

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за клавир

Пут ка разумевању аутентичног поетско-пијанистичког идиома

Фредерика Шопена кроз интегрално извођење

његових етида оп. 10 и оп. 25

Завршни докторски уметнички пројекат

Кандидат:
Бојан Марјановић

Ментор:
ред. проф. Невена Поповић

Београд, 2012.

САДРЖАЈ

1. УВОД	1
1.1. Опште напомене.....	1
1.2. Проблематика односа између „техничког” и „музичког” аспекта Шопенових етида.....	2
1.3. Дискурзивни приступи Шопеновом стваралаштву.....	4
2. ТРАСИРАЊЕ И КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА ШОПЕНОВИХ ЛИЧНИХ И ПРОФЕСИОНАЛНИХ ОСОБЕНОСТИ – ПРЕСЕЦИ АМБИВАЛЕНТНОСТИ	7
2.1. Шопенов однос према традицији.....	7
2.2. Шопенов однос према клавијирском медију и савременицима.....	11
3. РЕДЕФИНИСАЊЕ ЖАНРА ЕТИДЕ	17
3.1. Развој етиде до Шопеновог времена и Шопенов допринос жанру.....	17
3.2. Историјат опуса 10 и опуса 25.....	22
3.3. Музичко време у Шопеновим етидама.....	24
4. ПИЈАНИСТИЧКИ ПРИСТУПИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ШОПЕНОВИХ ЕТИДА	29
5. ЗАКЉУЧАК	36
6. ЛИТЕРАТУРА	40

1. УВОД

1.1. Опште напомене

Овај рад представља део завршног пројекта мојих докторских уметничких студија – пројекта који, поред предстојећег теоријско-аналитичког истраживања етида оп. 10 и оп. 25 Фредерика Шопена (Frédéric Chopin)¹, обухвата и њихово интегрално извођење. У тексту ће бити приказани резултати споменутог истраживања, спровођеног по методу текстуалне и компаративне анализе грађе која се односи на живот и стваралаштво Шопена, као и проблеме историје и технике пијанизма – са посебним освртом на етиде – чему додајем и метод личног утврђивања принципа извођења и музичких одлика одабраних композиција.

Моја интересовања за Шопенову музику су вишегодишња; током основних и магистарских студија изводио сам велики број дела овог аутора (4 скерца, 24 прелудијума итд.). У периоду сопственог извођачког и, уопште, музичког сазревања и упознавања са Шопеновим делима, делимичан фокус ставио сам на испитивање проблематике превазилажења једностраних тумачења музике, која се јављају услед превеликог инсистирања на аспектима самог извођачког механизма, односно техничкој страни интерпретације. Сматрам да су Шопенова дела изузетно значајна у историји музике и историји пијанизма, између осталог управо по томе што сведоче о потреби да се технички аспект у извођаштву у одређеном смислу *превазиђе* у правцу остваривања „комплетног уметничког доживљаја”. Иако сам свестан проблематичности – неодређености, вишесмислености и комплексности – дате конструкције циља,² дао сам себи слободу да га именујем и покушао бих да га дефинишем као обухватно презентовање одређеног

¹ Фредерик Шопен (1810–1849) био је пољско-француски композитор и пијаниста. Сматра се једним од најважнијих уметника романтизма и, по иновативности и продуктивности, једним од највећих композитора клавирске музике у историји музике. Шопен је писао готово искључиво за соло клавир, а створио је и два концерта за клавир и оркестар. Уз то, сачувано је неколико његових камерних композиција и соло-песама на пољске текстове. Шопеново иноваторство огледа се у домену пијанистичке технике – првенствено у употреби педала, агогичким и динамичким нијансама – те и у домену жанра клавирских композиција: прве инструменталне баладе Шопенова су творевина, а бројни, већ постојећи музички жанрови, попут мазурке, валцера, ноктурна, полонезе, импромптија, етиде, скерца и прелудијума, задобијају сасвим нове одлике у Шопеновој реализацији. Као извођач, овај уметник остаје упамћен у историји музике по префињености и сензитивности. Он није наступао на великим концертним подијумима, него у париским салонима. Његови наступи временом су се проредили и, за читавих деветнаест последњих година живота, Шопен је јавно свирао свега тридесетак пута. Наместо концертирања, сасвим се посветио писању дела и финансијски се издржавао од давања часова клавира.

² Отуда и знаци навода.

уметничког дела путем технички коректне, али и стилски и карактерно одређене интерпретације, у којој се, такође, читује детаљно теоријско-аналитичко познавање и разумевање дела (његове форме и музичког језика). Међу Шопеновим остварењима, чини се да су етиде оп. 10 и оп. 25 посебно занимљиве за сагледавање односа – или, пак, јединства – између техничког и уметничког аспекта музичких дела, те ћу на основу карактеристика тог односа, као и кроз својеврсно заокружење досадашњих знања и методолошких претпоставки у вези са теоријском и извођачком интерпретацијом етида, покушати да протумачим аутентичност Шопеновог поетско-пијанистичког идиома.

1.2. Проблематика односа између „техничког” и „музичког” аспекта Шопенових етида

Дуалитет „техничко” – „музичко” (уз бројне ограде од поједностављивања и сужавања смисла ових термина) одавно је препознат у историји пијанизма и често се на њега реферише баш када се говори о романтичарским пијанистима-композиторима, чија је виртуозност говорила о највишим свирачким, техничким достигнућима, а раскош мелодијског и хармонског језика, формална иновативност и композициона спретност у коришћењу одређеног медија о „музичком”, или, још шире речено, „уметничком” умећу и сензибилитету (видети, рецимо, Collet 1966, Bauer 1996). И док је техничко-виртуозна страна проблема у литератури схваћена прилично једнообразно – као успешно савладавање захтевних одељака и појединачних пасажа, фигурација и слично, уједначено свирање у динамици и темпу, итд.³ – музички и/или уметнички сензибилитет остаје прилично апстрактна категорија, различито дефинисана у литератури, као „укус”, (композиционо) „знање”, „познавање медија”... У дочаравању идеје о томе шта је „добра композиција”, било с техничке, било с музичке стране, речи нас често изневеравају и остављају на склиском терену широких описа, сасвим личних преференција, или историјски условљених дискурса. Каткад се писци служе необичним, чак таутолошким синтагмама, које теже да пробуде читаочеву интуицију и, самим тим, разумевање; читамо,

³ Технички аспект је, тако, подразумевао појам који је имао огроман значај у романтизму и који је, заправо, био извођачки императив: појам *виртуозности*, о којем ће бити још речи током рада.

тако, у једном извору, како је Шопен учинио, као нико пре њега, да „клавир зазвучи *клавирски*” (Трбојевић 1992, 20).

Сложеност односа између техничког и музичког задобија велику пажњу и посебно место у написима о Шопеновом стваралаштву. Како је напоменуто, Шопенове етиде су те које можда и највише „позивају” и извођаче и музичке писце да размишљају о датој амбивалентности, тј. о нужности њеног дефинисања, али и могућностима превазилажења супротности, јер, како каже Алан Когосовски (Alan Kogosowski), Шопенове етиде „покривају све перформативне аспекте – техничке, музичке и стилске – који не само да су неодвојиви једни од других, него, у коначној анализи, представљају једно те исто” (Kogosowski 2010, 17). Овакав став упућује на читаву историју односа између уметности и технике и бројне термилошке недоумице које су из тог односа произашле, а које се тичу појмова *технике*, *умећа*, *уметности* у модерном смислу, *стила*, *професионалне и аматерске делатности*, итд. Са развојем теорија о уметности, дошло је до раслојавања значења споменутих појмова, као и њихових међусобних односа, при чему се готово заборавило на то да је термин „техне” (техника, грч. *τέχνη*) био синоним за уметност (касније лат. *ars* и широко распрострањени термин *art*). У англосаксонским језицима, подела на „технику” и „уметност” одсликавала је напоредну поделу на „аматерско” и „професионално” бављење нечим, при чему аматерско није нужно носило негативне конотације, него је упућивало на то да се некој дисциплини приступа „из љубави”. Дискурс посвећен Шопеновој музици као да настоји да „врати” ова значењска раслојавања у мирније токове: не демантујући постојање техничке и музичке/уметничке сфере, он тражи њихово „помирење” у препознавању *уметности пијанизма* којој је, како многи сматрају, основе дао Шопен (упор. Kogosowski 2010, 18), или, другим речима, у препознавању *аутентичног поетско-пијанистичког идиома* овог ствараоца.

1.3. Дискурзивни приступи Шопеновом стваралаштву

Литерарна грађа посвећена Шопену ослања се на бројне написе монографског типа, у којима су биографија и стваралаштво овог уметника стављени у контекст 19. века и романтичарских тежњи.⁴ Међутим, иако богати чињеницама, ови извори су, готово без изузетка, обојени романтичарским језиком, обележени референцама на Шопенову *генијалност, загонетност, уметничку храброст, интимност* и слично. Аутор Хедли (Arthur Hedley) покушава да нам предочи узрок таквог представљања Шопена, бележећи следеће: „Током свог живота, Шопен је био ... познат и чувен у омањем кругу људи, који нису могли да пренесу праву слику Шопенове личности, услед чега су на место истине дошле сентименталне анегдоте и нетачна уопштавања. ‘Романтичне’ околности његовог кратког живота још више су замаглиле представу о њему. Као човек француско-пољског порекла, протеран из своје родне државе, ... Шопен је морао постати објекат интересовања. Појавио се на сцени као упечатљив музички феномен. Његово извођаштво

⁴ Шопен је рођен у малом месту у Пољској, Желазовој Воли, у породици која је гајила наклоности ка уметности. Чим је, још као дечак, Шопен показао музички таленат, родитељи су га подржали у учењу музике и обезбедили му приватне часове клавира. Иако се сматра да је своја свирачка умећа Шопен углавном стекао као самоук, познато је да је, заправо, прве озбиљније кораке свирања клавира начинио под менторством виолинисте и пијанисте Војћеха Живнија (Wojciech Żywny), а касније је студирао на Конзерваторијуму у класи Јожефа Елснера (Józef Elsner). О студентским данима Фредерика Шопена не може се пронаћи много информација; податак који спорадично проналазимо, а који може бити користан у контексту овог рада, јесте да су часови композиције код Елснера били увршћени у Шопенов студијски програм.

У младости, у Варшави, Шопен је већ оформио свој музички језик. Године 1829, имао је прилику да се сусретне са Паганинијевим (Niccolò Paganini) свирањем, као и да упозна немачког композитора Хумела (Johann Nepomuk Hummel). Једна од важних инспирација за младог Шопена била је певачица Констанца Глатковска (Konstancja Gładkowska), према којој је композитор дуго гајио осећања. У Шопеновом тзв. варшавском, раном периоду каријере настају оба клавирска концерта.

Наредне године, Шопен се отискује на путовања у Берлин, Беч и Дрезден, где јавно наступа. Боравећи у Бечу, сазнаје о револуцији коју је Варшава дигла против окупаторске Русије (и која ће бити угушена за неколико месеци). Та вест га је веома потресла и пожелео је да се врати у Пољску; међутим, на наговор пријатеља, Шопен одлази у Париз, за који ће бити везан до смрти. У Паризу је овај уметник деловао „у пуном замаху” – брзо је постао део уметничке елите, дружио се са великим музичарима (Листом /Franz Liszt/, Берлиозом /Hector Berlioz/, Менделсоном /Felix Mendelssohn/, Белинијем /Vincenzo Bellini/ и Шуманом /Robert Schumann/) и уметницима попут сликара Делакрое /Eugène Delacroix/ и писаца Балзак /Honoré de Balzac/ и Жорж Санд /George Sand/. Дружио се, такође, са другим пољским исељеницима, а многим од њих је помогао да се сместе у Паризу. У овом граду, Шопен је одржао бројне концерте и стекао репутацију генија (углавном преко Шуманових написа).

Шопен је ретко путовао, али су га и малобројна путовања по Немачкој, Чешкој и родној Пољској доста коштала здравља. Године 1835, добио је упалу плућа, која ће оставити велике последице на његово крхко тело и која ће, касније, довести до туберкулозе. Одлука да одржи турнеју по Енглеској била је фатална јер је убрзо преминуо по повратку у Париз 1849. године. Шопен је сахрањен у овом граду, а, у складу са тестаментом, његово срце је пренето у цркву Светога крста у Варшави.

и компоновање дали су ‘нови изглед’ и засигурно испунили емоционалну потребу друштву под репресијом, којем се Шопен својом музиком обраћао” (Hedley 1966, 2).⁵

О Шопеновом свирачком умећу неретко је писано са усхићеношћу, која, чини се, није изгубила на интензитету још од времена композиторових савременика. Они су у писмима и јавним писаним критикама величали виртуозност и специфичан, сасвим „нов стил” Шопенових извођења, која су се дешавала у париским салонима тридесетих година 19. века. Управо је такав, романтичарски тон написа резултирао и раније споменутих замагљивањем значења категорија попут стила и уметности, услед чега се често сусрећемо са декларативним одређењима Шопеновог стваралаштва у виду „Шопеновог техничког и музичког стила”, „Шопенове музике”, или „Шопенове уметности” (нпр. у Bauer 1996), а самог Шопена као „најклавирскијег’ међу композиторима” или „песника клавира” (Трбојевић 1992).

Поставља се, ипак, питање да ли се из перспективе садашњег момента може говорити о раду и достигнућима једног уметника на овај начин. Од Шопеновог времена до данас, историја музике и историја пијанизма исписале су више својих јединствених поглавља, која ће остати упамћена по усавршавању клавира као инструмента и отварању нових сонорних и техничких могућности медија, као и по појави бројних уметника (композитора-извођача) чија су дела и извођења неизбрисиво уткана у модерне пијанистичке токове – споменимо Дебисија (Claude Debussy), Равела (Maurice Ravel), Сатија (Erik Satie), Гершвина (George Gershwin), Скрјабина (Алекса́ндр Никола́евич Скрја́бин), Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев), Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович)... Логиком пристрасности и усмеравања фокуса само на засебна имена, сваком од споменутих аутора могли би се „приписати” особени „стил” и „уметност”. Шира слика, међутим, опомиње нас да о њиховом раду и заслугама говоримо у терминима *неоспоривог значаја* и уместо, рецимо, „стила” – пре *манира, специфичности*, или, како је предложено у наслову рада: *аутентичности*. Стога, зарад потребне теоријске, објективизирајуће дистанце, говор о посебностима поетско-

⁵ Један други писац оштрије осуђује „лажно представљање Шопена”: „Романтичари су били склони дотеривању књижевних садржаја и истинитих или измишљених анегдота о Шопеновим делима, као и о његовом животу. Касније су биографи ... били марљиво заокупљени ‘чишћењем’ његове музике и живота од тих улешавања, али су их омаловажили и прешли на другу страну неистине. Развио се тип научне биографије, који је имао тенденцију ка томе да се чињенице које се не могу документовано потврдити третирају као да нису ни постојале. Романтизам и постромантизам су идеализовали и лажно представили Шопенов живот” (Ekiert 1997, 1).

пијанистичког идиома Фредерика Шопена – поготово из позиције пијанисте и са освртом на одабрани жанр, жанр етиде – представљаће у овом раду говор о композицијама овог уметника, како се оне могу извести, интерпретирати, теоретизовати, како их је Шопен могао замислити и како их је записао, а затим неко други кроз своја издања редиговао, итд. Томе се може додати и проблем личних избора при тумачењу Шопеновог поетског и пијанистичког идиома и његових засебних дела (етида), заснованих на анализи (нова музикологија рекла би: блиском читању) нотног текста дела, литературе посвећене тим делима и Шопену, а даље и пијанизму и романтизму. Дати проблем односи се на питања које и какво знање, поруку и умеће интерпретатор може да пренесе „од композитора до слушаоца”, односно шта интерпретатору „казује” музички ток дела које изводи и по чему је оно аутентично. Засебан задатак је и одгонетнути како се може тумачити жанр етиде, његове историјске појаве, музичке, формалне и техничке одлике, те како је сâм Шопен дефинисао дати жанр и како га је „преточио” у дела која до данас остају велика инспирација за пијанисте. Уз то, потребно је размотрити шири историјско-уметнички контекст у којем се рађа Шопенова поетика, чему је посвећено наредно поглавље.

2. ТРАСИРАЊЕ И КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА ШОПЕНОВИХ ЛИЧНИХ И ПРОФЕСИОНАЛНИХ ОСОБЕНОСТИ – ПРЕСЕЦИ АМБИВАЛЕНТНОСТИ

2.1. Шопенов однос према традицији

Стваралаштво Фредерика Шопена припадало је специфичном добу у историји пијанизма, када су могућности извођења, стварање клавирске литературе и музичке одлике композиција били условљени убрзаним техничким развојем клавира као инструмента – а самим тим и потенцијалима клавира као изражајног музичког медија – и улоге клавира као статусног / друштвеног симбола. За уметнике раног романтизма, наиме, продукција и интерпретација клавирске музике биле су вишеструки изазов. Компоновало се на богатом наслеђу музике писане за клавијатурне инструменте, које је „понудило” новом времену прегршт композиционих и интерпретативних решења, док је, истовремено, ново време „захтевало” и нове композиционе принципе, посебно стварање „аутохтоних” постулата *клавирске* музике. Процват клавирског идиома, тако, дешавао се на врсти балансирања између наслеђа и новина, а тумачен је и као допринос тренутној моди популаризације клавира у оквирима тадашње грађанске класе Европе.

Према многим критеријумима, Шопена можемо описати као уметника који је имао велики афинитет према традицији. У литератури се у много наврата сусрећемо са тврдњом да су његови узор били првенствено Бах (Johann Sebastian Bach) и Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) (видети нпр. Шонберг 2005, 54; Collet 1966, 115). Сматра се да је Шопен свирао Бахова дела од самог почетка учења клавира код Живнија, те да је, како бележи један од Шопенових биографа, „ово рано учење Баха имало велики, мада унеколико замаскиран утицај на развој Шопеновог стила. ... Можда више од свега, ови композитори деле таленат за писање фигурација, које сугеришу потенцијалну хармонију” (Collet 1966, 116). Бах важи за једну од централних личности у историји музике за клавијатурне инструменте по томе што је успоставио низ композиционо-техничких и извођачких принципа те музике, пре свега стварајући бројна дела педагошког карактера након 1720. године. Већину објављених дела намењених учењу свирања на инструментима са диркама овај аутор је назвао *клавирским вежбама*, међу које убрајамо, рецимо, *Мале комаде*, двогласне и трогласне *Инвенције* и *Добро темперовани клавир*, а бројна Бахова дела која до данас представљају престижне тачке концертних репертоара највећих пијаниста

делимично су инструктивне природе (*Француске и Енглеске свите, Хроматска фантазија и fuga, Голдберг варијације*). Иновације афирмисане у споменутиим композицијама – на пример, осавремењен прсторед, редовна употреба палца – важиће до и након Шопеновог времена, иако ће наредне генерације композитора-пијаниста такође уносити прегршт техничких новина.

Већ је Бахов наследник, К. Ф. Е. Бах (Carl Philipp Emanuel Bach), експериментисао са новим концепцијама тематског материјала (које ће водити ка сонатном облику) и унапређењем прсторедом и украса, а посебно је допринео систематизацији клавирске технике кроз писану реч у теоретском напису с половине 18. века под називом *Есеј о уметности свирања на инструментима с диркама* (1753–62).⁶ „Ова књига је имала велики утицај и на највеће извођаче следеће генерације: Моцарта, Хумела, Клементија, Крамера. За Хајдна је есеј био ‘школа над школама’, а по Моцартовим речима ‘...он (К. Ф. Е.) је отац, ми смо деца. Све што радимо добро научили смо од њега’” (Трбојевић 1992, 8).

Моцарт, „први међу великим пијанистима” како сматрају многи писци, био је изразити представник тзв. бечке школе пијанизма, коју ће Шопен веома поштовати. Њено основно начело је релативна уједначеност израза, тј. суздржавање од крајности у динамици и (посебно) темпу. Врхунац моцартовске, бечке школе представља Хумел (Johann Nepomuk Hummel), чија је књига, *Комплетан теоријски и практични курс за подучавање свирања клавира* (1828), извршила огроман утицај на уметнике 19. века, вероватно и самог Шопена. Књига садржи преко две хиљаде техничких вежби, а посебно се чини важним напоменути да у њој аутор врло детаљно пише о начелима педализације – проблему који постаје такође проминентан када је о Шопеновом стваралаштву реч. Хумел, наиме, истиче потребу рационалне и „оправдане” употребе педала, јер „непрекидно притискање педала представља прекривач за нечисто и неразумљиво

⁶ Наведена студија ослања се на традицију важних публикација тог типа, чија је почетна тачка највероватније педагошки текст *Il Transilvano* из око 1600. године, аутора Ђиролама Дируте (Girolamo Diruta). У њему проналазимо прецизна и опширна упутства о свирању на инструменту: држању тела, положају шаке и прстију, прстореду, али и раздвајању начина свирања на оргуљама и чембалу. У 18. веку, издавање педагошких трактата постаје веома популарно – издвајају се *Уметност тушеа* Франсоа Купрена (François Couperin) и *Метод механике прстију* Жан-Филипа Рамоа (Jean-Philippe Rameau) (опширније у Трбојевић 1992, 5). У контексту разматрања карактеристика Шопенових композиција, имајући у виду Шопенов однос према легато техници свирања, о којој ће бити речи у даљем току текста, можда би било сврсисходно споменути да је Купрен био тај који је први, или макар међу првима, посебно посветио пажњу могућностима постизања легато тона на клавијатурним инструментима, пишући о томе у делу *Мале вежбе за формирање шаке*. Није познато да ли се Шопен непосредно сусрео са тим написом, али је сигурно да је промоција такве технике живела и кроз његово свирање.

свирање”; аутор препоручује „употребу педала, пре свега, у спорим ставовима па чак и када се мења хармонија у удаљеним интервалима. У осталим случајевима од педализације немају користи ни извођач ни инструмент” (према Шонберг 2005, 87). Иако је употреба педала постала далеко израженија у романтизму, постоје сведочанства да је Шопен у својим изведбама користио педал на крајње промишљен начин, те да су његове композиције, у којима су нагле хармонске промене могле шокирати слушаоце задојене „мирнијим” класичарским хармонским језиком, због знатне, али уједно и одмерене педализације, звучале сасвим „природно” и складно.⁷ На потребу прецизног осмишљавања употребе педала указују и Шопенове ознаке места на којима треба притиснути или отпустити педал, које су, судећи по увидима писца Колета (Robert Collet) у оригинална издања Шопенових композиција, дате прецизно и са јасном интенцијом композитора.⁸

Међу Шопеновим претходницима било је више оних чија је каријера започела у доба зрелог класицизма и наставила да траје с појавом романтизма. Ови уметници су завређивали пажњу својих млађих колега, али су доживели да осете промену „пијанистичке климе” коју је донело ново време. У том смислу треба свакако споменути Крамера (Johann Baptist Cramer), који се строго држао далеко од новијих, романтичарских схватања, остајући признат међу романтичарима, али често и критикован због „застарелости” (упор. Шонберг 2005, 55). И сâм Шопен ступа на уметничку сцену са појавом романтичарских уметника, који су поштовали традиционалне ауторитете, желећи, међутим, да их превазиђу и да пијанизму отворе нове хоризонте. Те (релативно) авангардне тежње присутне су већ код пијаниста које историчари пијанизма сврставају у врсту „прелазне” генерације, генерације која је отварала путеве романтичарском пијанистичком „буму”, који ће се десити баш у време Шопеновог доласка у Париз, тридесетих година деветнаестог века. Мисли се на композиторе-пијанисте као што су Бетовен (Ludwig van Beethoven), Черни (Carl Czerny), Филд (John Field), Калкбренер

⁷ Менделсон је дао један, готово поетичан, опис Шопеновог извођења прве *Etude* из оп. 25, где је Шопен, судећи по Менделсоновим речима, између осталог и помоћу педала, јасно звучно издвојио „главне мелодије” од акордске пратње: „Погрешно би било претпоставити да нам је дозволио да чујемо баш сваку ноту. Било је више као неко треперење у акордима Ас-дура, понегде још више подвучено педалом, а хармонски веома богато. Пратили смо предивну мелодију на лежећим тоновима, док се у средини из акорда јасно издвајао глас који се придружио главној мелодији...” (према Шонберг 2005, 110).

⁸ „Гледајући Шопенове ознаке, долази се до закључка да им свирач мора посветити доста пажње, показујући велико умеће у коришћењу и некоришћењу педала. ... Ефекат треба да буде замагљеност кроз коју се ипак јасно оцртавају и разазнају контуре”, записује споменути писац, сублимирајући Менделсонове речи из претходне напомене (Collet 1966, 125).

(Friedrich Kalkbrenner) и Мошелес (Ignaz Moscheles) – дакле, на уметнике који су се истакли увођењем *већег степена виртуозитета* у своја дела и изведбе.⁹ Но, први који је, до појаве Бетовена, превазишао своје савременике у извођачкој виртуозности – брзини, снази и спретности – био је Филдов, Крамеров и Хумелов учитељ, зачетник енглеске пијанистичке школе, Муцио Клементи (Muzio Clementi). Сматра се да је Клементи вишеструко допринео савременом пијанизму кроз рад са произвођачима клавира на усавршавању механизма инструмента, што му је омогућило да уведе нове техничке захтеве у своје композиције и да сасвим удаљи клавирску технику од клавикордске и чембалистичке технике.

Међу Клементијевим ученицима, композитор који је, како се сматра, јасно антиципирао многе елементе код Шопена био је Филд. Његова ноктурна, окарактерисана арпеђима и мелодијама широког даха, подстакла су Шопена да по сличним принципима ствара своја дела истог жанра; такође, Шопенова извођачка техника личила је на Филдову по тонској и динамичкој уједначености и префињености, као и мајсторству педализације. У свом прегледу историје пијанизма, аутор Харолд Шонберг (Harold Schonberg) примећује да Филд припада кругу уметника који су поседовали виртуозитет, али су га истовремено, у одређеном смислу, превазилазили у корист „племенитости уметности”, као што је чинио и Мошелес. Ипак, у овој генерацији аутора „прелазног доба”, готово да није било композитора и пијанисте који није инсистирао на крајњим достигнућима у развоју клавирске технике, укључујући Мошелеса, као и, рецимо, Чернија. Стилски императив *укуса* који је доминирао пијанизмом 18. века и био оличен у бечкој школи, замењује се, како је раније у раду напоменуто, захтевом за виртуозношћу која се у 19. веку схватала као синоним за *бравурозност, брзину, спретност, бриљантност, експресивност* и слично.¹⁰

⁹ О овим ауторима биће посебно речи у одељку у којем се говори о историји жанра етиде.

¹⁰ Занимљиво би било истражити развој појма виртуозности – његових дефиниција, значења и ширих конотација – од еманципације инструменталне музике у односу на вокалну музику (у 16. веку) до данас. Историја категорије виртуозности, наиме, показује „ширење” значаја дате категорије из домена класичне уметничке музике (са врхунцем по важности у 19. веку) у домен цез музике (20. век), а даље и у домен музичке и забавне индустрије (ка и у 21. веку). Тако, долази до особеног раслојавања значења појма виртуозности. Он се данас, с једне стране, везује за музичаре-забављаче, уметнике чије извођачко умеће стиче своје значење у контексту *музичког и уметничког тржишта*, услед чега је некадашња „привилегија” класичне музике да промовише виртуозне свираче донекле изгубљена у корист извођачког виртуозитета у свету уметничке и забављаче индустрије, шоу-бизниса. Са друге стране, виртуозност остаје једна од категорија и у контексту класичне уметничке музике, али носи нове конотације, од којих многе чак стоје

2.2. Шопенов однос према клавирском медију и савременицима

Развој виртуозитета био је условљен развојем клавира, постављањем нових извођачко-техничких захтева и „стандарда” који су резонирали са новим могућностима медија, али и низом других промена у историјско-уметничким околностима у првим деценијама 19. века, које су биле видљиве и у музичком и концертном животу великих центара Западне Европе. До времена када је Шопен постао запажен као извођач и композитор на париској сцени, конструкција клавира је напредовала у више фаза. Од двадесетих година 19. века, започиње производња инструмената са металном конструкцијом, која је могла да трпи веће оптерећење притиска и теже чекиће и жице, услед чега је висина тона значајно подигнута: од Моцартовог времена, када је тон *a* био 412 трептаја у секунди, на захтев романтичарских виртуоза дошло се чак до 435 трептаја. Такође, конструктор Ерар (Sébastien Érard) је патентирао механизам са двоструком репетицијом, што је свирање на клавиру са техничког аспекта учинило знатно лакшим.

И сама производња клавира доживела је процват: „Некада су произвођачи клавира правили око двадесетак инструмената годишње. Већ 1802. године, захваљујући техничким усавршавањима и парној машини, Бродвуд (John Broadwood, данас Broadwood and Sons, прим. аут.) је израђивао 400 инструмената годишње, а 1825. чак 1.500” (Шонберг 2005, 71–72). Цена клавира бивала је све нижа и његова доступност брзо је постала очита – већину европских грађанских домова красио је клавир у кућном салону. Овај инструмент је, заправо, постао и статусни симбол. Наједном, припадници буржоазије, а посебно даме, желели су да овладају свирањем клавира. Узимање приватних часова постаје део дневне рутине госпођица које су учење клавира уврстиле у стицање основних знања и способности. Штавише, добро свирање значило је и поседовање пожељних манира, могућност кретања по салонима, концертима и на одређени начин један вид еманципације женског субјекта (опширније у Harris 2005).

Клавир је постао фокус романтичарског инструментаријума. Имао је велику улогу у промоцији нових дела и музике уопште: поред тога што је музичка литература писана за клавир била изузетно богата, редовно су се појављивале клавирске транскрипције и редакције композиција за друге инструменте и ансамбле – када би негде била изведена

насупротив позитивних квалификација и односе се на „испразност”, мањак аутентичности и „уметничке садржине”, итд. (мада не нужно), што представља крајњу интензификацију некадашњег основног смисла појма виртуозности везаног за нагласак на техничком и телесном/сценском аспекту извођења.

нова симфонија, опера, или какво друго дело, клавирски „препис” тог дела брзо се ширио по салонима. Пред клавиром, чак, остали инструменти отишли су у други план. Чувени немачки композитор, виолиниста и диригент, Луис Шпор (Louis Spohr), оставио је забелешку о томе да се у Паризу 1820-их година готово нису изводили квартети или квинтети великих мајстора (према Шонберг 2005, 74). Обавезни делови концертних програма били су кратки комади и импровизације, док се, рецимо, о формалној логици композиција није водило рачуна – често су концерти састављани од ставова из различитих дела, нерекло различитих аутора. Посетиоци музичких дешавања били су занесени певљивим мелодијама „лаких комада” и шармом великих виртуоза.

Виртуози добијају на друштвеном значају, постају тражени учитељи и тема професионалних и аматерских критичарских расправа. „Готово сваки виртуоз, био мушкарац или жена, носио је у себи духовно наслеђе Паганинија. Он (Паганини, *прим. аут.*) је био прототип раскалашног матине-идола, прави виртуоз, закон за себе. ... Пијанисти су га гледали, слушали и покушавали да га копирају. Више се нису придржавали некадашњих узора, прсти-уз-дирке, као ни Калкбренових и Хумелових прсторедара и фразирања. ... Клавирска техника која је некада обухватала само прсте и шаке, сели се и на зглоб и целу руку (а често и на тело)” (Шонберг 2005, 97). Виртуозно свирање клавира, тако, постаје делом сценски ефекат, обележен изливима свирачевих емоција, смелим притискањем дирки у настојању да се произведе масиван звук, бравурозним прелетањима прстију преко клавијатуре уз њихање тела, итд. Са коришћењем целе руке у свирању, сматра се, започео је Бетовен, који је, даље, подучавао таквом свирању свог ученика Чернија, а линија виртуозних пијаниста-ученика наставља се, потом, са Францом Листом, који и данас важи за једног од највећих извођача свих времена и пијанисту који је први задобио статус звезде у модерном, савременом смислу.

Шопен није био наклоњен листовском нападном, екстровеертном начину свирања. У литератури се често наглашава да је Шопенов „извођачки стил” био у сагласју са крхким физичким изгледом и очигледним мањком снаге у телу овог уметника. Зато, кажу писци, Шопен није производио интензиван *форте* и јаке ударе чекићем по жицама, али, динамичке нијансе које је „захтевао” (прецизно их записавши у својим делима) ипак су биле сасвим разнолике и префињене. Ако се узме у обзир и то да се Шопен држао даље од великих концертних сала и да је наступе одржавао у салонима, постаје јасно да је

„недостатак” грандиозних фортеа¹¹ сасвим губио на значају пред гипким прелазима између „тиших” динамика, потпомогнутих другим особеностима шопеновске изведбе којој се никако не може ускратити епитет виртуозности. На тај начин, аутентичност овог уметника испољила се, између осталог, и у отклону од све популарнијег довођења извођачких постулата до својих екстрема, па чак се може рећи и вулгаризације извођаштва.

Шопен, међутим, никако није правио отклон и од самих уметника са којима, евидентно, није делио ни сензибилитет ни карактер – он је, напротив, био важан и запажен члан париских уметничких кругова. Но, о многим својим колегама изражавао се веома негативно и то је свакако један од амбивалентних и, рекло би се, смелих аспеката Шопенове личности. О оваквом Шопеновом односу према ствараоцима и тековинама романтизма пише на врло оштар начин Харолд Шонберг: „Шопен је био у пријатељским односима с већином ондашњих музичара, али њихову музику није волео. Презирао је Берлиозова дела, Листову музику је сматрао досадном и празном, свом пријатељу Стефану Хелару (*Stephen Heller*, мађарски композитор и пијаниста, *прим. аут.*) је рекао како Шуманов *Карневал* уопште није музика, ниподаштавао је Менделсоново стваралаштво. Шуберт (*Franz Schubert*) га није интересовао, а од Бетовена је зазирао. Ужасавало га је плаховито и титанско ударање по клавиру тог горостаса из Бона. За њега, велики композитори били су једино Бах и Моцарт. Шопен је био романтичар који је мрзео романтизам” (Шонберг 2005, 108–109). И заиста, по експресивности Шопенових дела, богатом и непредвидивом хармонском језику, лелујавој метричкој слободи, иновативној употреби педала и рубата, коришћењу фолклорних елемената у мазуркама и полонезама – Шопен је био романтичар *par excellence*. Чак и сама његова суздржаност и преференција ка интимним просторима за наступе, „будиле” су романтичарске квалификације код његових биографа и критичара, који су његове екстравагантности проглашавали врлинама једног генија. Индикативне су, зато, речи којима је Шонберг завршио претходно цитирани пасус: „Чудно је то. Шопен је међу раним романтичарима био најпопуларнији” (Шонберг 2005, 109).

¹¹ Треба свакако имати на уму да „грандиозни форте”, чак и када је извођен, без сумње није могао звучати као форте који данас слушамо на концертима, будући да је клавиру, иако знатно технички унапређен у првој половини 19. века, био по перформансама и даље далеко од савременог клавира.

Чини се да популарност није могла изостати када се узму у обзир Шопенова постигнућа у домену осавремењивања и промоције клавирске технике и, заправо, бројних елемената пијанизма о којима је до сада било речи. Иновативност овог аутора у „експлоатацији” клавира као релативно новог медија – у смислу знатно проширених инструменталних техничко-изражајних могућности – и његова крајња посвећеност овом инструменту резултирале су неодвојивошћу Шопена и „шопеновског” од појма клавира и пијанизма. Когосовски примећује да је Шопен „у великој мери заслужан за то како данас поимамо начин на који би клавир требало да звучи. Овај уметник је трансформисао основну концепцију према којој је клавир важио за ударачки, механички инструмент ... претворивши га у инструмент који може да говори, пева и ствара снене тонске поеме, које нас терају да заборавимо да настају ударима чекића по жицама” (Kogosowski 2010, 18). Чести су осврти у литератури на Шопенове певљиве мелодије, које су, читамо, „настале композиторским имитирањем певања. ... Пуно пута Шопен је захтевао од његових ученика да слушају певаче и да сами науче да певају” (Baueg 1996, 7). Та мелодиозност која „тече” попут песме отеловљивала је Шопеново схватање да клавир, упркос својој перкусионистичкој природи, може бити *legato* инструмент на којем је, у техничком погледу, остварљиво повезивање тонова прикладним положајем шаке и руке, прсторедом и употребом педала. Настојећи да склизне са дирке на дирку и тако оствари *legato*, Шопен је „користио прсторед који је њему одговарао, мада понекад и мимо правила. Нимало се не двоумећи, свирао је палцем по црним диркама, на шта су се мрштили класичари чернијевско-хумеловске школе. Подметао је палац под пети прст, прстом је клизио са црне на белу дирку или чак са беле на белу дирку” (Шонберг 2005, 119).

Експресивност изведбе и велики осећај за изражајне потенцијале медија Шопен је исказивао и кроз особени приступ темпу у својој музици. „Шопенови рукописи откривају да је аутор ... дуго оклевао пре него што би записао коначне ознаке за темпо или карактер, тако да пијаниста не треба никако да их занемари и разуме као обичну ствар личне преференције. Исто се односи на метрономске ознаке које су унете у ране публикације, посебно у издања етида. Унео их је сâм Шопен и оне без дилеме представљају његов лични избор темпа” (Hedley 1966, 19).¹² Занемаривање предложених темпа доводи до

¹² У истом извору сазнајемо: „Мармонтел (Jean-François Marmontel, француски историчар и писац, прим. аут.), који је добро познавао Шопена из Париза, бележи да је свако из Шопеновог круга знао: ‘Да ли

опасности да се Шопенове „брзе композиције свирају све брже и брже, као да се максимална брзина и не може достићи. Није необично чути *Етиду* у цис-молу како се изводи и два пута брже од онога што је Шопен обележио. ... С друге стране, Шопенове ознаке за релаксацију темпа често се изврћу у крајњу спорост, што никако није оправдано музичким садржајем. ... Неретко се чује *più lento* неког комада који је означен са *vivace scherzando* да буде бржи од самог *vivace*-а! Такве примере чујемо у извођењима е-мол етиде, оп. 25, бр. 5” (Hedley 1966, 19–20). И Шопенов чувени рубато, о којем је сâм композитор говорио као о веома деликатној ствари у извођењу,¹³ често бива „злоупотребљен”, непримерено изведен.

Говорити о Шопеновој стваралачкој аутентичности значи уважити особености музичког језика Шопенових дела – споменути однос према педализацији, динамици, темпу, затим изразито изнијансирану звучну колористику, бритке пијанисимо пасаже који код Шопена увек имају и значајну мелодијску и фактурну функцију, сталну хармонску нестабилност и измене тоналитета – али и разумети Шопенову музику као музику одређену *једним медијем*: клавиром. „Не треба посебно наглашавати чињеницу да се Шопенова музика може разумети једино кроз референцу на његову уметност као пијанистичку: музика је толико апсолутно зачета у пијанистичком смислу да се изван тога једва може посматрати. ... Композитор и извођач истовремено – то је била тачка од које је Шопен могао да крене и да се представи као родоначелник новог стила” (Hedley 1966, 13–14). Размишљајући о Шопену као композитору који је био посвећен готово само једном инструменту, Лист је покушао да предочи да то наизгледно „ограничење” није требало да представља стварно ограничење у негативном смислу: „Пишући само за клавир”, бележи Лист, „Шопен је испољио суштинску особину аутора – најбоље разумевање форме (или

због његове дубоке љубави према уметности, или због ексцеса његове личности, Шопен није могао да поднесе да текст његових дела буде дирнут. И најмања промена у његовим делима чинила му се као озбиљан преступ који није могао опростити ни најближим пријатељима, чак ни Листу” (према Hedley 1966, 18).

Један други аутор нам појашњава да је „Шопен обележавао темпа у многим својим композицијама пре него што је напустио Пољску 1830. године. То је наставио да ради и неколико наредних година, док је боравио у Паризу, али тако што је ознаке додавао у рукописе оловком. Са тиме је престао 1836. године. ... Главна разлика између оних дела која имају и оних која немају метрономску ознаку је та што су она која је имају припремљена за издавача” (Higgins 1973, 106–107).

О ознакама и могућим одговарајућим темпима у Шопеновим *Етидама* биће посебно речи касније у раду.

¹³ Шопен је „поредио рубато са пламеном свеће: ‘Ако само мало дунете, пламен ће се залелујати, али се неће угасити; ако само мало јаче дунете, угасиће се’” (према Трбојевић 1992, 21).

медија) који му је највише одговарао. То му је ометало славу. Његово ограничење мора да је утемељено на интуицији и дуго узгајаном предубеђењу. Нису га привлачили оркестарски ефекти; више је волео своју оловку него четкицу декоратера. Данас (1852) смо превише склони да преувеличавамо значај само оних композитора који су писали мноштво опера, ораторијума и неколико симфонија. Али, у музици треба да важе правила као у другим уметностима: Риздалова (Salomon van Ruysdael, холандски сликар, *прим. аут.*) слика од неколико инча једнако вреди колико и Рубенсово (Peter Paul Rubens, *прим. аут.*) и Тинторетово (Tintoretto, *прим. аут.*) огромно платно” (према Waters 1961, 184).

У Шопеновој, чини се, природној повезаности са клавиром огледа се истовремено тежња ка удовољењу сопствених изворних стваралачких порива и тежња ка рационалном испитивању инструмента, његових техничких карактеристика и, шире, друштвених улога и функција. Изгледа да је управо Лист желео да нам стави до знања да је наместо Шопеновог истраживања бројних медија, енергија усмерена на истраживање клавира и пијанизма резултирала утолико детаљнијим, потпунијим разумевањем тог инструмента и Шопеновим јединственим положајем у историји музике као, вратимо се Трбојевићевој квалификацији, „најклавирскијег међу композиторима”. Тај ниво познавања писања за клавир и свирања на клавиру представља, заправо, онај *аутентични* елемент који је Лист желео да истакне у вези са Шопеном, рекавши: „Био је оригинално створење... ван свих оквира” (према Шонберг 2005, 108–109). Може се томе додати теза да Шопенова аутентичност лежи и у „пресеку”, или, можда боље речено, сталном „трењу” његових већ спомињаних парадоксалности и амбивалентности: од односа према претходницима с једне и савременицима с друге стране, преко оног „пољског” и оног „париског” у његовим делима (чувени музиколог Асафјев /Борис Владимирович Асафьев/ говорио би у овом контексту о пољским и западним *интонацијама*) на чему многи историчари праве некакве, можда и „неприродне” поделе његовог стваралаштва, затим и истовремене интровертности и популарности, до фантастичног амалгама класичарске умерености и романтичарске експресивности.

3. РЕДЕФИНИСАЊЕ ЖАНРА ЕТИДЕ

3.1. Развој етиде до Шопеновог времена и Шопенов допринос жанру

Испитивање особености поетско-пијанистичког идиома Фредерика Шопена са фокусом на његове етиде оп. 10 и оп. 25 позива на, како је напоменуто у уводним разматрањима, сагледавање проблема Шопеновог односа према самом жанру етиде и испољавању тог односа у наведеним опусима. Уз то, важан је осврт на смернице и могуће аргументе за технички, стилски и карактерно коректно извођење Шопенових етида, које би требало да резонира са одређеним сугестијама датим у више издања ових дела, те и историјским и теоријским подацима везаним за њих. У том смислу, у наставку текста биће размотрене карактеристике жанра етиде у различитим фазама његовог развоја,¹⁴ Шопенови доприноси том развоју, важност разумевања техничко-музичког јединства у Шопеновим *Етидама*, као и могућа усмерења за адекватне начине извођења *Етида*.

Закључци који су о Шопеновој аутентичности направљени у претходном поглављу „остају на снази” и у контексту разматрања која следе, будући да су начела Шопеновог стваралаштва постављена у његовој релативно раној фази, те премда су опуси бр. 10 и бр. 25 заправо дела младог Шопена – први циклус аутор је писао између своје 19. и 22. године, а други је завршио до 26. године – она су већ попут каквог композиционо-техничког и стилског нуклеуса Шопеновог целокупног стваралаштва, али и пијанизма надаље. „Основни елементи његовог начина свирања, нови прсторед и педализација, неће претрпети битне измене све до појаве Дебисија и Прокофјева. По објављивању његових *Етида* мало шта је требало додати”, записује Шонберг, дајући тако Шопеновим етидама улогу својеврсног „репрезентативног узорка” не само за жанр етиде, него и целокупан пијанистички идиом овог уметника и идиом пијанизма до првих деценија 20. века.

Према уобичајеној дефиницији, етида (у значењу *вежба*, *студија*) је кратак (или релативно кратак) комад, у којем се акценат ставља на *одређени технички проблем* (каткад постоји и неки секундарни технички проблем) и који има *хомогену текстуру и музички карактер* (видети Сковран и Перичић 1991, 96-98; Collet 1966. 115).¹⁵ Историја жанра

¹⁴ У вези са овим, биће направљен кратак осврт на терминолошке проблеме (музичког) жанра, форме и облика.

¹⁵ Треба приметити да дефиниције које уобичајено срећемо у теоријској литератури не инсистирају и на „хомогености тематског материјала”, али ће у наставку рада томе бити посвећена посебна пажња.

етиде¹⁶ није историја релативно уједначеног развоја етиде, него се односи на валовиту актуелизацију и деактуелизацију ове форме, у складу са појачаним захтевима за извођачком виртуозношћу, или, пак, премештањем стваралачких фокуса на одређене друге музичке форме. Тако, може се рећи да је период класицизма био период затишја у стварању етида (мада, рецимо, поједине Бетовенове варијације одају утисак да се ради о низовима етида) услед посвећености композитора развоју сонатног облика и сонатне форме, док је 19. век време експанзије жанра етиде и известан *наставак* неговања овог жанра од раније, од 17. века.

Прве етиде су се појавиле као техничке вежбе у оквирима дидактичких дела из 17. века, попут Купреновог раније споменутог написа *L'art de toucher le Clavecin*. Ово дело садржи дискусије везане за свирање на харпсикорду, уз које су дате вежбе за прсте, као и низ од осам прелудијума који се могу схватити као етиде у каснијем смислу, с тим да су ови прелудијуми веома малог формата. И Бахови прелудијуми – како засебни, тако и они који су у склопу диптиха са фугама – може се рећи да припадају категорији етиде. Са поновним буђењем интересовања за студије техничких проблема и истраживање медијских могућности инструмената са диркама крајем 18. и почетком 19. века, појављује се низ композитора који значајан део свог стваралаштва посвећују писању етида и теоретских написа о проблемима извођења у којима се често појављује прегршт вежби и краћих комада–етиде. Године 1796, чешки пијаниста и композитор Дусек (Jan Ladislav Dussek) објавио је *Инструкције за уметност свирања на клавиру или харпсикорду*, у којем су поново покренута питања о разним техничким проблемима, али не и о стриктно *клавирском* идиому. Права *збирка етида* настаје у периоду између 1811. и 1827. године –

¹⁶ У прегледима музичких облика, етида је уврћена управо у *музичке облике* или *музичке форме*, док је музиколошка литература појам *жанра* у *музици* углавном везала за поделе музике на *вокални и инструментални жанр*, или, у ужем схватању појма, на жанрове као што су *концертни, оперски, или музичко-сценски, музичко-драмски жанр*. Може се наслутити да је музички жанр и данас врло проблематична, најчешће произвољна категорија. У начелу, жанр (дакле, не стриктно музички) схвата се као „прећутна конвенција између уметника и публике, (на основу које) би публика добила путоказ за разумевање тематског контекста уметничког дела” (Шуваковић 2006, 386). Уколико се појам жанра, дакле, тиче проблема *разумевања* – у смислу да када кажемо жанр, па и жанр етиде, буде јасно какви се уметнички (и музички) „производи” тиме етикетирају – онда израз „жанр етиде” може бити сасвим сврсисходан, ефективан и ефектан, с обзиром на то да указује управо на музички комад за неки инструмент, намењен савладавању одређеног техничког проблема, као што је то речено у изнетој дефиницији. Стога, у овом раду биће коришћен овај термин (наравно, уз термине „облик” и „форма”), уз уважавање датих аргумената, али и могућих несугласица око његове примене. У наставку текста биће изнета мишљења појединих музичких писаца, која су заснована на тези да су Шопенове иновације на пољу стварања етида толико значајне да „обезбеђују” етидама статус новог жанра, што такође иде у прилог употреби термина „жанр” у контексту овог рада.

Муцио Клементи пише *Gradus de Parnassum*, колекцију од око стотину комада за савладавање пијанистичке технике, инсистирајући на изједначеном притиску прстију по клавијатури и мирној шапи током свирања. Савремена издања збирке *Gradus de Parnassum* представљају избор комада и обично имају око тридесет етида.¹⁷ Велики број тешких, виртуозних концертних етида у току прве половине 19. века настаје из пера још многих композитора – између осталих Мошелеса, Талберга (Sigismund Thalberg) и Чернија. Мошелес је у својим делима инструктивног карактера проширио клавирску технику, уводећи репетиране ноте, брзу измену акорада и велике скокове између акорада и појединачних тонова. Талберг је, поред самих етида, написао и *Уметност певања примењеног на клавир*, дело које сведочи о томе да је један од најважнијих елемената за извођење музике 19. века био кантабилност тона. Ипак, најмонументалнији напис теоријско-практичне природе оставио је Черни: студију под називом *Комплетна теоретска и практична клавирска школа, од почетка свирања, до највиших и најрафинованијих култивисаности, са бројним примерима, новим и компонованим за ову прилику* из 1839. године (превод наслова дат у Трбојевић 1992, 15). Она се састоји од три тома – први је посвећен основама материје, превасходно скалама, други прстореду, а трећи проблемима интерпретације. Уз то, Чернијеве етиде, данас издате у великим збиркама, остају међу најтемељнијим дидактичким средствима савремених пијаниста.

Жанр етиде је, дакле, доживео експанзију у 19. веку, али, иако су настале стотине комада и иако су се композитори утркивали да теоријски и практично предложе, па и наметну своја виђења интерпретативних метода, уметничка вредност дела која су стварали остала је у другом плану пред пуком експозицијом техничких захтева. Шуман је поводом такве, уметнички оскудне продукције етида, записао: „Етиде су етиде: то јест, из њих треба да се научи нешто што се до тада није знало. Непревазиђени Бах, који је знао многоструко више од свих нас заједно, први је почео да пише за ученике; али он је то чинио на тако грандиозан начин, да је много година остао на престолу као оснивач јаче, сасвим здраве школе. ... Бахов син, Емануел, наследио је очев рафинирани таленат ... али

¹⁷ Половином 19. века, објављено је и постхумно издање Калкбреновог *Метода за учење свирања на клавиру помоћу руковода*; руковод је била направа коју је овај аутор осмислио водећи се мишљу да она „замени дуготрајно вежбање, уз предност што се с њом може радити истовремено читајући књигу (!). Калкбренер извесно није постигао сопствени виртуозитет на овај начин, а његове идеје га сврставају у педагога – поборника механичког вежбања” (Трбојевић 1992, 16), што повезује Калкбренера са традицијом и развојем жанра етиде као комада за вежбање свирачке технике.

је по стваралачкој креативности остао далеко иза оца. ... Дошли су на сцену Клементи и Крамер. Први, због свог често хладног контрапункта, није наишао на одобрење млађих музичара. Крамер је био прихваћенији због транспарентније једноставности његових етида. И други су стварали, покушавајући да се истакну неком дистинктивношћу, но није створена никаква школа која је превазилазила Крамерову. Али сада”, мења свој тон Шуман, „потребно је нешто што ће култивисати осећања. Људи сматрају да етиде нису биле задовољавајуће зато што су интелектуално монотоне. ... Мошелес је зато осмислио своје занимљиве карактерне комаде. ... Хумел се, пак... некако касно појавио са својим етидама, које су већином састављене у уштогљеном маниру – имају фиксирану форму и могу се савладати тек након дугог увежбавања”. Потом писац на поетичан начин скреће пажњу на име композитора који ће сасвим променити слику жанра етиде: „Име на које смо до сада често упућивали, као на ретку звезду у касној ноћи... Куда ће се запутити, колико ће њена светлост трајати, ко то може рећи? Али увек се може препознати када се појави, чак и очима детета, зато што увек светли истим пламеном, истим дубоким сјајем, истом бриљантношћу – Шопен...” (према Kogosowski 2010, 21). Заиста, Шопен ће у историји пијанизма бити препознат као фигура која ће по уметничкој инвенцији превазићи остале раноромантичаре, а та инвенција – не једино техничка, него и музичка – испољиће се и у *Етидама*. „Шопенове *Етиде* суштински се разликују од Клементијевих, Крамерових, Хумелових и Чернијевих по својој фундаменталној концепцији. Клементијеве етиде јесу биле контрапунктске, Крамерове јасне и транспарентне, Хумелове заокружене и поучне, а Чернијеве богате техничким захтевима, али све оне су посвећене готово искључиво атлетском увежбавању прстију. ... Шопенове *Етиде* немају никакве психолошке архетипе и не захтевају константно понављање, него захтевају *разумевање*” (Kogosowski 2010, 23). Шопен ствара *Етиде* по истим поетским принципима као и композиције било којег другог жанра – њему је важан тонски колор, певљивост мелодија,¹⁸ занимљивост хармонија. Заправо, важна му је „природна” сједињеност техничког и уметничког аспекта дела.

¹⁸ „Прву тему у трећој етиди сâм Шопен је, по тврђењу Адолфа Гутмана (Adolf Gutmann, немачки пијаниста и композитор, *прим аут.*), сматрао најлепшом мелодијом коју је написао ... чак је једном приликом, док је Гутман свирао, болно прошаптао – ‘О, земљо моја!’, што би значило да је она персонифицирала саму Пољску” (Турлаков 2003, 105).

Јединство „техничког” и „музичког”, којем је посвећена пажња и у уводном делу рада, постаје, дакле, сасвим проминентно у контексту разматрања Шопеновог доприноса развоју жанра етиде – готово да нема писца који није говорио о овом проблему. Према мишљењу неких аутора, чак, дато јединство прави толику разлику између Шопена и његових претходника да се може говорити о Шопеновим етидама као *новом жанру* у историји музике, жанру који ће каснији композитори продубљивати на основама Шопенових дела. Когосовски, рецимо, износи управо такво мишљење: „Комбинујући музичку идеју са техничким проблемом и постављајући ту комбинацију за оквир дела, Шопен је створио сасвим нови *жанр*. Након њега, други композитори, посебно Лист, Рахмањинов (Сергей Васильевич Рахманинов), Скрјабин и Дебиси, пратиће његов пут и компоновати низове етида за клавир на темељу Шопеновог модела комбиновања техничких захтева и музичких квалитета, у стилу минијатурних клавирских тонских-поема, као и друге засебне кратке клавирске комаде” (Kogosowski 2010, 24).¹⁹ Пре појаве етида значајних композитора 20. века, дакле пре знања о даљим могућим путевима развоја етиде, британски музички аналитичар Доналд Тови (Sir Donald Francis Tovey) назвао је Шопена 1900. године у једном свом есеју „усамљеником” у писању дела „која треба да систематизују и покажу једну по једну екстремну карактеристику модерног клавира, а у исто време да буду спонтана музика вишег реда” (према Collet 1966, 115).

Још раније, Шопенов савременик Мошелес сведочио је, попут Шумана, о томе да Шопенове *Етиде* захтевају разумевање у извођењу, разумевање које ни он испрва није имао: „Моје мисли”, пише Мошелес, „а уз њих и моји прсти, саплићу се у тешким, неуметничким модулацијама и за мене је његова (Шопенова, *прим. аут.*) музика сувише сладуњава, недовољно мужевна, као да није дело правог уметника. Колико год вежбао, не могу етиде свирати течно” (према Шонберг 2005, 93). Међутим, једном приликом Мошелес је чуо *Етиде* у интерпретацији самог Шопена и тада записао: „Сада први пут разумем његову музику... Тешке, неуметничке модулације које личе на дело дилетанта, које ја нисам успео да одсвирам, више ме не чуде, јер он клизи, готово неприметно својим

¹⁹ Поред, разуме се, Листа, чије етиде стоје раме-уз-раме са Шопеновим, пажњу заслужује Адолф фон Хензелт (Adolf von Henselt), немачки пијаниста, Хумелов ученик, који се доселио у Русију где је, подучавајући низ пијаниста, веома допринео стварању темеља касније бриљантног руског пијанизма. У 20. веку, вредне етиде стварају Рубинштајн (Антон Григорьевич Рубинштейн), Сен-Санс (Camille Saint-Saëns), Дебиси, Рахмањинов, Стравински (Игорь Фёдорович Стравинский), Барток (Béla Bartók)... Међутим, без обзира на чињеницу да су многи од најпознатијих светских композитора стварали етиде, овај музички облик никада неће стећи једнаку популарност као што је имао у првој половини 19. века.

ђаволским прстима... Доиста, он је јединствен међу пијанистима” (према Шонберг 2005, 93). Постоје, заправо, мишљења да је Шопен писао етиде ради сопственог пијанистичког усавршавања (упор. Турлаков 2003, 105). Но, коју год „намену” да им је сâм Шопен доделио, остаје чињеница да су оне, како је то формулисао пољски музиколог Зјелински (Tadeusz A. Zielinski), „не једино систематична демонстрација новог пијанистичког стила и формула које су том стилу својствене, него и уметничко потврђење датог стила” (према Smendzianka s.a., 3).²⁰

3.2. Историјат опуса 10 и опуса 25

Прво спомињање Шопенових етида (оп. 10) проналазимо у једном композиторовом писму пријатељу Титусу Војцјеховском (Tytus Woyciechowski), у којем стоји: „Компоновао сам велику *Exercise en forme*, у свом стилу, кад се будемо видели показаћу ти” (према Турлаков 2003, 46). Сматра се да је Шопен започео рад на оп. 10 1828. године и да га је писао упоредо са другим делима – етида коју спомиње у писму настала је када и *Концерт у еф-молу*. Из наредног писма истом пријатељу, писаног новембра 1829. године, закључује се да је рад на опусу одмакао и могуће је да је готово цео опус био завршен у Варшави; но, тек ће у Паризу етиде доживети своју промоцију. Настанак оба опуса етида, заправо, везан је за турбулентан период Шопеновог живота: његове последње две године у Варшави, која је била под руском влашћу, и долазак у Париз 1830. године. До Париза, града романтичарске музике и уметности, али и нових, модерних друштвених и политичких аспирација, Шопен је путовао преко Беча – центра класицизма, који је у првој половини 19. века губио статус уметничке метрополе – и Штутгарта. Боравећи у Штутгарту и сазнавши за устанак у родној Варшави, уметник је осетио очај који ће преточити у једно од касније најзапаженијих дела – тзв. *Революционарну етиду*, оп. 10, бр. 12. Шопен ће наставити рад на другом опусу етида до 1836. године, истовремено проналазећи своје место у Паризу, зближавајући се са кругом тада најуваженијих уметника. Опус 10

²⁰ У „музичком квалитету” Шопенових етида Когосовски види разлог за њихову популарност на концертним репертоарима до данас (видети Kogosowski 2010, 23).

Јединство техничког аспекта и уметничке вредности *Етида* поједини писци разматрају кроз засебне комаде. Тако, Луис Елерт (Louis Ehlert) бележи поводом шесте етиде из оп. 25: „Шопен не само да пише вежбу за свирање терци, већ је трансформише у такво уметничко дело ... у којем је сваки пасаж лишен свега механичког и отелотворује прелепу мисао, која заузврат проналази свој љупки израз у покрету” (према Huneker 2008, 170–171).

посветиће Листу, а опус 25 грофици Д'Агул (Marie Catherine Sophie de Flavigny, Comtesse d'Agoult), Листовој дугогодишњој љубавници и својој пријатељици.

Лист је био „блиски посматрач” Шопеновог рада на *Етидама* – изводио је комаде и разговарао о њима са Шопеном – али тврдње појединих аутора да неке Шопенове етиде носе експлицитан утицај Листовог композиционо-техничког метода немају адекватну потврду у самом музичком језику, а такође ни историјску, хронолошку потврду.²¹ Штавише, сматра се да Шопен није био веома наклоњен Листовим делима, али је гајио велико дивљење према Листовом свирању (упор. Collet 1966, 122). О Листовим похвалама на рачун Шопенових етида, пак, сазнајемо из једног шаљивог писма, које су Лист и Шопен заједно писали немачком диригенту и композитору Хилеру (Ferdinand Hiller) (Листов текст дат је курзивом): „Париз, 20. јуна 1833. Пишем и не знам шта шкраба моје перо, јер у исто време, Лист свира моје Етиде и одвлачи ме од мојих лепих намера. Хтео бих по његовом маниру да свирам сопствене етиде ... *Познајете ли чудесне Етиде Шопенове? Оне су усхићујуће ...* Мада ће оне постојати само дотле, док се не појаве Ваше, *то је само ауторска скромност!!!* То је изнад свега отвореност...” (према Турлаков 2003, 105).

У једном есеју посвећеном Шопеновом стваралаштву, професор Драгољуб Шобајић пише о могућој подели овог стваралаштва на три периода: „Први, младалачки период обухвата дела која ... су највећим делом настала у Пољској од 1816. до 1830. године. У другом, зрелом периоду ... настала су нека од његових најпознатијих дела: скерцо у ха-молу, етида це-мол, прве две баладе, прелиди, соната у бе-молу. У трећем, позном периоду, композитор је створио нека од својих најзначајнијих дела као што су соната у ха-молу, баркарола и полонеза-фантазија” (Шобајић 1998, 70). Занимљиво је приметити да саме етиде оп. 10 и оп. 25, које су у литератури често схваћене као целина, један циклус, без обзира на то што су раздвојене по опусима,²² не говоре у прилог подели коју наводи Шобајић. Напротив, оне сведоче о раном формирању Шопеновог композиционо-техничког приступа, који ће с годинама доживљавати сазревање, али се

²¹ Лина Раман (Lina Ramann) у биографији Франца Листа тврди да се у Шопеновим етидама оп. 10, бр. 9 и 12 и оп. 25, бр. 11 и 12 очитује Листов утицај (видети Hupkeker 2008, 130). Јасно је да су макар комади из оп. 10 настали пре Шопеновог упознавања са Листом, а вероватно и поближег упућивања у Листова композициона начела. Мишљење да је Шопенов композициони приступ, као и његов пијанистички идиом, готово у потпуности аутохтон је општеприхваћено.

²² „Ове етиде (из оп. 25, *прим. аут.*) заправо формирају континуитет са ранијим опусом етида. ... Многи пијанисти су ова два опуса ... изводили као јединствени циклус” (Collet 1966, 128).

неће коренито мењати и заокретати свој правац. „*Етиде*”, заправо, сматра један од писаца, „трансцендентирају границе времена и националности” (Collet 1966, 115) – дакле, не само да хомогенизују један, иначе веома променљиви, период Шопеновог живота, него и дају смернице за посматрање целог Шопеновог стваралаштва „кратког даха” (сетимо се, Шопен је живео непуних 40 година) као јединствене, аутентичне, дистинктивне појаве у оквирима раног романтизма.

3.3. Музичко време у Шопеновим етидама

У периоду настанка опуса бр. 10 и 25, Шопен почиње да бива заинтересован за стварање „већих” музичких форми – своје *Концерте у е-молу и еф-молу* пише следећи класичарске обрасце концерта, а 1828. године пише и *Сонату у це-молу*. У етидама, пак, он је склон барокној традицији (*варијантног*) развоја (*најишешће и само једне*) музичке идеје,²³ који је све до позног романтизма схватан као композициони принцип супротан драматуршкој (формалној и садржинској) поставци „крупних” форми, посебно сонатног облика. Међутим, од друге половине 19. века, својеврстан *tour de force* за многе композиторе биће иградња управо сонатне форме од „минимума” основног материјала, по принципу „сажимања” материјала и његове *варијантне разраде*.²⁴ Историјски посматрано, музичка мисао, која је раније, до Бетовена, била део, компонента структуре, у пост-бетовеновском периоду постала је независна, самодовољна музичка идеја за разраду. Позни романтизам донеће, дакле, нове начине експозиције и развоја материјала, који се опажају као потпуно одступање од класичарске „архитектонике” и „периодичности”, а који су представљени у *музичкој прози, бескрајној мелодији и лајтмотивској техници* (Вагнер),²⁵ као и *развојним варијацијама* (Брамс /Johannes Brahms/).²⁶ Суштинска одлика

²³ Израз *музичка идеја* предложили су, како поједини композитори, између осталих Штраус (Richard Strauss), Вагнер (Richard Wagner) и Шенберг (Arnold Schoenberg), тако и каснији музички писци, попут Далхауса (Carl Dalhaus), Фриша (Walter Frisch) и других (видети Schoenberg 1984; Dalhaus 1992).

²⁴ Чувени музиколог, Карл Далхаус, сматра тежњу ка постизању сажетости материјала у ширим формалним оквирима једним од основних проблема са којима су се сусретали композитори различитих поетичких и естетичких опредељења у позном 19. веку. Иако на бројне начине реализована, и у делима различито манифестована, ова тежња се најпре да разумети као потреба композитора да „теме, или почетне идеје буду ... смислене од почетка до краја”, односно, да се у њима не јављају пука понављања и украшавања која „готово да немају сврху и смисао” (Dalhaus 1989а, 40).

²⁵ Термин „музичка проза” уводи Шенберг у есеју „Прогресивни Брамс”, управо га супротстављајући заокруженим, периодичним структурама дела старијих аутора (које су еквивалент стиховној форми у

промена је увођење већ наведеног принципа повезивања и усклађивања малог броја музичких идеја (или једне идеје) и њихове разраде, то јест интеграције у одређене формалне оквире.

Разуме се, у контексту разматрања Шопенових етида и Шопеновог композиционог принципа уопште, не може се говорити о споменутим Вагнеровим или Брамсовим композиционо-техничким методама, али ранија дискусија о односу између „техничког” и „музичког” аспекта етида, те чињеница да су оне компоноване по принципу изношења *једне музичко-техничке идеје и њене разраде*²⁷ свакако „позива” на контекстуализацију места Шопенове композиционе технике, а даље и на покретање питања о феномену времена у етидама као релевантног проблема за теоретизацију Шопеновог стваралаштва. Уочавање споја варијантности и драматуршке разраде сажетог мотивског ткива у опусима 10 и 25 допуњава уверења о аутентичности Шопеновог поетско-пијанистичког идиома, будући да ће овакви спојеви бити актуелни и систематизовани тек код позноромантичарских композитора и музичких писаца. Евидентно је да Шопенове етиде показују двоструку тенденцију: готово барокни принцип тематске мотивске разраде²⁸ – где су у једном мотиву презентовани уједно нуклеус материјала и основни технички проблем етиде – и, истовремено, грађење драматуршки-формално комплексног тока, у коме долазе до изражаја „музички квалитети” дела: експресивност, дијапазон хармонских изражајних средстава, тоналних боја, итд. Имајући у виду Шопенов иновативан однос према жанру етиде, његову потребу да створи уметнички слојевите, концертантне композиције, јасно је да његове етиде више не можемо интерпретирати као једноставне, „кратке” комаде са чисто дидактичком наменом; уколико не освестимо комплексност њиховог музичког развоја, поставља се питање да ли уопште можемо говорити о

поезији). Шенберг, заправо, супротставља *идеју – формули*. „Музичка проза” означава ритмичке и метричке „неправилности”, односно, слободе у експозицији материјала (опширније у Schoenberg 1984, 399–405; Dalhaus 1989б, 52–61). О разлици између архитектонске и еволутивне форме може се прочитати у Поповић 1998, 25–27.

²⁶ Техника развојних варијација представља врсту „композиционе уштеде”, зато што се заснива на „изградњи музичке залихе од минимума капитала” (Dalhaus 1989а, 49); у музичком току који се гради развојним варирањем „нема (или готово да нема *прим. аут.*) више ничега нетематског, што се не би могло схватити као извод из једног истог, ма колико латентног” (Адорно 1968, 83).

²⁷ Тек неколико Шопенових комада, од 24 у оба опуса, имају средишњи одсек који се знатније разликује по карактеру, али се углавном и даље ради о тематском материјалу који је сродан или изведен из експозиционог материјала етиде.

²⁸ „У једном елементу Шопен је много ближи бароку него бечкој класици: многа његова дела представљају развој само једне музичке идеје” (Collet 1966. 117).

композиторским осећањима у „Революционарној етиди”, о томе одакле је потекла потреба многих музичких писаца да појединим етидама „приписују” ванмузичке програме,²⁹ или како је дошло дотле да неке етиде код низа писаца завређују исте или сличне карактерне квалификације, које готово да нам „приповедају одређену причу” (као што се често наводи да је прва етида из оп. 10 *херојска*, шеста из истог опуса *мрачни ноктурно*, и сл. /упор. Huneke 2008, 133, 141/).

Без обзира на то што имају тек по неколико страна нотног текста, Шопенове етиде поседују велики динамизам музичког тока, остварен разноврсним начинима развоја мотива и коришћењем широког спектра изражајних средстава. Како се, онда, у том „судару” сажетости и развоја опажа музичко време? Проблем музичког времена – тј. однос између садржаја и феномена темпоралности у музици – представља озбиљан проблем филозофије и феноменологије музике, око којег се нашироко дебатује већ деценијама.³⁰ Овом приликом неће бити детаљне разраде овог проблема, већ је намера да се скрене пажња на потребу да се он освести, како код извођача, тако и код слушаоца, будући да најчешће остаје у сфери чисто интуитивног поимања протока музичког дела у реалном времену.³¹ Гледано из перспективе чисто реалног, физичког времена, етиде се могу окарактерисати као *кратки или релативно кратки комади*, али суд о дужини композиције из дате перспективе није адекватан музичкој анализи и дубоком разумевању дела.³² Гледано, пак, из перспективе музичког времена, одлике музичког тока које имају утицаја на његово перципирање, односно које „фаворизују осећање темпоралности” јесу: промена доминантног ритмичког покрета (на пример, из осминског у шеснаестински), мотивско „приближавање”, „згушњавање”, потом симултано звучање интервала (према Поповић 1998, 60), али и „непосредно дејство контрастима, сукобљавање супротности током једне теме” (Адорно 1968, 85). Када год се у Шопеновим етидама деси модулација у удаљени тоналитет, мотивско „уситњавање”, мењање темпа, „разбијање” тока на фразе рубатима и

²⁹ Ово је била тенденција многих Шопенових савременика, између осталих и Жорж Санд. Сам Шопен није био присталица давања ванмузичких програма својим делима, нити је одобравао када су то други чинили.

³⁰ Непрекидна актуелност односа између времена и музике заснована је на самој чињеници да, уопштено гледано, разматрање музике подразумева и разматрање времена, зато што „време пребива у музици”, као што и „музика пребива у времену, чини време слушљивим и задобија смисао у и кроз време” (Kramer 1988, 1–2).

³¹ О подели на *реално* и *музичко* време видети Fink 1999, 45–47; Ford *s.a.*

³² Берислав Поповић сасвим је децидиран по том питању: „Унапред одредити трајање дела на основу физичког времена је бесмислено” (Поповић 1998, 68).

враћање на *a tempo* и слично, код извођача и слушаоца сигнализирана је одређена промена у доживљају времена. Али, извођач и слушалац, наравно, не деле исту перцептивну позицију: извођач „блиско чита” дело и продире у комплексност његовог текста, која се манифестује и у звучној сфери, доживљавајући тако сваки комад као релативно сложен (а самим тим и музички и временски разуђен) ток, док слушалац треба са посебним нивоом свести о овим проблемима да приступи слушању дела, будући да је крајња тачка перцепције времена и дужине дела, а тиме и његово разумевање, „у његовим рукама”. Било интуитивно, било промишљено, Шопен је, мењајући жанр етиде у правцу раслојавања и експресивности музичког текста етиде, променио и доживљај темпоралности етиде; зато је изузетно важно водити рачуна при категоризацији његових етида – избегавати, или макар преиспитивати, „наслеђене” одреднице етиде као кратког, сажетог, или (музички, уметнички) једноставног дела.

Управо је темпо – један од основних индекса музичког времена – спорна категорија и елемент о којем се најчешће говори када се разматрају „погрешке” у извођењу Шопенових етида. Како је раније наговештено, често се наглашава *претеривање* у брзини бриљантних комада и успоравању на крајевима фраза и код обележених рубата (упор. Smendzianka *s.a.*), чиме интерпретације иду у изражајне крајности (могло би се рећи и до тачке безизражајности), које нису у складу са уверењем да је сâм Шопен инсистирао на умерености израза.³³ Из различитих сведочења Шопенових савременика закључено је да је Шопен свирао по начелима „доброг укуса”, са „поетском топлином”, зазирући од „било чега што је ‘траљаво’ и неконтролисано” (Hedley 1980, 16). Треба, међутим, имати на уму да је, по свему судећи, невелики број слушалаца заправо чуо Шопена како свира. Највише публике, око 1200 посетилаца, евидентирано је на једном Шопеновом концерту у Манчестеру, док је тек неколико стотина људи могло да види Шопена како свира у последњој деценији живота. Шопенови ученици били су медиокритети и ниједан се није издвојио по знању и каријери да бисмо на основу његовог пијанизма могли да закључимо више о Шопеновом начину извођења. Стога, лични приступ интерпретацији Шопенових композиција, па и етида, требало би обликовати према свим досада изнетим

³³ Један аутор записује: „Како је време пролазило, традиција Шопеновог свирања је нестала. ... Његов топао али суздржан сентимент деградиран је у страствену сентименталност; његове драмске епизоде постале су сензационалистичке мелодраме; његови виртуозни моменти спуштени су на ниво вулгарних демонстрирања луде брзине” (Hedley 1980, 17).

размишљањима и „оградама” од генеричких квалификација аспеката Шопеновог стваралаштва, као и у складу са знањем које се стиче из увида у музички текст композиција и његова могућа тумачења од стране различитих издавача, музичких теоретичара и писаца.

4. ПИЈАНИСТИЧКИ ПРИСТУПИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ШОПЕНОВИХ ЕТИДА

Моја лична перцепција начинâ извођења Шопенових *Етида* оп. 10 и оп. 25 тежи да сублимира претходно изнета размишљања о аспектима ових етида – њиховом музичком језику, месту у Шопеновом опусу, романтичарској музици, традицији жанра етиде, клавијарској музици и, уопштено, историји музике. Из перспективе пијанисте, посебно ме интересује уочавање одређене врсте пропорционалности или диспропорционалности техничког и музичког аспекта етида, а у вези са до сада разматраним проблемима који контекстуализују размишљања о њима. Сматрам да технички захтеви у овим делима, иако бројни и са експлицитном тенденциозношћу да поставе сасвим одређене проблеме пред интерпретатора, задобијају шири и комплекснији смисао када се схвате као интегрални чиниоци једне „више” интенције – да служе, попут особеног средства, за постизање карактерно и формално функционалног и дефинисаног музичког тока, где техничка „замка” остаје изазов за интерпретатора, али никако и сврха по себи и за себе. Заправо парадоксално, савладани технички аспект етиде – иако је увек међу најважнијима за свирача – треба да се у извођењу „смести” у други план, како би се музика пред слушаоцем одвијала „са лакоћом” према чијем степену ће слушалац судити о делу и успешности изведбе у целини. Један од великих поштовалаца Шопеновог опуса, немачки композитор, пијаниста и диригент, Ханс фон Биллов (Hans von Bülow), рекао је у вези једне од Шопенових етида – оп. 10, бр. 10 – да је савладавање техничког проблема важно за самог свирача како би он могао „себи да честита што се попео на највишу тачку Парнаса (грч. Parnasós)” (будући да је етида о којој говори фон Биллов „један од најтежих комада у целом опусу”), али да је то само корак, додуше неопходан, ка доживљају етиде као „ингениозне” композиције (видети Hunekeг 2008, 146–147).

Тамо где је и сâм Шопен, чини се сасвим намерно, експонирао технички аспект у првом плану, што ствара утисак једноличнијег музичког тока, препознаје се нека друга врста његове интенције, као што је, рецимо, већ у случају прве етиде из оп. 10: она представља, на први поглед, готово чернијевску вежбу за разлагање трозвука и четворозвука у широком слогу у деоници десне руке, док се левом руком изводе легато октаве у служби хармонске потпоре и њен цео ток, зато, подсећа на некакав прелудијум, као да се ради о „расвиравању”, о уводу у циклус, који треба да представи извођача као

виртуоза. „Ова етида је кључ којим Шопен није откључао своје срце, него краљевство технике”, бележи један аутор, наговештавајући да ће дато извесно „прелудирање” прерасти током циклуса у потпуни(ји) музички доживљај (Huneker 2008, 136).

Управо технички аспекти етида, односно типови извођачких проблема заступљени у њима, указују на истраживање пијанистичке проблематике коју Шопен експлицира у својим делима; другим речима, према техничким захтевима, комади се могу разврстати у неколико базичних група. Најбројнији су комади у којима се истражује проблематика *разлагања акорада и дијатонских и хроматских пасажа и фигурација*: такве су етиде оп. 10, бр. 1, 2, 4, 5, 8, 9 и 12 и оп. 25, бр. 1, 2, 11 и 12. Проблем *двохвата, односно двозвука и акорада* показује се у етидама оп. 10, бр. 7, 10 и 11 и оп. 25, бр. 3, 4, 5, 6, 8, 9 и 10. Посебну групу чине етиде оп. 10, бр. 3, 6 и оп. 25, бр. 7 у којима технички проблеми нису тако експлицитно изложени као у остатку опуса, без обзира на ознаке за темпо које се крећу од *Lento* (оп. 25, бр. 7), преко *Lento, ma non troppo* (оп. 10, бр. 3), до *Andante* (оп. 10, бр. 6). У овим претежно лирским комадима се *изражајност* поставља као основна проблематика извођења, упркос латентним извођачким проблемима које можемо наћи у њима, као што су успостављање адекватне хијерархије гласова, полифонија, извођење легата у различитим позицијама шаке итд.

Споменути технички проблеми изложени су у самим основним *музичким идејама етида*, које су разрађене развојним варирањем – својеврсним рудиментарним обликом раније спомињане технике развојних варијација. Користећи примарно ову композициону технику, Шопен је своје етиде компоновао као формално, фактурно и карактерно веома различите комаде. Али, заједничко им је то да, упркос мотивским трансформацијама, основна идеја (тематски „патерн” и технички проблем) сваког од њих остаје препознатљива, чак се може рећи и целовита. У свега неколико етида могуће је констатовати значајнију промену техничког захтева или промену у неком од параметара музичког језика у неком од делова форме (углавном троделно конципиране)³⁴. Рецимо, промене могу бити на нивоу тематског/мотивског материјала (пример: оп. 10, бр. 8 – у средњем делу, деонице леве и десне руке садрже секвентно обрађен материјал, са симетричним мелодијским покретима у односу на линијски систем; као у огледалу),

³⁴ Обично се ради о облицима песме, те се, у том смислу, издваја шести комад из опуса 25, који има форму тропериода.

акцентуације (пример: оп. 25, бр. 3 – у делу *A* акценат је на првој осмини добе, а у делу *A1* акценатује се друга осмина добе), или фактуре, темпа и хармоније/тоналитета, што утиче и на промену карактера (примери: оп. 25, бр. 5 – средњи део форме производи „декоративни ефекат” /Huneker 2008, 168/ где се основни мелодијски покрет налази у тенору, док је у делу *A* у сопрану и алту; оп. 25, бр. 10 – у лаганом средњем делу долази до полифоне обраде, контраста у темпу и тоналне мутације).

Технички захтеви, тако, било да их посматрамо на нивоу засебних етида, било да их тумачимо на нивоу одређених микро-промена у оквирима појединих етида, у служби су, између осталог, остварења „меандрирајућих” музичких карактера (романтичарским речником може се рећи и тонских минијатура), према којима се такође може остварити одређена систематизација комада. Етиде се крећу од раније споменутих прелудирајућих, преко живахних, узбурканих, скерцозних, до мирних, елегичних, и оних које су писане у стилу ноктурна. Неколико комада протиче у ведром току, као што је, на пример, етида оп. 10, бр. 5, коју немачки пијаниста Кулак (Theodor Kullak) описује као „пуну пољске елегантности” (према Huneker 2008, 141). Етида бр. 2 из оп. 10, пак, отвара ново „поље” изражајних могућности кроз хроматски покрет³⁵ и уједначену сонорност и на њеном трагу можемо тумачити низ комада писаних у особеном мелодиозном стилу који је типичан за Шопена, као што су етиде оп. 10, бр. 3 (коју фон Билон назива „студијом експресије” /према Huneker 2008, 138/) и бр. 6, или оп. 25, бр. 7, која је добар пример демонстрирања Шопенове склоности ка белканту и вокалног порекла његових мелодијских линија.³⁶ Другачију страну Шопенових етида проналазимо, рецимо, у етиди бр. 9 из опуса 10, која се тумачи као „предсказање Шопенових каснијих, тужнијих година” (Huneker 2008, 145).³⁷

Међутим, иако се Шопенове етиде начелно могу разврставати и категорисати према музичким одликама и карактерним обележјима мање-више на доследан, систематичан начин, како је много пута учињено у литератури, разуме се да оне остављају пуно простора за разлике у доживљају и тумачењима, с обзиром на лични сензибилитет и музичко-интерпретативни фокус извођача или слушаоца. Одређене разлике у схватањима

³⁵ За адекватно извођење хроматског покрета у деоници десне руке у овој композицији неопходно је користити специфичан прсторед који се базира на „преплитању“ прстију (нпр. трећи прст после петог итд) и потиче из чембалистичке извођачке праксе.

³⁶ Додуше, постоје поређења ове етиде и са камерним делима, конкретније са дуом за виолончело и флауту (упор. Huneker 2008, 174).

³⁷ Ова етида се може тумачити и као „карактерни комад“ јер не садржи јасно дефинисане техничке проблеме какве налазимо у остатку опуса.

самих карактера етида довеле су, на пример, до размимоилажења у погледу обележавања њихових темпа, агогике, прсторета, ознака за коришћење педала, или тактних мера у бројним штампаним издањима.³⁸ Но, обележја треба схватити као нотографску сугестију појединих издавача, која се може или сасвим уважити, или донекле прилагодити сопственом приступу, који зависи од личне перцепције етида.

У контексту разматрања утицаја квалитета интерпретације на карактер дела и његов доживљај, важно је истаћи да је у знатном броју етида интерпретација одређеног параметра директно повезана са поставком и интерпретацијом неког другог елемента. Тако, рецимо, у првој етиди из оп. 10 динамика је у нераскидивој вези са хармонским током, у смислу да „смирење”, тј. већа уједначеност хармонске динамике има за последицу и „пад акустичке“ динамике и обрнуто. Овај принцип је уважен и у првој и последњој етиди из оп. 25, дакле у комадима који имају једноличну фактуру. Такође, у више етида (као пример може послужити оп. 10, бр. 3), фигурација, која се може појавити и у вишим и у нижим деоницама, непосредно утиче на ритмичко-кинетичку компоненту, дајући покретљивост музичком току и, истовремено, градећи хармонску слику дела. На тај начин, преко техничких захтева постављених у етидама, Шопен усмерава интерпретатора да испитује низ пре свега извођачких, али и композиционих и изражајних проблема.

Један од највећих изазова за извођача, везан управо за техничко владање клавијатуром, као и за положај руке и шаке, рад прстију и употребу педала, свакако је постизање звучне раслојености на водеће и пратеће линије, тј. разумевање фактурне слике дела. Етида бр. 6 из оп. 10 може се схватити као посебно индикативна за опасности од превеликог форсирања фигурација (фона у средњим хармонским гласовима), којим би се нарушила перцепција водеће линије, те је пожељно динамичким, агогичким и другим средствима разграничити фактурне слојеве и истаћи у први план особени двоглас ове композиције који чине деонице баса и сопрана. У оп. 25, бр. 1 и бр. 3 такође постоји такав двоглас који је потребно посебно издвојити. Једанаеста етида из оп. 10 захтева одговарајућу флексибилност зглоба и предњег дела шаке код размене мелодијски битних материјала између леве и десне руке код појединих фраза у разложеним акордима – како

³⁸ У до сада више пута навођеном библиографском извору – Huneke 2008 – писац прати неколико ауторитативних, широко уважених издања Шопенових дела, примећујући у вези са *Етидама* да у свега неколико случајева постоји консензус око обележја за темпо (за етиде оп. 10, бр. 3, 4 и 12), док се у случају неких етида примећују и знатна разликажења (рецимо, оп. 10, бр. 1).

би се истакла главна мелодијска линија, или , на пример, покрет у басу у Коди. У деветој етиди из оп. 25, студији леђеро октава, постоји, пак, наизменично преношење мелодијски важних сегмената између алта и сопрана, што је такође важно истаћи. У оп. 25, бр. 11, пратимо полифони дует две руке са фокусом на мелодијској линији десне руке, која је скривена у хроматској шеснаестинској фигурацији, при чему су прва, трећа и пета шеснаестина носиоци мелодије. Сличну појаву, где акцентоване ноте граде мелодију, али са другачијом базичном проблематиком, налазимо у етиди оп. 25, бр. 12. Коралну мелодију и басов тон, који је потребно издвојити у једноличној шеснаестинској фактури, чине акцентоване ноте.

Поред наведених техника, и правилна акцентуација је важна за истицање појединих тонова и линија у оквирима комплекснијих фактура, као што демонстрира етида бр. 10 из оп. 10, која се сматра „студијом контрастне акцентуације и фразирања” (Collet 1966, 10) и у многим издањима су сачуване Шопенове ознаке на које треба обратити пажњу: на самом почетку дела *A* (први период), акценат у свакој фигури свира се другим и петим прстом (секста), док у другом периоду акценат пада на једну ноту (унисоно сопран и алт) која се свира палцем; у овој етиди се увежбава извођење једног тона у комбинацији са секстама у десној руци у различитим позицијама и артикулација је таква да се сазвучје прво наглашава у легато артикулацији, потом кроз кратко фразирање („штрихове“), а затим у стакату у обе руке. Стакато се као централни начин артикулације појављује у оп. 25, бр. 4, где се истражују скокови између баса на првој осмини добе и акорда или двогласа на другој осмини добе у деоници леве руке. Студија стаката није сасвим типична за Шопена (правог таквог примера и нема у оп. 10) – пре се везује за Вебера и Листа. Лист је чешће користио клинасти знак за стакато, а Шопен је тачком означавао мекши стакато; ипак, у овој етиди проналазимо клинасти знак који сугерише извесну оштрину у извођењу, што је додатно усложњено динамичком ознаком *p*. Понекад је, пак, технички захтев етиде и у избегавању погрешне акцентуације, рецимо акцентуације палцем на ноту која представља разрешење задржице, у оп. 25, бр. 5, у делу *A*.

Што се тиче студија за увежбавање специфичних позиција шаке на клавијатури, истиче се етида оп. 10, бр. 5, која је јединствена у читавој пијанистичкој литератури по томе што је читава деоница десне руке заснована на пентатоници и свирању само по црним диркама, уз богату и функционалну хармонску потпору.

Посебно важна тема у контексту извођења Шопенових *Етида* и Шопенове музике јесте проблем рубата, за који је речено да је различито тумачен и често „злоупотребљаван” од стране пијаниста. У етиди бр. 4, оп. 10, која може послужити и као пример студије агогике (поред тога што се првенствено ради о студији хроматских и дијатонских фигурација и пасажа), намеће се потреба управо суптилне, разумне употребе рубата, како се не би пореметио осећај уједначености темпа, тј. равномерне метричке пулсације музичког тока.

Такође значајан проблем је и проблем извођења легата на клавиру, који је повезан са прсторедом, покретима прстију и шаке, употребом педала и начином фразирања. У великом броју издања Шопенових етида можемо врло често наћи ознаку за легато тамо где то ни сам композитор није обележио, па се тај поступак редактора може сматрати методолошком сугестијом, јер је адекватно извођење легата основа за производњу „здравог“ клавирског тона. Ради бољег остваривања легата, Шопен је за неколико етида одабрао тоналитете са већим бројем црних дирки, како би користио клизање прстију са црних на беле дирке ради лакшег извођења легата: тако је поступио у етиди оп. 25, бр. 6 (студији хроматских и дијатонских терци у лествичним пасајима и фигурацијама налик на трилере у двогласу – у хроматским пасајима кажипрст клизи са црне на белу дирку, чиме се остварује легато у сопрану и у алту) и бр. 8 (студији сексти у различитим фигурацијама, реткој у пијанистичкој литератури). У неким композицијама се одређени технички проблем не може посебно издвојити јер се јавља у комбинацији са неким другим као што је то случај са етидом оп. 10, бр. 7, где је технички захтев при свирању двохвата комбиновање мелодијских линија навише у сопрану са репетираним нотама у алту, у десној руци.

Разматрање могућих приступа извођењу Шопенових етида задобија једну специфичну димензију када се односи на интегрално извођење оба опуса етида овог аутора. Извођење 24 етиде (мисли се на извођење 12 + 12 етида у оквиру једног концертног наступа) у сукцесији, као једне целине, у тесној је вези са раније отвореним питањем тумачења и доживљаја музичког времена, услед сложености процеса остваривања особене, комплексне музичке грађе („збира” свих комада) од више њених појединачних делова (засебних етида), где су делови уобичајено схваћени као једноставне музичке творевине – мада је указано на проблематичност таквог схватања. Од датих

делова, наиме, ствара се музички и технички многослојан и разуђен звучни тоталитет, испуњен турбулентним мелодијским, ритмичким, хармонским, тоналним, фактурним, колористичким и другим променама, у којима и извођач и слушалац теже да пронађу формалну логику, звучни баланс, тонална тежишта, итд. Ако се за појединачне етиде и може рећи да су – како дефиниција етиде каже – релативно кратке форме у којима је акценат на одређеном техничком проблему, онда се за целину два опуса од по дванаест етида свакако може рећи да је то, како по реалном тако и по музичком времену, дужа, сложена форма, која се одвија према одређеним, понекад теже а понекад лакше чујним или „ухватљивим”, музичким правилима и логикама. Поједини писци скретали су пажњу на чињеницу да се Шопенови опуси бр. 10 и 25 „често изводе као циклус” (видети фусноту бр. 22), те и на одређене елементе тог „циклуса” према којима се може утврдити нека логика остваривања целине музичког тока. Проналазимо, рецимо, тумачења логике тоналног развоја целине: „У опусу 10 постоји нешто попут тоналне секвенце првих шест етида: Це-дур, а-мол, Е-дур, цис-мол, Гес-дур, ес-мол. Комад број 7 враћа се на Це-дур” (Collet 1966, 129). Иако, дакле, постоји „ограда” од потпуне Шопенове интенције да оствари тонално стриктно условљене и мотивисане музичке токове, писци примећују да извођачи и слушаоци ипак могу одгонетнути одређене такве идеје, те да се макар „са сигурношћу може констатовати да у етидама (и опусима, прим. аут.) ... постоји константно висок ниво интеграције и фузије музичког садржаја, форме, стила и техничке експлоатације инструмента” (Collet 1966, 114). Зато, реализација концертног извођења оба опуса захтева од пијанисте изузетан ментални и физички ангажман, како у припреми за извођење, тако и на сцени. Сходно томе, било је важно указати у овом раду на вишеслојност пута до остваривања технички коректне, а музички садржајне и надахнуте интерпретације Шопенових етида, који полази од аналитичког разматрања дела и контекста њиховог настанка, утицаја и претеча који су инспирисали Шопена, преко разумевања захтева његовог пијанизма, до развијања својеврсне музичке интелигенције која омогућава адекватну интерпретацију. Тумачење композиција у виду писане речи такође је део овог процеса.

5. ЗАКЉУЧАК

Студија *Пут ка разумевању аутентичног поетско-пијанистичког идиома Фредерика Шопена кроз интегрално извођење његових етида оп. 10 и оп. 25* посвећена је истраживању више различитих аспеката и могућности схватања основних проблема који су дати у самом наслову – аутентичности, те и поетског и пијанистичког идиома на примеру два опуса Шопенових етида. Аутентичност Шопеновог композиционог и извођачког приступа тумачена је не једино на основу самих *Етида*, него и у контексту позиције овог аутора међу пијанистима и композиторима пијанистичке музике, посебно његових претходника и савременика, затим и у историји романтичарске музике и културе у ширем смислу, уз посебан осврт на Шопенове традиционалности и иновације на пољу компоновања етида као музичког жанра.

Особености Шопеновог израза, експлициране у опусима бр. 10 и 25, препознате су у низу, може се рећи, амбивалентности које је Шопен показивао. Најпре, уочен је вишезначан однос овог аутора према наслеђеним и новим, њему савременим стремљењима у музичком и уметничком животу. Само Шопеново време било је обележено живописном мешавином богатог наслеђа (између осталог и музике писане за клавијатурне инструменте) и нових композиционих и извођачких принципа, посебно у домену стварања постулата *клавирске* музике у складу са популаризацијом клавира као инструмента и готово универзалног изражајног медија с почетка 19. века. С једне стране, Шопен је био отворено наклоњен елементима традиције, Баху и Моцарту као узорима, док је, с друге стране, унео у своје стваралаштво прегршт иновација, декларишући се, тако, сопственим поетским и пијанистичким карактеристикама као велики иноватор. У духу филдовских ноктурна, створио је низ комада окарактерисаних арпеђима и мелодијама широког даха, а Филдов начин педализације и остваривања тонске и динамичке уједначености такође је оставио трага на Шопеново извођаштво. Шопенове етиде делимично леже на линији развоја техничких достигнућа успостављених још код барокних, преткласичарских и класичарских композитора (К. Ф. Е. Баха, Купрена, Клементија и других), као и композитора тзв. прелазног доба (Бетовена, Чернија, Талберга, Крамера, Хумела, Калкбренера, Мошелеса) који су унапредили жанр етиде, дајући му димензије озбиљијег, уваженијег, чак и концертантног жанра. Међутим,

уносећи даље новине у композициони приступ, Шопен је успео да у својим етидама оствари јединство „техничког” и „музичког” аспекта на једном вишем нивоу, отварајући, чак, ново поглавље у развоју етиде као жанра, настављено у стваралаштвима композитора позног романтизма и 20. века. У укидању дуалитета „техничко” – „музичко”, што је посебно релевантно када се разматрају етиде, Шопен је остварио специфичан и изразит вид поетско-пијанистичке аутентичности, како је посебно наглашено у првом делу рада. Његове етиде до данас фигурирају у литератури као јасан показатељ превазилажења овог дуалитета и „изједначавања” музичког и техничког у уметничкој музици; етиде су, услед Шопенових унетих формалних и садржинских решења, перципиране као не више чисто технички оријентисани комади, него као садржински богате, концертантне композиције, које поседују сопствена начела музичког тока и времена и релативизују наслеђени поглед на етиду као кратку и не превише садржајну форму. Услед Шопенових доприноса, етида је постала за композиторе поетска инспирација, за извођаче музичко-технички изазов, а за слушаоце комплетан уметнички доживљај.

Особености Шопеновог стваралаштва такође су доведене у везу са композиторским опредељењем да готово искључиво ствара за клавир. У овом смислу, Шопенова оригиналност, како је запазио Лист, а потом и низ музичких писаца, лежи у истовременој тежњи овог уметника да негује сопствене изворне стваралачке пориве и да рационално испита изражајне и техничке могућности клавира као медија. У Шопеново време, клавир је доживео експанзију по производњи и техничкој усавршености и достигао је специфичан друштвени статус. Дошло је и до убрзане еманципације клавирске музике, до нивоа сасвим популарне музике и културе. Развој пијанизма био је повезан са појавом пијаниста-виртуоза, међу које Шопена свакако можемо убројати, с тим да и у вези са виртуозитетом овог уметника, гледано у поређењу са великим виртуозима попут Листа, проналасимо особеност – контрадикторност интровертности и истовремено велике популарности – узроковану Шопеновим специфичним сензибилитетом и физичком грађом. И док је виртуозно свирање имало сценски ефекат и постајало предмет дивљења и похвала критичара, Шопен је био наклоњенији умереном изразу и виртуозности у нијансирању тонског спектра, радије него произвођењу масивног звука и бравурозних али не и заиста садржајних деоница. Он је ограничавао своје пијанистичке наступе на мање сале и салоне

и остајао је у кругу запажених и цењених уметника, иако је, дакле, по сензибилитету и карактеру био атипичан – може се рећи по томе такође аутентичан – романтичар.

Кроз претходно сумиране тематске целине, овај рад нуди једну могућу теоријску интерпретацију Шопенових етида оп. 10 и оп. 25, дајући сугестије потенцијалним читаоцима (и извођачима) како могу размишљати о овим делима у „широким потезима”, али и на нивоу конкретнијих (извођачких) проблема, који су изложени у последњем делу рада, са намером да се избегавају поставке и формулације које би деловале као сегменти „приручника за извођење“. Проблематика која је покренута у поглављу у којем се говори о могућим интерпретативним приступима Шопеновим етидама рачуна са размишљањима о музичком језику етида и њиховом контексту у Шопеновом опусу и, шире гледано, развоју жанра етиде и клавирске музике. Она се посебно тиче сагледавања техничких захтева изложених у етидама, али и потребе да извођач и слушалац ове захтеве разумеју као чиниоце карактерно и формално функционалног музичког тока, у којем је техника тек „средство” за изградњу комплексне музичке целине, не једино на нивоу појединачних комада, него (и посебно) на нивоу интегралних опуса и њиховог јединства. У складу са тим, размотрени су сами технички захтеви који се јављају у етидама – као што су разлагања акорада и дијатонских и хроматских пасажа и фигурација, извођење двохвата/двозвука и симултаних и разложених акорада и октава, постизање легата, адекватна агогика и акцентуација, истицање примарних мелодијских покрета, остваривање фигурационе пратње и др. Према датим захтевима предложена је одређена систематизација етида, а слично је учињено и према критеријуму карактера комада. Уз то, указано је на импликације принципа развојног варирања као основне композиционе технике на нивоу појединачних етида, као и принципа „сједињења” етида у оквирима опуса и, даље, оба опуса у целину „вишег реда”.

Аналитичко тумачење Шопенових етида и њихова контекстуализација каква је дата у овом раду требало би да укаже на неколико циљева текста. Пре свега, методологија компаративне анализе библиографских јединица посвећених Шопеновом стваралаштву, његовим етидама и етидама уопште, затим историји и проблемима пијанизма и романтизма, захтева не само освешћивање проблема везаних за одабрану тему рада, него и упоредан критички однос према литератури и основним ставовима које у њој писци показују. Тако, у овој студији направљен је покушај остварења одређене дистанце у

односу на доминантно романтичарски дискурс, који влада литературом посвећеном Шопену. Даље, предузета је систематизација етида која је мање уобичајена у другим текстовима – наместо систематизације према одређеним параметрима (техничким проблемима, карактерима комада, итд.) која је овде дата, чешће се у изворима сусрећемо са прегледима карактеристика појединачних етида, једне за другом. Остварена је и полемика са неким схватањима појединих аутора – на пример, у вези са поделом Шопеновог стваралаштва – као и са схватањима која можемо назвати исувише увреженим и готово никад преиспитиваним, као што је мишљење да је етида кратка и готово бесадржајна форма. Управо у вези са садржајношћу етида – условљеном начином Шопеновог композиционог приступа – отворено је питање музичког времена у етидама и могућност да се ови комади, као и целина од 24 комада у сукцесији, тумаче на изврстан другачији, атипичан начин, те да се њихова комплексност и релативност уобичајених одређења поставе у први план. Штавише, дискусија о Шопеновим *Етидама* као конадима који сведоче о јединству „техничког” и „музичког”/„уметничког” аспекта и, сходно томе, „позивају” на преиспитивања схватања самог жанра етиде, носи велики научни потенцијал и убудуће такође може чинити окосницу (сопствених или других) истраживања.

6. ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Теодор. 1968. *Филозофија нове музике*. Београд: Нолит.
2. Bauer, Henry. 1996. *A technical, musical, and historical analyses of Frederic Chopin's Etudes, Op. 10*. Graduate Thesis Collection. Butler University Libraries.
3. Bellman, Jonahtan. 2003. „Chopin, Fryderyk Franciszek” у *Encyclopedia of The Piano*, ур. Robert Palmieri, Margaret W. Palmieri and Jonathan Bellman. Taylor & Francis.
4. Ford, Charles. S.a. „Musical presence: Towards a new philosophy of music”, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=582>, приступљено 23. 1. 2012.
5. Collet, Robert. 1966. „Studies, Preludes and Impromptus” у *The Chopin Companion. Profiles of the man and the musician*, ур. Alan Walker, 114–143.
6. Dalhaus, Carl. 1989a. „Issues in composition” у *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 40–51.
7. Dalhaus, Carl. 1989b. „Musical prose and endless melody” у *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 52–61.
8. Dalhaus, Carl. 1992. „The second age of symphony” у *Nineteenth-Century Music*. Berkley: University of California Press, 265–276.
9. Деспић, Дејан. 1997. *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
10. Eigeldinger, Jean-Jacques and Roy Howat. 1989. *Chopin: pianist and teacher*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Ekiert, Janusz. 1997. „Srce genija” у: *Polska Dzisiaj*, 1–6.
12. Finck, Henry Theophilus. 2006. *Chopin and other musical essays*. Project Gutenberg.
13. Fink, Hillary L. 1999. *Bergson and Russian modernism. 1900 –1930*. Illinois: Northwestern University Press.
14. *Frederik Šopen. Život i delo*. 1973. Beograd: Muzička Omladina Srbije i Televizija Beograd.
15. Harris, Rachel M. 2005. *The music salon of Pauline Viardot: Featuring her salon opera*. Louisiana: Faculty of The Louisiana State University.

16. Hedley, Arthur. 1966. „Chopin: the man” u *The Chopin Companion. Profiles of the man and the musician*, ur. Alan Walker, 1–23.
17. Hedley, Arthur, Maurice J. E. Brown, Nicholas Temperly and Kornel Michalowski. 1980. „Chopin, Fryderyk Franciszek” y *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, том 4, 292–312.
18. Higgins, Thomas. 1973. „Tempo and character in Chopin” y *The Musical Quarterly*, год. LIX, бр. 1, 106–119.
19. Huneker, James. 2008. *Chopin – The man and his music*. The Floating Press.
20. Ивашкиевич, Ярослав. 1990. *Шопен*. Бања Лука: Нови Глас.
21. Jackson, Roland John. 2005. *Performance practice*. London: Routledge.
22. Ježevska, Zofia. 1992. *Фредерик Шопен*. Београд: Плато.
23. Катунцац, Драгољуб. 2010. *Предавања о Шопену*.
24. Kogosowski, Alan. 2010. *Genius of the piano. Frederic Chopin and the art of the piano*.
25. Kramer, Jonathan D. 1988. *The time of music*. New York: Schirmer Books.
26. Kršić, Jela. 2002. *Priča o Frederiku Šopenu*. Beograd: Marcompany.
27. Liszt, Franz. 2003. *Life of Chopin*. Project Gutenberg.
28. McClusky, Brett. 2003. *Lessons with Chopin. Music history*.
29. Merrick, Frank. 1960. „Chopin in the 20th century” y *The Musical Times*, год. 101, 150–152.
30. Нејграуз, Г. 1970. *О уметности свирања на клавиру*. Београд: Уметничка академија.
31. Niecks, Frederick. 2004. *Frederic Chopin as a man and musician*. Project Gutenberg.
32. Поповић, Берислав. 1998. *Музичка форма или смисао у музици*. Београд: Clio.
33. Pourtales, Guy De. 1952. *Šopen ili pesnik*. Beograd: Prosveta.
34. Прегер, Андреа. 1998. *Шопен*. Нови Сад: Стилос.
35. Qiao-Shuang, Xian. 2002. *Rediscovering Frédéric Chopin’s Trois nouvelles etudes*. Louisiana: Faculty of The Louisiana State University.

36. Rosen, Charles. 1995. *The romantic generation*. Cambridge: Cambridge University Press.
37. Rowland, David. 2001. *Early keyboard instruments – A practical guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
38. Schoenberg, Arnold. 1984. „Brahms the progressive” у Leonard Stein, ур., *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. London, Boston: Faber and Faber, 399–405.
39. Сковран, Душан и Властимир Перичић. 1991. *Наука о музичким облицима*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
40. Smendzianka, Regina. S. a. „How to play Chopin? Part 3”, <http://chopinfound.brinkster.net/ip.asp?op=HowToPlayChopin3>, приступљено 23. 1. 2012.
41. Smialek, William. 2000. *Frédéric Chopin – A guide to research*. New York & London: Garland Publishing.
42. Шобајић, Драгољуб. 1998. *Бетовен – Шопен – Брамс. Слушање замишљеног. Есеји из клавирске музике*. Подгорица: Дом омладине „Будо Томовић”, Цетиње: Музичка академија.
43. Шонберг, Харолд. 2005. *Велики пијанисти*. Београд: Дерета.
44. Шуваковић, Мишко. 2006. *Дискурзивна анализа. Преступи и/или приступи ‘дискурзивне анализе’ филозофији, поезији, теорији и студијама уметности и културе*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
45. Тиел, Рудолф. 2003. *Распеване виолине – Животи великих симфоничара*. Београд: Трагови.
46. Трбојевић, Душан. 1992. *Три века пијанизма*. Београд: Савез друштава музичких и балетских педагога Србије.
47. Турлаков, Слободан. 2003. *Хрестоматија о Шопену*. Београд: Ауторско издање.
48. Waters, Edward N. 1961. „Chopin by List” у *The Musical Quarterly*, год. XLVII, 170–192.

Списак основне дискографије за истраживање:

1. Frederic Chopin, Etudes (selection), Alfred Cortot
2. Frederic Chopin, Etudes (selection), Sviatoslav Richter, Live Recordings
3. Frederic Chopin, 24 Etudes, Maurizio Pollini, Deutsche Gramophon
4. Frederic Chopin, Etude (selection), Martha Argerich, Deutsche Gramophon
5. Frederic Chopin, Etudes op. 25, Grigory Sokolov, Opus 111
6. Frederic Chopin, 24 Etudes, Lubov Timofeyeva, Melodia
7. Frederic Chopin, 24 Etudes, Andrei Gavrilov, EMI classics
8. Frederic Chopin, 24 Etudes, Murray Perahia, Sony Classical
9. Frederic Chopin, 24 Etudes, Boris Berezovski, Teldec
10. Frederic Chopin, 24 Etudes, Nikolai Lugansky

Списак редакција Шопенових етида за истраживање:

1. Frederic Chopin, 24 Etudes, Edited by Alfred Cortot
2. Frederic Chopin, 24 Etudes, Edited by Ignacy Jan Paderewsky
3. Frederic Chopin, 24 Etudes, Edited by Hans von Bulow
4. Frederic Chopin, 24 Etudes, Henle Urtext Edition
5. Frederic Chopin, 24 Etudes, Edited by International Federation of Chopin Societies