

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
ПОЛИИНСТРУМЕНТАЛНА КАТЕДРА

Виктор С. Илић

**Транскрипциони поступак као начин музичког мишљења
- транскрипције клавирских дела *Циганске игре оп. 55 бр. 1* и
Фантастичне игре оп. 22 Хоакина Турине за гитару соло**

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: **др ум. Александар Хаџи-Ђорђевић**, доцент

Коментор: **др Ивана Петковић Лозо**, доцент

Београд, 2024.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

POLY-INSTRUMENTAL DEPARTMENT

Viktor S. Ilić

Transcription Procedure as a Way of Musical Thinking
- Transcriptions of the Piano Pieces *Gypsy Dances op. 55 no. 1* and
***Fantastic Dances op. 22* by Joaquin Turina for Guitar Solo**

Written part of the Doctoral Art Project

Menthor: **DMA Aleksandar Hadži-Đorđević**, Assistant Professor

Co-menthor: **Dr Ivana Petković Lozo**, Assistant Professor

Belgrade, 2024.

Апстракт:

Докторски уметнички пројекат насловљен **Транскрипциони поступак као начин музичког мишљења – транскрипције клавирских дела *Циганске игре оп. 55 бр. 1* и *Фантастичне игре оп. 22* Хоакина Турине за гитару соло** подељен је на две веће целине. Први део састоји се од три поглавља: прво поглавље обухвата општу проблематику (сврха, потреба и препознавање) транскрипција за соло гитару кроз процес транскрипције тј. дефинисања поступака у њему, који су мотивисани историјским узорима. Поменути поступци својеврсни су практикум за централни део овог рада. У другом поглављу бавићемо се феноменом транскрипција кроз историју, чији почеци сежу до раног XIX века – од Наполеона Коста, "оца" модерног транскрибовања, па све до данашњих примера праксе транскрибовања. Треће поглавље обухвата транскрипционе процесе музике која претходи стваралштву Хоакина Турине у виду клавирске музике романтизма: Менделсонове *Песме без речи* и *Меланхолични валцер оп. 332* Карла Мајера. У питању је анализа процеса транскрипције кроз поступке ТП-а чији су елементи жртвовања тонова, преиначења тонова и акорада, октавна промена, итд. Приметиће се донекле различит приступ у транскрибовању Менделсонових песама у односу на Туринина дела што је условљено разликама у оригиналној партитури као и разликама у циљевима транскрипционог процеса. ЛТП се увелико ослања на узор попут Франциска Тареге, који је транскрибовао *Песму без речи бр. 6* и Ричарда Јејтса који су такође транскрибовали *Песме без речи*.

Централни део састоји се од два поглавља: прво поглавље централног дела обухватиће компаративну анализу транскрипционог процеса *Циганских игара оп. 55 бр. 1* Хоакина Турине од стране француског гитаристе Рафаела Андије (видети даље РА), те њеног реаранжмана у виду Личног Транскрипционог Процеса (видети даље ЛТП). Кроз пет игара (Замбра, Игра завођења, Ритуални плес, Хенералифе и Сакромонте) паралелно ћемо подвлачити транскрипционе поступке и њихове интерпретативне захтеве. Нотни примери у овом раду комуницирају са главним текстом, где под "а)" подразумевамо оригиналну клавирску партитуру; "б)" Андијину верзију, док је "ц)" ЛТП. *Циганске игре оп. 55 бр. 1* је до сада, према увидима, једини транскрибовао Рафаел Андија. Његова транскрипција је релативно дословна у односу на клавирски оригинал и захтева превелике интерпретативне компромисе. Зато је настала потреба да се ово дело поново подвргне одређеним транскрипционим поступцима, који би омогућили да овај циклус заузме своје место у гитаристичком репертоару.

Друго поглавље централног дела представљаће транскрипциони процес (видети даље ТП) *Фантастичних игара оп. 22* Хоакина Турине. Ставови *Узвишеност* и *Сањарење* нису до сада транскрибовани за соло гитару. Трећи став *Оргију* је обрадио Хозе де Аспиацу и његова транскрипција биће упоређена са клавирским оригиналом и ЛТП-ом. У прва два става биће консултована и оркестарска партитура коју је аранжирао сам Турина.

Кључне речи: транскрипција, транскрипциони процес, транскрипциони поступак, транскрипција као начин музичког мишљења, Андија, Аспиацу.

Abstract:

The doctoral artistic project titled **Transcriptional Procedure as a Way of Musical Thinking – Transcriptions of Piano Works *Gypsy Dances Op. 55 No. 1* and *Fantastical Dances Op. 22* by Joaquín Turina for Solo Guitar** is divided into two main sections. The first part consists of three chapters. The first chapter addresses the general issues (purpose, need, and recognition) of transcriptions for solo guitar through the transcription process, i.e., defining procedures within it, which are motivated by historical models. The mentioned procedures serve as a practical manual for the central part of this work. In the second chapter, we will focus on the phenomenon of transcription through history, whose beginnings date back to the early 19th century – from Napoléon Coste, the "father" of modern transcription, to contemporary examples of transcription practices. The third chapter covers the transcriptional music processes that preceded Joaquín Turina's works, particularly in piano music from the Romantic period: *Songs Without Words* by Felix Mendelssohn and the *Melancholic Waltz Op. 332* by Karl Mayer. This involves analyzing the transcription process through TP (Transcriptional Procedure) methods, whose elements include the omission of notes, alteration of tones and chords, octave changes, etc. A slightly different approach to transcribing Mendelssohn's songs compared to Turina's works will be noted, conditioned by differences in the original scores and the goals of the transcription process. LTP (Personal Transcriptional Procedure) largely relies on models such as Francisco Tárrega, who transcribed *Song Without Words No. 6*, and Richard Yates, who also transcribed *Songs Without Words*.

The central part consists of two chapters. The first chapter of the central section will include a comparative analysis of the transcription process of *Gypsy Dances Op. 55 No. 1* by Joaquín Turina, transcribed by the French guitarist Raphaël Andia (hereafter referred to as RA), and its rearrangement through the Personal Transcriptional Process/Procedure (PTL). We will highlight transcriptional procedures and their interpretative demands throughout the five dances (*Zambra*, *Dance of Seduction*, *Ritual Dance*, *Generalife*, and *Sacromonte*). The musical examples in this work communicate with the main text, where "a)" represents the original piano score, "b)" Andia's version, and "c)" PTL. *Gypsy Dances Op. 55 No. 1* has so far, based on available insights, only been transcribed by Raphaël Andia. His transcription is relatively literal compared to the piano original and requires significant interpretative compromises. Thus, there arose a need for this work to be subjected to further transcriptional procedures that would allow this cycle to take its place in the guitar repertoire.

The second chapter of the central section will focus on the transcription process (TP) of *Fantastical Dances Op. 22* by Joaquín Turina. The movements *Exaltation* and *Reverie* have not yet been transcribed for solo guitar. The third movement, *Orgia*, was arranged by José de Azpiazu, and his transcription will be compared with the piano original and PTL. The orchestral score arranged by Turina himself will also be consulted for the first two movements.

Keywords: transcription, the transcription process, transcription procedure, transcription as a way of musical thinking, Andia, Aspiazu.

Садржај

Објашњење симбола из нотних примера.....	x
Абревијације.....	xi
Тембрални спектар по Биберијану.....	xii
Реч аутора: Транскрипциони процес као лична мотивација.....	1
Преглед транскрипција музике Ј. С. Баха.....	2
Увод.....	3
Циљеви и задаци истраживања; методологија.....	6
 1. Транскрипциони поступак као начин музичког мишљења – поступци и краћи историјат транскрипција.....	9
1.1. Аранжман или транскрипција?.....	9
1.1.1. Дословне транскрипције.....	13
1.1.2. Прилагођене транскрипције.....	13
1.1.3. Композиције засноване на већ постојећој музици.....	13
1.1.4. Припрема пред транскрипциони процес.....	14
1.1.4.1. Универзална усмерења Виктора Лабунског.....	15
1.1.5. Поступци у спровођењу транскрипционог поступка.....	17
1.1.5.1. Одабир тоналитета.....	18
1.1.5.2. Штим.....	19
1.1.5.3. Регистар.....	19
1.1.5.4. Албертински бас.....	22
1.1.5.5. Жртвовање тонова.....	24
1.1.5.6. Преиначење тонова у природне флажолете.....	24
1.1.5.7. Конвертовање гласова.....	25
1.1.5.8. Преиначење акордског склопа.....	26
 2. Краћи историјат транскрипција за гитару.....	27
2.1. Наполеон Кост.....	28
2.2. Јохан Каспар Мерц.....	28
2.3. Ђулијани и Сор.....	29
2.4. Хулијан Аркас.....	30
2.5. Тарегин историјски заокрет.....	30
2.5.1. Тарегин легат.....	32
2.6. Андрес Сеговија: калейдоскоп гитаре у XX веку.....	33

2.6.1. Сеговијин легат.....	34
2.7. Транскрибовање и аранжирање традиционалне музике и популарних жанрова.....	35
3. Транскрипциони поступак као начин музичког мишљења у романтичарској клавирској минијатури за соло гитару.....	37
3.3. Транскрипциони процес <i>Песама без речи</i>	37
3.1.1. <i>I Venetian Gondola Song</i> (ТП: Ф. Тарега).....	38
3.1.2. <i>Fond Memories</i> (ТП: Р. Јејтс).....	39
3.1.3. <i>Regrets</i>	40
3.1.4. <i>On the Shore</i>	43
3.1.5. <i>Folksong</i>	46
3.4. Транскрипциони поступак оригиналног клавирског дела из романтизма: Карл Мајер: <i>Меланхолични Валцер оп. 332 (Valse mélancholique, op. 332)</i>	48
4. Транскрипције <i>Циганских игара оп. 55 бр. 1</i> и <i>Фантастичних игара оп. 22</i> Хоакина Турине за гитару соло.....	53
4.1. Утицаји и конституенти Турининог композиционог стила.....	54
4.2. <i>Циганске игре оп. 55 бр. 1</i> : компаративна анализа транскрипционих процеса са верзијом Рафаела Андије.....	56
4.2.1. <i>Замбра (Zambra)</i>	56
4.2.2. <i>Игра Завођења (Danza de la Seduccion)</i>	63
4.2.3. <i>Ритуални плес (Danza Ritual)</i>	67
4.2.4. <i>Хенералифе (Generalife)</i>	70
4.2.5. <i>Сакромонте (Sacromonte)</i>	75
5. <i>Фантастичне игре оп. 22</i> Хоакина Турине.....	80
5.1. <i>Узвишеност (Exaltación)</i>	80
5.2. <i>Сањарење (Ensueño)</i>	92
5.3. <i>Оргија (Orgía)</i> : компаративна анализа транскрипционог процеса са верзијом Хозеа де Аспиацуа.....	99
Закључак.....	105
Литература.....	106

Захвалница

Огромну захвалност дугујем пре свега ментору др ум. Александру Хаци-Ђорђевићу на изузетној посвећености, свим драгоценим саветима и идејама, како у овом уметничком пројекту, тако и у животу.

Изузетну захвалност дугујем такође и коментору др Ивани Петковић Лозо на свесрдном ангажовању и детаљним смерницама које су ми биле од пресудне важности приликом истраживања и обликовања писаног дела рада.

Велику захвалност дугујем и мр Срђану Тошићу за савете приликом конципирања програма и смернице за обликовање писаног дела рада.

И на крају, безграничну захвалност дугујем породици за подршку у сваком тренутку.

Објашњење симбола из нотних примера

1, 2, 3, 4	Прсти леве руке
(1), (2), (3), (4)	Подразумевани, задржани прст из претходног материјала
p, i, m, a	Прсти десне руке
③, ④, ⑤ ...	Жице на гитари
↑, ↓	Смер разлагања акорда
C	<i>Sexilia</i> , ознака за баре хват у партитури (шпа. <i>Sejilla</i> , ита. <i>Capotasto</i>)
-----	Трајање одређене проблематике (баре хват виша позиција или мелодија на једној жици на пример)
┐	Тачка престанка трајања одређене проблематике
-C	Промене позиција портаментом путем баре хвата
()	Жртвована нота
<u>port.</u>	Портамент
<u>gliss.</u>	Глисандо
C1/2	Баре хват кореном прста
Г	Припрема за баре хват путем врха кажипрста (супротно варијанти изнад)
I, III, V, VII, IX, XII	Позиције на гитари
—	Лигатура
- - -	Легато
8 ^{va}	За октаву више
8 ^{vb}	За октаву ниже
15 ^{ma}	За две октаве више
15 ^{mb}	За две октаве ниже
tr ~~~~~	Трилер
n.h.	Природни флажолети, изводе се прстима леве руке (енг. <i>natural harmonic</i>)
a.h.	Вештачки флажолети, изводе се прстима десне руке (енг. <i>artificial harmonic</i>)

Абревијације

ТП	транскрипциони процес
ЛТП	лични транскрипциони процес
РА	Рафаел Андиа
ХА	Хозе де Аспиазу
оп.	опус
бр.	број

Тембрални спектар по Биберијану¹

Скраћеница	Значење	Сфера деловања десне руке
Fo.	Flautando	на половини резонујуће жице
To.	Sul Tasto	између XII и XIX прага, без обзира на висину
Bo.	Sul Bosa	изнад звучног отвора
No.	Normale	између звучног отвора и моста, али ближе отвору
Po.	Ponticello	што ближе мосту

.

¹ Gilbert Biberian, (1944-2023), британски композитор и гитариста јерменског порекла.

Реч аутора: Транскрипциони процес као лична мотивација

Раздобље у коме се јавило интересовање за транскрипције је период средње школе, када долазим у посед колекције нота, класификованих по стилским епохама од периода ренесансе до опуса композитора XX века. Колекција садржи нешто више од једанаест хиљада страница и имала је велики утицај на мене и мој лични развој вештине брзог читања нота. У окружењу пијаниста и виолиниста развила се жеља за транскрибовањем музике. Прве идеје су се јавиле са слушањем музике Скарлатија (Domenico Scarlatti, 1685-1757) (*Сонате за чембало*) и Паганинија (Niccolo Paganini, 1782-1840) (*Каприси за соло виолину оп.1*)

Први задатак на студијама била је *Соната бр. 3* Доменика Чимарозе (Domenico Cimarosa, 1749-1801). Написана је у Бе-дуру, те је логично да се изврши транспоноване у А-дур (већини гитариста је услед чешћег коришћења празних жица најкомфорнији тоналитет). Међутим, тембр, дубина и топлота коју доноси основни тоналитет, навели су ме да га задржим у транскрипционом поступку. Соната је *de facto* незнатно изгубила на темпу, међутим горе наведене позитивне тачке потпуно су засениле одсуство брзине и бриљантности коју са собом доноси А-дур. Током студија сам настојао да задржим основни тоналитет и у другим композицијама попут Менделсонове (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847) *Песме без речи Оп. 30 бр. 6* и Скарлатијеве *Сонате К. 377*.

Колегиници виолисткињи је за потребе дипломског испита био неопходан корепетитор, а жеља да експериментише и уместо пијанисте ангажује гитаристу довела је до сарадње. На нотном пулту се нашао изразити музички бисер – *први став Арпеђоне Сонате* Франца Шуберта (Franz Schubert, 1797-1828). У том случају није било времена за расписивање партитуре, већ је на тих неколико проба настала транскрипција клавијесног дела за гитару.

Дело које представља прекретницу у бављењу транскрипцијама јесте *Токата и Фуга BWV 565 у де-молу* Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach, 1685-1750). Комплексна полифонија овог дела мотивисала је истраживање регистра гитаре и отворила питање конверзије гласова, која представља један од поступака транскрипционог процеса у овом раду. Транскрипција *Токате и Фуге* уједно је и први случај у коме сам користио дигитални програм приликом рада.

Дигитална библиотека транскрипција дела Ј. С. Баха као лични допринос екстензији репертоара за соло и гитару у камерној музици налази се на интернет страници www.griffcraft.com/

Са тежњом да се досегне слојевитија фактура, родила се идеја за проширењем репертоара за гитару музике овог композитора. Под називом *Уметност Контрапункта*, следећи наслови чине тренутни опус на личној платформи *Грифкрафт*.

Преглед транскрипција музике Ј. С. Баха

Дело	Линк	Оригинално написано за
<i>Корал из Кантате BWV 140</i>	www.griffcraft.com/VGTL/15 ¹	Барокни камерни оркестар
<i>Корал из Кантате BWV 147</i>	www.griffcraft.com/VGTL/301	Барокни камерни оркестар и хор
<i>Арија из Кантате BWV 208</i>	www.griffcraft.com/VGTL/34	Барокни камерни оркестар
<i>Токата и Фуга BWV 565</i>	www.griffcraft.com/VGTL/540	Оргуље
<i>Орнаментална импровизација BWV 691a</i>	www.griffcraft.com/VGTL/24	Чембало
<i>Фантазија и Фуга BWV 905</i>	www.griffcraft.com/VGTL/20	Чембало
<i>Фантазија бр. 24 BWV 917</i>	www.griffcraft.com/VGTL/17	Чембало
<i>Сарабанда BWV 839</i>	www.griffcraft.com/VGTL/274	Чембало
<i>Арија из оркестарске свите бр. 3 BWV 1068</i>	www.griffcraft.com/VGTL/25	Барокни камерни оркестар

¹ Viktor's Guitar Transcription Library

Увод

Ово истраживање односи се на историјат, праксу и процес извођења транскрипционог процеса за соло гитару, богату музичку традицију која се преноси кроз векове и један је од главних извора данашњег репертоара за овај инструмент. Гитаристи свих узраста сусрећу се са разним транскрипцијама и аранжманима: било у првим етапама учења када се [транскрипције и аранжмани] примењују у склопу педагошког штива, било да говоримо о значајним и изазовним делима којима се баве професионални извођачи. Иако може да звучи ексцентрично када амерички гитариста Ричард Јејтс (Richard Yates, 1952) каже да је „сваки гитариста уједно и онај који транскрибује музику”² – гитаристи су *de facto*, сроднији са уметношћу транскрибовања од других извођача зато што се транскрипције редовно налазе на концертним програмима за гитару.

Дела попут Бахових *Лаут Свита* или Албенизове (Isaac Albéniz, 1860-1909) *Шпанске Свите оп. 47* – не припадају категорији оригинално написаних за гитару, а представљају есенцију репертоара већ дуже од сто година. Транскрипције вокалне музике за вихуелу (интабулације³) из XVI века инспирисале су софистициранији композициони стил, а данас су аранжмани Роланда Дијенса (Roland Dyens, 1955-2016) увели елементе џеза и популарне музике у репертоар гитаре, што је довело до револуције на пољу технике.

Један од главних разлога за извођење транскрипционог поступка, из којег настаје транскрипција, тиче се мањег обима репертоара написаног за гитару у односу на неке друге инструменте (клавир и виолина). У периоду класицизма и романтизма већина литературе базира се на мањем броју композитора/извођача.⁴ Хектор Берлиоз⁵ (Hector Berlioz, 1803-1869), у свом *Трактату о оркестрацији* из 1844. године изразио је преовлађујући став композитора XIX века да је „готово је немогуће квалитетно писати

² Richard Yates, The Transcriber's Art, *Soundboard* 22, no. 3, 1996, 25.

³ Од италијанске речи *intavolatura*, подразумева аранжман вокалног или дела написаног за ансамбл – за клавијатурни или трзачки инструмент чији се запис спроводи у табулатури (лаута на пример).

⁴ Наиме, како се велика композиторска имена нису бавила писањем музике за гитару, овај посао су, током неколико епоха обављали претежно гитаристички виртуози, као што су у епохи барока то били извођачи на виолини – Вивалди, Тартини, Корели, Торели, итд.

⁵ Био је велики поштовалац и љубитељ гитаре, а слободно време у Риму проводио је уз овај инструмент (Вера Огризовић, *Гитара: историја, литература, настава*, Г.А.Д., Београд, 1991, 81).

за гитару без практичног познавања инструмента.”⁶ Такође, важно је напоменути да је гитара са шест жица настала током осамдесетих година XVIII века, што значи да је већину дела написаних за барокну гитару и лауту чекао захтеван и ништа мање значајан поступак "ремоделирања"⁷ како би се уопште стекли неопходни услови за њихову употребну вредност на савременом инструменту. Резимирајући, репертоар гитаре са шест жица, обликован искључиво од стране гитариста/композитора, протеже се од 1780-их до данас. Музиколог Малколм Бојд (Malcolm Boyd, 1932-2001) тврди да „велики број аранжмана настаје зато што извођачи желе да прошире репертоар који, из ових или оних разлога, није донео већи [...] корпус оригиналних солистичких композиција.”⁸ Ипак, одређена дела композитора попут Корбете (Francis Corbetta, 1615-1681), Санца (Gaspar Sanz, 1640-1710), Copa (Fernando Sor, 1778-1839), Ђулијанија (Mauro Giuliani, 1781-1829) и Тареге (Francisco Tárrega, 1852-1909) заузимају значајно место на у литератури за гитару.

Транскрибовање за гитару у XX веку се у великој мери ослањало на шпанске композиториме који компонују за друге инструменте, а који се својим музичким стилем и језиком угледају на наш инструмент. Постоје примери из литературе који нису оригинално комповани за гитару, а истинску славу доживели су тек у форми транскрипције за тај инструмент,⁹ попут Албенизовог¹⁰ *Астуриаса* из *Шпанске свите оп. 47*. Водећа шпанска композиторска имена попут Албениза, Гранадоса, де Фаље и Турине, пронашли су инвентивне начине да опонашају две основне гитарске технике на клавиру: *разгвадо* (довољно брзим понављањем може да се произведе интерна веза попут педала), и *пунтеадо*¹¹.

Полазна идеја овог пројекта је да се изведу композиције које су оригинално написане за клавир, а затим транскрибоване за гитару. Високи технички захтеви које

⁶ Hector Berlioz, *Treatise on Instrumentation*, (trans. Theodore Front), New York, Edwin F. Kalmus, 1948, 145.

⁷ Сличности и разлике између феномена/поступака ремоделирања транскрипције биће детаљно образложена у наредном поглављу овог рада.

⁸ Malcolm Boyd, Arrangement, Grove Music Online, приступ линку, 29.11.2023, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxyiub.uits.iu.edu/subscriber/article/grove/music/01332>.

⁹ Marc Röntsch, *Introduction у A comparative analysis of two guitar transcription of Isaac Albeniz's Granada*, Faculty of Humanities, University of Cape Town (мастер теза), 2011, 9.

¹⁰ Isaac Albéniz (1860-1909), шпански пијаниста и композитор. Иако није компоновао за гитару, верује се да је нека од својих клавирских дела написао имајући у виду звук гитаре. Након што је чуо Тарегино извођење аранжмана његових дела на гитари, изјавио је да нека звуче лепше од својих оригинала на клавиру. Прве транскрипционе поступке његових дела за соло гитару написао је управо Тареге, а потом и Љобет, Пухол, Сеговија, Баруеко и други.

¹¹ Врста технике која датира из ренесансе епохе, када десна рука добија комплекснији третман. Подразумева неизменично окидање жица палцем, кажипрстом и средњим прстом.

транскрипције клавирских дела постављају пред гитаристу, често ограничавају важне аспекте као што су темпо, пулс и фразирање. Приликом транскрибовања је важно узети у обзир да се тонови на гитари записују за октаву више, тако да није могуће дословно превођење делова нотног текста.

Пре самог процеса транскрибовања, треба истражити музичке карактеристике дела и потом установити да ли је могуће спровести првобитне идеје. Треба имати на уму да фактура дела не би требало да буде превише густа. Транскрипциони процес мора увек да узме у обзир могућности гитаре, у супротном, резултат ће бити транскрипција, која неће звучати ефикасно.¹² Откривајући личне ставове према транскрибовању, Сеговија је имао за циљ "да пронађе еквиваленте који не мењају нити естетски дух, нити хармонску структуру транскрибованог дела,"¹³ чиме имплицира да значајне промене за које смо се одлучили током стварања идиоматског транскрипционог поступка у крајњој линији не би требало да буду примећене од стране слушаоца.

Током процеса веома је важно који ће поступци бити одабрани и како ће они утицати на крајњи резултат. Шта одређени поступци доносе, а шта одузимају је питање којим се мора позабавити свако ко се упусти у процес транскрибовања.

Како се са сваком новообрађеном композицијом утиче на *проширење репертоара за гитару*, верујем да ће се многи гитаристи/истраживачи посветити развијању транскрипционог процеса и да ће им ово истраживање бити од помоћи. Процес креирања транскрипционог поступка неретко може да обесхрабри оног ко нема довољно искуства – чак и приликом одабира наслова којим би се бавио. Важно је зато пружање подршке, посебно младим људима – како би се оспособили за креирање сопствених транскрипција. Прилично захтеван пут интелектуалне и стваралачке снаге која је условила значајне преокрете, пре свега на нивоу поменутог проширења репертоара, али и на пољу поштовања гитаре као инструмента.

¹² Paul Ballam-Cross, *Counterpoint and Performance of Guitar Music – Historical and Contemporary Case Studies*, (A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy), The University of Queensland, School of Music, 2019, 89.

¹³ Richard Yates, , *The Transcribers's Art*, Mel Bay Publications, Fenton, 2009, 16.

Циљеви и задаци истраживања; методологија

Предложена тема докторског уметничког пројекта – **Транскрипциони поступак као начин музичког мишљења – транскрипције клавирских дела *Циганске игре оп. 55 бр. 1* и *Фантастичне игре оп. 22* Хоакина Турине за гитару соло** – мотивисана је потрагом за одговорима на следећа питања: како очувати оригиналну звучност дела, континуитет музичког тока са свим његовим слојевима, као и укупну музичко-драматуршку криву?

У многим случајевима дословна транскрипција је готово немогућа, те је извођач приморан да скраћује нотне вредности због прстореда и неприродних хватова у левој руци. Природно фразирање треба да спречи непотребно нарушавање музичког тока и тембралног спектра. Да би се то остварило, постоје компромиси које ћемо представити током личног транскрипционог процеса *Песамa без речи* Феликса Менделсона, *Меланхоличног валцера* Карла Мајера (Charles Mayer, 1799-1862) и *Циганских и Фантастичних игара* Хоакина Турине (Joaquín Turina, 1882-1949).

Овај поступак захтева прилагођавање одређених делова композиција, у смислу транспозиције тонова и/или читавих одсека, преиначења акордског склопа, инверзије гласова, жртвовавања појединих нота, итд. Изазов у поступку транскрипције је евоцирати и очувати оно суштинско, есенцијално једног музичког дела у том новом, гитаристичком контексту.

Кроз приступ транскрипционом процесу објаснићемо начине, којима се задржавају нека од својстава звучности инструмента за који је дело оригинално написано. Биће објашњена употреба специфичних техника на гитари у тумачењу делова композиција, попут разгада, алзапуе, пикада, итд.

Промена позиција често представља проблем током извођења на гитари. Веома је лако изгубити контролу над левом руком, што резултира дисконтинуитетом у музичком току. Свака неприродна пауза између тонова утицаће негативно на перцепцију музичког дела. Тада ће бити потребно жртвовати ноте из одређене деонице.

Један од изазова током транскрибовања остварења која припадају уметничкој музици је репродукција динамичког опсега оригиналног инструмента. Звучно ограничење гитаре у поређењу са клавиром, резултираће динамичким диспаратом, посебно током најтиших и најгласнијих делова композиције. Како би извођач одговорио захтевима динамичког и тембралног спектра, неопходно је пажљиво

промишљање артикулације, фразирања, тонских и динамичких нијанси које су присутне у оригиналном делу. Све поменуте категорије треба обухватити узорно осмишљеним прсторедима.

Поређење два типа прстореда које амерички гитариста Френк Кунс (Frank Koonce) назива "мелодијским" и "хармонским" биће представљено у овом раду. Поступци Рафаела Андије (Rafael Andia, 1942) и Хозеа де Аспиаца (Jose de Aspiazu, 1912-1986) биће упоређени са личним транскрипционим процесом. Кунс расправља о разликама између две варијанте прстореда и истиче да:

кратке нотне вредности у горњим гласовима могу да се одржавају и звуче преко записаног трајања уколико је оправдано музички, звучно и по текстури, што је имплицитно у *brisé* стилу музике за лауту (или музике на клавијатурном инструменту дизајнираном да имитира лауту) у којој је мелодији дозвољено да се преклапа и стапа заједно са осталом хармонијом.¹⁴

У првом примеру, Кунсов мелодијски прсторед подразумева да се ноте не преклапају, док хармонски генерише "кампанела" преклапајућу текстуру више жица. С једне стране, хармонски прсторед не указује на присуство контрапунктског третмана (у ствари, чини супротно), али зато поспешује резонанцу гитаре. Извођач треба пажљиво да одмери личне могућности приликом избора једног од датих прстореда за леву руку:

- 'Мелодијски' прсторед:



- 'Хармонски' прсторед:



Пример 1, Ф. Кунс: BWV 995, *Алеманда*, тт. 9-10

На овај начин, музичка дела појављују се у новом облику (транскрипција) и на новом инструменту. Гитара као инструмент поседује одређене могућности које клавијр нема, те омогућава да се из другог угла приступи тумачењу дела. Процењивање тога шта је у транскрибовању неправилно, а шта правилно и делотворно, тесно је повезано

¹⁴ Koonce, *Articulation, Texture, and Voicing*, стр. 1. <https://www.frankkoonce.com/articles/Articulation,%20Texture,%20and%20Voicing.pdf> . Приступ линку 30.8.2024.

са уметничким приступом сваког гитаристе. Другим речима, транскрипциони поступак је начин музичког мишљења, као што је и само компоновање и извођење музике.

Понекад је потребан дужи временски период да би се пронашло одређено решење. Сваку донесену одлуку током транскрипционог поступка прати питање изводљивости одређеног дела на гитари. У теоретском смислу, успешна транскрипција јесте она која није претешка за реализацију. У супротном, она *de facto* не поседује довољну употребну вредност. За настанак квалитетне транскрипције потребно је очувања духа, карактера и музичко-драматуршког тока дела. Уметност транскрибовања понекад омогућава извођачу аутентичност на основу које би дефинисао сопствену личност и стил.

У раду ће бити коришћене следеће истраживачке методе:

- **историјски метод:** анализа процеса транскрипционих поступака за гитару, са историјским прегледом уметности транскрибовања.
- **аналитички метод:** у наведеним клавирским композицијама Хоакина Турине истражићемо карактеристичне елементе који су директно повезани са гитаром. Албенизу, Гранадосу, де Фалји и Турини је гитара била велика пасија и мотивација, те су проналазили инвентивне начине да опонашају технике специфичне за овај инструмент.
- **компаративни метод:** упоређиваћемо лични транскрипциони процес *Циганских игара оп. 55 бр. 1* са транскрипционим процесом Рафаела Андије истог остварења, као и става *Оргија* из *Фантастичних игара оп. 22* са верзијом Хозеа де Аспиацуа. Поредићемо транскрипционе поступке Турининих дела са транскрипционим поступком романтичарских композиција за клавир (Феликса Менделсона и Карла Мајера), које ће бити изведене на концертном делу докторског уметничког пројекта.
- **Експериментални метод:** проверавајући различите транскрипционе могућности у извођачкој пракси, у односу на звучност, ток фразе, кретање гласова, технички аспект извођења и слично, долази се до оптималних решења у односу на оригинални текст.

Прво поглавље: Транскрипциони процес као начин музичког мишљења – поступци и краћи историјат транскрипција

У првом поглављу које садржи две целине, бавићемо се транскрипционим процесом кроз:

1. **Проблематику дефинисања:** шта је транскрипција, а шта аранжман по ауторитетима попут К. Барбоса-Лима, Ф. Кунса, Р. Дијенса, В. Корозина, С. Дејвиса Р. Јејтса и Т. Хопштока? Представићемо категоризацију транскрипција и аранжмана по графичком приказу гитаристе и теоретичара Стивена Бруа (стр. 11). Надовезаћемо се потом на **поступке транскрипционог процеса (тоналитет, регистар, штим, реаранжирање, преиначење акордског склопа, транспоноване, као и употребну вредност флажолета који технички и физички олакшавају третман леве руке).**
2. **Историјат транскрипција:** историјски преглед уметности транскрибовања, биће разматран кроз примере најважнијих имена од Ј. С. Баха, Ђулијанија, Сора, Коста, Мерца, Тареге и Сеговије.

1.1 Аранжман или транскрипција?

На велику жалост истраживача који путем научне аспирације трагају за нијансиранијим разумевањем, термини **аранжман** и **транскрипција** неретко се употребљавају као синоними, па и произвољно. Ипак, кроз ово истраживање, поменуте дилеме попримиће јаснију формулацију из једноставног разлога, зато што више ауторитета (К. Барбоса-Лима, Ф. Кунс, Р. Дијенс, В. Корозин, С. Дејвис и Р. Јејтс) дели мишљење.

Бразилски гитариста, Карлос Барбоса-Лима (Carlos Barbosa-Lima, 1944-2022) сугерише да термини "транскрипција" и "аранжман" немају идентично значење и наводи да транскрипцију одређује „преузимање оригиналне композиције једног медијума другом” без одступања од оригиналног текста, док аранжман може да обилује значајнијим променама у партитури.¹⁵ Свакако, дужност оног ко спроводи транскрипциони процес јесте да, у оба случаја чува оно суштинско – есенцијално –

¹⁵ Barbosa-Lima, Carlos, The Art of Transcription, *Music Journal*, 32, 1976, <https://www.proquest.com/openview/d83e66e4c210854bd47c38871f1cff20/1?pqorigsite=gscholar>. Приступ линку 30.8.2024.

једног музичког дела. Са друге стране, познати француски гитариста, Роланд Дијенс, изражава се књижевније, те процес аранжирања назива *уметност жртвовања*¹⁶ [тонова], док транскрибовање доживљава као *потпуно другачији свет*:

Композитор је архитекта који вама, у овом случају – дизајнеру [оном који спроводи транскрипциони процес], оставља празне зидове да их попуните.¹⁷

У својој збирци обрада Бахове музике, конкретно на примеру проблематике вођења гласова, Френк Кунс такође указује на „додатне компромисе услед мањкаве сонорности [...] кроз процес жртвовања услед тоничног педала у басу” [...] проблематика вођења гласова резултира већим компромисима у звучности [...]. Према томе, транскрибовање, које понекад поистовећујемо са аранжирањем, може да се дефинише као

уметност припреме и прилагођавање већ написане композиције за презентацију на другом инструменту, тако да срж дела остане суштински истоветна, док са друге стране, аранжман може да обухвати промену хармоније, парафразирање и/или развој дела на начин који у потпуности подразумева мелодијску, хармонску и ритмичку структуру.¹⁸

Дакле, уметност ових прожимајућих, али ипак јединствених процеса јесте вештина, развијена кроз бројне покушаје и неминовне грешке које их прате, током дугог низа година – а као таква – резултат је слушања и примања, како позитивних, тако и негативних коментара од стране колега.¹⁹ Сличну визуру пружа и Стивен Дејвис:

Ако је музичка партитура музичка транскрипција музичког дела, намера извођача [транскрипционог процеса] мора да буде та, да на партитури напише дело верно музичком садржају, док пише за и на начин прикладан за медиј који није онај за који је дело оригинално написано.²⁰

Дејвис додаје услов, наводећи да „музички садржај партитуре треба на одговарајући начин да личи, и да сачува музички садржај оригиналног дела.”²¹ Другим речима, дело мора да задржи свој идентитет у новој верзији:

¹⁶ Roland Dyens - Two Waltzes on a 1969 Daniel Friederich, https://www.youtube.com/watch?v=2KPloBI_1y0. Приступ линку 22.5.2023.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Видети: Vince Corozine, *Arranging Music for the Real World: Classical and Commercial Aspects*, Mel Bay Publications, 2002, 3. Амерички саксофониста, професор, композитор, аранжер и диригент.

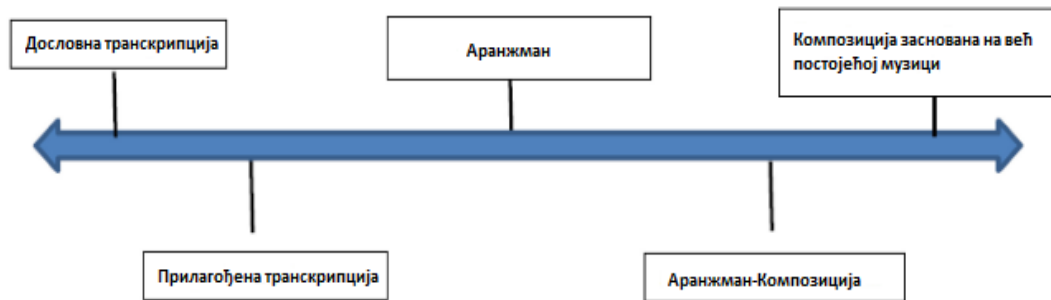
¹⁹ Уп. исто, стр. 2.

²⁰ Stephen Davies, *Transcription, authenticity, and performance, y Themes In the Philosophy of Music*, Oxford University Press, 2003, стр. 47-59.

²¹ Исто, стр. 49.

оно што је довољно далеко од оригинала више не може да се схвати као транскрипција, већ потпада у категорију 'аранжмана', 'варијација на' или 'омаж'.²²

Проширујући ову 'или/или' дијалектику, Стивен Бру (Stephen Brew) предлаже *графички приказ* који би указао на категорију медија:



Графички приказ према Стивену Бруу²³

Бру напомиње:

Примењену категоризацију не треба ригидно тумачити. Напротив, ради се о флуидном нацрту медијума, који се на флексибилан начин односе један према другом. Потпуно је логично да се током музичког тока комада утврди о којој од ове две категорије је реч, а чак и да се дефинише између две категорије. Дело може, на пример, у великој мери да буде подвргнуто карактеристикама аранжмана, којем је придодат увод или кода. Такво дело дефинисали бисмо у простору између аранжмана и аранжмана-композиције.²⁴

Са друге стране, транскрипције, и дословне и прилагођене неретко ће захтевати аранжирања одређених тактова, у виду поступака у транскрипционом процесу: транспозиције, преиначења акордског склопа, инверзије контрапунктских слојева, жртвовавања нота, итд. Лична решења можемо видети у наредном примеру:

²² Исто.

²³ Stephen Brew, *Jazz standards arranged for classical guitar in the style of Art Tatum*, Indiana University, 2018, 14.

²⁴ Исто, стр. 14.

Allegro non troppo ♩ = 76

Гитара

преиначење обртаја

преиначење акорда

жртвована нота

октавна 8^{va} промена

жртвована нота

празна жица (преиначење акорда)

8^{va}

gliss.

5

жртвована нота

жртвована нота

1.

октавна промена

жртвована нота

Гитара

преиначење обртаја

Пример 2, Транскрипциони поступци унутар процеса, Феликс Менделсон: Песма без речи бр. 14, *Allegro non troppo*, тт. 1-8, транскрипцију припремио В. Илић

Цитат Феликса Мендлсона, који каже да *суштина лепог чини јединство у разноликости*²⁵ од изузетне је помоћи у даљем трагању за начинима и могућностима транскрипција. За средњи глас на пример, "разноликост" се огледа у променљивој хармонији; "јединство" означава еластичност, али и довитљивост контрапунктских слојева. Како у транскрипционом процесу не можемо да задржимо дословност тонова,

²⁵ Richard Yates, *The Transcriber's Art* – # 39, Mel Bay Publications, Fenton, 2009, 1.

тада ћемо једноставно прибегнути некој другој солуцији, које ће осигурати доследни ток читавог дела. Тек тада можемо да говоримо о одржаној разноликости хармоније са надградивним елементом тембралним спектром.

1.1.1. Дословне транскрипције

Вратићемо се на Стивена Бруа, који је идентификовао и испитао чак четири категорије аранжмана. На пример: гитаристички аранжман оригиналног дела за вихуелу (који у транскрибованој партитури неретко не показује никакву разлику у односу на оригинал), или клавирску верзију дела Ј. С. Баха, које је оригинално написао за чембало, позиционираћемо на предложено крајње лево на скали Бруовог континуума. У ову категорију може да се сврста и већи број Скарлатијевих *Соната за чембало*, као и Бахове *Сонате* и *Партите за виолину соло BWV 1001-1006*. *Валцер у А-дуру* Михаила Глинке такође ћемо подвести под ову категорију.

1.1.2. Прилагођене транскрипције

У ову категорију сврстаћемо готово читав предложени програм реситала докторског уметничког пројекта: дела попут Турининих *Циганских игара оп 55*, те *Фантастичних игара оп 22*, подвели бисмо под категорију „транскрипције“, неке више, а неке мање дословне. Такође и композициони стилови попут Албенизове *Шпанске Свите оп 47* и Менделсонових *Песама без речи*, као и *Меланхолични валцер оп. 332* Карла Мајера.

1.1.3. Композиције засноване на већ постојећој музици

Слободно компонована фантазија на тему, или инкорпорација већ постојеће мелодије у нову композицију, нашла би се крајње десно у Бруовом континууму (добар пример је Листова (Franz Liszt, 1811-1886) парафраза на Вердијев (Giuseppe Verdi, 1813-1901) *Риголето*, или Сорове *Варијације на Моцартову тему оп. 9*, као и Ђулијанијеве *Росинијане*, Костова *Фантазија из Белинијеве опере "Норма"* 'као и Тарегина *Фантазија на мотиве Травијате*, итд.).

Између медијума, свака нијанса је практично могућа, због чега је понекад процес одређивања класификације новонастале верзије дела компликованији: да ли говоримо о транскрипцији која захтева велике модификације, или се ипак ради о аранжману? Одговор не мора да буде једнозначан, али се са сигурношћу може констатовати да, што

се нова верзија више удаљава од оригиналне по параметрима висине тона и ритма, тада *de facto* гравитира ка аранжману као медију, а не прилагођеној транскрипцији.

Оно што је из ових премиса сигурно, јесте да под транскрипцијом не можемо да подразумевамо искључиву копију оригинала. Дејвис апострофира да „неки аспекти оригинала морају бити измењени у транскрипцији.“²⁶ Чак и у једноставнијим примерима наведеним изнад, попут транскрипције вихуела/гитара или чембало/клавир, измене су доследније од оних које су одмах видљиве у партитури. Једноставним свирањем на два различита инструмента, две верзије подразумевају различите извођачке радње, различиту артикулацију, што резултира потпуно другачијим звучним пејзажом. Стога је исправно рећи да се „промена из једног музичког медија у други не може постићи самом променом инструмента“,²⁷ чак ни у случају када су тонови потпуно идентични оним [тоновима] из оригиналне верзије. Неретко је неминовно да током смо током извођења ТП-а²⁸ приморани да скраћујемо нотне вредности. Тада је, а услед веома компликованих прстореда и неприродних хватова у левој руци, дословна транскрипција готово немогућа. На ту тему, поменути Јејтс износи охрабрујућ, а пре свега оптимистичан предлог:

[...] могуће је одсвирати скоро све оригиналне ноте, али би такав приступ резултирао озбиљним нарушавањем музичког тока, континуитета и лепоте оригинала... Уместо често неуспешних покушаја да се остане веран оригиналу, и задржи свака могућа нота, бољи је план да се устукне, узме дах и размотре друге опције. Суштинска категорија у својој оригиналној контури је мелодија — те би променом овог слоја најозбиљније нарушили оригинални поредак: до тачке непрепознавања. Бас линија, са постепеним успоном, такође је очигледна витална компонента фактуре. Међутим, средњи глас је тај слој којим се води и којег заправо извођач транскрипционог поступка конфигурише. Он управља овим делом.²⁹

1.1.4. Припрема пред транскрипциони процес

Писању било транскрипција, било аранжмана, претходи детаљна анализа самог дела, на основу које ће бити могуће остварити нову вишеслојну фактуру засновану на оригиналном тематском материјалу. Основни задатак јесте остваривање јединства музичке мисли оног који спроводи ТП и стила композитора. Тако се други важан

²⁶ Davies, стр. 48.

²⁷ Исто, стр. 49.

²⁸ Коришћене абривијације у тексту су дате у прилогу овог рада.

²⁹ Richard Yates, *The Transcriber's Art* – #39, стр. 2.

аспект радног процеса односи на проучавање разних дела великих композитора. Неопходно је да уопште разумемо како су се користили одређени инструменти.³⁰

Јасноћа тока фактурних слојева за соло гитару не спада у групу једноставнијих замисли и остварења. Професор на ФМУ у Београду Дејан Суботић, на пример, у петом поглављу своје студије наводи да:

Основна грешка стваралаца транскрипција је у томе што настоје да до краја у сваком тренутку користе ове могућности, што доводи до густе и неразумљиве фактуре.³¹

1.1.4.1. Унивезална усмерења Виктора Лабунског

Суботић указује на то да је неопходно предупредити својеврсне замке на овом пољу тако што треба тежити ка остваривању "тонске економичности". Овај извођач наводи неколико основних усмерења Виктора Лабунског (Viktor [Wiktor] Labunski, 1895-1974), есенцијалних за креирање транскрипционог процеса. Како је клавирски дуо сфера деловања Суботићеве студије, навешћемо искључиво универзална усмерења [Лабунског], која истиче и сам Суботић у својој студији:

- доследно водити гласове;
- не дуплирати акорде у истом регистру [у нашем случају треба жртвовати удвојен тон];
- не настојати да се пренесе целокупна оркестарска фактура у клавирски [у нашем случају 'гитаристички'] медијум;
- развити способност посебног начина мишљења за клавирски дуо [у нашем случају 'етимолошки код' гитаре], потпуно различитог од оркестарског или клавирског;
- не нарушити стил оригиналног дела.³²

³⁰ За ефикасно транскрибовање, сваки амбициозни извођач транскрипционог процеса треба да проведе време слушајући разне музичаре. Важно је нагласити да је развијање слуха кроз проучавање партитура и снимака дела разних композитора од суштинског значаја за континуирани музички раст и учење.

³¹ Суботић, *Проблеми писања за клавирски дуо* (докторска теза), ФМУ Београд, стр. 42

³² Комплетна усмерења видети: Исто, стр. 40

Суботић такође износи став Гаја Мајера (Guy Maier, 1891-1956) који се тиче удвајања нота:

Аранжер би требало да константно избегава удвајање тонова, као уосталом и свих тонова који нису од суштинског значаја, како би остварио танану и транспарентну фактуру.³³

Осврнућемо се на терминологију остваривања 'танане и транспарентне фактуре' која се огледа у заузетости прстију леве руке, односно већем броју нота у односу на свега шест жица на гитари. Дobar пример јесте прилагођена транскрипција Албенизове *Гранаде оп. 47*. Током примера испод примећујемо да Тарега фактуру пратње у највишем гласу жртвује до граница једне ноте:



Пример 3а, Исак Албениз: *Гранада оп. 47, Allegretto*, тт. 9-12, клавирска партитура



Пример 3б, Албениз: *Гранада, Allegretto*, тт. 9-12, транс. поступак: Ф. Тарега

Оваква умерено-полифона фактура једна је од главних врлина коју извођач ТП-а може да испољи током радног процеса, чинећи дело оптималним за свирање. Иако претежно гушћа полифонија захтева сталну активност обе руке услед густине слојева, повратна информација дела огледа се у континуираној релаксираности, чак и у темпу који није тако спор. Поред тога што је пријатан, сталан ток пратње такође служи за успостављање атмосфере и позадине унутар које егзистира мелодија.

³³ Исто, стр. 42.

1.1.5. Поступци у спровођењу транскрипционог процеса

Предуслов за спровођење сваког транскрипционог процеса јесу добро познавање грађе, техничких могућности и ограничења инструмента за који се транскрибује одређено дело. У случају гитаре, то подразумева потпуну свест о хватаљци, индивидуалној техници леве и десне руке, као и о карактеристичном језику писања за овај инструмент. Неопходна је читава палета стручности, односно образовања како би се уопште проценило оригинално дело и његови музички и технички захтеви. Треба се изнова запитати да ли би транскрипциони процес допринео гитаристичкој литератури, односно, да ли је задржан дух оригиналног дела. Извођач је слободан да наслојава поједине музичке компоненте попут агогике, артикулације, боје, затим да их комбинује, и уводи аутентичне технике као што је разгвадо – све оно што није могуће да се изведе на клавиру.

Транскрибовање представља креативан и надахњујућ, процес за сваког гитаристу. Сагледавајући лични стил извођача, читав процес "провоцира" континуирано трагање за могућностима нашег инструмента. Нема сумње да транскрипција говори о самом делу, естетици времена, о инструменту на коме је изведена, али и о самом извођачу транскрипционог процеса, односно његовим поступцима.

одабир тоналитета	искористити празне жице
штим	надовезује се на одабир тоналитета
регистар	Мењамо како би истакли сфере у којима гитара најбоље звучи
албертински бас:	дословни, непотпуни и промењени
жртвовање	тонова и/или читавог хармонског тока
преиначење тонова у флажолете:	1. доприноси тембру 2. Релаксира леву руку
конвертовање слојева:	1. бас 2. пратња 3. главна мелодија
преиначење акордског склопа	уместо постојећег обртаја инкорпорирамо неки други

1.1.5.1. Одабир тоналитета

У почетним фазама креирања транскрипција сам сматрао да је важно да се дело изводи у тоналитету у којем га је композитор замислио, међутим нисам то увек и поштовао, најчешће због тога што су онда неки други музички и технички параметри били запостављени, или је услед 'пуког' поштовања тоналитета морао да се прави превелики компромис у неким другим аспектима (попут претераног жртвовања нота на пример). С обзиром на "једнакост дирки"³⁴ на инструментима са клавијатуром, може се рећи да је свака дирка практично једнака другој, што је омогућило одређена епохална достигнућа у клавирској литератури. Далеко од ове прилагодљивости и свестраности, гитариста је приморан да гравитира ка *најпогоднијем тоналитету*. Најпогоднији тоналитет је онај тоналитет који омогућује извођачу да искористи празне жице (посебно басове жице), како би позиције и њихове промене биле мање неугодне. Благодаревши томе, идеални тоналитет, у којем је написан већински проценат литературе јесте *ин А*, зато што се, искључиво у том контексту све главне функције изводе на празним жицама, што изразито олакшава интерпретацију. Потом се надовезују тоналитети распоређени по осталим празним жицама. Постоје и они, попут Це и Еф који донекле прихватљиво функционишу, зато што се бар једна нота из тоничног акорда налази на празној жици. Све ово не значи да не постоје комади који истражују удаљеније тоналитете. Заправо, технички гледано, модулирање у тоналитете са више предзнака јесте веома честа појава, штавише, могуће је пронаћи у литератури читаве комаде у тоналитема који се ређе користе на гитари.

Уз мање изузетке, репертоар за гитару писан у контексту тоналног начина мишљења типски је ограничен на неколико карактеристичних тоналитета: када су у питању повисилице, ретко се иде на даље од пет (Е дур је прилично уобичајен за присуство Е и Ха као празних жица у стандардном штиму), док су тоналитети са снизаницама још мање заступљени, тачније, до три снизанице (Ес-дур). Разлог је немогућност коришћења празних жица што доводи до незадовољавајуће сонорности и последично додатно слаби већ скромни тонски амбитус. Не треба посебно напомињати да лева рука тада континуирано образује неприродне облике што додатно поспешује умор. Због тога, клавирски комади се обично транспонују у тоналитете који једноставно речено боље функционишу на гитари. Неопходност, односно нужност

³⁴ На инструментима са диркама, свака дирка поседује идентичну димензију, док је врат гитаре у првим позицијама вертикално ужи а поља су шира. Како се лева рука креће ка вишим позицијама, тада се врат шири, а поља постају ужа.

такве одлуке је очигледна када се ради о пасажима на пример, кроз које је неопходно издржати тонове *педала*.

1.1.5.2. Штим

Извођач транскрипционог процеса понекад ће морати да прибегне транспоновану дела. У том случају, најпогоднији су тоналитети који укључују извођење главних функција на празним жицама (Е–А–Де–Ге–Ха–Е). То су: А-дур, Де-дур, Е-дур, Ге-дур односно а-мол, ха-мол, де-мол и е-мол, што, да поновимо, не искључује употребу осталих тоналитета. Тоналитети са повисилицама омогућују комфорност празних жица, што у највећој мери привлачи извођаче процеса. Насупрот њима, тоналитети са снизилицама са собом носе бројна ограничења која су видљива већ у првим фазама радног процеса – већ Еф-дур (са једном снизилицом) и Бе-дур (са две снизилице) умањују присуство празних жица за готово половину од горе наведених, што доприноси да гитара звучи донекле пригушено. У том случају, извођач поступка може да прештимује одређене жице и тако олакша употребу оваквих тоналитета. Далеко чешће је штимовање шесте жице на Де, што се повремено комбинује са спуштањем пете жице на Ге, а примену налази у Де-дуру (или молу), односно у Ге-дуру (или молу). Ређе се употребљава имитација штимовања ренесансне лауте, која подразумева штимовање треће жице на Ф# (Е–А–Д–Ф#–Б–Е).

Данас захваљујући технички усавршеном инструменту а последично и извођачкој техници, чести су композитори који путем индивидуалних штимова желе да истакну одређени тембр, тоналитет или модус. То је свакако Нућо Д'Анђело (Nuccio D'Angelo, 1955), који у делу *Две лидијске песме* штимује шесту жицу на Ес и другу на Бе, као и Атанас Уркузунов (Atanas Ourkouzounov, 1970), који у свом *Омажу Родригу* преиначује пету жицу на Ас, а другу на Бе. Карло Доменикони (Carlo Domeniconi, 1947) у свом ремек-делу *Кујунбаба* потпуно мења штим гитаре тако што рефлектује чист квинтакорд цис мола.

1.1.5.3. Регистар

У вероватно најпознатијој гитарској транскрипцији, Албенизовом *Астуриасу*, догађа се једна од најреволуционарнијих транспозиција у историји. Наиме, Сеговија (Andrés Segovia, 1893-1987) је првобитно компоновани комад из ге-мола транспоноваво у е-мол. Иако ге-мол није толико проблематичан избор тоналитета, одређени технички аспекти у том случају би значајније компликовали интерпретацију. Конкретније,

Сеговија би тада био приморан да инкорпорира остигато који карактерише читав први део, на Де, уместо идеалног и природног Ха на другој празној жици.³⁵ Избор е-мола омогућава да се главна мелодија одсвира на шестој, петој и четвртој жици, док се Ха у прими свира на другој празној жици. Такође је могуће са додатним растерећењем октавно удвостручити високи тон Ха на седмом пољу прве жице.³⁶ Сеговијино додавање триола у другом наступу теме градацију музичког тока води ка кулминацији у разгвадо акордима првог дела.

Немачки гитариста Тилман Хопшток (Tilman Hoppstock, 1961) као пример за модификацију регистра наводи своју транскрипцију Паганинијевог *Каприса бр. 24*, који, гледајући партитуру, заиста не захтева већи процес. На другим местима (нпр. *Каприс бр. 5*), амбитус инструмента једноставно није довољан да покрије све опсеге октава. Тактови 52-56 (*бр. 5*) се свакако и даље могу свирати на гитари у њиховој првобитној позицији (односно 'октави'), али с обзиром на веома висок основни темпо не могу да се успешно изведу у смислу звучног резултата. У уводу *Каприса бр. 5*, Хопшток редукује по октаву по сваком образцу:



Пример 4а, Паганини: *Каприс бр. 5*, Увод³⁷

³⁵ Маневар леве руке тада би драстично постао лимитиран, зато што би, у случају одабира ге-мола изостала празна жица, те би остинантни тон Де био извођен левом руком.

³⁶ Што је такође тешко могуће у случају одабира оригиналног тоналитета.

³⁷ Paganini, Niccolò, ca. 1825, *24 Caprices for Solo Violin, Op.1*, Paris: Richault, n.d. Plate 1028. R.



Пример 46, Хопштокова редукција опсега у уводу Паганинијевог *Каприса бр. 5*

Савремени клавир поседује значајно шири опсег него гитара, која обично достиже три октаве и квинту. Иако у погледу опсега сведенији у односу на модерни клавир, чак и старији инструменти са диркама имају шири опсег од гитаре. Најшири амбитус у том смислу поседују оргуље, што имплицира да би за сваки транскрипциони процес преведен са инструмената са диркама била неопходна одређена прилагођавања. Свакако, карактеристичну клавирску фактуру у којој се издваја мелодија над пратњом није немогуће поновити на гитари. Са друге стране, иако одише тек сведеном полифонијом, фактуру блиску музици компонованој за виолину не можемо успешно да преведемо на језик гитаре, те је неопходно да посегнемо за одређеним изменама. Међутим, гитара је инструмент изузетне суптилности када је производња тона у питању – може се рећи да је инструмент на којем предњачи тембрални спектар насупрот динамичком дијапазону, на којем је могуће свирати веома тихо. Ипак, и тада је приметна ефемерност у односу на гудачке и дувачке инструменте, у смислу акустичке енергије, коју физички није могуће генерисати на том динамичком нивоу. Најгласнији звук производи се 'тамбурањем' по жицама, односно техником познатом као разгвадо (**шпа.** *rasgado*). Међутим, иако је ова техника уобичајена у шпанском традиционалном стилу – фламенку, те своју употребу налази и током барокне епохе, композитори класицистичког и романтичног доба престају да је користе, да би се потом поново појавила у XX веку.

Очигледно је да се гитара и клавир умногоме разликују када је етимолошки код компоновања дела у питању, што је видљиво у чињеници да се клавир обично бележи у два, док се за бележење дела за гитару користи један линијски систем. Тако се одражава

1.1.5.4. Албертински бас

Одломак из Ђулијанијеве *Сонате* Оп. 15,³⁹ доказује да типичан клавијски образац⁴⁰ није немогуће поновити на гитари. Напротив, довољно је само да је једноставан у оригиналној верзији, тако да обе руке и даље могу да изнесу све постављене задатке:



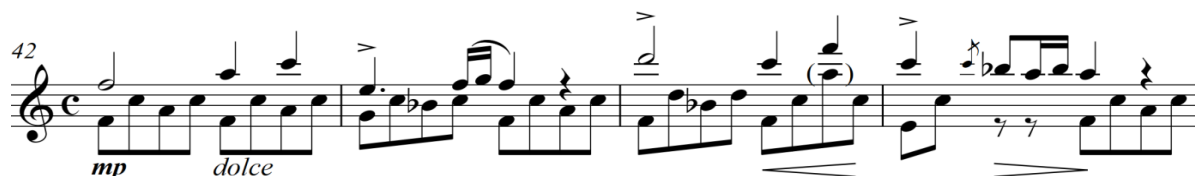
Пример 5, Ђулијани: *Први став Сонате оп. 15, Allegro spiritoso*, тт. 1-4.

Карактеристика непотпуног албертинског баса је уско везана за случај компромиса тако што ћемо жртвовати једну или више нота (Пр. 10, тт. 44, нота А оивичена је парентезом), зато што те жртвоване ноте не ремете ток транскрипције. Уколико је мелодијска линија гушће написана, довољна је и редукована пратња (пр. 6б, тт. 45), а добијени резултат је у духу гитаре.

⁴⁰ Мелодија у деоници десне и пратња у деоници леве руке.



Пример 6а, Моцарт: *Клавирска Соната K545, бр. 16, Први став, Allegro*, тт. 42-45, клавирска партитура



Пример 6б, Непотпуни албертински бас у ЛТП-у, Моцарт: *Клавирска Соната K545, бр. 16, Први став, Allegro*, тт. 42-45.

Бројне типичне карактеристике клавирског писања једноставно не функционишу на гитари, попут остинатне номенклатуре албертинског баса (пр. 7а), која заокупира прсте гитаристе до те мере да је виши глас практично немогуће извести.⁴¹ Поменута критична конотација дешава се на самом почетку другог такта Клементијеве (Muzio Clementi, 1752-1832) *Сонатине оп. 36, бр. 1*, у главној мелодији (тон А), која случајем компромиса октавним преломом постаје 'а', чиме се наставља узлазни низ успостављен почетком става. На последњој доби другог такта у пратњи се примећује да низ у басу није настављен, већ поприма форму арпеђа, чиме знатно, у техничком смислу, олакшава даљи интерпретативни поступак, растеретивши четврти прст леве руке.⁴² У првом такту мелодијска линија наступа за октаву ниже, да би у другом, трећем и четвртном била у оригиналној октави. Сходно томе и кретања у басовој линији следе кретање мелодије.



Пример 7а, Албертински бас у Клементијевој *Сонатини Оп. 36, бр. 1, Други Став*, тт. 1-4, оригинална клавирска партитура

⁴¹ У случају дословног репродуковања албертинског баса (пр. 7б), највише је заокупиран први прст леве руке, који се налази на првом пољу прве жице.

⁴² Комплетан прсторед је наведен у партитури транскрипционог процеса.



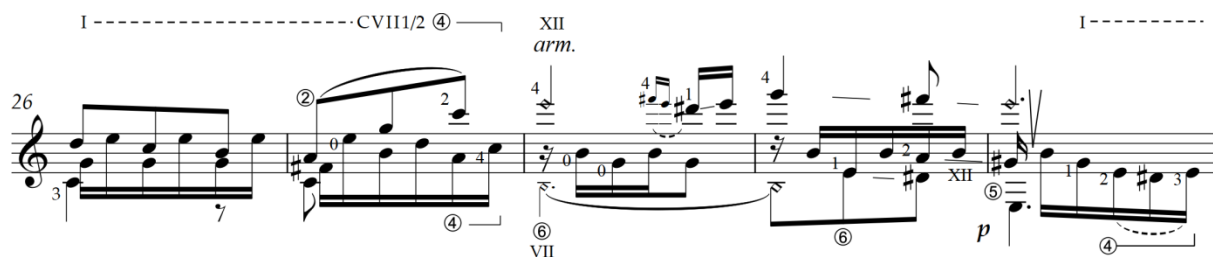
Пример 76, Промењени албертински бас у Клементијевој *Сонатини* Оп. 36, бр. 1, Други став, тт. 1-4, ЛТП

1.1.5.5. Жртвовање тонова

Када није могуће одсвирати на гитари делове клавирске партитуре, било да се ради о недовољном опсегу, превеликом броју тонова у акорду или превеликој густини фактуре, потребно је применити одређене поступке у процесу транскрибовања. Они треба да омогуће природан ток музике на гитари. Решење проблема прво треба потражити у промени тоналитета, регистра на гитари и преиначењу акордског склопа. Када то није могуће, приступамо жртвовању тонова. Није изненађење уколико одређена акордска сазвучја, или обртаји, произашли услед жртвовања нота функционишу и звуче "природније" него на оригиналном медију. У колико се ради о хомофоној структури, задржава се мелодијски тон, док се по приоритету жртвује прво удвојена нота која не одређује хармонију, потом квинта, и тек на крају терца док у ређим случајевима задржавамо само мелодијску линију.

1.1.5.6. Преиначење тонова у природне флажолете

Током овог одељка важно је узети у обзир на који се начин флажолети одражавају у акордском и мелодијском третману. Овај нежно произнесени вид звука, поред степена осетљивости и нежности који рефлектује код слушаоца, такође у многоне олакшава захтеве у левој руци. Приликом извођења комплекснијег техничког изазова, флажолет на себи својствен начин симулира празну жицу, што је посебно значајно приликом скоковите промене позиција у бржем темпу:



Пример 8, Менделсон: *Песма без речи* оп. 19 бр. 2, *Andante espressivo*, Третман флажолета, тт. 26-30, припремио: В. Илић

У датом примеру, технички изазов са краја такта 27 и почетком 28, односно третман флажолета, попут свих претходно наведених категорија, спада у случај изнуђеног компромиса. Како је четврти прст леве руке с једне стране заузет на X пољу четврте жице, док кажипрст држи баре хват на VII пољу такође четврте жице, не постоји могућност флексибилне кретње малог прста до жељеног XII поља прве жице на почетку такта 27. На тај начин, створили смо привид да су све ноте у такту 27 заправо изведене на празним жицама, што пружа довољно простора за промену позиције у левој руци и самим тим, несметано извођење завршетка такта, у једном новом, ужем положају. Идентичан разлог за коришћење флажолета уместо природне ноте бележимо на почетку последњег такта у примеру, у највишој ноти Е, која тада несметано може да траје и поред скока преко читавог врата гитаре и повратка у прву позицију. У оба случаја највишу ноту Е третираћемо апојандо, зато што на тај начин додатно обезбеђујемо одрживост, односно жељено трајање тона, а уједно његов тембр чинимо пунијим.

1.1.5.7. Конвертовање гласова

Понекад дословни музички садржај није могуће задржати током израде ТП-а. Тада ћемо неретко прибегнути сједињавању два гласа, средњег и најнижег тако што ћемо дугачку педалну ноту у басу одсвирати као почетак унутрашње линије, која тако постаје басова деоница, односно изводићемо двоглас уместо трогласа. Употребом различитог тембра и артикулације за различите жице, гитариста може да одржава ефекат трогласа током извођења. У другом случају, током *Сањарења* из *Фантастичних игара оп. 22* Хоакина Турина (упоредити пр. 9а и 9б.), током такта 14 бас и главна мелодија мењају места, а током такта 15 бас и главна мелодија такође мењају места, док редуковани средњи глас задржава своје место.



Пример 9а, Турина: *Сањарење*, *Moderato*
Клавирска партитура, тт. 14-15.



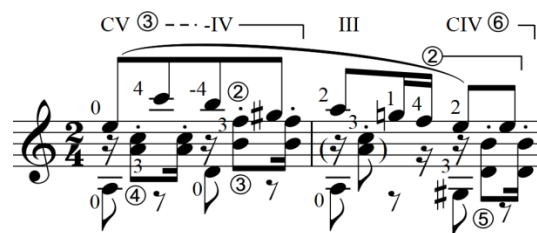
Пример 9б, Турина: *Сањарење*, *Moderato*
Конвертовање гласова, ЛТП, тт. 14-15.

1.1.5.8. Преиначење акордског склопа

Одређена решења захтеваће промену, на пример, постојећег септакорда у неки од његових обртаја. Ради се о компромису који обезбеђује успешан музички ток дела на гитари. У другом случају, октавном променом мења се склоп акорда, као у случају Менделсонове *Песме без речи бр. 14* (упоредити пр. 10а и 10б). Овај поступак подразумева мењање места гласовима унутар акорда. Најчешће су то тенор и алт у случају четворозвука.



Пример 10а, Менделсон: *Песма без речи бр. 14*, клавирска партитура, *Allegro non troppo*, тт. 1-2.



Пример 10б, Менделсон: *Песма без речи бр. 14*, ЛТП, *Allegro non troppo*, тт. 1-2.

У ређим случајевима мења се и основни тон, попут *Узвишености* из *Фантастичних игара оп. 22* Хоакина Турина. Током уводног двотакта овог дела хармонија је замућенија, те ова промена не нарушава хармонски ток (упоредити пр. 11а и 11б).



Пример 11а, Турина: *Узвишеност*, клавирска верзија, *Lento*, тт. 1.



Пример 11б, Турина: *Узвишеност*, ЛТП, *Lento*, тт. 1.

2. Краћи историјат транскрипција за гитару

Као зачетник модерног транскрибовања за гитару сматра се Наполеон Кост (Napoléon Coste, 1805-1883),⁴³ који је први указао на ране комаде за вихуелу; Мауро Ђулијани⁴⁴ је писао потпури на познате теме, док је Јохан Каспар Мерц (Johann Kaspar Mertz, 1806-1856),⁴⁵ угледајући се на Шуберта, компоновао гитаристичку варијанту романтичног лида (lied). Такође је обрадио више Шубертових песама. Ипак, значајан напредак десило се истицањем оперских аранжмана, који ће постати водећа форма гитаристичког виртуозног репертоара XIX века.⁴⁶ Гитаристи се аранжманима, парафразама, те сетовима варијација на популарне оперске мелодије, посебно италијанског репертоара, препуштају још од времена Сора и његових чувених *Варијација на Моцартову тему оп. 9* (Чаробна фрула), као и Ђулијанија, који је одао почаст Росинију у својим *Росинијанама*. Међутим, неколико деценија касније, отац модерне гитаре, Франциско Тарега⁴⁷ је најзначајнији гитариста свог времена, који транскрибује дела познатих композитора за инструменте са диркама. У својој студији, Карло Фиренс каже:

никада није ни разматрана од стране најпознатијих композитора,⁴⁸ надгласана од стране романтичног оркестра и клавира, углавном се ослањала на репертоар који су писали њени главни виртуози.⁴⁹

Тарега ће на репертоар за класичну гитару први пут додати музику Јохана Себастијана Баха. Његове транскрипције до данашњег дана заузимају посебно место у савременим репертоарима. Касније је Сеговија на ту исту мапу поставио још једно

⁴³ Француски гитариста и композитор, један је од првих који је транскрибовао композиције XVII века из табулатуре у нотни систем.

⁴⁴ Италијански гитариста и композитор. Свирао је и виолончело и био талентован певач. Почетком деветнаестог века наступао је у Бечу, где је стекао светску славу.

⁴⁵ Немачки гитариста и композитор. Аутор је школе за гитару *Schule für die Gitarre* која поред етида садржи и велики број аранжмана. Композиције које је оставио иза себе, достигле су уметнички ниво дела његових савременика, композитора као што су Шуберт, Менделсон, Шопен и други.

⁴⁶ У своје време, опера представља оно што је данас биоскоп – доминантни културни медиј тог доба.

⁴⁷ Francisco Tárrega (1852-1909), шпански гитариста и композитор који је свирао на инструментима Антонија Тореса.

⁴⁸ Композитори попут Хендла, Вивалдија, Скарлатија, Баха, Моцарта, Хајдна, Бетовена, Шумана, Брамса, чак и Албениза и Гранадоса нису написали нити један комад за гитару соло. Гитаристи из Тарегиног времена такође се устручавају у намери да ангажују најистакнутије композиторе раздобља да пишу дела по нарудбини. Помак ће се ипак десити у XX веку, веку Тарегиних наследника, на првом месту Андреса Сеговије и Ђулијана Брима. Догматичност према компоновању за гитару, делимично је резултат мањка самопоуздања и несигурности (присетимо се Берлиозовог цитата из *Трактата*), али и равнодушности самих композитора, чија је каријера зависила од писања музике за популарније инструменте и инструменталне саставе, а на првом месту, за симфонијске оркестре и сценску музику.

⁴⁹ Carlo Guillermo Fierens, *Transcribing for classical guitar: History and examples from literature* (докторска теза), Jacobs School of Music, Indiana University, 2019, стр. 14.

важно име – Доменика Скарлатија⁵⁰ чиме је покренуо и мотивисао многа важна имена класичне гитаре на креирање транскрипција из композиционог пера овог генија, попут Брауера (Leo Brouwer, 1939), Барбоса-Лиме, Баруека (Manuel Barrueco, 1952), де Аспиаца, Дјуарта (John W. Duarte, 1919-2004), Фиска (Eliot Fisk, 1954), Осела (Roberto Aussel, 1954), Хопштока, Маркионеа (Carlo Marchione, 1960) и многих других.

2.1. Наполеон Кост

У својој *Livre d'Or du Guitariste*, op. 52, Кост обједињује историјски важну колекцију транскрипција. Овај опсежни амалгам дела укључује остварења Хендла и Бетовена кроз углавном скраћене и донекле упрошћене аранжмане. Важно је додати да су поменута дела прилагођена у за гитару⁵¹ погодним тоналитетима. Обухватио је и прве транскрипције за модерну гитару дела Робера де Визеа (Robert de Visée, 1650-1725), чиме је омогућио гитаристима тог времена да свирају музику овог старог мајстора без потребе да читају табулатуре.



Пример 12, Роберт де Визе: *Жига у ге-молу, Andantino*, транскрибовао Н. Кост, тт. 1-7.

2.2. Јохан Каспар Мерц

Иако ауторско поље Јохана Каспара Мерца одликује претежно хомофона фактура, овај виртуоз ипак је показао извесно интересовање за контрапункт; транскрибовао је Албрехтсбергерову (Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809) фугу у строгој имитацији, која је објављена тек почетком XX века (видети пример 18):



Пример 13, Јохан Георг Албрехтсбергер: *Фуга у а молу, Moderato assai*, транскрибовао Ј. К. Мерц, тт. 1-4.

⁵⁰ Композитор и чембалиста, син оперског композитора Алесандра Скарлатија (Alessandro Scarlatti 1660-1725). Већи део живота је провео на дворовима Португалије и Шпаније. Поред осталих дела, написао је око 550 једноставних композиција за чембало, *Essercizi*, које су касније назване „сонате“. Иако није компоновао за гитару, транскрипције Скарлатијевих соната заузимају важно место у репертоару гитариста.

⁵¹ Могло би се рећи "пријатељским" тоналитетима, што је алузија на терминологију преузету из енглеског језика 'guitar-friendly keys'. Видети одељак 1.1.5.1. **Одабир тоналитета** на страни 18.

Као што је горе наведено, Мерцова транскрипција фуге једна је од ретких за то време – Рици налази само седам дела на бази фуге за гитару које датирају из XIX века.⁵² Од ових седам радова, три су транскрипције. Четири оригинална дела су *Fughetta*, Op. 113 Маура Ђулијанија, Фуга из *Les Cloches*, Op. 21 Наполеона Коста и *Deux Fugues*, Op. 46 Антона Дијабелија (Anton Diabelli, 1781-1858). Остале транскрипције су две фуге Роберта Шумана (Robert Schumann, 1810-1856) које је обрадио Тарега. Ова дела преузета су из Шумановог *Album fur die Jugend*, Op. 68, односно *Sieben Stucke in Fuguettenform*, Op. 126.

2.3. Ђулијани и Сор

Почетком XIX века бележимо пораст интересовања за транскрибовањем, најчешће у форми тема са варијацијама или фантазија (које неретко експлоатишу транскрибовану тему као основу за проширено дело, попут Сорових *Варијација оп. 9*). Међутим, транскрипције већих дела за соло гитару још увек су ретка појава. Жанрови који су карактеристичнији за ово раздобље јесу потпури или популарне песме.⁵³ Допринос Маура Ђулијанија, на пример, укључује најмање дванаест тако насловљених радова. Још једном ћемо скренути пажњу и на популарних *6 Росинијана*.

Без обзира ово, постоји неколико сачуваних транскрипција које реплицирају оригинално дело, попут на пример Соровог *Op. 19* из 1824. године, који чини скуп арија из Моцартове опере *Чаробна фрула*, под називом *Six Aires choisis de l'Opera de Mozart 'Il Flauto Magico'*. Сор још раније компонује чувено дело *Интродукцију и варијације на Моцартову тему, оп. 9*.

Изузетну методичност приликом бележења гласова Сор наставља и на овом пољу, као што то чини и у својим оригиналним делима. Делује да му је већа преокупација да представи Моцартову музику управо онаквом како је првобитно изведена, пре него да демонстрира практично извођење на гитари. У следећем примеру (пр. 14) указаћемо на продужено Ге у највишем гласу у такту 1 и продужено Це у такту 5, такође у горњем гласу, односно, како је поменуте гласове могуће одржати у жељено записаним нотним вредностима. Технички је изузетно компликовано, иако *de facto* није немогуће. С обзиром да остали технички изазови у овом одломку не представљају већи изазов, нагли пораст тежине ових фрагмената сугерише да је Сор намеравао да гитариста

⁵² Fabio Rizzi, *7 Romantic Fugues for Guitar*, UT Orpheus, Italy, 2010, v-vi.

⁵³ Ballam-Cross, стр. 97.

једноставно остави утисак да се горњи глас наставља него што заправо одржава ноте како је забележено:



Пример 14, Моцарт: *Марш свештеника* из *Чаробне фруле* оп. 19, аранжман: Ф. Сор, тт. 22-28.

2.4. Хулијан Аркас

У другој половини XIX века већина дела је претежно хомофоне фактуре, са изразитим фокусом на једноставнију мелодије и пратњу.⁵⁴ Највећи проценат дела јесу минијатуре у салонском стилу, док су веће форме ређа појава. Ипак, у Шпанији је изразит утицај опере, те тако један од стожера гитаристичког репертоара до средине века представљају аранжмани тема из различитих опера, писаних у форми фантазије. Хулијан Аркас (Julián Arcas, 1832-1882) их је аранжирао не мање од дванаест. Посебно се истичу аранжмани фрагмената из Вердијевих опера, попут *Ernani*, *Les vêpres siciliennes* или *Il trovatore*, док *Fantasia sobre motivos de La Traviata* важи за његово најуспешније дело.⁵⁵ Аранжирао је такође *Marcha fúnebre* оп. 59 немачког пијанисте Талберга (Sigismond Thalberg, 1812-1871).

Транскрипциони процеси романтичарских клавирских дела плодно су тле за Тарегу и савременике. Са друге стране, композитори попут Хозеа Косте (José Costa, 1827-1881) креирају запажене транскрипције оркестарских комада Илариона Еславе⁵⁶ (Hilarión Eslava, 1807-1878) и Менделсона. Ову генерацију шпанских композитора повезује интересовање за дела класицизма и романтизма. Рондо, валцер, мазурка и танго, неки су од облика које компоњују имена попут Броке (José Broca, 1805-1882), Вињаса (José Viñas, 1823-1888) и Ферера (José Ferrer, 1835-1916).⁵⁷

2.5. Тарегин историјски заокрет

Упркос оваквом, оптимистичном развоју – музика за гитару је и даље у кризи, у дубокој сенци клавирске музике. У настојању да прошири репертоар за гитару, Тарега је транскрибовао велики број дела оригинално написаних за друге инструменте,

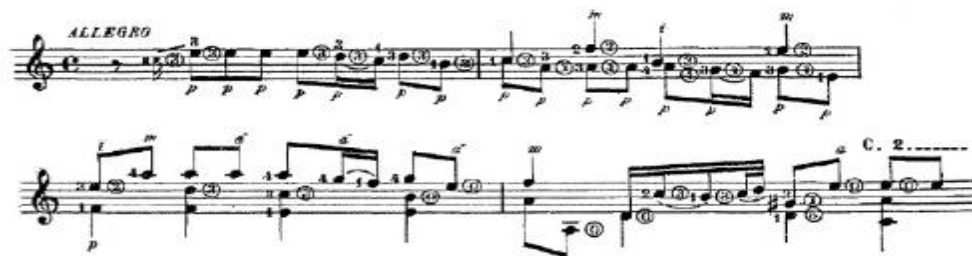
⁵⁴ Генерално, не само код Аркаса.

⁵⁵ Ова фантазија се дуго грешком приписивала Тареги.

⁵⁶ Шпански композитор и педагог.

⁵⁷ Цит. у Damián Martín-Gil, *The Classical Guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany*, Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM). With the collaboration of Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), Madrid, 2023, стр. 100.

укључујући и најраније транскрипције музике Ј. С. Баха.⁵⁸ У овим педантно израђеним процесима указује на прсторед леве и десне руке (пр. 15) који је тако осмислио како би истакао појединачне гласове:



Пример 15, Тарегина транскрипција Бахове *Фуге, BWV 1000*, тт. 1-4.

Тарега је, и имајући у виду лична познанства која је имао са неким од водећих фигура шпанске музике, попут Албениза и Гранадоса (Enrique Granados, 1867-1916), био веома свестан музике која га окружује. Као врсни познавалац музике савременика, али и великих клавирских класика претходне епохе (од Бетовена преко Шопена и Шумана), знао је да не би био у стању да доврши револуцију коју је имао на уму, а да се не позабави проблематиком репертоара. У то време, већину концертних репертоара чинили су комади које су гитаристи углавном сами компоновали: најчешће се радило о кратким комадима или варијацијама (фантазије или потпури) заснованих на популарним или оперским темама.⁵⁹ Такође, од Тареге, свакој важној историјској личности из света класичне гитаре приписује се мањи или већи број транскрипција, чија је сврха била проширење репертоара за гитару. Чак и данашњи трендови указују да ова традиција није избледела и да сада обухвата, не само сваки музички стил, већ и сваки музички жанр и доба. Неки од његових ученика су и сами постали врсни мајстори

⁵⁸ Graham Wade, *Traditions of the Classical Guitar*, Calder, London, 1980, стр. 147.

⁵⁹ Бах, Моцарт, Бетовен, Шопен, Менделсон, чак и Вагнер, само су неки од композитора чија је дела Тарега транскрибовао за гитару соло. Оставио је више од две стотине транскрибованих дела (из литературе за инструменте са диркама и оперу, компоњујући притом фантазије на популарне арије и по неку песму) иза себе. Значај који се придаје романтичарском репертоару је очигледан, јер је то била врста музике коју је Тарега волео и коју је његова публика желела да чује. Објективно бира материјал управо зато што је, за разлику од клавира, одређену проблематику на гитари немогуће инкорпорирати. Clark, Walter Aaron, 2009, *Francisco Tarrega and the Art of Guitar Transcription*, University of California, Riverside, 7-8.

транскрибовања, попут Мигела Љобета (Miguel Llobet (1878-1938),⁶⁰ Емилија Пухола (Emilio Pujol, 1886-1980),⁶¹ и Данијела Фортеа (Daniel Fortea, 1878-1953).⁶²

2.5.1. Тарегин легат

Утицај Франциска Тареге био је вишеструк а највише се односи на револуцију у градњи класичне гитаре и проширење репертоара за овај инструмент. Многе његове транскрипције изузетно су верне оригиналном тексту – на пример, Рици истиче да је Тарегина обрада Шуманових фуга захтевала минималне измене, првенствено услед његове инвентивне употребе прстију леве руке.⁶³ Извори варирају по броју Тарегиних транскрипција; публикација Verben садржи деведесет наслова, док Кларк извештава о преко две стотине.⁶⁴ Унутар овог богатог опуса, неколико наслова се посебно истиче, како по третману контрапункта, тако и по историјском значају. Довољно је рећи да је први транскрибовао Бахову музику за гитару. Бербеново издање Тарегиних транскрипција укључује:

Наслов	Медијум	BWV
Фуга	Виолинска соната бр. 1	1001
Буре	Виолинска партита бр. 1	1002
Буре	Виолончело свита	1009
Коро Круцификсус	Миса у ха молу	232

Пример 16 (табела): Тарегине транскрипције музике Ј. С. Баха

Иако су данас транскрипције Бахових дела за виолину и виолончело веома честе, транскрипција *Коро Круцификса* остаје забележена као изузетно храбар корак напред у употреби контрапункта на гитари. Посебно је занимљиво је вођење гласова у хомофоној текстури (пр. 17):

⁶⁰ Шпански гитариста и композитор са почетка двадесетог века. Био је сликар, у детињству је свирао клавир и виолину, а у гитару се заљубио када је чуо слепог гитаристу Мањона (Antonio Jimenes Manjon, 1866-1919) на концерту у Барселони. Оставио је велики број аранжмана композиција Албениза, Гранадоса, Менделсона, Моцарта, Чајковског и других.

⁶¹ Шпански извођач, педагог, композитор и музиколог, једна је од најистакнутијих личности у свету гитаре XX века. Пише скоро 300 аранжмана композиција за лауту, вихуелу и барокну гитару. Заједно са Љобетом, Пухол се сматра једним од најистакнутијих репрезентата Тарегине школе.

⁶² Шпански гитариста, композитор и педагог. Студирао је код Тареге заједно са Љобетом и Пухолом.

⁶³ Rizzi, vi.

⁶⁴ Clark, *Francisco Tárrega*, стр. 8.



Пример 17, Ј. С. Бах: *Коро Крузификс* BWV 232, транскрибовао Ф. Тарега, тт. 1-4.

Након Тарегиних пионирских радова почињу да се нижу транскрипције музике Ј. С. Баха. Сеговијина транскрипција, објављена 1934. била је *Чаконе* из *Партите бр. 2 у д-молу*, BWV 1004. Вејд описује да је ова публикација „поставила нове стандарде у гитаристичкој уметности“ и сугерише да је уједно и доказ да гитара може да се носи са реномираним ремек-делом.⁶⁵ На жалост, она је изузетак и реткост тог времена; осим *Чаконе*, обично су транскрибована краћа дела и одломци, не и комплетне свите.⁶⁶

2.6. Андрес Сеговија: календоскоп гитаре у XX веку

Од Тарега, свака важнија фигура у историји гитаре бави се израдом транскрипција. Истовремено, велика имена улажу напор да мотивишу познате композиторе да пишу за гитару како би *de facto* скромнији оригинални репертоар довели у какву-такву равнотежу. Ово посебно важи за Андреса Сеговију⁶⁷ који је био веома свестан своје улоге у историји гитаре, те је могао да искористи своје изузетне способности: да промени историју нашег инструмента. Његови концертни програми деценијама прате исти образац: отварање вихуелистичким комадом (слободно преписаним из старе табулатуре), на који се надовезује један или више барокних комада, често произвољно распоређених у свиту, углавном Бахових, а ређе Хендлових (Georg Friedrich Händel, 1685-1759) или де Визеових [комада]. Потом следи оригинално дело из класицизма (готово неизбежно је дело Фернанда Сора), а затим завршава делима која су за њега написали његови омиљени композитори. Овај образац схваћен је тако озбиљно да је Сеговија, свестан оскудног барокног репертоара до којег се притом тешко долазило (или незадовољан његовим квалитетом), замолио Мануела Марију Понсеа (Manuel María Ponce, 1882-1948) да компонује комаде "у стилу", које потом

⁶⁵ Wade, *Traditions*, стр. 74.

⁶⁶ Исто, стр. 76.

⁶⁷ Andres Segovia (1893-1987), шпански гитариста. Рођен неколико година после Љобета и Пухола, несумњиво је најважније име класичне гитаре XX века. Читав свој живот посветио је развоју гитаре као концертног инструмента. Његови транскрипциони поступци долазе у време када је концертна класична гитара у дубокој кризи и неопходно је било поновно оживљавање. Иако је путем прекомерног додавања нота у транскрипције, те обилатим третманом романтичарског рубата изазвао одређене контроверзе – личним транскрипционим поступцима је успоставио нову подлогу за гитаристе данас.

приписује тада још увек непознатом немачком лаутисти Силвијусу Леополду Вајсу (Sylvius Leopold Weiss, 1687-1750). Таква пракса би данас била неприхватљива,⁶⁸ али то су била друга времена, и заиста није изговор ако кажемо да велики део барокног репертоара није био лако доступан почетком XX века као што је протеклих година, а посебно данас.

Кључни тренутак у историји гитаре XX века је Сеговијин деби у Паризу 1924. Млади маестро је у програм уврстио Бахову *Чакону* из *Партите BWV 1004*. Ово дуго и сложено дело рефлектовало је нову експресивност у богатој палети шпанског виртуоза. Инспирисан чувеним Бузонијевим (Ferruccio Busoni, 1866-1924) аранжманом за клавир, приступа делу веома слободно. Резултат је комад који спаја Бахову архитектуру у садејству са романтичном естетиком, и изненађујуће идиоматском адаптацијом. Ова транскрипција такође означава и нову етапу у односу Баха и гитаре која је кључна у формирању репертоара.

2.6.1. Сеговијин легат

Сеговија је написао више аранжмана и транскрипција дела многих композитора. На тај начин одао је почаст великим именима историје клавирске литературе. Његове транскрипције су за нас од посебне важности зато што одражавају посебно тумачење сваког од ових дела од стране маестра. Наша заинтересованост тада је неретко усмерена ка Сеговијином стилу и естетици више него ка самом делу. Такође је разрадио многе аранжмане популарних мелодија из различитих региона које су пронађене углавном у његовим архивама и потом објављене. У том смислу, важна је збирка 23 *Canciones populares de distintos paises* која садржи и обраде две српске песме, као продукт блиске везе и контакта са др Јованом Јовичићем. Ова дела прате дугу традицију гитаристичких аранжмана народних мелодија које сежу до порекла инструмента а један од најкарактеристичних одјека рефлектују кроз колекцију каталонских песама у аранжману Мигела Љобета. Сеговијин допринос оригиналном репертоару за гитару, са стотинама наручених комада, чин је такве племенитости да генерације његових ученика углавном прате овај образац. Ни генерације после Сеговије никада нису престали да транскрибују и аранжирају нова дела. Најзапаженији примери

⁶⁸ И данас постоје изузетци свакако, у виду поменутог немачког гитаристе Тилмана Хоштока, који користи више псеудонима сходно стилу у којем компонује одређено дело. Тако на пример за потребе писања у стилу ране класике користи псеудоним Франц Вертмилер, под којим је написао чувену *Сонату у А дуру оп. 17* у три става и сетове *Тема с варијацијама*, док у *10 Етида* (под утицајем Равела) писаних у маниру позноромантичарског композитора – користи псеудоним Алан Вилкокс.

су Џулијан Брим (Julian Bream, 1933-2020) и Џон Вилијамс (John Williams, 1941), који су у дуету изводили аранжмане познатих дела, попут Брамсовог (Johannes Brahms, 1833-1897) *Секстета оп. 18*, или Дебисијеве (Claude Debussy, 1862-1918) *Месечине* из *Бергамске Свите*). Многе старе транскрипције су или ревидиране или потпуно прерађене тако да садашњи гитаристи имају више опција (дела Баха или Албениза на пример). У међувремену, транскрипције постају све комплексније: јапански гитариста Казухито Јамашита (Kazuhito Yamashita, 1961) је интегрално транскрибовао сложена оркестарска дела као што су *Слике са изложбе* Модеста Мусоргског (Modest Mussorgsky, 1839-1881), Дворжакову (Antonin Dvorak, 1841-1904) *Симфонију "Из новог света" бр. 9*, и музику за балет *Жар птица* Игора Стравинског (Igor Stravinsky, 1882-1971). Запажен је и Елиот Фиск, који се упустио у многе изазовне комаде, попут разних Скарлатијевих соната, Паганинијева *24 Каприса оп. 1* (интегрално) и разних савремених дела.

2.7. Транскрибовање и аранжирање традиционалне музике и популарних жанрова

Пратећи мање конвенционалну проблематику аранжирања музике, све је више адаптација народне музике и за класичну гитару: неке од најистакнутијих су обраде венецуеланских народних мелодија и игара Алирија Дијаза (Alirio Díaz, 1923-2016), легендарног, аутохтоног тумача те музике. Поред народног репертоара, класични гитаристи су почели да разматрају и нове мејнстрим репертоаре: џез аранжмани на класичној гитари постају све чешћи, а композитор Тору Такемитсу (Tōru Takemitsu, 1930-1996) који није био гитариста, осетио је самопоуздање на инструменту да преради неке познате песме британског рок бенда *Битлси* (The Beatles), у личном изразито софистицираном амбијенту.⁶⁹ То је отворило пут за неке од најрелевантнијих прилога новијег времена: многе модерне транскрипције које данас преферирамо да слушамо, тумачимо и свирамо – плод су преданог рада Роланда Дијенса, који се приближио широком спектру репертоара: од бразилске музике до аргентинског танга и од џез стандарда преко француских шансона до класичне музике. Његова жива машта произвела је идиоматске и донекле слободне транскрипције (које би у многим случајевима биле исправно означене као „аранжмани“), било за соло гитару или за гитаристичке ансамбле. Слично је учинио италијански гитариста Карло Маркионе када

⁶⁹ У смислу карактеристичне естетике и поетике композитора.

је транскрибовао музику Енија Мориконеа (Ennio Morricone, 1928-2020) из познатих филмских остварења.

Све поменуте тенденције доказују да ни последњих година племенита традиција креирања транскрипција није избледела и да сада обухвата сваки музички жанр и музику практично сваке епохе. У многим случајевима изгледа да уметност транскрипције омогућава сваком извођачу да креира сопствени простор, из којег би произашао и потом дефинисао сопствени стил. На овај начин, музичка дела уједно проналазе нови живот и нове форме изражавања, док настављају да обогаћују све свестранији и разноврснији репертоар за класичну гитару.

3. Транскрипциони процес романтичарских клавирских минијатура за соло гитару

У трећем поглављу овог рада промишљаћемо транскрипције Менделсонових *Песама без речи* I *Venetian Gondola Song* Франциска Тареге и *Fond Memories* Ричарда Јејтса а затим ћемо приступити поступцима у личном транскрипционом процесу ових комада. Циљ је да анализирамо и представимо најзанимљивије поступке двојице узора а потом и укажемо на њихове утицаје у изради личних транскрипција на примеру песме бр. 2 (*Regrets*); бр. 19 (*On the Shore*) и бр. 23 (*Folksong*). Фактура ових комада најчешће је трослојна: горња линија мелодије, басова линија која одређује хармонију и различите форме унутрашњих гласова у зависности од карактера одређене песме⁷⁰.

У овом поглављу такође ће бити анализирана лична транскрипција романтичарског валцера *Меланхолични валцер оп. 332* Карла Мајера.

3.1. Транскрипциони процес *Песама без речи*

Наредна табела представља приказ транскрибованих песама које ћу изводити на практичном делу докторског уметничког пројекта:

бр.	основни тоналитет	транспозиција	оп.	ТП	назив песме
1	Е-дур	Де-дур	19, 1	Р. Јејтс	<i>Fond Memories</i>
2	а-мол	/	19, 2	В. Илић	<i>Regrets</i>
6	ге-мол	е-мол	19, 6	Ф. Тареге	<i>I Venetian Gondola Song</i>
9	Е Дур	Е Дур	30, 3	В. Илић	<i>Consolation</i>
14	це-мол	а-мол	38, 2	В. Илић	<i>Lost Happiness</i>
19	Ас-дур	А-дур	53, 1	В. Илић	<i>On the Shore</i>
23	а-мол	/	53, 5	В. Илић	<i>Folksong</i>

Следећа табела представља линкове извођења за клавир са нотним текстом (Даниел Баренбоим):

бр. линк

- 1 <https://www.youtube.com/watch?v=CKtkHhYaeuI&list=PL76918BBEBD8B4196>
- 2 https://www.youtube.com/watch?v=-n_wbCxabY&list=PL76918BBEBD8B4196&index=2
- 6 <https://www.youtube.com/watch?v=wPiFPbqRqo0&list=PL76918BBEBD8B4196&index=6>
- 9 <https://www.youtube.com/watch?v=5RJ9vHBZIFs&list=PL76918BBEBD8B4196&index=9>
- 14 <https://www.youtube.com/watch?v=dpuPXfBNIJ0&list=PL76918BBEBD8B4196&index=14>

⁷⁰ О историјату, стилским карактеристикама и проблематици *Песама без речи*, предложена је следећа литература: Horn, Katelyn Denise, 2010, *Daydreaming at the Keyboard: Cyclical Mediant Drifts in Nine of Mendelssohn's Lieder ohne Worte*, The University of Texas, Austin; Rosen, Charles, 1998, *The Romantic Generation*, Harvard University Press; Tischler, Hans and Louise, 1947, *Mendelssohn's "Songs without Words"*, The Musical Quarterly 33 (1):1-16.

- 19 <https://www.youtube.com/watch?v=Xw3GjSYsdU0&list=PL76918BBEBD8B4196&index=19>
 23 <https://www.youtube.com/watch?v=uRfl42QF0AU&list=PL76918BBEBD8B4196&index=23>

3.1.1. Песма бр. 6 *I Venetian Gondola Song*

Чувена *Венецијанска гондолијера* биће изведена по транскрипцији Франциска Тарега. Гледајући партитуру, можемо да приметимо Тарегино мајсторство у аранжирању, где маестро обогаћује транскрипцију кроз употребу:

1. Природних флажолета: током тактова 26, 27 и 30, Тарега природним флажолетима на дванаестом пољу одражава главну мелодију. У случају природних тонова, неопходан би био хват на дванаестом пољу, што би неповољно утицало на повезаност музичког тока.



Пример 18а, клавирска партитура, *Andante sostenuto*, тт. 26.

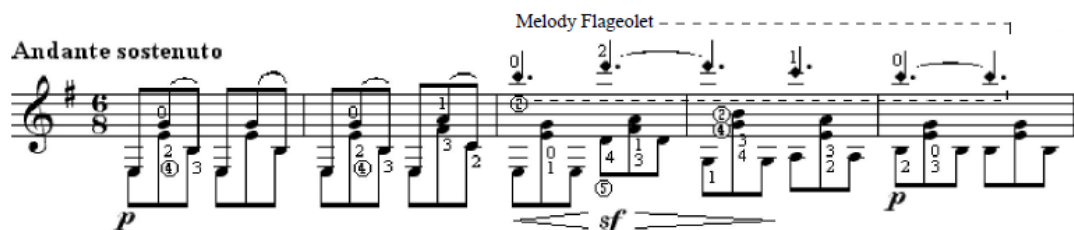


Пример 18б, *Природни флажолети*, *Andante sostenuto*, транскрибовао Ф. Тарега, тт. 26.

2. Вештачких флажолета: током тактова 3-5, наступ мелодије Тарега формулише у вештачким флажолетима. На тај начин обогаћује тембр и доприноси трајању тонова у удаљеним регистрима.



Пример 19а, клавирска партитура, *Andante sostenuto*, тт. 1-5.



Пример 19б, *Вештачки флажолети*, *Andante sostenuto*, транскрибовао Ф. Тарега, тт. 1-5.

3. Третман глисанда: велика предност гитаре као инструмента у односу на клавир лежи управо у овој техници. Тарега користи глисандо на једној жици да би симулирао кретање гондоле.



Пример 20а, клавирска партитура, *Andante sostenuto*, тт. 17-20.



Пример 20б, *Третман глисанда*, транскрибовао Ф. Тарега, *Andante sostenuto*, тт. 17-20.

4. Инкорпорирање украса којих нема у оригиналу за клавир, као што је то у такту 16: тековина гитариста романтизма, попут Мерца, Лењанија (Luigi Rinaldo Legnani, 1790-1877) и Коста.



Пример 21а, клавирска партитура, *Andante sostenuto*, тт. 16.



Пример 21б, *Украс*, *Andante sostenuto* транскрибовао Ф. Тарега, тт. 16.

3.1.2. Песма бр. 1 *Fond Memories*

Песма бр. 1 из овог циклуса биће изведена у транскрипцији Ричарда Јејтса и она је представљала један од узора за лични транскрипциони процес. С тим у вези, указаће се на проблематику са којом се Јејтс суочава током транскрипционог процеса.

Транспозицијом из Е-дура у Де-дур, Јејтс трајно обезбеђује присуство празних жица у већој мери него у случају Е-дура. Текстуру пратње, коју је немогуће дословно пренети на гитару, Менделсон инкорпорира већ током прве песме *оп. 19*. Почетни

арпеђо у оригиналу је проблематичан зато што је унутрашња пратећа фигура често веома близу басовој ноти, што представља проблем за преношење на шестожичану гитару. Јејтс је модификацијом тонова у пратњи пребацио ноте у ужи опсег акорда и обезбедио да се сваки наредни тон пратње изводи на различитој жици. Јејтс напомиње да је на почетку креирања поступка без већег успеха покушавао да имплементира неколико верзија.⁷¹ На следећем примеру видимо финалну транскрипцију почетне пратеће фигуре.



Пример 22а, клавирска партитура, *Andante con moto*, тт. 1-3.



Пример 22б, финална варијанта, *Andante con moto*, транскрибовао Р. Јејтс, тт. 1-3.

Ограничење у вези са одабиром тонова пратње огледа се кроз везе тонова између тактова. Тонове средњег гласа нису контрапунктски конципирани, односно: служи се поступком повезивања акорада. Јејтсов циљ рефлектује се кроз минимална интервалска кретања нота у средњем гласу, што ће утицати и на решења у личном транскрипционом процесу.

3.1.3. Песма бр. 2 *Regrets*

Током овог комада највећи изазов за транскрипциони поступак, као и код Јејтса у претходном примеру, представљао је третман унутрашњег гласа. С тим у вези, поменуто проблематику представимо по примерима у следећем концепту:

А) клавирска верзија (извор)

⁷¹ Yates, *The Transcriber's Art* – #39.

Б) прва варијанта (преношење материјала у језик гитаре без обраде)

Ц) ЛТП (финална варијанта, после поступака личног транскрипционог процеса)

На почетку композиције, током тактова 1-6 дословно је задржана мелодијска линија⁷². Приликом прве варијанте у тактовима 1-6 настојало се да средњи слој и басова деоница буду изведени у ужем акордском слогу задржавајући све тонове. Овакав третман није се у наставку показао успешним због немогућности за природно повезивање материјала. У финалној варијанти тактови 1-2 остају доследни оригиналној партитури. У тактовима 3-6 приступићемо жртвовању тонова из средњег слоја и басове деонице, а током тактова 5-6 вршимо октавну промену пратеће текстуре за октаву ниже.



Пример 23а, клавијрска партитура, *Andante espressivo*, тт. 1-6.



Пример 23б, прва варијанта, *Andante espressivo*, тт. 1-6.



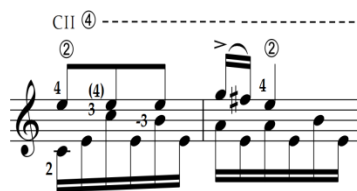
Пример 23ц, финална варијанта, *Andante espressivo*, тт. 1-6.

Сличан третман дешава се и у тактовима 14-15. За овај пример интересантна је појава шеснаестинског покрета у мелодијској линији где је одлучено да се пратећи глас у потпуности поједностави:

⁷² Написани тонови на гитари звуче за октаву ниже, али би било неприродно за инструмент да мелодија са пратећим материјалом зазвучи течно у оригиналном регистру.



Пример 24а, клавирска верзија, *Andante espressivo*, тт. 14-15.



Пример 24б, прва варијанта, *Andante espressivo*, тт. 14-15.

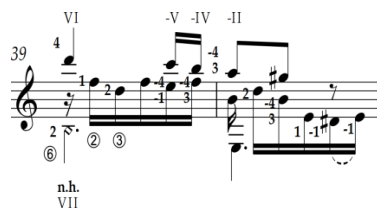


Пример 24ц, финална варијанта, *Andante espressivo*, тт. 14-15.

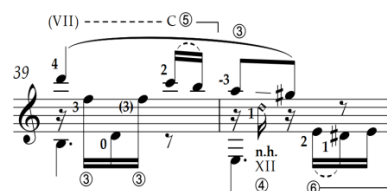
У следећем примеру (25б и 26ц) мелодијска линија транспонована је за октаву више те је настао простор за средњи глас, који и поред поменутог поступка није могуће дословно извести због заузетости прстију леве руке и недостатка празних жица (пр. 25б). Прва варијанта је обухватала и покушај инкорпорирања природног флажолета, који из идентичних горепоменутих разлога такође није звучао успешно (пр. 25б). С тим у вези, тон Де у пратњи транспонуваћемо за октаву ниже чиме добијамо празну четврту жицу (упоредити пр. 25б и 25ц, тт. 39), а потом ћемо додатно ћемо поједноставити средњи слој током шеснаестинског покрета у главној мелодији. У наредном такту (40) главну мелодију износимо на трећој жици, а средњи слој на шестој. До тона А на трећој жици долазимо портаментом (или глисандом, по афинитету извођача) трећим прстом који је остао на последњем тону Еф из средњег слоја претходног такта (пр. 25ц, тт. 39-40). На овај начин предочавамо кулминативни завршетак већег одсека и повратак у главну тему.



Пример 25а, клавирска верзија, *Andante espressivo*, тт. 39-40.



Пример 25б, прва варијанта, *Andante espressivo*, тт. 39-40.



Пример 25ц, финална варијанта, *Andante espressivo*, тт. 39-40.

Наредни пример спада у изазовније и "слободније" по примењеним поступцима и њиховим комбинацијама. У тактовима 78-79, октавном променом у финалној верзији ћемо конвертовати гласове⁷³, а током наредног двотакта (80-81) вратићемо фактуру коју је написао композитор (упоредити пр. 26а и 26ц). До краја примера, фактура остаје иста осим увођења октавне промене у најнижем гласу (пр. 26ц, тт. 83-84). Свака виша

⁷³ На тај начин новонастала мелодијска линија пружа могућност изразитог третмана хармонског прстореда на две највише жице, што олакшава слободу палцу приликом истицања нове басове линије.

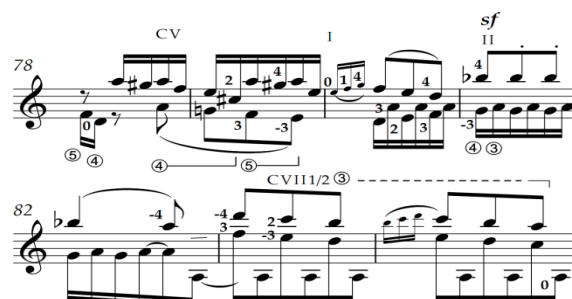
шеснаестина из оригинала (уједно и непарна) транспонује се на више, чиме добијамо сексту као сазвучје, која се изводи на првој и трећој жици. Према свим употребљеним поступцима током примера 26, може да се закључи да ће интерпретација допринети бољем изразу на гитари него у случају евентуалних поступака из примера 26б:



Пример 26а, клавијрска партитура, *Andante espressivo*, тт. 78-84.



Пример 26б, прва варијанта, *Andante espressivo*, тт. 78-84.



Пример 26ц, финална варијанта, *Andante espressivo*, тт. 78-84.

3.1.4. Песма бр. 6 *On the Shore*

Транскрипцију овог комада карактерише покушај да се дословно пренесу сва три слоја. Транспоноване из Ас-дура у А-дур би требало да олакша овај поступак. У процесу се користи поступак жртвовања тонова средњег слоја који наступају заједно са мелодијском деоницом. У случају унисоног наступа мелодије и басове деонице задржавамо оба тона.



Пример 27а, Главна тема, клавијрска партитура, *Andante con moto*, тт. 5-6.



Пример 276, Главна тема, финална варијанта, *Andante con moto*, тт. 5-6.

У маниру претходника попут романтичара Мерца, Лењанија или Коста, мелодију ћемо изводити на другој жици уз помоћ портамента (или благог глисанда). Средњи глас из оригинала се претвара у фигуру која никада не наступа заједно са мелодијским и басовим тоном. Због кретања мелодије на другој жици у такту 9, нота Ха из средњег гласа преиначена је у ноту Гис те иако је средњи глас де факто промењен, задржана је постојећа хармонија. Разлог за ово тиче се компликованих кретњи у левој руци, с обзиром да се и поменути Ха налази на истој жици (другој) као и главна мелодија.



Пример 28а, клавирска партитура, *Andante con moto*, тт. 9.

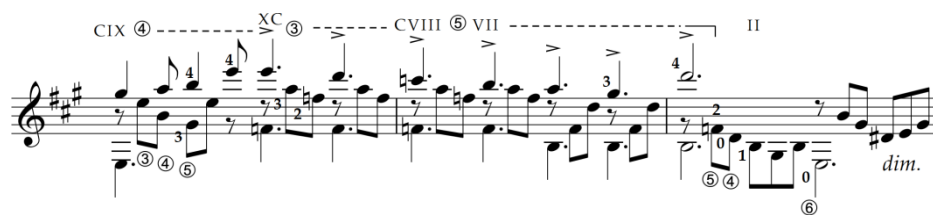


Пример 28б, *Портамент*, финална варијанта, *Andante con moto*, тт. 9.

У примеру 29б од такта 21 цео оригинални материјал се транспонује за октаву више осим баса Е који се налази на шестој жици. Разлог за овај поступак је силазна мелодија која би се у једном тренутку утопила у средњи слој. Тада би били приморани да вршимо компромисе који би сигурно нарушили ток читавог дела. У последњем такту истог примера, путем празне четврте жице променићемо позицију и спремно дочекати репризу.



Пример 29а, *Повратак у главну тему*, *Andante con moto*, клавирска партитура, тт. 21-23.



Пример 296, *Повратак у главну тему*, финална варијанта, *Andante con moto*, тт. 21-23.

У наредном примеру, унутрашњи глас износи мелодијску кретњу коју је неопходно нагласити. То је и једини случај када се тај глас појављује унисоно са мелодијском линијом. Са циљем да се одржи ужи слог између мелодије и пратње - жртвујемо тенорску линију из деонице леве руке клавирске верзије. Поменута линија генерисала би преплитање са басом, што би остављало утисак недовољне испрофилисаности гласова:



Пример 30а, клавирска партитура, *Andante con moto*, тт. 28-30.



Пример 30б, *Сложеност унутрашњег гласа*, финална варијанта, *Andante con moto*, тт. 28-30.

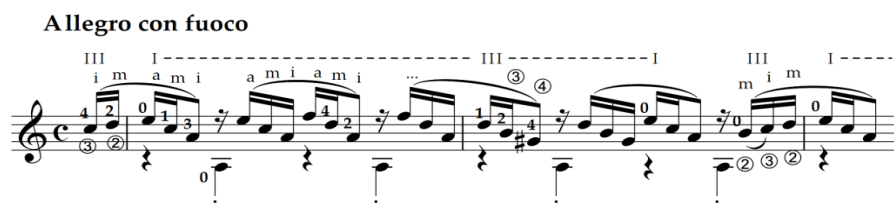
3.1.5. Folksong

У оригиналу за клавир, десна рука изводи мелодијску линију у брзом шеснаестинском покрету, а лева рука симултане трозвуке на другој и четвртој доби такта. У транскрипцији за гитару све су ноте из десне руке задржане⁷⁴, док су трозвуци из леве руке редуковани на бас који детерминише хармонију. Мелодијска линија је реализована прсторедом који омогућује да се скоро сваки наредни тон одсвира на различитој жици. Ради се о следећим одсечима: од 1-8 такта; 18-21 такта и поновном излагању истог материјала од 45-48 такта и од 77-84 такта.

Пулсирајући, новонастала басова деоница изводи се дискретније, што је складно са осталим прстима десне руке који "хармонски" износе главну тему (пр. 31).



Пример 31а, *Прва тема*, клавирска редакција, *Allegro con fuoco*, тт. 1-2.



Пример 31б, *Хармонски прсторед прве теме*, финална варијанта, *Allegro con fuoco*, тт. 1-2.

Крајем такта 5 транспонујемо последње разлагање тоничног квинтакорда за октаву више, по узору на транскрипцију увода Паганинијевог *Каприса бр. 5* немачког гитаристе Тилмана Хопштока.⁷⁵ Иако смо увели благи ритенуто (пр. 32б), ово разлагање ипак протиче у брзом темпу, те је предложен следећи прсторед у десној руци.



Пример 32а, *Allegro con fuoco*, клавирска партитура, тт. 6.



Пример 32б, *финална варијанта*, *Allegro con fuoco*, тт. 6.

⁷⁴ Иако за гитару звуче за октаву ниже.

⁷⁵ Поменута обрада немачког маистра представља велики узор у личном историјату бављења ТП-ом, у смислу третмана мелодије хармонским прсторедом. Видети стр. 20-21 овог рада.

Идентични поступци примењени су и током излагања материјала на доминанти. Услед чињенице да моторику карактеристичног "арпеђирања" у десној руци гитаристи једноставније процесуирају када музички ток подразумева прву жицу као највишу, овај одсек транспоновали смо за октаву више.



Пример 33а, клавирска партитура, *Allegro con fuoco*, тт. 15-17.



Пример 33б, Хармонски прсторед прве теме на доминанти, финална варијанта, *Allegro con fuoco*, тт. 15-17.

Друга тема (пр. 34) контрастира својим свечаним карактером првој теми. У транскрипцији за гитару, жртвовани су удвојени тонови, што није променило ни хармонску ни мелодијску структуру нити је у већој мери утицало на карактер овог одсека. У супротном би могло звучати неразговорно. Изводећи главну мелодију на другој и трећој жици добијамо тамнији и пунији тембр. С тим у вези, одлуку о позиционирању десне руке може да донесе сам извођач. Свака од боја из **Биберијановог спектра** може да се изведе, осим евентуално крајњег *сул таста* и *понтичела*.



Пример 34а, Друга тема, клавирска партитура, *Allegro con fuoco*, тт. 7-10.

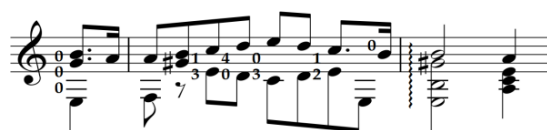


Пример 34б, Друга тема у портаменту, финална варијанта, *Allegro con fuoco*, тт. 7-10.

Поступци ЛТП-а током наредног одељка идентични су попут горе поменутих и тичу се жртвовања дуплираног материјала, односно целокупне хармоније. Овог пута Менделсон додатно даје на значају басовој деоници, третирајући је у барокном маниру. Басова деоница је једина задржана и током ЛТП-а уз главну мелодију.



Пример 35а, клавирска партитура, *Allegro con fuoco*, тт. 13-15.



Пример 35б, "Интервалски" завршетак друге теме, финална варијанта, *Allegro con fuoco*, тт. 13-15.

3.4. Транскрипциони поступак оригиналног клавирског дела из романтизма: Карл Мајер: *Меланхолични Валцер* *op. 332*

После циклуса од 7 *Песама без речи* Феликса Менделсона, током практичног дела докторског уметничког пројекта, биће изведена *Два Вальцера* из епохе романтизма: *Меланхолични Вальцер* *op. 332* Карла Мајера и *Вальцер у А-дуру* Михаила Глинке (Mikhail Glinka, 1804-1857). За потребе овог рада, изнећемо поступке у транскрипционом процесу *Меланхоличног вальцера* Карла Мајера.

3.4.1. Карл Мајер: *Меланхолични Вальцер* *op. 332*

Променом тоналитета из фис-мола у е-мол остварује се присуство празних жица. Процес транскрипције овог дела са клавира на гитару одвијао се у две етапе. Пример "а" представља клавирску партитуру, пример "б" прву варијанту превођења клавирског оригинала, док пример "ц" представља финални резултат *ЛТП-а*.

Тактови 1-23

Први део вальцера осим транспозиције и жртвовања тонова не захтева компликованије поступке. У тактовима 4 и 5 (пр. 3бц) средњи тон нижег гласа транспонујемо за октаву више како би обезбедили несметано трајање тонова у главној мелодији. Наиме, фактура дела изузетно је прозрачна, састављена од свега два гласа: басова деоница креће се скоковито у четвртинском покрету (видети пр. 3ба), док десна

рука износи једноставну мелодију која је у случају дужих нотних вредности обogaћена удвојеним и акордским тоновима.



Пример 36а, клавирска партитура, *Allegro agitato*, тт. 1-7.



Пример 36б, прва варијанта, *Allegro agitato*, тт. 1-5.



Пример 36ц, финална варијанта, *Allegro agitato*, тт. 1-5.

Тактови 24-27

Током овог сегмента музичког тока биће примењена два поступка:

1. Транспоновање главне мелодије и средњег слоја за октаву више, а басова деоница је задржана у идентичном регистру као у примеру 40ц и тиме је попримила улогу *педала*. На тај начин композиторов двоглас транскрипционим процесом постаје троглас.



Пример 37а, Клавирска партитура, *Allegro agitato*, тт. 24-27.



Пример 37б, прва варијанта, *Allegro agitato*, тт. 24-27.



Пример 37ц, финална варијанта, *Allegro agitato*, тт. 24-27.

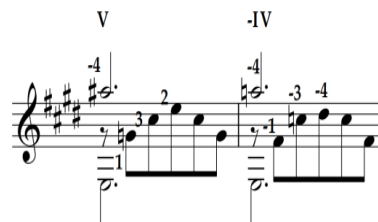
2. Преиначење акордских склопова који више одговарају језику гитаре. Музички ток утолико се компликује зато што се главна мелодија појављује и на другој жици (пр. 38ц). Примећујемо да средњи слој из примера 38а и 39а, обухвата склопове акорада који не протичу увек "глатко" на гитари. Реаранжирање следећег двотакта мотивисано је умањеним акордом средњег слоја, склопом који је изразито заступљен у литератури за гитару. Овај поступак мотивисан је тежњом да лева рука буде што више фиксирана у току дате позиције док десна разлаже хармонију. Тада сваки додатни потез леве руке компликује интерпретацију:



Пример 38а, клавирска партитура, *Allegro agitato*, тт. 28-29.



Пример 38б, прва варијанта, *Allegro agitato*, тт. 28-29.



Пример 38ц, финална варијанта, *Allegro agitato*, тт. 28-29.

Идентични поступак транспонованња за октаву више и поступак конверзије тонова у средњем слоју представимо у примерима који следе (пр. 39 и 40). Током ових примера обухваћено је и жртвовање сваког првог тона у басовој деоници, што у финалу неће нарушити аутентичност дела, зато што задржавамо и главну мелодију и хармонију средњег слоја. У последња два такта примера 40ц враћамо се трогласу кроз поновно увођење *педала*:



Пример 39а, клавирска партитура, *Allegro agitato*, тт. 32-39.



Пример 39б, прва варијанта, *Allegro agitato*, тт. 32-39.



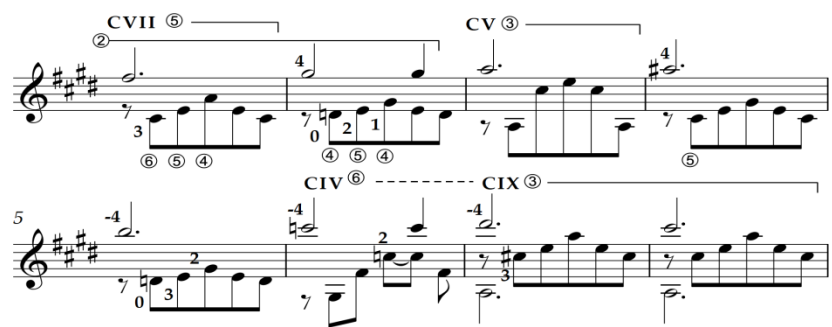
Пример 39ц, финална варијанта, *Allegro agitato*, тт. 32-39.



Пример 40а, клавирска партитура, *Allegro agitato*, тт. 48-55.



Пример 40б, прва варијанта, *Allegro agitato*, тт. 48-55.



Пример 40ц, финална варијанта, *Allegro agitato*, тт. 48-55.

4. Транскрипције *Циганских игара оп. 55 бр. 1* и *Фантастичних игара оп. 22* Хоакина Турина за гитару соло

Хоакин Турина сматра се једним од шпанских националних композитора с краја XIX и прве деценије XX века, раме уз раме са Албенизом, Гранадосом и де Фалом. Школовао се у париској *Сколи Канторум* у класама Морица Мошковског (Moritz Moszkowski, 1854-1925) и Венсана Д'Ендија (Vincent d'Indy, 1851-1931), што му је помогло да створи аутентични стил. Плес, а посебно андалузијски тип, један је од најважнијих фактора који су утицали на стваралаштво овог севиљског композитора.

У централном делу студије (4. поглавље) промишљаћемо прву⁷⁶ од две серије *Циганских игара*, које су посвећене пијанисти Хозеу Кубилесу (José Cubiles, 1894-1971), а које је [Кубилес] премијерно извео у Мадриду 1932. године. Серија је настала између 1929. и 1930. године и чини је пет комада: *Замбра (Zambra)*, *Плес завођења (Danza de la seducción)*, *Ритуални плес (Danza Ritual)*, *Хенералифе (Generalife)* и *Сакромонте (Sacro-monte)*. Током пет кратких и уско повезаних комада примећујемо богату употребу оријенталног колорита кроз одређене интервалске склопове и јасан приказ циганских песама и плесова, као и алузију на андалузијски поло (*поло хитано*) и фламенко фаруку током *Хенералифеа* и *Сакромонтеа*.⁷⁷

Поред *Циганских игара*, бавићемо се још једним Турининим циклусом: *Фантастичне игре оп. 22 (4.3)*, који је посветио својој супрузи. Циклус је настао 1919. године и чине га три комада: *Узвишеност (Exaltación)*, *Сањарење (Ensueño)* и *Оргија (Orgía)*. Сваки од комада уједно је епиграф⁷⁸ из романа *Ла Оргија* Хозеа Маса (José Más, 1885-1941), који се, како Турина истиче:

односе на мјузикл, односно на кореографску суштину три плеса. У питању су стања ума изражена у ритму, у складу са вечним законом контраста.⁷⁹

Ово дело, оригинално написано за клавир, Турина је касније оркестрирао. Током говора одржаног у Хавани 31. марта 1929, под насловом *Како настаје дело*, маестро је између осталог говорио о комплексностима композиционих процеса, узимајући

⁷⁶ Такође је написао и другу серију *Циганских игара оп. 84* (1934).

⁷⁷ Извор: извођење Рафаела Андие (са партитуром), https://www.youtube.com/watch?v=0B6mAgqtqc_s, извођење од 16'45".

⁷⁸ гесло, мото.

⁷⁹ Masó, Jordi, *Turina*, Spanish Classics, Naxos Radio, стр. 3

Фантастичне игре оп. 22 као пример. Један од разлога да аранжира ово дело за оркестар јесте стална потреба за обогаћеним тембром:

конципирао сам их са довољно широком палетом боја коју поседује пун оркестарски апарат.⁸⁰

4.1. Утицаји и конституенти Турининог композиционог стила

Чак и када не користи одређени плесни ритам или фламенко форму, његов приступ је и даље инспирисан фламенком, ослањајући се на фактурне слојеве, попут:

1) лирске мелодије инспирисане *кантом* (фламенко певање), или кратким мелизматичним мелодијама окружених акордима, попут *фалсетаса*

2) брзих лествичних низова

3) ритмичких мотива или акорада који се периодично јављају како би оцртали контуре форме⁸¹.

С тим у вези не можемо а да не поставимо важно питање: зашто уопште постоји потреба да обрадимо Туринину музику када је оставио одређени број квалитетних комада оригинално писаних за гитару? Током мастеркласа о *Циганским играма оп. 55 бр. 1*, Рафаел Андиа је истакао:

Музиколози су приметили да је Турина видно "удобнији" и да компоноује квалитетнију музику када пише за клавир; зато што му је, попут многих композитора инспирација ограничена, спутана, када се обраћа гитари.⁸²

Надовезујући се на питање да код композитора попут Пуланка (Francis Poulanc, 1899-1963), Русела (Albert Roussel, 1869-1937), де Фалје и Мијоа (Darius Milhaud, 1892-1974) наилазимо на сличну проблематику, Андиа поентира, дајући на тај начин кључну мотивацију овом раду:

Вероватно из страха да не одемо предалеко и да наш инструмент не може да прати њихово размишљање колико год да је слободан, одважан или сложен.

⁸⁰ Идем, 2.

⁸¹ О животу, утицајима и стилу Хоакина Турине постоји доста писаног трага. Како наведене категорије нису тема овог рада, поред наведене литературе у овом раду је и ово штиво било од користи у стицању одређених знања о композитору: Bert, Alison, 1991, *The influence of flamenco on the guitar works of Joaquín Turina* (докторска теза), The University of Arizona; Sanders-Hewitt, Martin Scot, 2014, *Context and Analysis: an investigation of the Sonata-Form movements for Piano by Joaquín Turina* (мастер теза), The University of Birmingham.

⁸² https://www.youtube.com/watch?v=0B6mAgtqc_s , 7'56"-9'04".

Пет циганских игара су пет ремек-дела која се Турина никада не би усудио да понуди Андресу Сеговији какви јесу (...).⁸³

Цитат је донекле инспирисао овај рад, односно размишљање: како би Сеговија транскрибовао ова оригинална клавирска дела. Начин на који је Сеговија прилагодио музику Турине за гитару (његова оригинална дела) биће водиља за поступке у личном транскрипционом процеса.

Циклус *Циганских игара оп. 55 бр. 1* представимо у компаративној анализи француског гитаристе и професора Рафаела Андије (РА) и личног транскрипционог процеса (ЛТП). Технички компликована Андијина верзија садржи већину тонова клавирског оригинала, што осим физичке тешкоће често зауставља природан пулс дела који је у овим играма есенцијалан. Лична транскрипција биће представљена кроз у другачијем тембру, уз могућност третмана других транскрипционих и прсторедних решења који ће омогућити природнији ток дела. Паралелно ћемо подвлачити жељене интерпретативне идеје кроз нотне примере као и техничке изазове и интерпретативне компромисе које носе.

⁸³ Masó, 2.

4.2. Циганске игре оп. 55 бр. 1: компаративна анализа транскрипционих процеса са верзијом Рафаела Андије

4.2.1. Замбра (Zambra)

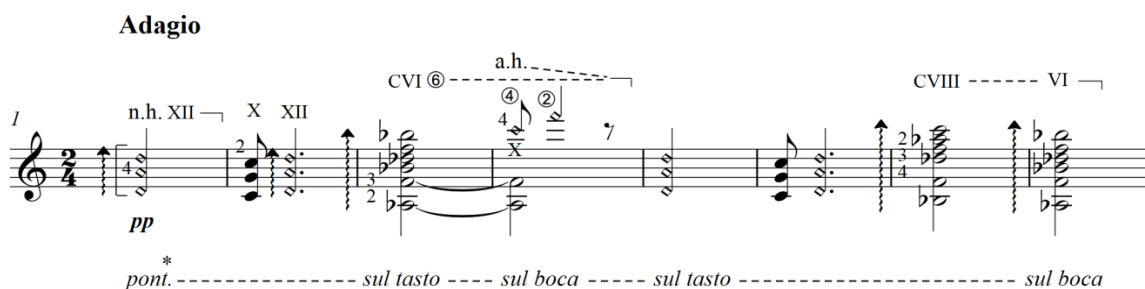
Циганске игре оп. 55 бр. 1 Турина отвара живахном Замбром⁸⁴ у такту 2/4, која садржи контрастне ритмичке и лирске деонице. Овај комад одише фригијским модусом и источњачког је карактера. Свему претходи спори и веома мистериозни увод. Спорија интродукција повезана је са широко распрострањеном извођачком праксом прелудирања пред брже одсеке.

Тактови 1-8

РА: Током кратког увода Андија жртвује деоницу леве руке из оригиналне партитуре (пр. 41б, поновљени двотакти тт. 1-2 и 5-6), а сазвучја Де-А-Де третира природним флажолетима. У такту 3, жртвује удвојене тонове из акорда, а тематски материјал из такта 4 изводи вештачким флажолетима и тако представља ширину регистра гитаре. Током завршног двотакта 7-8, идентично тт. 3-4 жртвује удвојене акордске тонове и преиначује акордски склоп из такта 7: басов тон Ас (пр. 41а, тт. 7) жртвује а његово место заузима наредни тон Бе.



Пример 41а, *Мистични Увод*, клавирска партитура, *Adagio*, тт. 1-8.



Пример 41б, *Мистични увод*, РА, *Adagio*, тт. 1-8.

⁸⁴ О замбри као врсти плеса видети: Leslie Downs, *Spanish Dances and the Piano Music of Albéniz, Granados, Falla, Turina and Momprou* (докторска теза), Norman, Oklahoma, 2010, стр. 80-82.

Напомена: Тактови у композицији који нису приказани једнозначни су у смислу транскрипционог процеса те су идентични у транскрипцији Рафаела Андије и у личној транскрипцији.

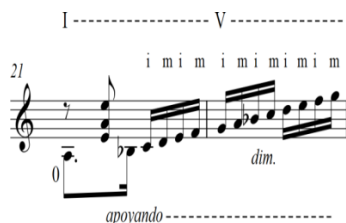
Тактови 21-22

РА: Андијина верзија (пр. 42б) отвара могућност извођења моћног фламенко образаца у виду апојандо лествице, која представља срж фламенко гитаре (пикадо). Тт. 22 бележимо промену позиције коју маестро не изводи путем ноте Ге, као празне жице, већ третирајући је на четвртој, остварује надовезујући крешендо и тако подиже напетост, што је атрактивно за ухо слушаоца.

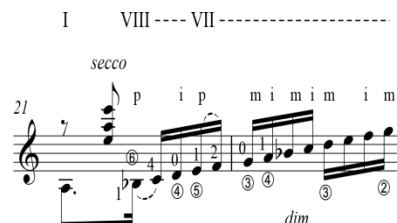
ЛТП: Подизање образаца квартне хармоније за октаву (пр. 42ц) отвара могућност конфигурисања прстореда текућег лествичног поступка у VII позицији. Прецизно одржавање нотних вредности као и резултујући тембр у директној су вези са адекватном припремом и флуидним кретњама у левој руци.



Пример 42а, клавирска партитура, *Allegretto quasi andantino*, тт. 21-22.



Пример 42б, фламенко приступ лествичном низу, РА, *Allegretto quasi andantino*, тт. 21-22.



Пример 42ц, хармонски кампанела приступ лествичном низу, ЛТП, *Allegretto quasi andantino*, тт. 21-22.

Тактови 36-37

РА: Током овог двотакта Андиа користи четворозвуке, што ће резултирати компромисима и релативно је страно нотацији и интерпретацији на гитари⁸⁵. Различити тембр у мелодијским жицама од извођача захтева маневар у десној руци како би био остварен јединствени изговор мелодијске линије. А ноту у басу није могуће одржати у датој нотној вредности.

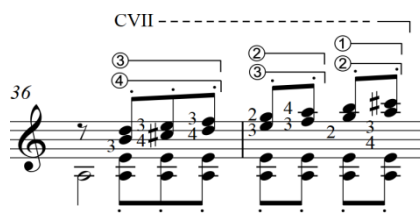
ЛТП: Изазови са којима се сусреће извођач изводећи Андијино решење не постоје у примеру 43б. Од читаве пратње (пр. 43а) задржан је само бас на тону А, који

⁸⁵ Посебно тт. 37, чија је интерпретација могућа једино у VII позицији.

је слободан да траје у форми *педала*. Нота Е на четвртој жици је задржана, како би нагласили елемент који Турина радо користи: синкопирање. Такође, извођач је сада у могућности да терце третира искључиво на највише две жице, што олакшава истоветност колоритног изговора, биле третиране *сул тасто* или *понтичело*.



Пример 43а, клавирска партитура, *Allegretto quasi andantino*, тт. 36-37.



Пример 43б, *тутти* оркестарски приступ, РА, *Allegretto quasi andantino*, тт. 36-37.



Пример 43ц, акценат на *терцама*, ЛТП, *Allegretto quasi andantino*, тт. 36-37.

Тактови 65-67

РА: У овим тактовима у односу на оригиналну верзију, Андија дословно спроводи транскрипциони процес, изузев што је сваки трећи бас из леве руке клавира транспонован за октаву ниже (упоредити пр. 44а и 44б, тт. 65-67). Током читавог фрагмента примећујемо изузетну ангажованост трећег прста у неприродним скоковима са жице на жицу, док четврти прст не успева да се релаксира због неприродних екстензија (пр. 44б).

ЛТП: У басу је присутна редукција са осмина на четвртине, што ће видно олакшати интерпретацију (пр. 44ц). Тада је могућа је слободнија употреба апојанда. Овај фрагмент такође оставља могућност за варијанту да се жртвује и свака друга четвртина у басу током ових тактова. Услед запослености прстију десне руке, током текућег образаца употреба легата леве руке показале се веома корисном. Како смо укључили и трећу жицу у излагању мелодијске линије, легато третман (пр. 44ц, тт. 67) *de facto* ће олакшати извођење десне руке.

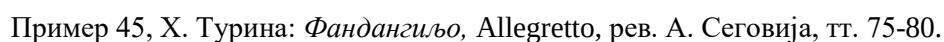


Пример 44а, клавирска партитура, *Allegretto quasi andantino*, тт. 65-67.



РА: Наредни сегмент представља типичну клавирску фактуру са константним осминским покретом у басу испод шеснаестинског мелодијског покрета. У својој транскрипцији РА дословно задржава покрет у басу, који узрокује техничке проблеме који негативно утичу на пулс, а самим тим и на карактер овог одсека. Једна од техничких потешкоћа тиче се кретњи кажипрста, а све се догађа изнад или околу дванаестог поља. Прсти немају довољно простора за позиционирање уз доњи део хватаљке, што резултира додатним отварањем шаке. Тако се мултиплицира проценат ризика да се текући фрагмент изведе успешно.

ЛТП: Угледајући се на оригиналне композиције Хоакина Турине, на пример *Фандангиљо* (пр. 45), као и на успешне транскрипције Албенизових дела (*Севиља* у обради за гитару, пр. 46), остављена је само горња мелодијска линија у шеснаестинском покрету (пр. 47ц). Тежећи да овај пасаж зазвучи као техника фламенко гитаре (пикадо), овај сегмент ћемо изводити апојандо.

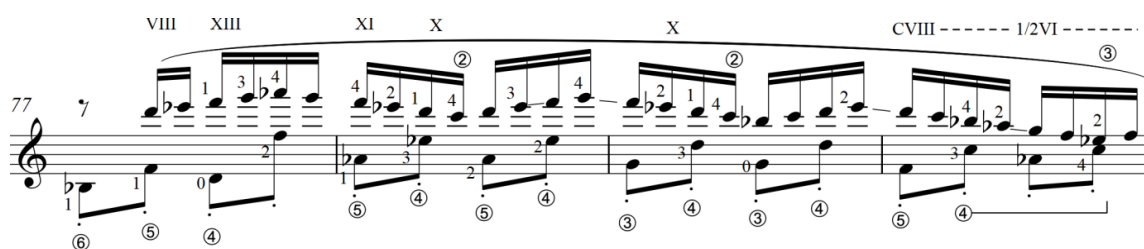




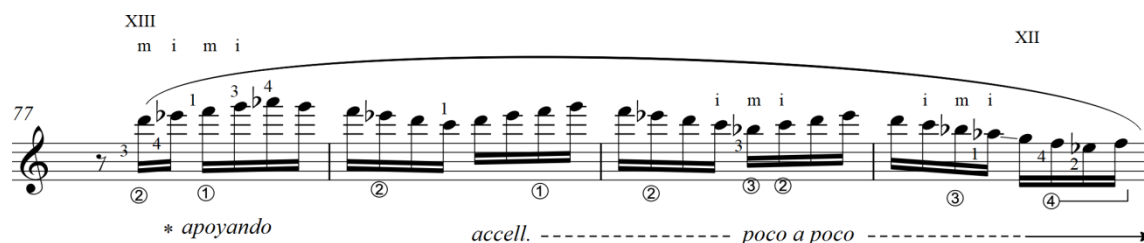
Пример 46, Исак Албениз: *Севиља*, обрадио за гитару: Ф. Тарега, тт. 40-43.



Пример 47а, клавирска партитура, *Allegretto quasi andantino*, тт. 77-80.



Пример 47б, *Клавирски приступ*, РА, *Allegretto quasi andantino*, тт. 77-80.



Пример 47ц, *Фламенко манир*, ЛТП, *Allegretto quasi andantino*, тт. 77-80.

Тактови 100-103

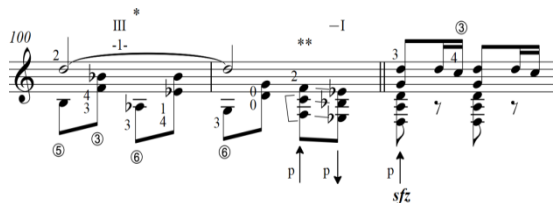
Иако су тактови од 100-103 идентични у обе транскрипције, појављују се специфични интерпретативни и технички проблеми који су означени у ЛТП-у.

ЛТП: У тактовим 100 и 101, неопходно је одржати трајање мелодијског тона Де у највећој могућој мери. Успешност овог изазова захтева изузетно брзо подизање другог и потом спуштање првог прста на треће поље друге жице. У питању је технички аспект који захтева високу техничку опремљеност извођача. У другој половини такта 101

препоручена је техника алзапуа⁸⁶ образа која омогућује већи крешендо према сфорцандо акорду.



Пример 48а, клавирска партитура, *Allegretto quasi andantino*, тт. 100-101.



Пример 48б, *Азалња*, ЛТП, *Allegretto quasi andantino*, тт. 100-102.

Тактови 144-147

Треба имати у виду да је овај одељак на самом крају *Замбре*, пропраћен континуираним ачелерандом што додатно компликује интерпретацију. Тада ћемо прибегнути жртвовању тонова.

РА: Андија дословно изводи транскрипциони поступак у односу на клавирску партитуру, осим жртвовања хармоније на другој доби тактова 145 и 147 (пр. 49б).

ЛТП: У односу на Андијину верзију, жртвујемо најдубљи тон хармоније (тт. 144 и 146, пр. 49ц). Разгвадо треба да третирамо изразито "широко" и раскошно: *маестозо*. У одређеним фразирањима, а са циљем да се подвуку наглашени тактови делови, ову технику можемо да применимо и током непарних тактова – што ће прстима леве руке пружити довољно времена да се прецизно наместе за парне осмине. Услед изразитог заузећа прстију леве руке, басови Це и Бе у непарним тактовима (145 и 147) могу да се преиначе у осмине.



Пример 49а, клавирска партитура, *Allegretto quasi andantino*, тт. 144-147.

⁸⁶ Алзапуа (Alzapua) је техника која се изводи палцем десне руке трзањем корена шаке у оба смера. Палац истовремено свира мелодијску линију и ритам својим брзим и пулсирајућим покретима. Овом техником развија се независност и моторичност палца десне руке. Техника палца десне руке опонаша разне извођачке специфичности које се постижу помоћу свирања трзалицом. Карактеристична је и по томе што се изводи искључиво у фламенко музици. Име је добила од шпанских речи алзар (подигнути) и пуа (шпектрум). (Срђан Булатовић, *Утицај фламенка на развој технике свирања класичне гитаре*, ФМУ Београд (докторска теза), 2011, стр. 19)



Пример 49б, *Дословно задржани акорди*, РА, *Allegretto quasi andantino*, тт. 144-147.



Пример 49ц, *Поједностављење хармоније у пратњи*, ЛТП, *Allegretto quasi andantino*, тт. 144-147.

4.2.2. Игра завођења (*Danza de la Seduccion*)

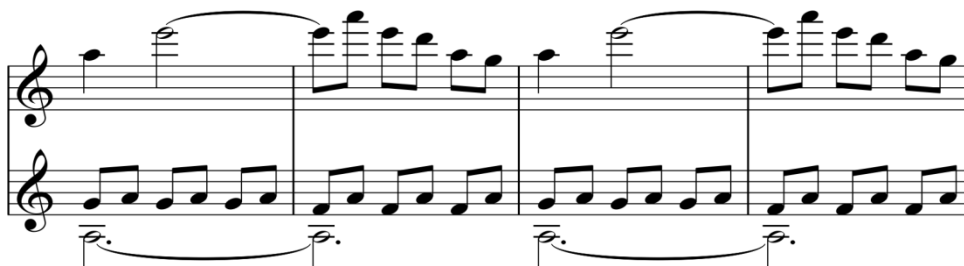
Игра завођења представља стилизовани тарантас са педалом у басу и кратком мелизматичном главном мелодијом. У почетним тактовима Андија користи пицикато, док се у ЛТП-у служимо јаснијим и рескијим тембром.

Тактови 24-27

Наредни тактови са собом носе бројна питања. Верујем да нити једно од два понуђена решења не би наишло на одобравање сваког гитаристе. Једни би критиковали густу Андијину фактуру, док ће други сигурно овај фрагмент ЛТП-а окарактерисати као "сиромашнији". Током *Игре завођења*, идентичан материјал појављује се у репризи (тт. 79-92)

РА: У својој транскрипцији фразирање горње мелодијске линије подређује континуираном покрету у средњем гласу са значајним техничким и интерпретативним тешкоћама (50б).

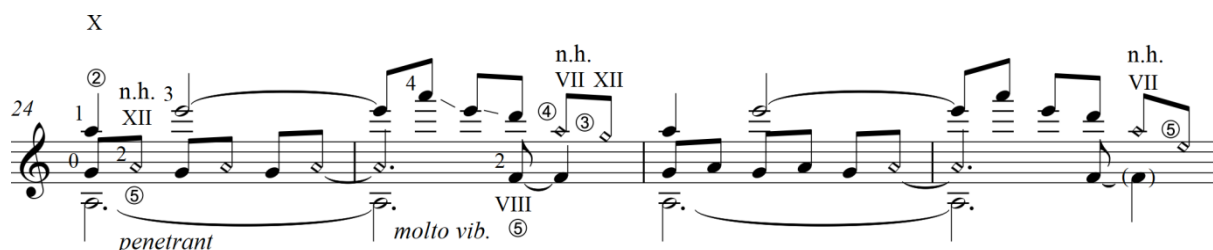
ЛТП: У личној транскрипцији примећујемо употребу флажолета већ у такту 24 на лакој доби, чиме се растеређују захтеви леве руке у високим позицијама (пр. 50ц). У такту 25 приметно је одсуство осминске фигуре због повезивања високог тона А са осталим делом мелодије путем портамента. Редукција средњег гласа у истом такту омогућава апојандо третман врхунца мелодијске линије. Употребом флажолета који се појављују и у такту 25 постижу се импресионистичке боје што је још једна одлика Турининог стила.



Пример 50а, клавирска партитура, *Allegro moderato*, тт. 24-27.



Пример 506, *Остинатни образац у басу*, РА, *Allegro moderato*, тт. 24-27.



Пример 50ц, *Делимично жртвовање остинатног образаца*, ЛТП, *Moderato*, тт. 24-27.

Тактови 34-36

Читав други део *Игре завођења* (тт. 32-64) дословно ћемо третирати по Андијиној верзији и анализираћемо његове процесе у односу на клавирску партитуру.

Услед немогућности да се на гитари изведу оригинални акорди из клавирске партитуре (акорди на ненаглашеној доби такта), маестро је приступио поступку преиначења њиховог склопа (пр. 52б, тт. 34-35) који интерпретацију чини могућом. У наредном такту (пр. 52б, тт. 36), жртвовао је доњу октаву и тако свео мелодију на једну линију. Овај поступак можемо да посматрамо и као историјски образац који третира и Тарега током обраде Албенизове *Севиље оп. 47*.



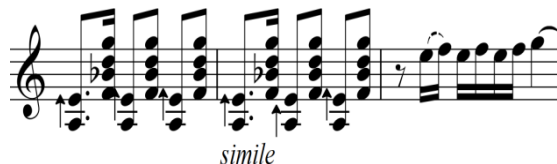
Пример 51а, И. Албениз: *Севиља*, клавирска партитура, *Meno mosso*, тт. 76-78.



Пример 51б, И. Албениз: *Севиља*, *Жртвовање доње октаве*, транскрибовао Ф. Тарега, *Meno mosso*, тт. 76-78.



Пример 52а, клавирска партитура, *Росо meno*, тт. 34-36.



Пример 52б, РА, *Росо meno*, тт. 34-36.

Овај поступак се често понавља у току композиције (тт. 38-40, 45-46 и 59).

Тактови 83-86

РА: Пред крај *Игре завођења*, Турина још једанпут инкорпорира остинатни образац, који носи сличну проблематику попут претходно промишљеног одељка.⁸⁷ Андиа бира високу позицију (пр. 53а, тт. 83-86), у којој остаје до самог краја примера (пр. 53б). Средином такта 84 примећујемо идентичне кретње попут тактова 25 и 27. Овог пута је интерпретација једноставнија зато што је позиција нижа од оне у поменутим тактовима.

ЛТП: У такту 83 нотни текст је исти као у Андијиној транскрипцији али је позиција промењена те се мелодијска линија изводи на првој и другој жици. По узору на пример из тактова 24-27 коришћени су флажолети који су растеретили леву руку, подржали трајање тонова и допринели да се поново појаве импресионистичке боје.

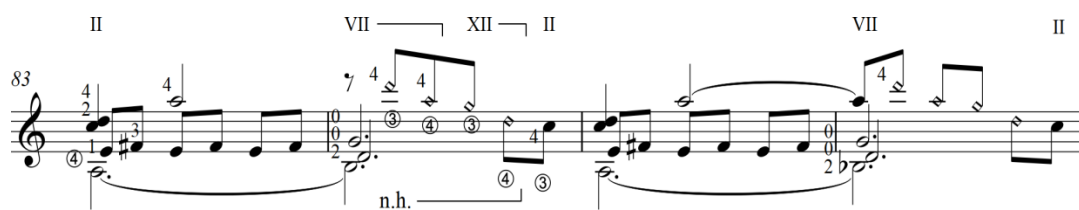


Пример 53а, клавирска партитура, *Тетро I*, тт. 83-86.



Пример 53а, *Остинатни образац*, РА, *Тетро I*, тт. 83-86.

⁸⁷ Видети пр. 50, тт. 24-27, стр. 65.



Пример 536, *Остинатни образац преиначен у природне флажолете*, ЛТП, *Тетро I*, тт. 83-86.

Тактови 91-103

На крају, Турина прекида осмински ток (пр. 54а, тт. 91) и хармонским променама ствара другачију атмосферу док *Игру завођења* приводи крају. На овом месту Андија у својој транскрипцији уводи природне флажолете (пр. 54б, тт. 93-103) који евоцирају црквена звона најављујући завршетак комада.

Напомена: Овај одељак изводимо по узору на Андијину верзију.



Пример 54а, *Четвртински покрет у завршном одсеку*, клавирска партитура, *Тетро I*, тт. 90-103.



Пример 54б, *Црквена звона*, РА, *Тетро I*, тт. 91-103.

4.2.3. Ритуални плес (*Danza Ritual*)

Ритуални плес је уз Хенералифе једини став који није у оригиналном тоналитету. Он каже:

Иако је оригинални тон Ф#, мистериозан и тајан, посебно добро одабран да дочара циганске обреде, из физичких разлога морао сам да транспонујем овај комад, како би интерпретација била природнија, у духу гитаре, па и у погледу звучности.⁸⁸

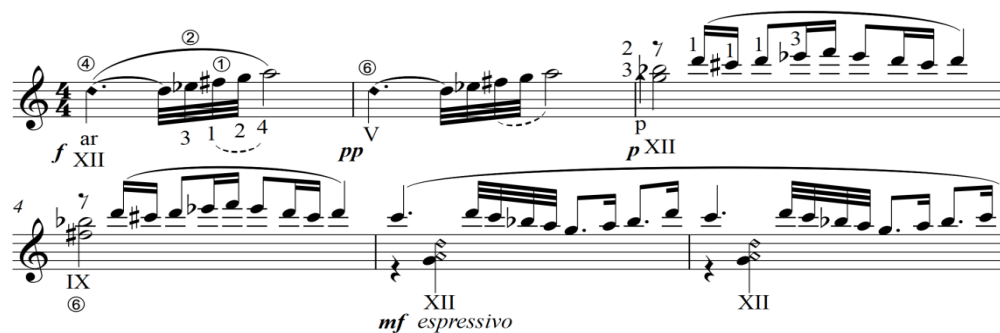
Андиа је прилагодио *Ритуални плес* остављајући веома простора за примену личних поступака. Када се позива на звучност комада, маестро превасходно мисли на употребу празних жица које су значајно присутније током ге-мола у односу на Туринин фис-мол, на основу којих се отвара могућност обилинијег третмана природних флажолета. У својој транскрипцији током прва четири такта користи их на свакој првој доби (пр. 55б), док се у тактовима 5-6 налазе на другој доби. Овим поступком дочарава карактер ритуалног, обредног и мистичног.



Пример 55а, Почетак Ритуалног плеса, клавирска верзија⁸⁹, *Andante*, тт. 1-6.

⁸⁸ https://www.youtube.com/watch?v=0B6mAgTqc_s&t=1007s, 11:50.

⁸⁹ [https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/c/c4/IMSLP10809-Turina - Op. 55 Cinco Danzas Gitanas.pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/c/c4/IMSLP10809-Turina_-_Op._55_Cinco_Danzas_Gitanas.pdf)



Пример 556, Андијин третман природних флажолета, *Andante*, тт. 1-6.

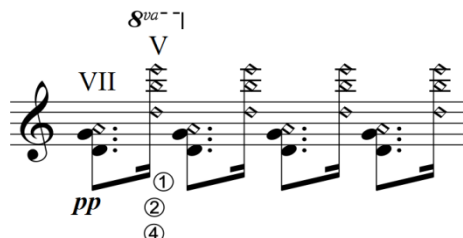
Тактови 9 и 12

Природни флажолети попут лајтмотива појављују се читавим током *Ритуалног плеса* у Андијиној верзији. Посебно су атрактивни у својој појавности током ритмички пунктираних образаца (пр. 566) са сврхом оцртавања форме. Као и током *Игре завођења*, креирају дијалог са главном мелодијом која им претходи. Такође, можемо да их сврстамо у импресионистичке одломке. Веома је важно истаћи звучност акорада у односу на мелизматичне мелодије.

Идентичан образац појављује се и у такту 12.



Пример 56а, клавијрска партитура, *Andante*, тт. 9 и 12.



Пример 56б, РА, *Andante*, тт. 9 и 12.

Тактови 20-21

У тактовима 20-21 Андија користи *натурале*, док се у ЛТП-у појављује пицicato (пр. 576).



Пример 57а, клавијрска партитура, *Andante*, тт. 20-21.



Пример 57б, *Пицicato двотакт*, ЛТП, *Andante*, тт. 20-21.

У оригиналним делима за гитару (пр. 57ц), пицкато се појављује веома често иако није до краја јасно да ли је то идеја самог Турине или можда Андреса Сеговије. У сваком случају, са употребом пицката овај одсек постаје ближи оригиналним делима за гитару.



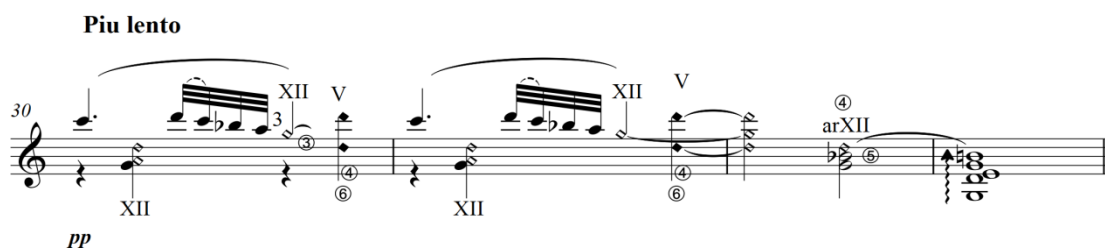
Пример 57ц, *Пицкато из Гаротина*⁹⁰, *Allegretto*

Тактови 30-33

Турина уводи *Più lento* ознаку за интерпретацију и тако најављује смирај и завршетак *Ритуалног плеса*. Такође, из једног од главних мотива уклања кратки пунктирани образац, уместо којег инкорпорира четвртински покрет, што даје одређену *пезанте* ноту (попут завршетка *Игре завођења*). У својој транскрипцији, Андија акорде у четвртинама на крајевима тактова 30 и 31 (пр. 58б) преиначује у природне флажолете. Октаве током последње добе поменутих тактова треба одсвирати значајно тише, како не би надјачале мелодијски тон Ге. Последњи акорд најављује водене игре Хенералифеа. У последњем акорду композиције Андија је задржао само основни тон из леве руке клавира док је десна рука дословно пренета.



Пример 58а, клавирска партитура, *Più lento*, тт. 30-33.



Пример 58б, РА, *Più lento*, тт. 30-33.

⁹⁰ B. Schott's Söhne, Mainz, 1933.

4.2.4. Хенералифе (Generalife)

Тактови 1-16

Хенералифе осликава место задовољства древних краљева Гранаде. Хоакин Родриго поетски се изразио о овом историјском благу:

Свако је чуо за магичне баште Хенералифеа повезане са Алхамбром; може се осетити нежно шуштање мирисног поветарца, далеки звекет звона, цвеће заклоњено жбуном мирте. Гитара се ту одмара и сања.⁹¹

Хенералифе евоцира фонтане и вртове Гранаде, а Андиа препоручује бржи темпо (четвртина с тачком за 74 метричке јединице) који представља ток воде преко слапова у вртovima палате.

Тактови 1-5

Андија транспонованњем "ин Де" из "ин А" чини *Хенералифе* изводљивим на гитари, са идентичним разлогом као у случају *Ритуалног плеса*: потреба за празним жицама на гитари. Такође, спуштањем регистра (пр. 73б), изостају скокови леве руке у највише позиције (пр. 59а), што је есенцијално сходно темпу у којем се изводи овај комад.



Пример 59а, клавирска партитура, *Molto vivo*, тт. 1-5.



Пример 59б, *Водене игре*, *Molto vivo*, тт. 1-5, РА

⁹¹ Graham Wade, *Distant Sarabandes: The Solo Guitar Music of Joaquín Rodrigo*, GRM. Publications, 2016, 27.

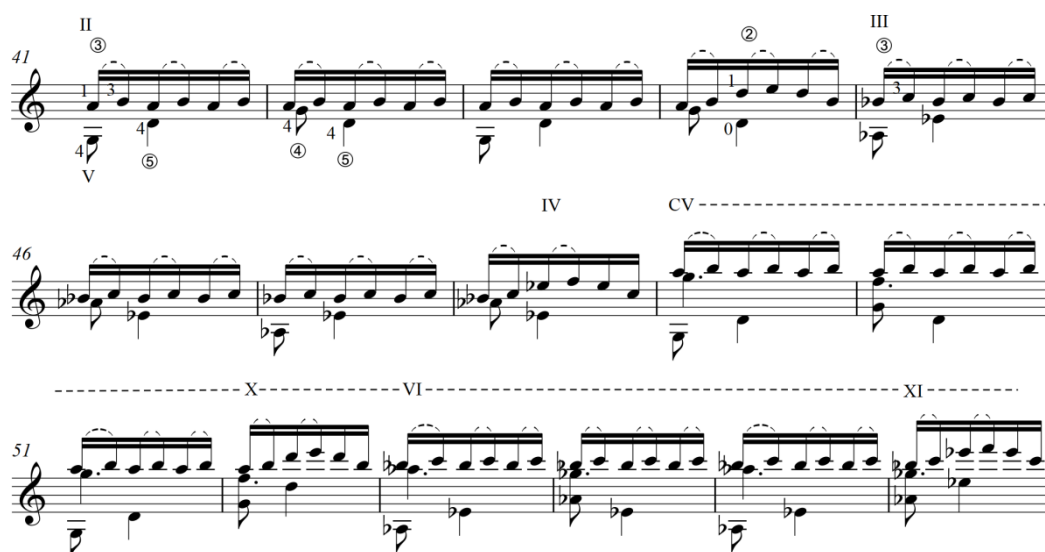
Тактови 41-56

У овом одсеку транскрипција Рафаела Андије се базира на легату, док ЛТП обухвата нон-легато третман у левој руци, док десна преузима шеснаестински покрет. У третману нотног текста, Андија дословно задржава све тонове клавијског оригинала.

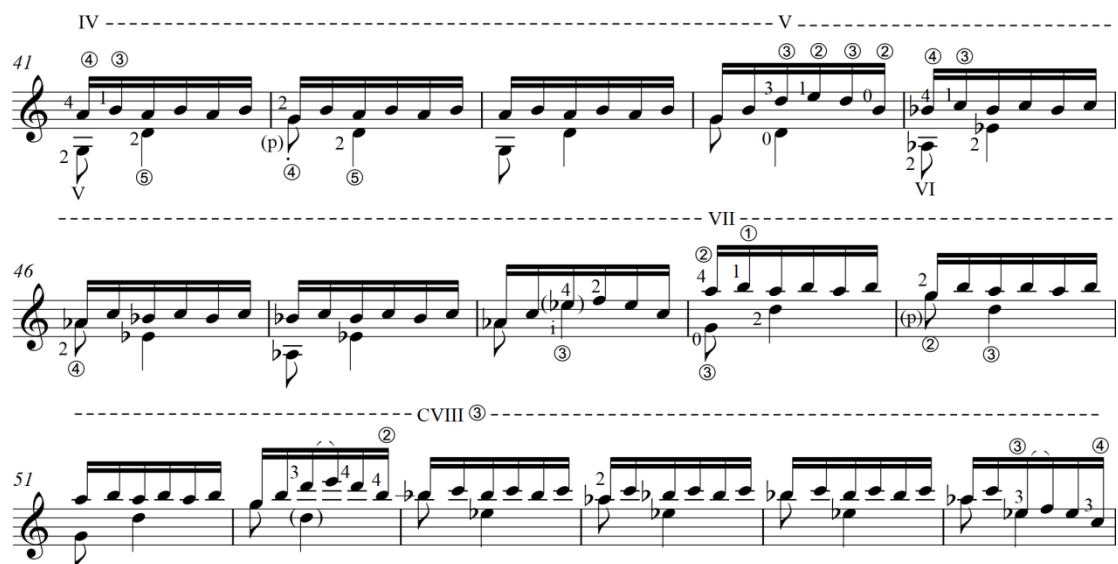
У ЛТП-у на почетку сваког парног такта изостављен је двозвук, односно нота из шеснаестинског покрета, док је басова линија дословно пренета из леве руке клавира, осим у такту 48 (пр. 60ц), где је бас Ес транспонован за октаву више. Изостанак овог двозвука као и извођење шеснаестинског покрета на две жице омогућује потпуни нестанак баре хвата и тиме олакшава извођење у левој руци, док извођење сваког тона десном руком омогућава уравнотежен квалитет тона.



Пример 60а, клавијска партитура, *Molto vivo*, тт. 41-56.



Пример 60б, *Легато третман*, РА, *Molto vivo*, тт. 41-56.



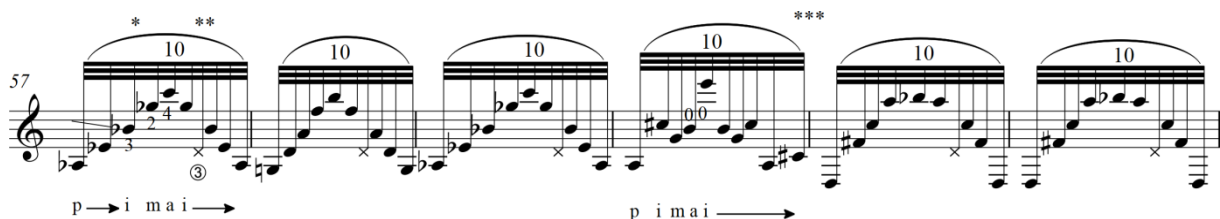
Пример 60ц, *Хармонски прстопед*, ЛТП, *Molto vivo*, тт. 41-56.

Тактови 57-62

Наредни сегмент клавијског оригинала (пр. 61а) открива још једну сличност са начином писања за гитару, што се кроз одражава хроматске кретње које подсећају на глисандо. То веома личи на начин писања за гитару као што је Родригова *Инвокација и игра* (пр. 61ц). Такође, овај поступак био је од суштинског значаја за доношење одлука приликом транскрипционог поступка каденци из *Узвишености* и *Сањарења* из *Фантастичних игара оп. 22*.



Пример 61а, клавијска партитура, *Molto vivo*, тт. 57-59.



Пример 61б, *Алузија на идиоматски глисандо на гитари*, РА, *Molto vivo*, тт. 57-62.

Тактови 109-126

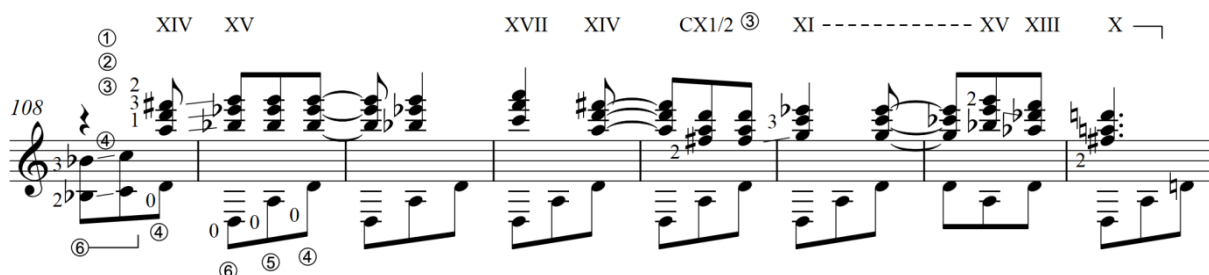
Присетићемо се разлога за Андијино транспоноване читавог комада, који се огледа кроз потребу гитаристе да користи празне жице. Током почетног одсека то јесте важан поступак, међутим, током наредног је есенцијалан. У вези са тим, Андија каже:

Током маршевог баса у другој експозицији *Polo Hitana*, Турина је очигледно "чуо" басове празне жице гитаре "Д – А – Д", што је уобичајено у популарној гитари. „Заведен" ефектом гитаристе који је негде чуо, Турина је отишао кући и почео да свира на клавиру. У међувремену је међутим, сигурно заборавио оригинални тоналитет, те је уместо Д – А – Д басова – написао А – Е – А.⁹²



Пример 62а, клавирска партитура, *Molto vivo*, тт. 108-115.

У наредном примеру видећемо карактеристичан покрет у басу који пружа сву слободу прстима леве руке да одсвирају мелодијску линију.



Пример 62б, РА, *Molto vivo*, тт. 108-115.

⁹² https://www.youtube.com/watch?v=0B6mAgTqc_s&t=1007s, навод: Хенералифе, *Поло хитано*, клавирска партитура, тт. 108-123.

4.2.5. Сакромонте (Sacromonte)

Наслов комада евоцира познате пећине Гранаде које су Ромима служиле за збегове. О овом делу, најпознатијем у колекцији, Турина је рекао:

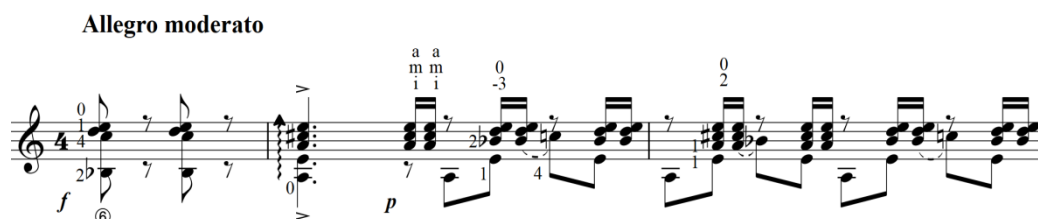
То је фарука преузета из живота, односно што је могуће ближа аутентичним циганским формулама.⁹³

Тактови 1-3

РА: Први акорд клавирског оригинала Сакромонтеа захтева корекцију у виду преиначења акорда зато што је забележен у склопу који није близак гитари. У првом такту своје транскрипције Андија је ноту Це из леве руке подигао за октаву више и тако добио одговарајући склоп акорда. Повезујући овај акорд са завршним одсеком става *Хенералифе*, Андија га изводи у високој седмој позицији инсистирајући на сличном тембру. На претакт надовезује квинтакорд А-дура споријим разгвадом. На овај начин рефлектује свечани и раскошни карактер, који ће оцртавати током читавог финалног плеса.



Пример 63а, клавирска партитура, *Allegro moderato*, тт. 1-3.



Пример 63б, РА, *Allegro moderato*, тт. 1-3.

⁹³ https://www.youtube.com/watch?v=0B6mAgtqc_s, 15'20".

ЛТП: Због жеље да се у првом такту појави разгадао и искористи оштрији и рескији тембр, извршено је преиначење акордског склопа (пр. 63ц). Због начина извођења (разгадао) промена хармоније није толико приметна. Ову технику користимо током читавог циклуса *Циганских игара оп 55 бр. 1*, а највише током Сакромонтеа. Идеја је да кроз богату употребу разгада читав циклус достигне кулминацију у динамичком смислу.

РА: Попут средњег одсека *Игре завођења*, по узору на Тарегин поступак током *Севиље*, Андија жртвује октаве из леве руке клавира (пр. 64б), служећи се кампанелом, агогиком која је еквивалент клавијеском легату. Конкретан пример бележимо у силазним терцним пасажима. Прсторед десне руке (m-p) представља својеврсну алузију на свирање плектрумом (64б). Мелодијске шеснаестине прекидају осмински акорди, који указују на дијалог фламенко образаца: певање-гитара.

[illegible]

76



Пример 64ц, ЛТП, *Пикадо терцини пасажи*, *Allegro moderato*, тт. 7-9.

ЛТП: Тт. 7-9 ЛТП ће користити исти текст као РА, али ће промена бити у прстореду леве и техници десне руке. Ово терцно кретање биће преведено у технику извођења пасаж, тј. прсторед "i-m" апојандо у десној, док се у левој руци задржава трећа позиција. Мотивација за ова прсторедна решења огледа се у делу *Fuente Y Caudal* (напиши оригинал) Пака де Лусије (Paco de Lucía, 1947-2014) (пр. 65):



Пример 65, П. де Лусија: *Fuente Y Caudal*, *терцини пасаж*

Тактови 40-42

У овим тактовима 40-42 Андија задржава доследност у главној теми басове деонице, док друге половине тт. 40-42 хармонизује и препоручује разгвадо палцем. закључујемо да се ради о примеру током којег ЛТП бележи богатију фактуру у односу на Андијину верзију, који задржава доследност у главној теми басове деонице (упоредити 66а и 66б). Другу половину такта 40 Андија хармонизује и атрактивно износи разгвадо палцем.

ЛТП: За разлику од Андијине верзије, током ЛТП-а су тонови теме померени ка дубљем регистру (66ц). Пратећи акордски склоп је изведен техником разгвада што омогућује шири динамички дијапазон у односу на пунтеадо стил извођења који се појављује код Андије.



Пример 66а, клавирска партитура, *Più Vivo*, тт. 41-42.



Пример 66б, РА, *Più Vivo*, тт. 41-42.



Пример 66ц, ЛТП, *Più Vivo*, тт. 41-42.

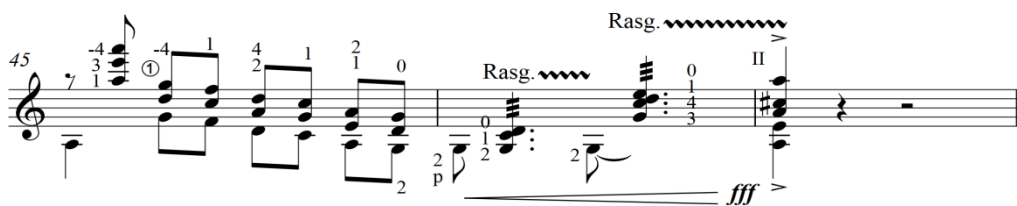
Тактови 45-47

РА: У завршним тактовима овог комада и целог циклуса појављује се дијатонска скала у квартним акордима. У транскрипцији ових тактова уместо дијатонског кретања Андија бележи велики скок из четрнаесте до прве позиције, што као техничка тешкоћа приморава гитаристу на одређени уступак у темпу. Тт. 46, завршна разгвада изводи "a-m-i" прстима.

ЛТП: Тт. 45 први акорд је транскрибован за октаву ниже од Андије. Оправдање за овакав поступак огледа се у ранијем мелодијском климаксу (друга половина такта 43). Завршни разгвадо тт. 46 извешћемо, попут плектрума. Због веома неудобног акорда у левој руци, другој половини такта 46, бас Ге транспонуваћемо за октаву више, док ће последњи акорду у такту садржати само три тона.



Пример 67а, клавирска партитура, *Più Vivo*, тт. 45-47.



Пример 676, *Завришна група*, РА, *Più Vivo*, тт. 45-47.



Пример 67ц, *Завришна група*, ЛТП, *Più Vivo*, тт. 45-47.

Разматрањем поступака које Рафаел Андија спроводи током циклуса *Цигаских игара оп. 55 бр. 1*, закључује се да његова транскрипција спада у категорију дословних у односу на оригиналну клавирску верзију (по графичком приказу Стивена Бруа). Сходно томе спада у категорију изузетно захтевних за извођење на соло гитари. С тим у вези, ЛТП представља њен ре-аранжман, базиран на техничким олакшицама у виду спровођења принципа жртвовања тонова, са циљем да се овај циклус приближи ширем дијапазону гитариста и нађе примену на многим репертоарима.

5. Фантастичне игре оп. 22 Хоакина Турина

Пажљивијим слушањем указује нам се једно од најрепрезентативнијих и најинспиративнијих шпанских клавирских дела XX века. Ова дела обухватају епиграфе преузете из новеле *Оргија* Хозеа Маса.

5.1. Узвишеност (*Exaltación*)

Прва игра подсећа на хоту арагонезу и почиње следећим епиграфом:

чини се као да се фигуре из ове непоновљиве сцене крећу у чашици цвета.⁹⁴

Попут *Циганских игара*, Турина и *Фантастичне игре* отвара спорим уводом од два поновљена двотакта са импресионистичким хармонијама на који се надовезује каденца. Каденца је саздана од узлазних и силазних тридесетдвојки у брзом темпу. Уводни одсек заокружује такт који поново износи почетни мотив на који се надовезује хота арагонеза, чији се тематски материјал развија и комбинује у импресионистичким пасажима све до репризе увода. Игра се завршава нежно у Де-дуру.

Користиће се превасходно клавирски извод, а у неким случајевима и оркестарска партитура. Нека решења донесена су тек по консултовању оба извора иако је за траскрипцију на гитари претежно довољан густ клавирски слог. Примере ћемо износити поступно, један испод другог и увек по истом распореду: оригинална клавирска верзија – ЛТП, осим када уводимо одломак из оркестарске партитуре. Тада се она налази на врху примера.

Увод, тактови 1-3

Уводни одсек карактеришу следећи поступци:

1. Жртвовање најниже ноте (тактови 1 и 2)
2. Претварање последње половине у флажолет (тактови 1 и 2)
3. Октавни прелом (на другој половини такта 1)

Разлог жртвовања басових тонова Ас-Ге током прве добе (пр. 68б) огледа се у чињеници да су они поновљени у вишем гласу. Са акордом друге добе ситуација је другачија: најнижи тон Е жртвоваћемо у овом акорду, зато што потврду добија током

⁹⁴ Masó, Jordi, *Turina*, Spanish Classics, Naxos Radio, стр. 3

половине која за њим следи (68a). Акорд треће добе (68a, тт. 1) преиначујемо у природни флажолет. Последњи поступак у овом примеру (пр. 68a, тт. 3, друга половина такта) је октавна промена сазвучја на више због немогућности инструмента да изнесе најдубљу ноту Це. Постојала је идеја да се читав такт 3 конципира за октаву више, али би тада изгубили на тембру који се на гитари добија разлагањем басових жица.

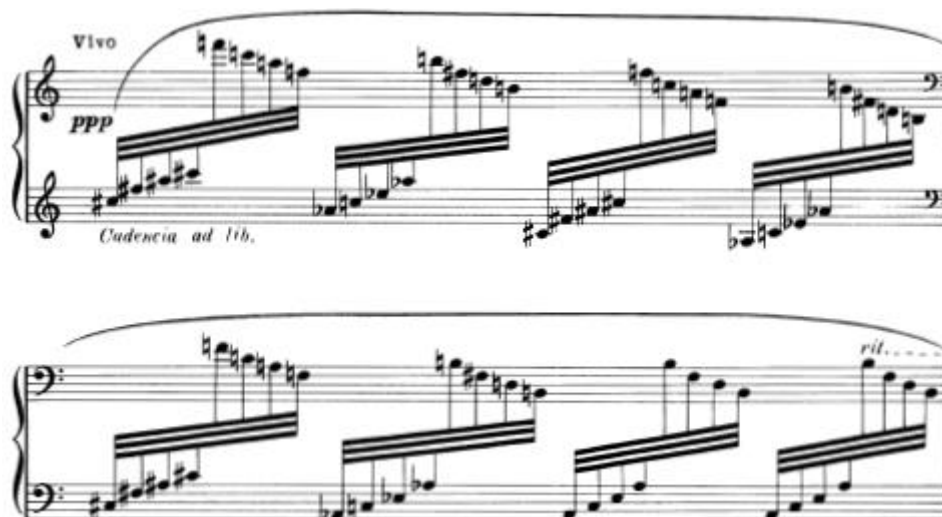


Пример 68a, *Увод из Узвишености*, клавирска верзија, *Lento*, тт. 1-3.

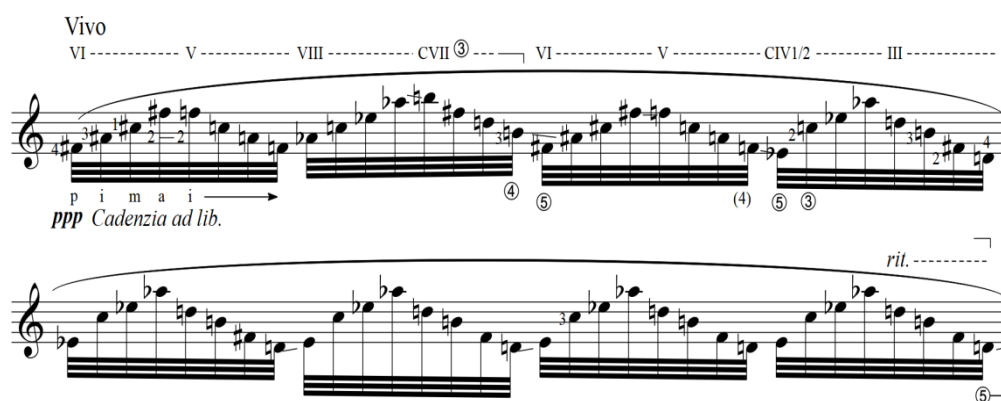


Пример 68b, *Увод из Узвишености*, ЛТП, *Lento*, тт. 1-3.

За конципирање каденце (пр. 69ц) неопходно је било консултовати оркестарску верзију (пр. 69a). У наредном нотном примеру примећујемо супротна поступна кретања: дувачки инструменти и харфа се крећу навише, а гудачки инструменти наниже. Услед веће слојевитости гласова, такву оркестарску слику није могуће пренети на гитару. Ипак, нота Фис, која је учестала у више инструмената, наметнула се као почетна за ЛТП. У клавирској верзији (пр. 69б), почетна нота је Цис.



Пример 696, *Каденца*, клавирска партитура, *Vivo*, тт. 4-5.



Пример 697, *Каденца*, ЛТП, *Vivo*, тт. 4-5.

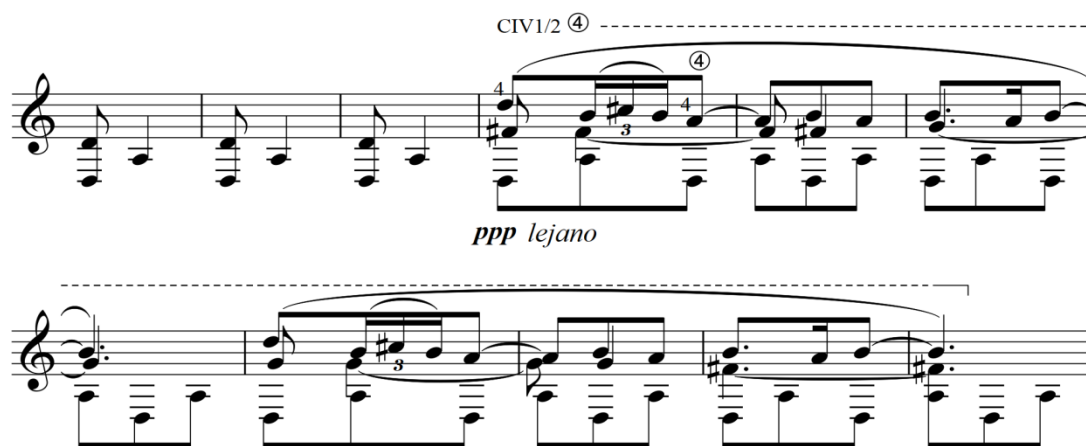
Клавирска партитура је и концептуално мотивисала решење на гитари (пр. 696). Примећује се могућност да се акорди третирају као у *Дозивању и игри* (пр. 61ц) Хоакина Родрига и *Хенералифеа* (пр. 61б) Хоакина Турине.

Главна тема, тактови 7-50

Носећи део *Узвишености* не захтева комплексније поступке у транскрипционом процесу, највише због чињенице да се Турина у левој руци клавира превасходно служи образцем "Де-А-Де", што се на гитари изводи на празним басовим жицама. У следећем одсеку (70б, тт. 12-22), жртвоване су октавне ноте у бас кључу, док је мелодијска линија дословно изведена.



Пример 70а, клавирска партитура, *Vivo*, тт. 12-22.



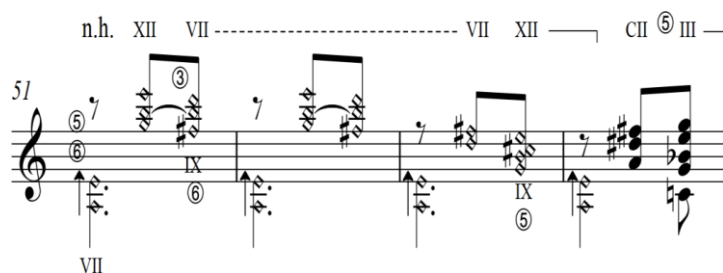
Пример 70а, ЛТП, *Vivo*, тт. 12-22.

Употреба природних флажолета, тактови 51-54

Коришћењем природних флажолета током овог одсека добићемо звучну повезаност, а биће и олакшано извођење акордског низа. Због веће екстензије у левој руци овај третман не би био могућ да су басови остали природни: били би неопходан баре хват кажипрстом на VII пољу и баре хват малим прстом на XII пољу. Из басове деонице нестаје удвојени тон А, мелодијска линија се изводи дословно, док се редукција тонова врши у унутрашњим гласовима десне руке клавира (пр. 71а, тт. 51). Разгвадо палцем преко најдубље две жице који додатно подвлачи карактеристичност *хоте* у виду пулсирајућег акцента на првој доби.



Пример 71a, оригинална редакција, *Vivo*, тт. 51-54.



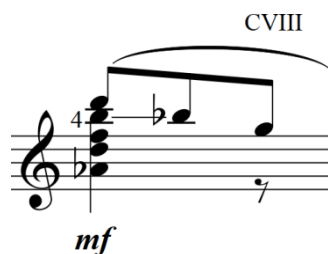
Пример 71b, *Контрастни флажолети*, ЛТП, *Vivo*, тт. 51-54.

***Росо тено*, тактови 63-86**

Десна рука клавирске деонице је готово дословно инкорпорирана у ЛТП. Изузетак представља такт 71 (пр. 72a), где је жртвован тон Це на првој доби као и целокупна хармонска подлога друге добе ради одржавања повезаности главне мелодије.



Пример 72a, клавирска партитура, *Росо тено*, тт. 71.



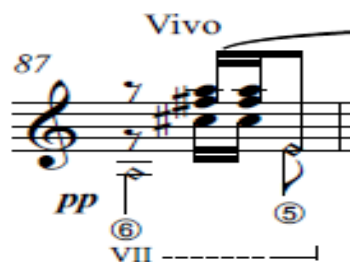
Пример 72b, *Жртвовање хармоније*, ЛТП, *Росо тено*, тт. 71.

***Vivo*, тактови 87-102**

Током овог одсека (тт. 87-102) уводе се природни флажолети на првој и последњој доби (пр. 73b). Мотивација за овакву одлуку представља жељу да се одржи ужи акордски склоп. Такође, флажолет Е на последњој доби биће лакше контролисан у смислу тембра него његов тонски еквивалент (празна прва жица).



Пример 73а, клавирска партитура, *Vivo*, тт. 87.



Пример 73б, *Природни флажолети*, ЛТП, *Vivo*, тт. 87.

Тактови 103-126

У овом одсеку, материјал у деоници десне руке клавира је близак језику писања за гитару. Како би избегли сувишне техничке потешкоће (тт. 103-114), применили смо следећи поступак: у шеснаестинском покрету средњег гласа жртвују се тонови који наступају заједно са мелодијском линијом. Осмински покрет баса из клавирске партитуре у транскрипцији је реализован на следећи начин: како је материјал организован по четворотактима, у првом и другом такту бас је задржан на првој и последњој доби, у трећем такту – само на првој, док се у четвртом појављује на све три добе (пр. 74б, тт. 103-106, 107-110, 111-114). На овај начин транскрипција је прилагођена и постала би блискија језику и нотацији за гитару. Због великих екстензија у левој руци, тт. 114 и 118 тонови у басовој деоници преиначени су у природне флажолете.



Пример 74а, клавирска верзија, *Vivo*, тт. 103-114.



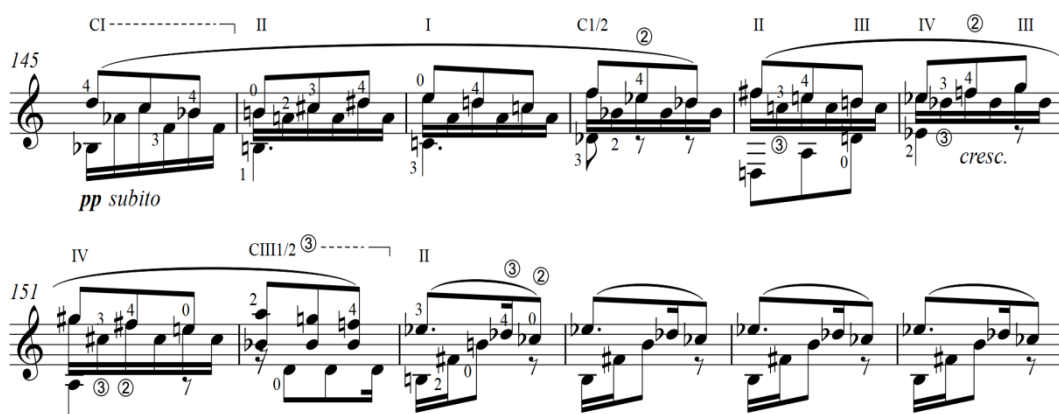
Пример 74б, *Поступак у басовој деоници*, ЛТП, *Vivo*, тт. 103-114.

Тактови 145-156

По примењеним поступцима, текући одељак сличан је претходном: у деоници десне руке (пр. 75а) налази се водећи тематски материјал који је изложен у осминама. У такту 145 (пр. 75а) на другој и трећој доби, било је неопходно преиначење пратеће фигуре: тон Ас у тон Еф. У првом четворотакту овог примера (тт. 145-148), бас се појављује само на првој доби. У другом четворотакту се појављује осмински покрет (тт. 149 и 152), док у трећем четворотакту имамо регуларну појаву шеснаестина у басу на првој доби. Током тактова 147, 148, 151 и 152 (пр. 75б) жртвујемо све басове тонове осим првог. Овим путем је постигнута прогресија у басовој деоници која у неком облику постоји и у клавирском оригиналу.



Пример 75а, клавирска верзија, *Vivo*, тт. 145-156.



Пример 75б, ЛТПП, *Vivo*, тт. 145-156 (промени мелодију)

Vivo, тактови 183-196

Уколико се у оригиналном тексту за клавир појављује шеснаестински покрет у левој и десној руци, у транскрипцији за гитару је уобичајено да се једна од те две линије редукује. У мелодијској деоници (пр. 76а) Турина инкорпорира секундну кретњу Фис-Е, што подсећа на трилер. Док задржавамо све тонове у мелодијском покрету, бас остаје само на првој доби (пр. 76б, тт. 184-186). Због појаве украса и тона Ха на првој жици (тт. 188), фигура са тоновима Е-Фис изводи се униформно на другој и трећој жици током целог одсека (тт. 183-186). У такту 187, где се појављују мелодија и акцентовани тонови у басу, фигура Фис-Е је промењена у симултани двозвук да би се акцентовани тонови додатно нагласили (пр. 76б).



Пример 76а, клавирска верзија, *Vivo*, тт. 183-190.



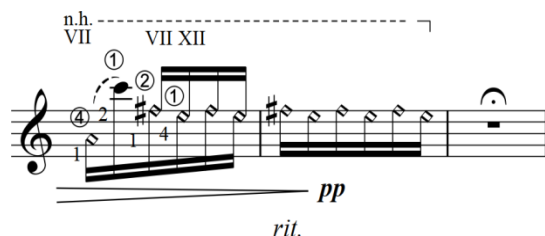
Пример 76б, *Трилер*, ЛТП, *Vivo*, тт. 183-188.

Одсек *Vivo*, тактови 197-198

Одсек Виво окончаћемо природним флажолетима који најављују поновно излагање интродукције.



Пример 77а, клавирска партитура, *Vivo*, тт. 197-198.



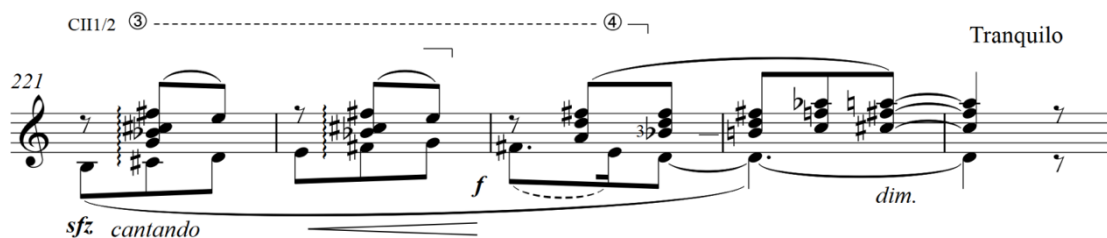
Пример 77б, Завршно излагање трилера у природним флажолетима, ЛТП, *Vivo*, тт. 197-198.

Тактови 221-225

Обзиром да се мелодијски покрет дешава у басу (тт. 221-225), жртвује се највиши (удвојени) тон пратеће фигуре у виолинском кључу (пр. 78а). Овај поступак ни на који начин не утиче на оригиналну идеју композитора, зато што је поменути жртвован тон удвојен у основи акорада (пр. 78б, тт. 223-225).



Пример 78а, клавирска верзија, *Tranquillo*, тт. 221-225.



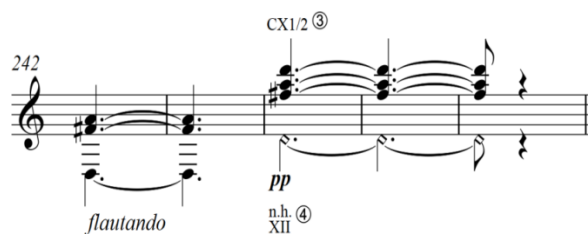
Пример 78б, Жртвовање удвојених тонова, ЛТП, *Tranquillo*, тт. 221-225.

Тактови 242-246

Бас тон последњег акорда у Де-дуру третиран је у флажолету (пр. 796), као што је Андија учинио на крају *Игре завођења (Циганске игре, пр. 546, тт. 103)*. У транскрипцији је наглашен контраст у виду високог регистра после појаве дубоког тоничног акорда и шесте Де жице.



Пример 79а, клавирска партитура,
Tranquillo, тт. 242-246.



Пример 796, *Флажолет као основни тон*, ЛТП, *Tranquillo*, тт. 242-246.

5.2. Сањарење (*Ensueño*)

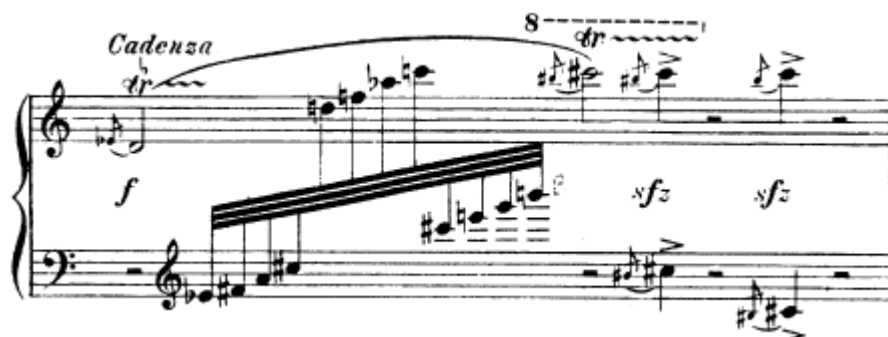
Друга игра, *Сањарење*, базира се на ритму баскијског сортсика у такту 5/8, који Турина комбинује са тактом 6/8 андалузијског порекла. Његов епиграф гласи:

Жице гитаре, звучале су као плач из душе која више није могла да поднесе горчину.⁹⁵

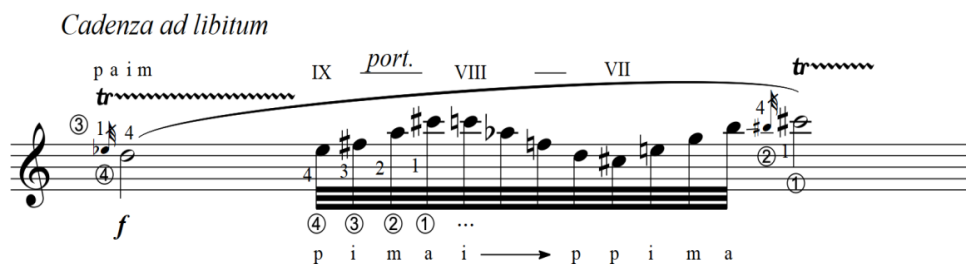
Каденца

Турина *Сањарење* започиње оштрим трилером (пр. 80а) који је у овој транскрипцији за гитару третиран на две жице, како би се звучно приближио оригиналу на клавиру. Овај поступак се користи и за преостала два трилера из овог одсека. (пр. 80б). Предложени прсторед десне руке је р-а-и-т.

Група од дванаест тридесетдвојки отвара могућност третмана акорада по узору на *Дозивање и игру* (пр. 61ц) Хоакина Родрига, *Хенералифе* (пр. 61б) Хоакина Турине и *Узвишеност* (пр. 69ц). С тим у вези, промењен је смер наступа тонова друге групе [тридесетдвојки] из оригиналне верзије (пр. 80а), док је трећа група подигнута за октаву више, како би се надовезала на претходну (пр. 80б).



Пример 80а, *Каденца, ad libitum*, клавирска верзија



Пример 80б, *Каденца, ad libitum*, ЛТПП

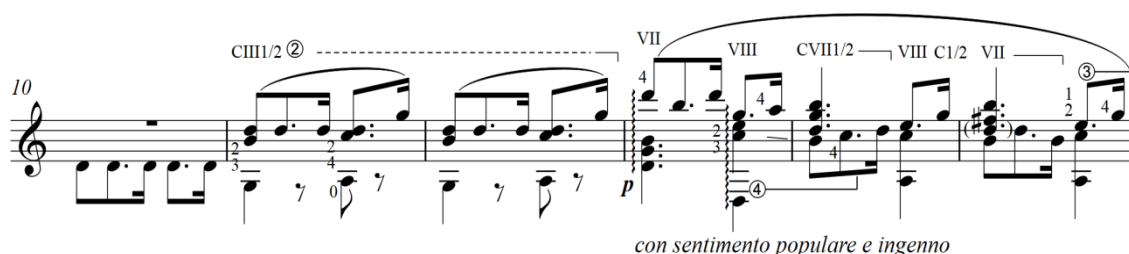
⁹⁵ Masó, 3.

Тактови 10-15

У транскрипцији за гитару мелодија главне теме се претвара у једноглас, осим на почетку такта и на четвртој доби (пр. 81б). Из леве руке клавира најчешће нестају ноте које се понављају у хармонији десне. Ови поступци жртвовања тонова прожимају се са преиначењем акордског склопа (пр. 81б, тт. 13, прва доба) и конверзијом гласова (тт. 15). Преиначењем квинтакорда у квартсектакорд добијају се празна друга, трећа и четврта жица, што драстично олакшава интерпретацију (тт. 13). У конверзији, доњи глас преузима главни мелодијски покрет у првој половини такта 15, попут дијалога, што овај одсек чини додатно занимљивим и једноставнијим за извођење.



Пример 81а, клавирска верзија, *Moderato*, тт. 10-15.



Пример 81б, ЛТП, *Moderato*, тт. 10-15.

Тактови 24-27

Током овог одсека извршена је октавна промена тонова у пратњи. Како је технички проблематично да одржавамо секунду Це-Де из леве руке клавирске партитуре (пр. 82а), тада је најлогичнија процедура била да се најдубљи Це подигне за октаву (пр. 82б). Уместо секунде добијамо септиму. Оно што је најважније, тада добијамо празну жицу Де као најдубљи тон, чиме видно олакшавамо интерпретацију. Читав одсек изводи се у V позицији.



Пример 82а, клавирска
верзија, *Moderato*, тт. 24-25.



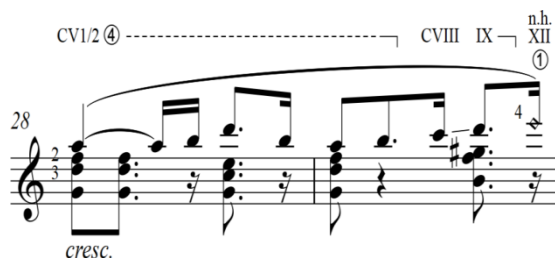
Пример 82б, *Конверзија*
тонова у пратњи, ЛТП,
Moderato, тт. 24-25.

Тактови 28-29

Наредни четвортакт поред нове хармоније доноси и гушћу фактуру (пр. 83а). У транскрипцији за гитару мелодијска линија дословно је задржана. Карактеристичан ритмички образац сортсика који оригинална клавирска партитура доноси у левој руци, у транскрипцији за гитару је препознатљив кроз комбинацију мелодије и пратећег гласа. Целокупни акорди хармоније из оригинала леве руке у транскрипцији су избачени када се појављују шеснаестине у пунктираном покрету (тт. 28), док у такту 29 акорд нестаје и са друге добе због покрета у мелодијској линији. Такође, изостављен је тон Це који се налази у левој руци клавира због немогућности да се изведе такав акордски склоп. Због великог скока у левој руци, последњу мелодијску ноту Е преиначили смо у природни флажолет (пр. 83б, тт. 29, последња доба).



Пример 83а, клавирска верзија,
Moderato, тт. 28-29.



Пример 83б, *Жртвовање*
хармонске пратње, ЛТП,
Moderato, тт. 28-29.

Тактови 38-41

Како би додатно обогатили тембралну палету комада, током последњег четвортакта првог дела *Сањарења* уводимо природне флажолете (пр. 84б), којима се овај одсек завршава. На тај начин жртвовање читаве хармонске слике не оставља утисак осиромашености музичког тока, док флажолети технички олакшавају интерпретирање у левој руци.



Пример 84а, клавирска партитура, *Moderato*, тт. 38-41.



Пример 84б, Пентатонски низ у флажолетима, ЛТП, *Moderato*, тт. 31-41.

Тактови 42-47

Турина отвара други део дужим хроматским силазним низовима (пр. 85а). У транскрипцији за гитару задржана је мелодијска линија дословно, углавном без хармонске подлоге, док је у басу задржан ритмички образац на прими, уместо интервалског покрета који се догађа у оригиналу на клавиру.

Allegretto tranquillo



Пример 85а, клавирска партитура, *Allegretto tranquillo*, тт. 42-47.



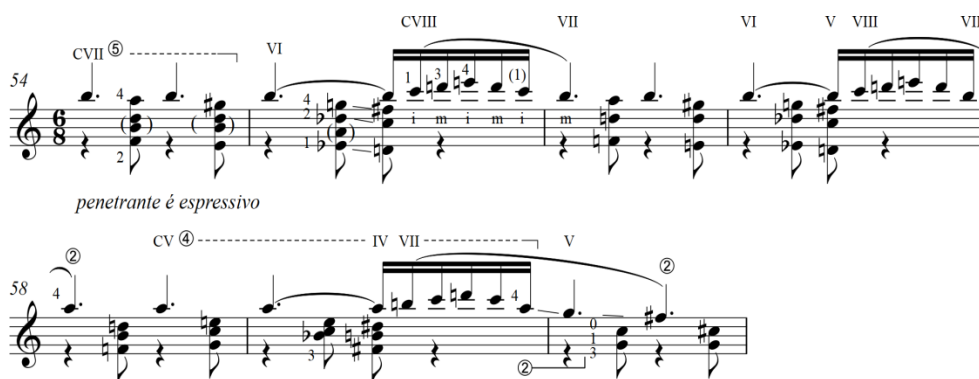
Пример 85б, Почетак другог дела, *Allegretto tranquillo*, ЛТП, тт. 42-47 (убаци осмине у 43)

Тактови 54-60

У транскрипцији наредног тематског материјала (*penetrante é espressivo*) мелодијска деоница је дословно задржана. Из леве руке клавира задржани су сви тонови али је остављена могућност да буду жртвовани тон Ха (тт. 54 и 56) и тон А (тт. 55 и 57). Тт. 58-59 материјал се секвентно спушта за секунду док се поступак из претходних тактова понавља.



86a, клавирска партитура, *Allegretto tranquillo*, тт. 54-60.



Пример 86б, *Преиначења акордских склопова*, ЛТП, *Allegretto tranquillo*, тт. 54-60.

Повратак у сортсико образац, тактови 99-104

У првом акорду поновног појављивања сортсико образаца (тт. 99) поједностављена је хармонија Е-дур септакорда (пр. 87б), а тон Де је пребачен у басову деоницу преузимајући ритмички образац. Током наредног двотакта који одражава хармонију Це-дура (тт. 101-102), жртвовали смо хармонију, базирајући се само на основном и највишим мелодијским тоновима. Транспонованем мелодијског тона у бас (тт. 104) успоставиће се ефекат изненађења после такта паузе (тт. 103).



Пример 87а, клавирска партитура, *Tempo I: Moderato*, тт. 99-104.



Пример 876, *Повратак у сортсико*, ЛТП, *Tempo I: Moderato*, тт. 99-104.

Репетиција прве теме, тактови 108-120

Идентични тактови попут 11-23.

Тактови 121-138

У овом одсеку мелодијска линија је у потпуности задржана са изузетком првог тона који је транспонован за октаву више, а чини везу са претходним одсеком. Материјал из леве руке клавира дословно је пренесен осим у случају када се мелодија појављује на трећој жици. Онда изостаје тон Ге.



Пример 88а, клавијрска редакција, *Moderato*, тт. 121-124.



Пример 88б, ЛТП, *Moderato*, тт. 121-124.

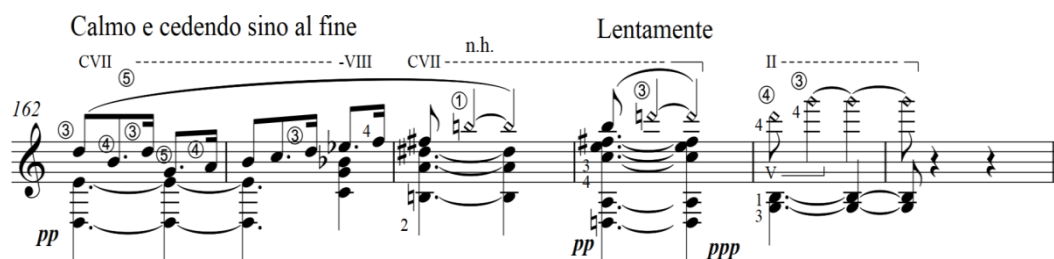
Тактови 162-167

У последњем одсеку *Сањарења* мелодијска линија је доследна клавијрском оригиналу и обогаћена природним флажолетима (тт. 164-167), што доприноси да завршне мисли музичког тока протичу у импресионистичком тону. У првом акорду тт. 164 изостављен је тон Цис због немогућности инструмента да изведе све тонове.

Проширењем слога првог акорда (тт. 165) заједно са флажолетом у мелодијској линији постижемо ефекат харфе у најтишој динамици.



Пример 89а, клавирска партитура, *Calmo é cedendo sino al fine*, тт. 162-167.



Пример 89б, Мелодија у флажолетима, ЛТП, *Calmo é cedendo sino al fine*, тт. 162-167.

5.3. *Orgija (Orgía)*: компаративна анализа транскрипционог процеса са верзијом Хозеа де Аспиацуа

Последњи став циклуса *Orgija* представља тип живахне и енергичне фаруке. Епиграф Хозеа Маса гласи:

мирис цвећа спојен је са мирисом камилице са дна уске чаше, напуњене јединственим вином, попут тамјана, осећа се радост, (...).⁹⁶

На конференцији кубанско-шпанског института, Турина врши детаљнију анализу овог комада:

(...) Форма је подељена у пет делова, тако да се 1, 3. и 5. подударају. Преостали, 2. и 4. су контрастни и такође се подударају. Уводна тема током интродукције [тактови 1-4] захтева снажан ритам (1. део). Приступ нам олакшава оно дубоко усађено у севиљску културу: гитара, есенцијални фламенко инструмент. Када се певач и гитариста споје, док се први одмара од мелизама, гитариста изводи динамичне и колоритне каденце, зване *фалсетас*. Одједном се потом појављује контрастна и веома интимна мелодија (2. део), мутирана у Де-дур и подељена у два материјала, који су у синтези, попут "питања и одговора". Онда све утихне осим ритма корака. Трећи део означава повратак почетној теми. Тоналитет, који је љупко подигнут у Де-дур, поново се враћа у мол. Ритмичка тема и фалсетас на гитари су повезане. Крхка тема у Ге-дуру, попут скерца, коришћена је као позадина и атмосфера у лирској комедији *Марго* (4. део). Наведену тему прекида популарна и идилична мелодија (...). Пети део *Orgije* враћа се у првобитни материјал. Плес почиње а ритам се убрзава (...). Фактура која делује нова, заправо је наставак претходних тема и припрема за трећи повратак на почетну тему (5. део). Прогресије акорада су посебно импресивни, попут лавине. Парови се сударају у кореографском лудилу. А у тишини, из угла терасе, чује се идилична мелодија, попут жалбе (...). Прилично кратак период до поновног залета, и потом завршетка.⁹⁷

Мотивацију и основу за ЛТПП представља изразито оркестарски третирана транскрипција Хозеа де Аспиацуа⁹⁸. Поред расправе о његовом тп-у и мањем броју личних транскрипционих поступака разматраћемо и интерпретативне солуције у виду другачијих прстореда који могу утицати на карактер и тембр овог комада. У личној транскрипцији постоје фрагменти који нису третирани по поступцима Хозеа де Аспиацуа. Компаративно ћемо представити добро познате поступка (жртвовање

⁹⁶ Masó, 3.

⁹⁷ Идем, 3.

⁹⁸ О "тајанственом" маестру нема много података. Страствено трага по архивима и библиотекама Европе, тражећи стару музику за гитару, како би преко најзначајнијих светских издавача објавио транскрипције и оригиналне композиције. Први је снимио чувене концерте попут Вивалдијевог *Концерта у Де-дуру* за лауту и оркестар, Бокеринијев *Концерт у Де-молу* за лауту, виолу д'аморе и многа друга дела, за соло и гитару са другим инструментима. Један је од првих који се бавио комплетним опусом Бахових оригиналних дела за лауту.

тонова, октавне преломе и преиначења акордског склопа) по одређеним фрагментима *Оргије*. Поред де Аспиацуове верзије, консултујемо и клавирску партитуру.

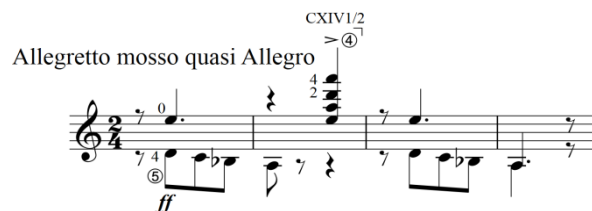
У односу на транскрипцију Хозеа де Аспиаца, током уводног четвортакта примењујемо шири слог између горњег и доњег гласа (пр. 90б и 90ц, тт. 1 и 3). Акцентовани акорд клавијског оригинала (тт. 2) има највиши тон Е, исто као у транскрипцији де Аспиаца, а који у транскрипцији за гитару звучи за октаву ниже. У ЛТП-у, овај акорд се појављује у другачијем обртају са највишим тоном А у четрнаестој позицији, што даје упечатљивији ефекат слично оригиналној замисли композитора.



Пример 90а, клавијрска партитура, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 1-4.



Пример 90б, *Увод*, *Allegretto mosso quasi Allegro*, ХА, тт. 1-5.



Пример 90ц, *Увод у ширем слогу*, ЛТП, *Allegretto mosso quasi Allegro*, ЛТП, тт. 1-4.

ХА: Током овог сегмента, Аспиацу модификацијом басове деонице (пр. 91а) даје несметан ток најпрепознатљивијем тематском материјалу читавог комада (упоредити пр. 91а и 91б).

ЛТП: У овом сегменту тежило се да шеснаестинске фигуре буду одсвиране на истој жици (пр. 91ц, третман мелодије на четвртој и петој жици).



Пример 91а, клавијрска партитура, *Allegretto mosso quasi allegro*, тт. 9-11.



Пример 91б, *Жртвовање тонова из басове деонице*, ХА, *Allegretto mosso quasi allegro*, *Allegretto mosso quasi allegro*, тт. 9-11.



Пример 91ц, Мелодијски прстореда десне руке, ЛТП, тт. 9-11.

Тактови 26-34

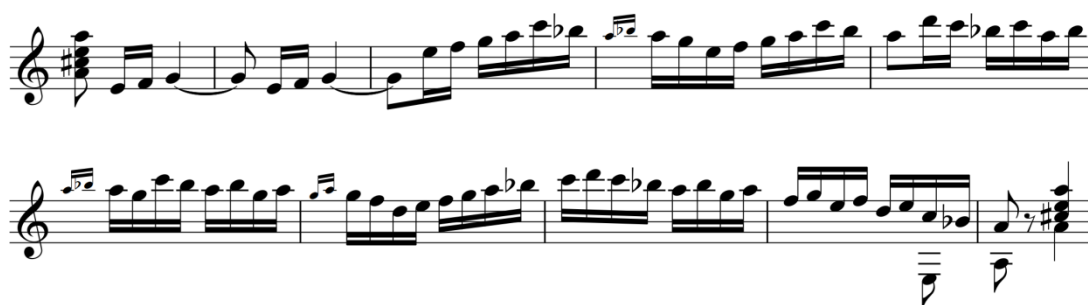
Како тематски материјал чини само једна мелодијска линија, током овог одсека нема значајнијих поступака. Ипак, угледањем на фламенко гитаристе, извршићемо транспоноване за октаву више у односу на Аспиацуа. Уз апојандо третман и понтичело тембр добијамо експлозивнији звук, сличан фламенко гитаристи. На тај начин одржавамо динамички раст како се ближимо крају одсека.



Пример 92а, клавирска партитура, *Allegretto mosso quasi allegro*, тт. 26-34.



Пример 92б, Понут клавирске партитуре, ХА, *Allegretto mosso quasi allegro*, тт. 25-34.



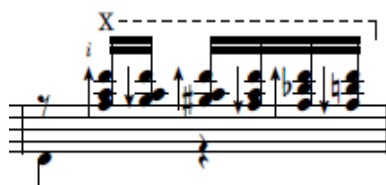
Пример 92ц, *Пикадо манир*, ЛТП, *Allegretto mosso quasi allegro*, тт. 26-34.

Тактови 51-53

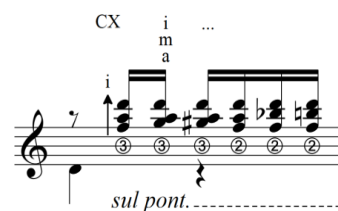
У односу на верзију Хозеа де Аспиацуа, нема разлика у транскрипционом процесу, већ само у интерпретативном: остављен је само први разгвадо током секвентног спуштања. Наиме, у средњем гласу налази се узлазна хроматска тема коју је неопходно истаћи. Како се не изводи увек на истој жици, уведени су реске симултани акорди. У примеру 93ц обележена је жица на којој се изводи унутрашња тема. Идентичан приступ користиће се и током наредних дословно поновљених сегмената али за октаву ниже.



Пример 93а, клавијрска партитура, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 51.



Пример 93б, *Аспиацуов разгвадо*, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 51.



Пример 93ц, *Лични симултани приступ*, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 51.

Фрагменти у хармонском прстореду

Наредни примери представљају поређење мелодијског прстореда у Аспиацуовој верзији са хармонским током у ЛТП-у (примери: 94, 95 и 97). Изузетак је пример 96 који представља поступак жртвовање тонова у случајевима када се мелодијска линија појави у шеснаестинском покрету. Тежња да се прошири динамички распон условила је коришћене хармонског прстореда. Други разлог представља тежња за затамњеним тембром. С тим у вези, идентичан текст ћемо третирати у вишим позицијама од Хозеа де Аспиацуа.

Током примера 94, Аспиацу жртвује хармонију у такту 101 из басове деонице, док у наредном такту 102 – из десне руке клавира (упоредити пр. 94а и 94б) жртвује хармонију из последње осмине. Током ЛТП-а, разлика у односу на Аспиацуову верзију

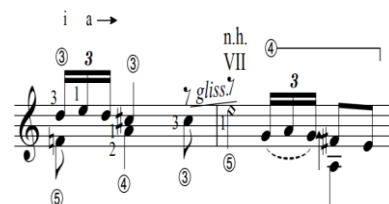
огледа се на прелазу између тактова: басову деоницу Цис-Е транспонујемо за октаву више, повезујемо глисандом а поменути тон Е преиначујемо у природни флажолет, што овим тактовима додаје импресионистичку ноту.



Пример 94а, клавирска партитура, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 101-102.



Пример 94б, Мелодијски прстопед, ХА, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 101-102.



Пример 94ц, Хармонски прстопед, ЛТП, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 101-102.

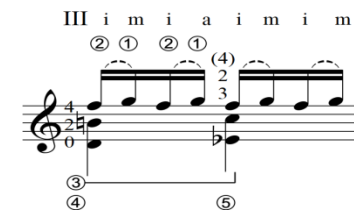
Исти принцип жртвовања хармоније у Аспиацуовом процесу бележимо и током наредног примера (упоредити 95а и 95б). У личном транскрипционом поступку главну мелодију изводимо на две највише жице што омогућава бољи квалитет тона и већи динамички распон (пр. 95ц).



Пример 95а, клавирска партитура, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 134.



Пример 95б, Мелодијски прстопед, ХА, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 134.



Пример 95ц, Хармонски прстопед, *Allegretto mosso quasi Allegro*, ЛТП, тт. 134.

Током примера 96, Аспиацу дословно задржава читав материјал из клавирске партитуре и жртвује само педални тон Де (тт. 139-140). У ЛТП-у, поједностављена је фактура у моментима када се мелодија појављује у шеснаестинском покрету. На тај начин неутралишемо скоковитост десне руке у шеснаестинском покрету проистеклу из акордских склопова.



Пример 96а, клавирска партитура, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 139-140.



Пример 96б, Де Аспиацуов троглас, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 139-140.



Пример 96ц, Жртвовање тонова, ЛТП, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 139-140.

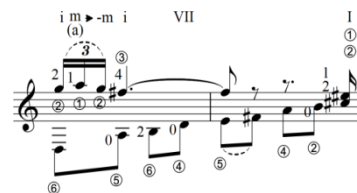
Током последњег двотакта Аспиацу жртвује само унутрашњи тон Де из средњег слоја у односу на оригиналну верзију (упоредити пр. 97а и 97б), док се ЛТП одражава кроз третман хармонског прстореда у шеснаестинској триоли (пр. 97ц, тт. 173).



Пример 97а, клавијрска партитура, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 173-174.



Пример 97б, Трилер у мелодијском прстореу, ХА *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 173-174.



Пример 97ц, Трилер у хармонском прстореу, ЛТП, *Allegretto mosso quasi Allegro*, тт. 173-174.

Лични транскрипциони поступци би требали да омогуће бољи квалитет тона, већи динамички распон и лакшу реализацију комада у техничком смислу.

Закључак

Транскрипције представљају значајан део репертоара за гитару. У данашње време постоје транскрипције не само вокалних и клавирских, већ и веома комплексних оркестарских дела. Међутим, свако ко се упусти у ову врсту посла суочава се са многобројним дилемама, покушавајући да одабере пут који ће га довести до личне визије транскрибованог дела.

Овај рад је покушао да опише транскрипционе поступке у овом процесу, служећи се примерима романтичарских дела за клавир, као и клавирским делима шпанског композитора Хоакина Турине. Фокус овог рада је био на делима која до сада нису била транскрибована за гитару. Разматране су и транскрипције других аутора, као и упоредни транскрипциони процеси.

Клавир поседује шири опсег тонова, као и већу могућност симултаног извођења акорада. Специфичне технике као што је извођење унисоних пасаж са обе руке, на гитари нису могуће. Сви тоналитети на клавиру могу бити равноправно третирани док на гитари то није случај. Такође, приступ транскрибовању дела за клавир може бити веома различит. Покушаји да се што доследније пренесе нотни текст клавирских композиција, може довести до транскрипција које немају практичну употребљивост и захтевају компромисе који задиру у суштину дела. У овом раду су описани поступци који би требало ове проблеме да сведу на најмању могућу меру. Приступ је наравно индивидуалан, различит када се ради о Менделсоновим песмама или играма Хоакина Турине, мада се појединачни поступци понављају у сваком транскрипционом процесу.

Различите могућности прстореда могу да олакшају извођење транскрипције, али и да помогну да се истакне одређени карактер дела. Када се ради о транскрибовању клавирских пасаж нпр. овај рад препоручује хармонску варијанту, сем у композицијама које су засноване на шпанском фолклору, где се препоручује мелодијски приступ који би требао да представи "пикадо" технику фламенко гитаре.

Изостанак литературе која се бави анализом транскрипционог процеса је био један од мотива за настанак овог рада, који нема за циљ да постави принципе, већ да скрене пажњу на поступке који се појављују у овом личном транскрипционом приступу остављајући простор да се читав процес сагледа из другачије перспективе.

Литература

1. Ballam-Cross, Paul, 2019, *Counterpoint and Performance of Guitar Music – Historical and Contemporary Case Studies*, The University of Queensland, School of Music
2. Berlioz, Hector, 1948, *Treatise on Instrumentation*, (trans. Theodore Front), New York: Edwin F. Kalmus
3. Bert, Alison, 1991, *The influence of flamenco on the guitar works of Joaquín Turina* (докторска теза), The University of Arizona
4. Brew, Stephen, 2018, *Jazz standards arranged for classical guitar in the style of Art Tatum* (докторска теза), Indiana University
5. Срђан Булатовић, 2011, *Утицај фламенка на развој технике свирања класичне гитаре* (докторска теза), ФМУ Београд
6. Clark, Walter Aaron, 2009, *Francisco Tarrega and the Art of Guitar Transcription*, University of California, Riverside
7. Corozine, Vince, 2002, *Arranging Music for the Real World: Classical and Commercial Aspects*, Mel Bay Publications
8. Davies, Stephen, 2003, *Transcription, authenticity, and performance, y: Themes In the Philosophy of Music*, Oxford University Press
9. Downs, Leslie, 2010, *Spanish Dances and the Piano Music of Albéniz, Granados, Falla, Turina and Momprou* (докторска теза), Norman, Oklahoma
10. Fierens, Carlo Guillermo, 2019, *Transcribing for classical guitar: History and examples from literature* (докторска теза), Jacobs School of Music, Indiana University
11. Horn, Katelyn Denise, 2010, *Daydreaming at the Keyboard: Cyclical Mediant Drifts in Nine of Mendelssohn's Lieder ohne Worte* (мастер теза), The University of Texas, Austin
12. Martin-Gil, Damián, 2023, *The Classical Guitar in Spain, Portugal, Italy & Germany*, Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM). With the collaboration of Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), Madrid
13. Masó, Jordi, 2003, Turina, *Spanish Classics*, Naxos Radio, 8.557150
14. Огризовић, Вера, 1991, *Гитара: историја, литература, настава*, Г.А.Д., Београд
15. Rosen, Charles, 1998, *The Romantic Generation*, Harvard University Press
16. Röntsch, Marc, 2011, *A Comparative Analysis of two guitar transcription of Isaac Albéniz's Granada* (мастер теза), Faculty of Humanities, University of Cape Town
17. Sanders-Heweitt, Martin Scot, 2014, *Context and Analyzis: an investigation of the Sonata-Form movements for Piano by Joaquín Turina* (мастер теза), The University of Birmingham
18. Суботић, Дејан, 2010, *Специфичности интерпретативног приступа транскрипцијама у односу на приступ оригиналним делима у француској*

литератури за клавирски дуо на прелазу из XIX у XX век (докторска теза), ФМУ Београд

19. Tischler, Hans and Louise, 1947, *Mendelssohn's "Songs without Words"*, The Musical Quarterly 33 (1):1-16
20. Wade, Graham, 1995, *Distant Sarabandes: The Solo Guitar Music of Joaquin Rodrigo*, GRM. Publications
21. Wade, Graham, 1980, *Traditions of the Classical Guitar*, Calder, London
22. Yates, Richard, 2009, *The Transcribers's Art*, Mel Bay Publications, Fenton

Интернет

1. Andia, Rafael, Turina, Cinq Danzas Gitanas, https://www.youtube.com/watch?v=0B6mAgtqc_s, приступ линку, 11.8.2023
2. Barbosa-Lima, Carlos, *The Art of Transcription*, Music Journal, 32, 1976, <https://www.proquest.com/openview/d83e66e4c210854bd47c38871f1cff20/1?pqorigsite=gscholar>, приступ линку 30.8.2024
3. Boyd, Malcolm, "Arrangement", Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxyiub.uits.iu.edu/subscriber/article/grove/music/01332>, приступ линку, 29.11.2023
4. <https://www.griffcraft.com/>
5. Koonce, Frank, *Articulation, Texture, and Voicing*, <https://www.frankkoonce.com/articles/Articulation,%20Texture,%20and%20Voicing.pdf>, приступ линку 30.8.2024
6. Roland Dyens - Two Waltzes on a 1969 Daniel Friederich, https://www.youtube.com/watch?v=2KPloBI_1y0, приступ линку 22.5.2023.
7. Yates, Richard, *The Transcriber's Art – #39: Song without Words, Op. 19, No. 1, (1829) by Felix Mendelssohn*, <http://www.yatesguitar.com>, приступ линку, 2.11.2023

Партитуре

1. Clementi, Muzio, 1819, *Sei Sonatine per forte-piano*, Ricordi, Milan
2. Giuliani, Mauro, 1810, *Sonata Op. 15*, Steiner, Vienna
3. Hoppstock, Tilman, 1995, *Niccolo Paganini: 4 Capricen aus op. 1 (Transkriptionen für Gitarre solo*, Prim-musikverlag, Darmstadt
4. Mayer, Charles, 1861, *Le Regret op. 332*, C.F.W. Siegel, Leipzig
5. Mendelssohn, Felix, MCMVI, *Songs without Words*, Ditson, Boston
6. Paganini, Niccolò, ca. 1825, *24 Caprices for Solo Violin, Op.1*, Paris: Richault, n.d. Plate 1028. R.
7. Rizzi, Fabio, 2010, *7 Romantic Fugues for Guitar*, UT Orpheus, Italy
8. Rodrigo, Joaquín, 1973, *Invocation et Danse*, E.F.M., Paris

9. Tedesco, Mario-Castelnuovo, 1935, *Sonata op. 77*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1935, renewed 1965, Edition Andrés Segovia, GA 149
10. Turina, Joaquín, 1930, *Cinq Danzas Gitanas* (клавирска партитура), Editions Salabert, Paris
11. Turina, Joaquín, 1921, *Danzas Fantasticas op. 22* (клавирска партитура), Unión Musical Española, Madrid
12. Turina, Joaquín, 1921, *Danzas Fantasticas op. 22* (оркестарска партитура), Unión Musical Española, Madrid
13. Turina, Joaquín, 1933, *Hommage a Tarrega*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1933
14. Turina, Joaquín, 1959, *Orgía* (транскрипција за соло гитару: Хозе де Аспиацу), Union Musical Española, Madrid