављу о класификацији дела за клавирски дуо.

За детаљну анализу интерпретативног процеса тумачења транскрипција, неопходно је спознати основне карактеристике обрнутог процеса – стварања прерада, односно превођења неклавирске фактуре у клавирску сферу. Проблеми писања транскрипција уочени су са почетком развоја ове праксе и анализирани од стране многих стваралаца. Са извођачке тачке гледишта, значајно је да се већ основном анализом фактуре обе верзије уочавају многе стваралачке идеје и намере, превасходно у погледу обликовању тонских нивоа, сагледавања полифоне структуре, динамичког нијансирања и других елемената. Каснија детаљна анализа музичких параметара усмерава интерпретативни пут у свим сегментима. Основни карактеристични елементи транскрибовања оркестарског текста дати су на примерима из *Шпанске рапсодије* Мориса Равела, уз одгонетање узрока и извођачких последица ауторових стваралачких решења.

Анализа девет композиција из француске литературе за клавирски дуо на прелазу из XIX у XX век обухвата све елементе карактеристичне за камерни интерпретативни приступ. Како је клавирски дуо специфичан камерни ансамбл по самом инструменталном саставу, истакнути су и препознатљиви пијанистички елементи, у којима је могуће сагледати посебности приступа оригиналним и транскрибованим делима. Сагледана су дела и за два клавира и за клавир четвороручно, и анализирани интерпретативни моменти страни устаљеном инструменталном начину мишљења (изазваних природом камерног састава или упливом других инструменталних сфера).

Резултати анализе представљени су у оквиру три основне групе интерпретативних елемената, у којима је могуће у највећој мери сагледати специфичности интерпретативног приступа транскрипцијама у односу на оригинална дела за клавирски дуо. Прва група се односи на проблематику примене педала у четвороручном свирању на једном и на два клавира и различитим видовима његове примене. Другу групу чине извођачки елементи везани за проблем заједничке пулсације кроз разноврсне видове промене протока времена и различите облике метричке и ритмичке организације, као и односа деоница у вертикалном и хоризонталном смислу. Последња група обухвата, уопштено говорећи, проблеме тонског обликовања: тонске боје, постављање звучних нивоа и динамичко нијансирање. Како су форме тонског обликовања у транскрипцијама нераскидиво повезане са тумачењем вишеслојног музичког текста, у оквиру овог поглавља сагледана су и поједина артикулациона питања, као део истог аналитичког процеса. За све карактеристична интерпретативне елементе дати су нотни примери, са анализом проблема, тумачењем ауторових замисли и предложеним интерпретативним решењима. Основни циљ је уобличавање одговора на следећа питања: да ли одређени извођачки проблем постоји само у тумачењу транскрипција или је присутан и код оригиналних композиција за клавирски дуо; да ли је начин и поступак решавања проблема исти у оба случаја или показује одређене посебности; да ли се притом користе иста инструментална средства; да ли су поједини видови примене тог средства чешћи у једној или другој врсти дела и да ли тумачење једне или друге групе композиција подразумева и сасвим нови облик његове употребе.

2. Класификација дела за клавирски дуо

Богату литературу за клавирски дуо чине оригинално написана дела и транскрипције композиција намењених другим инструментима, односно ансамблима (од солистичког до оркестарског или оперског репертоара). У пракси транскрибовања разноврсних инструменталних и вокално-инструменталних композиција за клавирски дуо, издавачке институције су ангажовале професионалне музичаре који су се уско специјализовали за ову област. Временом, постали су све очигледнији проблеми у техници превођења оркестарског и других облика текста у фактуру намењену клавирском дуу. Услед тога, многи значајни композитори су се одлучивали да сами напишу транскрибовану верзију непосредно након припреме за штампу или издавања изворног облика дела.

Посебан случај представљају композиције за клавирски дуо које су чиниле корак у метаморфози, односно степен у еволутивном процесу у стварању текста који је у коначном виду био намењен другој инструменталној сфери. Варијанта композиције намењена клавирском дуу обично је сачувана и не представља транскрипцију у уобичајеном смислу те речи. Преплитање инструменталних идиома током стваралаштва карактеристична је одлика опуса Брамса и делимично Листа, који су утрли пут Равеловим композицијама, код којих је у појединим случајевима непознато да ли је прво настала оркестарска или камерна партитура.

Интересантно је издвојити и групу оригиналних дела за клавирски дуо која су касније прерађена за оркестар. У случајевима када је то учинио сам аутор, открива се посебан начин мишљења у тонској сфери и расветљавају поједине композиционе намере.

На основу свега изнетог, могуће је створити облик класификације литературе за клавирски дуо према критеријуму евентуалног односа са неклавирским текстом:

1. оригинална дела
2. транскрипције

2а транскрипције које су написали композитори изворног дела

2б транскрипције других аутора

3. дела за клавирски дуо која су била укључена у стваралачки процес композиција, које су на крају намењене другом медијуму

4. оригинална дела која су касније прерађена за неклавирски медијум

4а оригинална дела која су касније прерађена за неклавирски медијум од стране композитора

4б оригинална дела која су касније прерађена за неклавирски медијум од стране других аутора

Група 4 обухвата оригинална дела и представља само подврсту групе 1. Дела из подгрупе 2а могу се сматрати оригиналним делима. Написали су их аутори изворног облика композиције, али медијум начина музичког мишљења није оригиналан.

Ханс Молденхауер (Hans Moldenhauer), у свом делу *Duo Pianism*, износи класификацију која је ограничена на четвороручно свирање на два клавира:¹

1. оригинална дела без пратње

2. оригинална дела са ансамблом

2а концерти за два клавира са оркестром

2б дела за два клавира са другим видовима ансамбала

3. оригинална дела која представљају композиторов аранжман или транскрипцију дела оригинално написаног за други медијум

4. аранжмани

5. транскрипције

6. парафразе

7. дела са додатом деоницом другог клавира

8. концерти са деоницом другог клавира, која је настала од оркестарске партитуре

¹ Moldenhauer, Hans, *Duo Pianism*, Chicago, Chicago Musical College Press, 1950, 264.

Уочљиво је да Молденхауер транскрипције самих композитора у групи 3 назива оригиналним делима. Занимљиво је у овој подели сагледати разлику у појмовима транскрипције и аранжмана, који се често третирају као синоними. По Молденхауеру, аранжмани представљају дословни трансфер оригиналног материјала у други медијум. Транскрипције обухватају мање или веће промене у текстури и хармонији, па представљају извесну модификацију оригиналног дела. По овом схватању појма, транскрипције могу обухватати проширења основног материјала у смислу прелудијума, интерлудијума или постлудијума. Парафразе подразумевају још слободније прераде. Дакле, креирање транскрипције или парафразе подразумева елементе ре-креирања, односно метаморфозу, трансформацију или чак апотеозу.

Уобичајено је да се појмови *аранжман* и *транскрипција* користе као синоними. Енциклопедија Британика (*Encyclopedia Britannica*) за појам аранжман наводи: „У музици, традиционално, свака адаптација композиције за медијум различит од оног за који је оригинално написан, док у исто време задржава генерални карактер оригинала. Реч се често користила паралелно са речју транскрипција, иако је последња носила конотацију елаборације оригинала...Касније су дефиниције постале скоро обрнуте, тако да је аранжман носио конотацију музичке слободе у смислу елаборације или поједностављења.“²

Властимир Перичић у *Вишејезичном речнику музичких термина* третира аранжман, транскрипцију, обраду и прераду као синониме.³

² *Encyclopedia Britannica*, <http://www.britannica.com/>, 19.08.2010. у 11.40 сати

³ Перичић, Властимир, *Вишејезични речник музичких термина*, Српска академија наука и уметности, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности, 1997, 25.

3. Појава и примена транскрипција за клавирски дуо

3.1. Улога транскрипција у упознавању музичке литературе у XIX веку

Четвороручно свирање на клавиру било је најзначајнији облик упознавања концертне музике за грађанску публику у XIX веку. Његова улога се пореди са улогом радија или грамофона у XX веку, и омогућавала је пијанистима – аматерима да се у оквиру свог дома упознају са великим репертоаром симфонијске, камерне и вокално – инструменталне музике. Обим овог репертоара далеко надмашује број дела која би љубитељима музике иначе била доступна на концертном подијуму. Наравно, у питању је транскрипција оркестарског и оперског репертоара, при чему је оригинална фактура била у различитој мери измењена, како би одговарала опсегу и техничким могућностима четвороручног свирања, а богатство вокалних и инструменталних боја усмерено само на тонску боју клавирских жица. Пракса салонског четвороручног свирања довела је до смањивања удаљених граница симфонијске и камерне музике, професионалне и аматерске музичке културе и јавне и приватне сфере слушања музике. Транскрипције за четири руке су композиције намењене великим концертним дворанама или оперским сценама доводиле у интиман салонски амбијент, и тиме на изванредан начин мењале идентитет дела и начин њиховог препознавања и прихватања. Многа питања, везана за друштвене и естетске последице ове појаве, актуелна су и данас, у ери дигиталног тонског записа. Какав је идентитет клавирске транскрипције симфонијског дела, односно да ли је у питању исто уметничко дело? Какав је облик перцепције дела намењеног концертном извођењу, када се слуша преко носача звука у сасвим другом простору? Да ли су данашња CD издања и некадашњи клавирски аранжмани само симптоми потрошачке културе и потребе за поседовањем уметничког дела? Каква је разлика у репродукцији музичких дела на клавиру у грађанском дому у XIX веку и на савременим техничким уређајима у смислу ангажмана слушаоца и да ли су обе појаве део исте развојне линије културне демократизације?

Каталози штампаних музичких издања Адолфа Хофмајстера (Adolph Hofmeister), који су редовно излазили током XIX века, дају увид у број и врсту композиција транскрибованих за клавирски дуо. Треће издање каталога из 1844.

године, које се односи само на подручје Немачке, обухвата листу од скоро девет хиљада дела. Поред уобичајене салонске литературе (валцери, галопи, варијације на популарне песме, маршеви, фантазије, лирски комади), листа обухвата и многа врхунска симфонијска и камерна дела. Прерађено је било чак 150 Бетовенових дела, укључујући увертире, гудачке квартете и остала камерна дела, као и све симфоније (свака у три верзије). Интересантно је да је у то време Бетовен, након Чернија, био композитор чија су дела највише прерађивана за четири руке. Чак су и комплетна опера *Фиделио*, мисе и комплетне клавирске сонате и концерти били доступни у варијанти за четири руке. Хајднове симфоније су такође биле популарне, па су се прве четвороручне транскрипције појавиле још пре 1790. године. Прераде лаганих ставова Хајднових симфонија за клавирски дуо спадају у најранија дела те врсте.

Листа штампаних транскрипција за дуо на полеђини нотног издања издавачке куће *Universal Edition* из Беча из 1910. године сведочи о несмањеној популарности у односу на Хофмајстеров каталог неких шест деценија раније, али на извештан начин говори и о промени укуса грађанске публике. Док се у каталогу из 1844. године, поред Хајдна и Бетовена, налазе многи салонски комади данас заборављених композитора, у бечком каталогу доминирају врхунска дела Брамса, Брукнера, Шопена, Малера, Менделсона, Штрауса, Шуберта и Шумана⁴.

Прераде оркестарских, оперских или камерних дела ипак нису биле искључиво везане за медијум четвороручног свирања. Честе су биле и транскрипције за соло клавир, у којима је или фактура била сувише поједностављена у односу на оригинални текст, или су технички захтеви били сувише високи за просечног аматера. Многи аранжери су радије писали за четири руке на два клавира, јер нису морали да воде рачуна о ограничењима регистара, које је неминовно код свирања на једном инструменту. Иако су транскрипције за два клавира богатије фактуре и сродније оригиналном тексту, мали број домова грађанских породица је поседовао више од једног инструмента, чиме је умањена комерцијална вредност ових прерада. Аранжмани оперских и оркестарских партитура за друге инструменте, попут гудачких или дувачких ансамбала, из организационих разлога се нису могли тако често изводити у породичном кругу.

⁴ Christensen, Thomas, Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical reception, *Journal of the American Musicological Society*, Vol.52, University of California Press, 1999, 259.

Транскрипције за клавирски дуо су имале још једну битну улогу - представљале су припрему за присуствовање концертном извођењу. На овај начин је било могуће упознати се са структуром партитуре, фактуром музичког текста, формом, садржајем, препознати основне намере композитора и уочити нове садржајне елементе. Ова пракса је била нарочито корисна приликом слушања комплексних дела. Значајан је био и другачији процес, који би почео концертним слушањем дела, а настављао се помним проучавањем и анализом кроз транскрибовани текст. Одсуство оркестарских боја је у овом случају представљало мањи недостатак, јер су обриси симфонијског звука ипак постојали у сећању. Постојао је обичај да се пре концертног извођења, дела изводе у затвореном кругу познаника путем четвороручног или осморучног свирања на два клавира. Понекад су се модерне, иновативне композиције могле чути искључиво у таквом окружењу. Сродна пракса је била присутна и у XX веку, па су се у оквиру Шенберговог *Verein fuer musikalische Privatauffuehrung* изводила дела Малера, Регера, Бартока, и Дебисија у преради за клавирски дуо за узак круг одабране публике⁵. Многи критичари су сматрали да је најзначајнија улога четвороручног свирања у обликовању јавног музичког укуса путем дисеминације ремек – дела класичног репертоара. Они су се надали да познавање и проучавање оваквих дела кроз транскрипције утиче на степен музичког образовања публике и способност препознавања и прихватања дела високе уметничке вредности.

Четвороручно свирање транскрипција није било од значаја само за љубитеље музике из грађанских кругова и студенте музике, него и за професионалне музичаре и критичаре. Понекад, музичким критичарима нису биле доступне партитуре, него само прераде за клавир, па су на њима заснивали своје мишљење (Шуман је критику Берлиозове Фантастичне симфоније писао на основу Листове транскрипције за соло клавир)⁶.

Интерпретација транскрипција за клавирски дуо је све до данашњих дана нашла своје место и у курикулумима музичких образовних институција. На овај начин се студенти упознају са богатом и разноврсном литературом, напредују у умећу читања с листа и стичу неопходно искуство и сазнања из области камерног музицирања.

⁵ Smith, Joan Allen, *Schoenberg and His Circle*, New York, Schirmer, 1986, 84.

⁶ Christensen, Thomas, *Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical reception*, *Journal of the American Musicological Society*, Vol.52, University of California Press, 1999, 266.

Иако се крајем XVIII и током XIX века одвијао интензиван развој концертне делатности, оперске представе и оркестарска извођења су била доступна само релативно уском кругу грађанске класе који је настањивао велике европске музичке центре. Стога су транскрипције чиниле музичку литературу приступачном и становницима мањих градова. Основна разлика у односу на каснију улогу радија и грамофонских плоча, била је у томе што су љубитељи музике у XIX веку морали бити музички писмени и елементарно владати умећем свирања на клавиру. Стога је Адорно праксу четвороручног свирања одвајао од пуког фетишизма, управо због чињенице да сам потрошач контролише репродукцију, односно учествује у репродуктивном чину. То није случај са копијама слика, али ни са музичком репродукцијом нашег времена. За разлику од пасивних слушалаца радија, грамофона и каснијих репродуктивних уређаја, конзумент транскрипција мора да поседује одређен ниво музичког знања и уметничке посвећености да би остварио поновни чин извођења.

Интересантно је да су прераде за клавирски дуо биле штампане у великим тиражима и дуго након проналаска радија и грамофона. Један од разлога свакако лежи у установљеним друштвеним навикама и нормама грађанске класе. Са аспекта друштвених односа, свирање овог инструмента представљало је атрибут припадности буржоаској класи. Други разлог представља чињеница да су се на раним плочама могле снимати само кратке композиције.

Многи значајни музички ствараоци сведочили су о улози четвороручног свирања у свом образовању. Теодор Адорно је у време развоја радија и грамофона написао есеј *Vierhaendig, noch einmal*, у коме говори о свом искуству са транскрипцијама за клавирски дуо: “Музику, коју смо називали класичном, упознао сам као дете кроз четвороручно свирање. Било је мало тога од симфонијске и камерне литературе, што се у кући није изводило уз помоћ великих, истоветно увезаних зелених свезака.“⁷

Понекад је клавирски дуо као област инструменталног изражавања чинио саставни део еволутивног стваралачког процеса код композиција које су на крају обликоване у другом инструменталном виду. Углавном је сачувана и верзија за клавирски дуо, коју није правилно сматрати транскрипцијом у уобичајеном смислу те

⁷ Adorno, Theodor, *Essays on music*, Berkeley, University of California Press, 2002, 760.

речи. Она није настала после стварања коначног облика оригиналне композиције, него је користила или као средство или као један од могућих исходишта у поступку креирања. Ова појава је посебно упечатљива у опусу Јоханеса Брамса.

Први Брамсов клавирски концерт настао је од сонате за два клавира, која је заправо настала од скице за симфонију. Нацрт симфоније је први пут поменут у писму Шуману у јануару 1854. године. У том тренутку, први став је већ био завршен, док су други и трећи став били у контурама. Међутим, прва Брамсова симфонија је настала тек двадесетак година касније, када је аутор у потпуности развио стваралачку индивидуалност и стекао зрелост и самопоуздање у владању оркестарским ткивом. Први знаци обесхарабрености у погледу стварања симфонијског опуса потичу управо из 1854. године, када је упечатљив утисак на младог Брамса оставило извођење Девете Бетовенове симфоније. Према Калбеку, први став симфоније му се учинио као „музичка корелација Шуманове катастрофе“, који је месец дана раније покушао самоубиство.⁸ Стога је одлучио да обресе симфоније преточи у сонату за два клавира, медијум у коме је осећао потпуну стваралачку слободу и сигурност. Специфичност клавирског дуа као ансамбла створила је идиом за изражавање његових оркестарских мисли.

Соната за два клавира завршена је у пролеће 1854. године. Премијерно су га извели Брамс и Клара Шуман у Клемсу. Међутим, композитор није био задовољан, сматрајући да је материјал, који је изворно био намењен оркестарском медијуму, неадекватно озвучен у сфери клавирског дуа. Грим, који је након Брамса и Дитриха изводио сонату са Кларом Шуман, предлагао је форму клавирског концерта. Тако је настао Први клавирски концерт, чији су *Maestoso* и *Adagio* пренети из дела за клавирски дуо у незнатно измењеном облику. Скерцо из сонате за два клавира је изостављен, али га је касније Брамс искористио у Немачком реквијему.

Комплексна музичка идеја је доживела метаморфозу од симфонијских скица до партитуре клавирског концерта, у којој је пресудну еволутивну улогу одиграло дело за клавирски дуо. На сродан начин је Соната за два клавира *f-moll* представљала средишњи еволутивни простор у развоју дела намењеног гудачком ансамблу до клавирског квинтета. Композиција је настала 1862. године као дело за две виолине, виолу и два виолончела. Брамс је већ током проба увидео многе недостатке партитуре,

⁸ Kalbeck, Max, *Johannes Brahms*, Deutsche Brahms Gesellschaft, Berlin, 1908.

коју је ускоро спалио, па дело никада у изворном виду није ни изведено. Међутим, дело је почетком 1864. године прерађено у сонату за два клавира, коју су премијерно извели Брамс и Таузиг. Међутим, Клара Шуман је подстакла Брамса на нова истраживања, па је уследила и коначна верзија за клавирски квинтет, уобличена у лето исте године.

Едвин Еванс, у књизи *Handbook to the Pianoforte Works of Johannes Brahms* означава целокупни први период стварања клавирских дела као „симфонијски“, због упечатљивог оркестарског карактера.⁹ Чини се да је композитор издвајао музичке линије из симфонијског медијума, преточивши их потом у познати клавирски тонски спектар.

⁹ Evans, Edwin, *Handbook to the Pianoforte Works of Johannes Brahms*, William Reeves, London, 1912.

3.2. Начини употребе транскрипција за клавирски дуо у првој половини XX века

Транскрипције оркестарских композиција и других дела, која нису оригинално била намењена клавирском дуу, постале су стандардни део концертних репертоара ансамбала током прошлог века. Иако је постојао отпор критичара, који су сматрали да само оригинална дела имају оправдано место на концертној сцени, *The International Cyclopedia of Music and Musicians* у свом издању из далеке 1938. године истиче да уобичајен програм клавирског дуа обухвата значајан број транскрибованих композиција. Према овој публикацији, „предрасуде против извођења прерађених дела ишчезле су у светлу чињенице да су многе запостављене или неприступачне композиције поновно откривене путем транскрипција.“¹⁰

Значајан показатељ популарности транскрипција почетком XX века је преглед штампаних издања у овој области. Према истраживању музиколога и пијанисте Ханса Молденхауера (Hans Moldenhauer), број штампаних транскрибованих дела за клавирски дуо је током прве половине прошлог века био у константном порасту.¹¹ Издавачке куће су се трудиле да аранжмане прилагоде различитим извођачким нивоима, од почетника до професионалних музичара. Овај облик камерног свирања је очигледно још увек имао своје место у многим грађанским домовима, као и у образовним институцијама и на концертној сцени. У каталогу једне издавачке куће пише: „Популарност свирања у клавирском дуу достигла је такве размере, да је данас на располагању више литературе за овај састав него икада пре. Поред концертне сцене и радијских студија, где многи одлични професионални ансамбли наступају свакодневно, интересовање за овај састав се усталило и у домовима и школама.“¹²

Клавирски дуо Еплтон и Филд (Appleton and Field) изнео је у чланку *Is There a Two-Piano Dilemma Today* ставове о питању извођења прерада за клавирски дуо.¹³ Они истичу да користе транскрипције на својим концертима, али не сувише често, јер мало оваквих остварења „има *raison d'être*“. Ова врста дела има „стратешко место на

¹⁰ *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, Dodd Mead, 1938, 2609.

¹¹ Moldenhauer, Hans, *Duo Pianism*, Chicago, Chicago Musical College Press, 1950, 161.

¹² *A Catalog of Two-Piano Music*, J. Fischer & Bro., New York, 1948.

¹³ Appleton, Field, *Is There a Two-Piano Dilemma Today*, *Musical Courier*, 1947.

програмима, у зависности од врсте публике.“ Иако превасходно инсистирају на извођењу оригиналних дела за клавирски дуо, не сматрају да су прераде саме по себи лоша појава. Као пример изузетних уметничких остварења у овој области, истичу дела великог француског композитора Мориса Равела, као и композиције Листа и Бузонија. Ипак, становишта су да и оваква ремек-дела не представљају коначни циљ камерног музицирања, као „што и транскрипције истих композитора за један клавир не представљају коначан циљ соло пијанизма.“

Клавирски дуо Бартлет и Робертсон (Bartlett and Robertson) је такође користио прераде симфонијских дела, али је избегавао композиције чији је израз био превасходно заснован на разноврсности оркестарских боја, попут дела Чајковског и Римски-Корсакова. Сматрали су да је опус Јохана Себастијана Баха најподеснији за трансфер у медијум клавирског дуа.

Вера Бродски (Vera Brodsky), која је почетком прошлог века предала клавирски дуо на водећим америчким школама Juilliard School of Music у Њујорку и Curtis Institute у Филаделфији, сматрала је неприхватљивом контроверзу која је настала у музичкој јавности по питању присуства транскрипција на концертном подијуму. Истицала је да се не сме заборавити да су велики композитори попут Баха, Бетовена, Моцарта и Брамса уздигли праксу транскрибовања у уметничку сферу и да је медијум клавирског дуа најподеснији за интерпретацију прерада. Од савремених композитора њеног доба, наводила је изузетну вредност остварења Мориса Равела.¹⁴

Дуо Витмор и Лоу (Whittemore and Lowe) замерао је критичарима да по правилу одбацују сваку помисао о извођењу прерађених дела, а да нико од њих није направио детаљну, озбиљну и конструктивну анализу проблема и могућих решења у погледу репертоара за клавирски дуо. Сматрали су да су постављена двострука мерила, јер музичка критика прве половине XX века није замерала присуство изузетне транскрипције клавирских *Слика са изложбе* Модеста Мусоргског на симфонијским концертима, коју је у оркестарску сферу пренео Равел.¹⁵

Поред концертног подијума, транскрипције за клавирски дуо су нашле током прошлог века конкретну примену у многим случајевима када је, из економских или

¹⁴ *The MacMillan Encyclopedia of Music and Musicians*, 1938, 1904.

¹⁵ Moldenhauer, Hans, *Duo Pianism*, Chicago, Chicago Musical College Press, 1950, 234.

других разлога, употреба оркестра била онемогућена. Такав је био случај са многим балетским трупима или оперским студијима. Балетска трупа Мије Славенске је стално наступала са клавирским дуом који су чинили Хенриета Пелта (Henrietta Pelta) и Џозеф Бериш (Joseph Varish). Не само да је замена оркестра клавирским дуом омогућавала у финансијском погледу сâмо постојање балетског ансамбла, него је тиме било могуће организовати далеко више проба. Играчи су истицали да квалитет клавирског тона и његова јасна артикулација доприносе ритмичкој прецизности телесног покрета. Понекад се дешавало да окупљање оркестарског ансамбла буде онемогућено услед различитих околности, па су се вокално-инструментална дела изводила уз примену транскрипција за клавирски дуо. Њујоршка премијера опере Курта Вајла *Down in the Valley* остварена је управо на тај начин. Забележено је да су поједини ораторијуми Баха и Хендла такође извођени употребом транскрибованог материјала за клавирски дуо.

Интересантно је да су поједини композитори у првој половини XX века стварали балетску музику управо у медијуму клавирског дуа, уместо у уобичајеној оркестарској сфери. Валингфорд Ригер (Wallingford Riegger) је компоновао *New Dance* за чувену балерину Дорис Хамфри (Doris Humphrey) као дело за клавир четвороручно. Касније је аутор прерадио композицију за два клавира, која је у концертном облику премијерно изведена у Карнеги холу од стране дуа Лубошуц-Неменов (Luboshutz and Nemenoff). Овај клавирски дуо је сматрао примену ансамбла, односно транскрипција у оквиру позоришта, балета и опере потпуно оправданом и логичном. Истицали су да ова врста камерног састава има неограничене тонске могућности и да је по звучности и боји блиска оркестарском начину мишљења.¹⁶

Постепено се усталила пракса употребе транскрипција за клавирски дуо у свим случајевима када употреба оркестра није била могућа. На иницијативу Арнолда Шенберга, у Бечу је 1918. основано Друштво за приватно музичко извођење (*Verein fuer musikalische Privatauffuehrung*). У његовом оквиру, извођена су дела од Штрауса и Малера до савремених композитора за узак круг одабране публике. Како друштво није имало оркестар на располагању, бројна оркестарска дела су извођена у облику прерада за клавирски дуо. Албан Берг је истицао да „...неопходност постаје врлина. Предност овог начина компоновања лежи у концертном извођењу транскрипција. Како се не ради о замени за оркестар, него о реаранжирању оркестарског дела за клавир које би требало

¹⁶ Luboshutz, Nemenoff, *The Art of Piano Ensemble, The Etude*, 1941.

ценити и заправо слушати као независно дело и као клавирску композицију, сви карактеристични квалитети и посебности клавира су употребљени. Дешава се да се у овој репродукцији оркестарске музике, уз различити тонски квалитет, скоро ништа не губи.“ Значајан део репертоара друштва био је посвећен транскрипцијама француске симфонијске музике, попут Дебисијевих дела *Море* и *Три оркестарска ноктурна*.

Примена транскрипција за клавирски дуо у образовању музичких уметника, установљена током XIX века, настављена је и у наредном столећу. О томе говори и Берил Рубинштајн (Beryl Rubinstein), амерички композитор прошлог века. Он је оспоравао аутохтоност клавирског дуа као камерног ансамбла, али је истицао улогу транскрипција за овај састав у педагошком смислу: „Не верујем да је клавирски дуо основни вид ансамбла. Ово веровање је условљено чињеницом да су му велики композитори, од Бетовена до данас, поклањали сразмерно мало пажње. Њихови разлози за то што нису више писали за клавирски дуо нису у потпуности јасни, али је могуће претпоставити да су сматрали да инструмент толико савршен сам по себи није захтевао проширивање, и да их је одвратио недостатак тонске разноврсности два клавира. Ипак, клавирски дуо је без дилеме велика благодет за студирање и анализу музичке литературе.“¹⁷

Наведени начини примене клавирског дуа, допринели су да транскрипције за овај ансамбл опстану у дугом периоду током прошлог века, када су их из дневних боравака полако истиснули радио и грамофон. У данашње време, поменути облици практичне примене ансамбла замењени су употребом дигиталних записа, па су транскрипције опстале превасходно на концертним подијумима захваљујући изузетном квалитету, концертној атрактивности, историјском значају, односно као незаобилазно средство у образовању пијаниста и музичара уопште.

¹⁷ Moldenhauer, Hans, *Duo Pianism*, Chicago, Chicago Musical College Press, 1950, 260.

4. Историјски оквир

4.1. Преглед француске литературе за клавирски дуо на прелазу из XIX у XX век

Француска литература на прелазу из XIX у XX век обухвата веома значајна оригинална и транскрибована дела за клавирски дуо. Посебна улога ансамбла у културној демократизацији у XIX веку и нове примене ове врсте камерног састава у наредном веку, које су разматране у претходним поглављима, у потпуности су обухватили и француску културну средину. Француска музичка сцена је на прелазу два века представљала изузетно вибрантно композиторско подручје. Појава импресионизма и делатност Руског балета, који је око себе окупио велика стваралачка имена, представљали су главне импулсе за обликовање значајних оригиналних и прерађених дела за клавирски дуо.

Доминантне стваралачке фигуре овог периода су Клод Дебиси и Морис Равел. Њиховом опусу претходило је стваралаштво значајних композитора друге половине XIX века. Камиј Сен-Санс је створио значајно дело за два клавира *Варијације на Бетовенову тему* и транскрипцију оркестарске композиције *Danse macabre*. На упечатљив начин је користио ансамбл у *Карневалу животиња*. У остала дела спадају *Полонеза*, *Скерцо*, *Арански каприс*, *Дуетино*, *Успаванка*, *Pas Redoublé* и *Feuillet d'Album*. Емануел Шабрије је написао оригинално дело за два клавира *Три романтична валцера* и транскрипцију оркестарске композиције *España*. Из његовог пера су потекла и два оригинална дела за клавир четвороручно *Cortège Burlesque* и *Souvenirs de Munich*. У позната остварења из овог периода спадају и оригинална дела Габријела Фореа, *Фантазија* за два клавира, као и свита *Dolly* и *Souvenirs de Bayreuth* за клавир четвороручно.

Клод Дебиси је написао транскрипције два своја значајна симфонијска дела за клавирски дуо: *Прелид за поподне једног фауна* (два клавира) и *Море* (клавир четвороручно). *Прелид за поподне једног фауна* написан је 1894. године, а штампан годину дана касније. Композиторова транскрипција за два клавира објављена је 1895.

године. Поема *Море* настала је 1905. године. Друга, прерађена верзија обликована је 1909. године. Прераду за клавир четвороручно, Дебиси је почео да пише када је издавачу послао првобитну оркестарску верзију 1905. године. Оркестарски текст и клавирска обрада су издате готово у исто време. Међутим, за разлику од оркестарске партитуре, прерада за клавирски дуо није прерађена 1909. године. Транскрипција за дуо има више сличности са оркестарским аутографом, него са првим оркестарским издањем, које садржи неколико измена начињених у последњем тренутку.

На репертоару клавирских дуа далеко су чешћа Дебисијева оригинална дела *En blanc et noir* за два клавира, као и *Мала свита* и *Шест античких епиграфа* за клавир четвороручно. *Мала свита* је настала исте године када и клавирске *Две арабеске*, и показује утицаје лирске опере Маснеа и Гуноа. На изванредан начин, сведеношћу форме и прегледношћу фактуре, дело представља својеврстан омаж Купрену и Рамоу. Дебиси је написао и рано дело за два клавира *Lindaraja*, које није на висини других композиција за овај ансамбл.

Интересантно је да је транскрипцију *Прелида за поподне једног фауна* за клавир четвороручно написао и Равел. Од дела за клавирски дуо позната су и рана Дебисијева дела *Symphonie en si*, *Bacchus* и *Marche ecossaise sur une theme populaire*, сва написана само као скице за оркестрацију. Иако ове композиције нису од посебне уметничке вредности, ипак на изванредан начин сведоче о употреби клавирског дуа као средства у стваралачком поступку.

Морис Равел је углавном стварао паралелно у пијанистичком и оркестарском тонском простору. У композиције, које постоје у ауторовим верзијама за клавирски дуо и оркестар, спадају: *Моја мајка гуска*, *Болеро*, *Фанфаре* за балет *L'eventail de Jeanne* (све за клавир четвороручно), *Шпанска ратсодија* (клавир четвороручно или два клавира) и *La Valse* (два клавира). У посебну групу спадају концертантна дела *Интродукција и АLEGRO* за харфу и оркестар и клавирски концерти, које је Равел такође прерадио за два клавира¹⁸. Свита *Моја мајка гуска* је једина оригинално написана композиција за клавирски дуо, која је касније оркестрирана. Стваралачки поступак других оркестарских дела открива значајну улогу пијанистичког медијума као средства, па су се углавном у јавности истовремено појављивале верзије за оркестар и клавирски

¹⁸ Издавачка кућа Durand издала је верзију Клавирског концерта G-dur у Гарбановој транскрипцији, иако је Равел прерадио дело за два клавира 1932. године.

дуо. Арби Оренстин (Arbie Orenstein) у књизи о Морису Равелу тврди: „Увертира за *Шехерезаду*, *Шпанска рапсодија*, *Дафнис и Кло*, *La Valse*, *Фанфаре* за балет *L'eventail de Jeanne*, *Болеро* и клавирски концерти су сви, уз вероватни изузетак Болера, најпре написани за клавир, па онда оркестрирани“¹⁹

Велики подстицај музичком стваралаштву у Француској почетком XX века дала је делатност Руског балета Сергеја Дјагиљева. Труппа је сарађивала са Дебисијем, Равелом, Сатијем, Стравинским, Пуланком, Мијоом и другим композиторима. Из ове сарадње потекао је и чувени балет *Парада* Ерика Сатија, који је аутор написао и у облику за клавирски дуо. У његова оригинална дела за четири руке спадају *Три комада у облику крушке* (инспирација за *Параду*), *La Belle Excentrique*, *En Habit de Cheval*, *Aperçus Désagréables* и *Trois Petites Pièces Montées*. Балети Игора Стравинског, које је аутор написао и за клавирски дуо, могу се на изванредан начин сматрати делом француске литературе. Настали су делатношћу Руског балета у Паризу у сарадњи са многим француским уметницима, а прво извођење је такође везано за „град светлости“.²⁰ Сам Стравински је значајан период провео у Француској и постао коначно њен држављанин. Његове балетске транскрипције спадају у врхунска дела за клавирски дуо и изузетно је значајно сагледати њихову интерпретативну анализу. Ерик Волтер Вајт (Eric Walter White) у књизи *Stravinsky, The Composer and his Works* пише: „Иако (Стравински) фактички није постао француски држављанин све до 1934. године, његова повезаност са Француском је била дуготрајна, тако да је до краја двадесетих година сматран за једну од водећих музичких личности у земљи. Како је седиште Руског балета било у Паризу или Монте Карлу, може се сматрати да су његове поруџбине од Дјагиљева долазиле из Француске. Коначно, *Жар-птица*, *Петрушка*, *Посвећење пролећа*, *Славуј*, *Пулчинела*, *Мавра*, *Свадба* и *Oedipus rex* су сви редом доживели премијерна извођења у Паризу.“²¹

Касније је у француском културном простору веома утицајна постала група композитора *Les Six*. Од њених чланова, најзначајнији опус за клавирски дуо оставили су Пуланк и Мијо, који су такође сарађивали са Руским балетом. Поред њих, Жермен Тајфер је написала *Концерт за два клавира* и свиту *Jeux de plein air*. Пуланк је написао кратку *Сонату за клавир четвороручно* и много значајнија дела за два клавира:

¹⁹ Arbie Orenstein, *Ravel: man and musician*, Dover, New York, 1991, 136.

²⁰ Трећи став најзначајнијег дела Клода Дебисија за два клавира, *Црно – бело*, посвећен је управо Стравинском („à mon ami Igor Strawinsky”)

²¹ White, Eric Walter, *Stravinsky, The Composer and his Works*, University of California Press, 1980, 98.

Концерт, Сонату, Капричо, Елегију и транскрипцију филмске музике L'embarquement pour Cythère. Даријус Мијо је најпознатији по свити за два клавира Scaramouche и транскрипцији оркестарског дела Le bœuf sur le toit. Остала дела за клавирски дуо су: Infantines, La libertadora, Les songes, Le bal martiniquais, Carnaval à la Nouvelle-Orléans, Kentuckiana, divertissement sur 20 airs du Kentucky и Six danses en trois mouvements.

У наставку следи преглед дела француске литературе за клавирски дуо на прелазу из XIX у XX век, која су у раду анализирана са интерпретативног становишта. Многе композиције су настале као резултат интересантних стваралачких процеса, у којима су се преплитали различити инструментални медијуми.

4.2. Историјски контекст анализираних дела

4.2.1. Оригинална дела

Емануел Шабрије: *Три романтична валцера*

Прва два валцера за два клавира написана су 1880. године. Последњи комад из циклуса довршен је 3. септембра 1883. године. Композицију, посвећену супруги Шабријеовог издавача, госпођи Костала (Costallat), премијерно су извели 15. децембра исте године аутор и Андре Месаже (André Messager).

Клод Дебиси је свирао *Три романтична валцера* са Полом Видалом (Paul Vidal) током боравка у Италији, након освојене награде *Prix de Rome*. Двојица уметника су дело извели Францу Листу 1886. године. Шеснаестогодишњи Морис Равел и Рикардо Вињес (Ricardo Viñes) су 1893. године свирали композицију сâмом Шабријеу, који им је давао интерпретативна упутства. Франсис Пуланк је такође изводио *Три романтична валцера*, у дуу са Андре Месажеом.

Шабријеово дело за два клавира наговештава хармонским језиком (употреба пентатонике и низова нонакорада) и обликом појединих фигурација елементе стила Дебисија и Равела. У раним клавирским делима Равела приметан је Шабријеов утицај у погледу употребе плесних форми и минијатура, утицаја шпанске традиције и лирских елемената. Сâм Равел је истицао да су ови утицаји били пресудни у обликовању *Паване за умрлу инфанткињу*.

Алфред Корто (Alfred Cortot) је прерадио *Три романтична валцера* за клавир четвороручно 1898. године. Оркестарска транскрипција настала је 1900. године, а аутор је Феликс Мотл (Felix Mottl).

Морис Равел: *Моја мајка гуска*

Свита *Моја мајка гуска* је једино оригинално Равелово дело за клавирски дуо, које је касније сам композитор оркестрирао. Овај поступак је интригантан у интерпретативном смислу и упућује пијанисте на анализу оркестарске партитуре у смислу откривања стваралачких намера и идеја, као и упоређивања начина музичког мишљења.

Оригинални облик дела за клавирски дуо настао је од 1908. до априла 1910. године. Посвећен је деци Равелових пријатеља, брачног пара Годабски. Међутим, они су били сувише мали (седам и девет година) да би премијерно извели композицију у сали Гаво. Двоје друге деце, Jeanne Leleu и Genevieve Durony, први су извели свиту 20. априла 1910. године. Ускоро је настала и транскрипција за симфонијски оркестар (1911. године). На основу поруџбине Жака Рушеа (Jacques Rouché), обликована је нова, балетска верзија. Поред пет оригиналних ставова, Равел је додао и два нова, *Prélude* и *Danse de Rouet*, као и четири интерлудијума. Балет је први пут изведен 28. јануара 1912. године у *Theatre des Arts* у Паризу.

Свита обухвата пет ставова: *Pavane de la Belle au bois dormant*, *Petit Poucet*, *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodes*, *Les entretiens de la Belle et de la Bête* и *Le jardin féérique*. Сви ставови, изузев првог и последњег, имају у поднаслову кратак илустративни текст.

Први став је лагана павана од свега двадесет тактова. *Petit Poucet* као инспирацију има причу о деци сиромашног дрвосече изгубљеној у шуми, коју је написао Charles Perrault далеке 1697. године. Познат је по мотиву птица, који у оркестарској транскрипцији изводе виолина, пиколо и флаута. Трећи став *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodes* заснован је на причи коју је написала Marie-Catherine, Countess of Aulnoy (умрла 1705. године). Равел је изјављивао да пентатоника и други источњачки елементи потичу од јаванске музике. Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) аутор је приче која је инспирисала комад *Les entretiens de la Belle et de la Bête*. Став је заснован на две теме, теми Лепотице у облику валцера и теми Звери у дубоком регистру контрафагота у оркестарској партитури. *Le jardin féérique* нема илустративни текст у поднаслову. Почиње карактером свечане сарабанде. Постепеном градацијом до

краја комада, остварен је грандиозан фанфарни врхунац са упечатљивим глисандо покретом (харфа и челеста у оркестарској верзији).

Клод Дебиси: *Црно – бело*

Дело за два клавира *En blanc et noir* настало је након дугог непродуктивног периода великог француског композитора. Почетак Првог светског рата означио је и скоро годину дана без написане ноте за Клода Дебисија. Поред тога, полако је напредовала неумитна болест, која ће довести до његове смрти 1918. године. У писму пријатељу Роберу Годеу (Robert Godet) у јуну 1915. године истиче: „Компоновање је једина ствар коју могу да радим мање-више добро; понизно жалим своје стање латентне смрти. Сада, пишем као лудак, или неко ко ће умрети следећег јутра.“²²

Првобитни наслов композиције настале након дуге паузе био је *Caprices en blanc et noir*. Претходно, Дебиси је написао још једно оригинално дело за два клавира *Lindaraja*, које потиче из раног периода стварања и нема велику уметничку вредност. Ансамбл два клавира му је био познат из транскрипције сопствене поеме *Прелид за поподне једног фауна* и прераде Шуманових *Шест етида у форми канона*.

En blanc et noir се састоји од три става. Различитог су карактера, и сваки од њих има уводни текст, који говори о пореклу инспирације. Први ја заснован на кратком одломку из либрета за Гуноову оперу *Ромео и Јулија*, који иронично указује на мушкарце који су остали по страни од *danse macabre* бојних поља. Други одликује ратна тематика и посвећен је успомени на поручника Жака Шарлоа (Jacques Charlot), убијеног 3. марта 1915. године. У поднаслову става наведени су стихови Вијонове (Villon) *Баладе против непријатеља Француске*. Дочарани су атмосфера битке, ратне трубе и покличи. Лутерански корал симболизује немачку армију. Композитор је у неколико писама изражавао задовољство овим комадом и више пута га је брижљиво прерађивао. Финални комад је *Scherzando* сасвим различитог карактера. Инспирисан је старом песмом Шарла д'Орлеана (Charles d'Orléans), коју је Дебиси у свом опусу већ користио.

²² Vallas, Leon, *Claude Debussy: His Life and Works*, Vallas Press, 2008, 255.

Клод Дебиси: *Шест античких епиграфа*

Ово значајно дело за клавирски дуо има интересантну генезу. Pierre Louys је 1894. године објавио књигу еротске прозе *Chansons de Bilitis*, тврдећи да је у питању превод недавно откривених дела непознате песникиње Билитис. У предговору је чак изнео њену биографију и навео измишљено име немачког археолога који је открио гроб песникиње са инскрипцијама песама. Збирка песама је била подељена у три дела, описујући три етапе у животном путу Билитис. Последње поглавље је садржало три епитафа са саркофага у коме је почивала. Pierre Louys је понудио Дебисију да напише музику за представљање песама публици 7. фебруара 1901. године. Тако је настало дванаест *Chansons de Bilitis*, написаних за две флауте, две харфе и челесту. Партитура и штим челесте нису сачувани.

Питање је да ли је Дебиси сачувао партитуру и користио је у ре-креирању *Chansons de Bilitis* у облику *Шест античких епиграфа* за клавирски дуо, компонованих у јулу 1914. године. Комади имају следеће програмске наслове:

1. *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été*
2. *Pour un tombeau sans nom*
3. *Pour que la nuit soit propice*
4. *Pour la danseuse aux crotales*
5. *Pour l'Egyptienne*
6. *Pour remercier la pluie au matin*

Изворних 150 тактова обogaћено је новим материјалом, тако да нови комади обухватају 272 такта. Додати материјал је веома уметно уметнут у постојећи. Интересантно је да је у хармонском погледу стари материјал изразито модалан, за разлику од касније написаног. Дебиси је у исто време писао клавирске *Прелиде*, у којима је често користио модални језик. Циклус комада је ревидиран и послат издавачима почетком 1915. године. Исте године је објављена и Дебисијева верзија за соло клавир.

Постојали су планови да се дело оркестрира. Поједини елементи фактуре упућују на изворну инструментацију флауте или харфе. Циклус је тематски уобличен појавом материјала почетног комада на крају последњег.

Франсис Пуланк: *Соната за два клавира*

Пуланк је 1918. године написао троставачну *Сонату за клавир четвороручно или два клавира*, а 1932. године *Концерт за два клавира*. Четвороставачна *Соната за два клавира* настала је 1953. године и посвећена је америчком клавирском дуу који су чинили Артур Скот и Роберт Физдејл (*Arthur Gold and Robert Fizdale*). Пуланк их је популарно звао „les boys“, а у посвети је написао „avec autant d’amitié que d’admiration“.

Ставови сонате су: *Prologue: Extremement lent et calme, Allegro molto, Andante lirico* и *Epilogue: Allegro giocoso*.

Сâм композитор је, упознавајући америчку публику са делом, написао: „Почео сам са ставом *Andante*, знајући унапред архитектонику целе композиције. За мене, овај *Andante* је сâмо срце дела, дубоки лирски излив. Налазећи понекад инспирацију у својим хорским делима, местимично сам тежио великој чистоћи линије. Први став није замишљен као у класичној сонати, него као прави пролог. Друга тема, *animé*, је превасходно ритмичка прогресија обликована као оквир за мелодијски лиризам (*extrêmement lent* у Це-дуру), који чини средњи део. *Allegro molto* је скерцо, чија највећа занимљивост лежи у средишњем одсеку *extraordinairement paisible*. *Epilogue* није финале у правом смислу те речи, него је рекапитулација остала три става, којој претходи свежа тема.“

„...Ово је клавир без претензија, прави клавир где сваки инструмент разговара са другим у савршеном разумевању без прекидања.“²³

²³ Poulenc, Francis, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, René Julliard, 1954.

4.2.2. Транскрипције

Морис Равел: *Шпанска рапсодија*

Утицај шпанске музичке традиције у делима Мориса Равела потиче углавном од његове мајке. Она је одрасла у Мадриду, и често је сину током детињства певала народне песме и позоришне нумере којих се сећала из своје младости. Иако је Равелово порекло везано за Баскију, *Шпанска рапсодија* је инспирисана андалузијском традицијом. То је прво од три оркестарска дела, после кога су настали Валцер (*La Valse*) и *Болеро* (уз балет *Дафнис и Клое*). Равел је често истицао своје дивљење према оркестарским делима Шабријеа и Римски-Корсакова, који су такође били инспирисани шпанском традицијом. Поједини музиколози, међутим, сматрају рапсодију блиску де Фаљином стваралаштву.²⁴

Равел је почео писање дела у лето 1907. године, надајући се да ће га завршити пре почетка концертне сезоне у јесен. Имао је сазнање да и Клод Дебиси ствара оркестарско дело по шпанским мотивима (*Iberia*). Додатни притисак је потицао од музичке критике, која га је оптуживала за плагирање Дебисијевих идеја, па је свакако настојао да први уобличи дело сродне природе. Сматрајући је да није у стању да буде у потпуности концентрисан на значајан оркестарски подухват у париском стану, који је делио са родитељима и братом Едуаром, прихватио је позив породице Годабски, и преселио се на њихову јахту. У самоћи пловила, кога је делио само са капетаном, успео је да доврши свиту за свега месец дана. Дело је најпре обликовано у варијанти за клавирски дуо, коју је могуће свирати четвороручно или на једном или на два клавира. Први пут су је извели композитор и Рикардо Вињес у октобру 1907. године.

Коначна инструментација оркестарске партитуре довршена је, према аутографу, 1. фебруара 1908. године. Међутим, на основу писма Ралфу Вон Вилијамсу (Ralph Vaughan Williams) од 3. марта исте године, изгледа да је она у потпуности била готова непосредно пред премијеру.²⁵ *Шпанска рапсодија* је пример дела оригинално

²⁴ Burnett, James, *Ravel*, London, Omnibus Press, 1987, 53.

²⁵ Lee, Douglas A., *Masterworks of 20th Century Music*, Routledge, New York, 2002, 319.

замишљеног за оркестар, које је музичка јавност најпре упознала путем медијума клавирског дуа.

Композиција је оспорована због недостатка формалне заокружености, превелике педантности и прорачунатости, али је од самог почетка истицана вредност тонског обликовања и инструментације. Дело је било срдечно прихваћено на премијерном извођењу 15. марта 1908. године, када га је извео Orchestre Colonne на челу са диригентом Едуаром Колоном. Ипак, конзервативнија публика у првим редовима није била одушевљена. Млади композитор Флоран Шмит (Florent Schmitt), добитник награде *Prix de Rome* 1900. године, узвикнуо је са галерије: „Још једном, за оне доле који не разумеју!“²⁶

Шпанска рапсодија има четири става: *Prélude à la nuit*, *Malagueña*, *Habanera* и *Feria*, чије се јединство огледа преваходно у естетском домену. Дело се уобичајено дефинише као свита, с обзиром да се сви ставови осим *Прелида* заснивају на шпанским играчким елементима. Први став почиње мотивом четири силазна тона који изводе виолине и виоле са сордином. Идентичан мотив јавља се у другом и четвртном ставу. Кратка фраза поверена кларинету, поново је присутна у финалном ставу. Неумитан покрет почетног мотива бива прекинут двама каденцама, од којих прву изводе кларинети, а другу фаготи. Ноћна атмосфера обликована је у динамичком дијапазону од *pppp* до *mf*.

Трећи став, *Habanera*, настао је још 1895. године као први став двоставачне свите *Sites auriculaires* за два клавира, па је овом приликом написана инструментација. Равел је у наслову оркестарске партитуре *Шпанске рапсодије* назначио овај датум, вероватно да би нагласио хронолошко првенство у односу на *Вече у Гранади* Клода Дебисија.

У погледу играчког импулса и нерва, посебно су упечатљиви *Malagueña*, која је на премијери дела била изведена на бис, и завршни став *Feria*. Овај став контрастира претходним по свом обиму (скоро као претходна три заједно) и турбулентном карактеру, који доводи до великог оркестарског климакса. Троделног је облика, при чему су први и последњи одсек импулсивни, а средњи је лагани интерлудијум карактеристичан по употреби боје енглеског рога. Упркос смењивања оштро

²⁶ Goss, Madeleine, *Bolero*, Goss Press, 2008, 117.

контрастирајућих карактерних елемената, великих градација и глисанда, у сваком тренутку сачувана је чистоћа линије и прегледност фактуре.

4.2.2.1. Транскрипције дела насталих у сарадњи са Руским балетом у Паризу

Ерик Сати: *Парада*

Ерик Сати је компоновао музику за балет *Парада* током 1916. и 1917. године, као део продукције Руског балета Сергеја Дјагиљева. Сценарио је написао Жан Кокто, а сценографију и костиме Пабло Пикасо. Балет је премијерно изведен 18. маја 1917. године. Оркестарска партитура издата је исте године. Сати је написао и транскрипцију за клавир четвороручно, која се појавила у исто време када и оригинални облик дела. Интересантно је да је прва верзија дела за клавир изведена још 1916. године.

Инспирација за балет потиче од оригиналног дела за клавир четвороручно, Сатијева *Три комада у облику крушке*. Наиме, Кокто је чуо композицију на једном концерту и добио идеју о писању балетског сценарија. Сатију се идеја допала, али је одбио да се у балету користи музика коју је раније писао. Тако је настала потпуно нова музичка партитура, која обухвата шест ставова:

1. *Prelude du Rideau Rouge*
2. *Prestidigitateur Chinois*
3. *Petite Fille Americaine*
4. *Rag-Time du Paquebot*
5. *Acrobates*
6. *Suite au Prelude du Rideau Rouge*

Кокто је у жеку рата више пута одлазио на линију фронта у Белгију и враћао се у Париз, како би учествовао у припреми балета. *Парада* је означила прву сарадњу Сатија и Пикаса, чији су кубистички картонски костими битно обликовали сведени играчки покрет. Оркестар обухвата неколико неуобичајених инструмената, попут писаће машине, сирене и боца за млеко. Они су додати од стране Коктоа, који је прижељкивао скандал који је изазвало *Посвећење пролећа*. Балет је одбачен од публике, али је добио одличне критике.

Овај реалистични балет представља три групе циркуских уметника који покушавају да привуку публику у свој шатор. Револуционарност балета се огледа превасходно у увођењу обичне уличне забаве у елитистички простор. Рег-тајм из овог дела касније је прерађен за клавир соло и постао веома популаран.

Игор Стравински: *Посвећење пролећа*

Премијера овог балета у продукцији Руског балета 28. маја 1913. године у Паризу изазвала је један од највећих скандала у историји. Тек је прво независно оркестарско извођење у августу 1914. године довело до прихватања великих новина у погледу ритмичке фактуре и тонских ефеката. *Посвећење пролећа* је променило начин поимања ритма у музици, како је написао Оливије Месијан.²⁷

Два балета писана за Руски балет, *Петрушка* и *Посвећење пролећа*, композитор је прерадио за клавир четвороручно. Уз осам лаких комада оригинално писаних за клавирски дуо (насталих 1915. и 1917. године), ове транскрипције представљају цео опус намењен једном клавиру у четири руке. За два клавира написао је *Концерт*, *Сонату* и рани *Валцер цвећа*.

Петрушка је прерађен два пута: три става су обрађена 1921. године за клавир соло на захтев Артура Рубинштајна, а 1946. године је транскрибована комплетна ревидирана партитура балета. Транскрипција за клавирски дуо *Посвећења пролећа* написана је 1912. године и издата годину дана касније. Посвећена је Мисији Серт (Misia Sert), као и Равелов *La Valse*. Дебиси и Стравински су свирали верзију за клавирски дуо у уском кругу пријатеља. Транскрипција је прихваћена као један од облика дела, намењен представљању у затвореним круговима слушалаца и на пробама плесача. Прерађена је 1946. године у периоду ревидирања ранијих композиција, и обично се на концертном подијуму изводи у том облику. У новој верзији су уклоњене

²⁷ Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992), Tome II*, Paris, Alphonse Leduc, 1995.

неке ознаке које упућују на везу музике са сценским током, у настојању да се од композиције створи независни музички објекат.

Морис Равел: *Валцер (La Valse)*²⁸

La Valse је довршен у оркестарском облику у пролеће 1920. године. Исте године настале су и Равелове транскрипције за соло клавир и клавирски дуо (четвороручно на два клавира). Интересантно је да је композиција издата најпре у облику клавирских прерада (1920. године), а тек годину дана касније као оркестарска партитура.

Период компоновања овог дела трајао је са прекидима чак четрнаест година. Равел је почео рад на њему 1906. године, осмишљавајући га као омаж Рихарду Штраусу. Око 1914. године, намеравао је да композицију обликује као симфонијску поему под називом *Wien*. Први светски рат је прекинуо стваралачки процес, да би се 1919. године појавио коначни наслов, уз одредницу „кореографска поема“. Нови наслов је потекао из разговора са Сергејом Дјагиљевим и плановима да дело буде део репертоара Руског балета у лето 1920. године. Није у потпуности јасно да ли је дело званично поручено од стране Балета. Франсис Пуланк и Игор Стравински су присуствовали тренутку када су Равел и Марсел Мајер (Marcel Mayer) извели Дјагиљеву дело у транскрипцији за клавирски дуо. Пуланк је записао да је Дјагиљев изјавио: „Равел, ово је ремек-дело, али није балет. Ово је портрет балета.“ Сарадња никада није остварена, мада је касније чувена балерина Ида Рубинштајн изводила *La Valse*. Ипак, дело је данас присутно на сцени преваходно као независно инструментално дело у сва три облика (оркестар, соло клавир, клавирски дуо).

На самом почетку партитуре, налази се кратак литерарни текст који описује дворану пуну плесача и царски двор око 1855. године. Композиција се састоји од два велика одсека. У првом се, након интродукције излаже осам тема у карактеру валцера. Уводни део одликују тремола, представљајући облаке из текста у поднаслову, кроз која

²⁸ У нашим музичким круговима је углавном у употреби оригинални француски назив композиције, тако да ће исти бити коришћен и у овом раду.

се полако пробијају звуци валцера. Између tutti наступа у првом делу композиције, обликоване су кратке епизоде разноврсне инструментације. Други одсек поново представља теме првог дела, при чему су осмишљена два велика оркестарска врхунца и кода. Поједини музиколози називају дело, као и *Болеро*, „студијом крешенда“.²⁹ Изузетном инструментацијом, балансом облика, ритмичким и метричким варијацијама, оригиналношћу тема, Равел је створио ремек-дело, показавши да „валцер није само ритам, него и стил“.³⁰

Дело је касније тумачено на разноврсне програмске начине и изазвало разноврсне културне и политичке импликације (емоционални одраз ратних дешавања, распад буржоаског друштва, посмртни марш безбрижне епохе краја претходног и почетка XX века). Равел је 1924. године написао: „Неки су видели у овом комаду израз трагичног, неки су рекли да оно представља крај Другог царства, а други да је то послератни Беч. Нису у праву.“

²⁹ Goss, Madeleine, *Bolero*, Goss Press, 2008, 188.

³⁰ Lee, Douglas A., *Masterworks of 20th Century Music*, Routledge, New York, 2002, 328.

5. Проблеми писања транскрипција за клавирски дуо

Средином XIX века постало је уобичајено да издавачи истовремено са партитуром публикују и прераду за клавирски дуо. Транскрипција је тиме постала својеврсно промотивно средство, са улогом да привуче публику на концертна извођења дела. Издавачке куће су имале стално запослене композиторе, који су прерађивали оркестарска, камерна и оперска дела. Најпознатији су били Теодор Кирхнер (Theodor Kirchner) и Хуго Улрих (Hugo Ulrich) за *Peters*, Роберт Келер (Robert Keller) за *Simrock* или Ото Сингер (Otto Singer) за *Universal*.

Постепено је растао број значајних композитора који су сами писали четвороручне верзије својих дела. Међу њима су Брамс, Менделсон, Чајковски, Сен-Санс, Шуман, Григ и Дворжак. Многи музиколози, диригенти и композитори, попут Землинског, Регера, Штрауса и Шенберга, у младости су зарађивали пишући транскрипције за познате издавачке куће. Тако је млади Брамс писао прераде оперских дела за издавача *Cranz*, под псеудонимом Г. В. Маркс (G.W. Marx). Истина, то је био заједнички псеудоним свих аранжера који су радили за ову кућу, тако да се не зна поуздано које је транскрипције урадио сам Брамс. Када је касније постао признати стваралац, Роберт Келер је имао задатак да за *Simrock* прерађује његова дела. Брамс је сматрао да су Келерове транскрипције сувише дословне, односно да је фактура густа и неподесна за четвороручно свирање. Стога је настојао да што више четвороручних прерада својих дела напише сам.

У основне недостатке транскрипција за клавирски дуо спадају транспоноване мелодијских линија у друге регистре, изостављање значајних детаља у погледу хармонског тока и вођења гласова, стављање у први план небитних структурних елемената и стално присутан проблем превођења оркестарских боја у клавирски звук. Прве критике транскрипција су везане за сам почетак њиховог стварања. Један од најчешће критикованих стваралаца транскрипција био је Карл Черни (Karl Czerny). Проблем са његовим прерадама Бетовенових симфонија био је, парадоксално, у превеликој верности оригиналном тексту. Наиме, Черни је настојао да укључи готово сваку инструменталну линију, иако је то често доводило до клавирске акустичке какофоније. На примеру његове транскрипције почетка *Прве симфоније*, уочава се

густа акордска структура у басу и удвојене линије у дисканту, што свакако нарушава баланс и деликатност оригиналне оркестарске фактуре.

Један од најзначајнијих аутора транскрипција био је Хуго Улрих, познат по прерадама Хајднових и Бетовенових симфонија. Уколико упоредимо његову верзију Прве Бетовенове симфоније са Чернијевом, уочавамо одсуство екстремних регистара и удвојених дувачких деоница. Фактура у доњем регистру је једноставнија и прегледнија. У намери да оствари прозачнији звук, користи у далеко мањој мери ознаке за употребу педала и агогичка померања. Ипак, приликом упоређивања ове две транскрипције, треба имати у виду и технички развој клавира, који је у Улрихово доба имао моћнији и разноврснији тон.

2 U. M. №. 88. Adagio molto. SECONDO. Arrangé par ULLRICH.
SIMPONIE.
BETHOVENS. Op. 21.
Ped. Ped. Ped. Ped.
Ten. Ten.
p. 112.
Allegro
Con brio.

U. M. №. 88. Adagio molto. PRIMO. Arrangé par ULLRICH.
SIMPONIE.
BETHOVENS. Op. 21.
Ped. Ped. Ped. Ped.
Ten. Ten.
p. 112.
Allegro
Con brio.

Бетовен - Черни : Симфонија бр.1 оп. 21, Adagio molto.Allegro con brio, Brandus, Paris, 1825.

I. SYMPHONIE.
Zwei Hornen von Strauss gewidmet.

Adagio molto (♩ = 60)

Secundo.

L. van Beethoven, Op. 21

Allegro con brio (♩ = 120)

I. SYMPHONIE.
Zwei Hornen von Strauss gewidmet.

Adagio molto (♩ = 60)

Primo.

L. van Beethoven, Op. 21

Allegro con brio (♩ = 120)

Бетовен - Улрих : Симфонија бр.1 оп. 21, Adagio molto. Allegro con brio, Peters, Leipzig, 1860.³¹

Тајна стварања успешне клавирске транскрипције је у истанчаном познавању могућности и разноврсности клавирског звука. Не постоји универзалан начин за дочаравање карактеристичних оркестарских елемената у оквиру клавирског медијума (дуге гудачке линије, педални тонови у контрабасима, разноликост дувачке артикулације, тремола гудачких инструмената, сонорни наступи лимених дувача).

Критичари су се углавном слагали да постоје композиције које се не могу успешно пренети у клавирску тонску сферу. То се превасходно односило на Бахова хорска дела. Хендлова дела су, услед изразитије хомофоне фактуре, сматрана за нијансу подеснијим. Силијус Доерти (Celius Dougherty), амерички композитор XX века, истицао је да су само композиције за велики извођачки апарат, попут оркестра, подесне за стварање верзија за клавирски дуо. По њему, нема смисла прерађивати дела за мање ансамбле, попут соло – песама или инструменталних дуа.³²

Хајднова и Моцартова дела су веома често прерађивана. Интересантно је да је у првој верзији транскрипције за клавир четвороручно Моцартове симфоније у Це-дуру KV 551 из 1821. године, последњи став замењен ставом из гудачког квартета KV 465. Вероватно је Милер (Mueller), аутор транскрипције, сматрао немогућим задатком

³¹ Christensen, Thomas, Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical reception, *Journal of the American Musicological Society*, Vol.52, University of California Press, 1999, 270.

³² Moldenhauer, Hans, *Duo Pianism*, Chicago, Chicago Musical College Press, 1950, 276.

превођење финала симфоније у клавирски звучни оквир. Касније су и многа дела романтичарских композитора прерађивана за клавир четвороручно. Иако је број транскрипција растао према крају XIX века, критичари су били све гласнији у осуди изопачавања симфонијске фактуре и оркестарских боја, најпре у делима Малера, Брукнера и Дебисија. Како су композитори све више експериментисали са оркестарским тембром и текстуром, клавирске прераде су деловале све неуубедљивије. Оне су скицирале музички ток, али нису могле да дочарају богатство боја и звучну дубину. Ипак, изузетном вештином педализације, агогичким нијансирањем и разноврсношћу артикулације, могуће је приближити се оригиналном тексту и дочарати основне композиторове намере и тонске ефекте. Свакако да су овакви задаци ван домета пијаниста- аматера, којима су транскрипције XIX века биле намењене. Стога су окосницу литературе за љубитеље музике чинила дела класичара. Леон Ботстин (Leon Botstein) у чланку *Listening Through Reading* настојао је да утврди у коликој мери је ова пракса довела до формирања конзервативног укуса у буржоаским круговима³³.

Ствараоци транскрипција за клавирски дуо морају поред одличног познавања ове врсте ансамбла и могућности клавира као инструмента, поседовати и велико знање о различитим врстама инструменталних и вокалних идиома. То су основни предуслови за стварање фактуре у којој ће бити истакнуте основне мисли оригиналне везије, а која ће уједно одговарати тонским специфичностима клавирског дуа као камерног састава.

Многи чланови клавирских дуа су током претходног века сами прерађивали оркестарска дела за два клавира или за клавир четвороручно. Већина композитора је оспоравала ову праксу. Виктор Бабин, који је средином прошлог века био активан и као композитор и као члан клавирског дуа, сматрао је да је то искључиво задатак професионалних композитора. Значајан је његов став да се приликом стварања транскрипција оркестарских дела одређених композитора треба руководити начином писања за клавир истих аутора. На пример, оркестарски и клавирски стил компоновања Чајковског или Стравинског су умногоме различити, и потребно је приликом стварања текста за клавирски дуо као узор имати фактуру њихових клавирских композиција.

Спорно питање је и прерада оригиналних солистичких клавирских композиција за клавирски дуо. Противници ове праксе истичу да се тиме само остварује олакшано извођење у техничком смислу и да је свака оригинална композиција за соло клавир

³³ Botstein, Leon, *Listening Through Reading, 19th Century Music*, New York, 1992, 129-145.

уметнички оправдана управо у том облику. Гај Мајер (Guy Meier) истиче да не постоји никакав разлог да дела написана и замишљена у форми за соло клавир буду прерађена за дуо, посебно ако се има у виду да постоји велики број оркестарских и других дела која могу бити транскрибована за овај атрактиван медијум.³⁴ Клавирски дуо Бартлет и Робертсон (Bartlett and Robertson) избегавао је извођење прерада Шопенових клавирских дела, јер је „та музика толико савршено написана за соло клавир да би се могла само уништити путем транскрипција.“³⁵

Композиције за оргуље су специфичне по томе што обухватају и педалну линију, па стога једине могу, од свих остварења за инструменте са диркама, бити подесне за транскрибовање у медијум клавирског дуа. Чињеница је да у многим срединама не постоји довољан број квалитетних инструмената за упознавање богате оргуљске литературе. Стога је клавирски дуо као ансамбл подесан као средство упознавања овог репертоара, али наравно у прерађеном облику. У уводнику једног издања енглеског часописа *Musical Opinion* истиче се да „ако морамо слушати Бахова оргуљска дела на клавиру, онда су два клавира далеко приближнија оригиналној замисли од само једног.“³⁶ Посебан проблем за композитора представља стварање деонице другог клавира, засноване на педалној линији. Свакако да је потребно остварити полифони текст чије ће контрапунктске линије бити уклопљене у фактуру мануелних оргуљских деоница. Писању овог вида транскрипција претходи детаљна анализа, на основу које ће бити могуће остварити нову полифону фактуру засновану на оригиналном тематском материјалу. Честа композиторска пракса је равноправно излагање тема у обе деонице (ако су у питању два клавира) и замена материјала две деонице у случајевима репетиција појединих одсека. Основни задатак је остваривање јединства музичке мисли и стилског усмерења.

О основним специфичностима стварања транскрипција за клавирски дуо на примеру Брамсовог опуса 34 (клавирски квинтет, односно соната за два клавира) говори Хјуберт Пери (Hubert Parry): „Изгледа да је основни задатак балансирање деоница два клавира. Понекад први клавир, а понекад други, излаже оригиналну деоницу клавира по неколико страна или по неколико тактова, али гдегод то природа фактуре дозвољава, материјал је распоређен равноправно. Има неколико измена, као

³⁴ Meier, Guy, Two Piano Ensemble, *The Etude*, 1938, 87.

³⁵ Moldenhauer, Hans, *Duo Pianism*, Chicago, Chicago Musical College Press, 1950, 231.

³⁶ Transcriptions of Bach's Works, *Musical Opinion*, 1948, 3.

што је додат један такт на два места у првом ставу, и промена предзнака у последњем ставу, што је вероватно било предмет критичког разматрања и нема везе са процесом стварања транскрипције. Техничке измене у транскрипцији подразумевају појаву слободно писаних унутрашњих гласова на основу оригиналног материјала без хармонских промена, додавање тонова у *tracato* акордима гудача, често дуплирање тонова у басовој деоници, и веома упечатљиво удвајање мелодијске линије.³⁷ Иако ово Брамсово дело не представља типичан пример транскрипције, него појаву да је клавирски дуо као медујум био укључен у еволутивни композиторски процес, Перијева анализа акцентује основне проблеме различитог начина музичког мишљења у склопу разноврсних инструменталних сфера.

Виктор Лабунски (Wiktor Labunski) у чланку *Adventures of Two-Piano Arranging*³⁸ истиче неколико основних усмерења у креирању транскрипција за клавирски дуо:

- не прерађивати комаде за соло клавир
- остварити равноправну поделу тематског материјала између двоје пијаниста
- доследно водити гласове
- не дуплирати акорде у истом регистру
- не настојати да се пренесе целокупна оркестарска фактура у клавирски медијум
- развити способност посебног начина мишљења за клавирски дуо, потпуно различитог од оркестарског или клавирског
- не нарушити стил оригиналног дела

Виктор Лабунски у закључку чланка износи схватање да ниједно транскрибовано дело није у стању да замени квалитетно оригинално дело за овај ансамбл.

Значај равноправног третмана и равномерне поделе тематског материјала транскрипција у обе клавирске деонице, о чему говоре Лабунски, Пери и други аутори, могуће је сагледати као битан принцип оригиналног стваралаштва за овај ансамбл на примеру *Сонате за два клавира* Франсиса Пуланка. Ово значајно четвороставачно дело

³⁷ *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York, Macmillan Company, 1945, Vol. I, 123

³⁸ Labunski, Wiktor, *Adventures of Two-Piano Arranging*, *The Etude*, 1949, 150.

обилује примерима у којима су теме у целини изнете најпре у једном, па у другом инструменту, или честом појавом да се ток теме остварује наизменичним покретом кроз два инструмента.



Пуланк: Соната за два клавира, *Epilogue* (тактови 9-14)

Развитак адекватног начина мишљења за клавијирски дуо, као предуслов стварања успешне транскрипције, поред Виктора Лабунског истичу и Розина и Јозеф Левин³⁹. Као композиторски идеал у том смислу, наводе пример Сергеја Рахмањинова: „Он схвата да дело за клавијирски дуо не треба да остави утисак једне целине подељене на два дела; оно мора бити обликовано као богато јединство музичке мисли. Он аранжира тематски материјал по обрасцу оркестарске целине, у коме материјали различитих регистара нису пука пратња једно другоме, него средства остваривања пунијих облика и богатијих боја тонске мисли.“

³⁹ Lhevinne, Joseph and Rosina, Four Hands That Play As Two, *The Etude*, 1933, 809.

Гај Мајер сматра да клавирски дуо као ансамбл поседује велике тонске могућности, нарочито када су у питању два клавира. Основна грешка стваралаца транскрипција је у томе што настоје да до краја у сваком тренутку користе ове могућности, што доводи до густе и неразумљиве фактуре. Као пример композитора који је успешно избегавао ову својеврсну замку и остваривао „тонску економију“, истиче једног од најзначајнијих француских композитора XIX века, Камија Сен-Санса. У наведеном чланку *Two Piano Ensemble*, Мајер између осталог наводи: „Аранжер би требало да константно избегава удвајање тонова, као уосталом и свих тонова који нису од суштинског значаја, како би остварио танану и транспарентну фактуру.“⁴⁰

Један од најзначајнијих америчких клавирских дуа прошлог века, Витмор и Лоу (Whittemore and Lowe), били су познати по честом укључивању транскрипција у своје концертне програме. Они су често сами прибегавали транскрибовању композиција намењених другом медијуму, укључујући и дела за соло клавир. На пример, прерадили су *Варијације на Бахову тему* Макса Регера, сматрајући да компликованост оригиналног текста и неубичајено трајање композиције онемогућују да дело буде присутно на подијумима у мери у којој његов квалитет заслужује. Тврдили су да им је било потребно две године детаљне анализе и напорног рада да би уобличили коначну верзију прераде, која је трајала 23, уместо 40 минута. Разумљиво је да је овај поступак наишао на негодовање и неслагање критичара. Оправдавајући сâмо присуство транскрипција на својим програмима, овај дуо је наводио да су „управо транскрипције помогле да се истраже музички хоризонти дуо-пијанизма и да се створи стимуланс за савремене композиторе. Добра транскрипција, која заслужује своје место на концертном репертоару је она у којој се не користе трикови да би се имитирало нешто што у својој суштини није, него носи поштenu музичку поруку на начин неоспорног интегритета.“⁴¹

⁴⁰ Meier, Guy, *Two Piano Ensemble*, *The Etude*, 1938, 87.

⁴¹ Moldenhauer, Hans, *Duo Pianism*, Chicago, Chicago Musical College Press, 1950, 282.

5.1. Примери анализе поступка превођења оркестарског у клавирски текст као путоказ интерпретативног приступа - Морис Равел *Шпанска рапсодија*

Стваралачка личност Мориса Равела обједињује одличног познаваоца инструментације и великог композитора клавирских дела. Равел је транскрибовао сопствена дела и композиције других аутора, попут Дебисија и Мусоргског. Прерађивао је оркестарска остварења за клавирски дуо, али је прибегавао и супротном процесу, у коме је клавирски медијум замењивао богатом оркестарском инструментацијом. Многи примери из његових транскрипција говоре о детаљном познавању различитих инструменталних идиома.

У следећем примеру, из последњег става *Шпанске рапсодије*, Равел је поједноставио фактуру и изоставио тремола који изводе виолине, као и покрет пиколо флаута, карактеристичан за почетни одсек комада. Тиме је остварена транспарентнија тонска слика, истакнут тематски покрет кларинета и остављен звучни простор за градацијске покрете који следе.

The image displays a musical score for Maurice Ravel's 'Spanish Rhapsody', measures 14 and 15. The score is arranged for piano and orchestra. The piano part is shown in two systems on the left, and the orchestral part is shown in two systems on the right. The piano part features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The orchestral part includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (C. B.). The score is marked with dynamics such as ppp, pp, and p. The tempo is marked 'Allegretto'.

Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 14 и 15)

На сличан начин, у следећем примеру је у клавирском тексту измењена деоница гудача. Равел је сматрао да је гудачки тремоло у динамици *pp* неподесан за клавирски медијум, па је замењен акордском фактуром. Основна намера је очување прегледности текста и ненарушавање динамичког нивоа оркестарског оригинала. Атмосфера *Прелида у ноћи* осмишљена је углавном у *piano* динамици, која само местично достигне ниво *mf*.

Равел: Шпанска рапсодија , *Prélude à la nuit* (тактови 23 -25)

У наведеном примеру, у транскрипцији недостаје и деоница перкусионе секције. Велики недостатак прерада за клавирски дуо је управо одсуство свих ударачких немелодијских линија. Како је улога удараљки у *Шпанској рапсодији* значајна (посебно у последњем ставу), понекад се композиција изводи и у облику за два клавира и перкусије.

Аналогно претходном примеру, у коме је Равел изоставио гудачки тремоло, у следећем одломку је пропустио да у клавирски текст пренесе глисандо виолина. У средњем делу *Ферије*, приликом појаве теме из *Прелида у ноћи*, у деоници друге виолине написан је глисандо у динамици *ppp*. Дословно пренет виолински покрет не би у клавирској сфери остварио адекватан ефекат и свакако не би у потпуности био уклопљен у општи контекст тонске слике. Сродан глисандо покрет касније је у

оркестру излаган од стране виола, виолончела и контрабаса, и ниједном није транскрибован у клавирски текст.

Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 106-109)

Оркестарски глисандо је природно пренет у клавирску транскрипцију у свим случајевима када доприноси остваривању основне стваралачке идеје и тонског ефекта. Када је овај инструментални ефекат у оригиналној партитури третиран као значајан структурни елемент фактуре, у склопу оркестрације и динамичког нивоа који су подесни за трансфер у други медијум, нашао је своје место и у пијанистичком тексту. Пример ове врсте остварен је у једном од тонских климакса у последњем ставу *Шпанске рапсодије*.



Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 153-155 транскрипције, односно 153 и 154 партитуре)

Приликом писања за клавир четвороручно, Морис Равел је водио рачуна о подели клавијатуре између двоје пијаниста. Како би избегао удвајање тонова и нелагодност физичког покрета, у следећем примеру је изостављен доњи тон у низовима терци ргімо деонице.

The image displays two systems of musical notation for piano four-hands. Each system consists of two staves, one for the right hand and one for the left hand. The first system covers measures 14, 15, and 16. The second system covers measures 17, 18, and 19. The notation is dense, featuring many chords and complex rhythmic patterns. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand.

Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 43-48)

На једном од врхунаца *Прелида у ноћи*, Равел је у транскрипцији за клавирски дуо на почецима две узастопне фразе написао исти арпеђо покрет. Анализом оркестарске партитуре очигледно је да је композитор овај елемент фактуре прилагодио клавирским особеностима, јер су у оркестру два орнаментална покрета различита. Први

изводе гудачи уз глисандо харфе, док други има измењену мелодијску линију коју, поред харфи и гудача, изводе флауте, обоје и фаготи.

The image displays a musical score for Maurice Ravel's "Prélude à la nuit" from the "Rhapsodie espagnole". It features a complex arrangement of instruments and dynamic markings. The score is divided into several systems. The first system on the left includes woodwinds (flutes, oboes, bassoons) and strings, with dynamic markings such as *p* and *très express.*. The second system in the center is marked "au Mouvt" and includes woodwinds, strings, and harp parts (1^{re} Harpe and 2^{de} Harpe), with dynamic markings like *mf* and *très express.*. The third system on the right shows a piano part with two staves (1^a and 2^a) and dynamic markings *mf* and *f*, also marked "au Mouvt". The score includes various performance instructions such as "arco" for strings and "pizz." for piano.

Равел: Шпанска рапсодија, *Prélude à la nuit* (тактови 26 и 30)

У примеру из *Прелида у ноћи*, осмински покрет је различито фразираан у деоницама флауте и виолине. Док су код гудача луком спојене групе од три осмине, начин мишљења код флаута обухвата двотакте. Преношењем обе линије у клавирску сферу, разлика у фразирању у оквиру исте тонске боје не би била довољно истакнута, а добијена фактура би била сувише густа за динамичку ознаку *pp*. Такође, удвајање у истом регистру је могуће само код транскрипција за два клавира, а обрада *Шпанске рапсодије* је намењена и извођењу на једном инструменту. Равел се у транскрипцији одлучио за фразирање по моделу флаута.

5 au Mouvt (Un peu plus lent)

Fl. *pp*

Ob.

Cl. *pp subito*

Bsn.

Cora

Tuba

Tpt.

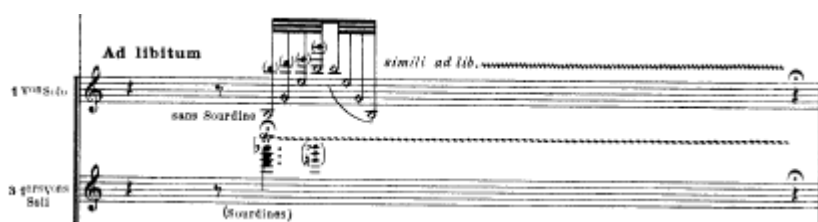
Vln. *pp*

Vcl. *pp*

Sordines

Равел: Шпанска рапсодија, *Prélude à la nuit* (тактови 35 и 36)

Интересантан пример прилагођавања оркестарске фактуре клавирском медијуму налази се на крају *Прелида у ноћи*. Неумитни осмински покрет је два пута прекинут каденцама, од којих прву изводе два кларинета, а другу два фагота. Фон у позадини друге каденце чине флажолети прве соло виолине и трилер три преостале прве виолине. Равел је поново вешто остварио адекватну тонску слику. Није пренео обе виолинске линије, него је комбинацијом арпеђа соло виолине и трилера обликовао нову фигуру, коју у транскрипцији изводи први клавир.



Равел: Шпанска рапсодија, *Prélude à la nuit* (такт 51)

О брижљивом обликовању транскрипција за клавирски дуо сведочи и прилагођавање динамичког нијансирања. Узлазни покрет, који изводе флауте и енглески рог, преузимају пиколо флауте, обое и кларинети. Како је у питању већи инструментални корпус у коме су две линије удвојене, и како би нагласио промену боје, Равел је у партитури заменио ознаку *pp* знаком *p*. У преради за клавирски дуо удвајања линија логично нема, тако да и динамичка ознака остаје непромењена.

picc fl.

Gdes Fl.

Bb

Cor A.

Cl.

4

5

ppp

p

pppp

1^a

pp

2^a

ppp

Равел: Шпанска рапсодија, *Malagueña* (тактови 25-28 партитуре, односно 22-27 транскрипције)

Сагледавањем акустичких одлика клавирске и оркестарске сфере, Равел је понекад уносио и различите ознаке за промену протока времена. На месту на коме у оркестарској партитури *Малагење* стоји *Subitement moins animé*, у транскрипцији је назначено *Un peu retenu*. У великом градацијском покрету целог оркестра пред лагани

одсек, Равел је ради остваривања убедљивијег ефекта ставио и ознаку *Animez*, која је у клавирској преради изостављена. Лагани одсек је у преради обележен *Lent*. У оригиналној партитури назначено је *Assez lent*, уз додатно упутство да је у питању за нијансу спорији темпо од првог става, *Прелида у ноћи*. Само у оркестарској верзији постоји блага флукуација покрета, обележена *Rall.* и потом *au Mouvement*.

Последњи одсек финалног става *Шпанске рансодије* носи у оркестарској партитури ознаку *de plus animé*, која не постоји у клавирској транскрипцији. Арпеђо у претпоследњем такту обележен је *un peu retenu* са повратком у темпо у последњем такту (*au Mouvement*). Равел је вероватно промене темпа прилагодио акустичким ефектима оркестра, односно специфичностима појединих инструмената или инструменталних група. Вероватно је сматрао да је слободнијим третманом протока времена потребно истакнути промену тонске боје или омогућити неопходно трајање звучне резонанце. Природа клавирског звука захтевала је другачији стваралачки приступ, адекватан техничким особинама, регистрима и тембру инструмента.

6. Употреба педала у оригиналним делима и транскрипцијама за клавирски дуо

Употреба педала представља једно од најзначајнијих интерпретативних питања за чланове клавирског дуа. Приступ проблему педализације се умногоме разликује у случајевима извођења оригиналних дела и транскрипција. Тонска повезаност са оригиналним идиомом ствара посебне менталне и слушне асоцијације и утире пут ка разноврсним варијацијама употребе овог карактеристичног пијанистичког средства.

Примена педала је сасвим различита у случају четвороручног свирања на једном инструменту у односу на извођење на два клавира. Генерално гледано, педализација представља компликован задатак за чланове ансамбла, нарочито када је у питању интерпретација на једном клавиру. Поред необичне поделе регистара и ограничености физичких покрета, куриозитет је да само један од пијаниста користи педал. Неуобичајену специфичност четвороручног свирања, у односу на солистичко извођење, представља чињеница да један од чланова састава уопште не користи педал и у потпуности се ослања на колегу, чији је задатак да често педализира према линији коју не изводи, а понекад и у тренуцима када уопште не свира. Традиционално, пијаниста који изводи доњу деоницу (*secondo*) користи педал, иако постоје и ансамбли различите праксе. То је резултат константне дискусије о следећем питању: према којој од деоница је потребно усмерити педализацију? Недостатак уобичајеног контакта и баланса слуха, руку и педала представља дестабилизујући фактор. Међутим, ова одлика четвороручног свирања доводи до неопходности да свако од пијаниста у потпуности анализира и детаљно познаје деоницу другог члана ансамбла, што свакако доводи до језгровитије и садржајније интерпретације.

Приликом интерпретативног приступа транскрипцијама, педализација има велику улогу у „оркестрацији“ клавирског звука. Уз примену других пијанистичких изражајних средстава, педал мора допринети стварању богатог симфонијског звука који резонира у великом простору. У случајевима дочаравања оркестарског *tutti* тонског спектра, чланови клавирског дуа користе пуно педала, углавном сразмерно више него у интерпретацији оригиналних дела. Оркестарски *pianissimo* у интерпретативном смислу углавном не представља престанак употребе педала, него подразумева његову вешту

примену путем полупедала. Интересантно је да се често користи кратак педал у дочаравању *pizzicato* ефекта, како би се представило резонирање гудачких инструмената. Уобичајена је употреба дугог педала приликом извођења акордских тремола. Такође, неопходна је велика умешност у педализацији артикулационо прецизно извајаних линија, које су углавном у оригиналном идиому поверене дувачким инструментима. Сходно неклавирској фактури, употреба средњег педала је чешћа него у пијанистичкој литератури. Понекад је и назначена од стране композитора, као у Барберовим *Сувенирима* *op. 28*.

Транскрибована дела за клавирски дуо веома ретко поседују ознаке за употребу педала. Разноврсна примена овог инструменталног средства отвара велико експериментално подручје и ствара могућности остваривања разноврсних тонских ефеката. Равел је у *Ферији* из *Шпанске рапсодије* написао свега четири ознаке, које имају само функцију генералног интерпретативног усмерења. Није назначено тачно трајање педала и начин његове примене. На самом почетку, када *pianissimo* атмосферу дочаравају пиколо флауте, харфе и тремоло виолина, написана је у обе клавирске деонице ознака *2 Ped.* Касније, након првог и другог наступа теме, на месту када у оркестру наступа велики бубањ (гран каса), Равел је у линији другог клавира ставио ознаку *Ped.* Последња ознака назначена је већ у 16. такту комада.

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'PRIMA' and 'SECONDA'. The tempo is 'Assez vif'. The PRIMA part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents, starting with a 'pp' dynamic and ending with another 'pp'. The SECONDA part is mostly silent, with a few notes in the first measure. Both parts have a '2 Ped.' marking below the first measure.

Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 1-4)

О основним специфичностима педализације у четвороручном свирању сведочи следећи пример из Равелове свите *Моја мајка гуска*:

The image displays two systems of musical notation for Maurice Ravel's 'My Mother the Goose' (Les entretiens de la Belle et de la Bête). Each system consists of four staves: two for the right hand and two for the left hand. The first system includes the instruction 'p très expressif' in the upper right-hand staff and 'pp' in the lower left-hand staff. The notation features complex chordal textures with many accidentals, particularly in the right hand, and includes a triplet in the left hand. The second system also features 'pp' markings in both the upper and lower left-hand staves. The music is characterized by dense, expressive textures and intricate pedalization techniques.

Равел: *Моја мајка гуска*, *Les entretiens de la Belle et de la Bête* (тактови 69-84)

Пример из става *Les entretiens de la Belle et de la Bête* представља другу појаву теме Лепотице, коју у хармонском погледу одликује модулација из почетног тоналитета. Ако претпоставимо да педал користи пијаниста који изводи *secondo* деоницу, он има задатак да за време док држи дуге тонове у басу, педал мења према *primo* деоници, односно према четвртинском покрету у теми. У пратњи теме су терце на другој и трећој доби трочетвртинског такта, од којих је прва увек акцентована. Како би се остварила профилисаност теме и обликовао карактер уздаха, неопходно је прекинути педал на првој доби за време паузе. Истовремено, потребно је водити рачуна о прецизној педализацији, како би се остварио прегледан хармонски ток. Основно средство у обликовању звучног простора богате резонанце је честа и умешна примена педализације.

Једна од основних специфичности педализације приликом интерпретације транскрипција представља примена дугог педала. У многим случајевима, педал се користи само као полупедал, како би се остварио ефекат вибрирања оркестарског звука. О томе говори и Гај Мајер: „У лаганим комадима као што је Дебисијево *Поподне једног фауна* потребно је користити чак много више педала него што је могуће у соло свирању:“⁴²

Употреба дугог педала постаје неопходна у појединим случајевима тумачења транскрипција, чак и када се то у први мах не чини неопходним.

⁴² Meier, Guy, Two-Piano Ensemble, *The Etude*, 1928, 87.

DANCES OF THE YOUNG GIRLS
LES AUGURES PRINTANIERES
DANSES DES ADOLESCENTES

Стравински: Посвећење пролећа, *Les augures printaniers. Danses des adolescentes*

(тактови 1-13)

У партитури се уочавају поновљени акорди са ознаком *sempre stacc.* и акорде осам хорни који подржавају акценте. Поновљени акорди стварају велику звучну резонанцу, која ипак упућује на примену педала. Сама природа тона хорне, и поред ознаке *staccato*, никада није у потпуности сува, што такође представља аргумент у истом правцу. Свакако је потребно варирати облик педализације на акцентованим нотама (приликом наступа хорни). Касније, када исти материјал износе фагот, енглески рог и *pizz.* виолончела, тонска резонаца није идентичног квалитета и подразумева мању употребу педала⁴³.

⁴³ Bizjak, Lidija, *Croiserez-vous les mains? L'apport spécifique de la pratique du quatre mains dans le développement d'un pianiste*, CNSM Paris, 2010, 89.

Педал је веома често средство у остваривању великих градација. У симфонијској литератури, оне се остварују не само динамичким растом, него и употребом већег броја инструмената и различитих инструменталних боја. Транскрибовани текст за клавирски дуо је једноставнији и члановима ансамбла су на располагању далеко мања средства. Стога је економична и интелигентна примена педала право решење у обликовању дугих градацијских линија.

Педал представља значајно средство у остваривању легата у случајевима када је то физички немогуће услед преплитања линија у четвороручном свирању на једном инструменту. Појава укрштања деоница је приметнија у транскрибованим него у оригинално писаним делима, што је логична последица неклавијског начина мишљења. Педалом се могу дочарати легато линије које су у следећем примеру у оркестарској верзији поверене виолинама, док тему у блиском регистру изводи обоа:

un peu en dehors et bien expressif

©2003 EveryNote Corp

Равел: Моја мајка гуска, *Petit Poucet* (тактови 5-20)

Педал је често основно средство у формирању различитих оркестарских ефеката. У наредном примеру, оригинална симфонијска верзија подразумева тремоло у виолинама и виолама и rizz. ефекат у виолончелима, који се изводи заједно са ударачким инструментима.

JEU DU RAPT

Presto $\text{♩} = 132$

Стравински: Посвећење пролећа, *Jeu de rapt* (тактови 1-6)

Наведена фактура захтева употребу дугог педала за дочаравање тремола, нешто краћег за поновљене ноте трубе које изводи *ritmo* и кратак педал за деоноце виолончела и перкусија у *secondo* деоници. Како четвороручно свирање на једном инструменту подразумева употребу само једног педала, потребно је веома хитро реаговати и мењати облик педализације у складу са различитим мотивима и инструменталним идиомима⁴⁴.

Познати пример истовременог извођења тремола и *pizz.* ефекта постоји на почетку Равелове транскрипције сопственог оркестарског дела *La Valse*. Међутим, ова прерада је намењена саставу два клавира, тако да примена два инструмента и два

⁴⁴ Bizjak, Lidija, *Croiserez-vous les mains? L'apport spécifique de la pratique du quatre mains dans le développement d'un pianiste*, CNSM Paris, 2010, 88.

педала даје далеко веће могућности обликовања оркестарског текста и у значајној мери умањује интерпретативне проблеме. Постоји и транскрипција истог дела за четири руке на једном клавиру, коју није написао сам аутор, и у коме је свакако проблем педализације у наведеном примеру присутнији (тремоло је потребно изводити уз мању употребу педала).

The image shows a musical score for two pianos, labeled '1' and '2'. The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features complex rhythmic patterns, including tremolos and accents. Dynamic markings include 'p en dehors' and 'p'. A box labeled '1' highlights a specific passage in the right hand of piano 1.

Равел: *La valse* (тактови 8-15)

У Равеловој транскрипцији за два клавира проблем истовременог извођења тремола и пицката постоји само у случајевима када су они написани у истој деоници, односно када их изводи исти пијаниста. У примерима те врсте потребно је да свако од пијаниста има идентичан интерпретативни приступ, и да педализацију усмери према артикулисаном басовој деоници.

The image shows a musical score for two pianos, labeled '1' and '2'. The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features complex rhythmic patterns, including tremolos and accents. Dynamic markings include 'mp'.

Равел: *La valse* (тактови 26-28)

Посебан педализациони проблем у интерпретацији на два клавира представља истовремено пуштање педала. Проблем се односи превасходно на крајеве комада или одсека. Међутим, фактура композиција за два клавира често захтева детаљно испланиран и изведен овај сегмент педализације и у току композиције. У зависности од музичког текста и праксе клавирског дуа, могуће је одредити тачно трајање последњег акорда и истовремено пустити педал без визуелног контакта пијаниста. Углавном је пракса на концертној сцени да се крајеви осигурају сигналом, односно телесним покретом (уобичајен је покрет главом навише). Координација је пресудна и приликом четвороручног свирања на једном клавиру. Иако постоји само један педал, потребно је остварити симултани покрет педала и руку пијанисте који га не користи.

Наведена проблематика је присутна и у интерпретацији транскрипција и оригиналних композиција. У наредном примеру, потребно је детаљно испланирати заједничко пуштање педала, како би пуни акорд који изводе оба члана ансамбла трајао до краја короне, а потом хитро уступио место потпуно другачијој, изразито артикулисаном фактури.

The image displays a musical score for two pianos, labeled "1^{er} PIANO" and "2^d PIANO". The tempo is marked "Scherzando (♩ = 72)". The score includes dynamic markings such as *p*, *leggerissimo*, *pp*, and *dolce*. Pedal markings are indicated by a curved line with a vertical line, labeled "Cédez" and "Au Mouvt". The score is divided into two systems, with the first system showing the initial pedal marking and the second system showing the transition to a new articulation. The notation includes treble and bass clefs, a 2/4 time signature, and various rhythmic figures.

Дебиси: Црно - бело, *Scherzando* (тактови 1-8)

У средњем делу првог става Пуланкове *Сонате за два клавира*, потребно је остварити симултано пуштање педала на крају сваког мотива, како би био остварен моментални прекид музичког тока за време паузе. Додатни проблем пијанистима представља и константно убрзавање, које је потребно вешто испланирати током 28 тактова. Композитор је у свим ставовима унео ознаке за педал, што је свакако реткост у овој врсти литературе.



Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 22-27)

У наредном примеру из истог дела, потребно је дефинисати последњи *staccato* тон мотива који у оригиналу изводи енглески рог, а притом не прекинути идентичан тон који је под лигатуром у левој руци. Једно од могућих решења је употреба синкопираног педала на одзвуку последњег кратког тона е. Умешном употребом педала могуће је уобличити потребну артикукулацију мотива, а ипак не прекинути лежећи тон у истом регистру. Питање је да ли би Равел променио регистар педалног тона да је транскрипцију наменио искључиво извођењу на два клавира, када не би постојала опасност да се евентуални тон е за октаву ниже поклопи са регистром десне руке друге клавирске деонице, као што је случај приликом извођења на једном инструменту.

Un peu plus animé

1^a *pp* *p*

Un peu plus animé

2^a *ppp* *p*

Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 164-169)

Извођење завршних тактова *Прелида у ноћи* из *Шпанске рапсодије* Мориса Равела намеће следеће питање: да ли оставити педал од друге добе претпоследњег такта до краја или поново немо узети акорд под лигатуром у последњем такту и променити педал? Први интерпретативни приступ би вероватно био подесан за пијанистичку Равелову литературу, док би други више одговарао оркестарској тонској природи.

The image shows a musical score for the final measures of 'Prélude à la nuit' from Maurice Ravel's 'Mouvement de concert' from the Spanish Rhapsody. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with two staves. The right hand (RH) plays a melodic line with a long slur over the first four measures, followed by a series of chords in the final two measures. The left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include pppp, ppp, and pp. The word 'attacca' is written at the end of the piece.

Равел: Шпанска рапсодија, *Prélude à la nuit* (тактови 54-59)

Сличан поступак је неопходан и на крају петог комада у оквиру Дебисијевог циклуса *Шест античких епиграфа*. Пијаниста који изводи *grito* деоницу мора, након извођења четвртине у претпоследњем такту, да поново бешумно узме акорд у левој руци. То је неопходно како би други члан ансамбла променио педал одмах након четвртине у басу у последњем такту и на тај начин омогућио звучање пуног акорда до краја.

The image shows a musical score for two hands, labeled 1 and 2. Hand 1 (top) starts with a treble clef and a key signature of three flats. It features a complex, rapid passage of notes, with dynamic markings *pp* and *ppp*. Hand 2 (bottom) starts with a bass clef and the same key signature. It has a more rhythmic, steady accompaniment with dynamic markings *ppp* and *pp*. Above the first staff, there are tempo markings: *Serrez*, *Retenez*, and *Mouvt*. A watermark www.everynote.com is visible at the bottom of the score.

Дебиси: Шест античких епиграфа, *Pour l'Egyptienne* (тактови 47-50)

Равел је транскрипцију своје оркестарске *Шпанске рапсодије* обликовао тако да ју је могуће изводити четвороручно или на једном или на два инструмента. Свака од ових верзија подразумева различит приступ и проблеме у домену педализације. У наредном примеру, пијаниста који изводи горњу деоницу ће приликом извођења на два инструмента свакако користити педал у извођењу три легато линије, које у оригиналу изводе флауте и енглески рог. Међутим, приликом четвороручног свирања на једном клавиру, члан ансамбла који свира *secondo* има артикулисану линију која обликује играчки карактер малагење (виоле и контрабаси). Стога је у овом случају потребно усмерити педализацију према басовој деоници и користити кратак педал, што умногоме мења интерпретативни приступ и изражајна средства за другог члана састава.



Равел: Шпанска рапсодија, *Malaguena* (тактови 22-27)

Сличан пример постоји у *Прелиду у ноћи*. Приликом интерпретације на једном клавиру, употребу педала у почетном силазном мотиву је потребно одредити на основу његове примене у 4. и 5. такту, када наступају виолончела и контрабаси *pizz.* (лева рука *secondo* деонице). Фактура подразумева употребу кратког педала, која не сме изазвати различито тумачење силазног мотива у односу на почетак. Извесна промена у нијансирању педализације ипак је могућа, с обзиром да од 4. такта основни мотив поред гудача изводи и обоа.



Равел: Шпанска рапсодија, *Prélude à la nuit* (тактови 1-5)

У појединим примерима компликоване фактуре транскрипција, у којима различите линије захтевају супротан приступ педализацији, неопходно је користити и додатна средства, попут задржавања тонова прстима. Понекад су то и сами композитори увиђали приликом транскрибовања материјала, па су уносили и адекватне ознаке у текст. Стравински је предвидео да мотив који у оригиналу изводе виолине, виоле (флажолети) и пиколо кларинет буде изведен својеврсним „прстним педалом“, услед *staccato* артикулације у басовој деоници, која онемогућује примену педала.

The image displays a musical score for the Introduction of 'Le sacrifice' by Igor Stravinsky. It consists of two systems of staves. The first system includes a violin part (top) and a piano part (bottom). The second system includes a viola part (top) and a piano part (bottom). The piano part is characterized by complex, dense chordal textures and frequent use of the sustain pedal, indicated by numerous 'ped.' markings and slurs. The violin and viola parts feature melodic lines with some grace notes and slurs. The score is written in 4/4 time and includes various dynamic markings and articulation symbols.

Стравински: Посвећење пролећа, *Le sacrifice. Introduction*

Када се говори о специфичностима педализације приликом извођења транскрибованих и оригиналних дела, интересантно је да се код аутентичних дела француских аутора дешава да програмски наслов сугерише присуство неклавирног медијума и одговарајућег начина мишљења. Назив првог комада из *Шест античких епиграфа*, *Пан, бог летњег ветра*, упућује на дувачку инструменталну сферу. Пијаниста који изводи басову деоницу педализира на почетку комада, иако наступа тек у четвртом такту. Тему је могуће изводити без педала, са истим педалом током прва три такта, или га користити само на четвртинама. Иако су у пијанистичком смислу све

варијанте оправдане, вероватно је најприхватљивији последњи начин, уколико се прихвати идеја о менталној повезаности са дувачким идиомом. Повремена употреба педала подвлачи резонантност и тонско богатство. Истраживањем порекла дела, долази се до потврде повезаности са дувачким медијумом. Наиме, *Шест античких епиграфа* настало је на основу раније настале композиције *Chansons de Bilitis*, писане за две флауте, две харфе и челесту.

Modéré. dans le style d'une pastorale (♩=80)

PRIMA

mf

Modéré. dans le style d'une pastorale (♩=80)

SECONDA

p

Дебиси: Шест античких епиграфа, *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* (тактови 1-4)

Као својеврсни закључак о проблемима педализације, могуће је навести став клавирског дуа Лубошуц и Неменов: „Употреба педала у клавирском дуу је унеколико различита од солистичког извођења у смислу да већа сонорност повећава и опасност од мутног свирања. Педализација у дуу мора бити нешто лакша и далеко

пажљивија...Пијанисти морају бити будни и обазриви, како намеравани ефект не би резултирао катастрофом.⁴⁵

⁴⁵Luboshutz, Nemenoff, *The Art of Piano Ensemble, The Etude*, 1941.

7. Проблем заједничке пулсације у оригиналним делима и транскрипцијама за клавирски дуо

Једно од најзначајнијих интерпретативних питања у клавирском дуу је контрола заједничке ритмичке пулсације. Чланови ансамбла формирају јединствено музичко биће, које мора поседовати исти центар заједничког дисања и ритмичког тока. Свакако да је наведени проблем присутан у свим облицима камерног музицирања. Ипак, он показује извесне специфичности када је у питању клавирски дуо, које су углавном условљене природом инструмента. Јасно артикулисан почетак клавирског тона открива и најмање непрецизности. У другим камерним ансамблима, посебном техником гудала односно продукције дувачког тона, могуће је прикрити мање неправилности. Стога је заједничка пулсација чланова клавирског дуа интерпретативни елемент на коме је потребно брижљиво радити током дугог периода. Како истичу Јозеф и Розина Левин: „Музичка и техничка припрема за свирање у клавирском дуу није ни на који начин различита од уобичајеног клавирског свирања. Она је једноставно још прецизнија, још уреднија и још сређенија.“⁴⁶

Квалитетан клавирски дуо могуће је развити само ако свако од пијаниста константно слуша и детектује и најмању промену у нијансама темпа, ритма, динамике и боје другог члана састава. То је основни предуслов за стварање новог, заједничког звука ансамбла. У дугогодишњем процесу формирања камерног састава, свест о тону који партнер тренутно продукује претвара се у интуитивну претпоставку и антиципацију будућег покрета. Узајамна флукуација импулса, нијанси и размена идеја и иницијатива стварају занимљив и пластичан музички израз.

Одређивање основног темпа композиције везано је за дуготрајан процес истраживања и усаглашавања мишљења, музичких идеја и импулса. Одступање од договорених темпа на концертној сцени заправо подразумева одступање од целокупне концепције и свих других параметара интерпретације.

⁴⁶ Lhevinne, Joseph and Rosina, Four Hands That Play As Two, *The Etude*, 1933, 809.

Проблем истовремене производње тона нарочито је присутан у случајевима када чланови ансамбла изводе идентични ритмички покрет, као у следећем примеру из Пуланкове *Сонате за два клавира*. Потребно је помно узајамно слушање двоје пијаниста, како би био избегнут утисак нестабилности.

Extrêmement lent et calme ♩ = 52

laissez vibrer

1^{er} PIANO

2^{me} PIANO

Extrêmement lent et calme ♩ = 52

laissez vibrer

loco

Пуланк: Соната за два клавира, *Prologue* (тактови 1-12)

Као помоћно средство у почетном периоду рада, користе се различити знаци главом или руком, односно кратак удах као сигнал заједничког наступа. Употреба удаха је далеко употребљивија у четвороручном свирању на једном инструменту него

на два клавира, услед међусобне удаљености пијаниста. Међутим, ови знаци су корисни само на почетку композиције и почецима појединих одсека. У зависности од фактуре конкретног дела, један од чланова ансамбла (обично онај који изводи тематски материјал) преузима улогу диригента, иако постоје састави у којима увек исти пијаниста даје сигнале. Ипак, генерална пулсација током интерпретације, која је често веома разноврсна и променљива, мора се заснивати на другим елементима, а не на развијеном систему знакова. Клавирски дуо Левин пише: „Најзначајнији фактор у формирању доброг ансамбла је у константном и помном слушању.“⁴⁷ У сваком случају, потребно је да сигнали буду сврсисходни и да публици не нарушавају перцепцију музичке мисли у визуелном или аудитивном смислу. Током сазревања ансамбла долази до својеврсне „пулсационе осмозе“, тако да употреба ове врсте знакова заједничким интерпретативним искуством бива сведена на минимум.

Посебну врсту проблема представља унисоно свирање на два инструмента. Овакав облик фактуре сразмерно је редак у литератури за клавирски дуо и углавном обухвата мање фрагменте композиције. У француској литератури за клавирски дуо на прелазу из XIX у XX век, примери овог типа постоје превасходно у оригиналним делима за овај ансамбл. Аутори транскрипција су избегавали овакав вид извођења, углавном се руководећи антифоналним ефектима клавирског дуа приликом превођења оркестарског у клавирски звук. Почетни одсек првог комада у оквиру *Три романтична валцера* Емануела Шабријеа фанфарног је карактера и одликује га унисони покрет деоница. Истовремено извођење арпеђа, кратких и дугих акорада захтева изузетну прецизност. Карактеристичан интерпретативни оквир дају покретљив темпо и одсуство прве добе у почетном такту.

⁴⁷ Lhevinne, Joseph and Rosina, *The Spirit of Ensemble*, *Pan Pipes*, 1949.

Très vite
et
impétueusement

ff

Ped. *ff* *

Ped. *

Ped. *ff* *

Ped. *

Шабрије: Три романтична валцера, *Valse I* (тактови 1-17 деонице првог клавира, идентичне деоници другог)

Пример унисоног покрета у лаганом темпу постоји у свити за два клавира *Црно – бело* Клода Дебисија. Други став свите одликује богат драматуршки ток и густа фактура испреpletаних тематских линија. Само повремено, на почетку великог градацијског покрета у првом дѐлу става, фактура бива „огољена“ и сведена на усамљену мелодијску линију. Заједнички покрет у лаганом темпу и рiано динамичком оквиру представља компликован интерпретативни задатак, јер природа клавијирског тона открива најмању недоследност и у потпуности нарушава осмишљену атмосферу. У првом примеру, линија првог клавира се прикључује мелодијској линији другог инструмента, док је у другом примеру тема у целини изнета у унисоном покрету.

(2) 1^{er} Mouvt (sans trainer)

p (*pas en dehors*)

pp sostenuto ma leggerissimo

Calme

(2) 1^{er} Mouvt (sans trainer)

p dolce e semplice

pp sostenuto ma leggerissimo

Calme

p come prima

pp

p

Sostenuto e espress.

p come prima

pp

p

Sostenuto e espress.

Дебиси: Црно-бело, *Lent. Sombre* (тактови 18-30)

Проблеми заједничке пулсације могу се најуспешније сагледати и интерпретативно усавршавати на примеру плесова. Њихова уређена метричка организација и слободан покрет хоризонталне линије стварају велику пулсациону разноврсност. Потребно је остварити баланс између тачности и уредности са једне стране и раскошног рубато покрета са друге, односно извајати слободан покрет лишен крутости и прецизности у дословном смислу те речи. Француски композитори на прелазу из XIX у XX век су велики део свог опуса посветили плесовима. Транскрипције

плесних комада за клавирски дуо, попут Равелове *Шпанске рапсодије* или *La Valse*, откривају сву лепоту и богатство игара, разноврсност музичког ткива и разноликост ритмичке и метричке организације. Фактура самих транскрипција је компликованија и пијанистички неподеснија у односу на оригинална дела, и често поставља додатне интерпретативне задатке у смислу осветљавања основних музичких елемената и намера композитора.

Чест је случај да чланови ансамбла немају заједничке тачке ослоња. У наредном примеру, начин мишљења и обликовање фразе једног члана ансамбла одвија се по тактовима, а другог по двотактним целинама:

The image displays a musical score for two staves, measures 39-42 of Ravel's *La Valse*. The top staff features a melodic line with dynamics *p* and *sf*, and articulation slurs. The bottom staff shows a harmonic accompaniment with dynamics *p* and articulation slurs. A box with the number 2 is visible below the first measure of the top staff.

Равел: *La valse* (тактови 39-42)

Карактеристична је и појава да члан ансамбла учествује у креирању плесног карактера, а да не свира прву добу у такту. Иако је потребно да поседује сигурно осећање основног покрета и импулса, пијаниста га ментално припрема и чује, али га продукује други члан ансамбла, као у следећим примерима:

The image displays a musical score for Maurice Ravel's 'La valse'. It is divided into two sections: measures 274-278 and 333-338. The first system (measures 274-278) features a piano (p) melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 333-338) is marked with a circled '2' and shows a piano (p) accompaniment in the left hand. The third and fourth systems show a 'poco cresc.' (poco crescendo) section with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Равел: *La valse* (тактови 274-278 и 333-338)

Равелова партитура открива многе ритмичке посебности. У наредном примеру, у првој клавирској деоници исписано је по осам нота у оквиру трочетвртинског такта. Међутим, други клавир заправо има парну поделу, која је неуобичајено записана у непарном метру. Касније се метричка организација у другом клавиру мења, тако да се осам нота једне деонице организује према трочетвртинском покрету друге.

Интересантно је да је у другом примеру компликованија и сама координација линија у оквиру првог клавира. Дестабилизујући фактор представља и одсуство основног плесног ослоња, односно појава хемиоле у деоници другог клавира.

en dehors
mf
pp poco cresc.

p cresc.
scen

Равел: *La valse* (тактови 43-47 и 113-118)

Метрички оквир *Прелида у ноћи*, почетног става *Шпанске рапсодије*, представља трочетвртински такт. Међутим, поједине деонице су практично обликоване у двочетвртинском такту, које је у складу са ознакама за фразирање потребно тумачити као константну употребу хемиоле. На самом почетку, неумитни силазни осмински покрет изводе линије виолина и виола, којима се прикључује обоа. Истовремено, деонице флаута и кларинета, уз пратњу харфи, виолончела и контрабаса, обликовани су у означеном трочетвртинском такту. Вертикална метричка нестабилност карактеристична је за цео комад, независно од разноврсне инструментације тематског материјала.



Равел: Шпанска рапсодија, *Prélude à la nuit* (тактови 4 и 5)

У *Ферији*, последњем ставу *Шпанске рапсодије*, Равел супротставља двочетвртински и шестосмински такт у хоризонталном и вертикалном смислу. Приликом линеарног представљања материјала најпре у двочетвртинском, па потом шестосминском такту, покрет шеснаестина остаје прегннантан и даје елемент стабилности покрета. Промена такта је обележена само у три деонице. Највиша деоница (десна рука првог клавира), која обухвата неумитан низ шеснаестина не садржи различите метричке ознаке. Осмински покрет постаје у новој метричкој организацији покретљивији и импулсивнији, чиме се остварује градација и згуснутост материјала. Посебан задатак за чланове ансамбла представља наизменично низање осмина у обе деонице, одсуство ослонца у басу у првом клавиру и специфичан начин слушања шеснаестинског покрета у оквиру различитих метричких уређења.

Интересантно је да у оркестарској партитури није назначена промена из шестосминске у двочетвртинску метричку поделу. У оквиру шестосминске поделе, у деоницама гудача написане су дуоле. Међутим, у репризи је на истом тематском месту назначена промена такта, највероватније због тога што су присутне ситније ритмичке вредности (подела на шеснаестине уместо на осмине).

20

19

20

19

20

D. 4 R. 6559

Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 49-58)

На крају средњег дела комада, композитор током пет тактова вертикално супротставља две врсте такта. Фрагментарност средњег дела, неодлучност покрета који се огледа у честим успоравањима и поновним успостављањима темпа, увођење новог материјала долазе до врхунца у коме се у оквиру различите метричке поделе супротстављају мотиви и контрастни карактери *Прелида у ноћи* и *Ферије*. Све то резултира у поновном импулсивном и енергичном покрету шпанског плеса.

The image displays two systems of musical notation for the piano part of Maurice Ravel's 'Feria' from the Spanish Rhapsody. The first system (measures 112-116) features a complex rhythmic structure with frequent changes in meter and tempo. The right hand (RH) plays a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand (LH) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 117-122) continues this intricate texture, showing a shift in the melodic focus and a more active bass line. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and a handwritten signature 'C.P.' is visible in the first system.

Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 112-122)

Значајно питање у погледу заједничке пулсације клавирског дуа представља проблем јединствене организације промене темпа. У француској литератури за клавирски дуо на прелазу из XIX у XX век налазе се многи примери већих одсека организованих путем константне промене покрета. Ова посебност није ограничена само на транскрибована дела, па је тако целокупан средњи део (28 тактова) првог става Пуланкове *Сонате за два клавира* осмишљен кроз убрзавање темпа. Врхунац трећег комада из Дебисијевих *Шест античких епиграфа* остварен је сталном променом темпа током осам тактова. За пијанисту који изводи *secondo* деоницу, посебан задатак представља јасна артикулисаност репетиција, док *primo* линија у циљном градацијском покрету обухвата хитре акорде.

The image displays a musical score for two piano parts, labeled 1 and 2. The score is in G major and 3/4 time. It consists of six systems of music, corresponding to measures 12 through 17. The first system (measures 12-13) includes the instruction "Animez progressivement" and dynamic markings *p* and *p marqué*. The second system (measures 14-15) continues with "Animez progressivement" and includes *pp effacé*, *p*, and *sfz-p*. The third system (measures 16-17) features the instruction "Animez toujours" and dynamic markings *p cresc.*, *sfz*, *p*, and *pp*. The score is written for two staves, with the first staff (1) and second staff (2) clearly indicated. The music shows a clear acceleration in tempo and dynamics over the measures.

Дебиси: Шест античких епиграфа, *Pour que la nuit soit propice* (тактови 12-17)

Познати пример компликованог убрзавања покрета је финално убрзавање у четвртој комаду Равелове свите *Моја мајка гуска*, пре коначне трансформације Звери у принца. Ритмичка нестабилност претходног покрета валцера настаје константним избегавањем ослонаца на првој доби у теми Лепотице, коју изводи *primo*, уз пратњу десне руке другог пијанисте. Заједнички покрет се стога заснива на убрзаном покрету триола у левој руци *secondo* линије, која једина поседује метрички ослонац. Додатну проблематику уносе спорадични хитри репетирани тонови у басовој линији. Наредно убрзавање зависи од временског односа прве добе у басу и акцентоване четвртине на другој доби у остале три деонице. Координација слуха и унутрашње пулсације пијанисте у горњем регистру са првом добом коју не свира, представља пресудан фактор у успешној организацији промене темпа⁴⁸.

Равел: Моја мајка гуска, *Les entretiens de la Belle et de la Bête* (тактови 132-146)

⁴⁸ Bizjak, Lidija, *Croiserez-vous les mains? L'apport spécifique de la pratique du quatre mains dans le développement d'un pianiste*, CNSM Paris, 2010, 79.

Могући разлог веће флукуације темпа у транскрибованим делима је у свесном или подсвесном ослањању композитора на диригентску палицу и већу слободу покрета приликом стварања оригиналних дела намењених оркестарској сфери. У оригиналној литератури за клавирски дуо неуобичајен је нестабилан покрет у средњем делу *Ферије*, последњег става Равелове *Шпанске рапсодије*. У току 12 тактова, наизменично се ређају успоравања и поновни покрети у темпу.

The image shows a musical score for piano duo, measures 89-94. The score is written for two pianos, labeled 1^a and 2^a. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of six measures. Above the staves, the tempo markings alternate: 'au Mouvt' (measures 1, 3, 5) and 'Ral.' (measures 2, 4, 6). The dynamics are marked as 'pp' (pianissimo) in measures 1, 3, and 5, and 'ppp' (pianississimo) in measures 2, 4, and 6. The first piano part (1^a) features a melodic line with slurs and accents, while the second piano part (2^a) provides harmonic support with chords and moving lines. The score ends with a fermata over the final measure.

D. & F. 61999

Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 89-94)

Упоредна анализа транскрипције и оркестарског оригинала одређује интерпретативни приступ и у погледу нијанси у промени протока времена. У примеру из другог става *Шпанске рапсодије*, у *primo* деоници назначена су два кратка *crescenda* између два суседна тона (*cis* и *fis*, потом *cis* и *e*). У оркестарском тексту на оба места је поред *crescenda* обележен и *glissando* у виолинама, што свакако упућује на благо задржавање првог тона (*cis*) у пијанистичкој интерпретацији. У складу са тим, претходна одредница *Un peu retenu* даје генерални оквир за промену темпа и слободнији третман протока времена.

Равел: Шпанска рапсодија, *Malagueña* (тактови 40-47 транскрипције, односно 40-42 партитуре)

Посебан интерпретативан проблем представља одржавање сталности ритмичке пулсације у дугом временском периоду. Куриозитет у том погледу представља Сатијева транскрипција балета *Парада*. Метрономска ознака током свих шест ставова композиције везана је за вредност од 76 откуцаја у минути, али се ритмичка вредност на коју се ознака односи непрекидно мења. Остварити овакав вид константности заједничког пулсирања представља неубичајен интерпретативни захтев, посебно када се има у виду одсуство диригентске палице, присутне у оригиналној верзији дела. Темпо и врста метричке организације су веома разноврсни, па пулсациона димензија интерпретације захтева брижљиву припрему и висок степен извођачке концентрације. Потребно је посебно сагледати случајеве када се у склопу истог мотива мењају истовремено метрички оквир и темпо, односно ритмичка вредност на коју се метрономска ознака односи. У следећем примеру, уместо уобичајене праксе да се приликом промене двочетвртинског у троосмински такт сачува пулс осмине, Сати претходну метрономску ознаку која се односила на четвртину везује за осмину са тачком. Тиме се, заправо, повећава ниво темпа за половину, уз истовремену промену метра и начина фразирања, док сам мотивски материјал остаје непромењен.

8. Тумачење фактуре транскрипција – тонске боје, звучни нивои, динамичко нијансирање и разноврсност артикулације

Тумачење транскрипција за клавирски дуо подразумева подробну анализу музичког текста и одгонетање разноврсних елемената фактуре. Основну разлику, у односу на интерпретативни приступ оригинално написаним композицијама, представља етапа радног процеса која подразумева упоредну анализу оркестарске и клавирске партитуре. Управо оваквом анализом утврђују се многе смернице за каснији ток извођачког процеса.

Прераде оркестарских композиција, које често обухватају компликовану фактуру са великим бројем линија и тонских нивоа, представљају велики интерпретативни изазов за сваки клавирски дуо. Основни задатак је у откривању и постављању различитих звучних планова, разумевању динамичких ознака, обликовању тонских боја и остваривању прегледне артикулације линија.

Динамичке могућности клавирског дуа као ансамбла су велике, посебно ако се ради о интерпретацији на два клавира. Удвостручавање броја инструмената ствара и већи динамички потенцијал, чија дословна и константна примена свакако није превасходни циљ и разлог постојања ове врсте ансамбла. Неоспорно је да су, у односу на солистичко извођење, ширина динамичког спектра и скала тонских боја и сенчења далеко богатији. Динамичка сфера је нераскидиво везана са питањем примене различитих тонских боја и баланса ансамбла. Питање уравнотежености регистара нарочито је присутно у четвороручном свирању на једном клавиру.

Специфичност ансамбла, која је посебно истакнута у интерпретацији транскрипција, лежи у чињеници да је тонска слика ослоњена на само једну врсту инструмента, односно да се све тонске нијансе црпе из клавирског звучног спектра. У већини случајева, камерни ансамбли обухватају разноврсне инструменте, односно различите тонске боје.

Многи чланови клавирских дуа истицали су природну усмереност клавирског звука ка оркестарском, чак и када се не ради о транскрибованим делима. Асоцијативна повезаност са другим инструменталним идиомима тиме постаје основна нит у тонском обликовању. Клавирски дуо Бартлет и Робертсон говори да је „у контрапунктским

делима потребно применити различитост тонских боја и остварити оркестарске ефекте.⁴⁹

О сродности тонских боја клавирског и симфонијског медијума, дуо Лубошутц и Неменов пише: „Вредност свирања у клавирском дуу је у оркестарском богатству, које се заснива на различитости инструмената који га чине. Покушали смо да прилагодимо наш индивидуални пијанистички тон не један другоме, него оркестарском балансу гласова у нашој музици. Како два клавира немају различите тонске боје, варијације оркестарског звука се морају у потпуности остварити волуменом и бојом пијанистичког тушеа. Стога, чланови клавирског дуа морају познавати инструментацију и оркестарске ефекте, као и умеће тонског нијансирања на клавиру.“⁵⁰

Вера Бродски у свом есеју *The Art of Two-Piano Playing* наводи: „Композитори са краја XIX века и данашњег времена (прва половина XX века) су начинили крупне кораке у схватању практично неограничених полифоних, оркестарских и колористичких могућности два савремена клавира.“⁵¹

Питање симфонијског карактера клавирског дуа као ансамбла је честа тема интерпретативних расправа. У транскрипцијама за клавирски дуо синтетизована је оркестарска инструментација, мада је понекад симфонијски ефекат ансамбла мотив за стварање симфонијске партитуре, као у случају Шабријеова *Три романтична валцера*. Дакле, тонска импресија клавирског дуа понекад поприма оркестарске обресе, иако су у питању оригинално написане композиције. Историјска пракса је показала да је ова врста ансамбла најподеснија за обрнути поступак - трансфер разноврсних инструменталних линија у клавирски медијум.

Сродност клавирског дуа са симфонијским идиомом исказана је најпре у стваралаштву Листа и Брамса, који су утрли пут великим француским ствараоцима, попут Дебисија, Равела и Мијоа. О блискости два медијума у Листовом опусу говори Антон Рубинштајн: „Његова оркестарска инструментација показује исто мајсторство као и Берлиозова или Вагнерова, па чак носи њихов печат; с тим што треба запамтити да је његов клавир *оркестар-клавир*, а његов оркестар *клавир-оркестар*, јер оркестарска

⁴⁹ Moldenhauer, Hans, *Duo Pianism*, Chicago, Chicago Musical College Press, 1950, 214.

⁵⁰ Luboshutz, Nemenoff, *The Art of Piano Ensemble, The Etude*, 1941.

⁵¹ Wier, Albert, *The Piano*, London, Longmans, Green & Co., 1941, 351.

композиција звучи као инструментација клавирске композиције.⁵² Његов *Патетични концерт за два клавира* написан је у једном ставу, тако да у погледу облика и третмана тематског материјала представља аналогију његовим симфонијским поемама. Концерт такође представља линију развоја у схватању оркестарског колористичког потенцијала клавирског дуа. Недовољно је познато да је Лист сам написао и транскрипције својих дванаест симфонијских поема за клавирски дуо.

Темељна анализа свих елемената фактуре транскрипција, унутрашњих гласова, ритмичких покрета и динамичких нивоа доводи до откривања симфонијских димензија ансамбла и креирања простора за непрегледно експериментисање.

У свом основном облику, фактура текста за клавирски дуо није различита од уобичајеног клавирског текста: обухвата мелодију, басову деоницу и одређени облик пратње, односно хармонизације. Већ у овом облику фактуре настаје својеврсна диспропорција између броја планова и руку извођача. Уобичајено је да се, приликом извођења на једном инструменту, мелодија изводи у десној руци *primo* деонице, басова линија у левој руци *secondo* штима, док се унутрашње хармонске линије изводе од стране преостале две руке пијаниста. Појавом транскрипција и усложњавањем хармонског језика током XIX века, фактуре композиција за клавирски дуо постају веома компликоване. Међутим, Морис Равел је написао свиту *Моја мајка гуска* једноставне и прегледне фактуре, дозирано и ненадмашно користећи различита средства музичког израза. Следећи пример представља све основне елементе фактуре за клавирски дуо.

⁵² Hunecker, James, *Franz Liszt*, New York, Charles Scribner's Sons, 1911, 157.

Равел: Моја мајка гуска, *Les entretiens de la Belle et de la Bête* (тактови 106-123)

Равел износи само три линије: тему Звери, тему Лепотице и карактеристичну пратњу бечког валцера. Како би остварио што прегледнију фактуру, детаљно је унео артикулационе ознаке. Тема Звери означена је са *un peu en dehors*, и обликована је у басовом регистру са наступом на првој доби у такту. Прва нота у фрази је акцентована. Тема Лепотице је у највишем регистру и осмишљена је као испевана легато линија. Карактеристична је по паузама на првој доби, које карактерно упућују на уздах и оклевање. У средњем регистру, који изводи десна рука *secondo* деонице, смеђују се половине на другој доби или карактеристичан образац бечког валцера: стакато четвртина и тенуто половина. Генерална динамичка ознака је *piano*. Звучну представу свакако обогаћује слушна упућеност на оркестарску инструментацију: кларинет изводи тему Лепотице, а контрафагот мотив Звери⁵³.

Интересантно питање о интерпретативном приступу транскрипцијама је да ли је потребно применити имитацију тонске боје и других карактеристика примарног медијума како би се тонски приближио идиом оригиналне композиције (барем путем менталне асоцијације)? Супротно томе, да ли применити препознатљиви тонски

⁵³Bizjak, Lidija, *Croiserez-vous les mains? L'apport spécifique de la pratique du quatre mains dans le développement d'un pianiste*, CNSM Paris, 2010, 87.

квалитет и идиоматске карактеристике клавира и тиме начинити додатну трансформацију транскрибованог дела, које тиме стиче статус независне композиције? Односно, да ли је уопште транскрипцију и изворни облик могуће третирати као исто дело? Посматрајући транскрипције које су написали сами аутори оригинала, или уопште уметнички вредне прераде, већина пијаниста је на трагу испитивања асоцијативних тонских веза са изворним начином мишљења.

Такво је становиште Јозефа и Розине Левин, који сматрају да се тонски рад на транскрипцијама заснива на познавању оригиналне верзије. „Први корак у четвороручном свирању на два клавира је схватање богатства оркестарских колористичких ефеката. Клавира је по себи симфонијски у својим могућностима. Зар није био Шуманов сан да истакне овај јединствени карактер свог омиљеног инструмента? Два клавира омогућају богатство медијума које је тешко надмашити.“⁵⁴

Велики пијаниста Галберг сматрао је рад на транскрипцијама изузетно корисним за развитак певаног стила и тонске разноврсности. Слушне асоцијације на боју виолине, флауте, кларинета и других инструмента усмеравају делатност пијаниста у оквиру два ка доследном тонском обликовању и вајању прегледно артикулисаних линија. Почетну фразу следећег примера у оркестарској верзији изводи флаута:



Равел: Моја мајка гуска, *Pavane de la Belle au bois dormant* (тактови 1-4)

⁵⁴ Lhevinne, Joseph and Rosina, Four Hands That Play As Two, *The Etude*, 1933, 809.

Посебан интерпретативни проблем представља извођење поновљених мотива, који су у оркестарској верзији представљени у различитим инструменталним бојама. У клавирској сфери, такве разлике је потребно остварити променом боје, начином примене педала, односно артикулационим варијацијама. Задатак је компликованији у покретљивом моторичном покрету. Такав је случај у следећем примеру, у коме се у оркестарској верзији смењују дувачки инструменти (флаута и енглески рог) у тумачењу шеснаестинског покрета.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of four staves for woodwinds: Piccolo Flute (p'tr FL.), Grand Flute (Gr FL.), Bassoon (B'ob), and Cor Anglais (Cor A.). The Cor Anglais part is marked 'Solo' and 'p'. A measure number '6' is indicated above the first staff. The second system shows the piano accompaniment with treble and bass staves.

Равел: Моја мајка гуска, *Laideronnette, Impératrice des Pagodes* (тактови 41-46)

Основни мотив *Прелида у ноћи* из *Шпанске рапсодије* представља силазни покрет четири осмине. Приликом интерпретације транскрипције за клавирски дуо, свакако је потребно имати на уму разноврсност инструментације овог покрета у оркестарској партитури. Разноврсност тушеа, артикулациона разноликост, динамичко нијансирање и умешна педализација представљају средства којима је могуће остварити тонско нивелисање и евоцирати наступе инструменталних група. Мотив најпре изводе

гудачи, па га обогаћују дувачке боје обое, енглеског рога, флауте и кларинета, да би на крају комада материјал био озвучен тонском сфером челесте.

The image shows a page of a musical score for Maurice Ravel's *Prélude à la nuit*. The score is for a full orchestra and includes parts for woodwinds, brass, strings, and harp. The tempo is marked "Très modéré" with a metronome marking of 66. The key signature has one sharp (F#). The score shows the first five measures of the piece, with various dynamics and articulations. The instruments listed on the left are: 2 PETITES FLÛTES, 2 GRANDES FLÛTES, 2 HAUTOIS, 1 COR ANGLAIS, 2 CLARINETTES en SI b, 1 CLARINETTE BASSE en SI b, 3 BASSONS, 1 SARRUSOPHONE, 4 CORN (Chromatique) en FA, 3 TROMPETTES en UT, 1^{re} et 2^e TROMBONES, 3^e TROMBONE et TUBA, TIMBALES SOL, SI b, GROSSE-CAISSE, CÉLESTA, 2 HARPES (with notes: (Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si b)), VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES, and CONTREBASSES. The score includes dynamics such as *ppp*, *p*, and *pp*, and articulations like *Sordines* and *fix.*

1

Равел: Шпанска рапсодија, *Prélude à la nuit* (тактови 1-5)

Почетни одсек *Малагење* у *Шпанској рапсодији* упечатљив је по легато осминском покрету три линије током десет тактова. У клавирском обликовању

деоница, неопходно је променити боју у последња два такта. Наиме, у првих осам тактова, покрет изводе две флауте и енглески рог, а касније пиколо флауте, обоје и кларинети. Како су у последња два такта две линије удвојене, Равел је динамичку ознаку *pp* заменио ознаком *p*. У транскрипцији за клавирски дуо удвајања нема, тако да динамички ниво *pp* остаје непромењен.

This image shows a woodwind section of a musical score for measures 4 and 5. The instruments listed on the left are Piccolo Flute (Pico Fl.), Grand Flute (Grdo Fl.), Bassoon (Fg), Cor Anglais (Cor A.), and Clarinet (Cl.). Measure 4 is marked with a boxed '4' and begins with a *ppp* dynamic marking. Measure 5 is marked with a boxed '5' and begins with a *p* dynamic marking. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings across the staves.

This image shows a piano transcription of the same musical passage, measures 22-27. It consists of two staves, labeled 1^a (treble clef) and 2^a (bass clef). The transcription uses a *pp* dynamic marking. The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines in both hands, with some notes marked with accents.

Равел: Шпанска рапсодија, *Malagueña* (тактови 25-28 партитуре, односно 22-27 транскрипције)

На кулминационом месту *Малагење*, које изводи tutti оркестар, наведена је динамичка ознака *f*, уз одредницу *Animez.* Врхунац комада остварен је укључивањем

свих инструмената и постепеним убрзавањем. Остваривању сродног ефекта у клавирском медијуму, Равел је приступио на нешто другачији начин. Променио је динамичку ознаку у *ff*, јер градацију није могуће остварити удвајањем линија и укључивањем већег броја инструмената. Међутим, није предвидео промену темпа. Ова кулминациона тачка је свакако и пример употребе богате педализације у остваривању ефекта велике оркестарске резонанце.

Orchestral score for Malagueña, measures 68-72, marked "Animesz". The score includes parts for Flute I, Flute II, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon, Bassoon II, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Tuba II, Trombone II, Trumpet II, Percussion, Harp, and C.B. The music features a dense texture with many instruments playing simultaneously, creating a rich, resonant sound.

Piano score for Malagueña, measures 68-72, marked "ff". The piano part features a dense texture with many notes, creating a rich, resonant sound. The music is characterized by a strong rhythmic drive and a sense of forward motion.

Равел: Шпанска рапсодија, *Malagueña* (тактови 68-72)

Познавање оригиналних инструменталних боја битно усмерава динамичко нијансирање приликом појаве мотива *Прелида у ноћи*. Реминисценцију мотива у другом ставу *Шпанске рапсодије* изводе три линије: соло виолина, соло виола и соло виолончело са сординама. У складу са тим је и динамичка ознака *ppp*. Линија енглеског рога је, вероватно због специфичности боје, у партитури обележена *forte*. Клавирски еквивалент теме означен је само *mf*.

The image shows the beginning of the 'Prélude' movement from Ravel's 'Mouvement (Avec lent)'. The score is written for a full orchestra. The first few measures are marked with *ppp* (pianississimo) and feature a delicate, shimmering texture. The woodwinds, including the English horn, play a prominent role in the initial texture.

This image shows a close-up of the piano and bassoon parts from the beginning of the 'Prélude' movement. The piano part is marked with *ppp* and features a delicate, shimmering texture. The bassoon part is marked with *mf* and features a more prominent, expressive line. The score is written for the first and second bassoons.

Равел: Шпанска рапсодија, *Malagueña* (тактови 79-81)

Чак и када динамичке ознаке нису промењене у односу на изворни облик композиције, неопходно је познавати инструментацију оригинала. Исте динамичке ознаке се ипак различито тумаче када се односе на различите инструменталне боје, односно различите инструменталне групе. У наредном примеру потребно је приликом пијанистичког обликовања водити рачуна о тонској боји и имати у свести да се динамичка ознака *p* односи на наступ лимених дувача.

Musical score for the beginning of "Malagueña" by Ravel. The score includes vocal lines and piano accompaniment for "Cora" and "Tromp.". The tempo is marked "au Mouvt" and dynamics include "p" and "mf".

Равел: Шпанска рапсодија, *Malagueña* (тактови 43-48 партитуре, односно 46 и 47 транскрипције)

Познавање изворног начина мишљења је пресудно у обликовању израза у слободно конципираним сегментима. На крају *Прелида у ноћи* налазе се две каденце веома сродне по облику фигурација. У интерпретативном приступу пијаниста, неопходно је имати на уму да прву каденцу изводе два кларинета, а другу два фагота. Разлика у боји, изговору и покретљивости инструмената усмеравају и облик клавирног обликовања каденци.

Two musical staves showing cadenzas for Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bass). Both are marked "Cadenza ad lib." and "Très ralenti". The Clarinet staff includes the instruction "Soli" and "bouchés", while the Bassoon staff includes "1.2." and "long".

Равел: Шпанска рапсодија, *Prélude à la nuit* (тактови 42, 43, 52 и 53)

Питање инструменталне боје уско је повезано са обликовањем артикулације. Композитори користе различите артикулационе ознаке за изношење истог тематског материјала у различитим инструменталним деоницама, бирајући најприкладнија средства за остваривање потребног ефекта. Равел је почетну тему *Ферије* из *Шпанске рансодије* у деоници соло флауте означио *portato*, а наредно излагање у соло кларинету *non legato*. Интересантно је да су у транскрипцији за клавирски дуо оба наступа теме означена *legato*. Вероватно је композитор сматрао да јасан изговор клавирског тона не захтева посебну артикулациону ознаку, а да се повезаним свирањем остварује бриозни покрет адекватан ознаци темпа *Assez vif*.



Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (такты 5, 6, 14 и 15 партитуре и 14 и 15 транскрипције)

Чест случај у фактури транскрипција је да мелодијска линија обухвата различите регистре и бива наизменично изведена од стране двоје пијаниста. Ова карактеристика је логична последица неклавијског начина мишљења и представља још једну специфичност приступа транскрипцијама. Мелодијску линију је потребно обликовати тако да у сваком тренутку буде препознатљива. Тонска удаљеност мелодије у односу на друге линије мора бити упечатљивија у односу на друге типове ансамбала, услед истоветности боје. Такође, није редак случај да су тематски материјал и материјал другог плана написани у блиским регистрима. То доводи до својеврсног преплитања линија, које је у четвороручном свирању на једном инструменту потребно умешно решити необичним положајем руку чланова два. Задатак је компликованији ако су у питању легато линије, као у следећем примеру:

©2003 EveryNote Corp

Равел: Моја мајка гуска, *Petit Poucet* (тактови 5-20)

У транскрибовању неклавирског текста присутни су случајеви удвајања тонова. Они су понекад означени заградама од стране композитора. Углавном се на основу анализе целокупне фактуре чланови ансамбла договарају око тога који ће пијаниста изоставити одређени тон. Овакав поступак у слушном смислу на тренутак прекида обликовање линије, односно нарушава координацију слуха и руке, што је веома необично у односу на солистички пијанистички приступ.

Успешни ствараоци прерада за клавир четвороручно водили су рачуна о ограничениости употребе регистара двоје пијаниста и избегавању удвајања тонова, када год то битно не нарушава музичку мисао и укупну фактуру. Равел је транскрипцију *Шпанске рапсодије* наменио четвороручном извођењу и на једном и на два клавира. Имајући у виду наведене специфичности свирања на једном инструменту, у следећим примерима је прекинуо примену терци у левој руци горње клавирске деонице. С обзиром да у оркестарској партитури низови терци нису прекинути, свакако не би било погрешно изводити их приликом свирања на два инструмента, када физички проблем поделе клавијатуре није присутан.

The image displays a complex musical score for piano duo, consisting of two systems of staves and two systems of grand staff notation. The first system (measures 14-24) features a treble and bass staff with intricate rhythmic patterns and dynamic markings like *mf*. The second system (measures 24-34) continues the complexity with similar textures and includes a *f* dynamic marking. The third system (measures 34-44) is a grand staff with multiple voices, showing dense chordal textures and a *f* dynamic. The fourth system (measures 44-54) also uses a grand staff, featuring a prominent wavy line in the bass staff and complex harmonic structures.

Равел: Шпанска рапсодија, *Feria* (тактови 43-48 и 109-111)

Фактура транскрибованих дела за клавијски дуо могу бити веома компликоване. Једна од најсложенијих партитура настала је у Француској почетком XX века. У питању је прерада *Посвећења пролећа* Игора Стравинског, коју је композитор у првобитној верзији извео за одабрани круг публике у дуу са Клодом Дебисијем. Комплексност овог дела није само у броју тонских слојева, него и у полиритмији и подједнаком значају неколико линија, што показује наредни пример.

8

10

sempre, f

11

12

11

B. & H. 17271

Стравински: Посвећење пролећа, *L'Adoration de la terre, Introduction* (тактови 60-67)

Интерпретативни приступ преvasходно подразумева карактеризацију различитих мотива, од којих сваки поседује посебан унутрашњи покрет. Лева рука пијанисте у доњем регистру свира мотив у триолама, фразиран по два тона, који у оригиналу изводе два контрафагота. Мотив није потребно изводити у првом плану, с обзиром на регистар и пратећу улогу, али га је неопходно доследно артикулисати. Тембр и начин фразирања дају мотиву претећи карактер. Потребно је напоменути да је

оркестарска партитура далеко богатија од издања за клавирски дуо, па ју је потребно анализирати и сагледати артикулационе и динамичке ознаке. Наведени мотив се у оркестру изводи у *mf* динамици, а фразирање по две ноте обележено је луковима (изостављени у транскрипцији).

У десној руци истог пијанисте налази се покрет који изворно изводи кларинет *in A*. Иако је мотив такође у триолама, начин фразирања је у потпуности другачији, и поседује линеарнији карактер. Композитор није ставио динамичку ознаку за овај мотив, али је у оркестарској партитури означио *très en dehors*. Ова деоница је у транскрипцији написана за октаву ниже, што је чини и физички и звучно подеснијом за извођење у оквиру клавирског дуа.

Primo деоница обухвата неколико мотива. Мотив енглеског рога записан је малим нотама и могуће га је изводити левом руком. Обухвата осмински покрет који је поремећен малим украсом у квартама. Као и остали мотиви, понавља се увек у новом, варираном облику. Нема динамичке ознаке, само је обележен речју *solo*. Помало ироничан карактер супротстављен је деоницама кларинета и контрабаса. Овај мотив се изводи у потпуно истом регистру као десна рука *secondo* линије, па су неопходни многи аранжмани у смислу поделе материјала по рукама.

Десна рука обухвата најпре мотив пиколо кларинета са упечатљивим покретом кварте. Означен је *solo*, *ff*, са акцентима на највишем тону. Између понављања овог мотива, композитор је унео фигуре различитих инструмента у облику арпеђа у тридесетдвојкама, заснованих на интервалу квинте. Наступи флауте, кларинета *in B* и виолинских флажолета су тихи, и није их потребно истицати. Они заправо доприносе устрепалој атмосфери згушњавања тематског материјала.

Последњи тематски значајан мотив је мотив обое, записан малим нотама у транскрипцији. Немогуће га је у целини уклопити у фактуру клавирског дуа, изузев појединих делова. Ипак, потребно је у што већој мери укључити и овај мотив, који одговара супротним покретом пиколо кларинету и доприноси градацијском покрету⁵⁵.

⁵⁵ Bizjak, Lidija, *Croiseriez-vous les mains? L'apport spécifique de la pratique du quatre mains dans le développement d'un pianiste*, CNSM Paris, 2010, 84.

9. Закључак

Интерпретативни приступ транскрипцијама за клавирски дуо подразумева различит истраживачки пут и посебности у избору и примени изражајних пијанистичких средстава, у односу на приступ оригиналним делима. Сам процес истраживања музичког текста обухвата етапу аналитичког упоређивања клавирске и изворне партитуре, која не постоји у тумачењу оригинално написаних дела за клавирски дуо. Изузетак представљају оригиналне композиције за дуо, код којих је касније настао и други вид партитуре (Морис Равел *Моја мајка гуска*) и дела чије је порекло посредно везано за друге инструменталне медијуме (Клод Дебиси *Шест античких епиграфа*). Овакви примери такође захтевају детаљан аналитички поступак и помно поређење са неклавирском верзијом. Основни предуслов истраживања јесте да је аутор транскрибоване партитуре сам композитор изворног дела. Сагледавањем обе партитуре могуће је из две полазне тачке прецизније одредити начин мишљења и стваралачког обликовања.

Основном анализом оригиналне партитуре транскрибованих дела могуће је утврдити инструментацију одређених линија клавирског текста и повезати их у менталном смислу са посебним тонским бојама. Овај поступак представља прву смерницу у процесу избора изражајних средстава. Различитим средствима и финим нијансирањима у њиховој примени могуће је, у начину слушања и мишљења, прилагодити клавирски тон звучној представи оригиналног инструмента, односно остварити разноврсност клавирских тонских боја у линијама које су оригинално различито оркестриране. Свакако да је овај облик имитације сведен на асоцијативни ниво, тако да је суштински смисао наведеног поступка у праћењу унутрашњег слуха и тонске представе, разумевању укупног музичког ткива, дочаравању појединих препознатљивих одлика инструмента или инструменталних група и остваривању рељефности богатог оркестарског звука и тонских планова.

Посебан проблем представља пијанистичко извођење истоветног материјала, који је у оркестарској верзији представљен наизменично у различитим инструменталним бојама. Разноврсност тушеа, примена различитих облика артикулације, динамичко обликовање и умешна педализација представљају средства

којима је могуће остварити богат колористички приступ. Познавање оригиналне инструментације је неопходно у осмишљавању динамичког нијансирања. Идентичне динамичке ознаке, које се односе на различите инструменталне групе, захтевају различит приступ у клавирском обликовању. Питање оригиналне инструменталне боје је уско повезано и са обликовањем артикулације. У оркестарској партитури, остваривање исте музичке идеје подразумева примену различитих облика артикулације у различитим инструменталним сферама. Исти тематски материјал је често представљен на разноврсне артикулационе начине, који највише одговарају природи различитих инструмената. Принцип избора најприкладнијег средства за постизање осмишљеног ефекта подразумева одсуство неопходности преношења истоветног артикулационог модела из оркестарског текста у клавирску сферу. Потребно је руководити се основном идејом композитора и сходно томе обликовати и клавирску артикулацију. У целини гледано, транскрипције за клавирски дуо обухватају текст у коме се артикулационе ознаке чешће мењају, у складу са сменама различитих инструмената, односно инструменталних група у оригиналној партитури.

Велики композитори нису доследно преносили све инструменталне деонице у медијум клавирског дуа. Поједине линије су изостављене или измењене. Сагледавањем оваквих промена у самом тексту, могуће је утврдити начин стваралачког мишљења, значај појединих деоница у ширем контексту и стећи увид у тонске нивое укупне фактуре. Свест о изостављеним линијама и слушна усмереност ка њима на изванредан начин мењају и обликовање линија које постоје у клавирском тексту. Одсуство делова оригиналне партитуре често је мотивисано остваривањем прозачнијег клавирског звука, рељефније динамичке организације и убедљивијих градацијских покрета. Велике оркестарске градације су углавном осмишљене кроз укључивање више различитих инструменталних боја, што није могуће користити као средство у клавирском дуу, у коме су један или два клавира везани за идентичну инструменталну боју.

Увид у оригинални текст представља за пијанисту непресушни извор информација о начину организације целокупне фактуре и података о свим музичким параметрима. Изворне ознаке за темпо и начин протока времена, динамичко нијансирање и врсте артикулације пресудно усмеравају пијанистички приступ. Често су ознаке у прерађеним делима пренете са мање детаља и доследности. Код великих композитора који су оставили траг и у клавирској и у симфонијској литератури, у брижљиво припреманим транскрипцијама многи елементи обележавања су измењени.

Одгонетање разлога за измене ове врсте представљају значајан корак у разумевању и интерпретативном обликовању дела.

Честу разлику прерађених дела за клавирски дуо у односу на оригинално написана дела представља неуобичајена клавирска фактура. Није редак случај да су композитори модификовали поједине елементе партитуре, како би их прилагодили природи и техничким особинама клавира. У случајевима када је дело намењено четвороручном свирању на једном инструменту, ограниченост примене регистара од стране двоје пијаниста додатно условљава промену облика појединих деоница.

Прераде оркестарских композиција углавном обухватају компликованију фактуру у односу на оригиналне композиције за клавирски дуо, и обухватају велики број мелодијских линија и тонских нивоа. Основни задатак је у откривању и постављању различитих звучних планова, разумевању динамичких ознака, обликовању тонских боја и остваривању прегледне артикулације линија. Транскрибована дела за клавирски дуо обилују примерима у којима мелодијска линија обухвата различите регистре, па је двоје пијаниста наизменично изводе. Овакав начин вођења мелодије представља последицу неклавирског начина мишљења. Диференцирање мелодијске линије у односу на друге тонске планове мора бити упечатљивије у односу на оркестарски облик дела, услед истоветности инструменталне боје. У прерадама за клавирски дуо су, у односу на оригинална дела, чешћи случајеви у којима су тематски материјал и материјал другог плана написани у блиским регистрима. У четвороручном извођењу на једном инструменту, ова појава доводи до преплитања линија, што доводи до необичног положаја руку и измењених услова који утичу на контролу пијанистичког апарата. Приликом преношења неклавирског текста у сферу клавирског дуа настају и случајеви удвајања тонова. Логично, удвојени тон приликом свирања на једном инструменту изводи само један од пијаниста, што код другог члана састава доводи до привременог прекида обликовања линије, односно нарушавања координације слуха и покрета руке.

Питања заједничке пулсације, одређивања темпа, организације мањих промена протока времена и истоветног начина мишљења током дугог покрета убрзавања и успоравања, саставни су део извођачког процеса и код оригиналних и транскрибованих дела за клавирски дуо. Ипак, посебност интерпретације прерађених дела представља чињеница да правилно разумевање изворног начина мишљења и свест о

инструментацији представљају путоказ у организовању протока музичког времена. То се превасходно односи на агогичка померања у слободно осмишљеним одсецима, у којима разлика у боји, начину изговора и покретљивости инструмената у оригиналној верзији доводе и до адекватног облика пијанистичког израза. У транскрибованим делима присутна је појава веће флукуације темпа у оквиру мањих целина у односу на оригиналне композиције. Могуће тумачење ове појаве подразумева ослањање аутора на диригентску личност и већу слободу покрета у стварању симфонијских дела, као и третирање акустичких оркестарских ефеката, којима се често прилагођавају и нијансе у протоку времена. Присуство диригента свакако олакшава и остваривање константности заједничког пулсирања у дугом временском периоду, у коме се стална метрономска ознака односи на различите ритмичке вредности у склопу различитих врста такта, што представља куриозитет у односу на оригинална дела за клавирски дуо (Ерик Сати *Парада*).

Приступ проблему педализације разликује се у случајевима извођења оригиналних дела и транскрипција. Код прерађених дела за клавирски дуо, ментална и слушна повезаност са оригиналном тонском сфером представља основни покретачки импулс у истраживању разнолике примене овог пијанистичког средства. Употреба педала у транскрипцијама отвара велико експериментално подручје, па су стога и ретке педализационе ознаке у овој врсти литературе.

Педал представља основно средство у својеврсној оркестрацији клавирског звука. Приликом дочаравања оркестарског *tutti* тонског нивоа, потребно је користити сразмерно више педала него код извођења оригиналних дела. Једна од основних специфичности педализације транскрибованог клавирског текста представља примена дугог педала. Он се често користи у облику полупедала, како би се остварио ефекат резонирања оркестарског звука. У складу са неуобичајеном клавирском фактуром, транскрипције одликује и значајнија употреба средњег педала, нарочито приликом четвороручног свирања на једном инструменту.

Педал је основно средство у обликовању великих оркестарских градација. Како у домену клавирског дуа није могуће остварити тонске врхунце умножавањем инструменталних боја, економична и разноврсна примена педала представља адекватно решење у обликовању дугих градацијских покрета.

Како је већ напоменуто, превођење неклавирског текста у област клавирског дуа доводи до удвајања тонова и преплитања линија. У случајевима када је тиме онемогућено легато извођење, педал представља значајно помоћно средство. У појединим примерима компликоване фактуре транскрипција, у којима различите линије захтевају супротан приступ педализацији, неопходно је користити и додатна средства, попут задржавања тонова прстима. Сама фактура транскрипција подразумева елементе неубичајене за оригинално написана дела, чије тумачење захтева и креативну употребу педала као једног од најзначајнијих пијанистичких изражајних средстава.

Извођење прерађених оркестарских дела и других композиција које нису оригинално намењене клавирском дуу представља изазов за сваки ансамбл. Упућеност ка различитим инструменталним сферама намеће већи број интерпретативних питања у односу на тумачење оригиналних дела, што отвара велики простор за испитивања и обликовање разноврсних решења. Тумачење транскрибованих дела подразумева свеобухватнији и дуготрајнији аналитички процес, који представља мотивацију за језгровит истраживачки пут и у случајевима оригинално написаних дела за клавирски дуо. Дугорочно гледано, доследно проучавање транскрипција за клавирски дуо представља оптималан пут за сазревање музичких личности чланова састава и усавршавање свих интерпретативних елемената које дефинишу квалитетан камерни ансамбл.

10. Литература

Adorno, Theodor, *Essays on music*, Berkeley, University of California Press, 2002, 760.

Apel, Willi, *The History of Keyboard Music to 1700* (translated and revised by Hans Tischler), Bloomington – London, Indiana University Press, 1972, 878.

Babin, Victor, Two Piano Music, *Notes* (8), 1950, 137-138.

Bizjak, Lidija, Croiserez-vous les mains? L'apport spécifique de la pratique du quatre mains dans le développement d'un pianiste", CNSM Paris, 2010, 134.

Bozarth, George (editor), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*, Oxford University Press, 1991, 496.

Brennecke, Ernest Jr, The Amenities of Duet-Playing, *The Musical Quarterly* (12), 1926, 534-554.

Brett, Philip, Piano-Four Hands, *19th-Century Music* (21), 1997, 149-176.

Burnett, James, *Ravel*, Omnibus Press, London, 1987.

Christensen, Thomas, Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical reception, *Journal of the American Musicological Society*, Vol.52, University of California Press, 1999, 255-298.

Cellier, Alexandre and Rothwell, Fred, Is Transcription Permissible, *The Musical Times* (1992), 1925, 900-902.

Crocker, Richard, *A History of Musical Style*, New York, Dover Publications, 1986, 576.

Dorian, Frederick, *The History of Music in Performance*, New York, W. W. Norton & Company Inc, 1942, 386.

Gillespie, John, *Five Centuries of Keyboard Music*, New York, Dover Publications, 1972, 464.

Goertzen, Valerie Woodring, *The Piano Transcriptions of Johannes Brahms*, University of Illinois, 1987, 396.

Goss, Madeleine, *Bolero*, Goss Press, 2008.

Komaiko, Robert, *The Four-Hand Piano Arrangements of Brahms and Their Role in the Nineteenth Century*, Northwestern University, 1975, 572.

Lee, Douglas A., *Masterworks of 20th Century Music*, Routledge, New York, 2002.

Leppert, Richard, Four Hands, Three Hearts, *Cultural Critique* (60), 2005, 5-22.

Littlewood, Julian, *The Variations of Johannes Brahms*, Plumbago Books, 2004, 384.

Loesser, Arthur: *Men, Women and Pianos: A Social History*, New York, Dover, 1991, 672.

Lubin, Ernest, *The Piano Duet: A Guide for Pianists*, New York, Da Capo, 1976, 220.

Palmier, Nadine et Rigal, Joel, *Le piano bien partagé*, Leduc, 2007, 100.

Poulenc, Francis, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, René Julliard, 1954, 254.

Mersmann, Hans, *Die Kammermusik: Deutsche Romantik*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1930, 156.

Mersmann, Hans, *Die Kammermusik: XIX und XX Jahrhundert*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1930, 200.

Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992), Tome II*, Paris, Alphonse Leduc, 1995.

Moldenhauer, Hans, *Duo Pianism*, Chicago, Chicago Musical College Press, 1950, 400.

Newbould, Brian, *Schubert: The Music and the Man*, University of California Press, 1999, 465.

Roberge, Marc-Andre, From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composers, *Notes* (49), 1993, 925-936.

Stoelzl, Marianne, *Die Anfaenge vierhaendiger Klaviermusik*, Lang, 1984, 247.

Vallas, Leon, *Claude Debussy: His Life and Works*, Vallas Press, 2008, 432.

Weber, William, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Social Life in London, paris and Vienna Between 1830 and 1848*, Ashgate Publishing, 2004, 174.

Wenk, Arthur, *Debussy and the poets*, University of California Press, 1975, 345.

White, Eric Walter, *Stravinsky, The Composer and his Works*, University of California Press, 1980, 656.

White Haun, Anna Louise, *The French Piano Duet (1850-1930)*, University Microfilms International, 1982, 164.