УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Хаојанг Пенг

НОВИ ПОГЛЕДИ И ПРИСТУПИ *ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИМ ЕТИДАМА* S.139 ФРАНЦА ЛИСТА: КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА СА СТАРИЈИМ ВЕРЗИЈАМА S.136 И S.137

ПИСАНИ ДЕО ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

,

Ментор: мр Дејан Синадиновић, редовни професор
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности

Коментор: др Соња Маринковић, редовни професор
Универзитет уметности у Београду
Факулет музичке уметности

Београд, 2024.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

Haoyang Peng

NEW VIEWS AND APPROACHES TO FRANZ LISZT'S *TRANSCENDENTAL ÉTUDES* S.139: COMPARATIVE ANALYSIS WITH EARLIER VERSIONS S.136 AND S.137

WRITTEN PART OF THE DOCTORAL ART PROJECT

Menthor: Mag. Art. Dejan Sinadinović, Full Professor
University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

Co-menthor: Dr Sonja Marinković, Full Professor
University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

Belgrade, 2024

Искрено се захваљујем свом ментору, професору Дејану Синадиновићу, за његову велику подршку и утицај током мог истраживања. Његово изузетно знање и богато искуство су били непроцењиви у усмеравању мог пута, током ког је показао огромно стрпљење.

Своју захвалност такође упућујем професоркама др ум. Теи Димитријевић, др ум. Наташи Митровић, др Тијани Поповић Млађеновић, др Соњи Маринковић, др Ивани Илић, др Ивани Вуксановић и професору др Зорану Божанићу за њихову несебичну подршку, разумевање и посвећеност. Кроз изборне предмете које сам код њих слушао, унапредио сам своје знање у домену извођаштва, као и теоријског и истраживачког рада везаног за пијанизам.

Изражавам своју дубоку захвалност својој породици за њихову непоколебљиву подршку и посвећеност. Током тренутака конфузије и неизвесности, доследно су ми пружали смернице и помоћ у потрази за решењима.

На крају, захвалност дугујем шефу Катедре за клавир, професору Бранку Пенчићу, Мирјани Радовановић Пајовић из факултетске Студентске службе и мојим драгим пријатељима Јелени, Младену, Милици и Маши, која ми је помогла у превођењу и сређивању текста.

Апстракт

Теоријске основе

Кроз систематичну анализу нота, детаљну деконструкцију музичких елемената и компаративно истраживање сличности и разлика између три верзије Листових етида (S.136, S.137 и S.139), желим да откријем промене у њиховој еволуцији током времена. Посебну пажњу ћу посветити начину на који композитор преноси емоције, слике и књижевна значења кроз музички језик. Такав приступ комбинује психологију, књижевне студије и креативну праксу, доприносећи дубљем разумевању академског поља. Анализираћу разлике између три верзије етиде са аспекта извођења и надмоћности треће и последње верзије, познате под називом *Трансцендентални етиде* (S.139).

Циљеви

1. Појединачна и компаративна анализа три верзије (S.136, S.137 и S.139): приликом анализирања тих верзија ћу консултовати различита нотна издања. Почетну тачку представљају S.136 и S.137 у издању Брајткопфа (Breitkopf & Härtel) и Хенлеово (G. Henle Verlag) уртекст издање *Трансцендентални етида* S.139.
2. Дефинисање предности треће верзије S.139: опширност, богатство и музикалност
3. Циљ овог истраживања је да се темељно истражи путања и еволуција Листове програмске музике као музичке форме, са посебним освртом на његов музички израз и иновације у различитим верзијама. Анализом композиторове генијалне адаптације ванмузичких извора, односно инспирације попут књижевности, поезије, ликовне уметности итд., открићемо емоционалну, поетску и уметничку замисао дела, као и начин на који се Листово вишедеценијско сазревање одражава на изражајну моћ музике.

Метод

1. Анализа музичког садржаја: детаљном анализом техничких захтева, ритма, акорада, интерпретативних ознака и других елемената у свакој од три верзије из перспективе извођења, овај рад ће проучавати композиторове адаптације и иновације у музичкој структури.
2. Анализа емоционалног концепта у музичком изразу: користећи метод

емоционалне анализе, у овом раду ћемо издвојити емотивне елементе из музике како би се разумеле промене у емоционалном изразу композитора у различитим верзијама.

3. Компаративна анализа: детаљним поређењем и темељном анализом нотног материјала верзија S.136, S.137 и S.139, односно интервала, хармоније, музичке структуре, интерпретативних ознака, итд., овај рад ће се фокусирати на композиторов стваралачки стил и уметнички израз његовог концепта.

Резултати

Различите верзије *Трансценденталних етида* (S.136, S.137 и S.139) ће у програмској музици презентовати богато литерарно значење кроз јединствен третман поетских елемената попут слика, риме и метафора. Како је време пролазило, композитор је све дубље истраживао поетски израз, преносећи емоције и уметничку замисао кроз музички језик, а поетски израз се постепено продубљивао. Анализом различитих верзија ових етида желимо да откријемо композиторов јединствени приступ емоцијама и уметничкој замисли, али и како он уноси дубљу поезију у музичко стваралаштво. Овај еволутивни процес помоћи ће нам да разумемо развојни пут програмске музике у домену емоција, поезије и уметничке замисли и да стекнемо дубоко разумевање еволуције дела.

Закључци

Данас све више пијаниста изводи свих дванаест *Трансценденталних етида* S.139 на концертима или такмичењима, показујући храброст у суочавању са овим изазовним делом. Свака Листова етида комбинује велике техничке захтеве, физичку издржљивост и музикалност. Извођачи морају да имају јасне циљеве током вежбања. Свака етида садржи бројне техничке изазове које је потребно прво решити како би се боље истражила музичка и уметничка вредност сваког дела. Само тако што ћемо заиста уживати у музици можемо доживети њен огроман имагинативни простор и уметнички шарм.

Кључне речи: Франц Лист, клавирска музика, *Трансценденталне етиде*, три верзије, компаративна анализа, извођаштво, поетика, еволуција

Уметничка област: Музичка уметност

Ужа уметничка област: Извођачке уметности – клавир

Abstract

Theoretical background

Through systematic analysis of notes, in-depth deconstruction of musical elements and comparative study of similarities and differences between three versions of Liszt's etudes (S.136, S.137 и S.139), I want to reveal changes in the evolution of those pieces over time. I will pay special attention to how composers convey emotions, images and literary meaning through musical language. Such an approach combines psychology, literary studies and creative practice, contributing to a deeper understanding of the academic field. I will analyze the differences between the three versions of the etudes from the aspect of performance and the superiority of the third and final version, known as *Transcendental Études* (S.139).

Aims

1. Individual and comparative analysis of three versions (S.136, S.137, and S.139): when analyzing the three versions, I will consult various music editions. The starting point will be S.136 and S.137 in the Breitkopf & Härtel edition and Henle's (G. Henle Verlag) urtext edition of S.139.
2. Defining the advantages of the third version (S.139): expansiveness, richness, and musicality.
3. The aim of this research is to thoroughly explore the path and evolution of Liszt's programmatic music as a musical form, with a particular focus on his musical expression and innovations in different versions. Through analysis of the composer's ingenious adaptations and non-musical sources of inspiration such as literature, poetry, visual arts, etc., the research will uncover the emotional, poetic, and artistic vision of the work, as well as how Liszt's multi-decade maturation reflects in the expressive power of the music.

Method

1. analysis of musical content: Through detailed analysis of technical challenges, rhythms, chords, interpretative markings, and other elements in each of the three versions from a performance perspective, this paper will examine the composer's adaptation and innovation in musical structure.
2. analysis of emotional concepts in musical expression: Using the method of emotional

analysis, this paper will extract emotional elements from the music to understand changes in the composer's emotional expression across different versions.

3. Comparative analysis: By detailed comparison and through analysis of the musical material of versions S.136, S.137, and S.139, including intervals, harmony, musical structure, interpretative markings, etc., this paper will focus on the composer's creative style and artistic expression of his concept.

Results

The different versions of the *Transcendental Études* (S.136, S.137, and S.139) will present rich literary meaning in program music through the unique treatment of poetic elements such as imagery, rhyme, and metaphor. As time passed, the composer delved deeper into poetic expression, conveying emotions and artistic ideas through the musical language, with the poetic expression gradually deepening. By analyzing the different versions of these etudes, we aim to uncover the composer's unique approach to emotions and artistic vision, as well as how he infuses deeper poetry into musical creation. This evolutionary process will help us understand the developmental path of program music in the realms of emotion, poetry, and artistic vision, and gain a profound understanding of the evolution of these works.

Conclusions

Nowadays, more and more pianists are performing the complete set of twelve *Transcendental Études* S.139 in concerts or competitions, demonstrating our courage to tackle this challenging work. Each of Liszt's etudes combines technical difficulty, physical endurance, and musicality. Performers must have clear goals during practice. Each etude contains numerous technical challenges that must be resolved first in order to better pursue the musical and artistic value of each piece. Only by truly enjoying the music could experience its vast imaginative space and artistic charm.

Keywords: Franz Liszt, piano music, *Transcendental Études*, three versions, comparative analysis, performance, poetics, evolution

Artfield: Music Art

Artsubfield: Performing Arts – Piano

САДРЖАЈ

УВОД ……..1

1. **ИСТРАЖИВАЊЕ ПРЕДНОСТИ ЕТИДА S.139 У ОДНОСУ НА РАНИЈЕ ВЕРЗИЈЕ S.136 И S.137: КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА ХАРМОНИЈЕ И ФОРМЕ** …… 6
1.1. Прелудијум ……...7
1.2. а-мол, (без наслова) ……12
1.3. Пејзаж ……. 17
1.4. Мазепа ……. 21
1.5. Искрице ……26
1.6. Визије …….. 33
1.7. Ероика …… 37
1.8. Дивљи лов ……... 42
1.9. Сећање …… 47
1.10. еф-мол, (без наслова) ……...52
1.11. Вечерње хармоније ……...55
1.12. Мећава …….. 59

2. **АНАЛИЗА ИЗВОЂАЧКЕ ТЕХНИКЕ: УТИЦАЈ ПОКРЕТА ЗГЛОБА У ИЗВОЂЕЊУ *ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИХ ЕТИДА*** ……...…64
2.1. Прелудијум …… 66
2.2. а-мол, (без наслова) …… 71
2.3. Пејзаж ……...77
2.4. Мазепа ……..82
2.5. Искрице ……97
2.6. Визије ……108
2.7. Ероика ……116
2.8. Дивљи лов ……..130
2.9. Сећање ……143
2.10. еф-мол, (без наслова) ……...155
2.11. Вечерње хармоније ……..168
2.12. Мећава ……...181

ЛИТЕРАТУРА ……191

ПРИЛОГ
Биографија ……193
Изјава о ауторству ……194
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта ……195
Изјава о коришћењу ……..196

УВОД

Предмет истраживања докторског уметничког пројекта чине дванаест *Трансценденталних етида* Франца Листа (Franz Liszt, 1811–1886) (Hervey 1911, 1–21; Quinn 2014, 2). Тема докторског уметничког пројекта заснива се на мом десетогодишњем истраживању и извођењу Листове музике. Бирајући програм за свој завршни реситал намеравао сам да прикажем резултате свог истраживања Листовог опуса којем сам посвећен од почетка докторских студија. У свом раду посебну пажњу посвећујем анализи односа музичког садржаја и књижевно литерарних предложака у *Трансценденталним етидама* и то на нивоу технике интерпретације, анализе музичке форме, као и израза и емоционалног садржаја, што је за мене једна од најинтригантнијих области мог рада до сада. Занимљиво је посматрати како се, и под којим условима, музички израз Листових дела мења, развија и обликује у креативном контексту. У овом пројекту ћу представити своју интерпретацију фокусирајући се на елементе експресивности, мелодијске слојевитости и анализу специфичног садржаја сваке од *Трансценденталних етида*. Непроцењиву вредност ових етида управо налазимо у композиторовој вештини у обједињавању и допуњавању музичког језика и програмског садржаја. Наглашавањем програмских ефеката који се појављују најпре на нивоу техничких решења, композитор оваплоћује различите призоре и стања духа, исказујући тежњу ка дубоким музичким емоцијама, различитим расположењима и узвишеној поезији. Стога, важно је да се интерпретација *Трансценденталних етида* не концентрише на техничке (извођачке) проблеме и сваку од њих понаособ (иако оне на разне начине унапређују пијанистичку технику), већ да се сагледавају као једна целина (један циклус) у којој свака етида има улогу у кумулативном ефекту и поетици (Kentner 1970, 105). Управо у томе и проналазим инспирацију за њихово тумачење и изузетан материјал за истраживање програмске музике. Кроз ово истраживање желим да пружим нове погледе и приступе у извођењу Листових *Трансценденталних етида*, чиме ћу освежити интерпретацију и тумачење његове програмске музике. Овај пројекат има велики значај и за мој лични уметнички развој.

Транценденталне етиде постоје у три верзије које су објављене у размаку од двадесет шест година, што представља вредан материјал за проучавање метаморфозе и еволуције Листове музичке мисли кроз време. Другим речима, свака од тих верзија приказује Листове пијанистичке и композиторске домете у тренутку када су настале

(Šobajić 2001, 39). Прва верзија *Трансценденталних етида* настала је 1926. године, када је Франц Лист написао циклус етида за младе под називом *Етиде у 12 вежби* [Paris: Dufaut et Dubois, n.d. (1827). Plate J. L. B. 73; оригинални назив *Étude en douze exercices*; ознака S.136]. По насловној страни првог издања знамо да је првобитна замисао била да то буде збирка од четрдесет осам етида, али млади композитор преосталих тридесет шест никада није написао. Те етиде биле су у техничком и извођачком смислу мање захтевне од наредних верзија и у њима се осећа утицај Листовог учитеља Карла Черниј (Carl Czerny, 1791–1857) којем је и посветио последњу верзију етида објављену 1852. године. Лист се готово деценију касније вратио овим делима примењујући принцип трансформације који ће карактерисати његово целокупно стваралаштво. Тако настаје друга верзија под називом *Велике етиде* [*Douze Grandes Études*, S.137], објављена 1837. године. У првом издању те верзије проналазимо и даље помало збуњујући податак да се ради о двадесет четири етиде иако их је објављено свега дванаест, што историчар пијанизма Драгољуб Шојабић тумачи као вероватни утицај Шопенових етида и Паганинијевих каприча. Лист од друге верзије етида приступа споменутим комадима доста другачије проширујући појам пијанистичке технике подразумевајући под тиме владање свим изражајним средствима (Šobajić 2001, 41). Поред тога, Лист посебну пажњу посвећује програмској и карактерној етиди (Исто, 42). На основу *Великих етида* настаје последња, трећа верзија под називом *Трансценденталне етиде* [*Transcendental Études*, S.139] објављена 1852. године, која се данас најчешће и изводи. Четврта етида је у међувремену измењена и објављена самостално под називом *Мазепа* [*Mazeppa*] 1840. године, а њену последњу верзију је Лист оркестрирао створивши једну од својих најпознатијих симфонијских поема, која је објављена под истим именом. Преглед наслова, основих тоналитета и карактеристика етида:

1. *Прелудијум* [*Preludio*], Це-дур. То је кратак, енергични комад у брзом темпу, са импровизаторским карактером. Траје мање од једног минута.

2. Без наслова, а-мол. Ова етида писана је у темпу *Molto vivace*, што указује на њен жив и окретан карактер. Етида захтева изврсну технику наизменичног преклапања руку, то јест кад две руке свирају исту ноту наизменично.

3. *Пејзаж* [*Paysage*], Еф-дур. *Пејзаж* се сматра једном од технички најмање захтевних етида, а сам наслов указује на атмосферу комада. Комад почиње у спором темпу *Poco adagio* са ознаком *sempre legato e placido*. Ту су нежни арпеђирани акорди у левој руци чији се тонови утапају у мелодију и валовите динамичке промене у оквиру *piano* динамике. Писана у такту 6/8, кантилена је неретко изложена у терцама и октавама, док

честе синкопе преко тактне црте доприносе току и „дисању” мелодијске линије.

4. *Мазепа* [*Mazeppa*], де-мол. Историјски лик козачког атамана Ивана Степановича Мазепе (1639–1709) био је инспирација многим уметничким делима. Тако је енглески песник Лорд Бајрон (George Gordon Byron) написао поему *Мазепа* (1819), Франц Лист истоимену, четврту по реду *Трансценденталну етиду*, а Петар Чајковски оперу *Мазепа* (1883). Листова етида инспирисана је песмом француског писца Виктора Игоа (Victor Marie Hugo) из 1829. године и представља један од најупечатљивијих комада из циклуса S.139.

5. *Искрице* [*Feux Follets*], Бе-дур. Иако ову етиду одликује наизглед једнолична фактура, многи извођачи је сматрају технички најзахтевнијом у целом циклусу због брзих пасажа у двозвуцима повремено праћеним арпеђираним акордима великог распона. Додатни изазов представља *leggiero* са нијансама *piano* динамике.

6. *Визије* [*Vision*], ге-мол. Помало претенциозни комад у којем према Листовом упутству прве три стране треба свирати само левом руком. Стога је занимљив нотни запис који визуелно делује као да је писан за две руке. Ова етида захтева изузетну флексибилност шаке како би фигурација у виду разложених акорада и привидног тремола била звучно лепо нијансирана.

7. *Ероика* [*Eroica*], Ес-дур. Ова етида има изузетно слојевиту фактуру због чега би могла да представља изузетан материјал за оркестрацију. У типичном Листовом стилу, етида почиње оштрим тоновима наизменично са брзим силазним пасажима импровизованог карактера. Након уводног одсека, главна „херојска” тема се први пут појављује од 20. такта са ознаком *Tempo di Marcia*. Октаве у мелодији, посебно пунктиране, треба свирати веома прецизно и достојанствено, како би се опонашао марш, односно приказао самоуверени јунак.

8. *Дивљи лов* [*Wild Jagd*], це-мол. *Дивљи лов* спада међу највиртуозније етиде из циклуса. За извођача је интересантно да у овом комаду Лист не користи принцип монотематске трансформације, већ супротставља две сасвим контрасне теме градећи сонатни облик. Будући да су кроз теме у овој етиди супротстављени дивљаштво и суптилност, пред извођачем је велики задатак да тај контраст доведе до врхунца.

9. *Сећање* [*Ricordanza*], Ас-дур. Етида је писана у форми ронда са релативно кратком темом, садржи низ нежних каденци и носи „шопеновски”, носталгични карактер. Италијански пијаниста, композитор и диригент Феручо Бузони (Ferruccio Busoni) је овај комад назвао „гомилом избледелих љубавних писама”.

10. Без наслова, еф-мол. Десета по реду етида је једна од две (уз бр. 2) која нема

програмски назив. Писана је у темпу *Allegro agitato molto*, а повремено се спомиње и њен алтернативни назив *Апасионата* који јој није доделио сам композитор, већ Бузони у својим издањима. Кентнер је ову етиду означио као „савршено ремек-дело […] које одржава тензију и ствара грозницу узбуђења која није често једнака у Листовој клавирској музици“ (Kentner 1970: 108).

11. *Вечерње хармоније* [*Harmonies du soir*], Дес-дур. Ову етиду карактеришу изузетна хармонска решења која се преливају попут боја на импресионистичком платну. На моменте се стиче утисак да се из даљине чују звона са удаљених кула. Фактура ове етиде је веома богата, а посебно су упечатљиви широки разложени акорди кроз оба линијска система која подсећају на арпеђа харфе. Етида захтева маштовиту и вешту употребу педала.

12. *Мећава* [*Chasse-neige*] бе-мол. Многи извођачи и истраживачи Листове музике сматрају завршну етиду циклуса најкомплекснијом од свих. У погледу фактуре ову етиду карактеришу тремола која се нижу попут пахуља које тихо падају на земљу у комбинацији са налетима ветра. Комад постепено достиже снажан врхунац. То је једна од технички најзахтевнијих *Трансценденталних етида*.

***

Полазишну тачку за моје истраживање представља докторска дисертација Џејмса Конвеја под називом *Musical Sources for the Liszt Etudes d'execution transcendante: A Study in the Evolution of Liszt's Compositional and Keyboard Techniques* одбрањена на Универзитету у Аризони 1969. Године (Conway 1969). Наиме, према литератури која ми је била доступна, до сада је само Конвеј спровео упоредну анализу све три верзије. У својој тези он у тим верзијама компаративном методом анализира звук, музичку структуру и хармонију различитих верзија. За разлику од његовог истраживачког приступа, анализираћу разлике између три верзије етида из угла извођаштва и супериорности треће верзије (S.139).

Кроз систематску анализу нотног текста, дубинско деконструисање музичких елемената и упоредно проучавање сличности и разлика између верзија, желим да откријем промене у еволуцији тих комада током времена. Посебну пажњу посветићу томе како композитор преносе емоције, слике и књижевно значење кроз музички језик. Такав приступ комбинује психологију, књижевне студије и креативну праксу, доприносећи дубљем разумевању академске области.

***

Ова теза се састоји од увода, два поглавља и списка литературе. Прво поглавље ће

пружити кратку компаративну анализу сличних фрагмената у три различите верзије, истражујући како су се те верзије развијале током времена. Друго поглавље је кључно поглавље ове књиге. У њему се фокусирамо на анализу технике, музичке изражајности и извођаштва уопште, у кључним одсецима сваке од етида S.139. Поред тога, направићемо компаративну анализу са сличним одсецима из верзија S.136 и S.137, како бисмо истакли предности и јединствене карактеристике финалне верзије.

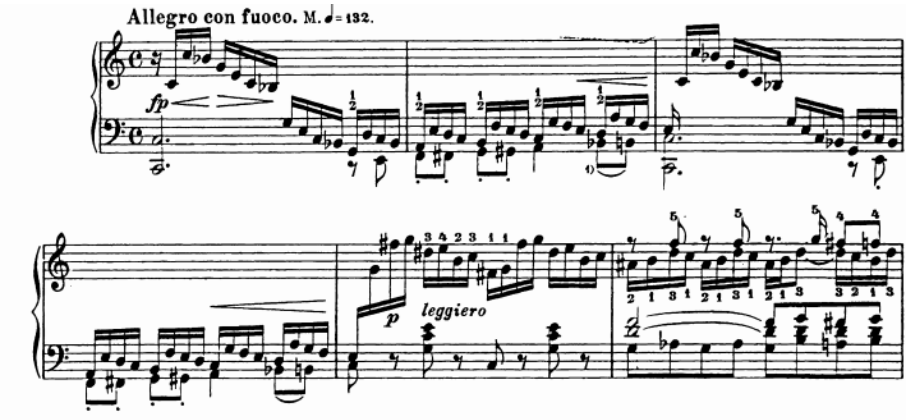
Кроз ову детаљну анализу и циљану компарацију, можемо стећи дубље разумевање музичког стила, техника извођења и композиторових креативних намера за сваку етиду. Овакав приступ ће нам помоћи да боље разумемо уметничку вредност Листових *Трансценденталних етида*, али и да свеобухватније савладамо технике и методе израза потребне за њихово извођење.

ИСТРАЖИВАЊЕ ПРЕДНОСТИ ЕТИДА S.139 У ОДНОСУ НА РАНИЈЕ ВЕРЗИЈЕ S.136 и S.137: КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА ХАРМОНИЈЕ И ФОРМЕ

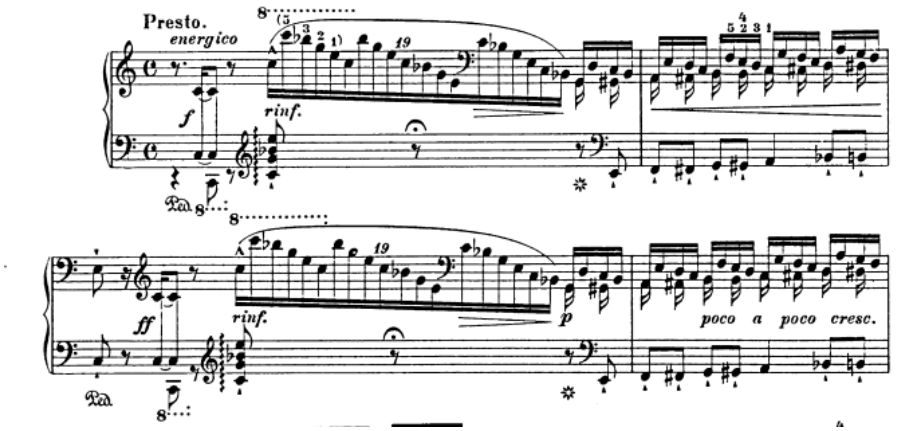
Прво поглавље посвећено је анализи и поређењу кључних музичких фрагмената из три различите верзије етида (S.136, S.137 и S.139), са посебним фокусом на хармонску, тематску и формалну структуру. Таква поређења нам помажу да идентификујемо композиторову еволуцију кроз све верзије, чиме ћемо пружити доказе о супериорности финалне верзије познате под називом *Трансценденталне етиде* (S.139). Током анализе, позабавићемо се хармонском, фактурном и формалном структуром сваке верзије. Прво ћемо проучити еволуцију хармонске структуре у све три верзије. Поређењем третмана хармоније уочавамо да етиде S.139 садрже флуиднија и природнија решења, која резултују кохерентнијим емоционалним изразом у хармонији. Поред тога, истражићемо сличности и разлике између различитих верзија на тематском плану. Промене у тематској структури су кључне за целокупни развој и музички израз. Поређењем начина употребе и еволуције музичких материјала у свакој верзији можемо открити суптилност примене материјала у S.139, посебно у томе како композитор вешто повезује теме и варијације у циљу побољшања унутрашње кохеренције музике. На крају, истражићемо промене у структури и форми. Форма чини основу музичког облика и кључна је за целокупну конструкцију музике. Поређењем својстава форме у различитим верзијама можемо идентификовати разна побољшања у верзији S139, као што је боље истицање кулминација и преокрета, чиме се побољшава драматургија целокупне композиције.

Кроз овакву компаративну анализу ћемо показати да су етиде S.139 изразито супериорније у односу на раније две верзије. Оне не само што показују префињенију обраду хармонских, тематских и формалних структура, већ и артикулисаност тема тако да емоционални доживљај музике постаје далеко дубљи, а целокупни циклус достиже виши уметнички ниво.

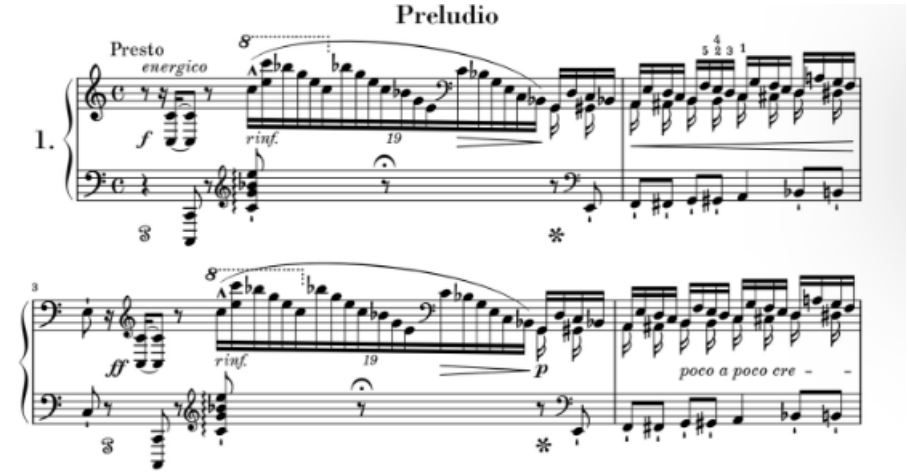
1.1. Прелудијум



Пример 1. *Прелудијум*, S.136, т. 1–6.



Пример 2. *Прелудијум*, S.137, т. 1–4.

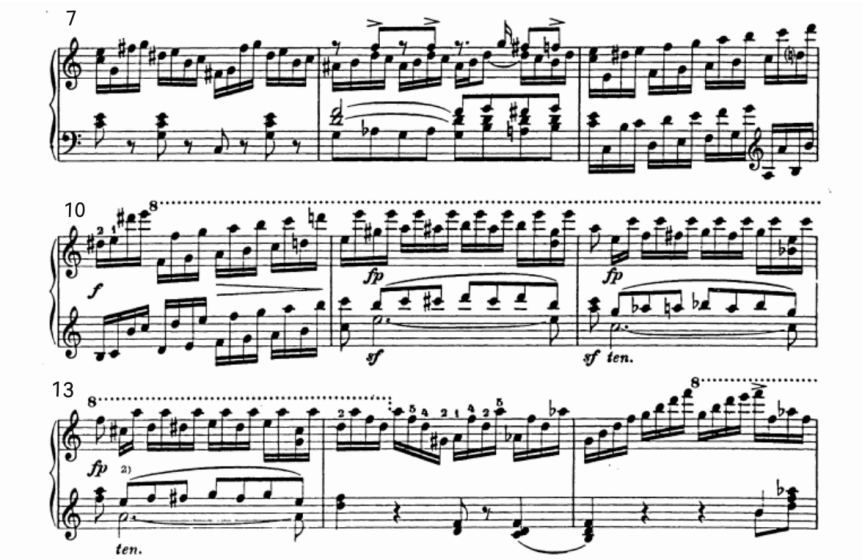


Пример 3. *Прелудијум*, S.139, т. 1–4.

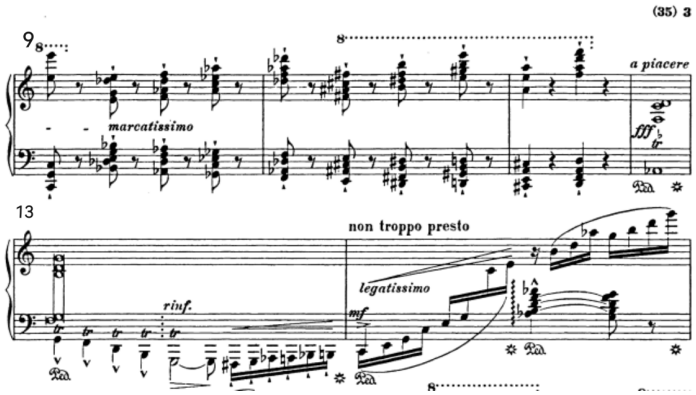
У примеру 1 представљено је првих 6 тактова верзија S.136. У прва четири такта уочавамо да је фактура десне руке базирана на разложеним акордима и да се развија на темељу тоничног акорда. Лева рука је такође базирана на тоничном акорду, односно, она се хроматски креће навише са коначним разрешењем у тонични акорд. Тактови 1–2 и 3–4 углавном развијају музички наратив кроз понављање.

У примеру 2 представљена је верзија S.137. Први и трећи такт у десној руци почињу са осминском и шеснаестинском паузом, након чега наступа тоника у левој руци која се у односу на верзију S.136 налази за октаву ниже. Тиме се постиже ефекат импресивног и раскошног баса. Десна рука се наслојава са тоничном октавом, а ритмички покрет се убрзава на шеснаестинске нотне вредности. Након тога, образац разложених акорада у десној руци се помера за октаву, повећавајући број нота са петнаест на деветнаест, док се у левој руци на другој половини друге доби у такту налази арпеџирани акорд дајући турбулентну боју хармонији. У верзијама S.136 и S.137, Лист користи средњи глас који представља хроматски низ леве руке, наглашавајући нестабилност хроматског прогреса, што даје простор за музичку машту. Иако S.136 и S.137 користе технике поновљеног развоја у прва четири такта, поступак коришћен у другој везији је детаљнији у домену динамичког нијансирања, будући да композитор користи динамички распон *forte – piano – fortissimo – piano*, што побољшава експресивност музике. У том смислу, контраст у динамици је израженији, више се усклађује са романтичним стилом и ефектима које је Лист желео да постигне.

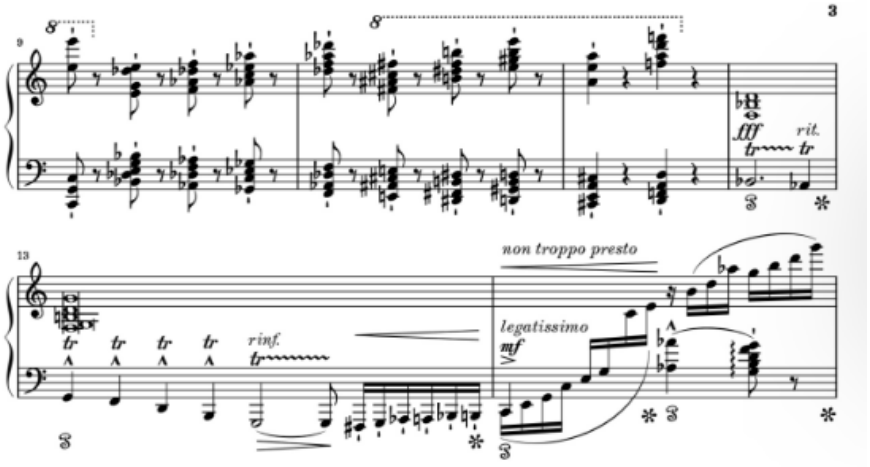
Најзад, ако погледамо верзију S.139 (пример 3), видећемо да се она у прва четири такта готово ни по чему не разликује верзије S.137 и наслеђује готово све њене одлике. Међутим, друга нота у разложеном акорду десне руке у првом и у трећем такту етиде S.139 више не користи појединачне ноте, већ интервал, јасно одређујући примарни хармонски ток. Такав поступак ствара тродимензионални звучни ефекат.



Пример 4. *Прелудијум*, S.136, т. 9–13.



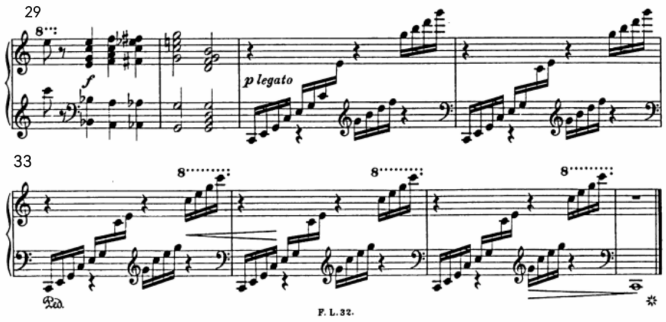
Пример 5. *Прелудијум*, S.137, т. 9–14.



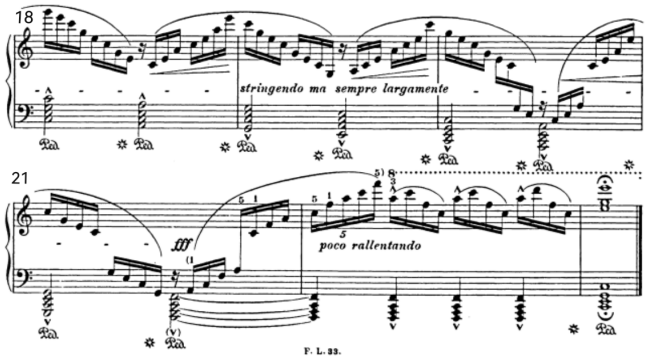
Пример 6. *Прелудијум*, S.139, т. 9–14.

Као што је приказано у примеру 4, у тактовима бр. 9–13 верзије S.136, наратив се углавном развија кроз прогресије разложених акорада у октавама, стварајући два или три

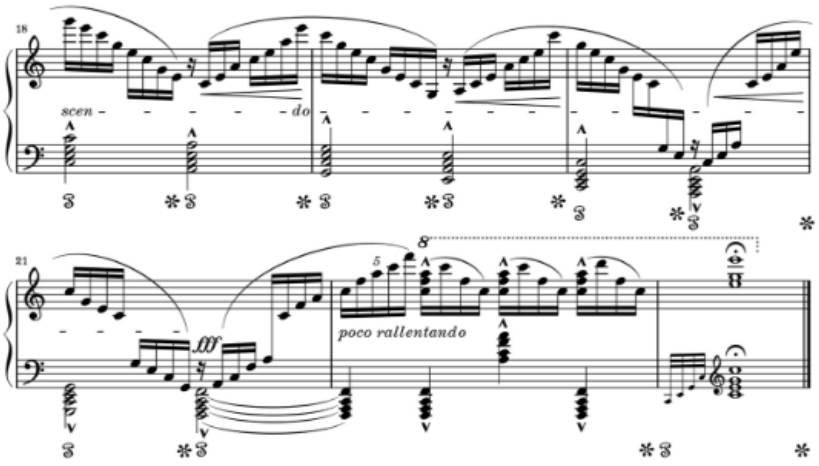
гласа. Међутим, значајне промене доноси верзија S.137 (пример 5). Тактови 9–11 добијају хроматске акорде, комбинујући осминске нотне вредности и паузе и тежећи ка субдоминанти. Тиме се музичка тензија појачава. Поред тога, 12. и 13. такт садрже тремоло ефекат на дугим нотним вредностима, при чему се најјачи динамички контраст постиже у првом од та два такта. То представља велико одступање од верзије S.136 и у значајној мери побољшава експресивности. Верзија S.139 (пример 6) не доноси велике разлике у односу на претходну верзију, али је на тремолу у 13. такту додат тон *бе* у левој руци. Осим тога, десна рука у 13. такту садржи мало *еф* и *ге*, што додатно обогаћује звучност.



Пример 7. *Прелудијум*, S.136, т. 29–36.



Пример 8. *Прелудијум*, S.137, т. 18–23.



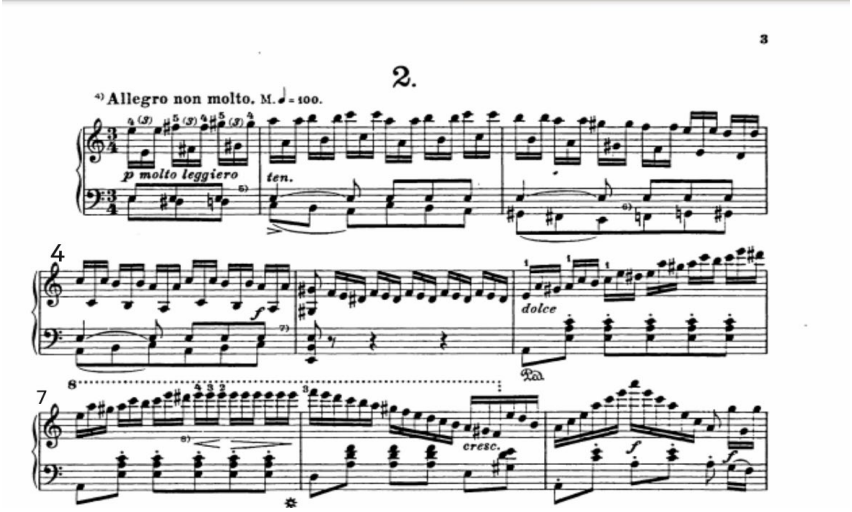
Пример 9. *Прелудијум*, S.139, т. 18–23.

Утактовима 29–36 верзије S.136 (пример 7) фактура је базирана на разложеним акордима тоничног ступња, док у верзији S.137 (пример 8) можемо да уочимо промене. Наиме, у левој руци се налази акорд, док се разложени акорди налазе у десној руци, што заједно доприноси већој разлици у музици. Поред тога, S.137 садржи прецизније динамичке ознаке: 17. и 18. такт имају велики *crescendo*, да би се у 20. такту нашла ознака *forte fortissimo*, чиме је наглашен врхунац композиције. Хармонски ток ка крају етиде садржи разрешење субдоминанте у тонику, што композицији даје осећај заокружености.

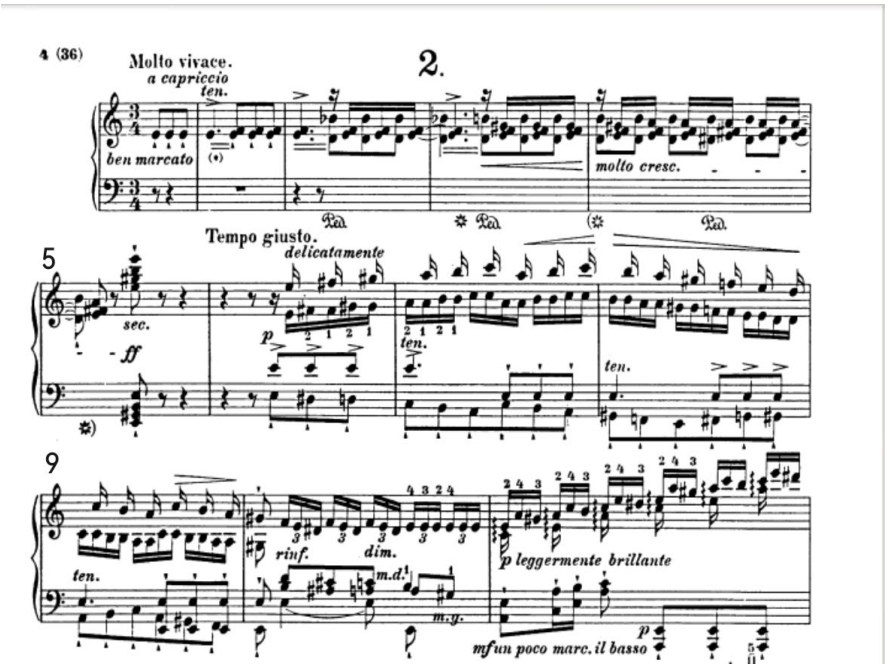
Тактови 21 и 22 у етиди S.139 показују значајне промене. У 21. такту лева рука истиче сваку јединицу акордима, док је трећи акорд подигнут за октаву више. Осим тога, лева рука на крају 22. такта има орнамент пре разрешења у тонични акорд.

Анализирајући прву етиду, дошао сам до закључка да је верзија S.136 поставила темељ за тоналну и хармонску структуру, које су даље развијене додавањем, проширењем и разрадом тематских идеја у верзији S.137. Главне промене десиле су се на пољу хармоније, музичке структуре и фактуре пратње. Међутим, градећи финалну верзију етиде S.139 на већ раније постављеним темељима у две раније верзије, композитор је пажљиво прилагодио динамику, артикулацију и упутства за извођење, како би извођачу пружио што више елемената за тумачење дела. То је истовремено побољшало изражајне и емотивне квалитете музике.

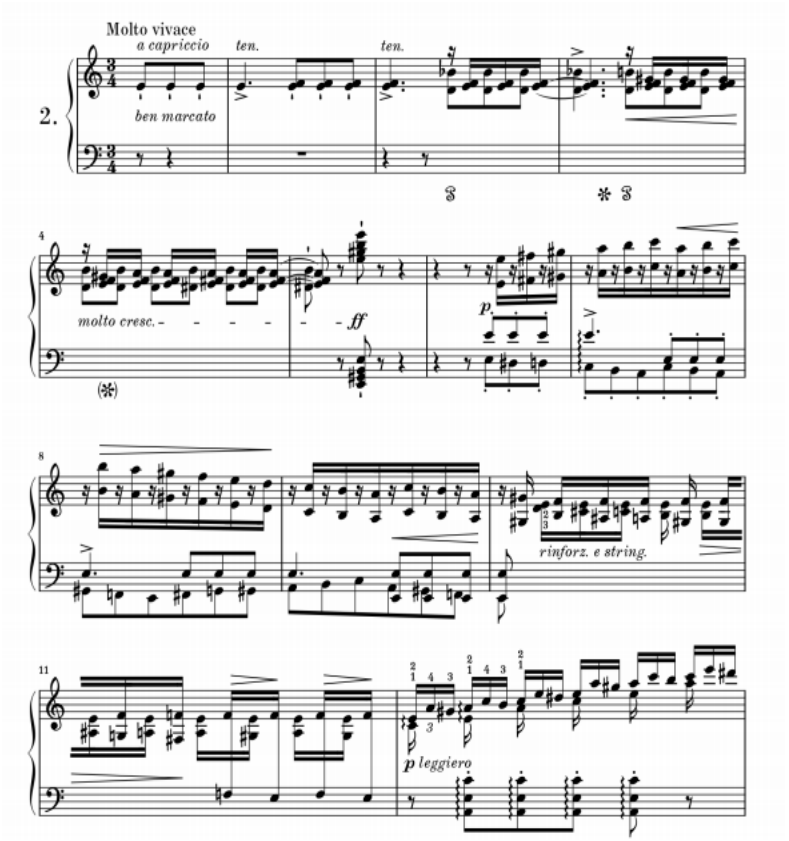
1.2. a-мол (без наслова)



Пример 10. *a-мол (без наслова)*, S.136, т. 1–9.

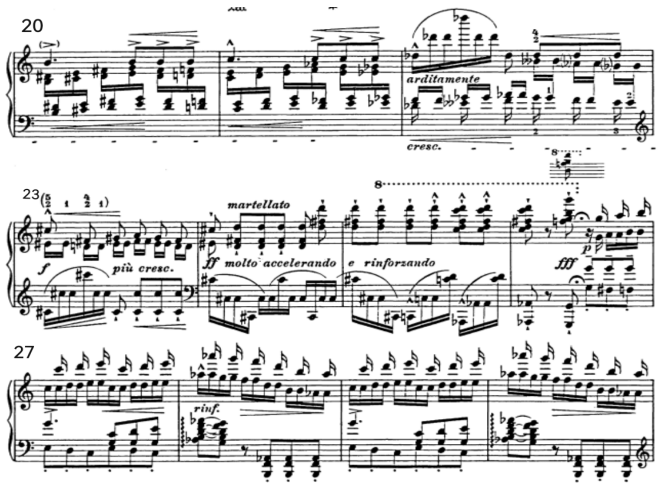


Пример 11. *a-мол (без наслова)*, S.137, т. 1–11.

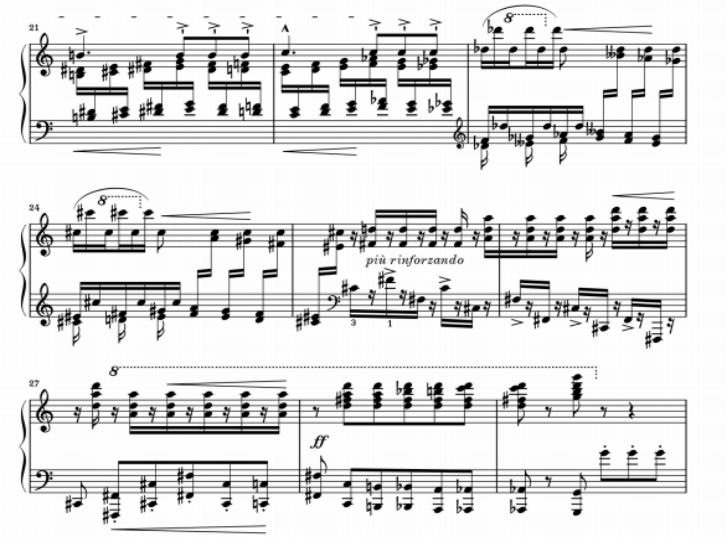


Пример 12. *а-мол (без наслова)*, S.139, т. 1–12.

Почетак друге етиде S.136 (примера 10) се углавном темељи на разложеним триолама октава које се мелодијски крећу навише. Средњи глас током целе композиције садржи ноту *е* у малој октави, при чему линија баса доноси независну мелодију. Након четвртог такта, користи се техника секвентног понављања. У односу на верзију S.136, етида S.137 (пример 11) доживљава значајне промене. Композиција почиње нотом *е* која представља својеврсни мотив целе етиде, након ког следи континуирано наслојавање и обогаћивање хармоније, услед чега музички садржај постаје изражајнији. Такав поступак у исто време наглашава и разлике у динамици у односу на претходну верзију S.136. Након седмог такта уочавамо четворогласну фактуру, при чему се мелодијски део постепено развија, док се у средњем користи секвентно понављање које даје пуноћу хармонији и варирање у бојама акорда. У коначној верзији S.139 (пример 12) нема промена у прва четири такта, али након тога десна рука прелази у октаве и елиминише постепени развој у средњем делу, што више истиче главну мелодију и наглашава тему. За разлику од етиде S.137 у којој тема можда звучи помало неодређено, у финалној верзији је хармонија прегледнија и јаснија. Уопштено гледано, у поређењу са етидом S.137, верзија S.139 је концизнија, има јаснију структуру, динамичнији хармонски ток и израженију тему.



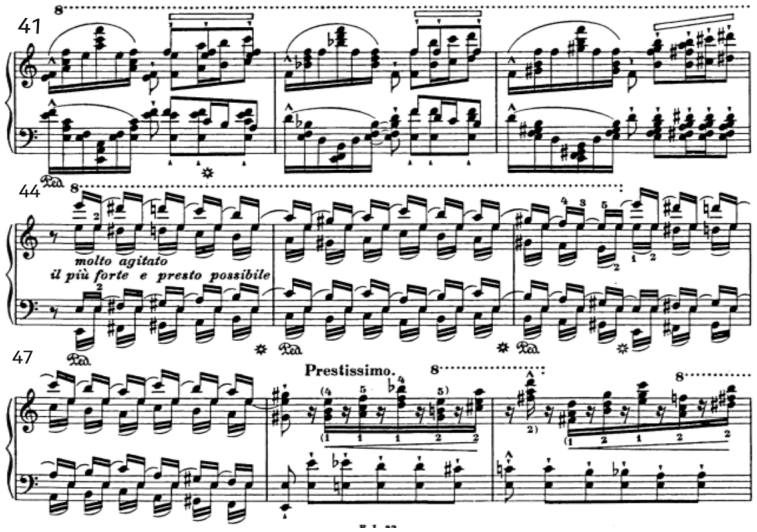
Пример 13. *a-мол (без наслова)*, S.137, т. 20–30.



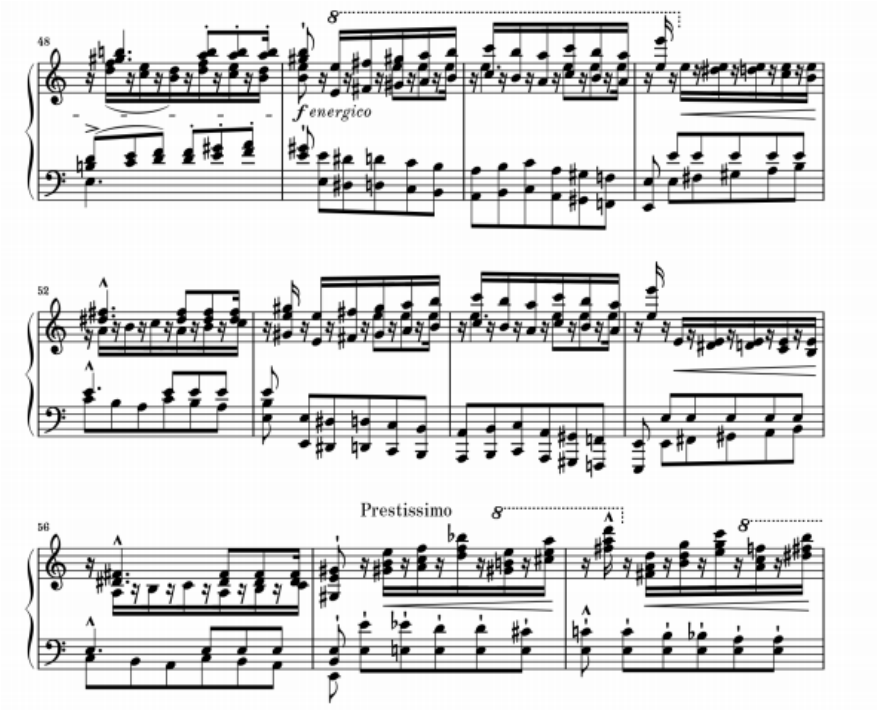
Пример 14. *a-мол (без наслова)*, S.139, т. 21–29.

Поређењем је утврђено да мелодија не постоји у другој етиди S.136. Стога су горе дати примери из верзија S.137 (пример 13) и S.139 (пример 14). На пољу тематског материјала и хармоније, фрагмент од 21. до 27. такта у S.136 је сличан почетку и не садржи значајне промене. Компарацијом сам утврдио да је сегмент из S.137 суштински исти као S.139, те нисам дао илустрацију за нотни пример из S.137. Међутим, ови сегменти у етиди S.137 прелазе у наизменичне акорде између леве и десне руке, те уводе хроматику у правцу субдоминантног и седмог ступња како би се појачала хармонска нестабилност. У басу леве руке су континуирано разложене октаве, а фактура десне је трогласна. У етиди S.139 су унутрашњи акорди приметно поједностављени уклањањем великих скокова у басу леве руке и сведени су претежно на терце. Сегменти су углавном

двогласни, што фактуру чини прегледнијом. У 29. такту лева рука постаје једногласна, мелодија у десној руци је мањег обима, а сваки „сувишан" елемент у левој руци је уклоњен, због чега тема боље долази до изражаја.



Пример 15. *a-мол (без наслова)*, S.137, т. 41–49.



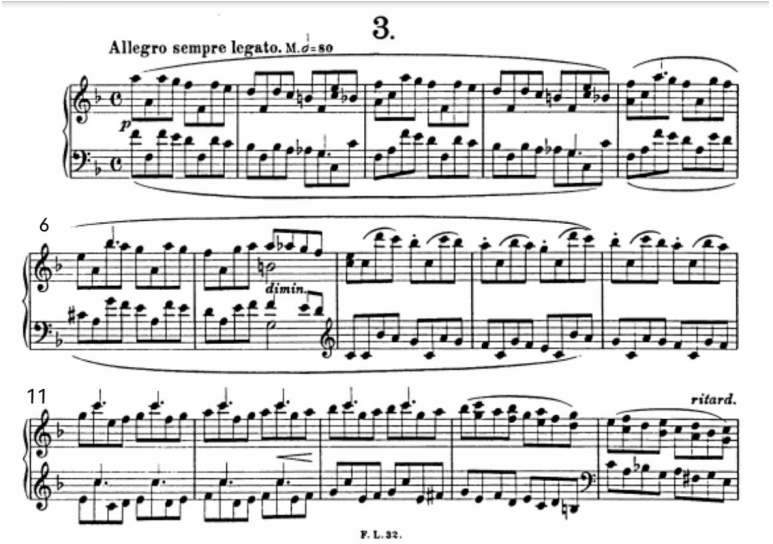
Пример 16. *a-мол (без наслова)*, S.139, т. 48–58.

Поређењем је очигледно да се мелодија у овом сегменту разликује од оне у S.136. Наиме, у S.136 је примењена композитор креира мотив са једном нотом у левој и десној руци. То резултира са мање слојева гласова, минималним бројем акорада и занемарљивим динамичким варијацијама. Међутим, значајне промене су приметне у

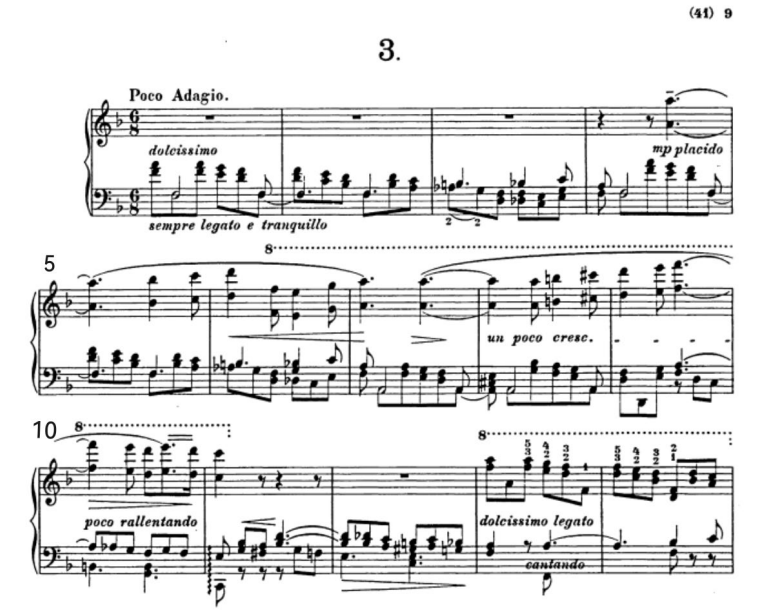
етиди S.137 (пример 15). Тактови 36–43 показују другачију фактуру, у којој композитор обилно користи тонични, доминантни и субдоминантни акорд. Поред тога, у 44. такту долази до изненадне промене фактуре, када обе руке истовремено свирају шеснаестине. Лист на том месту уводи интерпретативну ознаку *forte a presto possible*, што појачава изражајностматеријала. У погледу темпа и музичке изражајности, етида S.137 делује живље од своје претходнице S.136. У етиди S.139 (пример 16) тактови 48–56 су значајно поједностављени и њихову примарну фактуру чине октавни низови, истовремено задржавајући континуитет са претходном текстуром. У погледу динамике, нагласак на октавама даје осећај величанствености у односу на етиду S.137. Такође, уочавају се три гласа у деоницама, са јаснијим разграничењем и аутономним мелодијама. Употреба наизменичног свирања леве и десне руке наглашава хармонске ефекте, чиме се истичу тематски елементи.

Поредећи све три верзије друге етиде, сматрам да S.136 има веома једноставну музичку структуру, готово без варијација у фактури. Композитор користи модулације, али без значајних промена тоналитета. Стога су крајњи звучни ефекти и ниво извођачких захтева мањи него у каснијим верзијама. Етида из циклуса S.137, често садржи значајне промене у односу на прву верзију, које се оличавају у различитим варијацијама музичке структуре и фактуре. Такав приступ је обогатио хармонију и створио разноврснији тонски колорит. Међутим, у тој верзији се јављају и неки „проблеми”, као што је прекомерна употреба ванакордских тонова и комплексних акорада који отежавају извођење. Поред тога, сматрам да главна тема можда и није довољно јасна, зато што се утапа у друге мелодијске линије. Етида из финалне верзије S.139 доноси разна побољшања у тим аспектима. У њој су акорди због редукције ванакордских тонова мање комплексни, фактура пратње је таква да се тема добро истиче и представља музичку идеју на јасан и концизан начин. Та верзија садржи фактурна решења попут арпеђа, тремола и октавних низова, што побољшава музичку изражајност која се више не ослања само на масивност акорада. У последњој верзији је такође већи распон динамике и интерпретативних ознака. *Трансцендентална етида* S.139, премда наслеђује основне музичке карактеристике ранијих верзија, доноси значајна побољшања на свим пољима.

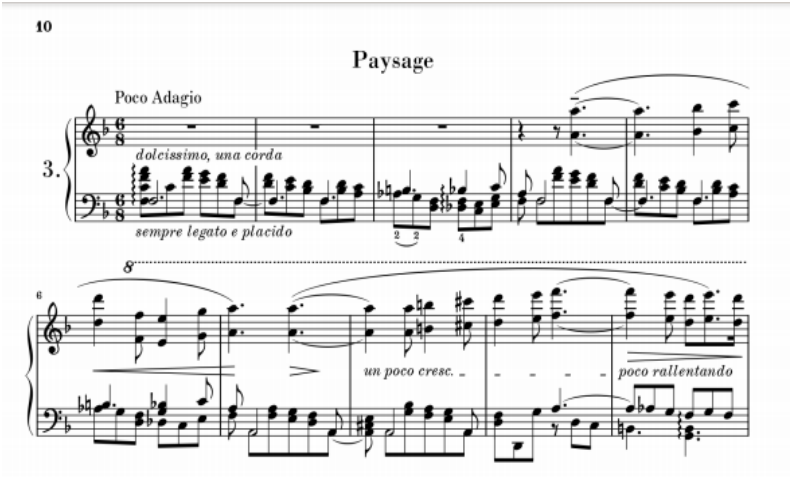
1.3. Пејзаж



Пример 17. *Пејзаж*, S. 136, т. 1–15.

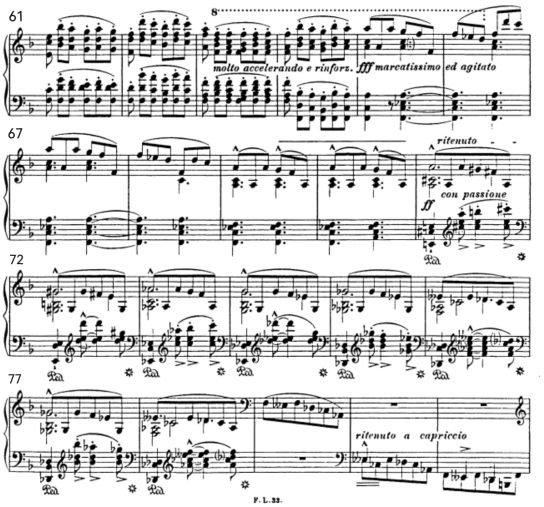


Пример 18. *Пејзаж*, S. 137, т. 1–14.

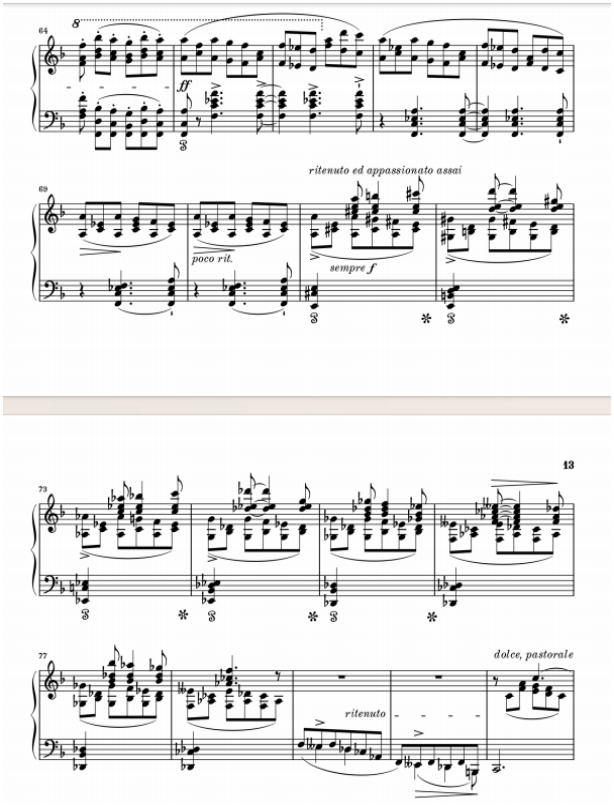


Пример 19. *Пејзаж*, S. 139, т. 1–10.

Трећа по реду етида носи назив *Пејзаж* и у примерима су наведени почетни тактови сваке од три верзије. У најстаријој верзији S.136 је мелодија дата у разложеним октавама, при чему се обе руке крећу на сличан начин. Мелодијски покрет је обогаћен хроматиком. Фактура је у овој верзији прилично једноставна, без већих промена. У поређењу са њом, етида S.137 садржи значајне промене. Она почиње мотивом у левој руци који представља пратњу, али је хармонска подлога задржана из претходне верзије. Многи елементи из верзије S.136 су интегрисани у леву руку, док је у десној мелодија изложена у октавама. Таквим композиционим поступком тема у потпуности долази до изражаја, што значајно побољшава хармонски квалитет музике. Док композитор задржава оригиналну хармонију, он посебно истиче мелодију и тиме појачава експресивност етиде. У последњој верзији S.139, први акорд на почетку садржи арпеђо, при чему садржи и тон *џе*^{1}. Поред тога, распон динамичких ознака је већи, а партитура садржи прецизнија извођачка упутства. У 9. такту лева рука на другој јединици није терца, већ само једна нота. Такве промене у S.139 у поређењу са S.137 истичу тему и појачавају напетост музике. Поред тога, измене неких нота се такође боље уклапају у музичке ефекте које је Лист замислио. Прецизније динамичке ознаке омогућавају извођачима да боље разумеју стил композиције и намере композитора. Сматрам да етида S.136 успоставља основну хармонску структуру, са каснијим минималним променама у музичкој фактури и сличним развојем у обе руке. У верзији S.137, тема је израженија, али су задржане све карактеристике претходне верзије. На крају, последња верзија S.139 има бољу визуелну репрезентацију музичког израза и богатији дијапазон звучних ефеката. Унапређења су направљена кроз измене одређених мотива и прилагођавање свирачкој техници. То су главни разлози зашто се финална верзија истиче у односу на претходне две верзије.



Пример 20. *Пејзаж*, S.137, т. 61–81.



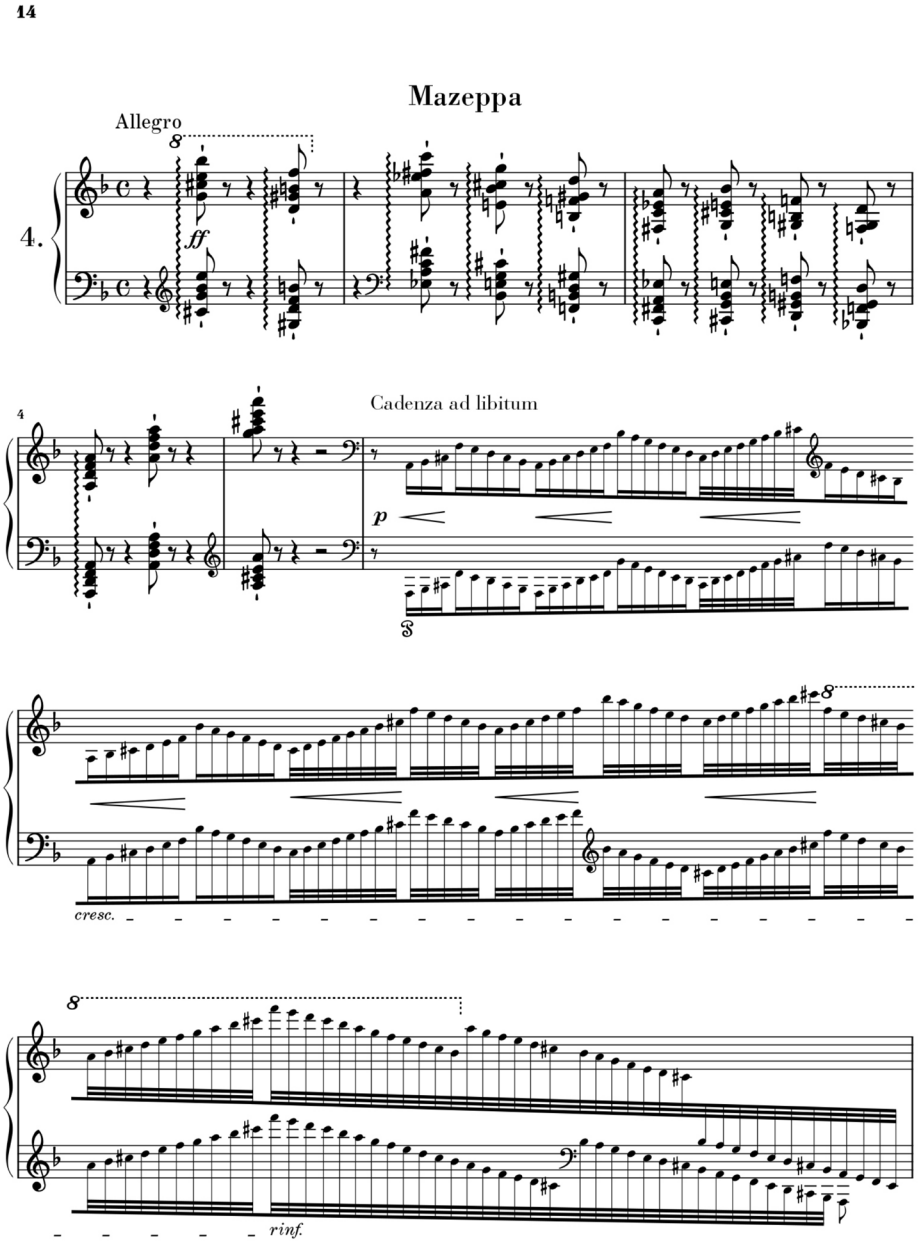
Пример 21. *Пејзаж*, S.139, т. 64–81.

Верзија S.137 садржи значајне промене. У тактовима 64–66 лева рука садржи септакорде што оставља величанствен утисак и ствара пун хармонски ефекат. Арпеђо у десној руци ствара концентрисани налет акордског ефекта, праћеног прецизним динамичким ознакама. У тактовима 67–73 ова верзија по питању фактуре подсећа на старију верзију S.136, што се огледа у коришћењу доминантног и великих септакорада у

левој руци. Потом, композитор у тактовима 74–81 користи различиту музичку текстуру, при чему се пратња налази у десној, а мелодија је изложена у левој руци. Акорди попут супертонике, субдоминанте и субдоминанте са додатим тоновима доприносе напетости и уносе осећај неизвесности у музику. У осамнаест тактова могу се уочити три различита типа фактуре, што у великој мери побољшава изражајност у односу на верзију S.136.

Најзад, ако упоредимо тактове 65–70 етиде S.139 са одговарајућим делом у S.137, видимо да хармонија остаје непромењена, акордски пасажи леве руке су померени за октаву више, а разложени акорди у десној руци су поједностављени у октавне мелодије. У финалној верзији, нотација од такта 71 до 78 веома подсећа на ону из друге верзије. Композитор је усложнио монофону пратњу у десној руци етиде S.137 и у финалној верзији S.139 можемо пронаћи хармонску арпеђирану фактуру. Истовремено, Лист поједностављује акорде да би хармонија постала јаснија, а такође прави бољу диференцијацију међу гласовима. Што се тиче динамичких ознака, S.139 има изразитије акценте на јачим ударцима и суптилне *crescendo* и *decrescendo* ознаке, што пружа велику удобност извођачима у разумевању, анализирању и интерпретирању дела.

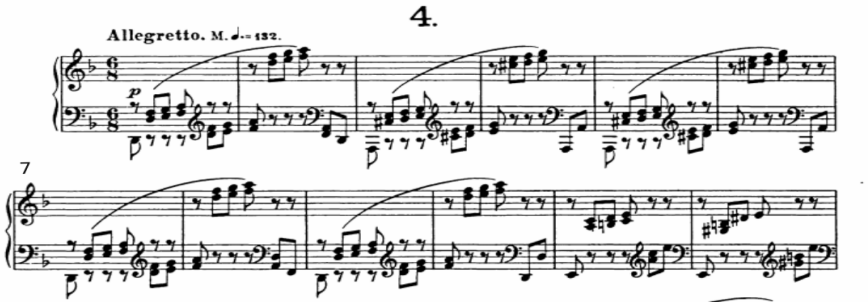
1.4. Мазепа



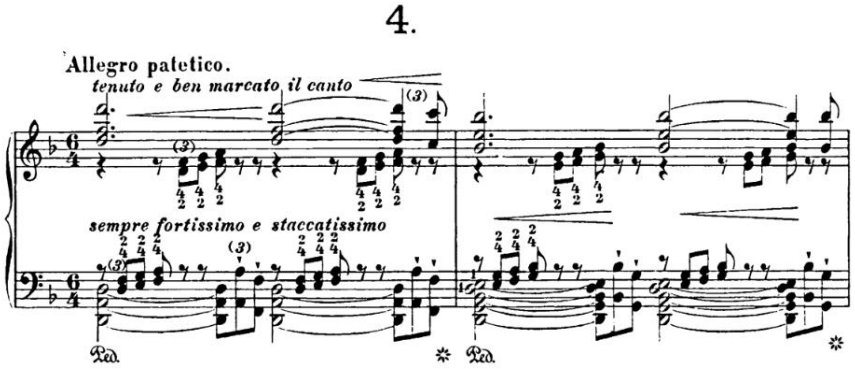
Пример 22. *Мазепа*, S.139, т. 1–6.

Привлачност ове етиде представљају значајне разлике које се између финалне верзије S.139 и претходне две верзије уочавају већ на самом почетку композиције. Док прве две верзије почињу главном темом, трећа верзија уводи тензију и напетост кроз ланац силазних умањених септакорада, доносећи константне промене и напету хармонију.

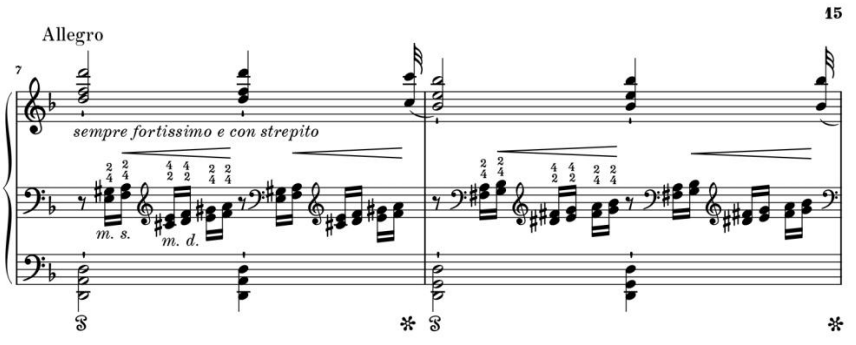
Такав поступак приказује Листовово истраживање клавирске технике и његов карактеристичан романтични музички стил. То уједно означава врхунац треће верзије *Мазепе*. Са становишта музичке експресивности, трећа верзија на самом почетку испољава јачу музичку тензију од ранијих верзија. Прелазак са *fortissimo* на *piano* и назад на *forte* појачава музичку експресивност и осваја публику, дајући овој композицији емотивну снагу.



Пример 23. *Мазепа*, S.136, т. 1–12.

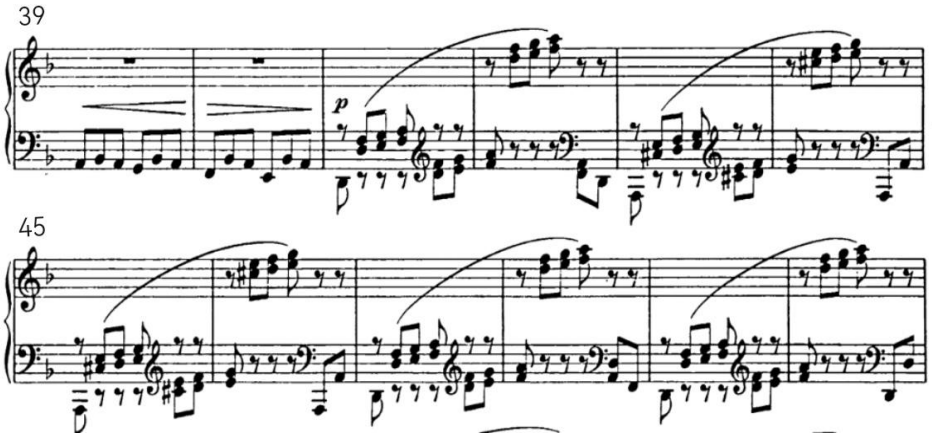


Пример 24. *Мазепа*, S.137, т. 1–2.

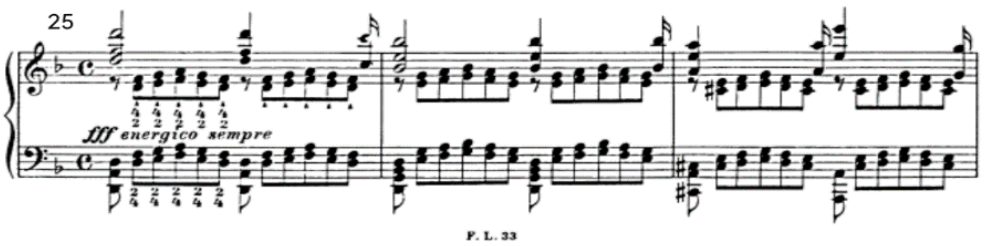


Пример 25. *Мазепа*, S.139, т. 1–2.

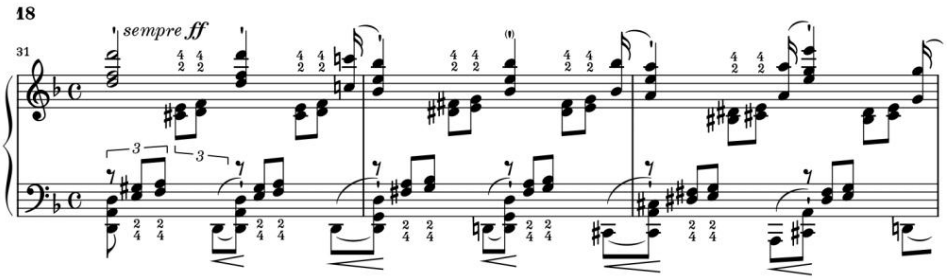
У првој верзији (S.136), музичка структура се првенствено састоји од наизменичних нота у басу на свака два такта, док се на њих надовезују узлазне терце. Насупрот томе, друга верзија, S.137, садржи наизменичне бас и високе тонове на јаким тактовим деловима, при чему свака рука непрекидно свира терце и уводи интервал октаве пре сваког наглашеног ударца. У трећој верзији, S.139, акорди пратње у левој руци, који су се првобитно састојали од група од три ноте, прелазе у групе од две ноте, наизглед смањујући технички изазов пошто раније поменути октавни интервали више нису присутни. Што се тиче хармонског плана, будући да су акордске прогресије поједностављене, хармонија постаје прегледнија, а структура јаснија. Упркос томе, пратња у терцама и даље постоји, иако је другачије постављена: суседне терце сада свира лева рука, потом десна и најзад поново лева. Таква суптилна промена не само да показује композиторово мајсторство, већ у етиду уноси богатију музичку експресивност. Ова терцна секвенца подсећа на коње у галопу и живописно осликава динамичност и виталност главне теме етиде *Мазепа*.



Пример 26. *Мазепа*, S.136, т. 39–50.

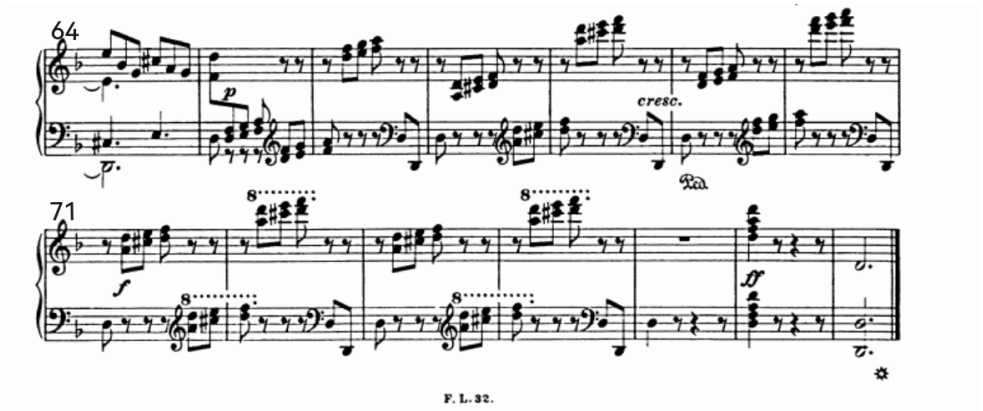


Пример 27. *Мазепа*, S.137, т. 25–27.

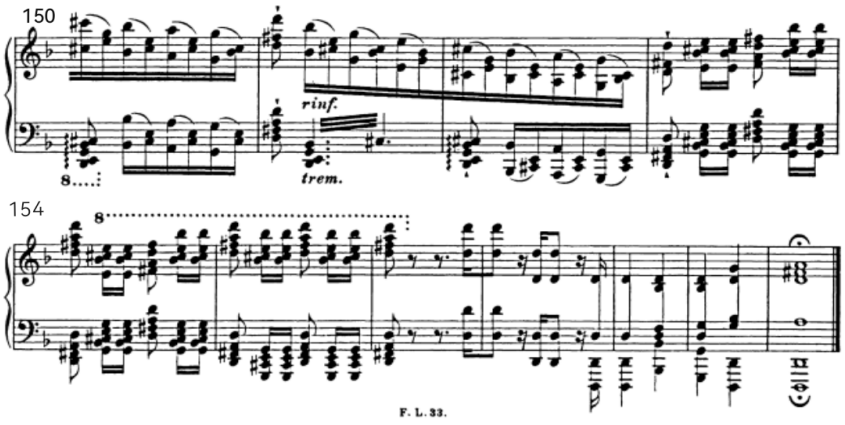


Пример 28. *Мазепа*, S.139, т. 31–33.

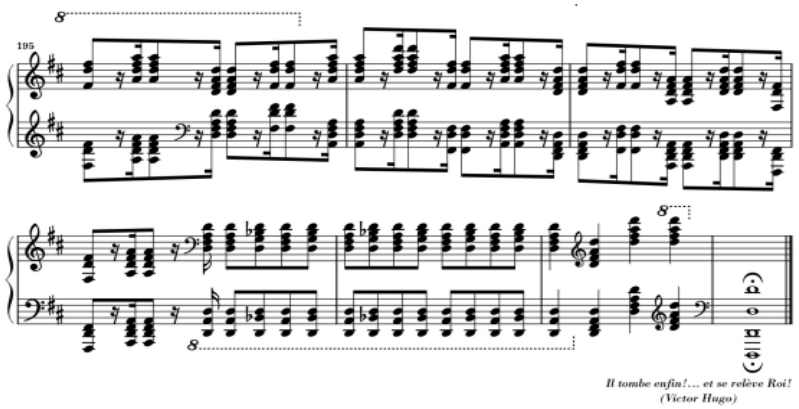
Анализираћу тактове 114–121 последње верзије S.139. У првој верзији (S.136) уочава се образац у ком наизменично свирају лева и десна рука, приказујући релативно једноставну тематску структуру са минималним варијацијама у пратњи. Стога се нећу задржавати на тој верзији и фокусираћу се првенствено на другу и трећу верзију. У другој верзији (S.137), акцентовани тактови користе пунктиране четвртине, док се у средњим гласовима комбинују шеснаестинске и осминске нотне вредности. Насупрот томе, у трећој верзији (S.139) акцентовани тактови делови се директно пребацују на четвртине, смањујући њихово трајање, док су средњи гласови сада искључиво у осминским нотним вредностима. Такве измене доприносе глаткијем музичком току. Поред тога, бас у левој руци почиње да свира разложене уместо истовремених акорада, чиме се ствара природнија веза између тактова и елиминише сваки осећај дисконтинуитета. Штавише, у трећој верзији су у десној руци додати лукови преко тактних црта, што је побољшало континуитет између тактова. На пољу динамике, трећа верзија има ознаку постепеног *crescendo*, што пречишћава динамичке ознаке и помаже извођачима да прецизније интерпретирају намере композитора.



Пример 29. *Мазепа*, S.136, т. 64–77.



Пример 30. *Мазепа*, S.137, т. 150–160.

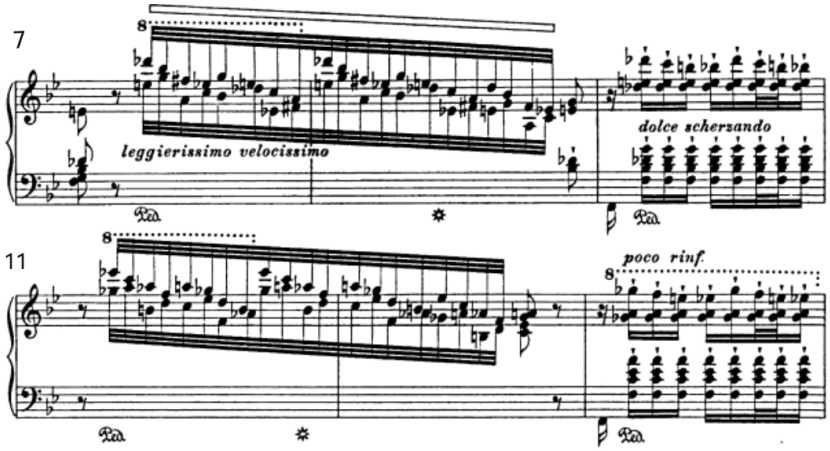


Пример 31. *Мазепа*, S.139, т. 195–201.

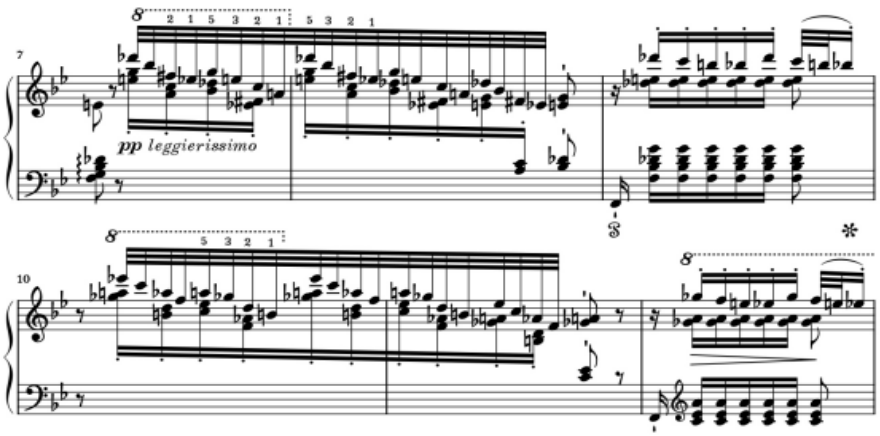
Крајеви различитих верзија ове етиде се веома разликују. У првој верзији, S.136, тема је представљена једноставним смењивањем леве и десне руке, а хармонија је у првом реду базирана на тоничном и доминантном акорду. Насупрот томе, друга верзија, S.137, проширује ово увођењем наизменичних октава и терци у шеснаестинским вредностима, касније прелазећи на комбинацију осмина и шеснаестина током четири такта. Пратња у левој руци блиско одражава мелодију у десној руци, дајући завршетку етиде величанственији квалитет. На врхунцу, акорди у левој руци се спуштају за октаву, док десна рука свира трозвуке, појачавајући на тај начин дубину и богатство хармонија. У последњој верзији, S.139, композитор додаје сегмент којим проширује мелодију и хармонију. Хармонија у обе руке је идентична, а кроз чврст и одлучан ритам и скокове у интервалима, етида се завршава у грандиозној атмосфери. У поређењу са својом претходницом, трећа верзија је директнија и боље наглашава карактеристике теме.

Сматрам да прва верзија етиде *Мазепа* тек оцртава основне идеје дела са релативно једноставном хармонијом и материјалима, без разноврсне пратње. Друга верзија доноси разна варирања, али хармонски план оставља утисак претрпаности, због чега је тематски материјал делимично засењен. Због тога, *Мазепа* S.139 представља унапређену верзију прве две етиде, допуњујући материјале како би се истакла тема. Истовремено, хармонија и тематски материјал су поједностављени, што омогућава овој етиди да што боље одражава намере композитора. Кроз комплексне пасусе и веште демонстрације извођачког умећа, истиче се изузетна техничка вештина извођача.

1.5. Искрице

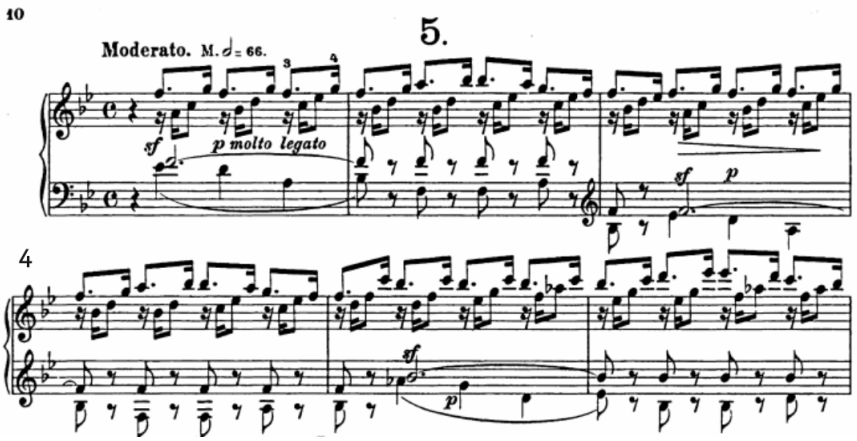


Пример 32. *Искрице*, S.137, т. 7–12.

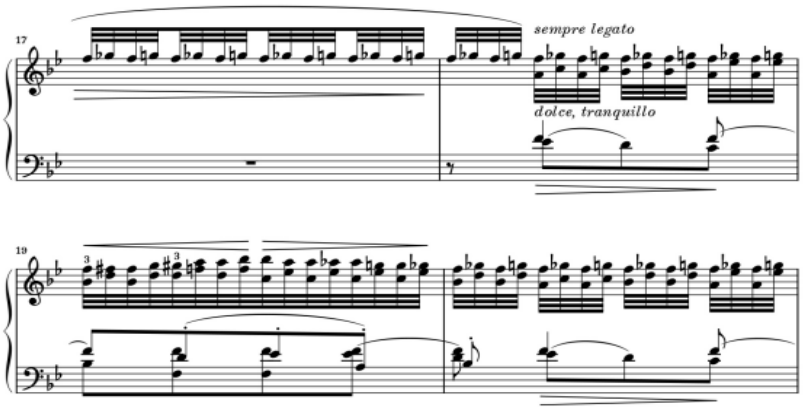


Пример 33. *Искрице*, S.139, т. 7–12.

Пета по реду етида у верзији S.136 подсећа на почетак четврте, будући да се у обе тематски материјал излаже већ од самог почетка без уводног одсека. Међутим, наредне две верзије S.137 и S.139 садрже уводни одсек, где се могу уочити елементи тематског материјала. Већи део увода садржи модулације и виртуозне пасаже. У тактовима 7–12 верзије S.137 (пример 32), десна рука је подељена на два гласа – мелодијски глас и глас пратње (заједно са левом руком). Акорди у пратњи леве руке обухватају октаву (док се орнаментални пасажи састоје од интервала). У верзији S.139 (пример 33), Лист је променио први акорд леве руке у 7. такту забележивши га као арпеђо, а динамичку ознаку *piano pianissimo* у том такту уписао је са циљем да унесе осећај језе и неизвесности „искрица". Штавише, упоређујући другу добу 7. такта у верзијама S.137 и S.139, обе руке се састоје од осам брзих, силазних тридесетдвојки. Приликом компоновања финалне верзије S.139, Лист је померио све парне ноте (2, 4, 6, и 8. ноту) из деонице леве руке из S.137 уназад, трансформишући тако 1, 3, 5, и 7. ноту леве руке у терце, чиме је заједно са мелодијском линијом десне руке створио акордску структуру. Поред тога, у овом одломку, 2, 4, 6, и 8. нота у десној руци постају појединачне, што појачава нагласак на јаким добама и ритмичким карактеристикама у смислу звучних ефеката, чинећи га погоднијим за извођење.

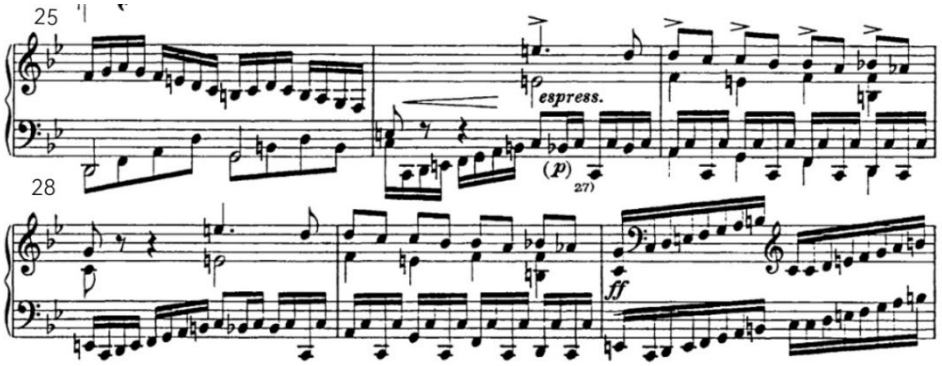


Пример 34. *Искрице*, S.136, т. 1–6.

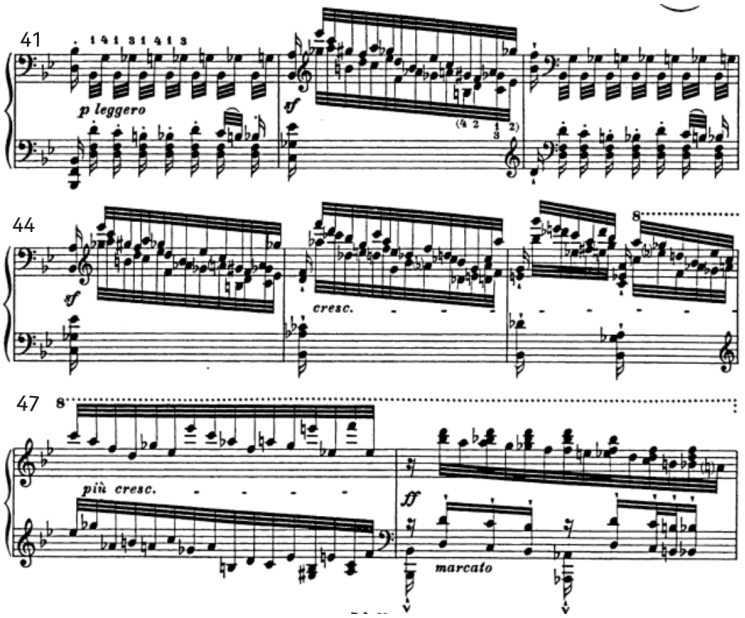


Пример 35. *Искрице*, S.139, т. 17–20.

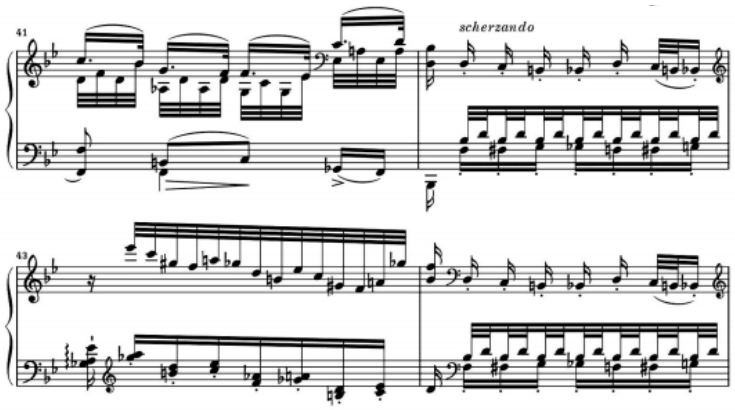
Упоређујући тематске материјале у три верзије, S.136 (пример 34) показује прилично директан и једноставан стил. Мелодија теме се налази у највишем регистру исписана је пунктираним нотним вредностима, а концизна и јасна пратња је подељена између десне (горњи регистар) и леве руке (доњи регистар). Међутим, у верзијама S.137 и S.139, тематски материјал почиње иницијалним мотивом пре него што се прикаже мелодија главне теме. Пошто је нотни материјал верзија S.137 и S.139 у овом одсеку скоро идентичан, изабрали смо одломак из верзије S.139 (пример 35). У етиди S.139 се мелодија главне теме појављује тек у тактовима 18–26. Технички аспект десне руке која је исписана у тридесетдвојкама састоји се од два динамичка гласа, док је лева рука полифона, што даје утисак пригушене мелодије, али истовремено доприноси сложености и дубини музичке структуре. Поред тога, може се приметити суптилна разлика у метру: етида S.136 је написана у 4/4 такту, док је у етидама S.137 и S.139 композитор користио 2/4 такт, што је резултирало бржим и глаткијим темпом током извођења и побољшањем осећаја за ритам. Постоје и разлике у интерпретативним ознакама у различитим верзијама. У етиди S.136 је ознака *molto legato*, а у S.137 и S.139 су уписане ознаке *sempre legato* и *dolce tranquillo*, што би требало да подстакне окретније и флуидније свирање. Ове разлике не само да показују композиторово префињено разумевање музичког израза, већ пружају извођачима више простора за интерпретацију и омогућавају им да боље схвате композиторове музичке идеје и емоционални израз.



Пример 36. *Искрице*, S.136, т. 25–30.

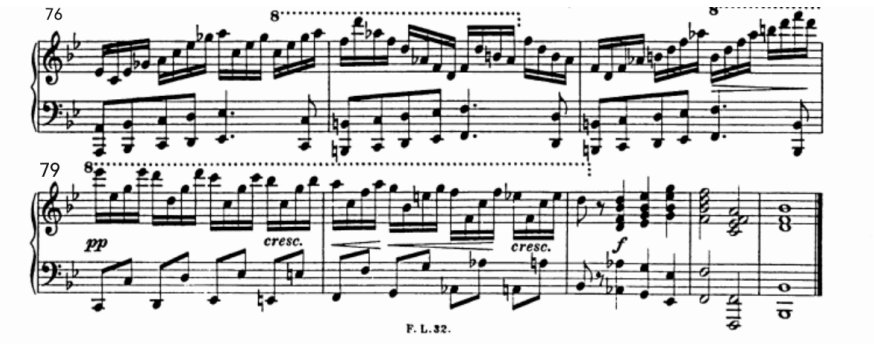


Пример 37. *Искрице*, S.137, т. 41–48.

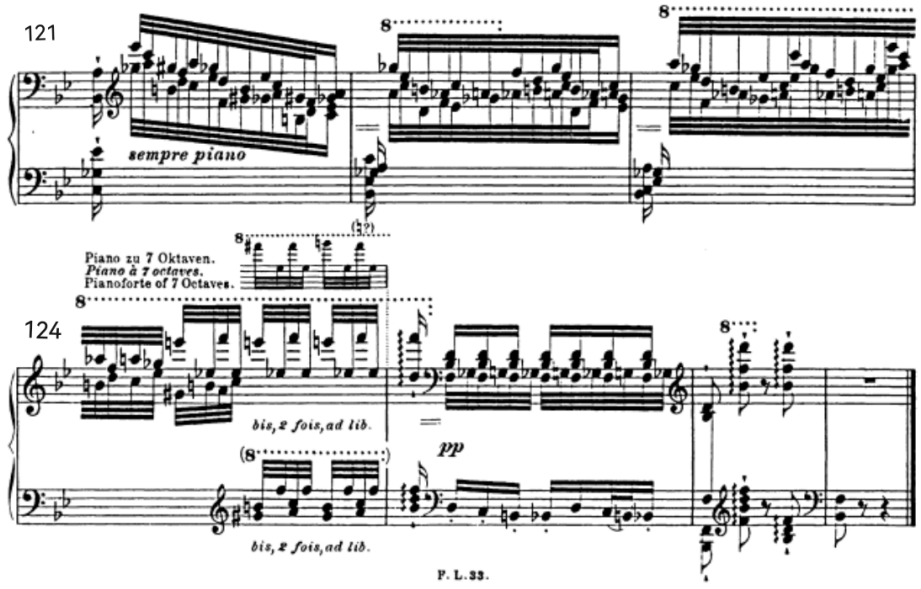


Пример 38. *Искрице*, S.139, т. 41–44.

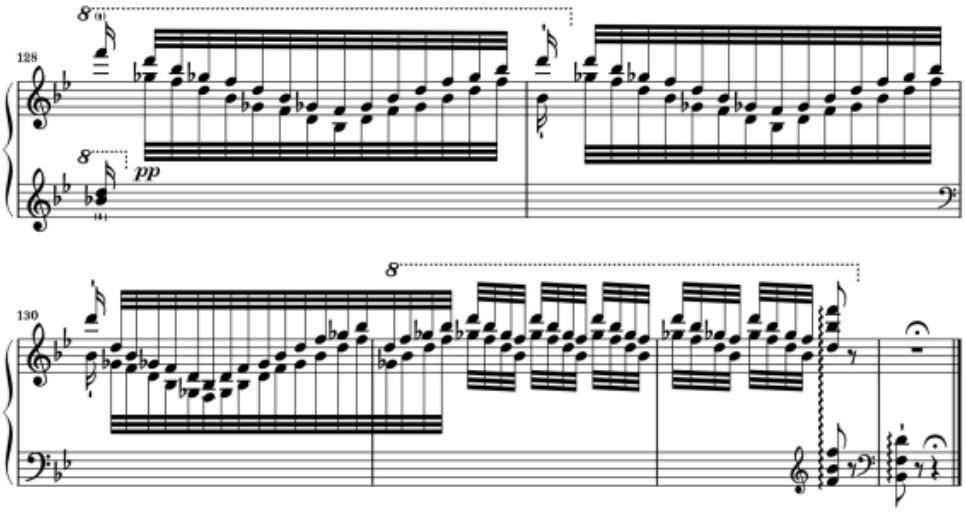
Упоређивањем пасажа у тактовима 26–29 у S.136 (пример 36), потом тактова 41–44 у S.137 (пример 37) и тактова 42–45 у S.139 (пример 38) уочавају се разлике међу њима. У S.136 главна мелодија у десној руци има једноставну контуру и служи као прототип за мелодије у наредним верзијама. Разлике између друге и финалне верзије с једне, и прве верзије S.136 са друге стране, не укључују само преписивање и оптимизацију хармонских структура, већ и проширење музичког материјала у тактовима 26–28 у S.136, где је узлазни пасаж у левој руци прерађен у брзи низ шеснаестинских нота за обе руке, посебно у 42. и 44. такту у S.137 и 43. и 45. у S.139. Штавише, у финалној верзији S.139 композитор оплемењује мелодијске линије и хармонију и побољшава звучне ефекте како би се што боље музички осликао „пламен који трепери од високог ка ниском". Значајна разлика између верзија S.137 и S.139 налази се у првом такту S.137, где се у десној руци налазе разложене октаве, а у левој арпеђирани трозвуци. Упоређујући 42. такт у S.139 са 41. тактом у S.137, разлика у S. 139 се налази у десној руци која је исписана једногласним скоковима, док лева рука из једногласа прелази у интервале. Горњи глас леве руке доследно понавља мелодију, док доњи користи једногласну хроматску узлазну и силазну мелодију. Двозвуци у левој руци стварају упоран осећај нестабилности у бас линији током целе етиде. Овакав нотни запис не само да поједностављује техничке изазове у десној руци, већ и наглашава мелодију теме. Упоређујући 42. такт у S.137 са 43. тактом у S.139, у ранијој верзији обе руке имају једногласне линије које заједнички стварају интервале сексти или терци. Међутим, у S.139 лева рука усваја образац наизменичних малих терци и малих секунди у акордским низовима. Кроз еволуцију у ове три верзије, Лист вешто представља два елемента тематског мотива на симетричан начин, узастопно откривајући њихове нијансе.



Пример 39. *Искрице*, S.136, т. 76–83.



Пример 40. *Искрице*, S.137, т. 121–127.



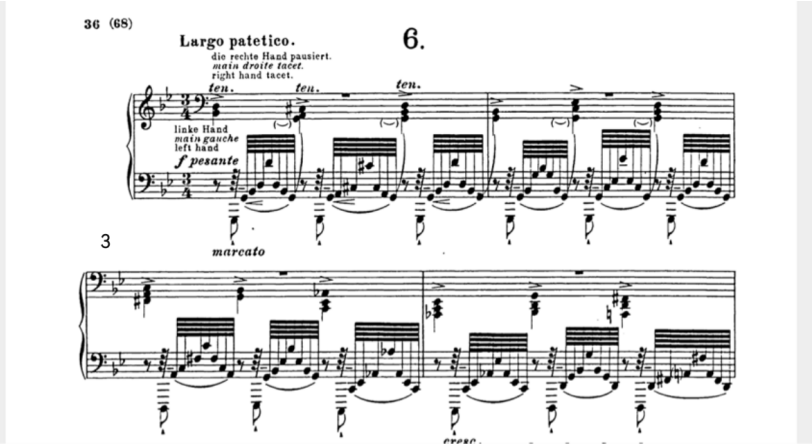
Пример 41. *Искрице*, S.139, т. 128–133.

Као што се може видети у примерима 39, 40 и 41, разлике у завршници ове етиде се уочавају у свим верзијама. Крај етиде S.136 има октавни низ у левој руци и брзе арпеђиране шеснаестинске трозвуке у десној руци, уз понављајуће кретање нагоре и надоле. Последња три такта су обележена *forte* динамиком, закључно са тоничним акордом. Насупрот томе, композитор је у етиди S.137 имао потпуно другачији приступ у односу на S.136. Пасаж у тактовима 121–123 етиде S.137 подсећа на прелудијум, при чему лева рука наглашава акорде, док десна истовремено свира високе тонове. Међутим, хитро прелази на брзе тридесетдвојке, наизменично између акорда и појединачних нота.

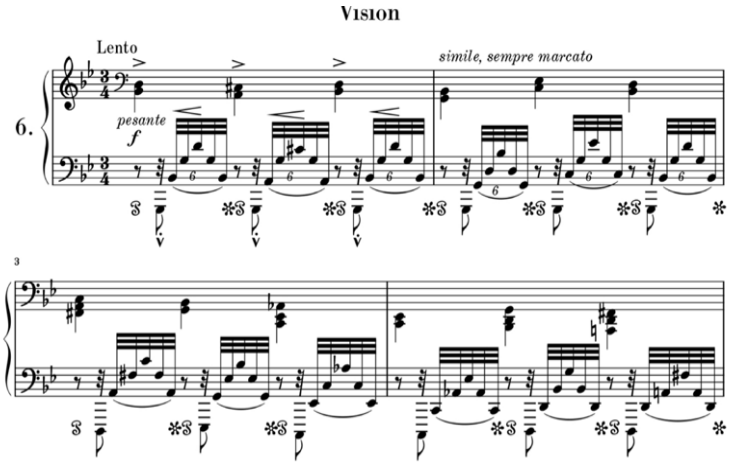
Уочавамо да постоје промене у динамици, са завршетком означеним као *pianissimo* и промене са акорда на арпеђо. Ово сликовито приказује „пламен" који нестаје и у оштром је контрасту са моћним завршетком етиде S.136. У завршници етиде S.139 се примећују даљи напредак и префињеност. Фактура пратње остаје конзистентна, уз постојану употребу двозвука у високом регистру у шездесетчетворкама до самог краја. Ознака *pianissimo* у 128. такту даје нијансиранију слику композиторове намере. Штавише, хармонија задржава првобитну хармонску структуру, али је боље организова и уједначенија, и садржи мање хроматских акорада. Из перспективе технике, док етида S.139 може наизглед деловати једноставније, употреба једноставних арпеђираних низова у обе руке изгледа као да осликава брзо и мистериозно гашење „сабласног пламена", па је самим тим и боље усклађена са тематском идејом композиције.

Упоређивањем три различите верзије етиде *Искрице*, можемо приметити да најзначајније побољшање у верзији S.139 представља фактура пратње. Надовезујући се на основе претходних верзија, етида S.139 је резултат процеса постојаног усавршавања, прелазећи из једноставности у сложеност и назад у једноставност. Овај процес је побољшао динамичност музике и боље ју је подредио композиторовим намерама. Штавише, ова етида на концизан и луцидан начин прецизно артикулише жељене акустичне ефекте и хармонске боје. Важно је нагласити да композитор ова побољшања постиже без смањења тематских материјала из претходних верзија и тежи да је што више приближи стварним условима извођења. Кроз стално усавршавање нотног записа, извођачима је омогућено разумевање хијерархијске структуре гласова, чиме се уједно постиже врхунски квалитет извођења. То представља значајно повећање целокупног квалитета пете етиде у финалној верзији S.139.

1.6. Визије

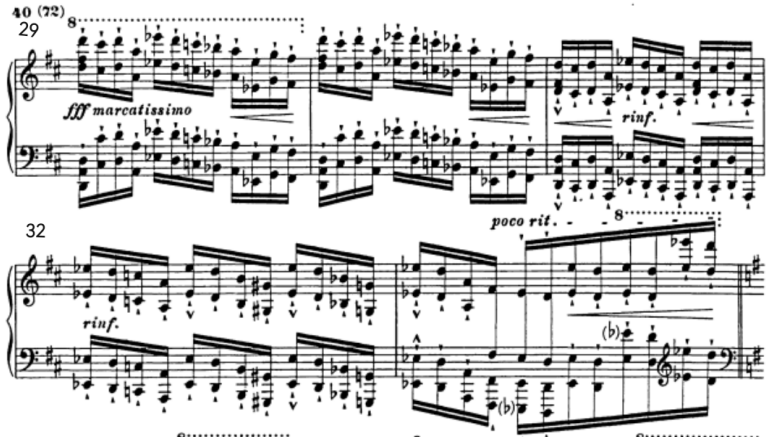


Пример 42. *Визије*, S.137, т. 1–4.

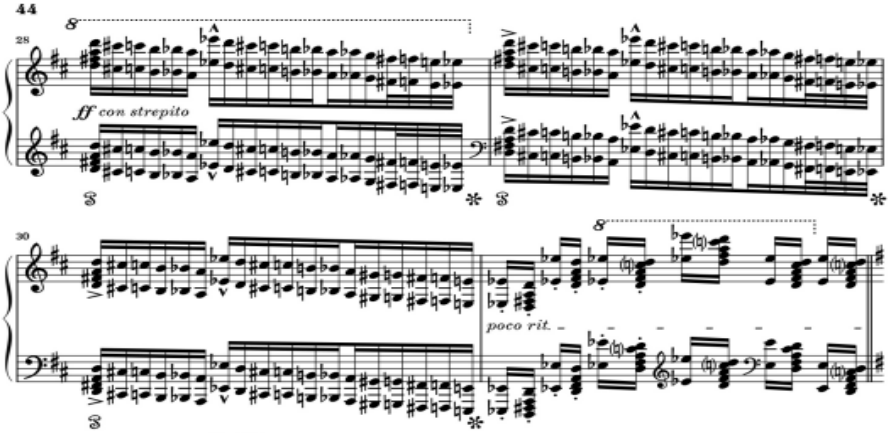


Пример 43. *Визије*, S.139, т. 1–4.

Шеста по реду *Трансцендентална етида* постоји само у две верзије, S.137 (пример 42) и S.139 (пример 43), те ће фокус бити пре свега на њиховом поређењу. Иако музичка структура и хармонија остају непромењене, у верзији S.139 је број нота које се налазе у оквиру фигуре пратње у левој руци значајно смањен у поређењу са верзијом S.137 (са осам шездесетчетворки на секстолу у тридесетдвојкама). Акорди у десној руци су такође поједностављени. У пракси, ово захтева од извођача да још више истакне мелодијску линију акорда десне руке. Обе верзије током извођења захтевају фокус на мелодијској линији у десној руци и бас нотама у левој руци. Поред тога, у верзији S.139 су јасније обележене ознаке за педал, што омогућује прецизнији музички израз током извођења.



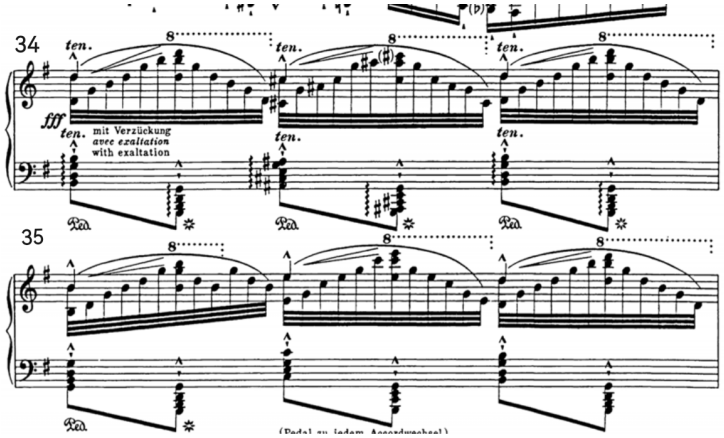
Пример 44. *Визије*, S.137, т. 29–33.



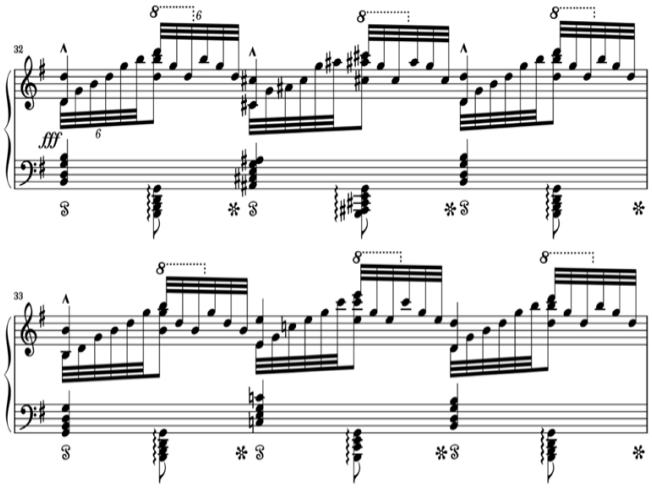
Пример 45. *Визије*, S.139, т. 28–31.

У обе верзије постоје прелазни одсеци: у верзији S.137 су то тактови 29–33 (пример 44), а у верзији S.139 су то тактови 28–31 (пример 45). У верзији S.137 (пример 44) се у прва три такта налази исти нотни текст, изложен кроз три различите октаве од високог ка нижем регистру. У последња два такта по прве две ноте сваке јединице остају исте, док се трећа и четврта мењају. У прелазном одсеку верзије S.139 (пример 45), побољшање је начињено тиме што је написан силазни хроматски низ у паралелним октавама које свирају обе руке, док се на првој ноти у такту налази акорд који ствара пунији звучни ефекат и наглашава тезу. У верзији S.139 се у четвртом такту смењују октаве и септакорди, који лагано успоравају претходне брзе октаве, истовремено додајући више хармонијске боје и варијација у фактури. Поред тога, верзија S.139 садржи више детаљних ознака за педал и акцентуацију, као и динамичке прелазе са *forte*

fortissimo (fff) на *fortissimo* (ff), чинећи музичку интерпретацију нијансиранијом и боље усаглашеном са композиторовом намером.

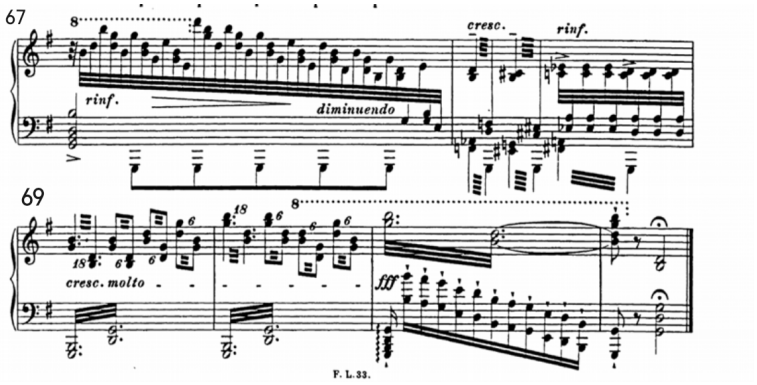


Пример 46. *Визије*, S.137, т. 34–35.

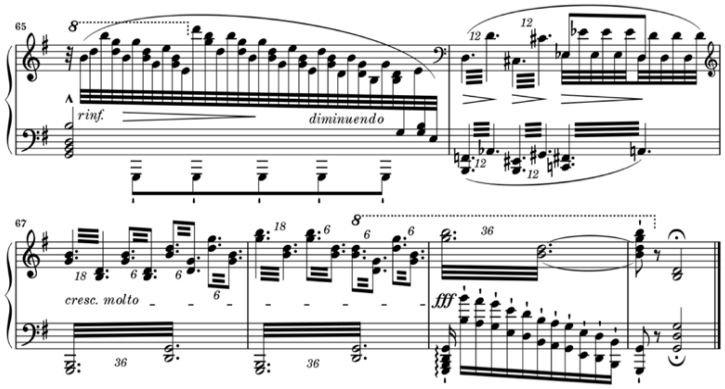


Пример 47. *Визије*, S.139, т. 32–33.

Пример 46 представља тактове 34–35 у верзији S.137. У овим тактовима, узлазни арпеђо у десној руци представља пратњу, док се хармонија разрешава из доминантног септакорда у тонику. Арпеђо у десној руци представља нов облик фактуре у пратњи, што споменуте тактове чини украшенијим. Истовремено, акорди у левој руци дају пулс музици и непрекидно је покрећу унапред. Супротно томе, 32. такт у верзији S.139 разликује се од S.137. Наиме, на свакој јединици у левој руци се уместо арпеђа (S.137) налазе акорди (S.139), што овом пасажу придаје моћнији звук.



Пример 48. *Визије*, S.137, т. 67–72.



Пример 49. *Визије*, S.139, т. 65–70.

На крају шесте етиде, у тактовима 67–72 верзије S.137 (пример 48), приказана је десна рука која свира пасаже арпеђа у шездесетчетворкама, док се у левој задржава исти басов тон. У 68. такту, фактура пратње се мења у тремола која трају готово до самог краја. Последњи тактови верзије S.137 (пример 48), осликавају како промене у динамици побољшавају музичку изражајност краја етиде, са опсегом од *rin. f* до *forte fortissimo* (fff). Такве велике промене у свега неколико тактова музику чине драматичнијом, што у потпуности одговара романтичарском стилу.

Насупрот томе, крај верзије S.139 (пример 49) је суптилнији и једноставнији у поређењу са претходном верзијом (S.137). Другим речима, прегледнији је на пољу хармоније, што доприноси јаснијем осећају смера. Поједностављење нотног текста наглашава напетост коју стварају дисонантни интервали. Поред тога, 65. такт садржи ознаке за суптилни *crescendo* и *decrescendo*, који извођачу указује на ток музике и помаже му да што верније оствари композиторову намеру. Према нашем мишљењу, шеста етида у верзији S.139 је супериорна у односу на верзију S.137 из неколико разлога:

Музичка фактура. У верзији S.139 је музичка фактура побољшана у односу на

своју прву верзију. Композитор је њену фактуру боље прилагодио својој замисли, услед чега је та етида постала компактнија и кохерентнија. Лист је у овој верзији више пажње посветио аспектима као што су мелодија, хармонија и контрапункт, и тиме је побољшао музикалност дела.

Поједностављени технички захтеви. У суштини, композитор је у верзији S.139 техничке захтеве боље прилагодио облику руке и снази прстију. Прва верзија S.137 је на моменте садржала необичне покрете или превише тешке позиције руке, што је исправљено у S.139. Такве измене омогућавају глаткије, али и удобније извођење етиде.

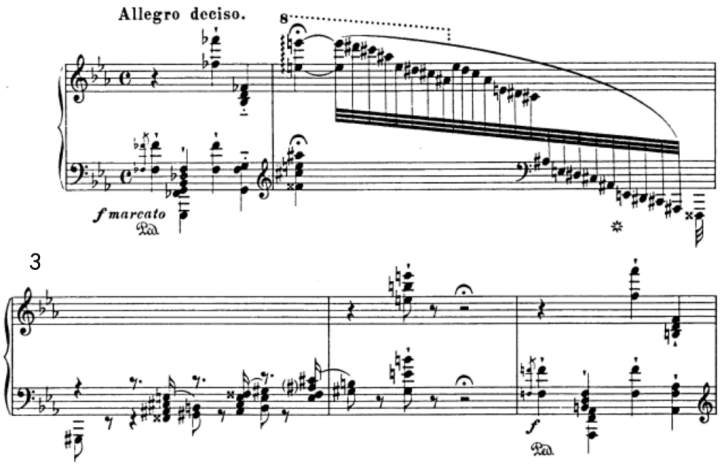
Побољшана музичка изражајност. У верзији S.139 Лист користи више суптилних промена у тембру, динамици, темпу и другим аспектима, који обогаћују изразиту емотивну дубину дела. Прецизно уписаним интерпретативним ознакама је композитор омогућио извођачима да боље пренесу емоције и осећања изражена у музици.

Префињена редакција. Према нотама би се рекло да је верзија S.139 прошла кроз детаљнију редакцију. Ранија верзија (S.137) је можда садржала грешке или нетачности у ознакама, које су исправљене и унапређене у S.139. Стога је и сама нотација јаснија и прецизнија.

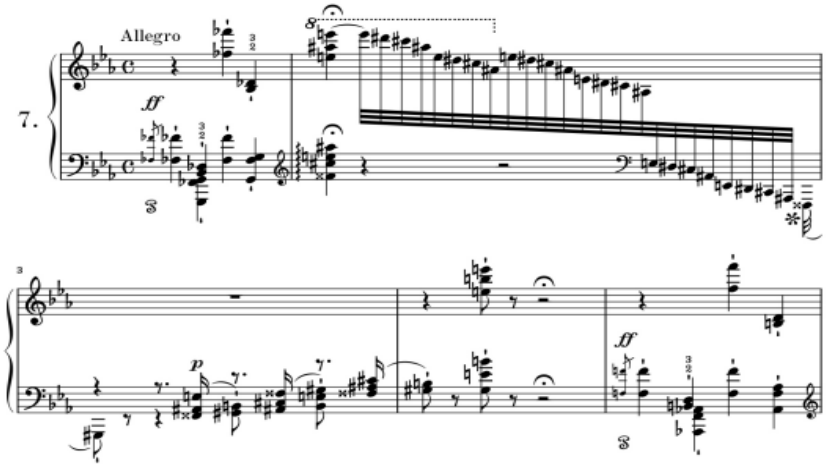
Утицај композиционе зрелости. Листово разумевање музике је током времена наставило да се развија и продубљује. Стога, касније верзије су проткане већим животним искуством, што их истовремено удаљава од претераних техничких захтева и усмерава фокус на саму музику.

.

1.7. Ероика



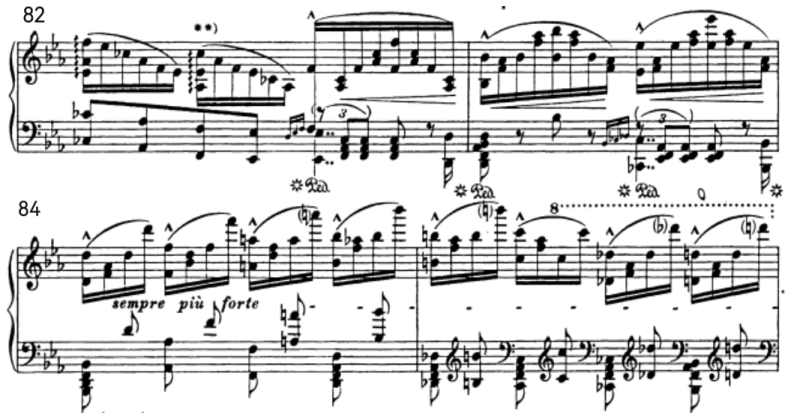
Пример 50. *Ероика*, S.137, т. 1–5.



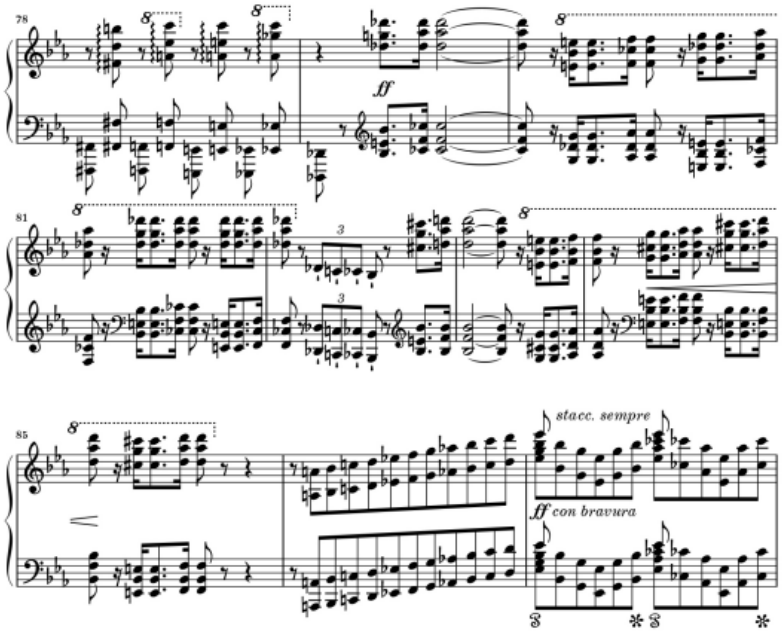
Пример 51. *Ероике*, S.139, т. 1–5.

Почетак *Ероике* у верзији S.137 (пример 50) садржи комбинацију октава и полууманьеног септакорда, што доприноси нестабилној боји у музици. Каденца приказује херојску тему и садржи модулације како би створила више напетости и хармонских боја. Скокови у обе руке повећавају напетост музике, а богат и чврст почетак јасно изражава осећај величанствености. Од 8. такта, октавни пасаж се креће навише, постепено се уздижући до врхунца.

У верзији S.139 (пример 51), акорди су поједностављени у поређењу са претходном верзијом S.137. То значи да је хармонија јаснија, а неки тонови у оквиру акорада измењени. Динамичке ознаке су такође измењене у односу на претходну верзију. Тако је, на пример, први такт промењен од *forte marcato* у *fortissimo* (ff), као и четврти такт; термин *marcato* је изостављен, омогућавајући да се истакне херојски карактер мотива. Трећи такт са *piano* (p) динамиком представља снажан контраст у односу на претходна два, припремајући за наредни *fortissimo* (ff) у петом такту. Због ових динамички промена у музици постоји осећај конфликта. Важно је напоменути да ознака за десни педал почиње у другом такту и наставља се до краја каденце, одражавајући стремљење ка већим звучним ефектима у клавирском извођењу, што је евидентно у верзији S.139.



Пример 52. *Ероика*, S.137, т. 82–85.

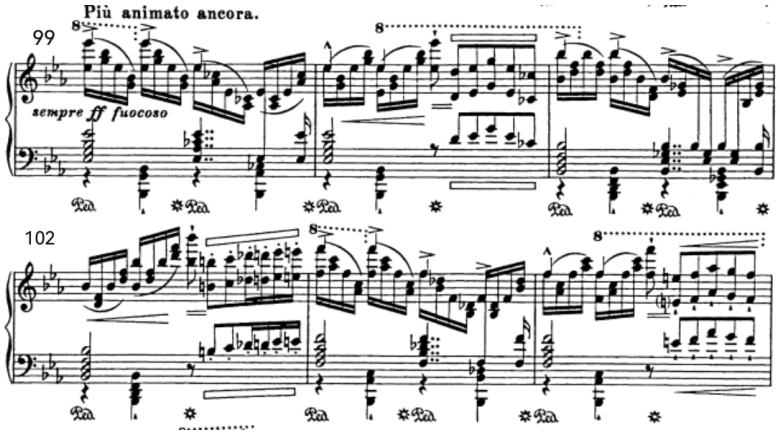


Пример 53. *Ероика*, S.139, т. 78–87.

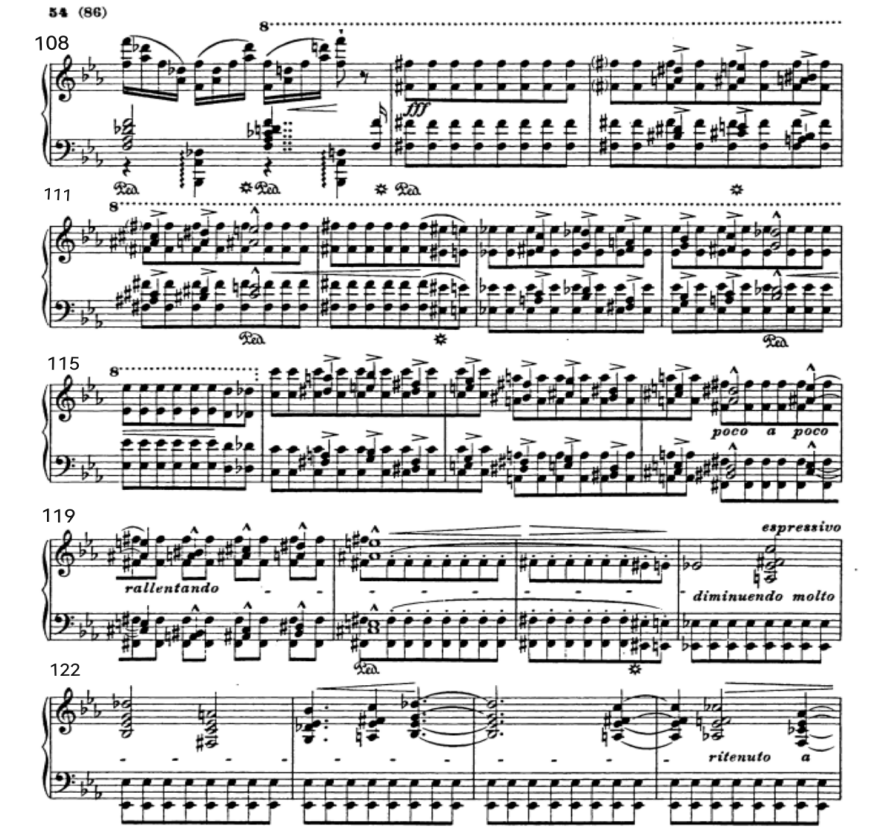
Тактови 82–85 верзије S.137 (пример 52) представљају прелазни одсек. У њима лева рука изводи *staccato* акорде, док десна рука свира брзе пасаже у шездесетчетворкама. У последња два такта споменутог примера, прелаз се мења у низ понављајућих мотива, при чему лева рука наизменично свира акорде и појединачне ноте (или октаве). То понављање мотива у десној руци кроз континуирано грађење подиже укупни емоционални интензитет дела. *Crescendo* у десној руци води музику ка врхунцу. На пољу хармоније, овај одсек садржи модулацију и низ умањених септакорада. Прва два и последња два такта верзије S. 137 су по фактури различити, са разлагањем и понављањем материјала, где та акумулација ствара утисак да се музика покреће унапред.

Верзија S.139 (пример 53) садржи значајне измене у односу на S.137. Ритам је

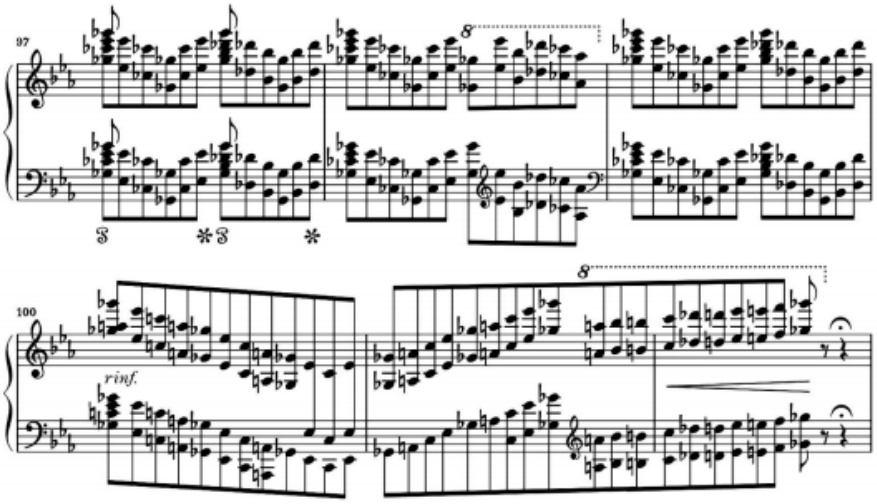
промењен у синкопиран образац, са идентичном фактуром у левој и десној руци. Овакав ритам појачава елемент херојства у композицији, док употреба октавне фактуре у синкопираном ритму додаје величанственост целокупном одсеку. Ознака *fortissimo* (ff) и даљи ток у октавама у обе руке појачавају драматику музике, и остављају снажнији утисак од арпеђиране пратње у S.137. Поред тога, синкопирани ритам повећава природни музички импулс. На пољу хармоније је верзија S.139 веома слична својој претходници S.137, али у погледу форме финална верзија S.139 боље одговара Листовом музичком изразу и стремљењу ка херојској атмосфери.



Пример 54. *Ероика*, S.137, т. 99–104.



Пример 55. *Ероика*, S.137, т. 108–126.



Пример 56. *Ероика*, S.139, т. 97–102.

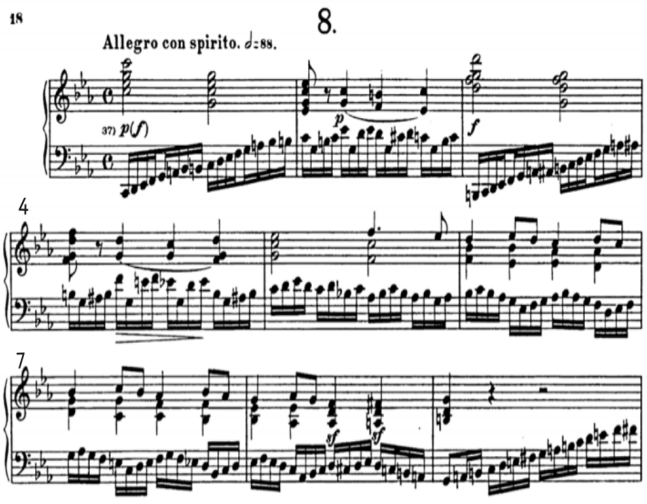
Прелазни одсеци које чине тактови 99–104 (пример 54) и 108–126 (пример 55) верзије S.137 се појављују након врхунца теме изложене у октавама. У 99. такту (пример 54), десна рука има шеснаестинске фигурације, док лева рука изводи велике скокове са акордима. У 100, 102. и 104. такту, друга половина сваког такта укључује материјал из

теме, показујући тежњу музичког тока ка блиставом врхунцу.

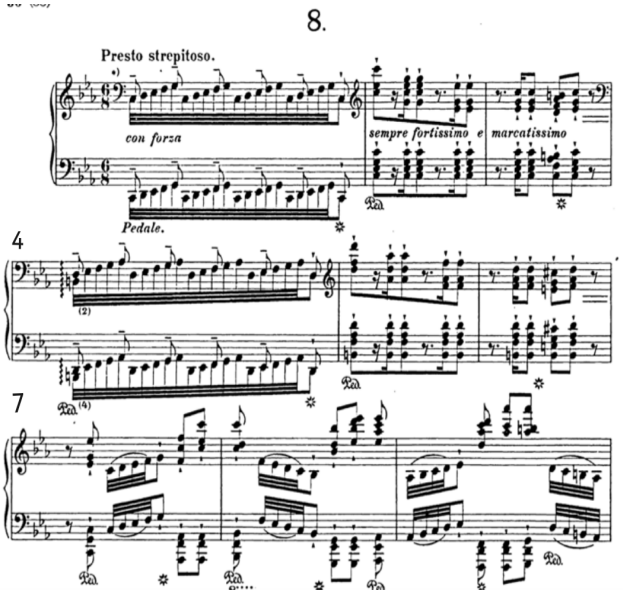
Насупрот томе, верзија S.139 (пример 56) не садржи прелазне одсеке као што је то случај са претходном верзијом (примери 54 и 55), већ директно прелази на коду кроз хроматско низање октава, као што се види у тактовима 100–102. Ово значајно поједностављење је резултат измена у оригиналној хармонији, која је била веома комплексна. Другим речима, континуирано понављање октава може довести до звучног замора, те је смисао овог одсека у S.137 био нејасан, док се додати интервали нису могли јасно разазнати када се свирају истовремено са октавама. Поједностављење у верзији S.139 помогло је у одржавању тока музике и јаснијег тематског израза омогућавајући брз прелазак на коду без осећаја да је комад предугачак. За пијанисту, ова измена такође смањује физички напор и даје бољи квалитет звука.

Поређењем седме етиде у верзијама S.137 и S.139 можемо да закључимо да је композитор у финалној верзији поједноставио комплексне хармоније, чиме је мелодијски израз учинио јаснијим. Поред тога, динамички контрасти су израженији, што је музичком изразу дало више нијанси. У финалној верзији композитор је изменио нотацију у односу на претходну верзију и направио прегледнију и прецизнију партитуру. Ова верзија се такође боље прилагођава звучним променама које су током времена настале са развојем клавира, што самим тим публици пружа боље звучно искуство.

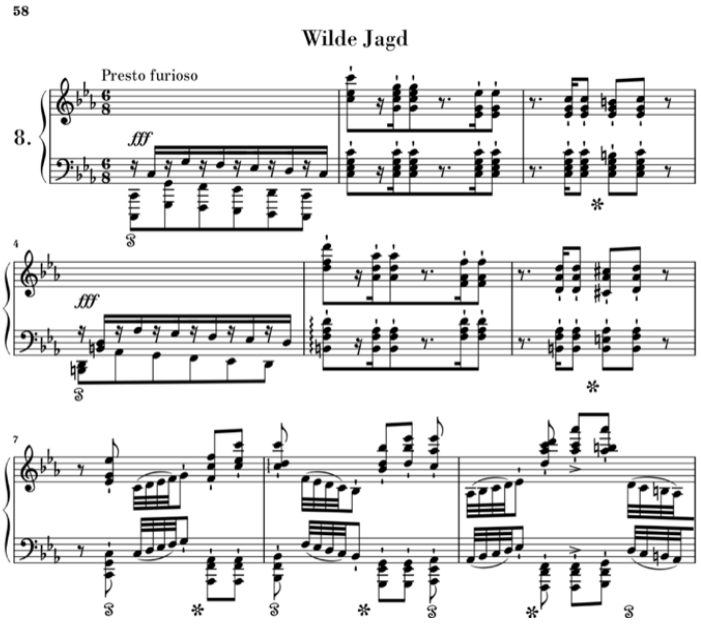
1.8. Дивљи лов



Пример 57. *Дивљи лов*, S.136, т. 1–9.



Пример 58. *Дивљи лов*, S.137, т. 1–9.



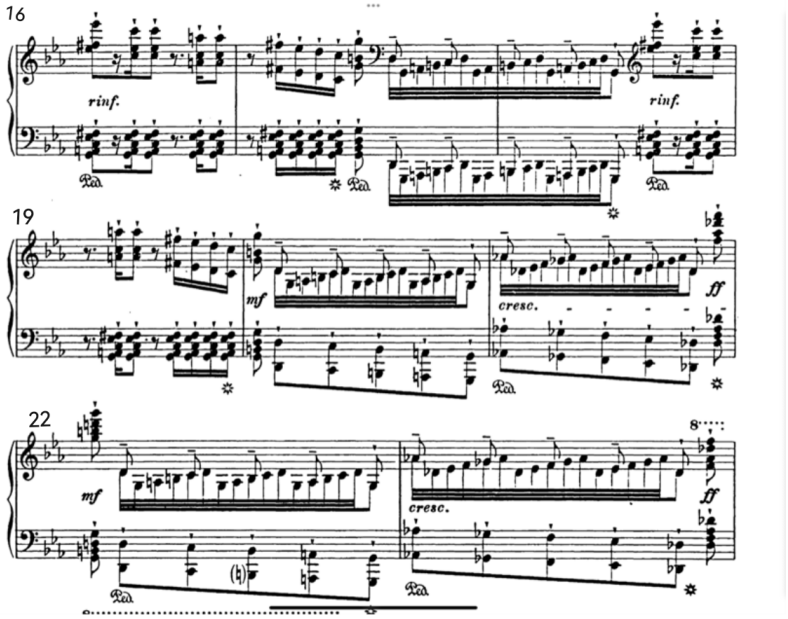
Пример 59. *Дивљи лов*, S.139, т. 1–9.

Осма по реду етида се зове *Дивљи лов* постоји у три верзије. У уводном одсеку верзије S.136 (пример 57) се десна рука састоји од септакорада, док се у левој налазе брзи шеснаестински пасажи. Основни тоналитет и хармонија су прегледни. У верзији S.137 (пример 58) је композитор направио измене и поједине одсеке проширио. Прво, темпо је промењен са *Allegro con spirito* (S. 136) на *Presto strepitoso* (S.137), што је боље истакло карактер композиције. Поред тога, септакорди и пунктирани ритам у S.137 чине

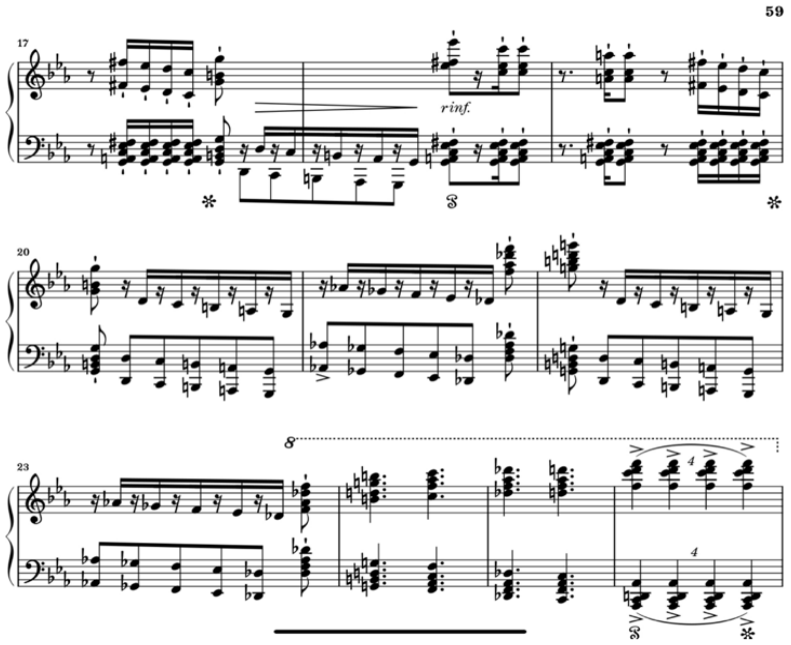
музику динамичнијом.

Верзија S.137 задржава основни музички материјал из почетне верзије (S.136). Ово се може видети у 1. и 4. такту споменутих верзија (примери 57 и 58). Од 6. такта па надаље, фактуру чине наизменични осминski акорди и шеснаестински мали пасажи. У верзији S.137 се драматургија композиције појачава кроз секвентно или дословно понављање мотива. Ово захтева од извођача да у сваком понављању користи различите ефекте. На пољу хармоније доминирају тоника и умањени септакорд на VII ступњу.

На крају, верзија S.139 (пример 59) почиње са *forte fortissimo* (fff), развијајући врло интензивно музику. Почетак у токатном стилу публици осликава дивљу сцену лова и узбуђење потере. Значајна разлика између верзије S.139 и S.137 је у томе што 1. и 4. такт садрже наизменичне октаве између руку, стварајући ефекат еха. У поређењу са верзијом S.137, фактура пратње је уједначенија и тема боље долази до изражаја. Осим поменутих промена, у деоници пратње нема значајних разлика у хармонији и фактури.



Пример 60. *Дивљи лов*, S.137, т. 16–23.

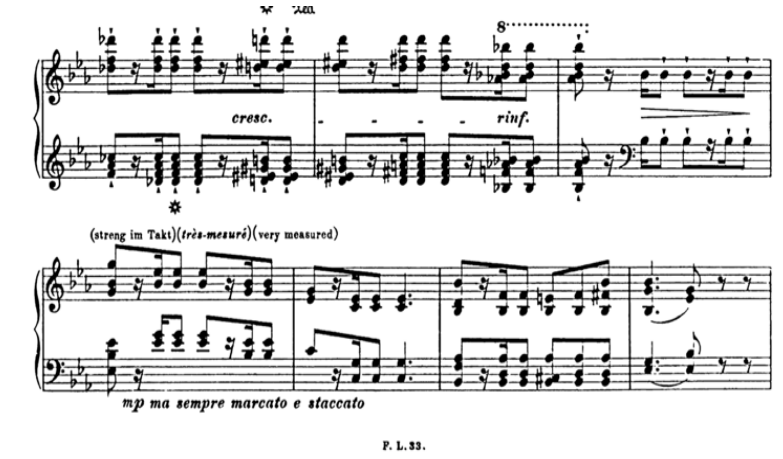


Пример 61. *Дивљи лов*, S.139, т. 17–26.

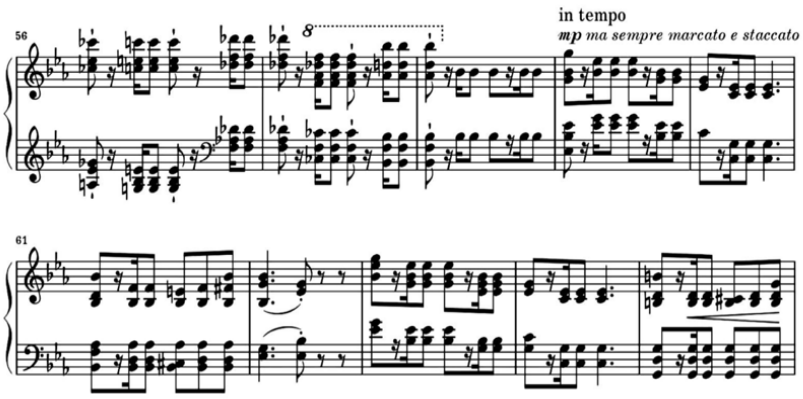
Из наведених примера 60 (S.137) и 61 (S.139) видимо да њихов музички материјал произилази из примера 57 и 59, будући да се уочавају одређене сличности.[1] У верзији S.137 Лист за хармонско иступање користи умањени септакорд на VII ступњу, а фактура пратње се углавном састоји од акорада и малих брзих пасажа (наизменично у Ге-дуру и Дес-дуру). Током пасажа у десној руци, лева рука се креће постепено наниже у октавама. Насупрот томе, у верзији S.139 нема таквих пасажа у десној руци, већ она наизменично са левом руком свира исте тонове. Ова измена наизглед смањује техничке захтеве који су пред извођачем, али даје музичку дубину и разноврсност.

Средњи одсек, који садржи наизменично свирање октава у десној и левој руци, почиње испрва са наизменичним нотама. Свако понављање уноси промене које извођач треба да уочи у партитури, што верзију S.139 чини подобнијом за извођење. Ознаке за педал у верзији S.139 боље одговарају извођењу на новим клавирима. То обезбеђује чистије и прецизније извођење, које одговара композиторовој замисли.

[1] С обзиром на то да се акорди и хармонија у верзији S.136 значајно разликују од оних у верзијама S.137 и S.139, ова анализа се фокусира на последње две верзије.



Пример 62. *Дивљи лов*, S.137, т. 58–64.



Пример 63. *Дивљи лов*, S.139, т. 56–65.

Ова етида у верзијама S.137 (тактови 58–64, пример 62) и S.139 (тактови 56–65, пример 63) садржи Б одсек. Овај одсек (пример 62) написан је у пунктираном ритму, у њему обе руке свирају септакорде, који се у 60. такту своде на по једну ноту. Међу звучним ефектима можемо издвојити *decrescendo*, без промене у фактури пратње или ритму обеју руку. Шеснаестинске паузе у 60. такту дају простор за дисање, тј. „узимање ваздуха" између фраза, истичући ритам и контрасте. Тај такт захтева контролу тона и снагу прстију извођача.

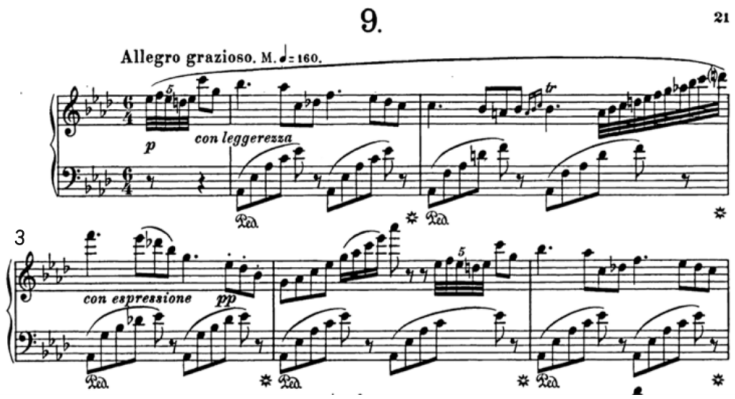
Етида S.139 се базира на материјалу из етиде S.137, али се уочавају неке измене на хармонском плану. Иако правац модулације остаје исти, односно Лист користи вантоналне доминантне септакорде и модулацију ка субдоминантном тоналитету, хармоније у верзији S.139 су јасније дефинисане и усклађеније. У поређењу са верзијом S.137, финална етида има мање ванакордских тонова, што боље истиче боју и музичку

изражајност примарних хармонија.

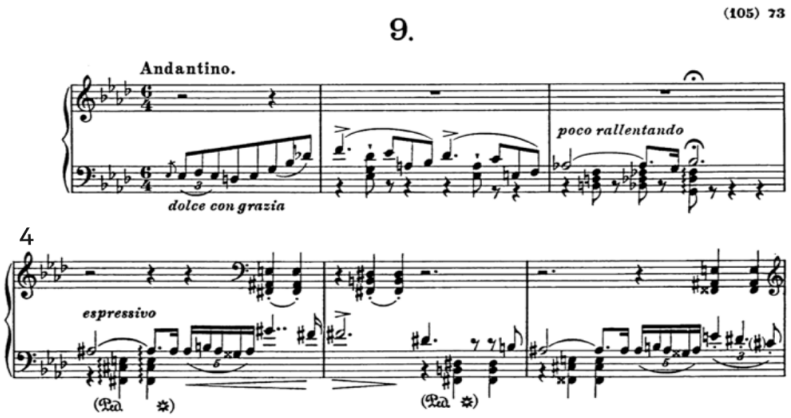
Посматрано у целини, верзија S.139 је надмоћна у односу на претходне две верзије. Наиме, она има израженије динамичке промене, боље истакнут и нијансиран хармонски план. Овакве измене боље истичу тему, која заједно са акордима одржава дубину и величанственост. Употреба октава и постојано модулирање остављају више простора за имагинацију и омогућавају извођачима већу слободу за личну интерпретацију.

У погледу ритма, у верзији S.139 се могу пронаћи пунктирани ритам и паузе, које музици дају више простора за „дисање" и ефектније су у целокупној композицији. Поред тога, детаљније интерпретативне ознаке у верзији S.139 значајно побољшавају музичку изражајност и убедљив наступ, омогућавајући извођачу да пружи интерпретацију која је блиска композиторовој музичкој замисли.

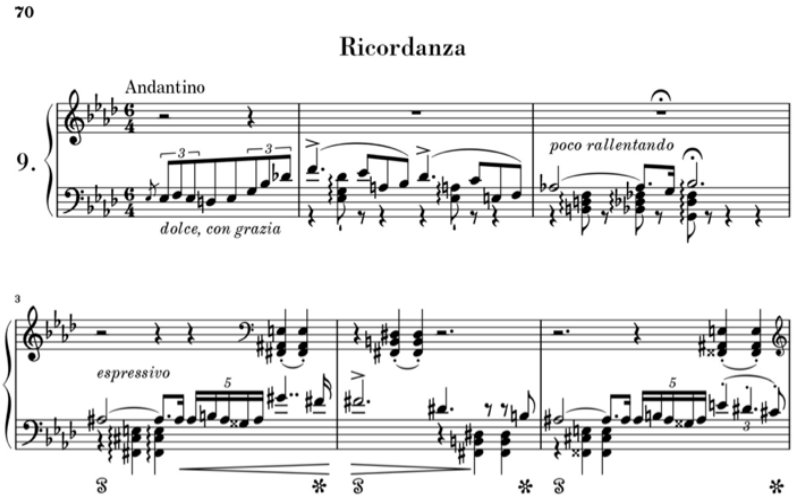
1.9. Сећање



Пример 64. *Сећање*, S.136, т. 1–5.



Пример 65. *Сећање*, S.137, т. 1–6.

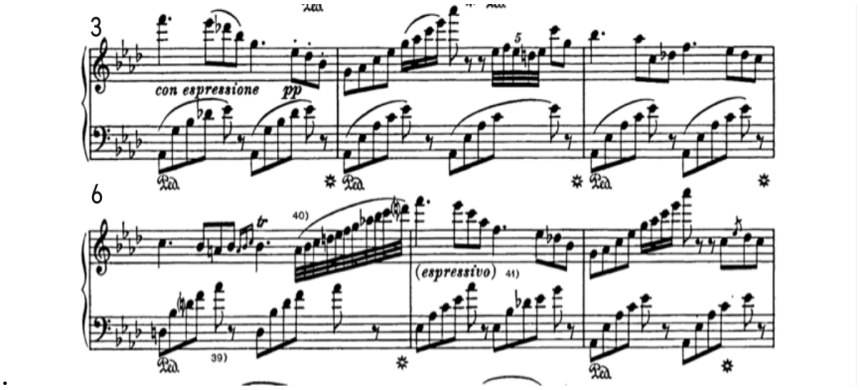


Пример 66. *Сећање*, S.139, т. 1–6.

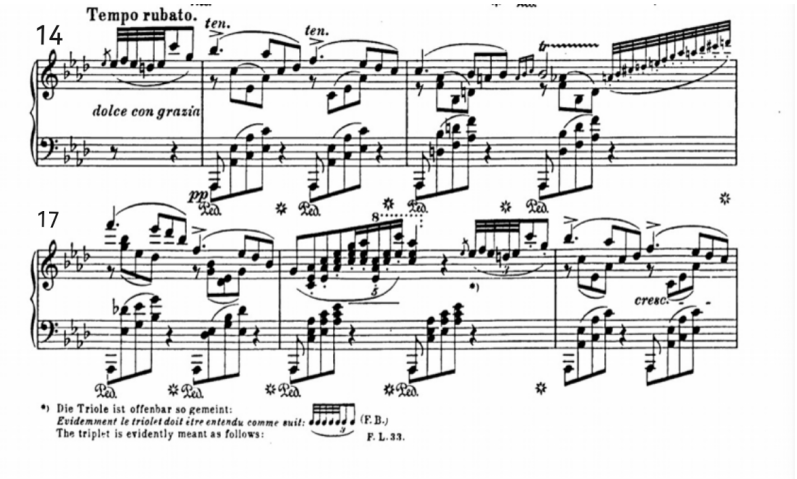
Девета етида под називом *Сећање* постоји у три верзије. У верзији S.136 (пример 64), мелодија се налази у десној руци, док лева рука свира фигуре у виду разложених хармонија, усмерених на тоналитет Ас-дур. У десној руци постоје украси и пасажи типични за романтичарски период. Прва верзија етиде има убележен брз темпо, *Allegro grazioso.*

У верзији S.137 (пример 65) је Лист означио темпо као *Andantino*, а мелодију је доделио левој руци. Убележена корона у трећем такту омогућава музици да слободно дише и ствара простор за маштовит израз. У поређењу са верзијом S.136, ова верзија садржи удаљеније акорде, укључујући модулације у други тоналитет. На пољу фактуре, наведени пример верзије S.137 показује да 4. и 6. такт садрже мелодијске пасаже са квинтолама, што повећава густину тока.

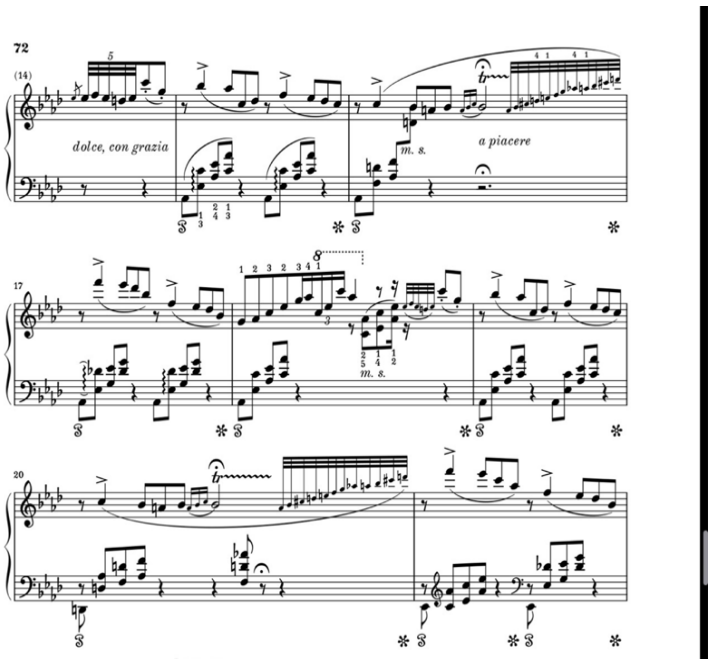
Верзија S.139 (пример 66) даље побољшава акордску технику и истиче одређене скокове, боље их прилагођавајући практичним потребама извођења. Међутим, у њој у односу на претходну нема значајних промена у хармонији или фактури пратње. Што се тиче употребе десног педала, верзија S.139 захваљујући брзом развоју клавира ревидира његову употребу из верзије S.137, продужавајући педал од 4. до 6. такта, како би обогатила резонанцу и истакла музичке боје.



Пример 67. *Сећање*, S.136, т. 3–8.



Пример 68. *Сећање*, S.137, т. 14–19.

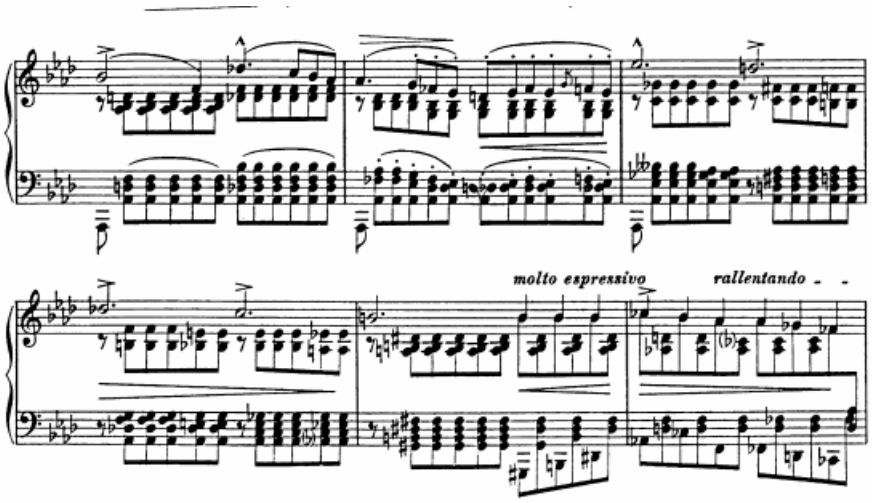


Пример 69. *Сећање*, S.139, т. 14–21.

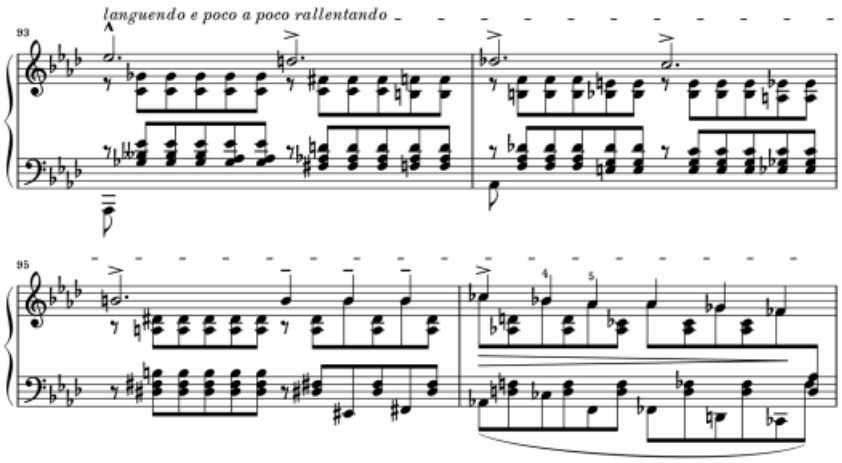
У примеру 67 који приказује одломак из верзије S.136 уочавамо да се фактура етиде не мења, те да лева рука свира разложене акорде, док се мелодија налази у десној руци. То показује да споменута верзија стриктно садржи само два гласа.

У истом одсеку наредне верзије S.137 (пример 68) постоји ознака за темпо *tempo rubato*, која у потпуности одражава карактеристике романтичарске музике. Ова ознака извођачима даје више слободе за интерпретирање пасажа у складу са сопственим тумачењем композиције, што је такође типично за романтични период.

Верзија S.139 (пример 69) додатно потенцира овакав приступ. Наиме, у десној руци се налази једноставна мелодија, а у левој руци је хармонска подлога, при чему техника није свуда иста. Ова промена наглашава мелодијску линију без нарушавања богатства хармонске структуре. Другим речима, верзија S.139 (пример 69) интегрише одговарајуће предности обе претходне верзије (примери 67 и 68) и добро их усклађује. Тиме музика постаје слојевитија и одликују је већи контрасти, што су карактеристике романтичарске музике.



Пример 70. *Сећање*, S.137, т. 93–66.



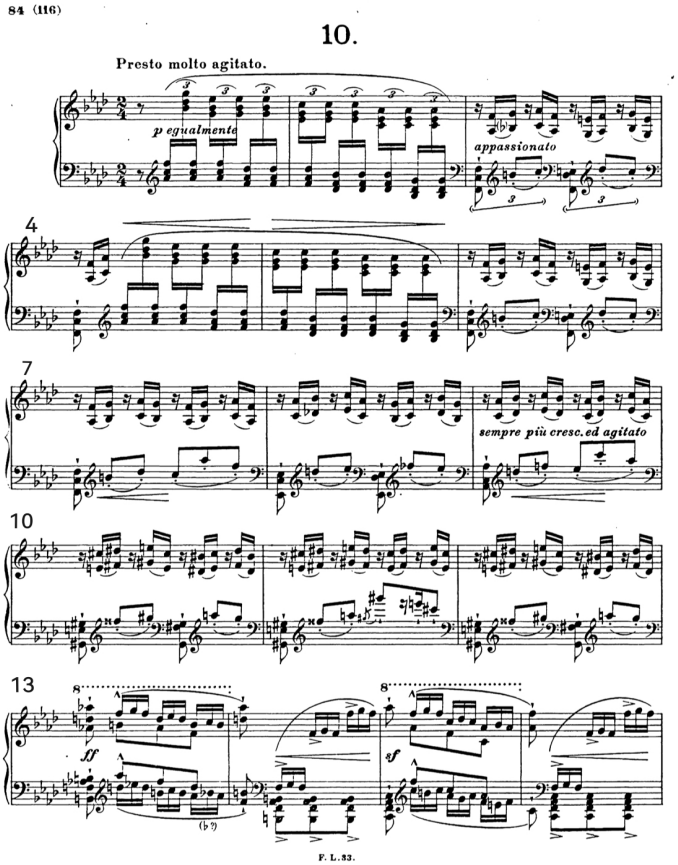
Пример 71. *Сећање*, S.139, т. 93–96.

Примери 70 и 71 представљају тактове 93–96 верзија S.137 и S.139. Будући да одговарајући одсек није пронађен у верзији S.136, даља анализа се фокусира на другу и трећу верзију.

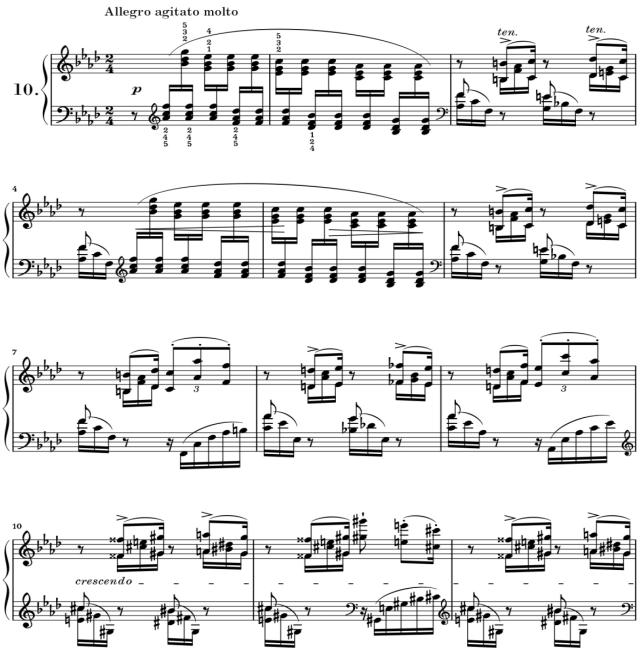
У верзији S.137 (пример 70) се истичу три гласа: горњи глас има силазну мелодију са елементима хроматике, средњи глас садржи акорде пратње које одликује доста хроматике, док се на првој јединици у сваком такту налази бас нота. Честе модулације наглашавају музичку неизвесност и тоналну двосмисленост, чиме доприносе богатству хармонских нијанси, а музика добија свој логичан ток. Фактура се мења у последњем такту и прелази у појединачне ноте које се смењују са акордима. Тај такт представља припрему за наступ мелодије нове теме.

Ако упоредимо верзију S.139 (пример 71) са S.137, уочићемо да су одређени акорди поједностављени, а њихово понављање у средњем гласу редуцирано (они првенствено служе као подршка пратњи). Ова измена такође олакшава извођачу бољу контролу звука. Међутим, истовремено захтева и концентрисану контролу звука за пригушени средњи глас како би се успешно истакли његови карактеристични тонови и хармонски ефекти. Верзију S.139 не само да одликује музички интензитет, већ она омогућава извођачима да глатко представе музичке ефекте током наступа.

1.10. еф-мол (без наслова)



Пример 72. *еф-мол (без наслова)*, S.137, т. 1–16.

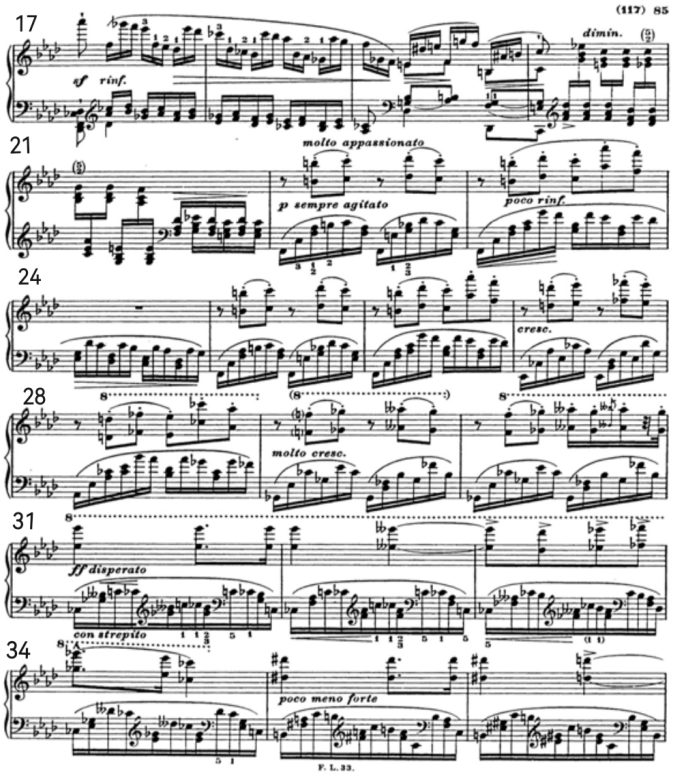


Пример 73. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 1–12.

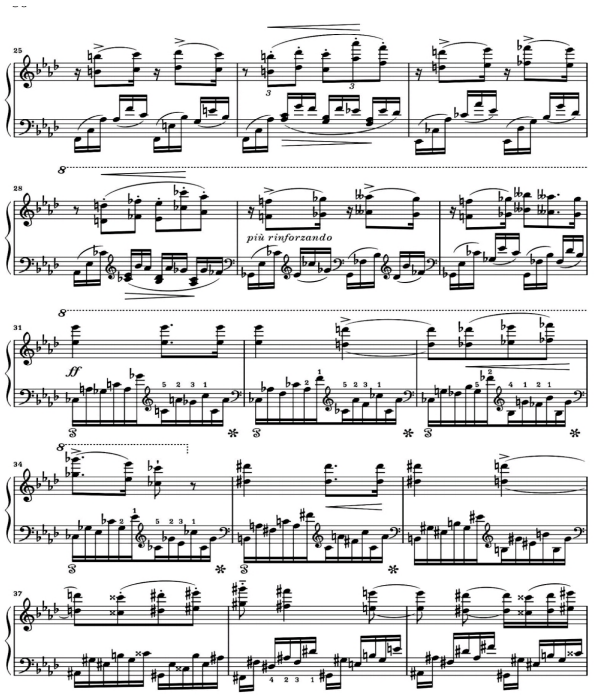
Десета етида постоји у три верзије. Прва верзија (S.136) се првенствено фокусира на једногласне пасаже у умереном темпу. Иако пружа мотивски материјал за наредне две верзије S.137 и S.139, ова етида се од њих веома разликује и не могу се чак назвати ни сличнима. Франц Лист је знатно проширио другу верзију (S.137), па она у погледу структуре, хармоније и техничке сложености представља потпуно уздизање у односу на прву верзију (S.136). У наставку ћемо упоредити два одсека из S.137 и S.139.

Почетна ознака темпа у верзији S.137 (пример 72) је *Presto molto agitato*, док је у верзији S.139 (пример 73) то *Allegro agitato molto*. Разлика између *Presto* и *Allegro* није само у темпу, већ и у емоцији: *Presto* је често обележен страшћу и импулсивношћу, док *Allegro* преноси узбуђење и радост. Промена темпа указује на то да је Лист приликом компоновања финалне верзије (S.139) напустио свој ранији фокус на технику и брзину и уместо тога дао приоритет музикалности.

Прва два такта у верзијама S.137 и S.139 имају силазни низ секстакорада које руке свирају наизменично, али се од трећег такта па на даље те верзије разликују. У верзији S.137, главну (једногласну) мелодију свира лева рука, док је у верзији S.139 мелодија изложена у октавама и свира је десна рука. Финална верзија (S.139) је технички, тј. извођачки, нешто мање захтевна од своје претходнице, али је одликује изразитији музички језик кроз интерпретативне ознаке попут малих лукова и акцената. Поред тога, мелодија у десној руци финалне верзије има изразитији лирски карактер него у претходној верзији у којој је мелодија поверена левој руци.



Пример 74. *еф-мол (без наслова)*, S.137, т. 17–36.



Пример 75. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 25–39.

Третман мелодије у октавама у десној руци је сличан у верзијама S.137 (пример 74) и S.139 (пример 75). Међутим, у старијој верзији је претерено наглашена техничка

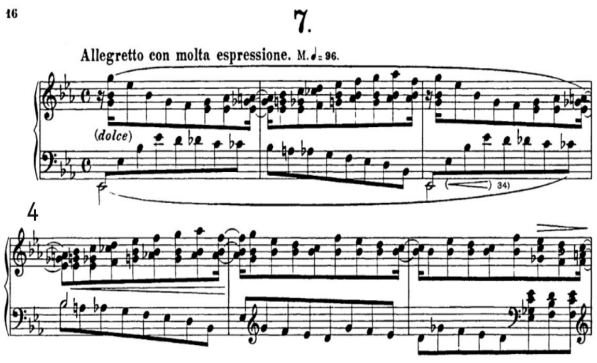
тежина целог одсека коме недостаје музичка суптилност, док је финална верзија више лирска.

Упоређујући деонице леве руке (примери 74 и 75), у верзији S.137 постоје терце инкорпориране у пасаже пратње, који значајно повећавају технички захтев, премда звучни резултат то неоправдава. Пре коде, S.137 има дуг прелаз са веома тешким и захтевним октавним пасажима и великим скоковима. Насупрот томе, финална верзија (S.139) одражава Листову зрелост. То се огледа у поједностављењу деонице леве руке у разложена арпеђа и акорде, како би главна мелодија у високом регистру боље дошла до изражаја.

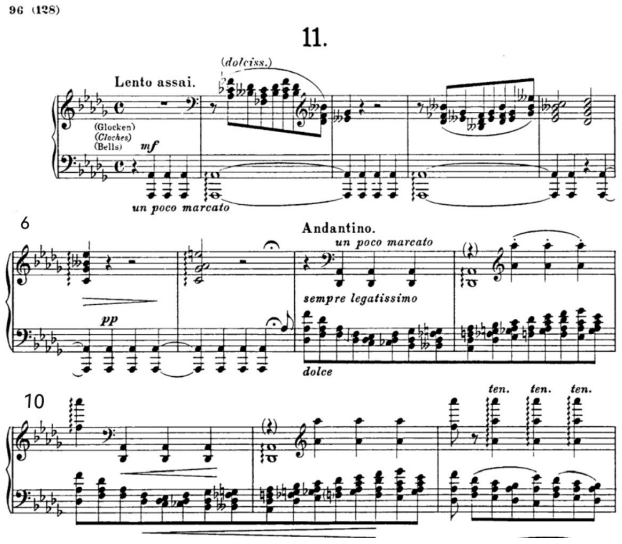
Коде у обема верзијама се не разликују много. Верзија S.137 је технички значајно захтевнија од S.139, али S.139 одликују богатији звучни ефекти, већи лирски квалитет и музикалност. У верзији S.137 је веће тежиште на великим техничким захтевима, док верзија S.139 постиже изузетну равнотежу између музикалности и техничких аспеката. Другим речима, иако је S.137 технички захтевнија, S.139 омогућује деликатнији музички израз.

1.11. Вечерње хармоније

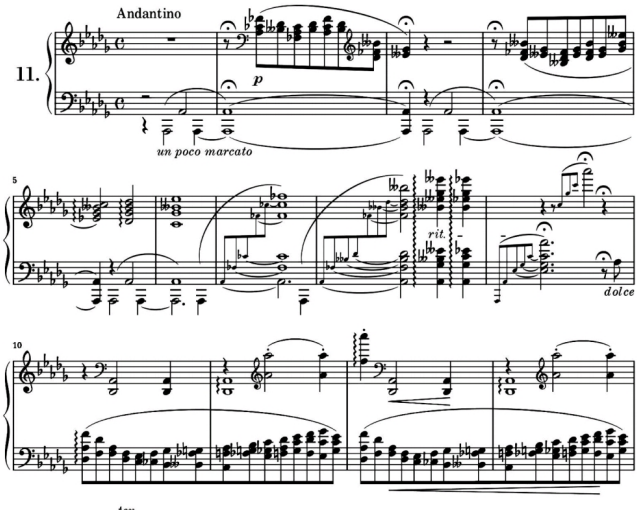
Једанаеста етида по реду у верзијама S. 137 (пример 77) и S.139 (пример 78), *Вечерње хармоније*, у првој верзији *Трансценденталних етида* S. 136 (пример 76) налази се на месту седме етиде. Прва верзија има једноставнију структуру, конзистентнији ритам и више појединачних техничких захтева. Та етида у верзијама S. 137 и S. 139 садржи проширења и адаптације оригиналне верзије. Урадићемо компаративну анализу ове етиде у другој и трећој верзији.



Пример 76. *Вечерње хармоније*, S.136, т. 1–6.



Пример 77. *Вечерње хармоније*, S.137, т. 1–12.

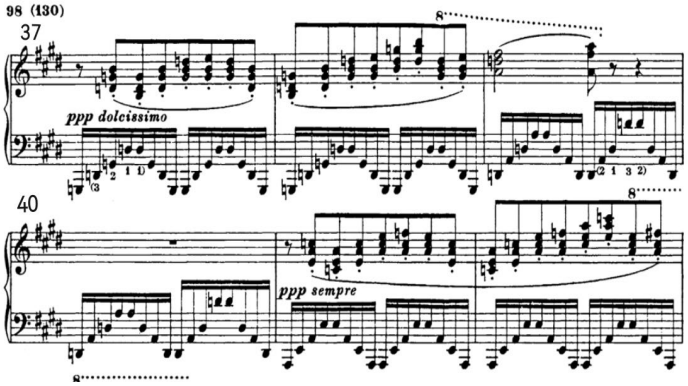


Пример 78. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 1–13.

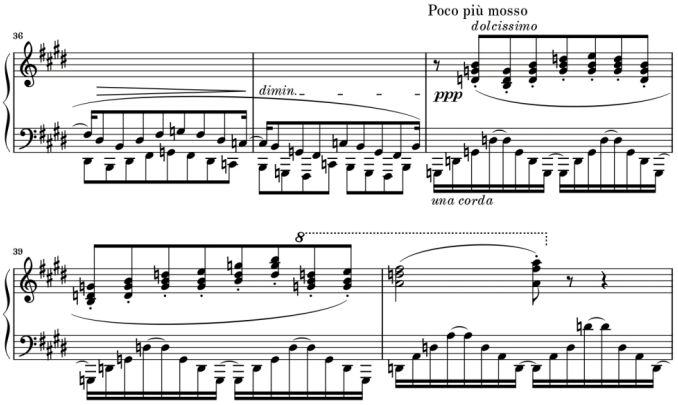
Друга и трећа верзија етиде *Вечерње хармоније* уопште не подсећају на традиционалну етиду. Композиција више није усмерена само на технички аспект, већ представља једну целовиту музичку минијатуру са снажном емотивном компонентом. У верзији S.137 (пример 77), ова етида има увод од седам тактова са басом на доминанти, који је истовремено и основа целокупног дела. Увод у етиди S.137 почиње са три октаве на доминанти.

Насупрот томе, иако у верзији S.139 (пример 78) нема битних промена у погледу целокупног садржаја, партитура је детаљнија и може се сматрати унапређеном верзијом. Дужина увода у S.139 је продужена на девет тактова са задржаним басом на доминанти,

који на свака два такта има синкопирану фигуру. Фактура увода је такође богатија. Хармонска подлога теме остаје непромењена, али постоје одређене разлике у фактури, ритму и употреби унутрашњих гласова. Због богатства хармоније, ритма и фактуре, извођачи и публика лакше емотивно уроне у верзију S.139 него у њене претходнице.

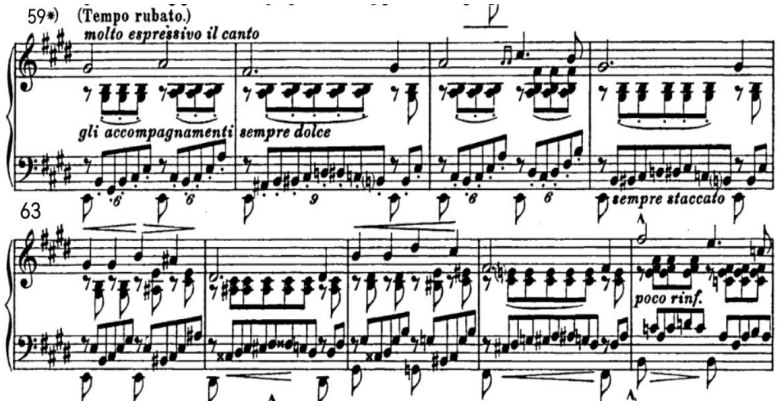


Пример 79. *Вечерње хармоније*, S.137, т. 37–42.

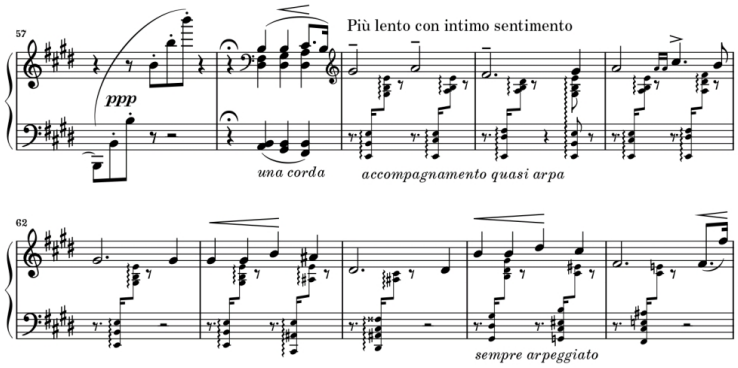


Пример 80. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 36–40.

Примери 79 и 80 представљају Б одсек друге и треће верзије. Коначна верзија, S.139, већим делом садржи Б одсек из друге верзије (S.137), уз мања прилагођавања. Наиме, у S.139, најнижи и највиши тонови пасажа у левој руци су превезани луком, док се у S.137 ови тонови понављају. Осим овог детаља, обе верзије су сличне у погледу хармоније, ритма, фактуре, па чак и акордских обратаја и емотивног израза.



Пример 81. *Вечерње хармоније*, S.137, т. 59–67.



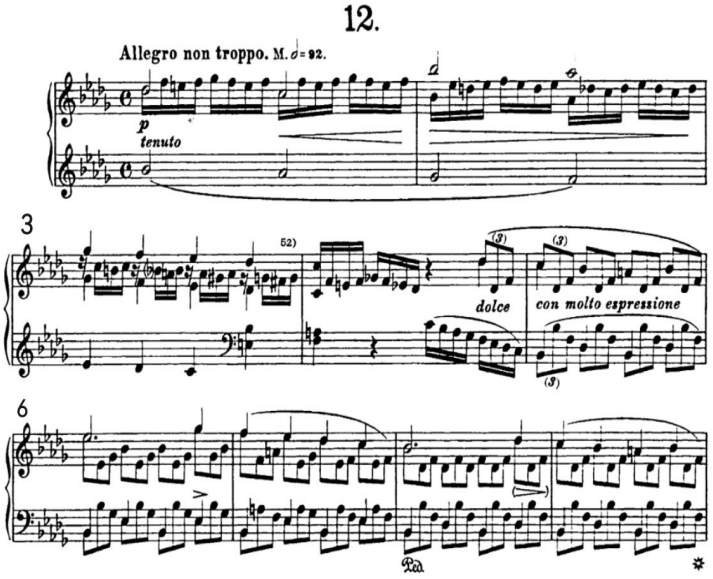
Пример 82. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 57–66.

У верзијама S.137 (тактови 59–67, пример 81) и S.139 (тактови 57–66, пример 82) постоји одсек Це. Одсеци у тим верзијама су углавном слични у погледу хармоније и мелодије у десној руци. Међутим, постоје разлике у фактури и употреби ванакордних тонова. У левој руци S.137 постоје бројни ванакордски тонови који стварају хроматске прогресије и садрже више мелодија у унутрашњим гласовима. Супротно томе, S.139 има једноставнији приступ, што подразумева мање нотног текста и једноставније вођење гласова, чиме се наглашава музички израз и емотивна атмосфера.

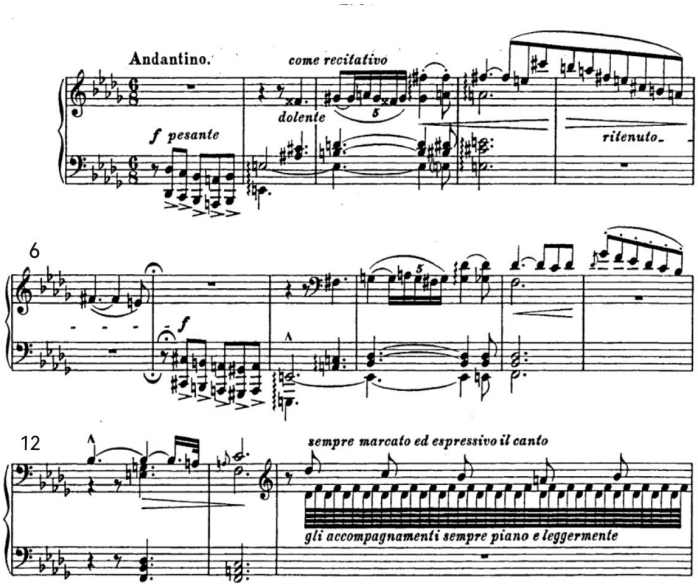
Сагледавајући три верзије ове етиде, једино најстарија верзија (S.136) има релативно једноставан композициони приступ, док су друга (S.137) и трећа (S.139) прилично захтевни комади. Упоређујући последње две верзије, видимо да је Лист у финалној верзији (S.139) не само наглашавао захтевну извођачку технику, већ ју је проткао префињенијим музичким изразом.

1.12. Мећава

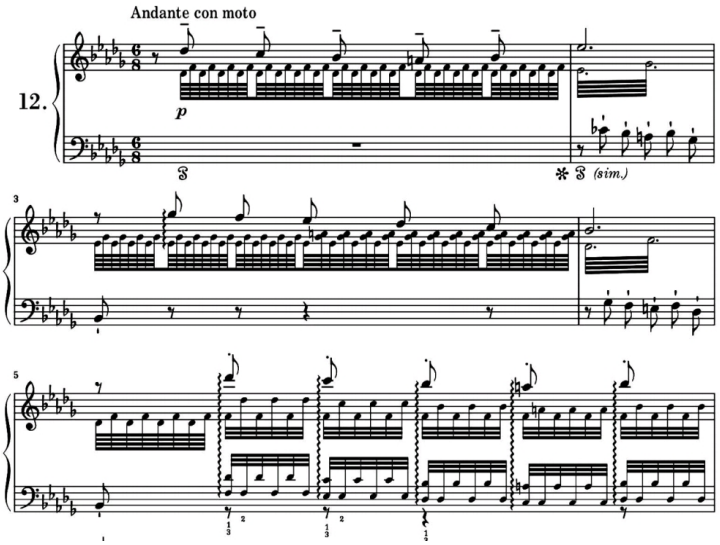
Листова етида *Мећава* је последња, дванаеста по реду, етида у све три верзије (S.136, S.137 и S.139). Између тих верзија постоји одређени ниво тематске, мотивске и хармонске повезаности. Прва верзија, S.136, представља креативну основу за наредне верзије (S.137 и S.139), у којима је музичка изражајност обогаћена, а технички захтеви повећани.



Пример 83. *Мећава*, S.136, т. 1–9.



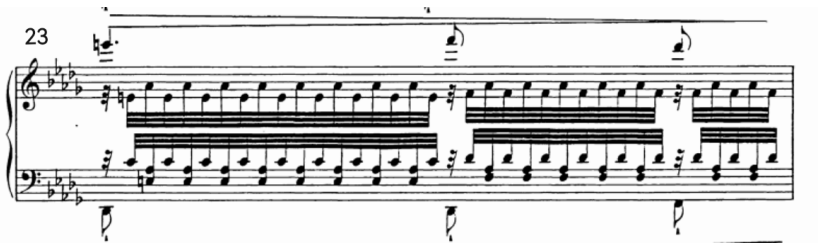
Пример 84. *Мећава*, S.137, т. 1–14.



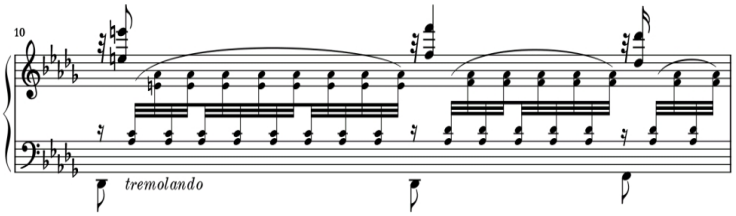
Пример 85. *Међава*, S.139, т. 1–5.

Кроз упоредну анализу (примери 83, 84, 85) уочавамо да су све три верзије компоноване у бе-молу. Прве две верзије (S.136 и S.137) имају уводни сегмент након ког следи тема, док је у финалној верзији (S.139) увод изостављен и етида почиње директним излагањем теме. Иако су главна мелодија и хармонија у основи доследни, све три верзије се по структури фундаментално разликују.

Прва верзија је у погледу форме S.136 значајно краћа него код друге две верзије. Поред тога, тема у S.136 почиње на јаком, док у S.137 и S.139 почиње на слабом тактовом делу, што им придаје различит музички карактер. Такође, упоредна анализа открива да S.136 садржи триолске фигуре, док у S.137 и S.139 постоји тремоло исписан шездесетчетворкама. Из звучне песрпективе, S.136 делује уређеније и јасније, док S.137 и S.139 нуде богатији музички садржај и интензиван емотивни израз. Последње две верзије су несумњиво и технички знатно захтевније. Будући да смо истакли основне разлике ове етиде у верзијама S.136, S.137 и S.139, наредни део текста ћемо посветити упоредној анализи верзија S.137 и S.139.

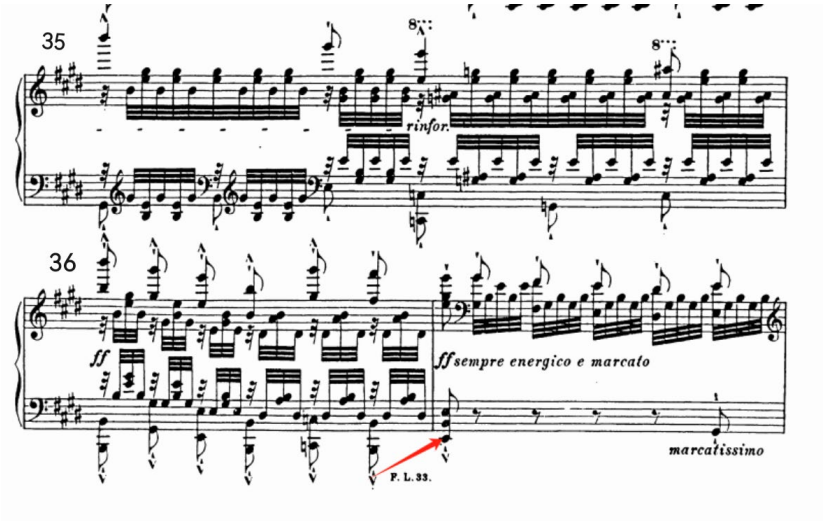


Пример 86. *Међава*, S.137, т. 23.

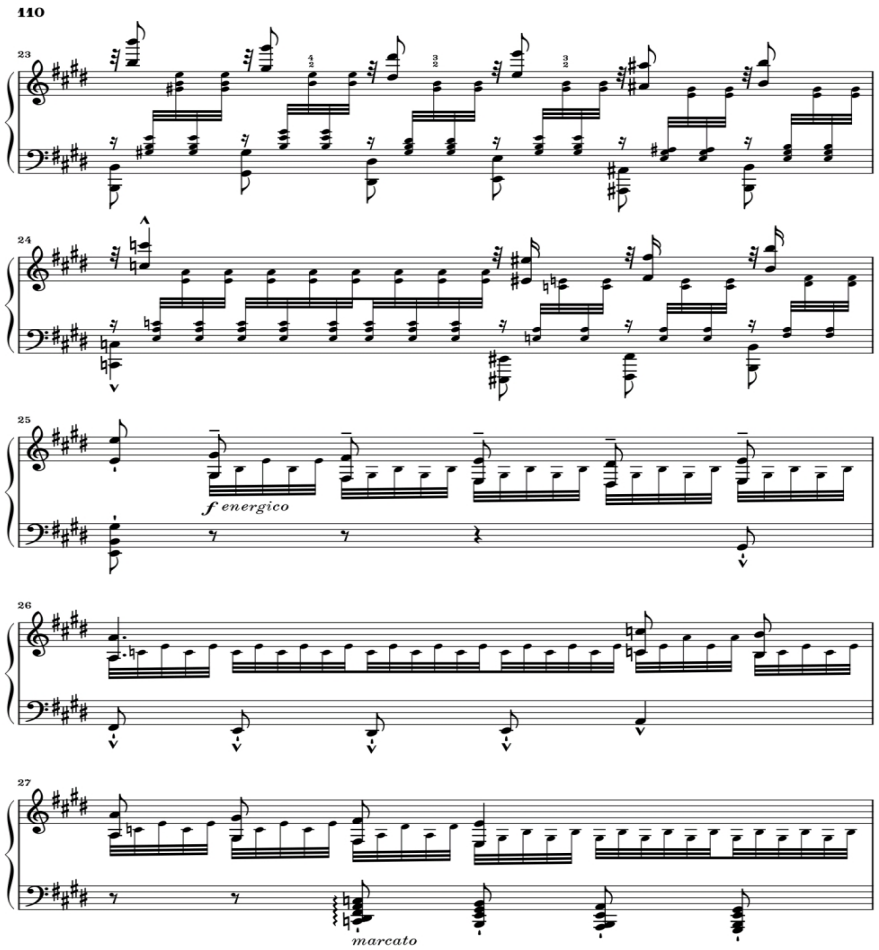


Пример 87. *Међава*, S.139, т. 10.

Поређењем верзија S.137 (пример 86) и S.139 (пример 87) можемо приметити да се фактура значајно разликује. Наиме, прва садржи тремоло у тридесетдвојкама (лева и десна рука имају тремоло у супротном смеру), док друга има двозвуке које руке свирају наизменично. Из те промене можемо закључити две ствари: (1) композитор у S.139 делимично смањује технички захтев извођења; (2) S.139 је богатија, те таквом техником интензивира звучно и емотивно искуство.

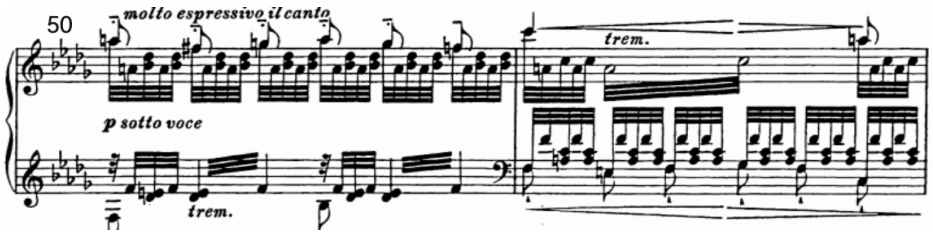


Пример 88. *Међава*, S.137, т. 35–37.

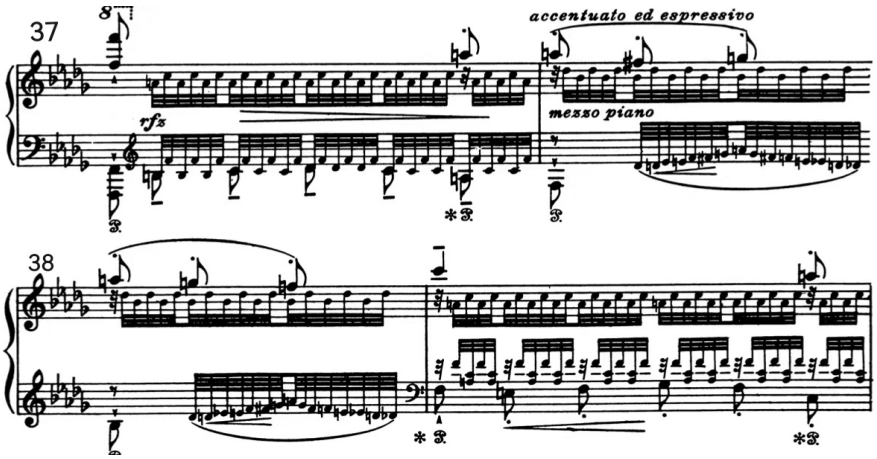


Пример 89. *Међава*, S.139, т. 23–27.

Верзија S.137 (пример 88) на пољу хармоније има модулацију у следећи одсек, базирану на доминанти за удаљени E-дур (каденца V–I, како је означено стрелицом). Међутим, верзија S.139 (пример 89) има далеко богатију хармонску структуру. У спољашњим гласовима, где су сопран и бас изложени у октавама у којима десна рука „касни" за левом, S.139 има густо испуњен средњи опсег двозвуцима и вишезвуцима које руке свирају такође наизменично. У прва два такта хармонског разрешења, S.139 вешто користи модулацију пре крајњег разрешења у тонику.



Пример 90. *Међава*, S.137, т. 50–51.



Пример 91. *Међава*, S.139, т. 37–39.

Верзија S.137 (пример 90) и верзија S.139 (пример 91), имају сродан мелодијски, хармонски и емоционални израз. Међутим, у примеру S.137 не постоји битна разлика у фактури у односу на тему, јер Лист и даље користи тремоло технику. Са друге стране, иако у десној руци у S.139 такође постоје тремола, лева рука има узлазне и силазне хроматске пасаже. Уз изражене динамичке контрасте, ова промена обогаћује музичку изражајност. Таквим приступом, ова етида превазилази пуки аудитивни доживљај и укључује визуелне слике у уму, призивајући понекад нејасну, а понекад јасну менталну слику.

У завршном одсеку етиде, верзија S.139 такође садржи узлазне и силазне хроматске пасаже, док верзија S.137 не садржи значајне измене у фактури. Најзад, можемо да закључимо да верзија S.139 у поређењу са верзијом S.137 показује богатију фактуру, што је чини маштовитијом за извођење. Осим тога, ова етида показује Листово смело истраживање хармоније како би постигао дубљи и истанчанији музички израз.

АНАЛИЗА ИЗВОЂАЧКЕ ТЕХНИКЕ: УТИЦАЈ ПОКРЕТА ЗГЛОБА У ИЗВОЂЕЊУ *ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИХ ЕТИДА*

Рука и зглоб су витални делови људског покрета, опсежно проучавани и документовани у медицинској области. Без обзира на то, сматрамо да је битно да представимо детаљан преглед покрета руке и зглоба, будући да је то од кључног значаја за ово поглавље.

1. **Покрети руке:**
   - Флексија: Рука се савија према зглобу.
   - Екстензија: Рука се протеже према подлактици.
   - Абдукција: Рука се помера од средње линије.
   - Аддукција: Рука се помера према средњој линији са стране.
   - Ротација: Рука се ротира око осе зглоба, омогућавајући кретање нагоре или надоле.
2. **Покрети зглоба:**
   - Флексија зглоба: Зглоб се савија према длану.
   - Екстензија зглоба: Зглоб се протеже према задњој страни.
   - Радијална девијација: Зглоб се нагиње према страни палца.
   - Улнарна девијација: Зглоб се нагиње према страни малог прста.

Ови покрети служе као основа функционалности руке у свакодневном животу и имају значајну улогу у разним професијама и спортовима. Штавише, покрети руке и зглоба су повезани са бројним болестима и повредама везаним за руку, наглашавајући важност разумевања њиховог нормалног опсега и шаблона како би се одржало здравље руке.

Техника покрета зглоба

У пијанистичком извођењу је научно појашњење покрета руке и зглоба од кључног значаја, тј. уско је повезано са детаљним медицинским разумевањем тих покрета. У пијанистичком извођењу су покрети руке и зглоба разноврсни како би се што боље прилагодили различитим нотама, акордима и потребним позицијама. Рука намешта свој положај кроз флексију и екстензију, док абдукција и аддукција помажу у прилагођавању променама нота. Ротациони покрет омогућава глатко кретање руке по клавијатури и олакшава прецизну музичку експресију. Другим речима, флексија и екстензија зглоба

играју кључну улогу током извођења. Флексија зглоба омогућава пијанистима да контролишу снагу и брзину својих прстију, и олакшава изражавање различитих нота, док екстензија зглоба помаже бољем контакту са диркама и ублажава умор руке. Поред тога, радијална и улнарна девијација омогућавају пијанистима да подесе положај руке како би задовољили разноврсне музичке захтеве.

Пијанистичко извођење захтева свеобухватну употребу различитих покрета руке и зглоба како би се постигла музичка изражајност. Ови покрети, уско повезани са медицинским разумевањем покрета руке и зглоба, истовремено су кључни и за превенцију повреда и одржавање здравља руку. У суштини, пијанистичко извођење захтева флексибилну примену покрета руке и зглоба. Покрети руке и зглоба подсећају на трајекторију параболе, подстичући визуализацију њихових активности у односу на ху-осу. У оквиру координатног система параболе, можемо описати акције руке и зглоба на следећи начин:

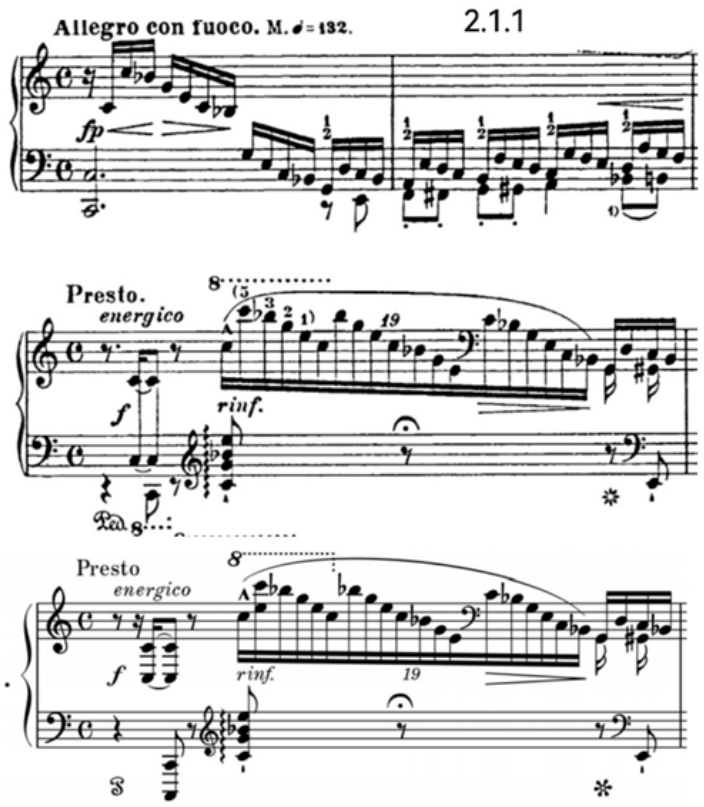
1. Приликом свирања инструмента, рука и зглоб се крећу надоле, а затим нагоре, слично врху параболе. Овај покрет се често користи за примену силе, као што је свирање клавијатурних или жичаних инструмената. Након тога, рука и зглоб се крећу нагоре, како би се припремили за следећи покрет или да би произвели већу динамику или ефекат. Сврха овог покрета је да се контролише инструмент и произведе жељени музички ефекат.
2. Зглоб се креће нагоре и удесно под углом од 30–45 степени применом центрипеталне силе, слично ротационом покрету параболе. Како се зглоб креће нагоре и удесно, неопходна су прилагођавања укључујући центрипеталну силу, слично томе како се закривљена стаза параболе прилагођава центрипеталној сили. У овом случају, покрет зглоба захтева центрипеталну силу из руке да би се одржала његова путања дуж кривине, при чему ова сила може благо да се помери нагоре и удесно како би се прилагодила правцу покрета зглоба.
3. Током извођења, кажипрст и мали прст руке делују као крајеви клацкалице, док цела рука функционише као тачка равнотеже, подсећајући на осу симетрије параболе. Рука балансира и прилагођава се током извођења, слично оси симетрије на параболи.
4. Технике које претежно укључују покрете зглоба, као што су Листове октаве и акордска техника, сличне су брзим променама правца на врху параболе. Такве технике захтевају флексибилне покрете зглоба за извођење, слично континуираном мењању облика параболе у простору.

Повезујући покрете руке и зглоба са ху-осом параболе, можемо схватити комплексност

и флексибилност покрета руке и њихов значај у музичком извођењу.

2.1. Прелудијум

Као први комад у циклусу, Лист је насловио као *Прелудијум*. Овај комад је веома компактан и кратак, тече глатко и траје укупно око једног минута, што одговара загревању у спортским активностима. Овај кратак једноминутни комад обухвата цео опсег клавира и може се поделити на два дела: првих девет тактова чине прву целину, тактови 9–13 представљају прелаз, док друга целина почиње од такта 13 и траје до краја комада.

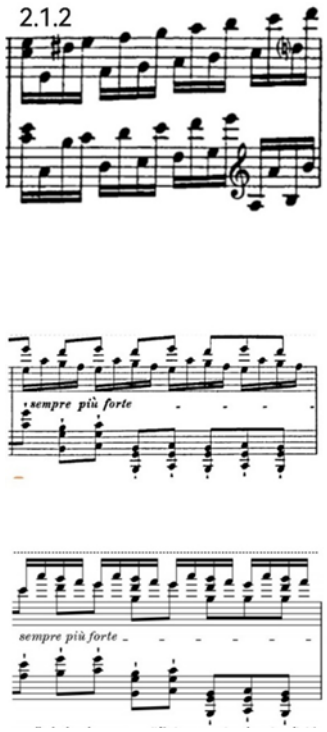


Пример 92. *Прелудијум*, S.136, т. 1–2 [први ред]; *Прелудијум*, S.137, т. 1 [други ред]; *Прелудијум*, S.139, т. 1 [трећи ред].

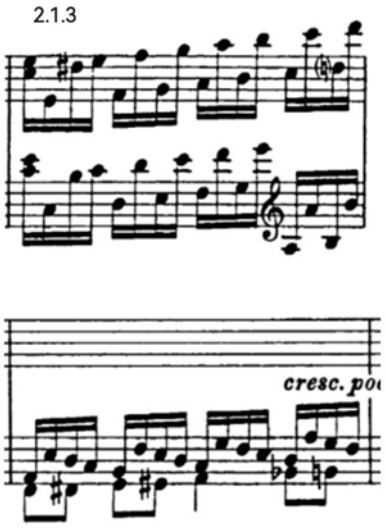
У првом делу ове композиције који чини првих тринаест тактова, прва три такта (пример 92) личе на уводни део. При вежбању интервала октава или акорада у овој етиди, препоручљиво је спуштање руку и коришћење гравитације за свирање. У трећем такту се динамичка ознака мења у односу на први такт, те њена ознака *fortissimo* захтева већу снагу приликом свирања акорда. При вежбању покрета надоле на трећој и четвртој јединици ова два слична такта, покрет зглоба може бити потпомогнут на следећи начин:

(1) шака и зглоб се спуштају, а затим подижу нагоре; (2) зглоб вуче руку центрипеталном силом налево. Први корак вежбе подразумева савладавање позиције арпеђираних акорада наниже, а потом у наредном кораку те арпеђиране акорде треба свирати глатко. У првој етиди S.136 је фокус на вежбању десне руке у којој су разложени акорди наниже и нема промена у ознакама музичке интерпретације у трећем такту. У верзији S.137 се могу пронаћи сличности са финалном верзијом *Трансценденталних етида* (S.139).

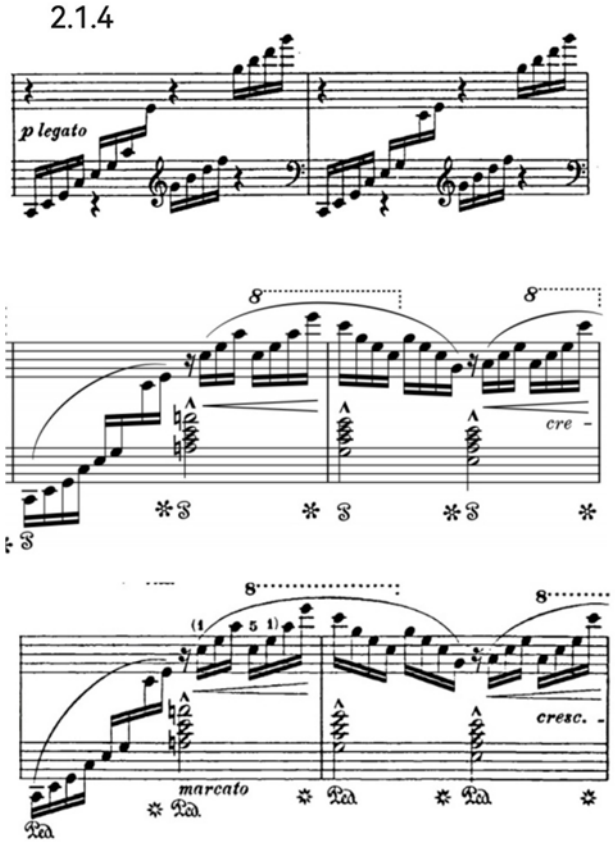
Наредни сегмент (тактови 4–9) доноси главни материјал првог дела етиде. У њему је фокус на вежбању непрекидних узлазних покрета у десној руци. Анализирајући само други, четврти и пети такт, можемо приметити симетричан однос (симетрија огледала) са материјалом првог и другог такта Шопенове *Етиде* оп. 10, бр. 4. Сматрам да, осим стриктног поштовања динамике и интерпретативних ознака у нотном тексту, лева рука треба да нагласи бас мелодију. Лева рука износи главну мелодију, формирајући трослојну фактуру са десном руком. Десна рука више подсећа на пратњу, док лева рука треба да буде истакнута током извођења. При вежбању десне руке у овим тактовима, зглоб може помоћи на следећи начин: (1) Покрет наниже шаке и руке; (2) Зглоб се помера горе–десно захваљујући центрипеталној сили руке, око 30–45 степени. Ако узмемо последњу јединицу првог такта са виолинским кључем као пример, анализом откривамо да материјал садржи два гласа: горњи глас служи као пратња с шестнаестинским обрасцима, док доњи глас формира мелодију од тонова *е* и *еис*. При свирању ноте *е*, зглоб се спушта надоле, а при свирању *еис*, зглоб се креће нагоре. Дакле, кретање зглоба у овом делу следи образац „спустити–подигнути”. Зглоб у левој руци је благо окренут ка споља док свира пратњу.



Пример 93. *Прелудијум*, S.136, т. 9 [први ред];
Прелудијум, S.137, т. 8 [други ред]; *Прелудијум*, S.139, т. 8 [трећи ред].



Пример 94. *Прелудијум*, S.136.т. 9 и т. 4.



Пример 95. *Прелудијум*, S.136, т. 31–32 [први ред];
Прелудијум, S.137, т. 16–17 [други ред]; *Прелудијум*, S.139, т. 16–17 [трећи ред].

Упоређујући различите верзије истог пасажа (пример 93), као што су шести такт у S.136 и осми такт у S.137 и S.139, очигледно је да би нагласак током вежбања и извођења требало да буде на мелодијским интервалима десне руке у секундама. На пример, у почетној верзији, нагласак је на интервалима као што су *дис–е*, *еф–ге* итд. У S.137 постоје две опције за свирање: или исто као и у S.137 или са највишим гласом који чине тонови *де–е*, док је други највиши глас у S.139 *ха–це*, *де–е*, итд. Компарација показује нотација S.137 представља највећи изазов, јер захтева истовремено истицање нота *де–е* у горњем гласу и контролу покрета у средњем гласу. Сугеришем да је укључивање покрета зглоба веома корисно током вежбања. Мелодијски покрет мелодијског и средњег гласа у десној руци су супротстављени. Покрет зглоба у другом највишем гласу укључује: (1) Спуштање и подизање шаке и руке; (2) центрипетална сила руке вуче зглоб налево. Покрет зглоба у горњем гласу укључује: спуштање шаке и руке током свирања, док се зглоб под утицајем центрипеталне силе креће у правцу горе–десно за оквирно 30–45 степени. Ова верзија садржи веома изазовне техничке моменте, што

нас наводи на претпоставку да је композитор у крајњој верзији поједноставио нотацију. Упоређујући слична места, у почетној верзији S. 136, композитор користи материјал два пута више него у крајњој верзији S.139 (пример 94). Истакао бих две различите техничке одлике: (1) Разлагање октава у обе руке, које захтева вежбање са асистенцијом зглоба: током извођења, палац и мали прст се понашају као крајеви клацкалице, док цела шака служи као осовина клацкалице; (2) Од 20. до 28. такта у S.136 и почетку S.139, техничке карактеристике су исте. Нотни материјал из S.137 је скоро идентичан ономе из S.139. Почевши од 9. такта, континуирани акорди се постепено појачавају све до 12. такта. Поред свирања сваке ноте, током извођења је важно нагласити највишу ноту сваког акорда у десној и најнижу ноту сваког акорда у левој руци. Упоређујући исте делове, у почетној верзији S.136, акорди су једноставнији, али техника свирања акорада је иста у све три верзије.

Од краја 13. такта почиње други одсек ове етиде који траје до самог краја. Главни музички материјал у овом одсеку се састоји од арпеђа и акорда. Након анализе партитуре и вежбања ове етиде, други одсек сам према осмишљавању динамичког плана поделио на три дела. Први сегмент обухвата прва три такта (т. 14–17), који представљају три веома кратке фразе. Петнаести такт је потпуно истоветан претходном такту (т. 14), тако да ова два такта могу почети са изразом *mezzo forte*, постепено се појачавајући ка великом *ла* у левој руци и потом стишавајући ка малом *а*. Када се свира шеснаести такт, динамика се може појачати у односу на претходна два такта, што представља неуједначени пораст од *еф* до октаве *а* у левој руци. Други сегмент почиње на у другој половини 17. такта и траје до средине 21. такта. При извођењу овог сегмента сам осмислио постепени *crescendo*, будући да постоји ознака која се простире током споменутих тактова. Током вежбања и извођења, динамика се постепено повећава од *forte* у 17. такту до *fortissimo* у 21. такту. Трећи сегмент почиње од друге половине 21. такта и траје до краја дела. Ови тактови представљају врхунац целе композиције са динамичком ознаком *forte fortissimo*. При свирању акорада треба користити сву снагу шаке за притисак надоле, налик употреби снаге при гурању нечега. Почевши од 22. такта, темпо би требало постепено успоравати, наглашавајући сваку јединицу. Истовремено, обе руке треба заједно да створе хармонски ефекат који ће трајати све до последњег акорда етиде. Препоручује коришћење зглоба приликом вежбања узлазне арпеђиране мелодије, посебно последње две јединице сваког такта (пример 95). Док се свирају последње две јединице сваког такта, образац кретања зглоба је „подизање – спуштање – подизање”, при чему последње две ноте сваког такта одговарају покрету спуштања шаке и руке. При вежбању последње

две ноте ове кратке мелодије у сваком такту, цела шака се помера заједно са споменутим покретом. Покрет зглоба, који центрипетална сила руке помера ка горе-десно за 30–45 степени, чини ритмичнијом и певнијом ову мелодију базирану на разложеним акордима. Упоређујући исте пасаже, у почетној верзији S.136 се материјал састоји од разложених акорада у обе руке, што чини разлику у односу на верзије S.137 и S.139, у којима се главна мелодијска линија налази у левој руци. Ако се користи прва верзија етида, овај сегмент се вежба укључивањем покрета зглоба „спустити–подигнути". У верзијама S.137 и финалној верзији је поступак извођења овог сегмента у основи исти.

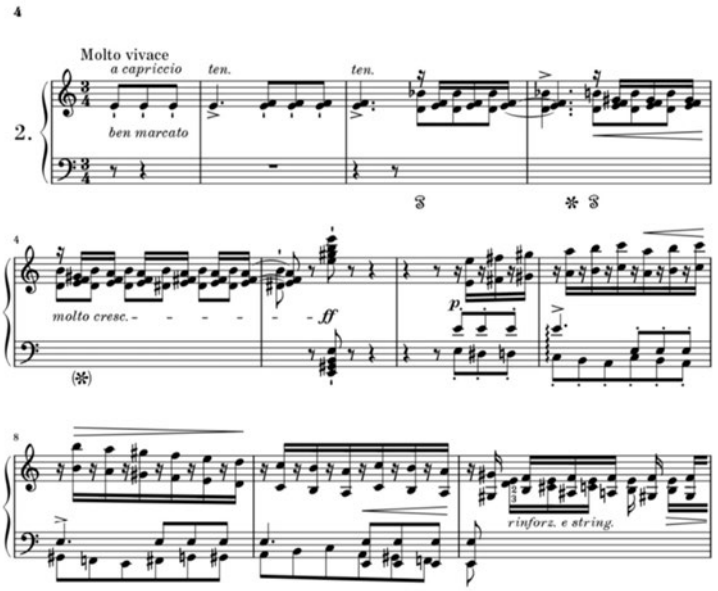
2.2. а-мол (без наслова)

Композитор овој етиди није дао наслов, али је у одабиру темпа изабрао *molto vivace*, што значи веома живахно. Стил ове композиције оставља живописан утисак. Сматрам да се главни технички изазови ове етиде могу се рашчланити на две компоненте: на покрет зглоба и на октавне пасаже. Анализа партитуре показује да се технички изазови налазе у тактовима 12–14 и 69–71. За вежбање техничких изазова у десној руци у спором темпу, предлажем два корака. Приликом вежбања у спором темпу, треба укључити покрет зглоба по принципу „спуштање–подизање": 1. Зглоб вуче центрипеталну снагу руке како би се померио удесно. 2. Спуштање шаке и руке, а затим и опуштање навише. Анализа партитуре показује да је материјал за мелодијски глас у овом сегменту записан као триола.

Треба се фокусирати на 12. и 13. такт, као на први технички изазов. Када се свира прва нота сваке триоле, зглоб се спушта надоле (покрет шаке и руке наниже). Када се свирају последње две ноте сваке триоле, зглоб се помиче нагоре, стварајући покрет „спуштање-подизање".

Други корак је вежбање у оригиналном темпу. Пре него што пређете на оригинални темпо, вежбајте у средњем темпу. Осим што ћете наставити да користите покрет „спуштање-подизање" из првог корака, уведите и покрет ротације навише. Разложите кораке у „спуштање" (ротација на горњу страну) – „пораст", покрет зглоба који подсећа на параболу. Када свирате прву ноте сваке триоле, зглоб треба спуштати надоле пуштајући да се ствара снага налик слободном паду. Када свирате последње две ноте сваке триоле, осим што подижете зглоб нагоре, такође га опуштате. Ово ствара „снага–опуштање" покрет у свирању, уз разумну употребу зглоба. Упоређујући исти

пасаж, у првој верзији етида (S.136) може се приметити да се у почетној верзији триоле уздижу без интервала на њиховом почетку. При вежбању, зглоб се креће у правцу горе-десно и центрипеталном силом вуче руку за око 30–45 степени. Техника извођења за овај сегмент је у основни иста у другој и трећој верзији етида.

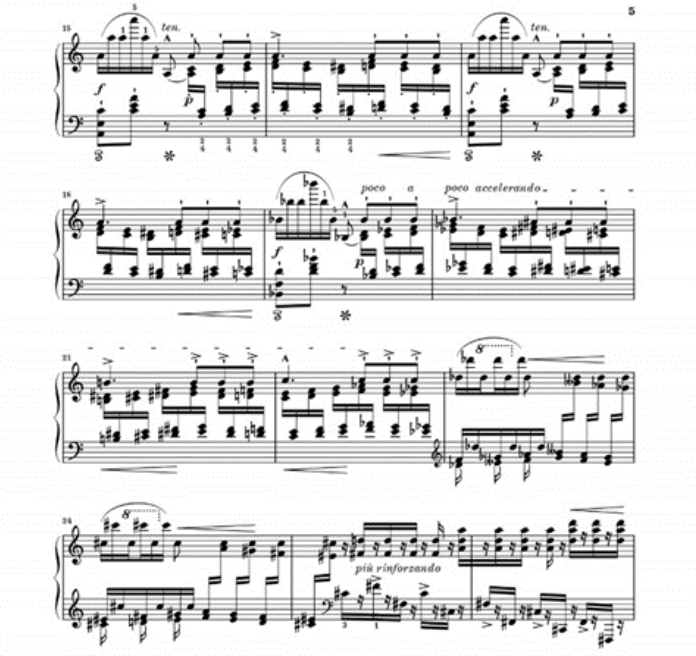


Пример 96. *а-мол (без наслова)*, S.139, т. 1–10.

Други технички изазов обухвата Листове пасаже у октавама који се преплићу, слично композиторовим непрекидним пасажима октава и акорада. Овај технички изазов чини већи део партитуре и појављује се већ од другог такта. Уочио сам 6. и 7. такт као први технички изазов у етиди, односно контролу леве руке над темом и пратњом. Композитор је проширио октавну мелодију у десној, и бас у левој руци, постављајући мелодију теме у средњи глас и користећи палац леве руке за свирање. Предлажем да се при вежбању ове композиције тежина леве руке ослања на палац, зато што то олакшава наглашавање мелодије.. Композитор је означио динамику овог такта као *pianissimo* у деоници, па је потребно пажљиво осмислити динамику овог такта током вежбања, како би се представила хијерархијска и прогресивна природа музике.

Упоређујући исти пасаж, може се приметити да је композитор у раним етидама S.136 користио октаве за мелодију у левој руци, што је много једноставније у поређењу са финалном верзијом из *Трансценденталних етида*. Током извођења, потребно је само истаћи мелодију коју свира палац леве руке. Ипак, у S.137 и финалној верзији, техника извођења леве руке у овом делу је у основи као у најранијој верзији. Међутим, горњи

глас у десној руци у овом пасажу је технички значајно изазовнији у поређењу са чистом октавном мелодијом у финалној верзији. Препоручује се коришћење покрета зглоба „спуштање–подизање" током вежбања, то јест, спуштање зглоба надоле током сваког низа октава, и опуштање нагоре приликом свирања појединачних нота другог гласа након тога.



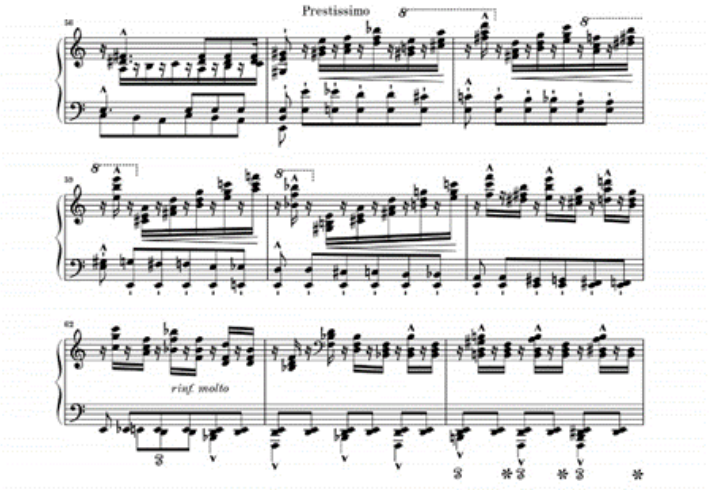
Пример 97. *а-мол (без наслова)*, S.139, т. 15–26.

Технички изазови у 15–24. такту етиде састоје се од две компоненте. Први део укључује свирање разложених октава десном руком узлазно и силазно. Приликом вежбања разложених октава, можемо позајмити поступак „постављања прстију" који одликује технику свирања жичаних инструмената и применити га у нашој пракси. У почетку, треба свирати разложене октаве као октаве, упознајући се са положајем сваке ноте на клавијатури путем коришћења зглоба уз постављање прстију у одговарајућу позицију. Затим, током свирања нотног текста онако како пише у партитури, треба укључити правилну употребу зглоба. Другим речима, током свирања, треба замислити палац и мали прст шаке као крајеве љуљашке, са целим длаком који делује као тачка равнотеже.

Други део техничког изазова обухвата преплитање акордских скокова између леве и десне руке. У пракси, први и најбитнији корак је поштовање прстореда који је уписао композитор. Лева рука за свирање терци треба да користи други и четврти прст, док је

горњи глас десне руке мелодијски глас. Међутим, Лист није означио прсторед за десну руку, тако да избор прстореда за интервале унутарњег гласа може бити осмишљен различито. При вежбању, важно је нагласити мелодију горњег гласа десне руке. Преплитање унутрашњих гласова у десној руци и прогресије акорда у левој руци почињу од *piano* динамике и *staccato* технике.

Уколико упоредимо хоризонталу, нотирање испреплетених интервала између леве и десне руке у овом пасажу подсећа на тематски основни материјал у четвртој етиди (*Мазепа*), који такође укључује испреплетено свирање другог и четвртог прста. Поређење вертикале у све три верзије показује да нема одговарајући одсека у најстаријој верзији. Међутим, у верзији S.137 јој одговарају тактови 14–22. Техника извођења овог пасажа углавном је иста у другој и трећој верзији етида.



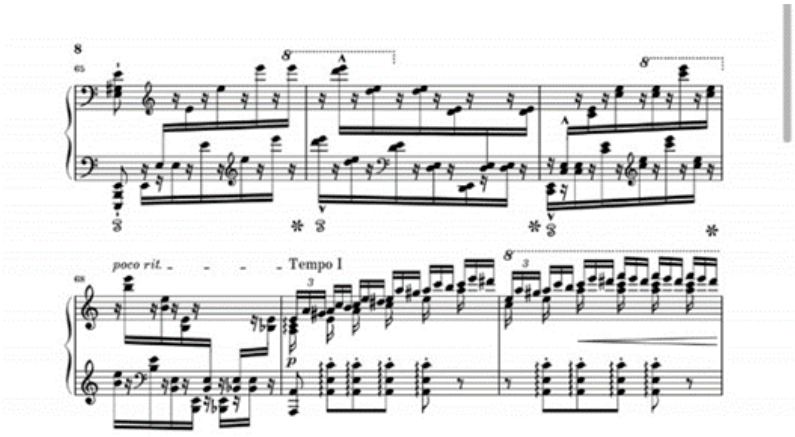
Пример 98. *а-мол (без наслова)*, S.139, т. 56–64.

Од 57. до 64. такта уочавамо сегмент са својеврсном мелодијом (пример 98), у којој гласови леве и десне руке крећу супротно. Сматрам да је пасаж у десној руци са акордским скоковима из овог дела најизазовнији у целој етиди. Током вежбања је препоручљиво поделити узлазну мелодију и хармонију у десној руци у групе од по два акорда. Док се изводи мелодија у горњем гласу десне руке, треба свирати полулегато са сваком групом тонова који захтевају коришћење четвртог и петог прста. Када свирате унутрашње гласове акорада у десној руци, користите технику *staccato* свирања користећи први и трећи, или први и други прст.

Верујем да вежбање на овај начин не само да доприноси прецизности гласова десне руке у брзом темпу, већ такође побољшава певљивост мелодије (горњег гласа) у

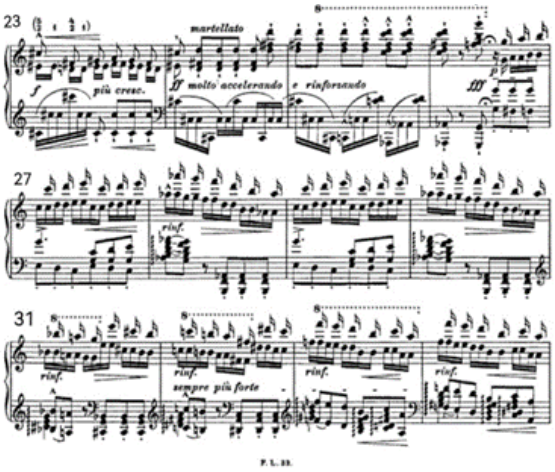
десној руци. У 61. такту овог пасажа, мелодија у десној руци брзо се спушта скоковима. Предлажем да се током вежбања и извођења два акорда и даље посматрају као једна група, са акцентом на првом тону сваке групе. Укључивање зглоба у вежбање такође је важно. Наиме, зглоб треба на првом тону спустити надоле, а други одсвирати док се зглоб креће нагоре. Такве методе вежбања могу побољшати прецизност изведбе.

Поредећи све три верзије према вертикали, одговарајући одсек не постоји у најстаријој верзији. Па ипак, у другој етиди S.137 одговарају тактови 48–55. Техника извођења овог пасажа је скоро иста у другој и у финалној верзији.



Пример 99. *а-мол (без наслова)*, S.139, т. 65–70.

Анализирајући тактове 65–68, приметио сам да се изазови налазе пре свега у прстореду и обликовању технике извођења. Пратећи партитуру, где лева и десна рука наизменично свирају узлазне и силазне разложене октаве или октаве, споменутих неколико тактова постају врло изазовни. Стога предлажем ефикаснију методу. Препоручујем да се започне левом руком, која ће прва одсвирати разложену октаву, а потом ће десна рука одсвирати наредну, и тако наизменично. Дакле, у 67. такту се препоручује да лева рука одсвира прву разложену октаву, затим следи десна која свира две октаве као групу, па опет лева рука свира две октаве као групу итд. Овај метод вежбања може побољшати тачност извођења у брзом темпу. У 68. такту модификације нису потребне. Кроз анализу вертикале, приметио сам да одговарајућег дела нема у почетној верзији. Међутим, у S.137 и у коначној верзији, техника извођења тог пасажа је углавном иста.



Пример 100. *а-мол (без наслова)*, S.137, т. 23–34.

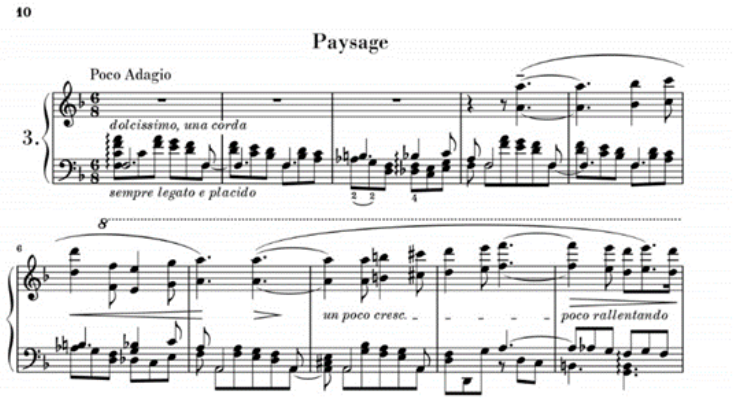
Након поређења и проучавања три различите верзије друге етиде, приметио сам да је верзија S.137 технички најзахтевнија. Неки технички изазови су прилично сложени, посебно од 26. до 35. такта. У поређењу са сегментом од 6. до 9. такта у овој верзији, постоји симетрија у писању нота у високом регистру. Међутим, тежина свирања сегмента од 26. до 35. такта при оригиналној брзини далеко премашује споменути део. Композитор је написао мелодију десне руке на другој половини сваке шеснаестинске групе. Имајући то у виду, сматрам да током вежбања не само да треба усвојити исти покрет зглоба као у тактовима од 6. до 9. такта, већ приликом свирања октавне мелодије, зглоб треба повући центрипеталном силом навише и удесно под углом од 30 до 45 степени како би се истакао највиши тон у мелодији. Тактови од 44. до 47. у верзији S.137 су такође специфични за покрет зглоба, који подразумева покрет руке надоле, а затим навише, што се може третирати као ублажавање и опуштање. Након анализе партитуре сматрам да је композиторова намера била да прилагоди технику свирања у ова четири такта, јер од 48. такта надаље етида иде ка свом врхунцу, који композитор додатно наглашава ознаком за темпо *prestissimo.* Композитор је после побољшао изванредно комплескне делове из прве верзије, што је резултирало финалном верзијом S.139, где се технички захтеви углавном састоје од покрета зглоба и континуираних октава и низова акорада.

2.3. Пејзаж

Овај комад је, према мом мишљењу, изузетно изазован. У оригиналном издању из Будимпеште, Листова белешка наводи да „предлози за динамику имају искључиво информативни карактер. Листово *dolcissimo* истовремено означава *pianissimo*. Поред тога, ознаке за педал служе само за места када свирач не може постићи *legato* ефекат због особина шаке". Ако се строго придржавамо Листових захтева током свирања овог дела, скоро 90% се може одсвирати без десног педала. Уместо тога, *legato* свирање мелодије се мора контролисати искључиво прстима. Сходно томе, ова етида би била најтежа у целокупном циклусу. Сада ћу анализирати и истражити овај комад према Листовим инструкцијама.

Прво, препоручујем Хенлеово издање које се блиско поклапа са оригиналним намерама Листа. Током вежбања је корисно упоредити га са издањем из Будимпеште. Поре тога, сугеришемо да се упореде предлози за прстореде из различитих издања.

За прва три такта препоручујем коришћење десне руке за свирање мелодије. Ова поставка прстореда омогућава да мелодија задржи *legato* и певљивост без десног педала. Слично томе, у 11. и 12. такту такође треба користити десну руку за свирање мелодије. Упоређујући три верзије, приметио сам да прва верзија партитуре има мелодију у октави која је подељена између леве и десне руке. Композитор повезује прва четири такта легатним луком, чиме наглашава захтевану *legato* технику током извођења. Начин свирања овог пасажа је суштински исти у другој (S.137) и финалној (S.139) верзији.



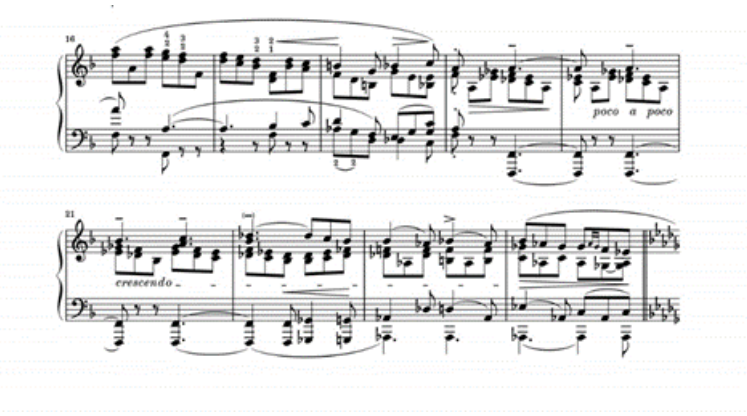
Пример 101. *Пејзаж*, S.139, т. 1–10.

У тактовима 4–9 и 25–36 је у левој руци препоручљиво користити технику прсног *legato*, односно другим и трећим прстом свирати горње тонове и левој руци. Међутим,

свирање *legato* нота на другој или трећој јединици у споменутим тактовима тешко је без употребе десног педала. Стога, препоручујемо коришћење палца десне руке на тону *ла* на трећој јединици. То омогућава континуитет између ноте *еф* на другој јединици и високог *а* на трећој јединици у деоници леве руке, чак и без употребе десног педала.

Мелодија у највишем регистру леве руке формира у распону октаве дует са мелодијом у пасажу десне руке. Посебно су значајни 6. и 27. такт. Узмимо 6. такт као пример. Наиме, док свирамо први интервал *ас–дес* у левој руци, предлажем коришћење другог и трећег прста за овај интервал. Када лева рука свира ноту *ге* на другој јединици, треба заменити прст на истој ноти, прелазећи са другог прста на палац да бисте задржали тон *дес*. Овакав модел нам омогућује да свирамо главну мелодију *ха-ас-ха-це legato* док свирамо мелодију горњег регистра мелодије у левој руци.

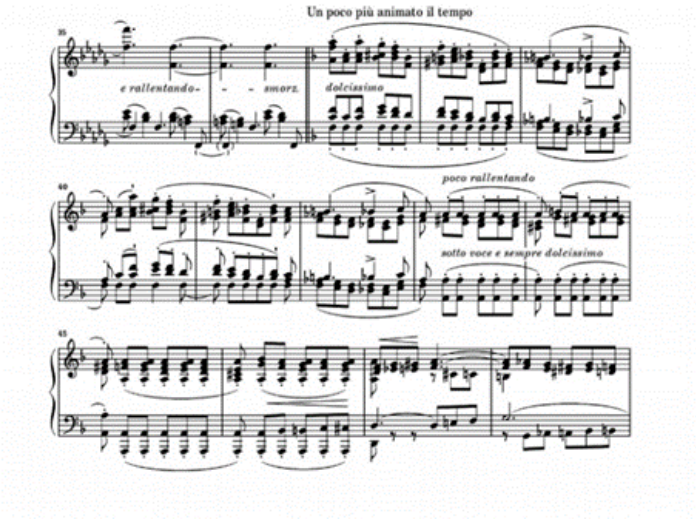
Током свирања различитих музичких пасажа од 27. такта исти поступак са прсторедом се може применити и на њих. То омогућава обликовање прстореда путем аналогије и експлоатације. Кроз вертикалу, приметио сам да се одговарајући део не може пронаћи у првој верзији, али се извођачка техника за свирање овог пасажа суштински не разликује у S.137 и у финалној верзији (S.139).



Пример 102. *Пејзаж*, S.139, т. 16–24.

Анализирајући тактове 19–21 у нотама, наставио сам да интерпретирам високе тонове *а–а–ас–ха–це* у десној руци као главну мелодију за ова три такта. Приликом извођења унутрашњег гласа у десној руци у 19. такту сам се потрудио да осигурам кохерентност високих нота у пратњи унутрашњих гласова. Стога сам у процес вежбања укључио вежбе које захтевају покрет зглоба: (1) покрет надоле: зглоб и рука се крећу надоле; (2) зглоб се креће нагоре и улево, вршећу центрипеталну силу на руку под углом од отприлике 30–45 степени; (3) замена прстију на истој ноти. Конкретни кораци

вежбања су следећи: приликом свирања првог интервала у овом такту треба користити 4. и 5. прст, за другу ноту користити палац док се зглоб истовремено креће надоле. Трећи интервал почиње са прсторедом 2–4, подижући зглоб нагоре, затим се прелази на прсторед 1–3 за акорд на четвртој јединици да би се зглоб поново спустио, а затим се користи замена прстију користећи комбинацију 3 у 4 и 1 у 2, четврта јединица се свира прсторедом 1–3, док се зглоб помера надоле и налево под углом од отприлике 30 до 45 степени. Коначно, користи се палац за свирање последње ноте овог такта. Кроз поређење верикале, приметио сам да одговарајући део не може да се нађе у првој верзији етида, али је извођачка техника овог пасажа суштински иста у другој (S.137) и трећој верзији (S.139) етида.

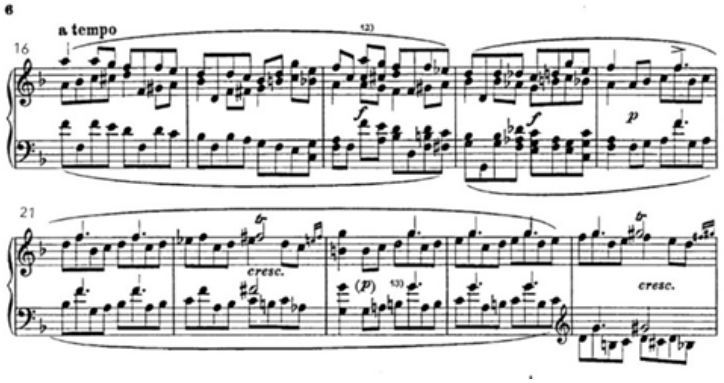


Пример 103, *Пејзаж*, S. 139, т. 35–48.

Приликом свирања 37. такта (пример 103), посебну пажњу треба посветити двема експресивним ознакама: *un poco piu animato il tempo* и *dolcissimo*, због тога што Лист у упутствима на првој страни партитуре сугерише да *dolcissimo* треба да се свира *pianissimo*. Поред тога, композитор користи ознаке за полулегато у 37. и 38. такту, што указује на то да би требало свирати истовремено *legato* и полулегато ефекат свирања мелодије. Када се свирају акорди на трећој и четвртој јединици 37. такта у десној руци, препоручујемо да се користи прсторед 1–2–5 у 1–2–4, уз комбинацију покрета зглоба. Конкретно, зглоб би требало да се креће у смеру нагоре и улево повлачењем центрипеталне силе руке, под углом од отприлике 30–45 степени. Вежбањем на овај начин, високе ноте мелодије у овим пасажима мог се свирати лакше и повезаније.

За трећу и четврту јединицу у левој руци у 37. такту предлажем коришћење

прстореда 1–3–5 и 1–2–5. Иако постизање полулегата између нота *еф* и *ге* у мелодији само прстима може бити изазов, покрети зглоба могу се користити током извођења како би се побољшао континуитет. У суштини, зглоб се креће горе и у лево, повлачећи центрипеталну силу руке, под углом од отприлике 30–45 степени, како би се палац што лакше пребацио са *еф* на *ге*, тежећи истовремено *legato* и полулегато ефекту. Преостале високе ноте у мелодији леве руке у ова два такта могу да се свирају користећи палац и други прст, а овакав поступак се може применити и у тактовима 52–55.



Пример 104. *Пејзаж*, S. 136, т. 16–25.

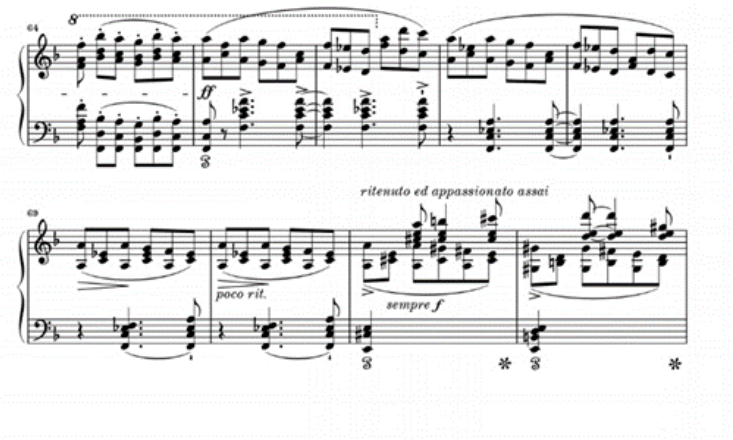
Поређењем вертикале, приметио сам да у првој верзији (S.136) тактови 16–18 одговарају овом одсеку. Шеснаести такт у верзији S.136 је у погледу локације релативно једноставан, са левом руком која свира пратњу базирану на једногласној мелодији, која може користити технику прстног *legato* за живљи ефекат, док десна рука укључује силазну високу мелодију и узлазни средњи глас. Предлажем да се прве две јединице овог такта вежбају уз коришћење покрета зглоба, примењујући технику силазног покрета шаке и руке и подизања навише. Приближавајући се ноти која се налази на трећој јединици, зглоб треба да се помера горе-улево повлачећи центрипеталну силу руке, под углом од отприлике 30–45 степени, обезбеђујући наставак мелодије од последње ноте друге до треће јединице. Слични сегменти могу пратити исти прсторедни образац. Техника је у суштини иста у верзијама S.137 и S.139.

У 45. и 46. такту ове етиде, и даље постоји ознака за полулегато. Анализирањем партитуре откривао сам да је главна мелодија у ова два такта скривена у средњем гласу десне руке. Када свирамо осмине у ова два такта десном руком, користимо први и пети

прст. Стога, треба понудити савете за прсторед мелодије у средњем гласу.

Почињући од друге јединице 45. такта, предложени распоред прстију је следећи: 3–24–23–24–23(3 до 4)–23. Поред тога, током вежбања треба користити зглоб за силазни покрет шаке и руке и потом опуштање навише. Комбинацијом овог прстореда и покрета зглоба, можемо унапредити певљивост и континуитет мелодијске линије у средњем гласу без употребе десног педала. Налик томе, и 58. и 59. такт се могу свирати са таквим прсторедом.

Анализом вертикале примећујем да у првој верзији нема одговарајућег дела за овај сегмент. Међутим, техника коју треба применити у овом пасажу је иста као у верзијама S.137 и S.137.



Пример 105. *Пејзаж*, S.139, т. 64–72.

Део од 65. до 77. такта у партитури представља врхунац целе етиде. Лист је експлицитно додао ознаке за педал у партитури. При свирању овог дела етиде, препоручује се постепено стишавање мелодије. Другим речима, од 65. до 77. такта би извођење требало да нагласи *fortissimo* динамику. Ноте у високом регистру десне руке треба да теже одржању кохерентности и певљивости, посебно када се истиче мелодија у октави. Са друге стране, извођење леве руке треба да буде контраст десној руци, наглашавајући ритам јаких тактових делова.

Када свирамо десну руку у овом сегменту, коришћење зглоба руке може бити корисно. Посебно када свирамо октаве и терце спуштање, а потом и подизање шаке и руке могу бити ефикасни приликом вежбања. Поред тога, приликом континуираног свирања мелодија у октави у високом регистру десне руке, коришћење метода у којем се зглоб креће у смеру горе и налево повлачећи центрипеталну силу руке под углом од око

30–45 степени може осигурати континуитет и певљив квалитет мелодије.

Почевши од 71. такта се јачина смањује на *forte,* а у партитури је назначено и *rit.*, што захтева постепено успоравање темпа. Истовремено, лева рука наставља да свира мелодију у разложеним акордима са *legato* ефектом, подсећајући на арију тенора, и контрастирајући са *staccato* леве руке од 65. до 70. такта. Десна рука у овом одсеку такође захтева да се користи покрет зглоба да би се мелодија у горњем регистру извела *legato*. Поређењем вертикале у све три верзије уочавамо да у првој верзији нема одговарајућег одсека, али у верзији S.137 тактови 65–78 подсећају на овај одломак. Међутим, примећује се да у верзији S.137 ознаке за динамику варијају од *fff* до *ff*, али први део од 65. до 70. такта не садржи свирање октава или акорада у десној руци, нити технику арпеђо акорада у левој руци, што даје инфериорни звучни ефекат у односу на финалну верзију S.139.

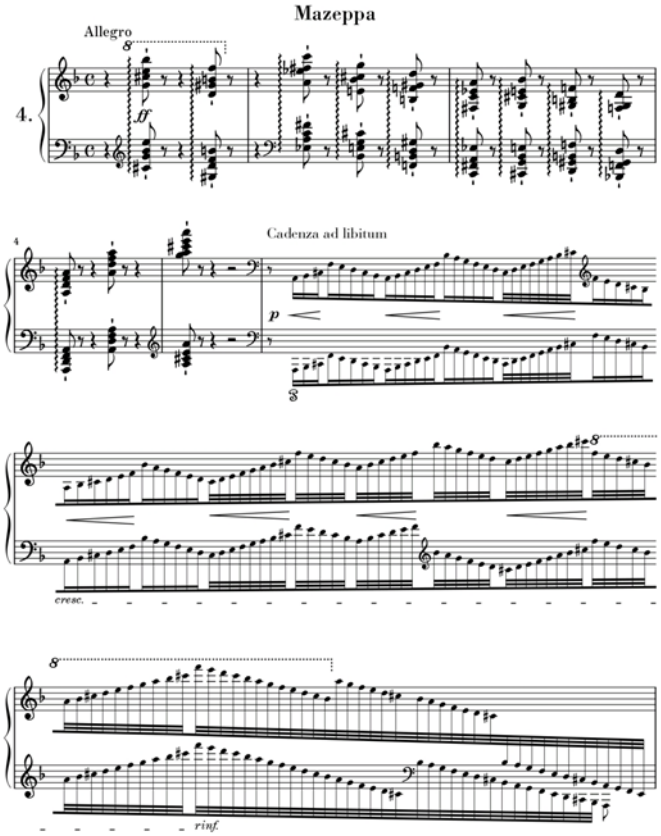
Кроз упоређивање три верзије, очигледно је да је Лист корак по корак избрусио и побољшао мелодичност и певљивост, при чему је финална верзија S.139 најбоља од три. Проучавање и вежба су показали да се могу укључити оба зглоба, и то посебно два покрета: (1) спуштање и подизање шаке и руке (2) покрет зглоба навише и у десно, повлачећи центрипеталну силу руке под углом од 30–45 степени, који осигуравају певљивост мелодијске линије.

2.4. Мазепа

Увод

Трансцендентална етида бр. 4 под називом *Мазепа* има своју књижевну потку. То је наративна песма лорда Бајрона „Мазепа" (1819), једно је од значајних дела у романтичарској књижевности. Ова песма говори о легендарној причи о козачком атаману Ивану Степановичу Мазепи (1639–1709), а француски писац Виктор Иго ју је уврстио у своју збирку поезије *Источна слобода*. Иго је поделио причу на два дела: први део приповеда о Мазепином путу са коњем и завршава се са смрћу коња; други део приказује његов духовни процес повратка у живот, након што је Мазепа био везан наг за коња и одвучен у Украјину (Fry 1988, 3–4), што представља алегорију тежње за стваралачким постојањем. Франц Лист је адаптирао причу у истоимену симфонијску поему. Он је такође компоновао етиду 1826. (S.136), потом проширену верзију 1840. (S.137), а касније

ју је 1851. године адаптирао као четврти комад *Трансценденталних етида*.

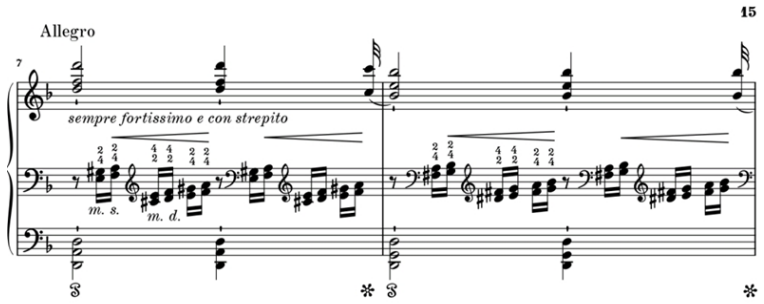


Пример 106. *Мазепа*, S. 139, т. 1–6.

Упоређивањем три различите верзије из различитих периода, може се приметити да је композитор у финалној верзији S.139 додао увод који се састоји од шест тактова (пример 106). Шести такт партитуре приказује бриљантан одломак брзих узлазних и силазних пасажа у обе руке, познат као *Cadenza ad libitum*. Приликом свирања тог пасажа користимо технику зглоба, што је резултирало глаткијим извођењем бриљантног пасуса, са равномернији покретима руку и звуком који боље одговара композиторовој музичкој замисли. Анализом партитуре, може се приметити да се овај бриљантни пасаж састоји од укупно осам низова узлазних и силазних покрета у обе руке. Током свирања узлазних низова, зглоб се помера за 30–45 степени горе – десно због центрипеталне силе која се ствара повлачењем руке, а ова сила може мало да промени кретање ручног зглоба у горњем десном углу да би се прилагодила свом правцу. Када се свира највиша нота у низу, зглоб се помера надоле, а током силазних низова, зглоб се помера за 30–45 степени у доњем левом смеру повлачењем руке центрипеталном силом. Сходно томе, ова сила

може мало да одступи од покрета ручног зглоба на доле лево.

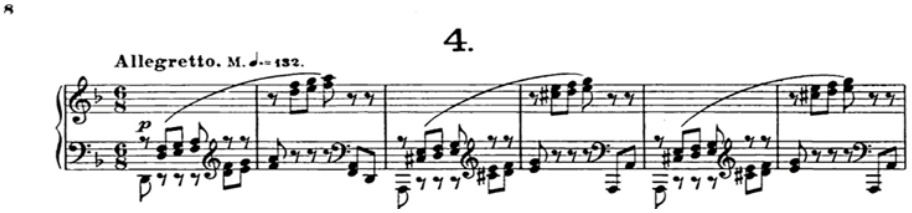
Тема са варијацијама (1)



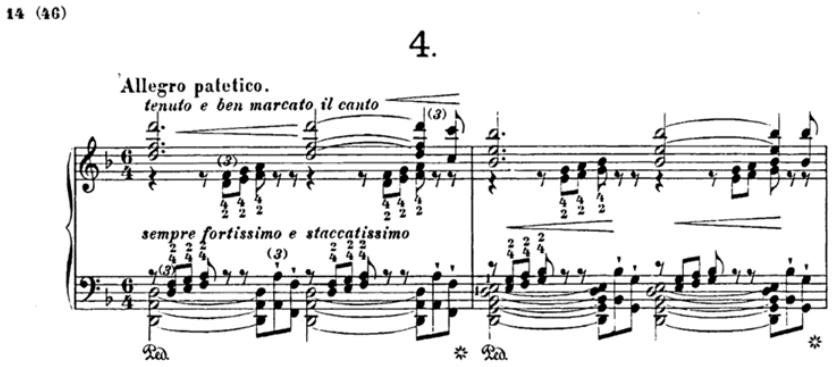
Пример 107. *Мазепа*, S.139, т. 7–8.

У 7. такту партитуре композитор уводи главни тематски материјал етиде. У Листовој будимпештанској верзији, упутства указују на то да алт партија, коју наизменично свирају лева и десна рука, мора користити прсторед 2–4. Звучни ефекат који представља интервал алтовске деонице имитира звук коњских копита. Током извођења, неопходно је одржавати независност зглобова прстију, али тако да сваки зглоб није превише лабав нити спуштен. Истовремено, требало би да постоји одговарајући осећај опуштања у зглобовима, са покретом зглоба који подсећа на вођење кошаркашке лопте.

Када свирате октавне акорде са обе руке, неопходно је употребити целокупну снагу руке за пуноћу акорда. Снагу руку треба у потпуности искористити, а ова техника подразумева прилагођавање покрета и контролу руку и зглобова. Свирањем на овај начин може се произвести богатији и пунији тон како би се осигурало да сваки акорд добије адекватну резонанцу, што повећава дубину и експресивност музичког извођења.



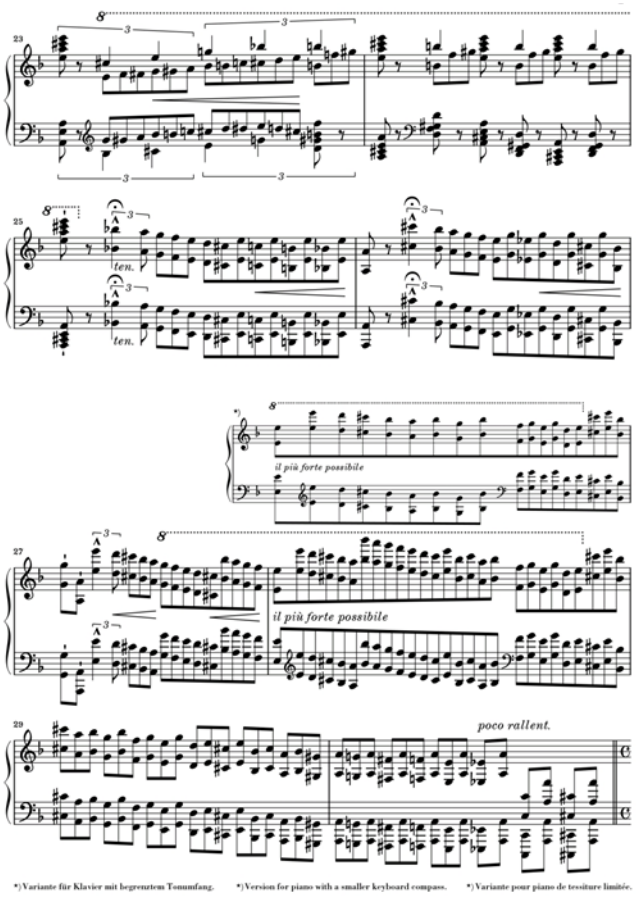
Пример 108. *Мазепа*, S. 136, т. 1–6.



Пример 109. *Мазепа*, S.137, т. 1–2.

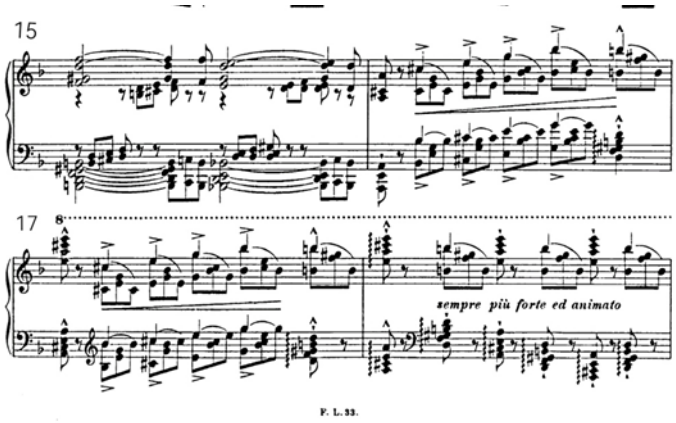
Упоређујући прве две верзије, S.136 и S.137, по вертикали, уочио сам да је нотација у првом издању релативно једноставна, са тањим линијама у деоницама гласова. Према мом мишљењу, Лист је проширио мелодијске линије и додао октавне мелодије и акорде у другом издању (S.137), како би боље истакао херојску слику главног јунака према ком је етида и добила назив. Међутим, упркос споменутим изменама, треба напоменути да се у овом одломку још увек може идентификовати његов главни тематски материјал, посебно наизменичне терце које су свирају лева и десна рука, у прве две верзије. Ово језгро се задржава до коначне верзије, S.139, наглашавајући његову кључну улогу у приказивању музичких слика. Увежбавањем овог музичког пасажа кроз три различите верзије етиде настале у различитим периодима, можемо закључити да је техника које се користи за свирање основног тематског материјала готово идентичне.

Прелази и кода (1)



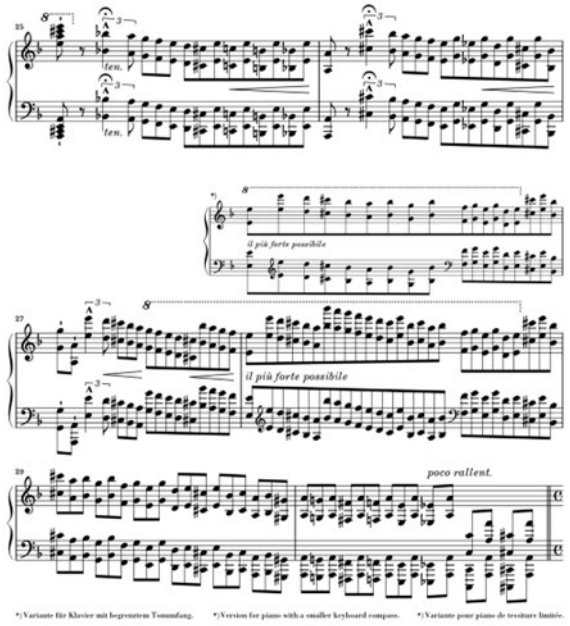
Пример 110. *Мазепа*, S.139, т. 23–30.

Тактови 22–23 служе као прелаз између мелодије главне теме и виртуозног пасажа у октавама (пример 110). Ова два такта укључују главне карактеристике технике зглоба. Почевши од друге јединице у споменутим тактовима, када се свирају акцентоване ноте сваке групе триола, треба користити покрет зглоба надоле. Међутим, када свирате последње две ноте сваке групе триола, зглоб треба да се помера нагоре и надесно, отприлике 30–45 степени, што се постиже повлачењем руке центрипеталном силом. Третирајући сваку групу триола као целину, правилна употреба ручног зглоба је интегрисана кроз понављање на цикличан начин. Ово континуирано понављање и кружење ручног зглоба постепено асимилују његово кретање музички ток, што резултира кохезивнијим извођењем мелодије у вишем регистру десне руке.



Пример 111. *Мазепа*, S.139, т. 15–18.

У првој верзији (S.136) не постоје одређени сегменти који постоје у финалној верзији. Међутим, сличан материјал се уочава у одељку 16–17 треће верзије S.139 (пример 111). Оба ова сегмента користе разложене акорде у својој триолској нотацији. Што се тиче технике извођења и покрета ручног зглоба, они су генерално слични као у финалној верзији S.139. Разлика је у смеру кретања зглоба: у S.139, зглоб се помера за 30–40 степени нагоре удесно, док се у S.137 помера за 30–40 степени нагоре улево.



Пример 112. *Мазепа*, S.139, т. 25–30.

Од 25. до 30. такта и од 109. до 113. такта садрже брзе октавне пасаже наниже у обе руке, што је један од већих техничких изазова у читавој етиди (пример 112).

Савладавање октавних пасажа у овим деоницама пре свега захтева координацију и равнотежу руку, снагу и флексибилност шаке, контролу брзине и ритма, као и технику прстију и прецизност. За решавање ових изазова, могу се користити следеће методе праксе, које се могу сумирати у четири аспекта:

- *Флексибилност шаке и вежбање зглобова*. Загрејати прсте и руке лаганим истезањем зглобова, што помаже у јачању снаге и флексибилности шаке. Тако се истовремено одржава правилан положај шаке са опуштеним, али чврстим прстима. Зглоб треба да буде у удобном положају, ни претерано напет ни превише опуштен.

- *Вежбање по сегментима*. Поделите пасус на 4–5 сегмената и понављајте сваки део док не дођете до тога да га можете глатко одсвирати. Постепено комбинујте сегменте да бисте формирали цео комад.

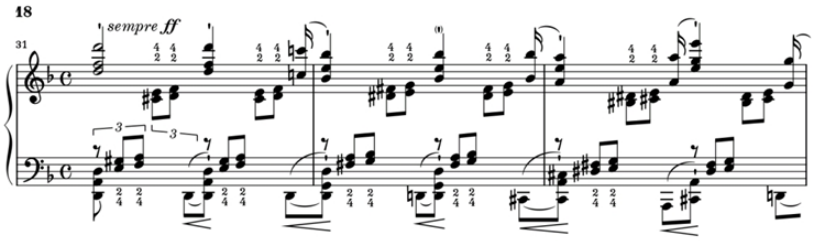
- *Вежбање у спором темпу*. Почните да вежбате у споријем темпу и водите рачуна да се свака нота одсвира тачно. Постепено повећавајте брзину како се спретност побољшава.

Што се тиче препорука за вежбање овог сегмента, у почетној фази треба свирати мелодијску линију у горњем гласу као октавски *legato*, тако што ћете десном руком константно држати главну мелодијску линију. У деловима где се *legato* не може држати прстима, нежно истегните и повуците зглоб да бисте обезбедили највећи могући континуитет у водећој мелодијској линији.

У пракси се користи зглоб. Током вежбања у спором темпу, померање шаке и руке надоле, као и подизање ручног зглоба нагоре које покреће руку улево, комбинују се да би се одржао континуитет високе мелодијске линије. Поред тога, за тактове 25–27 се предлаже да се осмисли звучни ефекат базиран на постепеним *crescendo*. Што се тиче тактова 28–30 партитуре, они представља врхунац октавне технике у овом пасажу, где се препоручује *staccato* извођење. Сваку ноту треба изводити покретом шаке и руке надоле и отпуштањем ручног зглоба нагоре, а потом прећи на следећу ноту.

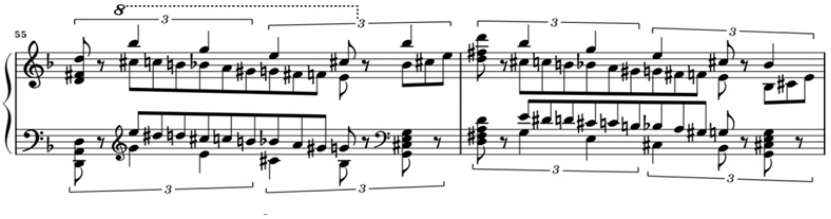
Вертикално поређење показује да у првој верзији не постоји сегмент са таквим техничким изазовом, док су у другој верзији (S.137), техничке карактеристике тактова 19–24 скоро идентичне онима у финалној верзији (S.139). Због тога препоручујемо да приликом вежбања користите предлоге за свирање из финалне верзије.

Тема и варијације (2а), прелаз и кода (2)



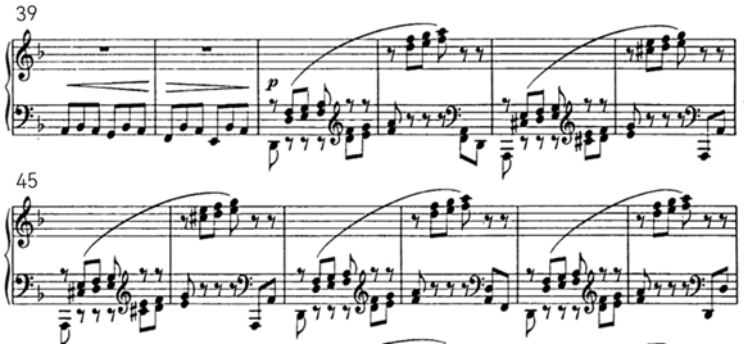
Пример 113. *Мазепа*, S.139, т. 31–33.

Тактови 31–54 ове етиде представљају прву варијацију главног тематског материјала (пример 113). Композитор је, користећи образац у триолама, варирао тематски материјал који се налази од 7. до 21. такта. Ова варијација доводи до течнијег ритмичког тока и задржава техничке карактеристике сличне онима у тактовима 7–21. Техника извођења у овом одељку је у суштини иста као у тактовима 7–21, док је покрет ручног зглоба у тактовима 55–66 који чине прелаз супротан ономе у тактовима 22–23 (пример 114).

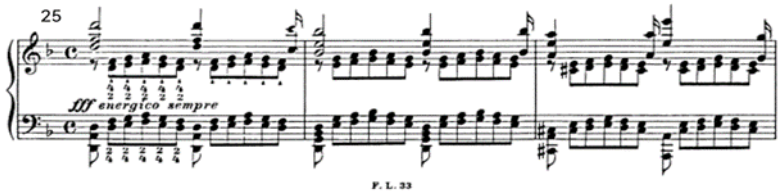


Пример 114. *Мазепа*, S.139, т. 55–56.

Тема са варијацијама (2бе)

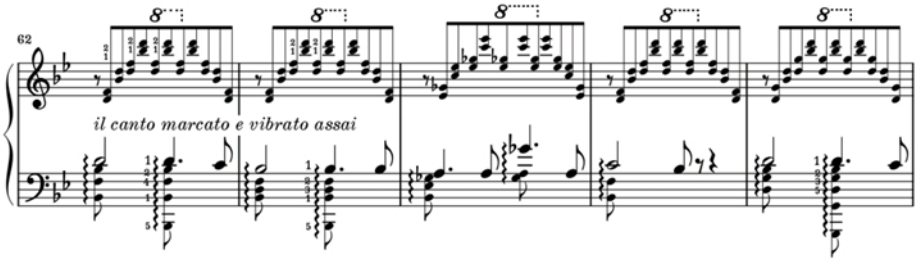


Пример 115. *Мазепа*, S.136, т. 39–50.

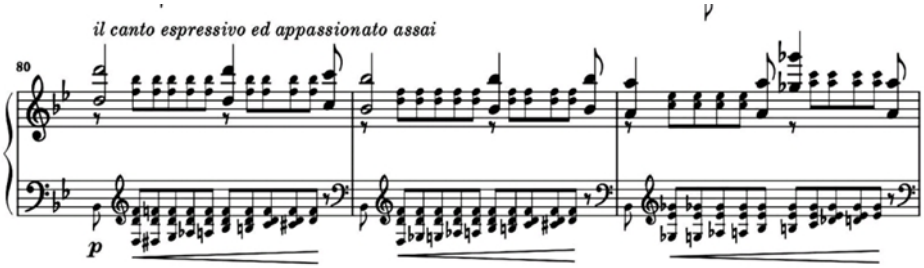


Пример 116. *Мазепа*, S.137, т. 25–27.

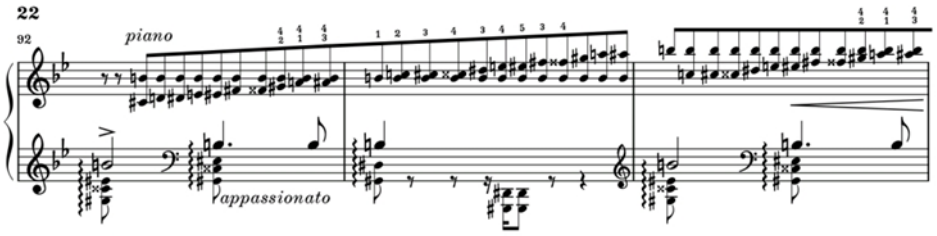
Поређење хоризонтале показује да је друга тема у првој верзији (S.136) скоро идентична првој теми у првој верзији (пример 115). Међутим, у другој верзији, S.137 (пример 116), пратња у варијацији прве теме садржи узлазни и силазни низ терци, користећи у обе руке покрет који подсећа на скалу. Штавише, експлицитно је дат исти прсторед као и у последњој верзији S.139, наводећи 2. и 4. прст за свирање. Због тога, приликом извођења овог сегмента, мелодију пратње у деоници средњег гласа потребно је свирати стриктно према Листовој ознаци „2. и 4. прст". Том приликом, сваку одсвирану ноту треба да прати брз покрет зглоба надоле, и потом са супротном силом нагоре, налик дриблингу кошаркашке лопте.



Пример 117. *Мазепа*, S. 139, т. 62–66.



Пример 118. *Мазепа*, S. 139, т. 80–82.

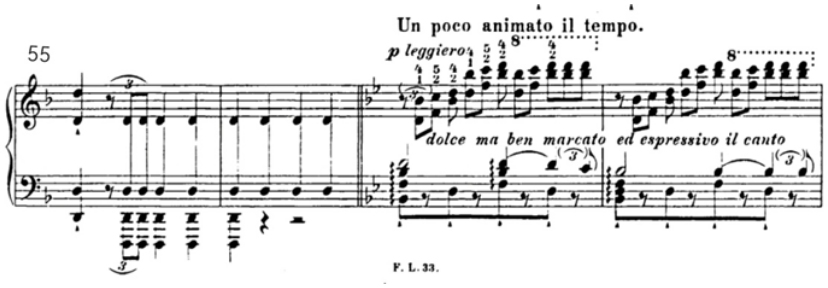


Пример 119. *Мазепа*, S.139, т. 92–94.

Тактови 62–104 средњег дела композиције садрже две варијације и ретранзицију треће варијације (примери 117, 118 и 119) верзије S.139, који уједно чине три дела. Први део представља прву варијацију коју чине тактови 62–79. Њу одликују арпеђирани акорди у обе руке. Док се вежба лева рука у овом одсеку, није битно само нагласити квалитет мелодијског певања, већ приликом сваког арпеђа треба укључити и покрет зглоба у смеру горе-десно користећи центрипеталну силу руке, отприлике 30-45 степени. Таква пракса не само да побољшава квалитет и континуитет мелодијског певања, већ обезбеђује и равномерно извођење сваког арпеђа. Када свирате деоницу пратње десном руком, такође се препоручује укључивање покрета ручног зглоба. Другим речима, када се зглоб помери надоле треба одсвирати први сет нота, а када се зглоб подигне нагоре одсвирати други сет нота у овом одсеку. Такође, пожељно је укључити покрет зглоба у смеру горе–десно, користећи центрипеталну силу руке, приближно 30–45 степени. За арпеђо у десној руци, који се свира надоле у супротном смеру на последње две доби сваког такта, покрет ручног зглоба је такође обрнут. Ова метода вежбања користи супротан покрет зглоба. Анализа хоризонтале у три различите верзије показује да у првој верзији (S.136), готово да нема одговарајућег музичког материјала који чини средњи део у каснијим верзијама. Лист је додао и разрадио материјал средњег дела у другој верзији S.137. Средњи део у другој верзији такође се може угрубо поделити на три дела, и по томе садржи одређене сличности у поређењу са финалном верзијом ове *Трансценденталне етиде*.

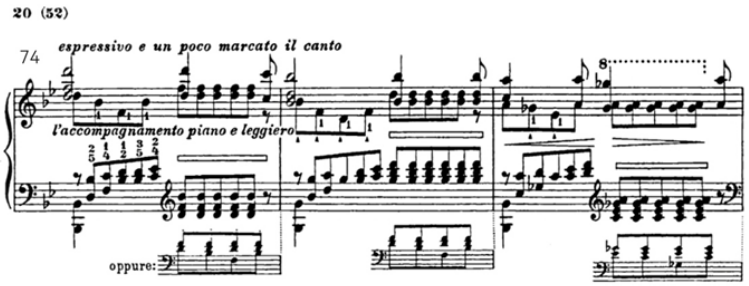
У првом делу средњег одсека у верзији S.137, тежина и техничка вештина потребна за свирање пратње у десној руци је захтевнија у односу на коначну верзију. Приликом свирања узлазне пратње у деоници десне руке, такође је неопходно мелодију у највишем гласу свирати у групама од по три тона. Детаљно анализирајући 57. такт у верзији S.137, из нотне партитуре можемо у очити да су ноте у десној руци подељене 3–3–2–3 за свирање. Приликом свирања прве групе од три ноте, први интервал се свира 1. и 4. прстом, а други интервал се свира 2. и 5. прстом Кретање зглоба током свирања

подсећа на параболу. Први интервал се свира када се зглоб спусти, а мелодију одсвирану 4. и 5. прстом у горњем гласу треба одсвирати *legato*. Када се свира други интервал, зглоб се спушта, баш као и доњи део параболе. Приликом свирања трећег интервала, ручни зглоб се ротира за 20–40 степени удесно са малим прстом као средиштем, а цео длан прати ручни зглоб који се креће навише. Наредни сегменти су углавном исти, те ће због тога њихова анализа овде бити изостављена. Таква пракса може учинити пратњу десне руке мелодичнијом и гласнијом. У поређењу са финалном верзијом (S.139), мелодија у левој руци је једноставнија. Током вежбања се препоручује да се користе сугестије из финалне верзије.



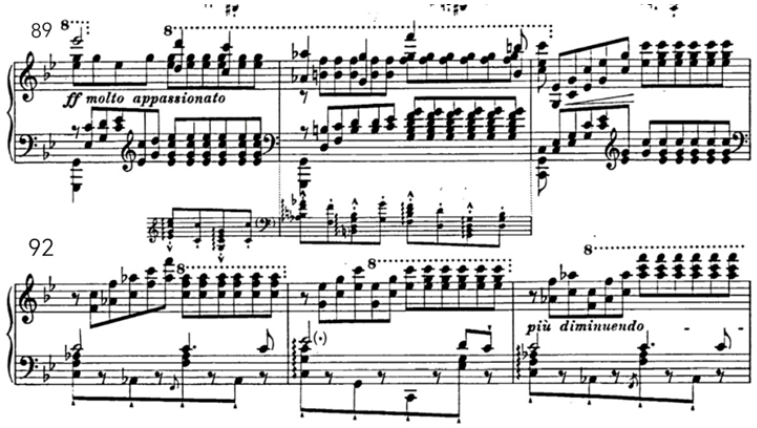
Пример 120. *Мазепа*, S.137, т. 55–58.

У другом делу овог одсека је трећа варијација (пример 118), која обухвата тактове 80–91, а свирање десне руке на лепом начин демонстрира технику која захтева коришћење зглоба. Уколико, конкретно, анализирамо прве две јединице 81. такта где се свира главна мелодија у чистим октавама, зглоб се помера надоле. Приликом свирања арпеђа у пратњи, ручни зглоб се заједно с њим помера нагоре заједно. Укратко, када свирате прве две јединице десне руке у 81. такту, покрета ручног зглоба подсећа на параболу. У овом одсеку, техника свирања леве руке је истоветна у свим тактовима. Због тога ћемо, за пример, анализирати само 80. такт. Када свирате последње две ноте леве руке у сваком такту, препоручује се коришћење ручног зглоба тако да се прво помера надоле, а затим нагоре, како би се помогло у свирању деонице пратње. Поред тога, у узлазној полустепеној мелодији у бас деоници леве руке препоручујем да се што више користи смена 4. и 5. Прста, како би се постигао ефекат полустепене везе.



Пример 121. *Мазепа*, S.137, т. 74–76.

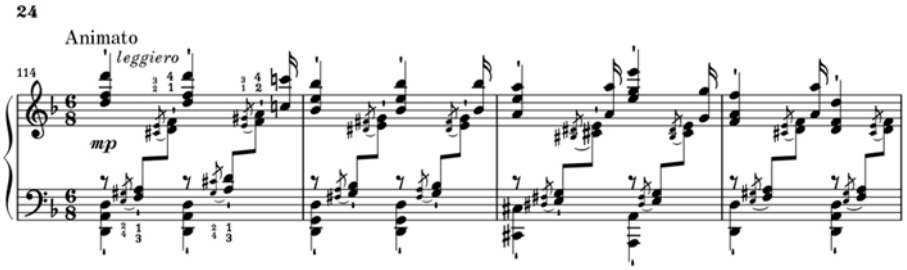
Упоређивање тактова 74–91 у верзији S. 137 (пример 121) показује да је овај одломак уједно и претеча финалне верзије *Мазепе*. Друга верзија ове етиде донела је значајан материјал за коначну верзију, будући да је она задржавала готово сав материјал из своје претходнице. Посебна анализа 74. такта у другој верзији (S.137) открива разлике између прве две јединице у десној и последње две јединице у левој руци у поређењу са коначном верзијом. У коначној верзији је тај материјал проширен на главни мотив тог одсека. Приликом вежбања прве две јединице у деонице десне руке у верзији S.137, све четвртине у средњем гласу треба да се свирају палцем, док је остатак овог одсека сличан коначној верзији (S.139). Вежбање овог одсека треба да се ослања на референце за анализу изведбе коначне верзије.



Пример 122. *Мазепа*, S. 137, т. 89–94.

У средњем делу, који чине тактови 92–104 (пример 122), техника свирања десне руке од т. 92–96 је отприлике слично техници леве руке у сваком такту од 80. до 91. такта. Техника за свирање арпеђа у левој руци у ових пет тактова слична је оној која се такође за леву руку захтева у првом делу средњег одсека, тако да се на томе нећемо даље

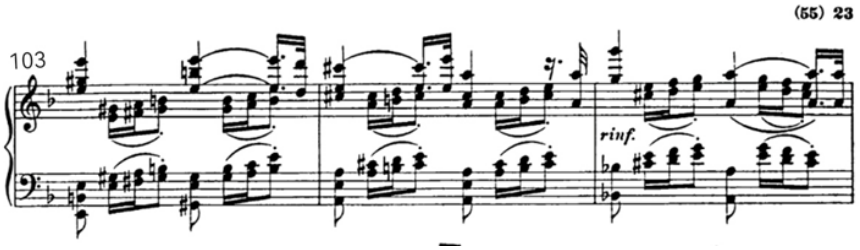
задржавати. Анализом нотног текста у 97–104. такту, изазов за десну руку из техничког аспекта у овом одсеку представља полустепено спуштање акорада и интервала. Приликом свирања, свака нота треба да буде праћена покретом ручног зглоба надоле, након чега следи отпуштање нагоре, да би се помогло у свирању деонице пратње. Поред тога, за свирање високе мелодијске линије у десној руци потребно је наизменично мењати 4. и 5. прст да би се постигао ефекат непрекидних мелодијских линија. У мелодијској деоници леве руке нема већих техничких изазова, тако да ће анализа изостати. Упоређивањем тактова 92–96 друге верзије S.137, очигледно је да овај одсек представља претходницу финалне верзије. Међутим, одсек из верзије S.137 чини свега 5 тактова. Техничке карактеристике мелодијске деонице у левој руци овог одсека су приближно истоветне као у финалној верзији, док је материјал пратње у десној руци умерено једноставан, будући да задржава материјал из првог одсека средњег дела друге верзије S.137.



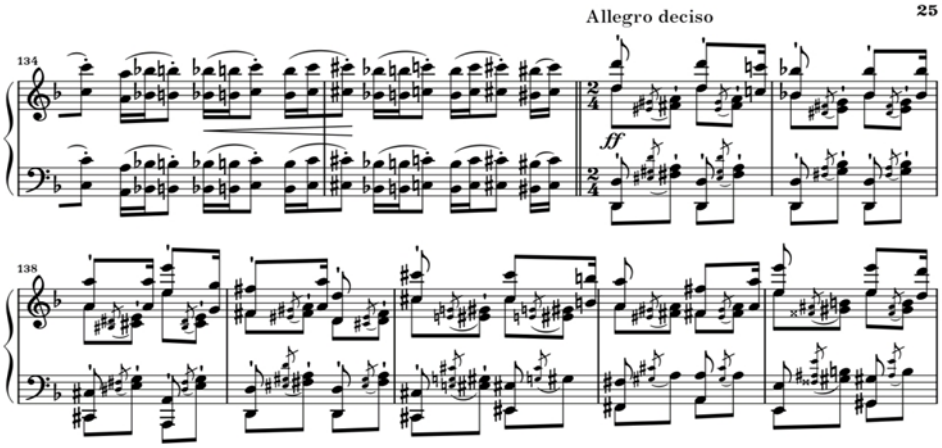
Пример 123. *Мазепа,* S.139, т. 114–117.

Тактови 114–133 партитуре представљају другу варијацију тематског материјала (пример 123). Оно што ову варијацију разликује од претходне две је то што је композитор користио такт 6/8, чинећи ритам компактнијим, одражавајући тако експресивни израз *Animati* у партитури. Како су техничке карактеристике сваког такта сличне, даћу детаљну анализу друге и треће јединице 114. такта. Приликом извођења, техника која се користи за свирање је у обе руке иста. Наиме, обе руке користе инерцијални покрет ручног зглоба приликом подизања да би свирали своју апоћатуру и главну ноту. То изгледа овако: апоћатуру треба свирати када се зглоб помери нагоре 15–20 степени, а затим, користећи инерцију подигнутог зглоба, глатко одсвирати главну ноту. Уз ритам 6/8, ова варијација представља музичку слику тријумфалног повратка хероја, са коњима који се поносно пропињу у пуној опреми. Упоређивањем одговарајуће друге варијације теме у другој верзији (S.137, пример 124), може се приметити да су мелодија и бас деоница отприлике исте као у финалној верзији S.139. Међутим, материјал пратње у средњем гласу базиран

је на обрасцу две шеснаестине и једна осмина. Према извођачким ознакама у партитури можемо да закључимо да деоницу средњег гласа треба свирати *legato*. Због тога прсторед за свирање вишег гласа у терцама у обе руке треба да се базира на 3–2–1 и 1–2–3.



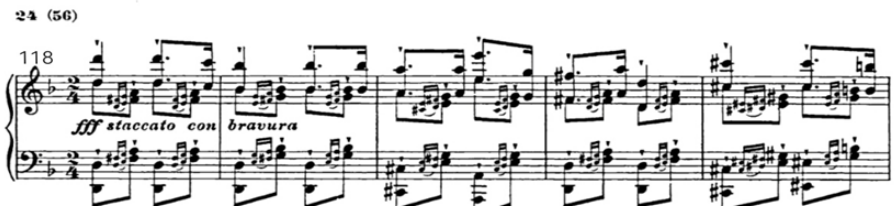
Пример 124. *Мазепа*, S.137, т. 103–105.



Пример 125. *Мазепа*, S.139, т. 134–142.

Тактови 136–158 представљају последњу варијацију тематског материјала (пример 125), у којој је композитор употребио метар 2/4 такта и употребио *Allegro deciso* као ознаку карактера. Технички изазов у овој варијацији лежи на другој доби сваког такта и захтева коришћење инерцијалне силе када је зглоб подигнут како би се одсвирале украсна и главна нота. То је слично техници коју захтева друга варијација. У свирању сваког такта ове варијације, а за пример можемо узети 136. такт, путања кретања коју представљају обе руке је следећа: када се свира главна мелодија у октави, покрет ручног зглоба и целе руке личи на брод који спушта сидро, односно рука „тоне” наниже. Што се тиче свирања другог дела арпеђа, покрет зглобова и руку укључује истовремено померање ка унутра и лагано подизање оба зглоба, користећи ово инерцијално кретање

за свирање преосталог арпеђа. Упоређивање друге верзије (S.137, пример 126) са коначном верзијом (S.139), показује да су технички захтеви последње варијације у другој верзији уочљиви. У другој верзији свака друга половина доби садржи две брзе шеснаестине као украсе, које захтевају брже извођење и већу флексибилност зглоба од извођача. Вежбање овог одломка веома подсећа на пратећи средњи глас у другој варијацији друге верзије S.137, иако је овде присутан већи темпо и фреквенција којом се зглоб креће је већа.



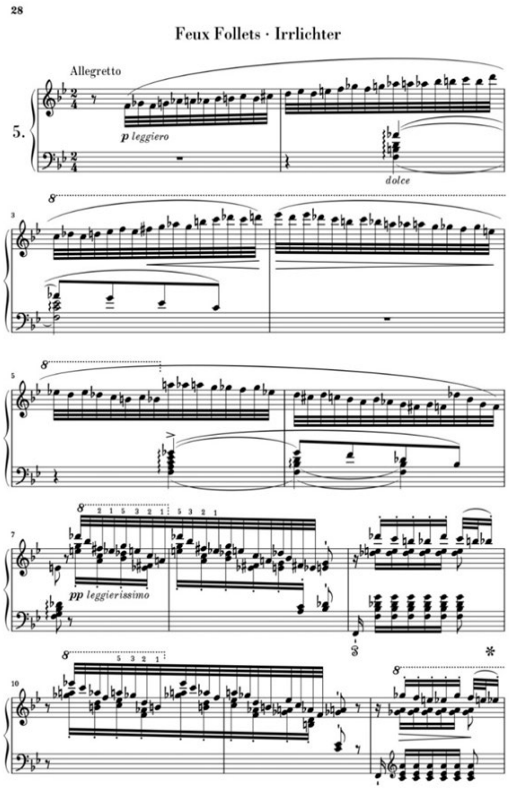
Пример 126. *Мазепа*, S.137, т. 118–122.

Прелаз и кода (3)

Техничке карактеристике у тактовима 159–166 сличне су онима у тактовима 62–77, док су тактови 167–170 у погледу технике ручног зглоба супротни тактовима 22–24, те се током вежбања и користи супротан метод ручног зглоба. Супротан метод коришћења ручног зглоба се користи током вежбања; даља анализа је овде изостављена. Завршни део етиде, почев од 177. такта до самог краја, приказује прелазак Мазепе од предсмртне исцрпљености у херојску и величанствену слику након његовог опоравка. Када се свирају тактови 194–197, кретање зглобова подсећа на брз дриблинг кошаркашке лопте. Да би се приказао херојски лик Мазепе, потребно је одржавати подржавајућу форму руке док се свирају акордски интервали и те одржавати осећај опуштености у зглобовима током брзих покрета, те комбиновати та два елемента како би се постигао савршен музички портрет Мазепиног јунаштва. Завршетак S.137 у другој верзији је сажетији у односу на финалну верзију, сажетији, али поставља одличну основу за коначну изведбу. Поступак вежбања је скоро пресликан у односу на коначну верзију. Ова етида је претрпела вишеструке ревизије од прве до треће верзије, да би на крају постала безвременско ремек-дело. Франц Лист је кроз два круга ревизија обогатио крај финалне верзије укључивањем музичких пасажа који приказују искуство блиске смрти протагонисте Мазепе и евентуални тријумфални опоравак, прожимајући композицију већом дубином, херојством и књижевним значајем.

1.5. Искрице

Према наслову дела и сличним изворима, густо зелено фосфоресцентно светло које се види ноћу на гробљима или у руралним областима је опште познато као „сабласни пламен". Међутим, то је заправо светлост произведена сагоревањем фосфида и не постоји стварни пламен. То је природни феномен, са једноставним узроком: животињске кости садрже значајне количине калцијум фосфата ($Ca_3(PO_4)_2$), који се временом претвара у фосфин (PH_3). „Сабласни пламенови" се чешће појавити током лета. Разумевање начина на који сагоревају открива да светлост остаје непокретна када фосфин гори без ветра. Ипак, ако постоји проток ваздуха, као што је поветарац или се деси да неко прође, брзина околног ваздуха се повећава, а притисак се истовремено смањује. Сходно томе, „ватре" се крећу из области високог притиска (високе концентрације) у области ниског притиска (ниске концентрације), стварајући илузију гоњења људи. Они такође подсећају на мистериозна светла у народној традицији која воде путнике да уђу у мочваре (Rudkin 1938, 46–48)



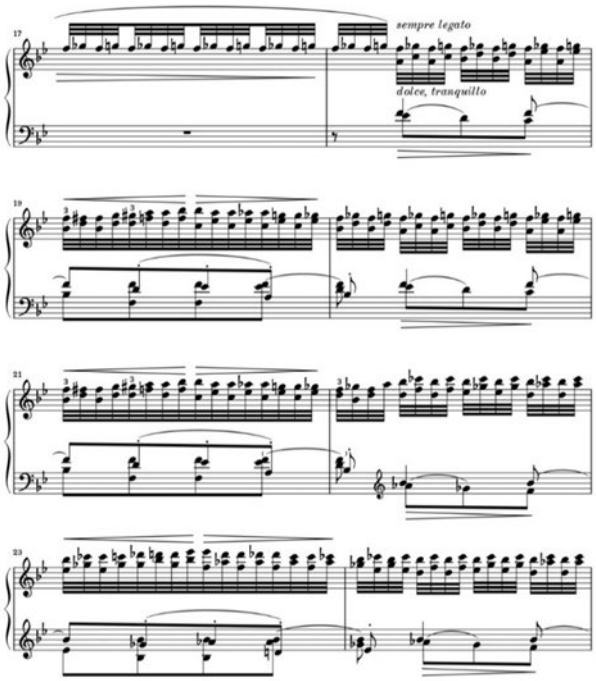
Пример 127. *Искрице*, S.139, т. 1–12.

Увод

У мојој анализи, ова композиција ефектно осликава феномен „ватре духова", као што је приказано у примеру 127 верзије S.139. Од увода до 17. такта, чини се да осликава појаву „сабласног пламена", који се постепено разилази услед ветра. Тактови 7–9 и 10–12 садрже силазна разлагања, налик лаганом поветарцу, који изазива нагле промене у пламену. Музички материјал се у тактовима 13–16 се постепено умирује, припремајући се за главну тему. Упоређивање нотног материјала финалне верзије S.139 са другом верзијом S.137 показује да су они скоро идентични, али ипак са малим разликама и модификацијама. У првој верзији S.136 недостаје уводни одсек. Током спорог вежбања силазних разлагања у десној руци у тактовима 7, 8, 10 и 11 верзије S.139, открили сам да је увођење две додатне вежбе веома ефикасно у побољшању вештине. Наиме, прво смо поделили силазне разложене акорде у групе од по четири ноте и свирали смо их истовремено као да свирамо акорде. Потом смо вежбали тако што смо свирали сваку групу полако, једну по једну. Понављања су нам помогла да се боље упознамо са позицијом сваке ноте на клавијатури. Други корак је подразумевао укључивање покрета спуштања и подизања ручног зглоба да бисмо потпомогли вежбање овог пасажа. Пошто смо се већ у првом кораку упознали са односима позиција разложених акорада у групама од по четири ноте, наставили смо да свирамо у групама од по четири ноте у овом даљем кораку. Када се свирају прве две ноте сваке групе, зглоб се лагано спушта надоле, а затим се инерција ручног зглоба користи за свирање следеће две ноте сваке групе тако што се зглоб подиже, и тај процес се понавља непрекидно. За силазне скокове у левој руци и делове означене са *staccato* у 9, 12. и 13. такту, током вежбања и извођења, зглоб би требало да се покреће налик дриблању кошаркашке лопте.

Прва тема: A

У коначној верзији S.139, тактови 17–25, 29–37, 72–80 и 84–91 формирају четири мелодијска сегмента са сличним обрасцима. Верујемо да ова четири аналогна сегмента осликавају основни облик пламена, док композитор користи различите варијације у трећем и четвртом појављивању за представљање тематског материјала.



Пример 128. *Искрице*, S.139, т. 18–26.

Почевши од анализе тактова 18–26 у S.139 (пример 128), примећујемо да се појављује мелодијски мотив са певачким квалитетом. У десној руци се налазе дупле ноте, док лева представља контрапунктску мелодију. Овај сегмент се може поделити на две фразе. Друга фраза је за чисту кварту виша од прве и подсећа на то како се пламен лагано уздиже на ветру. Када се свирају 18, 20, 22. и 24. такт, извођачи имају две опције за прсторед. Научио сам и увежбао обе варијанте прстореда, те ћу анализирати та два приступа и предложити неке помоћне вежбе које ће допринети у превазилажењу овог техничког изазова.

(1) Уколико извођачи имају мање руке, могу у 18. такту (када свирају први сет дуплих нота) да користе замену прстореда 1–4 за 2–5 и тако даље. Када се свирају последње четири дупле ноте прсторед се мења са 1–4 на 2–3, а затим се враћа на 1–4 пре него што се пребаци на 2–5. Прсторед је и у наредним пасажима базиран на сличном обрасцу.

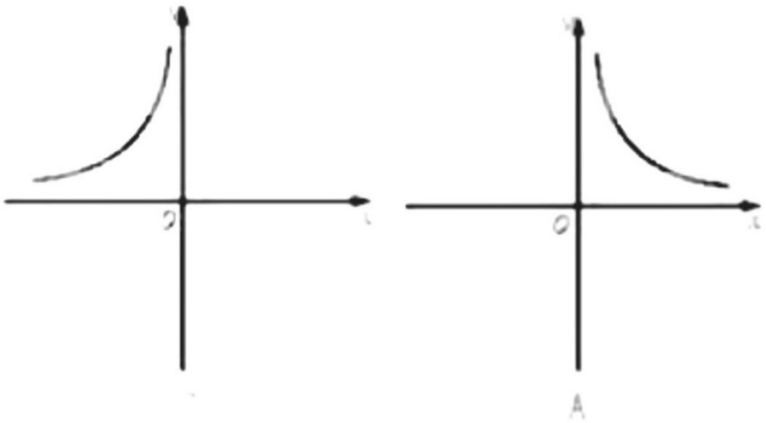
(2) Следећа опција за прсторед је коришћење понављајућег шаблона 3–4–3–5 за мелодију у горњем регистру десне руке.

(3) Без обзира на одабрани прсторед, инкорпорирање ритмичког шаблона 2 шеснаестине и 1 осмина током спорог вежбања може побољшати кохерентност мелодије у високом регистру. Ово укључује свирање непарних акорада у десној руци са ритмом

сачињеним од две шеснаестине и парних акорада у осминама.

(4) Без обзира на то који се прсторед користи, можемо упоредити нашу десну руку са клацкалицама на игралиштима, које функционишу на принципу полуге. Узмемо ноту *еф* у високом регистру десне руке као тачку ослонца, док *а–бе* и *гес–ге* у високом регистру третирамо као два краја клацкалице. Током вежбе, још увек укључујемо покрете ручног зглоба. Конкретни кораци су следећи: прво, ноте у десној руци се анализирају на основу половине сваке доби, при чему се свака половина доби састоји од четири двозвука. Када се свира први двозвук, зглоб природно пада надоле, а када се свира други двозвук, зглоб се подиже нагоре. Затим, када свирамо последња два двозвука, више не спуштамо и подижемо ручни зглоб, већ се ослањамо на инерцију његовог покрета нагоре да бисмо завршили покрет.

Према прстореду наведеном у нотама, урадили смо анализу 19, 21, 23. и 25. такта ове етиде. За вежбање и извођење коришћен је само један специфичан прсторед. Приликом увежбавања овог пасажа и сличних музичких сегмената, треба наизменично користити 3. и 4. прст за свирање виших нота када мелодије десне руке иде навише. Насупрот томе, када се мелодија десне руке спушта, наизменично треба користити 5. и 4. прст. Поред тога, предлажемо да се у вежбу укључи покрет ручног зглоба, јер то може побољшати мелодијски израз.



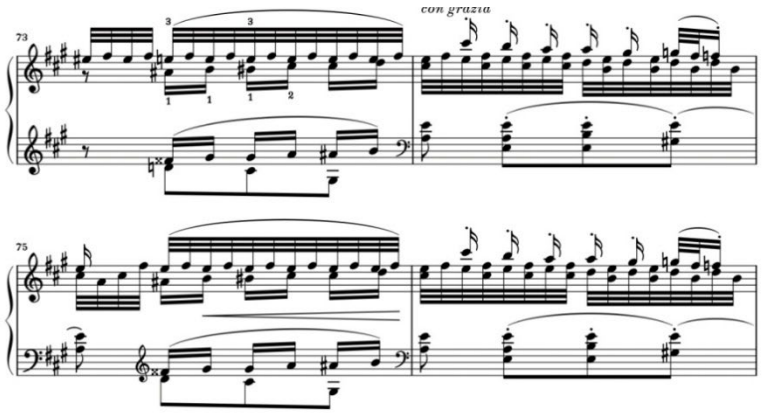
Пример 129

Путања кретања ручног зглоба личи на математичку функцију ху-осе, као што је приказано у примеру 129. Леви график представља путању кретања ручног зглоба током узлазне мелодије, док десни график представља путању зглоба када мелодија иде наниже. Сматрам да постепено увођење оваквих допунских вежби може помоћи у превазилажењу

споменутог техничког изазова.

Када свирамо мелодију леве руке од 18. до 27. такта, треба пажљиво пратити ознаке за извођење као што су *legato* и полу *legato* лукови означени у партитури. Треба настојати да мелодија леве руке буде што мелодичнија. Приликом осмишљавања звучних ефеката и динамике за сегмент од 18. до 26. такта, препоручљиво је мало појачати динамику почев од 22. такта. Анализом партитуре примећујемо да се од 22. такта надаље мелодије леве и десне руке транспонују за чисту кварту у односу на 18. такт. Таква промена висине тона изазива слушне и синестезијске асоцијације током извођења, налик томе како пламен „духа" почиње да гори јаче или пламен постаје јаснији. Главна мелодија теме се по други пут појављује у сегменту од 30. до 38. такта ове етиде.

Овај део много подсећа на тактове 18–26, са једином разликом што се мелодија налази у левој руци. У овом сегменту, мелодија леве руке користи *staccato* артикулацију за разлику од *legato* који је био уписан при првој првој теме. Таква промена у артикулацији представља загонетно и етерично стање слично треперавом сабласном пламену. Посматрано и из слушне и синестетичке перцепције, таква артикулација оставља утисак прикривене и неухватљиве мелодије.

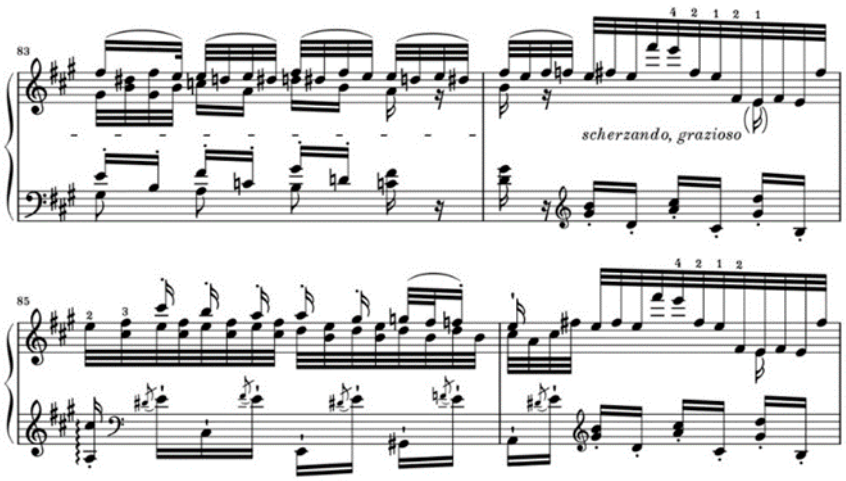


Пример 130. *Искрице*, S.139, т. 73–76.

У етиди S.139, тема се трећи и четврти пут појављује у тактовима 72–81 и 84–92. Композитор је у ова два појављивања теме изменио деоницу десне руке, стварајући слушни и синестетички ефекат који би требало да осликава како се пламен њише на ветру. Када се тема појави по четврти пут, звучни ефекат мелодије у десној руци постаје израженији, налик пламену који снажно трепери горе–доле уз ветар. Приликом анализе тактова 73, 75, 77 и 79, уочавамо да је поступак вежбања технике сличан оном који се

користи за мелодију у првој теми етиде, као што је и детаљно описано у такту 18. Ако тон *е* у десној руци посматрамо као централну тачку, онда мелодије у горњем и доњем регистру десне руке треба посматрати као два краја полуге.

Детаљну анализу представили смо у претходном делу текста, а овај метод се може користити као референтни за вежбање. Као што је приказано у примеру 130, горња мелодија десне руке у 74, 76, 78. и 80. такту формира одговарајући симетричан однос са десним горњим регистром у 73. такту, пружајући референтну тачку за вежбање управо због њихових сличности. Деоница леве руке у тактовима 74–81 подсећа на деоницу леве руке при првој појави теме, формирајући симетричан однос. Приликом вежбања, можемо се користити анализом деонице леве руке у првој теми.

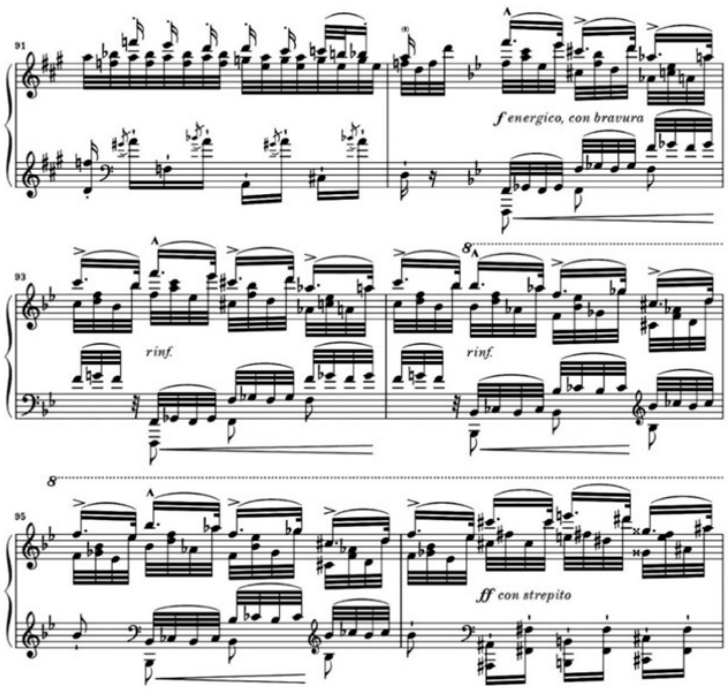


Пример 131. *Искрице*, S.139, т. 83–86.

За такт 84 и сличне сегменте коначне верзије S.139 (пример 131), кључни изазов лежи у потпуно другачијем композиционом приступу за деоницу десне руке у поређењу са претходне три појаве главне теме. Широки покрет који обухвата две октаве осликава неухватљив и несталан визуелни осећај „сабласног пламена" трепери горе–доле. Када вежбате брзе ноте у десној руци овог сегмента, препоручује се коришћење 4. прста за највишу ноту и 5. прста за другу највишу ноту. Истовремено, унутрашња мелодијска линија леве руке треба да буде усклађена са високом мелодијском линијом десне руке. Анализа партитура открива две важне ствари: прво, тема пролази кроз континуирану еволуцију и развој; друго, у последња два случаја се мелодија у левој руци креће ка вишем регистру и тиме показује узлазни тренд, што представља контраст у односу на

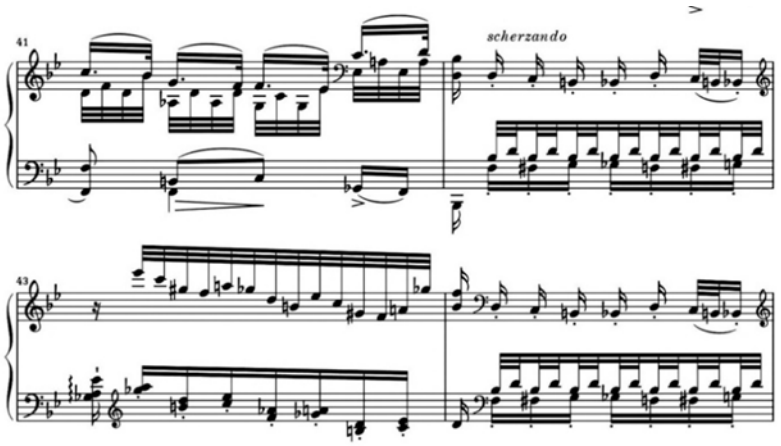
мелодију леве руке у доњем регистру у претходна два случаја. Због тога се за креирање динамике у четири појаве теме може користити степенасти приступ.

Музички пасажи у тактовима 26–29, 38–41 и 81–83, као што је илустровано у примеру изнад (овде су приказани само тактови 26–29), имају мелодијске прогресије које се спуштају од високог ка нижем регистру. Када свирате ове пасаже и спуштате се низ мелодију десне руке, зглоб треба да координира покрет спуштања и подизања. Десна рука свира групе нота одређене по осминским добама, при чему се зглоб, када свира прва три акорда сваке групе, природно спушта као да је у слободном паду. Међутим, када се свира последњи акорд сваке групе, зглоб треба да се подигне нагоре. Ова помоћна вежба се може применити на сваку групу. Анализирајући нотни текст у ова три пасажа, осећамо да музика, обележена *forte* динамиком, својим звучним ефектима и синестезијом осликава облик пламена, као да трепери у налетима ветра.



Пример 132. *Искриће*, S.139, т. 92–101.

Тактови 92–101 (пример 132), разликују се од претходна три случаја по томе што је композитор проширио овај део, чинећи четврту појаву главне теме врхунцем музике. Што се тиче динамике, овај одсек се постепено гради од *forte* до *fortissimo* док изражајне ознаке укључују *energico con bravura* и *appassionato.* Чини се да овај пасаж осликава пламен који жестоко гори.

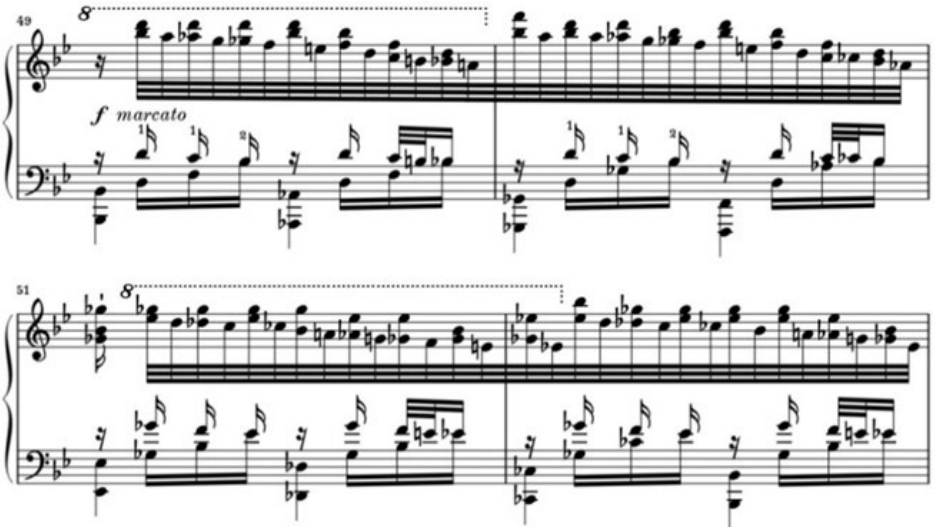


Пример 133. *Искрице*, S.139, т. 42–43.

Друга тема: Бе

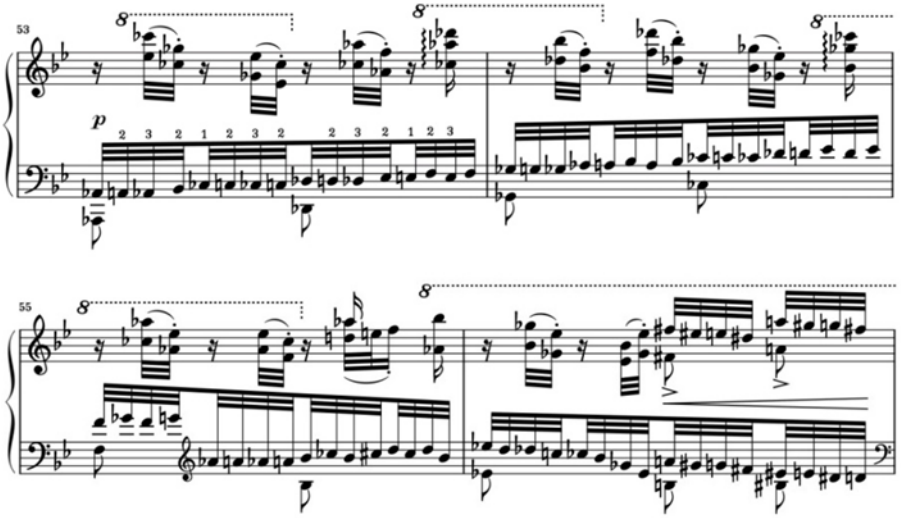
Анализом 42. и 43. такта (пример 133), можемо приметити да овај одсек представља одраз у огледалу са тактовима 7–9, који представљају основни материјал за другу тему. У тактовима 42–48, различите промене и развој материјала имају за циљ да осликају неправилну и неухватљиву природу пламена. Мелодија се уздиже ка високом регистру и припрема се за увођење првог врхунца.

Први врхунац у овој етиди се налази од 49. до 61. такта и састављен од три различита елемента: тактови 49–52, затим 53–57, и на крају, 57–62. Ова три сегмента подсећају на три различита стања пламена и дају снажан звучни утицај.



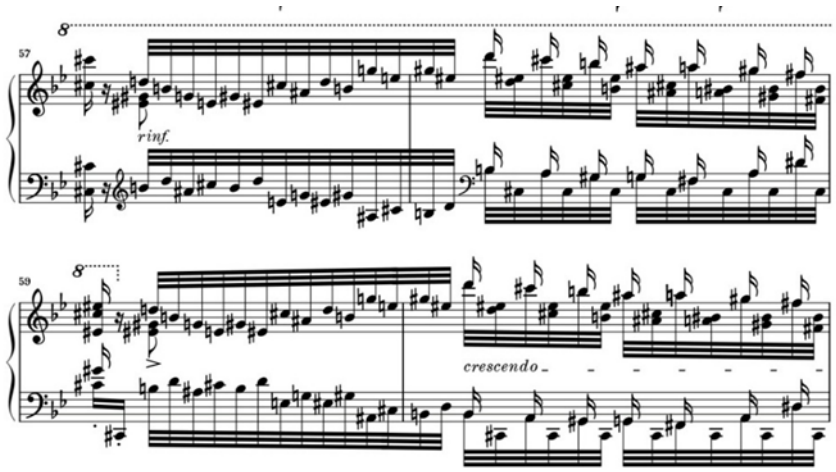
Пример 134. *Искрице*, S.139, т. 49–52.

Први одсек – тактови 49–52 (пример 134) – приказује појаву у музици која, са својим брзо силазних низовима, подсећа на водопад. Ово оставља утисак како пламен постаје све слабији. Што се тиче технике свирања, препоручујемо да се десна рука и даље користи као полуга и да се укључе вежбе у којима се зглоб користи налик принципима клацкалице. Одређене методе су детаљно анализиране раније у тексту.



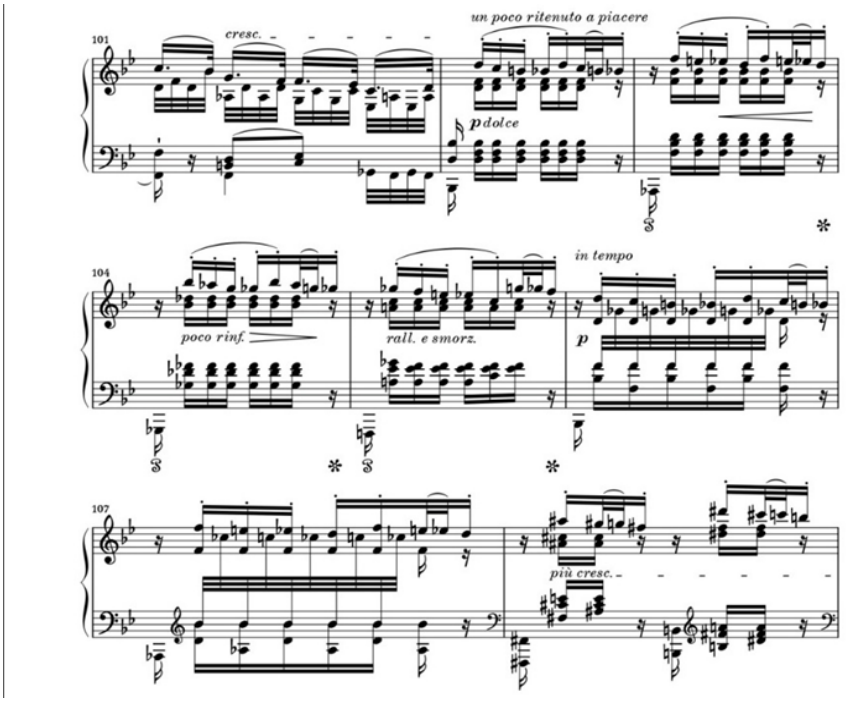
Пример 135. *Искрице*, S.139, т. 53–56.

Други сегмент обухвата 53–57 тактове. Као што се може видети из примера 135, музичка атмосфера приказана у овом сегменту подсећа на пламен који трепери и враћа се назад у живот. То подсећа на његово слабашно тињање које поново распаљује ветар, слично оном од почетка 49. такта. Сходно томе, ова четири такта одражавају први део (тактови 49–52) на симетричан начин. Композиторова динамичка ознака са *piano* у 53. такту означава изненадни прелазак на тихо и меко свирање, стварајући оштар контраст претходном одломку. Кроз ова четири такта примењује се техника „меког" свирања, која се постепено појачава тек од друге јединице 56. такта.



Пример 136. *Искрице*, S.139, т. 57–62.

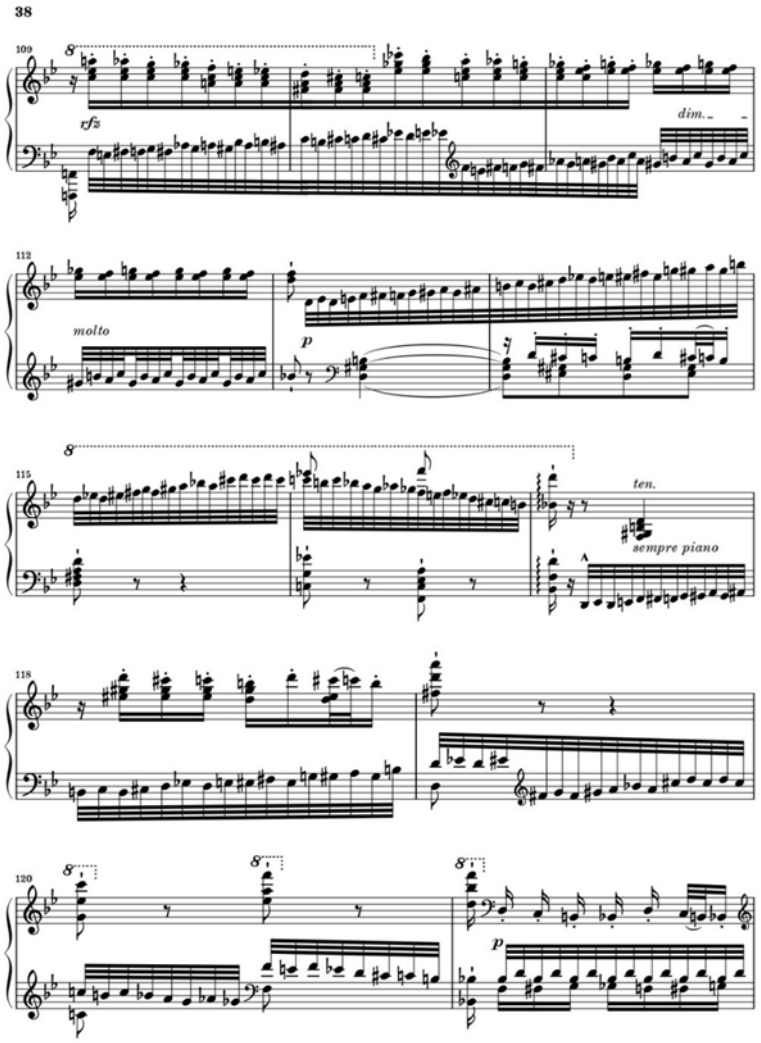
Трећи сегмент траје од 57. до 62. такта. На примеру 136 можемо видети да је динамичка ознака доследно *rin.f*, а у обема рукама су исти технички изазови. Верујем да у овом одсеку изражајност преноси идеју о пламену који гори. Конкретно, у 58, 60. и 61. такту, техника свирања у обе руке подсећа на принципе полуге, као код клацкалице. За детаљнији приказ методе, можемо погледати претходну анализу. Ознаке динамике се крећу од *forte* до *piano* наглашавајући флуктуирајући интензитет пламена, понекад видљив, а понекад скривен, стварајући мистичан осећај.



Пример 137. *Искрице*, S.139, т. 101–108.

Кода

У примеру 137 можемо видети да од 102. такта етида улази у свој завршни део. У овом одсеку композитор поново износи мотив сабласног пламена дајући му свеж израз кроз динамичне контрасте и ознаку *dolce*. Између тактова 106 и 112 (пример 138) музика се постепено појачава од *piano* до *rinforzando*, као да се пламен изнова распламсава под благим поветарцем и поново ослобађа својих стега.



Пример 138. *Искрице*, S.139, т. 109–121.

У наредним тактовима (113–120) се музички материјал поново ослања на мотив хроматске скале, али овог пута наизменично са обе руке понавља тему с на почетка етиде. У тактовима 121–127 се поновно појављује мотив сабласног пламена, који је сада изложен у вишем регистру са лепим и мелодичним тембром. Етида се завршава постепеним нестајањем музике, слично гашењу пламена. Такав крај изазива осећај

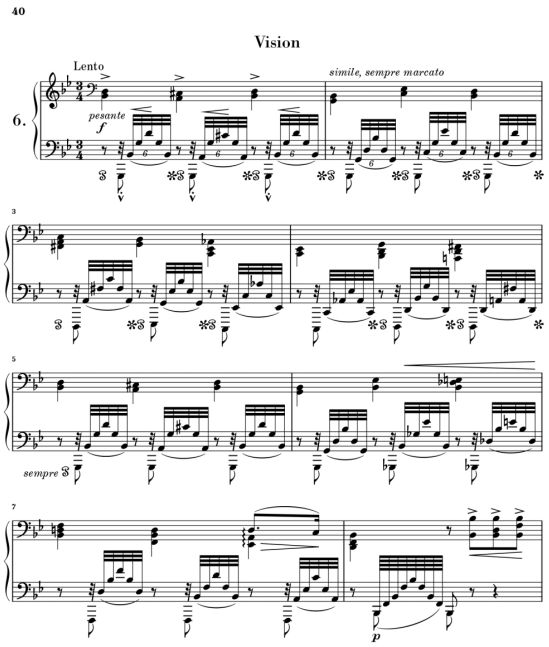
нестабилности и наговештава тајанствену маглу која се задржава у музици.

Упоређујући све три верзије етиде, евидентно је да друга верзија етиде S.137 има сегмент који је углавном индентичан оном у финалној верзији S.139, док почетна верзија S.136 служи као прототип и предложак за еволуцију наредних верзија. Када се у овој етиди вежбају сегменти који су слични онима у верзијама S.136 и S.137, извођач се може ослонити на смернице изложене у ранијој анализи.

3.6. Визије

Шеста по реду етида зове се *Визије.* Наслов указује на то да је Лист желео да прикаже сахрану Наполеона I Бонапарте, која је била свечана, спора и величанствена.[2] Главне техничке карактеристике ове композиције леже у њеној сложеној употреби арпеђа и разложених акорада. Уводна тема почиње у дубоком регистру и оставља утисак истраживања неког мистериозног фантома. Како се свака варијација надовезује на претходну, звучни пејзаж целе композиције постепено постаје све величанственији и грандиознији. Комад као да осликава свечану погребну процесију, водећи публику кроз емоционалне успоне и падове, као и интроспективна размишљања. Ова композиција, под називом *Визије*, није била укључена у почетну верзију S.136. Њена оригинална верзија по први пут се појављује тек у другој верзији S.137. Овај сегмент текста ће се првенствено фокусирати на анализу коначне верзије и њено поређење са верзијом S.137.

[2] Из предговора кинеском издању *Комплетних Листових етида*, приређивач Јао Шижен, издавач Shanghai Music Publishing House, 2003 (李斯特练习曲全集”前言部分，注解总编辑：姚世真，上海音乐出版社，2003).



Пример 139. *Визије*, S.139, т. 1–8.

Тема

Првих осам тактова ове музичке композиције представљају главну тему која се састоји од арпеђа и разложених акорда (пример 139), након чега тактови 9–12 служе као прелазни одсек. У коначној верзији, овај део је прошао кроз оптимизацију и усавршавање, при чему лева рука свира делове главне мелодије и бас ноте, док се у десној руци, у средњем регистру, налазе пратећи мелодијски обрасци. Технички изазов овог одломка лежи у брзом извођењу арпеђа конструисаних од секстола у тридесетдвојкама у средњем регистру десне руке. Приликом вежбања уводне теме предлажемо додавање две помоћне вежбе ради унапређења извођачких вештина:

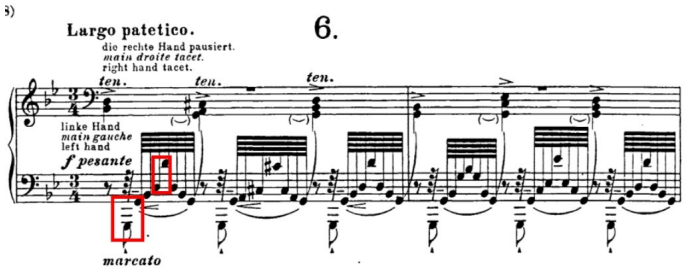
За први такт партитуре, сваку једноставну јединицу треба поделити на четири једнака дела (тј. сваки удар је подељен на четири дела: 1, 2, 3, 4). Током спорог вежбања, када лева рука свира мелодију и акорде у високом регистру, броје се 1 и 2, а када дођете до 3, лева рука мора прецизно свирати основну ноту (бас) у ниском регистру. Затим, када стигнете до четвртог дела, десна рука мора прецизно свирати четврту ноту секстола. На тај начин се свирање високих нота секстола десном руком (тј. ноте која се броји на „4”) поклапа са високом мелодијом и акордом првог такта.

У вежбању десне руке треба користити покрете зглоба. Када свирате пратњу од шест нота, зглоб би требало природно да се спушта и подиже. Када свирате највишу ноту сваке групе од шест нота десном руком, зглоб би такође требало да се помера нагоре–

десно, што помаже у прецизном свирању нота праћених већим интервалима.

Иако је ово дело написано у метру 3/4, сматрамо да мелодијске фразе треба делити по групама од по четири јединице. Ова групација боље преноси свечане и тешке кораке на сахрани, чинећи да мелодија боље осликава атмосферу сцене. У другој половини осмог такта партитуре појављује се други тематски материјал, односно три октаве и акорди. Појава ових трозвука обогаћује музичку слику, призивајући свечану поворку људи на сахрани, који се крећу полако и грациозно.

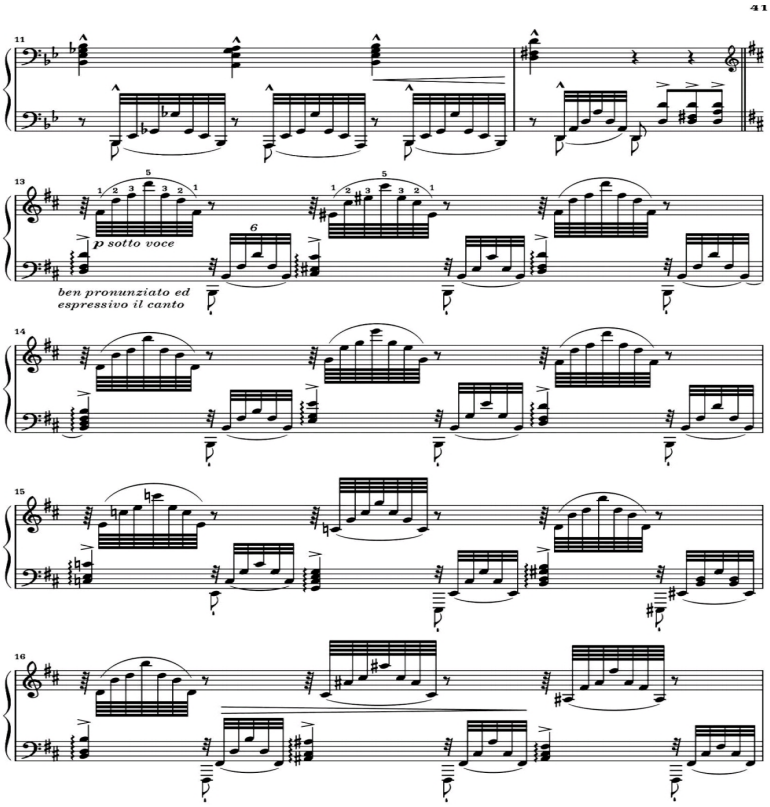
Ако поредимо вертикалу у уводном делу верзија S.137 и S.139, можемо да уочимо да финална верзија скоро у потпуности усваја стил нотног записа своје претходнице. Разлика лежи у интерпретативним ознакама које се односе на употребу леве и десне руке за извођење мелодије и делова пратње. У верзији S. 137 (пример 140), у првом такту се експлицитно наводи да десна рука свира акорде, док се у левој руци у доњем систему налази бас линија и фигурације у пратњи. Пратња у верзији S.137 се састоји се од 8 шеснаестина, док је у коначној верзији овај сегмент оптимизован и нотиран је као секстоле у тридесетдвојкама. Због тога је извођење леве руке релативно теже. За детаљну анализу првог такта у верзији S.137 која се односи на фразирање у левој руци, предлажем коришћење секвенце 5–1–5–x–1–x. Овде „x” може представљати или други или трећи прст, омогућавајући флексибилан избор у зависности од узајамних позиција међу разложеним акордима у пратњи.



Пример 140. *Визије*, S.137, т. 1–2.

Када вежбате леву руку у овом сегменту, предлажемо додавање још једне помоћне вежбе како бисмо побољшали прецизност и музикалност леве руке. Поновном анализом позиција и односа акорада унутар дела леве руке, може се уочити употреба симетрије у композиционој техници. На пример, ако се нота *бе* налази у центру између два обележена црвена квадрата, две ноте *ге* испод доњег обележеног квадрата и две ноте *де* изнад горњег квадрата формирају симетрију, налик клацкалици по принципу полуге (пример 141).

Током вежбања, треба да тежимо да центар наше леве руке буде што је више могуће на централној ноти и да користимо инерцију за свирање разложених октава на њеним крајевима.



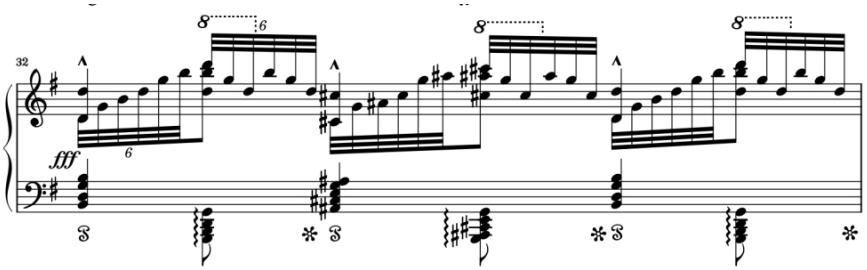
Пример 141. *Визије*, S.139, т. 11–16.

Варијације

Варијације у коначној верзији ове етиде углавном садрже одговарајуће сегменте из претходне верзије S.137, али уз минималне измене. Прву варијацију чине тактови 13–20 партитуре. Као што је приказано у примеру 141, овај део се јасно разликује од уводне теме етиде и ствара сасвим другачији музички ефекат. Конкретно, у партитури је у 13. такту назначено *p sotto voce*, праћено изражајним ознакама *ben pronunziato ed espressivo il canto*. Стога, главна мелодија треба да се изводи тако да поседује лирски квалитет, али исто тако и пратња у десној руци треба да буде веома деликатна.

Поред раније поменутих техничких изазова, овај сегмент укључује и велике скокове између високих и ниских нота у обе руке, што приликом вежбања захтева бројна понављања како би се такав технички задатак савладао. Прва варијација се састоји од две фразе, које обухватају тактове 13–16 и 17–20. У другој фрази, која почиње од 17.

такта, постепено се повећава интензитет и кулминира са ознаком *rinforzando* у 19. такту. Овај одломак као да осликава кораке носача ковчега у погребној поворци, који су у почетку удаљени, а затим се постепено приближавају и постају јаснији, приказујући цео призор кроз имитацију корака. Техничке карактеристике варијације су у суштини исте као и оне у теми (погледати претходну анализу).



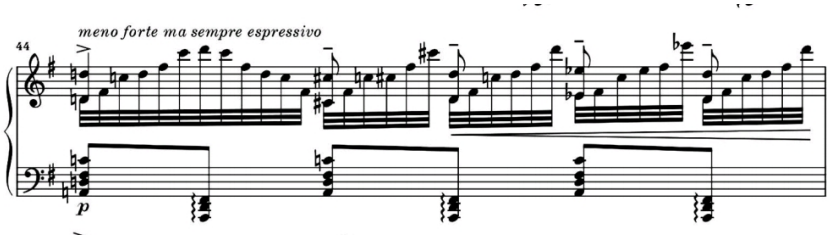
Пример 142. *Визије*, S.139, т. 32

Другу варијацију у овој етиди чине тактови 32–39. Наведени одломак из нотног текста (пример 142) показује да та варијација служи као врхунац целокупне композиције. Као и прва варијација, и ова се састоји од две музичке фразе. Фокусираћемо се на анализу техничких изазова деонице десне руке у другој варијацији, који у укључују октавну технику и брза узлазна и силазна разлагања.

Динамика у овој варијацији је означена са *forte fortissimo* (*fff*), са широким распонима у обе руке који обухватају четири октаве, изазивајући величанствен звучни ефекат црквених оргуља. Акорди и арпеђа леве руке одзвањају дубоко, попут снажног одјека басова црквених оргуља, док арпеђа и октаве десне руке доносе узвишену и страсну мелодију, пружајући публици величанствено и задивљујуће искуство.

Конкретна анализа прве јединице у 32. такту може послужити као пример за извођење ове варијације. При свирању, рука се креће од унутра ка споља и онда поново ка унутра, понављајући овај циклус. Препоручује се покрет спуштања и подизања зглобова током вежбања у спором темпу. Док обе руке свирају први акорд, зглобови се спуштају наниже. Када десна рука свира претпоследњу ноту узлазног арпеђа који чини шест нота, оба зглоба се истовремено подижу нагоре, а дланови се померају ка споља. Затим, када лева и десна рука свирају други акорд, зглобови се природно спуштају надоле. Када десна рука достигне предпоследњу ноту силазног арпеђа од шест нота, оба зглоба се поново истовремено подижу нагоре, а дланови се померају ка унутра. Овај циклус се

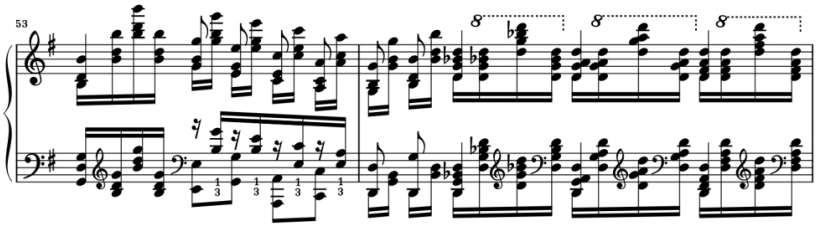
константно понавља.



Пример 143. *Визије*, S.139, т. 44.

Анализирајући нотни текст (пример 143), закључујемо да тактови 44–47 и 52–55 заједно чине трећу варијацију. Иако тактови 48–50 служе као спојница уметнута између две скоро идентичне мелодијске и хармонске фразе, они не представљају засебан сегмент варијације, већ су повезани са њеним деловима као целина.

Материјал за трећу варијацију укључује октавну технику и разложене акорде, слично техници која је коришћена у другој варијацији (погледати претходне анализе). Анализираћемо део ове варијације који укључује коришћење октавне технике у обе руке. У 47. такту уочавамо прво појављивање октава које се истовремено налазе у обе руке. Након постепеног *crescendo* у претходна три такта, свирање овог такта захтева тврду одлучност. Његов звучни ефекат подсећа на јаки и величанствени звук рога који се чује од војске која напредује, приказујући истовремено неприкосновени замах и непоколебиву решеност за победу.



Пример 144. *Визије*, S.139, т. 53–54.

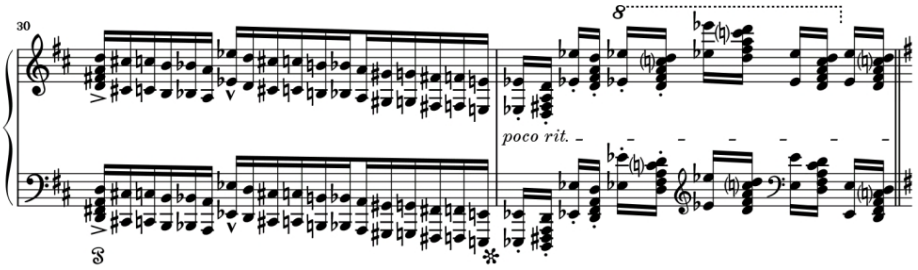
У тактовима 52–55 се користи слична техника, као што су октаве и акорди у обе руке. Вежбање ових тактова у спором темпу може помоћи у побољшању прецизности тактова 44–46 (пример 144). То је зато што ови тактови деконструишу материјал из тактова 44– 46 у арпеђа, која су након сажимања и усавршавања нотирана као акорди и октаве. Код гудачких инструмената постоји веома важан концепт који се зове

„позиционирање”. Можемо позајмити овај концепт и сматрати тактове 52–54 као припремне помоћне вежбе за тактове 44–46.

При свирању ових тактова посебно је важно обратити пажњу на одржавање баланса у зглобовима и рукама обе руке. Додатно, треба нагласити горње гласове у акордима десне руке како би се истакла мелодија. Ова четири такта такође користе динамичку ознаку *fff*, док истовремено имитирају специфичну звучност оргуља.

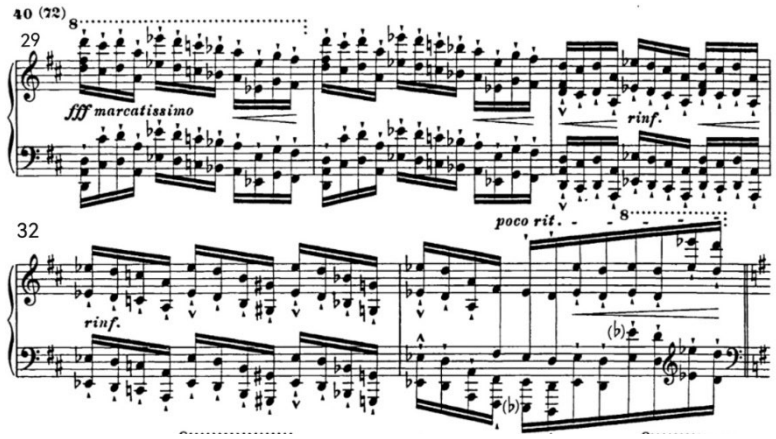
Прелазни одсек и кода

Тактови 9–12, 21–31, 40–43 и 48–51 ове етиде све служе као прелази одсеци. Анализа технике коју они захтевају може се приказати кроз анализу тактова 1–8. Технички захтеви у другом прелазу укључују брза арпеђа у обе руке и октавне пасаже. Та арпеђа могу се третирати попут техничких задатака у претходна 32 такта, будући да поседују одређене сличности. У исто време, мелодије у октавама у другој половини 22, 24. и 25. такта приказују звук труба које сигнализирају војни марш, те захтевају да извођење осликава чврсте и снажне музичке слике.



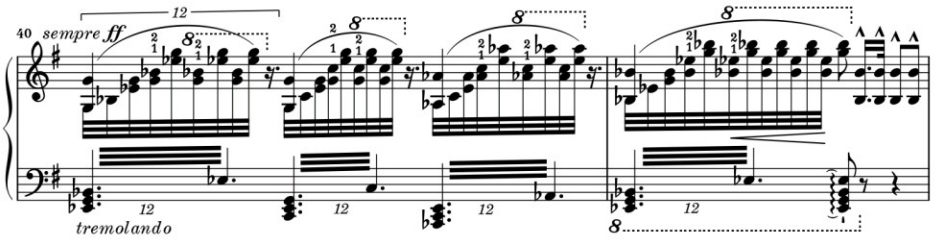
Пример 145. *Визије*, S.139, т. 30–31.

Октавна техника у тактовима 28–31 се мало разликује од оних у тактовима 52–55. Током вежбања у спором темпу, у силазној хроматској октавној мелодији у прва три такта покушајте да смењујете 3, 4. и 5. прст, како би се одржао континуитет у горњем гласу десне руке, а без употребе десног педала. Оваква врста вежбања у спором темпу помаже у побољшању прецизности извођења брзих пасажа у октавама. Поред тога, током вежбања 31. такта, групишите по два акорда у једну групу. Док свирате обе руке, пустите зглоб да падне на доле када свирате први акорд, затим искористите инерцију за подизање зглоба када завршите други акорд. Поновите овај процес када прелазите на следећи акорд.



Пример 146. *Визије*, S.137, т. 29–33.

Након дуге акумулације октавних пасажа и њиховог усавршавања (пример 146), Листова верзија S.137 пружила је богат материјал и основу за његову финалну верзију S.139 (пример 145). Другим речима, коначна верзија је прошла кроз даље поједностављење, али је њен музички ефекат постао пунији и течнији. Што се тиче предлога за истовремено свирање октава у овом делу у верзији S.137, може се направити паралела са анализом која се односи на пример 145, јер између њих постоје сличности.



Пример 147. *Визије*, S.139, т. 40–41.

Прелази које чине тактови 40–43 и 48–51 су слични. У левој руци постоји тремоло (пример 147). Можемо замислити зглоб као центар полуге, где су палац и мали прст њени крајеви. Током извођења, покрет руке подсећа на кретање љуљашке, чиме се ствара тремоло ефекат. Арпеђо у десној руци се састоји од група од по 12 нота. За побољшање прецизности и тока, корисно је применити покрет спуштања и подизања зглоба током прве три ноте у групи. Када се свирају преостале ноте, корисно је ослонити се на анализу

тремоло технике у левој руци.

Коду чине тактови 56–70. Карактеристике извођачке технике коде могу се видети у претходном делу тексту. У коди, иако нема експлицитне употребе динамичке ознаке *piano*, хијерархијска структура се демонстрира кроз четири музичке фразе. Четврта фраза се постепено утишава почев од такта 62, затим поново расте од 64. такта користећи треемоло у обе руке, да би на крају достигла климакс и закључила композицију, приказујући величанствену слику сјаја.

2.7. Ероика

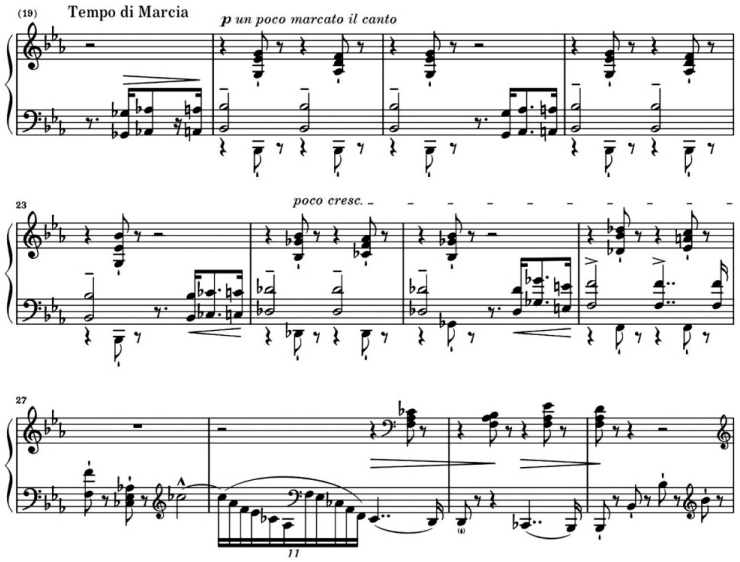
Ово дело ћу анализирати тако што ћу га поделити на два главна дела: прво, упоређујући теме и варијације постојеће две верзије, а потом упоређујући уводе, прелазе и закључне одсеке обе верзије. У XIX веку је мађарски народ под влашћу Аустријског царства био под утицајем револуција у Европи. У потрази за слободом, храбри Мађари су организовали и покренули национални ослободилачки покрет. Упркос жестоком сузбијању, утицај револуције остао је дубок. Током овог периода су се појавили многи национални хероји. Под утицајем револуционарног духа мађарског националног покрета, Франц Лист је компоновао бројне револуционарне мађарске народне комаде, изражавајући своје дивљење према херојским личностима и показујући своју дубоку љубав према домовини. Седма *Трансцендентална етида* је једно од репрезентативних дела овог периода, које открива посебне карактеристике мађарске народне музике и оличава потрагу за слободом и херојски дух националне културе.

Пример 148. Ференц Ракоци и Шандор Петефи

Када свирамо ову етиду, имамо у виду два најпознатија мађарска хероја (пример 148). Први је њихов национални херој, Ференц Ракоци (Ferenz Rákóczi, 1676–1735). Он је био вођа мађарског националног покрета у XVIII веку, кнез Трансилваније и мађарски национални херој. Његов споменик стоји на тргу Лајоша Кошута испред зграде Парламента у Будимпешти.

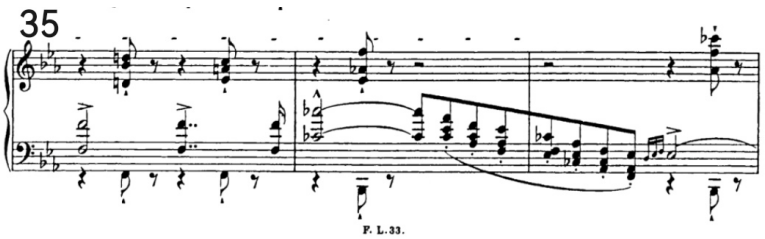
Сагледавајући другу и коначно верзију S.139 из 1852. године, размишљам о Мађарској револуцији која је почела 15. марта 1848. године, а у данашњој историографији је позната управо под тим називом – Мађарска револуција 1848. Познати песник, Шандор Петефи (Sándor Petőfi, 1823–1849), учествовао је у тој револуцији, жртвујући свој млади живот у тренутку када је имао свега 26 година. Он није био само револуционарни херој, већ и велики песник. Споменик Петефију налази се на североисточној страни Дунава, у близини Елизабетиног моста у Будимпешти.

Тема



Пример 149. *Ероика*, S.139, т. 19–30.

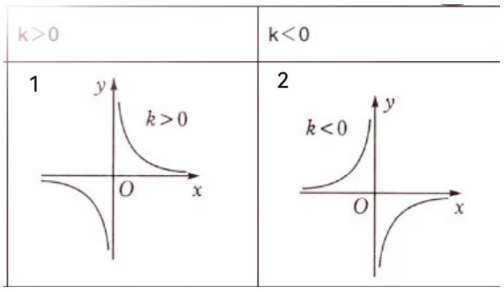
У примеру 149 изнад дата је тема етиде. Та мелодија је представљена у октавама у средњем гласу, са левом руком у басу и десном руком у акордима који формирају пратњу. Иако је темпо означен као *tempo di marcia*, чувени пијаниста Владимир Хоровиц је у једном телевизијском интервјуу истакао да темпо марша не треба бити превише брз. Главна мелодија у средњем гласу као да осликава како Ракоци или Петефи корачају сигурним кораком. Током извођења треба користити нешто спорији темпо како би се пренео дубок и свечан звук корака, као да сваки корак преноси неисказану моћ. Такав приступ ће нагласити стабилан и самоуверен корак, преносећи херојеву непоколебљиву одлучност и неустрашиву храброст. Бас леве руке и акорди десне руке подсећају на одјек корака у дворани палате, чиме се појачава укупан осећај дубине и живописне слике.



Пример 150. *Ероика*, S.137, т. 35–37.

Примеру 150 представља одломак из верзије S.137. Упоређивањем тактова 36 и 37 из S.137 са тактовима 27 и 28 из S.139, можемо приметити да се у другој верзији

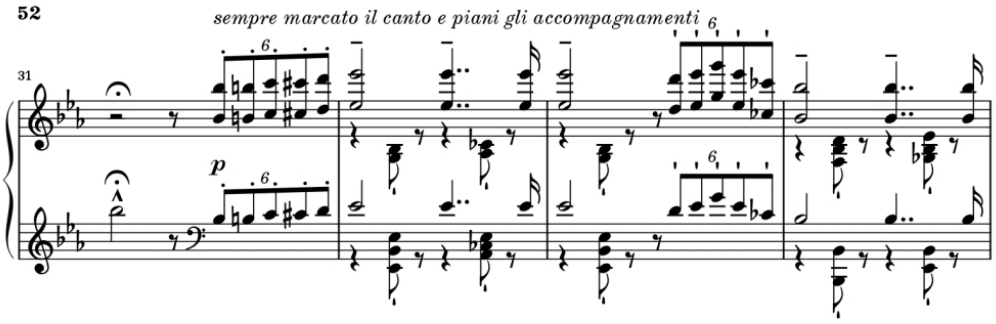
уместо силазног акордског низа налази силазна једногласна мелодија. Мелодија теме има за циљ да прикаже свечан корак, али не тежак. Силазна једногласна мелодија у завршној верзији одјекује брзим силазним пасажом у десној руци на почетку дела, стварајући кохезивнији и уједињенији укупан ефекат.



Пример 151

Када вежбате овај део из S.137, препоручујемо следеће: Користите десну руку за свирање мелодијског дела акорда, а леву руку за свирање терци. Ако користите само леву руку за свирање силазних акорда, техника која се користи на трећој и четвртој четвртини 36. такта је у суштини иста као она која се користи у првој и другој четвртини 37. такта. У 36. такту, на прве две четвртине треба свирати шеснаестинску ноту *цес* и повезати је луком са првом половином треће четвртине. Како музика тече ка трећој четвртини, зглоб треба држати подигнутим. Када свирате другу четвртину, дозволите зглобу да се креће надоле у слободном паду. Када дођете до треће ноте, зглоб треба да буде на најнижој тачки, подсећајући на путању сличну кривој обрнуте пропорционалне функције (k<0) у другом квадранту. При свирању последње ноте, подигните зглоб у дијагонално на лево-горе, као што се може видети у примеру 151.

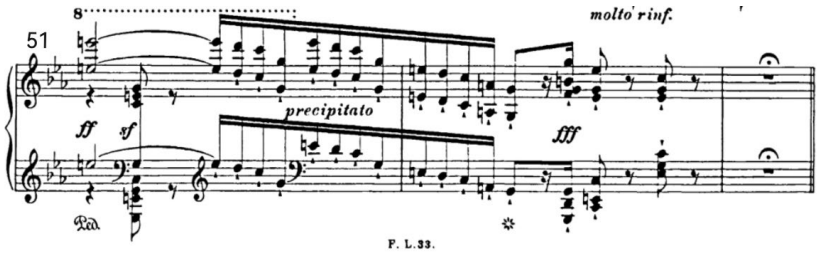
Варијација 1



Пример 152. *Ероика*, S.139, т. 31–34.

Варијација 1 у верзији S.139 обухвата тактове 31–44. То је велика фраза у којој се мелодијски материјал на почетку претходне фразе понавља са варијацијама у последњој фрази, пошто је она проширена (пример 152). Мелодија теме је изложена у октавама. Ова варијација оставља утисак као да слави племениту слику хероја, приказујући њихову величину и изузетне квалитете. Ако мелодију теме и различите варијације упоредимо са приказивањем хероја из различитих перспектива, онда ова варијација представља свеобухватан приказ и слављење херојске фигуре.

Наведена музичка ознака *sempre marcato il canto e piani gli accompagnamenti* указује на то да главна мелодија треба да буде јасна, изразита и мелодична. Акорди у пратњи треба да се свирају чврсто и снажно, док високе ноте у десној руци пратње такође треба да се свирају са кохерентношћу и певљивим квалитетом. Главна мелодија подсећа на гестове хероја током говора, док пратња описује његове стабилне кораке, стварајући оштар контраст између њих.

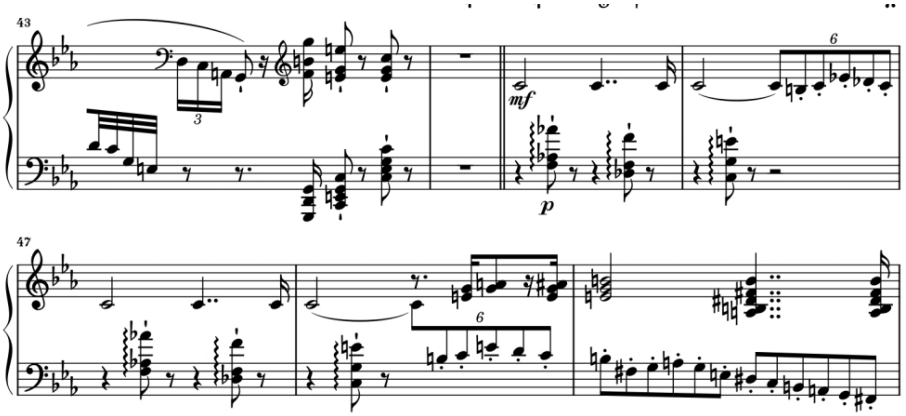


Пример 153. *Ероика*, S.137, 51–53.

У 51. и 52. такту верзије S.137 (пример 153), интерпретативна ознака је *precipitato*. Десна рука свира силазни разложени акорд у октавама, док лева рука изводи један мелодични пролаз. У погледу технике извођења, пасаж у верзији S.137 је комплекснији

у поређењу са S.139, јер захтева преклапање две октаве између руку, што резултује поприлично неудобном музичком структуром. Међутим, у завршној верзији S.139 је овај сегмент прерађен у једноставан силазни мелодични пролаз, који ефективније повезује акорде који се налазе пре и после.

Варијација 2



Пример 154. *Ероика*, S.137, т. 43–49.

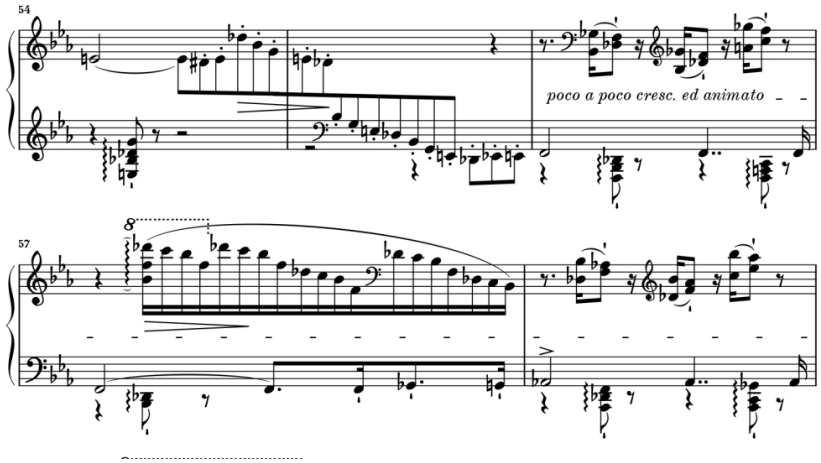
Пример 154 приказује да не постоји одговарајући сегмент у S.137; овај сегмент је додат завршној верзији. Тај сегмент има неке сличности са *lassan* одсеком (т. 9–23) *Мађарске рапсодије* бр. 2 Франца Листа. Комад је првобитно компонован 1851, док је овај додатак мелодији укључен тек у завршну верзију 1852. године. Верујем да је композитор био инспирисан *lassan* спорим делом, што га је навело да укључи сличне композиционе технике и мелодије у ову етиду.

У овом музичком комаду се чини да арпеђирана пратња у левој руци имитира грчку лиру, док нежна мелодија у средњем гласу десне руке нежно пева. Анализом 45. и 46. такта сазнајемо да се нота *џе* у главној мелодији појављује више пута. При трећем појављивању, ритмички узорак личи на интонацију мађарског језика на ком као да приповеда дугу историју мађарске нације. Током свирања арпеђа у 46. такту се препоручује додавање *rubato* у секстолама, налик томе како промене у интонацији говора истичу одређене тачке.

Када свирате три ноте у свакој групи, путања левог зглоба подсећа на графикон четвртог квадранта обрнуте пропорционалне функције у математици (y=k/x, k<0), као што је приказано у примеру 151. При свирању прве ноте са зглобом на најнижој тачки

(паралелно са дном белих дирки), зглоб треба глатко подићи узлазно на другој ноти, те када се свира трећа нота, зглоб треба да буде на највишој тачки.

Варијација 3



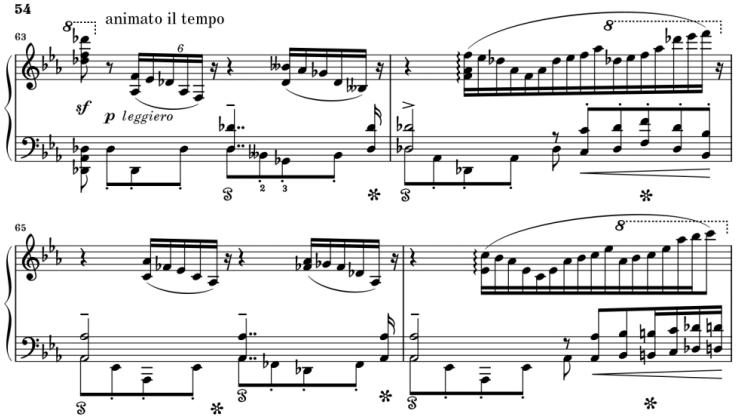
Пример 155. *Ероика*, S.139, т. 54–58.

Ова варијација у завршној верзији S. 139 у великој мери задржава одговарајући део из S.137, као што приказује одсек у примеру 155. У верзији S.139, тактови 54–62 представљају трећу варијацију. Та варијација изгледа као да приказује сцену хероја на коњу. Главна мелодија ове варијације се налази у средњем гласу и свира се палцем леве руке, док бас у левој руци и десна рука служе као делови пратње. На пример, у 56. такту, десна рука асоцира на ритмички звук копита која наизменично ударају у тло. С друге стране, брзи силазни покрет у десној руци у 57. такту подсећа на хук ветра који прати галопирање коња.

Технички изазов у овој сегменту представљају брзи силазни пасажи у десној руци. Када вежбамо ове брзе пасаже, можемо га поделити на групе од по четири ноте, обезбеђујући конзистентност у начину на који се свака група свира. Вежбање такође треба да укључи ефикасно и адекватно коришћење покрета зглоба. При свирању последње три ноте у свакој групи, путања десног зглоба подсећа на графикон трећег квадранта обрнуте пропорционалне функције у математици (y=k/x, k>0) (пример 151). Пратите одређене кораке како би се свака група састојала од четири ноте. Почните свирање тако да се зглоб спушта са највише до најниже тачке, како би одговарао првој ноти. Док свирате другу ноту, зглоб треба глатко да се помера са позиције прве ноте на другу, остављајући га на нижој позицији. Када свирате трећу ноту, зглоб треба да се

подигне ка горе лево дијагонално. За четврту ноту, зглоб треба да се подигне до највише тачке на левој страни. Понављајте овај поступак непрекидно.

Варијација 4



Пример 156. *Ероика*, S.139, т. 63–66.

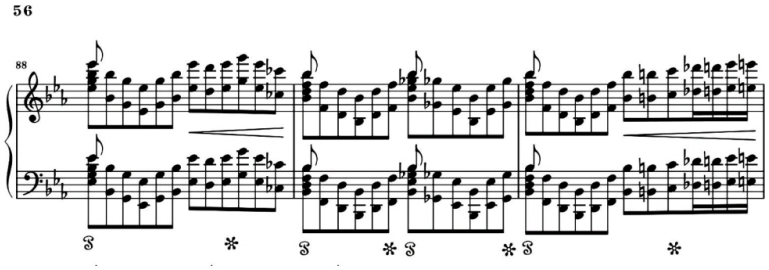
Ова варијација у завршној верзији S.139 у великој мери задржава одговарајући део из претходне верзије S.137. Четврта варијација обухвата тактове 62–74 верзије S.13 (пример 156). У њој се наставља стил треће варијације и укључује се изражајна ознака *animato il tempo*, што дуплира брзину у поређењу са другом варијацијом. Ако друга варијација приказује појаву коња који ужива у галопу, онда ова варијација осликава хероја на ратном коњу у бесном галопу, који на бојном пољу води војску у напад.

Већина техничких вештина у овој варијацији може се применити и развити на основу анализе 2. варијације. У 63. такту десна рука свира брже, приказујући сцену где коњица у пуном трку бива претечена од стране других ратних коња, стварајући осећај пролазности. У 64. такту брзи покрети десне руке су варијације базиране на материјалу из 2. варијације, приказујући сцену у којој коњица убрзава у галопирајућем нападу. Средњи гласови у левој руци настављају да носе главну тему, приказујући хероја који као део војске јаше у бесном нападу на непријатеља.

Анализа секстола на другој четвртини 63. такта показује да при свирању прве четири ноте, покрет десног зглоба подсећа на графикон обрнуте функције у другом квадранту математике (y=k/x, где је k>0) (пример 151). Препоручују се одређени кораци где свака група садржи секстоле. Почевши од свирања прве ноте, зглоб се подиже на највишу тачку. Док се свира друга нота, зглоб се природно мало спушта. Са трећом нотом, зглоб наставља да се спушта као да је у слободном паду. Код четврте ноте, зглоб достиже

најнижу тачку (близу дна белих дирки). Када се свира пета нота, зглоб се дијагонално подиже ка горе–лево, а на месту последње ноте секстоле се налази пауза. У 64. такту, брзи покрети десне руке су подељени у групе од четири ноте. Током извођења, кретање зглоба прати шаблон „спуштање–подизања": за прву ноту у свакој групи, зглоб се спушта од највише до најниже тачке. Затим, док се свирају следеће две ноте, зглоб се постепено подиже ка горе. Најзад, на последњој ноти у свакој групи се зглоб враћа на највишу тачку. Овај поступак треба да се наставља.

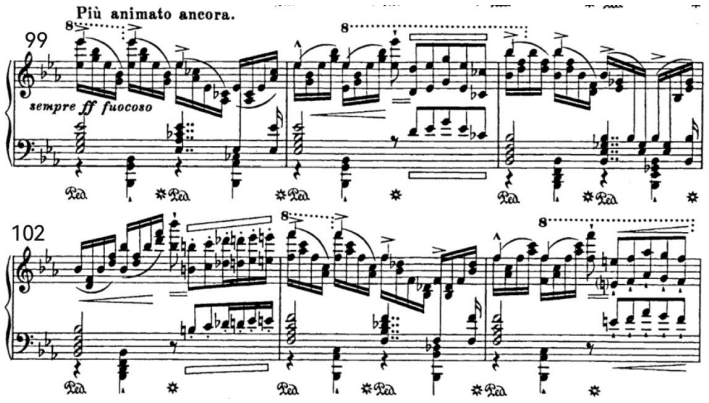
Варијација 5



Пример 157. *Ероика*, S.139, т. 88–100.

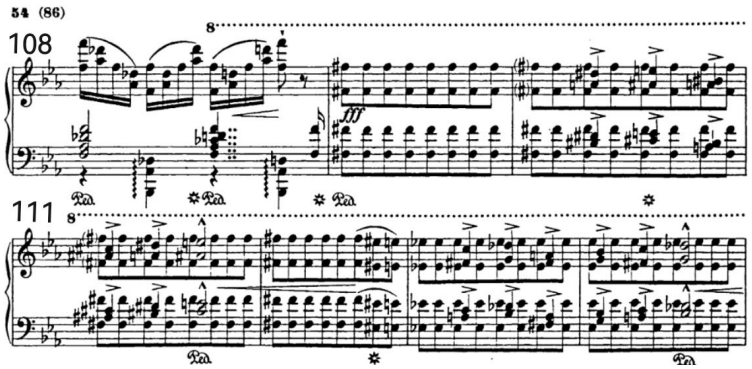
Пету варијацију верзије S.139 чине тактови 86–102 (пример 157). Та варијација представља најизазовнији део целе композиције, са истоветним октавним пасажима у обе руке. Овај сегмент такође представља кулминацију композиције, живо приказујући велику и спектакуларну ратну сцену у којој херој тријумфално води војску ка напред. Када свирате овај одсек, сваки такт може се поделити на две фразе. Први корак подразумева вежбање у спором темпу, са фокусом на коришћење 3, 4. и 5. прста у обе руке како би се наизменично постигао *legato* ефекат без коришћења десног педала. Након темељног вежбања првог, други корак постепено уводи *crescendo* и *decrescendo*. Наиме, док имамо силазни покрет у октавама треба мало смањити динамику, а док се пењемо је треба постепено повећавати. Трећи корак, када су кораци један и два савладани, треба да буде прелазак са *legato* на *staccato* свирање. У четвртом кораку, након савладавања прва три, треба увести десни педал, настављајући да вежбате у спором темпу. Последњи – пети – корак треба да буде постепено повећавање темпа у ком се вежба.

Када свирате овај веома захтеван одсек са октавама у обе руке, требало би мудро користити покрете зглоба, односно, користити инерцију да би извођење било лакше. Покрет зглоба може се оквирно поделити у групе од три ноте. При свирању прве ноте, зглоб се спушта; за трећу ноту, зглоб се подиже; а за другу ноту, зглоб је у стању повезивања и преласка.



Пример 158. *Ероика*, S.137, т. 99–104.

У верзији S.137, 5. варијација добија већу тежину, посебно због динамичког проширења у њеној другој половини. Као што је приказано у примеру 158, лева рука свира мелодију која се налази у оквиру акорада, док је истински изазов у неправилним арпеђима десне руке. На пример, у првој четвртини 99. такта када десна рука свира прву октаву, зглоб се помера надоле, то јест „пада”; за други интервал, зглоб се подиже; када свирамо трећу, саму ноту *е*, већ подигнути зглоб поново пада, а када свирамо четврту шеснаестину у групи на којој се такође налази интервал, зглоб треба да се подигне у смеру горе–лево. Овај образац кретања зглоба примењује се на неправилна арпеђа која иду надоле у десној руци, док је путања кретања зглоба супротна када се свирају неправилна арпеђа која иду нагоре.



Пример 159. *Ероика*, S.137, т. 108–114.

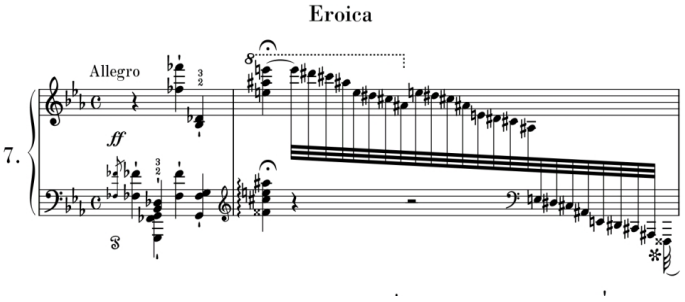
Од 109. до 131. такта у верзији S.137, друга фаза динамичког проширења завршне варијације (пример 159) одликује се релативно једноставним техничким

карактеристикама и изазовима. Конкретно, обе руке истовремено свирају пасаже у октавама, са мелодијском линијом интегрисаном у унутрашње гласове у акордном облику. Анализирајући другу, трећу и четврту четвртину у 109. такту, примећујемо да ознаке указују на то да мелодијска линија у унутрашњим гласовима треба да буде наглашене обе руке. Препоручујемо подизање зглоба нагоре непосредно пре свирања претходне ноте која захтева наглашавање, а када свирамо акорде унутрашњег гласа које треба нагласити, треба дозволити зглобу да природно падне тако што ћете користити инерцију слободно падајућег зглоба да истакне мелодију у унутрашњим гласовима.

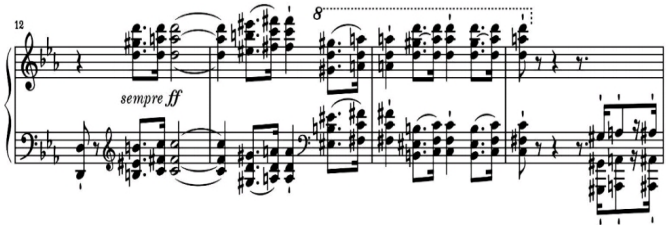
Да резимирамо: пета варијација је у верзији S.137 дужа, богатија садржајем и технички захтевнија, али делује помало гломазно. Стога, композитор је у завршној верзији S.139 поједноставио и изоставио тактове 99–131 из претходне верзије S.137. На тај начин је композиција постала префињенија.

Introduzione, прелаз и кода

Introduzione



Пример 160. *Ероика*, S.139, т. 1–2.



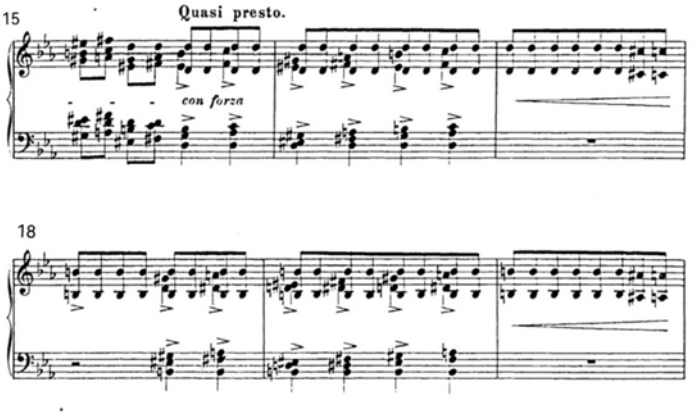
Пример 161. *Ероика*, S.139, т. 12–15.

У верзији S.139 се увод састоји од два различита материјала, као што смо истакли у примерима 160 и 161: (1) тактови 1–8 и (2) тактови 9–19. Ова два одсека садрже

различите материјале и заједно формирају увод. Тема и њене варијације развијају се кроз трансформацију и експанзију ових материјала.

У првом делу увода почетних пет акорда које свирају обе руке треба да буду чврсти и снажни. Техника свирања десне руке у другом такту слична је оној у 2. варијацији (погледати део текста о другој варијацији). Начин на који се изводе ноте у левој руци у трећем такту треба да имитира звук коњских копита, што подсећа на десну руку у такту 55 (2. варијација).

Други део увода се у потпуности састоји од октава и акорада које истовремено свирају обе руке. При свирању одсека од 12. до 19. такта, посебну пажњу треба обратити на промене у мелодијским гласовима. Према једном од основних извођачких принципа, глас у ком се налази мелодија треба да буде наглашен. На пример, ако се мелодија појави у спољашњем гласу, као што је случај у десној руци у 13. такту, тај део треба да буде истакнут. Поред тога, ако постоје промене у мелодијским линијама унутар акорда у средњим гласовима, њих као у 14. такту треба нагласити.



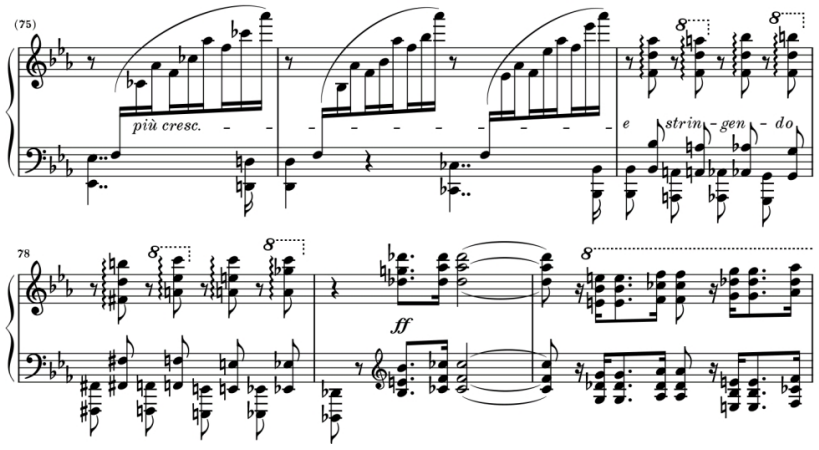
Пример 162. *Ероика*, S.137, т. 15–20.

Технички пасажи у тактовима 15–28 верзије S.137 су изузетно изазовни (пример 162). Мелодијска линија у интервалима је инкорпорирана у октавну пратњу. Да би се главна мелодија прецизно извела, потребна је не само огромна издржљивост, већ и висок степен независности прстију.

При анализи треће четвртине такта 15 у верзији S.137, препоручује се да десна рука природно спусти зглоб док свира први акорд треће четвртине. Ово ће помоћи да се нагласи мелодијска линија у средњем гласу. Када свирате другу октаву на трећој четвртини, зглоб треба да се подигне контрасилом. Препоручује се примена овог

поступка у наредним тактовима како би се осигурала флуидност и певљивост извођења. У завршној верзији, композитор је прерадио и прилагодио композицију. Наиме, обе руке заједно свирају пунктиране акорде уместо изузетно тешких пасажа у тактовима 15–28 верзије S.137. Овај приступ не само да поједностављује извођење, већ и побољшава богатство фактуре и хармонску пуноћу музике

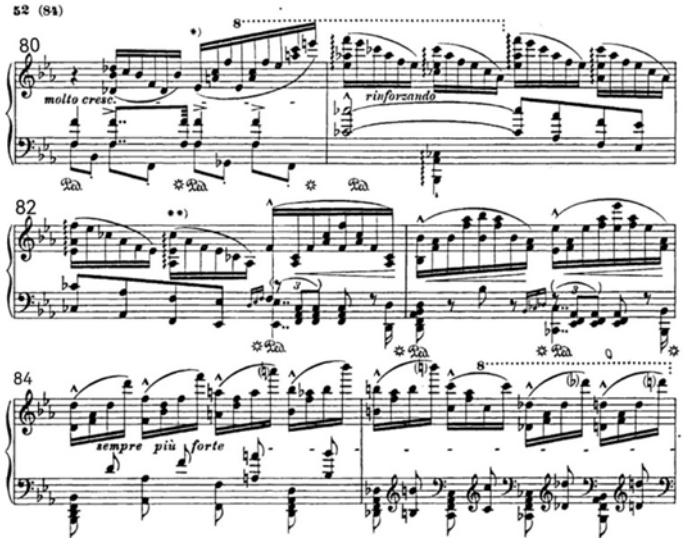
Прелаз



Пример 163. *Ероика*, S.139, т. 75–80.

Одсек од 74. до 85. такта верзије S.139 се сматра прелазом, при чему је велики део материјала базиран на оном из увода. При анализи тактова 75–78 (пример 163), мелодија у њима је у потпуности изложена у октавама у левој руци, па је при извођењу неопходно нагласити мелодијски линију у најнижем регистру леве руке.

У деоници десне руке у ова четири такта, било да свирамо триоле или терце, препоручујемо да се зглоб природно спусти надоле приликом свирања прве ноте, а да се подигне нагоре када свирамо трећу ноту. На тај начин дозвољавамо зглобу да глатко прелази ка трећој ноти када свирамо другу ноту. Овај приступ осигурава кохерентност и флуидност извођења. Када свирамо ове три ноте, кретање зглоба подсећа на путању сличну кривој инверзно пропорционалне функције ($k<0$) у другом квадранту, као што је приказано у примеру 151.



Пример 164. *Ероика*, S.137, т. 80–86.

Тактови 80–85 верзије S.137 (пример 164) одговарају материјалу изложеном у тактовима 74–79 финалне верзије (пример 163). У S.137, овај одсек карактеришу комплекснији пасажи десне руке у поређењу са финалном верзијом. Структуре акорда леве руке углавном су сличне онима у финалној верзији. Када десна рука у 81. и 82. такту брзо свира силазне групе секстола, препоручујемо да се погледају раније наведени примери 163 и 151 из финалне верзије, посебно за анализу вежбања арпеђа и триола у десној руци.

При свирању последње ноте арпеђа, зглоб ће бити у свом највишем подигнутом положају. Након тога, при силазном низу секстола препоручујемо да се зглоб природно креће надоле–лево, што ће обезбедити глатку и кантабилну мелодију. При свирању сваког сета секстола, кретање зглоба може се упоредити са функцијом инверзне пропорционалности ($k<0$). При свирању прве групе разложеног акорда у секстолама, путања зглоба подсећа на криву у другом квадранту, која се пење од ниског ка високом положају. Што се тиче преосталих пет нота секстоле, путања зглоба одражава криву у другом квадранту, спуштајући се од високог ка ниском положају, као што је илустровано у примеру 151.

Кода

Кода завршне верзије у великој мери кореспондира са одговарајућим делом из S.137. У коду верзије S.139 су интегрисани елементи из увода и главне теме, стварајући симетрију у огледалу са уводним делом етиде. Ритам се у целој коди битно разликује од увода, а уписан је мало умеренији темпо (*poco piu moderato*). Ова део подсећа на финални

монолог протагонисте, осликавајући достојанствену и пролазну слику. Цела кода се значајно разликује од увода, а назначен темпо је *poco piu moderato*.

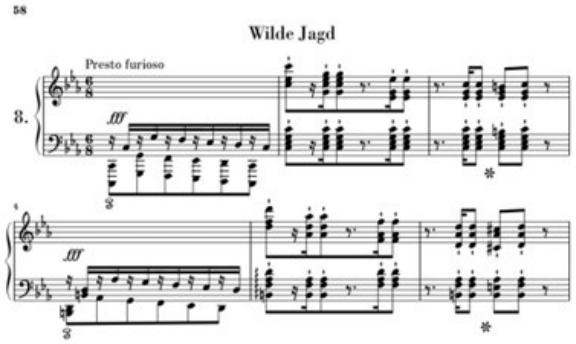
2.8. Дивљи лов

Пре финалне верзије S.139, ова етида се нашла као осми по реду комад и у ранијим верзијама S.136 и S.137. Прва верзија (S.136) има релативно једноставну структуру и технички није много захтевна. Истовремено, она пружа основни материјал за касније верзије и представља ембрионалну форму целокупне композиције. Када је Франц Лист радио на новијој верзији те етиде (S.137), он је проширио и прерадио ранију верзију користећи сонатни образац, што је резултирало много већом и комплекснијом структуром. У овој анализи, фокусираћемо се на детаљан преглед структурне секвенце у финалној верзији S.139. Такође ћемо упоредити сличне делове између ранијих верзија и финалне верзије (игноришући у потпуности исте делове, те нећемо изложити компаративну анализу за њих). Кроз компаративну анализу, можемо добити јасније разумевање како је композитор прогресивно обогаћивао и усавршавао ову чувену етиду. Структурна форма етиде *Дивљи лов* је троделна форма са варираним понављањима другог и трећег одсека:

Етида бр. 8: *Дивљи лов*								
одсек	1		2	3	Прелаз	поновљен 2	поновљен 3	Кода
одсек	А	А1	Бе	Це		Бе1	Це1	
тактови	1–31	32–58	59–84	85–133	134–163	164–193	194–215	216–228

Форма ове етиде приказује комплексне тематске варијације и развој композиције, осигуравајући да дело задржи кохерентност и да буде садржи богате музичке слојеве.

Први део

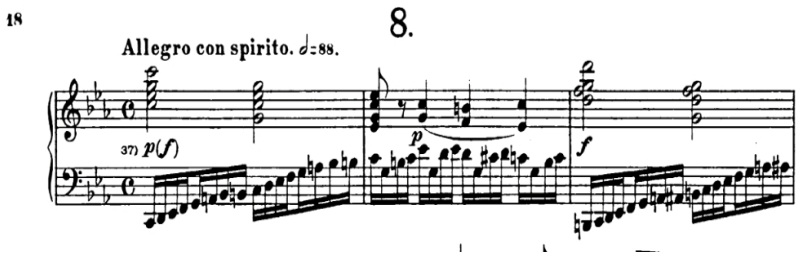


Пример 165. *Дивљи лов*, S.139, т. 1–6.

Верујемо да првих шест тактова у верзији S.139 (пример 165) живописно осликавају сцену ловаца на коњима, који се приближавају и удаљавају, што звучно даје два различита звука коњских копита. Први и четврт такт изграђени су на октавној техници и токатном стилу наизменичног свирања. Лист користи ову комплексну како би осликао фуриозне звукове копита, терајући слушаоце да се осети као да је у сред лова, истовремено напет и узбуђен, док ратни коњи трче поред њих.

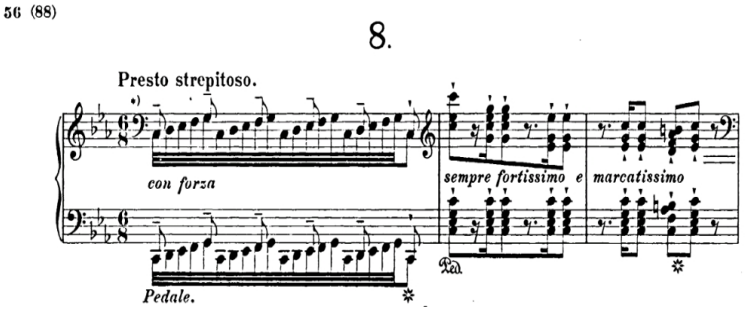
У 2, 3, 5. и 6. такту обе руке истовремено свирају акорде, са укупно мање нота него у првом и четвртом такту. Такав поступак треба да имитира звук копита коња који галопирају у даљини. Кроз ову акордску технику, композитор вешто оживљава ритам и тутањ удаљених копита. Ова живописна представа близине и даљине не само да појачава музички утисак, већ и упућује слушаоца на интензивну и узбудљиву сцену лова.

При извођењу ових тактова и сличних места која можемо пронаћи у композицији, покрети зглоба извођача су слични онима који се користе у игри кошарке. Ова техника захтева од извођача да брзо и прецизно свира ноте, док му је зглоб истовремено релативно опуштен, како би могао да се суочи са брзо промењивим ритмовима и нотним текстом. Аналогија не само да живописно описује техничке захтеве извођења, већ и истиче флексибилност и контролу која је потребна у зглобу и прстима извођача.



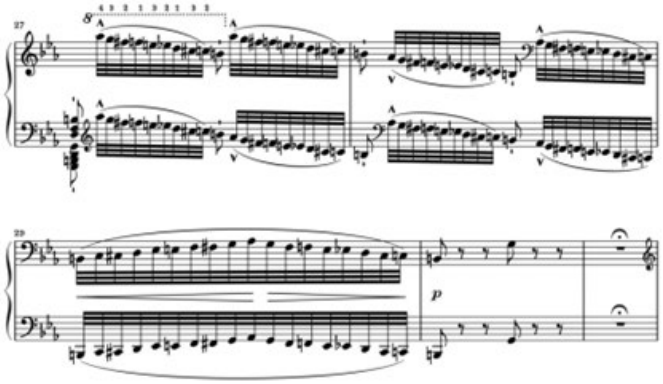
Пример 166. *Дивљи лов*, S.136, т. 1–3.

У примеру 166 приказана су прва три такта прве верзије S.136. Анализа открива да најстарија верзија одмах почиње главном темом мелодије, коју десна рука свира користећи акорде, док лева рука изводи узлазну скалу са елементима хроматике.



Пример 167. *Дивљи лов*, S.137, т. 1–3.

У примеру 167 представљена су прва три такта друге верзије S.137. Ако је упоредимо са првом верзијом, можемо да уочимо да је друга верзија прошла значајне измене. Прво, верзија S. 137 уводи фуриозни пасаж у првом такту као мотив за цело дело. Овај пасаж представља први технички изазов, јер захтева да се истакне низ *це–ге-еф-ес-де-це* у брзом темпу. У последњој верзији (S.139) је Лист преуредио овај пасаж, трансформишући истакнуту мелодију у једноставнији октавни низ, што је учинило да буде јаснија и концизнија.

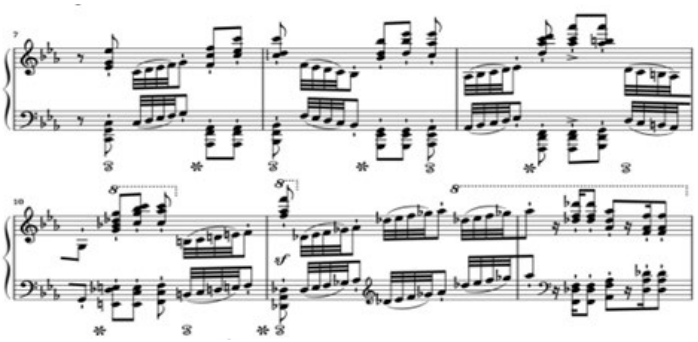


Пример 168. *Дивљи лов*, S.139, т. 27–31.

Сматрам да тактови 7–11 у верзији S.139, у којима обе руке свирају узлазне и силазне лествичне пасаже унисоно, имају за циљ да имитирају звук ветра који стварају галопирајући коњи или неки коњ који пролази у трку (примеру 168). Тај сегмент такође

представља технички изазов у овој етиди.

Узимајући трећу и четврту јединицу 7. такта као пример, битно је да се узлазни и силазни пасажи који се налазе унисоно у обе руке не третирају као квинтоле. Ноте морају да се свирају тачно онако како је ритмички назначено у партитури. Поред тога, када се свира прва нота, зглоб би требало природно да падне; на трећој и четвртој ноти би зглоб требало да се постепено подиже; а на последњој ноти зглоб треба да буде потпуно подигнут. Покрет зглоба би требало да прати путању сличну кривој реципрочне функције ($k < 0$) у другом квадранту, прелазећи са ниског положаја на високи (пример 151).



Пример 169. *Дивљи лов*, S.139, т. 7–12.

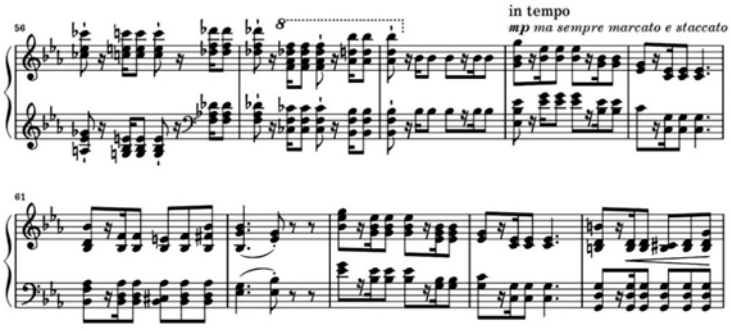
Сматрам да у тактовима 27–28 (S.139) брзи и хитри силазни пасажи служе за приказивање сцене ловаца који брзо прилазе плену из даљине (пример 169). Ови брзи силазни пасажи остављају утисак напетости, чинећи да слушалац замисли плен који у паници бежи док ловац немилосрдно прилази. С друге стране, 29. и 30. такт илуструју узбудљив потеру и борбу између ловца и плена. Музика одражава напету и жестоку конфронтацију, као да плен очајнички покушава да побегне док ловац покушава да га ухвати. Кроз вешту употребу узлазних и силазних нотних низова, овај део живописно реконструише интензивну динамику и атмосферу лова, омогућавајући слушаоцу да осети узбудљиве сцене потере.

При свирању силазне лествице у 27. такту се препоручује коришћење покрета зглоба. Поступак је следећи: прво, када свирате прву ноту низа у тридесетдвојакама у другој јединици 27. такта, зглоб треба природно да прати ноте наниже, као да је у стању слободног пада. Затим, треба искористити моменат спуштања зглоба и померити га глатко улево док се свирају преостале ноте. На крају, када се свира нота *ха* у трећој јединици низа у тридесетдвојакама, треба подићи оба зглоба нагоре како би се поклопили са узлазним покретом нота. Ова техника покрета зглоба не само да помаже у прецизној

контроли ритма и нотних трајања, већ и побољшава глаткоћу и природни ток извођења, чинећи музички израз живљим и упечатљивијим.

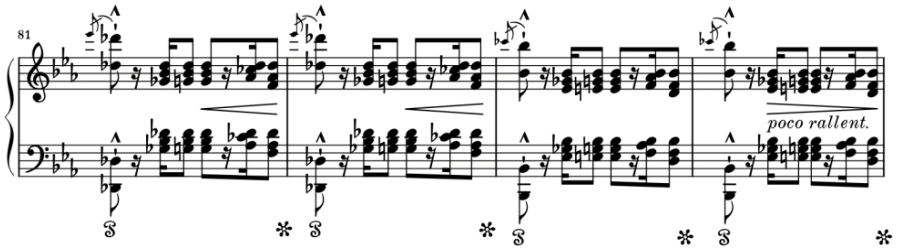
Други део

Одсек Бе



Пример 170. *Дивљи лов*, S.139, т. 56–55.

У другом делу верзије S.139, одсек Бе (тактови 59–84) је сложена реченица (примера 170). Њен материјал не само да интегрише акорде из првог дела (одсека А), већ их и проширује. Одсек Бе све време одржава конзистентан ритамски образац током свих 59 и константно садржи акорде у обе руке. Звучни ефекат овог ритмичког обрасца још је енергичнији и живљи, као да приказује животиње како лежерно шетају стазом, безбрижне у свом природном станишту. При извођењу ових тактова и наредних сличних деоница, покрети зглоба извођача слични су онима који се користе при игрању кошарке (погледати препоруке у првом делу).



Пример 171. *Дивљи лов*, S.139, т. 81–84.

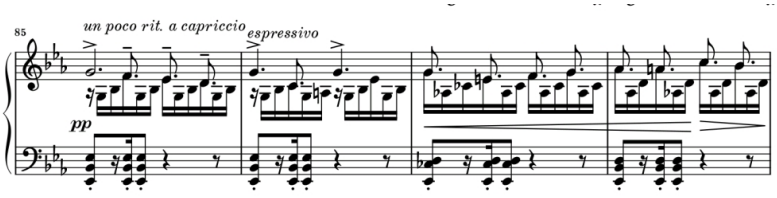
Пример 171 приказује тактове 81–84, који чине завршни део одсека Бе. Када анализирамо технику извођења сваке прве јединице у ова четири такта, то јест, при

свирању предудара и октаве на првој јединици, посебно, постоје два приступа:

Директно свирање предудара и октаве као једног акорда истовремено. Предност овог метода представља могућност да руке тачно пронађу позицију на клавијатури за следећу ноту у оригиналном темпу. Међутим, мана овог поступка је немогућност тачног преношења звучног ефекта предудара који је композитор желео.

Друга техника свирања подразумева да се прво свира предудар, а затим октава. Препоручује се правилно коришћење покрета зглоба током свирања: зглоб треба држати ниско када се свирате предудар десном руком; након свирања предудара треба подићи зглоб како би припремила октава. Вежбање оваквих покрета зглоба помаже у прецизнијем и течнијем свирању нота, чиме се боље преносе намере композитора. Тактови 83 и 84 су скоро идентични, при чему 84. такт захтева успоравање, са циљем да се створи ефекат постепеног удаљавања животиња, док се шума пред нама враћа у мир.

Одсеци Це (85–115) и Це1 (116–133)



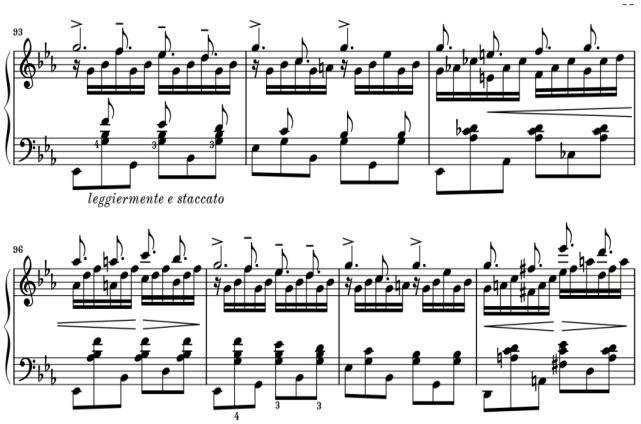
Пример 172. *Дивљи лов*, S.139, т. 85–88.

Одсек Це представља средњи део. У верзији S.139, у тактовима 85–92, лева рука понавља раније већ изложен музички материјал, док је мелодија у десној руци изузетно лирска, налик кантилени у темпу *andante* (пример 172). Током извођења, лева рука као да имитира звук копита која ударају о земљу у трку, док десна рука мелодијом приказује њихову безбрижну природу, стварајући прелепу слику.

Анализом наведног примера, конкретно 85. такта, препоручује се да се при вежбању деонице десне руке у спором темпу прескочи пунктирана четвртина на ноти *ге* на првој јединици 85. такта. Уместо тога, треба директно свирати последње две ноте триоле *ге-бе* и прву ноту друге јединице *еф*. Укратко, треба свирати последње две ноте триоле на свакој јединици и прву ноту следећег јединице (која је такође акорда у вертикали и налази се на јаком тактовом делу).

При вежбању, примените овај приступ и на следеће групе. Када свирате прву ноту *ге*, пустите да зглоб природно падне; када свирате трећу ноту *еф*, подигните зглоб; када

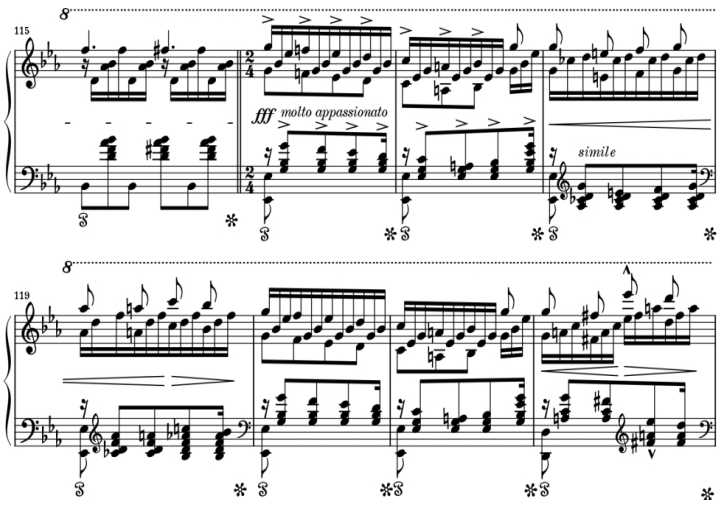
свирате средњу ноту *бе*, полако померајте зглоб дијагонално нагоре–удесно. Покрет зглоба треба да прати путању сличну кривој реципрочне функције (k<0) у другом квадранту, прелазећи од ниског ка високом положају (пример 151).



Пример 173. *Дивљи лов*, S.139, т. 93–99.

У тактовима 93–99 верзије S.139, главна мелодија у пратњи бас кључа одговара главној мелодији у виолинском кључу, остављајући утисак „позива и одговора“. Ова интеракција не само да обогаћује фактуру и лепоту музике, већ и ствара живописну сцену, која приказује животиње које као да се спремају за велику сеобу. Музика се развија постепено. показујући почетну смиреност животиња у делу Це, затим њихов трк који се постепено убрзава и на крају њихову махниту сеобу у делу Це1, што све скупа представља динамичну сцену. Осим тога, верујемо да бас ноте у левој руци у тактовима 93–115 (Це део) приказују ловце који вребају у сенкама, што додаје напетост и драматичност делу.

Анализа тактова 93–99 открива се да је техника у десној руци слична оној која је приказана у примеру 173, а да је главна разлика у левој руци. Узимајући 93. такт као пример, лева рука служи као пратња, а мелодија која се у њој појављује одговара мелодији десне руке. Мелодија леве руке укључује велике скокове и *staccato*, што представља истински технички изазов. Када се свира лева рука, препоручљиво је замислити бас и акорде као два краја ваге, са руком и зглобом као централном осовином. Овај приступ помаже у балансирању покрета руке, побољшава стабилност и прецизност извођења.

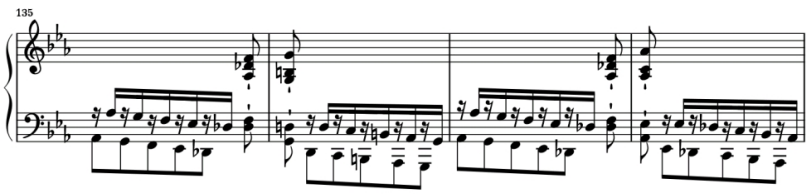


Пример 174. *Дивљи лов*, S.139, т. 115–122.

Део Це1 у верзији S.139 (пример 174), проширује и трансформише садржај Це дела. Партитура је обележена са *fff* и *molto appassionato*, што указује на врхунац целе етиде. У десној руци су октаве како би се нагласило богатство главне мелодије, док лева рука користи октаве и акорде, замењујући скокове и *staccato* који су се налазили у претходном одсеку. Оваква нотација има за циљ да истакне део Це1 као први врхунац целе етиде, који осликава сцене које одишу паником животиња које могу бити уловљене. Цела сцена је задивљујући и спектакуларан приказ, који показује примарну снагу и енергију животиња у паници.

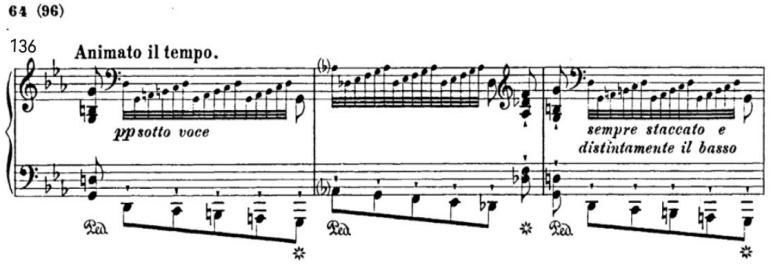
Анализа прве половине прве јединице у десној руци у 16. такту укључује триоле. Препоручује се да, када свирате прву ноту у триоли (октаву), дозволите руци да се природно спушта надоле, а када се свира трећа нота, треба користити силу трзаја да бисте подигли руку ка горе. Ова техника може се постојано примењивати на све наредне групе тог типа, чиме се ствара покрет који се циклично понавља.

Прелаз (тактови 134–163)



Пример 175. *Дивљи лов*, S.139, т. 135–138.

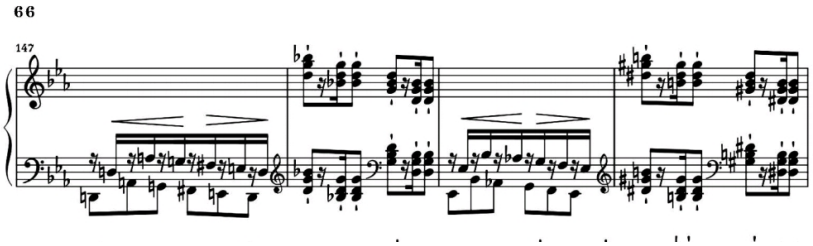
Пример 175 приказује прелазни одсек (S.139), који почиње музичким материјалом са почетка дела, што ствара хармоничну везу са целокупним делом. Уписана динамичка ознака *pianissimo* траје све до 145. такта, наводећи извођаче да свирају тихо. Кроз живописне ономатопејске ефекте, музика живо представља сцену ловаца на коњима који посматрају и прогоне плен у даљини, готово као да се чује звук копита која ударају у тлу.



Пример 176. *Дивљи лов*, S.137, т. 136–138.

У примеру 176 представљени су тактови 136–138 друге верзије етида S. 137. Слично фрагменту који је представљен у примеру 174, тешкоћа у примеру 176 лежи у брзим тридесетдвојкама у десној руци, које евоцирају брзи трк на почетку првог такта S.137. Међутим, када обе руке свирају заједно, изузетно је изазовно за десну руку док изводи брзе пасаже да истакне исте ноте које се налазе у левој руци (тј. узастопно наглашавање акцента у пасажу 5, 4, 3, 2. прстом и палцем).

Једино решење је да се вежба полако и са понављањима. Верујемо да је и сам Лист схватио да је ова деоница претешка, па је у коначној верзији променио брзе пасаже у десној руци тако да се свирају исто као и у левој, у стилу токате. Ово не само да поједностављује техничке захтеве десне руке, већ и чини мелодијску линију истакнутијом.

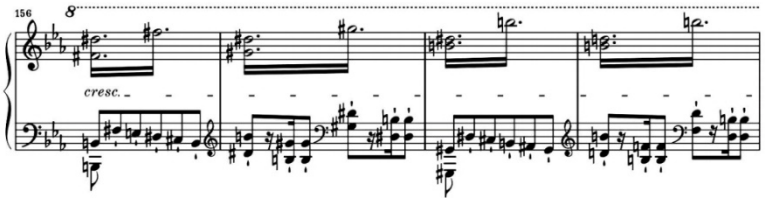


Пример 177. *Дивљи лов*, S.139, т. 147–150.

Прелаз у верзији S.139, који обухвата тактове 142–159, приказан је у примеру 177.

Тај одсек се наставља са благим *staccato* нотама, евоцирајући почетак дела. Споменути одсек представља ловце на коњима. Док смо у тактовима 134–145 могли само да чујемо далеки звук њихових копита, сада видимо ловце јасније, из близине. Препоручујемо да се почне са постепеним *crescendo* од 150. такта надаље, корак по корак, како би се приказало како су ловци спремни за лов, испуњени ишчекивањем.

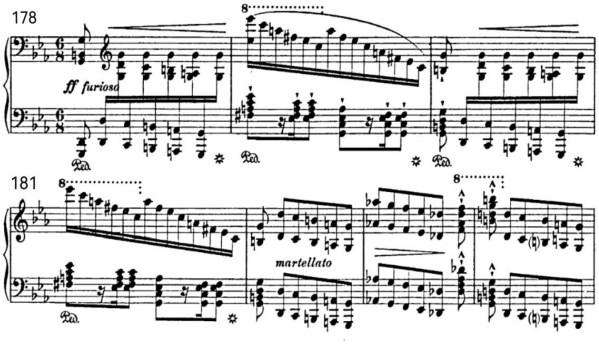
Анализирајући тактове 146–147, сматрам да такт 146 живописно приказује држање ловаца на коњима, слично елегантном јахању. *Crescendo* и *decsrescendo* у 147. такту живо илуструју како ловци затежу узде, контролишући своје нестрпљиве коње који су сада спремни да јуре за пленом. За извођење прелазног одсека, препоручује се да се следе сугестије из уводног дела композиције (А). За извођење се могу користити претходно изнете препоруке и анализа.



Пример 178. *Дивљи лов*, S.139, т. 156–159.

Завршни део прелаза у верзији S.139 обухвата тактове 156–163 (пример 178). Ова осмотактна музичка деоница оставља приказује ловце на коњима који се непрестано убрзавају у потери за пленом. У прва четири такта налази се *crescendo*, док се наредна четири такта настављају у *piu crescendo* да би нагласило како се ловац приближава плену. Сцену интензивира утисак да плен очајнички бежи. У међувремену, ловац наставља хитру потеру, стварајући напету атмосферу.

Технички изазов овог музичког пасажа лежи у брзом тремолу, који се налази у десној руци. Током извођења, третирамо зглоб и длан као ослонац клацкалице, са првом и другом нотом које чине два краја клацкалице. Ако се током вежбања зглоб окреће на одговарајући начин, путања кретања руке током извођења подсећа на седење на клацкалици, наизменично између подигнуте и спуштене позиције.

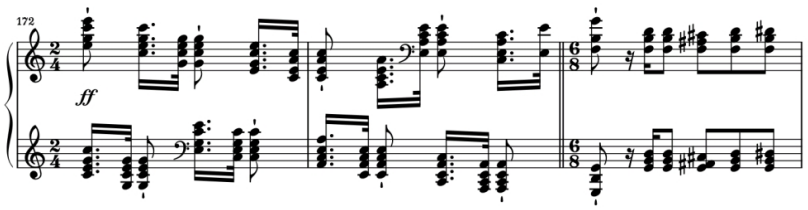


Пример 179, *Дивљи лов*, S.137, т. 178–184.

У примеру 179 приказани су тактови 178–181 друге верзије S. 137. Упоређујући га са претходним примером 176), може се приметити да се од 164. такта друга верзија (S.137) разликује од коначне верзије. Пошто S.137 следи структуру сонатног облика, овај део служи као „субдоминантна припрема“ и прелаз који води ка рекапитулацији у 192. такту. Анализа друге верзије открива да тактови 178–181 представљају рану верзију сличних тактова из финалне верзије (пример 175).

Анализа тактова 178–181 (пример 179) открива да је овај део технички сложенији у поређењу са финалном верзијом S.139. Прво, мелодија у десној руци у 178. такту је скривена у унутрашњим гласовима акорда. Затим, у наредном такту десна рука хитро изводи брза силазна арпеђа. Међутим, у коначној верзији, десна рука је потпуно промењена у тремоло као део пратећих гласова. Ова прилагођавања имају за циљ да омогуће левој руци да јасно артикулише главну мелодију.

Одсек Бе1 (тактови 164–193)



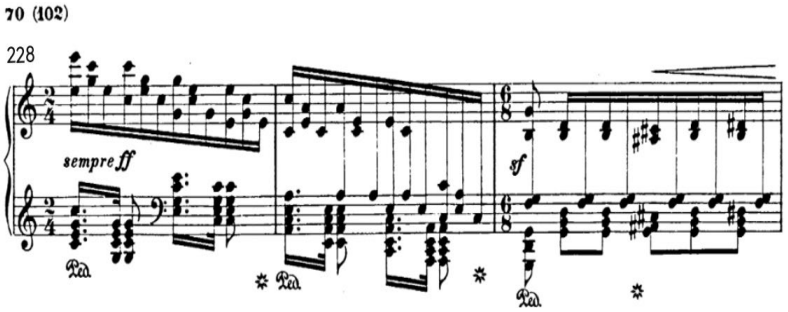
Пример 180. *Дивљи лов*, S.139, т. 172–174.

Улазећи у репризу Бе1 (пример 180), обе руке истовремено свирају акорде, са циљем да живо прикажу величанственост ловачке сцене. То се посебно односи на

тактове 172–174 у верзији S.139. У оквиру ова три такта, брзо наизменично свирање акорда наниже у „канонском стилу" представља први технички изазов ове Бе1 фразе. Препоручује се да се при вежбању користе следећа три поступка:

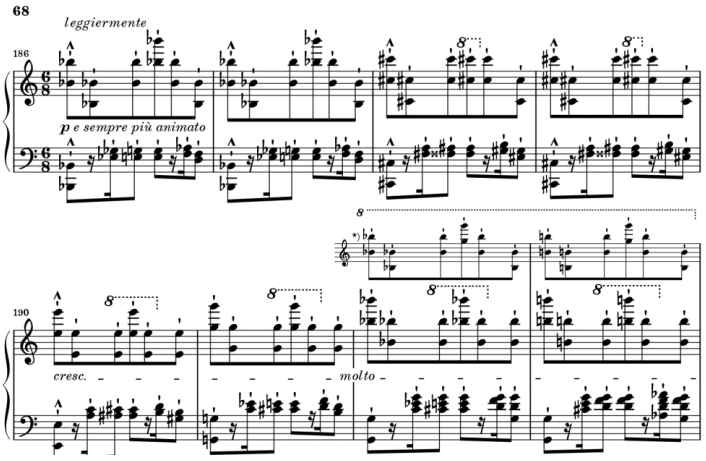
Први корак подразумева вежбање на површини стола. Треба почети тако што ће се обе руке природно спустити налик објектима у слободном паду, с тим да површину стола прво додирну дланови. Затим, док се зглобови подижу навише, треба додирнути површину стола врховима 2, 3. и 4. прста следећи реактивну силу.

Други корак је свирање силазних акорда истовремено обема руке уместо наизменично као што пише у нотном запису. Овај приступ има за циљ да се упознате са стилом свирања обе руке. Генерално, функционалност две руке није идентична. Осим уколико неко није леворук, лева рука обично има нешто мању спретност у поређењу са десном руком. Стога, почетно вежбање са обе руке истовремено помаже левој руци да опонаша и научи начин свирања силазних акорда са десном руком.



Пример 181. *Дивљи лов*, S.137, т. 228–230.

У примеру 181 приказани су тактови 228–230 друге верзије S.137. Упоређујући га са примером 180, анализа тактова 228–230 у примеру 181 открива специфичан технички приступ у десној руци, који користи силазна арпеђа. Лева рука веома подсећа на ону која се може видети у примеру 180 (коначна верзија S.139). У 228. такту, десна рука дели силазни арпеђо на четири групе, од којих свака садржи три ноте. Да би се нагласиле ове четири октаве, техника подразумева држање зглоба у доњем положају током свирања октава, користећи силазни замах за извођење октава. Затим, користећи узлазни замах, зглоб се подиже током последње две ноте сваке групе. Савладавање ове технике захтева поновљене споре вежбе.



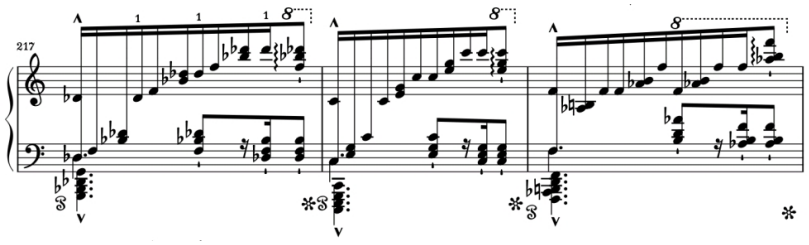
Пример 182. *Дивљи лов*, S.139, т. 186–193.

Наведени пример (пример 182) представља други технички изазов у етиди. Овај одсек укључује брзе скокове у октавама у десној руци и *staccato* у акордима леве руке, што захтева прецизно и брзо извођење истовремено, то јест представља значајан изазов за извођача. Лева рука имитира звук коњских копита током лова, док скокови у октавама у десној руци живописно осликавају звук ловачких стрела, користећи ономатопејске технике за експресивно приказивање.

При анализи 186. такта, важно је током вежбања одржавати доследан положај руке и отвореност при свирању октава десном руком. Пошто сваки октавни акорд обухвата исто растојање, важно је да се не опушта положај руке и прстију након свирања прве октаве, већ се тада треба припремите за следећу. Оваква пракса може одложити време припреме за следећу октаву и такође нарушити прецизност током извођења. Када можемо ефикасно одржавати позицију шаке, свирамо полако једну по једну октаву. Њих свирамо док се зглоб помера надоле и припремамо се за проналажење следеће позиције октаве док се зглоб подиже. Ова почетна фаза се спроводи кроз споро вежбање, што помаже у развоју мишићне меморије и прецизности у просторним односима.

Предлажемо да се за извођење деонице леве руке укључи покрет „пада и подизања" зглоба. Када се свира прва октава, треба природно подигнути зглоб док се креће нагоре и рука се помера удесно. Док зглоб поново пада, треба свирати наредну октаву. Затим, користећи реакцију зглоба при паду, потребно га је природно подигнути и свирати трећу терцу. Препоручује се да вежбате у групама од три терце, пратећи овај метод од 186. до 193. такта.

Кода



Пример 183. *Дивљи лов*, S.139, т. 217–219.

Технички изазов који се налази у кодиове етиде илуструје пример 183. Ако анализирамо прве три ноте у 217. такту у десној руци, можемо уочити следеће: прву ноту треба одсвирати када зглоб падне. Затим, док се свира друга нота, шака и зглоб треба да се помере ка позицији треће ноте. Користећи одскок од покрета ручног зглоба надоле, треба одсвирати трећу ноту док се зглоб подиже дијагонално нагоре. Ове три терце треба вежбати као групу, понављајући споменуту вежбу. Овај метод се може применити на тактове 216–221. Вежбање на овај начин може ефикасно да побољша флуидност и прецизност ваше технике.

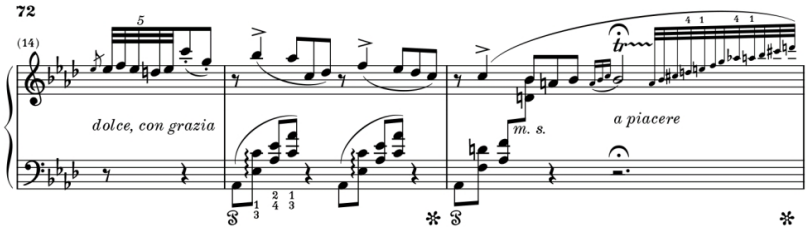
2.9. Сећање

Етида *Сећање* написана је у форми ронда, чиме показује флексибилнији и слободнији израз у целини. Композиција има четири главне секције и три епизоде, заједно са проширеним уводом и прелазима. Темпо је током целе композиције релативно стабилан, а теме главних одсека, епизода и прелаза задржавају доследан емотивни и тонски карактер. Епизоде су изведене из главних тема, представљајући тако континуирани развој целокупне композиције, обликујући и учвршћујући јединствену музичку слику. Ово поглавље ће анализирати технике и вештине извођења главних одсека, епизода, увода и прелаза. Пре него што је објављена финална верзија етиде *Сећање* S.139, постојале су две раније верзије. У овом поглављу ћемо анализирати финалну верзију S.139, а такође ћемо је упоредити и анализирати претходне верзије како бисмо указали на разлике.

Главне теме

Главна тема целе композиције појављује се укупно три пута: тактови 14–22 (одсек А), 41–49 (одсек А1), и 71–88 (одсек А2). Кроз ова три излагања теме, композиција открива три различите успомене, приказујући дубок осећај носталгије за прошлошћу. Постоји кинеска пословица која гласи „једном и поново, поново и поново", која наглашава истрајност и посвећеност. Верујемо да понављајућа тема у композицији додатно наглашава дубоко сећање и чежњу за тим успоменама.

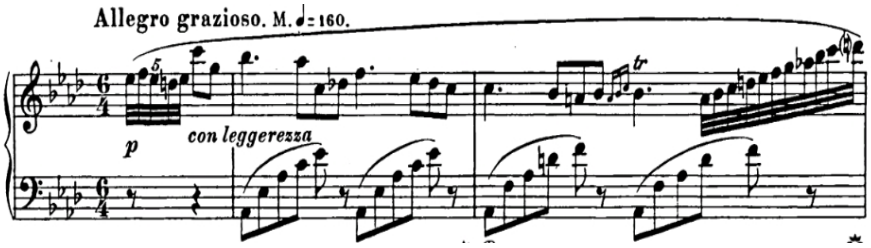
Одсеци А и А1



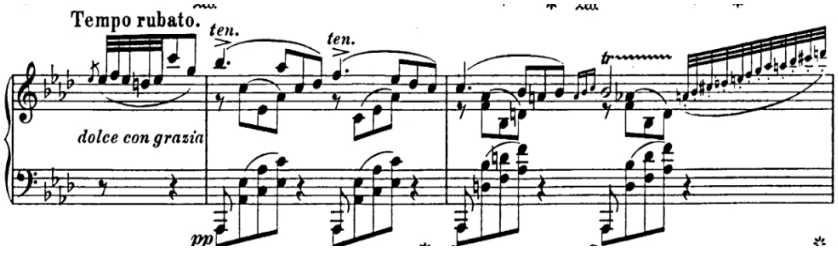
Пример 184. *Сећање,* , S.139, т. 14–16.

Одсек А означава прво представљање теме и састоји се од две музичке фразе. Главна мелодија је у десној руци, и подсећа нас на композиторову бившу девојку, која дели лепе тренутке свог живота с њим. Пратња се налази у левој руци и представља Листове нежне одговоре, стварајући дијалог који буди топлу и интимну сцену између љубавника. Због тога, током извођења, мелодију у десној руци треба благо нагласити, док пратњу у левој руци треба благо утишати у погледу динамике.

Као што можемо видети из примера 184, и лева и десна рука треба да свирају мелодију која је лепа и лирска. Узимајући за пример део леве руке у 15. такту, можемо видети да је ритам овог такта груписан у сетове од три јединице, који се могу поделити на две идентичне групе. Током извођења, посебну пажњу треба посветити свирању нота *ас, це, ес, а* на глатки, *legato* начин како би пратња била флуидна и кохерентна.



Пример 185. *Сећање*, S.136, т. 1–2.

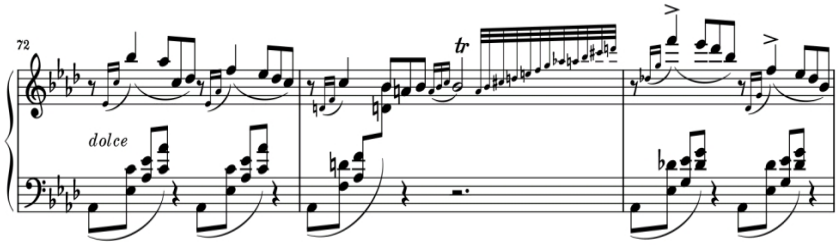


Пример 186. *Сећање*, S.137, т. 1–2.

Прва верзија (S.136), директно представља мелодију теме (пример 185). У верзијама S.137 (пример 186) и трећој верзији, S.139 (пример 184), направљене су суптилне измене додавањем слојева у уводу. У поређењу тематских одсека, мелодија у горњем гласу остаје прилично слична у све три верзије, али се примећује еволуција у левој руци. Од једноставних арпеђираних акорда у S.136, до тога да покрет иде нагоре у паралелним квинтама и секстама у S.137, наглашавајући густину пратње да би се повећала њена сложеност. У S.139, бас задржава пратњу из друге верзије, али је у целини подигнут за једну октаву, уводећи трилер на другом откуцају сваке групе, показујући нежне успомене.

Што се тиче интерпретативних ознака за извођење, у верзији S.136 проналазимо само *con leggerezza*, док верзије S.137 и S.139 садрже *dolce con grazia*, покушавајући да створе мирну и магловиту атмосферу. Ове суптилне разлике не само да истичу историју и еволуцију дела, већ и одражавају композиторово вешто прилагођавање у емотивном изразу и контроли атмосфере. Три верзије одсека A1 су углавном исте као и одсек A, и могу се анализирати са референцом на тај одсек.

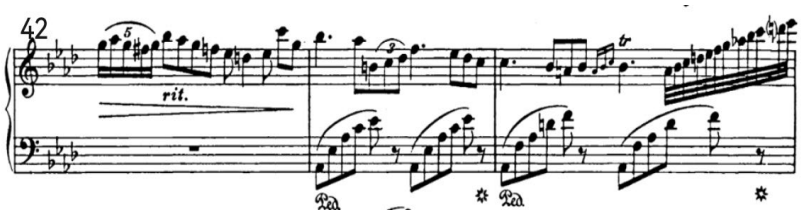
Одсек А2



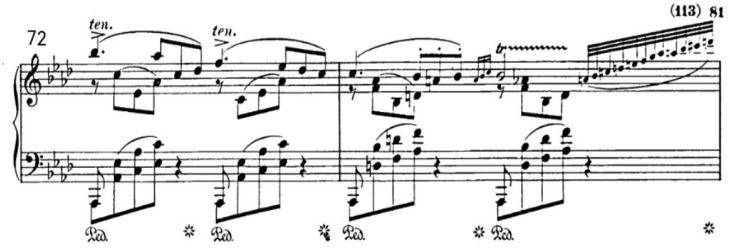
Пример 187. *Сећање*, S.139, т. 72–74.

Када се А2 поново појављује (пример 187), разлика у односу на претходна два излагања теме је у 71–77. такту. Наиме, десна рука уводи арпеђа, обогаћујући мелодију и чини цело дело мекше и мелодичније, подсећајући на нежан и грациозан тон жене која изражава емоције. Стога, када се свирају ова арпеђа и мелодијске деонице, може се имитирати узлазна интонација која се користи у женском говору. Конкретно, анализирајући прве две четвртине у 72. такту, препоручујемо се да се ова два арпеђа схвате као украси или пролазни тонови током извођења, који евоцирају узлазну интонацију типичну за говорни језик.

Штавише, са пажљивим покретом зглоба, ова два арпеђа могу се третирати као јединствена целина током извођења, стварајући ефекат „пада и успона" са главним тоном *бе*. Када се свира први арпеђо, наш зглоб се спушта; како померамо руку ка другом арпеђу користећи инерцију, зглоб се глатко помера удесно ка главном тону *бе*; када се припремамо да свирамо ноту *бе*, зглоб се истовремено подиже нагоре. Важно је напоменути да иако се и зглоб спушта са убрзањем, прва два арпеђа треба свирати меко како бисмо имитирали интонацију женског говора.



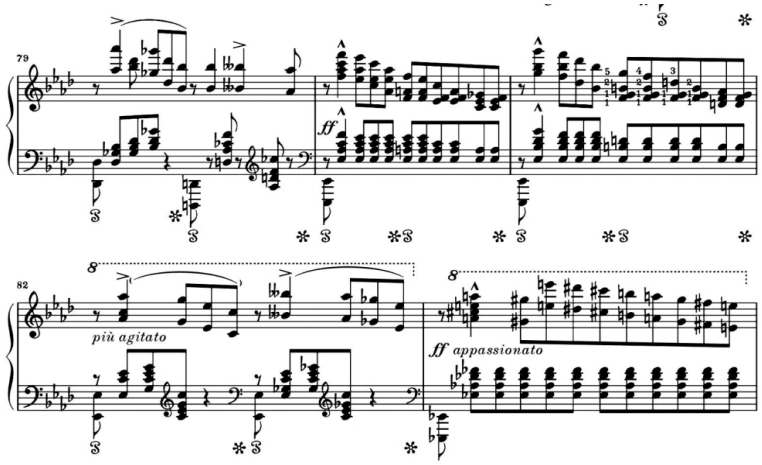
Пример 188. *Сећање*, S.136, т. 42–44.



Пример 189. *Сећање*, S.137, т. 72–73.

У примеру 188 представљен је фрагмент почетне верзије S.136, док је у примеру 189 приказан одговарајући фрагмент из S.137. Анализом такта 43 верзије S.136, као и такта 72 у верзијама S.137 и S.139, можемо уочити да почетна верзија већ суптилно открива клицу арпеђа у главној теми A2 финалне верзије. У такту 43 верзије S.136, композитор је користио триоле да би имитирао промене у интонацији и нагласку говора.

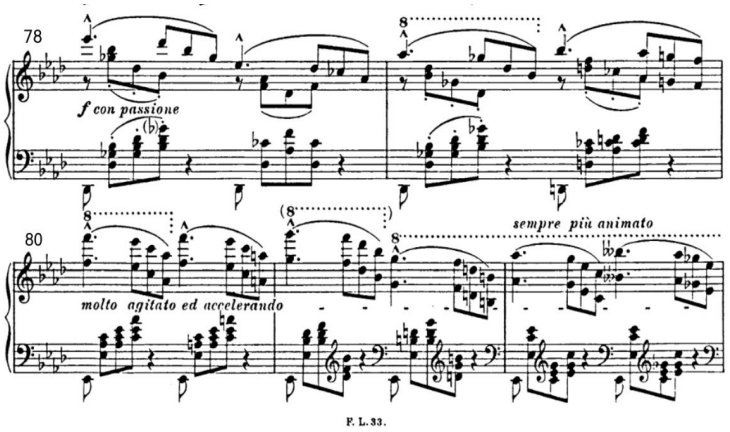
Међутим, у одговарајућем фрагменту верзије S.137, композитор је применио готово идентичну нотацију као у првом излагању главне теме. Са еволуцијом музичког језика током времена, Лист је на крају одлучио да замени триоле у S.136 са арпеђом. Овај приступ боље преноси и имитира опуштен тон говора.



Пример 190. *Сећање*, S.139, т. 79–83.

У тактовима 78–88 (пример 190), одсек A2 показује значајне промене. За разлику од претходне две теме, у овом одсеку композитор уводи интерпретативне ознаке *rinforz.* и *appassionate* у акордима и октавама у обе руке. Овакав музички израз као да приказује свађу између љубавника. Узастопне октаве десне руке, посебно у 83. и 84. такту, звуче као хистерични крици и вика, приказујући да је сукоб између двоје људи ескалирао до неразрешивог и непопустљивог нивоа. У деоници десне руке у 82. такту, део мелодије

који је у октави има уписан мали лук. Када се свира, уз показивања узбуђеног *ff* и *piu agitato*, такође је потребно да десна рука промени прсторед како би постигла *legato* у мелодијском делу. Исто важи и за 85. такт.

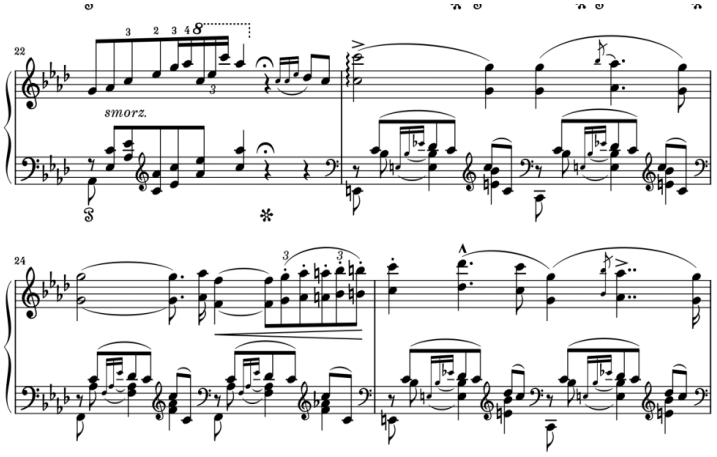


Пример 191. *Сећање*, S.137, т. 78–82.

Поређењем тактова 78–81 у верзијама S.137 и S.139 (пример 191) приказује фрагмент из S.137), може се уочити да финална верзија задржава музички материјал и мелодију из друге верзије (S.137), али га излаже у октавама и акордима, што прави интензивнији и страственији музички ефекат. Када се посебно анализира изведба унутрашњих гласова у прве три јединице 79. такта, предлажем ода се нагласи нота *дес* у десној руци на трећој јединици. Лева рука која на трећој јединици има акорд, такође треба да се укључи и нагласи ноту *дес*, али и *гес*, како би се осигурала целовитост мелодије унутар обе руке. Што се тиче 80. такта, извођење октавне мелодије десне руке је истоветно *legato* десне руке у истом такту верзије S.139 (погледај пример 190).

Епизоде

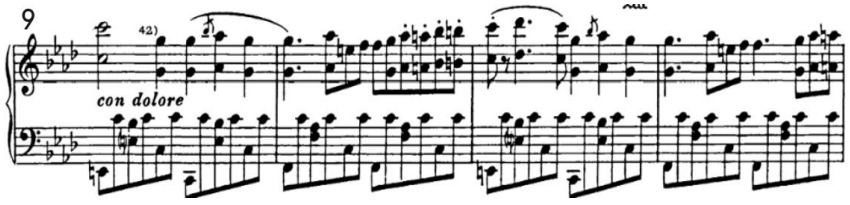
Епизода 1: Бе одсек



Пример 192. *Сећање*, S.139, т. 22–25.

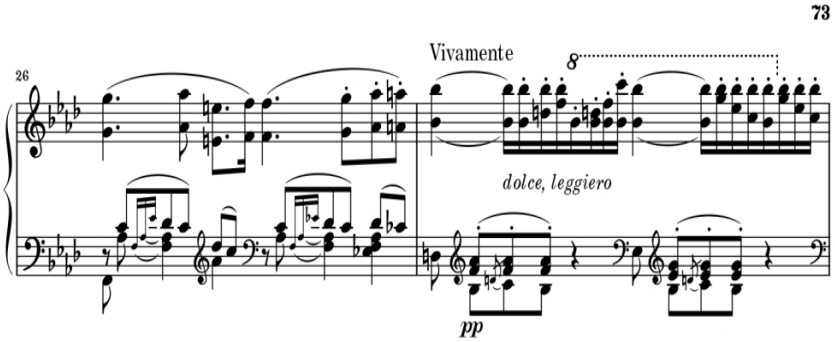
Како је већ поменуто, у верзији S.139 (пример 192) први одсек Бе почиње од последње јединице 22. такта. У тактовима 23–26 се у десној руци налазе октаве које живописно представљају имитацију женског гласа од тихих шапата (тема А) ка уздигнутом и званичном тону. У међувремену, лева рука представља мушки глас, који се из деонице пратње у теми А придружује дијалогу са десном руком. Овакав аранжман маштовито осликава разговор пара, стварајући интимну и интерактивну атмосферу.

Анализирајући другу јединицу леве руке у 23. такту, уочавамо да се ритам и техника простиру се кроз тактове 22–26. При извођењу, важно је обезбедити да три арпеђа поседују не само музикалност и певачки квалитет, већ и да стварају кохерентни *crescendo* почевши од *де* на другој јединици, који се и настављајући кроз три претходна арпеђа. Последња нота *це* на другој јединици показује постепени *diminuendo* након достизања врхунца, слично природном стишавању на крају изговорене реченице, где крајеви обично завршавају меким тоном. Ако укључимо кретање зглоба, третирамо три арпеђа као групу. При извођењу ових арпеђа, зглоб би требало природно да се помера надоле. Међутим, када свирате главну ноту *дес* на другој јединици, зглоб треба да се подиже нагоре.



Пример 193. *Сећање*, S.136, т. 9–12.

Споменути сегмент из прве верзије S.136 (пример 193) налазимо у финалној верзији S.139 коју смо управо разматрали (примеру 192).[3] У мелодији у тактовима 9–12 верзије S.136, види се клица мелодије, такође у октавама, док лева рука има улогу пратње. Током времена, у другој и трећој верзији, Лист је трансформисао деоницу леве руке тако да интерактивно делује са десном руком. То је постигао богатијом хармонијом.



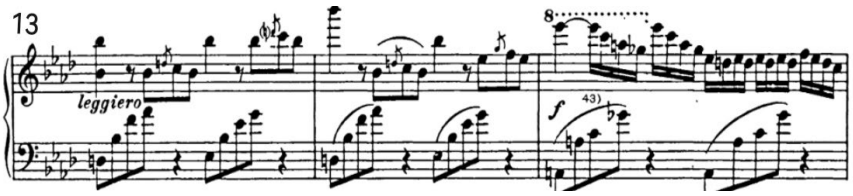
Пример 194. *Сећање*, S.139, т. 26–27.

Наведени пример 194 представља сегмент из верзије S.139, с почетком од 27. такта. Композитор је користио скокове и *staccato* технику да представи сцену дијалога између љубавника. Деоница десне руке кроз велике скокове у оба смера представља упитан и знатижељан женски глас. Са друге стране, деоница леве руке, која представља мушки глас, преноси утешни одговор изражен постојаном ниском мелодијском линијом. Овај прелаз приказује сцену у којој женски глас поставља питања док мушки глас са самопоуздањем и сигурношћу одговара потврдно.

У овом одсеку, технички изазов за десну руку пре свега представљају скокови и *staccato*. Као пример за анализу можемо узети трећи и четврту јединицу 27. такта. Када свирамо ове скокове, прво треба замислити положај зглоба током извођења, слично тапкању кошаркашке лопте (у овом случају сваког акорда). Након што полако усвојимо први поступак, други корак у вежбању је да преместимо фокус шаке на мелодијски део. Међутим, зглоб при свирању мора да одржи исти положај као када тапка кошаркашку

[3] Одељак у верзији S.137 је скоро идентичан као у крајњој верзији, те примери овде нису наведени.

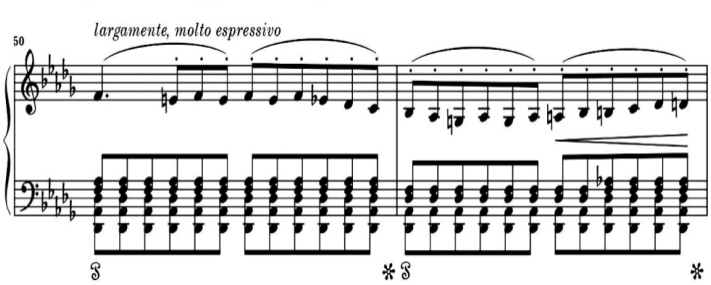
лопту, да би се ефикасно истакао мелодијски глас.



Пример 195. *Сећање*, S.136, т. 13–15.

У примеру 195 приказан је одговарајући сегмент из оригиналне верзије S.136, као што је анализирано раније. Можемо уочити да су у почетној верзији уписани наизменични пасажи арпеђа између леве и десне руке. У другој и финалној верзији, Лист је трансформисао ове пасаже у скокове и *staccato* десне руке, чувајући мелодију из оригиналне верзије.

Епизода 2: одсеци Це и Це1

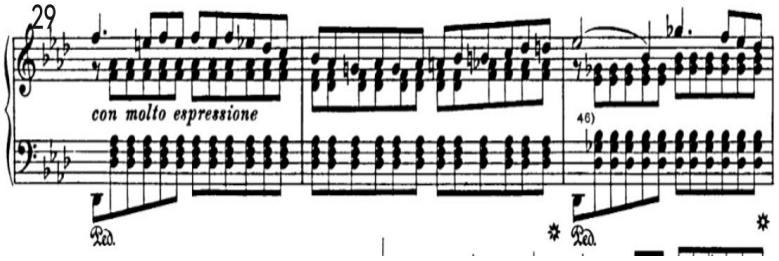


Пример 196. *Сећање*, S. 162, т. 50–51.

Пример 196 представља сегмент (тактови 49–58) из одсека Це верзије S.139. Тема овог одсека интегрише елементе из главне теме, постижући повезаност и континуитет кроз развој целокупне композиције. Десна рука носи главну мелодију, док се у левој руци налази хармонска пратња. Извођење захтева емоционални израз и певачки квалитет, и треба га разликовати од сцене дијалога питања и одговора у претходном одсеку Бе. Ова музика осликава сцену љубазних и драгих сећања између љубавника.

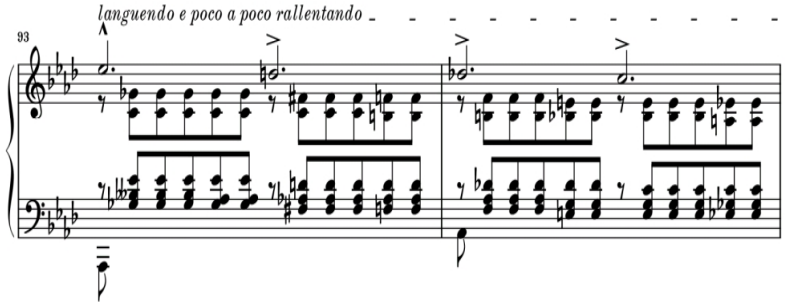
Технички изазов у овом делу лежи у одржавању континуитета и певачког квалитета линије мелодије десне руке. Препоручује се употреба замене прстију, односно коришћење 3, 4. и 5. прста, како би се олакшале глатке *legato* промене. Поред тога, акордска пратња у левој руци треба да се свира деликатно, тако да ствара меку и лепу

атмосферу сличну магли која се диже над морем.



Пример 197. *Сећање*, S.136, т. 29–31.

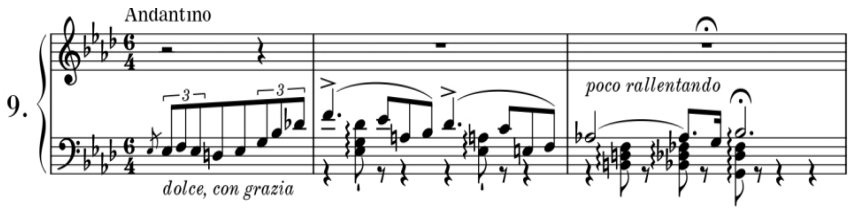
Анализирањем фрагмента из верзије S.136 (пример 197) откривамо да је композитор у другој и трећој верзији етида задржао и наставио да користи њен нотни запис и форму фрагмента епизоде Це.



Пример 198. *Сећање*, S.139, т. 93–94.

Тактови 93 и 94, који припадају одсеку Це1 верзије S.139 (пример 198), појављују се на крају композиције. Ти тактови преносе осећај да сећања постепено бледе и замагљују се, а одликује их лагано убрзавањем ка завршетку. Током тактова 91–97, осим постепеног пригушивања и успоравања мелодије у десној руци, силазна хроматска мелодија у акордима пратње у средњем гласу такође треба да одражава мелодију из горњег гласа. Циљ је пренети носталгични и дуготрајан осећај испуњен сећањима.

Увод и прелази

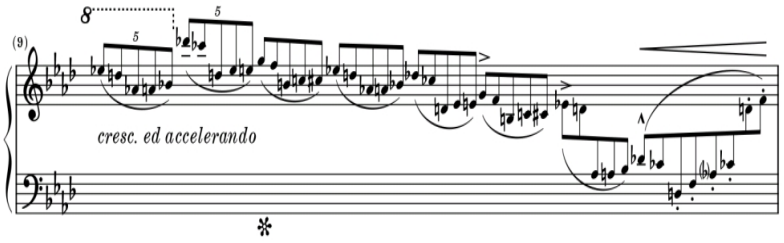


Пример 199. *Сећање*, S.139, т. 1–3.

У уводном делу композиције, верзија S.139 скоро потпуно задржава сегмент из верзије S.137. Пример 199 приказује прва два такта финалне верзије, почевши од предтакта. На почетку композиције се користи композициони поступак сличан балади, која почиње као нежна исповест. Тај почетак осликава живописну сцену особе урођене у размишљање и призива поток прекрасних сећања. Овај приступ већ од самог почетка ствара дубоку носталгичну атмосферу, водећи нас у Листове мисли и сећања. Такав почетак не само да чини музику емоционално убедљивијом, већ омогућава слушаоцима да се лакше упуте у емоционални свет композитора.

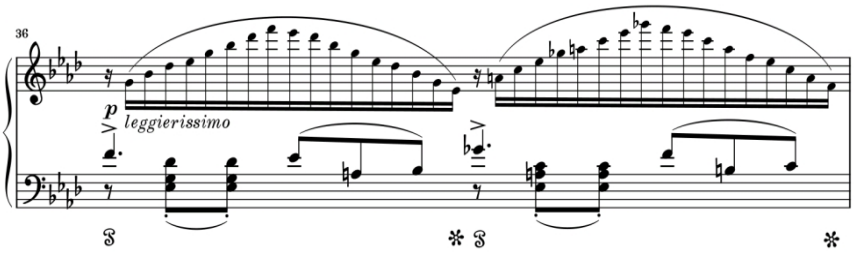
Главна мелодија почиње са узлазном триолом, остављајући утисак мисли које су одлутале у прошлост. Два акцента у првом такту описују паузе и живописни повратак слика током присећања. Препоручује се укључивање мале паузе при свирању ових двеју нота, као да сваки кадар сећања поново искаче с паузама у мислима. Арпеђа у левој руци треба да се свирају нежно, како би се постигао мек и леп звучни ефекат. Овај приступ имитира кретање казаљки на сату, стварајући на тај начин осећај повратка у прошлост.

Нежни арпеђо у левој руци и реминисценције у десној руци образују суптилан однос, правећи топлу и дубоко емоционалну атмосферу. Овакво третирање деоница не само да додаје дубину делу већ и побољшава његов изражајност, преносећи богате носталгичне емоције које прожимају музику. То омогућава слушаоцу да се осећа као да је уронио у ток сећања, доживљавајући чудо и носталгију времена које се враћа уназад и дубоко разумевање емоционалног света композитора.



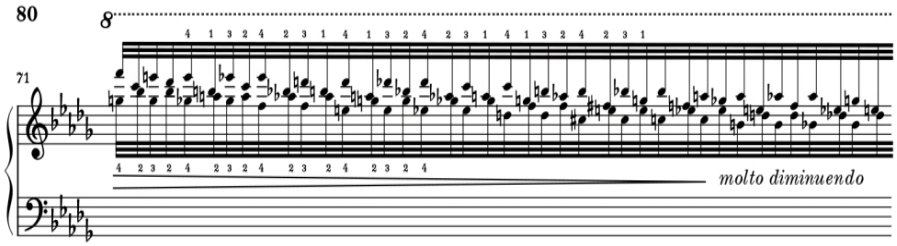
Примери 200. *Сећање*, S.139, т. 9.

Први технички изазов у том сегменту илустрован је у примеру 200, који представља 9. такт у верзији S.139. Овај сегмент нотиран је са неколико брзих квинтола. Цео пасаж се спушта од високог регистра до бас кључа, са изненадним, великим скоковима наниже, изазивајући изненадни повратак из успомене у реалност. Анализирајући технику изведбе прве групе квинтола као пример, укључујемо употребу зглоба током свирања. Док свирамо прве две ноте у квинтоли, зглоб се креће надоле. Када се спремамо да свирамо следећа три тона квинтоле, зглоб се креће навише, олакшавајући глатко свирање та три тона. У следећем 13. такту, квинтоле у десној руци се такође могу изводити на овај начин: када свирате прве три ноте у квинтоли, зглоб се спушта надоле, а када свирате последње две, зглоб се подиже нагоре.



Примери 201. *Сећање*, S.139, т. 36.

Технички изазов 39. такту верзије S.139 (пример 201) представља брзо кретање напред-назад у десној руци. Верујемо да је кључ у адекватном разлагању и груписању нота у пасажу десне руке. Прво, овај приступ ефикасно смањује ментални терет који извођач има при свирању дугих пасажа. Друго, координирање подељених брзих нота са мелодијом осигурава ритмичку стабилност током извођења.



Пример 202. *Сећање*, S.139, т. 71.

Када се вежба пасаж у 71. такту верзије S.139 (пример 202), препоручује се груписање по четири ноте у посебне групе и наглашавање високих тонова у десној руци. Анализом се може уочити да дељење пасажа у групе од четири тона истиче мелодију, која се спушта веома правилно, као по степенима. То ствара емоционални утисак као да се успомене из даље прошлости постепено приближавају садашњости.

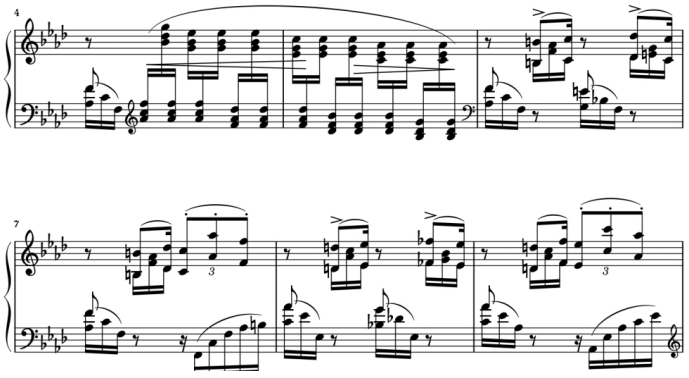
Приликом вежбања, можемо замислити високи и средњи регистар обе руке као супротне крајеве клацкалице, а центар длана као осовину. Ова техника свирања подстиче руке да се померају као клацкалица. Коришћење ове методе помаже и у побољшању прецизности када тежимо ка бржим темпима свирања.

2.10. еф-мол (без наслова)

Десета по реду *Трансцендентална етида* је пуна страсти. Иако нема наслов, део коде у верзији из 1837. године (S.137) почиње од *presto* и имитира коду последњег става Бетовенове *Клавирске сонате* бр. 23 у еф-молу, познате под називом *Апасионата*. Листова етида је еволуирала кроз три верзије, од почетне S.136 и S.137, до коначне S.139. Кроз њих је композитор постепено се поједностављивао и усавршавао своју музичко замисао до своје коначне и најбоље верзије. Прво ћемо се фокусирати на анализу техничких захтева и музичког израза у сличним или идентичним деловима коначне верзије, S.139. Затим ћемо упоредити ове делове у прве две верзије са онима у коначној верзији. На крају ћемо детаљно проучити делове из друге верзије S.137, који су током развоја етиде у верзију S.139 уклоњени, као и њихов утицај.

Одсеци A, A1, A2 и A3

Направићемо детаљну анализу неколико варијанти одсека A, укључујући део A (тактови 5–13), део A1 (тактови 22–30), део A2 (тактови 61–77) и део A3 (тактови 90–99).



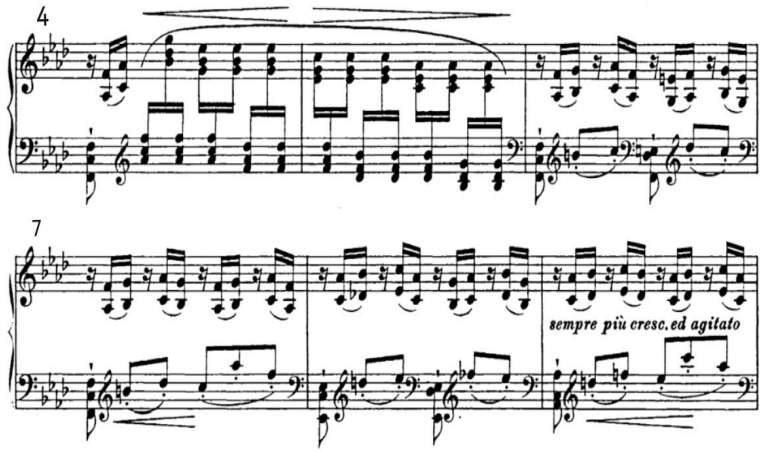
Пример 203. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 4–9.

Техничка захтев ове композиције лежи у арпеђима леве руке, који захтевају висок ниво извођачке вештине. У међувремену, десна рука представља мелодију са структуром „питање-одговор", што додаје комплексност извођењу. Пример 203 илуструје прво представљање теме A у верзији S.139, где мелодија у 6. и 7. такту представља главни мотив целе етиде. Приликом извођења, мелодијски део десне руке треба да пренесе квалитет певања као и шапат. Ово захтева од извођача да обрати посебну пажњу на емотивни израз и деликатну интерпретацију.

Препоручујемо следеће: приликом свирања прве октаве *бе* у 6. такту, зглоб треба природно да се спусти као да је у слободном паду. Користећи замах надоле, зглоб треба да се подигне да би се одсвирале следеће две групе нота. Прву октаву треба свирати снагом која се добија када се зглоб креће надоле, производећи *mezzo-forte* (mf) звук, док би наредне две групе нота требало свирати *mezzo-piano* (mp) или чак *piano* (p) динамиком. Овај приступ даје музици тон питања, чиме се повећава експресивност и дубина извођења.

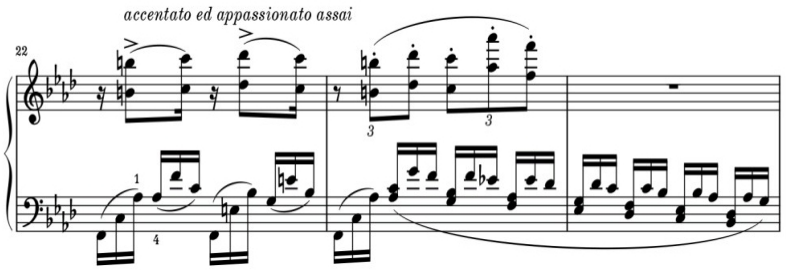
Када се у 7. такту десном руком свира мелодија, техника треба да буде супротна оној коју захтева извођење 6. такта. Треба избегавати намерно коришћење силе зглоба надоле у циљу имитирања реторичке паузе; уместо тога се треба фокусирати на постизање повезаности и певљивости мелодије. Ако мелодија десне руке у 6. такту делује као да поставља питање, онда мелодија у 7. такту представља одговор. Овај контраст обогаћује музички израз са дубином и нијансама.

При свирању арпеђа левом руком у 6. такту, важно је ефикасно укључити покрет зглоба. Док лева рука свира први акорд у том такту, покрет зглоба треба да буде као у огледалу у односу на зглоб десне руке, природно се спуштајући надоле, као у слободном паду. Затим, треба одсвирати другу ноту *це*. Пре свирања треће ноте, треба искористити покрет надоле, да би се зглоб померио налево заједно са руком. Путања зглоба треба да личи на графикон обрнуте пропорционалне функције у другом квадранту XY осе (погледати пример 151). Вежбајући на овај начин, ноте ће бити глатко повезане и изведба ће звучати природније.



Пример 204. *еф-мол (без наслова)*, S.137, т. 4–7.

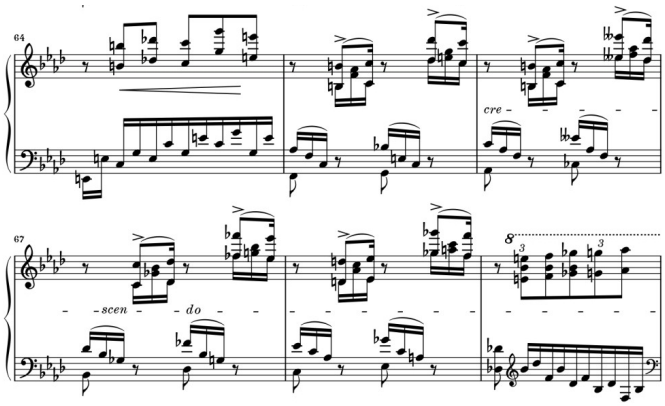
У примеру 204 су приказани тактови 4–9 верзије S.137. У тој верзији, деоница десне руке свира пратњу, док је главна мелодија у триолама изложена у левој руци. Међутим, након што одсвира бас, лева рука мора да пређе преко десне, како би свирала мелодију малог тонског опсега. Овај поступак сличан је оном који Лист користи у Другој етиди (а-мол). Узимајући 6. такт као пример, уочавамо да пратњу у десној руци можемо груписати у групе од по два тона, укључујући коришћење зглоба који се спушта и подиже током извођења. Прву ноту сваке групе треба свирати када се зглоб спушта, а другу када се зглоб подиже.



Пример 205. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 22–23.

У верзији S.139 тактови 23 и 24 у одсеку A1 представљају технички изазов за леву руку (пример 205). Можемо узети триолу у другој половини 22. такта као пример: прво треба нагнути центар гравитације длана према акорду, користећи силу слободног пада зглоба за његово свирање, а затим брзо прећи на другу ноту *ге*. Под утицајем реакционе силе, како се зглоб креће дијагонално нагоре улево, треба одсвирати трећу ноту *еф*. Овај циклус се понавља, са сваким триолским акордом који користи силу пада да произведе умерен, *mezzo forte* (mf) звучни ефекат.

У 22. такту у левој руци постоје арпеђа. Узимајући прву добу као пример, прво можете груписати свака три тона и свирати их као акорд, што помаже да се упознате са позиционим односима између тонова. Следећи корак укључује свирање према партитури. За сваку добу, свирајте два сета триола са *crescendo*, од *piano* до *mezzo forte*. Комбинујући ове вежбе, деоница леве руке постиже ток који подсећа на музику у позадини, али истовремено и побољшава координацију са мелодијом десне руке.



Пример 206. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 64–69.

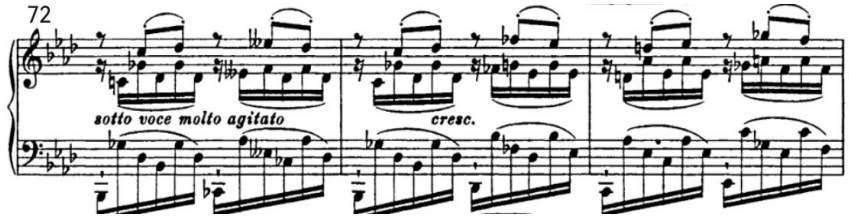
У примеру 206 приказани су тактови 64–69 из одсека A2 верзије S.139. Од 65. до 68. такта, деоница леве руке садржи узлазну мелодијску линију у лествичном стилу, што ствара постепени *crescendo* ефекат заједно са деоницом десне руке. Други сегмент одсека

A2 представљају 69–72 такт. Узимајући 69. такт као пример, можемо уочити да прва нота представља бас. Приликом свирања треба притиснути десни педал и постепено повећавати динамику у обе руке. Арпеђо леве руке не захтева да свака нота буде свирана истом гласноћом; само ноте *бе*, *еф*, *дес*, *бе*, *еф* треба да буду свиране са ефектом *crescendo*. Ево неколико предлога за вежбање арпеђа у левој руци:

(1) Групишите по два тона заједно, замишљајући их као крајеве клацкалице. Користите длан као осовину и благо љуљајте руку као да опонашате клацкалицу; зглоб нагните према нотама на спољној страни леве руке.

(2) Примените покрет спуштања и подизања зглоба док свирате. Такође, групишите по два тона заједно. Када зглоб „пада", свирајте прву ноту сваке групе, а затим искористите повратну силу да подигнете зглоб и свирате другу ноту сваке групе. Истовремено померите руку улево како бисте се припремили за следећу групу. Понављајте овај поступак.

(3) Након што одвојено увежбате прва два корака, комбинујте их и вежбајте заједно.



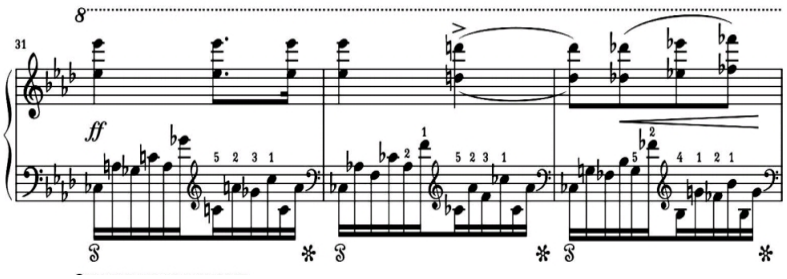
Пример 207. *еф-мол (без наслова)*, S.137, т. 72–74.

У примеру 207 приказани су тактови 73–74 верзије S.137, који истовремено одговарају тактовима 67–68 финалне верзије. Нотација у верзији S.137 је изузетно компликована и самим тим захтева изузетне техничке вештине извођача. Пратња се састоји од широких арпеђо акорада у левој руци и средњег гласа у десној руци.

Уколико узмемо прву добу у 72. такту верзије S.137 као пример, при вежбању деонице десне руке препоручујемо да се имитира кретање ваге. Прво је потребно поделити ноте десне руке на две групе. Ноте средњег гласа *це*, *дес*, *дес* чине прву групу, док преостале ноте чине другу групу. Замислите да ове две групе нота представљају два краја ваге или клацкалице, са дланом и зглобом као централном тачком. Приликом свирања, померање руке треба да подсећа на кретање ваге, где се једна страна подиже док друга страна спушта.

Одсеци Бе, Бе1, Бе2 и Бе3

У овом потпоглављу ћемо детаљно анализирати различите варијанте Бе одсека, који укључују: Бе (тактови 31–42), Бе1 (тактови 54–60), Бе2 (тактови 100–136) и Бе3 (тактови 148–158).



Пример 208. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 31–33.

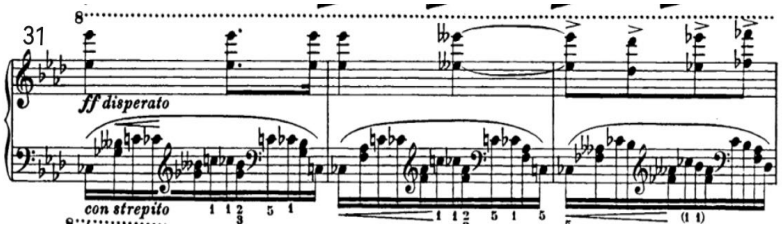
У примеру 208 приказан је сегмент из верзије S.139, који представља прво појављивање Бе одсека. У овом одсеку извођач треба да свира мелодијску линију у десној руци течно и лирски, попут низа дугих фраза у песми. Истовремено, технички изазов представља арпеђо у левој руци. Анализираћемо 31. такт као пример и дати неке предлоге за вежбање.

Корак 1: Поделите арпеђо у левој руци на групе од по четири ноте. Другим речима, формирајте три групе са подједнаким бројем нота у такту. Четири ноте у свакој групи треба свирати истовремено, како би се извођач упознао са позицијама различитих нота на клавијатури и побољшао контролу над њима.

Корак 2: Укључите спуштање и подизање зглоба у свирање арпеђа. Током вежбања у спором темпу усагласите те покрете зглоба са сваком од три групе идентификоване у Кораку 1. Зглоб треба слободно да „падне" при свирању прве ноте сваке групе; користећи снагу одбијања, рука помера зглоб дијагонално ка горе и десно како би одсвирала другу и трећу ноту сваке групе; када зглоб достигне највиши положај због инерције, треба свирати последњу ноту у групи. Путања кретања зглоба може се упоредити с обликом хиперболе у другом квадранту ху-осе (видети пример 151).

Корак 3: Када су прва два корака добро увежбана, три групе арпеђа у сваком такту треба спојити у један непрекидан покрет. То значи да ће зглоб користити само једном покрет „спуштање и подизање" покрет у такту како би спојио три групе нота из Корака

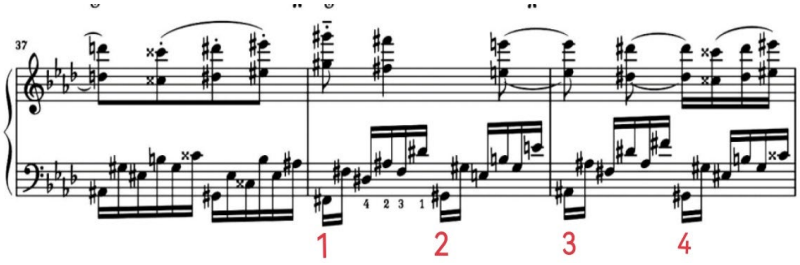
2 у једну дугу фразу. На тај начин ће свирање целог одсека постати флуидније и кохерентније.



Пример 209. *еф-мол (без наслова)*, S.137, т. 31–33.

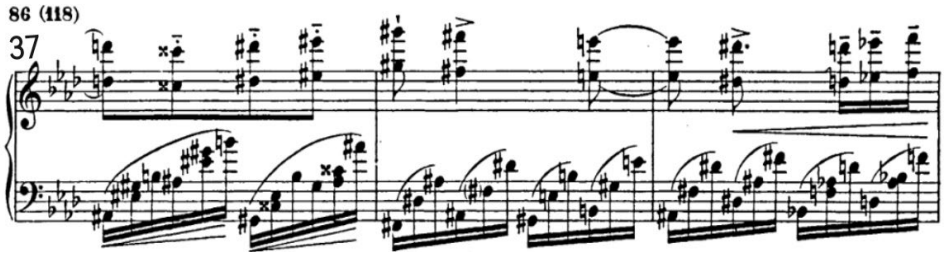
У примеру 209 је приказан сегмент из верзије S.137. Анализом можемо уочити да тај сегмент представља ранију верзију финалног одсека Б. Међутим, лева рука је у верзији S. 137 са техничке стране захтевнија. Ако узмемо 31. такт као пример, видимо да се лева рука састоји од узлазних и силазних арпеђа. За вежбање овог сегмента препоручујемо исти принцип као и за верзију S. 139: арпеђо у левој руци треба поделити у четири групе триола и пратити кораке вежбања наведене за 31. такт у примеру 209.

У 31. такту верзије S.137 технички изазов представља свирање шесте и седме ноте палцем, при чему музичко фразирање не сме бити прекинуто. При извођењу шесте ноте, зглоб треба да се подиже. Користећи узлазну инерцију, зглоб треба благо „повући" у лево; затим, седму ноту треба одсвирати када је зглоб у позицији слободног „пада". Овакав поступак обезбеђује глатко техничко извођење, што резултира и непрекинутом фразом.



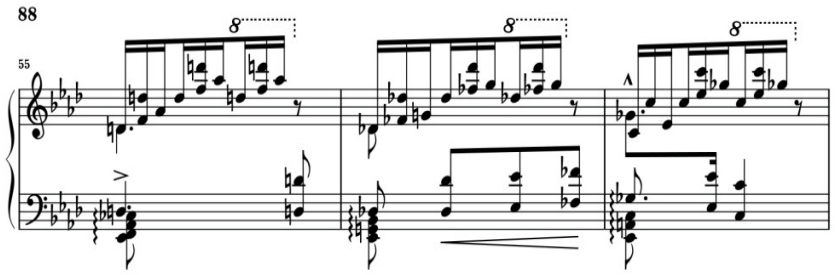
Пример 210. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 37–39.

Пример 210 представља тактове 37–39 Бе одсека у верзији S.139, из ког видимо да лева рука има фигурације у групама од по шест нота, односно сектолама. Прва нота у свакој секстоли је мелодија баса и она покреће целокупни мелодијски развој одсека. Да би се извођење олакшало, кључни тонови су у примеру означени црвеним бројевима. Препоручујемо да се основна мелодија баса свира што музикалније и без застајања, како би се побољшала изражајност и гладак ток музике.



Пример 211. *еф-мол (без наслова)*, S.137, т. 37–39.

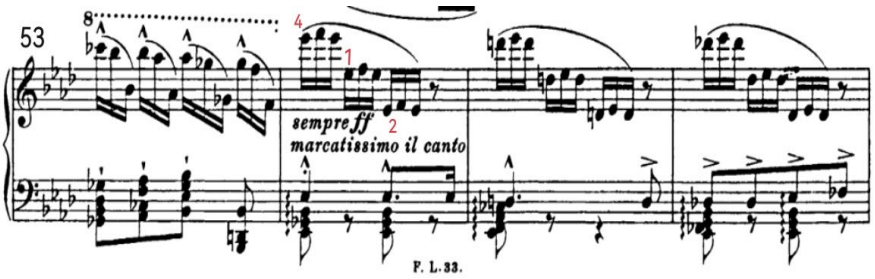
У примеру 211 приказани су тактови 37–39 верзије S.137, при чему су 38. и 39. такт ранија верзија музичког материјала који је анализиран у претходном примеру. У 38. такту се у левој руци налазе четири групе триола. При свирању, прва нота сваке групе триола треба да се свира са динамиком *mezzo forte*. Овакав приступ повезује основне ноте сваке триоле у континуирану фразу, чиме се музички ток покреће унапред.



Пример 212. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 55–57.

Пример 212 представља фрагмент Бе1 одсека верзије S.139. Овај фрагмент је као слика у огледалу у односу на Бе одсек, будући да лева рука свира главну мелодију, а десна рука служи као пратња. Анализирајући 55. такт можемо рећи да технички изазов у овом одсеку представљају арпеђа у десној руци. За вежбање овог сегмента се могу користити савети које смо дали кроз три корака за пример 208.

Пошто сваки арпеђо у 55. такту садржи триоле са истим нотама, које се разликују само по регистру, препоручујемо ефекат степенастог *crescendo* током извођења. Наиме, будући да у сваком такту постоје три групе триола, динамика сваке наредне групе треба да се мало повећава. Овај приступ побољшава изражајност мелодије у левој руци, што истовремено даје дубину и музикалност целокупног одсеку.

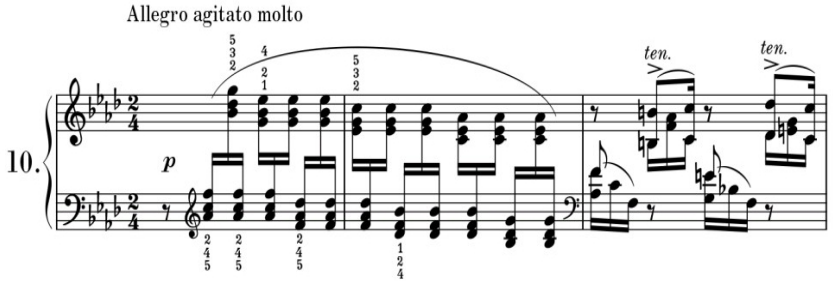


Пример 213. *еф-мол (без наслова)*, S.137, т. 53–56.

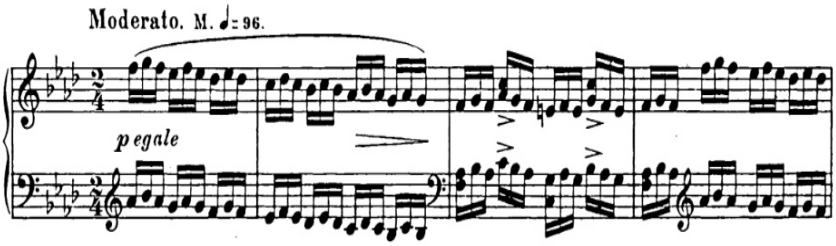
Пример 213 представља сегмент верзије S.137 у којем се могу повући паралеле са претходним примером, с том разликом да од 54. такта пратња у десној руци садржи три групе силазних триола кроз различите регистре. Приликом вежбања овог фрагмента могу се користити кораци наведени за груписање нота у примеру 208. У погледу прстореда у десној руци, препоручујемо логичан избор тако да се прве две групе триола могу свирати *legato* без коришћења десног педала. Прсторед за прву ноту сваке групе триола је у примеру 213 означени црвеним бројевима. За последњу ноту друге групе триола саветујемо да се користи палац и скок са последње ноте на прву ноту *е* треће триоле.

Увод, прелази 1–4, кода

У овом потпоглављу ћемо детаљно анализирати увод (тактови 1–5), као и неколико прелазних одсека (тактови 13–21, 42–54, 78–89, 136–148) и коду (тактови 159–182).

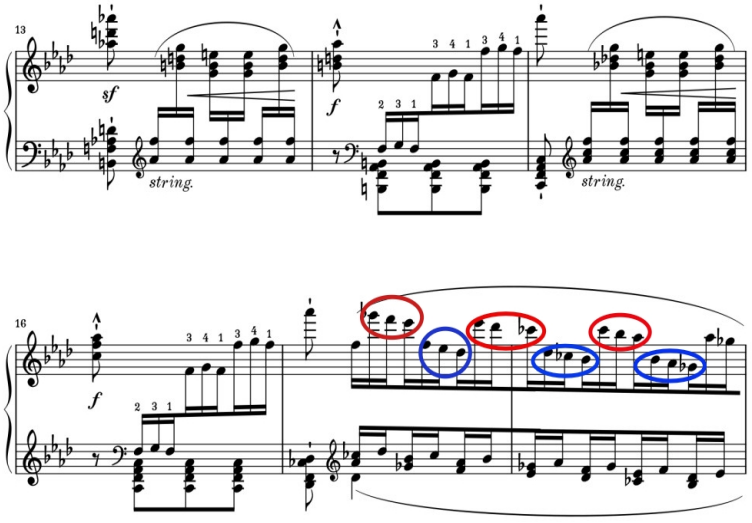


Пример 214. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 1–3.



Пример 215. *еф-мол (без наслова)*, S.136, т. 1–4.

Почетак верзије S.139 подсећа на токатни стил (пример 214), захтевајући од извођача да укршта руке и свира акорде. Мелодију прва два такта уводног одсека изводе чине спољашњи гласови обе руке. Приликом свирања акорда, тежина руку може благо нагињати према мелодијским гласовима, како би се они нагласили и побољшала њихова резонанца. Важно је да се не свира свака нота равномерно, већ да се истакну мелодијске ноте. Такође, треба напоменути да су прва два такта увода у обе верзије S.139 и S.137 готово идентични, те да позајмљују уводну мелодију из верзије S.136 (пример 215).

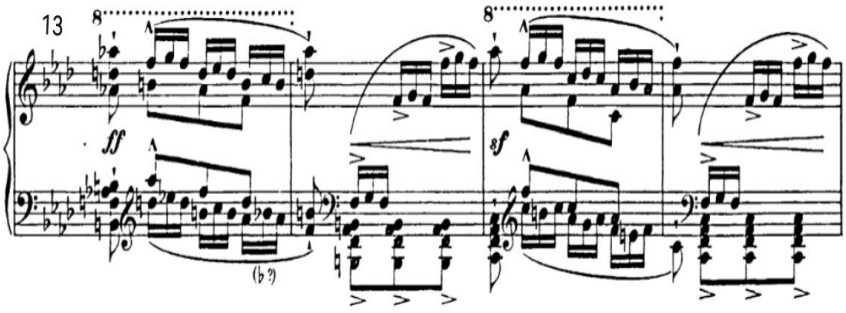


Пример 216. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 13–18.

Наведени сегмент из верзије S.139 (пример 216) представља почетно представљање прелазног одсека, при чему је материјал из 13. и 14. такта изведен из прва два такта композиције. У 14. такту десна рука изводи три узастопне групе триола, а препоручујемо две варијанте прстореда. Прво, поштовање прстореда назначеног у партитури помаже у одржавању глатког и лирског тонског квалитета у десној руци. Друго, саветујемо да се прсторед који се користи за прву групу триола примени и на последње

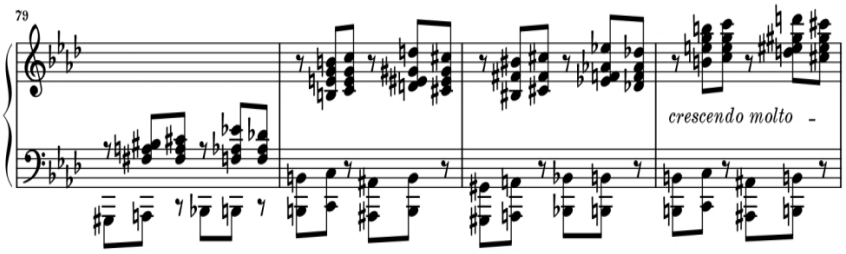
две групе. Овај приступ ствара постепени, „степенаст" узлазни звучни ефекат, који контрастира *legato* означеном у 13. такту. Тако се добија јединствен звучни ефекат.

При вежбању деонице десне руке у 17. и 18. такту, предлажемо да се она реорганизује и подели у низ триола које се спуштају степенасто, што је и обележено црвеном и плавом бојом у примеру 216. Ова подела не само да помаже у стварању симетрије у огледалу у односу на материјал из деонице десне руке у 14. такту, већ и подстиче повезаност музике.

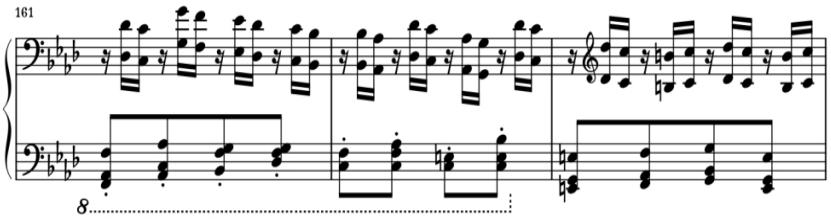


Пример 217. *еф-мол (без наслова)*, S.137, т. 13–16.

Како бисмо могли да направимо компаративну анализу са претходним примером из верзије S.139, наредни пример (пример 217) представља 13–16. такт верзије S.137. Технички захтеви ове верзије су компликованији. Током вежбања 13. такта, можемо третирати сваку групу трола као целину. Док се зглоб спушта, обе руке свирају прву ноту у свакој групи трола, премештајући тако нагласак на ноте које свирају палчеви. Затим, користећи подизање зглоба, које настаје као повратна реакција на претходни покрет, треба свирати трећу ноту сваке групе трола. Овакав поступак треба понављати док не „уђе" у прсте.



Пример 218. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 79–82.

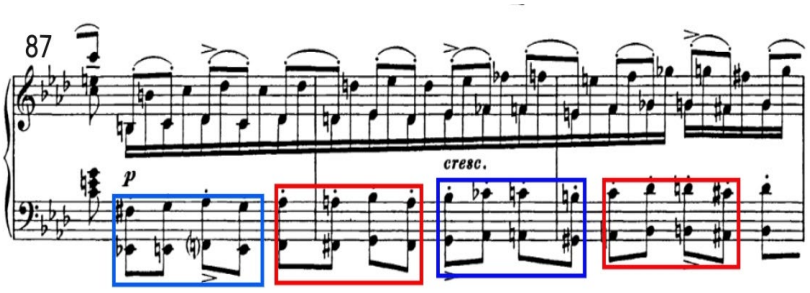


Пример 219. *еф-мол (без наслова)*, S.139, т. 161–163.

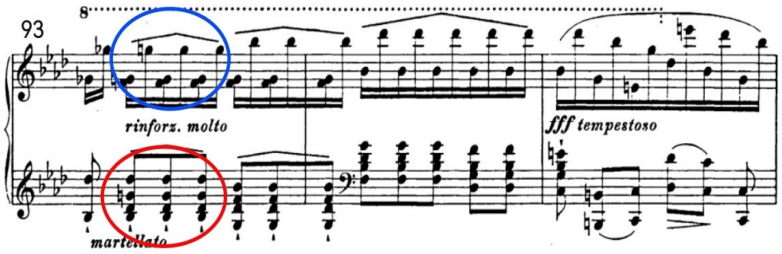
Наведена два примера 218 и 219 су сегменти из верзије S.139, при чему други од њих представља коду. Из нотних примера можемо уочити да су оба сегмента изграђена на истом материјалу и мотивима. При извођењу ових музичких сегмената, кретање зглоба треба да подсећа на покрет који се користи приликом дриблања кошаркашке лопте. На плану динамике се може користити постепени степенасти *crescendo* за изражавање ентузијазма, ритмичке виталности и осећаја ритма.

Сегменти верзије S.137

Компаративно поређење три верзије ове етиде открива њихову еволуцију током композиторовог креативног процеса. У првој верзији (S.136) композитор је осмислио и изложио основни тематски материјал, који ће послужити као темељ за наредне верзије. Друга верзија етиде (S.137) је надоградила раније постављен темељ, инкорпорирајући бројне техничке пасаже и музичке фразе. Као резултат, настала је сложенија и дужа композиција. Међутим, Лист је током времена сазревао и обогаћивао своју стваралачку личност новим искуствима, те је одлучио да ревидира S.137 користећи свој познати поступак „поједностављивања комплексног". Он је уклонио делове које је сматрао нелогичним, реструктурисао и преформулисао одређене музичке фразе, што је резултирало коначном верзијом десете по реду *Транценденталне етиде* S.139. Ова верзија је постала префињенија и складнија. Постоје три фразе које се појављују само у верзији S.137.

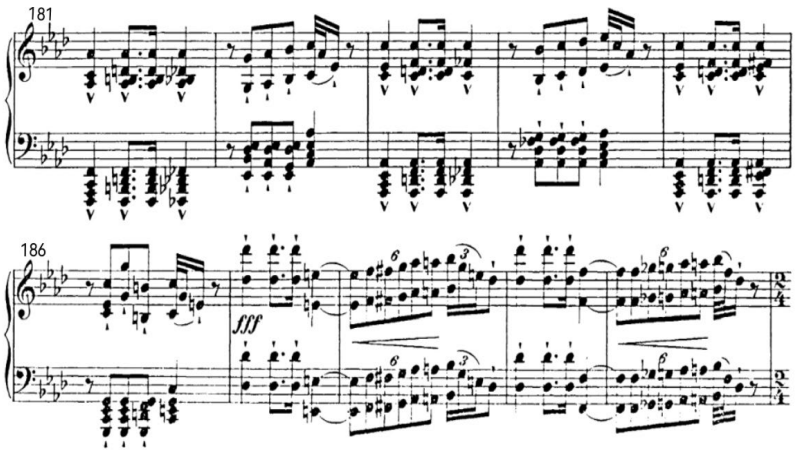


Пример 220. *еф-мол (без назива)*, S.137, т. 87–89.



Пример 221, *еф-мол (без назива)*, S.137, т. 93–95.

Наведени примери 220 (тактови 87–89) и 221 (тактови 93–95) представљају прелазе у верзији S.137. У тим тактовима је десна рука нотирана у изломљеним октавама, што значи да путања шаке и длана током извођења може да се упореди са кретањем тасова на ваги или катапултом. Лева рука (пример 220) свира дециме, при чему су основни тонови груписани у групе од по четири (означено црвеном и плавом бојом). Што се тиче звучног ефекта, у левој руци постоји постепени, тј. степенасти *crescendo*. У наредном примеру 221, прва група је означена црвеним и плавим, а акустички ефекат ствара *crescendo* који настаје приликом извођења сваке групе.



Пример 222. *еф-мол (без назива)*, S.137, т. 181–190.

Почетак завршеног одсека верзије из 1837. године (пример 222) са својим

акордима у обе руке и ритмом подсећа на завршни одсек трећег става Бетовенове сонате *Апасионата*. Сличности доприносе и начин извођења и свирање нагласака. При свирању акорада обема рукама, битно је не само истакнути главну мелодију, већ и обратити пажњу на кантабилни квалитет мелодије. У складу са тиме, треба постепено повећавати динамику до врхунца целе етиде. Почевши од 187. такта, *forte fortissimo* (*fff*) треба да се свира узбуђено и страсно до самог краја. У тактовима 188, 120 и сличним технички комплексним пасажима, начин свирања дуплих октава може се преузети из анализе седме етиде – *Ероике*, као и савета који су дати у том поглављу.

2.11. Вечерње хармоније

Трансцендентална етида бр. 11 *Вечерње хармоније* (S.139) у првој верзији S.136 се налази на месту седме етиде, која се фокусира на смењивање руку. Мелодијске сличности међу верзијама су очигледне. У другој верзији (S.137), мелодија прве верзије (S.136) је проширена увођењем техничких изазова као што су разложени акорди, октавни скокови, хроматизована хармонија, варијације акорада, смењивање руку, украси, велики акорди и коришћење педала. Током времена, Лист је прерадио и поједноставио технички захтевну другу верзију, и начинио прве покушаје у свет тоналне неодређености и импресионистичких боја, чинећи крајњу верзију S.139 композицијом која гледа у будућност.

Анализираћемо техничке захтеве извођења према одсецима верзије S.139, те ћемо их упоредити са одговарајућим одсецима ранијих верзија S.136 и S.137. *Вечерње хармоније* је лажни пантум, веома ретка форма у француској поезији, коју је написао француски поета Шарл Бодлер (Charles Baudelaire). То је песма из збирке *Цвеће зла*, објављене 1857. године. Иако је истоимена песма објављена неколико година након Листове етиде, поезија и музика се допуњују, те речи у песми пружају инспирацију и мотивацију за наше извођење. Кроз своје богате слике и дубоке емоције, Бодлерова песма нам помаже да боље разумемо музику и да наше тумачење Листове композиције учинимо изразитијим и убедљивијим.

Хармоније вечери[4]

Ево су доба кад са дршке коју дах куша
сваки цвет испарава густим обиљем кâда;
звуци и мириси круже вечером што пада;
вртоглавица страсна док сетни валс се слуша!

Сваки цвет испарава густим обиљем кâда;
виолина дрхти као напаћена душа;
вртоглавица страсна док сетни валс се слуша!
Небо је грдно одмориште туге и склада.

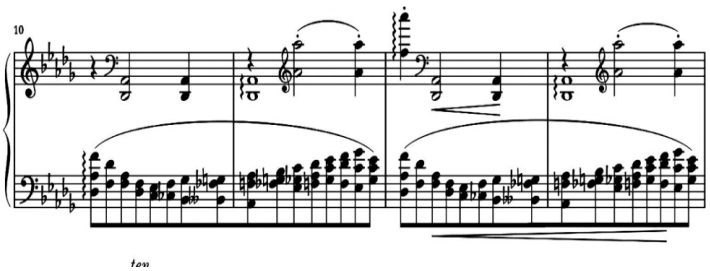
Виолина дрхти као напаћена душа,
благо срце, што би да црну празнину свлада!
Небо је грдно одмориште туге и склада;
утопило се сунце у крв што му се груша.

Благо срце, што би да црну празнину свлада,
упија сјај прошлости који се још пенуша!
Утопило се сунце у крв што му се груша!
Спомен твој као путир у мени блиста сада!

Одсеци А и А1, кода

Урадићемо детаљну анализу одсека А (тактови 9–16), одсека А1 (тактови 24–30) и коде (тактови 134–155). У коди је коришћен материјал из одсека А и може се сматрати његовом варијантом.

Одсек А

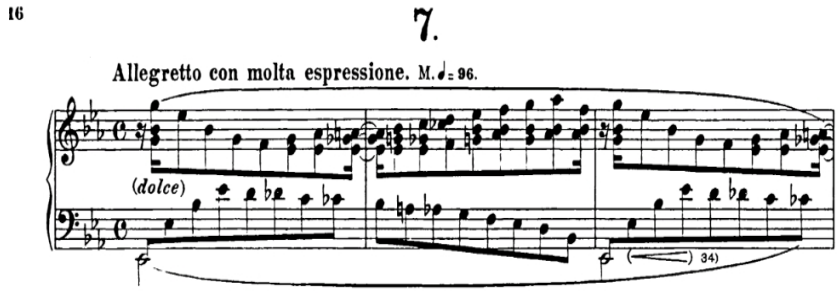


Пример 223. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 10–13.

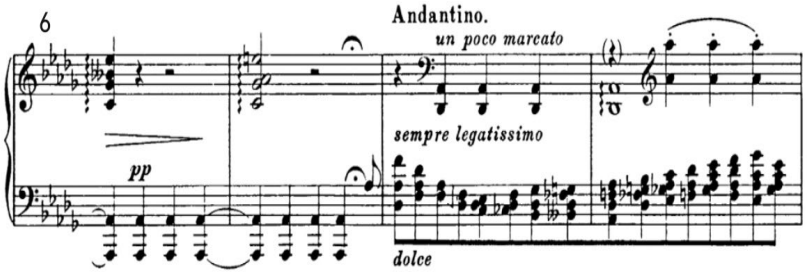
[4] Превод Бориславе Радовића штампан је у следећем издању: Шарл Бодлер, *Цвеће зла* (Београд: Српска књижевна задруга, 2009). Превод наслова се разликује од назива који је Драгољуб Шобајић доделио овој етиди у својој књизи о Францу Листу (Dragoljub Šobajić, *Franc List. Stvaralac i izvođač* (Beograd : Fakultet muzičke umetnosti, 2001)), а који ћемо користити у тексту.

Пример 223 приказује четири такта из одсека А верзије S.139. Технички захтев у овом фрагменту представља главна мелодија у средњем регистру, што захтева коришћење леве руке за свирање. Ови тактови као да осликавају сумрак залазећег сунца, са још мало светлости. Музика је веома и нежна и оставља утисак спокоја. Како бисмо предложили кораке за вежбање леве руке, као пример ћемо узети 10. и 11. такт:

1. Потребно је осмислити одговарајући прсторед за сваку ноту. Треба покушати свирати сваку ноту *legato*, без коришћења десног педала.
2. Када се осмишљавање прстореда заврши, зглоб и длан током свирања сваке ноте треба да нагињу ка средњем прсту (тј. ка регистру у ком се мелодија налази), како би се осигурало да мелодија буде што јаснија.
3. У фази вежбања у спором темпу, треба да се свира са спуштањем зглоба како би се рука лепо спустила на сваки акорд; затим, користећи снагу отпора, треба подигнути зглоб, припремајући га свирање следећег акорда.



Пример 224. *Вечерње хармоније*, S.136, т. 1–3.

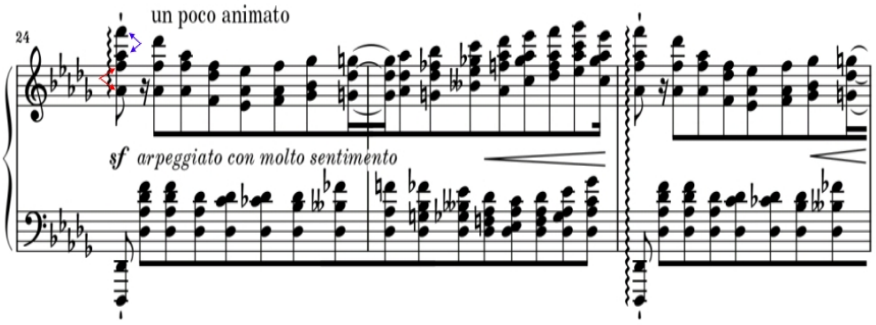


Пример 225. *Вечерње хармоније*, S.137, т. 6–9.

Пример 224 приказује прва три такта прве верзије S.136, док пример 225 представља фрагмент из верзије S.137, који тематски одговара верзији S.139 (пример 223). Прва верзија одмах почиње са мелодијом. При вежбању, акорди у пратњи леве руке треба да се свирају мало мекше него мелодија у десној руци, како би се створио ехо

ефекат. За мелодију која у верзији S.137 почиње од 8. такта, препоручујемо да се користи исти поступак који смо навели у анализи истоветног одсека у верзији S.139 (пример 189).

Одсек A1



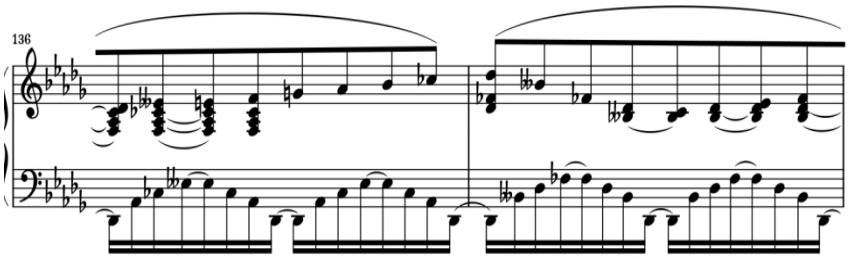
Пример 226. *Вечерње хармонијеи*, S.139, т.24–26.

У поређењу са одсеком A, A1 (пример 226) излаже тему из A кроз арпеђиране акорде (*arpeggiato con molto sentimento*) који руке свирају наизменично, тј. са синкопом у десној руци. Оваква фактура са наизменичним арпеђом подсећа на блесак воде на залазећем сунцу и изазива осећај гледања у прелепи сумрак. Готово да се могу видети сјајни таласи на површини воде, који стварају слику пуну поетског шарма и заводљиве лепоте. За анализу можемо користити прва два арпеђа десне руке у 24. такту, будући да је поступак за остале арпеђиране акорде исти.

Прво, када је музичка фактура таква да садржи арпеђо акорде у обема рукама, важно је уочити највишу ноту сваког арпеђа коју свира мали прст десне руке. Динамика у сваком арпеђу треба да постепено расте, од основне (најниже) до највише ноте коју свира мали прст, тако да покрет буде непрекинут, а мелодијска линија јасно изражена.

Друго, при вежбању арпеђа са већим опсегом, као што је то случај са првим четворозвуком у 24. такту, можемо тај арпеђо поделити на два дела. У примеру 226 су ови делови су означени црвеним и плавим стрелицама. Препоручујемо да се вежбање почне са две ноте означене црвеном стрелицом, потом две ноте означене плавом стрелицом, а тек на крају треба свирати заједно све ноте. Вежбање арпеђа подељеног на споменути начин помаже извођачу да се упозна са односима између две групе, што доводи до тачније изведбе.

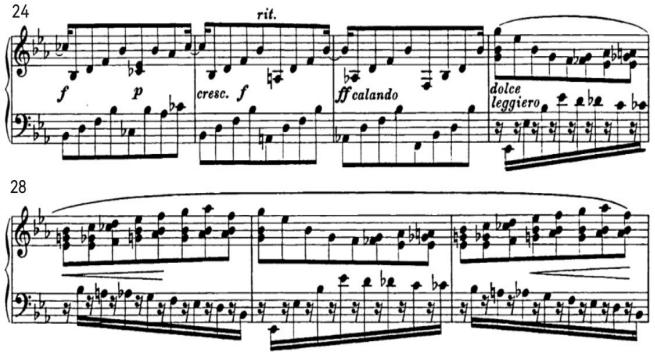
Кода



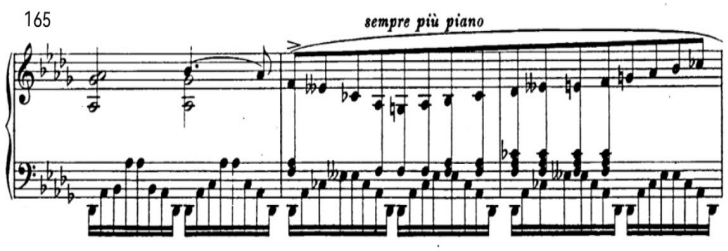
Пример 227. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 136–137.

У примеру 227 приказани су 136. и 137. такт у коди верзије S.139. Тај фрагмент коде позајмљује мелодијски материјал из теме А, док пратња у левој руци наставља да користи фактуру која је била у одсеку Бе. Атмосфера коде се посебно осећа у осам тактова сличних примеру 227. Током извођења треба применити постепени *diminuendo* који ће полако стишавати одсек и остављати утисак као да музика нежно упливава у дугу и мирну ноћ.

Ако узмемо деоницу десне руке 136. такта као пример за анализу, можемо уочити да технички захтев у овим тактовима лежи у превезивању истих тонова у суседним акордима луком, док се свирају разложени акорди и арпеђа. Препоручујемо да се прсторед мења на истом тону, што би требало да води ка осмишљавању и проналажењу прстореда који извођачу најбоље одговара. Кључна ствар у овом поступку је да се осигура глатко и повезано (*legato*) свирање мелодијске линије.



Пример 228. *Вечерње хармоније*, S.136, т. 24–30.



Пример 229. *Вечерње хармоније*, S.137, т. 165–166.

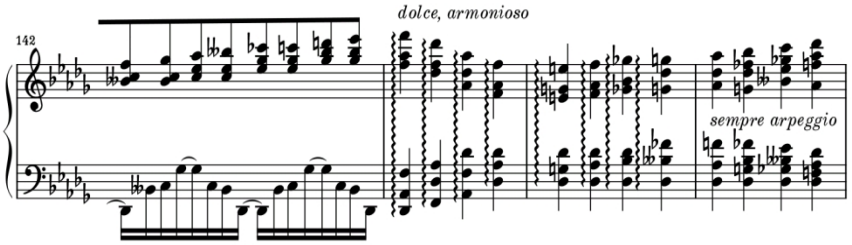
Упоређујући анализу развојног одсека верзије S.139 (пример 188) са 27. тактом верзије S.136 (пример 228) и 166. тактом верзије S.137 (пример 229), очигледно је да већ од прве верзије певљиви квалитет мелодије десне руке захтева коришћење прсног *legato*, односно смене прстију на истој ноти. Почевши од 166. такта у верзији S.137, десна рука не само да свира мелодију, већ и истовремено има акорде у средњем гласу.

Овај одсек се развија у последњој верзији S.139, где су суседни акорди повезани луком, што обезбеђује више времена за замену прстију на истом тону. Оваква промена повећава континуитет и певачки квалитет мелодијске линије, пошто често свирање акорада у средњем гласу у верзији S.137 има тенденцију да наруши ток мелодије. Због тога је композитор крајњу верзију поједноставио. Узимајући за пример прва четири акорда десне руке у 167. такту верзије S.137, уочавамо да мелодијска линија у њима варира, али одржавају конзистентност у својим унутрашњим гласовима. Предлажемо да се за вежбање уведе покрет шаке у коме ће она на се спушта и подиже. То захтева следеће специфичне кораке:

Прво, за време слободног пада шаке на доле, акорд треба да се свира тако што ће се шака и длан накривити ка мелодијским нотама, обезбеђујући да звук мелодије динамички мало надмаши унутрашње гласове.

Друго, са покретом нагоре и реактивном снагом, позиција прстију треба на унутрашњим гласовима акорда да остане непромењене, истовремено померајући мали прст ка мелодијској ноти следећег акорда.

Коначно, када је зглоб потпуно подигнут и мали прст се померио ка мелодијској ноти следећег акорда, тај акорд треба одсвирати. Овај поступак треба понављати према наведеним корацима.

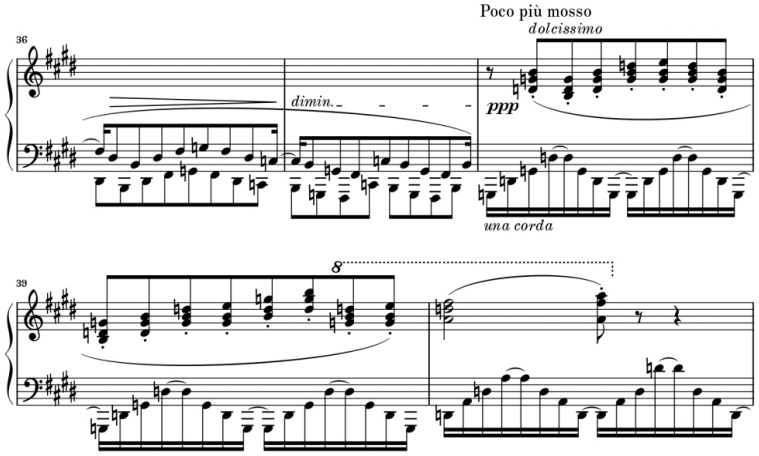


Пример 230. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 142–145.

У примеру 230 приказана је четврта појава теме (последњи део коде). Ако се раније наведени пример 227 и одсек А сматрају сликом у огледалу, онда пример 230 показује симетричан однос са одсеком А1. Овакав композициони поступак познат је у и кинеским књижевним делима под називом „реципрочни ехо". Арпеђо у одсеку А1 приказује сјајну и ритмички вибрантну површину воде, док арпеђо у примеру 230 осликава слабе таласе на површини воде која се умирује. Ово контрастира одсеку А1. Ако одсек А1 приказује веће водене таласе на почетку етиде, онда пример 230 показује да се крај композиције постепено ближи, осликавајући сумрак који полако прелази у ноћ, површина воде постаје мирна под месечином.

Одсек Бе, Бе1 и Бе2

Приказаћемо детаљну анализу одсека Бе (тактови 38–57), одсека Бе1 (тактови 80–97) и одсека Бе2 (тактови 120–134). Одсек Бе2 је скоро потпуно исти као и Бе1, те ће бити анализиран са посебним осврtом на Бе1.



Пример 231. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 36–40.

Пример 231 представља прво појављивање Бе одсека (од 38. такта) у верзији S.139. Материјал за одсек Бе потиче од материјала из одсека А, али је модификован и развијен.

Одсек Бе састоји се од четири музичке фразе, при чему је свака у другом тоналитету. У том одсеку видимо како динамика постепено расте од *piano pianissimo* (ppp) до *fortissimo* (ff). Динамика се у свакој фрази појачава, што оставља утисак пејзажа на заласку сунца који се полако појављује на видику, тужног и лепог сумрака који ће ускоро прогутати слика звезданог неба. Прве две фразе подсећају на ноћно небо из Нолановог филма *Интерстелар* (*Interstellar*), док трећа и четврта фраза изгледају као први поглед у бескрај свемира.

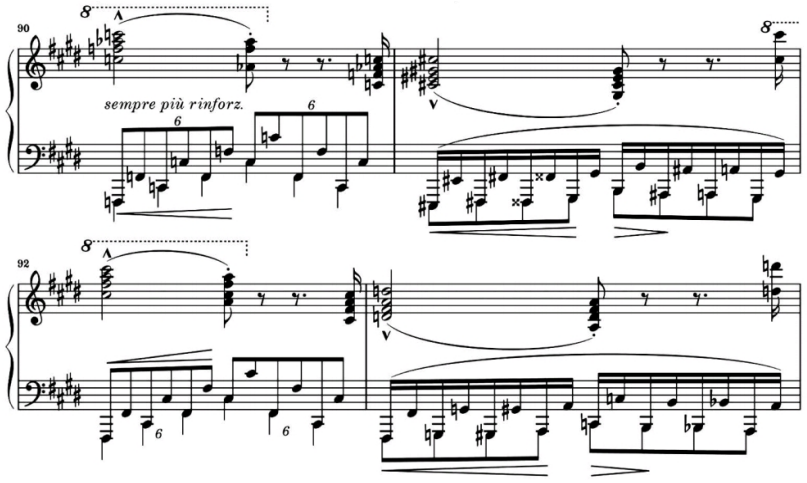
Пример 232. Вилијам Тарнер, *Гримизни залазак сунца*.

Анализираћемо 38. и 39. такт као примере за техничке изазове. У левој руци је веома важно постићи мек и благи звук, сличан магловитој позадини на слици Вилијама Тарнера (Joseph Mallord William Turner) *Гримизни залазак сунца* [*The Scarlet Sunset*].[5] Ова слика инспирисала је наш приступ свирању. Да би се постигао овај ефекат, извођач треба да контролише додир и притисак прста, тако да осигурава да се тонови нижу глатко и природно, као да се осликава магловита сцена и ствара одговарајућа атмосфера.

Технички изазов за десну руку представља коришћење четвртог и малог прста за свирање мелодије, док остали прсти свирају акордске тонове. Координација међу прстима је од кључног значаја у овом процесу. Ово не само захтева јаку и независну контролу сваког прста, већ и прецизан додир како би се осигурао баланс и усклађеност између мелодије и акорда. За постизање што бољих резултата, можемо мало нагнути тежину руке ка мелодији. Овај поступак помаже да мелодија буде испеванија и истакнутија. Самим тим, мелодија због тога постаје јаснија и уочљивија у односу на

5 William Turner, *The Scarlet Sunset*, vers 1830-1840, Tate Gallery, Londres.

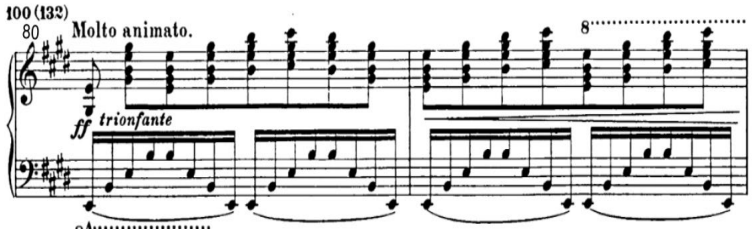
акордску пратњу. Кроз континуирану вежбу и прилагођавање извођачи могу постепено савладати ову технику, која ће целокупно извођење учинити изразитијим и боље нијансираним.



Пример 233. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 90–93.

У верзији S.139 средишњи део Бе1 (пример 233) представља варијација одсека Бе, која има богатије звучне ефекте и комплекснију структуру, што додатно усмерава ток етиде ка њеном врхунцу. Док одсек Бе осликава магловите ноћи на води, Бе1 представља ноћно небо. Промене које композитор уводи у Бе1 продубљују музику и значајно појачавају њен целокупну изражајност. На пример, у тактовима 90–93, варијације у левој руци пратње изгледају као да приказују бескрајне погледе.

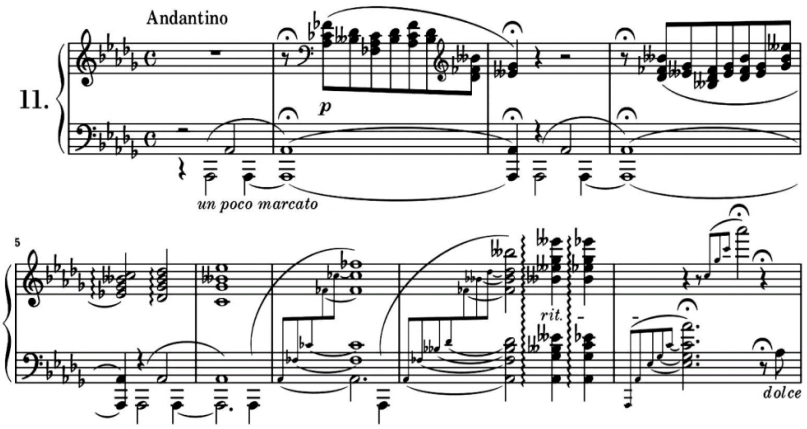
Секстоле у 90. и 92. такту буде слику гледања у звезде, док шеснаестине у 91. и 93. такту подсећају на бљескање одсјаја звезда на површини воде, што цео одсек чини живописним и опчињавајућим. Приликом свирања разложених октава левом руком, кажипрст и мали прст можемо упоредити с тасовима ваге или клацкалице, са дланом и зглобом као осом ротације. При свирању, лагано љуљање леве руке на горе и на доле помаже у бољем контролисању њене прецизности.



Пример 234. *Вечерње хармоније*, S.137, т. 80–81.

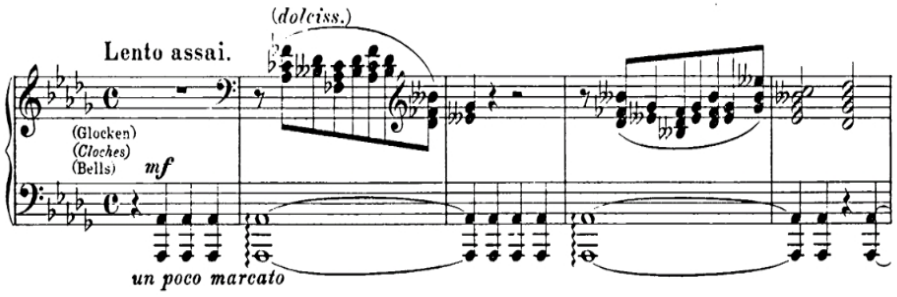
Почетак одсека Бе1 у верзији S.137 (пример 234) наставља форму одсека Бе са обрасцем живахне пратње у левој руци која је ритмичка попут машине за ткање. Извођачима препоручујемо да погледају анализу примера 231. Поред тога, у одсеку Бе1 верзије S.137 су додате још две кулминације које се појављују у тактовима 97–108 и 109–128. Међутим, композитор је ове две кулминације избацио из финалне верзије.

Увод, прелази 1 и 2



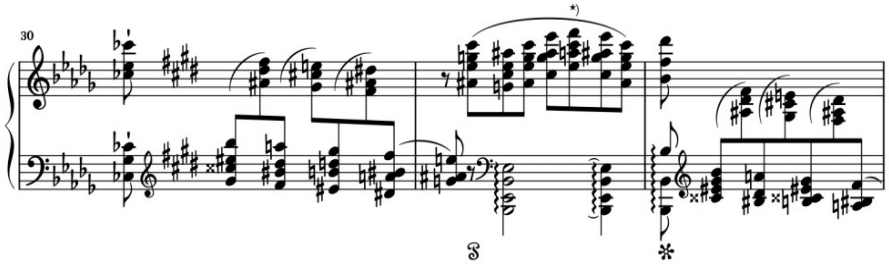
Пример 235. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 1–10.

У примеру 235 је приказан увод финалне верзије S.139, који обухвата 1–9. такт. У овом фрагменту се могу уочити одлике импресиотнистичког стила. Нота *ас* у басу асоцира на удаљена црквена звона која звоне у сред ноћи, док мелодија у десној руци осликава нејасне и далеке пределе у смеру којих звона одзвањају. У другом и у трећем такту десне руке не препоручујемо да се највиша нота акорда третира као главна мелодија. Идеја увода је да се створи магловита атмосфера, па свирању акорда у десној руци треба приступити лагано и свирати сваку ноту унутар акорада равномерно.



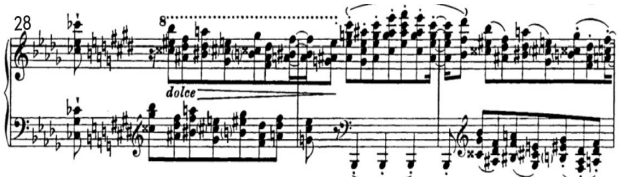
Пример 236. *Вечерње хармоније*, S.137, т. 1–5.

Увод етиде S.137 (пример 236) почиње октавама које осликавају звук звона у позадини. Међутим, у крајњој верзији S.139, оваква фактура је замењена разложеним октавама, односно наизменичним свирањем тонова у октави, како би се симулирао одјек удара звона.



Пример 237 *Вечерње хармоније*, S.139, т. 30–32.

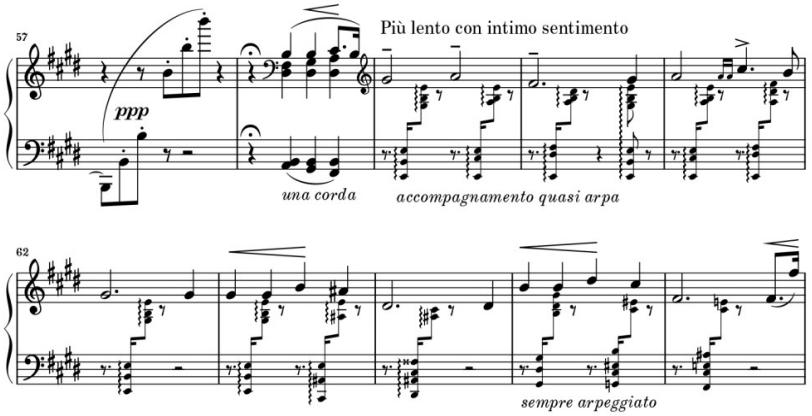
У другом прелазу етиде S.139 (примеру 237), музички материјал из 30. и 31. такта потиче из увода, али представља његову раскошнију варијанту. У 30. Такту се посебна пажња посвећује мелодијским линијама које се наизменично крећу између десне и леве руке. Силазни акорди у обе руке остављају утисак преплитања са другим звуковима, подсећајући на патке на реци или причје певање. У 31. такту постоји „одговор" на акорде у претходном такту, са ритмичнијим и динамичнијим арпеђима. Таква фактура осликава животиње које се хармонично утапају у природу под ноћним небом.



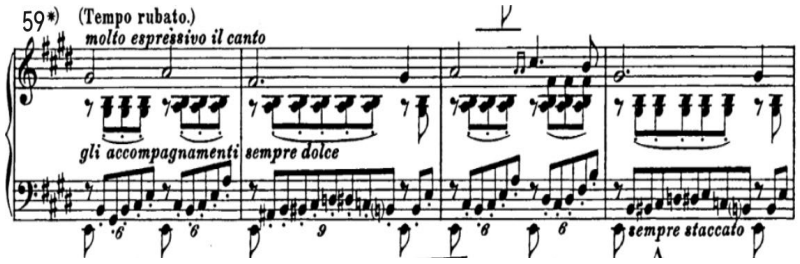
Пример 238. *Вечерње хармоније*, S.137, т. 28–30.

Пример 238 приказује други прелаз S. 137 који представља прототип раније верзије примерка 236. Од 28. такта се може се приметити да у етиди S.137 овај одсек наставља да користи фактуру са арпеђима у обе руке из одсека A1 (пример 236). Први и други прелаз у етиди су генерално веома слични у обема верзијама и наше излагање се посебно бавило другим прелазом у верзијама S.137 и S.139.

Одсеци Це и Де



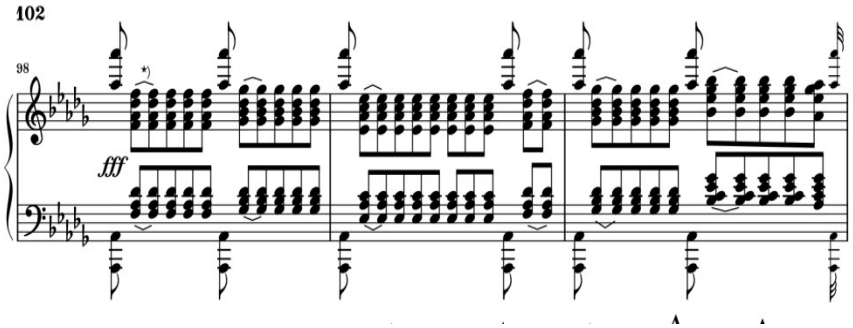
Пример 239. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 62–66.



Пример 240. *Вечерње хармоније*, S.137, т. 59–62.

У примеру 239 смо приказали одсек Це у етиди S.139, који је изразито контрастан другим одсецима. Са арпеђираним акордима који имитирају звук харфе, он изражавају нежне и деликатне емоције. Мелодија у десној руци на фону нежних арпеђа преноси емоције и изазива осећај дубоког унутрашњег мира и спокоја. У тактовима 59–66, пратња наизменично прелази из једне у другу руку, подсећајући на крекетање жаба у пољу. Иако главна мелодија приказује унутрашњи мир, ритмичко крекетање жаба ствара изразит контраст међу овим елементима.

Наредни пример (пример 240) представља одсек Це у етиди S.137. Поређење две верзије нам показује да је у другој верзији пратња претерано компликована што непосредно одражава Листову младалачку склоност ка блиставој техничкој вештини уместо ка чистом музичком изразу. Међутим, са временом и накупљеним искуством, он је у финалној верзији ове етиде одустао од сложеног пратње и уместо тога је изабрао једноставна арпеђа. Ова промена показује композиторову жељу да искаже унутрашњи мир кроз ово музичко дело.



Пример 241. *Вечерње хармоније*, S.139, т. 98–100.

Пример 242. Звездано небо.

Одсек Де (пример 241) верзије S.139 представља контрастни сегмент, који наставља стил одсека Б1. Моћна слика ноћног неба пуног звезда (пример 242) нас је надахнула за извођење овог сегмента. Вештим комбиновањем октава и акорада, преплитањем и скоковима, композитор ствара дубоки музички пејзаж. Изразита снага етиде на овом месту достиже веома висок ниво, са динамиком и интензитетом који достижу *forte fortissimo* (fff). Таква грандиозност наликује поштовању које осећамо када гледамо у звездама у дубоком ноћном небу. У том моменту ноте сјаје као звезде и Млечни пут као да се осликава пред нашим очима, испуштајући безграничну светлост. Толика широка и дубока музичка изражајност изазива осећај чуда пред величином универзума и нашом сопственом безначајношћу.

Нотација и стил извођења у тактовима 98–100 (пример 241) слични су тактовима 105–119 у Листовој *Сонати у ха-молу*, тј. њеној првој теми. Задржани тонови у музици приказују грандиозну и величанствену атмосферу; као да гледамо Млечни пут који сјаји са тако много светлости и открива нам бесконачну лепоту Ноћне таме.

2. 12. Мећава

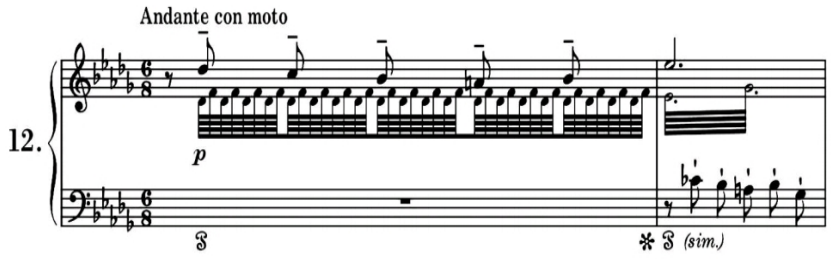
Програмска музика може да подстакне нашу богату машту о њеној садржају. При слушању музичког дела без пратећег текстуалног увода, публици није једноставно пренети специфичне идеје или емоције композитора, зато што је сама музика прилично апстрактна. Композитори се инспиришу насловима својих композиција и труде се да их музиком дочарају публици. Другим речима, теже да публици омогуће да разуме и тумачи музику у складу са називима композиција. Када свирамо ову композицију, имамо осећај да се налазимо у зими, опкољени ледом и снегом.

Са својим бројним снежним сценама, америчка црно-хумористичка криминалистичко-драмска серија *Фарго* [Fargo, 2014–2024] нам такође пружа инспирацију док свирамо ову етиду. У тој серији је снег својеврсни лајтмотив, носилац емоција које се преносе у широким, снежним пејзажима. Сцене из серије су често драматичне и симболичне, при чему бели снег и хладна атмосфера контрастирају са унутрашњим световима ликова. Оне уједно појачавају драматични ефекат и атмосферу серије. Етиду ћемо анализирати према њеним одсецима.

Одсеци A, A1, A2 и A3 (кода)

У овом поглављу ћемо урадити детаљну анализу одсека A (тактови 1–8), потом A1 (тактови 25–36), A2 (тактови 49–56) и A3 (кода, тактови 65–79).

Одсек A



Пример 243. *Мећава*, S.139, т. 1–2.

Прва два такта етиде S.139 представљају живу и кристално јасну музичку слику. Тремоло у средњем регистру подсећа на мноштво узбурканих, ковитлајућих снежних пахуља. Главна мелодија у горњем регистру сликовито приказује хук ветра међу ледом и

снегом. Када се свира тремоло, треба вежбати независност прстију, али истовремено и одржавати певљивост и повезаност главне мелодије. Том приликом, треба пратити неколико корака:

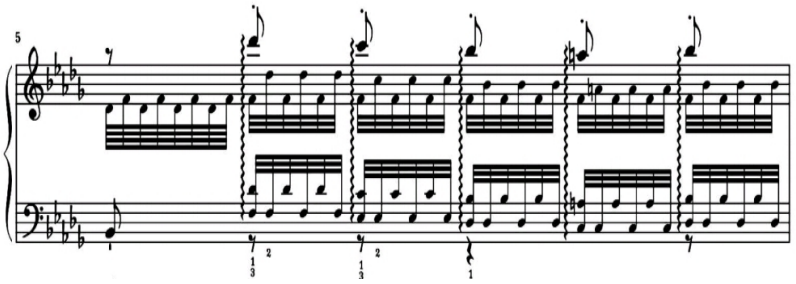
(1) Основну вежбу чини свирање само тремоло нота, са *crescendo* и *decrescendo* унутар музичких фраза. Такав начин вежбања помаже у савладавању основа тремоло технике.

(2) вежбање меког свирања. Наиме, тремоло треба свирати са меко, тј. тако да свака група тремоло нота буде одсвирана равномерно у *piano* динамици. Ово треба вежбати у умереном темпу како би могле да се осигурају контрола и прецизност.

(3) Вежбање са мењањем брзине. Основне вежбе се надограђују постепеним увођењем наглих промена у темпу. Приликом тог поступка, тј. мењања темпа, треба одржавати мек и равномерни стил свирања.

(4) Укључивање главне мелодије. Када су претходне вежбе навежбане тако да се извођач осећа удобно и сигурно, пожељно је укључити главну мелодију. Такође, потребан је фокус на одржавање стабилности тремоло деонице и музичке изражајности целог одсека. Другим речима, координација између тремола и главне мелодије мора бити чврста.

Кроз систематично вежбање ових корака извођач може ефикасно побољшати независност и флексибилност прстију, што ће му осигурати да тремоло пасажи током извођења истовремено одражавају високо техничко умеће и музичку експресију.

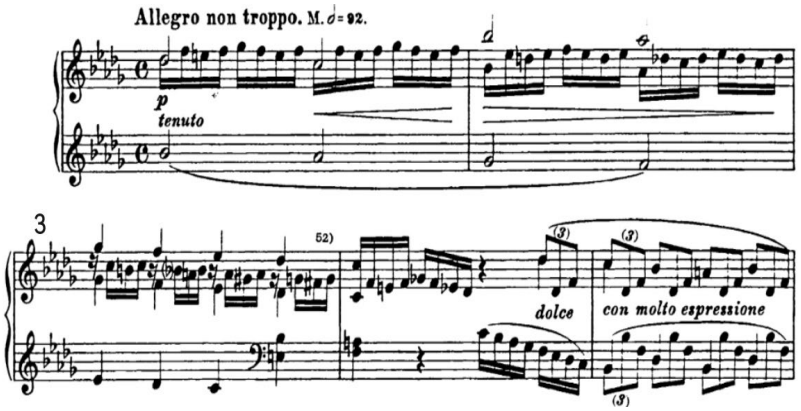


Пример 244. *Мећава*, S.139, т. 5.

Такт 5 у етиди S.139 представља другу фразу одсека A (пример 244). У овом такту је композитор увео арпеђа од дна према врху у обе руке, повећавајући тако тежину извођења. Поред тога, пратња је додатно истакнута истовременим свирањем тремола. Тако сложени елементи стварају густу фактуру која осликава вејање снега и појачано дување ветра. Када се изводи овај сегмент или пасажи налик оном у 7. такту, технички

захтев у овој етиди укључује разноврсне начине вежбања и различите прстореде. Препоручујемо следеће поступке:

А. Можемо се одлучити за најчешћи приступ извођењу, где обе руке свирају тремоло у унутрашњих гласовима, с тим да десна рука у исто време свира и главну мелодију. Технички захтев лежи у томе што десна рука мора да обухвати велике интервале између тремола и мелодије. Препоручујемо да се зглобови користе током извођења. На пример, у десној руци на другој доби петог такта, када се свирају тремоло ноте *еф-дес*, зглоб мора природно да се спусти како би се одсвирала нота *еф*, а потом нагне на горе у десно како би се одсвирала нота *дес*. Овај покрет зглоба подсећа на релацију реципрочне функције у другом квадранту ху-равни у математици (пример 151).
Б. Можемо приступити првом арпеђу на другој јединици тако што ћемо га другачије поделити и спојити. Користећи технику арпеђа, лева рука ће у низу свирати прве три ноте *еф-дес-еф*. Након тога ће десна рука директно свирати тон *дес* који припада мелодији. Овакав поступак ће помоћи да се превазиђе проблем великих интервала, које би десна рука морала да обухвати. Такво вежбање истовремено побољшава прецизност извођења. Другим речима, концентрисање искључиво на мелодијске ноте омогућава десној руци да се боље припреми, односно пронађе одговарајућу позицију на дирци за мали прст, док лева рука изоди прве три ноте у арпеђу. Такво вежбање такође може боље приказати динамичке нијансе у виду *crescendo* и *decrescendo*, као и певљивост мелодије.

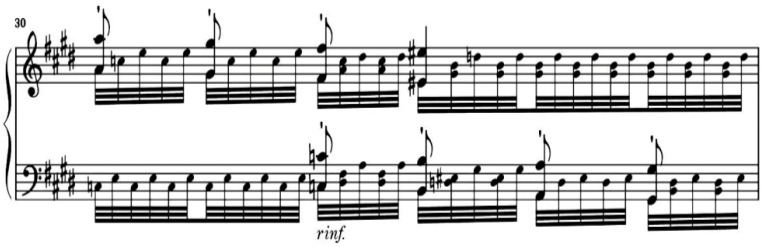


Пример 245. *Међава*, S.136, т. 1–5.

Ако почетак прве верзије S.136 (пример 245) упоредимо са другим верзијама (S.137 и S.139), уочићемо да разлику чини уводни одсек од 13 тактова који је у последње две верзије изостављен. Са том разликом, друга и трећа верзија садрже основну мелодију и материјал оригиналне верзије.

При вежбању прве верзије S.136, препоручује се укључивање покрета зглоба, посебно при свирању деонице десне руке у трећем такту (пример 245). На пример, на првој јединици док зглоб слободно пада надоле акорд треба свирати у октави, а преостале три ноте подижући руку услед одскочне силе. Овај предлог се може применити у наредним вежбама.

Одсек A1



Пример 246. *Мећава*, S.139, т. 30.

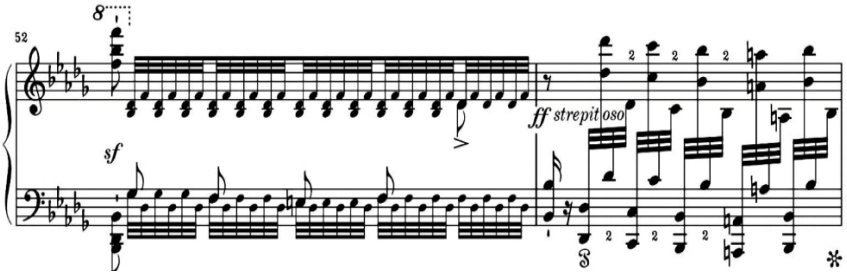
Пример 246 приказује 30. такт одсека A1 у етиди S.139. У споменутом одсеку се главна мелодија са тремоло пратњој осликавају сцену фијукања ветра који ковитла пахуље у ваздуху. Истовремено, тремоло пратња живо дочарава вртложење и наношење снежних пахуљица. Технички захтев одсека A1 представљају октаве у левој руци комбиноване са тремолом, који укључује различити прсторед. Ако узмемо као пример трећу јединицу у 30. такту леве руке, препоручујемо следеће две варијанте:

А. Ако нам је приоритет тачно трајање октава, главни изазов представља прецизно извођење тремола који су са њима комбиновани. Самим тим, за свирање тремола можемо користити само три прста која не учествују у свирању октава. Како бисмо то постигли, тремоло ноте треба вежбати одвојено, зато што је то једини начин да извођач савлада позиције у оксвиру сваке тремоло групе. Следећи корак је интеграција мелодије са тремолом. При свирању тремола не треба сваки пут користити исти притисак на дирке. Наиме, исти притисак треба да буде на нотама које свирају други и трећи прст, а лакши на нотама које свира четврти прст. Ту вежбу треба понављати све док се техника не усаврши. На крају, у извођење треба укључити покрет зглоба. Наведени такт садржи ознаку *rinforzandoF* (rin.f), што омогућава да се зглоб слободно креће на доле и користи за свирање главне мелодије у октавама. Истовремено, када се зглоб услед реакције помери на горе, свирају се тремоло ноте.

Б. Ако приоритет дамо прецизности свирања тремола, главни изазов представља

обезбеђивање повезаности и изражајности октавне мелодије у сваком такту. Ноту *a* у левој руци може да свира палац, зато што ће то осигурати прецизно и јасно извођење тремола. Па ипак, моменат брзог преласка на следећу октаву након сваког тремола захтева понављање покрета, како би се постигло глатко извођење уз тачно трајање мелодије и прецизан ритам.

Одсек A2

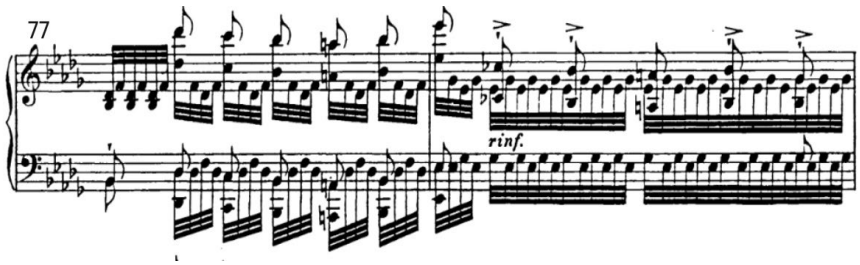


Пример 247. *Мећава*, S.139, т. 52–53.

Врхунац целе етиде представљају 52. и 53. такт одсека A2 у верзији S.139 (пример 247). Одсек A2 живо приказује сцену снежне олује која бесни и покрива све око себе белим блиставим снегом; ветар жестоко урла, а ваздух ковитла пахуље попут мноштва ледених лептира. Пахуље трепере у леденом ветру, непрестано ударајући у људска лица таласима пробадајуће хладноће. Токатни стил са наизменичним свирањем руку у 53. такту представља технички изазов у одсеку A2. Ево неколико предлога:

Корак 1: Користећи другу јединицу овог такта као пример, октаву свирајте са обе руке истовремено уместо наизменично. У том тренутку, обе руке треба да свирају средњи глас *дес* (обе руке свирају исти тон) како би се упознале са позицијом нота на клавијатури.

Корак 2: Када савладате малопре споменути поступак, наставите да свирате користећи руке наизменично како пише у нотама. Треба нагласити октаву у левој руци (зато што је на јаком тактовом делу, тј. прва у групи), зато што ће то помоћу у одржавању ритмичке прецизности.

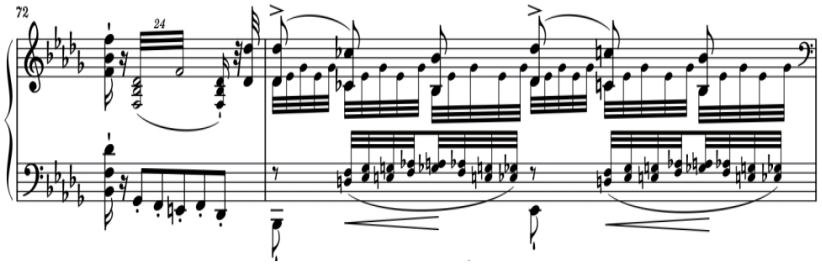


Пример 248. *Међава*, S.137, т. 77–78.

Такт 77 верзије S.137 (пример 248) одговара такту 53 (пример 247) верзије S.139, који смо анализирали. Поређењем споменута два такта се јасно уочава да је 77. такт верзије S.137 технички захтевнији. У том такту, десна рука треба након октаве да направи хитар и велики скок наниже и брзо одсвира три тридесетдвојке, а затим да се врати на на нову октаву. Ако нам друга доба у 77. такту служи као пример, препоручујемо следеће:

Прво, октаву *дес–дес* треба одсвирати када зглоб пада надоле. Потом, користећи замах надоле, рука и зглоб се брзо померају улево и навише да би досегли другу ноту, *еф*. Покрет зглоба подсећа на путању функције у трећем квадранту ху-плана (погледајте пример 151).

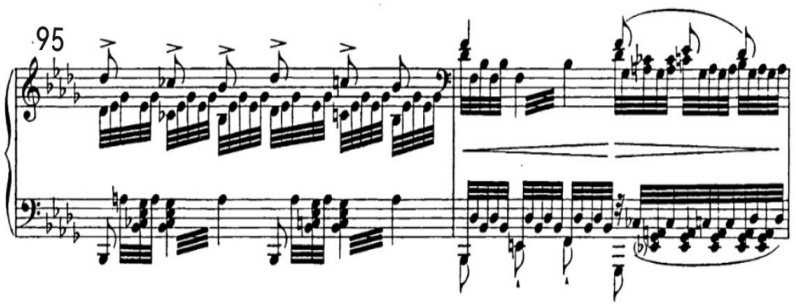
Кода (A3)



Пример 249. *Међава*, S.139, т. 72–73.

У примеру 249 приказани су 72. и 73. такт који припадају коди етиде S.139. Чини се да кода осликава снежну олују која се постепено смирује, а свет поново добија своју чистоћу и јасноћи. Земља се чини обавијена тишином и ствара се утисак да је време стало. Завршни акорди одјекују у тихом небу и звуче посебно удаљено. Пахуље су падале попут завесе, замагљујући поглед, а удаљене сцене су се постепено губиле у снежном пространству. Остао је само огроман, сребром покривен пејзаж. Све подсећа на пејзаж из снова прекривен сребром, који очарава све који га виде. Анализом уочавамо да узлазни

и силазни терцни пасажи у левој руци у 73. такту представљају технички изазов. Узимајући другу и трећу јединицу 73. такта као пример, предлажемо следеће: Прво, кроз пажљиво осмишљавање прстореда може се постићи глатки легато у мелодијској линији терцног пасажа и то без коришћења десног пасажа. Поред тога, друга и трећа јединица 73. такта садрже укупно осам терци (односно тридесетдвојки), при чему првих пет чине прву фразу. Током извођења је важно постепено повећавати динамику. Препоручујемо да се прва терца одсвира када зглоб иде на доле, а затим да се користи тај замај користи како би се рука померила удесно док се свирају друга и трећа терца. Потом, док се зглоб подиже, треба одсвирати четврту и пету терцу. Вежбањем овог поступка у спором темпу, узлазне терце ће добити мелодијски квалитет и складност.

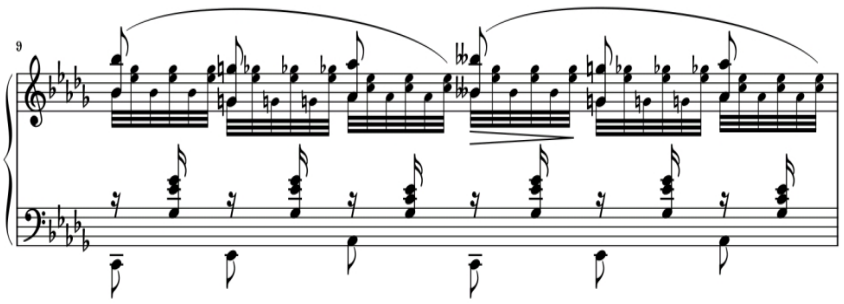


Пример 250. *Мећава*, S.137, т. 95–96.

У другој верзији етиде (S.137, пример 250), 95. и 96. такт одговарају анализираном 73. такту финалне верзије етиде (S.139, пример 249). Њиховим поређењем уочавамо да је композитор у другој верзији искористио тремоло као пратњу и није направио контрапунктски однос између главне и споредне мелодије користећи улазне и силазне терцне пасаже као што је то био случај у последњој верзији.

Одсеци Бе, Бе1 и Бе2

У овом поглављу ћемо детаљно анализирати одсек Бе (тактови 9–25), одсек Бе1 (тактови 38–49) и одсек Бе2 (тактови 57–65).



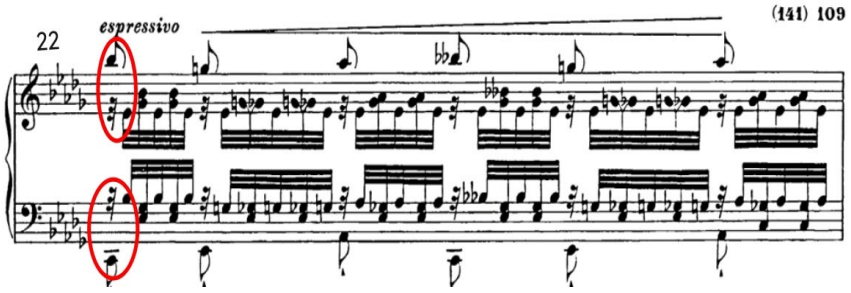
Пример 251. *Мећава*, S.139, т. 9.

Пример 251 представља девети такт верзије S.139 и уједно прво појављивање Бе одсека. Овај одсек генијално и живописно музички приказује сцену у којој пада велики снег. Звучни ефекти се мењају кроз музичке фразе, музика постепено постаје напета и наглашава предстојећу снежну олују. Публика треба да осети атмосферу хладне зимске ноћи, преплитање ветра и снега, са пахуљама које се ковитлају у ваздуху и падајући стварају дебеле снежне слојеве. Са постепеним повећањем динамике и убрзањем темпа, музика води ка првом врхунцу пре него што почне снежна олуја. Урлик ветра и огромна хладноћа готово се могу чути у музичким фразама.

Прва половина деонице десне руке у одсеку Бе представља технички изазов. Користећи овај наведени пример (пример 251), за вежбање препоручујемо следеће кораке:

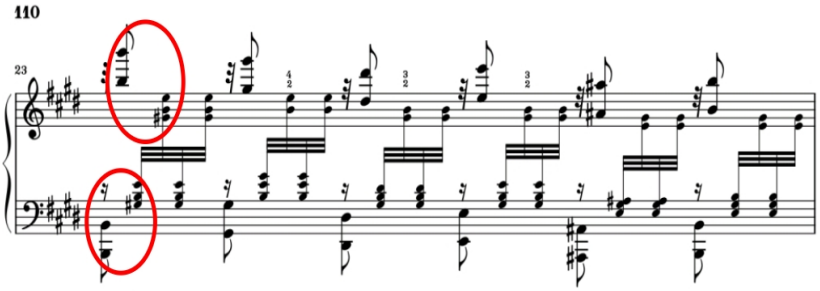
Прво је потребно изоловати октавну мелодију и вежбати је одвојено. То значи да десна рука треба да свира само октавну мелодијску линију, без свирања тремоло пратње. Осмишљавањем одговарајућег прстореда, главну мелодију треба свирати *legato*, без коришћења десног педала. Овај приступ помаже да се успостави боља контрола над мелодијом и осигурава да се она изводи јасно и глатко током правог наступа.

Други корак је да се тремоло пратња свира заједно са главном мелодијом уз ефикасно коришћење зглоба које потпомаже извођење. Ако узмемо прве три јединице 9. такта као пример, приликом свирања прве октаве зглоб треба да буде у слободном паду надоле. Док се свира последња нота прве јединице, зглоб треба постепено подизати и померати руку ка клавијатурној позицији наредне октаве. Када је зглоб подигнут и налази се изнад друге октаве, поново га треба опустити да слободно „падне” на њу. Овакав покрет се може користити и за наредне октаве, осигуравајући да кретање зглоба буде усклађено са свирањем нота, како би се постигла глатка и лака изведба.



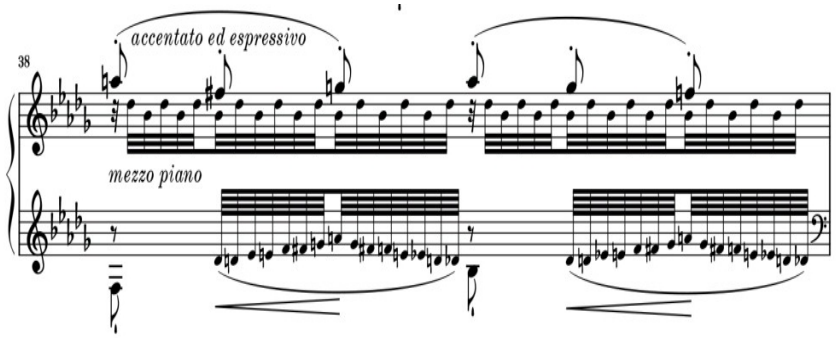
Пример 252. *Мећава*, S.137, т. 22.

Двадесетдруги такт етиде у верзији S.137 (пример 252) се кроз континуирану еволуцију и развој претворио у девети такт финалне верзије S.137 (пример 251). Када се вежба споменути део етиде S.137, препоручујемо да се посебно изолују прве две ноте сваког такта (означене црвеним круговима у примеру 252). Вежбање прве две ноте сваког такта посебно развија певљивост фразе и помаже извођачу да освести позиције међу нотама, што доприноси повећању прецизности у свирању.



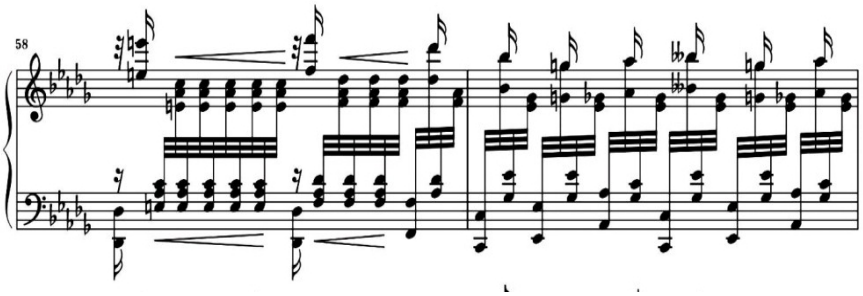
Пример 253. *Мећава*, S.139, т. 23.

При вежбању друге половине одсека Бе у етиди S.139 (пример 253) или сличних техничких пасажа, можете се ослонити на предлоге из претходно наведеног примера (пример 252). Препоручује се вежбање у спором темпу како би се побољшала тачност свирања октава и акорада са великим скоковима.



Пример 254. *Мећава*, S.139, т. 38.

У 38. такту одсека Бе1 етиде S.139 (пример 254), уочавамо је десна рука слична оној у одсеку Бе, с тим што лева рука садржи мање узлазне и силазне хроматске пасаже, који осликавају урликање ветра међу ледом и снегом. Због вертикалне асиметрије између пасажа у левој руци и одговарајућих делова у десној руци, важно је да се извођач не ослања на интуицију, већ да претходно осмисли групе нота за обе руке како би се постигла ефикасна координација.



Пример 255. *Мећава*, S.139, т. 58–59.

Тактови 58 и 59 етиде у верзији S.139 припадају одсеку Бе2 и приказани су у примеру 255. У овом фрагменту тремоло пратњу из претходног одсека замењују акорди, осликавајући врхунац снежне мећаве. При вежбању препоручујемо да се користе савети које смо навели уз пример 252, како би се извођач упознао са позицијама октава и акорада на клавијатури, што свакако повећава прецизност током свирања у брзом темпу. Битно је напоменути да, када обе руке свирају акорде, ти делови треба да се свирају мекше. Иако овај фрагмент представља врхунац етиде, не треба свака нота да буде подједнако гласна; разликовање главних и споредних музичких елемената је од суштинске важности. Другим речима, октавну мелодију као примарни елемент треба истаћи, док акорди у средини представљају пратњу и треба их свирати нешто тише.

ЛИТЕРАТУРА

1. Arnold, Ben. *The Liszt Companion*. Westport: Greenwood Press, 2002.
2. Bellak, Richard. *Compositional Technique in the Transcriptions of Franz Liszt*. PhD diss., University of Pennsylvania, 1976. ProQuest (AAT 3307209).
3. Božanić, Zoran. *Muzička fraza*. Beograd: Clio, 2007.
4. Budd, Malcolm. *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*. London and New York: Routledge, 1992.
5. Busoni, Ferruccio. *The Essence of Music and other Papers*. New York: Philosophical Library, 1957.
6. Chou, Chia-Jung. *Carl Czerny: An Underappreciated Piano Composer and His Variations Brillantes, Opus 14*. MM thesis, Tunghai University, 2012. ProQuest (AAT 1520858).
7. Conway, James Bryant. *Musical Sources for the Liszt Etudes d'execution transcendante: A Study in the Evolution of Liszt's Compositional and Keyboard Techniques*. A. Mus. D. University of Arizona, 1969.
8. Davison, Alan. "Franz Liszt and the Development of 19th-century Pianism: A Re-reading of the Evidence." *Musical Times*, vol. 147, no. 1896 (Autumn, 2006), 33–43. https://www.jstor.org/stable/25434402
9. Fay, Amy. *Music Study in Germany, in the Nineteenth Century*. New York: Dover Publications, 1965.
10. Fielden, Thomas. "The History of the Evolution of Pianoforte Music." Proceedings of the Musical Association, 59th Sess. (1932–1933). London: Taylor & Francis, Ltd., 1933, 35–59.
11. Fry, John Douglas. *Liszt's Mazeppa: The History and Development of a Symphonic Poem*. DMA diss., Ohio State University, 1988. ProQuest (AAT 8907180).
12. Gibbs, Christopher H., and Dana Gooley (eds). *Franz Liszt and his World*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
13. Gooley, Dana A. *The Virtuoso Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

14. Hamilton, Kenneth. *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

15. Hervey, Arthur. *Franz Liszt and His Music*. London: John Lane Company, 1911.

16. Kentner, Louis. “Solo Piano Music (1827–1861).” In *Franz Liszt. The Man and His Music*, edited by Alan Walker. London: Barrie & Jenkins, 1970, 79–133.

17. Paul, Merrick. *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press 2008.

18. Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

19. Rudkin, Ethel H. “Will O’ Wisp.” *Folklore* 49, no. 1 (1938), 46–48.

20. Samson, Jim. *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

21. Searle, Humphrey. *The music of Liszt*. New York: Dover Publication Inc, 1966.

22. Sitwell, Sacheverell. *Liszt*. New York: Philosophical Library Inc, 1956.

23. Šobajić, Dragan. *Franc List: Stvaralac i izvođač*. Beograd: FMU, 2001.

24. Taruskin, Richard. *Music in the nineteenth century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

25. Triverdi, Saam. *Imagination, Music, and the Emotions*. A Philosophical Study. New York: State University of New York Press, 2017.

26. Quinn, Erika. *Franz Liszt: A Story of Central European Subjectivity*. Leiden, Netherlands: Koninklijke Brill, 2014.

27. Walker, Alan. *Franz Liszt*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987

28. Watson, Derek. *Liszt*. New York: Oxford University Press, 2000.

29. Westerby, Herbert. *Liszt: Composer, and His Piano Works: Descriptive Guide and 23、Critical Analysis, Written in a Popular and Concise Style*. Westport, CT: Greenwood Press, 1970.

30. Мильштейн, Яков Исаакович. *Этюды Ф. Листа*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961.

31. Шобајић, Драган. *Сазвежђе Франца Листа*. Београд: Службени гласник, 2021.

Биографија

Хаојанг Пенг (1989) је од 2021. студент докторских студија на Катедри за клавир на Факултету музичке уметности Универзитета у Београду у класи проф. Дејана Синадиновића. Током свог школовања учио је клавир код проф. Фенг Ји, проф. Ђианг Си и проф. Су Бинг. Од 2008 до 2015. године студирао је на Катедри за клавир на Сечуанском музичком конзерваторијуму. По дипломирању 2015. запослен је као професор упоредног клавира на истом конзерваторијуму, где ради и данас. Током своје каријере Пенг је освојио бројне награде на такмичењима, премијерно је извео неколико савремених дела и остварио више снимака за кинеске издавачке куће. Директор је Сечуанског пијанистичког друштва.

Избор награда:
2009 – четврто место у финалу такмичења Asian Open Finals (Хонг Конг).
2014 – треће место на Првом клавирском такмичењу Конзерваторијума у Сечуану.
2018 – златна медаља на Yangtze River Piano Competition у региону Сечуан.
2021 – прва награда на Португалском међународном клавирском такмичењу (група извођача из Кине).

Премијерна извођења савремених дела:
2017 – светска премијера дуа *Three times* у Концертној дворани Бјанџонг на Конзерваторијуму за музику у Вухану.
2019 – светска премијера дуа *Ta Gong Xing* и *Moonlit Night. Xiqi* у Концертној дворани Музичког конзерваторијума у Сечуану.
2021 – азијска премијера дуа *Zubert Sonata* у Концертној дворани града Ченгду.

Одабрани снимци:
2018 – На позив издавачке куће Nanjing Normal University Publishing House снима и објављује „60 Дивернoових етида за клавир”.
2019 – на позив издавачке куће Zhejiang Education Publishing House снима и објављује свиту „Крцко Орашчић” Петра Чајковског.
2021 – на позив издавачке куће Zhejiang Education Publishing House снима и објављује „Колерове вежбе за клавир за леву руку”.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписан: Хаојанг Пенг

Број индекса: 462/2021

ИЗЈАВЉУЈЕМ да је писани део докторског уметничког пројеката под насловом:

НОВИ ПОГЛЕДИ И ПРИСТУПИ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИМ ЕТИДАМА S.139 ФРАНЦА ЛИСТА: КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА СА СТАРИЈИМ ВЕРЗИЈАМА S.136 И S.137

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложени докторски уметнички пројекат, у целини ни у деловима није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, јул 2024.

Потпис докторанда

Хаојанг Пенг

ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ПИСАНОГ ДЕЛА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Име и презиме аутора: Хаојанг Пенг

Број индекса: 462/2021

Студијски програм: Извођачке уметности–Клавир

Наслов докторског уметничког пројекта:

НОВИ ПОГЛЕДИ И ПРИСТУПИ *ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИМ ЕТИДАМА* S.139 ФРАНЦА ЛИСТА: КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА СА СТАРИЈИМ ВЕРЗИЈАМА S.136 И S.137

Ментор: мр ред. проф. Дејан Синадиновић

Коментор: др ред. проф. Соња Маринковић

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта, односно докторске дисертације, истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, јул 2024.

Потпис докторанда

Хаојанг Пенг

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

НОВИ ПОГЛЕДИ И ПРИСТУПИ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИМ ЕТИДАМА S.139 ФРАНЦА ЛИСТА: КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА СА СТАРИЈИМ ВЕРЗИЈАМА S.136 И S.137

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, јул 2024.

Потпис докторанда

Хаојанг Пенг