

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ



Мирослав В. Поповић

**САДЕЈСТВО ИЗВОЂАЧКИХ И КОМПОЗИЦИОНИХ
НАЧИНА МУЗИЧКОГ МИШЉЕЊА У
ПИЈАНИСТИЧКОЈ ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ПАРТИТЕ
У БЕ-ДУРУ (BWV 825) И ТОКАТЕ У ДЕ-ДУРУ (BWV
912) ЈОХАНА СЕБАСТИЈАНА БАХА, ЦИКЛУСА
ВАРИЈАЦИЈЕ-СЛИКЕ МИРОСЛАВА ПОПОВИЋА
И ЦИКЛУСА ОГЛЕДАЛА МОРИСА РАВЕЛА**

Писани део докторског уметничког пројекта

ментор: др ум **Наташа Митровић**,
редовни професор Факултета музичке уметности
Универзитета уметности у Београду

коментор: др **Тијана Поповић Млађеновић**,
редовни професор Факултета музичке уметности
Универзитета уметности у Београду

Београд, 2024

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC



Miroslav V. Popović

**INTERACTION OF PERFORMER AND COMPOSITIONAL
MODES OF MUSICAL THINKING IN THE PIANO
INTERPRETATION OF PARTITA IN B-FLAT MAJOR
(BWV 825) AND TOCCATA IN D MAJOR (BWV 912) BY
JOHANN SEBASTIAN BACH, THE CYCLE *VARIJACIJE-
SLIKE* BY MIROSLAV POPOVIĆ, AND THE CYCLE
MIROIRS BY MAURICE RAVEL**

Written Part of Doctoral Art Project

Advisor: **Nataša Mitrović**, full professor, DMA
University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

Reviewer: **Tijana Popović Mladenović**, full professor, PhD
University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

Belgrade, 2024

Апстракт

Проматрање различитих *модуса постојања музике* послужило је у овом истраживању као полазни оквир за сагледавање проблема креативног домена музичког извођаштва. Отворена питања о релацији нотног записа и темпоралности музике обухваћени су појмом *партитурне егзистенцијалне тензије*, која би означила стваралачку запитаност заједничку за композитора и интерпретатора, односно извођача: у посезању за звучним остварењем, партитура као уметнички предмет обраћа се извођачевој имагинацији, објединивши фактички записан слој музике са несводивом музичко-звучном изражајношћу на коју упућују неозначени *простори релативне ослобођености*. Привидни недостатак музичке нотације – немогућност потпуног транскрибовања замишљене звучности – назначен је у *потенцијалност* као њену кључну особину, а проникнути у недоречена подручја партитуре за извођача би значило формирати *сопствено знање* о томе шта од музике јесте, а шта није уписано у партитуру. Садејство извођачких и композиционих начина музичког мишљења виђено је као композиторова и извођачева заједничка тражња за верним одразом звучне музичке фантазије на површини нотних листова, те посматрање звучне реализације као *представљања дела*, насупрот алтернативној свирачкој намери – представљању извођења. Основна композиторова тежња за звуковним оживљавањем новог музичког дела придружена је појму *композиторског свирања*, које се у својој идеји и уметничкој поруци одриче интерпретативних поступака који би извођење удаљили од композиторове намере прикривене у партитури. У истраживању су из овакве перспективе проматрани кључни аспекти интерпретације и извођења – спознавање јединствене музичке изражајности и смисла дела креативном анализом нотног записа, сврсисходност техничких средстава, свест о слушалачким интерпретативним подручјима, ауторски приступ извођењу. Чин поунутрења музичког дела проматран је као *уметничко рекреирање композиционог процеса*, које обједињује етиолошку анализу композиционих

поступака, музичку инвентивност и свирачко умеће у уметничку позицију названу *виртуални композитор-извођач*. Поступно пролажење кроз различите фазе и модусе извођачке обраде дела описано је као транзиција од посматрања партитуре као упутства до њеног откривања као метафоричког композиторовог исказа о музици у делу, где је интерпретативни простор препознат као „музичка полемика“ извођача и композитора у њиховом заједничком хтењу за спознајом музичке суштине дела и њеним верним звучним одразом.

Сегмент истраживања који се бави интерпретацијом дела на програму јавног уметничког извођења подсликан је идејама о композиторском свирању. Музичко знање, аналитичка креативност и ауторски став код тумачења композиција Баха и Равела имају ослонац у партитури као једином оријентиром у потрази за изражајно-смисаоним могућностима записане музике; код циклуса *Варијације-слике*, музичка конституција описана је и објашњена у тежњи да композициони процес и уметничка намера постану читаоцу распознатљиви у одабиру поступака изградње дела и у његовом партитурном запису.



Кључне речи:

креативни домен музичког извођаштва
модуси постојања музике
партитурна егзистенцијална тензија
партитурни простори релативне ослобођености
композиторско свирање
бинарност интерпретативне намере –
– представљање извођења или представљање дела
реализаторна и дескриптивна улога интерпретацијских ознака
уметничко рекреирање композиционог процеса –
– виртуални композитор-извођач
слушалачка интерпретативна подручја
партитура као огледало несводиве изражајности

Уметничка област: **Музичко извођаштво**

Ужа уметничка област: **Клавир**

Abstract

Examining different *modes of existence of music* served as the starting framework for this research to address issues within the creative domain of musical performance. The open questions regarding the relationship between musical notation and the temporality of music are encompassed by the concept of *score's existential tension*, which signifies a creative inquiry common to both composer and interpreter, ie. performer: in the pursuit of a sound realization, the score, as a work of art, appeals to the performer's imagination, combining the factually written layer of music with the ineffable musical-sound expressiveness indicated by the unspecified *spaces of relative freedom*. The apparent inadequacy of musical notation—the impossibility of fully transcribing the imagined sound—is redefined as its key characteristic: *potentiality*. Delving into the unarticulated areas of the score for the performer would mean forming a *personal knowledge* of what aspects of music are in the score and what remain beyond notation. The interaction of performer and compositional modes of musical thinking is seen as a shared quest by the composer and performer for a faithful reflection of sound musical fantasy on the surface of the score, and a perspective on sound realization as a *representation of the work*, as opposed to an alternative performative intention—the representation of the performance. The composer's fundamental aim to bring a new musical work to life in sound is joined by the concept of *playing as a composer*, which, in its idea and artistic message, renounces interpretative practices that would distance the performance from the composer's intent concealed in the score. The research examines key aspects of interpretation and performance from this perspective—insight into the unique musical expressiveness and meaning of the work through creative analysis of the score, the utility of technical means, the awareness of listeners' interpretative landscapes, and the authorial approach to performance. The process of internalizing the musical work is considered an *artistic re-creation of the compositional process*, integrating etiological analysis of compositional practices, musical inventiveness, and performative skill into an artistic position termed the *virtual composer-performer*.

The gradual passage through different phases and modes of performance processing is described as a transition from viewing the score as a set of instructions to discovering it as a metaphorical composer's statement about music in the work, where the interpretative space is recognized as a "musical polemic" between performer and composer in their shared desire for insight into the essence of the work and its faithful sound representation.

The segment of the research dealing with the interpretation of works included in the program of a public artistic performance is intimated by the ideas of playing as a composer. Musical knowledge, analytical creativity, and an authorial stance in the interpretation of compositions by Bach and Ravel rely on the score as the sole guide in the search for the expressive and semantic possibilities of written music. In the cycle *Varijacije-slike*, the musical structure is described and explained in an effort to make the compositional process and artistic intent recognizable through the chosen methods of construction and music notation.



Keywords:

Creative domain of the musical performance

Modes of existence of music

Score's existential tension

Score's spaces of relative freedom

Playing as a composer

Binary nature of interpretative intention—

—representing the performance or representing the work

Realizational and descriptive role of interpretative markings

Artistic re-creation of the compositional process—virtual composer-performer

Listeners' interpretative landscapes

The score as a mirror of expressiveness beyond notation

Artistic Field: **Musical Performance**

Specific Artistic Field: **Piano**

САДРЖАЈ

1. Увод	1
2. Композитор – партитура – извођач: теоријска разматрања	
2.1. Запитаност	4
2.2. Где (или када) постоји музика?	5
2.3. Између партитурног супстанцијализма и „страховито опасних тридесет минута“ музике	7
2.4. Рихтерова енигма и Хофманово појашњење	10
2.5. „Шта је писац хтео да каже?“	13
2.6. „У музици се само музика збива.“	16
3. Композиторско свирање	
3.1. Виртуални композитор-извођач	21
3.2. Спонтаност	22
3.3. Свирачка непретенциозност	23
3.4. Подручја слушачке интерпретације	25
3.5. Партитура као огледало несводиве изражајности	27
3.6. Антоними	36
4. Интерпретација музичко-смисаоних тежишта и њихове изражајне потенцијалности у делима Партита у Бе-дуру (BWV 825) и Токата у Де-дуру (BWV 912) Јохана Себастијана Баха, Варијације-слике Мирослава Поповића, и Огледала Мориса Равела	40
4.1. Партита у Бе-дуру	41
4.2. Токата у Де-дуру	51
4.3. Варијације-слике	64
4.4. Огледала	73
5. Закључак	94
Литература / Аудио, видео и интернет извори	96
Прилог бр. 1 – Транскрипција интерпретираних граница смисаоних целина, артикулације и динамичких тенденција у Партити у Бе-дуру Јохана Себастијана Баха (BWV 825)	97
Прилог бр. 2 – Мирослав Поповић: Варијације-слике (партитура)	104
Биографија аутора	123

1. Увод

На путу ка добром извођењу, онај који свира не бави се својим извођењем већ музиком коју интерпретира. Јединственост његовог уметничког постигнућа гарантована је категоријама индивидуалности: уметничким светоназором, талентом, сензибилитетом, укусом, техничким умећем, музичким знањем, креативним хоризонтом. Несклад уложеног напора и *потребних* извођачких поступака одражава се у удаљавању од реализације какву би музика могла „тражити”, односно скривати иза редова партитуре. Парадокс лежи у томе што је *добро свирање оно које је изван фокуса*, и слушалац чује „само музику”. Тек када обрати пажњу, он може разазнати извођачке поступке, односно технику, и препознати доброг или сјајног извођача, али није вештина и сјај, већ „централна повезаност”¹ изведбе са поетичким ликом и смислом музике та која ће до слушаоца донети уметничку поруку.

Нема сумње да је граница између рада „на извођењу” и „на музици” неухватљива, једнако измиче као и линија између техничке и стилске дораде текста на једној страни и, на другој, уобличавања уметничког исказа који би се желео проследити читатељу. Драмско дело као део система који укључује и тумача као „медијатора”, пред њега – редитеља или глумца – пружа интерпретативни простор, понекад варљиво одвојен од одабира реализаторних поступака. У музичком извођаштву, захтевно место у делу може бити узето као „технички проблем” изврстан за прилику онеме који свира да пред слушаоцем „заблеста” – но, то исто место може се проматрати као сегмент или слој који у оквиру музичке целине има своју *функцију*, те би му се као таквом могло и приближити, и реализовати га уобличењем изражајних и техничких средстава

1 Послужио сам се термином из књиге *Умијеће љубави (The Art of Loving)* Ериха Фрома, немачко-америчког социолога, аналитичког психолога и хуманистичког филозофа (Fromm, 1900-1980). „Централну повезаност”, као референцу на главни предмет читаве своје студије, Фром супротставља обманама и самообманама у односу двоје људи који функционишу „глатко”, остајући странци читавог живота, мењајући аутентичну љубав за „тимску сарадњу” са елементима аутоматизованости, утилитарности, амбициозности, ескапизма; в. Ерих Фром, *Умијеће љубави*, „Напријед”, Загреб, и Нолит, Београд, 1986, стр. 79-81; о персонификацији музичког дела биће нешто више речи у поглављу 2.6. „У музици се само музика збива.”.

једино у сврху испуњавања те функције у „организму” музике која се свира. Трагом последњег, можемо усмерити пажњу на приступ или **хтење** у музичкој интерпретацији и реализацији као подручје у којем се граница може ипак јасније уочити; на пример, уколико постоји брига за *сопствену* извођачку исправност, или пак нарочитост, а на другој страни претпоставимо бригу за *музичко дело добро представљено нашим извођењем*, извесна мисаона нит, или више њих, могу се указати.

Мотус овог теоријско-уметничког истраживања је разговорни термин **„композиторско свирање“**: тај епитет би се односио на свирање онога који није дело компоновао, али интерпретативни дојам посеже управо за оваквим описом. Назире се смисао ове синтагме у замишљеној разлици између композиторског и „чисто извођачког“ приступа свирању. Шта би чинило ту разлику – стреми ли композитор музичкој садржајности, а извођач виртуозитету? Уколико ова расподела изгледа сувише стереотипно, како би онда могао гласити одговарајући антоним „композиторском свирању“? Напослетку, које су тачке сусретања композиционих и извођачких начина музичког мишљења?

Било да су ови „сусрети” теоријски или практични, стваралачко укрштање одвија се на загонетном простору **партитуре**. Да ли њу композитор ствара као довршено дело, којим је означен и „затворен” музички садржај и смисао? Постоји ли идеална звучна реализација на коју она упућује, с обзиром на фактичност музичког знаковно-литерарног записа? Можда је потребно пажљиво пратити упутства и „одсвирати шта у нотама пише” да би композиторова музичка фантазија са нотних листова верно оживела у звуку. А можда је такав приступ илузоран; потенцијални извођач, и пре но што је ишта започео, може се наћи у „пра-греху” наспрам платонистичког идеала исцртаног композиторовим нотама – но, само у случају да је он, створитељ партитуре, доживљен као *једини мериторан* за музику и њен запис. У хтењу да што верније фиксира идентитет свог дела и спасе га од погубних свирачких слобода, разумно је претпоставити да је за композитора идеалан извођач онај који је његовој партитури најоданији – али, шта ако тај „дртеж музике” посеже за звучним сликама чија је музичка непосредност неухватна за нотацијске ознаке? Или чак, ако га аутор свесно оставља недореченим?

Сродна питања упућују на проблем креативног домена извођача: уз луцидан аргумент да партитура није писана да би се читала већ да би била одсвирана, може се поћи можда исувише далеко и музици се оспорити постојање у другом виду осим сваке појединачне звучне конкретизације. Али, како сва извођења једног дела недвосмислено упућују управо на то дело, не можемо не препознати у његовој партитури једини трајни, историјски непроменљив облик који – с правом можемо наслутити – чува у себи музички идентитет и суштину дела. А ако је оно непогрешиво препознато у сваком извођењу, није ли онда потребно размотрити смисао постојања толико њих, укључујући и наше сопствено? Када су доступна врло прегледна правила о свирању таложена током неколико векова, може ли од извођача бити очекивано да „тачно” спроведу нотни нацрт музике? У том погледу, скренули бисмо пажњу на то да се извођења ретко (осим у педагошком процесу) одређују као тачна или мање тачна, већ пре као „добра” или „мање добра”; слушалац или критичар, изгледа, надају се (не)извесном извођачевом употпуњавању или надградњи уметничког записа музике, али је – делује тако – сâм запис ослобођен таквих смерница. Или није?



2. Композитор – партитура – извођач: теоријска разматрања²

2.1. Запитаност

На недоумице изнете у уводној речи одговоре је понудило веома много заинтригираних филозофа, естетичара, писаца, музиколога и самих композитора и музичких извођача. Пре но што начинимо осврт ка неким од њих, желим покушати да обухватим представљено стање запитаности термином *партитурна егзистенцијална тензија*.

Њено присуство је, рекао бих, на композиторовој страни готово неизбежно. То може и сама објаснити чињеница да он препушта партитуру непознатим извођачима и одриче се надгледања процеса интерпретације и реализације, уздајући се једино у комуникативност свог нотног записа. Осим ове спољне неизвесности постоји и унутрашња, која прожима целокупан композициони процес. Напетост влада између написаног и још-не написаног, а након што је дело довршено композитор се налази у тачки неугодности: „Да ли моја партитура добро представља музику за којом сам трагао?” Суд његовог ауторског гласа може у својој одређености варирати, у извесној мери приближити се исказу „музичка замисао = партитура” или гајити сумњу у верност „партитурне копије” но са друге стране пружати наду управо за њену отвореност и недореченост.

Уколико се интерпретатор креће у добром смеру, морао би наићи на истоветан тензични простор. „Извођач” у музици није сасвим исто што и „извођач радова” у механицистичким делатностима, попут машинства или грађевинарства, јер у тим областима исходиште је једнако са полазним цртежом пројекта, варијантност је сведена на минимум а испоручиоци деперсонализовани. Партитура, пак, може или не мора заћи у сугерисање музичког карактера, боје звука, артикулације, или других, елементарнијих чинилаца попут фразирања, но извесно је да не може садржати *недвосмислен* опис реализаторних поступака који би, дакле, код различитих извођача дали истоветан звучни резултат. Тако, можемо приметити да

2 Селекција аутора и њихових виђења проблематике битка музике, приказаних у поглављима 2.1. и 2.2., преузета је из књиге *Музичко писмо* српске музикологиње Тијане Поповић Млађеновић (издање Факултета музичке уметности у Београду, 2015), уз проширење појединим наводима из оригиналних студија.

извођачева бригаа о верности партитури може бити значајно релаксирана и преусмерена свешћу о „бризи вишег реда“ коју је композитор водио приликом формирања „одраза прамузике“ помоћу (лимитираног) нотационог система (Слика бр. 1³). То ни у ком случају не би смело упутити на релативизацију: верност извођача партитури фундаментална је. Недоумице у њеном тумачењу ротирају око значења и смисла онога што јесте и што *није* записано.



Слика бр. 1а – Брига о верности партитури код извођача



Слика бр. 1б – Партитурна „брига вишег реда“ код композитора

2.2. Где (или када) постоји музика?

Оно што смо назвали партитурном егзистенцијалном тензијом обухваћено је филозофским разматрањима о томе *где – или када – постоји музика*. Да ли трајно у партитури, да ли темпорално, у тренутку када се изводи – затим, зар не постоји и у слушаоачевом сећању? Ако познавалац музичке нотације чита садржај партитуре и озвучава га унутрашњим слухом, можемо ли и ту менталну представу „признати“ као музику? Колико су постојане силуете у измаглици музичке маште, којима композитор још није пронашао уточиште у тонском слогу? Чини се логичним сваки од наведених модалитета; има ли међу њима „онај прави“? На пример, југословенски филозоф Иван Фохт (Focht, 1927-1992) је у писањима

3 Илустрације приказане на Слици бр. 1, генерисане уз помоћ вештачке интелигенције на основу мог текстуалног уноса, садрже реминисценције дела Винсента ван Гога (van Gogh, 1853-1890), *Звездано небо* (1889) и серију слика *Поље пшенице* (1889-1890)

Феруча Бузонија, италијанског пијанисте, композитора и музичког мислиоца (Busoni, 1866-1924) распознао читавих десет модуса. И, осим на првом (који је „идеално постојећа, бестјелесна музика“), на сваком се, тврди Фохт, може „застати и уживати,“ „што је најзанимљивије или можда најшаљивије.”⁴ Ово застајање и уживање узима аналитичко, филозофско или контемплативно обличје у промишљању и расуђивању других аутора пре и након Бузонија; код њих можемо пратити развој мисли о појединачним аспектима битка музике, док је Бузонијева/Фохтова листа модалитета организована консеквентно и кружно: „Цијели повијесни процес музике, њен улазак у реално вријеме и трајање у њему, почиње, дакле, и завршава се унутарњим слухом – прво код композитора, на крају код слушаоца.”⁵

Циклус модуса у којима музика постоји представљен је овако:

1. Идеја музике, музика по себи или „прамузика”
2. Откривање једног њеног исјечка или одјек музике по себи у унутарњем слуху композитора
3. Превођење једног вида те унутарње музике или партитура, нотни запис
4. Тумачење тог записа у свијести диригента или интерпретатора, концепција изведбе
5. Превођење тог тумачења у технички медиј или сама изведба
6. Акустичка перцепција те изведбе или њено физикално регистрирање у уху слушаоца
7. Аудитивни избор или несвјесни одабир из цјелине која је примљена
8. Довођење до свијести одабраних одломака или психичко примање
9. Музички доживљај или естетско примање
10. Сјећање на музику или обнављање музичког доживљаја у унутарњем слуху слушаоца.⁶

Фохт примећује: „Тако једну идеалну музику – која се укаже унутарњем слуху – већ сам музичар почиње да прерађује записујући је, а ово записано, нотацију, надаље прерађују диригенти и интерпретатори, док, коначно, и њихов производ слушаоци још једном не прераде. То је управо оно што је Платон рекао за умјетничко дело: копија копије.” Прелаз из првог у трећи модус, односно „копију прамузике” у партитурном облику, Иван Фохт препознаје као најобјектније, највредније аналитичке пажње уколико се тежи што јаснијем упоришту у

4 в. Иван Фохт, *Савремена естетика музике*, Нолит, Београд 1980, стр. 79

5 Ibid.

6 в. *ibid.*, стр. 78-79

филозофији и естетици музике⁷. Слично се односи и на четврти и пети модус, јер је и изведба, као и компоновање, једна верзија „прамузике“ – она се „може потрудити да директно репродуцира узор који је и самом композитору лебдио пред очима, али се у записима није дао чисто фиксирати, или се беживотно укрутио.“⁸

2.3. Између партитурног супстанцијализма и „страховито опасних тридесет минута“ музике⁹

У настојању да релаксира или каналише партитурну егзистенцијалну тензију, мислилац и аналитичар може потражити баланс међу крајносним претпоставкама о битку музике; примера ради, у оквиру свог теоријског портрета немачког музиколога Карла Далхауса (Dahlhaus, 1928-1989) у поглављу „Постоји ли музика по себи?“¹⁰ у истој књизи, Фохт тумачи и коментарише дихотомију супстанцијализма и историцизма коју је Далхаус поставио.

„Постоји ли умјетност по себи или она егзистира само за нас, има ли она, једном створена, своје објективно, о субјекту неовисно биће, или је дата једино кроз субјективне интенције и само за вријеме њиховог трајања? Ово централно питање филозофије умјетности, будући да су на њега могућа само два супротна одговора, јавља се као дилема: супстанцијализам или историцизам. Што се тиче музике ову дилему је, као свој лични проблем, најјасније и најупадливије изложио Карл Далхаус.

Рјешење и одлука потпуно зависе од анализе модалитета музике, тј. начинâ на које музика може да постоји. Јер, ако музика може постојати у извјесном модусу – бар у једном модусу – који је независан од свијести историјског субјекта, то значи да она своју вриједност у том модусу може носити по себи, а то надаље значи да је има у самој својој конституцији и супстанцији и да је, према томе, супстанцијализам правац који је на правом путу. Међутим, ако музика не налази ниједан модус у којем би као пуна музика била неовисна о било каквом (историјском) слушаоцу, тад би и њена вриједност, па и сама егзистенција, била историјски конституирана и варијабилно условљена, појављивала би се и губила, појачавала или смањивала према стању укуса и потребама не само заједничког духа епохе,

7 Ibid., стр. 80

8 в. *ibid.*, стр. 82-83

9 Структура овог поглавља базира се на одабору теорија о односу партитуре према темпоралном аспекту феномена музике разматраних у испитном раду наслова „*Senza rit.* или Простори релативне ослобођености у интерпретативном слоју партитуре солистичке деонице Другог клавирског концерта Николаја Метнера“ (у рукопису); предмет: Методи уметничког истраживања 1, на другој години докторских академских студија клавира на Факултету музичке уметности у Београду 2022. године; ментор: проф. Ненад Радић

10 Фохт, *ibid.*, стр. 158-173

него и сваког појединца посебно, па би хисторицизам једини могао дати исправан одговор на горње питање.”¹¹

Фохт уочава да Далхаус у својим проматрањима осцилира између ова два става и разматра их са уједначеном пажњом, за разлику од појединих аутора који су решени у приклањању једном правцу мишљења, те тако у својој естетици он и посредује између крајносних схватања. У једној од својих студија („Музика као текст и дело”¹²) бави се расветљавањем супстанцијалистичког гледишта¹³, настављајући мисао немачког композитора и теоретичара из 16. века Николауса Листенијуса (Listenius, 1510-?) да се *појам музике поклапа са музичким делом*. То дело као нотни запис постоји независно од своје акустичке реализације – и када се само чита, реконструише унутрашњим слухом, или када се његова структура анализира тумачењем односа делова и целине. Према овом схватању, *музички смисао дела фиксиран је у партитури*. Приметићемо како један конкретан историјски контекст може у извесном смислу подржати супстанцијалистичку позицију партитуре: процес компоновања који укључује записивање, посматрање записаног и креативно реаговање на тренутни ступањ развијености музичке грађе омогућава композитору вишедимензионални преглед; развој нотације омогућио је да музика поприми структуру, слојевитост и „дубину” коју не би могла имати да је импровизирана, да није сукцесивно „причвршћивана” за нотни папир, континуирано извирући из њега и једино се ту и враћајући.

На сасвим другој страни, аутори који сматрају да музика постоји само у тренутку извођења истичу њену *временску природу* као суштинску. Међу њима су Георг Вилхелм Фридрих Хегел (Hegel, 1770-1831), Серен Кјеркегор (Kierkegaard, 1813-1855), Хенри Бергсон (Bergson, 1859-1941), и његов следбеник Владимир Јанкелевич (Jankélévitch, 1903-1985) – чије учење Иван Фохт описује као „естетички агностицизам”: „[Према Јанкелевичу,] музика се не може чак ни дескрибирати, она се не може ни етички просуђивати, јер се ни њен садржај не може идентифицирати. Не може се ни гносеолошки проматрати, јер нема никакав предмет. Не може постати ни семиотички приступачна, јер се не служи ни

11 Ibid., стр. 162-163

12 в. Карл Далхаус, *Естетика музике*, Књижевна заједница Новог Сада, 1992, стр. 17-24

13 в. Фохт, *op. cit.*, стр. 163

знаковима ни симболима. Музика се не само бави неизрецивим него је и њена суштина неизрецива.”¹⁴ У том смислу, „музичко дело не постоји само по себи, већ једино током оних страховито опасних тридесет минута у којима му поклањамо живот изводећи га.”¹⁵ Јанкелевич одриче могућност постојања музике у партитури. Не само у њој, већ ни „на клавијатури, на жици која трепери, на врху диригентове палице,” нити „у завојима грамофонске плоче.”¹⁶ Музика се ствара да би се слушала, а не да би се читала; музичко писмо одвлачи музику од њене суштине, од њене темпоралности као најстварније стварности¹⁷.

Крајносна, праволинијска тумачења природе постојања музике у извесном су ризику да буду схваћена као одраз жеље за поједностављењем, за сводивошћу комплексне и отворене енигме на логичку материју која има „решење”. Формулисана попут навода Јанкелевича, тврдња се може указати и као софизам, те из овога можемо можда више сазнати о Јанкелевичу него о самој онтологији музике. Роман Ингарден, пољски филозоф (Ingarden, 1893-1970), нуди елегантну синтезу супротстављених виђења о битку музике: оно што би могло изгледати као несавршеност нотног писма – немогућност да у *потпуности* *означи* реалну звучност музике коју је композитор чуо унутрашњим слухом или за својим инструментом – за Ингардена представља *кључну вредност партитуре*. Неодређеност записа гарантује простор за „све оне могућности одређене неодређеним местима, које се схватају као његов *потенцијалитет* [курзив М. П.]. Као да неодређена места добијају примат над одређеним местима, чиме се стварност уметничког дела замишља као могућност.”¹⁸

Отвореност и „недовршеност” су, како можемо видети, фундаментално обележје партитуре; небројена и духом међусобно различита историјска извођења истог музичког дела постоје попут знамења недоречених предела нотног записа – партитура, дакле, представља загонетно и истовремено сасвим опипљиво подручје, на којем композитор и извођач(и) у садејству трагају и посежу за аутентичним бићем музичког дела.

14 Фохт, *ibid.*, стр. 255

15 Владимир Јанкелевич, *Музика и неизрециво*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, стр. 97

16 Поповић Млађеновић, *op. cit.*, стр. 32

17 в. Јанкелевич, *op. cit.*, стр. 107-110

18 в. Поповић Млађеновић, *op. cit.*, стр. 28

2.4. Рихтерова енигма и Хофманово појашњење

На први поглед, систем композитор-партитура-извођач може се указати као праволинијско устројење које функционише једносмерно: композитор конституише партитуру, она узима своју трајну појавност, и извођач напослетку озвучава музику пратећи запис. И заиста, неки од великана извођаштва устврдили су да је „у нотама све записано”. Послужимо се реченицама из књиге француског филмског аутора, писца и виолинисте Бруна Монсенжона (Monsaingeon, 1943) *Свјатослав Рихтер: бележнице и разговори*¹⁹. Рихтер (совјетски пијаниста; Richter, 1915-1997) је експлицитан: „Можда сам сумњао у оствареност својих свирачких намера, али сам од почетка био сигуран да се свако дело мора одсвирати на такав, и ни један други начин. Зашто? Веома је једноставно: зато што пажљиво гледам у ноте. То је све што је потребно да би се рефлектовао њихов садржај.”²⁰ Монсенжон је такође био прилично директан насловивши свој филмски портрет *Рихтер: Енигма*²¹, а покушаћемо и указати на један од могућих разлоге томе: у особеном маниру, Рихтер тврди да ноте имплицирају *само један* начин извођења, те да он управо и искључиво за њим посеже; изражава сумњу једино у степен остварености тог начела у својим појединачним реализацијама – па уколико претпоставимо или сазнамо да је барем неколико њих верификовано као успешне, значило би то да их сматра *идеалним*. Упркос јасној дедуктивној логици, наслућујем неспојивост овог закључка са уметничком личношћу Рихтера, јер она не спада међу препотентне, не тежи доминацији већ, напротив, изражава жељу да „ишчезне у музици”²². Посреди је сасвим другачији смисао ових веома енигматичних и контроверзних речи. Најпре погледајмо запажање Монсенжона из предговора:

19 Bruno Monsaingeon, *Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversations*, Faber and Faber, Лондон 2005

20 „I might have had doubts about the extent to which I managed to play what I intended, but from the beginning I was always certain that, for each work, it was in this way, and no other, that it had to be played. Why? It's very simple: because I looked closely at the score. That's all that's required to reflect what it contains.”; превод М. П.; *ibid.*, стр. 153

21 Bruno Monsaingeon, *Richter: The Enigma*, 1998; филм је блиско повезан и садржајем се умногоме преклапа са књигом *Свјатослав Рихтер: бележнице и разговори*.

22 „[Interpreter] should not dominate the music, but should dissolve into it.”; превод М. П.; Монсенжон, *Свјатослав Рихтер: бележнице и разговори*, стр. 153

„То је била код Рихтера болна тачка, она која истиче што је за њега представљало кључно питање, суштински проблем интерпретације. Шта је интерпретатор? Шта он може додати постојећем делу? Или, радије, треба ли ишта да додаје? У Рихтеровим очима, интерпретатор није ни постојао, или је тек био огледало које одражава нотни запис, фанатично егзактан читач нота, пун обзира. То је, наравно, било маштовито виђење, јер је силина Рихтерове личности била таква да га се, попут веома мало других пијаниста, могло препознати од самог првог тона.”²³

Примећујемо на крају навода мисаони траг као и с почетка овог разматрања, да је самосвојна изражајност загарантована, мора се појавити у сваком, и најмањем извођачком чину (Монсенжон опажа уметничку снагу својствену ширини и далеком досегу Рихтерове стваралачке личности). Исто је у свакој уметности извођења; што би могло ствар прикрити јесте да, примера ради, клавира може зазвучати „исто”, без обзира ко је узео дирку и покренуо механизам; очигледнија је та „неумитна индивидуалност” на примеру глумачке уметности, где глумац има једно једино лице и стас, исту боју гласа у којој год улози се нашао, и поред разноврсних концепата, интерпретативних идеја и средстава реализације које бира у складу са интерпретираним потребама текста. Али, и код глумца и код музичког извођача уживалац његове уметности приметитиће скупину особености која повезује све изведбе: на нивоу умећа то јесте таленат, техничка спретност и сензибилитет, укус, а при перцепцији уметничке поруке препознаће се креативност и *уметнички светоназор*²⁴ који стављају предзнак на читаво комуницирање дела.

Аспект на који бих желео скренути нарочиту пажњу када говоримо о свесном хтењу ствараоца наспрам онога што реципијенти опажају и доживљују јесте – релативна одељеност ових сфера и њихов потенцијални раскорак. Ако пођемо од неповољније „уметничке ситуације”, посредни ће бити стваралац који има на уму како његов урадак доноси у стварност једну изванредну, сасвим оригиналну и блистајућу визију, изузетност непоновљиву и ону која размиче хоризонте –

23 „This was a sore point with Richter, raising what was the key question for him, the very real problem of interpretation. What is an interpreter? What can he add to an existing work? Or, rather, should he not add anything at all? In Richter’s eyes, the interpreter did not exist or rather he was merely a mirror that reflected the score, the fanatically exact and scrupulous reader of the score. It was a fanciful vision, of course, as the force of Richter’s personality was such that he was one of the few pianists whom one could identify from the very first note.”; превод М. П.; *ibid.*, стр. xv

24 Уметнички светоназор можемо препознати као синтезу ставова и осећања особе према релацији између уметности и целокупне стварности укључујући и сопствено биће.

остављајући простор за одушевљење једино непознаваоцима, док други који схватају медијум и уметнички дискурс могу бити непријатно изненађени, иритирани или, у најоптималнијем исходу, остати равнодушни. О чему је реч? Понудио бих тумачење да уметник овде „извлачи” (или, боље речено, „гура”) на светлост дана оно чега *нема* у делу које интерпретира, а при томе је пропустио да примети, наслути, схвати и домисли баш оно што је у делу *суштинско*. И управо је то инверзија начела о којем је Рихтер говорио. У наставку истог пасуса наводи се: „Не мислим да се моје свирање икада променило. Или ако јесте, *нисам то приметити*. [курзив М. П.]”²⁵ Када, дакле, извештава о извођачком хтењу које му је у свести, Рихтер одриче жељу и настојање да свира другачије од „јединог начина”. У којој мери је то свирање вишезначно, и да ли је истоветност његових изведби 1940-их и 1990-их година стварна – питање је за реципијенте; његова намера да „одсвира само оно што је у нотама” је непромењена.

Тумачење бих на овом месту препустио наводима Јозефа Хофмана, пољско-америчког пијанисте и композитора (Hofmann, 1876-1957), који у својој „малој књижици”²⁶ нуди веома драгоцене увиде у своју уметничку свест и гледишта. Одмах бих предочио његово концизно појашњење концепта о „тачном” читању партитуре: „Извођач увек мора бити убеђен да свира само оно што је написано.”²⁷ Убеђен, дакле; Хофман не препоручује какву доказивост верности партитури, већ да све што чини извођач мора сматрати једино исходиштем „савесног и прецизног читања”²⁸. У наставку: „А пред слушаоцем, [...] музичко дело ће се појавити у светлости индивидуалности самог извођача. Што је та индивидуалност јача, тим ће и јаче бити обојено само извођење, коме се несвесно прикључујемо.”²⁹ Где се скрива снага једне интерпретације јесте *тензија* у нити разапетој између два стуба: извођачевог става искључиве верности нотном запису, и самосвојности његовог уметничког израза која не може и не треба бити неутралисана. Уколико се један од замишљених стубова нагне према другом, представљало би то одустајање од партитурног „ребуса” као јединог мериторног извора музичког смисла, а зарад

25 Монсенжон, *op. cit.*, стр. 153

26 Јосиф Хофман, *Свирање на клавиру; Одговори на питања о свирању на клавиру*, Нота, Књажевац 1986; стр. 5

27 *Ibid.*, стр. 28

28 *Ibid.*, стр. 29

29 *Ibid.*, стр. 28

сопствених идеја интерпретатора – или, са друге стране, уподобљавање музичарске индивидуалности по мери спољних императива (од којих се неки погрешно приписују самој партитури) у виду „резистентне естетике“ диктиране свирачком традицијом, конвенцијама, идеологијама, историцизмом и биографизмом, такође извођачким помодарством, прохтевима музичког тржишта, и слично. У оба случаја, напетост и снага „интерпретативне нити“ попушта.

„Управо та несвесно формирана особеност,” тврди Хофман, „и јесте оно, у чему се испољава законитост индивидуалности, и у чему се само и може запазити стваралачко сливање композиторове и извођачке мисли. [курзив М. П.]”³⁰ На трагу смо открића да садејство композиционих и извођачких начина музичког мишљења, код Хофмана исправно означено као „стваралачко”, не упућује нужно на реконструисање онога што је композитор имао на памети док је дело стварао, већ пре на фактички неизвестан пут интерпретаторовог стварања *сопствене уметничке визије* о композиторовом хтењу, на основу креативне анализе музичког текста.

2.5. „Шта је писац хтео да каже?”

На питање из наслова веома провокативан одговор, који је на мене оставио снажан утисак, понудила је Алиса Стојановић, српска позоришна редитељка (1968). Посреди је овај диптих:

1. Не знамо шта је писац хтео да каже.
2. Писац је хтео да каже оно што је рекао.³¹

Пред интерпретатором је *уметнички текст*. Када би се радило о научном есеју или новинарском извештају, сâм његов аутор настојао би да изнесе налазе, расуђивања и закључке максимално транспарентно, а онај који чита управо би такво нешто у тексту и тражио. У сличном начелу, извођачи грађевинских радова не би *интерпретирали* пројектну документацију већ би, ако је потребно, захтевали додатна, и најдетаљнија, упутства за њену физичку актуализацију. Исто то би представљало *contradictio in adjecto* у уметничком читању (уметничког)

30 Ibid.

31 Из мојих белешки са предавања професорке Алисе Стојановић из предмета Методи уметничког истраживања 2, на другој години докторских студија на ФМУ Београд, 19. марта 2022. године.

текста: аутор је одабрао свој медијум управо из хтења да идеје изрази у уметничкој форми, не изричито ни директно – те на тај начин „пошаље“ поетски и смисаони садржај ка непознатом подручју интерпретаторове уобразиље. Стојановић је ово исказала следећом тврдњом: „Ми не знамо шта је Шекспир мислио, како је он то видео. Ја могу да га читам само својим очима.”³²

Музика није саткана појмовним језиком, као што је то код књижевности или драме. Ово чини њено тумачење вишеструко комплекснијим задатком уколико тражимо чвршће ослонце и оријентире; дакако је за анализу ухватљива примарна тонска конституција коју прецизно објашњава основна теорија музике; литерарна и знаковна интерпретативна упутства такође могу изгледати фактично и дословно (до неке мере то и јесу). На релативну аналогију ослобођених, недоречених простора у партитури са онима у драмском тексту могу указати следећи, фундаментални чиниоци реализације, на које запис може усмерити, но без недвосмисленог упутства за актуализацију: смисаона разграничења тока, брзина његовог одвијања, боја тона, микродинамика израза, конкретни поступци карактеризације, интеракција извођача са тренутном звучношћу и околностима у извођењу; такође, смисао релација сегмената и слојева које се тек у реалном времену успостављају, док је ауторов запис за њих „нем“ – а интерпретатор је „дужан“ његовој замисли управо те односе одгонетнути у процесу тумачења и открити их реципијенту у времену трајања извођења.

Приступ музичком делу као феномену који „сам на себе реферише“, има јединствен дискурс, сопствена средства израза и смисао, темељи се на упознавању музичке мисаоне нити начином који је пријемчив превасходно *музичкој интуицији* извођача, док се рационална анализа, употреба знања, понаша у овом процесу као „ментор“, путоказ, потврдни или корективни елемент. Комуникативни потенцијалитет усмерен ка извођачкој интуицији поседује сáмо музичко окружење створено примарним тонским односима. Оно може сугерисати круцијалне идеје и захвате у извођењу, јер је дизајнирано са максималним усмерењем ка жељеној музичкој звучности, те тако интерпретацијске ознаке могу у значајној размери имати функцију „потврде“ музичке тежње прикривене у висинско-ритмичкој грађи дела – или пак, могу преусмерити или презначити

32 На истом предавању.

имплицитну изражајност тонског материјала, наслањајући се на његове експресивно-смисаоне могућности. У инверзији, ако бисмо музичко збивање читали само из ових ознака и тако пратили композиторову идеју о музичком току, увидели бисмо да је тонска грађа структурирана на начин да у највећој могућој мери буде у служби музичког развоја, који се може „тек површински“ очитовати у композиторским ознакама секундарних особина тонова као транскрипцији њиховог замишљеног звучног музичког значења. Тако, можемо препознати двоструку улогу интерпретативног слоја партитуре – *реализаторну* и *дескриптивну*. Смисао прве очитује се као директно упутство интерпретатору за начин озвучавања тонског склопа, док друга функционише паралелно, употпуњујући нотни запис као интегрални приказ развоја музичке мисли, тако да ознаке описују, објашњавају, „потврђују“ или усмеравају музичко збивање имплицитно у основном тонском материјалу. Разумевање овог двоструког колосека код тумачења интерпретацијских ознака може извођачу помоћи да се дистанцира од њиховог дословног схватања, односно од тежње за њиховим литералним и прецизним испуњењем мимо аутентичне сразмерности и прилагођености узроку у музичко-смисаоном контексту. Примарна тонска конструкција јесте „примарна“ не само због математичке прегледности тонских висина и трајања – у односу на варијабилну вредност секундарних особина тонова (односно, начинâ извођења) – већ и због тога што заслужује примарни фокус композиторовог уметничког деловања, не би ли „тонови сами за себе“ саопштили интерпретатору или слушаоцу што више од музичког садржаја.³³

Упознавањем музичке логике дела интерпретатор може креирати „мапу“ композиторових упутстава која разликује носеће или *обликотворне* смернице, неопходне код сегмената чији је примарни тонски контекст вишезначан и, дакле, учествујуће у конституцији саме музичке идеје – и друге, које се баве извођачким нијансирањима и могу, условно и пажљиво, бити узете као „варијабилне“, односно усмерене ка интерпретативним подручјима релативне ослобођености (препознајући их у партитури као такве, можемо их замислити као

33 Очита је ова примарност и на извођачевој страни, јер његово усвајање и озвучавање висинско-ритмичких односа у тонској конструкцији јесте *conditio sine qua non* код представљања дела. То је аспект извођаштва којем се континуирано пружа пажња онога који свира, у свим стадијумима интерпретације – од „неуметничког“ свирања приликом усвајања дела, до сваке појединачне уобличене изведбе.

транскрипцију сопствене звучне интерпретације аутора). Код партитуре сасвим лишене упутстава за изведбу, круцијални је задатак интерпретатора да успостави *обликотворне особине звучности*, „довршавајући“ на тај начин композициони процес ослонивши се једино на музичку говорљивост елементарне тонске грађе.

Како интерпретативни слој представља белешку онога који *већ познаје музику* иза партитурне „загонетке“, те не може садржати ништа што већ није потенцијалност основног тонског материјала, закључио бих разматрање о „потрази за пишчевом поруком“ смерницом да извођач, интерпретатор, пође „од тонова самих“, те да њиховом рационалном и интуитивном анализом крене „у сусрет“ композиторовим знаковним и литерарним објашњењима; свако од њих морало би му се напоследку открити не као императив, већ једино као одјек суживота тонова. Примена оваког приступа код упознавања дела ангажовањем слушног рецептивитета и теоријског проматрања у спрези са музичким знањем и интуицијом извођача, биће предмет анализе у поглављу 3.5. „Партитура као огледало несводиве изражајности“.

2.6. „У музици се само музика збива.“

Објашњавајући здушно свој став да је грешка интерпретатора ако појединачном делу приступа категорички, ослањајући се „на *име композитора*“ и мислећи да „наводно, Бетовен мора бити одсвиран тако и тако, а Шопен, пак, овако и овако“³⁴, Хофман указује на релативну одељеност стваралачких склоности аутора и специфичног „музичког језика“ сваког његовог појединачног дела. Он поентира примедбом да се велики композитори нису руководили начелом да створе „своје типично дело“³⁵; то је, додао бих, помисао коју можемо основано повезати једино са педагошким процесом, који тежи проналажењу онога што је у нечијем стилу изражавања *опште*, док је композитор у сваком делу трагао за оним што је *посебно*. Што представља идеалну стваралачку ситуацију, ослобођену

34 Хофман, *op. cit.*, стр. 13

35 „Из пера сваког великог мајстора изашао је читав низ типичних и исто тако за њега нетипичних музичких дела. У последњем случају аутора можемо распознати само по ситнијим, финијим особеностима стила, што опет може да учини само искусно око. Тим пре, те префињене црте морају бити остављене у својим скровитим куцима и нишама; не треба их грубо извлачити на порсценијум ради традиционалног извођења музичког дела. ‚Богобојажљивост‘ такве врсте може да пригуши све особености датог, нетипичног музичког дела. То више није богобојажљивост, већ фетишизам.“; *ibid.*

какве спољне, практичке условљености (попут конкурсног захтева или сасвим типске наруџбе), јесте композитор пред језгровитом музичком идејом која га интригира на такав начин да снажно осећа њену недореченост, откривајући дубоку потребу и наду да је до краја схвати, сазна и покаже. Тако, компоновање је неизван пут којим композитор *спознаје* музички смисао идеје од које је пошао, а антиципирано одредиште представљаће заокужен музички облик дела обележен партитуром. Иако се овај процес у целости одвија унутар уметникове имагинације, можемо наћи верну паралелу у сусрету са бићем, личношћу још непознатом, чији би одраз у нашем духу, чини нам се, могао изменити и нас и ту особу. Да бисмо је упознали и створили „рефлексију душе“, комуникација мора бити изразито индивидуализована, не уопштена ни категоричка; одсликавање личности у свести оног другог дешава се ослобођеним разговором о битним, суштинским појединостима, финесама, нелогичностима, отвореним питањима, без тенденциозности, предрасуда и очекиваног исходишта. Управо *уникатност* наше духовне представе о другој особи њену индивидуалност чини хуманом и вредном. Композитор, без предрасуда а уз помоћ знања и интуиције отворене ка јединственој идеји, ствара заокружено дело као уникатну визију њене музичке суштине. Извођач трасира своје уметничке намере на добар начин када у истом овом маниру открива „музичку личност“ дела којем приступа, посматрајући га истовремено као довршену целину и као „присуство у одсуству“ потенцијалности за његово музичко конституисање³⁶.

*

Претпоставка извођача морала би бити да је композитор створио дело ни из чега другог осим „из музике саме“. Због чега? Мисли о историцизму и биографизму виртуозно изриче Иван Фохт у уводу раније цитиране књиге *Савремена естетика музике*:

„Хисторицисти непрекидно имају на уму прикривене или отворене биографистичке намере, неодољиву склоност да се распричају о перипетијама једног животног пута у, молим лијепо, сасвим одређеној социјалној средини, и заглибљују се у трачеве типа: ‚Велике љубави младог генија‘, при чему заостају чак и за хисторијским, односно биографским

36 О варијантности коначне форме музичког дела биће више речи у поглављу 3.1. „Виртуални композитор“.

романима будући да, износећи само ишчепране чињенице, остају врхунски досадни. Штавише, а то је заиста најгоре што се могло догодити, историцизам нужно поприма боје једне несвјесне, па ипак до максимума симплифициране *теорије одраза* [курзив М. П.], јер претпоставља (не доводећи чак ни то до свијести) да три чаше вина плус један пољубац дају музику једног квалитета, а исте те три чаше вина плус самоћа дају већ музику другог квалитета; претпоставља се да се оно што је композитор преко дана преживио не само одражава у музици коју је исте вечери написао него да ту музику и конститутивно гради.³⁷

Могла би бити илузорна тврдња музичког интерпретатора да је познавање и усвајање биографске или историјске смернице о делу којим се бави загарантовало истинитост његовог извођачког исказа. Уметнички истинит случај може се догодити само када одређени податак о околностима настанка дела *непосредно провоцира стваралачку личност извођача*. Но, пошто је ова провокација индивидуална, немогуће је самом податку приписати супстанцијалитет нити неизоставност приликом тумачења конкретног дела. „Три чаше вина плус један пољубац“ можда су утицали на конституцију и музички смисао насталог дела, али у другој прилици или код другог композитора ови спољни фактори би се одразили другачије – музика би била иста, измењена или, напослетку, не би ни настала. Исто важи и код „три чаше вина плус (или минус) пољубац“ у интерпретативном процесу: снажно, конзистентно и сугестивно *музичко* збивање у клавирском комаду Франца Листа *После читања Дантеа* (Liszt, 1811-1886; *Après une lecture du Dante*, 1849) везује се за Дантеово неименовано дело искључиво у Листовом стваралачком чину; извођачево читање истог литерарног текста могло би се испоставити „духовно неефикасним“, али то се ни у ком случају не би неминовно одразило на његово разумевање духа музике у овој Листовој композицији.³⁸ То је управо стваралачки домен, мисија интерпретатора: схватити и својим извођењем објаснити у звуку музичку логику, дешавање и смисао дела **из њега самог**, јер оно није одраз екстерног литерарног садржаја или историјских околности, већ

37 Фохт, *op. cit.*, стр. 15

38 У књизи „Наука о музичким облицима“ у коауторству Душана Сковрана и Властимира Перичића (Универзитет уметности у Београду, 1991), у поглављу о програмској музици наилазимо на приличну директност: „У сваком случају, мерило за естетску вредност програмског дела ипак су његови чисто музички квалитети; програм може бити помоћно средство да се *ауторова замисао* потпуније схвати, али не може надокнадити слабости музичког садржаја! [курзив: М. П.]“; стр. 283

аутономна целина у којој се „само музика збива“. Контекст ових речи наводим у наставку:

„Али настојати да се *догађају*, унутарњи или спољњи, догађаји било које врсте, душевни, духовни доживљаји и заплети који се развијају у временском слиједу статуирају у музици и препусте диктату ,пјесничких идеја‘ с којима би ,паралелно текли‘, представља једну грубу логичку погрешку: на њој градити једну естетику, то је катастрофална заблуда.

Кад сам нетом рекао ,нешто се збива‘ у Бетовеновој инструменталној музици, тад разумни читалац зна да нисам мислио на догађаје као што су горњи: у музици се само музика збива. ,Одвијање‘ једног тонског дјела је у сваком тренутку тонски материјал.“³⁹

Фохт овде цитира Ханса Фицнера, немачког композитора и диригента (Pfitzner, 1869-1949), којег уз Шенберга (Arnold Schönberg, 1874-1951) означава као заслужне и успешне у „залагању за аутономију музике и у веома аргументираном одбацивању свих ванмузичких момената, како у самом компомирању тако и при тумачењу музичког дела.“⁴⁰ Погледајмо и веома упечатљиво Шенбергово проматрање перцепције музичког смисла дела у случају када је литерарни садржај његов интегрални део. Фохт преноси:

„Прије неколико година био сам дубоко посрамљен кад сам открио да код неких добро ми познатих Шубертових пјесама нисам имао појма о чему се говори у поетском тексту којим се послужио. Али кад сам те стихове прочитао, успоставило се да тиме нисам баш ништа добио за разумијевање тих композиција, да ме познавање тих текстова ни најмање не присиљава да промијеним схватање музичке стране. Напротив, показало се да сам, не познавајући ријечи, садржај, онај прави садржај можда још и дубље схватао него кад бих остао приљубљен уз површину мисли изражених ријечима.“⁴¹

Можемо из овога разумети да Шенберг поистовећује „музичку страну“ са целокупним уметничким садржајем соло-песме, да на тај начин екстрахује тонски материјал, музичко догађање, у својој перцепцији „оног правога садржаја“ Шубертовог дела, говорећи да се композитор стиховима „послужио“ односно, у контексту раније изнетих теза у овом поглављу, поетски текст је представљао провокацију музичке креативности код *Шуберта*. Алтернативна одредница тог феномена може бити и *инспирација*; но, да ли је интерпретатор или слушалац „у

39 Ibid., стр. 22

40 Ibid.

41 Ibid., стр. 23

обавези“ да пронађе у датом тексту инспирацију једнаке снаге као што је то био Шубертов случај? Интересантан би био мисаони оглед у којем наспрам једне соло-песме претпоставимо певача и пијанисту који, попут Шенберга, одлично комуницирају са „музичком страном“, односно музичким збивањем – али не схватају литерарни смисао стихова. Алтернативно: они разумеју значење текста, али их та поезија оставља равнодушнима. Да ли би њихово извођење било утолико мање уметнички истинито? Размишљати на овај начин значи не удаљавати се од претпоставке да је композитор – ма колико вођен стиховима у конституисању музичког тока и тонске поетике на микро- и макроплану – успео да постигне *аутономну* изражајност и смисленост „музичке стране“, на начин да се одрекао чисте песничке сугестивности текста као ослоња за целокупну уметничку перцептивност соло-песме, а у корист интегрисања звучног изражаја ритмике, метрике, акцената и интонационости слогова и речи (прозодије) у музички исказ, тако да напослетку целовити експресивни материјал функционише и код интерпретатора и слушаоца који не комуницирају са литерарним значењем стихова.



3. Композиторско свирање

3.1. Виртуални композитор-извођач

Скрупулозна реконструкција композиторове почетне и крајње замисли могла би се показати не само немогућом, већ и непотребном. Алтернатива може бити поступак који бих препознао као *уметничко рекреирање композиционог процеса*. Када као извођач чиним „поштовање композитору”, то „означава уствари исказивање поштовања према његовим делима – сваком *понаособ* [курзив М. П.]. А томе”, наглашава Хофман, „можемо да се научимо не читањем биографије композитора, већ разматрањем сваког његовог дела *понаособ* као самосталне и уобличене појаве, као савршене органске целине чији општи карактер, специфичне црте, форму, манир излагања, покретање емоција и усмереност мисли морамо проучити.”⁴² Ово проучавање најбоље може отпочети помишљу да финални облик композиције *није морао* да буде такав каквим га познајемо *post festum*: партитура није само довршеност, већ је и прикривено сведочанство о композиторовом ступању кроз непознато, о живој тензији између написаног и још-не написаног; пред нама је **варијантност** – притајена иза фактичности нотних редова, и музичко дело резултат је ауторове воље изражене у низу одабраних решења, која видимо у партитури, и напуштених, која не видимо али их дело садржи као конститутивну потенцијалност. Сродну мисао поделила је Дубравка Угрешић, југословенска, хрватска и холандска списатељица (1949-2023), говорећи о „великим књижевним делима“ која су „велика, између осталог, и због тога што су у сталној полемици са читаоцима, [...] који су у могућности да и сами креативно изразе свој осећај за ту књижевну ствар. Велика књижевна дела имају тај специфичан магични квалитет да провоцирају читаоце да их изнова напишу, да од њих направе нови књижевни пројекат.”⁴³

Уместо да се као извођач приклоним спољним сазнањима („То дело се свира тако и тако.”) у трагању за дословном ауторовом поруком („Композитор овде

42 Хофман, *op. cit.*, стр. 13

43 „[...] Great literary pieces are great because, among other things, they are in permanent polemics with their readers, [...] who are able to themselves express creatively their sense of this literary affair. Great literary pieces have that specific magical quality of provoking readers to rewrite them, to make a new literary project out of them.”; превод М. П.; интервју са Дубравком Угрешић (без наслова), аутор Светлана Бојм (Boym), *ВОМВ Magazine* бр. 80, лето 2002

описује револуцију/носталгију/водопаде/вештичји плес.“), могу покушати да из сопствене уметничке перспективе докучим „музичко креативно узнемирење” или *мотус* који је композитора водио кроз стварање и уодношавање делова, музички размишљајући о одсутним потенцијалностима између којих је композитор одабрао да успостави управо такво садејство слојева музичког ткива и управо такав крајњи облик који је најзад фиксиран у партитури. Стваралачки чин рекреирања композиционог процеса – као својеврсна „музичка полемика“ – има за средство *одважност у критичком преиспитивању* нотног записа и музике која се иза њега крије, а идеал, недостижни циљ, јесте потпуно сагласје моје унутарње представе дела са композиторовом – изнад свега са целокупним обличјем партитуре, као да се ради о *мом сопственом рукопису*.

Пажљиво изграђујући позицију виртуалног композитора-извођача, интерпретатор заузима *ауторски став* у којем располаже *сопственим знањем о томе шта од музике јесте, а шта није записано у партитури*. Стваралачко освајање необележених подручја ослобођености, односно недоречености у партитури показује се као интерпретативни *credo* композиторског приступа у откривању уметничке истине о делу.

3.2. Спонтаност

Композиторско свирање метафорична је формулација, и њен смисаони одјек функционише у овом истраживању као концептуални оријентир у подручју могућих асоцијација; неке од њих усмерене су ка значењу које бих управо желео приписати овом појму, док друге могу бити „заваравајуће“. Указао бих на једну логички исправну конотацију тог термина која се, пак, односи на извођачки приступ из сасвим друге равни – наиме, да „свирати композиторски“ реферише на извођење којим доминира унапред уобличена концепција, чији су унутарњи односи извођачких поступака осмишљени и *фиксирани попут партитуре*, на известан начин одајући слушаоцу уметникову намеру да све његове реализације, пожељно, буду међу собом једнаке, стандардизоване. Овде би више одговарали епитети „компонованог“ или „ритуалног“ извођења; призивок ритуалности може учинити да такво свирање замислимо као ускраћено за *спонтаност музичког израза* – а што је управо квалитет који сматрам фундаменталним код извођача

који је уметничким рекреирањем композиционог развитка освојио непосредност према музици у датом делу. Спонтаност, или њена евокација⁴⁴, изражајно је средство у извођаштву које рефлектује *свест о варијантности* коначне музичке форме, о којој је раније било речи, а чији смисао је отклон од статичности, затворености и предвидљивости звучног представљања – што може бити вид оживљавања и управљања партитурном егзистенцијалном тензијом, која је постојала код композитора у време стварања партитуре, а постоји и у актуелном тренутку, када извођач посеже за музичком визијом која је „и самом композитору лебдела пред очима“. Једно од кључних исходишта интерпретаторовог поунутрења неизвесности оригиналног композиционог процеса јесте дистанцирање од свесне или несвесне *деификације* композитора, од приступа партитури као да је у питању религијска тековина. „Присуство“ композитора у лику партитуре не би требало да има инхибирајуће дејство на уметничку особност интерпретатора, нити је идолатрија облик поштовања којем би ваљало тежити. Спонтаност музичког развоја у звучној реализацији замишљам као непосредан резултат уметничког рекреирања композиционог процеса, јер овај поступак на изванредан начин доприноси успостављању *хуманизујуће симетрије* између стваралачких личности извођача и композитора. Метафорички говорећи, извођач није загладан у композитора – у његов духовни одраз у партитури – већ извођач и композитор гледају у истом правцу, ка музици за којом трагају.

3.3. Свирачка непретенциозност

Речима Генриха Нејгауза (руског и совјетског пијанисте и педагога; Neuhaus / Нейгауз, 1888-1964), пијаниста није пијаниста „зато што има технику“, већ он „има технику зато што је пијаниста.“⁴⁵ *Преокупација извођачким средствима* описала би позицију свирача који се „бави својим извођењем“. Када се угао

44 Евокацију спонтаности можемо пронаћи у сваком уметничком деловању – код компоновања, на пример, разноврсни математички прорачуни о односима музичких структуралних елемената доприносе слушаочевом утиску о спонтаном или „природном“ музичком развоју. Прорачун, ужег или ширег захвата, код извођача може начинити окосницу уметничких потеза који ће у естетској перцепцији постићи жељени утисак спонтаности, или пак других обележја у складу са интерпретацијским хтењем; то у великој мери описује појам „извођачке концепције“.

45 У наставку, „...зато што у звуцима открива смисао, поетску садржину музике, њене законитости и хармонију.“; Генрих Неиггауз, *О уметности свирања на клавиру*, Студио Lirica, Београд 2013, стр. 76

гледања на извођаштво подеси на одређени начин, указује се дубока перспектива са мноштвом постојећих реализаторних средстава, и њихова наизгледна дистинктивност и „сјај“ може деловати опчињавајуће; извођач је пред замисли о „адекватној примени“ дефинисаних поступака у одговарајућим сегментима и аспектима свог звучног остварења. Непрегледни инструментаријум технике свирања ствара у извођачкој пракси варљиви простор за *бескрајну разлучивост* као „обећану“ потенцијалност звучног представљања. Када је у свести замагљена интерпретативност музичког текста, или када извођач одржава свој стваралачки хоризонт на истој удаљености, појављује се тежња да транспарентност нотног приказа замислимо у њеној *звучној симулацији*, где ће визуална јасноћа служити као модел аудитивној. Тако, засићена артикулисаност извођачких потеза може се указати као чинилац који ствара „перфектно извођење“. Дистракцију у расуђивању овде чини *контекст других извођења* (истог дела) као оквир у којем се „перфектност“ једино и може разматрати, јер је разлучивост у примени средстава мерљива и упоредива. Из другог, композиторског угла, поглед је другачији: створено музичко дело посматра се превасходно у *контексту других дела* (сопствених и туђих) – дакле, као *нова музика* – и „техничка перфекција“ њиховог извођења постаје релативна, или секундарна у односу на „централну повезаност“ интерпретације са духом изворне музичке замисли чија је уникатност у фокусу. Тако, код појма композиторског свирања наслућује се постојање „компаса“, функционалног на нивоу музичке интуиције и уз креативно „менторство“ разумског проматрања, који чини непрекинуто проверавање сходности уобличених извођачких средстава и потеза у односу на идеалитет *потребних* поступака да би музички садржај и смисао био добро представљен нашим извођењем. Пажња и одрицање од „бескрајне разлучивости“ у спречи је са идејама у поглављу 2.4. „Рихтерова енигма и Хофманово појашњење“, и указује на блиску везу између јединствености реконструкције композиторове замисли и *сразмерне разлучивости* свирачких алата при реализацији коју у нотном запису извођач види као имплицитну. Говорећи о „чисто техничком задатку“, Јозеф Хофман формулише веома елегантан закључак: „Запамтите, поседовати богатство – је једно, а добро га користити – нешто сасвим друго.“⁴⁶

46 Хофман, *op. cit.*, стр. 28

Закупљеност извођачким средствима препознајемо као вид *негативног перфекционизма*, који систематично избегава нежељене исходе (брига о звучним нејасноћама *per se*, неуморно спровођење реализаторне функције интерпретацијских ознака, „аутоцензура“ вођена спољним сазнањима о начину и стилу свирања, интелектуализована доследност свирачких поступака, облигаторна изражајност и маниризам као брана за „несадржајно“ представљање дела, извођачка компетитивност, и слично). На другој страни, придружујемо појам *позитивног перфекционизма* извођачевој оријентацији ка што вернијем остварењу своје ауторске визије о музичкој интенцији композитора у делу⁴⁷; интерпретативни процес креће се не општим, већ сопственим знањем виртуалног композитора-извођача о делу које се свира.

3.4. Подручја слушалачке интерпретације

Уколико експлицитност извођачке акције закупља пажњу слушаоца преко замишљене мере у којој је могуће пратити развој музичке мисли у делу, настаје ризик од доминације извођачке естетике у простору за перцепцију „музичког говора“ композиторове замисли и уметничке сврхе самог његовог дела. Говорљивости тонске грађе, естетском балансу и заокружености музичке структуре коју је аутор дела успоставио у партитури, може бити наметнута функција *мизансцена* за приказ извођачевог артистичког досега. Обрнута поставка мења смисао „уметничке ситуације“: интерпретаторова имагинативност и извођачке врлине стварају мизансцен за презентацију музичког дела. Могло би се говорити о „представљању извођења“ и „представљању музичког дела“ као асоцијацијама код слушаочевог естетског примања. Смисао композиторског приступа свирању инклинира другом од ова два извођачка хтења.

Узрок надмоћи извођачевог стила у перцептивном простору увек је *свирачка хиперинтенција*. Њени корени свакако могу бити у неадекватности приступа

47 Код позитивног и негативног перфекционизма, на психолошком нивоу разлика се може сагледати овако: „[...] Ако особа уради нешто што је последица низа позитивних поткрепљења у прошлости, онда се та активност сматра оном која је настала слободним избором, са друге стране, ако је учињена да би се избегла негативна последица онда се сматра присилном активношћу.“; Миљана Николић, „Модуси естетске обраде, перфекционизам и дивљење као предиктори уметничке вредности“, у: Годишњак за психологију бр. 18, уредник Ивана Јанковић, Филозофски факултет Универзитета у Нишу 2021, стр. 108

самом музичком тексту, где суштина композиторовог исказа бива непримећена, или пак преиначена, у корист артистичких амбиција извођача. О таквом приступу Јозеф Хофман износи оштру опсервацију: „Намерно, упадљиво истицање драгоценог извођачког ‚ја‘ произвољним, самовољним додавањем нијанси, прелива, ефеката итд. исто је што и фалсификат; у најбољем случају, то је подилажење ‚најширим‘ укусима, шарлатанство.“⁴⁸ Но, постоји и други начин за „одузимање“ од простора уметничке перцепције музичког дела код слушаоца, а то је *хиперинтерпретација*. Ову тежњу могли бисмо означити као намеру да се интерпретира и објасни у звуку сваки аспект музичке структуре који се извођачу укаже доступним за објашњавање. Можемо говорити о хиперфразирању, хиперагогици, хиперинтонацији, хиперкарактеризацији и другим преувеличаним елементима интерпретације. Важно је подвући да постоји сразмера коју извођачу ваља открити, а која се тиче односа откривене потенцијалности за експресију у анатомији музичке мисли и, на другој страни, *мере* у којој ће та потенцијалност бити звучно реализована. Ако музички ток имплицира мотус напредовања или повлачења у фразном догађању, динамичке и агогичке акценте, ако интонационост мелодије, хармонска прогресија и тонални развој сугеришу кретње у изражајности извођачких потеза, добро би било имати стално на уму да извођач *није једини интерпретатор* музичког збивања, већ је то *и слушалац*. Уколико начинимо осврт ка партитури као статичном знаковном приказу у којем је „заробљено“ музичко време са свим његовим догађајима, можемо говорити о интерпретацији као прилагођавању ове статичности слушном уметничком рецептивитету; звучно изражајно „показивање“ облика и садржаја музичке мисли у нотном тексту такође има мању или већу разлучивост (као и техничка средства), и извођач располаже мером у којој ће записано музичко догађање презначити агогиком, динамичким нијансирањем, интонацијом, или ће, пак, препустити одвијање музичког тока инерцији звучног излагања, односно редуковати своју интервенцију не би ли се сачувало од плеонастичности свирачког изражаја у односу на саму изражајност музичке конституције у делу⁴⁹. Ова расподела базира

48 Хофман, *op. cit.*, стр. 28

49 Агогику – флексибилно излагање ритмичког тока у складу са његовом скривеном изражајношћу – као најексплицитније извођачко средство презначења статичности нотног записа можемо проматрати и на етимолошком нивоу: *agōgos*, у старогрчком „онај који води“ или „водич“, упућује на вођење слушаоца у његовој путањи естетског примања музичког

се на креативној анализи приоритетности или обликотворности сегмената у оквиру музичке целине, тако да се извођач руководи *јасноћом* која је потребна у приказивању музичког развоја, и на основу тога управља интерпретативним значењем, суспендујући га или интензивирајући.

На трагу смо веома занимљиве идеје да партитурни простори релативне ослобођености, које је композитор учинио саставним делом музичког текста као могућност, имају свој еквивалент на релацији извођач – слушалац, где можемо говорити о *интерпретативним просторима релативне ослобођености*: као што композитор није у партитури записао „све од музике“ коју је чуо у својој звучној имагинацији, већ само „део“ који је желео и сматрао потребним за испоручити у нотном тексту, тако и онај који свира није испољио „све“ што је у процесу интерпретације пронашао као изражајну потенцијалност дела, већ је у правој мери препустио слушаоцевој фантазији да домисли музички исказ који је стављен пред њега.

3.5. Партитура као огледало несводиве изражајности

Несводива изражајност упућује на особине музичког дела које постоје у његовој замишљеној звучности али, према композиторским мерилима, нису могле или требале бити регистроване у запису, у оквиру знаковног система који је коришћен. Да ли и у којој мери партитура посеже за неухватним звучним сликама, и о каквим музичким изражајностима је реч, предмет је извођачеве интерпретације и стваралачког допуњавања нотног текста. Што је иманентно партитури као уметничком предмету јесте њено пружање ка стварном звуку, и процес тумачења и проналажења верне реализације може у спрези са тим узети „двосмеран вид“, успостављањем својеврсне звучно-визуалне комуникације између извођача и нотног текста. На који начин? Покушао бих на овом месту описати приступ музичком запису својствен идеји композиторског свирања, и на тај начин приближити појам уметничког рекреирања композиционог процеса. Консеквентност овог прегледа је само наизгледна – иако је у пракси применљива – јер, осим првог корака који је у редоследу фиксиран и у пуном смислу је стадијум

исказа; извођачева осмишљена редукција вођења резултира широм интерпретативном слободом код слушаоца.

(у једном тренутку се завршава), остали аспекти рада се прожимају и комбинују као различити модули интерпретирања музичког материјала.

1. Усвајање основне тонске конституције: иницијална фаза „комуникације“ са партитуром, где интерпретатор на директан начин озвучава примарне особине тонова, и реконструише у звуку елементарну тонску архитектонику. Привремена неповезаност музичко-временског протока је најнезахвалнији аспект ове фазе, али је и незаобилазан пут ка уобличењу представе о целини. Прецизним понављањем звучности висинско-ритмичког следа извођач ангажује когнитивну музичку меморију, и тонови се на интуитивном нивоу повезују у функционалну музичку визију. „Извођење“ је у овој фази лишено нијанси у динамици, агогици, фразирању, изражавају хармонско-тоналних кретања, и других елемената о којима примарна тонска грађа тек треба да „проговори“; трасира се доступност и јасноћа извођачевој уметничкој перцепцији свих смисаоних и изражајних имплицитности или потенцијалности музичког дела. Ствара се полазиште за креативно „пружање у сусрет“ интерпретацијском слоју композиторовог записа, за откривање „музичког узрока“ овим описима, односно упутствима. Када такве ознаке не постоје у партитури, интерпретатор их током наредних фаза рада успоставља, на основу усвојене елементарне тонске грађе, као звучне доносиоце композиторове замисли у оквирима сопствене концепције представљања дела.

2. Хиперинтенција у откривању изражајних потенцијалности ритма, интонационости, метричке дистрибуције, тонално-хармонске структуре, дејства фактуре на звучни колорит, симетрије делова, темпираности музичких догађаја, контрастирајућих или комплементарних елемената. У овој фази рада, интерпретативни аспект у фокусу је озвучавање физиономије ових елемената у маниру *преувеличане изражајности*; оваква намера усмерена је ка исцпљивању изражајних могућности материјала, не би ли извођач себи представио експресивно-смисаону грађу музичког дела у најширим границама, од које ће касније у звучној реализацији *стваралачким одузимањем* оставити само „оно што је потребно“ од извођачких акција да би композиторов исказ био представљен слушаоцу на жељени начин. У хиперинтенцијском начину рада, процес тумачења партитуре функционише тако да је извођач у *потрази* за потенцијалностима основне структуре тонова, слушајући за инструментом различите звучне одразе

својих разумских и интуитивних аналитичких налаза у нотном тексту – и реверзибилно, пред њим се помаља музичка звучна фантазија зарад које је композитор проналазио и одабирао управо таква решења којима је напоследку конституисао тонски след и придодао им знаковно-литерарне одреднице. Другим речима, представа звучног изражаја која се интерпретатору постепено указује пружа му објашњење, односно, чини „реконструкцију“ композиционог поступка који је за таквим изражајем трагао. Када су се музичке потенцијалности сегмента или слоја тонске конструкције разјасниле у звуку и у свести извођача, он их тада *поставља у релацију са интерпретативним слојем*, пратећи његову реализаторну страну: у том тренутку требало би постати јасно да ли одређено интерпретативно упутство потцртава, „потврђује“ реализаторне потезе који већ из саме основне тонске конституције проистичу, или их пак презначује, стварајући специфично дејство на развој музичке мисли. Ова презначења постају део извођачеве представе о делу, и тај нови, измењени аспект звучности такође је подложен хиперинтенцијском начину рада, не би ли таква звучна интерпретација била у своме експлицитном виду смештена у извођачев свеукупни преглед изражајно-смисаоних могућности у делу, која ће касније бити каналисана у складу са интерпретацијским хтењем.

Румунски диригент и композитор Сержју Челибидаке (Celibidache, 1912-1996), подучавајући младе музичаре приликом постављања Бартоковог *Дивертимента* (Béla Bartók, 1881-1945; *Divertimento Sz. 113*)⁵⁰, поделио је овакву своју опсервацију:

„Потребно је да се навикнемо на психологију понављања. [...] Шта је ‚интерпретација‘ у овоме што радимо? То је ништа друго до откривање онога што је композитор имао на памети. Он полази од искуства и трага за нотама. Ми полазимо од нота да дођемо до његовог искуства. Није чудно што то није могао да запише. А можда је, напоследку, и могао.“⁵¹

50 Документовано у филму *Челибидаке (Celibidache)*, 1992, редитељ Јан Шмит-Гаре (Jan Schmidt-Garre, 1962)

51 „We have to get used to the psychology of repetition. [...] What is the ‚interpretation‘ in what we are doing here? It is nothing but finding out what the composer had in mind. He starts from experience and looks for the notes. We start with the notes to come to his experience. It is not strange that he couldn't write it down. And maybe he could, after all.“; превод М. П.

Челибидаке формулише мисао подударну са ранијим запажањем Ивана Фохта о изведби која се труди да „директно репродуцира узор који је и самом композитору лебдио пред очима, али се у записима није дао чисто фиксирати” – или пак, можда и јесте, како додаје Челибидаке помисливши, изгледа, на партитурно својство поседовања не мање нити више, већ тачно онолико „од музике“ колико је композитор сматрао да је потребно. Но, пресудан аспект теоријско-звучне хиперинтенцијске анализе – а то је проналажење изражајних и смисаоних иманентности записа које су с *ону страну* интерпретације – такође је контемплативни предмет код Челибидакеа. Објашњавајући присутним музичарима свој тренутни начин рада са виолинистом на његовој деоници, он каже:

„Он ће морати сам да пронађе реалност. Реалност која не може бити ‚интерпретирана‘. Има чињеница које постоје чак и када их не видимо. Целог јутра нисмо радили друго до покушавали да пронађемо ову реалност иза нота. Нисмо никад рекли: ‚Мораш урадити овако!‘ Уместо тога: ‚Мораш открити шта постоји мимо нас самих, нашег напора да то ухватимо.‘ Могао сам му објаснити: ‚Фраза је оваква‘, и он би имитирао Челибидакеа. Инсистирам да он сам открије да је отишао даље од нота без да их је присвојио и хуманизовао.“⁵²

Елементе чију музичку анатомију извођачу ваља разумети „мимо интерпретирања“, српски теоретичар музике, композитор и акордеониста Зоран Божанић (1971) разматра у својој студији *Музичка фраза*⁵³. У пољу извођаштва, он изједначује аналитичко тумачење, уметничко-смисаоно разграничење и откривање логике у музичкој конституцији са појмом *фразирања*, где се руковођење фразним елементом очитује као централна интенција извођача у звучном представљању верном садржају нотног текста.⁵⁴ Због тога што је фраза виђена као носилац музичке мисли у делу, њено разумевање представљено је као интеграција аналитичких налаза у елементарним аспектима: висински фактор (интонационост), временска организација (темпо – метар – ритам), хармонска

52 „He will have to find reality by himself. Reality which cannot be ‘interpreted’. There are facts that exist even when we don’t see them. The whole morning we did nothing but try to find this reality behind the notes. We never said: ‚You have to do it like this!‘ Instead: ‚You have to discover what exists, beyond ourselves.‘ I could explain to him: ‚The phrase is like this‘, and he would imitate Celibidache. I insist that he himself finds out that he went beyond the notes without making them his own, without humanizing them.“; превод М. П.

53 Зоран Божанић, *Музичка фраза*, Слио, Београд 2007

54 в. *ibid.*, стр. 6

компонента (потцртавање или усмеравање интонационог значења, хармонски и тонални развој), и фигурација и тембралност (фон, фоничност). Свако откривено изражајно дејство ових фактора одражава се у озвучавању унутарфразних и међуфразних збивања, као повезаном излагању музичке мисли и пружању простора за речитост форме дела.

Јозеф Хофман нуди појам „стилског извођења“ композиције⁵⁵ – управо се дистанцирајући од најизгледније асоцијације тог епитета, да дело треба свирати у складу са стилем којем припада (била то епоха, жанр, или стваралачки манир композитора, о чијој илузорној страни је било речи у поглављу 2.6.); Хофман је „стилском“ придодао значење које се односи на уникатни стил једног дела (алтернативни назив би могао бити и „стилизовано“, односно прилагођено свирање). Код упознавања тог специфичног „језика“, он препоручује „пажљиво, педантно проучавање – и наравно, усвајање – чисто материјалне стране музичког дела: ноте, паузе, метричке величине, динамичке ознаке итд.“, теоријским разматрањем партитуре и практичном, звучном анализом, „понављањем [музичког материјала] са несмањеном пажњом према нотном тексту. [...] При сваком понављању открићете у свом извођењу неки, до тада још незапажени недостатак. Исправљајте те недостатке један за другим, и тако ћете бити све ближи и ближи духовној суштини самог музичког дела.“⁵⁶

3. Звучно успостављање „ритмичког тела“ у континуитету темпа. Смисао овог слоја рада комплементаран је са претходним: док се код хиперинтенцијског озвучавања пружа „вишак“ времена носиоцима изражајности, те се свирање одвија у флексибилном темпу и метричка равномерност је суспендована – овде се темповским континуитетом дело поставља у своје оригиналне сразмере, и извођач ка својој слушној перцепцији усмерава музичко дејство *релације метра и ритма*. Ради њене звучне јасноће, замагљеност метричких акцената може се привремено отклонити умереним потцртавањем наглашених делова такта, не би ли се у звуку указала „метричка мрежа“ у оквиру које ће ритмичка структура остварити тензију изражајности. Експресија фразног збивања звучно се одражава у оним пропорцијама које допушта континуитет темпа: све што је извођач

55 в. Хофман, *op. cit.*, стр. 26-29

56 *Ibid.*, стр. 27-28

интериоризовао од смисаоно-изражајних могућности у делу сада више не функционише у еластичности свирачке хиперинтенције, већ у „реалном времену“, којим је диктиран њихов обим звучног остварења. Реч је о *сједињавању експресивности и темповско-метроритмичког континуитета*, управљеног као целивитом озвучавању музичке структуре у делу, уз спровођење реализаторне улоге интерпретацијских ознака и остварење неозначених изражајности музичког говора основне тонске грађе које су се извођачу откриле у анализи.

Прелазак у наредни стадијум уметничког интернализовања композиторовог записа може начинити следећи навод Хофмана, у којем он преноси речи свог учитеља Антона Рубинштајна, руског пијанисте, композитора и педагога (Rubinstein / Рубинштейн, 1829-1894): „Рубинштајн ми је често говорио: ‚Одсвирајте прво тачно онако, како је написано; ако сте томе у потпуности одали пажњу и ако после тога пожелите да томе нешто додате или одузмете – онда то и урадите‘.“⁵⁷

4. Уметничко дистанцирање од партитуре у потрази за несводивом изражајношћу.

„Ако је извођач изузетно педантан већ при анализи дела, то ће му само по себи помоћи да схвати многобројне специфичности језика музичког дела. Чак и више од тога, доиста правилним проучавањем извођач добија могућност да одреди тачке ослонца, као и моменат кулминације, и на тај начин створи основу за деловање сопствене уобразиље. После тога му преостаје само да посредством прстију претвори у звучни живот оно, што је постигао његов музички интелект [...]. Претварање чисто техничких и материјалних појава у нешто живо зависи, само се по себи разуме, и од индивидуалних природних особености, емоционалности, личног темперамента и у вези с тим свих оних многобројних и сложених особина, које се обично сумирају под појмом ‚таленат‘.“ (Хофман⁵⁸)

Музичка креативност извођача као створитеља партитурног одраза у лику оригиналне звучне фантазије приближава *аспекат стваралачке слободе* код идеје композиторског свирања; овај елеменат паралелна је страна композиторског приступа у интерпретацији, насупротив оној која се тиче проналажења узрока композиционим решењима у делу. Другим речима, композиторско свирање може се препознати као *садејство етиолошке анализе дела и музичке инвентивности*.

57 Ibid., стр. 28

58 Ibid., стр. 27

Оно функционише узрочно-последично: спознавање музичке логике у делу на основу партитурне анализе провоцира музичку креативност извођача, а ова уметничка звучна допуна статичностима нотног текста одговара несводивој изражајности скривеној у записаној музици. Извођачева звучна фантазија јесте његов креативни одговор на партитурну провокацију. Уметнички ауторитет интерпретатор стиче на основу стваралачког искуства у одважном, критичком приступу у анализи музичког записа, којим је стекао уверење о истинитости сопственог знања о делу (присетимо се Рихтеровог „јединог начина“). Челибидаке пружа овакво објашњење: „Шта је истинито? То се не може дефинисати разумом, али се може искусити.“⁵⁹ Искуство истинитости своје музичке креације извођач самоме себи нуди, изнова свирајући дело у потрази за несводивом изражајношћу која би слушаоцу пружила звучно објашњење „партитурне недовршености“. Релацију свирача са одсутним слушаоцем луцидно је описао амерички џез трубач и композитор Винтон Марсалис (Marsalis, 1961) речима: „Музика је увек за слушаоца. Али први слушалац је – онај који свира.“⁶⁰ Извођач-слушалац је у позицији естетског примања сопствене звучне *импресије* о музици коју је прочитао из нота, развијане из интуитивног изворишта као сублимације музичког знања о делу и звучног искуства таложеног током прва три сегмента интерпретативног процеса. У модусу уметничког дистанцирања од партитуре свирач-прималац се ослобађа њене материјалне стране, и продукује јединствен и самосвојан звучни уметнички предмет – руководећи се препознавањем одраза партитуре у звуку чији је виртуални композитор-извођач.

Размотримо најзад и угао тумачења где је перспектива обрнута:

5. Партитура као огледало несводиве изражајности. Која је мера несводивости? Управо она коју је *успоставио композитор* у сваком појединачном делу. Стваралачким читањем партитуре и слушним искуством усвајања дела, може се назрети његов принцип одабира аспеката звучности замишљеног извођења који могу и требају бити преведени у интерпретацијске ознаке.

59 Шмит-Гаре, Челибидаке; „What is true? You can't define it by reason, but you can experience it.“; превод М. П.

60 „Music is always for the listener. But the first listener – is the player.“; на predavanju u okviru ciklusa *Charles Eliot Norton Lectures*, Univerzitet Harvard 2011

Сводивим у партитури такође можемо сматрати и све прикривене изражајности основне грађе тонова које су „мимо интерпретативности“, након што смо теоријско-слушном анализом установили диспозиције њихових динамичких, артикулацијских, тембралних и других особина складно са смислом музичке структуре.

Код оригиналног композиционог процеса, аутор ствара и преправља партитурни садржај интуитивном и разумском обрадом, непрестано проверавајући да ли у њему може *препознати* музику за којом трага у унутрашњем слуху или за инструментом. Када је суд његовог ауторског гласа установио да се музика огледа у нотном тексту, рукопис је сматрао довршеним. Извођач, поунутривши дело, бави се уметничким развојем своје звучне импресије интуитивним наносима музичке интервенције над звучним изражајем, и „менторством“ свог музичког расуђивања – али у овом, петом аспекту рада он истим средствима, интуицијом и разумом, чини и перпетуалну проверу *препознавања* звучног резултата у композиторовом рукопису, и трага за *равнотежом објективне и субјективне истинитости* свог уметничког исказа⁶¹. Овде може доћи до изражаја суптилна разлика између реализаторне и дескриптивне улоге композиторових интерпретацијских ознака: док прва користи извођачевом усвајању материјалне стране музичке конституције, у озвучавању тонова на начин како партитура „тражи“, друга се може испољити као оно што партитура „нуди“ или „наговештава“. Пружа се метафоричка димензија ових ознака, као композиторов *уметнички дескриптивни исказ о музици у делу*; успостављање стваралачког окружења за тумачење записа нуди отворени простор за „музичку полемику“ између интерпретатора и аутора, у којој обе стране трагају за поетски истинитом рефлексивном музичке звучне визије на површини нотних листова. Партитура се понаша као *метафоричко огледало*, у којем извођачева креација треба да има веран одраз – као и, у изворном чину компоновања, ауторова унутрашња музичка фантазија или „прамузика“. Сагледајмо смисао „Рихтерове енигме и Хофмановог појашњења“, и тврдње да „извођач мора бити

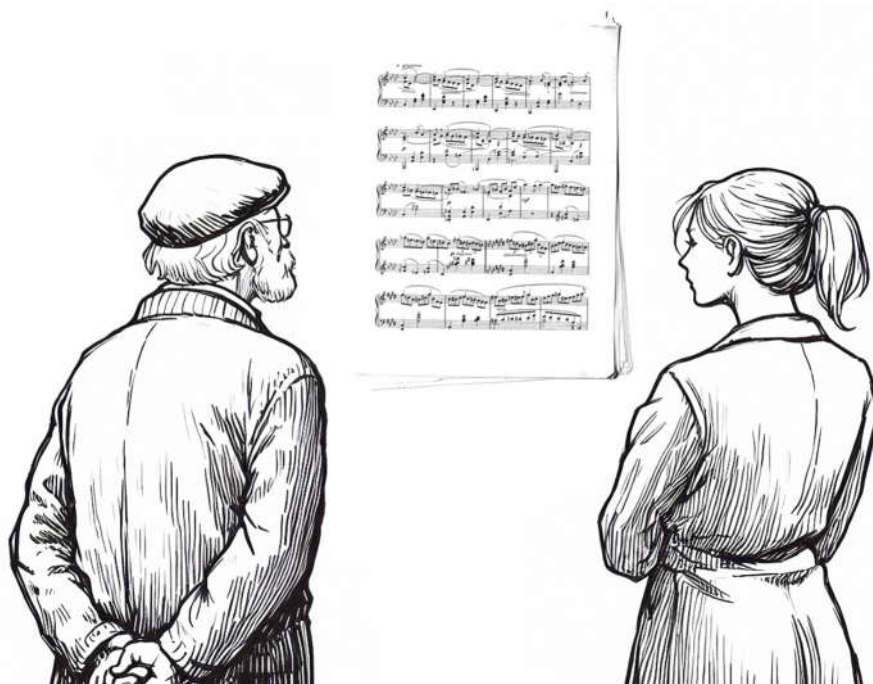
61 О проблему партитуре у светлу „односа објективног и субјективног, рационалног и ирационалног, разума и интуиције, конструкције и инспирације“ као „заправо питања сразмере логичког и емотивног елемента“, и о неодвојивости „по себи“ и „за нас“ у бићу уметничког дела, видети поглавље „Музичко дело као синтеза и равнотежа објективног и субјективног“, у: Поповић Млађеновић, *op. cit.*, стр. 39-40

убеђен да свира само оно што је записано“ кроз модификацију овог исказа: како смо у истраживању препознали партитуру као уметнички предмет који се метафорички изражава о музици у делу, те у својој интерпретативности „не садржи све“ од те музике, можемо рећи да извођач треба самоме себи пружити уметничко уверење да свира *оно што је записано* – односно, да се свеукупност музичког садржаја његовог звучног дела заједно са несводивим изражајностима рефлектује и препознаје у партитурном запису.

Чини ми се да бисмо могли рећи како четврти модус интерпретације – креативно дистанцирање од партитуре – највише сличи самом тренутку сваког појединачног концертног остварења извођачеве звучне креације. Заправо, као што је раније и напоменуто, стадијуми од другог до петог представљали би рекурентне интерпретативне прилазе, и они би се претапали или појединачно примењивали током целоживотног бављења музичким делом; специфично за идеју композиторског приступа свирању била би цикличност четвртог и петог аспекта, односно звуковно-фантазијског развијања интерпретације и њеног „огледања“ у композиторовом рукопису – где су новонастали слојеви тумачења партитуре инкорпорирани у извођачево схватање дела, проналазећи свој одраз у следећој уобличеној изведби. То би значило да се свако концертно извођење може разумети као тренутак у којем се цикличност четвртог и петог модуса привремено зауставља, и извођач у лику своје оригиналне звучне фантазије представља слушаоцу актуелно разумевање дела, свестан да би се након следећег сусрета с нотним записом могли појавити нови увиди и евентуалне промене у интерпретацији. У међувремену, концертни тренутак јесте *свирање виртуалног композитора-извођача*, или – пружање слушаоцу уникатне уметничке истине о делу, где интерпретаторова стваралачка личност стоји иза сопственог знања о изражајно-смисаоним димензијама које су с ону страну партитурног записа. На концу, овде изванредно припада бриљантан увид Душана Радовића, српског писца, песника, новинара и афористичара (1922-1984): „Ко жели да је стално у праву, мора често да мења мишљење.“⁶²

62 Душан Радовић, *Београде, добро јутро*, LP, Југотон, Загреб 1978

Уместо закључка, следећи цртеж⁶³ може сумирати идеју о огледању музичке звучне визије у нотном рукопису, где иста уметничка дилема – или партитурна тензија – постоји код композитора и код извођача. Заједничко стваралачко хтење изражено у опису илустрације могло би служити у прилог носећем епитету код појма композиторског свирања:



Слика бр. 2 – Композитор и извођач: „Да ли у овој партитури препознајем музичку звучну фантазију за којом трагам?“

3.6 Антоними

Нудим претпоставку да пронаћи нечије свирање као „композиторско“ има контекст у историјском процесу којим се успоставило институционално профилисање музичког извођача туђих дела, без паралелног образовања и/или праксе у композиторској уметности. Наслућујем да је историјско раздобље у којем су композитор и извођач били често обједињени у једну личност, имало „прирођен“ потенцијал да ствара уметнике који у свирању носе изванредан осећај за *оптималну разлучивост*, и техничких средстава и интерпретативне обраде. Композиторска перспектива, као што је објашњено у поглављу 3.3., посматра звучну реализацију као представљање новог музичког дела, и јасноћа овог

63 Илустрација је генерисана уз помоћ вештачке интелигенције, на основу мог текстуалног уноса.

представљања уобличује сразмеру извођачке дораде. На другој страни, „ускопрофилисани извођач“ може у партитури видети полигон за примену „свега чему се научио“ о свирању, од виртуозитета до интерпретаторске проицљивости. Изведба као музички догађај својим суптилним или мање суптилним обележјима усмерава слушаоца на *субјект* тог догађаја: да ли је то музичко дело или извођачева уметничка личност? На трагу смо једног од могућих антонима композиторском свирању, који бих овде предложио – *каријеристичко*, или *утилитарно* свирање. Један од смисаоних праваца ове формулације директно се наслања на претходно описану субјектификацију извођача; тај асоцијативни корпус обележен је каријеризмом у ужем смислу, а утилитарност се овде односи на инструментализацију музичког дела у сврху (само)промоције извођача. Можда није једноставно неутралисати донекле неповољан призивак овако постављеног појма, због непосредног окружења носећих идеја у истраживању; ипак, такав уметнички светоназор је уобичајен и легитиман.

Значењски ехо каријеристичког или утилитарног свирања може, међутим, бити препознат и у паралелној равни, где је креативни идеал интерпретатора ван фокуса: утилитарност би била управљена у супротном смеру – ка свирачком знању и вештини, које ће извођач употребити у ситуацијама које му професија (односно, каријера) по себи нуди. Ту нису примарни његови стваралачки избори, већ је посреди „примењено извођаштво“ у сврху остварења „спољне музичке прилике“; фактички се ради о представљању дела, али је смисаони контекст посве другачији у односу на пређашњи говор о замисли композиторског свирања. Настали пресек може осветлити присуство једног посебног аспекта код појма композиторског свирања – а то је идеална околност *слободног одабира репертоара* којем ће се посветити интерпретаторска пажња. Тај „нулти корак“ везује се за извођачеву интригираност одређеном музиком, за интуитивни опажај уметничке недоречености која се управо њему пружа да је домисли, и својом звуковном маштом употпуни. Приметићемо разлику у односу на идеју каријеристичког свирања, у којој извођач формира свој репертоар на основу спољних, прагматичних мерила, те свира „сву ону музику коју ваља свирати“.

Ипак, како је и у „спољној музичкој прилици“ могуће приступити делима ‚композиторски‘, а не увек ‚каријеристички‘, препознаћемо најзад и

фундаментално обележје композиторског свирања – његово остварење проистиче из **воље** интерпретатора. Самим тим, може се и односити само на *појединачна извођења*. Сагледајмо појам и из следеће перспективе: у концепцију интерпретације могуће је утиснути *хтење* композиторског свирања, али несводива изражајност звучне музичке фантазије може једино (изнова) настати у тренутку извођења. Флуидна остваривост композиторског приступа почива на темпоралном аспекту битка музике, и своју природу дугује евокацији партитурне тензије у свакој појединачној свирачкој прилици.

Док се композиторско и каријеристичко свирање односе на извођачево хтење, и треба да обележе бинарност елементарне интерпретативне намере, односно представљање дела и представљање извођења – антоними се могу тражити и на страни слушаоца, и то би био разлог отворености плурала у наслову поглавља. Наиме, аспекти извођења примећени као сметња доживљају „слушања виртуалног композитора-извођача“ (према „теоријском портрету“ који сам у овом истраживању понудио) имају потенцијал за усмерење ка различитим контрастирајућим епитетима. Могли бисмо започети низ овим одређеницама: естетизовано свирање (складно извођење, неусмерено ка композиторовој намери у делу), декоративно (спољна лепота изражајних средстава без музичке смисаоне целовитости), самодопадно (интерпретација неповратно дистанцирана од партитуре), квази-композиторско свирање (музичка инвентивност базирана на површним аспектима интерпретираног дела), хиперинтенциозно (доминирајућа разлучивост реализаторних и интерпретаторних средстава), ритуално (фиксирана интерпретација и стандардизовано свирање), инхибирано (под наглашеним дејством извођачких конвенција и без много спонтаности), „музејско“ („цењено, веома цењено“ извођење „на основу најтачнијег знања пуног поштовања, као што су се изводила и звучала дела у епохи када су се стварала, [...] уз строго испуњавање свих тадашњих правила за извођење“)⁶⁴.

64 Категоризација и опис Генриха Нејгауза; поред „музејског“ он наводи још три препознате врсте извођења, изјашњавајући се „доста површно, без неопходне озбиљности“: „никакав стил“ (измештена‘ стилизација израза – „Бах ,са осећањем‘ *à la* Шопен или Филд; Бетовен – суво и пословно *à la* Клементи; Брамс – бујно и са еротиком *à la* Скрјабин или са Листовим патосом; Скрјабин – салонски *à la* Ребиков или Аренски; Моцарт - *à la* уседелица.“), „мртвачко“ извођење („Извођач је тако притешњен ,збирком закона‘ (често замишљених), тако брижљиво ,пази на стил‘, тако је доктрински уверен да се сме свирати само тако и никако

Композиторско свирање јесте *уметничка порука* интерпретатора, упућена слушалачкој машини, и у овом истраживању бавили смо се чиниоцима унутрашњег усмерења ка таквом уметничком идеалу. Реализовано звучно исходиште може бити подложно објективној анализи оптиком обрнутог смера, али је његова свеукупност препуштена субјективитету примаоца.



друкчије, тако се стара да покаже да је аутор ‚стар‘ (ако су то, недајбоже, Хајдн или Моцарт), да на крају крајева јадни аутор умире пред очима огорченог слушаоца и ништа осим задаха леша од њега не остаје.“), и „најзад, [...] извођење озарено ‚продирућим зрацима‘ интуиције, надахнућа, извођење ‚савремено‘, живо, али засићено скривеном ерудицијом, извођење које одише љубављу за аутора, а које диктира богатство и разноврсност техничких средстава, извођење под паролом: ‚Аутор је умро, али његова музика живи!‘, а ако је аутор жив, под паролом: ‚И живеће још у далекој будућности.‘“) Претпостављам да бисмо у последњем опису у највећој мери препознали дух композиторског свирања. Нејгауз на крају додаје: „Јасно је да врсте бр. 1 и бр. 2 [никакав стил‘ и ‚мртвачко‘ извођење] опадају: прва због глупости, незрелости и младости, друга – због старости, презрелости и глупости.“; в. Нејгауз, *op. cit.*, стр. 243-245

4. Интерпретација музичко-смисаоних тежишта и њихове изражајне потенцијалности у делима Партита у Бе-дуру (BWV 825) и Токата у Де-дуру (BWV 912) Јохана Себастијана Баха, Варијације-слике М. Поповића, и Огледала Мориса Равела

Својеврстан предговор одељку о премисама, аналитичким налазима и промишљањима на којима почива моја интерпретација и извођачка концепција делâ на програму јавне презентације започео бих становиштем да једино заокружено сведочанство о конкретној музичкој интерпретацији јесте – сама звучна актуализација. Смисао вербалне транспозиције концепта извођења у наредним поглављима јесте, превасходно, да пружи увиде у коришћење музичког знања и разумске анализе као „савести“ музичке интуиције у њеној интеракцији са изворним нотним материјалом. Како је ово рационално расуђивање о музичкој грађи аспект који завређује централну пажњу истраживања, а истовремено је свесни вербални резон у немогућности да до краја обухвати замишљену реалну звучност извођења и њену уметничку и поетичку многозначност (приметићемо, слично као партитура), одабрао сам описати *упоришта изражајно-смисаоне потенцијалности* у композицијама на програму свирачког дела пројекта, на начин како сам их препознао и тумачио у уметничком рекреирању композиционог процеса. Другим речима, указивало би то на музичке елементе и обележја која би у мом разумевању представљала носеће чиниоце музичке поенте делâ на програму, вредне неизоставне интерпретацијске пажње. Звучна рефлексивна изнетих тумачења ових тежишта би за моје извођење представљала *идеалну могућност*. У односу на овај идеалитет, звучну музичку креацију у реалном времену јавне презентације пројекта могао бих одредити као „контролисану неизвесност“.

* * *

4.1. Партита у Бе-дуру

Потрага за музичким карактером, обједињујућим или појединачним у оквиру дела, морала би се одрећи категоричних тврдњи код проналажења сагледивог упоришта у особинама тонске конституције, те би се уместо варљивих закључака или доказа могло понудити расуђивање и појашњење. Поступак би започео проматрањем интуитивног интерпретаторског налаза о карактеру дела, и кретао се ка конкретним чиниоцима у основној тонској грађи којима бисмо евентуално ступили у траг као музичком узроку. Свој доживљај преовлађујућег расположења код Партите у Бе-дуру назначио бих описима прозрачности, спокоја, али и ведрине, љупкости и шалливости. Налазим да ова обележја остварују интеракцију и изражајно-смисаоно садејство током свих ставова. У звучној анализи и обликовању извођења пронашао сам као њихов реализаторни одговор сходност меког клавирског додира и благе флексибилности у озвучавању ритмичког тока у целој Свити, тако да и живописнија артикулација у скерцозним и виртуозним сегментима буде изведена у тежњи за суптилним звуком.

Као једног од доносилаца спокојног и ведрога музичког карактера препознајем *типичност поступног мелодијског кретања* *навише* у ставовима Прелудијум, Алеманда, Куранта и Менует 1 – у њиховим почецима, где се расположење успоставља и постаје емоционална референца за даље музичко збивање током става. Указао бих на начин којим се доминантна мелодија перципира у оквирима латентног вишегласја непрекинутих низова осмина, шеснаестина, односно тридесетдвојина: поступно или терцно кретање (нешто ређе и у ширим интервалима, зависно од контекста), и речитост мотивске ритмике може открити конституенте водеће мелодијске линије, док акордско разлагање у различитим формулацијама код ритмички комплементарних тонова функционише као звучна текстура и, уз деоницу пратеће структуре (најчешће додељене левој руци), као носилац тонално-хармонског развоја и тембралности. Погледајмо транскрипцију опажаја скривене полифоније у *Примеру бр. 1*:

1. Præludium

2. Allemande

3. Corrente

5. Menuet 1

Пример бр. 1 – Распознавање доминантне мелодије у скривеном вишегласју

Равнотежу, која би према мом доживљају допринела успостављењу спокоја и прозачности, препознао сам код латентног другог гласа, који се кретањем наниже или понављањем исте, ниже тонске висине, меко супротставља првом гласу, стварајући симетрију у интонационој тежњи. Акордски положај почетне хармоније – терцини у Сарабанди и Менуету 1, и квинтни у Алеманди и Жиги – видим као још један фактор који делује на референтну емоционалност за даљи музички развој у ставу, због своје ведрине (терцини) односно прозачности (квинтни). Прелудијум отвара терца у деоници леве руке но, мелодија започиње октавним тоном тоничне хармоније, и изузетак је у том смислу, али се ово може разумети у контексту тога да је благо варирана основна лествица Бе-дура навише постављена као уравнотежујући мелодијски почетак излагања читаве свите, где је стабилност октавног положаја презначена у мирни, отварајући успон, „усидрен“ у педалном тоничном басу (в. *Пример бр. 1а*). Алеманда, започевши отвореним квинтним акордом, развија се у садејству већином поступног излагања латентне

водеће мелодије, уз структуру пратње комплементарних тонова и деоницу леве руке, где разломљени акорди, лествице и синкопе чине благу тензију којом се успоставља темпераментно музичко збивање, али не преко ивице карактерне сериозности. Код Куранте, шаљиво и чило расположење опадам, у слогу латентног двогласа какав је приказан у *Примеру бр. 1в*, као композиционо поигравање у којем су почетни октавни положај и његово понављање у другом такту поведени навише дејством кратких арпеђа у пратећем латентном гласу, чиме се „неутралише“ и пожурјујуће развија статичност октавног положаја на почетку. У жиги, атмосфера је отворено живахна и скерцозна током читавог музичког времена, и по томе се разликује од осталих брзих ставова Свите. Њен карактер диктиран је понајвише регистарском разуђеношћу унутар (не)скривеног двогласа, и такође жустрим, метрички измештеним ритмом смењивања гласова у времену две четвртине, већином става. Низови неколико четвртина у истом латентном гласу (т. 5-8), висинско приближавање два гласа (т. 25-31), као и њихово смењивање у сажетом ритму од једне четвртине (т. 32-40) – управо постижу још већи скерцозни ефекат (в. *Пример бр. 2*). Такође, перзистентност фактуре осминских триола у пратећој структури, ритмички надопуњујућих водећем мелодијском слоју, и њихова стална интервалска усмереност навише, воде утиску незадрживе ведине и љупкости.

Први Менует релативно је уравнотеженог стила излагања, међутим, из интуитивног упоришта сместио сам га у тумачењу карактера ближе Жиги. Могао бих то објаснити изненађујућом појавом кратких шеснаестинских пасажа у тактовима 16, 24 и 38 (*Пример бр. 3а*) и уз то, специфичним кретњама два скривена гласа на врло суженом простору од неколико тактова (*Пример бр. 3б*), где се у погледу хармонског представљања стиче утисак метричког измештења и дисонанце – иако четвртинска хармонска вертикала функционише прегледно (и ту постоји контраст: хармонски ритам у остатку става креће се на три, односно две плус једну четвртину).

7. Giga

The image shows a piano accompaniment for a piece titled '7. Giga'. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure numbers 5, 25, 29, 33, and 37 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

Пример бр. 2 – Жига, т. 1-8 и 25-40

The image shows two systems of music for 'Пример бр. 3 – Тенденције ка шаљивом карактеру у Менуету 1'. The first system is marked with a 'p' (piano) dynamic and includes measure numbers 16, 24, and 38. The second system includes measure numbers 5, 13, and 29. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Пример бр. 3 – Тенденције ка шаљивом карактеру у Менуету 1

Дисонанцу налазимо у мелодијским интервалима обележеним у *Примеру бр. 3б*, што одудара од структуре у осталим тактовима због појаве латентног двогласа супротних кретњи, чији доњи глас „одвлачи“ мелодију у перцептивно ванакордски тон (иако би могао у питању бити онаккорд, на првим добама

тактова 6, 13, 29 и 30, али имплицирани темпо донекле онемогућава такво слушно опажање). Ови контрасти у односу на уравнотеженост излагања у ставу смешта у мојој перцепцији Менует 1 у музику шаливога карактера, радије него пасторалног или томе сродног, чему би можда усмеравао „неузнемирен“ остатак материјала у ставу, укључујући и саме уводне тактове.

Сарабанда, најдистинктивнији став, има контемплативно музичко дејство, и према унутра, ка самој себи, и према споља, ка целини Свите. Унутрашњи баланс почива на спором темпу уз специфично задржавајуће деловање друге тактове добе те хармонског ритма и, као контраст, засићеној говорљивости шеснаестинске и тридесетдвојинске структуре мелодије (прозрачност хомофоније у Сарабанди јединствена је у оквиру Свите, и овде не постоји латентно вишегласје). Застој на другој доби, карактеристичан за ову барокну игру, делује умирујуће на убрзани ток водећег гласа, и веома ненаметљиво сарађује са хармонским ритмом, градећи мисаоне целине које својом уравнотеженошћу подсећају на класичну фразу. Погледајмо *Пример бр. 4* (на наредној страници).

Знаковима за тенуто обележена су места у деоници леве руке, где друга доба благо задржава музички ток, а чему одговара и продужена нотна вредност у мелодији на истој вертикали. Мисаоне целине формиране су у структури $n+n+2n$, што је распознатљиво и у другом делу Сарабанде, у коришћењу истог принципа садејства задржавајуће друге добе као својеврсне синкопе и сменâ у хармонском ритму које уобличују низ четворотактних музичких мисли. Изједначеност начина градње метрике вишег реда на целом подручју става чине живописну мелодијску линију флуидном, а интензивно интонационо дешавање замишља у реализацији као прозрачно, спокојно и ненаметљиво. Управо овакво је њено „спољно“ дејство на остале ставове, и због тога би – као својеврсно заокружење изражајних тенденција у Прелудијуму, Алеманди и Куранти, односно њихових осцилација између карактерне питомости, љупкости и живахности – Сарабанда препустила музичко збивање Менуету 1 какав је раније представљен: као контрастирајућем скерцу.

4. Sarabande

T D⁵

S T D T

D^b D^{VI}

VI — D

T VI T^b

S D T

Пример бр. 4 – Хармонски ритам и мисаоне целине у првом делу Сарабанде

Наставак према „финалу“ Партите, Жиги, укључује интермецо унутар репризирајућег Менуета 1 (*Menuetto da capo*): сажети Менует 2. Његову релативно једноставну структуру сам интерпретативно поставио у извесном трансферу или „преливању“ карактерних одлика Менуета 1 који га окружује. Такав избор у тумачењу – наиме, разузданост метричких акцената у атмосфери сличној тамбурину – стајао је наспрам грациозног стила извођења типичног за менует али, тај смер контрастирања у односу на Менует 1 ипак нисам пронашао за сходан, понајвише због идеје о стварању целовитог расположења након Сарабанде и све до краја Свите. Замисао о интерпретацији *a là tambourin* рекао бих да се појавила због навезаног басовог тона у другом такту и изостанка збивања на првој доби у

6. Menuet 2

The image shows the musical score for Menuet 2, consisting of two systems of music. The first system includes a harmonic rhythm diagram below the bass staff: T (T⁷) (S D T) D T (T⁷) (S D T) D. The second system begins with a fermata over the first measure and a dynamic marking of *9*.

Пример бр. 5 – Менует 2 (перцепција хармонског ритма *a là tambourin* у првом делу)

том гласу, због чега је надомешћујући акценат на тези у горња два гласа створио, у мојој имагинацији, атмосферу музике коју свира ансамбл са тамбурином; томе би допринео и удар баса у једноставној хармонији доминанте у такту 4, у вертикали са измештеним кулминационим тоном мелодије (са уобичајеног трећег на четврти такт четворотактне целине). Брзи, четвртински хармонски ритам предводи перцепцију трајања тоничне функције кроз прва три такта, где хармонско збивање у тактовима 2 и 3 може одати утисак пролазница, те би се опажала једноставна хармонска слика T-T-T-D, T-T-T-D у првом делу Менуета 2 (в. Пример бр. 5), успостављајући референтно расположење за читав став. Даље збивање карактерно би било обојено у истом маниру током прва четири такта другог дела, док су последња четири, рекао бих, обележена шармантним мелодијским украсом у четрнаестом такту (шлајфер), и захтевају умереније и складније извођење, што може освежавајуће контрастирати ентузијастичној живахности и учинити елегантан завршетак става.

У складу са представљеном интерпретацијом карактера у Партити, пронашао сам темпа ставова која би у звучном представљању омогућила њихово испољење. Унутрашња флексибилност темпа одређена је моторичношћу ставова, те би требала бити у мањој мери испољена код Прелудијума, Алеманде, Куранте, Менуета 1 и 2, а свакако више код Сарабанде; Жига готово да и не допушта темповску савитљивост, због унифицираности фактуре и хармонског ритма 4/4 током скоро читавог става (то није случај једино у тактовима 15, 25-27 и 31).

Прелудијум је близак карактеру, односно темпу *andante* – ка којем усмерава осмински хармонски ритам, упркос непрекинутом, комплементарном шеснаестинском низу унутар гласова; Алеманду бих одредио као *allegro moderato*, Куранту као *vivace ma non troppo presto*, Сарабанду у карактеру *adagio*, Менуете 1 и 2 са одредницом *allegretto giocoso* односно *festevole*, и Жигу као *presto scherzando*.

*

На примеру фрагмента Сарабанде покушао бих описати један сагледив поступак у обликовању агогике, који би могао уз прилагођење бити примењен у вођењу перцепције ритма и код других музичких стилова. „Систем“ о којем је реч бави се изражајном потенцијалношћу садејства метра и ритмичке организације тонова; прецизније, посматрале би се тактове добе и нотне вредности као различите „масе“ јединица звучне музичке материје, на чију покретљивост у реалном времену утичу „гравитација“ и „инерција“. У даљем објашњењу функционисања ове „агогичке кинетике“ у дејству „метроритмичке гравитације“, појмове којима сам се послужио из науке о физици користићу без знакова навода, ради прегледности текста.

Изражајне осцилације у темпу извођења руковођене су сједињеним деловањем метра и ритма но, у овим аспектима дејства се испољавају на различите начине. Код метра, гравитација делује из наглашене добе у такту (теза; у Примеру бр. 6 означена са G^M_{\downarrow} , са значењем метричке гравитације), и одражава се на ненаглашену добу/добе (арза) сразмерно задржавајући *метричко* време; у трајању тезе, проток тонског следа се стабилизује, односно креће се инерцијом (I^M , метричка инерција), након чега арза гравитира ка *следећој* тези (G^M), што би се одразило у активизацији музичког тока. Ово циклично догађање чини да инерцијско кретање тонског садржаја тезе представља резултат напредујућег темповског збивања које јој претходи, а које је прекинуто у тренутку њеног наступа. На другој страни, у ритмици коју успоставља композитор већа маса код већих нотних вредности делује гравитацијски на тонове мањих нотних вредности; то би утицало на *ритмичко* време, где тонови мање звучне масе гравитирају ка *следећем* тону веће масе (G^R , односно ритмичка гравитација), а инерцијом се

Пример бр. 6 – Дејства метроритмичке гравитације
на примеру мисаоне целине у Сарабанди

крећу уколико не подлежу дејству G^R односно, ако у наставку не следи тон веће звучне масе (I^R , инерција ритма). Код метра, дакле, масивнија је наглашена доба, а код ритма је то већа нотна вредност. Агогичке кретње тумачене овом оптиком приказане су партитурним дијаграмом у *Примеру бр. 6*.

На идеју о тонским трајањима као различитим „масама“ осврнуо се Зоран Божанић, у поглављу „Временска организација звучно-висинских односа у функцији главног показатеља фразног дешавања“, у књизи *Музичка фраза*:

„[Уређеност смене трајања тонова] подразумева одређену меру, величину у односу на коју различите нотне вредности постају дуже, краће или еквивалентне. Јединице мере теже обједињавању које се постиже њиховим интегрисањем у веће целине, распоређене око одређених централних момената, тачака ослоња, које се на различите начине издвајају из звучног окружења.“ [...] „Дужи тон је масивнији, просторно тежи од краћег који одаје

утисак лакоће, лепршавости. [...] Наведене особине ритма се на различите начине манифестују током музичког дела, и зависе од његовог контекста. Њих је обрадио Лев Мазел у раду под називом *Конструкције музичких дела* у којем наилазимо на констатацију: „Ритмичко убрзавање се доживљава и као активизација кретања и као смањење масе материје у покрету [...]“

Примена система који сам назвао агогичком кинетиком, у звучној интерпретацији може разјаснити дејство метроритма на унутрашња усмерења у музичкој мисли. Код озвучавања ових односа, истакао бих као важно начело у свом извођачком приступу да се „пожуривање“, односно напредовање услед деловања G^M и G^R спроводи до саме метричке или ритмичке јединице која врши гравитацијско дејство – односно, да се избегава агогички акценат пре циљног тона, те да се уместо тога „измешта“ у подручје инерције, то јест *након* њега. Очување несметаности реализације дејства метроритмичке гравитације могло би значајно допринети јасноћи излагања музичког развоја у делу: гравитирајуће тактове добе доприносе слушном осећају стабилности метричког протока, док динамизам композиторове ритмичке конституције чини томе својеврсну противтежу, али му разумевање агогичке кинетике може обезбедити конзистентност и речитост.

У партитурни дијаграм у *Примеру бр. 6* унео сам и ознаку ($G^M \downarrow$); постављена је у заграду јер се специфично односи на интерпретирани метар Сарабанде, односно на откривено задржавајуће деловање друге тактне добе у овом ставу. У целини оивиченој усправним испрекиданим линијама, приметно је да је и сама тонска конституција организована тако да мелодија ритмички застаје на другој доби, идући у сусрет „подсликаној“ ритмичкој фигури четвртине и половине. То чини и бас, током две трећине музичког времена Сарабанде, када предводи хармонски ритам задржавајући функцију на првој и другој доби, или то и потцртава спуштајући се октавно из прве у другу добу (изузетак су једино тактови 3-4, 11, 15, 18-19, 23 и 26-27, где се хармонски ритам додатно динамизује).

*

У *Прилогу бр. 1*, на крају текста, понудио сам транскрипцију своје интерпретације сваког става Партите, која укључује границе мисаоних целина, артикулацију, и динамичке тенденције – оне су видљиве у графичким ознакама изнад линијског система, и приказале би изражајну могућност тога аспекта, док је размера њеног испољења у извођењу препуштена „стваралачком одузимању“, или

пак потенцирању, у складу са тренутном звучношћу и жељеном разлучивошћу, односно мером ослобођености простора за слушалачку интерпретацију (в. поглавље 3.4.). Искористио сам измењен визуални приказ динамике не бих ли начинио дистанцу од асоцијација звучног израза каснијих музичких стилова на које би, по мом утиску, могла упутити уобичајена динамичка нотација.

4.2. Токата у Де-дуру

Тужни, сензуални и контемплативни Фугато као сенка између два острва комичног заноса – *Allegro* и Фуге – била би музичка смисаона структура какву тумачим из партитуре Токате. След контрастних секција којима је обликован овај рапсодични комад употпуњен је речитативним / импровизаторним интермецима, чиме се разграђује формална строгост и чини допринос осећају флексибилности и спонтаности целине.

Фугато започиње (у такту 80) без обележене границе, као наставак фрагментираним импровизацијама у *Adagio* но, због конзистентности полифоне музичке мисли, у овом ставу стабилнији проток метроритма био би погоднији: имплицирани темпо/карактер разумем као *andante con moto*. Инвентивност у мелодијском материјалу и хармонским променама ствара скривен, софистициран меланхолични изражај, који проналазим у интонационој дијатоници и, нарочито, хроматици, веома карактеристичној за читав сегмент, те у акордским следовима који настају у њиховом полифоном сплету.

Нестандардна експозиција управо је један од чинилаца који одвајају овај став од уобичајене форме фуге, а структуру излагања идејног материјала разумем на следећи начин:

Пример бр. 7 – Експозиција идејног материјала у Фугату

Оно што би у стандардној фуги била тема – у једном гласу – овде је, врло креативним поступком, подељено између два гласа. Тако, у овој прилагођеној експозицији глава теме следи правилну реперкусију, од трећег ка првом гласу, али наставак теме преузима један од друга два гласа; ово преузимање на самом почетку захтевало је истовремену појаву контрасубјекта, али другог (који то није у пуном смислу, те сам га у *Примеру бр. 7* означио са „контрасубјект б“), док први контрасубјект (с истим разлогом означен као „контрасубјект а“) у целини наступа тек код одговора (комес), док је његов први део на самом почетку изостављен. Могли бисмо овај поступак назвати *реминисценцијом експозиције* но, такво исто одређење нашло би одговарајућу примену и код читавог Фугата, јер се он управо на овакав начин односи према узору форме фуге: рекурентност теме у току става постоји, али у неубичајено малом броју – након завршетка експозиције само у три наврата, и уз то без одговора, односно у трајању од само једног такта (односно четири добе). То широко подручје од двадесетседам тактова (86 до 111) препуштено је, дакле, *међуставовима*: они су управо доносиоци латентне туге и деликатне поетичке сензуалности која обележава Фугато а он, као централни одсек Токате, комплементира музичкој комичности и разиграности духа код

спољних главних ставова и, у мојој интерпретацији, носећи је елемент у конституисању музичке поруке дела.

Можемо тумачити тонску структуру међуставова као дериват субјекта и контрастубјекта, јер су поступни мелодијски низови оно што их обједињује; ипак, хтео бих приметити да се у том случају фугирани рад овде користи обрадом почетне мисли врло дискретно – можда и само наизгледно, с обзиром да лествица по себи није тако карактеристична да би била одмах препозната као реминисценција теме; такође, сама глава теме, као особен мотив, код међуставова се не појављује нити једном, већ само приликом три имитације теме. Са друге стране, сегмент наставка теме и контрастубјекта б, обележен у *Примеру бр. 7* као „конститутивни мотив међуставова“, ову улогу испуњава веома интензивно, јер је композиционо обрађен и распоређен у разноврсним облицима (одговарајуће интервалске варијанте, инверзија и ретроградни вид) код сваког међустава. Оно што је за поетику звучног представљања Фугата можда важније од анализе њихове тематске и мотивске повезаности јесте смисао преимућства међуставова – оствареног обимом у којем испуњавају музичко време, али и њиховом музичком реториком; имитације теме појављују се тек као реминисценција облика фуге чија се чврстина напушта, и уместо сталне афирмације полазне тематске идеје и њоме диктираног заокружења форме, изражајни циљ је другачији: сусрећемо се са композиторовом жељом за континуитетом звука поступних мелодија, хроматизма (по правилу наниже), инвентивног и сензуалног хармонског вођења, сталном и пригушеном узнемирењу које доноси интервалски разуђен шеснаестинско-осмински конститутивни мотив; сведочимо преовлађујућој „неусидрености“ мисаоног тока у одсуству рекурентне теме, не превеликом удаљавању од основног тоналитета фис-мола, као мизансценом рефлексивне меланхолије и деликатне, прикривене туге. Може се то прочитати и из самог „заплета“ реминисценције експозиције, односно из антифоналности у излагању теме, како је описано раније: пропозицијско-репликативна структура (в. *Пример бр. 8*) представљала би главу теме – фрагментирани узлазни низ са понешто узнемираним шеснаестинама – као питање пуно наде, и наставак теме у другом гласу као одговор, који стабилним осминским кретањем наниже ту наду са

неумитним миром утишава, водећи музичку мисао даље у меланхоличну контемплацију и преиспитивање.



Пример бр. 8 – Антифонално излагање
теме Фугата

Мост који повезује Фугато са претходним главним ставом, *Allegrom*, чини *Adagio* – прецизније, његових првих дванаест тактова (68-79), с обзиром да партитура фактички не садржи композиторова темповско-карактерна презначења нити код наступа Фугата, а ни даље до саме Фуге (која такође није обележена упутством за темпо, чак нити одредницом „Фуга“); на ово сам се био осврнуо препознавши Фугато као *andante con moto*, док се чини да би *Adagio* могао наставити да функционише (све до Бахове ознаке „*presto*“) у наредном речитативу који повезује Фугато и Фугу, а који ћемо касније разматрати. Сам почетак *Adagia* доноси нагли карактерни контраст претходећем расположењу, као да молским, фрагментираним трагањем за тоналним смером и метричком (не)структурираношћу преиспитује *Allegro* и његов испрени музички хумор (о којем ће такође речи бити нешто касније). Указао бих у идућим редовима на обресе метричке структуре вишег реда које сам у интерпретацији доделио овом импровизаторном сегменту (показане у *Примеру бр. 9*). Због изненадности прелаза у другачије расположење, прве три фразне целине (које представљају тактови 68, 69 и 70) добро би било одсвирати као низ са застојима након сваке од њих. У наставку, препознајемо метрички релативно прегледну мисао од четири такта, коју би ваљало уравнотежено и представити (са минималним агогичким презначењем; т. 71-74). Након модулирајућег прелаза од два акорда густог слога, чини ми се да виртуозни лествични пасажи и каденце након њих (т. 75-78) позивају на флексибилнији темпо, а два фразна потеза (обележена у *Примеру*) могуће би било помоћу средишњег застоја учинити симетричним према првом, фрагментираним низу тактова 68-70. Спуштајући акордски низ украшен

задржицама који завршава каденцом надолazeћег фис-мола Фугата требало би представити агогички неспутаним вођењем ка следећем ставу.

Adagio.

Пример бр. 9 – Обриси метричке структуре у првом импровизаторном одсеку *Adagia*

Allegro, најављен као једно од два „острва радости“ која окружују Фугато, тумачим као музички „комедиографски бисер“, и то са специфичном цртом ексцентризма чијем објашњењу бих одмах приступио: пре свега, *Allegro* наступа са тоналном „грешком“ – хармонски низ у првом такту каденцира у А-дуру, док је актуелан тоналитет Де-дура; то се, истина, догађа услед завршетка претходећег, импровизаторног сегмента каденцом А-дура као доминантног тоналитета међутим, ефекат „тонално залуталог“ почетка сасвим другачијег одсека је несмањен. Други такт је транспозиција првог и чини, тако то разумем, „исправљајућу“ каденцу Де-

дура; ова „тонална размирица“ понавља се у целини у наредна два такта. У наставку антифоније, иницијатор „предлаже“ ха мол и добија, парадоксално, одговор у А-дуру, да би даље наставио са Ге-дуром. Укључује се трећи ентитет (у такту 17), различите фактуре, чији шеснаестински акордски низови имплицираног *legata* доносе одређену релаксацију понављајући каденце А-дура и Де-дура но, у супротном гласу *staccato* разломљених терци и даље задржава претходну испршеност расположења. Потражимо то у нотном примеру:

Пример бр. 10 – „Заплет“ тоналног трагања у *Allegro*

Рекао бих да тонски слог, заједнички за „предлагача“ и „одговарача“ с почетка *Allegra*, доноси музичку ексцентричност самом својом конституцијом, коју са врло мало дилеме разумем у следећој артикулацији:

Пример бр. 11 – Тумачење артикулације почетног материјала *Allegra*

У наставку, од такта 19, мотив „преговарача“ (в. Пример бр. 10) износи двоструку каденцу фис-мола и завршава прву епизоду *Allegra* двама каденцама

Де-дура. Надаље, од такта 23, исти принцип ређања главних хармонских функција различитих тоналитета, блиских основном Де-дуру као и раније, сада се остварује респонзоријалним излагањем у замењеним улогама и карактерима: „предлагач“ (почетни мотив става) наставља у претходном тоналитету, али „преговарач“ чини модулације, које овај други доследно прати, све до такта 32, где се стабилизује фис мол. Успоставља се други, средишњи део *Allegra*, понешто остављајући по страни ексцентрични хумор првог дела увођењем нове фактуре латентног шеснаестинског двогласа у једној деоници и, насупрот њему, осминског покрета другачијег од досадашњих *staccato* разложених интервала, који сада нуди могућност за разноврснију артикулацију, пре свега осмински *legato* (в. Пример бр. 12).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled '32/33' and 'legato'. It consists of a treble and bass staff with various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system is labeled '35/36' and 'legato'. It continues the musical ideas from the first system, featuring similar rhythmic patterns and articulation. The key signature is one sharp (F#).

Пример бр. 12 – Простори за лирику у артикулацији код средњег дела *Allegra*

Појављују се, као што видимо, прилике за мање, певљиве, готово лирске фразе врло компатибилне са шеснаестинском *legato* фактуром латентног двогласа, и нарочито, са молским тоналитетима преовлађујућим у средишњем делу. Почетни мотив би се овде појавио у нешто другачијем звучном карактеру: артикулација би требала бити иста као и на почетку, но са умекшаним *staccato* и ослабљеним акцентом. Завршни део *Allegra* наступа у такту 53, и то мотивом с почетка, сада метрички постављеним за половину такта раније, што синхронизује акцентовану фигуру са првом добом и појачава њен ефекат; резолутни фис-мол враћа се одмах у основни Де-дур потврдом двоструке појаве теме. У наставку, од такта 56, фигурација латентног двогласа непрестано траје све до коде, најпре у горњем гласу а потом и удвостручена доњим гласом (т. 58-59). У тактовима 56 и 57 латентни двоглас успоставља се и у скоковитим (*staccato*) осминама супротног

гласа, стабилизујући музички ток; композиторова ознака „*piano*“ у такту 60 прати загонетно осцилирање око молске тонике, до тоналног закључења у Де-дуру у такту 63. На крају, кода *Allegra* – обележена композиторским „*forte*“ – сасвим измењеним слогом и полифоном текстуром омогућује релаксацију чврстог ритмичког тока, стварајући кратку импровизаторну епизоду којој би одговарала слободна агогика уз динамичко праћење проширених каденцирајућих хармонија.

Речитативо који наступа након Фугата и води ка „финалу“ Токате, Фуги, започиње истим мотивима спуштајућег акордског низа са доњим задржицама какве смо сусрели непосредно пред Фугато, и то уз Бахову ознаку „*con discrezione*“. Распознајемо поново низ од три фразе истоветне структуре (т. 111-114; в. *Пример бр. 13*), обележене короном на завршним акордима; елиптична хармонска прогресија чини нестабилан тонални план, и агогички простор пружа могућност потцртавања те нестабилности, или пак препуштања инерцијском току излагања где би сâм звучни хармонски след самог себе представио. Ближи сам другом начину, јер на овом месту не постоји контраст претходећем Фугату у погледу расположења, и можда би било добро избећи плеонастичност израза, већ унеколико наставити равномеран метрички ток Фугата. То би могло бити прекинуто у такту 115, где виртуозни лествични пасажии нуде темповску савитљивост, а каденцирајући акорди маркирајуће гестове – упркос квази-каденцама које и даље не стабилизују тонални центар. Врло изненађујућ прелаз композитор препознаје/„захтева“ ознаком „*presto*“ у такту 118, што нотна конституција објашњава увођењем шеснаестинског пасажа, такође речитативног али више не у шездесетчетвртинама, те према мом тумачењу сугерише *risoluto* извођење. Услед ове одељујуће промене (в. *Пример бр. 13*), доделио сам читавом финалном одсеку улогу одлучног вођења музичког тога ка Фуги, тако да би и даље присутна тонална нестабилност (*presto/risoluto* започиње у Це-дуру и елиптично наговештава надаље Ха дур, е мол и најзад проналази Де дур у такту 124) сада имала другачији, не више лутајући карактер, јер је усмерена ка раскошној каденци у припремању Де-дура Фуге, коју сам у *Примеру бр. 13* (т. 124-126) обележио акцентима, *tenuto* ознакама, коронама и динамичком нотацијом (преузетом из ранијег приказа Партите), што би имало сугерисати намеру да у звучној интерпретацији подвучем последњу импровизаторну оазу која припрема

екстензивно моторичну Фугу и њено расположење, које ћемо проанализирати у наредном одељку.

The image displays a musical score for a piano piece, likely a toccata, in G major and 3/4 time. The score is presented in six systems, each with a treble and bass clef. The first system begins at measure 112 and includes the instruction *con discrezione*. The second system starts at measure 114. The third system begins at measure 117 and includes the instruction *presto*. The fourth system starts at measure 119. The fifth system begins at measure 122 and features a complex, rapid sixteenth-note passage in the right hand. The sixth system starts at measure 124 and includes fingering numbers (IV) and (V) above the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Пример бр. 13 – Трећи импровизаторни одсек Токате, са интерпретативним ознакама

Пример бр. 14 – Експозиција Фуге и међуставови

У токатној теми Фуге, репетитивни трошеснаестински мотив терцног успона и повратка, транспонован на вођичну/доминантну функцију и наново враћен ради „потврде“ (имплицитна је *staccato* артикулација друге две шеснаестине са *legato* између прве две), обележава њен комично „тврдоглави“ карактер и успоставља референтно расположење за изградњу читавог музичког материјала става. Пре свега, контрасубјект: према мом тумачењу, захтевала је тема извештан контраст, и њега уочавамо у поступној, „ипак“ интонативно покренутој мелодији. Међутим, контрасубјект је у својој једноставности, рекао бих, карактера простодушног и наивног; други контрасубјект га само удвостручује, током Фуге у интервалу терце или сексте (са местимичним хармонским прилагођењима). Драматика става није се могла или требала умногоме ослонити на трансформацију тематског материјала; напротив, перзистентност ових мотива кроз читавих стотридесетседам тактова (до коде) диктирана је сâмим њиховим неумољивим карактером. Измењени су једино техником инверзије и промене интервала (на сексту или септиму); изузеци током става не укључују ритмичку измену, и почетни мотив, или „глава теме“ – но, онда бисмо говорили о „четвороглавој“ теми – једино је модификован на пет пролазних

места (т. 161-163, 174-175, 192, 196 и 216) и, додатно, на два шира подручја; прво је видљиво у *Примеру бр. 14*, у спољном међуставу, а друго (*Пример бр. 15*) представља, према мојој анализи, драмску кулминацију става (та функција се и одразила на ову изражајну измену главног мотива – или је пак обрнуто?).



Пример бр. 15 – Драмска кулминација Фуге

Развој музичке мисли, драматургију сегмената композитор је учинио превасходно у тоналној слици, а поред тога и у мелодичним епизодама које представљају „острва“ лирике, као вид релаксације непоколебљиве и готово парадоксално комичне репетитивности материјала. Погледајмо нека од тих места:

Пример бр. 16 – „Острва“ лирике у токатном окружењу у Фуги

Осврнуо бих се на интонациону и хармонску извођачку динамику: промена тонске висине навише одговарала би крешенду, и наниже декрешенду; динамички

је могуће пратити хармонско-тоналне кретње, односно њихову напетост или стабилност, кретање или засићење. Оријентирајући су увек извођачу доступни из саме анатомије тонске конституције, а размере њене изразитости у звуку одређује интерпретацијско хтење, и такође реакција извођача на тренутну звучну слику, оба у складу са пројектованом ослобођеношћу простора за слушачку интерпретацију музичких односа успостављених у самом делу. Код Фуге, негујем намеру да се не користим превише овим начином озвучавања код микродинамике, а разлог препознајем управо у карактеру теме и начину њеног спровођења: перзистентност материјала хтео бих оставити „незаобљеном“ нарочитим динамичким нијансирањем, донекле евоцирајући и особеност чембалистичког звука – врло малу варијантност јачине тона (не рачунајући регистарске режиме или пригушиваче који се укључују и искључују помоћу педала и полуга, што и није могуће чинити на микроплану музичког тока). Овоме иде у прилог говорљивост регистарских позиција материјала и регулисаност количине звука самом густином тонског слога, успостављеним у различитим сегментима дела; ови аспекти одвојено или у садејству већ доносе динамичку разноврсност током става.

Кода је „електрифицирано“ изненађење: рапидна тридесетдвојинска таласаста арпеђа у распону октаве или сексте, у деоници десне руке, праћена трошеснаестинским мотивом попут оног у теми, али сада скоковитим и хармонски ангажованим. Припремљена је трима четворотактима са засићеном шрафуром основног тематског мотива (од такта 251, в. *Пример бр. 17*), па би је у мом тумачењу требало одсвирати агогички „неприпремљену“, односно препустити слушаоца „затечености“ финалним комичним моментом Токате.

Последња два такта секције рапидних тридесетдвојина припремају, силазним разлагањем тоничног акорда, кратку закључну фразу става, коју схватам као темповски слободно каденцирање у карактеру *largo grandioso*. Први застанак од самог почетка коде обележен је короном, у *Примеру бр. 18* (т. 275), и чини ми се потребним ради истицања хармоније VI ступња која би тако постала део широке завршне каденце Токате.

251

254

261

266

Пример бр. 17 – Припрема и почетак коде Фуге

274

[^]

[Largo]

Пример бр. 18 – Завршетак Фуге са интерпретацијским знацима

Осврнимо се најзад и на први импровизаторни одсек којим дело започиње: прелудирајуће представљање основне хармоније Де-дура је фрагментирано низ потеза истоветне структуре у трајању од по једног такта (т. 1-5); метрички их схватам као повезане, али би било простора и потребе за благим агогичким задржавањем, ради поступног увођења слушне перцепције у амбијент тоналитета и расположења (квинтни положај пружа отвореност музичког звучања, као што је било речи и код Партите), све до такта 8, где би пулс метра могао постати ублажен и разуђен, због промене фактуре и модулације у А-дур, што чини припрему за *tempo giusto* у комично-ексцентричној „тоналној размирици“ *Allegra*.

4.3. Варијације-слике⁶⁵

У погледу стваралачког мотуса овог мог дела, енглеске народне песме из 16. века назива *Greensleeves* (понегде и *My Lady Greensleeves*), био сам се нашао у прилици донекле сличној оној коју је препричао и објаснио Шенберг (в. поглавље 2.6., „У музици се само музика збива.“): већ увелико зашавши у композициони процес, одлучио сам погледати у садржај стихова, и потом стекао дојам да њихова сентименталност и патетика донекле спутавају музичку многосмисленост софистициране мелодије, па бих могао рећи да ми је овај увид на изванредан начин учврстио позицију стварања *Варијација-слика* „из музике саме“.

Осврнимо се на средњу секцију Теме (у оригиналној песми у функцији рефрена) и њен тонални искорак, који би се могао разумети у једноставнијој (*Пример бр. 19а*) или нешто сложенијој хармонизацији (*бр. 19б*):

Пример бр. 19 – Могуће хармонизације средњег одсека мелодије *Greensleeves*

Приликом аранжирања почетног става нисам се повео за експлицитним акордским објашњењем ове секције, већ сам оформио једну врсту „бежећег“ хармонског ритма, диктираног мелодијом првог дела која је послужила као контрастни субјект у канонској метричкој постави (започиње половину такта раније) – једним делом због динамизације и развојности тока, али такође и да бих очувао тоналну вишезначност мелодије овог сегмента и на неки начин истакао ефекат осветљења звучне боје које његов наступ доноси. Средњу секција или рефрен песме *Greensleeves* тежио сам подсликати хармонским тумачењем као у *Примеру бр. 20*, што би било мање или више видљиво у Варијацијама бр. 2, 3, 4, 6 и 13.

65 Партитура је представљена у Прилогу бр. 2.

Одјек садејства мелодије и ове акордске прогресије – суптилна уздигнутост сентимента и осветљена, магличаста ведрина звучне боје – те карактерни контраст у односу на хармонски изражај првог дела теме, послужили су као модел за развијање и уодношавање емоционалног плана код одсекâ различитих атмосфера, у оквиру појединих варијација али, такође, и на глобалном подручју Циклуса, у контрастирању у оквиру групâ ставова.



Пример бр. 20 – Подсликана хармонизација средњег одсека Теме

Широки план *Варијација-слика* уобличио се у три секције, чије изражајне физиономије стварају симетричну структуру: средишња формација би представљала мирну, контемплативну партију, а спољне целине су покретљивије и динамичније. Њихово груписање овако би изгледало: [Тема, варијације 1-7], [вар. 8-10] и [вар. 11-13]. На завршецима Варијација бр. 7 и бр. 10 ово је наговештено ознаком „lunga“ уз корону на паузи, која би представљала простор за одјек музичке мисли у заокруженој секцији и за временско одвајање наредног музичког подручја. Сва три одсека су приближно једнаког трајања, али унутрашње структуре им се разликују – прва групација фрагментирана је у осам разнородних ставова, док их остале садрже по три; Варијације бр. 8-10 су минималистичког тематског материјала, иако је у бр. 10 успостављена заокружена троделна форма различитом драматизацијом истоветне мелодијске тематике; завршна секција укључује кратки уводни став који чини динамички постепен, али драмски веома оштар контраст, припремајући живахно збивање у последње две варијације; оне, пак, располажу унутрашњом динамизацијом, а њихов обим дозвољава бројност и

трајање контрастирајућих одсека који, тако, могу бити опажени као симетрични фрагментарности прве групе варијација (бр. 1-7).

След карактерно и структурно различитих ставова обликовао је форму непосредним међусобним музичким проистицањем колико и уобличењем глобалне режије музичког дешавања. Тема, која износи мелодију мирним *andante* кретањем, у умерено полифоном слогу са аранжманским проширењима сходно контурама музичке мисли, усмеравала је наредни став ка одличју нешто прозачније текстуре и веће временске покретљивости; задржавајући карактерну благост Теме, Прва варијација ознаке „*Andante mosso*“ усмеравала би извођача да искористи „љуљајућу“ конституцију респонзоријалног излагања и покрене варијациони след, ослањајући се на *mosso* али размишљајући о стабилности метричког пулса идејом *andantea* која би могла наћи равнотежу са покретљивошћу тонског слога. Ознака „*L'istesso tempo*“ надовезује Другу варијацију на претходну, задржавајући осцилацију импулса, али сада карактерно продорнијих, живошћу артикулације и ритмичке шаре; мелодија Теме испресецана је синкопираним размештајем двошеснаестинских група, које ипак сарађују са потцртавањем метричког пулса; уводи се виртуозна фактура, која траје кроз три варијације. Друга од њих, бр. 3, својом скерцозном и притајном атмосфером замишљена је као краћа транзиција (без одсека еквивалентног средњем делу Теме) према унеколико сентименталном, арабескном музичком цртежу у Варијацији бр. 4. Како је она уобличена одразима првог дела и удвострученог средњег дела Теме без репризе, може то изгледати као „надокнада“ за изостанак овог сегмента из претходне варијације, што је срећна случајност која ми није била на уму приликом компоновања. Средњи део Теме у Четвртој варијацији додатно је динамизован при понављању, стварајући кулминацију патетичног призвука (т. 149-150); уздржанију експресију имала је кулминација у Другој варијацији (т. 82-86), па би овај врхунац могао бити виђен као прво „одредиште“ ка којем је развојни след ставова усмерен почев од Прве варијације.

Извесно заокружење назначено је речима „*aspetta ancora un po*“, у размишљању о простору за одјек у ретенцији слушаоца, пре него што наступи *intermezzo* – Пети став, „*Adagio e molto sostenuto*“. Модулација у тамнију боју бе-

мола, аморфна структура, са врло уздржаним врхунцем у релативно ниском регистру (т. 166-169), својеврсна је медитација над почетном фразом става, у њеном понављању елиптичног мисаоног смера. Присутан је једва ухватљив фрагмент средњег дела Теме (силазна скала од тона Це, са фигуром сичилијане), што је једини везивни елеменат са идејним материјалом на нивоу саме тонске грађе; овај став би служио као мисаони предах, и истовремена припрема за дистинктивни карактер Варијације бр. 6, фактуре и модалности сродне маниру Сергеја Рахмањинова (Rachmaninoff / Рахманинов, 1873-1943). Тонска густина преовлађујуће нижих регистара и императивни карактер ритмичке фигуре две шеснаестине + осмина овде прате структуру Теме у метрички, мелодијски и хармонски ослобођеном мисаоном току; енергичност и одлучност наговештена у партитури могла би у звуку привремено заокружити варијациони развој, са „излазом“ у виду Седме варијације, последње у неозначеном првом одсеку Циклуса; овај став, враћен у основни тоналитет де-мола, поравнао би засићено затамњење, акумулирано у претходном ставу, тоновима светлијег регистра, скерцозним *staccato* акцентима и преовлађујућом интонационом тежњом навише, све до самог *forte* завршетка у трећој и четвртој октави.

Средишња формација започиње Варијацијом бр. 8, описаном као „*Brumoso, a tempo non troppo giusto*“, што би наговестило звучну замисао измаглице, успостављене „акустичким“ педализирањем тонова понуђених у нижим октавама, а пресецане сигналним акцентима и мелодијом арпеђираних, паралелних акорада. Понешто мистериозна атмосфера пренета је и на наредни став, минималистичког материјала, репетитивно распоређеног испод метрички и тонално дезоријентисане мелодије Теме – и овде без средишњег одсека, али са епизодама хармонске мутације у Ге-дур са мелодијским „коментаром“ који звучном светлином евоцира изостало подручје Теме; она се први пут након Треће варијације јавља у распознатљивом виду, са идејом звучног доношења „*senza espressione*“ (од т. 276), што би требало бити складно са резигнираним понављајућим мотивима у остала три музичка слоја; од такта 286 Тема је поновљена, али је осминском мотиву из првог дела придодат мелодијски наставак који такт испуњава до краја; понављање ове формације у пратњи све до завршетка варијације звучно сам замислио као потпуно „разливно“ у делимичној али непрекинутој педализацији, за шта сам као

поетску назнаку одабрао „*sfumato*“. Минијатурна клавирска поема заокружује лирску, средњу секцију *Варијација-слика* у лику става „*Moderato tenero*“ (Варијација бр. 10); ток нарације може се препознати као мелодијска мисао која тек из трећег започињања (након два скретања у „лебдећи“ тонални искорак, т. 306-307 и 312-313) успева да изнесе своју поенту. Прилично експлицитну кулминацију у овом ставу настојао сам „зауздати“ ознаком „*sostenuto*“ (т. 315), што би подсетило извођача да акумулација репетитивних акорада не би требало много да удаљи звучност од карактера датих на почетку, „*tenero*“ и „*soffice*“. Као симетрично миран излазни одсек поновљена је ова мелодија у целини, у врло прозачном коралном аранжману и уз реминисценције пратећих триолских акорада из првог дела. Могла би Варијација бр. 10 бити виђена и као „сентиментално језгро“ читавог Циклуса.

Дурску агитираност преузима молска, у наредном ставу чију замисао музичке кретње препричавају његове саме карактерне ознаке: „*Allegro agitato; energico e sempre molto crescendo*“. Њен тонски след у непрекинутим шеснаестинама садржи прикривене контуре Теме, односно њене „главе“, подвучене *marcato* симболима; четворотактна мисао поновљена је узастопно четири пута, а градацију чини сама конституција, регистарским вођењем навише и усложњавањем фактуре, што би могло начинити „природан“ *crescendo* без превелике извођачке интервенције. Завршетак у троструком *forte* и „*senza rit.*“ треба да изгради звучну тензију која би била релаксирана тек *attacca* наступом уводних тактова идуће варијације, „*Fantastico (Allegro agile)*“. Овде, имплицирана фоничност пратеће фактуре шеснаестинских триола требало би да сугерише *leggiero* манир извођења, а синкопе које се појављују као ситни врхови у интонационо-ритмичкој шари могу лако и изражајно сарађивати са мелодијом, те би замишљена слика одговарала звучном континууму заобљених акцената интонацијских таласа у деоници леве руке, и следом хармонских боја у којима лелуја „емотивно инсистирање“ мотива означеног са „*amoroso*“. Тај мотив позајмљен је из строфе поп-нумере *Hijo de la luna* (Месечев син, 1986), шпанског бенда *Мекано* (*Mecano*); као ни код саме песме *Greensleeves*, спознаја литерарног садржаја није ми овде ни најмање помогла у разумевању и употпуњавању поетичке позадине – тим пре што је у питању приповест о прилично морбидном следу догађаја, преузетом из фоклорне легенде;

ово јесте комичан контраст у односу на љубавну музичку контекстуализацију какву сам у Дванаестој варијацији настојао обликовати око тог мелодијског језгра; како су структура и садржај првог и репризирајућег трећег одсека (т. 352-380 и 467-499) управо проистекли из њега, можда бисмо могли узети песничку слободу и приписати овом мотиву извесни супстанцијалитет у музичком осликавању човекове фантазије – барем када је у питању *Hijo de la luna* и *Fantasio* Варијације бр. 12. Средишњи одсек овог става „пресретнут“ је варираном репризом мотивског материјала Шесте варијације (т. 385-402), оквирно дводелне структуре где други део реминисценцира атмосферу лирског „осветљења“ другог дела Теме и њене питоме, спуштајуће интонационе тенденције. Средњи део Дванаесте варијације (т. 402-466) доноси мелодије из Осме, чувајући мистични призвук паралелних акорада али овде смештених у тамнији регистар, где би остинатна фигура у басу усмерила музички амбијент ка благој напетости. Сигнална фраза описана са „*brioso*“ дериват је Шесте варијације која је, управо због тога, репризирана нешто раније; желим рећи да је и ово у композиционом процесу учињено „случајно“, и то сам у свести повезао тек накнадно, са лаганим усхићењем открића, као да се не ради о мом сопственом делу. Још једно накнадно овакво откриће показало је да троструки сигнал у овом сегменту (т. 418-421, 434-437 и 459-462) одговара трима сигналима квинтних и октавних акцентованих сазвучја у Варијацији бр. 8 (т. 231, 243 и 257), што напоследку средњи одсек Дванаесте варијације чини замагљеном репризом Осме. Одсек A_1 доноси коду (од т. 479), фрагментацијом ионако фрагментираног материјала, чија је музичка замисао описана у партитури са „*a tempo poco a poco stretto al fine*“.

Претпоследња варијација тонално заокружује основни де мол; тринаеста, „*Finale. Gioioso*“, успоставља Еф дур као ново и закључно тонално тежиште. Базиран на ронду, модела АВАСВА+кода, овај Финале има за основну тему мелодију комичне пасторалне нумере *Your hay, it is mow'd* (*Сено ти је покошено*; превод М. П.), из опере *Краљ Артур* Хенрија Персла (*King Arthur*, 1691; Purcell, 1659-1695). „Препоруку“ за изузетно комплементарно контрастирање мелодији *Greensleeves* убедљиво ми је пружила интерпретација енглеског диригента Џона

Елиота Гардинера (Gardiner, 1943)⁶⁶ својом „проширеном“ изражајношћу – у радосном и разуданом певању дружине сељака о томе како су преварили пароха, без гриже савести јер је данак превелик, Гардинер је сјајно успео музички дочарати алкохолне реперкусије из стихова „*We'll toss off our ale till we cannot stand, / And Hoigh for the honour of Old England (Испујаћемо наше пиво док не паднемо / И Ура за част Старе Енглеске)*“ тражећи од певача да користе не оперски већ скоро грлени глас, и да нештедимице одглуме атмосферу сеоске крчме; оркестар прати исту идеју врло софистицирано „непажљивом“ артикулацијом и акцентуацијом, ипак верно оживљавајући ритмичко-мелодијску анатомију своје партије. Овде сам најзад наишао на текст чију поетику са радошћу придружујем „музичкој страни“. Две мелодије – *Your hay, it is tow'd* и *Greensleeves* – заиста имају заједничке црте (што сам такође накнадно приметιο; в. *Пример бр. 21*), и то би могло допринети балансу међу супротним расположењима на почетку и завршетку Циклуса.



Пример бр. 21 – Мелодијска сродност тематског материјала на супротним крајевима Варијација-слика

Цео други одсек потцртан је фигуром сичилијане; *Greensleeves* је садржи у *legato* маниру, а у главној теми Финала она је живахно артикулисана, и таква пренета у деоницу пратње сегмента *B*. Мелодијски материјал *B₁* јесте реприза Теме, сачињена инверзијом не само карактера (оживљеног репетитивношћу и мелодијском разубуђеношћу сичилијане) већ и редоследа излагања – средишњи одсек дат је на почетку (т. 552-567), умерено вариран и у основном тоналитету става, а главна, прва реченица Теме следи накнадно (т. 567-583), у оригиналном де-молу. Перзистентна сичилијана у деоници леве руке артикулационим сменама прати тонално збивање и метрику вишег реда. Одсек *B₂* означен са „*pastorale*“ (т. 584-623) јесте период поновљен три пута и транспонован терцно навише, што чини напредујуће промене тоналне боје, а замишљен је као тематски ненаметљив

66 Gardiner, John Eliot, Purcell: King Arthur, Monteverdi Choir & English Baroque Soloists, Erato 1985

прелаз ка репризи главне теме (материјал чине одблесци пунктиране фигуре коју деле Перслова мелодија и песма *Greensleeves*); незнатно динамичко збивање уцртано је у партитуру једино локалним смерницама, уз назнаку *leggiero* и кратки *rit.* при крају – са идејом да повратак одсека А наступи ведро и спонтано.

Moderato, централни одсек Финала (т. 676-723), другачијег је, умекшаног ритмичког вођења, са четворотактним уводом који треба да одели нову, понешто меланхоличну али уравнотежену мисао („*con serenità*“) од претходног збивања којим влада живахна сичилијана. Благу тензију доносе синкопе (в. *Пример бр. 22*), и извођач би требало да се „препусти“ њиховом умереном задржавању тока; може се имати у виду преовлађујуће правилна метричка дистрибуција ритмике у спољњим сегментима става, којој би потребно било овакво „довођење у питање“.



Пример бр. 22 – Синкопе у С одсеку Финала (*Варијације-слике*)

Сегмент аморфне структуре означен са „*calmo*“ служио би као прелаз натраг у подручје пунктираног ритма, сведеним карактерним прожимањем суседних идејних материјала; у такту 733, синкопирани низ осмина инициран мотивом из *Примера бр. 22в* „преузет“ је пунктираним ритмом, такође у синкопама; тако је то замишљено да тонска конституција може „сама од себе“ начинити транзицију, док би извођач могао одржати фокус на темповскомгибању, убележеном и неубележеном у партитури. Флексибилност протока верујем да може бити сугерисана преовлађујућим басовским фоном тона Ге који, надовезавши се на затворене и отворене лигатуре након такта 733, траје кроз читавих тридесет тактова репризе сегмента B_1 (т. 740-771), уз промену акцента са парних на непарне тактове инсистирајућим тоном ${}_1\text{Ге}$; његови импулси требало би да „усталасају“ агогичко збивање којем мелодијска деоница чини добродошлицу. Од такта 772, где наступа реприза сегмента B_2 , сугерисан је стабилнији темпо престанком флуидног звучног дејства ниског регистра и нешто мелодичнијом пратњом у првој половини (т. 772-788), док друга носи знаке „*rosso a rosso più vivo*“ и „*Allegro giusto*“ и потврђује замисао о непосустајању вођења тока према финалној

појави главне теме. Њен први пролаз постављен је у светлу тоналну боју Це-дура, а други се враћа у основни Еф дур, релацијом доминанта-тоника; овај сегмент води ка варљивом *forte* завршетку (т. 852-860), који ће бити поновљен и заиста финалан тек након коде (од т. 861). У трагању за одговарајућом кодом, размишљао сам о материјалу који би деловао непредвиђено, свеже, и који би каналисао и разградио интензивно и континуирано дејство враћајуће, живахне главне теме и, нарочито, ритма сичилијане, акумулирано у почетним и репризираним одсецима А и В – али ипак на различит начин него што је то учинио средишњи, мирни одсек. Понео сам се најзад идејом да преузем још један од блиставих мотива из Перслове опере *Краљ Артур*, и учинила ми се идеалном хорска нумера *Come shepherds, lead up a lively measure* (*Дођите, пастири, поведите живахну игру*; превод М. П.), расположењем веома сродна са *Your hay, it is tow'd* музичком виталношћу и стиховима који иду у сусрет животной радости (*Make sure of this day, and hang tomorrow*; *Искористите овај дан, а о сутра не брините*; превод М. П.). Оригиналну, симетричну Перслову структуру прерадио сам за коду Финала *Варијација-слика* својеврсном колажном техником, те су с почетка фрагменти поређани у функционалне, веће целине, а према крају у нешто растреситији след, у метричком и такође хармонско-мелодијском аспекту. Идеја је била „заварати траг“ слушалачкој нити, понављањем истог ритмичког обрасца који потпуно „игнорише“ сичилијану својим лаганим, ексцентричним *staccato* аранжманом равномерних осминских акорада у пирамидалној динамици. Бриткост и духовитост Перслових мотива у овом „пачворку“ (*patchwork*) идеално би се испољила у минималним динамичким кретњама и у врло стабилном темпу, а трајање одсека замишљено је да се протеже до саме ивице осећаја предугости – све до изненадног повратка кулминационог мотива из главне теме става, понављаног у *crescendu* све до бриљантног *fortissima*. Ово је и назначено на почетку коде са „*a tempo giusto*“ и „*sub. p*“; дејство *piana* траје све до *cescenda* пред крај става (т. 917), поновљено/потврђено написом „*p*“ одмах након басовског „шока“ („*sub. rfz*“) у такту 883, и оно би требало да послужи као перманентна контратежа динамичким тенденцијама висинских и хармонских кретњи у коди, које би на тај начин требало да остану, оквирно, испод границе *mp*. Дискретну сарадњу динамичкој суздржаности гледао сам успоставити у аранжману деонице

леве руке, где би интензивирање звука пружила октавно удвојена басова линија на местима где је то потребно, док би мању густину звучања учинили тактови са једногласном мелодијом баса.

Припрему извођења сопственог дела могао бих једноставно дефинисати као истовременост бриге о верности нотном запису и партитурне „бриге вишег реда“ о којој је било речи на почетку истраживања – другим речима, интерпретацијска пажња непрекидно је дисторзирана преиспитивањем партитурне конституције. Ово је, наравно, врло конструктивна појава, јер свирачка обрада текуће, најсвежије верзије нотног материјала истовремено наговештава, објашњава шта би то могло бити што тренутна музичка конституција „тражи“, и шта би се могло изменити не би ли мисао била заокружен(и)а; поступак би личио на „сарадњу“ интуитивног гласа који би, несигурно или одлучно, саопштио да је измена или допуна потребна, а на то би довитљивост у примени музичког знања покушавала да оформи решење које ће „понудити“. Интуитивни суд препознао бих као неприкосновен у композиционом процесу, јер разноврсни видови постојећих образаца за изградњу музике који су (аутору) познати не могу у потпуности одговорити уникатности музичке идеје која се тежи открити и успоставити на нотним листовима. Константна полемика, како је то изразила Дубравка Угрешић (в. поглавље 3.1), постоји између интуиције и стваралачке интервенције, и тај рекурзивни процес може бити окончан једино – привремено.

4.4. Огледала (*Miroirs*)

Поводом Равелове ознаке „2 *Ped.*“ коју примећујемо на неколико места у подручју партитуре *Огледала*, искористио бих прилику да начиним осврт ка аспекту употребе педала који ми је био у фокусу приликом рада на делу, али је такође био присутан током теоријског и звучног тумачења читавог програма свирачког дела овог уметничког истраживања. Но, најпре размотримо споменуту ознаку: поуздана информација коју из ње читам јесте да Равел, трагајући за овом музиком, није имао у виду употребу средњег, *sostenuto* или педала за селективно задржавање тонова, већ само два главна – отварајући десни, и леви, за пригушење звука. Ово је врло интересантан и важан увид, јер одсуство прочишћујућег деловања *sostenuto* педала у озвучавању могло би потврдити моје разумевање

клавирског слога у *Огледалима* као одраза музике замишљене „*très enveloppé de pédales*“ („веома умотане у педале“) – тај напис стоји у заглављу партитуре *Барке на океану*⁶⁷, трећег става у Циклусу, али препознао бих га и као „околност“ без које је остварење скривеног звучног богатства *Огледала* веома тешко замислити (превасходно мислим на деликатну и свепрожимајућу употребу десног, отварајућег педала, због његовог ефекта много експлицитнијег у односу на *sordino* педал). Места приказана у *Примеру бр. 23* могла би показати да је Равел, засигурно не рачунавши са *sostenuto* педалом, замислио дуге басове тонове придржане једино нијансираном употребом десног педала, што звучно може раздвојити суседне хармоније или задржичне и пролазне тонове – али само до одређене мере (на супрот томе, средњим педалом би се могло задржати изоловано трајање тонова у басу и омогућити да се изменама у десном педалу прате и звучно оивичавају низови мелодијских акорада до нивоа њихове потпуне звучне јасноће).

Ближи сам тумачењу да реконструисана замисао педалног дејства не би требала бити „недостатак јасноће звучне слике“ већ, напротив, потпуно засебна изражајна звучна димензија, у којој је *одзвон клавирских тонова* стално присутан – у реалној резонанцији инструмента и, кроз њен одраз, у ретенцији звучне маште слушаоца. Аспект педализирања најављен на почетку израз је преференције коју препознајем у свом приступу као враћајућу, а односи се управо на *реверберацију*: одјек и звучно претапање у амбијенту у којем се свира. Ниво педализирања који надилази праћење локалног, превасходно хармонског збивања у делу, обликује глобалну звучну слику начином да „сарађује“ са датом акустиком свирачког простора, и допуњује количину одзвона или је препушта задатој вредности. Идући у правцу клавирског звука који је *très enveloppé de réverbération*, могу користити педал као средство за симулацију жељене акустике, и тај начин слушања могао бих назвати *акустичко педализирање*, или *преносива акустика*. Ово би подразумевало нијансирано подизање педалне полуге које функционише локално, „чистећи“ звук око суседних, хармонски некомпатибилних вертикала, али притом остављајући простор између клавирских жица и пригушивача „резервисан“ за резонантно преливање у тражњи за ефектом реверберације.

67 У оригиналу *Une barque sur l'océan*.

The image displays three musical excerpts, labeled 'a', 'б', and 'в', illustrating harmonic and melodic changes under a sustained pedal point. Excerpt 'a' (Tuzhne ptice) shows a melodic line starting at measure 10, marked 'expressif' and 'p', with a 'pp' dynamic. Excerpt 'б' (Barka na okeanu) shows a melodic line starting at measure 8, marked 'aug' and 'men' with a 'tez' dynamic. Excerpt 'в' (Dolina zvona) shows a melodic line starting at measure 44, marked 'mf' and 'p'.

Пример бр. 23 – Хармонско-мелодијске промене под имплицитним умереним дејством истог педалног потеза (а. Тужне птице, б. Барка на океану, в. Долина звона)

Ако је у *Огледалима* пронаћи баланс између сувог звука и оног обојеног педализацијом, тачка равнотеже показала би асиметрију у корист звучања „умотаног“ у педализирано преливање. Импликације основне тонске грађе могу послужити као оријентери – тембралност фактуре (богатство педалне повезаности звука кључно је за успоставу сонорног амбијента рапидних арпеђа код *Барке на океану*, или претапања неколико планова резонантних звучних импулса у *Долини звона*⁶⁸), тонска густина музичке хоризонтале у спреси са хармонским ритмом (код *Ноћних лептира*⁶⁹ често су потребне педалске измене на свакој доби, док у ставовима *Тужне птице*⁷⁰, *Барка на океану* и *Долина звона* педал може, делимичним изменама или без њих, објединити хармонско звучање у трајању од неколико тактова), дистинктивност ритмичко-плесног идентитета (код *Огледала*,

68 У оригиналу *La vallée des cloches*.

69 У оригиналу *Noctuelles*.

70 У оригиналу *Oiseaux tristes*.

јединствена у том погледу је *Alborada del gracioso*⁷¹, где играчки одсеци диктирају врло редуковано педализирање) – и, свакако, композиторове ознаке. Код последњег, говоримо о јасном текстуалном опису/упутству: „*sec*“ („суво“) код *Alborade*, споменуто „*très enveloppé de pédales*“ код Барке, или о симболу *Ed.* односно напису „*2 Ped.*“. Врло интересантне су нотографске прилике у којима је нотном трајању придодата лигатура, али не до следеће ноте исте висине већ „ка нигде“ – односно ка наредном, временском подручју у којем је замишљено трајање тога тона (в. *Пример бр. 24*). Код већине оваквих места онемогућено је придржавање дирке у жељеном трајању и педал је неопходан, међутим, од техничког аспекта интригантнији би био музичко-смисаони разлог одабраној нотацији: препознајем га управо у „звучној маси“ коју доноси одређена нотна вредност. Тако, код отворених лигатура посматрали бисмо нотну вредност као „густину звука“, због које композитор није одабрао да запише реално трајање у педалском одјеку, већ да назначи „масу звука“ која ће деловати у даљем, педализираном временском оквиру. Није, дакле, исто ако је лигатуром продужена половина, четвртина или осмина: иако ће њихов педалски одзвон постојати у звуку током читавог такта или више њих у низу, нотна вредност уцртана у партитуру може асоцирати на звучање које би *реално трајало* у тој вредности – што трансцендира природу клавирског тона (његово утишавање одмах по удару чекића у жице), и бави се замишљеним, континуираним звучним учинком који би уједначено испунио трајање нотне вредности и, са свог места у тонској конструкцији, имао својствену музичко-смисаону реперкусију. (*Пример бр. 24а* показује квинту у басу у вредности целе ноте, што одговара њеном реалном трајању и имплицира педалско придржавање; ово би представљало замишљен „густ“ звук дуге целе ноте, који делује у педалном подручју различито у односу на мање нотне вредности код осталих датих примера.) Могло би ово приказати

71 У значењу *Јутарња песма лакрдијаша*; није уврежен превод са шпанског, и назив става се најчешће представља у оригиналу или фонетски прилагођен. Ближе и вероватније значење било би „јутарња љубавна песма“, у изведби персоне карактером сродне дворској луди, волшебном забављачу, такође са одјеком личности трубадура.

The image displays six systems of musical notation, labeled (a) through (ж), illustrating various types of ligatures. Each system includes piano (p) and dynamic markings, and some have specific performance instructions.

- (a)** Shows two systems of music. The first system is marked *p* and includes the instruction *très expressif*. The second system is also marked *p*. Dashed boxes highlight specific ligatures.
- (б)** A single system of music marked *pp*. Dashed boxes highlight specific ligatures.
- (г)** A single system of music with a complex texture. It includes markings for *do*, *poco*, and *a*. Dashed boxes highlight specific ligatures.
- (д)** A single system of music marked *pp* with the instruction *2 Ped.*. Dashed boxes highlight specific ligatures.
- (е)** Shows two systems of music. The first system is marked *m.d.* and *pp*. The second system is marked *m.g.* and *pp*. Dashed boxes highlight specific ligatures.
- (ж)** A single system of music with a complex texture. It includes markings for *[p]* and *[mf]*. Dashed boxes highlight specific ligatures.

Пример бр. 24 – Отворене лигатуре (а., б. и в. Ноћни лептири, г. Барка на океану, д. и ђ. *Alborada del gracioso*, е. и ж. Долина звона)

несводиву звучну изражајност којој је ипак пронађена врло елегантна мера сводивости у нешто проширеном оквиру традиционалног стила нотног записивања. Овај теоријски приказ рекао бих да може деловати апстрактно, али у звучној интерпретацији таква нотација проналази свој „одзив“ релативно једноставно: записану ноту треба на клавијатури озвучити аналогно (припремити и остварити узимање дирке сходно нотној вредности и означеној артикулацији), те препустити отварајућем педалу да пренесе њен одзвон у даље музичко збивање. Звучни учинак биће одређен начином узимања дирке у садејству са педалском акцијом.

Код *Ноћних лептира*, уочавам дуалност између звучне загонетке и готово класичарског облика става. Овај однос можемо препознати као „тензичну симбиозу“: почетна и враћајућа замагљеност мелодије, неухватљивост њеног мисаоног правца, тонална и метричка флуидност, меки и спонтани регистарски прелазни и фантастичан звучни колорит вешто замагљују прегледну форму сонатног облика, са придодатим обележјем сложене троделне песме где развојна партија у значајној мери функционише као средњи део са новом мелодијском тематиком и контрастирајућим расположењем, уз местимичне, везивне реминисценце материјала прве теме. Моје аналитичко искуство такво је да, када је овај музички облик једном „разоткривен“, више се не може „порећи“ или изгубити из вида. Оно што је у почетку деловало као звучна фантазијска стихија, од самог „фасцинантног почетка“ *Ноћних лептира* који нас „затиче неспремне“ – како је то изразио српски музиколог Игор Радета (1981)⁷² – размешта се у оквире прегледне форме као непорециво присутне смисаоне основе на коју се надограђују мајсторски уобличени изражајни конституенти музичког ткива. Јасна формална конструкција не само да не одузима од фантазијске слободе звучне енигматичности, већ ту слободу додатно оснажује. То би управо представљало суптилну смерницу у чину озвучавања: симбиоза се догађа сједињењем једноставног, готово инерцијског представљања класичне, прегледне форме овог става, док се у тој „потпорној конструкцији“ фантазијски елементи догађају и објашњавају у звуку, уз моју мању или већу тренутну интервенцију.

72 Игор Радета, „Клавирска музика Мориса Равела: херменеутичке рефлексије логосеме“, докторска дисертација; Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, 2019; стр. 235

Представио бих један од алата у спровођењу флексибилности темпа, који је директно повезан са идејом о располагању мером ослобођености простора за слушалачку интерпретацију: ова димензија истовремено захтева и *не* захтева звучно-изражајно презначење „статичности“ партитурне музичке конституције – њу је потребно изложити примаоцу у интерпретативно „неузнемиреном“ виду исто колико и потцртавањем имплицитне, односно тумачене изражајности. На пољу агогике, основна бинарност била би у равномерном и слободном вођењу. Када је прегледна структура музичког тока и када смо интерпретирали приоритетност сегмената код њихове обликотворности у мисаоном развоју, може нам то пружити оријентир за „бинарну агогику“, односно отпуштање или притезање „агогичког филтера“, на начин да се звучно саопштавање материјала веће важности доноси у равномернијем и тиме опажајно јаснијем маниру (на пример, прво појављивање мелодијске идеје, заокрет или суптилна промена у кретњи музичке мисли, и слично), док се надовезани материјал (на пример, поновљен, вариран, респонзоријални, везивни или, пак, материјал са отвореном интенцијом изражајне слободе, у складу са музичким контекстом и/или композиторским ознакама) може истицањем његових експресивних контура опажајно назначити. На макроплану, постоји потреба за балансом између ова два пола, за коју би важио сличан принцип као и код темповске савитљивости на микроплану (*rubato*): колико је од равномерног излагања „одузето“ толико би му требало и „вратити“; код *rubato* се то односи на убрзање и реципрочно успорење (и обратно), а код „бинарне агогике“ била би потребна равнотежа међу различито представљеним сегментима на ширем музичком подручју. Често сама партитурна конституција кроз тумачење даје одговор, и баланс за којим трагамо у агогичком (не)презначавању требало би да препознамо као успостављен у самом делу. Погледајмо *Пример бр. 25*: тактови 21-22 тражили би темповску равномерност, јер доносе премијерну појаву групе друге теме, односно сегмента b_1 (првог дела друге теме); респонзоријално проширење (т. 23) било би сразмерно слободнијег протока; тротакт би био изнова одсвиран у истом маниру (т. 24-26) као потцртавање композиционог потеза непосредног понављања фразе. У тактовима 27-30 (b_2 или други део друге теме), равномерно озвучавање основне двотактне мисли допустило би њен наставак у благо релаксиранијем темпу. Први од тактова 31-32

РАВНОМЕРНО

expressif

21

p

СЛОБОДНО

expressif

23

pp *f* *p sub.*

26

pp *f* *p* *p*

29

[pp] *p* *pp [m.d.]* *p*

32

Poco rubato

p

8

35

ff *ppp*

Пример бр. 25 – „Бинарна агогика“ (Ноћни лептири)

стабилношћу би „поравнао дуг“ претходећег *rubata*; други такт поседује могућност темповске савитљивости јер је у питању реприза материјала b_2 (принцип „бинарне агогике“ где репризирање условно допушта слободнији темпо) – но, како непосредно следи пасаж под композиторовом ознаком „*Poco rubato*“ (т. 33) и већ је сугерисан или „задат“ релаксирани метроритмички проток, било би боље читав двотакт 31-32 задржати у равномерном излагању, ради изражајности мисаоног искорака које доноси пасаж. Виртуозни тремоло и фјоритурa у такту 36 асоцирају на агогичку слободу, и постоји и даље дејство Равелове назнаке за *rubato*, али требало би узети у обзир и добру сразмеру са претходним флексибилним темпом, те можда искористити имплицитну слободност фјоритуре и учинити „унутрашњи контраст“ њеним равномерним извођењем.

Код другог става – *Тужне птице* – схватам партитурни запис као музичку забелешку са прећутним дејством истог упутства као и изнад првих тактова *Барке на океану*: „веома умотано у педале“. Одједи звука птичјег зова у музичкој звучној сценографији – како видим овај комад на основу наслова – не могу се објединити у целовиту слику без константног присуства педалског дејства; „акустичка педализација“ звучно повезује први и други звучни план овог фантазијског приказа. Равелова сонорна кулиса стварни је носилац музичког збивања, оријентисаног ка суптилном мотивском развоју у успостављању звучног амбијента, који ће суздржаним динамизмом испунити поетско „обећање“ из наслова става. Тако, у самим звучним мотивима птица не бих распознао музикални израз туге – што би на чисто интонацијско-ритмичком нивоу било могуће – већ бих га пронашао у композиторовом сонорном сликању сопственог расположења, уметнички уобличеног у лику музичке „пратње“ (која се својом речитошћу показује као знатно више од тога). Кад бисмо применили инверзију, и када би Равелова стваралачка личност и атмосфера којој се препустио у овом комаду постали субјекат музичког догађаја, *птице* би биле те које чине музикални амбијент – и оваква перспектива би прерасподелила драмске елементе сходно њиховом доприносу музичком сликању туге. Могло би то одгонетнути скривени симболички поетски гест и филозофски исказ композитора: насловом су птице представљене као тужне, али њихов емоционално неутралан музички израз у овом

комаду оставља нас запитаним да можда није аутор тај који је, обузет тугом, посегао за емоционалном пројекцијом.

Пример бр. 26 – Мотиви птица (Тужне птице)

Према мојој интерпретативној идеји, мотиве птица (в. Пример бр. 26) требало би приликом сваког појављивања донети без агогичке интервенције, и уз обликован дистинктивни клавирски звук. Суптилни темповски *sostenuto* и умекшани тон била би обележја добродошла код представљања „сонорне кулисе“; на том плану, такође би се могла спроводити „бинарна агогика“ како је објашњена раније, а нулто темповско одступање у птичјим мотивима остварило би томе контраст, евоцирајући неутралност битисања животињског света у односу на душевна збивања особе која се нашла у њиховом амбијенту.

„D’un rythme souple“, наводи Равел у партитури изнад првог такта *Барке на океану*. У значењу „ритма прилагодљивог, течног, савитљивог“, без много премишљања можемо препознати музичку метафору валовитог покрета воде на којој се љуља барка; тонска конституција изванредно подржава такву музичко-поетску слику. Арпеђа тоничног септакорда у деоници леве руке, поновљена кроз дугих десет тактова на почетку става, имају шрафуру чију темповску флексибилност можемо изузетно складно повезати са оптиком метроритмичке гравитације (в. Пример бр. 27).

Пример бр. 27 – Метроритмичка гравитација у отварајућем материјалу Барке на океану

Обратимо пажњу на потпуну синхронизованост ознака метричке гравитације и фактурне шаре у пратећој структури: инерција прве добе огледа се у интонационој слободности широког успона и силаска арпеђа, док је затим исти мотив два пута поновљен у двоструко краћем метричком подручју и са октавно сниженом горњом границом, потпадајући под гравитацијски утицај наредне добе и припремајући поновни широки арпеђирани захват. У мелодији, можемо приметити умерену варијантност тумачења ритмичке гравитације, где краће, триолске осмине не воде ка следећој, дужој осмини, већ су са њом обједињене у потезу ка најдужој, наредној вредности (в. у *Примеру бр. 27* лук G^R који повезује суседне тактове). Дејство синкопе у метроритмичкој гравитацији заслужује посебну пажњу, бивајући *истовремено инертно и тензично*: њена већа нотна вредност стабилизује ритмички проток, док метричка колизија доноси извесну напетост која резултира у благој агогици одложеног наступа синкопиране ноте и наставка мелодије; отуд у *Примеру* измењена верзија симбола за римитчку инерцију, која сугерише проширујуће дејство – код синкопе у првом гласу одлаже се наступ низа тонова мање нотне вредности, а у другом гласу (т. 4) осмина са тачком метрички је измештена и чини тензију, али истовремено је „привучена“ идућом четвртином. Осећам дужност да приметим изванредно композиторско

мајсторство обједињавања ових комплексних и многосмерних дејстава метроритма у музички изражајну, суптилну и интригантну целину која напоследку делује беспрекорно једноставно и течно.

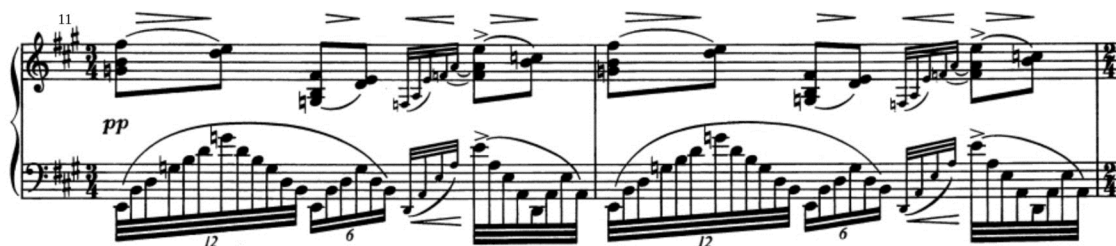
Верујем да је најсходнији врло суздржан, минимизиран *rubato* код одсека приказаног у *Примеру бр. 28*, који се уз хармонско варирање понавља увек три пута заредом, а читав комплекс се у транспозицији и тоналним прилагођењима појављује током *Барке на океану* такође три пута, на различитим подручјима у формалној конструкцији (т. 38-43, 68-73 и 111-116).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 38 with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line in the right hand with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The second system starts at measure 39 with a forte (*ff*) dynamic and features a melodic line in the right hand with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The score includes various articulation marks such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

Пример бр. 28 – Интонациона валовитост основне тонске конституције (*Барка на океану*)

„Таласање“ метроритмичког тока, описано раније, овде би требало „препустити“ звучном самоостварењу интонационе валовитости коју доноси тонска конституција, и тако избећи плеонастичност представљања – тим пре што висинска кретња имплицира и динамичку, директно транскрибовану Равеловим знаковима за *crescendo* и *decrescendo*. Надовезао бих се тумачењем композиторове ознаке „*D’un rythme souple*“ пре као „допуштења“ него као смернице која тражи извођачку интервенцију: густина музичког збивања садржана у фактури, висинско-хармонским турбуленцијама, флуидна обухваћеност регистара, фантазијска фоничност, форма која доноси валовито претапање међу одсецима, неухватљивост мелодијске мисли – изражајна су композиторска средства којима тешко можемо замислити извођачки одговор у ритмички стабилном свирању.

„Опасност“ коју бисмо назрели у превеликој слободи темпа верујем да би могла добро предупредити наизглед парадоксална темповска намера у извођењу: свирати *Барку на океану* равномерно и готово инерцијски; неумитну контратежу чинила би сама конституција дела, где би пређашње описани њени аспекти успоставили баланс, и уметничко исходиште звучне реализације напослетку би створило дојам *d'un rythme souple*; представљало би то перспективу у којој овај Равелов напис управо препознајемо као *опис* замишљеног музичког звучања. Додатно, успоставила би се инверзија при употреби агогичког презначења, код места у којима је то складно са музичком логиком (на пример, у тактовима приказаним у *Примеру бр. 29*): извођачку интервенцију не би чинило заобљење или динамизација ритмичког протока, већ управо његова стабилизација; нулта агогика остварила би својствен израз у оквирима преовлађујућег флексибилног ритма.



Пример бр. 29 – Уравнотежена метричка дистрибуција мелодијске ритмике као основ за нулту агогику (*Барка на океану*)

Карактерно упечатљиво излагање у првом одсеку *Alborade del gracioso* доноси интригантну еластичност и шаљивост латентног дуалног плесног ритма – једног који је забележен знаком за метар и другог, имплицираног у ритмичкој физиономији материјала; у уводу (т. 1-12), акцентираним добама композитор потцртава шестоосминску метрику „узнемирену“ трочетвртинском структуром мелодије и пратње (в. *Пример бр. 30*).

Пример бр. 30 – Имплицирана дуална метрика (*Alborada del gracioso*)

Да Равел није помоћу акцената нагласио пулс основног метра, реализација би можда инклинирала ка оваквом звучању:

Пример бр. 31 – Запис почетних тактова *Alborade* у трочетвртинском метру, са назначеним акценцима одговарајућим троделном такту

Код озвучавања може постојати оваква верзија као „подтекст“, али за његову шестоосминску „корекцију“ није потребно учинити много више до пратити композиторове акценате, да би се тензија са трочетвртинским контурама остварила. У целом, изразито плесном првом делу *Alborade* (до такта 70), носећи мотив првог дела прве теме, a_1 (в. *Пример бр. 32*, т. 12-13) деловао би као изузетак у погледу двоструког пулса, јер функционише складније са метром 6/8: иако се сама мелодија може опазити као трочетвртинска, акорди пратње овде подвлаче дводелни ритам, узмахом пред сваку добу (што може бити разлог изостанку забележених акцената).

Пример бр. 32 – Тактови 12-13 као изузетак од дуалног метра (*Alborada*)

Код местâ у *Примеру бр. 33*, Равелова интервенција знаковима за акценат сада истиче скривену метрику – за разлику од конституције у уводу и завршном одељку a_1 (т. 22-29, варирани материјал увода), где акценати подвлаче основну метричку дистрибуцију. Подручје тактова 30 до 42 функционише као a_2 , други део прве теме.

Пример бр. 33 – Акценти аналогни скривеном метру (*Alborada*)

Врло необичан мелодијски садржај групе друге теме (т. 43-57) – репетитивни тонови шеснаестинских триола у маниру *leggero*, изненадне перласте фјоритуре које не можемо другачије схватити но као део мелодије (b_1 , в. *Пример бр. 34a*), и карактерна варијација уводног материјала у функцији b_2 (*Пример бр. 34b*) – доследно су подвучени пратњом визуелно прикривеног трочетвртинског бројања, али композиторови „подсећајући“ или пак предуначујући акценати у овом одсеку изостају. Приликом обликовања реализације, постаје скоро извесно да се простор за суптилно шестоосминско пулсирање налази негде у самом финалном слоју звучне слике, те да се оно може у извођењу указати попут загонетног призвука, у музици чији је први план у фактичком метру 3/4.

Пример бр. 34 – Идејни материјал b_1 (а.) и b_2 (б.), прикривеног трочетвртинског бројања (*Alborada*)

Средишњи део „најзад“ је презначен у трочетвртински такт; променом фактуре и ознаком „*Plus lent – expressif en récit*“ („спорије – изражајно у приповедању“) привремено се суспендује заводљиво поигравање метроритмом, да би се музичко догађање препустило понешто лутајућој *cantabile* мелодији, равномерно прекиданој кратким плесним епизодама. Сам нотни запис диктира темповске кретње које би одговарале „бинарној агогици“: смењивање ознака – „*Plus lent*“ („*expressif en récit*“ дато је само приликом прве појаве *cantabile* гласа и подразумевано би се односило на сваки спорији одељак) и „*1^{er} Mov^{te}*“, које одговарају певљивим, односно плесним фрагментима – води остварењу технике „филмске монтаже“ у Равеловој наративи. Тражњу за нултом агогиком композитор истиче речима „*très mesuré*“ („врло одмерено“). Наредни сегмент средишњег дела *Alborade* (од такта 105) доноси измењен слог, и атмосфера се успоставља контрастом између „*expressif*“ мелодије и напетости континуиране синкопе у акордима; исписани у уједначеном ритму, они су дискретни доносиоци учесталих смена у темпу, вођених ознакама „*Plus lent*“ и „*1^{er} Mov^{te}*“ као и раније, док стварни опажајни контраст чине одсечни, темпераментни басови у покретљивим фрагментима (в. Пример бр. 35).

105 *f* *Rall.* *Plus lent le chant mf très expressif*

108 *pp* *1er Mouvt* *très rythmé*

113 *Plus lent* *mf*

Пример бр. 35 – Тензични синкопирани акорди и експресивна мелодија; уцртана "бинарна агогика" (*Alborada*)

У извођењу, догађа се интересантна „кохабитација“: десна рука би своју деоницу остварила са намером равномерног свирања акорада, но са благим и сталним темповским задржавањем услед дејства синкопе – притом октавно удвајајући деоницу леве руке, доносећи експресивну мелодију („*le chant mf très expressif*“) коју у звуку замишљам са независним, изразитим агогичким значењем. Извођачко слушање ослањало би се на аспект заједнички за оба плана – *rubato*; иако је контекст различит, темповско „затезање“ може објединити поступак и слушно опажање учинити прегледним.

У такту 111 први пут се у средишњем одсеку појављује латентни метар, понешто комплекснији у односу на онај у првом делу *Alborade*; док тамо наилазимо на лако уочљиво трочетвртинско бројање, овде је посреди загонетна метричка шара, коју разумем као петочетвртинску (в. транскрипцију у *Примеру бр. 36*). Можемо запазити њену скерцозну особину „слободног померања лево и десно“ у односу на записани метар – што би на известан начин потврдило карактерну метричку инокосност овог ритмичког мотива. Он изванредно живо

остварује функцију упорног прекидања љубавне нарације протагонисте из наслова дела – што не мора значити да јој није комплементаран у поетској намери – и тај Равелов поступак један је од најупечатљивијих носиоца суптилног музичког хумора у *Alboradi*.



Пример бр. 36 – Метричка транскрипција "инокосног" ритмичког мотива у среднишњем делу *Alborade*

Код „*très expressif*“ епизода (т. 126-129 и 157-160) могуће је несметано се ослонити на једно од малобројних „острва“ метрички равномерне фигурације пратње, и донети мелодију стакластим звуком који складно подржавају арпеђирани акорди у дисканту, те динамички пратити интонационо спуштање (што потврђује композиторова ознака *dim.*); четири тактне фразе једнаке структуре обликоване су око синкопираног, акцентованог акорда (в. *Пример бр. 37*).



Пример бр. 37 – „Острво“ метрички равномерне пратње (*Alborada*)

Реприза заузима метричко подручје сличног обима као и оригинални А део, и представља мајсторски модификован редослед његових варираних сегмената, чиме се успоставила спољна равнотежа – но, такође, и унутрашња: прва половина (т. 166-195) има релативно чврсту структуру и готово да пресликава сегменте *a*₂, *b* и коду; њена друга половина јесте низ мисаоних фрагмената са одблесцима идејног материјала читавог става, реконтекстуализованим, карактерно измењеним, који напослетку чине аутоироничну компилацију међусобно неповезаних музикалних изјава; слуђеност мисли не омета много нашег *graciosa* да своју љубавну песму доведе до екстатичног свршетка.

Долина звона може умногоме подсећати на *Тужне птице*, због своје основне звучне идеје амбијенталне сонорности. Овај комад има заобљену, симетричну форму *ABCBA*, и прегледна тонална слика показује одсеке *B* у субдоминантном и касније основном тоналитету. Централни сегмент доноси елеменат јединствен у читавом Циклусу – веома дугу певљиву мисао обележену са „*largement chanté*“, „певано широко“. Модуси њених тоналних кретњи приказивали би врло деликатно и слојевито расположење које није једноставно објединити; доживљавам је као лагане прелазе између сете и осмеха. Код овог одсека (т. 19-41) препознајемо амбивалентност којом смо се бавили код претходних ставова: једновремено представљање супротних звучних идеја – певљивост осцилирајућег темпа и динамике, и равномерно, сведено деловање понављајућих мотива, који би најбоље остварили своју поетику ако би извођачка пажња била на минимизирању агогичког и динамичког значења.

Пример бр. 38 – Истовременост флексибилног и равномерног слоја (*Долина звона*)

Слично као у *Птицама*, један слој функционише у благо савитљивом ритму и динамици а други, истовремено, у „хладним“ сонорним импулсима; што је тамо била неутралност звуковности природе, овде су то звона, која замишљам да су сама од себе звучно активирани, без људског учешћа – отуд интерпретативна идеја о примени нулте агогике, софистицираног тона и једва приметног микрофразирања у том плану. Упориште, потврда више него упутство, налази се у композиторовим ознакама „*calme*“ („мирно“) и луковима за уске фразне потезе (в. *Пример бр. 38*). Ево једног „огледала“ у Равеловим *Огледалима*: начин поетског сликања човековог присуства; у *Тужним птицама* субјекат је прикривен у звучној кулиси – зов птица је у првом плану, а душевно стање потиснуто у позадину – док

у Долини звона интерференција звонистих звучних шара уобличује емоционално неутралну кулису, а човеково душевно збивање јасно је исказано кроз *expressif* мелодију.

Одсеци В (т. 12-18 и 42-48) назначени су са „*très calme*“, „веома мирно“, а мелодија својим деликатним акордским блоковима унеколико подсећа на Дебисијево дело *Потопљена катедрала*⁷³:

Пример бр. 39 – *Très calme* (одсек В, Долина звона)

Фразирање, обележено композиторским луковима (в. *Пример бр. 39*), било би само подсликано, не експлицитно, а подесна боја звука могла би се постићи умереним фиксирањем шаке и прстију у припремљеној клавијатурној физиономији акорада, и са пројекцијом светле звучне боје у спољним гласовима укупних вертикала (петим прстом у обе шаке). Обједињујући манир потеза код свих акорада био би постигнут уједначеном и пренесеном акцијом обема рукама, па би се физички еквивалент фразирања из зглобова шаке и лакта изместио у хоризонтално кретање тела и контролисање тежине у врховима прстију благим вертикалнимгибањем висине раменог појаса. Тражња за „индиферентним“

73 *La cathédrale engloutie*, бр. 10 у Првој свесци прелида (Debussy, 1862-1918)

звонастим звуком била би преведена у *staccato+tenuto* акцију, препуштену одзвону педалног придржавања. Фрагментирана мелодија овог одсека садржи најмелодичнију деоницу „звона“, певљиву у односу на оне у одсецима А, али ни приближно изражајну као *largement chanté* у сегменту С.

Пример бр. 40 показује „узорке“ звонастих мотива који, у различитим висинама, регистрима или у инверзији, образују емоционално неутрални звучни амбијент на подручју целог става. Шеснаестинске секстоле, звучно обједињујућа шрафура која делује на готово целом подручју А и појављује се фрагментирано у скраћеној репризи (A_1), на почетку дела описане су Равеловим речима „*très doux et sans accentuation*“, „веома меко и без акцентуације“. Једва осетна вертикална осцилација ручног зглоба и релативно чврста акција заобљене шаке, оптерећене тек *leggiero* тежином руке, свирају овај слој звучне текстуре без одвајања прстију од површине дирки.

Пример бр. 40 – Мотиви звона у одсецима А (Долина звона)

Тензија постоји код извођења последњих тактова, става али и Циклуса, јер Равелово необележавање *ritardanda* као темповског заокружења музичке кретње сасвим одговара „хладном и пустом“ амбијенту „долине звона“, и извођачки гест успорења могао би у том смислу имати одвише „хуманизовано“ дејство; са друге стране, завршетак концертног представљања *Огледала* могао би на изванредан начин „тражити“ овај поступак. Помирење ових тенденција могло би се пронаћи у хтењу сличном као и код одсека В – причувати ову намеру као подсликану иза равномерног темпа, и звучни резултат могао би бити оптималан.



5. Закључак

Око израза *композиторско свирање* уобличен је у овом истраживању значењски и смисаони оквир помоћу којег је могуће поставити га у релацију са недореченостима филозофских разматрања о природи постојања музике и проблему стваралачког домена у извођаштву, на начин ближи и прегледнији но што се можда чинило када је ова формулација најављена у Уводу као „разговорни термин“, што је вид у којем сам је једино био и сусретао, остајући под утиском њеног наслућеног значења. *Партитурна егзистенцијална тензија* послужила је као именитељ неизвесних слојева стварања и тумачења нотног записа, значајно расветливши смисао партитурног ограничења у бележењу целокупне замишљене звучности, те бих као важну спознају истакао презначење овог наизгледног недостатка у, заправо, фундаменталну уметничку димензију нотног записа: *могућност* – инкорпорирану у музичку сврху дела настајањем подручја релативне неодређености, односно ослобођености. Заједничко дејство композиторског и извођачког напора, које *de facto* постоји у сваком свирачком чину, сагледано је у овом истраживању настојањима да се извођачевом приступу музичком делу приближи композиторска оптика, чије је најважније обележје *посматрати дело као новитет* – што, управо, често може бити замењено извођачевим схватањем сопственог свирања као крајњег уметничког домета. С обзиром да свако појединачно извођење јесте новитет (јер изнова настаје и постоји једино за време свог трајања), фокус је у овом истраживању померан у подручје уметничког хтења, где је сагледан простор на располагању извођачу када приступа интерпретацији партитуре туђег музичког дела, а у којем се он може приклонити тежњи да је замисли као свој сопствени рукопис; у истраживању је оваквој уметничкој позицији додељен назив *виртуални композитор-извођач*, и начин упознавања дела, процес поунутрења музичке идеје шифриране иза записа препознат је као *уметничко рекреирање композиционог процеса*: одважност у преиспитивању партитурне конституције извођач гради преданом рационално-интуитивном, односно *креативном* анализом – тежећи да проникне у композиторов стваралачки импулс и начине уобличавања музичке замисли, а исходиште оваквог приступа замишљено је као *сопствено знање* о томе шта од музике јесте, а шта није

записано у партитури. Успостављење хуманизујуће симетрије између уметничких личности композитора и извођача виђено је у њиховој заједничкој тражњи за верним одразом музичке звучне фантазије у нотном запису. Садејство извођачких и композиторских начина музичког мишљења објашњено је претпостављеном уметничком намером извођача да својим свирањем *представи дело* – насупрот представљању извођења – те да се читав интерпретативни процес трасира ка уобличењу свирачких средстава која су истовремено потребна и довољна за звучно испољење тумачене музичке сврхе тог дела. Овим истраживањем провејава идеја да су почетна и крајња композиторова замисао недокучиве, те да би се интерпретаторов пут могао описати као уобличавање *сопствене уметничке визије* која ће употпунити недоречени партитурни исказ. Једно прећутно, али битно обележје овог истраживања јесте да се оно готово категорички одриче других изворишта музичког смисла и „тражене“ звучности обрађиваних дела осим самих њихових партитура. Елементарно полазиште – које се, дакако, не би требало схватити дословно – било би да уз сам нотни запис Бахове Партите, Токате, и Равелових *Огледала* (нити мојег дела) нису од композитора дошла друга упутства, смернице, појашњења, референце, обавезна литература, интервјуи и слично; партитура је једини материјал који је композитор сматрао релевантним за тумачење и извођење дела. Овога сам се највише дотакао приликом освртâ на историцистички и биографистички приступ, извођачке конвенције или трендове: ове категорије морале би бити подложне интерпретаторовом преданом преиспитивању, уз коначан суд његовог ауторског гласа и, најзад, укуса.

Изражавам наду да ће појам *композиторског свирања* који сам понудио у овом истраживању пронаћи одјек у читалачкој имагинацији, и позвати на даља промишљања о његовом могућем значењу и сродним идејама. Верујем да би кроз указани простор за полемику основна замисао могла освојити шири досег у осветљавању стваралачког домена музичког извођаштва.



Литература

- Божанић, Зоран, *Музичка фраза*, Слио, Београд 2007
- Далхаус, Карл, *Естетика музике*, Књижевна заједница Новог Сада, 1992
- Јанкелевич, Владимир, *Музика и неизрециво*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987
- Monsaingeon, Bruno, *Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversations*, Faber and Faber, Лондон 2005
- Нейгауз, Генрих, *О уметности свирања на клавиру*, Студио Lirica, Београд 2013
- Николић, Миљана, „Модуси естетске обраде, перфекционизам и дивљење као предиктори уметничке вредности“, у: Годишњак за психологију бр. 18, уредник Ивана Јанковић, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2021
- Поповић Млађеновић, Тијана, *Музичко писмо*, ФМУ Београд 2015
- Поповић, Мирослав, „*Senza rit.* или Простори релативне ослобођености у интерпретативном слоју партитуре солистичке деонице Другог клавирског концерта Николаја Метнера“ (у рукопису); предмет: Методи уметничког истраживања 1, друга година докторских академских студија клавира на Факултету музичке уметности у Београду, 2022; ментор: проф. Ненад Радић
- Радета, Игор, „Клавирска музика Мориса Равела: херменеутичке рефлексije логосеме“, докторска дисертација; Факултет музичке уметности Универзитета у Београду, 2019
- Сковран, Душан и Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима*, Универзитет уметности у Београду, 1991
- Фохт Иван, *Савремена естетика музике*, Нолит, Београд 1980
- Фром, Ерих, *Умијеће љубави*, „Напријед“, Загреб, и Нолит, Београд, 1986
- Хофман, Јосиф, *Свирање на клавиру; Одговори на питања о свирању на клавиру*, Нота, Књажевац 1986

Аудио, видео и интернет извори

- Gardiner, John Eliot, *Purcell: King Arthur*, Monteverdi Choir & English Baroque Soloists, Erato 1985
- Marsalis, Wynton, predavanje u okviru ciklusa „Charles Eliot Norton Lectures“, Univerzitet Harvard 2011; isečak: www.youtube.com/shorts/1phZbCaYonU, приступ: 4. август 2024.
- Monsaingeon, Bruno, *Richter: The Enigma*, документарни филм, 1998 www.imdb.com/title/tt0180096/, приступ: 22. јун 2024.
- Радовић, Душан, *Београде, добро јутро*, LP, Југотон, Загреб 1978
- Schmidt-Garre, Jan, *Celibidache*, документарни филм, 1992 www.imdb.com/title/tt0101558/, приступ: 5. август 2024.
- Угрешић, Дубравка, интервју (без наслова), аутор Светлана Бојм (Boym), *BOMB Magazine*, број 80, 2002 web.archive.org/web/20100808203927/http://bombsite.com/issues/80/articles/2498, приступ: 17. јул 2024.

Прилог бр. 1

*

Транскрипција интерпретираних граница
мисаоних целина, артикулације и динамичких
тенденција у Партити у Бе-дуру
Јохана Себастијана Баха (BWV 812)

Partita 1
BWV 825

(Andante)

1. Praeludium

The first system of the musical score for the Praeludium, measures 1 through 10. It consists of two staves, treble and bass clef, with a grand staff brace. The music is in G minor (two flats) and 3/4 time. Measure 1 starts with a treble clef and a common time signature. The melody in the treble clef is marked with a 'w' (accents) and a 'v' (accents). The bass line is marked with a 'v' (accents). Measures 3, 5, 7, and 9 are marked with measure numbers. The system ends with a double bar line.

The second system of the musical score for the Praeludium, measures 11 through 20. It continues from the first system. Measure 11 is marked with a measure number. A dotted line with the word 'culmine' is placed above the staff between measures 11 and 13. Measures 13, 15, 17, and 19 are marked with measure numbers. The system ends with a double bar line.

(Allegro moderato)

2. Allemande

Musical score for the first system of the Allemande, measures 1-36. The score is written for piano in 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a continuous melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure numbers 19, 21, 24, 27, 30, 33, and 36 are indicated at the beginning of their respective staves. A 'cresc.' marking is present above measure 27, and a 'cresc. culmine' marking is present above measure 33. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Musical score for the second system of the Allemande, measures 37-52. The score continues from the first system, maintaining the same notation and key signature. Measure numbers 37, 40, 43, 46, 49, and 52 are indicated at the beginning of their respective staves. The music continues with a similar melodic and harmonic structure. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

(Vivace ma non troppo presto)

3. Corrente

Musical score for the first system of '3. Corrente', measures 1-23. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The system includes measures 1, 5, 10, 14, 18, and 23. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings.

Musical score for the second system of '3. Corrente', measures 29-56. This system continues the complex rhythmic and melodic development. It includes measures 29, 33, 38, 43, 48, 52, and 56. A dotted line labeled 'culmine' is placed above the staff between measures 43 and 44, indicating a peak in the music. The notation continues with intricate rhythmic patterns and dynamic markings.

(Allegretto giocoso)

5. Menuet 1

Musical score for Menuet 1, measures 1-21. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation like accents. A 'culmine' (climax) is indicated by a dotted line and a wedge-shaped hairpin at measure 16. The piece concludes with a double bar line at measure 21.

culmine

culmine

(Festevole)

6. Menuet 2

Musical score for Menuet 2, measures 1-9. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation like accents. A 'culmine' (climax) is indicated by a dotted line and a wedge-shaped hairpin at measure 6. The piece concludes with a double bar line at measure 9.

7. Giga
(Presto scherzando)

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in 4/4 time and features a lively, rhythmic melody with frequent sixteenth-note patterns. The system includes measures 5, 9, 13, 17, and 21, with a double bar line at the end. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings are present throughout the system.

culmine

The second system of the musical score consists of six staves, continuing the piece from the first system. It includes measures 25, 29, 33, 37, 41, and 45. The musical texture remains consistent, with intricate rhythmic patterns in both hands. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes of the right hand.

Прилог бр. 2

*

Мирослав Поповић
Варијације-слике
(партитура)

varijacije-slike

Miroslav Popović
(2018, rev. 2024)

Andante tranquillo

Musical score for measures 6-8. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 6 starts with a piano (p) dynamic and a piano fortissimo (pff.) instruction. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

Musical score for measures 7-11. The melody continues in the right hand, with some chromatic movement. The bass line provides harmonic support.

Musical score for measures 12-16. The melody features a sequence of eighth notes in the right hand. The bass line has some rests.

Musical score for measures 17-21. The melody is marked *mp* chiaro and *mf* cantabile. The bass line has some rests.

Musical score for measures 22-26. The melody is marked *senza pressare ma più forte*. The bass line has some rests.

Musical score for measures 27-31. The tempo is marked *allarg.*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Dynamics include *cresc.* and *ten.*

Musical score for measures 32-36. The tempo is marked *a tempo*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Dynamics include *dim.*, *p*, and *sempre pp*.

Musical score for measures 37-41. The tempo is marked *rit.*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Dynamics include *pp*.

1. Andante mosso

Musical score for measures 42-47. The tempo is marked *1. Andante mosso*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Dynamics include *p*.

Musical score for measures 48-53. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Dynamics include *p*.

Musical score for measures 54-58. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Dynamics include *sost.*, *pochiss. più flessibile*, and *pp*. A *sopra* instruction is present.

59

3

cresc.

64

rit.

tempo come prima

dim.

pp

69

poco riten.

attacca

73

2. L'istesso tempo

mf

mp

77

80

1.

mf

2.

p

4

82

più gentile

m.s.

mf

m.d.

p

87

rit.

a tempo

p

capriccioso

92

96

1.

2.

riten.

p

3. Con spirito (♩ = cca. 172)

p misterioso

104 *mp* *p*

109

113 *cresc.* *mf più marcato*

117 *ritz* *dim.*

121 *sempre pp*

125 *riten.* *pp*

6 4. Allegro moderato

p

132 *cresc.*

135 *leggiere* *mp dolce* *dim.*

138 *cresc.*

141 *8^{va}* *f*

144 *mf* *p*

147 *cresc.* *forzando appassionato*

8^{va} 7

150 *rit.* *dim.* *pp* *aspetta ancora un po'*

5. Intermezzo. Adagio e molto sostenuto *rit.*

p soffice *più p*

158 *riten.* *cresc.* *p*

163 *riten.* *più lento e rubato* *mf espress.*

167 *espress.* *p*

8 173 *rall.* *a tempo andante* *più p* *rit.* *attacca*

6. Allegro ben ritmato, ma comodo

meno *mf*

178 *meno* *cantabile*

182 *poco rubato* *riten.* *dim.*

185 *a tempo* *p* *mf* *espressivo*

187 *mp* *p*

191

sub. forzando

dim.

194

riten.

rit.

dim.

p

197

7. Presto

pp

cresc.

mf

3

201

3

3

cresc.

8^{va}

205

mf

3

209

p scherz.

10213

p

7

3

217

3

3

cresc.

8^{va}

221

mf

mp

226

cresc.

8^{va}

lunga

f

Ped.

8. Brumoso, a tempo non troppo giusto (♩ = cca. 50)

231

mp

pp

riten.

u.c.

9. Adagio

273

pp p

276

mf senza espressione

279

mf senza espressione

281

sost. a tempo

284

poco riten. mp p

238

segretamente pp mp p

246

riten. pp

253

mp i.c. u.c.

260

a tempo esitante riten.

266

sost. lenius lento attacca m.d.

13

287 *a tempo*

sfumato

290

289

tenute

291

sost...

più

293

a tempo

p

m.d.

8^{va}

295

8^{va}

14

297

sof. voce

298

meno mosso e rit.

pp

10. Moderato tenero

301

p soffice

Il tema sempre tenuta e marcata

303

305

senza pressare

poco pesante

307 *riten.* 15

cresc.

309

il suono più libero

riten.

311

senza pressare

riten.

marcato

313

cresc.

allarg.

315

a tempo

la melodia accentuata

riten.

f sostenuto

316

riten.

marcato

317

meno e cresc.

riten.

319

allarg.

riten.

321

a tempo

ff

aerato

riten.

marcato

8^{va}

322

riten.

molto dim.

mp

rubato

ms.

11. Allegro agitato

measures 17-338. *p* energetico e sempre cresc.

measures 338-341. *mp*

measures 341-344. *mf*

measures 344-347. *f*

measures 347-349. *ff* più marcato

measures 349-attacca. *ff* senza rit. attacca

measures 17-325. *riten.* molto rit.

measures 325-327. *a tempo* *p dolce*

measures 327-330. *sostenuto e poco cresc.*

measures 330-332. *avanti* poco marcato

measures 332-337. *Adagio* *rall.* *mp* *lunga*

12. Fantasio (Allegro agile)

352 19

p *mf*

355

amoroso *mp*

358

p

361

p

364

sotto voce *pochiss. riten.*

20 368

mp chiaro

373 (8)

mf rilasciato

375

pp (Ped.)

375

mp

378

rit. *forzando* *p*

381 *rit.* *a tempo* *pp* *dim.* *discretamente* 21

387 *pp*

392 *dolce* *riten.*

397 *riten.* *rubato*

401 *sostenuto* *a tempo* *dim.* *pp* *8va. 1* *soffo voce*

407

414 *a tempo* *poco riten.* *mf* *brioso*

421 *dim.* *p calmo*

429 *poco riten.* *lento ed accel.* *ppp*

434 *a tempo* *f* *brioso* *p poco avanti*

439 *pp* *8va. 1*

444 *p*

449 23

454 *lento ed accel.*

458 *a tempo* *f* *brioso*

461 *mp esitante*

467 *come prima* *pp* *mp*

469

24 472

475

478 *a tempo poco a poco stretto al fine* *rfz*

481

484 *rit.* *a tempo* *mp*

487

490 25

493

p leggiero

496

molto rit.

13. Finale. Gioioso

mf aerato e ritmicamente

508

516

26 524

531

538

meno

545

552

Allegro giusto

mp

560

poco riten.

568 a tempo

576

584 pastorale

592

600

28 608

616 rit.

Come prima

632

640

647

654 29

Musical score for measures 654-661. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines. The tempo is marked 'Moderato'.

662

Musical score for measures 662-668. The score continues with the piano accompaniment. The tempo is marked 'meno'.

669

Musical score for measures 669-675. The score continues with the piano accompaniment. The tempo is marked 'poco riten.'.

676 Moderato

Musical score for measures 676-683. The score continues with the piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and 'mp comodo'.

680 a tempo

Musical score for measures 680-687. The score continues with the piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and 'con serenità'.

684

Musical score for measures 684-691. The score continues with the piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and 'tranquillo'.

30

Musical score for measures 30-61. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines. The tempo is marked 'sost.' and 'mp tranquillo'.

692

Musical score for measures 692-700. The score continues with the piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo'.

697

Musical score for measures 697-704. The score continues with the piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and 'poco riten.'.

701

Musical score for measures 701-708. The score continues with the piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and 'p'.

705

Musical score for measures 705-712. The score continues with the piano accompaniment. The tempo is marked 'molto rit.' and 'dim.'.

709

Musical score for measures 709-716. The score continues with the piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and 'tranquillo'.

715 *a tempo*
mp
tranquillo
 31 *rit.*

721 *meno mosso*
tempo precedente
p calmo

727

731 *sost.*
a tempo
m.d.
m.s.
m.d.

736 *molto allarg.*
m.d.

740 *a tempo*
p

32 749 *riten.*
a tempo

757

764 *molto rit.*

772 *a tempo*
p

781 *rall.*

789 *poco a poco più vivo*

34 825

797 **Allegro guisto**
pp

832 *mf*
poco pesante

804 *senza rit.*

839 *f*

812 **L'istesso tempo**
mf

846 *sub. mp*

818

854 *cresc.*
allarg.

861 a tempo giusto

35

sub. p

861 862 863 864 865 866 867

Detailed description: This system contains measures 861 through 867. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines. A dynamic marking 'sub. p' is present above measure 862. Measure numbers 861, 862, 863, 864, 865, 866, and 867 are printed below the staff.

867

simile

867 868 869 870 871 872 873

Detailed description: This system contains measures 867 through 873. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines. A dynamic marking 'simile' is present above measure 868. Measure numbers 867, 868, 869, 870, 871, 872, and 873 are printed below the staff.

873

873 874 875 876 877 878 879

Detailed description: This system contains measures 873 through 879. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines. Measure numbers 873, 874, 875, 876, 877, 878, and 879 are printed below the staff.

879

sub. *rfz*

879 880 881 882 883 884 885 886

Detailed description: This system contains measures 879 through 886. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines. A dynamic marking 'sub. rfz' is present above measure 880. Measure numbers 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, and 886 are printed below the staff.

886

886 887 888 889 890 891 892

Detailed description: This system contains measures 886 through 892. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines. Measure numbers 886, 887, 888, 889, 890, 891, and 892 are printed below the staff.

892

36 898

898 899 900 901 902 903 904

Detailed description: This system contains measures 898 through 904. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines. Measure numbers 898, 899, 900, 901, 902, 903, and 904 are printed below the staff.

904

904 905 906 907 908 909 910

Detailed description: This system contains measures 904 through 910. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines. Measure numbers 904, 905, 906, 907, 908, 909, and 910 are printed below the staff.

910

910 911 912 913 914 915 916

Detailed description: This system contains measures 910 through 916. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines. Measure numbers 910, 911, 912, 913, 914, 915, and 916 are printed below the staff.

916

molto cresc.

916 917 918 919 920 921 922

Detailed description: This system contains measures 916 through 922. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines. A dynamic marking 'molto cresc.' is present above measure 917. Measure numbers 916, 917, 918, 919, 920, 921, and 922 are printed below the staff.

allarg. *sffz* a tempo e senza rit.

ff

922 923 924 925 926 927 928

Detailed description: This system contains measures 922 through 928. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines. A dynamic marking 'ff' is present above measure 923. A tempo marking 'a tempo e senza rit.' is present above measure 923. Measure numbers 922, 923, 924, 925, 926, 927, and 928 are printed below the staff.

Биографија аутора

Мирослав Поповић (1985), од пете године учио се свирању клавира, у новосадској Музичкој школи „Исидор Бајић“ са професорком Иваном Брановачки, у чијој класи је довршио школовање. Студије је наставио са Владимиром Огарковим, гостујућим професором из Русије, на Академији уметности у Новом Саду где је дипломирао 2008. године.

Учио је и саветовао се код професора и уметника: Душан Трбојевић, Мирослава Лили-Петровић, Арбо Валдма, Рита Кинка, Нинослав Живковић, Светлана Богино (RU), Паскал Девојон (FR), Ненад Качар (HR), Приска Беноа (FR), Младен Чолић (FR), Дијане Андерсен (BE) и други. Усавршавао се пратећи семинаре Жака Рувијеа (FR), Лидије Бизјак (FR), Јокут Михаиловић и Александра Сердара.

Од признања која је током школовања стекао издвајају се Прве награде на *Такмичењу младих пијаниста Југославије* у Нишу 1995. и 1996. године, Прва награда на *Меморијалу Исидор Бајић* у Новом Саду 2002., Специјална награда „Фредерик Шопен“ на истом такмичењу, Прва награда на *Такмичењу младих пијаниста* у Шапцу 2003. године.

Наступао је у новосадској Градској кући, Синагоги, Огранку Српске академије наука и уметности, Галерији спомен-збирке Павла Бељанског, сали Ректората Универзитета у Новом Саду, затим у Великој сали Коларчеве задужбине у Београду, београдској галерији *Прогрес*, Центру лепих уметности *Гварнеријус*, у Великој сали Студентског културног центра, Галерији САНУ, у сали Филхармоније у Београду, такође у сомборској Градској кући, на Фестивалу *СОМУС*, у Народном позоришту у Сомбору, и на другим местима у земљи – солистички, са оркестром, и као члан камерних састава.

У улози пијанисте и композитора/аранжера сарађивао је са новосадским гудачким оркестром *Camerata academica*, квартетом *Билитис*, клапом *Панон*, са уметницима: Радослава Воргић-Журжован (сопран), Љиљана Лишковић (сопран), Немања Совтић (тромбон), Горан Ерић (саксофон), Бисак Јожеф (виола), Душица Половина (виола), Михал Будински (виолина), Теодора Бољанац (виолина), Лидија Кнајп (флаута), Јелена Шпановић-Шаренац (флаута), Љубо Дивац (клавир) – као и са композиторима: Ведран Феризовић, Светозар Нешић, Станислава Гајић, Иван Марковић, Љубомир Николић, Ђорђе Марковић, Доротеа Вејновић, Зоран Мулић и други. У периоду од 2009. до 2016. године био је клавијатуриста новосадске рок-групе *Josip A Лисац* (касније *ЈАЛ*), са којом је остварио преко сто фестивалских и клупских наступа у свим земљама некадашње Југославије, и снимиио неколико студијских LP и EP албума.

Од 1995. године до данас остварио је радијске и ТВ-снимке за РТВ Нови Сад, укључујући и клавирски реситал снимљен 2012. године у новосадском Студију М. Радио је на идејном пројекту и остварењу студентског фестивала *А Фест – Robert Schumann* у Новом Саду 2007. године, као члан уметничко-организационог савета Фестивала, и био уметнички руководилац *А Фест-а* у едицији 2009. године под насловом *Klasicizam vs. neoklasicizam*. Учествовао је у новинарским и радионицама за музичку критику у оквиру новосадског фестивала *НОМУС* и у организацији Завода за културу Војводине. Бави се стварањем оригиналних композиција и аранжмана за стандардне и нестандартне музичке саставе. Неки од њих изведени су у новосадској Синагоги, на фестивалу *Позоришни марафон* у Сомбору, и у оквиру манифестације *Дочек 7528.* у Новом Саду. Концертантна фантазија на Увертиру Моцартове *Чаробне фруле* Мирослава Поповића, за два клавира и оркестар, снимљена је у салцбуршком Универзитету *Mozarteum* и налази се на CD-издању белгијске издавачке куће *Pavane Records* (децембар 2021. године), у извођењу солиста Приске Беноа и Младена Чолића (FR), и оркестра *Salzburg Chamber Soloists* под управом Лаварда Скоу-Ларсена (BR). Прва верзија његовог клавирског циклуса *Варијације-слике* део је збирке *Избор композиција за клавир аутора из Србије* сачињене по поручбини Конзерваторијума за музику у Женеви; ово дело изведено је у оквиру концертне турнеје наслова *Премијере* 2022. године, пијанисткиње Наташе Митровић.

Мирослав Поповић добитник је Награде *Невена Поповић* „за најзначајније уметничко остварење у 2022. години“, коју додељује Катедра за клавир Факултета музичке уметности у Београду. На загребачком *Međunarodnom natjecanju mladih glazbenika*, одржаном јуна 2023. године, један је од лауреата (награда *grand prix ex-aequo*) и добитник посебног признања за извођење Прве свеске прелида Клода Дебисија.

У јулу 2023. године био је један од званичних корепетитора на мајсторском курсу виолинисте Стефана Миленковића *International Violin Institute*, одржаног у Новом Саду.

У периоду од 2008. до 2022. године радио је као професор клавира и корепетитор у сомборској Музичкој школи „Петар Коњовић“, и његови ученици добитници су низа награда на домаћим такмичењима. Од 2022. године запослен је на новосадској Академији уметности као стручни сарадник корепетитор на Катедри за гудаче. Живи у Новом Саду. ★