

Snežana Nikolajević

K L A V I R S K I D U O

KAO ODRAZ OPŠTE EVOLUCIJE MUZIKE

B e o g r a d

1990.

**Ovo izdanje omogućeno je sredstvima Republičke zajednice nauke Srbije
po ugovoru 6205/1 o finansiranju izdavanja monografskih i drugih dela
Udruženja kompozitora Srbije.**

Izdaje Udruženje kompozitora Srbije

Urednik Rajko Maksimović

**Recenzenti dr Roksanda Pejović, Dušan Trbojević,
Andrija Galun**

Tiraž 250

Štampa Udruženje kompozitora Srbije

S A D R Ž A J

	Strana
Predgovor	1
Preslikavanje u strukturi klavirskog dua	5
Od solističko-virtuoznog do simfonijskog žanra	52
Sinteza iskustava: vrhunci	78
Odjaci na našem tlu	132
Problemi i iskustva interpretacije	149
Spisak dela	160
Bibliografija	165

PREDGOVOR

Klavirski duo postao je u našem veku ono što ranije nije bio - značajan vid muzičkog stvaranja. Čitava jedna grupa istaknutih savremenih kompozitora - pomenimo samo Hindemita, Stravinskog, Britna, Buleza, Ligetija, Štokhauzena - neguje taj žanr usrdno i sa velikim uspehom, a sve veći broj pijanista odlučuje se da se posveti isključivo njegovoj interpretaciji i popularizaciji. No dok literatura za klavirski duo raste i po obimu i po značenju, dotle literatura o njemu ostaje oskudna.

Tragajući za tom literaturom posredstvom poznatih (nama dostupnih) enciklopedija, primetili smo da se u bibliografijama o klavirskom duu pominje nekoliko monografija o literaturi za klavir četvororučno i samo jedna o delima za dva klavira - "Duo pianism" američkog muzikologa Hansa Moldenhauera, koja sistematski obraduje klavirski duo - kroz istorijat i izvodjački aspekt. Zaista je to neobično ako se uzme u obzir da i autori i izvodjači koji se bave klavirskim duom smatraju da je ovaj drugi vid bogatiji i značajniji kako za kompozitora tako i za izvodjača.

Sem Moldenhauerovog opsežnog rada, glavni izvor za proučavanje klavirskog duu predstavljaju monografija o autorima koji su pisali značajna dela za dva klavira. Naročita pažnja ovim delima poklonjena je u monografijama onih autora čija dela za klavirski duo ulaze u centar njihovog stvaralaštva. Mada se u naše vreme insistira na kamernom karakteru dela za klavirski duo, ipak su ona najčešće uvršćena u pregledе klavirske muzike. U nekim pregledima ona su obradjena u posebnim poglavlјima, dok se u drugima nalaze u sastavu klavirske literature pojedinih kompozitorskih opusa. Za savremena dela prevashodni izvor literature predstavljaju analitički prikazi pojedinih dela, objavljeni u stručnim časopisima.

No, najbitniji i prvenstveni izvor za ovaj rad predstavljale su partiture samih dela (ne mali broj postoji još uvek samo u rukopisu). Potrudili smo se da dobijemo uvid u svetsku literaturu za klavirski duo nastalu do pre desetak godina i da dodjemo do domaćih dela komponovanih u poslednje vreme.

Nije teško pronaći glavni uzrok takvog stanja stvari. Činjenica je da u prošlosti nema značajnijeg kompozitorskog opusa u čijem bi se središtu nalazio klavirski duo. Doduše, mnogi kompozitori su pisali i dela za taj sastav, ali uvek uzgred i

povremeno, te su ona, tako sporadična, ostajala na marginama njihovih opusa, pa i na marginama teoretskih razmatranja i interpretativnih zahvata. Da bi se otkrila neka opšta linija u razvoju klavirskog duaa, potrebno je dela trajnije vrednosti srediti hronološki i utvrditi sličnosti i razlike medju njima. No, kako svako posmatranje jednog muzičkog žanra izdvojenog iz opštih tokova muzike vodi u stranputicu, u nepotpune, a samim tim često i pogrešne zaključke - neophodno je i razvoj klavirskog dua pratiti u kontekstu evolucije muzike u celini. Tek tada se otkriva da je klavirski duo, u obe svoje varijante (dva klavira i klavir četvororučno), bio polje zanimljivih preplitanja raznovrsnih elemenata, da je trpeo razne uticaje i kroz epohе menjao svoj lik.

U jednom trenutku svoga razvoja, u doba bidermajera, kada je postala najpopularniji vid "hausmuzike" (Hausmusik - muziciranje u domu), literatura za klavir četvororučno bila je preplavljena delima minornih kvaliteta i skromnih zahteva. Sve vredno, kako ono ranije, tako i ono tada stvoreno, bilo je potisnuto u drugi plan, i trebalo je da protekne dosta vremena da bi se ta literatura "procistila", i da bi za istoriju i za praksu ostalo samo ono što zaista zaslužuje.

Ako se pažljivo analiziraju dela koja su prošla kroz to dugotrajno filtriranje, uočiće se da, uz sve izuzetke, u kompozicijama za klavirski duo zanatski momenat po pravilu preteže nad kreativnim. Stoga i ne treba da iznenadi mnoštvo dela nastalih kao autorske prerade kompozicija prvobitno pisanih za neke druge sastave, kao i dela koja su, posle originalne verzije za klavirski duo, dobila svoj konačni oblik u nekom drugom rahu. Težnja klavirskog dua da preuzima pojedine karakteristične elemente najomiljenijih žanrova praktičnog muziciranja u pojedinim epohama dovela je do promena karakteristika muzike za duo, te ona u raznim periodima pokazuje prevagu ili koncertantnih, ili kamernih, ili solističkih elemenata.

Literatura za klavirski duo je još u nečem specifična: klavir je jedini instrument na kome mogu istovremeno da sviraju dva izvodjača. S druge strane, mogu se povući paralele izmedju dela za dva klavira i kompozicija pisanih za slične kombinacije istorodnih instrumenata - duo violina, violončela, flauta... U pogledu same interpretacije, dela za dva klavira i za klavir četvororučno stavlju izvodjače pred slične probleme: usaglašenost klavirskog tušea, zajednički pristup, celovito tumačenje. No tehnički zahvat je prilično različit: u delima za klavir četvororučno on je bliži kamernom, a u delima za dva klavira solističkom pristupu. Iz kreativnog aspekta, razlike su dublje: dva klavira se pojavljuju kao protagonisti muzičkog kazivanja, za koje se time otvaraju šire mogućnosti i u vertikalni i u horizontali.

Sve te teme biće razmotrene u ovom radu. Njegov cilj se ne sastoji u tome da otkriva nezapažene ili nepriznate vrednosti klavirskog duaa, već da podrobnije sagleda odlike tog žanra, da označi liniju njegovog razvoja i da sve to stavi u širi kontekst razvoja muzike u celini. Osvetljavajući tako klavirski duo sa više strana, na osnovu teorijske analize i ličnog iskustva stečenog u praktičnom muziciranju, trudićemo se da o njemu pružimo što jasniju sliku da bismo doprineli revalorizaciji nekih ustaljenih ocena o pojedinim delima, kao i o tom žanru u celini. Značajni i vidljivi rezultati koje on daje u poslednjim decenijama nalažu da mu se pokloni veća pažnja, pogotovo u našoj sredini.

Celokupni materijal pribran za ovaj rad rašlanjen je na četiri poglavlja. U svakom je obradjena posebna problematika, a ceo rad predstavlja istorijski presek - prikaz evolucije klavirskog duaa od prvih pokušaja u 16. veku do savremenih ostvarenja. Prateći razvoj jedne, značajnije i razvijenije, varijante klavirskog duaa - muzike za dva klavira - sagledavamo i preciziramo kako su se stilске mene karakteristične za muziku u celini odražavale na literaturu za klavirski duo i kako su se konkretizovale u njoj - uz akcente na njegovu specifičnu problematiku.

U prvom delu, koji obuhvata period od početka 16. do kraja 18. veka, obradjen je put muzike za dva klavira od prvih primera do zrelog klasičnog obrasca. U njemu je podrobno objašnjen odnos između klavirskih deonica - specifičnost strukture klavirskog duaa. Ustanovili smo da je on izrastao na principu preslikavanja. Kako taj princip gradjenja strukture klavirskog duaa ostaje "na snazi" do naših dana - doduše, uz najrazličitije modifikacije i varijante - pratćemo ga i u sledećim poglavljima i raspoznavati i na delima novijeg datuma.

Glavnu temu drugog poglavlja predstavlja ukrštanje elemenata različitih žanrova u klavirskom duuu. Uporedjivanjem kompozicija za klavirski duo sa delima karakterističnim za druge sastave i muzička područja, i omedjavanjem sličnosti i razlika između njih, nastojimo da potkreplimo i obrazložimo shvatanje tog žanra kao prevashodno kamernog vida muziciranja - vida čiji je lik određen prvenstveno medusobnim odnosom pojedinih konstitutivnih elemenata.

U trećem poglavlju govorimo o vrhunskim ostvarenjima na polju klavirskog duaa, koja su, skoro po pravilu, nastala u našem veku. Neka od tih dela značila su prekretnicu u razvoju muzičkog jezika i kompozicione tehnike, dok druga predstavljaju vrhunske domete u pojedinim stilskim i izražajnim domenima.

Uz analitički pristup pojedinim delima, saopštićemo i neka sopstvena zapažanja i iskustva stečena prilikom interpretacije kompozicija za klavirski duo. Mada takav pristup nije ubičajen u muzikološkim radovima ove vrste, verujemo da ovo poglavlje neće biti suvišno, pogotovu s obzirom na srazmernu retkost ovakvih izvodjačkih sastava u našem muzičkom životu.

Najzad, kao prilog, dajemo iscrpni popis dela za dva klavira sredjen po imenima autora.

PRESLIKAVANJE U STRUKTURI KLAVIRSKOG DUA

Tek sa zasnivanjem i razvojem etnografije i etnologije kao naučnih disciplina, dakle od sredine 19. veka, počeli su Evropljani da shvataju da njihovo pravo, zasnovano na rimskom, njihova umetnost i filozofija, proistekle iz formi i ideja rodjenih u antičkoj Grčkoj - nisu ni pravo, ni umetnost, ni filozofija "po sebi", i da se na svim drugim kontinentima sve to može svrstati u način života, tradiciju, pa i u puki folklor. Ta promena u osnovnom stavu sazrevala je veoma sporo; još i danas se ponekad govori i piše o "muzičkom folkloru" australijskih, afričkih ili malajskih domorodaca (dok su termini "urođenik", "primitivac", "divljak" bezmalo isčepli iz upotrebe), o "tradicionalnoj" arapskoj, kineskoj, indijskoj ili japanskoj muzici, o "afričkom" poreklu (i mentalitetu) džeba itd.

Taj opšti stav, kao i promene u njemu, prilično verno se ogledaju i u muzikologiji. U stvari, sve do pojave nacionalnih škola u drugoj polovini prošlog veka, "pravom" muzikom, muzikom "po sebi" smatrao se ovaj vid tonskog izražavanja koji se, počinjući sa gregorijanskim pevanjem i trubadurima, razvijao i usavršavao kontinuirano i, da se tako izrazimo, jednom svojom immanentnom logikom kroz jasno omedjene, ali, u isti mah, i čvrsto povezane stilske faze - renesansu, barok, rokoko, klasicizam, romantizam, impresionizam, ekspresionizam, neoklasicizam...

Danas, posle svih saznanja i iskustava stečenih tokom jednog veka, pa i više, pouzdano znamo da se ta muzika, začeta i razvijana na tlu zapadne Evrope (katoličke i protestantske), nikako ne može proglašiti muzikom "po sebi", ali se svakako smeti smatrati muzikom "za sebe" - naime, jednim specifičnim, posebnim, samostalnim načinom ljudskog izražavanja i medjuljudskom komunikacijom posredstvom zvuka. I taj način ima svoju unutrašnju, immanentnu logiku, kojoj je u celosti podredjen i klavirski duo, kao integralni (mada samo periferni) deo te muzike.

Jednu od bitnih karakteristika te zapadnoevropske, a kasnije i opštitevropske umetničke muzike, koja je postojala i negovala se naporedo sa narodnim melosom, ali se razvijala i usavršavala samostalno, vidimo u njenoj izrazitoj i svesnoj sklonosti ka strukturiranju. U pojedinim muzičkim oblicima - fugi, kanonu, varijaciji - u nekim

periodima i kod nekih autora ta težnja prima čak i obeležeje matematičke strogosti, pa i matematičke igre. Pitagorejska ideja o dubokoj, suštinskoj povezanosti tona i broja, a time i muzike i matematike, dobija u celokupnom razvoju umetničke evropske muzike, od korala pa sve do dodekafonske, serijelne i elektronske muzike, svoju najizrazitiju potvrdu i ilustraciju.

Kao jedan izraz i aspekt te immanentne težnje ka strukturiranju treba smatrati i sam "klasični" notni sistem, način iskazivanja i fiksiranja zvučnih dogadjaja vizuelnim znacima, koji je, usavršavan vekovima, do danas ostao praktično nezamenljiv, uprkos mnogim pokušajima da se zameni nekim savršenijim, adekvatnijim, praktičnijim, modernijim. Taj sistem je zasnovan na shvatanju zvučnog dogadjaja kao tona tj. kao zvuka tačno odredjene visine i trajanja, a time kao jedinice celine koja se može ne samo meriti nego i brojati. Tako je prostrani i difuzni svet zvučnog dogadjanja preobražen u mnogo uži ali zato struktuirani svet tonskog zbivanja i doživljavanja: muzikom se, dakle, smatra samo onaj zvučni materijal koji je prošao kroz krupnije ili sitnije rešeto tog procesa, samo ono što se može izraziti i doživeti kao struktura.

Time i sam kompozitor dobija neke jasno uočljive odlike konstruktora: kao što arhitekta gradi palatu slažući po određenim pravilima tačno po meri obradjene kamene blokove i opeke, stvarajući stubove, lukove, arhitrave, svodove - tako i kompozitor stvara svoju zvučnu zgradu slažući takodje po određenim pravilima tonove, koji nisu ništa drugo do tačno izmereni i obradjeni blokovi i opeke jednog muzičkog materijala - zvuka. U opštoj atmosferi takvog sagledavanja stvari je i mogla nastati ona poznata metafora Geteova definicija arhitekture kao skamenjene muzike¹.

Tom immanentnom težnjom ka strukturiranju i ka naglašavanju konstruktivnog principa mogu se u znatnoj meri osvetliti, obuhvatiti i shvatiti kako mnogi oblici muzičkog stvaranja u baroknom i klasičnom periodu (kanon, fuga, sonata, varijacije) tako i mnogi vidovi samog kompozicionog postupka - ponavljanje, transponovanje, variranje, imitacija, tematski rad, harmonska i kontrapunktska strukturiranost. U vremenskom rasponu od dva veka - od kraja 16. do početka 19. - ti oblici i vidovi su dostigli ne samo vrhunac usavršenosti nego i najveću meru obaveznosti za muzičkog stvaraoca, koji je kasnije, sa radjanjem romantike, počeo da se okreće ka novim idejama i idealima. Stoga i smatramo umesnim da praćenje i opis razvoja klavirskog dua u ovom periodu

¹ Podsetimo ne samo da je pesnik "Faustia", "Egmonta" i "Vilhelma Majstera" rodjen u vreme Bahove smrti, da je kao dete slušao svog vršnjaka Mocarta, poznavao Beethovena i umro pet godina posle njega, a četiri posle Šuberta, da je, dakle, svojim životom povezao kasni barok, klasiku i romantizam

povežemo sa podrobnijim razmatranjem te njegove bitne karakteristike - težnje ka strukturiranju zvučnog materijala - i da time dodjemo do što širih muzikoloških zaključaka i saznanja.

*

Naš znameniti matematičar Mihailo Petrović (1868 - 1943), osnivač čuvene beogradske matematičke škole, autor pionirskih radova iz matematičke analize, analogije i fenomenologije, konstruktor prvih analognih računara i cenjeni pisac popularnih naučnih dela, koncipirao je još početkom našeg veka svoju teoriju fenomenološkog preslikavanja, kojom je, po mišljenju poznavalaca, anticipirana današnja kibernetika. Svoju teoriju, potpuno zaokrugljenu, Petrović je izložio u strogom naučnom vidu u delu "Fenomenološko preslikavanje", a njegov pokušaj popularnog prikaza te teorije, pisan u ratnim godinama, objavljen je u celosti i bez izmena tek posle drugog svetskog rata pod naslovom "Metafore i alegorije".

Mada prvenstveno zamišljena - i ostvarena - kao orudje celishodnog posmatranja, egzaktnog opisivanja i ozakonjenja realnih zbivanja u najrazličitijim domenima egzaktnih nauka, Petrovićeva teorija fenomenološkog preslikavanja baca jarku svetlost i na mnoge činjenice, pojave i probleme i u drugim, često sasvim disparatnim oblastima ljudskog saznanja i stvaranja - u likovnim umetnostima, književnosti, lingvistici, psihologiji, pa i u muzici. Doduše - i zaista čudno - Petrović je veoma škrt upravo u navodjenju primera iz muzike i sveta zvuka uopšte. Mi smo, na primer, u "Metaforama i alegorijama" izmedju stotina primera iz drugih domena, našli samo jedan primer - ali zato za nas veoma važan - koji se odnosi direktno na muziku. Govoreći o konvencionalnom preslikavanju (za razliku od prirodnog) on navodi i "preslikavanje tonova u pogledu njihove visine i trajanja na muzičke note"². No to niukoliko ne umanjuje značaj i upotrebljivost njegove teorije za naše svrhe.

Izložićemo što sažetiće ključne stavove te teorije - takodje sajno za naše svrhe. A "sažeto" znači ovde, kao i mnogogde drugde, rečima samog autora.

"Preslikavanje je osnovano na sličnosti izmedju raznoraznih činjenica... kao što će biti pokazano, takva sličnost se sastoji u stvarnoj egzistenciji zajedničkih pojedinosti u raznoraznim činjenicama: ove čine da se sličnost pretvara u istovetnost u

² M. Petrović: *Metafore i alegorije*, Beograd, 1967, str. 47.

pogledu tih pojedinosti”³. ”U jezgro sličnosti ulazi samo ono što se, kad bude apstrahovano oslobođivši se njegovog spoljnog ruha, različitog od jedne činjenice do druge, pokaže kao istovetno za sve te činjenice. Jezgro, dakle, svodi sličnost, ma koliko ova bila površna ili ovlašna, na istovetnost.”⁴ ”Kada je medju sastavcima skupa E i sastavcima E 1 uspostavljena takva uzajamnost (correspondence), stvarna ili konvencionalna, da, prema ovoj, svakom od karakterističnih sastavaka E prvog skupa odgovara po jedan sastavak E1 drugog skupa, smatra se da je skup E, kao original, preslikan na skup E1 kao njegovu sliku po toj uzajamnosti.”⁵ ”Da bi zaključci dobijeni preslikavanjem po sličnosti bili opravdani i tačni, potrebno je i dovoljno da su oni izvedeni iz primarnih fakata u jezgru sličnosti, a prema nužnosti za koju se bude znalo da postoji u samom jezgru.”⁶.

Iz navedenih Petrovićevih pravila iskoristićemo za naše svrhe tri i pokušaćemo da ih još sažetije iskažemo:

– dva skupa se mogu preslikati jedan na drugi kada svakom sastavu (elementu) prvog odgovara određeni sastavak (element) drugog;

– preslikavanje se vrši posredstvom jezgra sličnosti, kojim se sličnost pretvara u identičnost;

– jezgro sličnosti je apstrakcija (a ne konkretna realnost), te se može (što Petrović nigde izričito ne kaže) iskazati samo jezikom kao sistemom znakova za pojmove, odnosno simbolima kao skraćenicama normalnog jezika (kao što su matematičke i hemijske formule i slično).

Medutim, da bi se teorija našeg matematičara mogla efikasno primeniti pri opisu i tumačenju pojava kojima se ovde bavimo, potrebno je da se ona specifikuje sa tri dodatna pravila, naime:

– sastavci (elementi) u muzici su tonovi (a pauze samo u prenosnom, ”metafornom” smislu) ;

– u muzici se ne preslikavaju skupovi uopšte, već samo sredjeni skupovi, odnosno tonske strukture (simultane i sukcesivne);

– u muzici postoje izuzeci od pravila da se sastavci (u ovom slučaju tonovi) preslikavaju samo po shemi 1:1, tj. da preslikane tonske strukture moraju imati isti broj tonova.

³ *Ibid.*, str. 22-23.

⁴ *Ibid.*, str. 42.

⁵ M. Petrović: *Fenomenološko preslikavanje*, Beograd, 1933, str.15.

⁶ *Ibid.*, str. 123.

Strukturalnost je samo jedan od mnogih faktora koji deluju pri kreaciji jednog umetničkog dela i jedan od mnogih aspekata koji se imaju u vidu pri njegovoj recepciji i vrednojanju. I u jednom i u drugom pogledu su mnogi drugi - socijalni, istorijski, emotivni, komunikativni - često premoćni, i to s pravom i uspehom. Medjutim, mislimo da se on u muzici nikada ne sme potpuno prenebreći, jer - da se poslužimo srećnom sintagmom koji je skovao Mihailo Petrović - uvek, na ovaj ili onaj način, figurira u njoj kao jezgro sličnosti. Pogotovu u periodu kome sada pristupamo.

*

Pre nego što predjemo na razmatranje odnosa izmedju deonica u klavirskom duu u svetlosti upravo iznetih saznanja, neophodno je istaći njegovu bitnu specifičnost u poređenju sa ostalim kombinacijama dva instrumenta. Dok se, naime, kod sastava raznorodnih instrumenta usaglašavaju dva zvučna sloja različita po boji, opsegu, karakteristikama i tehničko-izražajnom aspektu, kod dva klavira su to dva sloja potpuno istih karakteristika. Stoga je sasvim prirodno da njihov odnos podleže posebnim zakonitostima, koje možemo otkrivati, pratiti i sistematizovati zahvaljujući okolnostima da je klavirski duo u isti mah jedina muzička disciplina u kojoj zajednički zvuk dva ista instrumenta ima kontinuiran tok i razvoj kroz muzičku istoriju⁷.

S druge strane, odmah uočavamo i velike razlike izmedju literature, odnosno samog kompozicionog postupka za jedan klavir četvororučno i za dva klavira. Prvi slučaj je sasvim izuzetan u stvaralačkoj i izvodjačkoj praksi: klavir je tu jedini instrument na kome sviraju dva izvodjača, a obe deonice obuhvataju (možda bolje reći razlažu) jedan zvučni izvor. Pri komponovanju za klavir četvororučno autor ima pred sobom isti zvučni potencijal kao i pri komponovanju za klavir solo; drugačiji je, dakle, samo izvodjački aspekt, i upravo on određuje svu specifičnost ove literature u odnosu na solističku klavirsku. Prvi veći talas kompozicija za klavir četvororučno pojavio se u doba pretklasike, dakle u trenutku kada je homofoni princip potisnuo polifoni i postao vladajući način muzičkog mišljenja. Nije bilo ništa prirodnije nego da i dva izvodjača za jednim klavirom dobiju te dve uloge - vodeću (melodijsku) i prateću (harmonsku). Tako je u skoro celokupnoj pretklasičnoj i klasičnoj literaturi prva deonica profilirana kao tematska, melodijska, a druga kao prateća, harmonska. Ovakav odnos uspostavljen

⁷ Kod dua violina, violončela, flauta i drugih instrumenata to nije slučaj. Ona su se javljala sporadično, često uslovljena praktičnim razlozima, pa se uglavnom uklapaju u tokove opšteg kamernog razvoja

je u Mocartovoj Sonati C-dur, koja je u vreme svog nastanka 1765. godine smatrana prvim delom komponovanim za klavir četvororučno, a karakterističan je i za sonate Johana Kristijana Baha. No, u njima se povremeno javljaju dve mogućnosti: udvajanje tematskog materijala u oktavi i obrazovanje kratkih medjusobnih replika. Udvajanja i dijaloga ima u izobilju u Mocartovim delima, naročito kasnijim. Usložavanje strukture vodi ka Šubertovim delima, koja nemački muzikolog Adolf Ruthart smatra "pravim četvororučnim stavom". Rekli bismo ipak da su sva ta kretanja prevashodno odraz kvalitativnih promena u obrazovanju melodiskog i harmonskog tkiva, a ne promene uloge deonica u četvororučnoj literaturi. Čak i u delima neoromantičara i onim koja su nastala u našem veku i u kojima čvrstina medjusobnog dejstva doseže najviši stepen, oseća se odjek prvobitno uspostavljenog odnosa izmedju deonica. Očigledno je da on proističe iz zvučne prirode klavira i onog zvučnog opsega na koji su deonice prevashodno bile orijentisane.

U delima za dva klavira medjusobni odnos instrumenata je sasvim drugačiji; odatle i specifičnosti kompozitorskog postupka. Dva klavira se pred autora postavljaju kao dva zvučna sloja istih kvaliteta, pa su i kombinacije daleko bogatije nego kod četvororučnog stava, mada i tada bez izrazitih analogija sa drugim duetima. Već površnim pogledom na partituru, na njen opšti reljef, može se steći neki utisak o primarnosti ili podredjenosti jedne deonice u odnosu na drugu ili o njihovoj medjusobnoj usaglašenosti u tematskom, tehničkom i izražajnom pogledu. Medutim, ti utisci su često neprecizni, pa i netačni. Polifono osmišljena dela a priori stvaraju utisak ravno-pravnosti, dok homofona ističu jednu deonicu. Komplikovan tehnički crtež jedne deonice predstavlja ponekad samo "zvučni milje", u kome druga ima tematski primat. Uopšte, samo detaljna analiza može otkriti stvari odnos izmedju deonica, imajući u vidu i način muzičkog mišljenja, kompoziciono-tehnički i izvodjačko-tehnički zahvat, muzički jezik, stilska i izražajna sredstva.

*

Obe varijante klavirskog dua - muzika za dva klavira i za jedan klavir četvororučno - imaju srazmerno dugu prošlost: prvi primeri takvih kompozicija vezani su za početak ekspanzije instrumenata sa dirkama u Engleskoj u 16. veku i za veliki preokret koji je nastupio u domenu muzike. Posle viševekovnog razvoja i vladavine vokalne umetnosti, duh humanizma i renesanse osetio se i u emancipaciji instrumentalne

muzike. Ruši se dogmatizam; crkva, razdirana unutrašnjim krizama i reformama, postepeno gubi svoj autoritet, pa i monopol nad umetnošću; umetnički centri postaju dvorovi kraljeva i kneževa. Muzika, kao i ostale umetnosti, počinje da se smatra neophodnim elementom kulture: mladež je učila pevanje ili sviranje na nekom instrumentu. To se zahtevalo i u "Dvoraninu" Baltazara Kastiljona (1528), knjizi koja je u renesansnoj Italiji vrlo brzo postala neka vrsta priručnika elite, imućne, kultivisane - i dokone. "Ljudi se nisu zadovoljavali samo time da slušaju pesnike i muzičare. Sva elita se takmičila s njima i oponašala ih. Umetnost je bila živo, prirodno sredstvo izražavanja."⁸ Mnogobrojne muzičke akademije toga doba bile su sastavljene isključivo od amatera, koje je vodio poneki profesionalni maestro di musica. Njegova dužnost je bila da uči članove pevanju i sviranju i da komponuje stihove koje bi mu oni doneli.

Taj duh u muzici zadržao se puna tri veka. Izašavši iz hrama i crkve, muzika najpre ulazi u aristokratske krugove, a kasnije i u gradjanske domove u obliku raznih vidova "haus-muzike". Na samom početku tog procesa demokratizacije muzike, pored raznovrsnih konsorata i muzike za razne solističke instrumente, medju kompozicijama za virdžinal nalazi se nekoliko značajnih za našu temu. Džajlz Farnabi (Giles Farnaby, c.1560 - c. 1600) autor je kratke kompozicije "For Two Virginals", koja se sastoji samo od dve varirane fraze. Nikolas Karlton, jedan minorni kompozitor iz grupe virdžinalista, i nešto poznatiji Tomas Tomkins (1573-1656), pisali su komade "za dva svirača". Prva, "A Verse", pisana je kao razvijeni četvoroglasni kontrapunkt, a druga, "A Fancy", na način imitacije. Ove kompozicije pominjemo samo kao istorijske činjenice; za razvoj ovog žanra one nisu imale neki dalekosežniji uticaj.

Zadržaćemo se za trenutak na prvoj kompoziciji u istoriji muzike pisanoj za dva virdžinala. Uprkos svom malom obimu - sastoji se samo od 8 taktova - ona otkriva dve bitne odlike celokupne literature za dva klavira: složenu, matematički precizno izgradjenu strukturu i ekonomiju izražajnih sredstava. Naime, druga četiri takta predstavljaju varijaciju na prva četiri, a cela druga deonica se javlja kao varijacija prve, tako da "kada bi se ova dva dela izvodila jedan za drugim, drugi bi bio varijacija prvog"⁹, a kompozicija bi predstavljala temu sa tri varijacije. Postupak je sasvim priordan za ovo pionirsko delo, kada se uzme u obzir da celokupna virdžinalска literatura počiva na principu varijacije. I po drugim karakteristikama ova kompozicija je srodnna

⁸ Romain Goldron: *Music of Renaissance*, 1968, str.37.

⁹ H. Moldenhauer, *Duo pianism*, Chicago, 1950, str. 10.

solističkoj virdžinalskoj literaturi: u prvoj deonici ima mnogo ukrasa na dugim notnim vrednostima, dok je druga izgradjena na stalnom šesnaestinskom pokretu.

The musical score consists of three staves of music for two voices, labeled I and II. The music is in common time. Voice I starts with a dynamic *f*, followed by *p*. Voice II starts with *f*, followed by *p*. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers are indicated above the staff: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13. Dynamic markings include *f*, *p*, and *p(f)*.

Kao što su elementi virdžinalske muzike elizabetanske epohe karakteristični za jedinu kompoziciju za dva virdžinala toga doba, tako je polifoni princip karakterističan za barokne kompozicije. Njegove različite nijanse ogledaju se u delima Bernarda Paskvinija i Johana Sebastijana Baha.

U istoriji muzike Bernardo Paskvini (Bernardo Pasquini, 1637-1710) je značajan kao kompozitor koji je uspeo da razluči čembalistički i orguljski stav, pa samim tim i da utiče na dalje tokove razvoja čembalističke i orguljske izvodjačke tehnike. Čembalističku tehniku on vodi prema Domeniku Skarlatiju - ka hitrom pokretu, oslobođenom dugih notnih vrednosti i preteranih i komplikovanih ornamenata. Njegovih četrnaest sonata za dva čembala predstavljaju celovit, zaokružen i usamljen opus u muzičkoj literaturi toga vremena. Njihov koren treba tražiti u tradiciji stare venecijske škole.

Rodjen u Veneciji, Paskvini se razvijao u njenoj muzičkoj tradiciji i atmosferi. Na tlu Italije, gde se u 16. i 17. veku zaista odlučivalo o sudbini muzike, Venecija je vodila glavnu reč u instrumentalnoj muzici.¹⁰ Prenošena su neka iskustva sa vokalnog područja, pre svega princip dvostrukog hora, koji je bio nasledjen od Vizantije¹¹. Posebna struktura dela komponovanih u Veneciji objašnjava se postojanjem dveju orgulja u crkvi Svetog Marka. Andrea i Djovani Gabrijeli ih koriste tako što komponuju zbirku moteta za dva hora uz pratnju dvojih orgulja. "Uspostavljen je kontrast izmedju dva partnera različitog sastava, odnosno izmedju dva razna koncertirajuća korpusa. Koncertantni elementi su i u polaritetu izmedju glasova i instrumenata."¹²

Dvojica orguljaša u crkvi Svetog Marka, Anibale Padovano i Djirilamo Parabosko primenjuju princip Gabrijelija na instrumentalnu formu: orgulje stupaju u dijalog sa duvačkim i gudačkim instrumentima, ali i medjusobno. Krajem 16. veka još uvek vlada sloboda u pogledu izbora instrumenata: "višeglasna, a pre svega raskošna više horna venecijanska dela mogla su se izvoditi vokalno, vokalno-instrumentalno ili čisto instrumentalno. Tačno označavanje instrumenata, kakvo je davao Djovani Gabrijeli, čini izuzetak u muzici tog vremena."¹³ Iz njegovog pera potiče i najvrednija instrumentalna tvorevina iz doba oko 1600. godine - "Sonata pian e forte". To je kompozicija izgradjena na efektnoj primeni dinamičkih kontrasta, a visoki limeni duvači

¹⁰ U Rimu je Sikstinska kapela postala središte duhovne muzike, a Firenca je, sa otkrićem opere, obezbedila primat u domenu muzičke scene.

¹¹ Venecija je zadržala tesne veze sa Carigradom, kako u trgovini tako i u umetnosti.

¹² R. Pejović: Barokni koncert, Beograd, 1982., str. 19.

¹³ F. Höglér: Geschichte der Musik, Wien, 1951, str. 213.

suprotstavljeni su dubokim limenim i gudačima. Neki autori uzimaju ovo delo kao polazište koncertantnog, a neki, pak, kao osnovu kamernog žanra. Suprotstavljanjem dva zvučna izvora zasnovana je koncertantna forma; njihova komplementarnost dovela je do kamernog žanra. U sonatama za dva čembala Bernarda Paskvinija oseća se dejstvo oba principa. Kao Venecijancu i vrsnom orguljašu, najboljem Freskobaldijevom učeniku, Paskviniju je morao biti veoma blizak zajednički zvuk dvojih orgulja. Medjutim, životni i profesionalni put približili su mu čembalo - delovao je niz godina kao dvorski kamerni muzičar, a zatim kao čembalistia teatra "Kapranika" u Rimu. Samom Paskviniju je, dakle, bila bliska i izvodjačka čembalistička praksa, koja je od izvodjača zahtevala veliki talent i znanje u oblasti improvizacije. Sviranje prema obeleženom basu bilo je uobičajeno; kompozitorski rad se ograničavao na obeleženu deonicu, a izvodjač je imao veliku ulogu u konačnom oblikovanju dela.¹⁴

Sve svoje sonate Paskvini je komponovao kao dve obeležene basove deonice. Odnos izmedju njih je polifon, uglavnom na principu imitacije, pa se prvenstveno time rukovode i redaktori pojedinih sonata pri njihovom konačnom oblikovanju. U Sonati d-moll redaktor Verner Dankert obrazuje kompletну strukturu tako što na početku odseka u prvom stavu koristi imitaciju sa modelom od jednog takta, koji se javlja najpre u prvoj, a zatim u drugoj deonici:



U toku stava sve linije razvija slobodnije polifono tako da kompozitorov generalbas ostaje najdosledniji u pogledu imitacije. On je najrigoroznije sproveden u trećem stavu te sonate. Cela basova linija drugog čembala je slična prvoj u razmaku jedne četvrtine i za kvartu naniže (odnosno kvintu naviše). Dakle, celokupna druga deonica, u odnosu na

¹⁴ Treba imati u vidu to da su autori najčešće bili i izvodjači svojih dela.

celokupnu prvu, ponaša se kao preslikana struktura sa jednim istim elementom (basova linija) i jednim različitim (slobodni polifoni tok ova gornja glasa) :



I dok su prvi i treći stav izgradjeni na principu imitacije i uporednog polifonog toka, drugi stav na početku donosi efekte odjeka, dopune, razgovora, slično dijalogu venecijanske horske prakse. Četiri puta se čembala oglašavaju naizmenično na samom početku stava :



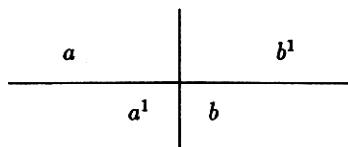
a zatim su sve linije polifono vodjene.

U baroknim kompozicijama za dva čembala linije (glasovi) deonica su vodjene tako da su svi medjusobno polifono usaglašeni. Dakle, u polifonom odnosu su basove deonice ova čembala, sopranske deonice ova čembala, sopranska prvog i basova drugog, sopranska drugog i basova prvog čembala, i, na taj način, i obe linije prvog čembala i obe linije drugog čembala.

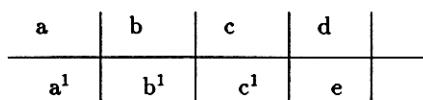
Ne samo što je svaki part posmatran kao celina za sebe, sa tokom i fakturom karakterističnim za čembalistički stav, nego je izgradjena i struktura dvoklavirskog stava. Pri tome obe deonice imaju skoro isti opseg: u prvom stavu Paskvinijeve Sonate prvi part se kreće od malog d do es³, drugi takodje od malog d do c³, u drugom stavu prvi part od malog g do a², u trećem od velikog c do d³ prvi, a do c³ drugi.

Iako su kasnije redakcije radjene veoma brižljivo, po strogim principima barokne polifonije, sa uživljavanjem u duh barokne čembalističke muzike s jedne strane

i baroknog kamernog stava s druge, ipak su za našu temu posebno značajne Paskvini-jeve originalne deonice šifrovanog basa. One pokazuju mnogo više skoro matematičkih pravilnosti i preciznosti nego što je to slučaj sa drugim linijama. U prvom stavu druga deonica je podudarna sa prvom u melodijskom i u ritmičkom pogledu od početka do kraja, sa povremenim manjim odstupanjima radi harmonskog usaglašavanja. Mada je u prvom stavu materijal druge deonice pomeren za jedan takt u odnosu za prvu, a u trećem za jednu četvrtinu, taj razmak se povremeno menja zbog težnje da se unutar stava postigne proporcija i ravnoteža oblika. Ako bismo u prvom stavu prvih osam taktova prve deonice obeležili sa a, onda bismo drugu deonicu mogli označiti sa a^1 , zatim isti materijal sa početka drugog dela, u dominantnom tonalitetu, sa b, a njegovu transpoziciju sa b^1 . Tako označena tematska sadržina shvaćena kao struktura, odnosno kao rezultat postupka preslikavanja, mogla bi se prikazati na sledeći način:



U trećem stavu je dosledno sprovedena imitacija. Ako bismo tok prve deonice obeležili slovima a(dva i po takta); b(tri i po takta) ; c(šest taktova) ; d(tri takta) onda bi odnos bio sledeći



Očigledno je da u odnosu izmedju deonica u ovoj sonati ima veoma mnogo preciznosti i matematičke kombinatorike prilagođene muzičkim melodijsko-harmonskim zakonitostima. Sa tim svojim odlikama ovo Paskvinijevo delo najavljuje strukturalnu shemu celokupne literature za dva klavira.

*

Kao što Bahova zbirka "Das wohltemperierte Klavier" (1722 - 1742) predstavlja celovit pristup jednom instrumentu i obliku u smislu estetskom, doživljajnom

i tehničkom tako četiri sveske "Pieces de clavecin" (1713, 1717, 1722, 1730) Fransoa Kuprena (François Couperin, 1668-1733) označavaju kompendijum francuskog klavsenizma, njegov najjasniji i najcelovitiji izraz i najviši domet, sintezu svih nastojanja na ovom polju do 18. veka. Kao dvorski kompozitor Luja XIV, Kupren je bio najtešnje vezan za Versaj i umetničku atmosferu koja je vodila ka rokokou ili je već bila zašla u njega.

Naire, o poreklu rokokoa postoje različita mišljenja: od toga da on nastaje posle smrti Luja XIV i traje sve do sedamdesetih godina 18. veka do onog da je nastao još za života Luja XIV, i to u unutrašnjoj dekoraciji u Versaju u nacrtima nekolicine arhitekata. U svakom slučaju, rokoko se kristališe kao nastavak baroka, ali prilično različit, više usmeren ka lakoći, ljupkosti i vredrini. Umetnost baroka, umetnost pompeznog i veličanstvenog gesta, teatralnih alegorija, hrišćanskih svetaca i antičkih heroja - gubila je svoj sjaj pred Rusoovljevim pozivom "vraćanja prirodi". Sa smrću Luja XIV mnogo se šta izmenilo. Reakcija na dotadašnji kraljev apsolutizam počela je da se širi sve snažnije. Volter je bio prvoborac tog novog duha "prosvećenosti", oštrog i kritičkog pravca koji se pozivao na ljudski razum, koji se protivio svakom vidu pritiska, koji nije priznavao nikakav autoritet niti moć tradicije. Kao osnovni elementi dekoracije zavladali su asimetrija i školjka. "Neizveštačeno osećanje" postalo je putokaz i u književnosti, našavši adekvatan izraz u delima kao što su Rusoovljev "Emil" i Geteove "Patnje mladog Vertera".

Doduše, kao što se možemo uveriti po scenama prikazanim na mnogim slikama Vatoa, Fragonara i drugih slavnih majstora toga doba, to "vraćanje prirodi" bilo je nešto sasvim drugo od onoga što bi se danas pod tim izrazom podrazumevalo. Odeveni po poslednjoj modi, u svilenim krinolinama, sa fantastičnim frizurama i napudrovanim perikama, tadašnji ljubitelji prirode odlazili su sjajnim ekipažama u neki lepo uredjeni park na domaku grada. Tu bi se muziciralo, flertovalo, konverziralo, pa bi se veselo društvo, osveženo tim "neposrednim" dodirom sa prirodom, vraćalo u svoju gradsku atmosferu kultivisanu, rafiniranu, izveštačenu.

Prirodno, i muzičari su se priklonili tom opštem umetničkom trendu: 240 komada zbirke "Pieces de clavecin" to najslikovitije ilustruju. Za razliku od dotadašnje "uzvišene" i apsolutne muzike, Kupren svojom muzikom slika ono što ga okružuje - ljude, društvo, pojave... Njegovi komadi, skori svi s programskim naslovima, predstavljaju portrete, karaktere, scene, osećanja, impresije, utiske. Često ove naslove prate podnaslovi koji određuju pripadnost komada nekoj baroknoj igri ("La Majestueuse"

- sarabanda, "La Bournonnoise" - gavota, "La Prude" - sarabanda, "La Laborieuse" - alemanda). Manji je broj kompozicija označen samo kao igra. Kroz celu zbirku moguće je pratiti Kuprenov put "oslobadjanja" od strogog oblika svite: njegove svite "Ordres" postaju niz programskih komada povezanih nekom vrstom literarnih sadržaja. Pojedine igre nemaju više odredjeno mesto u sviti; od devet svita, u kojima se sreću alemande, u sedam su na početku, a u dve u toku svite.

Deveti "Ordre" počinje aleandom koja je jedina bez programskog naslova i jedina pisana za dva klavsena. Očigledno je da je za autora dovoljno provokativna bila sama ideja o istovremenom muziciranju dva instrumenta. Teško je ustanoviti razloge zbog kojih se Kupren odlučio da sačini kompoziciju za dva klavsena. Možda je želeo da pojača, osnaži klavseni zvuk, i to upravo u jednoj igri koja je po svom osnovnom karakteru odmerena i svečana. Možda su ga toj odluci vodili i neki praktični razlozi - postojanje dva instrumenta u jednoj dvorani, neki vrsni klavsenista s kojim je želeo da muzicira ili neko kome je trebalo omogućiti da nastupi pred publikom. Prisetimo se da je iz takvih razloga nastao ogroman broj Bokerinijevih gudačkih kvinteta sa dva violončela. Možda je Kupren nameravao da neke svoje pedagoške uticaje sprovodi upravo kroz zajedničko muziciranje. U svakom slučaju, ova alemanda predstavlja u francuskoj klavsenkoj literaturi prvo i jedino nama poznato delo pisano isključivo za dva klavsena. Stoga ona nosi neke specifičnosti, a istovremeno se uklapa u opšte karakteristike francuskog klavsenizma.

Alemanda za dva klavsena počinje šesnaestinom u predtaktu, koja anticipira gornji glas prvog akorda. To je, uostalom, uobičajen početak svake alemande¹⁵. Kontinuirani pokret šesnaestina je osnovni ritmički puls i prvi element kojim je obezbedjeno jedinstvo celokupnog muzičkog tkiva. U momentima kada u jednoj deonici postoji ritmički zastoj, u drugoj je obezbedjen pokret - ili nizom šesnaestina ili ukrasom. Tako svaka deonica ima svoj poseban ritmički reljef, a zajedno daju novu, jedinstvenu ritmičku sliku:

¹⁵Izuzetak su dve alemande: "L'Ausonienne", koja je u taktu 4/8 i počinje osminom koja anticipira srednji glas, i "Le point de jour" u 2/4 taktu i sa tri šesnaestine u predtaktu.



Harmonski plan ove alemande odgovara uobičajenom harmonskom planu dvodelnog baroknog oblika - sproveden je put od tonike ka dominanti u prvom delu i od dominantne ka tonici u drugom. Harmonija, doduše, nije izuzetno zanimljiva u Kuprenovim delima i ostaje uvek u okvirima opštih postupaka onog doba a to znači da se zahvataju tonaliteti bliski osnovnom. Tako se u alemandi za dva klavrsena, koja je komponovana u A-duru, najpre modulira u e-moll. Prvi deo se završava dominantom A-dura. U drugom delu se takodje odlazi u jedan molski tonalitet (h-moll) i preko DD vraća u A-dur, u kome se kompozicija i završava. Budući da su harmonska dogadjanja najgušća na početku drugog dela, on je i nešto duži od prvog. Prvi deo ima 9, a drugi 14 taktova (odnosno 18 i 28, ako se računaju obavezne repeticije). Slično je i u drugim alemandama: drugi deo je otprilike za 1/3 duži od prvog.

Ritmički moment je daleko zanimljiviji od harmonskog. Naime, u baroknoj praksi ističe se naklonost ka jedinstvenom ritmičkom pulsu u jednoj kompoziciji. Kod Baha, naprimjer, u svakom preludijumu, pa i u fugi, u svakoj igri u sviti, oseća se ta težnja. U kompozicijama koje u jednom glasu imaju melodiju improvizacionog tipa, drugi glas je protivteža, element jedinstva, radjen kao neka vrsta ostinatnog ritma. Kupren, naprotiv, teži ritmičkoj razudjenosti i nju postiže ne samo raznim ritmičkim kombinacijama nego i strogo odredjenim i ritmizovanim ukrasima. Sam autor pri-davao je veliki značaj ukrasima i u svojim predgovorima upozoravao interpretatore na neophodnost njihovog poštovanja i preciznog izvodjenja. Oni postaju deo njegove melodike, oni nisu površna ornamentacija već neraskidivi deo muzičkog tkiva. Bez njih

Kuprenova muzika gubi svoje osnovno rokoko obeležje. U alemandama su naročito gusti i bogati najrazličitijim kombinacijama.

Alemanda za dva klavsenata je u početku "pročisćena" upravo zbog toga što dve klavsonske deonice donose gustinu zvuka i fakture. Mordenti, trileri i jedan ispisani grupeto - to je ceo arsenal ukrasa u prvom delu. U drugom delu autor se osmelio, njihov broj je veći, oni su česći i složeniji. Evo nekoliko taktova u kojima se prepliću i ukrštaju najrazličitiji tipovi ukrasa:



U izvodjačkom smislu oni predstavljaju jedan od najtežih zadataka pri interpretaciji Kuprenovih dela, jer se tek njihovim preciznim i jasnim izvodjenjem i uklapanjem u ritmički puls i melodijski crtež ostvaruje stilská autentičnost Kuprenove muzike.

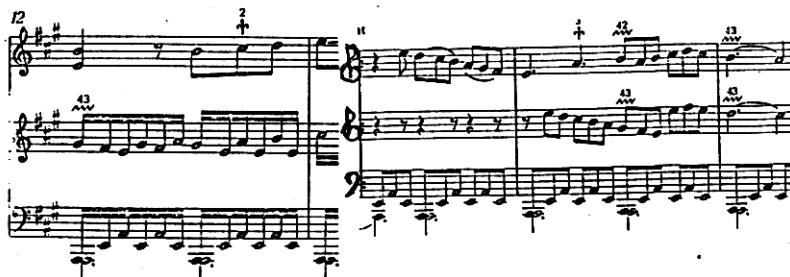
U alemandi za dva klavsenata svaka deonica je harmonski, ritmički i melodijski potpuno kompletan, zaokružena kao celina. Čini se da je kompozitorski postupak teko tako što je prvo izgradjena jedna cela deonica, a zatim je druga "dodavana", "dopisvana". Tom prilikom autor je poštovao sva harmonska pravila celog sloga, a istovremeno je težio da i druga deonica bude celovita. Ako se obe deonice posmatraju kao kompletan harmonski slog, uočava se da najčešće po dva glasa idu u paralelnom kretanju terci ili seksti. Na taj način povezani su glasovi u prvoj deonici (takt 1) gornji glas u drugoj i donji u prvoj deonici (takt 2), gornji glasovi u prvoj i drugoj (takt 7), glasovi u drugoj (takt 15), donji glasovi u prvoj i drugoj deonici (takt 18) :



Na isti način su usaglašena i suprotna kretanja: donji glas u prvoj deonici i gornji u drugoj (takt 1), donji glas u prvoj i donji glas u drugoj deonici (takt 2). Upravo ta činjenica da se usaglašavanje između pojedinih glasova odigrava u istom taktu dovodi do celovitosti fakture tipične za klavirski duo, skoro neočekivane za jednu od prvih kompozicija tog žanra. Tako ova alemanda ima puno elemenata zbog kojih se s punim pravom može svrstati u literaturu za klavirski duo. Doduše, samostalnost deonica je očigledna, ali su izrazita i nastojanja da se dodje do nove celovite strukture. U ovom slučaju ta nova struktura sazdana je po principu dopune jedne već postojeće. Za razliku od mnogih pristupa klavirskom duu koji su se kasnije kristalisali (princip preslikavanja struktura, isticanje jedne melodijske deonice i svodjenje druge na harmonsku pratnju, princip dijaloga itd.), ovo je najjednostavniji, ali, čini nam se, i jedini mogući u tom trenutku razvoja muzičkog mišljenja i otkrivanja jednog novog muzičkog područja.

Za razliku od Bahovih koncerata za dva čembala i orkestar, koji, prirodno, sadrže obilje koncertantnosti i sa kojima koncertantni element ulazi u dela za dva klavira kao veoma značajan i istaknut, u Kuprenovoj alemandi za dva klavse na nema tog principa nadmetanja. Ona vise upućuje na kamerni vid, kome je autor težio još u nekim komadima zbirke "Pieces de clavecin". Naime, četrna esti "Ordre", uz kompoziciju "La Juillet", koja je zapisana u tri linijska sistema, sadrži u zaglavljtu sledeći tekst: "Ovaj komad je moguće svirati na dva različita instrumenta; vodeći glas sa basom na jednom i isti bas sa kontrapunktskom melodijom na drugom. Na isti način moguće je svirati i ostale troglasne kompozicije". Tu autor misli na dva mizeta iz petnaestog "Ordre" i kompoziciju "La Letiville" iz šesnaestog. Sve su jednostavne fakture verovatno da

bi se istakle razne instrumentalne boje, pošto autor preporučuje razne "melodijske instrumente" (obou, flautu, violinu) za njihovo izvodjenje. Sve su zapisane u tri linijska sistema, od kojih je prvi označen kao "sujet", a drugi kao "contre-partie". Kako ti glasovi stoje u medjusobnom odnosu, najbolje svedoče ova mizeta: u prvom ("Musette de Choisi") "contre-partie" je u odnosu na "sujet" usitnjena šesnaestinama; u drugom ("Musette de Travai") se izmedju "sujet" i "contre-partie" sreću elementi imitacije:



Veliki je Kuprenov učinak u razvoju klavsenske umetnosti. Pre svega zbog njegovog velikog opusa, u kome se klavsen "otvorio" sa svim svojim mogućnostima, a zatim i zbog veoma solidnog teoretskog i pedagoškog rada, koji je sabrao u svojevrsnoj školi za klavsen pod nazivom "Umetnost sviranja na klavсenu". Pripremljen "za dobro izvodjenje njegovih dela", ovaj udžbenik imao je bogat sadržaj. Iz tablice ukrasa u "Klavierbüchleinu" iz 1720. godine otkrivamo da je i sam Bah bio dobro upoznat sa ovim delima i rukovodio se Kuprenovim iskustvima. Medju Bahovim rukopisima i delima pronadjeni su i prepisi i prerade Kuprenovih dela. Do Baha su, dakle, mogla dopreti i navedena dela za dva klavsena, i biti jedan od podsticaja velikom majstoru da za ovaj sastav komponuje tri koncerta i jedan kontrapunkt iz zbirke "Die Kunst der Fuge".

*

Za razvoj muzike tokom celog 17. veka karakteristično je pomeranje težišta sa vokalne na instrumentalnu muziku: dok se na njegovom početku uzdiže Klaudio Monteverdi, majstor od koga ne posedujemo nijedno instrumentalno delo, dotle na njegovom kraju stvaraju mnogi kompozitori, kao Arkandjelo Koreli i Djuzepe Toreli, od kojih do nas jedva da je doшла koja vokalna partitura. Kako su tadašnji kompozitori

većinom bili i veoma vešti instrumentalisti, to je njihov način pisanja, mada proistekao iz vokalnog stila, sve više usvajao elemente instrumentalnog načina komponovanja koji su im bili dobro poznati kao izvodjačima.

Tako se formirao jedan u suštini instrumentalni stil, koji je otvarao velike perspektive instrumentalnim formama. Koncertantni oblici imaju u tom smislu najistaknutiju ulogu. U samoj suštini koncertantnog principa stoji neka vrsta takmičarskog duha, koja doprinosi izvanrednom i snažnom instrumentalnom razvoju. Suprotstavljanje instrumenata dovodi do isticanja njihovih mogućnosti, te koncertantna forma otvara široke mogućnosti da se svaki instrument pokaže u svom punom sjaju. Sve te osobine prisutne su u koncertantnim formama, a najizrazitije u solističkom koncertu, koji u sebi nosi neke najbitnije odlike baroknog stila - na primer, isticanje uloge pojedinca. Ovaj stil, po svom sadržajnom bogatstvu i jasnom formalnom zaokružavanju, dostiže vrhunac u koncertima Antonija Vivaldija, koji je, nadovezujući se na iskustva staložena u trio sonatama Korelija i koncertima Torelija, učinio krupan korak napred - zaoštrevanjem kontura tema, spretnim tretmanom solističke deonice i njenim uklapanjem u celokupni zvučni tok, bogatstvom orkestarske fakture i dinamičke plastičnosti, preciznim označavanjem tempa za određeni karakter muzike i veoma jasnim oblikovanjem forme.

Koliko su Vivaldijevi koncerti uticali na njegove savremenike rečito govori priznanje poznatog kompozitora i flautiste Johana Joakima Kvanca, koji ih je prvi put čuo u Drezdenu 1714. godine, a niz godina kasnije zapisao: "Vivaldijevi koncerti, tada jedna potpuno nova vrsta instrumentalnog komada, ostavili su na mene snažan utisak. Ne bih smeo zanemariti da sam od toga prikupio priličnu zalihu. Sjajni Vivaldijevi ritorneli su mi poslužili u prvo vreme kao dobar uzor."¹⁶

Johan Sebastijan Bah (Johann Sebastian Bach, 1685- 1750) je cenio Vivaldijev opus i proučavao ga, preradjujući njegova dela. Tako je Vivaldijev Koncert za četiri violine i orkestar h-moll u Bahovoj verziji postao poznat kao Koncert za četiri čembala, u kome je verno prenet Vivaldijev melodijski, harmonski i formalni tok. Delo je preneto u a-moll, tonalitet u kome izvodjaču veoma dobro "leži" čembalistička tehnika, a solističke deonice, pročišćene od preobilne ornamentike, koja je naginjala praznom virtuozitetu, dobile su pravu vrednost i prilagodjene su zahtevima čembala: Bah je "osnažio neke deonice, pokazao kako se prazni pasaži ispunjavaju kontrapunktskim materijalom i zanimljivim basovim deonicama, i kako se ublažavaju grubi prelazi, i najzad brisao pojedine

¹⁶ Walter Kolender: *Antonio Vivaldi*, Wiesbaden, 1965, str. 63.

taktove koji su, može biti, smetali njegovom osećanju ritma ili remetili opšti muzički i ritmički tok kompozicije. U ovom smislu Bahovo delo je dobilo istinsku muzičku vrednost koja je, ne retko, bila veća od originala”.¹⁷ Ovakve ocene, karakteristične za Bahove prerade, govore da su one radjene sa mnogo manje rutine nego što se to obično misli.

Tom oprobanom i u baroku rado koriscenom postupku - preradi dela, ne samo tudi nego i sopstvenih - Bah je najčešće pribegavao upravo u koncertima. Tako je dva od ukupno tri koncerta za dva čembala sačinio kao prerade svojih koncerata za druge instrumente.

U toku svog boravka u Lajpcigu Bah je, medju raznim drugim dužnostima, vodio niz godina jedan Kolegijum muzikum. Muzičkih društava sa ovakvim nazivom bilo je u Nemačkoj bezbroj. U njima su se okupljali ljubitelji muzike koji su se bavili praktičnim muziciranjem, predvodjeni profesionalnim muzičarem. Lajpciški kolegijum okupljaо je uglavnom studente, i Bah je za njihove potrebe i interesovanje komponovao i preradjivao dela. U njemu su svirali i Bahovi sinovi Vilhelm Frideman i Karl Filip Emanuel, pa je Bah za njih komponovao većinu svojih koncerata za čembalo.¹⁸ Kroz ta dela koncertantni elementi su ušli u literaturu za dva klavira i ostali njena bitna odlika. Kao prvi u ovom nizu nastao je Koncert C-dur, izmedju 1727. i 1730. godine, za koji se smatra da je originalno delo. Koncert c-moll iz 1730. varijanta je Koncerta za violinu i obou d-moll, a drugi, u istom tonalitetu, iz 1736, izrastao je iz Koncerta za dve violine d-moll.¹⁹

Koncertantni element ukazivao je u baroku na široku praktičnu namenu dela. Za podmirivanje potreba trebalo je izdašno komponovati, a to znači koristiti se najviše zanatskim umećem. Koncertantna dela skoro po pravilu ne nose duboke misli i značajne poruke: to su u najvećem broju slučajeva kompozicije u kojima se ogleda spretnost i zanatsko umeće autora. I ta karakteristika nije tipična samo za barokni koncert. Kada se govori o dubini Bahove muzičke misli, pominju se Misa h-moll, pasije, pojedini preludijumi i fuge iz zbirke "Das wohltemperierte Klavier"; kada se ističe Betovenova snaga izraza, govori se o simfonijama i sonatama; kada se analizira Šumanova poetika uzimaju se za primere njegove solističke klavirske kompozicije i solo-pesme. Čini se da u istoriji muzike skoro nijedno koncertantno delo ne predstavlja vrhunski kreativni

¹⁷ Roksanda Pejović: *Op. cit.*, str. 282.

¹⁸ Bah je komponovao sedam koncerata za jedan, tri za dva, dva za tri i jedan za četiri čembala.

¹⁹ Od dva koncerta c-moll u izvodjačkoj praksi se održao samo prvi.

domet svog autora - mada je veliki broj koncerata postigao veliku popularnost i postao omiljena literatura i za izvodjenje i za slušanje.

Gradeći svoje koncerte za dva čembala, Bah "upotrebljava metod paralelnih fraza, dobijajući snažan i impresivan izraz. Na ovaj je način ton solističkih instrumenata postajao snažniji. Ovi su koncerti zamisljeni tako da deluju predominacijom zvuka solističkih instrumenata, posto u tehničkom pogledu nisu virtuozno tretirani, mada u izvesnim stavovima dolaze do blistavosti."²⁰ Orkestar nikada ne ostaje bez soliste; u Koncertu c-moll su čak obe solističke deonice u "funkciji" od početka do kraja. One su se osloboidle uloge kontinua, otisnule od nje, ali još uvek nisu tretirane kao tipično solističke. Upravo po tome što ni u jednom trenutku ne nose virtuozitet po sebi, solističke deonice Bahovih koncerata uopšte predstavljaju jedan poseban kvalitet u baroknoj koncertantnoj literaturi. Solistički nastupi čembala pojedinačno u Koncertu C-dur odraz su bogatog polifonog rada - imitacije koja se sprovodi izmedju njih u prvom stavu i nastupa tema fuge u trećem stavu. Specifična je individualnost solističkih deonica: svaka je potpuno zaokružena a istovremeno funkcioniše kao deo celine. Takav odnos karakterističan je za najviše domete kamernog stvaralaštva. Celovitost je tako čvrsta (daleko je snažnija veza izmedju solističkih deonica nego izmedju njih i orkestra), da se Bahovi koncerti za dva čembala često sviraju i bez orkestra. Tada se još jasnije uočava njihova struktura. Čvrsto prožimanje deonica i njihova zaokruženost i u tom samostalnom vidu, bez orkestarske pratnje, odlike su jednog kamernog pristupa. On se ne ogleda u formi, pa čak ni u strukturi čembalističkog parta pojedinačno, već upravo u toj čvrstoj vezi izmedju deonica - u bogatom imitacionom radu, kakav je u prvom stavu Koncerta C-dur ili u beskrajnjoj melodici koja se vaja i prenosi iz jednog u drugi part, kao u drugom stavu oba koncerta.

Orkestar je u drugom planu i javlja se u nekoliko funkcija: udvaja čembalistički part (kao što je to slučaj sa prvim i trećim stavom Koncerta c-moll i prvim stavom Koncerta C-dur); diskretnim picikato akordima prati melodijsku liniju solista (drugi stav Koncerta c-moll); samo povremeno udvaja čembalističke deonice (treći stav Koncerta C-dur), ili je pak potpuno izostavljen (u drugom stavu Koncerta C-dur, koji nose samo dva čembala).

U tehničkom tretmanu instrumenta ne osećaju se karakteristike Bahovih tokata i fantazija; čembalo je u ovim koncertima bliže pojedinim preludijumima i fugama

²⁰ R. Pejović: *op. cit.*, str. 219.

iz zbirke "Das wohltemperierte Klavier", a naročito fakturi Italijanskog koncerta. Ornamentacija nije preterana; osnova je kontinuirani šesnaestinski pokret, u kome se veoma dobro ističu sve ritmičke formule tema i motiva.

Pri komponovanju koncerata Bah se u velikoj meri pridržavao Vivaldijevih načela, bogato ih nadgradjujući. Ona se, pre svega, ogledaju u pogledu trajanja svakog pojedinog stava i celog koncerta, a zatim i u pogledu osnovnih karaktera. Svaki prvi stav je uvek čvrst, konkretan, i njegov karakter najavljen je početnim ritornelom. Tema je uvek tako pregnantna i tako spretno konstruisana da se iz nje može izgraditi celokupni tok jednog stava. U Koncertu C-dur jezgro ima tri elementa: početni motiv karakterističnog ritma u gornjem glasu prve deonice, kontrapunktsku liniju u gornjem glasu druge deonice i drugi deo teme u šesnaestinskom pokretu, sa karakterističnom šesnaestinskom pauzom i intervalskim skokom u toku pokreta:

Pianoforte I.

Pianoforte II.

U Koncertu c-moll autor slično postupa: prva dva takta određuju osnovni karakter i sadržinu celog prvog stava:

Allegro. (M. M. $\frac{d}{8}$ = 83.)

Pianoforte I.

Pianoforte II.

Allegro. (M. M. $\frac{d}{8}$ = 83.)

Drugi stavovi su pak obično lirsko-meditativnog karaktera, sa istaknutim polifonim odnosom između deonica na način dijaloga. U Koncertu c-moll melodijska linija je dugog daha, sa blagim gibanjem i stalnim tokom, koji vodi do dominante osnovnog tonaliteta koncerta:

Adagio. ($\frac{d}{8}$ = 83.)

I

Adagio. ($\frac{d}{8}$ = 83.)

mf sempre legato

==

I

mf sempre legato



Treći stav Koncerta c-moll je optimistički, briozan, punog zvuka oba čembala i orkestra, sličan uobičajenom karakteru poslednjeg stava koncerta. Koncert C-dur donosi u trećem stavu fugu, što je za koncertantnu literaturu jedan sasvim neuobičajen trenutak. Tako je polifonija, koja je u ovom Bahovom koncertu prisutnija nego u bilo kom drugom, podvučena ne samo načinom rada nego i formom. Struktura solistickih deonica usložava se u nekim momentima do šest linija. Tema, sazdana od tri različita motiva, veoma je zahvalna za kontrapunktski i sekventni rad, pa s toga ovaj stav ima naj jasniji čembalistički karakter:





To se zapravo može reći i za ceo koncert. Orkestar je jače nego u Koncertu c-moll potisnut u drugi plan; ponajviše je razradjen u prvom stavu. U trećem su dominantni solistički nastupi oba čembala, dok drugi stav nose samo dva čembala. Očigledno je sam autor uočio koliko su ova dva instrumenta sposobna da sami iznesu ceo sadržaj.

Pri tumačenju ovih dela ne iskrsavaju krupne dileme. Njihove odlike, melodijski crtež i ritmička struktura, po pravilu su tako jasni da se specifičnost interpretacijai zasniva prvenstveno na detaljima. U Bahovim koncertima postoje dva osnovna polazišta: jedno odgovara tehniči gudača, a drugo primarnim zahtevima čembala. Iz tog osnovnog stava proizilaze fraziranje i artikulacija, koji u mnogome određuju lik interpretacije. Stilska preciznost ne postize se a priori opredeljivanjem ni za jedno ni za drugo polazište, već rigoroznim sprovodjenjem opredeljenja od početka do kraja. Pored fraziranja, za uspešno ozvučavanje je bitno pronaći "pravi" tempo i jasan ritam. Svakako, neophodni su usaglašeni tušei i instrumenti bliski po boji, tehničkim i tonskim kvalitetima.

*

Sam Bah se nije posebno bavio zajedničkim zvukom dva čembala. Obratio mu se samo još jednom tek pri kraju svog života. Iz svoje zbirke "Die Kunst der Fuge", koja predstavlja kompendijum barokne polifonije i, zapisana u četiri linijska sistema u C-ključevima, ostaje otvorena i izazovna za mnoge izvodjače, on je izdvadio 13. kontrapunkt i preradio ga za dva čembala, rigorozno sprovodeći polifoni nacin muzičkog mišljenja.²¹

Zanimljivo je uporediti originalnu partituru 13. kontrapunkta i njegovu preradu za dva čembala, jer se tu otkriva Bahov pogled na njihovu funkciju. Kontrapunkt je radjen kao fuga u ogledalu:

²¹ Smatra se da je "Die Kunst der Fuge" najprirodjenija gudačkom zvuku, pa se najčešće javlja na repertoaru gudačkih orkestara ili kvarteta. Poznate su i orguljske i klavirske verzije. U našoj sredini ju je ozvučio ansambl flauta, a izvedena je i na klaviru četvororučno, bez ikakvih melodijskih i ritmičkih izmena u odnosu na originalnu partituru.



Već sama činjenica da je za obradu uzeo jednu komplikovanu polifonu strukturu svedoči da je u udvostručavanju čembalističkog parta video višeslojnost. Duo je u ovom slučaju dosledan četvoroglasni stav, u kome je svaki part radjen na način dvoglasne invencije. Ravnoteža zvučne vertikale postignuta je veštim rasporedom, u kome svaka linija ima veliki raspon, pokretljivost, i u raznim trenucima različitu ulogu i lagu. Tako je u svakom partu ostvaren plastičan čembalistički stav, a u celini postignuta čvrsta homogenost i kamerna polifona struktura u kojoj svi glasovi imaju podjednak značaj. U sadržini svake deonice i izražajno-tehničkom arsenalu istaknut je čembalistički karakter; u celini je postignut izvanredan odnos samostalnosti i medjuzavisnosti deonica.

Troglasni stav 13. kontrapunkta dobio je u verziji za dva čembala četvoroglasnu strukturu. Bah nije samo dodao jedan glas već je usvojio i novi raspored, prilagodivši

ga opsegu i odlikama instrumenta: deonice koje su sadržale muziku "po sebi" preobrazio je u deonice specificne čembalističke strukture:

The musical score is for two harpsichords, labeled I and II. The tempo is Allegro moderato. The score is divided into three systems by vertical bar lines. In System 1, both harpsichords are silent. In System 2, both harpsichords play eighth-note patterns. In System 3, both harpsichords play sixteenth-note patterns. Measures are numbered 1 through 8 above the staves.

Kako je reč o fugi "u ogledalu", postoje u stvari dve kompletne fuge, u kojima se tema pojavljuje po deset puta. Iz sheme rasporeda pojavljivanja teme vidi se da se tematska sadržina jedne fuge odnosi prema tematskoj sadržini druge kao preslikana, sa osom preslikavanja izmedju prvog i drugog parta, odnosno izmedju linijskih sistema:

I	S		3		6			10
	B	2		5			9	
II	S	1					8	
	B		4			7		
I	S	1		4		7	8	
	B							
II	S	2		5			9	
	B		3		6			10

Tako sopranskoj liniji prve deonice odgovara basova linija druge deonice, a basovoj liniji prve deonice odgovara sopranska linija druge deonice. Jedini izuzetak predstavljaju prva i osma pojava teme u drugoj fugi : umesto očekivanih nastupa u basovoj liniji prve deonice, ona se oba puta pojavljuje u sopranskoj liniji iste deonice.

U obe fuge zastupljen je najčistiji, najjasniji i najrigorozniji vid polifonog razvoja. Mada u njima nema gustih streta, augmentacije i diminucije, četvoroglasni polifoni tok je veoma plastičan. To je tipična instrumentalna polifonija, koja veoma skladno ispunjava prostor izmedju velikog D i c³ u prvoj fudi i velikog D i e³ u drugoj fudi. Celovito gledano, najvišu "lagu" ispunjava uglavnom sopranska linija prve deonice, najnižu obuhvata basova linija druge deonice, a basova linija prve deonice i sopranska linija druge deonice imaju ulogu unutrašnjih glasova. Medutim, uloge su često zamjenjene: Bah koristi dva čembala kao jedinstven zvučni prostor, istovremeno dvoslojni - sa dve jasno profilirane deonice - i četvoroslojni, u kome svaki glas ima svoju ravan i svoj odnos prema drugim glasovima. Ove dve fuge su i u svom vremenu i dugo posle njega bili usamljeni primeri ovako totalno zahvaćenog zvučnog prostora dva klavira - sve do našeg veka i pojave Hindemitove neobarokne polifonije i kompozicija Regera, Debisija, a kasnije Mesijana i Buleza, u kojima se zvučno polje dva klavira "zahvata" kao jedinstven zvučni prostor. Moglo bi se reći da je saznanje o celovitosti muzičkog tkiva, koje se postiže sa dva čembala, a koje je na različite načine osvedočeno u Bahovim delima za ovaj sastav - koliko u osamostaljivanju solističkih deonica od orkestarskog tkiva, koliko u polifonoj razgranatosti u 13. kontrapunktu iz zbirke "Die Kunst der Fuge" - utrlo put daljem razvoju klavirskog dua.

Zbirka "Die Kunst der Fuge" na svojevrstan, pa i simboličan način zaključuje epohu muzičkog baroka. Medutim, zalazak Bahovog životnog i stvaralačkog puta pratio je početak razvoja jednog novog muzičkog razdoblja. Stilske, sadržajne i tehničke odlike, kao i sama društvena situacija u kojoj se one javljaju, toliko su izrazite i značajne da se mogu smatrati karakteristikama jedne posebne, mada ne sasvim jasno omedjene epohe u razvoju muzike - epohe koja se s jedne strane odvaja od baroka, dok s druge strane postepeno prelazi u klasiku. No, ni njen odnos prema baroku nije jasan. U prvo vreme on se više oseća u duhu nego što se otkriva pri analizi muzičkih elemenata; umetnost baroka, pompeznog i veličanstvenog gesta, gubila je sjaj pred Rusoovljevim pozivom vraćanja prirodi. Umesto polifono-linearnog, produbljenog i misaonog baroknog stila, počeo je da se ističe melodijsko-homofoni, lako razumljiv nacin komponovanja.

U pogledu forme to je put ka sonati. Dok se barokna tematika zasniva na doslednom razvijanju jednog misaonog jezgra, dotle novi stil donosi kontraste misli. Dela Bahovih naslednika na polju klavirskog dua, nastala oko 1750. godine, sadrže, doduše, u svom nazivu reč "koncert", ali su komponovana za dva čembala bez pratnje orkestra.

U svim do sada navedenim delima očigledna je sličnost izmedju deonica, koja nastaje primenom strukturalne transformacije. To znači da se druga deonica ne obrazuje nezavisno od prve, sa novim materijalom, ali nije ni svedena na prosto prenošenje muzičkog dogadjanja iz prve, već se gradi tako što sa prvom formira novu, složenu strukturu. Uz sve promene koje je pri tom potrebno izvršiti da bi se došlo do logičnog melodijskog, tematskog i harmonskog toka i očuvaо određeni oblik, osnovni postupak koji se koristi pri formiranju stava klavirskog dua sastoji se nesumnjivo u onome što Mihailo Petrović naziva preslikavanjem. Pri različitim načinima muzičkog mišljenja, shvatanjima dijapazona izražajnosti klavirskog dua, stilskim određenjima i opredeljenjima, kompozitorskim tehnikama - to nije uvek lako uočiti, jer su veoma različiti homologi elementi preslikavanja, odnosno jezgra sličnosti. Pri svemu tom, kontinuitet ove literature kroz četiri veka nudi mogućnosti za otkrivanje, definisanje i sistematisanje ovog postupka.

Dva lepa primera za objašnjenje predstavljaju sonate Bahovih sinova Vilhelma Fridemana i Johana Kristijana - jedna sa svojom polifonom strukturom, jakim

baroknim obeležjima i sa primesama pretklasičnog stila, a druga čisto homofona i jasno pretklasična.

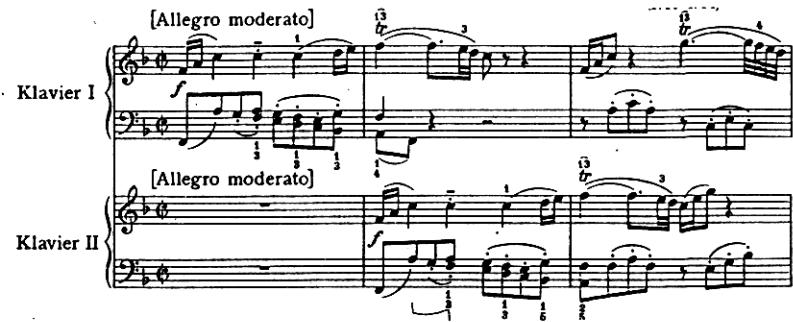
Niz godina je Sonata F-dur²² Vilhelma Fridemana Bahā (Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784) pripisivana Johanu Sebastijanu, pa je i publikovana u "Bach-Gesellschaft" ediciji. Zaista, iskrsavaju mnoge nedoumice kada se razmatra opus najstarijeg Bahovog sina: buran, avanturistički život provodio je kroz uspone i padove, između dvorskog sjaja Drezdena i bede i potucanja. Finansijske nedaće uslovile su kod njega moralne padove: špekulisao je očevim delima, čak ih prodavao sa svojim potpisom. Uz to, u pogledu kompoziciono-tehničkih i izražajnih sredstava, Vilhelm Frideman je od svih Bahovih sinova bio najbliži stilu svog oca, pa je stoga razumljivo da je pri identifikaciji nekih dela ponekad dolazilo do zabune. Za tačno razgraničavanje autorstva između oca i sina veoma je zaslužan Johannes Brams, koji je izuzetno cenio opus Vilhelma Fridemana Bahā, redigovao i izvodio njegova dela, i tako ih otrgao od zaborava. U njegovoј redakciji poznata nam je i ova Sonata.

Osnovna jedinica strukture je jedna kompletна klavirska deonica. Za razliku od dotadašnjih dela za dva klavira, u kojima je osnova jedan glas²³, Vilhelm Frideman Bah koristi postupak koji je u pogledu odnosa između klavirskih deonica uspostavio Johan Sebastian Bah u svojim koncertima za dva klavira i orkestar: jedna celokupna deonica komplementarna je drugoj po određenim pravilima. Imamo, dakle, pred sobom jedan slučaj preslikavanja.

U prvom stavu preslikavanje je izvedeno putem imitacije (druga deonica "kasni" za prvom u razmaku od jednog takta):

²² Originalan naziv dela bio je "Concerto per duoi cembali concertati", što veoma jasno ukazuje na koncertantno poreklo, prisustvo koncertantnih clemenata i bliskost sa Bahovim koncertima za 2 čembala.

²³ U Paskvinijevim sonatama to je generalbas, u Bahovom 18. kontrapunktu iz "Die Kunst der Fuge" to je tema kao osnova četvoroglasne fuge.



ili promenom melodijske i prateće uloge (deonice praktično "razmenjuju" materijale):

Prvi princip se posebno zapaža na početku stava, na početku drugog dela, a u kraćim razmacima - kada imitacija kreće pola takta kasnije ili četvrtinu kasnije u odnosu na prvo izlaganje - u toku celog stava.

Još izrazitiji tip barokne polifonije nalazimo u drugom stavu, koji je sav izgradjen kroz imitaciju. Početak tog stava, njegovog drugog dela i repriza izazivaju utisak kanona na primi. Međutim, od 7. do 12. takta polifoni tok je slobodniji, a primećuje se i zamena materijala iz jedne deonice u drugu:

The musical score consists of three systems of music for two voices, labeled I and II. The first system starts with 'Andante' and 'poco f espr.' The second system continues with 'Andante' and 'poco f espr.'. The third system begins with a dynamic 'p' and ends with 'p dolce'. The score uses a mix of common and bass clefs, with various dynamics and performance instructions like 'tr' (trill) and 'f' (forte).

Uz to su na kraju prvog dela gornji glasovi vodjeni paralelno u razmaku terce. Isti proces teče i u drugom i trećem delu ovog stava.

U nekoliko mahova u prvom i u drugom stavu glasovi se vode paralelno u terci i seksti. Pocetak trećeg stava je izrazit u tom pogledu: tema je unisono izložena:



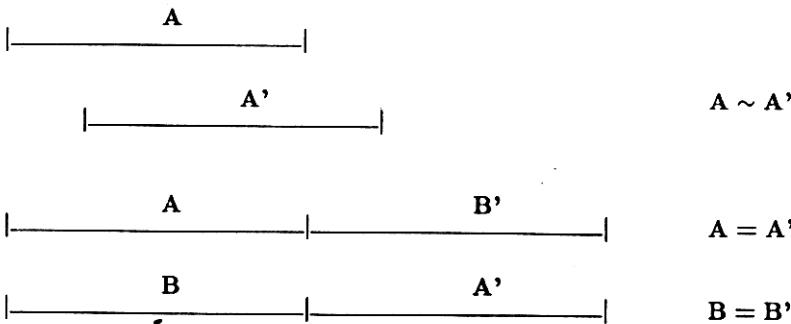
To jasno udvajanje deonica srećemo još jednom (takt 149-158), a mnogo češće zanimljive i funkcionalne "smene" unisonog "pitanja" i "odgovora" u jednoj deonici, pri čemu se dobija utisak forte-piano, jak kontrast u zvuku i boji:



Očigledna je namera autora da zvuk pojačava i paralelnim kretanjima u terci i seksti, simetričnim suprotnim kretanjima, razvijanjem motiva iz početka teme na ostinatnom pokretu. Sa tim motivom sprovedene su i kratke imitacije, na koje je ograničen imitacioni postupak u ovom stavu.

Ako bismo pokušali da damo neki grafički prikaz svih odnosa izmedju deonica koji postoji u ovoj sonati, oni bi se sveli na sledeće:





Pri tome je, prirodno, neophodno odrediti i elemente sličnosti ili jednakosti, tj. homologe elemente preslikavanja.

Pokušaćemo sada da odredimo precizne nazive za svaki od ovih odnosa, trudeći se da izborom reči označimo što bliže suštinu postupka u svakom kompozicionom procesu. Pod simultanim preslikavanjem podrazumevaćemo istovremeno korišćenje iste melodijsko-harmonske i ritmičke strukture u obe deonice; termin sukcesivno preslikavanje obuhvataće sve doslovno ili varirano ponovljene komplekse; kompletну zamenu materijala izmedju deonica i to na planu mikro i makro forme - u okvirima perioda, rečenice, pa čak i motiva, ali i u širokim rasponima, u odnosima izmedju deonica u ekspoziciji i reprizi ili u pojedinim varijacijama, na primer - označavaćemo kao naizmenično preslikavanje. Ova tri postupka u formiranju strukture klavirskog dva, ispoljena već sredinom osamnaestog veka i sadržana u analiziranoj Sonati Vilhelma Fridemana Baha, čine strukturalnu osnovu većine dela literature za dva klavira, a koriste se i u savremenim ostvarenjima. Ti postupci se ili kombinuju, ili preovladjuje jedan od navedenih načina, a ima i kompozicija koje su sazdane samo na jednom.

Takva je Sonata G-dur Johana Kristijana Baha (Johann Christian Bach, 1735-1782), najmladnjeg Bahovog sina, tipičnog predstavnika pretklasike. Kompozicija je u oštroti suprotnosti prema Sonati njegovog brata Vilhelma Fridemana; mogli bismo čak reći da ova dva dela skoro simbolično odslikavaju prelom koji se dogodio u muzičkoj umetnosti 18. veka - prelaz sa polifonog na homofoni način muzičkog mišljenja i izražavanja. Ipak, po odnosu izmedju deonica druga predstavlja neku vrstu nastavka prve: naizmenično preslikavanje, koje je kod Fridemana Baha diskretno korišćeno, postaje ovde osnovni postupak.

Sonata počinje ljudskom, jednostavnom, nepretencioznom temom u prvoj deonici. U prvom klavirskom partu melodija u gornjem glasu praćena je akordima u donjem, dok je ceo drugi part organizovan kao harmonska podloga:

Od dvanaestog takta situacija se menja: druga deonica preuzima temu, a prva harmonsku pratnju:

Naizmenično preslikavanje karakteristično je za ceo stav i za celo delo. Različiti su odseci koji se preslikavaju - od jedne figure u okviru jedne četvrtine ili od jednog takta do čitavih perioda, kod kojih se u okviru naizmeničnog preslikavanja vrši i modulacija, uslovjavajući variranje melodije i harmonije. Ravnoteža oblika postiže se i time što se postupci iz ekspozicije primenjuju u celoj reprizi, koja je, inače, skraćena, bez prve teme. Sem naizmeničnog, koristi se i simultano preslikavanje; udvajanje deonica je pretežno u terci i seksti:



Na potpuno isti način sazdan je i drugi stav. Iako nosi oznaku *Tempo di Menuetto*, on po formi predstavlja rudimentirani sonatni oblik, jer postoje svi njegovi osnovni elementi: druga tema, doduše ne mnogo jasno kontrastna u odnosu na prvu, u prvom delu (ekspoziciji) je na dominanti, a u trećem (reprizi) na tonici. Drugi deo se svodi na jednostavan rad sa motivima iz prvog dela i povratak od dominante ka tonici. Posebno ukazujemo na odnos izmedju instrumenata u drugoj temi: melodijski tok se razvija na nekoj vrsti ostinata. Shodno poštovanju osnovnog principa naizmeničnog preslikavanja, melodijski i ostinatni pokret su pravilno rasporedjeni po deonicama.

*

Kako smo do sada mogli uočiti, u ovim ranim delima je strukturalna kombinatorika veoma bogata: u odnosima izmedju instrumenata uspostavljene su skoro matematički precizne zakonitosti. Mocartova Sonata D-dur, KV 448, iz 1781. godine sazdana je u najvećoj meri na njima, ali donosi i novine kojima otkriva nove izražajne mogućnosti klavirskog dua kao kamernog dijaloga²⁴. Smatrajući ovu sonatu veoma značajnom za razvoj citavog žanra, zadržaćemo se na analizi njene dvoklavirske strukture, tesno povezane sa sadržinom i formom. U toj vezi leži upravo njena klasičarska jasnoća i ravnoteža, ona kojoj je Čarls Rozen, istaknuti poznavalac klasičnog stila, posvetio celu jednu monografiju, težeći da je opiše i definiše prvenstveno unutrašnjim, čisto muzičkim elementima. "Muzički jezik koji je omogućio klasični stil jeste jezik

²⁴ Drugo Mocartovo delo za dva klavira, *Fuga c-moll*, sadrži originalno spajanje bahovske polifonije sa muzičkim duhom druge polovine 18. veka, ali u pogledu odnosa izmedju deonica ne donosi razvoj i novine, već zadržava striktnu četvoroglasnu polifonu strukturu sa svim njenim vidovima i specifičnostima.

tonaliteta, koji od svog početka nije bio neki kompaktan, nepokretan sistem, nego živ jezik, koji se postepeno menja - kaže Rozen. - On je bio dospeo do jedne nove i značajne prekretnice nešto ranije no što se formirao Hajdnov i Mocartov stil. Najkarakterističnije odlike klasičnog stila nisu se pojavile na sredjen način, jedna po jedna, nego povremeno, ponekad zajedno, a ponekad odvojeno... No konačni proizvod poseduje logičko jedinstvo, kao što se i nepravilnosti jednog jezika uskladjuju međusobno kad ih proučimo. Najjasniji od tih elemenata u formiranju ranog klasičnog stila jeste kratka, periodična, artikulisana fraza. Kada se prvi put pojavila, fraza je predstavljala rušilački element u baroknom stilu, koji se, opšte uzeto, oslanjao na sveobuhvatnu i doslednu neprekidnost".²⁵

Periodično faziranje unelo je dve bitne promene u periodu muzike 18. veka: jedna se sastojala u pojačanom senzibilitetu za simetriju, a druga u velikoj raznovrsnosti ritma, pri čemu se razni ritmovi ne suprotstavljaju niti podredjuju, nego logički i lako prelaze jedan u drugi. Težeći da svoje zaključke o klasičnom stilu zasnuje na dubljim gnoseološkim osnovama, na nekim karakteristikama samog procesa ljudskog saznanja, Rozen ističe da je muzika umetnost u vremenu, a da vremenske proporcije nisu isto sto i prostorne. Pri izvodjenju ili slušanju neke kompozicije ne možemo se vraćati unazad, pa opet unapred, već se radi uporedjenja moramo oslanjati na pamćenje. Stoga pri osećanju ravnoteže u muzici dolazi do izražaja jedan faktor koji je krupniji i složeniji od prostog brojanja taktova. Ako se jedna fraza odsvira dva puta, efekt nije isti kao efekt ponavljanja nekog arhitektonskog motiva na nekoj fasadi: svako sviranje ima drugu težinu. Čini se da su kompozitori klasike - Hajdn, Mocart i Betoven - prvi počeli svesno i dosledno da uvažavaju tu činjenicu. Na osnovu toga bi se klasični stil mogao definisati kao stil "reinterpretacije". Jedno od njegovih najvećih dostignuća jeste sposobnost da se jednoj frazi prida novi smisao time što će se staviti u drugi kontekst. "Klasični oblik može se najjednostavnije opisati kao simetrično razrešavanje suprotnih sila - zaključuje Rozen. - Ako to izgleda tako široko da liči na definiciju umetničkog oblika uopšte, to je zato što je klasični stil u znatnoj meri postao standard po kome ocenujemo i svu ostalu muziku - odatle i njegovo ime."²⁶

Ovi stavovi do kojih se može doći i analizom mnogih Mocartovih dela, otkrivaju se i analizom Sonate D-dur. Pri tome se mora voditi računa da je Mocart bio obdarjen neverovatnom lakoćom stvaranja i da je klasični stil velikim delom definisan

²⁵ Ch. Rosen: *The Classical Style*, London, 1971, str. 57-58.

²⁶ Ch. Rosen: *Ibid*, str. 83.

na osnovu njegovog muzičkog jezika kao najprirodnijeg načina izražavanja. Lakoća kojom on komponuje ogleda se u svim njegovim delima - u jedinstvenom potezu, dahu, jednostavnosti čudesnih kombinacija harmonskih obrta, u svežini melodike, bogatstvu tematskih ideja. "Sad sam zadovoljan, jer sam komponovao, a to je ustvari moja jedina radost i pasija" - pisao je on jednom.

Mnogi Mocartovi biografi pokušali su da objasne tu nepresušnu stvaralačku energiju. Bernhard Paumgartner ističe njegovo "čudesno muzičko pamćenje, koje nema skoro ničeg zajedničkog sa lokalnim i mehaničkim pamćenjem tolikih virtuoza. Sasvim mu je lako bilo da većinu svojih dela dovrši u glavi i da ih bez naprezanja stavi na papir usred najbučnijih distrakcija... Početni taktovi su većinom izvedeni u svim glasovima, kao da hoće odmah da naznači ceo plan... Od njegove ruke sačuvali su se u veoma malom broju nacrti i korenite ispravke..."²⁷

Medju Mocartovim kamernim delima - kao i u celokupnom njegovom opusu - najznačajnija su ona iz njegovog "bečkog" perioda, nastala posle 1780. godine. U to vreme Mocart je asimilovao najrazličitija stilska stremljenja i iskustva - italijanske muzike 18. veka, manhajmske škole, galantnog i sentimentalnog stila, rokokoa. Uvek su, kao i ostala kamerna muzika toga doba, pisana za određenu namenu, pa često karakteristike dela proističu upravo iz te namene. Sonatu za dva klavира komponovao je za sebe i svoju darovitu učenicu Jozefinu von Auernhamer. U delu treba naročitu pažnju obratiti na princip preslikavanja, dakle na odnos između deonica, koji igra bitnu ulogu u osmišljavanju tipičnog klasičarskog oblika i njegove ravnoteže. Jer, baš taj odbir onoga što će se preslikati i načina na koji će se preslikati, i, s druge strane, onog materijala koji postaje jedinstven tek u sadejstvu obeju deonica, predstavlja jednu od osnova tenzije svakog stava. Već prva tema prvog stava sadrži tu tenziju: posle prva četiri takta jasno ritmizovane teme, simultano preslikane, njen dalji tok je takav da se prva i druga deonica nadovezuju jedna na drugu i stupaju u odnos koji je suštinski dijaloški. Ni naizmenično preslikavanje nije "čisto", već je često prožeto nekim novinama. Neka kao primer za sve ovo posluži početak sonate:

²⁷ Bernhard Paumgartner: Mozart, Zurich, 1940, str. 42-43.

Allegro con spirto.

Pianoforte I.

Allegro con spirto.

Pianoforte II.

Na veoma zanimljiv način preslikavanje je utkano u gradjenje sekvene: drugi klavir izlaže model od dva takta, prvi klavir započinje sekvencu naviše posle jednog takta i u istom razmaku, uvek za stepen naviše; tako se sekvene nadovezuju jedna za drugom, stvarajući gustinu i prirodnu tenziju:



Cela ekspozicija gradjena je na tipičnom klasičarskom kontrastu izmedju pregnantne, ritmički ostre i pokretljive prve teme i lirske i raspevane druge, koja je "razdeljena na obe deonice tako što drugoj pripada melodinski tok, a prvoj samo jedan ton s predudarom:



Odnos izmedju deonica u tesnoj je vezi sa osmišljavanjem celovite forme: neki delovi oblika iskazani su u simultanom, drugi u sukcesivnom preslikavanju, ponegde se melodijska linija jedne deonice razvija na harmonskoj ili ostinatnoj podlozi druge bez primene naizmeničnog preslikavanja. Svi postupci i rasporedi iz ekspozicije nisu jednostavno preneti u reprizu. To se prvenstveno odnosi na drugu temu: dok je prvi period u reprizi naizmenično preslikan u odnosu na ekspoziciju, drugi period je u ekspoziciji dat kroz simultano preslikane deonice, a u reprizi druga deonica donosi kontrapunktsku obradu teme na ostinatnom pokretu prvog klavira. U reprizu je utkana i treća tema, na kojoj je inače izgradjen razvojni deo:



U toku razvojnog dela simultano i sukcesivno preslikavanje u tesnoj su vezi sa tematskim i motivskim radom: izlaganje teme, rad sa jednim njenim delom i sa motivom u jednoj deonici uvek su praćeni odgovarajućim preslikavanjem u drugoj. Na kraju se melodijska nit razdvaja na segmente u jednoj i drugoj deonici, pretače u melodiju drugog klavira na harmonskoj podlozi prvog. U poslednjem taktu razvojnog dela uspostavlja se simultano preslikavanje, kojim počinje repriza takođe simultano preslikanim prvih taktova prve teme:



Drugi stav, trodelenog oblika, zasnovan je na jednoj lirskoj, široko raspevanoj melodiji prvog klavira, koja se razvija nad harmonskom podlogom drugog. Po tome je ovaj period od 12 taktova veoma blizak Mocartovim delima za klavir četvororučno. Preslikavanje koje zatim sledi kreće se granicom između sukcesivnog i naizmeničnog i ima vid pravog dijaloga. Dalji tok je još zanimljiviji: naizmenično se preslikavaju takt za taktom u sopranskoj liniji dok ostinatni pokret ostaje u basovoj liniji prvog klavira. Zatim se sve kompletno preslikava, ali sa ostinatnim pokretom vezanim za sopransku liniju drugog klavira. Uz to su prisutna razna melodiska i ritmička variranja:



Srednji deo počinje solističkim istupanjem drugog klavira. Temu zatim preuzima prvi klavir uz neku vrstu "komentara" drugom. Poslednjih sedam taktova srednjeg dela,

pred reprizu, organizovani su tako da spoljni glasovi imaju temu (sopranska linija prve deonice) i osnovni akordski ton (basova linija druge deonice) dok unutrašnji glasovi obrazuju šesnaestinsko kretanje u paralelnim tercama. Da bi iskoristio elemente preslikavanja, Mozart najpre deli dvoklavirski stav na četvoroglas, a zatim ga u strukturi kombinuje na nov način.

I treći stav ima slične odlike. Izgradjen je kao sonatni rondo, sa drugom temom u dominantnom molu. U odnosima izmedju deonica korisćeni su poznati postupci:

- Simultano preslikavanje:



- Naizmenično preslikavanje čitavih tematskih kompleksa, kao što je to slučaj sa trećom temom, ili sa pojedinim kratkim motivima tokom celog stava:



- Preslikavanje pojedinih linija:



Zadržaćemo se posebno na drugoj temi. Njen prvi deo (period sa spoljnim proširenjem) nosi melodiju u prvom klaviru, uz harmonsku podlogu drugog; u drugom delu uloge instrumenata su promenjene, a nova je i melodijska linija. To je takodje period, a njegovo spoljno proširenje dato je kroz naizmenično preslikavanje druge rečenice. Između instrumenata se, dakle, javlja pravi dijalog, a principi preslikavanja se postavljaju više kao elementi simetrije, po kojoj je klasični stil tako opšte poznat i prihvaćen.

U stvaranju veličanstvenog Mocartovog opusa morao je imati odredjenog udelu i sam istorijski trenutak. U svom kratkom eseju "Muzički rokoko" Vojislav Vučković je pokušao da u najopštijim crtama označi umetnički i društveni profil tog trenutka : "Umetnosti trgovачke aristokratije sedamnaestog veka i oporavljanje katoličke crkve, kao tezi, suprotstavila se umetnost mladog gradjanstva, čiji je uticaj iz dana u dan rastao - kao antiteza, da u poslednjoj fazi razvoja feudalnog društva ostvari sintezu u umetnosti klasične epohe, umetnosti koja predstavlja kulminaciju feudalne kulture i njenu negaciju u isti mah."²⁸

Tako su Mocartova dela donela jedno idealno stapanje linearно-kontrapunktskog toka i jasnog homofono-vertikalnog oblikovanja, jednu zvučnu uravnoteženost kojoj su mnogi pre njega težili. "S druge strane, njegova poslednja dela odišu duhom jedne umetničke epohe, koja će tek posle njegove smrti stupiti u doba mладалаčke zrelosti."²⁹

²⁸ V. Vučković: *Studije, eseji, kritike*, Bgd, 1968, str. 919.

²⁹ B. Paumgartner, *op. cit.*, str. 29.

OD SOLISTIČKO-VIRTUOZNOG DO SIMFONIJSKOG ŽANRA

Godine 1709. Bertolomeo Kristofori je u Firenci izgradio jedan novi instrument koji će, posle dugogodišnjeg mukotrpнog pridobijanja pristalica, otvoriti puteve nove izvodjačke tehnike i novih izražajnih mogućnosti. Moglo bi se reći da je prva polovina 18. veka protekla u "obračunu" izmedju pristalica čembala i tog instrumenta, današnjeg klavira. Mucio Klementi (Muzio Clementi, 1752 - 1832), veliki pobornik klavira i jedan od začetnika pijanizma, stupa na muzičku scenu da bi dovršio ovaj proces: prvi put se kao pijanista pojavio na jednom koncertu u Londonu 1775. godine. Njegova sjajna koncertna karijera trajala je jedanaest godina; u svojoj 34. godini povukao se sa koncertnog podijuma da bi i dalje svoje najbolje snage posvećivao klaviru - kao kompozitor, izdavač, graditelj instrumenata, a prevashodno kao pedagog. Medju njegovim učenicima bili su Kramer, Fild, Mošeles i Kalkbrener, a njegov pedagoški tretman može se detaljno pratiti na osnovu zbirke etida "Gradus ad Parnassum", koja je i danas veoma upotrebljiva za postizanje vrhunskog "Fingerfertigkeita".

Rodivši se četiri godine pre Mocarta, nadživevši pet godina Betovena, Klementi je svojim osam decenija dugim životom i mnogostrukom delatnošću u potpunosti obuhvatio klasični period, a svojim opusom prešao put od kasnobaroknih uticaja italijanske škole do nagoveštaja romantičke. Muzička istorija je dobro zapamtila Mocartovu "pristrasnu osudu" Klementija kao "pukog mehaničara, čiji ukus i osećanje ne vrede ni pare³⁰". Zaista, Klementi se u stvaralačkom domenu nije istakao nekom izuzetnom dubinom. Njegova tematika je plitka, motivi su bez klasičarske pregnantnosti, oblik je postavljen više kao shema koja se poštije nego kao celina koja se gradi "iznutra". Značaj Klementijevih dela leži pre svega u njihovoј čisto klavirskoj suštini, u spajaju klasičarske tematike i forme sa pijanističkim elementima. Stoga nije čudno što su se iz Klementijevog opusa, sem etida, u pijanističkom repertoaru zadržale samo još sonate - dvanaest za klavir solo, sedam za klavir četvororučno i dve za dva klavira.

U razvoju literature za klavirski duo Klementijevе sonate za dva klavira predstavljaju svojevrsnu prekretnicu: one nose elemente pijanističkog virtuoziteta, koji će kasnije tokom romantizma biti razradjeni i potencirani. Time se ovaj žanr usmerava

³⁰ Werner Oehlmann: *Klassik, Reclams Klaviermusikführer, Stuttgart, 1982, str. 600.*

prema solističkom i postaje blizak solističkoj klavirskoj literaturi salonsko-virtuoznog tipa. Medju tim elementima ističu se razloženi akordi u funkciji harmonije i pratnje, razložene oktave i intervali u šesnaestinskom pokretu sa ponavljanjem jednog tona kao svojevrsnog stožera, dugi trileri, tipični pijanistički pasaži u pokretu šesnaestina i triola, simultane legato oktave.

Uz ove elemente vidna je i težnja za razredjivanjem i rasterećivanjem fakture, koja se ogleda u pojednostavljanju svake pojedine deonice i njihovog odnosa. Već prva tema Prve sonate op. 12, B-dur, to slikovito pokazuje: umesto simultanog preslikavanja kompletne deonice, u prvoj rečenici je preslikana basova, a u drugoj sopranska linija:

The musical score is divided into two systems. The first system, starting with 'Allegro assai' dynamic, features Pianoforte I in the upper staff and Pianoforte II in the lower staff. Pianoforte I plays sustained notes and eighth-note chords. Pianoforte II plays eighth-note chords. The second system, also starting with 'Allegro assai' dynamic, features Pianoforte I in the upper staff and Pianoforte II in the lower staff. Pianoforte I plays eighth-note chords and sixteenth-note patterns. Pianoforte II plays eighth-note chords.



Iako je cela sonata izgradjena na principu preslikavanja, ni suksesivno ni naizmenično preslikavanje ne obrazuju polifone tokove: dok drugi part iznosi preslikani materijal, prvi je sveden na pauze, duge notne vrednosti ili akorde:



Razvojni deo prvog stava ima na momente nesto gušću fakturu: posle šesnaestinskih pasaža koji prelaze iz prve deonice u drugu, nadovezujući se i gradeći celinu u melodijskom pokretu, sledi zanimljivo superponiranje tema - istovremeno zvuče prva tema u prvoj i druga u drugoj deonici:



Preslikavanje, težnja ka reduciranju fakture, tipičan klavirski zahvat u svakoj deonici, sa pasažima, razloženim oktavama, razloženim i simultanim akordima, povremeno svodjenje jedne deonice isključivo na ulogu harmonske pratnje i, uz to, ipak ravno-pravnost deonica - to su karakteristike obeju Klementijevih sonata. Adolf Ruthardt, dobar poznavalac klavirskog dva, daje ipak prednost Drugoj sonati op. 46, B-dur, koju smatra uspelijom i omiljenjom medju pijanistima. Odista, teme su tu pregnantnije, oblik sažetiji i kompaktniji. Sonata ima dva stava; prvi, sonatni, sa razvojnim delom sazdanim na materijalu prve teme, i stoga sa skraćenom reprizom, obrazuje sa drugim stavom, lirskim *Tempo di Menuetto*, skladan zvučni diptih. Obilje pijanističkih zahvata spretno je utkano u klasičarski jasan oblik, tako da i ovo Klementijevovo delo predstavlja pravi most izmedju klasičnog obrasca klavirskog dva u okvirima kamernog klavirskog zvuka i romantičarskog vidjenja ovog sastava kao neke vrste pijanističkog nadmetanja.

*

Jedna od najupadljivijih razlika izmedju klasičarskog i romantičarskog perioda jeste promena u društvenoj funkciji muzike i statusu muzičara. Muzičari osamnaestog veka živeli su i stvarali pod nekim vidom pokroviteljstva, ponekad crkve, a najčešće dvora. I smatrali su to prirodnim. Oni malobrojni kompozitori devetnaestog

veka, koji su se tokom svoje karijere nalazili povremeno pod nekim vidom dvorskog pokroviteljstva, već su to gorko osečali kao poniženje.

U toku devetnaestog veka, zajedno sa postepenim ali dubokim promenama u proizvodnim odnosima, u drustvenim i političkim strukturama, sa industrijalizacijom, političkom i socijalnom emancipacijom seljaštva, jačanjem gradjanskog staleža i pojavom imućnog preduzetničkog staleža, sa prvim značajnim akcijama sindikalno i politički organizovane radničke klase - menja se osetno i drustveni status i ugled muzičkih umetnika. Šopen i List su se kretali u najvišem tadašnjem pariskom društvu, ne samo "na ravnoj nozi" nego i kao veoma tražene i cenjene ličnosti; Paganini je poslednje godine života proveo kao izuzetno bogat čovek na svom posedu; Wagner je bio u prisnom prijateljstvu sa mlađim bavarskim kraljem Ludvigom II, a njegova vila u Bajrojtu, pretvorena u muzej, i danas privlači posetioce kao izvrstan primer ondašnjeg raskošnog i prenatrpanog dekorativnog stila.

Naravno, nisu svi kompozitori živeli na tako visokoj nozi, već samo pojedini - mahom oni koji su se bavili i koncertiranjem. Šubert je, na primer, umro kao puki siromah, a bračni par Šuman, mada je Klara bila vrsni i traženi pijanista, uvek se borio sa materijalnim nedaćama. Ipak, novi status kompozitora i izvodjača kao "slobodnih umetnika" može se smatrati jednom od najznačajnijih tekovina opšteg procesa demokratizacije začetog francuskom revolucijom 1789. i nastavljenog revolucijama od 1830. i 1848.

U to vreme klavir doživljava svoj pravi procvat. On se neprekidno i naglo usavršava u svakom pogledu: postaje tipičan, nezamenljiv instrument za kompozitore romantizma i nacionalnih pokreta, a krajem devetnaestog veka i ključni instrument muzičkog impresionizma. Kao što je tokom 17. veka razvoj violinske muzike u Italiji išao u korak sa gradjenjem i usavršavanjem samog instrumenta, tako su i klavirski virtuozitet i inventivnost bili uslovљени razvojem tehničkih mogućnosti samog instrumenta, delujući s druge strane kao izazov za autore. Kompozitori tipa Šopena i Lista začinju kult izvodjačke umetnosti. Sve je više muzičara koji prvenstveno tumače tudja dela, svodeći svoje stvaralaštvo na virtuozne, ponekad i samo bravurozne komade (Anton Rubinštajn) ili na instruktivne etide (Karl Černi, Moric Moškovski, Ignac Mošeles). Pijanizam postaje posebna muzička disciplina, a uz njega i klavirska pedagogija, koja se, kao naučna i praktična disciplina, razvija kroz razne škole, principe i postavke.

Naporedno sa tim vrhunskim profesionalizmom i virtuozitetom živi amatersko muziciranje. U gradjanskim porodicama klavir postaje omiljen instrument, tako reći

obavezni deo nameštaja. Sa njime se otvaraju široke mogućnosti kućnog muziciranja - klavir je pogodan da prati sve instrumente, na njemu je, u klavirskom izvodu, moguće izvesti - i doživeti- svu popularna dela orkestarskog i operskog repertoara.

Jedna od najprikladnijih formi "hausmuzike" postaje sviranje na klaviru četvororučno. Količina kompozicija za ovaj sastav raste vrtoglavom brzinom: nailazi prva plima valcera, koračnica, varijacija, dueta, sonatina, svakojakih igara. Doduše, medju kompozitorima koje nosi ta plima pretežu imena od minornog značaja za istoriju muzike - Ber, Berens, Gurlit, Diabeli, Šmit, Bertini. Ali ne izostaju ni ona najveća - Šuman, Mendelson, Brams, Dvoržak, Čajkovski, Reger, Grig. Pojedinim svojim delima i ciklusima oni daju ovom obliku pravi kreativni smisao. Pre svih, kreativnu - a time i trajnu - misao sadrže dela Franca Šuberta, koja se izdižu do najsnažnijih romantičarskih kamernih iskaza.

Neobičan je ali karakterističan podatak da se Šubert, najplodniji i najznačajniji autor muzike za klavir četvororučno, nije ogledao ni sa jednim delom za dva klavira.³¹ Možda su, po svojim suštinskim težnjama, romantičarska dela za dva klavira ipak bila daleko od intimne sfere kojoj je Šubert težio: ona su, pre svega, isticala pijanistički virtuozitet.

U tom pravcu se usmerio i razvoj ovog žanra i to delima iz pera autora koji za svoju epohu i za istoriju muzike ostaju značajni prevashodno kao pijanisti i klavirski pedagozi. Često su oni sami i izvodjači svojih dela, pa se tako stvaraju i prve izvodjačke sprege - izmedju učenika i učitelja (Klementi i Fild, Šopen i Karl Mikuli) ili izmedju kolega. Kramer, Černi, Kalkbrener, Piksis, Herc, Talberg, Pariš-Alvars, najsajniji predstavnici virtuoznog pijanizma devetnaestog veka, ne samo da su najviše komponovali za dva klavira već su često i medjusobno saradjivali. Osim svojih dela, izvodili su koncerte Baha i Mocarta, improvizovali na poznate operске i simfonijiske teme. Takav tip muzičara podsticao je i razvijao jednu muzičku veštinu koja je u liku kompletognog muzičara potencirala spoljne efekte na račun unutrašnje sadržajnosti. Tako je ovaj vid stvaralaštva i jedan obiman opus ostao samo jedno karakteristično obeležje epohe - bez šireg odjeka i dubljeg uticaja i bez značajnijeg mesta u istoriji muzike.

Prirodno, tako koncipiran klavirski duo nije privlačio velike kompozitore romantičizma, čak ni one koji su najznačajnije stranice svog opusa podarili solističkoj

³¹ Doduše, poznato je da su Klara Šuman i Johanes Brams svirali Šubertovu Sonatu op. 140, C-dur, na dva klavira, a da su na isti način Dougherty i Ruzička izveli Fantaziju op. 103, vodjeni idejom da ova dela imaju "više orkestarskog u konцепцији od ostale Šubertove četvororučne muzike" (Berkovic).

klavirskoj literaturi. Odnos izmedju privrženosti jednih i slabog interesovanja drugih ogleda se i u sledećem spisku najpoznatijih romanđičarskih dela za dva klavira:

Kompozitori - pijanisti

- F.Šopen: Rondo op. 73
F.List: "Concerto Pathétique"
R.Šuman: Andante i varijacije
J.Brams: Sonata f-moll
Varijacije na Hajdnovu temu

Pijanisti - kompozitori

- Černi: Velika poloneza
Šest potpurija
Tri fantazije
Briljantni duo
Deset briljantnih fantazija
Kramer: Veliki duo op. 24
Veliki duo op. 37
H.Herc : " Duo du Couronnement"
" Grand duo sur les Huguenots"
Kalkbrener: Marš G-dur
Veliki duo D-dur
Mošeles: Hommage Hendlu
Koncertantni duo
Simfonijski herojski marš
Veliki koncertantni duo
Melodijsko-kontrapunktska studija
Moškovski: Kapris
Mazurka
Dva komada
Piksis: Varijacije na "Hugenote"
Velike varijacije
Rajneke: Tri sonate
Četiri komada
Andante i varijacije
Niz varijacija, improvizacija,
dua na razne teme
S.Talberg: Fantazija na "Normu"
A. Rubinštajn: Fantazija F-dur
E. Sauer : Časovnik

Iz celog ovog obilja Hans Moldenhauer izdvaja samo dva dela koja su preživela oštru selekciju vremena - Šopenov Rondo op. 73. i Bramsove "Varijacije na Hajdnovu

temu" - ne navodeći preciznije razloge. Pri analizi ta dva dela mi ćemo pre svega pokušati da otkrijemo elemente kvaliteta i vezu izmedju tih dela i ostalog klavirskog opusa njihovih autora.

Mada je Rondo objavljen posthumno tek 1855. godine, kao opus 73, Frederik Šopen (Frederic Chopin, 1810-1849) ga je pisao u mladim danima, godine 1828. U to vreme za Šopenovo stvaralaštvo značajna su dva uticaja - klasična jasnoća Mocartovog tipa s jedne strane i klavirski virtuozitet s druge. Tih godina on piše varijacije na temu dueta iz Mocartovog "Don Žuana" i Veliku fantaziju na poljske narodne motive za klavir i orkestar, posvećenu nemačkom pijanistu Piksisu. Njegova omiljena forma je rondo: u tom obliku piše svoju prvu kompoziciju Rondo op. 1, zatim Rondo-mazurku op. 5 i Veliki koncertantni rondo F-dur. Od poznatih klavirskih dela u to vreme komponuje mazurke op. 17 i započinje rad na tri nokturna op. 9, etidama op. 10 i Klavirskom koncertu f-moll.

Šopen uspeva da tipičnu romantičarsku sadržajnost i pijanističku izražajnost spoji sa finim osećanjem mere svojstvenim klasici. Mada kao romantičar nije bio sklon sonatnom obliku³², on je veoma mnogo pažnje posvećivao upravo formi: klešući je do detalja, jasno i logično, i unoseći neke bitne promene u tretman pojedinih oblika. Baladu prenosi sa vokalnog područja i širi joj dimenzije, etidu smatra koncertnim komadom; neke manje forme, pre svega stavove ciklusa (skerco, preludijum, rondo), osamostaljuje i proširuje u klavirskom tretmanu.

I Rondo za dva klavira je pogodan primer. Iako je koncipiran u širokim potezima, forma je jasna i skladna. Zaokružuju ga uvod, u kome se smenjuju šesnaestinski pasaži prve deonice sa dugim i mirnim akordima druge deonice, i koda, koja izrasta iz prve teme. Oblik je na prelazu izmedju ronda sa dve i ronda sa tri teme. Prva tema ima skercozno-lirske karakter i jasno se ispoljava, uvek u osnovnom tonalitetu:

³² Ipak je sačinio tri sonate za klavir, Sonatu za violončelo i klavir, Klavirski trio, dva klavirска koncerta, a slobodnu sonatnu formu imaju i Balada g-moll, Poloneza-fantazija i Fantazija f-moll

Druga se sastoji od dva jasno razgraničena i definisana dela. Možemo ih označiti i kao dve različite teme, mada su obe u istom tonalitetu:



U svakom slučaju, osnovni harmonski plan nije uobičajen za rondo: druga tema se prvi put javlja u paralelnom a-mollu, a drugi put, u reprizi, na njegovoj dominanti, u e-mollu, koji je pak tercno srođan sa osnovnim tonalitetom C-durom. Šematski iskazani oblik i harmonski raspored je sledeći:

uvod A B (b1 i b2) A B (b1 i b2) A (Coda)
 C-dur C-dur a-moll C-dur e-moll C-dur

Mada je Šopenov klavirski stil, bogatiji, individualniji i inventivniji od stilova drugih romantičara, nesumnjivo originalan, ipak u njegovom nastajanju i njegovoј evoluciji jasno primećujemo dva uticaja - sintezu klasičarskih nastojanja i doprinos klavirskih virtuoza. Iz tog sprega izrasla je jedna izuzetna klavirska poetika posebnih oblika koja unosi nove elemente i u klavirsku tehniku. Šopen često upotrebljava palac na crnim dirkama, a odredjene prstoredne grupe sprovodi po celoj klavijaturi, bez obzira na raspored dirki i težinu izvodjenja. Tako stvara "pozicionu tehniku", koja položaj ruke, šake i prstiju prilagodjava notnom crtežu. Ovi momenti su veoma prisutni u Rondu:



Ovakav prstored podrazumeva gipkost i pokretljivost ruke, ručnog i ramenog zgloba, šake i prstiju, i time omogućuje onu pevnost, poetičnost i lakoću zvuka, tako tipičnu za Šopenov klavirski stil.

Mada teme još nemaju profil zrele Šopenove tematike i melodike, virtuozni delovi su oblikovani sa puno ukusa. U okviru njih često su sprovedene harmonske promene i modulacije, pa je virtuozni element i na taj način utkan u sadržinu samog dela.

Poznati elementi preslikavanja osnova su kompletног stava. Šopen se njima koristi u klasičnom vidu - naizmenično, simultano, a najredje sukcesivno, ograničeno na vrlo male odseke od nekoliko taktova. U ovim postupcima otkrivaju se interesantne novine. Jedna proistiće iz Šopenovog specifičnog smisla za variranje. Skoro je paradoksalno da je u njegovim delima variranje najmanje izrazito u varijacijama, a mnogo bogatije na mikro-planu, gde se javlja prirodno i spontano, a u Rondu se često upliće u naizmenično preslikavanje, dajući celom postupku novi vid.

Ponekad je naizmenično preslikavanje sprovedeno samo kroz preslikavanje uloge deonice, a ne njene sadržine. Kako se video u primeru, prvi deo druge teme ima u prvih osam taktova široku melodijsku liniju u drugoj deonici a pasaže figure šesnaestinskih triola u prvoj deonici. Zatim pokret šesnaestinskih triola drugačije figure prelazi u drugu deonicu, a melodijska linija, takodje novog oblika, u prvu:



I drugi deo druge teme ima sličnu strukturu: najpre melodiju nosi prva deonica, a druga predstavlja njenu harmonsku podlogu; zatim melodija prelazi u drugu deonicu, a prva donosi šesnaestinski pokret - svojevrsno "okružavanje" melodije.

Slično se postupa i pri razlaganju akorada. Dok u jednoj deonici zvuči kompletan akord, u drugoj je on razložen na svoje osnovne tonove, prolaznice i skretnice: zvučne akordske četvrtine i osmine simultano su preslikane kroz šesnaestinski pokret:



Tako se Klementijevim sonatama začeo a Šopenovim Rondom potpuno otvorio i iskazao jedan pravac koji će, ističući pijanistički virtuozitet kroz takmičenje i uporedjivanje dveju deonica, označiti istaknutu odliku romantičarske literature za

klavirski duo. Međutim, naglašavanje tehničko-virtuoznog momenta odvelo je ova dela na sadržajnu stranputicu. Od sadržajne oskudnosti otrglo se samo nekoliko ostvarenja, pre svega zahvaljujući umetničkoj snazi autorove ličnosti. Šumanova kompozicija *Antante sa varijacijama* odiše liričnošću svojstvenom Šumanovom opusu, "delo izuzetno fino i puno štimunga" - kako navodi Adolf Ruthart.³³ Po tim odlikama ono se donekle izdvaja iz opšteg trenda romantičarske literature za klavirski duo, ali je ipak puno tipično pijanističkih zahvata. "Concerto Pathétique" Franca Lista nosi, uza sav virtuozitet, i tipično romantičarski dramatski naboј.

Dela ovog tipa obeležavaju, dakle, jednu liniju, jednu nit koja se proteže kroz ceo 19. vek, nalazeći neki svoj završni lik i vid u svitama op. 5 i op. 17 Sergeja Rahmanjinova. One su po obliku bliske fantaziji i sadrže bitne odlike stila Rahmanjinova - romantičarsku poetiku i dramatiku iskazanu kroz blistav pijanistički virtuozitet. Nisu li to i bitne odlike njegovog solističkog klavirskog stila, pa i solističkog klavirskog stila cele epohe kome se klavirski duo u ovom svom periodu svog razvoja najviše približio?

*

Osim originalnih dela za dva klavira, u prošlom veku su bile omiljene obrade i prerade orkestarskih kompozicija. U tom pogledu je naročito značajan rad Franca Lista, koji je, izmedju ostalog, svih svojih 12 simfonijskih poema prilagodio za dva klavira. Preradujući ih za ovaj sastav, List je prvi ukazao na mogućnost uspostavljanja korelacije izmedju klavirskog duja i simfoniskog žanra. Bilo je skoro prirodno da baš List započne ovaj proces približavanja dva dotad sasvim udaljena muzička područja, budući da je u svojim delima često težio da klaviru podari orkestarski zvuk, a ponekad da u orkestru postigne klavirske efekte. Ispostavilo se da distinkcija izmedju "orkestra-klavira" i "klavira-orkestra"³⁴ može vrlo uspešno da se ilustruje i koristi baš na polju klavirskog duja. Jer je slojevitost koju ovaj sastav omogućava bliska orkestarskoj, a ipak je specifična zbog jedinstvene instrumentalne boje kojom se ta slojevitost iskazuje.

Listove simfonijске poeme u aranžmanu za dva klavira začele su jedan nov način muzičkog mišljenja pri komponovanju za klavirski duo, novu strukturu ovih dela: dve deonice predstavljaju u svakom trenutku dve klavirske strukture, koje, sa svoje

³³ A. Ruthardt: *Wegweiser durch die Klavierliteratur*, Leipzig, 1918, str. 315.

³⁴ Ovim terminima Anton Rubinštajn je vrlo slikovito iskazao suštinu Listove stvaralačke individualnosti.

strane, sadrže u sebi po nekoliko slojeva koji podležu preslikavanju. Tako preslikavanje poprima neke nove vidove.

Kao jedan od najboljih i najjasnijih primera jednog takvog postupka navešćemo Varijacije na Hajdnovu teme Johanesa Bramsa. Kada su Robert i Klara Šuman boravili u Hamburgu 1850. godine, mladi Johannes Bräms (Johannes Brahms, 1833-1897) im je poslao u hotel nekoliko svojih kompozicija; postoji priča - istinita ili ne - da Šuman tu pošiljku nije ni otvorio. Svoje prve objavljene opuse, dve klavirske sonate, komponovane 1852. i 1853. godine, Bräms je takođe poslao Šumanu, i tog puta je dobio lepu pohvalu: "Vaša druga sonata mnogo me je približila Vama; ja živim u Vašoj muzici tako da je mogu svirati s lista, stav za stavom"³⁵ U svom časopisu "Neue Zeitschrift fur Musik" Šuman je napisao onaj čuveni članak kojim je u stvari "lansirao" mlađog kompozitora, nepoznatog u tadašnjem muzičkom svetu.

Bräms nije ostao samo veliki poštovalec Roberta Šumana; poznanstvo sa ovom čuvenom umetničkom porodicom razvilo se u duboko priateljstvo, koje se nastavilo i posle tragičnog Šumanovog kraja, sve do smrti Klare Šuman, godinu dana pre Bramsove smrti. Stoga nije čudno da je svoj prvi opus za klavirski duo, Deset varijacija op. 23 za klavir četvororučno, komponovao na Šumanovu temu i što je muzicirao u klavirskom duu sa Klarom Šuman. Prvi put su zajedno svirali Šumanovo delo Andante sa varijacijama³⁶ u Hamburgu 1850. godine, a zatim su saradjivali dugi niz godina, izvodeći dela Brämsa i drugih autora.

Bräms se, uopšte, interesovao za klavirski duo ne samo više nego drugi kompozitori, nego i svestranije i na poseban način. Sa 16 valcera op. 39 načinio je ljupke romantičarske minijature, od kojih su neke, u različitim aranžmanima, izrasle u najpopularnije stranice romantičarske literature. Veoma je rado svoja dela za razne sastave preradjivao za klavirski duo³⁷. Oba njegova dela za dva klavira nastala su na taj način: Sonata op. 34b kao posebna verzija klavirskog kvinteta op. 34, f-moll³⁸, a Varijacije

³⁵ J.A.Thomas-San-Galli: *Johannes Brahms, München, 1919*, str.17.

³⁶ To delo je Klara Šuman najpre premijerno izvela sa Feliksom Mendelsonom, a zatim sa Antonom Rubinštajnom.

³⁷ Posle zbirke "Liebeslieder" op. 52 nastalo je 18 valcera op. 52a za klavir četvororučno i glas ad libitum, a posle "Neue Liebeslieder" op. 65, 15 valcera op. 65a, za četiri glasa i klavir četvororučno.

³⁸ Duga je geneza ovog dela. Najpre je sačinjeno kao gudački kvintet sa dva violončela (1862. godine), zatim je preradjeno u Sonatu za dva klavira (1862/63) i na kraju u klavirski kvintet (1864. godine).

na Hajdnovu temu op. 56b kao originalna autorska prerada istoimene orkestarske kompozicije.

Varijacije se i danas smatraju jednim od vrhunskih dela za ovaj sastav.. Iz klasične, uzdržane koralne teme Brams razvija varijacije najraznorodnijeg karaktera - od neprekidnog pokreta, preko skercoznih i lirskih situacija, trodelnih i šestodelnih ritmova, do grandiozne pasakalje, koja se završava himničnim klicanjem. U fakturi su sjajno stopljeni elementi orkestarskog i klavirskog sloga, iz kojih rezultira faktura tipična za razvijeni stepen klavirskog duja.

U odnosu na orkestarsko delo, varijacije ne predstavljaju jednostavan aranžman u vidu klavirskog izvoda. Njihova faktura izgradjena je po posebnom tretmanu pravila i principa preslikavanja. Upravo u toj posebnosti ogledaju se uticaji orkestarskog mišljenja u domenu klavirskog duja. Oni su prisutni pre svega u kontrapunktskom radu, koji je sasvim drugačiji od klasičnog polifonog postupka. Stav klavirskog duja nije u ovom slučaju jedinstveno četvoroglasje, već je i dalje podeljen na dve klavirske deonice. Svaka ima svoj jasan crtež, profil, muzički tok i jasan odnos prema drugoj deonici. Dvodelni oblik teme zadržale su sve varijacije; kod većine varijacija novi postupci u preslikavanju uvode se u drugom delu.

Pri sažimanju orkestarskog zvuka autor je težio da orkestarsku strukturu ne prenese jednostavno rasporedjujući duvačke instrumente na jedan, a gudačke na drugi klavir, ili nekako slično shematisovano, već da celokupnu zvučnost prilagodi zakonitostima i logici preslikavanja u dvoklavirskom stavu. To se vidi iz sledeće tabele, u kojoj je upisano od koje su orkestarske grupe sačinjene pojedine deonice:

	I deonica	II deonica
tema	duvači	duvači
1. varijacija	gudači	gudači
2. varijacija	duvači	gudači
3. varijacija	duvači, gudači	duvači, gudači
4. varijacija	duvači	gudači
5. varijacija	duvači	gudači
6. varijacija	duvači, gudači	duvači, gudači
7. varijacija	duvači, gudači	duvači, gudači
8. varijacija	duvači	gudači
finale	duvači, gudači	duvači, gudači

U temi je sprovedeno klasično preslikavanje. Prvi deo (10 taktova) izložen je simultano preslikan za oktavu niže. U drugom delu teme, u dva momenta, jedna deonica iznosi temu, a druga predstavlja njenu harmonsku podlogu. Osam varijacija i finale rasporedjeni su po principu mikro-kontrasta i makro-razvoja - medjusobno su u blagim ili oštrijim kontrastima, a u celini čine svojevrstan razvojni luk. U prvoj varijaciji (Andante con moto) oglašavaju se tri različite linije - pokret triola u prvoj deonici, legato oktave u sopranskoj liniji druge deonice i harmonska osnova u basu druge deonice. Već u drugoj rečenici basova linija druge deonice prelazi u sopransku liniju iste deonice i prima i melodijski karakter, a melodija sopранa prelazi u bas:

Var. 1
Andante con moto

U drugom delu varijacije te tri linije se kombinuju na razne načine: glasovi menjaju deonice i svoje mesto u njima, zadržavajući uvek jasan profil dvoklavirskog stava.

I druga varijacija (*Vivace*) sadrži sličnu strukturu: cela izrasta iz tri ritmičko-melodijska elementa. Osnovu prve deonice u prvom delu varijacije čine oštar ritmički motiv, dok druga deonica izrasta iz dve melodijske linije:



Drugi deo varijacije izgradjen je na gustom preplitanju tih motiva. Prvi motiv je na početku u sopranskoj liniji druge deonice, a zatim ponovo u prvoj, dok drugi motiv takodje na kratko prelazi u prvu deonicu i zatim se vraća u drugu.

Treća varijacija (Con moto) sazdana je na stalnom legato pokretu osmina i šesnaestina. Tematska misao je u prvoj deonici, kontrapunkt u drugoj. U drugoj rečenici i tema i kontrapunkt sadržani su u prvoj deonici, dok druga uvodi novi kontrapunkt :



Kroz kratka naizmenična preslikavanja i uspostavljanje dužeg paralelnog hoda dveju ravnopravnih deonica Brams u drugom delu ostvaruje sadržajan i živ dijalog, koji kasnije ceo dobija svoju naizmenično preslikanu varijantu, donekle variranu uvodjenjem šesnaestinskog pokreta.

U četvrtoj varijaciji (Andante) odnos izmedju prve i druge deonice je klasičan. Druga rečenica je naizmenično preslikana u odnosu na prvu. I u drugom delu je sadržan taj odnos: prvih 20 taktova je naizmenično preslikano - sa sitnim izmenama koje odaju Bramsov fini smisao za filigransko variranje.

Prvi odsek pete varijacije (Poco presto) izgradjen je kroz dve naizmenično preslikane rečenice. U osnovi su dva medjusobno slična motiva:

Var. 5. *Poco presto.*

Poco presto.



U drugom delu je prvi motiv prevashodno vezan za prvu a drugi za drugu deonicu, mada su poslednjih 10 taktova naizmenično preslikani u odnosu na deo izmedju 30. i 39. takta.

Dva jasna ritmička motiva iz teme šeste varijacije izlaže samo druga deonica. Zatim njenu sopransku liniju prihvata prva deonica i podržava sekstakordima, a zadržava basovu, udvojenu u oktavi. Ta dva motiva osnova su raspoređa materijala na prvu i drugu deonicu u njenom drugom delu:

Sedma varijacija je po sadržini neka vrsta barkarole, u 6/8 taktu, sa vrlo zanimljivim kontrapunktskim radom. Glavna tema izložena je u početku u gornjem glasu prve deonice. Nju prate tri glasa, od kojih dva imaju istu ritmičku figuru, a u basu druge deonice sreće se ritmički pokret iz glave teme :



U drugoj rečenici glavna melodiska misao prelazi u gornji glas druge deonice, a i svi ostali glasovi dobijaju novi raspored: ritmički pokret, sa izmenjenim intervalskim skokovima, a samim tim i sa izmenjenim melodijskim tokom, prelazi u sopran prve deonice, dok se ostali glasovi, kao harmonski sklopovi, rasporedjuju u donjem glasu prve deonice, a zatim i u donjem glasu druge deonice:



Kompletna prva rečenica je naizmениčno preslikana od 19. do 22. taktu, a sav materijal u toj rečenici osnova je cele varijacije u raznim kombinacijama. U jednom trenutku javlja se i poliritmija: mada je ceo ritmički tok 6/8 sproveden u metriči 3+3, druga deonica u 17. i 18. taktu i basova linija u 17. taktu prve deonice imaju raspored 2+2+2.

Najbogatiji je kontrapunktski rad u osmoj varijaciji (Poco presto). Temu izlaže samo druga deonica, a zatim je ona naizmenično preslikana u inverziji (u prvoj deonici), uz kontrapunktsku liniju koju sadrži druga deonica. Postupak se ponavlja³⁹, ali uz temu u osnovnom obliku javlja se novi kontrapunkt, a uz temu u inverziji - inverzija tog drugog kontrapunkta:



³⁹ Tema varijacija je izložena u dvodelnom obliku, u kome oba dela sadrže znakove repeticije. U varijacijama su te repeticije ispisane, budući da kompozitor unosi raznovrsne izmene u odnosu na prvo izlaganje.

U drugom delu varijacije polifoni rad je sproveden najpre u prvoj deonici, zatim je preslikan u drugu kao u ogledalu. Od 29.takta tema i njena inverzija sprovedene su simultano u gornjem glasu prve i u donjem glasu druge deonice.

Finale je radjen kao pasakalja na jednu temu srodnu temi varijacija:



Tema pasakalje izložena je u basu druge deonice i u toj lagi ostaje sve vreme, osim u nekoliko momenata: od 31. do 35. takta ona je latentna u istom glasu, od 36. do 38. takta i od 46. do 51. nju preuzima basova linija prve deonice, od 66. do 80. takta prelazi u sopransku liniju prve deonice i ponavlja se tri puta. Za sve ovo vreme raste gustina strukture, dinamika i zvuk, da bi na samom kraju kompozicije u grandioznom ff, sa masivnim akordima i uz šesnaestinske pasaže zazvučala još jednom koralna tema, njen prvi period i poslednja rečenica, koja u prvom izlaganju teme zvuči kao odjek, a na ovom mestu kao zvučna kruna i završnica.

Bramsove Varijacije prikazuju pregnantno drugu liniju razvoja klavirskog dua u 19. veku, u kojoj se muzičko mišljenje, faktura dvoklavirskog stava i volumen zvuka, približavaju orkestarskom. Na toj putanji zabeležen je mnogo manji broj dela; moglo bi se reći da se u tom domenu jedino Maks Reger nadovezao na Bramsovo stvaralaštvo i nadgradio ga.

Od rane mladosti uzgajan na Bahovoj polifoniji i u okvirima nemačke pozne romantičke, čvrsto vezane za tradiciju, Reger je za vreme svog relativno kratkog života dao čak 147 opusa. Cenjen kao vrsan muzički praktičar - orguljaš i dirigent - ostao je celog života privržen muzici duboke misli, tehnički komplikovanoj i doteranoj, harmonički u posttristanovskim okvirima, sa široko shvaćenim tonalitetom i njegovim zakonitostima. U njegovim delima faktura je gusta, najčešće u polifonim tokovima, a oblik izrastao iz baroknog modela - fuge, improvizacije, varijacije.

Sva ova Regerova nastojanja sjajno su iskazana u dvema opsežnim kompozicijama za dva klavira - Varijacijama i fugi na Betovenovu temu op. 86. i Introdukciji,

pasakalji i fugi op 96.⁴⁰ Oba su nastala na vrhuncu Regerovog stvaralastva, 1904. i 1906. godine i otkrivaju njegovo izvanredno majstorstvo u polifonom i varijacionom postupku.

Kao temu za prvo delo Reger je uzeo poslednju bagatelu iz Betovenovog opusa 119, kvartetske strukture, lirskog karaktera. Njena "dijaloška melodijска slika"⁴¹ pogodna je za transpoziciju na dva klavira i za raznolike transformacije kroz dvanaest varijacija. Uz to je Reger, sa izvanrednim osećanjem za zvuk, iskoristio sve lage oba klavira u vrlo diferenciranim bojama.

Dok se po svojoj fakturi Varijacije i fuga približavaju orkestarskoj⁴² Introdukcija, pasakalja i fuga su izrasle i iz određenih iskustava sa područja orguljske muzike. Već sam početak - patetičan akordski motiv u ff i ekspresivna fraza posle njega u pp - upućuje na odnos raznih registara na orguljama:

Cela introdukcija izgradjena je na dinamičkom i sadržajnom kontrastu izmedju ffff sledova akorada kompleksnih harmonskih struktura i duplih oktava najčešće u hromatskom sledu naviše i naniže i pp motiva sa hromatskim "uzdahom".

Na mirnoj pp plohi, kadencirajući na dominanti završava se introdukcija i nadovezuje se neposredno pasakalja. Formu pasakalje razvili su barokni orguljski majstori: na pedalu, u basovoj liniji, izlaže se tema od četiri ili osam taktova, a iznad nje, na

⁴⁰ Elman i Kempfer svrstavaju obe kompozicije u najznačajnije na polju klavirskog duaa, uz dela J.S.Baha i Mocarta.

⁴¹ W.Oelmann i W.Kaempfer : Romantik, Stuttgart, 1981, str. 436.

⁴² Reger je ovu kompoziciju kasnije orkestrirao.

manualima, slobodna improvizacija. Sa četiri ruke na dva klavira Reger ostvaruje upravo taj spoj rigoroznog sprovodenja teme i njene slobodne nadgradnje, vodeći tu nadgradnju do neslućenih mogućnosti - uz obilno korišćenje krajnje proširenog tonaliteta, bezbrojnih poliritmičkih i polimetričkih kombinacija, "krupne" tehničke (akorada i oktava).

Fuga takođe nastupa attacca. Po melodijsko-ritmičkoj strukturi tema je karakteristična za Regera:

Fuga Allegro moderato, ma con spirito (♩ = 78-88)

ppp sempre senza Pedale

sempre ppp

Fuga Allegro moderato, ma con spirito (♩ = 78-88)

ppp sempre senza Pedale

ppp

ppp sempre senza Pedale

a izvodjenjem stakato dobija se na početku izlaganja, u svim glasovima izuzetna jasnoća. U toku ponavljanja teme u osnovnom obliku i u inverziji raste dinamika, usložava se faktura, tako da fuga završava grandioznim fff zvukom, sa gustim akordskim sklopovima obeju deonica.⁴³

⁴³ Zanimljivo je uporediti ovu temu sa temom fuge iz prvog Regerovog dela za dva klavira: oseća se težnja ka pokretu kroz šesnaestine susednih nota i nekoliko karakterističnih intervalskih skokova.

Tako je Reger u prvim godinama našeg veka na simboličan način zaključio poznoromantičarsku ekspresivnost svojim opusom u kome dela za dva klavira zauzimaju istaknuto mesto.⁴⁴ U stvari, on se tako u istoriji muzike javlja kao prvi autor u čijem se središtu opusa nalaze dela za dva klavira, te impresivno nagoveštava buduće perspektive, značenje i značaj ovog žanra u muzici našeg vremena. Okolnost da se Regerova dela danas nalaze malo van matice interesovanja izvodjača, pa i slušalaca, treba verovatno pripisati njihovoј tehničkoј težini i izuzetno širokom dahu same muzičke misli. Možda upravo zbog toga, ta dela označavaju u istoriji razvoja klavirskog dua pre sintezu najpozitivnijih težnji romantičke nego li što otvaraju nove puteve razvoja.

⁴⁴ Veoma je obimno i značajno i Regerovo stvaralaštvo za klavir četvororučno, sa šest opusa.

SINTEZA ISKUSTAVA: VRHUNCI

Na prelazu iz prošlog u naš vek dolazi do epohalnih otkrića kojima se okončava vekovna vladavina klasične i počinje era moderne nauke. U fizici Rentgen otkriva 1895. do tada nepoznatu vrstu elektromagnetskog zračenja koje po njemu dobija ime; sledeće godine Bekerel otkriva fenomen radioaktivnosti, a 1898. bračni par Kiri izoluje radioaktivne elemente radijum i polonijum; 1905. Ajnštajn saopštava osnove svoje specijalne teorije relativiteta, a još 1900. Plank zasniva teoriju kvanta.

Zanimljiva je okolnost, iako možda samo slučajna, da se u isto vreme javljaju i pionirska dela moderne muzike. Godine 1894. u Nacionalnom društvu u Parizu sa velikim uspehom izveden je Debisijev simfoniski predstavnik "Popodne jednog fauna", kojim je impresionizam osvojio muziku. U istom gradu 1913. premijera "Posvećenja proleća" Igora Stravinskog propraćena je ogromnim skandalom: publika nije bila naviknuta na brutalnost i elementarnu snagu muzike koja slavi obnovu "zemljine snage i plodnosti, veliča život u njegovoj besmrtnosti". Dezintegracija koncepcije materije klasične fizike i tonaliteta klasične muzike teku skoro uporedno. Raderford je 1911. postavio dinamički model atoma; iste godine štampana je "Nauka o harmoniji", rezultat praktičnih, teoretskih, estetskih i stvaralačkih rasprava koje je Arnold Šenberg vodio sa svojim najboljim učenicima. On je te godine komponovao Tri klavirska komada op. 11, kojima je zašao u sferu atonalne muzike. Da li su sve te podudarnosti slučajne ili se mogu shvatiti kao manifestacije jednog istog procesa u raznim domenima ljudskog stvaranja; u svojim razmislijanjima o svetskoj istoriji Hegel se odlučno opredeljuje za ovo drugo rešenje, smatrajući da "svaki stepen razvoja, kao različit od drugih, ima svoj osoben princip.⁴⁵

"Jedva da je neka epoha otvorila tolike probleme forme i umetničkih sredstava kao dvadeseti vek - konstatuje poznati nemački muzikolog Štukensmit. - Jedva da se i danas može sagledati onaj svet nepoznatih zvukova otvoren prevladjivanjem tonaliteta i oslobadjanjem disonance... Uz to dolazi još jedan svet čujnih fenomena, u kome se bore za ravnopravnost šum i elektronski oblikovan zvuk... Nepomirljivo stoje jedan kraj drugog intelektualizacija i novi senzualizam, preciznost i neoštrina, beg od

⁴⁵ G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Leipzig, 1924, str. 107.

prošlosti i oživljavanje zaboravljenih tradicija. Zapad tek počinje da se upoznaje sa muzičkom kulturom Azije, Afrike i stare Amerike. U tom stanju krajnjeg pluralizma naoko nepomirljivih suprotnosti, postaje traženje zajedništva životno pitanje muzike uopšte..."⁴⁶

Sva ta traganja, krajnosti, bizarnosti, novi kvaliteti mogu se shvatiti kao reakcija na muziku prethodnog stoljeća. Fluidni zvuk impresionizma, do asketizma ogoljena faktura ekspresionističkih dela, poentiličko kazivanje, arhaični, grubi, reski folklorni obrasci, odmereni stil neoklasicizma i neobaroka - sve to predstavlja u određenom vidu kontrast i reakciju na romantičarsku i neoromantičarsku zasićenost i gusto tkivo. Uz ovakva stilska i estetička opredeljenja sasvim je prirodna snažna orientacija na kamerno stvaralaštvo, koje će u našem veku postati najčešći vid muzičkog izražavanja.

U tom bogatom kamernom opusu moguće je uočiti dve tendencije. Jedna se ispoljava u obraćanju kompozitora klasičnim kamernim formama i izvodjačkim sastavima, kojima će, ispunivši ih novim sadržajem i novim izražajnim sredstvima, nastaviti u onom pravcu nadgradjivanja i razgradjivanja kojim je krenula romantika. Medju tim delima iz prve polovine našeg veka mnoga su postala klasične vrednosti na polju klavirskog trija (Ravel, Šostaković), gudačkog kvarteta (Debisi, Bartok, Hindemit), duvačkog kvinteta (Šenberg, Hindemit), gudačkog orkestra (Hindemit, Britn).

Druga tendencija ogleda se u traganju za novim kombinacijama instrumenata radi otkrivanja novih zvučnih valera (Stravinski) ili u obraćanju sastavima zapostavljenim u dotadašnjoj evropskoj muzici. Došao je, tako, trenutak da i klavirski duo dobije novu, istaknutiju ulogu na evropskoj muzičkoj sceni. On postaje zanimljiv i izazovan sastav za mnoge kompozitore, i sa margina opusa, na kojima se vekovima nalazio, ulazi u samu maticu stvaralaštva pojedinih kompozitora našeg veka: dela za klavirski duo neretko označavaju najmarkantnije primere pojedinih njihovih stilskih faza ili pak obeležavaju njihove najviše kreativne domete.

*

Novi dah u umetnosti osetio se, kao što smo već napomenuli, najpre u Parizu, koji je na prelazu iz prošlog u naš vek uveliko bio postao svetsko stecište umetnika različitih profila i stremljenja. "Francuska je tada bila zemљa čija je kulturna tradicija najmanje pretrpela duboke poremećaje, tako da je daroviti kompozitor ipak mogao biti

⁴⁶ H.H. Stuckenschmidt: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, München, 1969, str. 247-248.

tradicionalista, a u isti mah stvaralački originalan - navodi Melers. - Nemačka je doživela sa Wagnerom ogromnu revoluciju, ali je već imala protivtežu u delu bečkih klasika, koje je postalo premoćna akademска konvencija u Evropi. Engleska je, kao druga krajnost, još u sedamnaestom veku bila zaboravila svoje muzičko nasleđe, pa se na vrhuncu svog ekonomskog prosperiteta, zadovoljavala time da bude parazit u muzici.⁴⁷

Tih godina, na granici izmedju dva veka, u Francuskoj je živilo i stvaralo mnoštvo znamenitih autora: Kamij Sen-Sans, eklektičar, klasičar po shvatanju forme; Emanuel Šabrije, svojom umerenošću prijatan i poštovaocima klasične tradicije i impresionistima; Sezar Frank, najistaknutiji predstavnik francuske varijante neoromantizma; Gabrijel Fore, uticajan na mnoge koji nisu razumeli i osetili izvorni impresionizam Kloda Debisia. U opusima svih pomenutih kompozitora nalazimo i dela za klavirski duo, i to sa izrazito ličnim odlikama.

Nije nerazložno tražiti vezu izmedju odlika francuskog duha, otvorenog prema NOVOM u umetnosti, i obimnog opusa francuskih autora za klavirski duo. Jer, bez obzira na svoju, u tom trenutku već dvestagodišnju prošlost, klavirski duo, kao izražajno područje nije još bio ni afirmisan ni istražen. Iskustva kao da su ukazivala na to da on nije pogodan za saopštavanje dubokih misli i ideja: u celoj toj prošlosti se nije iskrstalisala nijedna kompozicija poput Betovenove "Apasionate" ili Krojcerove Sonate, Bähove Hromatske fantazije i fuge. Naprotiv, klavirski duo se afirmisao prvenstveno kao primer umeca, nego kao izraz kreativnosti. Sa svojom naklonošću ka usnoj stilizaciji, formalnoj spekulativnosti i zvučnom tragalaštvu, francuski muzičari su na ovom polju pronašli pogodan teren za svoje puno iskazivanje. Većina tih dela francuskih autora sa početka dvadesetog veka odlikuje se lakoćom, zvučnom prozračnošću, lirskom melanholijom, skercoznošću, blagom koketerijom, nepretencioznim virtuozitetom i spretnim kompozitorskim postupkom. Tako, na primer, "Tri romantična valcera" Emanuela Šabrijea nose tipično francuska običaje liričnosti, elegancije, poetskog klavirskog rafinmana. Ponešto od te atmosfere može se uočiti i u Debisijevoj kompoziciji "U belom i crnom", mada je ona inače drugačija po mnogo čemu - kao što se, uostalom, ceo Debisijev opus razlikuje od opusa njegovih savremenika.

Uopšte, smatra se da je neposredna tradicija i atmosfera malo uticala na Kloda Debisia (Claude Debussy, 1862-1918). Pol Dika, njegov savremenik, smatra čak da su na njega više uticali književnici nego muzičari; sam Debisi je smatrao da je glavni cilj muzičara da se kloni spoljnog uticaja i da kao jedino pravilo poštuje svoje osećanje.

⁴⁷ W. Melers: *Romanticism and the 20th Century*, London, 1957, str. 152.

"U celoj Debisijevoj muzici bude se asocijacije, otvaraju se dubinski slojevi svesnosti koji su umetnicima romantizma morali ostati nedostupni i nepoznati. U dinamički ograničenom prostoru između mecoforta i četverostrukog pijanisima izgradjena je skala sićušnih diferencija koje predstavljaju neku vrstu muzičkog mikrokosmosa; u suprotnosti sa težnjom ka ekspanziji kod nemačkih sledbenika Vagnera, ovde je ostvarena ideja intenziteta i introvertnosti, koja označava radjanje jedne nove epohe muzičke estetike i kompozicione tehnike.⁴⁸ Prirodno i ta "nova" muzika imala je neku svoju polaznu osnovu - posle oduševljenja Vagnerom, impresionističkim slikarstvom i simbolističkom poezijom, a naročito samom prirodnom, ona je posegla za egzotičnom, ruskom i španskom muzikom i francuskom tradicijom 17. i 18. veka.

Konačnu pobjedu impresionizma donosi prelid "Popodne jednog fauna". Dela nastala pre njega većina Debisijevih biografa ne smatra tipično impresionističkim, mada su i u njima nagovešteni elementi novog stila. Na primer, Mala svita, prvo Debisijevo delo za klavirski duo - i to za klavir četvororučno⁴⁹ - u svakom od svoja četiri komada sadrži takve nagoveštaje. Prvi komad, "U čamcu", predstavlja isečak iz prirode: u 6/8 taktu i kroz prozračno tkivo dočarano je blago gibanje vode. Zatim slede ritmički oštiri marš i graciozni menuet, kao preslikani novim bojama iz partiture nekog starog francuskog majstora. Završni komad, "Balet" - raskošna zvučna slika, ritmična, razigrana - polazi od igračkog motiva u 2/4 taktu i transformiše se u 3/4 ritam velikog valcera. Mnoštvo malih molskih septakorada, sekundakorada, prolaznih i zadržanih tonova nagoveštava novo harmonsko mišljenje, koje ovde još uvek nosi obeležja klasične funkcionalnosti.

Kroz svoj bogat klavirski opus Debisi ispoljava i svoj specifičan odnos prema instrumentu kao izvoru zvučne boje. Debisijev tretman klavira uklapa se u njegov celovit doživljaj muzike: "Morate pre svega zaboraviti da klavir ima cekiće" - poručivao je mladim pijanistima koji su interpretirali njegova dela.⁵⁰ To je zaista neophodno da bi se postigla fluidnost i jasnoća impresionističkog zvuka.

Sa iskustvom posle niza klavirskih ciklusa - "Bergamska svita", dve arabeske, svita "Za klavir", po dve sveske "Slika" i "Prelida", "Estampe", "Dečji kutak", etide - i posle nekoliko dela manjeg obima za klavirski duo - "Marš ekosez" i "Lindaraja" - Debisi se u svom zrelog periodu ponovo obraća klavirskom duu i daje dva značajna

⁴⁸ H.H. Stuckenschmidt, *op. cit.*, str. 26.

⁴⁹ Ovo delo je kasnije orkestrirano, pa se u verziji za gudački orkestar češće izvodi.

⁵⁰ Heinrich Strobel: *Claude Debussy*, Zurich, 1961, str. 217.

ciklusa - "Šest antičkih epigrama" za klavir četvororučno i "U belom i crnom" za dva klavira.

Pod zajedničkim nazivom "U belom i crnom" Debisi komponuje tri komada koje ne povezuje ništa drugo sem jedinstvene atmosfere. Kako sam on kaže, "boje i osećanja koja naprosto izviru iz klavira, podsećaju na sive tonove kod Velaskeza"⁵¹ Nastali u ratnoj 1915. godini, oni odišu izvesnim turobnim štimungom, koji inače nije svojstven Debisijevom opusu posmatranom u celini. Ta tri komada, kapriča, kako ih je sam Debisi prvobitno nazvao, mnogim svojim odlikama otvaraju nove horizonte klavirskog duja.

Svaki komad ima posebni moto i odredjenu posvetu, a stihovi u zagлавlju upućuju na tu opštu atmosferu svakog od njih. Oni nose osnovne obrise trodelnosti - mada preradjene na potpuno ličan način, bez ikakvog oslanjanja na ranije seme, klasična pravila i školske forme. Svaki se razvija sledeći sopstvenu strogu disciplinu strukture. Ona ne postoji za sebe ili po sebi, već je neraskidivo vezana za muzički proces unutar samog komada. Zbog toga je forma svakog komada logična i samosvojna. Sam Debisi kaze da je u drugom komadu "najbolje pronašao formu".⁵² Upravo ova formulacija narrečitije govori o njegovom poimanju oblika.

Zanimljivo je da Debisi transformiše i dogradjuje motive i teme tokom celog komada. Tako je prvi sastavljen od tri motivska jezgra: pokreta triola, oštре ritmičke figure i široke akordske teme, koji se kroz ceo komad provlače, menjaju i dobijaju različito značenje.

U drugom komadu, posle uvoda, izlažu se glavne tematske misli, a motiv iz uvoda protkan je kroz cee komad kao neka vrsta lajtmotiva.

Treći komad sazdan je na dvema tematskim mislima: jedna je dvodelnog oblika i pojavljuje se u prvom i trećem delu, dok je srednji deo sazdan na širokoj temi ruskog prizvuka. U vertikalnom sazvuku često se uočava polifunkcionalnost i politonalnost. U tim veoma kompleksnim harmonskim strukturama, koje su se otrgle klasičnom harmonskom tumačenju i koje najčešće treba shvatiti isključivo kao zvučnu boju, upliču se ostinata, nizovi prolaznih i alterovanih tonova itd.

Struktura dvoklavirskog stava postignuta je kroz sukob ili sintezu tematskog i pratećeg materijala, i to u svakom trenutku na drugi način. Svaka deonica nosi karakteristike Debisijeve solističke klavirske muzike, sa još više "pročišćavanja" i "prozračavanja",

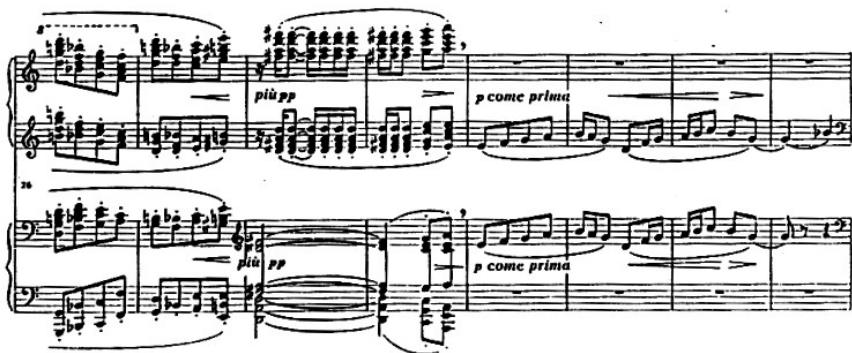
⁵¹ Klaus Billing: 20 Jahrhundert, Stuttgart, 1981, str. 693

⁵² Klaus Billing: op. cit., str. 694.

koje omogućava da se i pri zajedničkom zvuku dva klavira postigne fluidnost. Veoma je dobro osmišljen - mada na najrazličitije načine - odnos izmedju tematskog i pratećeg materijala, i ta podela nije uvek zavisna od dveju deonica. Simultano preslikavanje, osim uobičajenih vidova, uočava se izmedju gornjih glasova dveju deonica:



i izmedju različitih pojedinih glasova dveju deonica:



Sukcesivno preslikavanje je sasvim indirektno: ono nastupa odložno, posle umetnutih delova izmedju osnovnog i preslikanog teksta i uz bitne harmonske izmene. Preslikavanje je, dakle, skoro uvek sprovedeno uz još neku promenu, još neki postupak. Tako je, na primer, na početku prvog komada pokret triola, u gornjem glasu prve deonica preslikan u gornjem glasu druge deonicе uz obrnuto kretanje (kao u ogledalu):



U preslikavanje su često utkani variranja, kontrapunktske izmene, ostinatni pokreti. Zanimljiv je u tom pogledu sledeći primer: melodijska linija basove deonice preslikana je varirano, a ostinatni pokret u sopranskim deonicama dobija u drugoj deonici svoju varijantu "u ogledalu" u odnosu na sopransku liniju prve deonice:

Takvom strukturom Debisi daje lični pečat klavirskom duu i izvlači ga iz njegovih okvira opštih uzora, dovodeći ga na nivo ličnih odlika. Ta karakteristika daće snažni polet klavirskom duu i imaće presudan uticaj na njegovo pomicanje sa margina stvaralaštva pojedinih autora u sam centar kompozitorskih opusa.

Pored Debisia, u ovom procesu oslobođanja i sazrevanja klavirskog duu kao samosvojnog oblika muzičkog izražavanja, značajan doprinos dali su skoro svi kompozitori koje danas ubrajamo u klasične našeg veka. Najcečkovitiji je u tom pogledu učinak

francuskih autora. Treba li to opredeljenje dovoditi u vezu sa nekim opštim karakteristikama francuskog duha?

*

Na svim muzičkim područjima koje je dotakao, impresionizam je otvorio nove puteve i izražajne sfere. Tako je i klavirski duo otkrio kao sastav pogodan da prihvati savremeni jezik i izraz. Kako je nemački ekspresionizam bio zapostavio ovo područje, Debisijeve kompozicije došle su kao prvi vesnici novih izražajnih mogućnosti.

Nova generacija francuskih kompozitora prilazi veoma otvoreno i istraživački klavirskom duu, i ostvaruje obimnu i kvalitetnu produkciju. Dela nastala u prvoj polovini našeg veka prekidaju tradiciju klavirskog duva kao drugorazrednog žanra i nalaze se na istaknutim pozicijama prilikom razmatranja muzike našeg veka. Tako, na primer, u svojoj analizi muzike dvadesetog veka, poznati muzikolog Vilfrid Melers navodi Ravlovu svitu za klavir četvororučno "Moja majka guska" kao primer "izvanredne harmonske i melodijske preciznosti"⁵³. "Tri komada u obliku kruške" Erika Satija, takodje pisana za klavir četvororučno, na svojevrstan način oštrog muzičkog sarkazma, duhovit su odgovor Debisiju na njegovu primedbu da dela Satija nemaju formu. Oni su izraz antiimpresionističkog stava koji se javio čak i kod onih autora koji su svoje stvaralaštvo započeli u impresionističkim strujama.

Dok je celokupna francuska muzika na početku našeg veka obeležena impresionizmom u najrazličitijim varijantama, dvadesetih godina, posle Debisijeve smrti, on ostaje da živi samo u pojedinim elementima, više kao odlika suštine francuskog duha nego kao jasan muzički jezik i pravac. Skoro bismo mogli reći da ni sami kompozitori nisu bili toga svesni: ti elementi se, naime, osećaju i u delima autora koji su inače jasno izražavali svoj antiimpresionistički stav. Kao što su krajem prošlog veka književnici i slikari proglašivali nova umetnička stremljenja, tako ovog puta idejni vodja avangarde postaje jedan književnik - Žan Kokto. "Dosta nam je oblaka, valova, akvarija, vodenjaka i noćnih miomirisa - piše on. - Nama je potrebna muzika na zemlji, muzika za svaki dan... Dosta nam je ležanja u mrežama izmedju stabala, dosta nam je venaca i gondola. Ja želim muziku u kojoj će stanovati kao u kući... Mjuzikl-hol, cirkus, američki crnački orkestar - sve to može oploditi umetnika kao što ga život oplodjuje."⁵⁴ Skoro da bismo

⁵³ W. Mellers: *op. cit.*, London, 1957, str. 149.

⁵⁴ J. Andrcis: *Historija muzike*, Zagreb, 1966, str. 691.

ove redove mogli shvatiti kao manifest novog talasa u francuskoj umetnosti. Činjenica je da su kompozicije potpuno novih karakteristika bile sve prisutnije u koncertnom životu.

Povodom jednog koncerta takvih novih dela, francuski kritičar Anri Kole prikazao je u članku "Petorica Rusa i šestorica Francuza" šest mlađih kompozitora - Artura Honegera, Darijusa Mijoja, Žorža Orika, Fransa Pulanka, Luja Direja i Žermen Tajfer - koji se od tada pominju u muzici kao grupa "šestorice". Niz godina kasnije, u svojoj autobiografiji, Mijo piše: "Kole je potpuno proizvoljno odabrao šest imena, i to jedino stoga što smo se poznavali, bili dobri drugovi i što su se naša dela pojavljivala na istim programima. Ali on se nije nimalo brinuo za razliku u našim temperamentima i našoj naravi. No, uzaludno je bilo opirati se; Koleov članak je tako odjeknuo u svetu da je grupa šestorice bila osnovana, a ja sam, hteo ne hteo, postao njen član."⁵⁵

Ne samo da su kompozitori te grupe bili po umetničkim prirodama medju-sobno različiti, već su se i u stvaralaštvu svakog od njih moglo uočiti različite tendencije i karakteristike. Ipak, postojalo je i neko jedinstvo koje se ogledalo pre svega u jako istaknutom francuskom duhu, naglašenom lirsко-optimističkom izrazu i neoklasičnim stilskim odlikama. Medju tim zajedničkim odlikama ističe se i interesovanje za klavirski duo: od šestorice autora samo se u opusu Luja Direja ne nalaze dela za dva klavira, dok su ona, pak, za stvaralaštvo Pulanka i Mijoja čak i veoma karakteristična.

Neobična ravnoteža u kompozicijama za klavirski duo ogleda se u opusu Fransa Pulanka: jedna sonata za klavir četvororučno, jedna za dva klavira i jedan koncert za dva klavira i orkestar. Sva tri dela su po svojoj eklektičnosti, po optimizmu, tipično francuskom šarmu i duhu, po finom senzibilitetu, nonšalantnosti i svojoj poetičnosti tipična za svog autora. Analiza strukture tih dela otkriva tri različita tipa klavirskog stava.

Kamerni tip, sa blagim isticanjem prve deonice kao tematski i melodijski vodeće, svežim i neobičnim tehničkim rešenjima odnosa izmedju pijanista, veštim korišćenjem cele klavijature i postizanjem široke dinamičke skale - ogleda se u Sonati za klavir četvororučno, za koju sam kompozitor navodi da može da se svira i na dva klavира.

Koncert je pisan virtuzozno, sa dva vrlo pokretna ritmična stava i jednim laganim, koji predstavlja neku vrstu "lirske oaze". Elementi od lirsко-romantične melodije do ritma i intonacije muzik-hola ukusno su ukomponovani u celovit izraz. Neki od tih tehničkih elemenata nalaze se i u Sonati za dva klavira, mada je njena sadržina bitno drugacija.

⁵⁵ J. Andreis : *Ibid*, str. 692.

Sonata za dva klavira je šire koncipirana - sa na momente mirnim, a na momente užburkanim prologom, naglašeno ritmičnim sonatnim stavom Allegro molto, lirskim trećim stavom i ponovo zahuktalim, ritmičnim, ekstatičnim epilogom, u kome se, kao svojevrsno "lirsko odmorište" javlja reminiscencija na prvi stav. Komponovana 1953. godine, ona na poseban, rekli bismo pulankovski način, spaja klasičnu harmonsku funkcionalnost sa politolalnim kompleksima i harmonijom boje. Već u prvom stavu istaknut je taj dualizam u oblikovanju harmonske celine: posle uvoda, u kome je korišćeno preslikavanje izmedju pojedinih glasova u različitim deonicama, politolalni tokovi sprečavaju identifikaciju tonaliteta, a već pri nastupu teme jasno se i nedvosmisleno uspostavlja tonalitet a-moll.

U drugom stavu se klasični i neuobičajeni zahvati kombinuju pri gradjenju oblika. Posle ekspozicije, u kojoj je odnos izmedju prve i druge teme ubičajan (prva je u a-mollu, druga u C-duru), umesto razvojnog dela pojavljuje se čitava nova epizoda, u kojoj je, doduše modifikovan, iskorišćen materijal naznačen u početku epiloga, a repriza je izgradjena samo na prvoj temi. U strukturi cele sonate ogledaju se primeri naizmeničnog preslikavanja. Simultano preslikavanje korišćeno je doslovno, ili sa izvesnim modifikacijama jednog od glasova.

Slični klasični principi u pogledu gradjenja harmonskog plana, oblika i strukture stava klavirskog dua ogledaju se i u delima Darijusa Mijo (Darius Milhaud 1894 - 1974).

Mijo je bio otvoren prema raznolikim uticajima: to je kompozitor lirskog temperamenta, naklonjen melodiji i raspevanim linijama, ljubitelj prirode i folklora, zainteresovan za elemente hebrejskog bogosluženja, obdaren lakoćom stvaranja. Broj njegovih dela prelazi 400 i obuhvata sva muzička područja, pa je prilično teško snaći se u toj šarolikosti oblika i vrednosti. Čini se da nijedno područje nije tipično za Mijo - kao što nijedno strogo stilsko odredjenje ne odgovara njegovom opusu. No, Mijo se nije bavio isključivo muzikom. Godine 1916. postao je sekretar francuske ambasade u Brazilu, i tu je proveo četiri godine sa Polom Klodelom, koji je mnogo uticao na formiranje njegovih estetičkih stavova; iz tog perioda potiče i oduševljenje južnoameričkim folklorom. Duboke utiske koje je na njega ostavila atmosfera karnevala, sunca, ritma i tempa, Mijo je iskazao i u svom najpoznatijem delu za dva klavira - u svitu "Scaramouche".⁵⁶

⁵⁶ Mijo je jedan od retkih kompozitora zainteresovanih za zvuk više klavira. Niz dela komponovao je za dva klavira, a svitu "Pariz" je u originalu napisao za četiri klavira.

Nju sačinjavaju tri po atmosferi raznolika stava - humoristički "Vif", lirsko-melanholični "Modere" i rasplamsana samba "Brazileira" - a celo delo predstavlja školski jasan primer preslikavanja deonica koje se dogodja takoreći iz takta u takt. U prvom komadu, u prva tri takta pojavljuje se naizmenično i simultano preslikan materijal:



a zatim su sva tri takta naizmenično preslikana, uz harmonske promene - najpre jedne, a zatim obeju deonica:



Šematski bi ovaj odlomak mogao biti ovako predstavljen:

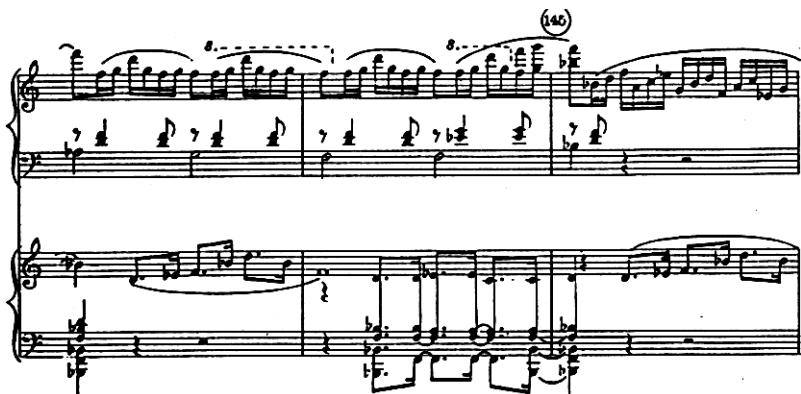
a	b	c	b1	a	c1
b	a	c	a	b2	c1

Gracijozna tema izložena u prvoj deonici u 9, 10. i 11. taktu uz pratnju druge deonice, naizmenično je preslikana u 24, 25. i 26. taktu u dominantnom tonalitetu.

Mijo razvija veoma zanimljive kombinacije u preslikavanju. Na primer, materijal iz taktova od 32. do 39. preslikava tako što gornji glas prve deonice preuzima materijal gornjeg glasa druge deonice, donji glas prve deonice preuzima gornji glas prve deonice i tome dodaje kompletну novu drugu deonicu:



Takav tip preslikavanja karakterističan je i za drugi stav: tema sa finim harmonskim komentarom, razložena na prvu i drugu deonicu, sažima se u drugu deonicu u reprizi, dok prva deonica donosi drugu temu, koja je u svom prvom nastupu takodje razložena na dve deonice:



Uz preslikavanje materijala javlja se i njegovo superponiranje.

I treći komad donosi nove tipove u preslikavanju. Materijal od 198. do 205. takta naizmenično je preslikan uz suprotno kretanje jedne deonice: dok se razloženi akordi u prvoj deonici kreću naniže, šesnaestinski pasaž naviše, a razložene terce naniže,

dotle su od 206. do 213. takta razloženi akordi u drugoj deonici u pokretu naviše, a pasaž u pokretu naniže.

Delima "Šestorice" zaokružuje se stvaralstvo francuskih kompozitora prve polovine 20. veka za klavirski duo.⁵⁷ Neoklasicizam, koji su svojim kompozicijama za dva klavira proklamovali Pulank i Mijo, u celini, u elementima i na specifičan način obeležio je većinu dela za ovaj sastav nastalih u prvoj polovini našeg veka u drugim zemljama. Interesovanje za klavirski duo traje i posle pedesetih godina; nova generacija francuskih autora koja tada stupa na evropsku muzičku scenu, otvara upravo delima za dva klavira nove mogućnosti savremenog muzičkog izraza. No pre nego što pristupimo tom periodu, zadržaćemo se još na nekim vrhunskim ostvarenjima autora iz prve polovine našeg veka.

*

Ako bismo, dakle, pokušali da u opusu za klavirski duo nastalom u toj epohi najrazličitijih umetničkih pravaca, struja, tendencija, stilskih kretanja i izražajnih sredstava damo primat nekom od njih, onda bi to bez sumnje bio neoklasicizam. Kao opšti muzički pravac, neoklasicizam se javio dvadesetih i tridesetih godina našeg veka. Obraćanje formama i muzičkom jeziku ranijih epoha pružalo je jednu od mogućnosti prevazilaženja romantičarskih zasićenosti i preteranosti i impresionističke magline, neku vrstu reakcije i racionalizacije. No dok su mnogi kompozitori dvadesetog veka prošli kroz svoju ličnu neoklasičnu fazu, ona obeležava skoro celokupni opus Paula Hindemita (Paul Hindemith, 1895-1963). Ako se izuzmu rani radovi, u kojima se ogleda uticaj nemačkih neoromantičara i ekspressionističko potenciranje ritma i bizarnosti (svi opusi do broja deset), većina njegovih dela karakteriše ga i afirmaše kao lidera neoklasicizma.

Ovladavanje polifonim i baroknim oblicima bio je prirodan put razvoja njegove kompozicione tehnike. Pokušavajući da u nekoliko rečenica izrazi suštinu umetničkog lika Hindemita, njegov biograf Hajnrich Štobel kaže: "Paul Hindemit preuzima upravo one velike tradicije nemačke muzike koje je devetnaesti vek, uprkos svom spoljnom blistavom poletu, bio u opasnosti da izgubi - tradiciju plastične umetnosti

⁵⁷ Mislimo tu na kompozicije i za dva klavira i za jedan klavir četvororučno. Pored Mijo i Pulanka svoje "priloge" su dali i ostali članovi - pre svih Erik Sati sa svojim delima za klavir četvororučno.

Johana Sebastijana Baha, čije delo izaziva presudan stilski doživljaj u Hindemitovom razvoju.⁵⁸

Svoju harmonsku i polifonu koncepciju Hindemit je jasno izložio i razradio u svom poznatom delu "Unterweisung im Tonsatz". Njegov originalni tonski sistem, koji proistiće iz fizičkih svojstava zvuka i alikvotnog niza, "ima cilj da posluži kao sredstvo za ocenjivanje svih kombinacija koje se mogu pojaviti u muzici - modalnih, dijatonskih, hromatskih... Pokušao je da za dvadeseti vek stvori teorijsku bazu komponovanja sličnu onoj koju je Ramo dao u osamnaestom veku. To je kompletan teorija tonaliteta, a ne - kao Šenbergova dodekafonska tehnika - metod komponovanja.⁵⁹ Osnovu njegovog harmonskog mišljenja čini hromatska skala od 12 tonova, koja teži da sačuva svojstva dijatonskog niza i težnju svih stupnjeva za razrešenjem u toniku. Tako se po Hindemitu, svaka, i najsloženija harmonska struktura i svaki vertikalni sklop, može analizirati u okvirima tonaliteta. Samim tim Hindemit odbacuje atonalnost i dodekafoniju, mada harmonske funkcije tonalnosti dobijaju ovde znatno šire tumačenje.

Uopšte, Hindemitova ličnost kao da je sazdana prema modelu baroknih muzičara: imao je originalno shvatanje društvene uloge muzike i izrazito radni odnos prema svojoj profesiji. Stvarao je mnogo, brzo i lako, često namenski, pa njegov ogromni opus za mnoge predstavlja prvenstveno značajan doprinos izvodjačkoj umetnosti. Svojim sonatama za skoro sve orkestarske instrumente dosledno je popunjavao praznine u solističkoj literaturi, a raznim delima pod nazivom "Kammermusik" podsticao je kamerni izraz, za koji se uglavnom bio opredelio.

Tu se svrstavaju i njegova dela za klavirski duo - Sonata za klavir četvororučno (1938) i Sonata za dva klavira (1942). Po ozbiljnosti muzičkih ideja i besprekornoj realizaciji u stilskim i tehničko-izražajnim domenima neoklasike, obe idu ne samo u najbolja Hindemitova ostvarenja nego i u sam vrhunac literature za klavirski duo.

U svojoj Sonati za dva klavira Hindemit koristi sva barokna i klasična iskustva u gradjenju strukture dela za dva klavira, oslanjajući se pre svega na Johana Sebastijana Baha. Baš kao i Bah, Hindemit posmatra dva klavira i kao dve zvučne celine i kao široko zvučno polje sa nekoliko različitih linija, glasova. Svi stavovi su radjeni u C tonalitetu, sem kanona, koji je u tonalitetu E. Tonalni centri su nedvosmisleni, kao što je to slučaj sa Hindemitovom harmonijom u skoro svim delima.

⁵⁸ Heinrich Strobel, *Paul Hindemith, Mainz, 1948*, str. 14

⁵⁹ W. Mellers: *op. cit.*, str. 196.

Prvi stav (Glockenspiel) ima preludirajuće elemente. On počinje masivnim ff akordima kojima se potvrđuje tonalitet C, tematskim jezgrom iz koga će se razviti prva tema drugog, sonatnog stava:



Furiozni troglasni fugato u tridesetdvojakama, kroz četiri takta, sruči se kao zvučna lavina, da bi "odzvučao" kroz sledeća četiri takta na tonu fis. Time je postignuta i jaka harmonska tenzija - odnos prekomerne kvarte u odnosu na tonalnu osnovu.

Zatim počinje razvoj programske ideje naznačene u nazivu stava, pravo zvučno istraživanje igre zvona, odnosa različitih zvučnih trajanja, ostinata, odjeka, superponiranje i razlaganje zvuka. Ceo taj odsek izgradjen je od dva elementa. Prvi je ostinatna figura, koja se kao melodijska celina ne poklapa s taktom. Tako se izbegavaju akcenti i postiže se konstantni zvuk u blagom dinamičkom gibanju. Ova figura zvuči stalno, prelazi iz jedne deonice u drugu, pojačava se povremeno oktavom - sve do same kode, kada se prekida i, posle tri pokušaja da se ponovo uspostavi, konačno zamire. Drugi element čine duboki, zvučni akordi i melodija, koji se takodje premeštaju iz deonice u deonicu. Ceo ovaj deo izgradjen je, dakle, kroz naizmenično preslikavanje. U kratkoj kodi se motiv sa početka stava javlja tri puta i tako najavljuje sledeći stav, u kome je osnova prve teme.

Oblik drugog stava je sonatni, koncept je polifoni. Područje prve teme (od 1. do 14. takta) gradjeno je kao celina obe deonice, u kojoj tema u prvoj ima stalni kontrasubjekt u drugoj deonici. Jasno je izražen osnovni C tonalitet:

Allegro ($\text{d} = 120$)

Klav. I

Klav. II

Most zahvata deo od 14. do 30. takta, sa spoljnim proširenjem do 35. takta. U 36. taktu počinje druga tema in A, pentatonskog karaktera, sa ostinatnom pratnjom koja će se često ponavljati uz drugu temu, više u ritmičkom pogledu nego u melodijskom:

I

II

I

II

Kod trećeg i četvrтog ponavljanja druge teme, u drugoj deonici se javlja i treća tema. Sa njom će se završiti i razvojni deo i ceo stav.

Ceo razvojni deo izgradjen je na fugatu prve teme: cela ta tema ili njen veći deo javljaju se 12 puta, a pri kraju, zgušnuto, u razmaku od dve četvrtine još tri puta. Kulminaciju ovog dela podupire i treća tema u drugoj deonici, praćena hodom osmina prvog klavira:

Repriza je obrnuta: najpre druga tema in G, a zatim prva in C. U kodi se ponovo javlja treća tema, u punom zvuku oktava i akorada, najpre u prvoj, zatim u drugoj deonici, okružena uvek pokretom osmina. Tako se ovaj stav završava pompezano i himnično.

U strukturi klavirskog stava preslikavanje je dominirajuće. Izmedju prve i druge deonice moguće je uspostaviti veoma različite odnose - i na velikim distancama i u manjim celinama. Tako je, na primer, prva tema u ekspoziciji i reprizi naizmenično preslikana, druga tema takodje, ali uz modifikaciju pratećih glasova. U razvojnem delu je tema sa pratećim osminama naizmenično preslikavana svaka tri takta, uz harmoniske promene koje pridaju tenziju tom celom toku. Na kraju razvojnog dela uspostavlja se simultano preslikavanje, u kome su dosledno preslikani donji glasovi obe deonice.

Treći stav je izgradjen kao dosledan kanon: druga deonica je odjek kompletne prve deonice, u razmaku od jednog takta i na donjoj oktavi. Zvučna slika je veoma suptilna, doživljaj snažan. Specifičnom ekonomijom sredstava potencira se utisak dubine i ozbilnosti. Neprekidan, fini melodijski hod vaja se punih 38 taktova izmedju pp i mp. Posle jednog subito forte akorda, cela dinamika se vraća u piano, u prvobitnu smirenu i uzdržanu atmosferu, u kojoj se stav i završava. Izvanredan, besprekoran primer polifonog rada i sukcesivnog preslikavanja:



Četvrti stav - rečitativ - inspirisan je starom engleskom pesmom anonimnog autora oko 1300. godine, koju je Hindemith otkrio u "The Oxford Book of English Verse". Inspiracija leži u dubini, sadržajnosti i religioznosti ovih stihova. Melodija rečitativnog karaktera, bogato ritmizovana, oblikovana, sa puno agogike i slobode, nema naznačen takt. Drugi klavir ne donosi korespondenciju već dobija značenje komentara - punim tihim akordima koji deluju kao odjek misli, iznenadnim oštrim akordskim nizovima koji se prekidaju i nizom četvrtina, koje, kao u nekom hodu, sa dinamičkim lukom, prate poslednjih deset taktova melodije i sa njom dostižu duboko misaoni i poetski zaključak.

Dok su svi stavovi ove Sonate pružili jedno obilje mogućnosti u gradjenju strukture klavirskog dua, poslednji stav - fuga - sazdan je na polifonom principu i preslikavanju linija a ne deonica. Kao kod Johana Sebastijana Bahna (u 13. fugi iz zbirke "Die Kunst der Fuge", obradjenoj za dva klavira), dva klavira se posmatraju kao jedinstven zvučni prostor u kome se sprovodi veoma gusta polifonija. Ceo stav je gradjen kao četvoroglasna fuga sa tri teme:

Najpre se prva tema javlja u svim glasovima pet puta; od šestog ponavljanja je u streti (dva puta), zatim u streti u inverziji. Od 12. ponavljanja teme streta je gušća, sa temom u osnovnom obliku i u inverziji, tako da se kroz 14 taktova tema javlja čak osam puta. Druga tema je na dominanti i počinje u 57. taktu. Najpre se javlja dva puta, pa posle jednog medjustava izgradjenog od same glave teme, javlja se u streti. Sa njenom šestom pojавom u 87. taktu prvi put se čuje treća tema, u basu prve deonice, zatim za oktavu više, u drugoj deonici, ponovo zajedno sa drugom temom. Treća tema prelazi zatim u gornji glas, pa nastaju najrazličitije kombinacije i superponiranja svih tema. Od 108. takta sve tri teme zvuče istovremeno, a od 145. takta se u ovu kombinaciju uvodi prva tema u četvrtom glasu, i to u streti u razmaku od jednog takteta. Zvuk je snažan, grandiozan, teme udvostručene gornjom ili donjom oktavom i ceo taj tok završava se in C. U istom taktu, na tercno srođnom A tonalitetu, započinje koda, izgradjena korisćenjem glave prve i druge teme.

*

Za razliku od Hindemita, koji je ceo svoj opus izgradio neoklasičnim odnosno neobaroknim sredstvima, Igor Stravinski (Igor Strawinsky, 1882-1971) je neoklasicizmu prišao neočekivanim zaokretom - zamenivši muziku emocionalne napetosti, stilijnosti,

izvorne energije, nacionalnog kolorita i vanmuzičkih asocijacija muzikom hladne, intelektualne, logične apstrakcije. Posle "Žar-ptice", "Petruske" i "Posvećenja proleća", dela kojima je zacrtao dubok trag u muzici našeg veka, Stravinski 1920. komponuje balet "Pulčinela", u kome se koristi muzikom italijanskog kompozitora 18. veka Djovanića Batiste Pergolezija. Od tada pa do kraja svog života Stravinski će ostati u tokovima neoklasike, sintetišući sa njom povremeno i neke druge izražajne elemente - iz sfere džeza i dodekafonije, na primer.

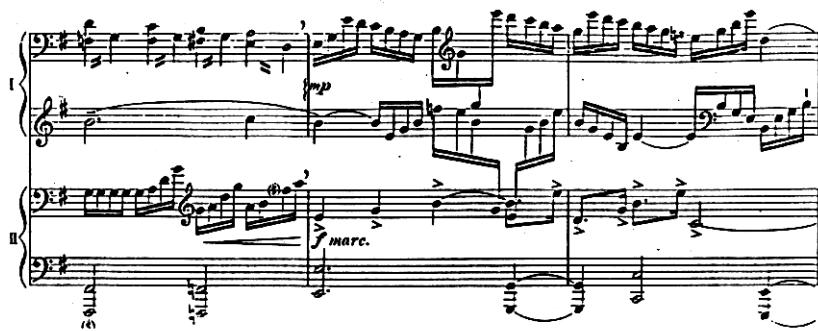
Njegova dela za klavirski duo primeri su čiste neoklasike, neka podstaknuta vrlo određenim potrebama. Tako je "Tri laka komada" i "Pet lakih komada" pisao da bi zajedno muzicirao četvororučno sa svojim sinom, koji je u to vreme (1915., 1917. godina) tek sticao prva pijanistička znanja. Zbog toga je u obe zbirke jedna deonica uvek znatno tehnički olakšana: u prvoj je druga deonica svedena na pratnju koja se može lako odsvirati jednom rukom, a u drugoj je to slučaj sa prvom deonicom, koja nosi tematski materijal, uglavnom udvojen u oktavi. Inače, komadi su zamišljeni kao duhovita stilizacija i persiflaža prošlosti kroz niz igara (valcer, marš, polka, tarantela, galop) i zvučnih slika (andante, balalajka).

Problem odredjivanja žanra u delima za dva klavira proteže se i u dvadeseti vek. Svestan toga, Stravinski već samim naslovom dela daje svoj doprinos klasifikaciji: Concerto per due pianoforti soli sadrži solistički i koncertantno tretiranu klavirku deonicu i njihov medjusobni odnos. U Sonati za dva klavira deonice su mirnije, kamernog zvuka.

Godine 1935., u Parizu, Stravinski je sa svojim sinom premijerno izveo Concerto. Iako klavirski opus Stravinskog nije mali i proteže se na celo njegovo stvaralaštvo⁶⁰, čini se da njegov klavirski stil dobija svoju najpotpuniju zvučnost upravo u delima za dva klavira. To se, uostalom, može reći i za Hindemita, pa i za još neke kompozitore našeg veka. Klavirski stil Concerta izrasta iz prirode i mogućnosti klavira i iz jednog vrlo slobodnog odnosa između deonica, između dva instrumenta. U prvom stavu se, na primer, motivi i teme kristališu iz delova i raspadaju kroz nizove čisto klavirskih zahvata - pasaža, duplih oktava, tremola, repeticija. Iako u sazvuku nema elemenata džeza, odnos između klavira podseća na neki način džez improvizacije, u kojoj se izvodjači medjusobno podstiču, predajući ideje jedan drugome.

U prvom stavu se tema kristališe iz jednog vrtloga:

⁶⁰ U opusu Stravinskog klaviru pripada 9 originalnih dela i 9 prerade.



Drugi odsek je tokatni: preovladjuje pokret šesnaestina u 12/16 taktu, uz povremene uzlete trilera i pasaža i "iskakanje" pojedinih motiva:

poco

I
12
mp

II
16
mp

I
marcato più f
pp sub.

II

I

II

I
cantabile

II

Zatim sledi vrlo slobodna repriza prvog odseka. Impresionira način na koji Stravinski, koristeći se već oveštaim elementima, postiže sasvim nove zvučne efekte.

Analogno tonalnom odnosu delova u prvom stavu, koji stoje u napetosti tritonusa E-B, u drugom stavu je prvi deo in G, a drugi in Es tonalitetu. Izvodjačka tehnika je slična prvom stavu, ali je atmosfera drugacija, slična, rekli bismo Adadjetu iz klavirske Sonate ili Romansi iz Serenade, ali sa većim volumenom, sa više dopadljivosti i prijatnosti. Na čudan način mešaju se različite zvučne reminiscencije - na Šopena i nemačke romantičare s jedne strane i na džez s druge.

Četiri raznovrsne varijacije bez teme nižu se jedna za drugom - prva sa odjekom štimunga nokturna, druga sa virtuoznim zamahom, treća kao neka vrsta razgovetnog šuma, žubora, šapata, i četvrta, koja svojim zahuktalim ritmom i tempom i britkim akordskim udarcima kao da dočarava odjeke "Posvećenja proleća".

U četvoroglasnoj fugi jedan glas sprovodi ostinatni ritam šesnaestinskih sek-stola - uglavnom repeticiju jednog tona:

FUGA à 4 voci

I

mf
J-66

II

f ben marcato

I

ben marc.

II

sub. meno f

Povremeno se samo javlja pokret razloženih oktava ili niza sekundi. Tema je snažna, punktirana, "ben marcato", ponekad udvojena u oktavi. Ona se kroz oba dela sprovodi kao kroz četvoroglasni stav, ali sa manje ortodoksnosti nego kod Hindemita, sa smislim za dramatski izraz. Stravinski prekida fugu na vrhuncu i daje masivne akorde, koji u melodijskom smislu ističu glavu teme u još oštrijoj ritmizaciji, zatim ponovo uspostavlja fugu sa nešto skraćenom temom u inverziji i završava je uzastopnim izlaganjem teme u sva četiri glasa u forte zvuku. Largo (devet taktova pre kraja) donosi popuštanje tenzije, rasplet, smirenje. E-dur akord u prvoj deonici kao da daje razrešenje one napetosti koja stoji od početka preludijuma i fuge u sekundnom odnosu d-e.

Sonata ima sasvim drugačiji karakter. To je muzika "po sebi i za sebe", hladna, konstruisana tako da ostvaruje raznovrsnu i racionalnu komunikaciju između deonica. To je vid strogo sačinjenog kamernog dijaloga. Cela sonata, a naročito njen prvi stav, predstavlja strogi četvoroglas instrumentalnog tipa, u kome gornja deonica prvog klavira predstavlja uvek najviši glas, donja deonica drugog klavira ima uvek ulogu basa, dok se ostala dva glasa povremeno ukrštaju kao srednji glasovi. U harmonskoj vertikali uočava se polifunktionalnost - istovremeno zvučanje raznih funkcija istog tonaliteta - kao bitan element dijaloga.

Strogost i pravilnost koja se ogleda u oblikovanju strukture klavirskog stava otkriva se i u gradjenju oblika. Najbolji primer za to je prvi stav, jedna varijanta sonatne forme, u kojoj je u ekspoziciji harmonski odnos između tema uobičajen, a u reprizi neuobičajen. Umesto razvojnog dela stoji čitav novi odsek kao neka vrsta "zgloba". Područje prve i druge teme, i u ekspoziciji i u reprizi, vezuje most. Šematski prikazan, stav izgleda ovako:

I tema (F-dur)	takt	1 – 13	A
most-modulacija		14 – 16	
II tema (C-dur)		17 – 32	B
"zglob" (E - As)		33 – 52	C
I tema (C-dur)		53 – 68	A1
most-modulacija		69 – 71	
II tema (F-dur)		72 – 93	B1

Drugi stav je tema sa varijacijama. Tema se transformiše, rekli bismo, na klasičan način, i u četvrtoj varijaciji zvuči ponovo sasvim prepoznatljivo. Treći stav ima opet klasičnu formu ronda, sa tri odseka teme i dve epizode.

Posebnu varijantu neoklasičnog izraza predstavljaju obe kompozicije iz op. 23 Bendžamina Britna. Po muzičkoj ideji, po veoma uravnoteženom odnosu između deonica, koje kao da podstiču jedna drugu, ovim delom je izvrsno postignut zvučni balans klavirskog duja. "Introduction and Rondo alla burlesca" daje finu zvučnu ravnotežu ne samo u pogledu vertikale, nego i kao formalna celina: posle laganog Grave-stava, u kome se kroz dva klavira i princip preslikavanja ostvaruje efekt zvona, odjeka, zvučnog fff i najdelikatnijeg ppp legata, dolazi razigrani rondo, čija tema postaje tema kanona. Kanon je dvoglasni, između gornjih glasova obeju deonica. Donji glasovi imaju isti tekst, što znači da se istovremeno koriste i sukcesivno i simultano preslikavanje:



Posle smirivanja i reminiscencije na prvi stav, kratka virtuzozna koda zaključuje celu kompoziciju.

U kompoziciji "Mazurka elegiaca", pisanoj u spomen velikog poljskog pijaniste Ignace Paderevskog, provlaci se karakteristična ritmička formula mazurke, prožeta finom lirikom, elegancijom i nostalgijom, koja samo u jednom trenutku, otprilike u sredini dela, prelazi u pompezano-svečani ton. I po postupcima preslikavanja u ovoj kompoziciji rekli bismo da istovremeno korišćenje njegovih raznih tipova predstavlja princip po kome Britn tako uspešno gradi stav klavirskog duja.

Sasvim odvojeno od ovih škola i stilskih opredeljenja koje smo do sada učili u kompozicijama za klavirski duo stoe dva dela Bele Bartoka sa svojim obeležjima "muzike narodne duše". Godine 1911, svojom kratkom klavirskom kompozicijom "Allegro barbaro", Bartok je obelodanio svoju individualnost i ocrtao svoj umetnički kredo. Izrasla iz arhaičnih folklornih obrazaca, sva u ekstazi ritma i energije, iskonske snage u oštrini i volumenu, u martelato udaru, ona otkriva stvaralački lik koji će ostati takav i posle svih stilskih mena i umetničkih sazrevanja. Kao vrstan pijanista, Bartok je uspeo da u klaviru otkrije nove mogućnosti izraza, tretirajući ga često kao udaraljku, ali izvlačeći često iz njega i najfinije lirsко-misaone sekvene. Dela nastala tridesetih godina donose sintezu, pročišćavanje od stilskih krajnosti, ponovo čvrstu vezu sa folklorom - muziku duboko proživljenu i sadržajnu. U tom periodu nastaju i njegove kompozicije za dva klavira - Sedam komada iz "Mikrokosmosa" i Sonata za dva klavira i udaraljke, kasnije preradjena u Koncert za dva klavira i orkestar.

Opsežna klavirska zbirka "Mikrokosmos" u šest svezaka, radjena izmedju 1926. i 1937. godine, izuzetna je po mnogo čemu. U savremenoj klavirskoj literaturi ona prelazi jedinstven put od pijanistički jednostavnog ka pijanistički virtuoznom, sa izuzetnim bogatstvom izraza i muzikom najsuptilnijom i najreskijom. Od ukupno 136 komada te zbirke Bartok je izdvojio sedam i preradio ih za dva klavira. Uporedjujući ih sa prvobitno nastalim solističkim, otkrivamo postupak koji je Bartok primenio - proširenje zvuka ka sve većem rasponu i gustini.

Ta zbirka predstavlja svojevrstan kompendijum Bartokovih ideja o pijanističkom zvuku i njegovoj realizaciji. Postupnost u tehničkoj težini i složenosti strukture ostvarena je u širokom rasponu - od najjednostavnijih primera unisonog kretanja melodije u opsegu kvinte, u polovinama i četvrtinama (u prvoj svesci), do izrazito virtuoznih komada u petoj i šestoj svesci. U zanimljivom pregovoru ove zbirke Bartok ističe njenu pedagošku i didaktičku ulogu u razvoju pijanističke tehnike i spreme, ukazuje na značaj postupnog razvoja ručnog aparata, zajedničkog sviranja, praćenja instrumentalne i vokalne linije, transponovanja.

Osim ove jasne namere, "Mikrokosmos" omogućuje i vrlo detaljan uvid u Bartokov pristup klaviru. Pored tako često potenciranog ritma i tretmana instrumenta kao udaraljke, Bartok poklanja mnogo pažnje zvuku i odzvuku, pa i legato melodiji kraćeg daha. U osnovi svake ove minijature uočavamo jedan motiv sa jasno obeleženim

karakteristikama - ritmom, dinamikom, akcentima, melodijskim crtežom. Tako jasno označene ideje veoma su pogodne za obradu i razradu.

Bartok se nije zadovoljio samo radom u okviru kompozicije, već je sam izdvojio sedam komada i preradio ih za dva klavira, izvlačeći i dalje strukturu iz jednog motivskog jezgra - iz treće sveske Studiju akorada (br. 69), iz četvrte Bugarski ritam (br. 113), iz pete Stakato i legato (br. 123), Novu madjarsku narodnu pesmu (br. 127) i Perpetuum mobile (br. 135) i iz šeste Hromatsku inverziju i Ostinato (br. 145. i 146). Poredjenjem varijanti ovih komada za jedan i za dva klavira može se otkriti Bartokovo shvatanje zvučnog područja, mogućnosti i strukture klavirskog duja. On ga pre svega doživljava kao mogućnost za usložavanje zvuka i fakture na razne načine. Ponekad vodi melodisku liniju u oktavi (Bugarski ritam, Kanon, Perpetuum mobile), ponekad dodaje celokupnu novu deonicu, koja nije izgradjena preslikavanjem, već predstavlja novi materijal. Tako je u madjarskoj pesmi varijanta za klavir solo zadržana kao druga, a dodata je nova, koja nosi melodiju pesme; u Studiji akorada je takođe postojeća deonica zadržana kao druga, a dodata je prva sa dugim trilerom na tonu g i gl, koji se povremeno prekida šesnaestinskim pasažima.

Izvanredno polifono umeće ogleda se u Hromatskoj invenciji: u verziji za dva klavira superponirane su dve varijante, a i b, koje u verziji za klavir solo idu jedna za drugom. Osnovni vid i varijanta "u ogledalu" odaju postupak preslikavanja, u kome su podudarni gornji glas prve i donji glas druge deonice, odnosno donji glas prve i gornji druge deonice:



I u Ostinatu je sprovedeno usložavanje tkiva - dodavanjem novih linija i akordskih akcenata koji potenciraju gustinu i brutalnost zvuka. Taj proces ka višeslojnosti i

multipliciranju klavirskog zvuka - njegovim klavirskim odzvukom ili "produžavanjem" drugim instrumentima - ogleda se i u njegovoј Sonati za dva klavira i udaraljke.

Bartok je u svojoј mладости preuzimao folklorni materijal u nepromjenjenom ili nešto izmenjenom obliku i obradjivao ga. Kod zrelog Bartoka elementi narodne muzike nisu upotrebljeni kao citati; oni su integralni sastojci njegovog muzičkog govora. To su godine sinteze iskustava, odricanja od stilskih krajnosti, "pročišćavanja stila" i ponovo čvrste veze sa folklorom, u kojoj je nacionalno prožeto jakom stvaralačkom individualnošću kompozitora.

"U stvari, nova muzika kompozitora kao što su Bartok i Stravinski donela je obogaćenje ritmičkih elemenata. Zapadna muzika se još od vrhunaca svog polifonog razvoja u petanestom veku nalazila u pogledu ritmike i metrike u stanju neprekidnog zakržljavanja. Ako je uporedimo sa muzičkim kulturama vanevropskih naroda, posebno Indije i centralne Afrike, uočićemo ogromnu razliku... Razvoj u pravcu polifonije, to jest na istovremeno čujne samostalne glasove melodije, očevidno povlači automatski za sobom zapostavljanje ritmičkog momenta".⁶¹

U modernoj muzici simultanost se koristi oko 1910. godine na dva različita područja - u tonalitetu i u ritmu. Bartok je već 1908. napisao Četrnaest bagatela op. 6. Prva od njih je najraniji pokušaj vodjenja dva melodijska glasa u dva različita tonaliteta. Naklonost ka ritmu karakteristična je za sve faze njegovog stvaralaštva. Ona se ogleda i u posebnom tretmanu klavira već u njegovim ranim delima (neke od bagatela, Allegro barbaro, delovi "Mikrokosmosa") : sa svojim akordskim blokovima, martelato udarom, sinkopiranim ritmovima, reskim forte zvukom, njegove klavirske kompozicije su daleko od fluidne atmosfere Debisia: klavir se tretira kao udaraljka.

Svi ovi elementi ističu se najsnažnije u Sonati za dva klavira i udaraljke, komponovanoj 1937. godine. Ritam u ovoј Sonati dobija najraznovrsnije vidove - od pregnantnog, eksplozivnog i blistavog praska u prvom i trećem stavu do uzdržanog, prigušenog unutrašnjeg pulsa u drugom stavu i na samom kraju dela. Grupa udaraljki (timpani, ksilofon, doboš, bubanj, trijegl, tam-tam) ima dvojaku funkciju: pojačava tretman klavira kao perkusionog instrumenta i učestvuje u ostvarivanju raznih atmosfera.

Osnovni tonalitet je C, u kome se oglašava prva tema:

⁶¹ H.H. Stuckenschmidt: op. cit., str. 35.



ali je već od početka stvorena jaka tenzija sa hromatskim motivom u Fis iz uvoda.

U drugoj temi Bartok daje nove varijante metru 9/8: umesto dotadašnjih 3+3+3 srećemo razne kombinacije - 4+2+3, 2+3+4, 2+2+2+3.

Drugi stav je radjen u štimungu nokturna. Udaraljke ne potenciraju ritmičke formule kao u prvom stavu, nisu "produžena ruka klavira", već se "njihova boja projektuje u klavirskom zvuku".⁶²

Finale je u jasnom C-duru i 2/4 taktu, a po obliku je vrsta ronda sa znatnim modifikacijama teme, njenih pojedinih delova i motiva.

Osobenost i kompleksnost koju Bartok ispoljava na harmonskom i formalnom planu, ogleda se i u gradjenju dvoklavirskog stava. Osnova cele strukture je preslikavanje, najčešće sprovedeno uz bezbrojne izmene. Evo nekoliko primera sukcesivnog preslikavanja:

⁶² Klaus Billing: *op.cit.*, str. 904.

- kod preslikavanja jedne deonice, preslikavaju se samo njene pojedine linije:



- često je preslikavanje uz sekvencu koju obrazuje celokupni tok:





- uz preslikavanje dolazi do sažimanja materijala:

A musical score page featuring three systems of music. The first system, labeled "Poco rubato" at measure 54, shows a transformation of the material from the previous page. The second system, also labeled "Poco rubato" at measure 55, further compresses the material. The third system continues this compressed state. The score includes staves for strings, woodwinds, brass, and timpani, with dynamics such as p , f , and p indicated. Measure numbers 54 and 55 are marked above the staves.

The image shows three staves of handwritten musical notation. The top two staves are for Voice I (V. I) and the bottom staff is for Voice II (V. II). The notation consists of vertical stems with horizontal dashes indicating pitch and rhythm. The first section of the score has two systems. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a single bar line and a tempo marking of 60. The vocal parts are labeled with lyrics: 'strin' above V. I and 'strin' above V. II in the first system; 'gen.' above V. I and 'gen.' above V. II in the second system; and 'do' above both voices in the third system. The third system ends with a double bar line and a repeat sign. The fourth section starts with a single bar line and a tempo marking of 60. It features two systems, each ending with a double bar line and a repeat sign. The vocal parts are labeled with 'Più mosso, J. ss' above both voices in the first system, and 'Più mosso, J. ss' above both voices in the second system.

- preslikavanje se ostvaruje uz inverziju melodijске linije:



Uz ove zanimljive i neuobičajene postupke preslikavanja, pri kojima se obrazuje struktura koja deluje kao organska celina, Bartok u ovoj sonati koristi i niz uobičajenih postupaka preslikavanja - prevashodno simultanog i sukcesivnog, koji upućuju na višeslojnost i polifoničnost ovog dela. Sonata je godinu dana kasnije pre-radjena u Koncert za dva klavira i orkestar, sa veoma malim izmenama u solističkom partu.

*

"Svako doba je jedna istorijska celina" - rekao je jednom prilikom Stravinski. - "Svojim savremenicima ono izgleda ovako ili onako, ali postepeno nastaju sličnosti, pa s vremenom ovako ili onako postaju komponente istog.⁶³ I zaista, sve bogatstvo i dinamizam dogadjanja u muzici i umetnosti uopšte u toku prve polovine našeg veka, gledano iz današnje perspektive, ipak ostavljaju utisak jedne više i šire celine. Sva ta muzička htenja, tako heterogena na prvi pogled, ipak se prožimaju i stupaju u jedinstvenu opštu težnju. Stravinski je pokušao da sažeto iskaže tu težnju, taj kredo svoje generacije: "Mi smo istraživali i otkrivali novu muziku, ali smo je vezivali tradiciju".⁶⁴ Opusi ovih autora, završeni i zaokruženi, urasli su već u muzičku istoriju. Nova generacija krenula je u nova traganja, a njeni rezultati uočeni su već neposredno posle 1950. godine.

Ta opšta slika dobija svoj specifični odraz i u literaturi za dva klavira. Uz Debisijeva dela impresionističkih odlika i Bartokova, čiji ekspresionizam izrasta iz arhaičnih

⁶³ I. Stravinski - R. Kraft: *Memoari i razgovori*, Zagreb, 1972, str. 356.

⁶⁴ I. Stravinski - R. Kraft: *Ibid*, str. 356.

folklorenih obrazaca i posebnog tretmana klavira, najveći broj kompozicija odiše posebnim vidovima neoklasizma i neobaroka. Kompozitori koji su svojim opusima prolazili kroz različite stilske stvaralačke faze, obraćali su se klavirskom duu upravo u svom neoklasičnom periodu. Od svih umetničkih težnji prve polovine dvadesetog veka neoklasični pravac najviše obraća pažnju tradiciji, i ta veza sa muzičkim nasledjem bila je izrazito jaka u delima za dva klavira. Novine koje se ispoljavaju sredinom našeg veka ne samo da imaju odjek u kompozicijama za klavirski duo već su često u takvim delima prvi put dolazile do jasnog izražaja.

Pariz je bio jedan od retkih evropskih muzičkih centara u kome intenzitet muzičkog života nije posustajao posle prelomnih godina krajem prošlog i početkom našeg veka - počev od Debisijeva vremena, preko burnih premijera Stravinskovih baleta, slavnih dana baletske trupe Sergeja Djagiljeva, satiričnih žaoki Erika Satija, eksperimentata grupe "Šestorice", jake struje dodekafoničara koju je predvodio Šenbergov i Vebenov učenik Rene Lajbovic do stvaralačkih rezultata grupe "Mlada Francuska", kojoj je pripadao i Olivije Mesijan. Katolik po ubedjenju, religiozno-mističan po osnovnoj atmosferi svojih dela, on je okrenut širini filozofske misli i prirodi koja ga okružuje.

Sva Mesijanova dela zasnovana su na "uzajamnom odnosu programatske ideje i kompozitorske tehnike"⁶⁵ Njegov opus je izraz osećanja, subjektivnih predstava, "patosa, strastvenosti, to je isповест, priznanje, teološki iskaz.⁶⁶ Emocija je jedan njegov izvor; drugi je svesno razradjena, veoma originalna kompoziciona tehnika. Mada ne spada u kompozitore koji su se dosledno koristili serijelnom tehnikom, on je u istoriji muzike zabeležen kao njen inicijator.

U svojim delima Mesijan se veoma često obraća klaviru - u solističkom izdanju, u kombinaciji sa kamernim orkestrom, simfonijskim orkestrom. S druge strane, njegova bitna izražajna područja su veoma prošireni orkestar i orgulje. U jedinom Mesijanovom delu za dva klavira, opsežnom "Visions de l'Amen", oseća se težnja da se ovaj zvučni prostor po gustini i slojevitosti zvuka približi orkestru i orguljama, a da se pri tom ipak zadrži faktura klavirskih deonica. Elementi preslikavanja svedeni su na pojedine momente. Veći deo partiture sazdan je na osnovu koncepta totalnog zvuka, u kome se klavirske deonice ne tretiraju kao dve medjuzavisne celine, već kao jedinstvena vertikala. Taj koncept totalnog zvuka klavirskog dua (koji se u nekim trenucima oglašava

⁶⁵ Ulrich Dibelius: *Moderne Musik 1945-1965*, München 1966, str. 64.

⁶⁶ H.H. Stuckenschmidt: *Schopfer der Neuen Musik*, München, 1962, str. 157.

i u delima Regera, a zatim, delimično, i u pojedinim kompozicijama Debisia, Stravinskog, Pulanka), ipak ima izvesnu raščlanjenost na prvu deonicu, koja uglavnom donosi ritmički puls akordske komplekse i pasaže, i drugu, koja nosi tematske misli.

Počev od 1942. godine Mesijan je držao klasu kompozicije na Pariskom konzervatorijumu, a od 1949. poznati kurs analize estetike i ritma. Godine 1950. na festivalu moderne muzike u Darmštatu izvedene su njegove "Ritmičke etide", od kojih je druga otvorila nove mogućnosti serije, u trenutku kada se smatralo da su mogućnosti dodekafonije iscrpljene. Jedna od tih etida nosi naziv "Modes de valeurs et d'intensités" (Načini vrednosti i intenziteta), i u njoj je provedena totalna organizacija svih elemenata tona - visine, trajanja, jačine i boje.

Odjek ovog dela bio je ogroman. Sa svih strana sveta dolaze mladi kompozitori na Pariski konzervatorijum, prevashodno na kurs muzičke analize. Medju njima je i Pjer Bulez (Pierre Boulez, 1925-), najznačajniji Mesijanov učenik. Od svog učitelja naučio je da "misli muzikom, a ne o muzici".⁶⁷ Istovremeno je kod Lajbovica ušao u tajne dodekafonske tehnike, a kod Artura Honegera proučavao kontrapunkt. Tako su se u njegovom stvaralaštvu susrele dve linije - maštovitost i racionalnost. A istaklo se pre svega racionalno tragalaštvvo za izražajnim mogućnostima serijalne tehnike.

Godine 1952. Bulez izvodi sa Mesijanom u Parizu svoje delo "Strukture I" za dva klavira, u kome strogost totalne serijalnosti sprovodi do najsitnijih pojedinstava. Koristeći se iskustvima koje je pružio Mesijan svojom etidom "Načini vrednosti i intenziteta", Bulez ide korak dalje od permutacija nezavisnih modusa: četiri tonska parametra - visinu, trajanje, jačinu i artikulaciju - stavlja u tačno odredjene matematičke proporcije. U dvanaesttonskoj seriji:



koju koristi i u retrogradnoj varijanti, tonovi su obeleženi fiksnim brojevima. U tabeli od dvanaest mogućih transpozicija, prva počinje od drugog tona, druga od trećeg itd:

⁶⁷ U. Dibelius: op. cit., str. 115.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5

Na isti način odredjeni su i brojevi u inverziji serije i njenom retrogradnom kretanju:

1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2
12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1
9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6
11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12

Ritmička serija zasniva se na "postepenom produženju trajanja svakog tona serije: osnovna jedinica brojanja tridesetdvojka umnožava se za broj koji označava poziciju (redni broj!) tona u seriji.⁶⁸ Tako je osnovna serija ritmizovana na sledeći način:

⁶⁸ M. Veselinović: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, 1983, str. 164.



Serija dinamičkih vrednosti izgradjena je na pojačavanju zvuka od pppp, preko dinamičkih vrednosti

ppp pp p quasip mp mf quasif f ff fff do ffff,

dok serija artikulacije ima deset razližitih vrsta udara. Sa tako potpuno određenim parametrima Bulez gradi 48 melodijsko-ritmičkih celina - serija, od kojih svaka ima 12 tonova i traje 78 tridesetdvjuki.

Na taj način je cela muzička struktura matematički proračunata, a u celini predstavlja primer totalnog preslikavanja. U prvom delu svojih Struktura I Bulez izlaže melodijsko-ritmičke celine najčešće simultano i rasporedjuje ih kao dvoglas, četvoroglas, troglas, jednoglas, šestoglas, dvoglas, petoglas, jednoglas, petoglas, troglas, četvoroglas, četvoroglas, dvoglas i šestoglas. Tako ovaj deo ima četrnaest odseka, od kojih su neki razdvojeni različitim, a neki povezani istim tempima. Tako se u jedan odsek "sažimaju" drugi, treći i četvrti, a u drugi šesti i sedmi, pa se u kompoziciji realno raspoznaće jedanaest odseka.

Da bi se pojasnio način preslikavanja, koji je sproveden i izmedju pojedinih glasova i izmedju celih deonica, uzećemo nekoliko primera. Sam početak dela, prvi odsek, radjen je kao dvoglas u kome svaka deonica nosi jedan glas. Prvi klavir iznosi osnovnu seriju, a drugi inverziju serije:

Très Modéré ($\text{d} = 120$)

PIANO I

PIANO II

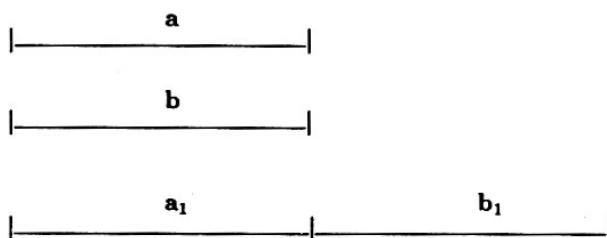
5

U drugom odseku četvoroglas je podeljen na dve dvoglasne klavirske deonice. Prva donosi šestu transpoziciju osnovne serije u sopranskoj liniji, a drugu transpoziciju osnovne serije u basu, dok druga izlaže u gornjem glasu šestu transpoziciju inverzije serije, a u basu drugu transpoziciju takodje inverzije serije. Ako bismo sa a i b označili šestu i drugu transpoziciju osnovne serije, a sa al i bl ... transpozicije inverzije serije, mogli bismo postaviti sledeće odnose u ovom odseku:

$$a \sim a^1, \quad b \sim b^1$$

Izmedju oba gornja i oba donja glasa uspostavljeno je simultano preslikavanje, tako da se može reći da se celokupna struktura prvog klavira simultano preslikava u drugi part.

Treći i četvrti odsek pokazuju nove mogućnosti preslikavanja. Treći odsek (troglas) sastoji se od dvoglasa u prvom partu u kome se u sopranskoj liniji izlaže deveta transpozicija serije, u drugom jedanaesta transpozicija osnovne serije i jednoglasa u drugom partu, u kome se izlaže deveta transpozicija inverzije serije. Zatim se nastavlja jednoglas, u kome se u drugom partu donosi samo jedanaesta transpozicija inverzije serije. Ako devetu transpoziciju, osnovnu i inverznu, označimo sa a i al, a jedanaestu sa b i bl, možemo uspostaviti sledeći grafički prikaz:



Prevedeno u terminologiju preslikavanja, ova dva odseka sačinjena su na osnovu jednog simultanog i jednog naizmeničnog preslikavanja. Po ovako muzički složenoj, a matematički jasnoj strukturi, po primeni serijalne tehnike, Bulezovo delo je imalo dalekosežan uticaj na mnoge muzičke žanrove, na način muzičkog mišljenja uopšte.

"Strukture I" su otvorile jedno zanimljivo polje kompozitorskog istraživanja raznovrsnih mogućnosti rada sa predeterminisanim muzičkim parametrima. U daljem procesu tog razvoja čini se da je najznačajnije delovanje Karlhajnca Štokhauzena (Karl-heinz Stockhausen, 1928). I on se, kao i Bulez, našao medju slušaocima Mesijanovog kursa analize. U Pariz je došao početkom 1952. godine, posle završenih studija na kelnskoj Visokoj muzičkoj školi i izvanrednih utisaka koje je stekao na festivalu u Darmštatu, slušajući pre svega Mesijanove "Ritmičke etide". Za sobom je već imao nekoliko dela, medju kojima je najznačajnija bila "Kreuzspiel" ("Ukrštenica"), u kojoj se muzičko tkivo obrazuje kroz tri "stadijuma" ukrštenih na različite načine.

Od punktualnog stila, do koga je došao proučavajući Vebernova dela, preko saznanja koja je sakupio na festivalu u Darmštatu i za vreme svog boravka u Parizu (gde je uz Mesijanov kurs slušao i predavanja Pjera Šefera iz oblasti konkretnе muzike), Štokhauzen prelazi na novo područje - elektronsku muziku, koja se u to vreme nalazila još u povoju. Herbert Ajmert, rukovodilac elektronskog studija pri radio-stanici u Kelnu, koji se svojim prvim radovima predstavio u Darmštatu 1951. godine, pozvao ga je kao saradnika. Štokhauzenov muzički razvoj teče od tada uporedo na dva plana - kroz teoriju i praksu. U svojim delima on će sintetizovati najekstremnije i najavangardnije pokušaje i povesti čitavu jednu mladu generaciju u traganje za novim izražajnim i doživljajnim mogućnostima zvuka.

Od 1953. godine Štokhauzen piše s jedne strane čisto instrumentalna, s druge čisto elektroakustična dela, da bi 1956. komponovao "Gesang der Jünglinge" ("Pevanje momaka"), prvo delo u kome je pokušao da zvučno poveže vokalnu sa elektronskom muzikom. "To se neće više zvati instrumentalna ili elektronska muzika, već instrumentalna i elektronska muzika. Svaki taj zvučni svet ima svoje sopstvene uslovnosti, svoje sopstvene granice" - piše Štokhauzen, poznat po svom običaju da sam objašnjava svoja dela i daje analize.⁶⁹ No, to je bio početak istraživanja. "Ne napušta me misao - piše na jednom mestu Štokhauzen - da još tešnje povežem elektronsku i instrumentalnu muziku, da nadjem, možda, rešenje za jedno nerazdvojno pretapanje i udvajanje oba područja".⁷⁰ Rešenje je kompozitor našao svojim delom "Mixtur" za orkestar i modulatore. Zvuk orkestra se transformiše pomoću sinusnih generatora i modulatora i reprodukuje istovremeno sa realnim orkestarskim zvukom. Time je Štokhauzen postavio osnovu jednog novog zvuka, zvučnih kombinacija i harmonija u novom smislu i koristio se time u mogim svojim kasnijim delima, medju kojima je i "Mantra" za dvoje pijanista.

"Mantru" je Štokhauzen komponovao 1970. godine kao porudžbinu za festival savremene muzike u Donauešingenu. Izvodjači su bili braća Alfons i Alojz Kontarski, pijanisti najzaslužniji za prodror klavirskog duia i interesovanje koje savremeni kompozitori pokazuju za ovaj sastav, prvi interpretatori skoro svih savremenih ostvarenja u njemu. U ideji o kompozicionom postupku ogleda se "simbiotički karakter dela". Termin je uzet iz biologije, gde označava "trajnu, zakonitu zajednicu raznorodnih živih

⁶⁹ Karlheinz Stockhausen: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 2*, Köln, 1964, str. 49.

⁷⁰ Karlheinz Stockhausen: *op.cit., Band 3, Köln, 1971, str. 58.*

bića u kojoj se ona nalaze radi uzajamne koristi.⁷¹ U jednom svom tekstu Štokhauzen je objasnio da pod simboličkom kompozicionom formom podrazumeva "individualni stil, ubličen iz ukrštanja najčudnovatijih uticaja svih istorijski poznatih i slobodno pronadjenih mogućnosti... Na jedan sasvim nov način proširuje se svet muzičkih formi i izvodjenja, to je izvorna, vlastita forma... jedan način umetnički novog folklora..."⁷². To je simbioza različitih muzičkih kultura i tradicija, koja predstavlja svetsku muziku, integracija nepoznatih muzičkih kultura sa evropskom, a ne korišćenje njihove koloritnosti. Simbolička umetnička forma posledica je izjednačavanja i prožimanja različitih muzičkih stilova i kultura.

Sama reč "mantra" potiče iz sanskrita i predstavlja pojam iz transcendentalne meditacije: ona je sredstvo mišljenja (Denkinstrument), ona treba da pomogne da se misao usmeri "iznutra" (nach innen zu lenken). U osnovi dela стоји jedna trinaesttonska formacija, prvobitna forma "mantra", serija u smislu dvanaesttonske muzike. Poslednji ton je ponovljen prvi - otuda 13 tonova - i predstavlja centralni ton:



Na osnovu ove serije izgradjena je cela kompozicija. Mantra se javlja u najrazličitijim promenama: prvobitni oblik ima svojih jedanaest transpozicija i još jedanaest "proširenih" formi sa jedanaest transpozicija. Proširena mantra je sazdana na osnovu postepenog širenja pojedinih intervala izmedju tonova serije, za sekundu ili tercu, a u okviru granice postavljene prvim i poslednjim tonom "a". Pri obrazovanju proširene serije ne uočavaju se nikakve pravilnosti, pa se dobija utisak da se serija samosvojno razvija:

⁷¹ Christoph von Blumröder: Karlheinz Stockhausens "Mantra" für zwei Pianisten. Ein Beispiel für eine symbiotische Kompositionsform, Melos 2, 1976, str. 94.

⁷² Ibid, str. 95.

M1

1 a b h c cs d ds e f fs g g gs
 3 h c cs d ds e f fs g g gs a b
 12 gs a b h c cs d ds e f fs g g
 8 e f fs g gs a b h c cs d ds
 9 f fs g gs a b h c cs d ds e
 6 d ds e f fs g gs a b h c cs
 11 g gs a b h c cs d ds e f fs
 7 d s e f fs g gs a b h c cs d
 5 cs d ds e f fs g gs a b h c
 4 c cs d ds e f fs g gs a b h
 2 b h c cs d ds e f fs g gs a
 10 fs g gs a b h c cs d ds e f
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M3

1 a b h c cs d ds e f fs g gs
 3 h c cs d ds e f fs g gs a b
 12 gs a b h c cs d ds e f fs g
 8 e f fs g gs a b h c cs d ds
 9 f fs g gs a b h c cs d ds e
 6 d ds e f fs g gs a b h c cs
 11 g gs a b h c cs d ds e f fs
 7 d s e f fs g gs a b h c cs d
 5 cs d ds e f fs g gs a b h c
 4 c cs d ds e f fs g gs a b h
 2 b h c cs d ds e f fs g gs a
 10 fs g gs a b h c cs d ds e f
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M5

1 a b h c cs d ds e f fs g gs
 3 c cs d ds e f fs g gs a b h
 12 g gs a b h c cs d ds e f fs
 8 b h c cs d ds e f fs g gs a
 9 cs d ds e f fs g gs a b h c
 6 fs g gs a b h c cs d ds e f
 11 e f fs g gs a b h c cs d ds
 7 gs a b h c cs d ds e f fs g
 5 f fs g gs a b h c cs d ds e
 4 d s e f fs g gs a b h c cs d
 2 h c cs d ds e f fs g gs a b
 10 d ds e f fs g gs a b h c cs
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M2

a b h c cs d ds e f fs g gs
 c cs a b h c cs d ds e f fs
 b h c cs d ds e f fs g gs a
 f fs g gs a b h c cs d ds e
 g gs a b h c cs d ds e f fs
 d s e f fs g gs a b h c cs d
 a b h c cs d ds e f fs g gs
 e f fs g gs a b h c cs d ds e
 d ds e f fs g gs a b h c cs
 c s d ds e f fs g gs a b h c
 b h c cs d ds e f fs g gs a
 fs g gs a b h c cs d ds e f
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M4

a b h c cs d ds e f fs g gs
 c cs a b h c cs d ds e f fs
 b h c cs d ds e f fs g gs a
 f fs g gs a b h c cs d ds e
 g gs a b h c cs d ds e f fs
 d s e f fs g gs a b h c cs d
 a b h c cs d ds e f fs g gs
 e f fs g gs a b h c cs d ds
 d ds e f fs g gs a b h c cs
 c s d ds e f fs g gs a b h c
 b h c cs d ds e f fs g gs a
 fs g gs a b h c cs d ds e f
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M6

a b h c cs d ds e f fs g gs
 c s d ds e f fs g gs a b h c
 b h c cs d ds e f fs g gs a b
 d ds e f fs g gs a b h c cs
 e f fs g gs a b h c cs d ds
 g s a b h c cs d ds e f fs g
 g gs a b h c cs d ds e f fs
 h c cs d ds e f fs g gs a b
 f fs g gs a b h c cs d ds e
 d s e f fs g gs a b h c cs d
 c cs d ds e f fs g gs a b h
 e f fs g gs a b h c cs d ds
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M7

1 a b h c cs d ds e f fs g gs
 3 d ds e f fs g gs a b h c cs
 12 c cs d ds e f fs g gs a. b h
 8 ds e f fs g gs a b h c cs d
 9 f fs g gs a b h c cs d ds e
 6 gs a b h c cs d ds e f fs g
 11 b h c cs d ds e f fs g gs a
 7 h c cs d ds e f fs g gs a b
 5 g gs a b h c cs d ds e f fs
 4 e f fs g gs a b h c cs d ds
 2 cs d ds e f fs g gs a b h c
 10 d ds e f fs g gs a b h c cs
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M9

1 a b h c cs d ds e f fs g gs
 3 d ds e f fs g gs a b h c cs
 12 e f fs g gs a b h c cs d ds
 8 f fs g gs a b h c cs d ds e
 9 g gs a b h c cs d ds e f fs
 6 h c cs d ds e f fs g gs a b
 11 c cs d ds e f fs g gs a b h
 7 cs d ds e f fs g gs a b h c
 5 g s a b h c cs d ds e f fs g
 4 s g gs a b h c cs d ds e f
 2 c cs d ds e f fs g gs a b h
 10 cs d ds e f fs g gs a b h c
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M11

1 a b h c cs d ds e f fs g gs
 3 e f fs g gs a b h c cs d ds
 12 c cs d ds e f fs g gs a b h
 8 b h c cs d ds e f fs g gs a
 9 cs d ds e f fs g gs a b h c
 6 ds e f fs g gs a b h c cs d
 11 g s a b h c cs d ds e f fs g
 7 g s a b h c cs d ds e f
 5 h c cs d ds e f fs g gs a b
 4 g gs a b h c cs d ds e f fs
 2 c cs d ds e f fs g gs a b h
 10 h c cs d ds e f fs g gs a b
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M8

a b h c cs d ds e f fs g gs
 ds e f fs g gs a b h c cs d
 d ds e f fs g gs a b h c cs
 e f fs g gs a b h c cs d ds
 f fs g gs a b h c cs d ds e
 h c cs d ds e f fs g gs a b
 b h c cs d ds e f fs g gs a
 c cs d ds e f fs g gs a b h
 g gs a b h c cs d ds e f fs
 is g gs a b h c cs d ds e f
 cs d ds e f fs g gs a b h c
 d ds e f fs g gs a b h c cs
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M10

a b h c cs d ds e f fs g gs
 ds e f fs g gs a b h c cs d
 gs a b h c cs d ds e f fs g
 g gs a b h c cs d ds e f fs
 h c cs d ds e f fs g gs a b
 c cs d ds e f fs g gs a b h
 f fs g gs a b h c cs d ds e
 e f fs g gs a b h c cs d ds
 b h c cs d ds e f fs g gs a
 fs g gs a b h c cs d ds e f
 h c cs d ds e f fs g gs a b
 c cs d ds e f fs g gs a b h
 a b h c cs d ds e f fs g gs

M12

a b h c cs d ds e f fs g gs
 f fs g gs a b h c cs d ds e
 d ds e f fs g gs a b h c cs
 h c cs d ds e f fs g gs a b
 d s e f fs g gs a b h c cs d
 e f fs g gs a b h c cs d ds
 b h c cs d ds e f fs g gs a
 g gs a b h c cs d ds e f fs
 c cs d ds e f fs g gs a b h
 gs a b h c cs d ds e f fs g
 cs d ds e f fs g gs a b h c
 gs a b h c cs d ds e f fs g
 a b h c cs d ds e f fs g gs

Celokupna ova tonska struktura pojavljuje se i u inverziji - inverzija serije, proširenja i transpozicija. Tako se ceo tonski materijal "Mantere" iskazuje kroz seriju, njene proširene

oblike, inverziju serije i njene proširene oblike i jedanaest transpozicija svakog od ovih tonskih nizova.

Osim tonskog materijala u "Mantri" su predeterminisani i drugi parametri. Osnovna trinaesttonska formacija pojavljuje se prvi put od 3. do 10. takta, pauzama podeljena na četiri dela, "članka" (Glied-članak). Iz nje se otkriva osnovna ritmička formula dela i sistematizacija artikulacije:

Mantra

Sökhansen

für 2 Klaviere

Osaka 1985 - 1986 - 1987
Konzert 10.9. - 11.9. - 12.9.

SCHNELL **LANGSAM**

INSTRUMENTATION:

- PIANO (2 STAVES)
- CYMBALS
- DRUMS
- PERCUSSION

PERFORMANCE INSTRUCTIONS:

- Dynamics:** f, ff, pp, mp, mf, sforzando, crescendo, decrescendo.
- Articulations:** staccato, accents, slurs, grace notes.
- Performance Notes:**
 - "dicht replizieren"
 - "Ein Vorzeichen gilt nur für die eine Note, vorher es steht."
 - "Ein staccato-Punkt bezeichnet immer eine Kurze Dauer, gleichgültig, ob er über j oder j' oder j'' oder j steht."
 - "Die Pedalisierung ist im allgemeinen frei, jedoch muß man bei P das rechte Pedal verwenden, bei L P das linke Pedal, bei 3. P das mittlere Pedal."

Ako bi se ritam "preveo" na četvrtinu kao ritmičku jedinicu, onda bi prvi članak imao 10 takvih jedinica, drugi 6, treći 15, a četvrti 12, sa sledećim unutrašnjim rasporedom:

1. članak 1 : 2 : 3 : 4

2. članak 2 : 2 : 2
3. članak 5 : 2 : 1 : 3 : 4
4. članak 4 : 2 : 6

Prvi i treći članak stoje u odnosu 2:3, a drugi i četvrti u odnosu 1:2:



Pri svakom pojavljivanju mantre, bilo u proširenom ili skraćenom vidu, tonska trajanja se proširuju ili skraćuju u ovim tačno određenim odnosima.

Najzad, Štokhauzen daje i odredjenu dinamičku skalu - bolje reći niz tonskih jačina - i povezuje sa odredjenom artikulacijom, načinom izvodjenja, "karakterom", kako on to sam označava. To je niz od trinaest karaktera:

- pravilna repeticija (C1)
- oštar akcent na kraju (C3)
- normalan ton (C12)
- brzi predudar, zaokružavanje centralnog tona (C8)
- lagani tremolo (C9)
- ton sa akordom (C6)
- oštar akcent na početku (C11)
- brze hromatske prolaznice izmedju dva tona (C7)
- stakato (C5)
- nepravilna repeticija (C4)
- triler na početku (C2)
- stakato – portato (C10)
- ton sa arpedjom (C13)

Svakom od trinaest ciklusa (delova) ove kompozicije određen je prevashodno jedan karakter vezan uz osnovni ton mantre i njenu proširenu formu.

Kao što smo mogli uočiti i kod Bulezovih "Struktura I", i rad sa predeterminisanim parametrima upućuje na preslikavanje koje se, po određivanju homologih elemenata, donekle razlikuje od preslikavanja ustanovljenog u klasičnom kompozicionom

postupku. Okosnicu preslikavanja, osnovni element,predstavlja mantra. Ako sa M1, M2, M3... obeležimo osnovnu mantru i njene proširene vidove, onda bi prvi ciklus kompozicije mogao da se iskaže na sledeći način:

I	M ₁	M ₁₂	M ₈	M ₆
II		M ₃	—————	M ₉
I	M ₇	M ₅	M ₄	
II		M ₅	M ₂	M ₁₀

Izmedju prvog i drugog dela koristi se simulatno i naizmenično preslikavanje.

U većini ciklusa mantra se javlja ovim redom, tako da su ciklusi, praktično, preslikani:

1	M ₁	M ₃	M ₁₂	M ₈	M ₉	M ₆	M ₁₁	M ₇	M ₅	M ₄	M ₂	M ₁₀
2	M ₁	M ₃	M ₁₂	M ₈	M ₉	M ₆	M ₁₁	M ₇	M ₅	M ₄	M ₂	M ₁₀
3	M ₁	M ₁₂	UM ₆	UM ₈	M ₉	M ₃	M ₁₁	M ₇	M ₅	M ₄	M ₂	M ₁₀
4	M ₁	M ₃	M ₁₂	M ₈	M ₁₀	UM ₆	M ₁₁	M ₇	M ₅	M ₄	M ₂	UM ₉
5	M ₁	M ₃	M ₁₂	M ₈	M ₁₀	M ₆	M ₁₁	M ₇	M ₅	UM ₄	M ₂	—
6	M ₁	UM ₃	M ₁₂	M ₈	M ₉	UM ₇	M ₁₁	M ₆	M ₅	M ₄	UM ₂	M ₁₀
7	M ₁	M ₃	M ₁₂	M ₅	M ₇	M ₆	M ₁₀	M ₉	UM ₈	M ₄	M ₂	M ₁₁
8	M ₁	M ₃	M ₁₂	M ₈	M ₉	M ₇	M ₁₁	M ₆	M ₅	M ₄	M ₂	M ₁₀
9	M ₂	M ₁	UM ₉	M ₈	UM ₁₁	M ₇	M ₁₂	M ₆	M ₅	M ₄	M ₃	M ₁₀
10	M ₁	M ₃	UM ₁₂	UM ₅	M ₈	M ₆	M ₁₁	M ₉	M ₇	M ₄	M ₂	M ₁₀
11	M ₁	M ₃	M ₁₂	M ₈	M ₉	M ₆	M ₁₁	M ₇	M ₅	M ₄	M ₂	M ₁₀
12	M ₁	—	M ₁₂	M ₈	M ₉	M ₃	M ₁₁	M ₇	M ₅	M ₄	M ₂	M ₁₀
13	M ₁	M ₃	M ₁₂	M ₈	M ₉	M ₆	UM ₁₁	M ₇	M ₅	UM ₄	M ₂	M ₁₀

U samom naslovu je već naznačeno da "Mantra" nije delo za dva klavira, već za dvoje prijanista. Osim dva koncertna klavira, za izvodjenje su potrebni dvanaest antičkih činela na jednom stalu, jedan templblok i modulator "MODUL 69B", izgrađen po zamisli autora. U partituri Štokhausen podrobno objašnjava sve vrste tonske transformacije, koje se svode na to da se svaki odsvirani ton pojavljuje u trostrukom vodu - kao čist klavirski ton, adpcioniran i subtraktovan modulacionom frekvencijom - a

zvučna specifičnost celog dela potiče od istovremenog zvučanja i spajanja instrumentalnog zvuka i njegove elektroakustičke transformacije.

*

Štokhauzenova "Mantra" je, bez sumnje, "poslednja značajna reč" na ovoj liniji razvoja. Međutim, u stvaralaštvu za klavirski duo ogledali su se i drugi kompozicioni postupci karakteristični za muziku našeg doba. Princip kolaža se, na primer, najjasnije i najcelishodnije ističe u značajnom delu "Monolog" kelnskog kompozitora Bernda Alojza Cimermana (Bernd Alois Zimmermann, 1920-1970). Delo predstavlja autorovu solističku varijantu "Dijaloga" za dva klavira i orkestar, i odaje njegovu predstavu o "pluralističkom zvuku" koji predstavlja "razgranatu sliku maštovitih asocijacija prošlih i sadašnjih epoha muzičke istorije koje nas svakodnevno obuhvataju."⁷³ Da bi se iskazalo to zvučno jedinstvo raznolikih stilova, Cimerman se koristi nizom citata iz Bahovih koralnih predigri, Mocartovih i Betovenovih sonata, Debisijevih i Mesijanovih dela, do intonacija bugi-vugija, najčešće istovremeno:



⁷³ Klaus Billing: 20. Jahrhundert, Reclams Klaviermusikführer 2, Stuttgart, str. 1015.

obrazujući specifično opor klavirski zvuk. Kompozicija je petodelna, tehnički veoma komplikovana, pijanistički razradjena, sadržajno kompleksna, ritmički raznovrsna, sa čestim promenama tempa i metra, sa klasično ispisanim tekstom, "nemim" tonovima i klasterima. "Iz stalne mutacije muzike prošlosti, sadašnjosti i budućnosti izrasta svežanj mnogobrojnih vremenskih i doživljajnih slojeva, mikrofilm iz kartoteke našeg saznanja."⁷⁴

*

U jednom intervjuu, govoreći o svom stvaralaštву, Witold Lutosławski (Witold Lutosławski 1913-) je kroz celu muziku našeg veka povukao dve linije: jedna vodi od Šenberga, preko njegovih učenika Berga i Veberna, ka Bulezu i Štokhauzenu, i znači potpuni raskid sa prošlošću i tradicijom; druga polazi od Debisia i ide preko Bartoka; tu Lutosławski svrstava i samog sebe. Prva ističe muziku razuma, matematički je ogoljena i rušilačka u odnosu na tradiciju; druga se nadovezuje na tradiciju, obogaćuje je novim izražajnim sredstvima i, uprkos savremenom senzibilitetu i izrazu, zadržava emocionalnu izvornost i humanističko obeležje.

Da je Lutosławski vezan za tradiciju od početka svog stvaralaštva svedoči i jedno od njegovih ranih dela posvećenih klavirskom duu - duhovita transformacija i komentar muzičkog nasledja u Varijacijama na Paganinijevu temu 24. kapriča. Ova

⁷⁴ Ibid, str. 1016.

tema, tako često korišćena u prošlom veku, privlači kompozitore svojim virtuoznim potencijalom, pa je i Lutoslavski bio u mogućnosti da u svoje delo utka taj virtuozitet. No on je uz to pokazao i svojevrstan savremen odnos prema tematice i virtuozitetu. Sledeći muzički tok svih Paganinijevih varijacija, on je dva klavira jasno razgraničio na vodeći i prateći, menjajući im uloge iz varijacije u varijaciju. Tako tematski materijal pripada prvom klaviru pri izlaganju teme i u prvoj, drugoj, trećoj, petoj, sedmoj, osmoj, jedanaestoj varijaciji, a drugom u četvrtoj, šestoj, devetoj, desetoj i dvanaestoj. No, prateća uloga nije svedena samo na akordsku pratnju, već najčešće korespondira sa tematskom deonicom ili nosi ostinatni pokret i ritam koji su, rekli bismo, karakteristični za ovo delo:



Dvanaest godina kasnije Lutoslavski piše Minijaturu, komad u trajanju od nepuna dva minuta, u kome potvrđuje svoje poimanje klavirskog dua kao ansambla značajnih virtuoznih mogućnosti, u kome je tokatnost bitnija od melodioznosti. Uz odnose izmedju tematske i prateće deonice, u strukturi stava ogledaju se i principi preslikavanja - sukcesivnog i naizmeničnog:



Mogli bismo, uopšte, reći da se pedesetih godina kod poljskih kompozitora javlja šire interesovanje za klavirski duo. Koristeći se već usvojenim principima gradjenja strukture, oni je spajaju sa novim jezikom i izrazom i tako ostvaruju jedan novi kvalitet. A to je, uostalom, slučaj sa poljskom školom u okviru celokupnog savremenog muzičkog razvoja.

Česti tokatni pokreti, polifoni način muzičkog mišljenja, preslikavanje kao osnova strukture, aleatorika prirodno povezana sa klasičnim mišljenjem, isto tako prirodno utkani savremeni trendovi u tradiciju - to su odlike dela poljskih kompozitora nastalih u drugoj polovini veka. Mislimo tu pre svega na "Tokatu" (1955) Henrika Goreckog, "Eksposicije" (1964) Lucijana Kazickog, "Refren" (1975) Zbignjeva Baginskog, "Muziku za dvoje" (1976) Andžeja Dutkijevića. U tom nizu dela, još u rukopisu, jeste "Dijalog" Marijana Borkovskog. Koristeći se aleatorskim zapisom, kompozitor je fiksirao svoja zvučna istraživanja klavira upotrebljavši ravnopravno i klavijaturu i kordaturu. Delo se

sastoji od deset zvučnih situacija koje su ponekad ostvarene sličnim zahvatom u oba instrumenta, a ponekad sasvim različitim:

The musical score consists of two staves, I and II, for two pianos. Staff I starts with a dynamic of *staccato* and *fff*. Staff II starts with a dynamic of *P sempre*. Both staves have sections labeled *simile a piacere* (*presto possibile*). The score includes various dynamics such as *fff furioso*, *inquietissimo*, *molto rubato*, *energico sempre*, *tacitissimo leggiero e ppp sempre*, and *fff P (I e II) sempre*. There are also sections where piano II is muted (*senza P (I, II)*).

I po broju i po dometima, dela poljskih autora pokazuju da se doprinos poljskih kompozitora za klavirski duo može sagledati celovito, skoro na isti način kao doprinos francuskih autora u prvoj polovini našeg veka.

*

Obraćajući se često klavirskom duu, savremeni kompozitori, svaki na svoj način, ispoljavaju sopstvene afinitete, trendove svojih sredina ili opšte tokove evropskih traganja. Medutim, u svim tim delima moguće je ustanoviti i neke odlike tipične za ovaj žanr, pre svega povezivanje tradicije i savremenih težnji, koje se različito ostvaruju, a za koje se klavirski duo ispoljio kao izuzetno pogodan zvučni prostor. U tom smislu bi vredelo sagledati i "Tri komada za dva klavira" Djerdja Ligetija (György Ligeti, 1923), delo koje označava jedan od najviših dometa ovog žanra poslednjih godina i na taj način i samog autora.

"Tri komada" su komponovana 1976. godine po porudžbi nemačkog radija, a premijerno su ga izveli braća Alojz i Alfons Kontarski, verovatno najpoznatiji klavirski duo našeg doba. Delo dosledno povezuje najstroži princip preslikavanja sa najsavremenijim načinom muzičkog mišljenja, težnjom ka redukciji materijala i aleatorikom.

Prvi stav, "Monument" ocrtava put formiranja jednog jezgra, njegove promene i njegovo razgradjivanje. To jezgro u prvoj deonici jeste sazvuk a-h-f-a, a menja se alteracijama i promenama pojedinih tonova za polustepen naniže, uz opšte zvučno kretanje naviše. Iste promene dešavaju se i u drugoj deonici sa jezgrom ges-c-des-ges, da bi se ceo tok sveo na ponavljanje a^4 šesnaestinama i isčezao sa tonovima a^4 , b^4 , h^4 , c^5 .

Sve promene su simultano preslikane, ali uz naglašenu nezavisnost između deonica koje su označene različitim taktovima - prva taktom 4/4, a druga taktom 6/8 - i imaju različitu ritmizaciju pri oblikovanju jezgra i njegovih promena, koja predstavlja prirodno zgušnjavanje i razredjivanje tkiva:

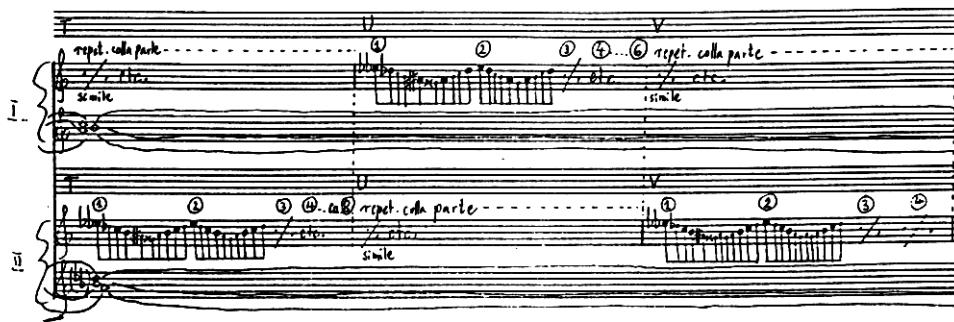


Dinamika se kreće u celini od ff do ppp, uz niz jakih akcenata pojedinih sazvuka.

Drugi stav, "Autoportret" takođe je sazdan na principu preslikavanja i u njemu je obradjena ideja "blokiranih dirki". Ona potiče od Karl-Erika Velenca, koji je blokiranje dirki koristio pri interpretaciji Ligetićeve orguljske kompozicije "Volumina". Dalje je razradjena na klaviru: u svom napisu "Novi putevi klavirske tehnike" Henig Zidentopf koristi termin "mobilne blokirane dirke" i objašnjava da se nove mogućnosti ritmičke artikulacije dobijaju kada se "prstima jedne ruke pritisnu odredjene dirke, dok druga ruka svira i po dirkama koje su zvučne i po onima koje su blokirane".⁷⁵

⁷⁵ "Melos", Mainz, 1973, Heft 3, str. 143-146.

Te nove mogućnosti Ligeti je obilno iskoristio. Koristeći se simultanim i sukcesivnim preslikavanjem istog motiva koji je sviran na različitim slobodnim i blokiranim dirkama na prvom i drugom klaviru, Ligeti dobija veoma zanimljive i međusobno različite ritmičko-melodijske kombinacije:



Drugi deo je sazdan na klasičnom sukcesivnom preslikavanju, gde druga deonica predstavlja odjek prve. U trećem delu se pokret osmina jedne deonice povremeno simultano preslikava u drugu i time pojačava efekat zvučnosti i gustine:



Taj pokret je do kraja zadržan u jednoj liniji svake deonice, dok druga postepeno blokira pojedine dirke. Tako kontinuirani pokret dobija sve više i više "pauza", da bi na kraju potpuno isčezao.

Treći stav, "Pokret", sazdan je kroz udaljavanje dveju deonica. Stav počinje simultano preslikanim pokretom: u prvoj deonici raspon umanjene kvinte d-as, koji obuhvata jedan takt, podeljen je na osam šesnaestinskih triola, dok je u drugoj deonici isti razmak podeljen na četiri grupe po četiri šesnaestine:

3. In zart fliessender Bewegung

1

Kroz stalni pokret tonova u nizu, akordski rasporedjenih, kombinovano sa razlicitim intervalskim rastojanjima izmedju pojedinih tonova, prva deonica doseže do h4, a u velikoj oktavi. U pogledu dinamike to je put od p do fffff. Na samom kraju, u subito pp kodi, kantabilni akordi su takodje simultano preslikani.

Najnovija muzička produkcija u domenu klavirskog dua svedoči, dakle, o njegovim pogodnostima za najsmelija traganja i primenu avangardnih muzičkih postupaka - aleatorike, improvizacije, kolaža, elektronske obrade, redukcije, repetitivnosti. Evropska muzička dogadjanja i kretanja sve više postaju svetska: s jedne strane svojim uticajem na muzičko stvaralaštvo na drugim kontinentima, a s druge - upijanjem nekih elemenata i odlika muzike koja živi van Evrope. Za koncept savremene muzičke misli presudni su bili uticaji američke avangarde pedesetih godina, koja je tako snažno zapahnula evropsko stvaralaštvo posle istupanja Džona Kejdža na festivalu savremene muzike u Darmštatu 1958. godine. Kod američkih autora oseća se tendencija da se u muzičko delo uvede dimenzija slučaja i neodredjenosti, a najuporniji i najubedljiviji eksponent ove struje je svakako Džon Kejdž. U jednom svom predavanju o "neodredjenosti kompozicije s obzirom na vreme" Kejdž kao markantan primer navodi upravo jedno delo za dva klavira - "Duo II za pijaniste" Kristijana Volfa. Kejdžovo objašnjenje ovog dela veoma je iscrpno: "U slučaju Dua II za pijaniste, struktura, podela celine na delove, je neodredjena. (Kompozitor ne daje naznaku za završetak izvodjenja). Metod, postupak od note do note, takodje je neodredjen. Sve karakteristike materijala (frekvencija, amplituda, boja, trajanje) neodredjene su unutar granica koje postavlja kompozitor. Forma, morfologija kontinuiteta je nepredvidljiva. Jedan od pijanista započinje izvođenje: drugi, opažajući poseban zvuk ili tišinu koji su jedan od niza znakova, odgovara

akcijom koju sam izabere u okviru mogućnosti datih unutar odredjenog vremenskog odsečka. Posle ovog početka svaki pijanist odgovara na znakove koje daje ovaj drugi, ne dopuštajući tišinu izmedju odgovora, iako sami ovi odgovori uključuju tišinu. Izvesni vremenski odsečci nalaze se u nultom vremenu. Nema partiture, ni fiksiranog odnosa delova. Očigledno Duo II za pijaniste nije vremenski objekt, već više jedan proces za čiju su prirodu početak i završetak nevažni. Završetak i početak će se odrediti tokom izvodjenja, i to ne onim što zahteva akcija, već okolnostima samog koncerta kao dogadjaja. Ako ostali komadi na programu traju 45 minuta, a potrebno je još petnaest da bi program dostigao pravu dužinu, Duo II za pijaniste može trajati 15 minuta. Tamo gde na raspolaganju стоји само 5 minuta, on će trajati 5 minuta".⁷⁶

Problem muzičkog vremena postao je, rekli bismo, jedan od ključnih u stvaralaštvu našeg trenutka, a proces nastajanja postao je bitniji od rezultata tog procesa. Međutim, ne treba zaboraviti da klavirski duo, ma koliko bio prisutan u najsavremenijim muzičkim traganjima posredstvom minimalističkih, repetitivnih i redukcionih postupaka, ostaje i dalje pogodan za najrazličitije stilske, kompoziciono-tehničke i ekspresivne iskaze.

⁷⁶ Džon Kejdž: Radovi, tekstovi 1939-1979, Beograd, 1981, str. 46.

ODJECI NA NAŠEM TLU

Celokupna prošlost srpske - pa i jugoslovenske - umetničke muzike može se donekle shvatiti kao odjek - do početka veka uglavnom zakasneli - evropskih stilskih stremljenja. To i nije neobično. Kompozitori su se uglavnom školovali i formirali u evropskim muzičkim centrima (Minhen, Beč, Pariz, Berlin, Prag, Budimpešta) i, prirodno, prenosili njihov duh i dah u našu sredinu. No, ta sredina je ipak nalazila odjeka u njihovim delima - u uticaju folklornih muzičkih oblika na konačna stilska opredelenja i društvenih potreba i praktičnih uslova na akcentiranje odredjenih muzičkih područja i žanrova.

Kompozitori su, dakle, prilazili muzici na raznim izvorima i prilagodjavali se uslovima svoje sredine. U tim usaglašavanjima protekla je cela druga polovina prošlog veka a istakla su se dva stvaralačka i izvodjačka područja - horsko i klavirsko. Za njihov su razvoj postojali i najpogodniji društveni uslovi: veliki broj pevačkih društava i horova kroz koje se prevashodno ispoljava rodoljubiva i nacionalna težnja, i sve češća prisutnost klavira u domovima gradjanske klase koja upravo stasava i afirmiše poseban način života, pogleda i umetničkih nastojanja. Onaj tipičan bidermajerski vid kućnog muziciranja, u okviru kojeg se kretala i četvororučna klavirska literatura, ogleda se u nekoliko kompozicija iz tog vremena sačuvanih do naših dana. Faktura je jednostavna: prva deonica je uglavnom tretirana kao melodijска, druga kao prateća, harmonska; folklorna melodika usaglašena je sa klasičnom harmonskom strukturom; tematika je sladunjavosalonska. To su i odlike Sonatine Josifa Marinkovića, kompozicije koja prva u srpskoj muzici nosi taj naslov, mada je radjena u formi sonatnog ronda. Komponovana je najverovatnije 1884, a štampana u izdanju UKS-a 1983, u veoma pedantnoj redakciji Vlastimira Peričića. Dve srpske igre Roberta Tolingera u izdanju društva "Gusle" iz Kikinde svedoče o prilično vešto sazdanom četvororučnom klavirskom stavu i pomalo nespretno gradjenom obliku i povezivanju starogradskih intonacija sa klasičnim harmonskim jezikom. Slično se može reći za "Srpsku fantaziju" Isidora Bajića, završenu

1906. godine, u kojoj se naglašen virtuozni moment povezuje sa trivijalnom motivskom razradom.⁷⁷

Nije nimalo čudno da dva klavira nisu privlačila i inspirisala srpske autore na prelazu iz prošlog u naš vek. Naime, i danas se u Srbiji mogu na prste izbrojati mesta koja pružaju potpune uslove za interpretaciju takvih dela - dva dobra i po tehničkim i zvučnim karakteristikama međusobno usaglašena instrumenta. Sasvim je jasno da su ti uslovi pre jednog veka bili nesravnjivo skromniji. S druge strane, romantičarska pijanistička literatura za dva klavira odlikuje se prevashodno virtuozitetom na koji se teško moglo računati pri nivou našeg tadašnjeg izvodjaštva. Sudeći po pisanim svedočanstvima i po programima koje su oni izvodili, na višem, evropskom nivou bili su samo Kornelije Stanković, Jovanka Stojković i Jovan Paču.

Ni kasnija zbivanja na stvaralačkom planu nisu bila pogodna za razvoj muzike za klavirski duo. Shvativši ogroman raskorak između srpske muzike i evropskih muzičkih dometa u pogledu spreme, znanja, stila, osvojenih oblika - srpski muzičari koji su na muzičku pozornicu stupili u prvim decenijama našeg veka usmerili su svoje snage na "hvatanje koraka" sa Evropom na ključnim muzičkim područjima - simfonijskom, scenskom, vokalno-instrumentalnom, kamernom (pre svega u stvaranju za gudački kvartet) negujući i dalje ono što je već bilo osvojeno - horsko, solističko vokalno i klavirsko područje.

*

Klavirski duo postaje zanimljiv tek za kompozitore koji u muzički život ulaze između pedesetih i šezdesetih godina našeg veka.⁷⁸ Vladan Radovanović se prvi sa više dela obraća ovom području. Napisao ih je za vreme studija na beogradskoj Muzičkoj akademiji, u klasi profesora Milenka Živkovića. Sva se odlikuju neoklasičnim izrazom, karakterističnim upravo za njegova dela nastala do šezdesetih godina. Prva sonata postoji samo zabelešena kao snimak u Radio Beogradu; partitura je izgubljena. Druga sonata ostala je nedovršena, kao i Sonata za dva klavira, udaraljke i celestu. U definitivnom vidu i dostupna analizi je Treća sonata Vladana Radovanovića, komponovana

⁷⁷ Delo je nadjeno u rukopisu, u zaostavštini kompozitora koja se nalazi u kući njegovog unuka po majci, pesnika Ivana V. Lalića.

⁷⁸ Ni u tom periodu nisu komponovana dela za klavir četvororučno. Ovom području obraća se tek mlađa kompozitorska generacija (Ivan Jevtić, Bojan Barić, Zoran Dimitrijević).

1955, koju su na jednom studio-koncertu 1956. godine izveli Mirjana Šuica i Konstantin Vinaver.

Sonata ima dva stava. Prvi stav počinje uvodom Solemne: osam taktova na pedalu fis, koji leži u basu druge deonice. Početni motiv i tema u polovinama javljaće se u više mahova u toku sonate i predstavljaju neku vrstu tematsko-harmonskog jezgra celog dela:

The musical score consists of two staves, labeled I and II, separated by a vertical bar. Staff I begins with a bassoon line in F major, 4/2 time. Staff II begins with a cello line. Both staves show various rhythmic patterns and harmonic changes. Measure 5 is circled, marking the transition to the Andantino section.

Zatim sledi Andantino, u kome tema u 3/4 taktu podseća na neki klasični menuet:



U srednjem delu je prisutan motiv sa početka sonate, u raznim ritmičkim i melodijskim varijantama.

Mnogi tematski i motivski elementi drugog stava izvedeni su iz teme iz uvoda, i na taj način međusobno povezani. Isti je slučaj i sa jasno izraženom temom u basu:



koja svojim čestim ponavljanjem ukazuje na konture ronda. Kao gradivni element ističe se i pokret sekunde naniže d-cis, koji se prvi put oglašava na početku stava u tremolu prvih dveju četvrtina, a kasnije se javlja različito transformisan.

Celokupno tematsko i harmonsko dogadjanje razvija se iz ovih tema i motiva, intervalskih pokreta unutar njih koji se "izvlače" i osamostaljuju ili se transformišu uz pomoć inverzije, prolaznih tonova, dodavanjem akordskih i vanakordskih tonova. U obrazovanju odnosa između dva klavira mogu se ustanoviti elementi preslikavanja. U početku se ono skoro klasično koristi, a kasnije se sprovodi uz transformacije; tako se često događa da deonice, iako simultano preslikane, imaju sasvim različite melodiske crteže:



Tematsko i harmonsko jedinstvo ove Sonate vodi jednom tipično neoklasičnom zasvodjavanju. Ne samo da su manje celine motivski vezane medjusobno - i ta povezanost se širi skoro u vidu koncentričnih krugova - već je i sam kraj Sonate povezan sa početkom tog stava i početkom Sonate.

U svom konstruktivnom postupku, pa i u pogledu atmosfere, ova sonata je slična sonati Stravinskog; nešto izrazitija tokatnost na pojedinim mestima priblišava se Koncertu Stravinskog. Po svojoj ozbiljnosti i analitički gradjenoj strukturi ona je bliska i Hindemitorovoj Sonati - doduše, sa potpuno drugačijim tretmanom polifonije. U svakom slučaju, delo svedoči o jednoj veoma zreloj neoklasičnoj orientaciji koja je bila karakteristična pedesetih godina u srpskoj muzici i kojoj su se priklonili mnogi naši autori - bilo svojim stvaralaštvom u celini, bilo jednom svojom fazom, kao što je to bio slučaj i sa Vladanom Radovanovićem. Sačinivši godinu dana kasnije svoj diplomski rad, simfoniju u dva stava pod nazivom *Sinfonia concertante*, Radovanović se udaljava od "objektivnog, nesentimentalnog zvuka neoklasicizma, da ubrzo potraži sopstvene nonkonformističke puteve, oduševljeno ali i studiozno tragajući za emocionalnošću jednog višeg reda, u regionima približavanja intelekta intuiциji."⁷⁹

Radovi Vladana Radovanovića na polju klavirskog duaa bili su u tom trenutku usamljeni u našoj sredini. Proći će skoro dve decenije do novog jačeg zamaha.

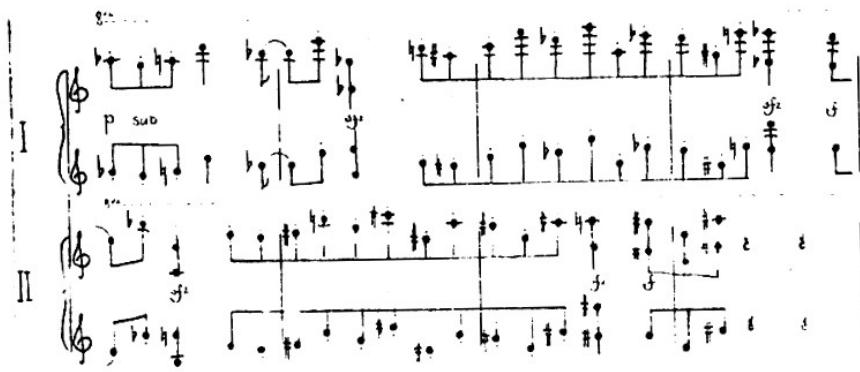
Za to vreme samo nekoliko srpskih autora iskoristilo je dva klavira u sklopu različitih većih sastava, pa te deonice postaju delovi složene partiture i podležu njenim

⁷⁹ V. Perićić: *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, str. 422.

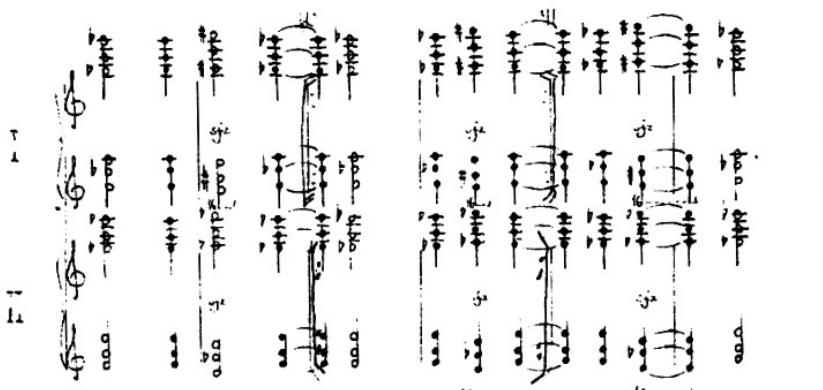
zakonitostima. Tu pre svega mislimo na "Opsednutu vedrinu", ciklus za ženski hor i dva klavira, koji je Dušan Radić komponovao 1956. godine, a nešto kasnije preradio za hor i kamerni ansambl, i "Meditacije" za dva klavira, gudače i udaraljke Petra Ozgijana. Mada kao orkestarsko delo "Meditacije" izlaze iz okvira postavljenog na početku ovog rada, dva razloga nas navode na njegovo šire razmatranje. Pre svega, reč je o jednom izuzetno značajnom dometu samog autora i srpske muzike u celini; s druge strane, obe klavirske deonice su istaknute i obrazovane na principima gradjenja dvoklavirskog stava.

"Meditacije" su sačinjene od niza odseka. U laganom uvodu (Adagio), izgradjenom od fluidnih, bizarnih floskula, sa povremeno grubim i reskim akcentima, postepeno se obrazuje "pramotiv", jezgro cele kompozicije. Iz ovog jezgra iskristalisani su pojedini motivi tokom celog dela. Kroz Allegro moderato tempo se ubrzava, faktura usložava, da bi u pregnantnom zvuku i izrazu započeo treći odsek - Allegro giusto - koji dostiže kulminaciju ukupnim orkestarskim zvukom, a zatim sledi popuštanje tenzije. Mada, sudeći po oznakama tempa i celinama sazdanim oko jednog motiva, delo ima niz odseka, ono, u stvari, izrasta kroz dve velike gradacije, dva široka dinamičko-sadržajna luka. Jedan se zavržava upravo kod ovog smirenja, a drugi započinje Allegrom. Njegova kulminacija teče do pred sam kraj dela, koje kao da iščezava kroz smireni poslednji Adagio.

"Meditacije" predstavljaju zasvodjeno i koherentno delo, vrlo jasno diferenciranog zvuka i tonskog jezika. Oba klavira su ukomponovana u partituru kao obligatni instrumenti ali je njihova uloga istaknuta - kao, uostalom, i uloga ostalih instrumenata u ovoj partituri - grupa gudača i udaraljki. Sem odnosa prema ostalim činiocima partiture, klavirske deonice stoje i u medjusobnom odnosu, zasnovanom na raznim vrstama preslikavanja - sukcesivnom:



i simultanom:



Sem ovog medjusobnog odnosa, te deonice često podvlače karakter i izražajnost deonica drugih instrumenata.

*

U studentskoj generaciji sedamdesetih godina - pa i kasnije - dva klavira postaju omiljeno i pogodno područje na kome se osvajaju oblici. Svojim opsegom i slojevitosti u okviru jedinstvenog zvučnog izvora dva klavira predstavljaju i veoma pogodan prostor za kasniji rad na orkestarskoj partituri. S druge strane, klavir je od svih instrumenata najbliži studentima kompozicije, i zbog toga najprikladniji za

koncentrisanje na oblik. Važno je, međutim, napomenuti da ove kompozicije po pravilu odšakaču od uobičajenih studentskih vežbi i da je njihova struktura karakteristična za klavirski duo..

Prva u tom nizu je Sonata Zorana Dimitrijevića, nastala 1967. godine. Cela je sazdana iz jednog melodisko-harmonskog jezgra - odnosa izmedju prekomerne terce i čiste kvarte. To jezgro istaknuto je u Grave uvodu, koji se oglašava i na kraju prvog stava i na kraju sonate. Kompozitor je iz ovog svog studentskog rada izdvojio za samostalno izvodjenje prvi stav, celovit upravo zbog raznovrsne razrade jedinstvenog materijala.

Iz intervalskih odnosa sabijenih u samom jezgru izgradjene su obe teme i prateće ostinatne figure. Ekspozicija je pravilna, sa po nekoliko nastupa teme, mostom izmedju njih i završnom grupom. U razvojnog delu korišćen je obiman polifoni rad: na njegovom početku fugato na prvoj temi, a zatim se redaju teme u augmentaciji i diminuciji, često istovremeno, nizovi sekvenci. Repriza je na neki način skraćena: najpre nastupa druga tema u dugim notnim vrednostima, pojačana trilerom, zatim istovremeno prva tema u diminuciji sa materijalom mosta, pa istovremeno prva i druga tema u augmentaciji. Završna grupa je na pedalu b koji se premešta iz jedne deonice u drugu.

U partituri, koja, uopšte uzevši, odražava totalan pristup zvuku klavirskog dua, ogledaju se i elementi sukcesivnog, nazmeničnog i simultanog preslikavanja izmedju deonica u celini ili, još češće, izmedju pojedinih glasova različitih deonica.

Nekoliko varijacionih oblika nastali su takodje kao studentski radovi. Svetlana Maksimović piše Varijacije 1971, Anton Govednik 1978, a Vladimir Jovanović 1982. Izmedju varijacija Maksimovićeve i Govednika moguće je uočiti neke sličnosti u oblikovanju teme i osnovnom rasporedu, dok su elementi i način razvoja različiti. Obe teme su u dugim notnim vrednostima i sporom tempu; Maksimovićeva je izlaže u vrlo visokoj, Govednik u vrlo niskoj lagi:

Lento (J=52)

Najbitniji gradivni elementi Varijacija Svetlane Maksimović su ekspresivni intervalski pokreti male sekunde i prekomerne kvarte naniže i čiste kvarte i velike septime naviše. Pomoću njih izgradjena je partitura raznolika u pianističko-tehničkom pogledu, koju prikazuju tokatnost druge varijacije, šesnaestinske grupe i šesnaestinski pasaži treće i četvrte, suptilni pianissimo pete, brutalni seko akordi šeste, duboki akordi i arabeskni improvizacioni pasaži sedme varijacije. U odnosima izmedju deonica moguće je uočiti povremeno "predavanje" materijala jedne drugoj, koje je ustvari izvedeno iz principa preslikavanja. Na ostinatnoj figuri prvog klavira na kraju treće varijacije drugi klavir započinje drugu figuru koja postaje ostinatna u sledećoj varijaciji. Preslikavanje je simultano, kratkog daha, prekidano često drugim motivom, koji postepeno preuzima primat. Na njemu je ova varijacija i sazdana do kraja i to na osnovu jedne vrste unakrsnog preslikavanja:



Ceo tok kompozicije ima jasan plan:

Tema – (Lento)	usložavanje ka virtuozitetu – (druga, treća četvrta var.)	tema – Adagio
Oštar kontrast – (Alegro)	himnična tema u akordima, – improvizacija (Sostenuto)	tema – (fff, pp)

Po sličnom planu razvijaju se i Varijacije Antona Govednika:

Tema – (Andante sostenuto)	usložavanje tkiva – (2,3. i 4. var.)	Adagio	oštar kontrast (Alegro)
– himnično		– tema (ff, pp)	

Medutim, način unutrašnjeg gradjenja celine je sasvim drugačiji. Dok kod Maksimovićeve osnovu čine ekspresivni intervali, kod Govednika pokretački elementi nisu sadržani samo u temi već i u njenom razvijanju. Zbog toga ove varijacije poseduju jedno izuzetno jedinstvo i zasvodjenost. I u odnosu izmedju deonica ima te celovitosti, koja je zasnovana ili na preslikavanju:



ili na gustoj zvučnoj vertikali.

Tema varijacija mladog kompozitora Vladimira Jovanovića drugačije je oblikovana; ona sadrži niz muzičkih elemenata, predloga koji su izneti na ostinatnom pokretu triola i koji će biti osnova razvoja pojedinih varijacija. Izlaganje započinje jednim klasterom u pp, a završava se sličnim klasterom u ff. Prvi u tom nizu predloga je legato tema, koja postaje osnova prve varijacije i vezana je isključivo za drugi klavir. Sledeći motiv postaje ostinatni u drugoj varijaciji, takodje sproveden samo u drugom klaviru. U trećoj varijaciji iskorišćena su dva motiva, dok se u četvrtoj melodijска linija ponovo razvija iz jednog motiva predloženog u uvodu. Poslednja varijacija izgradjena je na jednoj novoj temi, koja se stalno oglašava u basovoj deonici, poput pasakalje.

Deonice nisu povezane jedinstvenim materijalom, već se u svakoj javlja poseban. Uz to, on je za svaku varijaciju konstantan, pa je divergentnost izmedju deonica i izmedju varijacija jedna od odlika ove partiture.

Govoreći o klavirskom duu u evropskim okvirima, još na početku smo istakli da su za njega često preradjivana dela koja su najpre kao originali nastala za druge instrumente i sastave. I u srpskoj muzici ima takvih primera. Dejan Despić je Dubrovački

divretimento, najpre sačinjen za klavir, preradjivao za razne sastave - za dva klavira, gudački kvartet i za orkestar. Iz tog puta ka složenoj orkestarskoj partituri čini se da je klavirski duo bio jedna svojevrsna medjufaza. Mihovil Logar je svoje dve tokate - Tocata scia i Tocata giocosa - priredio za dva klavira; Aleksandar Vujić je svoj diplomski rad, simfonijsku poemu "Iz drevne Srbije" (1983), preradio za dva klavira. Ovaj postupak je, međutim, različit od uobičajenih prezentiranja studentskih orkestarskih partitura u vidu partiture za dva klavira. Sažimajući orkestarsku partituru, Vujić je težio da sačini dve klavirske deonice, dve deonice koje nose obeležja klavirske tehnike i klavirskih zahvata, i kroz njih sprovede vešt razradjen materijal koji ima nekoliko uporišta - melodiju iz Osmoglasnika, tenziju prekomerne kvarte i ostinatne pokrete, često u okviru nepravilnih ritmičkih podela.

Specifičnost klavirskog dua u odnosu na druga kamerna područja i njegova tesna veza sa solističkim klavirskim izrazom dovode do toga da mu se rado obraćaju i pijanisti-kompozitori. Primera u istoriji ima mnogo, a ta praksa se održala do danas. U našoj sredini je potvrđuje "Apoteoza" Dušana Trbojevića⁸⁰, koja se bavi klavirskim zvukom i odjekom na razne načine - od odnosa između melodijskog toka jedne deonice "potopljene" u zvuk druge, do zajedničkih tokova, zajedničkog dinamičkog rasta obeju deonica. Delo ima četiri zaokružena odseka, a svi zajedno obrazuju put od prozračnih pp arabeski do masivnih akordskih blokova i tremola u ff. U svim tim zvučnim ispitivanjima često su korišćeni elementi preslikavanja - naizmeničnog na početku dela:

⁸⁰ *Dclo* postoji u dve verzije - za četiri klavira osmoručno i za dva klavira četvororučno.

7. Adagio, ad effusum

7. 1 8.

pp *mf*

P

r

pp

r

pp

pp

pp

i simultanog, u poslednjem odseku:



ali i konstituisanje partiture kao totalnog višeslojnog muzičkog dogadjanja.

Kao izražajni medijum klavirski duo postaje zanimljiv i privlačan za mlađe autore koji u našoj sredini nastupaju kao "nova generacija", oštro se protiveći "svemu što se može označiti kao dogmatsko i konzervativno, a teži ostvarivanju nekonformističkih sistema konstrukcije muzičkog dela."⁸¹ Iako autori ove grupe⁸² imaju lične umetničke profile i prevashodne preokupacije, ipak se u njihovom stvaralaštvu uočava problematika sličnog raspona: "otiskivanje od slobodne atonalnosti s jedne strane u pravcu serijalnog organizovanja materijala, a s druge u pravcu improvizacije"⁸³ Težnja ka redukciji modela i njegovom repetiranju proističe iz oslanjanja na američku avangardu pedesetih godina. Mada je u našoj muzici i pre dolaska "nove generacije" bilo odjeka minimalističke muzike, ipak je ona kod njih postala osnovni vid muzičkog mišljenja, povezujući se kasnije sa fluksus-pokretom, elektro-akustičkom muzikom, konceptualizmom itd.

"Di/fuzija" Vladimira Tošića za dva klavira jedno je od dela koje potvrđuje težnju autora ka minimalističkom pojednostavljenju svih konstitutivnih parametara jednog muzičkog dela. Izgradjena je na alikvotnom nizu od tona c. U dugotrajnoj repeticiji, kroz vrlo blage promene za 4 minuta i 40 sekundi prelazi se put od tona c, preko C-dur akorda, septakorda, nonakorda do sazvuka c-e-g-b-d-fis-as-h, a zatim, za

⁸¹ M. Veselinović: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, 1989, str. 387.

⁸² Okosnicu ove grupe čine nekoliko autora - Miroslav Savić, Milimir Drašković, Miodrag Lazarov, Miliš Petrović, Vladimir Tošić.

⁸³ M. Veselinović: *Op. cit.*, str. 387.

isto vreme, put nazad do početnog tona c. Trajanje, kao osnovni parametar kompozicionog i slušnog procesa, sprovodenje mikro-dinamike od pp do mp i brze šesnaestine, od kojih svaka deonica donosi svaku drugu u grupi od četiri - iziskuje od izvodjača maksimalnu koncentraciju, rekli bismo sasvim disparatnu uobičajenoj koncentraciji pri interpretaciji kompozicija zasnovanih na klasičnom kompozicionom postupku. Redukcija materijala i njegova repetitivnost dovode do toga da je celu kompoziciju od 10 minuta moguće zapisati u veoma malu partituru, u kojoj gornji linijski sistem označava prvu, a donji drugu klavirsku deonicu:

0 1.30 2.20 3 3.30 4 4.20 5.40 5.20 5.90 6 6.30 7 7.40 8.30 10.
 1 3. 6 3 2. 7 3. 8 1. 9 4. 5 3. 6 3. 7 3. 8 3. 1.

I druga kompozicija Vladimira Tošica zasnovana je na redukciji, repetitivnosti i procesualnosti materijala. Ponovo je u osnovi ton c i njegov alikvotni niz. Uz dodavanje alikvotnih tonova, menjaju se i ritam i dinamika. Put od zvučne prozračnosti do gustine ostvaruje se dodavanjem alikvotnih tonova, usitnjavanjem ritma i učestalošću i slojевитошћу dinamičkih promena. Kompozicija traje 17 minuta, i u njoj su odredjene dužine modela i vreme u kome se on ponavlja. Izvodi se samostalno ili u ciklusu sa gudačkim kvartetom, duvačkim kvintetom i ansamblom udaraljki - istovremeno sa jednim od ovih sastava, sa dva, sve u raznim kombinacijama, ili sa sva tri. Otuda ovaj projekt sa 16 zvučnih mogućnosti nosi naslov "Ne - zavisnost".

Na principu kolaža nastala su dva duhovito pisana dela. U svojoj kompoziciji "Burle in B" Bojan Barić je izdvojio odlomke pojedinih dela za klavir, dva klavira i klavir četvororučno onih kompozitora čije ime počinje slovom B. Odlomke tih dela, koja su nastala u rasponu od tri veka (od Baha do Buleza) i pokazuju razvoj muzičkog jezika i izraza, "predložio" je kao osnovni materijal. U partituri koja je sazdana od raznih odlomaka složenih na poseban način za svaku deonicu, za oba izvodjača su određeni samo momenti u kojima treba zajedno da počnu nove odlomke - najčešće iz različitih kompozicija. U tom aleatorskom dogadjanju izvodjač ima pravo da predložene odlomke doradjuje, dogradjuje, rasporedjuje na svoj način, pa čak i da uvodi nove, dajući tako veliki doprinos profiliranju, pa i poruci samog dela.

Najsvežiji primer je kompozicija Zorana Hristića "Interplet", nastala 1986., poslednja u nizu njegovih dela radjenih na osnovu kolaža. Tema "Internationale", koju u "Preludijumu" prekidaju motivi "Apionate", srpskih narodnih i starogradskih pesama, "Rapsodije u plavom", postaje zatim osnova četvoroglasne "Fuge". Harmoniski tok se kreće od dijatonike do klastera, a struktura dvoklavirskog stava od principa preslikavanja do jedinstvenog četvoroglasnog stava.

Tako je muzika za dva klavira srpskih autora za tri decenije prešla put od neoklasične stilske orientacije do najsavremenijih trendova. Sa petnaestak originalnih dela i autorskih prerada, prateći uvek evropske muzičke tokove i nastojanja, ona na svojevrstan način pokazuje njihov odjek na našem tlu - pa, rekli bismo, i uključivanje naših autora u njih.

PROBLEMI I ISKUSTVA INTERPRETACIJE

Istorijski razvoj izvodjačke prakse klavirskog dua dug je koliko i istorija literature za klavirski duo. U 17. i 18. veku dela za dva klavira i klavir četvororučno nisu komponovana da bi bila na repertoaru raznih izvodjača, već, uglavnom, za odredjene muzičare i prilike. To je, uostalom, bio rasprostranjeni - u većini muzičkih žanrova i jedini - vid odnosa izmedju autora, izvodjača i publike.

Medju prvim interpretatorima dela za dva klavira pominju se stariji sinovi Johana Sebastijana Baha - Vilhelm Frideman i Karl Filip Emanuel. Oni su upravo stasali kao čembalisti kada je njihov otac, medju mnogim dužnostima u Lajpcigu, vodio i jedan "Kolegijum muzikum". Pod tim nazivom u Evropi su se tada množila društva ljubitelja muzike koju su muzicirali predvodjeni jednim profesionalnim muzičarem. Zadatak tog profesionalnog muzičara bio je višestruk - on je pisao kompozicije za ansambl, prilagodjavao njegovom sastavu već postojeća dela, uvežbavao repertoar, starao se o notnom materijalu, instrumentima itd. Niz svojih originalnih i transkribovanih dela Bah je sačinio za potrebe lajpciškog Kolegijuma, izmedju ostalih i sva tri koncerta za dva klavira u kojima su solističke deonice svirali njegovi sinovi.

Sve do sredine prošlog veka bilo je uobičajeno da kompozitori sami interpretiraju svoja dela, mnogi su bili prvi - a često i isključivi - izvodjači svojih kompozicija. Mocart je, na primer, svoju prvu Sonatu za klavir četvororučno u C-duru komponovao kao devetogodišnji dečak u toku svoje evropske turneje, da bi sa svojom sestrom Nanerl nastupio na jednom koncertu u Londonu 1765. godine. Svoja značajna dela za dva klavira - Sonatu D-dur i Koncert - komponovao je za sebe i svoju učenicu Jozefinu fon Auernhamer. Čak je i Šopen svoju jedinu kompoziciju za dva klavira napisao specijalno za sebe i svog učenika Karla Mikulija.⁸⁴

*

Splet niza društvenih i socioloških okolnosti početkom 19. veka povezan sa razvojem klavira i promenom njegove uloge u svakodnevnom i koncertnom životu utiču

⁸⁴ Niz godina kasnije Mikuli je isto delo svirao sa svojim učenikom Moricom Rozentalom.

i na razvoj izvodjačke prakse klavirskog duaa: po izvodjačko-tehničkim zahtevima i zahvatima jasno se odvajaju i posebno razvijaju svaki u svom pravcu sviranje na jednom klaviru četvororučno i na dva klavira. Klavir postaje obavezni deo nameštaja u bidermajerskim domovima, a sviranje "u četiri ruke" jedan od najomiljenijih oblika kućnog muziciranja. Potražnja za delima skromnih izvodjačkih zahteva je sve jača, njihov broj sve veći - a kvalitet i sadržina sve slabiji. Retki su celoviti opusi (Šubert) ili pojedina dela (Šuman, Brams, Dvoržak, Grig) koja nose tajne vrednosti i zahtevaju profesionalne izvodjače.

S druge strane, klavir postaje "najizazovniji" koncertni instrument. Uz kompozitore-pijaniste, na koncertnom podiju je sve više pijanista-kompozitora, pa i isključivo profesionalnih pijanista. Klavirska virtuoza, kojim obiluju tadašnja dela za dva klavira, privlači takve pijaniste-virtuoze. Muzika za dva i više klavira postaje veoma pogodna za specifične muzičke kontakte između tada najpoznatijih pijaničkih imena - Klare Vik, Talberga, Mošelesa, Mendelsona, Černija, Kalkbrenera, Herca...

Iz jednog Mošelesovog zapisa saznajemo tako da je on 21. oktobra 1840. godine u Lajpcigu svirao Bahov trostruki koncert sa Klarom Šuman i Mendelsonom. Isti koncert su u Londonu 1844. godine izvodili Mošeles i Mendelson sa Sigismundom Talbergom.⁸⁵ U svojoj opsežnoj monografiji o klavirskom duu Hans Moldenhauer navodi još niz takvih primera. Jedan od najzanimljivijih predstavlja saradnja između nemačkih i francuskih pijanista ostvarena septembra 1825: Mendelson, Herc, Šunke, Pijsis, Plejel i Mošeles svirali su na tri klavira uverturu za Veberovog "Čarobnog strelnca", koju je za tu priliku aranžirao sam Mošeles.

Pa ipak, osnovu klavirskom duu kao posebnoj izvodjačkoj disciplini postavili su svojim zajedničkim muziciranjem Ignac Mošeles i Feliks Mendelson. Obojica su se već pre te saradnje bili oprobali na dva klavira - Mošeles je koncertrao sa Kramerom, a Mendelson sa Alojzom Šmitom. Od njihovog susreta u Londonu 1832. godine, kada su svirali u Mocartovom Koncertu za dva klavira i orkestar, ta saradnja je trajala punih dvanaest godina. Sastavili su zajednički čak i jednu kompoziciju - Koncertantni duo, varijacije na temu marса iz Veberove opere "Precioze".

Godine 1843. Mendelson saradjuje sa Klarom Šuman - premijerno izvode Šumanovu kompoziciju Andante i varijacije op. 46. Tri godine kasnije Klara svira ovo delo sa Antonom Rubinštajnom. Johanes Brams, i sam vrstan pijanista, izvodio je svoja dela za dva klavira sa Tausigom, Listovim učenikom i Klarom Šuman. Autorski

⁸⁵ Hans Moldenhauer: op. cit., str. 77

aranžmani simfonija za dva klavira karakteristični su za muzičku praksu 19. veka. Objašnjavajući svoje pobude da sačini takve aranžmane svoje Treće i Četvrte simfonije, Brams kaže da je "svirajući takve obrade razvijao prijateljstvo sa pijanistom Brulejem u Beču"⁸⁶

Generacija pijanista koja na evropsku muzičku pozornicu stupa krajem prošlog veka nastavlja ove puteve virtuoznog nadmetanja u okviru klavirskog duu - pre svih Rafael Džozefi i Moric Rozental, Vladimir de Pahman i Magi Okej, Ežen d'Alber i Tereza Karenjo, Rahmanjinov i Ziloti, Majra Hes i Irena Šarer. Iako su to bili virtuozi koji su se u toku svoje saradnje vrlo malo medjusobno prilagodjavali, ipak su se na tom polju kontakta pojavile neke novine : ti pijanisti su se nalazili i zajedno muzicirali upravo na osnovu sličnih i bliskih pristupa izvodjačkom činu, pijanizmu i muzici uopste, a njihova saradnja je bila češća i dugotrajnija nego kod prethodne generacije. No, svi su ipak zadržavali svoje individualne odlike i stvarali posebne solističke karijere.

*

Sasvim novi pristup začinju i zastupaju braća Luj i Vili Tern. Sinovi dirigenta Budimpeštanske filharmonije, odrasli u muzičkoj porodici, specijalizovali su se za rezitale za dva klavira, odrekli se solističkih karijera i tako utemeljili ovaj ansambl kao instituciju. Obojica studiraju na Lajpciškom konzervatorijumu kod Moselesa i Rajnekea, a između 1864. i 1868. godine organizuju serije koncerata u Nemačkoj, Francuskoj, Belgiji, Holandiji i Engleskoj, kojima su "očarali i začudili celu Evropu"⁸⁷ Na isti način klavirski duo je obrazovao bračni par Luj i Suzan Ri i sestre Rouz i Otili Sutro. Delovanjem ovih ansambala s kraja prošlog i početka ovog veka klavirski duo se konačno utvrđuje i potvrđuje kao sastav posebnih zakonitosti i odlika. Težnja ka virtuoznom nadmetanju, tako karakteristična za muziciranje u klavirskom duu tokom prošlog veka, zamenjena je usredsredjivanjem na ostvarenje zvučnog sklada u svim parametrima. Počela je kristalizacija i sistematizacija specifične problematike klavirskog duu, na koju ćemo se u ovom delu posebno osvrnuti.

U prvoj polovini našeg veka najistaknutiji ansambl deluju u Americi. Tako su se u SAD početkom veka našli i zajedno muzicirali Harold Bajer, učenik Paderevskog i Osip Gabrilović, Učenik Rubinštajna i Lešetickog. U Americi široku aktivnost razvijaju i Ernst Hačeson i Harold Randolph, dok su Amerikanci Gi Majer i Li Patison, koji su

⁸⁶ Hans Moldenhauer: op. cit., str. 106.

⁸⁷ H. Moldenhauer: op. cit., str. 115.

zajedno muzicirali od 1916. do 1930, intenzivno koncertirali u Evropi, sa posebnim uspehom u Parizu.

Verovatno najistaknutije mesto u nizu ovih interpretatora, uz najjače uticaje i najbolju sistematizaciju iskustava, zauzima bračni par Džozef i Rozina Levin. Oboje su studirali na Moskovskom konzervatorijumu i niz godina su nastupali sa solističkim rezitalima i sa orkestrima širom Evrope i Amerike. Posle smrti svog supruga, 1944. godine, Rozina Levin se posvećuje isključivo pedagogiji i zasniva jednu od najboljih svetskih pijanističkih radionica na Džulijard školi u Njujorku. Na toj školi su Džozef i Rozina Levin već bili zajedno odgojili jedan vrstan klavirski duo. To su Vera Brodski i Harold Trips, koji koncertiraju od 1932. godine, a od 1937. zajedno drže kurs pijanističkog duva na Kertis institutu u Filadelfiji i Džulijard školi u Njujorku. Godine 1949. Rozina Levin je snimila Mocartov Koncert za tri klavira i orkestar sa klavirskim duom Babin-Vronski, koji je u to vreme bio preuzeo glavnu reč na svetskom koncertnom podijumu u ovoj disciplini.

Zanimljivo je opažanje muzikologa Hansa Moldenhauera da su u to vreme klavirska dua sačinjavali uglavnom braća i sestre i bračni parovi. Iz te činjenice on izvodi niz zaključaka o partnerstvu zasnovanom na istom poreklu izvodjača, njihovoj rodbinskoj vezi i o odnosu izmedju različitih polova. Ovi stavovi mogu biti i danas aktuelni - ako se uzme u obzir da se u izvodjačkom vrhu nalaze braća Alfons i Alojz Kontarski, da su na Medjunarodnom takmičenju Muzičke omladine (jedinom kod nas u disciplini klavirski duo, a jednom od retkih u medjunarodnim okvirima) 1977. godine pobedili Italijani braća Berteti. Međutim, niz drugih primera - klavirska dua koje obrazuju pijanisti iz različitih sredina, sa sasvim posebnim ličnim životnim putevima - dokazuje da čvrsta porodična ili etnička veza ne mora biti neophodni preduslov za visok profesionalni domet. Sasvim je sigurno da ona nosi i donosi izvesne prednosti, da skraćuje proces usaglašavanja muzičkog izraza. No nama se čini - iz sagledavanja prošlosti i iz ličnog iskustva - da je za taj proces najvažnija klavirska škola i da bitnu prednost imaju oni koji su formirani u istim klavirskim klasama. Ovu konstataciju potkrepićemo i podacima da su Vitja Vronski i Viktor Babin studirali zajedno u klasi Artura Šnabela, Džozef i Rozina Levin u klasi Vasilija Safonova, a braća Tern, zajedno najpre kod Mošcelsa, a zatim od Rajnekea. Zbog toga ćemo se u daljem tekstu zadržati upravo na parametrima klavirske tehnike i muzičkog izraza koji doprinose zvučnom jedinstvu, bitnijem za klavirski duo nego za druge kamerne discipline.

I pored svih navedenih imena, relativno je mali broj pijanista koji su se odrekli solističke karijere i muzicirali isključivo u klavirskom duu. Na svoj način, ovaj podatak svedoči o specifičnoj problematici ove izvodjačke discipline. Uprkos svim žanrovskim pitanjima koja se u njem okvirima postavljaju, preplitaju solističkih i koncertantnih elemenata koji prožimaju literaturu za klavirski duo, ona se, pogotovu u našem veku, posvedočila kao kamerna disciplina sa odlikama donekle sličnim, donekle posebnim u odnosu na druge kamerne sastave - pre svega na ostala dua.

Klavirski duo se iskazuje u dve varijante muziciranja - na jednom klaviru četvororučno i na dva klavira. Treba imati u vidu da je klavir jedini instrument na kome istovremeno mogu da sviraju dva izvodjača. Opšte je rasprostranjeno mišljenje - a potkrepljuju ga i članovi raznih klavirskih dua - da su dela za dva klavira izazovnija i zanimljivija, jer se upravo u njima ostvaruje pravi kamerni sklad.

Izmedju sviranja na jednom klaviru četvororučno i na dva klavira postoje suštinske razlike u pijanističkom zahvatu. U prvom slučaju svaki part je deo zvučne celine jednog instrumenta, jednog zvučnog izvora, pa je time ograničen i u pogledu opsega, sadržine i tehnike. Svaki part, dakle, ima svoj primarni zvučni prostor, svoju prevashodnu sadržajnu i tehničku komponentu. Prvi part je po pravilu ograničen na diskant i u njegovoj tehnici preovladajuju elementi karakteristični za tematske delove gradje - ponajviše legato kantilena; drugi part je sveden na bas, a u tehnici preovladaju elementi karakteristični za harmoniju i pratnju - akordi, arpedja, repeticije. Ovakva podela karakteristična je skoro za celokupnu literaturu - od pretklasične do savremene. Samo na momente melodija druge deonice korespondira sa prvom, najčešće udvajajući je u oktavi na početku dela ili odseka. Takav je odnos i u delima Mocarta i Šuberta, koja imaju kompleksniju strukturu, ali ipak zadržanu i ovu principijelu podelu. Tako su većinom sazdana i dela našeg veka, mada postoje i primeri oblikovanja melodijske i harmonske komponente na nov način. Recimo, u prvom stavu Pulankove Sonate prvi part iznosi tematsku ideju iskazanu u razmaku od nekoliko oktava, tako da pijanista koji je izvodi prelazi svojom levom rukom preko obeju ruku drugog pijaniste. U celini sagledano, dela za klavir četvororučno dodeljuju svakom pijanistu jedan ograničen izražajni arsenal.

Sviranje na dva klavira pruža, međutim, svakom pijanistu pun pijanistički zahvat i stavlja ih u odnose pravog kamernog dijaloga. Često se deonice po strukturi,

po tehničko-izražajnim sredstvima i po kompleksnosti ne razlikuju od solističkih parti-tura. Samim tim svaki član klavirskog dua mora posedovati sve pijanističke kvalitete. Dobri poznavaoци sušinskih odlika obeju vrsta muziciranja skloni su da muziciranje na jednom klaviru u četiri ruke nazivaju klavirskim duetom, a muziciranje na dva klavira - klavirskim duom, i da na taj način podvuku njihove medjusobne razlike.

Neophodno je precizirati i razliku izmedju klavirskog dua s jedne strane i dua u kome učestvuju jedan instrument i klavir. U literaturi postoji bezbroj primera da klavir predstavlja pratinju instrumentu poput violine, violončela, flaute, oboe... U vrlo obimnoj prosviranoj i analiziranoj literaturi za dva klavira nismo naišli ni na jedan primer kompozicije u kojoj jedna deonica u celini predstavlja pratinju druge. Taj odnos sveden je uglavnom na kratke formalne celine - dvotakte, rečenice, periode - na pojedine odseke ili ponajviše na pojedine stavove u nekim cikličnim delima. Možda bi to, izmedju ostalog, trebalo objasniti i specifičnom prirodom samog klavirskog zvuka, koji muzikolozi Verner Elman i Kristijana Bernsdorff - Engelbreht nazivaju na jednom mestu "apstraktnim".⁸⁸

Dok se u svim ostalim vidovima kamernog muziciranja teži medjusobnom prilagodjavanju izvodjača, u klavirskom duu se teži poistovećivanju⁸⁹. To je osnovna odlika koja ga izdvaja od ostalih dva i, ujedno, najteži zadatak koji se postavlja pred izvodjača. Preslikavanje, koje se ogleda u strukturi dela za klavirski duo, neophodno je pretočiti u zvuk. U okviru proučavanja izvodjačke prakse klavirskog duaa, Hans Moldenhauer ističe da na to zvučno preslikavanje znatno utiču pol, srodstvo i odnos izmedju partnera. Mi smatramo da pored psihofizičkih, postoji i niz čisto muzičkih elemenata - tehnički pristup, shvatanje i tumačenje dela, klavirski tuš, izražajnost - i da je pijanistička škola primarna u ostvarivanju tog zvučnog poistovećivanja.

*

U kompleksnoj problematici koja obuhvata razne faze rada na izvodjenju jednog dela - od pristupa, opšteg koncepta, do realizacije zvuka na mikro planu, sa stanovišta tehničke i muzičke sadržine - ogleda se i odredjena pijanistička škola. Sam pojam pijanističke škole iskristalisao se tokom prošlog veka, posle otvaranja Pariskog

⁸⁸ W. Oelmann - Ch. Bernsdorff - Engelbrecht: *Klaviermusik I*, Stuttgart, 1982, str. 5.

⁸⁹ Doduše, isti pristup se sreće i u drugim duima istorodnih instrumenata. Međutim, ni u jednom nije moguće uočiti istorijski kontinuitet, niti ijedan pruža mogućnost za tehničko-estetičku analizu kakvu je moguće sprovesti u klavirskom duu.

konzervatorijuma, 1795. godine, u kome su prvi profesori klavira Luj Adam i njegovi učenici Cimerman i Kalkbrener osnovali francusku pijanističku školu, i Petrogradskog i Moskovskog konzervatorijuma, 1862. i 1866. godine, u kojima su braća Anton i Nikolaj Rubinštajn bili najzaslužniji za osnivanje ruske, odnosno sovjetske pijanističke škole. Ranije su slavni pijanisti i pedagozi prenosili svoje znanje "s kolena na koleno", tako da je moguće pratiti vrlo dugo razvojne linije od Betovena, preko Černija, Lešetickog i njegovih mnogobrojnih učenika (Paderevskog, Gabriloviča, Šnabela), sve do naših dana.

Ista pijanistička škola daje po pravilu jedinstven pristup delu i radu na njemu u raznim fazama, pa samim tim obezbedjuje i odredjenu ukupnu zvučnu sliku kao najprirodniji rezultat jedinstvenog procesa. Kada pijanisti potiču iz različitih pijanističkih škola, neophodno je mnogo truda oko približavanja i poistovećivanja različitih tehničkih zahvata i mnogo razgovora oko usaglašavanja i ujednačavanja shvatanja i doživljaja jednog muzičkog sadržaja. Ono što u jednoj pijanističkoj školi izrasta kao prirodan produkt, kod pijanista koji potiču iz raznih škola mora biti rezultat racionalnog procesa, pa i dužeg zajedničkog rada i vežbanja. Muzičarima sa smislom za kamernu saradnju bliska su oba postupka. Oni koji se bave kamernim muziranjem, ali su prevashodno opredeljeni za solistički izraz, osećaju to kao neku vrstu sputavanja izraza.

U nizu tehničko-izražajnih elemenata za zvučni sklad klavirskog dua najbitniji je pijanistički tuše - način pristupa klavijaturi, zahvata dirke i realizacije tona. On se kao element usklajivanja ne pojavljuje ni u jednoj drugoj kamernoj disciplini. Razlike u tušeu ne proističu samo iz različitih tehničkih postupaka, već i iz raznolikih prilaza određenom notnom tekstu, pa i muzici uopšte. Može se slobodno reći da pijanistički tuše odražava pijanističku prirodu i da predstavlja ličnu odliku svakog pijaniste. Ipak, u toj širokoj skali raznolikosti, u osnovi postoje dve vrste pristupa dirci. Jedan je način "ispevavanja", gde se dirka dotiče sa, rekli bismo, skoro neizmerljivim "zakašnjenjem" u odnosu na precizan puls tempa i ritma; drugi je atak na dirku egzaktan u odnosu na taj isti puls. Nepodesno bi bilo davati određeni prioritet jednom od ovih zahvata. Svako delo zahteva odredjenu vrstu tušea, poneko čak i obe, koje se koriste u pojedinim delovima kompozicije, a spremnost samog pijaniste ogleda se, izmedju ostalog, i u primeni raznovrsnog tušea. U klavirskom duu potrebno je zadržati tu lepotu i raznolikost, ali ih u kvalitetu treba poistovetiti u svakom trenutku, jer se raskorak otkriva kao ritmička nepreciznost, kao dinamički nesklad, ili kao razlika u zvučnim bojama i nijansama.

U klavirskom duu neophodno je da oba instrumenta deluju kao jedan zvučni izvor - klavir sa multicipliranom slojevitosti. Pronalaženje određenog, jedinstvenog

tušea za jednu kompoziciju - ili njene pojedine delove - primaran je izvodjački zadatak koji se postavlja pred kamerni ansambl. Ujedno, u procesu atomizacije njegove tehnike, to je osnovni element koji kasnije učestvuje u tehničkoj realizaciji jednog dela - u gradjenju forme i iskazivanju sadržaja.

Drugi tehnički element u zvučnom preslikavanju jeste fraza. Fraziranjem se iskazuje muzičko mišljenje izvodjača, ali je ono istovremeno podredjeno i određenim stilskim zakonitostima. Dakle, u okviru stilskih odrednica i ličnog prirodnog daha i disanja ostvaruju se i lična tumačenja.

Fraza je uvek osmišljena u jednoj deonici, a zatim se u drugoj preslikava simultano, sukcesivno ili naizmenično. Preslikavanje fraze zahteva, pored poistovećivanja tušea, i zajedničko "disanje" i isti unutrasnji tempo i ritam kod oba pijanista.

No, to tonsko poistovećivanje nije neophodno samo zbog istih melodijskih crteža koji treba da zvuče savršeno jednako u obema deonicama; ono je potrebno i radi uspostavljanja celine, u nadovezivanju i korespondiranju raznih elemenata. Što su odnosi izmedju deonica kompleksniji, i njihovo prožimanje čvršće, to je delo teže za interpretaciju. Upravo zbog toga Mocartova Sonata D-dur za dva klavira predstavlja komplikovan izvodjački zadatak: njena struktura je sazdana ne samo na osnovu svih oblika preslikavanja tema, dvotakta, rečenica i perioda već i uz učešće oba instrumenta u gradjenju tih malih odseka. A najteže je tonsko usklajivanje u tim najmanjim odsecima i u čestim preplitanjima deonica.

Za svako zajedničko muziciranje veoma je značajno usaglašeno osećanje tempa, metra i ritma. To se odnosi i na osećanje ukupnog tempa, koje proističe iz doživljaja i shvatanja dela, ali i na najsitnije merne jedinice i ritmičke pulsacije. Za ovu vrstu usaglašavanja na mikro i makro planu neophodne su zajedničke vežbe, ali, pre svega, zajedničko dugotrajno muziciranje, prelaženje obimne literature i često javno izvodjenje pojedinih dela. Na taj način se učvršćuju, utvrđuju i poistovećuju i drugi zajednički izvodjački elementi.

Velika je razlika izmedju zajedničkog vežbanja i zajedničkog koncertiranja. Koncertno izvodjenje donosi - i zahteva - niz novina. Svaki izvodjač doživjava publiku na svoj način i specifično reaguje na nju, što dovodi do promena u medjusobnom ponašanju izvodjača. Zbog toga su za klavirski duo - a verovatno i za svaku izvodjačku disciplinu - potrebni česti koncerti, česti kontakti s publikom, kao nezamenljiva prilika za ispitivanje sopstvenih sposobnosti i načina reagovanja. Što je manje nepoznatog u samom koncertnom činu, to su veći izgledi za uspeh interpretacije na koncertnom

podijumu. Važno je proći kroz razne situacije - svirati na instrumentima različitog kvaliteta, pred publikom različitog profila, znanja i obrazovanja, isprobavati svoje interpretativne mogućnosti u raznim uslovima - i na taj način povezati i podizati sopstvene interpretativne domete. Neophodno je osvojiti širok repertoar, a zatim, kombinacijom repertoarskih i novih dela, sastavljati programe različitih profila, ali uvek sa određenom muzičkom ili vanmuzičkom idejom.

Teško je reći da li je jedan muzički stil teži ili lakši za izvodjenje od nekog drugog. U baroknim delima za dva klavira preovladjuje simultano i sukcesivno preslikavanje - što potiče iz težnje ka pompeznoj zvučnosti i polifonom muzičkom mišljenju. U kompozicijama pretklasike i klasike preovladjuje naizmenično preslikavanje, koje je u većoj saglasnosti sa klasičnim oblikom i simetrijom koja se oseća u toj muzici. Sve te vrste preslikavanja zahtevaju visok stepen ujednačavanja tonskih kvaliteta - a to znači i saradnju pijanista sličnih dometa kako u pogledu tehnike, tako i u tumačenju sadržine. Neoklasična dela - a njih je najviše u savremenoj literaturi za dva klavira - nalaze svoje uzore upravo u tim baroknim i klasičnim postupcima, pa je rigorozno sprovodenje zvučnog preslikavanja osnova za ujednačavanje. Svako od tih dela moguće je raščlaniti na odredjene tehničke elemente zajedničke za obe deonice. Tako se, na primer, u Britnovoj Introdukciji i rondu ala burleska - delu izuzetno omiljenom kod izvodjača zbog uspešnog korišćenja celog zvučnog polja i opsega u obema deonicama i finog balansa u celom horizontalnom i vertikalnom tkanju - za oba izvodjača postavljaju sledeći elementi kao osnova usaglašavanja:

- zvučni, duboko u dno klavijature utisnuti akordi, koje treba svirati mekom rukom "iz ramena", da bi se dobio volumen;
- melodija oštih kontura, koja zahteva hitre i jasno odredjene i centrirane prste desne ruke;
- seko-akordi leve ruke, takodje kratkog i jasno odredjenog zvuka;
- kratke melodijske, legato izvedene fraze.

Ovako raščlanjen tekst po tehničkoj problematici postaje sasvim jasan izvođačima za rad na njemu. Na taj način bilo bi dobro proanalizirati sva dela kojima se pristupa, a koja su sazdana na principu preslikavanja.

I u delima koja slede principe preslikavanja u slobodnijem vidu, u kojima se tehničko-izrazajni problemi deonica ne podudaraju tako jasno - a to su prevashodno dela neoromantizma i impresionizma - ostaju na snazi sva načela zvučnog usaglašavanja. Elementi tog usaglašavanja su latentno prisutni, pa treba pre svega njih uočiti, a zatim

ceo rad usmeriti na njihovo prirodno povezivanje u celinu, sa nastojanjem da izvodjenje dobije celovit tok i odraz jedinstvenog zvučnog izvora.

Sva ta problematika javlja se i rešava i u našoj sredini, u kojoj su primjeri muziciranja u klavirskom duu, razumljivo, veoma skromni. Mada je dr Roksanda Pejović, proučavajući izvodjačku praksu u Srbiji, došla do podataka da se na dva klavira muziciralo već 1864. godine, sve do pedesetih godina našeg veka nije se osećalo jače interesovanje niti se uočavao širi zamah. Pa i kasnije su se zajednički nastupi pijanista svodili na izvodjenje pojedinih dela. Mada su pojedini pijanisti i po više puta nastupali zajedno⁹⁰, to se još uvek nije bilo razvilo u osmišljenu delatnost klavirskog duua. U tom pogledu su ostala usamljena nastojanja pijanistkinje Ivanke Belosavić, koja je od 1951. do 1963. godine pokušavala da ostvari kontinuiranu delatnost - promenivši za to vreme čak pet partnerki.

Delujući od 1977, zapažene novine donosi Beogradski klavirski studio. U njemu su okupljena četvorica pijanista - Dušan Trbojević, Arbo Valdma, Nikola Rackov i Žika Jovanović - upravo radi sistematskog negovanja muziciranja na dva i više klavira i podsticanja nove literature na tom planu iz pera prevashodno beogradskih kompozitora. U poslednje vreme Studio redje koncertira - pre svega usled izuzetno obimne koncertne, pedagoške i društvene delatnosti svojih članova. Da je ostvarivanje tog kontinuiteta rada i koncertiranja uz razne druge obaveze veoma naporno, poznato nam je iz ličnog iskustva - desetogodišnjeg muziciranja sa pijanistkinjom Vesnom Kršić, iz koga su izrasli i interesovanje za ovu temu, pa i mnoga mišljenja izneta u ovom radu.

Ta sopstvena iskustva i zapazanja korisćena su ovde bez namere da se njima prida značenje apsolutno pogodnih - a još manje obaveznih - pristupa i načina realizacije dela. Najzad, svi postupci, način rada i delovanje jednog klavirskog dua zavise prvenstveno od profila njegovih članova, od uslova i potreba sredine u kojoj deluju, od njihove namere da deluju u toj sredini ili da je prevazidju. Različita su i shvatanja izvodjačkog prostora i izražajnosti. Na primer, dok kompozitor Dubravko Detoni, koji se često pojavljivao kao interpretator svojih kompozicija za dva klavira, smatra da "udvojenost postaje simbolom šire i veće mase razmišljanja u okvirima istog izvora zvuka, sinonimom gomilanja energije, pri čemu je oslobođenje individualnog iskaza svakog soliste ali i njihov koncentrirani medjusobno komunikacioni rad udvojena pa time i

⁹⁰ Niz godina su Olivera Djurdjević i Zorica Dimitrijević-Stošić izvodile radove nastale u okviru kompozitorskih klasa na Muzičkoj akademiji; Ćiril Ličar je, u okviru svoje kamerne aktivnosti, muzicirao i u duu sa pijanistkinjom Milicom Moč.

dvostruko obogaćena kreacija" - dotle poznata pijanistkinja Marija Tipo, koja koncentira u klavirskom duu sa svojim suprugom, govori o ovom ansamblu kao o "potrebi da se individualna mišljenja potčine, što dovodi do sputavanja ličnih sloboda u ime apstraktnе, racionalno prihvaćene ideje". Nama se, pri svemu tome, čini da sama disciplina još uvek nije toliko jaka i rasprostranjena da bi neke zajedničke odlike i iskustva većine sazreli u postulate.

SPISAK DELA ZA DVA KLAVIRA

Arenski , Anton	Svita br. 1 , op. 15 Svita br. 2, op. 23 (Siluete) Svita br. 3, op. 33 Svita br. 4, op. 64 Svita u kanonskoj formi, op. 65
Auric, Georges	Valse Partita Doubles-jeux
Babin, Victor	Šest etida Tri marša Tri fantazije na stare teme
Bach, Carl Philipp Emanuel	Četiri mala dueta
Bach, Johann Christian	Sonata G-dur, op. 15
Bach, Johann Sebastian	Dve fuge iz zbirke "Die Kunst der Fuge" Koncert c-moll (1730) Koncert C-dur Koncert c-moll (1736)
Bach, Wilhelm Friedemann	Sonata F-dur
Baginski, Zbignjev	Refren
Barić, Bojan	Burle in B
Bartok, Bela	Sedam komada iz "Mikrokosmosa" Sonata za dva klavira i udaraljke
Berkeley, Lennox	Kapričo Nokturno Polka
Benda, Jirží A.	Sonata
Bjelinski, Bruno	Koncert za Romea i Juliju
Boulez, Pierre	Sonata (1948) Strukture I (1952) Strukture II (1961)
Božić, Svetislav	Kapija vremena
Brahms , Johannes	Sonata f-moll , op. 34 b Varijacije na Hajdnovu temu, op. 56 b
Britten, Benjamin	"Introduction and Rondo alla burlesca", op. 23 br. 1 "Mazurka Elegiaca", op. 23, br. 2
Busoni, Ferruccio	Koncertantn duetino na Mocartovu temu Kontrapunktska fantazija Improvizacija na Bahov koral "Wie wohl ist mir, o Freund der Seele"

Cage, John	"A Book of Music"
Casadesus, Robert	Tri igre
Castelnuovo-Tedesco	Mediteranske igre
Chabrier, Emanuel	"The Little Siren and the Bluefisch"
Chopin, Frederic	Tri romantična valcera
Clementi Muzio	Rondo op. 73
Copland , Aron	Sonata op. 12
Couperin , Francois	Sonata op. 46
Cui, Cesar	"Danzon Cubano"
Cramer, J.B.	"El Salon Mexico"
Czerny, Carl	"Birthday Pieces"
Debussy, Claude	Allemande
Delius, Frederick	"La Jeuillet"
Despić, Dejan	"Madame Letiville"
Detoni, Dubravko	Tri komada op. 69
Dimitrijević, Zoran	Veliki duo op. 24
Duparc, Henri	Veliki duo op. 37
Dusek, Jan Vaclav	Velika poloneza
Dutkijević, Andžej	Šest potpurija, op. 212
Enescu, Georges	Tri fantazije, op. 339
Farnaby, Giles	"Duo brillant" , op. 358
Faure, Gabriel	Deset fantazija op. 797
Francaix, Jean	"Lindaraja"
Friedman, Ignaz	"En Blanc et Noir"
Glazunov, Alexander	Fantastična igra
Gliere, Reinhold	Dubrovački divertimento
	Poruke
	Grafika VI
	Monos III i IV
	Sonata
	"Suite de dances"
	Preludijum i fuga a-moll
	Sonata op. 38
	Duo op. 11
	Duo op. 36
	"Music for two"
	Varijacije op. 5
	"For two Virginals"
	Fantazija op. 111
	Osam egzotičnih igara
	Svita op. 70
	Fantazija op. 104
	šest komada op. 41

Gorecki Henryk	Toccata
Gould, Morton	"Bolero Madern"
	"Rumbolero"
Govednik, Anton	Varijacije
Grieg, Edvard	Romansa i varijacije op. 51
Gurlitt, Cornelius	Obrade Mocartovih sonata
	Osam melodijskih komada, op. 174
	Tri ronda, op. 175
	Fantazija, op. 176
	Dva karakterna komada
Henze, Hans Werner	Divertimento
Hindemith, Paul	Sonata (1942)
Honegger, Artur	Partita (1930)
Hristić, Zoran	Interplet
Janaček, Leos	Moravske narodne igre
Jolivet, Andre	"Hopi Snake Dance"
Jovanović Vladimir	Varijacije
Kalkbrenner, Friedrich	Marš G-dur
Kaszycki Lucjan	Ekspozicije
Khatchaturian, Aram	Svita
Klebe, Giselher	Sonata op. 4
Krebs , Johann Ludwig	Koncerta za dva klavira solo
Kunc, Božidar	Baletska scena
Kženek, Ernst	"Six for two"
Ligeti György	Tri komada
Liszt, Franz	"Concerto Pathétique"
	Simfonijске poeme (1-12)
	Velike koncertne varijacije na temu iz "Puritanaca"
Logar Mihovil	Toccata seria
	Toccata giocosa
Lutoslawski, Witold	Varijacije na Paganinijevu temu
	Minijatura
Mac Dowell , Edward	Tri poeme
	"Moon pictures"
Maderna, Bruno	Fantazija i fuga
Malipiero, Gian Francesco	Dijalozi br. 2
Maksimović, Svetlana	Varijacije
Marten Frank	"Les Grenouilles, le Rossignol et la Pluie"
	"Petit marche blanche et trio noire"
Martinu, Bohuslav	Tri češke igre
Messiaen, Olivier	"Visions de l'Amen"

Milhaud, Darius	"Scaramouch" "Le Bal Martiniquais" "Les Songes" "Carnaval a la Nouvelle Orleans" "Kentuckiana" "Le Boeuf sur le Toit" "Le Carneval D' Aix"
Moscheles, Ignaz	Hommage a Handel, op. 92 Herojski marš, op. 130 Veliki koncertantni duo, A-dur Melodijsko-kontrapunktska studija, op. 137 Koncertantni duo (komponovao sa Mendel- sonom)
Moszkowski, Moritz	Kapričo Mazurka Dva komada
Mozart, Wolfgang Amadeus	Sonata D-dur, KV 448 Fuga c-moll, KV 426
Novak, Vítěslav	Tri češke igre op. 15
Ohana Maurice	"Soron-Ngo"
Papandopulo , Boris	Dodekafonički koncert
Pasquini, Bernardo	Četrnaest sonata
Persichetti, Vincent	Končertino
Poulenc, Francis	Kapričo Sonata
Pousseur, Henri	"Mobile"
Rachmaninoff , Sergei	Fantazija (svita) op. 5 Svita op. 17
Radica, Ruben	Dijalog
Radovanović, Vladan	Tri sonate
Rameau, Jean Philippe	Dva portreta iz Koncerta br. 5
Ramovš , Primož	Klavir za dva Dijalozi
Ravel, Maurice	"Les Sites Auriculaires"
Reger, Max	Varijacije i fuga na Betovenovu temu, op. 86 Introdukcija, pasakalja i fuga, op.96
Reincke Karl	Tri sonate Četiri komada op. 241 Varijacije, improvizacije, uvertire, dua
Rubinstein, Anton	Fantazija F-dur , op. 73

Saint-Saens, Camille	Duo op. 8 Herojski kaprič op. 16 Varijacije na Betovenovu temu, Op.35 Poloneza, op. 77 Skerco, op. 87 "Caprice Arabe" , op. 96 Fantazija, fuga, koral, skerco, finale
Sauer, Emil	"Die Spieluhr"
Schmitt, Florent	Tri rapsodije op. 55
Schumann , Robert	Andante i varijacije B-dur , op. 46
Stockhausen, Karl Heinz	Mantra
Simonis, Jean Marc	Momenti
Stravinsky, Igor	Concerto per due pianoforti soli Sonata
Šivic, Pavel	Premene
Šostaković, Dmitrij	Svita op. 6 Končertino
Tailleferre, Germaine	"Jeux de Plein Air"
Tansman, Alexander	"Valse Lente"
Tanjejev, Sergej	"Carnival Suite"
Terzian Alicia	Preludijum i fuga op. 29
Toševski, Stojče	Atmosfere
Trbojević, Dušan	Sonata
Vaughan Williams, Ralfs	Apoteoze
Vujić Aleksandar	Introdukcija i fuga
Zimmermann Bernd, Lois	Iz drevne Srbije Perspektive Monolozi

BIBLIOGRAFIJA

- Adorno Teodor* Filozofija nove muzike, Beograd, 1968.
- Andreis Josip* Historija muzike I, II, Zagreb, 1966.
- Andreis-Cvetko-Djurić-Klein* Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Zagreb, 1962.
- Bartok Bela* Sonata for two Pianos and Percussion, partitura, London, 1942.
- Bartok Bela* Mikrokosmos, partitura, Budapest, 1972.
- Billing Klaus* 20 Jahrhundert, Stuttgart, 1981.
- Blume Friedrich* Classic and Romantic Music, New York, 1970.
- Briner Andreas* Paul Hindemith, Zürich, 1971.
- Dibelius Ulrich* Moderne Musik 1945-1965, München.
- Die Musik im Geschicte und Gegenwart*
- Eko Umberto* Kultura - informacija - komunikacija, Beograd, 1973.
- Friskin James - Freundlich Irwin* Music for the Piano, A Handbook of Concert and Teaching Material from 1580. to 1950, New York, 1973.
- Goldron Romain* Music of Renaissance, 1968.
- Gostuški Dragutin* Vreme umetnosti, Beograd, 1968.
- Grove's Dictionary of Music*
- Hegel, G.W.F.* Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Leipzig, 1924.
- Hogler Fritz* Geschichte der Musik, Wien, 1951.
- Jevtić Miloš* Muzika izmedju nas, Knjaževac, 1979.
- Kejdž Džon* Radovi, tekstovi 1939 - 1979, Beograd, 1981.
- Keler Herman* Dobro temperovani klavir J.S.Baha, Beograd, 1975.
- Kolender Walter Antonio Vivaldi*, Wiesbaden, 1965.
- Landyear Rey* Nineteenth - Century Romanticism in Music , New Jersey, 1969.
- Ligeti György* Drei Stücke für zwei Klaviere, partitura, Mainz, 1976.
- Lissa Zofia* Estetika glazbe, Zagreb, 1977.
- Lubin Ernest* The piano duet, New York, 1976.
- Melers Wilfrid* Romanticism and the 20th Century, London, 1957.
- Melos, Mainz , 1973, Heft 3.*
- Melos, Mainz, 1976, Heft 2.*
- Mičel Donald* Jezik moderne muzike, Beograd, 1983.
- Moldenhauer Hans* Duo pianism, Chicago, 1950.
- Morpurgo-Taljabue Guido* Savremena estetika, Zagreb
"Musica"
- "*Musik und Gesellschaft*"
- Muzička enciklopedija 1, 2, 3, Zagreb, 1971, 1974, 1977.*
- Nejgauz Genrik* O umetnosti sviranja na klaviru, Beograd, 1970.
- "*Neue Zeitschrift fur Musik*"
- Oehlmann - Kaempfer* Romantik, Stuttgart, 1981.
- Oehlmann Werner* Klasik , Stuttgart, 1981.
- Pasquini Bernardo* Sonata d-moll, partitura, Kassel, 1971.
- Paumgartner Bernhard* Mozart, Zürich, 1940.
- Pejović Roksanda* Barokni koncert, Beograd, 1982.

- Peričić Vlastimir* Muzički stvaraoci u Srbiji, Beograd, 1969.
- Peričić Vlastimir* višejezični rečnik muzičkih termina, Beograd, 1985.
- Petrović Mihailo* Fenomenološko preslikavanje, Beograd, 1932.
- Petrović Mihailo* Metafore i alegorije, Beograd, 1967.
- Rabus Adolf* Stockhausens "Mantra", rukopis
- Rosen Charles* The Clasical Style, London, 1971.
- Ruthardt Adolf* Wegweiser durch die Klavierliteratur, Leipzig, 1918.
- Snn Galli Thomas* Johannes Brahms, München, 1919.
- Stockhausen Karlheinz* Mantra, partitura,Kurten, 1979.
- Stravinski - Kraft* Memoari i razgovori, Zagreb, 1972.
- Strobel Heinrich* Claude Debussy, Zürich, 1961
- Strobel Heinrich* Paul Hindemith, Mainz, 1948.
- Stuckenschmidt H.H.* Schopfer der Neuen Musik, München, 1962.
- Stuckenschmidt H.H.* Die Musik der 20. Jahrhunderts, München, 1969.
- Studio musicologica, Centenario Belae Bartok Scarum, Budapest, 1981.*
- Šonberg Harold* Veliki pijanisti, Beograd, 1983.
- Trbojević Dušan* Priručnik iz istorije pijanizma, Beograd, 1983.
- Veselinović Mirjana* Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas, Beograd, 1983.
- Vučković Vojislav* Studije - eseji - kritike, Beograd, 1968.
- Vuillermoz Emile* Claude Debussy, Frankfurt am Main, 1957.