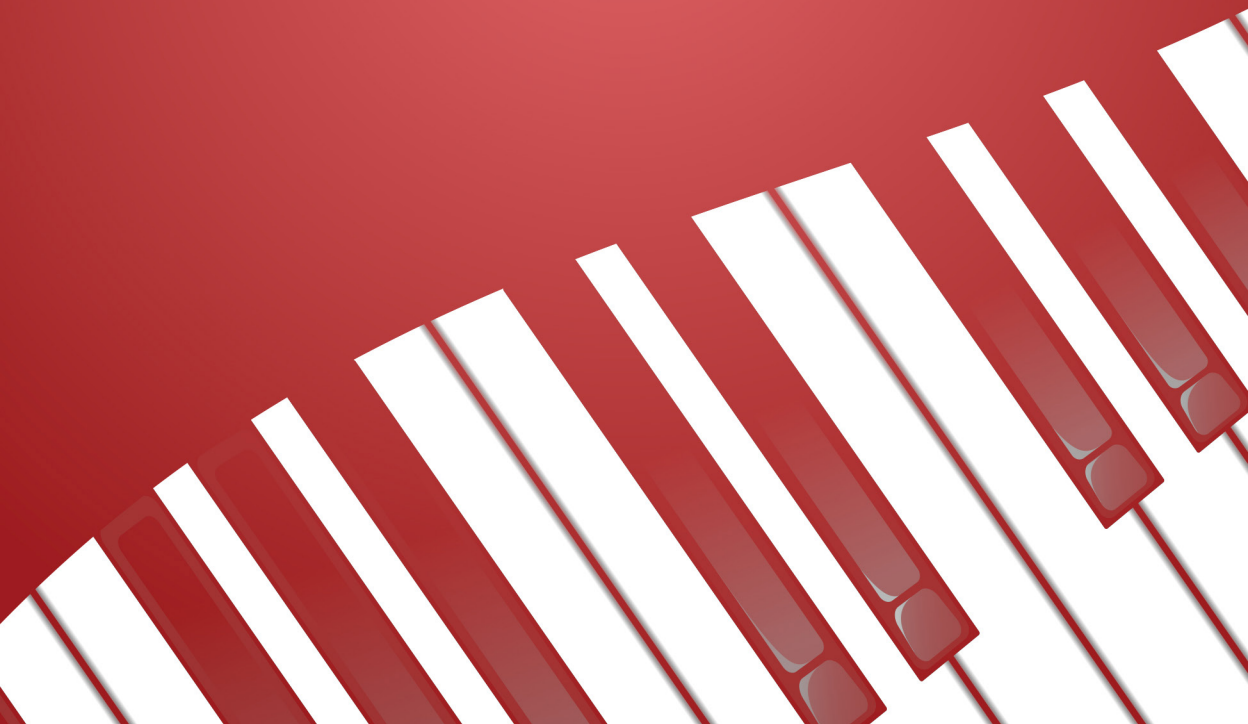




**AG**

UNIVERZA V LJUBLJANI  
Akademija za glasbo

ALEKSANDAR SERDAR  
UMETNOST INTERPRETACIJE





Aleksandar Serdar

# Umetnost interpretacije

Ljubljana 2024

# Umetnost interpretacije

Publikacija je prevod knjige *Umetnost interpretacije* (Beograd: Čigoja štampa in Muzikološki institut SANU, 2023, ISBN: 978-86-531-0883-0)

**Avtor:** Aleksandar Serdar

**Uredil:** Aleksandar Serdar

**Prevod:** Aleksandar Serdar

**Recenzentke:** Jasminka Stančul, Sonja Marinković, Katarina Tomašević

**Jezikovni pregled:** Špela Štrlekar

**Založila:** Založba Univerze v Ljubljani

**Za založbo:** Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

**Izdala:** Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

**Zanjo:** Marko Vatovec, dekan Akademije za glasbo UL

**Oblikovanje in prelom:** Aleš Cimprič

Ljubljana, 2024

Publikacija je brezplačna



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>  
DOI: 10,51746/9789612974985

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani  
COBISS.SI-ID 218536707  
ISBN 978-961-297-498-5 (PDF)

*Knjigo posvečam soprogi Dragani*





Aleksander Serdar  
(Beograd, 1967)

*Vztrajnost, predanost in ure nenehne vsakodneвне vadbe  
so neločljivo del našega vsakdana.  
To je edina pot do ideala umetniškega izražanja.*





*Hvala vam:*

Monika Novaković, *za pomoč pri pripravi besedila.*

Momčilo Petrović, *za računalniško obdelavo notnih primerov.*

Kristofer Novaković, *za računalniško podporo pri obdelavi primerov in podatkov.*

Jaroslav Ferlež, *za pomoč pri prevodu knjige v slovenščino.*



## Vsebina

PREDGOVOR.....	11
GLASBA KOT SESTAVNI DEL ČLOVEŠKE SKUPNOSTI .....	13
TRADICIJA IN POMEN UČENJA	
THEODORJA LESCHETIZKYJA .....	17
Anton Rubinstein.....	19
Theodor LeschetIzky .....	21
Artur Schnabel .....	24
Leon Fleisher .....	27
TEHNIKA INSTRUMENTA IN GLASBENO IZRAŽANJE .....	35
INTERPRETACIJA .....	41
ORGANIZACIJA FRAZE .....	55
ORGANIZACIJA MELODIJE.....	63
Najmanjše melodično gibanje.....	66
Smer melodije v eno ali različne smeri .....	69
Recitativne in ornamentalne pasaže .....	80
Skupine melodičnih enot.....	87
Premagovanje podpor v melodiji .....	92
Melodična organizacija spremljave .....	98
Interpretativne možnosti melodičnega gibanja.....	103
ORGANIZACIJA HARMONIJE .....	115
Elementi harmonije.....	116
Harmonska organizacija akordne strukture .....	118
Harmonska organizacija razloženih akordov.....	121

Kratki razloženi akordi .....	126
Harmonična organizacija pasaż .....	129
Harmonska organizacija spremljave .....	133
ORGANIZACIJA ČASA .....	139
Rubato .....	141
Agogika .....	143
Organiziranje rubata na koncu baročne glasbene skladbe .....	148
Ritmična napetost in pospeševanje materiala .....	152
Razmerje med počasnim in hitrim tempom znotraj skladbe .....	161
Tišina namesto pike .....	168
Različne uporabe agogike in načini organizacije .....	177
Nekateri primeri kombinirane organizacije .....	184
Interpretativni pristop in uporaba agogičnih elementov v izvedbah Bachovega Italijanskega koncerta pianista Gustava Leonhardta in Arturja Schnabela .....	191
OPAŽANJA O URESNIČEVANJU GLASBENIH IDEJ .....	197
POGOVORI KONRADA WOLFA, ALFREDA BRENDELA, PAULA BADURA-SKODA O ARTURJU SCHNABELU .....	201
Paul Badura-Skoda o Schnabelu .....	202
O Schnabelu in interpretaciji, Konrad Wolf in Alfred Brendel .....	203
Zvok .....	208
ZANIMIVA DEJSTVA O CHOPINU .....	213
Bibliografija .....	227
Opomba o avtorju .....	229

## PREDGOVOR

V tej knjigi sem skušal predstaviti sistem in metodo organizacije glasbenega besedila, kar je bistvenega pomena za interpretacijo vsakega izvajalca. Pri pisanju sem se opiral na obsežno literaturo, posvečeno organizacijskim vprašanjem, predvsem pa na učenja Arturja Schnabela, kot jih je opisal Konrad Wolff v knjigi »The Teaching of Artur Schnabel«. Med študijem pri Leonu Fleisherju sem spoznal pomembnost razumevanja organizacije pri oblikovanju mladega umetnika. Pravilna uporaba omogoča pianistom izražanje bistva njihove umetniške izraznosti. Organizacija je oblika, elemente katere umetnik postopoma in sistematično spoznava med izobraževanjem, skozi katero izraža svobodo in bogastvo svoje osebnosti v literaturi, ki jo interpretira. Organizacijska orodja predstavljajo skupino pravil, ki morajo postati prepoznavna v končni interpretaciji. Svoboda vsakega interpreta se odraža v različni uporabi organizacijskih orodij v besedilu, s čimer dosežejo svojo individualno interpretacijo skozi agogiko, barvo in čas. Prepoznavna lastnost vsakega izobraženega umetnika je razumevanje vseh elementov, s katerimi dosega individualnost in edinstvenost svoje umetniške stvaritve. To so univerzalna znanja in elementi, uporabni v vsakem glasbenem delu katerega koli sloga.

Schnabel je imel ogromno pedagoških izkušenj in je oblikoval kompleksen didaktični sistem, ki je študentom omogočil jasno in racionalno razumevanje organizacijskega sistema, ki se v končni interpretaciji odraža skozi njegovo čustveno bistvo. Schnabel je kot eden od predstavnikov tako imenovane psihotehnične šole racionalno razložil vse čustvene pojave, s katerimi se umetnik srečuje v katerem koli glasbenem delu, in oblikoval sistem analize kot osnovo umetnikovega čustvenega doživetja. Ta pristop h glasbi se je razvijal skozi stoletja in se prenašal skozi izobraževanje iz generacije v generacijo. Tako se je v moderni dobi razvitega glasbenega šolstva, konservatorijev in univerzitet oblikovalo zelo natančno razumevanje metode interpretacije in odnosa do glasbe, kar predstavlja edinstven jezik vseh interpretativnih umetnikov.

Schnabelu je uspelo racionalizirati pristop k interpretaciji in skozi niz pravil oblikovati sistem. Umetnik lahko sistem prilagodi svojemu notranjemu, čustvenemu bistvu in na podlagi tega interpretira dela, ki jih izvaja. Zato mora mladi pianist uporabiti vse pridobljeno znanje na literaturi, ki jo izvaja, skozi svojo glasbeno inteligenco in intuicijo. Naučena pravila ne smejo biti sprejeta dobesedno in morajo postati naravni del umetniške osebnosti. Organizacijski elementi so včasih definirani kot orodja, kar je razvidno iz dejstva, da se orodja uporabljajo za ustvarjanje nečesa kreativnega. Orodja se uporabljajo individualno in skozi njih se doseže edinstvena umetniška stvaritev. Vsi organizirani primeri v knjigi so subjektivni in temeljijo na mojih dolgoročnih učenjih, koncertnih izkušnjah in pedagoški praksi. Brez dolgotrajnega preučevanja tega posebnega pristopa k analizi ne bi bilo mogoče predstaviti različnih načinov pristopa k organizaciji dela. V primerih so uporabljeni vsi elementi organizacije in prikazani načini njihove uporabe v interpretaciji glasbenega dela.

Svojo pedagoško kariero sem začel leta 1999 in od takrat se trudim uporabljati pridobljeno znanje pri delu s študenti in učenci, s katerimi prihajam v stik. V tem procesu so izkušnje, pridobljene skozi leta dela, neprecenljivega pomena. Rad bi delil zanimivo zgodbo, ki sem jo slišal od slavnega italijanskega violista Bruna Giuranna po skupnem koncertu v Ljubljani. Gospod Giuranna je govoril o svoji karieri in predavanju na različnih univerzah, pa tudi o delu s študenti. V nekem trenutku je dejal, da je po obsežnih pedagoških izkušnjah prišel do zaključka, da bi se moral opravičiti vsem študentom, ki jih je učil v prvih desetih letih svojega pedagoškega dela. Bila je zabavna opazka, a hkrati zelo resnična. Zahtevne naloge tehničnega izboljšanja, pa tudi obvladovanja načel organizacije glasbenega besedila, vsakodnevno prenašam mladim umetnikom v upanju, da jim pridobljeno znanje pomaga doseči premoč nad instrumentom, pa tudi realizacijo njihovih najvišjih osebnih umetniških dosežkov.

Zato je ta knjiga zame najpomembnejše besedilo, ki sublimira vse, kar sem se naučil od enega najpomembnejših pedagogov konca 20. stoletja, Leona Fleisherja. Fleisher je prejel informacije od svojega profesorja, Arturja Schnabela, ki je vsem svojim študentom prenesel tradicijo, katere korenine segajo do legendarnega L. V. Beethovna.

Če mi s to knjigo uspe predstaviti in razložiti načine organizacije, ki jih mora mladi pianist uporabiti za literaturo, bo besedilo izpolnilo svoj namen in smisel.

## GLASBA KOT SESTAVNI DEL ČLOVEŠKE SKUPNOSTI

Glasba je bila v neki obliki del vsake družbe skozi celotno človeško zgodovino. Povezana je bila s fizičnimi in čustvenimi stanji posameznikov in verjelo se je, da ima zdravilne moči. Ljudje so ustvarjali in poslušali glasbo iz različnih razlogov in jo uporabljali v vseh sferah življenja od najzgodnejših začetkov. Temeljila je lahko zgolj na ritmu, edini komponenti, ki se lahko izraža samostojno, brez melodije, harmonije ali petja. Ustvarjali so tudi instrumente, na katere so ustvarjali najrazličnejše melodije. Domnevajo, da so bili med prvimi instrumenti različna tolkala, piščali iz živalskih kosti, rogovi, trstje, školjke in drugi predmeti iz njihovega okolja, pri čemer je prvi lovec, ki je uporabljal lok, le-tega uporabljal tudi kot instrument. Tako je človek že od samega začetka svojega obstoja izrazil potrebo po tem, da bi bila glasba del njegovega vsakdanjega življenja.

Natančne definicije, kaj glasba je, ni mogoče podati. Ni nujno, da zvok ustvari človek, še posebej, če upoštevamo, da obstajajo vokalizacije živali in naravni pojavi, ki obstajajo sami po sebi. Petje ptic in glasovi drugih živalskih vrst so zvoki, ki jih one uporabljajo kot nekakšno sredstvo komunikacije. Zvoki iz narave, kot so zvok slapov, šumenje listja in vej, grmenje, dež in vsi drugi naravni zvočni elementi, obstajajo sami po sebi (Dejan Despić).

Avantgardni skladatelji 20. stoletja so zavestno premikali meje glasbe z izbiro, da ne oblikujejo ritma, harmonije in melodije. Kot rezultat njihovega eksperimenta so v koncertnih dvoranah predvajali posnetke zvokov, ki ustvarjajo tako imenovano *konkretno glasbo*, pa tudi zvoke, proizvedene z uporabo električnih naprav. Na ta način so na odru ustvarjali različne zvočne učinke, ki so jih imenovali glasba.

V slogu eksperimenta širjenja meja razumevanja ustvarjanja in glasbenega dela je v skladbi 4'33« za *pianista* John Milton Cage (6. september 1912–12. avgust 1992) tudi tišino razglasil za glasbo.

Psihološko ima glasba določen vpliv na biološke procese – zavira nastanek utrujenosti, spreminja hitrost dihanja, vpliva na raven krvnega tlaka in pulz.

Intonacija, tempo in melodija vplivajo na razpoloženje ter na fizične procese v telesu. Na primer visoki toni, pospešeni ritem in naraščajoči melodični pasaji lahko povečajo tesnobo in napetost. V ekstremnih situacijah lahko to vodi v izgubo nadzora in paniko. Zanimivo je, da je v videoigrah pogosto dosežen učinek pospeševanja tempa in zviševanja tonov. Nasprotno pa nižji registri običajno prinašajo pomirjujoč učinek. Počasni tempi in padajoči melodični gibi pogosto prispevajo k občutkom žalosti in melanholije.

Zaključimo lahko, da ima glasba splošen vpliv na vse elemente človeškega življenja in je neločljiv del naše vsakdanje eksistence (našega vsakdana). Imela je pomembno mesto v razvoju vsake civilizacije, poznane v evoluciji človeške družbe.

Filozofi so že od antičnih časov razumeli in izpostavljali veliko moč glasbe. Danes mnogi niso seznanjeni z mislimi in stališči, ki so bili oblikovani že davno. Če so stališča eminentnih filozofov pravilna, lahko rečemo, da glasba prispeva k mnogim pojavom sodobne družbe, v kateri živimo, tako kot je vplivala na razvoj vseh družb skozi človeško zgodovino. Če glasba oblikuje naše značaje in občutke ter vpliva na moralo in moralne vrednote, potem bodo ti vplivi opazni v naših medosebnih odnosih in zakonih življenja. Prisotni bodo med ljudmi, ki vodijo politiko in življenje države ter oblikujejo smer, v katero naj bi se narod razvijal. Tako lahko posredno določa, ali se narod premika proti razvoju ali stran od njega. Na ta način glasba, če je po filozofovem pogledu negativna, neposredno vpliva na psihološki profil posameznikov v družbi, razvijajoč impulzivna stanja, kot sta depresija ali jeza. Zato je izjemno pomembno mlade učiti o veliki moči glasbe, ki je sestavni del njihovega življenja in razvoja.

Zanimivo je, da v sodobni družbi glasba, predstavljena preko televizije, informacijskih sistemov, videoiger, neposredno vpliva na razvoj prebivalstva in v tej smeri oblikuje in usmerja sodobno družbo, v kateri živimo. Učinek glasbe in medijev na javnost ni skrivnost tistim, ki distribuirajo glasbo, ki bo predstavljena in poslušana. Zato je zabavna industrija preko medijev nenehno prisotna v našem vsakdanjem življenju in ji odpiramo pot, da upravlja naše čute.

Zato je izjemno pomembno predstavljati in promovirati glasbo najvišje kakovosti, ki razvija najplemenitejše lastnosti posameznika. Glasba bi morala s svojo urejenostjo zagotavljati harmonijo poslušalcu preko sporočila, ki ga prenaša v procesu izvedbe. Klasična glasba s svojo kompleksno harmonijo in melodijo najbolj učinkovito odraža različna čustva, situacije in občutke.



Ima specifičen jezik, poln različnih simbolov, zvokov in ritmov. Poslušanje ali izvajanje klasične glasbe na instrumentu izboljša našo motorično koordinacijo in spomin. Obstajajo statistike, ki kažejo, da že 30 minut dnevnega poslušanja klasične glasbe znižuje krvni tlak in zmanjšuje stres.

V sodobnem času se klasična glasba vse pogosteje uporablja v terapevtske namene, za zdravljenje napetosti in prinašanje harmonije v našo zavest in telo. Eden izmed ustanoviteljev glasbene terapije, Karl König (25. september 1902–27. marec 1966), trdi, da različni elementi glasbe, kot so ritem, melodija, harmonija, vplivajo na različne psihološke sisteme. Srce, na primer, specifično reagira na zvok in ritem, tako da bije hitreje ali počasneje glede na tempo in glasnost. Eden najpomembnejših elementov v glasbi, ki zagotavlja harmoničnost glasbenega dela in poslušalcu prinaša mir, je pravilen odnos med ritmom in pulzom, sestavnima elementoma časa.



## TRADICIJA IN POMEN UČENJA THEODORJA LESCHETIZKYJA

**T**radicija je kulturna dediščina, ki se prenaša iz generacije v generacijo. Vključuje akumulirano znanje, umetnost ter rituale in moralna pravila. Gre za ustno prenašanje znanja, veščin, navad in običajev znotraj kulture in človeške skupnosti.

»Tradicija ni mrtva roka preteklosti, ampak roka vrtnarja, ki neguje in zmanjšuje težnjo po sklepanju, ki sicer ne bi bila dovolj močna, da bi nastala sama. Je spodbuda za moralno presojo in samodisciplino.« (Shih, 1958: 156)

»Ko govorimo o tradiciji, govorimo o praksah, verovanjih, institucijah, vrednotah, normah, ki so danes relevantne, njihov izvor pa je v preteklosti. Tradicija je nekaj, kar je ohranjeno iz preteklosti, preneseno v sedanjost in ima v sedanjosti pomembno mesto ... Tradicija postane nosilec – načeloma nedvomne – paradigme pravičnega in dobrega življenja. To pripravlja še eno pomembno normativno izpeljavo: če identiteta skupine in pravičen način življenja njenih članov temeljita na zvestobi tradiciji, potem se od skupine in njenih članov pričakuje več kot zgolj pripravljenost, da se podredijo njenim zahtevam. Podrejanje tradiciji postane *dolžnost*.« (Nenad Dimitrijević, Republika, letnik XV, 2003, <http://www.republika.co.rs/310-311/17.html>)

Tradicija je temelj, na katerem je zgrajena vsaka družba, pa tudi identiteta naroda. Neguje vse elemente družbe, ohranja etnično in kulturno identiteto. Na temeljih tradicije narod napreduje na vseh področjih svojega obstoja. Tradicija obstaja od najmanjše družbene enote, to je družine, do vseh elementov, ki sestavljajo družbo. Vsaka stroka znotraj družbene skupnosti ima svojo tradicijo. Ko govorimo o stroki, bodisi znotraj družbe ali mednarodne skupnosti, mislimo na posameznike, ki so skozi zgodovino najbolj pomembno prispevali k njenemu razvoju. Takšne osebnosti so temelj obstoja stroke in njenega splošnega, zgodovinskega napredka. Takšne osebnosti so predstavniki tradicije znotraj stroke, ki so jo s svojim obstojem vidno nadgradili in pripeljali na raven, kot jo poznamo.

Glasba, kot vsaka druga stroka, ima bogato tradicijo, ki je temelj njenega razvoja. Postopno prenašanje informacij iz generacije v generacijo je prispevalo k stalnemu napredku, kjer je imelo vsako področje glasbe svojo razvojno pot, prav tako kot vsak posamezen instrument.

Klavir ima dolgo tradicijo, ki sega v čas prvih instrumentov s tipkami. Temelji na skladateljih, ki so najprej pisali glasbo za te instrumente, nato pa za klavir v obliki, kot ga poznamo danes. Skladatelji so bili v veliki meri tudi izvajalci svojih skladb, zato ni bilo očitne razlike med skladatelji in izvajalci. V 19. stoletju se je s pojavom Franza Liszta (Franz Liszt, 22. oktober 1811–31. julij 1886) izvajanje izločilo kot umetniška oblika, kjer izvajalci niso bili nujno skladatelji. Takrat se je začela tradicija skladateljev in izvajalcev ločevati, razvijali pa so se izključno izvajalci, umetniki, ki so zaznamovali drugo polovico 19. stoletja in celotno 20. stoletje.

Izvajalci, pianisti, so bili na eni strani predstavniki svoje kulturne identitete, na drugi strani pa mednarodni predstavniki splošnega razvoja izvajalske umetnosti. 19. stoletje je jasno razdelilo razvoj glasbe v različnih kulturah, kar je zaznamovalo nastanek nacionalnih šol. Na ta način so izvajalske umetnosti v vsaki kulturi pridobile svoje predstavnike, ki so razvili klavirske šole, in njihove umetnike, izvajalce.

Glede na to, da je knjiga posvečena organizaciji glasbenega dela, ki temelji na informacijah učenja Arturja Schnabela (Artur Schnabel, 17. april 1882–15. avgust 1951), piše o pianistih, ki so tradicionalno povezani s to klavirsko linijo. Vsaka klavirska šola je zgradila svojo klavirsko tradicijo, o katerih je več napisano v moji knjigi »*Razvoj klavirske tehnike*«. Z razdelitvijo na nacionalne šole je vsaka od njih zgradila svojo klavirsko tradicijo, znotraj katere so nekatera najpomembnejša imena pripadala mednarodni tradiciji razvoja pianizma na splošno. Nekatere najpomembnejše šole, poleg ruske, so zagotovo nemška, francoska, angleška, italijanska in, v zadnjem času, ameriška klavirska šola.

Pianisti, izvajalci, se v veliki meri razvijajo z nastankom organiziranih institucij za izobraževanje mladih pianistov. To so predvsem konservatoriji in glasbene akademije, ki so se v moderni dobi razvile v univerze. Prvi tovrstni konservatorij za glasbo je bil ustanovljen v Parizu leta 1795. Po ustanovitvi pariškega konservatorija za glasbo so se začeli odpirati po vsej Evropi. Eden pomembnih trenutkov za razvoj izvajalske tradicije je odprtje konservatorija za glasbo v Rusiji. Prvi konservatorij je v Sankt Peterburgu leta 1862 ustanovil eden najpomembnejših pianistov tistega časa, Anton Rubinstein (Anton Rubinstein). Biografija

slavnega pianista in njegova razvojna pot prikazujeta legendarno osebnost v pianizmu, ki zaseda najvišje nacionalno in mednarodno, zgodovinsko mesto v dolgi liniji razvoja klavirske šole.

## Anton Rubinstein

Anton Rubinstein (Anton Rubinstein, 1829–1894) se je rodil na jugozahodni meji Besarabije. Ko je bil star pet let, se je družina preselila v Moskvo, kjer ga je klavir najprej učila mati. Pri osmih letih je začel petletno izobraževanje pri profesorju Alexandru Villoingu (Alexander Villoing, 1804–1878), sinu Francoza, ki je prišel v Rusijo med revolucijo leta 1789 in je bil že znan profesor klavirja v Moskvi. Villoing je svojo najzgodnejšo izobrazbo začel pri Dubucu, ki je bil učenec Johna Fielda (John Field). Leta 1840 je Villoing mladega Antona Rubinsteina odpeljal v Pariz, kjer ga je Villoinge eno leto poučeval. Mladi Rubinstein je v Parizu dobil pomembno podporo Frédérica Chopina (Frédéric Chopin, 1. marec 1810–17. oktober 1849), pa tudi od Franza Liszta. Lisztov grandiozni slog je mladi Rubinstein kmalu začel posnemati. Nato ga je Villoing odpeljal v Nemčijo, kjer se je mladi Rubinstein posvetil resnejšemu študiju glasbe.



Rubinstein se je leta 1843 vrnil v Rusijo, pri čemer je pustil pomemben pečat v Evropi, Angliji in Skandinaviji, naslednje leto pa je njegova mati oba brata, Antona in Nikolaja, odpeljala v Berlin. Kasneje je imel tudi Nikolaj briljantno kariero kot pianist in je igral vodilno vlogo pri ustanovitvi Moskovskega konservatorija. Nikolaj je na predlog Felixa Mendelssohna (Felix Mendelssohn, 3. februar 1809–4. november 1847) študiral klavir pri znanem pedagogu Theodorju Kullaku (Theodor Kullak, 1818–1882) in teorijo skupaj z bratom pri Siegfriedu Dehnu (Siegfried Dehn). Njun oče je umrl leta 1846 in družina se je vrnila v Moskvo. Iste leta se je Anton vrnil na Dunaj v želji, da bi prejel podporo od Liszta, ki ga ni želel sprejeti za učenca. Ni mu nudił podpore za razvoj koncertne kariere in postalo je jasno, da so bili dnevi mladostnih triumfov takrat končani. Leta 1849 se je vrnil v Sankt Peterburg, kjer se je začelo obdobje poučevanja in intenzivnega razvoja. Leta 1854 je odšel v Zahodno Evropo, da bi začel svojo dolgo in uspešno kariero. Hans von Bülow (Hans von Bülow) je Rubinsteina imenoval za Michelangela glasbe.

Največji pomen Antona Rubinsteina v Rusiji predstavlja njegov pomemben vpliv na glasbeno izobraževanje. Od leta 1862 do 1867 je bil prvi direktor novoustanovljenega sanktpeterburškega konservatorija. V tem času sta bila profesorja klavirja na sanktpeterburškem konservatoriju Theodor Leschetizky in Alexander Dreyschock.

Antonov brat, Nikolaj Rubinstein (Nikolai Rubinstein), je leta 1866 postal direktor novoustanovljenega moskovskega konservatorija. Ta dva konservatorija sta imela vodilno vlogo pri razvoju ruske šole, ki še danes izobražuje vrhunske, svetovno priznane pianiste in profesorje. Ti dve šoli vključujeta pianiste in profesorje, kot so Safonov, Zverev, Siloti (Siloti), Gabrilowitsch (Gabrilowitsch), Josef in Rosina Lhevinne (Josef and Rosina Lhevinne), Rachmaninov (Rachmaninov), Blumenfeld (Blumenfeld) in Annette Essipov (Annette Essipov), druga žena Leschetizkyja, ki je poučevala Prokofieva (Prokofiev) in Isabello Vengerovo. Vengerova je bila učenka Leschetizkyja in je kasneje poučevala na sanktpeterburškem konservatoriju, preden je leta 1924 začela poučevati na Curtis Institute of Music v Philadelphiji. Tam je z velikim uspehom poučevala in oblikovala pomembne učence, pianiste in skladatelje, kot so Samuel Barber, Lukas Foss, Jacob Lateiner, Gary Graffman in Leonard Bernstein.

Novejši potomci ruske šole, neposredno ali posredno povezani, so Vladimir Horowitz, Artur Rubinstein, Heinrich Neuhaus. Neuhausovi učenci so bili Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Vera Gornostajeva, Jakov Zak, Eliso Virsaladze,

Jevgenij Malinin, Lev Naumov, Vladimir Krainev, Radu Lupu in mnogi drugi. Neuhaus je imel ogromen vpliv na poučevanje in razvoj pianizma v Rusiji. Njegovo najpomembnejše delo, »*Umetnost igranja klavirja*«, je bilo prevedeno v več svetovnih jezikov.

Kot že omenjeno, je bil poleg Antona Rubinsteina eden prvih profesorjev klavirja Theodor Leschetizky. Theodor Leschetizky je bil učenec slavnega Carla Czerneya (Carl Czerny, 21. februar 1791–15. julij 1857), Carl Czerny pa učenec Ludwiga van Beethovna (Ludwig van Beethoven, 17. december 1770–26. marec 1827). To je tradicija, ki ohranja dediščino, se prenaša iz generacije v generacijo in varuje celovitost in identiteto poklica. Menijo, da je Leschetizky med svojo kariero izobrazil okoli 1400 pianistov, od katerih so nekateri postali najpomembnejši predstavniki pianizma in so nadaljevali tradicijo velike klavirske šole. Seznam virtuozov, umetnikov, ki so študirali pri njem, je obsežen in vključuje umetnike, kot so Anna Yesipova, Ignaz Friedman, Ignacy Jan Paderewski, Artur Schnabel, Mark Hambourg, Alexander Brailowsky, Benno Moiseiwitsch in Mieczysław Horszowski. Mnogi od njih so poleg tega, da so bili pomembni pianisti, postali tudi mednarodno priznani pedagogi, kot je bil vsekakor legendarni pianist in pedagog Artur Schnabel. Poleg svoje pianistične kariere je Schnabel dosegel izjemno pedagoško kariero in nadaljeval z izobraževanjem nekaterih najpomembnejših mednarodnih pianistov, ki so zaznamovali drugo polovico 20. stoletja. Poleg tega je Schnabel vzpostavil sistem analize glasbenega dela, ki ga je popolnoma prenesel in izpopolnil eden njegovih najpomembnejših učencev in pianistov, Leon Fleisher.

## Theodor Leschetizky

Theodor Leschetizky (Theodor Leschetizky, 22. junij 1830–14. november 1915) se je rodil na posestvu grofa Potockega v Łańcutu na Poljskem. Njegov oče, Jozef Leschetizky, je bil nadarjen pianist in profesor glasbe, rojen na Dunaju, njegova mati, Thérèse Von Ullman, pa je bila nadarjena pevka nemškega porekla. Oče mu je dal prve lekcije klavirja, nato pa ga je odpeljal na Dunaj k Carlu Czernyju. Pri enajstih letih je izvedel koncert Carl Czernyja v Łańcutu, ki ga je dirigiral Franz Xaver Wolfgang Mozart, sin Wolfganga Amadeusa Mozarta. Pri petnajstih letih je začel poučevati prve učence, pri osemnajstih pa je bil že znan virtuoz na Dunaju in drugod. Njegov mentor je bil Simon Sechter, ugleden profesor in učitelj

mnogih uspešnih glasbenikov. Na povabilo svojega prijatelja Antona Rubinsteina je Leschetizky prišel v Sankt Peterburg, kjer je poučeval na dvoru velike kneginje Elene Pavlovne in tam ostal od leta 1853 do 1877. Postal je vodja oddelka za klavir in eden od ustanoviteljev sanktpeterburškega konservatorija. Med bivanjem v Rusiji se je poročil z eno svojih najbolj znanih študentk, Anno Essipovo, s katero je imel dva otroka, znano pevko Thereso in sina Roberta. Leta 1878 se je vrnil na Dunaj in začel poučevati ter ustvaril eno najpomembnejših zasebnih klavirskih šol na svetu. V svoji vili na Dunaju je poučeval Paderewskega, Schnabela, Moiseiwitscha, Brailowskega in številne druge legendarne pianiste. Perspektivni pianisti so prihajali iz celega sveta, tudi iz Združenih držav Amerike. Med njimi je bila tudi pevka Clara Clemens, hči Marka Twaina.

Med letoma 1904 in 1908 je bila njegova asistentka njegova učenka Ethel Newcomb, ki je tako pridobila ogromno izkušenj za pisanje knjige »Leschetizky, kot sem ga poznala«, (»Leschetizky as I Knew Him«), objavljene leta 1921. Poučeval je do 85. leta, ko se je leta 1915 preselil v Dresden in umrl 14. novembra 1915.



Leschetizky je bil najpomembnejša osebnost pri izobraževanju mladega Arturja Schnabela. Znan je bil po tem, da ni imel sistema učenja, ampak ga je prilagajal vsakemu učencu glede na njegovo osebnost in afinitete. Verjel je, da tehnika služi samo izražanju lepote. Leschetizky je bil skupaj s Franzem Lisztom učenec



slavnega Carla Czernyja, ki je študiral pri L. V. Beethovnu. Ko je primerjal svoje poučevanje s Czernyjevim, je dejal, da je učil točno tako, kot ga je učil Czerny, in da ni ničesar dodal ali spremenil. Zanimivo je, da je iste besede najprej izrekel Schnabel, nato pa Fleisher. Tako kot Czerny je tudi Leschetizky veljal za trdnega in strogega učitelja.

Značilnosti metode Leschetizkyja so bile v veliki meri specifične in posebne, čeprav je sam trdil, da poučuje enako kot njegov profesor Czerny. Do vsakega učenca je imel edinstven in individualen pristop. Ker je imel neverjeten dar za ocenjevanje, je analiziral vsakega učenca posebej, pri čemer je ocenil ne le njegovih glasbenih in tehničnih predispozicij ter pomanjkljivosti, ampak tudi njegove značajske lastnosti. Učenci naj imajo resen odnos do svoje umetniške osebnosti, a hkrati mora biti ta odnos poln užitka. Ta prepričanja so zaznamovala srečanje z vsakim od študentov.

Menil je, da je produkcija zvoka primarnega pomena tako pri predstavitvi glasbe kot pri popolnem predstavljanju duha izvajalca. Leschetizky je bolj skrbel za realizacijo kot za sistem aksiomov in pravil. Prav zato je klasifikacija njegovih idej odstopala od imena »metoda«. Leschetizky se je upiral definiranju svojega poučevanja kot metode, ker je verjel, da formirane skupine smernic niso rezultat obstoja umetnosti. Bistveno je, da se je Leschetizkyjeva »metoda« znova izumljala in spreminjala z vsakim novim učencem. Dejal je: »Najprej je absolutno, jasno razumevanje glavnih elementov, ki jih je treba preučiti v glasbi in v povezavi z gibi rok. Jasno je treba zaznavati, kje so težave in kako jih rešiti. To vključuje mentalno razumevanje vseh dejstev, preden jih roke izvedejo. Najprej se morate odločiti, kaj želite narediti, nato, kako boste to naredili, in nato reproducirati. Ustavite se in premislite, ali ste določeni del skladbe zaigrali tako, kot ste želeli, in ali ste prepričani, da ste to naredili tako, kot želite, nato nadaljujte. Ne pozabite, da brez koncentracije ne morete storiti ničesar. Možgani morajo voditi prste, ne prsti možgane.«

Ethel Newcomb (Ethel Newcomb, 1875–1959) je bila ameriška pianistka in učenka Theodorja Leschetizkyja. Na začetku 20. stoletja je postala uspešna solistka po Evropi in Združenih državah Amerike. Prepoznana je bila po interpretacijah Beethovnovih del. Študenti z vsega sveta so prihajali k njej in jo iskali kot mentorico, potem ko je pred prvo svetovno vojno odprla glasbeni studio v New Yorku. Opisala je zanimivo metodo iz prakse, ki jo je Leschetizky pogosto uporabljal pri svojih urah. Metoda je vključevala krožnik z zrni in prazen krožnik.

Najprej je moral učenec predstaviti sebi frazo, ki jo sliši, nato pa jo zaigrati z najlepšim okusom in lepoto. Če je bilo pravilno zaigrano, bi zrno prenesel na

prazen krožnik. Drugi poskus, če je bil uspešen, bi premaknil še eno zrno, da bi se pridružilo prvemu, in tako naprej, dokler niso bila vsa zrna prenesena na prazen krožnik. Če pa je bila fraza zaigrana slabo, tudi če samo enkrat, so se morala vsa zrna vrniti na krožnik in postopek se je začel znova. To je bila izjemna lekcija koncentracije in natančnega, preciznega dela. Tovrstno delo se ni izvajalo samo z otroki, ampak tudi z odraslimi, ki so imeli navado večkrat ponoviti frazo, ne da bi se ustavili in premislili o njenem napredku, preden so jo ponovno zaigrali.

Da bi realiziral idejo, je Leschetizky pogosto zahteval, da njegovi učenci igrajo samo prvi del fraze, nato pa je zahteval, da se ustavijo in poslušajo to isto frazo, vendar brez igranja. Če je učenec lahko natančno slišal, kako je zaigral prvi del fraze, je imel veliko boljšo percepcijo, kako naj bi fraza zvenela v celoti. Čeprav v Leschetizkyjevem pedagoškem pristopu nedvomno obstajajo tehnični elementi, kot je sam poudaril, je primarni namen njegove metodologije naučiti učenca, kako najučinkoviteje opazovati in analizirati glasbo. Hullah opredeljuje Leschetizkyjev sistem v treh osnovnih točkah. Prva vključuje nalogo preučevanja glasbe, napisane za klavir; druga je doseči največji učinek instrumenta; tretja predstavlja razvoj roke. Že od začetka učenja novega dela Leschetizky spodbuja učenje najmanjših možnih delov, torej takt za taktom ali frazo za frazo, odvisno od glasbene strukture. Študent mora biti pozoren na pomen prstnega reda, dinamičnih oznak, različnih dotikov, zvoka in vseh različnih podrobnosti, ki skupaj v celoti tvorijo enotnost in duh glasbenega dela. Pomembno je omeniti, da je Leschetizky zahteval od študentov, da si delo zapomnijo v zgodnjih fazah učenja. Verjel je, da lahko izvajalec zagotovi natančno ustvarjanje dela pred občinstvom le, ko je vsak element glasbenega dela ne le naučen, ampak tudi resnično razumljen.

## Artur Schnabel

Artur Schnabel (1882–1951), avstrijsko-ameriški pianist, skladatelj in pedagog. Kot umetnik je bil znan po svoji intelektualni resnosti, pri čemer se je izogibal tehničnim bravuram. Bil je eden najpomembnejših in najbolj spoštovanih pianistov 20. stoletja, katerega igranje odlikujejo vitalnost, globina in duhovnost, še posebej v repertoarju Beethovna in Schuberta. Eden njegovih najbolj znanih posnetkov je bil vsekakor celoten komplet Beethovnovih sonat, posnetih med letoma 1932 in 1935. To je bil prvi celotni posnetek vseh 32 sonat. Slavni glasbeni kritik Harold Schonberg je Schnabela opisal kot »človeka, ki je izumil Beethovna«.

Rojen je bil v judovski družini kot Aaron Schnabel v Lipniku na Moravskem (danes Poljska), takrat del Avstro-Ogrske. Bil je najmlajši od treh otrok, imel je še dve sestri, Claro in Friedo. Kot zelo majhen, dveletni deček, se je z družino leta 1884 preselil na Dunaj. Klavir se je začel učiti pri štirih letih, pokazal je spontano zanimanje za klavir med urami svoje sestre Clare. Pri šestih letih je začel obiskovati ure klavirja na dunajskem konservatoriju, le tri leta kasneje pa je nadaljeval študij klavirja pri Theodorju Leschetizkyju.



Konrad Wolff je bil edini, ki je opisal učenje Arturja Schnabela kot prvega med znanimi klavirskimi pedagogi, ki je učil »celoten sistem« (Wolff, 1972). Ta sistem je bil v nasprotju s sistemom Leschetizkyja v tem, da se je Leschetizky v glavnem osredotočal na pripravo študenta kot koncertnega pianista za kariero pianista. Schnabelov sistem temelji na poučevanju pedagoških načel o glasbeni pripravi, ki lahko pomagajo pianistu pri njegovi izvajalski karieri. Po mnenju Konrada Wolffa so Schnabelova predavanja nudila sliko njegove entuziastične osebnosti. Pel je, dirigiral, izumljal besede za določeno melodijo, da bi dosegel specifično dikcijo znotraj melodične fraze. Hodil je po sobi, delal igrive korake, poetično in filozofsko pojasnjeval, zakaj naj bi fraza zvenela tako, kot jo je želel slišati. Govoril je o svojem učenju, da lahko profesor pomaga učencu razviti talent, ne more pa mu ga dati.

Študent lahko razvije vse elemente svojega talenta na podlagi navodil, vendar profesor ne more ustvariti tega talenta. Ta talent mora v vsakem posamezniku

obstajati kot božji dar, skupaj z vsemi drugimi elementi osebnosti, ki v končni sliki tvorijo profesionalnega umetnika, pianista.

Leschetizky je o Schnabelu dejal, da nikoli ne bo postal pianist, vendar ga je imel za vsestranskega umetnika, pianista. Schnabel je dejal, da je bil Leschetizky navdihujoča osebnost, ki je želela, da njegovi učenci dosežejo in dosežejo tisto, kar je on razumel kot lepo in spontano. Leschetizkyjevo specifično metodologijo je opisal kot tok, ki poskuša sprostiti vso vitalnost v učencu.

Artur Schnabel se je rodil v obdobju, ko je občinstvo zahtevalo bravuro in visok nivo virtuoznosti, čeprav je bil njegov osebni odnos do teh zahtev močno nasproten. Njegov pristop je bil bolj intelektualen, vendar zagotovo ni manjkalo čustvene globine. Leschetizky je te lastnosti instinktivno prepoznal in povedal Schnabelu, da nikoli ne bo virtuozni pianist, temveč vsestranski glasbenik. Leschetizky je Schnabelu dovolil, da zanemari nekatere večje, romantične skladbe, in mu namesto tega dodelil učenje del klasičnih skladateljev, kot so Mozart, Beethoven in Schubert. Ta odločitev Leschetizkyja se je v zgodnjih fazah Schnabelove kariere izkazala za intuitivno pravilno, saj je Schnabel postal eden najpomembnejših interpretov Beethovna v 20. stoletju. Njegov akademski ugled je bil neprimerljiv zaradi njegovih izdaj Beethovnovih del in predanosti klavirju ter umetnosti.

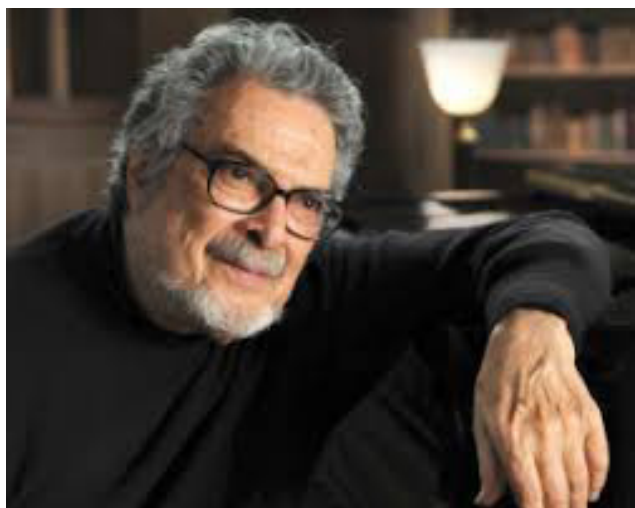
Od vseh Leschetizkyjevih učencev je bil Schnabel eden najvplivnejših pedagogov svojega časa, ki je uspešno nadaljeval Leschetizkyjev glasbeni vpliv v 20. stoletje. Ko so ga proti koncu življenja vprašali, naj se ozre na glasbeno zapuščino, ki jo je prejel od Leschetizkyja, je dejal, da ne more povedati in oceniti, kaj se je naučil od Leschetizkyja. Uspelo mu je sprostiti vitalnost in čut za lepoto, ki ju je imel študent v svoji naravi, in ni dopuščal nobenih odstopanj od tistega, kar je imel za pravo izraznost. Popolna predanost, resnost, skrb in iskrenost so združljive z virtuoznostjo.

Verjetno je nemogoče razumeti vse podrobnosti in neskončno količino informacij, ki pripadajo zapuščini Theodorja Leschetizkyja. Znano je, da je bil vpliv njegovih učencev na pianizem v 20. stoletju neprimerljiv in brez enakega. Vpliv njegovih študentov na glasbeno življenje v 20. stoletju je teža, ki se bo čutila in prepoznavala v nešteto generacijah prihajajočih pianistov. Izvirnost in ustvarjalnost, skupaj z lepim zvokom, so elementi, ki jih delijo med seboj, in to je verjetno najbolj natančna lekcija, ki jo je mogoče pridobiti od Leschetizkyjevih učencev. To je lekcija, ki v celoti podpira ideologijo Leschetizkyjeve metode. Ko je umetnik inovativen in dovolj pogumen, da se upre konvencionalnemu, hkrati pa

ohranja svojo glasbeno integriteto, se bo zapuščina pedagoga resnično pokazala v svojem pravem smislu dolgoživosti.

## Leon Fleisher

Leon Fleisher (23. julij 1928–2. avgust 2020), ameriški pianist, se je rodil v San Franciscu v revni judovski družini, ki je emigrirala iz vzhodne Evrope. Njegov oče se je ukvarjal s klobučarstvom, medtem ko je mati želela, da njen sin postane velik koncertni pianist. Klavir je začel igrati pri štirih letih in pri osmih letih je imel svoj prvi javni nastop.



Pri Arturju Schnabelu se je začel učiti pri devetih letih, približno v času, ko se je Schnabel začel učiti pri Leschetizkyju. Fleischer je verjel, da je petje za pianista bistvena korist, češ da trobilci in pevci uporabljajo dih za ustvarjanje zvoka. Godalci uporabljajo loke za ustvarjanje zvoka s premikanjem loka, medtem ko morajo pianisti pritisniti tipko. Pianisti morajo doseči to gibanje, ki je hkrati tekoče in muzikalno, s fizičnim razumevanjem teže tipke in razdalje med notama. Skozi metrično petje pianisti (kot drugi glasbeniki) razumejo ritmično strukturo in melodijo. Po Fleischerju se je treba izogibati običajni metodi ločenega učenja različnih elementov glasbe. Na primer, ne bi se smeli najprej naučiti not in šele nato pristopiti k analizi fraziranja in drugih elementov interpretacije. Takšno

učenje ne prispeva h glasbenemu napredku. Z ločevanjem posameznih elementov predstave, ki na koncu skupaj osmislijo umetniško delo, bi postal proces vadbe mehaničen. Hkrati bi bila muzikalnost zapostavljena v korist tehnične priprave, vadba pa bi bila veliko manj učinkovita. Najpomembnejši del Fleischerjevega učenja je prav pristop k tehničnim problemom skozi glasbeno fraziranje. To je v nasprotju z mehansko prakso, namenjeno razvoju končne umetniške podobe, ki jo izvajalec predstavi na odru. Najprej je treba vzpostaviti način fraziranja skupaj z učenjem not, da se oblikuje trdna osnova za muzikalnost in kreativnost.

Fleisher je med svojimi predavanji pogosto citiral Schnabela. V enem pogovoru je obujal spomine na to, kaj mu je Schnabel povedal po desetih letih skupnega dela: »... Moraš me zapustiti, zapustiti moj razred in delati svoje napake v svojem poklicnem življenju. Sedaj veš dovolj, da lahko iščeš odgovore. Morda ne veš dovolj, da bi poznal odgovore, vendar veš dovolj, da jih iščeš ...«

Zanimivo je, kako je Fleischer prišel k Schnabelu in se pri njem začel učiti. S svojo družino je živel v San Franciscu, kjer je bil takrat dirigent orkestra San Francisca Pierre Monteux. Arthur Schnabel je prihajal v San Francisco vsaki dve leti, da bi igral s Pierrom Monteuxom. Leta 1938, ko je bil Fleisher star devet let, je po srečanju in igranju s Pierrom Monteuxom dirigent želel predstaviti mladega Fleischerja že legendarnemu pianistu in pedagogu Arturju Schnabelu. Za Schnabela so organizirali večerjo, na katero so Fleischerja uvedli skozi kletne prostore in ga postavili za klavir, tako da je mladi Fleischer, ko so se odprla vrata v jedilnico, že sedel za klavirjem. Schnabel je bil prisiljen poslušati Fleisherjev nastop, ki je vključeval tretji Petrarkin sonet Franza Liszta in kadenco Beethovnovega drugega koncerta. Do takrat Schnabel ni sprejemal učencev, mlajših od 16 let, saj je trdil, da ne morejo razumeti njegovega jezika. Kljub svojemu stališču je Schnabel povabil mladega Fleischerja, takrat starega komaj devet let, naj se mu pridruži tistega poletja in ostane v njegovi vili ob jezeru Como (Lago di Como) blizu Milana.

Proti koncu 19. stoletja je večina izvajalcev želela doseči določen učinek na občinstvo in ni mogoče reči, da so povsem sledili temu, kar je zapisal skladatelj sam. K temu so gotovo pripomogli tudi skladatelji sami, ki so lastno besedilo interpretirali dokaj poljubno. Danes to zagotovo ni pogost pojav, a na starih posnetkih, nastalih ob koncu 19. stoletja, je primer nekaterih skladateljev in izvajalcev, ki so svoje skladbe interpretirali drugače, kot so jih sami napisali. Eden od njih je Ferruccio Busoni, ki v posnetku svoje transkripcije Bachove Chaconne pokaže samovoljnost v interpretaciji besedila, ki nima veliko skupnega s tem, kar vidimo v zapisanem besedilu.

Lahko bi rekli, da sta Schnabel in Toscanini na začetku 20. stoletja vzpostavila nek standard branja glasbenega besedila, kjer izvajalec v celoti sledi glasbenim značilnostim skladatelja in iz te perspektive najde lasten umetniški izraz. Ponovno so vzpostavili integriteto skladatelja.

Fleisher je izjavil, da ga je Schnabel naučil iskati integriteto skladatelja v besedilu. Ni šlo za to, ali je čutil, kar je igral na določen, osebni način, saj to preprosto ni bilo dovoljeno. Analizirati je moral besedilo in ga gledati tako, kot bi ga morda videl skladatelj med pisanjem. S tem je lahko le utemeljil morebitno izbiro na poti do končne interpretacije. Po analizi besedila je po mnenju Schnabela lahko izvajalec čutil občutek avtoritete in samozavesti pri izvedbi.

Fleisher je dejal, da je imel Schnabel kot umetnik velik navdih. V svojem studiu je imel pianino in klavir. Schnabel je igral na pianinu, medtem ko je učenec igral na klavirju. Vsak dotik pianina v njegovem studiu je proizvedel neprimerljivo lepši zvok v primerjavi z učencem na klavirju, vsak dotik tipk pa je bil preobrazbena izkušnja. Njegova povezava z vesoljem okoli njega je bila neverjetna in na ta način je bil izjemno navdihujoč profesor. Zanimivo je, da je imel Frédéric Chopin enake pogoje pri poučevanju svojih učencev. Chopin (kot Schnabel) je igral na pianinu, učenci pa na klavir.

Fleisher je s Schnabelom študiral celih deset let. Schnabel je učil precej drugače kot drugi učitelji, Fleisher pa je to nedvomno kasneje sprejel v svoji pedagoški praksi. Imel je majhno število študentov, ki jih je poučeval hkrati, in zahteval, da so vsi prisotni pri vseh urah. Če je bilo takrat pet študentov, je študent lahko slišal različne skladbe petkrat in se tako naučil repertoarja, vsi pa so delili enake izzive skupaj. Na ta način je Schnabel zagotovil splošen pogled in študent je začel razumeti, da tako kot obstajajo zakoni v fiziki ali kateri koli znanosti, obstajajo enaki zakoni v glasbi. Mnogi od teh zakonov se nanašajo na razmerje med glasbo in matematiko, kar je Fleisher ocenil za bolj površinsko. Po mnenju Fleisherja je resnična povezava med glasbo in fiziko. Glasba je gibanje. Prehaja skozi čas od točke A do točke B, in ker je glasba gibanje, ji pripadajo vsi elementi zakonov, ki se nanašajo na gibanje.

Veliki izvajalci in učitelji so vedno govorili, da mnogi izvajalci lahko dobro obvladajo instrument, vendar le malo umetnikov zna govoriti skozi svoj instrument. Fleisher je dejal, da ga je Schnabel naučil govoriti skozi klavir.

Schnabel je učil drugače kot drugi pedagogi. Na uri bi povedal vse, kar je imel povedati o določeni skladbi, tako da je učenec odigral določeno skladbo samo enkrat. Zaradi tega ni želel slišati iste skladbe dvakrat, vsaj ne v krajšem obdobju.

Na učencu je bilo, da se asimilira, združi z informacijami, ki jih je prejel, in jih uporabi na svoj način. Dejal je, da naj učenec vzame, kar hoče, in zavrže, česar noče vzeti. Na ta način je učenec, in Fleisher sam, lahko prinesel isto skladbo nazaj na uro čez leto ali dve. Načeloma je moral učenec na vsaki uri igrati novo skladbo. To je študente zelo razburilo, saj so želeli, da jih profesor vodi korak za korakom.

Čeprav je delal s Schnabelom 10 let, je Fleisherju uspelo zajeti razmeroma majhen repertoar. Spominjal se je, da mu je Schnabel sam svetoval, naj po 10 letih odide, ker je postal len. Fleisher se je spomnil, da bi se naučil glasbene skladbe le do določene stopnje. Ko je prišel čas, da jo vsebinsko pogleda, z vsemi njenimi izzivi, in poskuša najti odgovore zase, se je preprosto naučil not in pričakoval, da mu bo resnica o tej skladbi predstavljena na naslednji uri. Schnabel je to prepoznal in mu povedal, da mora oditi, narediti svoje napake in se boriti z glasbo v lastnem boju.

Po odhodu iz Schnabelovega razreda je Fleisher začel celoten proces učenja in pri tem je moral sprejeti dve osnovni stvari. Prva je bila zavedanje, da mora popolnoma obvladati instrument, ki naj bi postal podaljšek nas samih, ne pa tujek, na katerem igramo. Drugo učenje, najpomembnejše, ki ga lahko profesor posreduje študentu, je, kako se naučiti glasbeno skladbo brez podleganja lastnim predsodkom, ampak pravilno presoditi relevantne informacije za lastno izbiro in odločitve znotraj izvajanja glasbene skladbe.

Fleisher je na urah dejal, da je učenje kompozicije proces diagnoze in predpisovanja. Izvajalec mora diagnosticirati, kaj je prav, kaj je narobe, in takoj najti recept za to. Dejal je, da mu je njegova bolezen, fokalna distonija, ki mu je preprečila igranje z desno roko, pomagala pri poučevanju, ker ni mogel sedeti za klavirjem in popolnoma demonstrirati, kaj želi povedati. Zato je moral najti besede, ki bi nadomestile glasbeno demonstracijo. To ga je naredilo bolj natančnega učitelja, ki je ilustriral izvedbo z besedami.<sup>1</sup>

Na eni od svojih javnih ur je Fleisher dejal: »Ne morete videti glasbe, ko se širi po zraku. Ne morete je ujeti in obdržati. Ne morete je vonjati. Ne morete je okusiti. Toda ima najmočnejši učinek na večino ljudi. In to je čudovita stvar, o kateri je vredno razmišljati.«

Najpomembnejši del učenja in tradicije je prenos informacij iz generacije v generacijo. Fleisherjev opis učenja od Schnabela se kot načelo zdi identično v

---

1 Bret McCabe, Leon Fleisher, *What I've learned: Leon Fleisher*, *Gazette*, januar-feb 2015, <https://hub.jhu.edu/gazette/2015/january-february/what-ive-learned-leon-fleisher/>



lastnem poučevanju. Vsaka oseba izboljša, doda in obogati na svoj način, kar se je naučila od svojega učitelja. Ob predpostavki, da je prenašalec znanja oblikovana umetniška osebnost, bo k izobraževalni osnovi, ki jo je podedovala od svojega učitelja, dodala svoje predhodno znanje. Czerny je prišel k Beethovnu pri desetih letih in se naučil celotne šole igranja instrumenta, pa tudi učenja o glasbi nasploh. Franz Liszt in Theodor Leschetizky sta se učila pri Carlu Czernyju in posredovala informacije, ki sta jih prejela, v svojih umetniških karierah preko izvedbe del velikih skladateljev. Poleg njunih umetniških karier sta imela oba umetnika bogate pedagoške kariere. Theodor Leschetizky je bil zagotovo ena najizrazitejših osebnosti, ki je močno prispevala k mednarodni klavirski praksi, bodisi izvedbeni ali pedagoški. Schnabel je bil v tej liniji eden vodilnih pedagogov in pianistov svojega časa, ki je podedoval prakso svojega profesorja Theodorja Leschetizkyja. Po Schnabelu so Leon Fleisher in njegovi učenci nadaljevali prispevek in prenašali duh ter tradicijo klavirske umetniške šole, ki je nastala stoletja nazaj. Besede, ki so jih izrekale legendarne osebnosti, ostajajo zapisane v mislih in osebnostih tistih, ki jih poslušajo. Veliki umetniki in legendarne osebnosti so zavzele pomemben položaj v zgodovinskem razvoju stroke, ker so bogati osnovi informacij, ki izvirajo iz preteklosti in na katerih temelji celotna stroka, dodali del svojega posebnega daru. Tako so Schnabelove besede ostale zapisane v Fleisherjevem umu in delu, Fleisherjeve besede pa so ostale zapisane v umu in delu vseh tistih, ki so se učili pri njem. Besede, zapisane v vsakem posamezniku, ki se jih je učil pri Fleisherju, so odmev dolgo izrečenih besed Beethovna, Czerneya ali Leschetizkyja. To je tisto, kar lahko zagotovo imenujemo tradicija in šola.

Leon Fleisher je dejal, da njegova naloga ni oblikovanje majhnih »Fleisherjev«. Povedal je, da bi iz lastnih izkušenj študenta verjetno lahko opozoril na kakšne druge možnosti. Na koncu je študent svoboden, da sprejme ali zavrne te informacije. Fleisherjevo poučevanje ponuja informacije, ki bodo vsakemu omogočile, da pride do več različnih rešitev. To je način, ki vodi vsakega študenta k osredotočenosti in predanosti instrumentu in umetnosti.

Rekel je, da je igranje klavirja ali katerega koli drugega instrumenta težko prav zato, ker obstaja fizična manifestacija, povezana s tem, kar izvajalec poskuša izvesti na instrumentu. Premagovanje te težave bi morala biti naša tehnika. Napredek tehnike je pomemben, a osredotočanje samo na to nas odvrča od primarnega cilja, ki je ustvarjanje glasbe. Vsak izvajalec nenehno stremi k izboljšanju svojih tehničnih zmožnosti, da bi čim bolj svobodno izražal glasbene ideje.

Kljub temu lahko ta proces oteži ustvarjanje umetniške vsebine, ravnotežje pa je izjemno težko in občutljivo.

Tako kot so v Schnabelovih razredih vsi njegovi študenti sedeli in poslušali predavanja, je Fleischer sprejel isto načelo. Za razliko od Schnabela, ki je imel majhne skupine študentov, so bile Fleischerjeve skupine velike, tako da je bilo v obdobju mojega študija na univerzi Peabody v razredu najmanj šestnajst študentov. Čez dan sta bili organizirani dve skupini, vsaka s štirimi učenci. Večina učencev je bila prisotna pri vseh urah, vsaka ura pa je bila podobna koncertnemu nastopu. Skladbe, ki so jih izvajali učenci, so bile čim bolj pripravljene in večina študentov je snemala ure in sledila v notah, medtem ko je Fleisher poučeval. Kot je Schnabel dejal, je imel vsak od nas skoraj šestnajst ur na teden za učenje najbolj raznolikih del klavirske literature, ki so bila izvajana v razredu v tistem času.

Fleischer je običajno od vseh študentov, ki so se pridružili njegovemu razredu, zahteval, da so dolgo časa popolnoma osredotočeni na učenje repertoarja z njim in da prekinejo vse koncertne dejavnosti ter sodelovanja na tekmovanjih.

Tako kot Schnabel je tudi Fleisher zahteval, da študent zaigra skladbo le enkrat, to je, da pripravljeno skladbo prinese v razred le enkrat. Če je bila to sonata, je delo na njej zahtevalo dve uri, z enim stavkom na eni uri in naslednjima dvema stavkoma na naslednji uri. Tako kot Schnabel je tudi Fleisher dejal, da ko mu študent prinese glasbeno delo, mu bo med uro povedal vse, kar ima o tej skladbi povedati, naslednja ura pa bo pripadala naslednji glasbeni skladbi. Na ta način bi bil obsežen repertoar preučen v obdobju dveh let. Razumelo se je, da mora študent priti na uro pripravljen, da sliši in sprejme veliko količino informacij o skladbi. Fleisher, tako kot Schnabel, je dejal, da je po uri študentova izbira, kaj bo naredil s to skladbo, torej katere informacije bo sprejel in katerih ne. Dejal je, da se mora študent samostojno posvetiti nadaljnjemu raziskovanju skladbe na podlagi informacij, ki jih prejme od njega. Študent mora raziskati, kaj želi sam storiti z dano skladbo.

Tak način dela je zapleten in zahteva več elementov za uspešno izvedbo. Zahteva predvsem zrelost študenta in pripravljenost v profesionalnem smislu.

Vsi glasbeniki morajo najti svoj način za doseg tega ravnotežja, Fleisher pa je sebe videl kot nekoga, ki je študentu pomagal najti več možnih načinov, da bi na koncu našel svojo lastno pot. To, kar izvajalec išče v glasbenem delu, ki ga želi izvajati, izhaja iz njegovih lastnih izkušenj in je vedno del njega samega. Mnogi mladi izvajalci se osredotočajo na svojo individualno predstavitev in kako lahko glasbeno delo izvedejo na izviren in edinstven način. Individualen in še posebej

izviren pristop k glasbenemu delu ne bi smel biti največja naloga mladega izvajalca. Eden od pomembnih elementov znotraj osebnosti, skozi katerega izvajalec komunicira z občinstvom, je določena stopnja zavedanja in samospoznanja, ki v bistvu kaže na avtentičnost in individualnost vsakega umetnika.

Schnabel je poučeval več generacij in prenašal določen umetniški jezik komunikacije, ki predstavlja govor velike glasbene družine. Schnabel je, tako kot njegov učitelj Leschetizky, poučevanje jemal zelo resno in v njem užival. To ljubezen do poučevanja je prenesel na svoje učence, Fleisher pa je bil zagotovo eden tistih učencev, ki je prevzel njegovo ljubezen do poučevanja. Fleisher ni bil edini, saj je Schnabel pustil velik pečat na svojih učencih, ki so prenašali znanje, ki so ga pridobili od njega, skupaj s svojimi umetniškimi in življenjskimi izkušnjami.

Med Schnabelovimi urami so učenci poslušali idejo, ki jo je predstavil o skladbi učencu, ki jo je izvajal. Slišali so, kakšna mora biti interakcija med partituro in glasbenikom, da bi lahko pianist skozi delo, ki ga interpretira, prikazal najvišjo stopnjo umetnosti. Fleisher je vedno citiral Schnabelove besede in v njih našel navdih za svoj pristop k nadaljnjemu učenju. Po njegovem mnenju se je približal študentu, pri čemer je našel odnos med svojimi mislimi o glasbenem delu in naravo samega študenta. Čeprav je kombinacija zahtevna, je rekel, da je bil vedno vesel, ko je vstopil v studio in začel proces.



## TEHNIKA INSTRUMENTA IN GLASBENO IZRAŽANJE

Po Schnabelovem mnenju je klavirska tehnika učni proces, skozi katerega se doseže razmerje med zvokom, ki ga slišimo v sebi, in njegovo realizacijo v vseh možnih odtenkih.

Velika pozornost je bila namenjena znanstveni analizi in treningu telesa, vendar je malo analiz o tem, kako združiti ta dva na videz nasprotujoča si elementa. Kako združiti suhoparnost tehničnega, ročnega pristopa k učenju instrumenta in uporabo domišljije v procesu igranja. Veliko pozornosti je bilo posvečeno analizi klavirske tehnike v zadnjih sto letih, na temo katere je bilo napisanih nekaj najpomembnejših knjig. Pianisti in pedagogi, kot so Cortot, Isidor Philipp, Leschetizky, Safonov, Marguerita Long, Maria Levinskaya, György Sándor, so le nekateri, ki so oblikovali literaturo o klavirski tehniki, postavili temelje modernemu pianizmu in razširili tradicijo tehničnega učenja skozi pisano besedo. Velja, da je temelje modernega pianizma postavil Franz Liszt. To ne pomeni, da visoke tehnične zahteve niso obstajale že pred Lisztom, ob upoštevanju, da sta bila tako Liszt kot Leschetizky učenca slavnega Carla Czernyja. V zadnjih sto letih je bila raven klavirske tehnike znatno izboljšana s podrobnimi študijami anatomske strani rok kot tudi jasno definiranimi mehničnimi pravili. Nosilci tradicije velikih pianistov in pedagogov pri izobraževanju mladih pianistov so vplivali na analizo sprostitve telesa, položajev rok in določenih fizičnih gibov, s katerimi so dosegli pomembne rezultate in preprečevali profesionalne poškodbe. V tem delu bi trening mladega pianista spominjal na trening baletnega plesalca, kjer morajo biti vsi telesni elementi, ki se uporabljajo, svobodni in idealno usklajeni. Zato so bile oblikovane anatomske študije, gimnastične vaje, ki so vodile k ustvarjanju idealnega tehničnega sistema, s katerim pianisti dosegajo najvišjo tehnično odličnost.

V času, v katerem je živel, je Schnabel analiziral pretiran odnos do tehnične dovršenosti, ki je privedel do povečane pozornosti občinstva do nastopov

klavirskih amaterjev, skladateljev in dirigentov. Omeniti je treba, da je to Schnabelovo osebno mnenje, ki se nanaša na obdobje, v katerem je živel in delal. V današnjem času je opaziti izboljššan pristop k tehnični dovršenosti, s katerim iz leta v leto odraščajo vse bolj vrhunske generacije mladih pianistov, ki obvladajo vse elemente klavirske tehnike. Opaziti je mogoče tudi, da je za večje število mladih pianistov tehnika postala bolj pomemben element kot umetniški izraz. Verjetno zaradi tega, ko govorimo o idealu umetniškega izraza, pomislimo na legendarne pianiste in umetnike, ki so zaznamovali celotno 20. stoletje. Sodobni pristop k pianizmu, z vzpostavljanjem višje profesionalne tehnične ravni, je moral izpopolniti, popolnoma pojasniti in racionalizirati vse elemente organizacije glasbene fraze, da bi bila glasbeni izraz in tehnična popolnost v korelaciji. Zanesljive tehnične izvedbe, brez umetniške vizije, ne morejo nikoli doseči posebne in tako imenovane magnetizirane umetniške atmosfere, ki jo umetnik ustvari med nastopom na katerem koli instrumentu. To ne pomeni možnosti tehnično nezanesljive izvedbe glasbenega dela, čeprav po Schnabelu ne bi smeli biti privrženci absolutne popolnosti, ki bi bila škodljiva za pomemben umetniški izraz. Ta pogled je zagovarjal Schnabel in generacija pianistov njegovega časa. Kljub temu mora biti pri visokem umetniškem izrazu popolnost predpostavljena.

V današnjem času, na začetku 21. stoletja, se od pianista ali katerega koli drugega umetnika pričakuje tako tehnična popolnost kot popolno poznavanje glasbenega izraza. Tehnična odličnost je bila dosežena skozi desetletja analiz tehnike, tradicije in pisnih knjig o doseganju tehnične popolnosti, na podlagi katerih so se razvijale generacije mladih pianistov. Popolnost glasbenega izraza je bila, enako kot tehnično znanje, zgrajena na desetletjih analiz različnih vrst fraziranja, ki je ozaveščalo vse procese gradnje glasbene fraze znotraj skladbe. Analiza fraze temelji na racionalnem sprejemanju naravnega, intuitivnega pristopa k razumevanju melodijskega toka, razporeditve harmonije in občutka časovnega toka na podlagi razmerja med ritmom in pulzom. V sodobnem času in množični vključenosti v igranje različnih instrumentov znotraj široko razvejene mreže glasbenih šol, konservatorijev in univerz se je vzpostavila potreba po popolni razjasnitvi vseh intuitivnih procesov znotraj izvedbe glasbenega dela. To je pomembna mreža institucij za usposabljanje mladih ljudi, ki se učijo profesionalnega pristopa k instrumentu in glasbenim delom na splošno. Mladi, ki se šolajo v glasbenih izobraževalnih ustanovah, morajo svoje igranje na instrumentu čim bolj izboljšati, da bi se približali idealu velikih umetnikov, ki jih poslušajo v živo na koncertih ali na nosilcih zvoka. Nekateri med njimi bodo sami postali del svetovnih koncertnih

sezona po končanem izobraževanju. Potreba po široki mreži usposabljanja strokovnjakov je povzročila potrebo po popolni racionalizaciji tudi najmanjšega segmenta, tako tehničnega kot interpretativnega.

Racionalizacija umetniškega upodabljanja je spodbudila analizo in pojasnjevanje vsakega najmanjšega obrata znotraj fraze. Na ta način je bilo doseženo popolno znanje o vsakem segmentu glasbenega ustvarjanja, kjer je glasbena linija pojasnjena na popolnoma jasn način, način poslušanja harmonske strukture in metodi predstavitve kakršnega koli harmonskega ali melodičnega pojava. Zato se v številnih konservatorijih in glasbenih šolah oblikujejo številni glasbeniki na visoki profesionalni ravni. Poleg velikega števila izobraženih mladih izvajalcev, ki so zaključili glasbene izobraževalne institucije, je majhno število visoko naddarjenih izvajalcev, ki so dediči legendarnih umetnikov in ki prevzamejo vodilno vlogo na koncertnih odrih. Natančnost in jasnost racionalne razlage vseh elementov, tako tehničnih kot umetniških, sta izvajalcu omogočili veliko svobodo v umetniškem izrazu. Posledično se je splošna profesionalna raven pianistov in izvajalcev na katerem koli instrumentu znatno povečala, kar je še posebej opazno na številnih mednarodnih tekmovanjih, kjer poslušamo vodilne mlade umetnike njihove generacije. Iz teh mladih umetnikov se jih bo izoblikovalo nekaj, ki bodo občinstvu na svetovnih odrih prenesli umetniška sporočila glasbenih del, ki so jih napisali največji skladatelji.

Schnabel je malo govoril o tehničnih težavah, kar je dajalo vtis, da ga niso preveč zanimale. Poslušanje Schnabelovih javnih nastopov razkriva, da je bila njegova največja koncentracija usmerjena na glasbeno organizacijo in karakterizacijo samega dela. Občasno je v njegovih posnetkih mogoče slišati, da potreba po karakterizaciji dela presega tehnično gotovost. Dejal je, da je varnost zadnja, in svoje učence poučeval in jih hvalil, ko so tvegali tehnične napake za glasbene potrebe. Osredotočal se je na tehnično kontrolo, ki bi jo dosegli z vadbo specifičnih težav, vendar na domisel in konstruktiven način. V svojih zgodnjih letih se je precej ukvarjal s tehničnimi težavami, zlasti s sprostivitvijo vratu in ramen. Omenil je, da se je med kariero boril s sprostivitvijo in delal na reševanju teh težav.

Obstaja znana anekdota, kjer je moral Schnabel med študijem pri asistentki Theodorja Leschetizkyja med lekcijami držati zlati kovanec na zgornjem delu roke. Če kovanec med igranjem ne bi padel, bi bil njegov. Vendar je ta učna metoda popolnoma opuščena, saj so rezultat takšne prakse vedno zakrčena roka, zapestje in komolec. Prav ti elementi roke morajo biti popolnoma mobilni, da bi dosegli tehnično odličnost. Schnabel je sam omenil, da je kasneje opustil to

metodo in se osredotočil na težave sprostivne. Raziskovanje sprostivne je služilo pravilni karakterizaciji glasbenega dela. Igranje je videl kot obliko glasbenega govora. Obstajajo zapisi, da je sedel nizko in daleč od klavirja na črnem stolu z naslonom. Med nastopom je njegovo igranje dajalo vtis popolne svobode, brez kakršnega koli napora.

Fleisher je svoje učence učil enakih vrednot, ki se jih je naučil od svojega profesorja Schnabela. Fleisher je popolnoma postavil tehnične parametre v službo glasbenega izraza, ki je bil zanj najpomembnejši. Da bi pravilno karakteriziral glasbeno delo, je Fleisher našel različne tehnične pristope k igranju akordov, pasaj kot tudi uporabi prstov in cele roke. Vztrajal je pri fizičnem občutku klaviature, da bi se poistovetil z naravo instrumenta. Govoril je o rahlo iztegnjenih prstih ob stiku s klaviaturo za večjo fizično enotnost z instrumentom. Fizična enotnost z inštrumentom zagotavlja občutek hitrejšega prenosa čustvenega impulza v končni zvok, kar pri klavirju zahteva določeno časovno obdobje, ob upoštevanju, da je pritisk tipke začetek zvočne produkcije na klavir. Pritisk na tipko nadzira, kako kladivo končno udari v struno in ustvari zvok. Različni udarci kladiva na struno dosega različne barve, ki v končni sliki prikazujejo naš jezik komunikacije skozi zvok. O fizičnem dotiku inštrumenta in zvočni produkciji so govorili tudi nekateri veliki ruski pedagogi in pianisti. Verjetno je to še en način, ki bi prispeval k usklajevanju domišljjskega in resničnega ter premagovanju ovire, ki obstaja med idejo, torej glasbeno zasnovo dela, in njeno realizacijo.

Glasbena organizacija in način fraziranja po Schnabelovem učenju in kasneje Leonu Fleisherju je izraz, ki se nanaša na jasnost glasbenih podrobnosti, kjer bi bili izvajalci v celoti razloženi elementi dolžine, glasnosti, časa itd. Ta vrsta analize glasbenega fraziranja je najbolj subtilen element izvedbe. Prav ti učni elementi predstavljajo največji prispevek Schnabela in njegovih učencev, zlasti Leona Fleisherja, pri oblikovanju številnih pianistov, ki so nadalje prenašali tradicijo skozi svoje poučevanje.

Razumevanje organizacije fraze povezuje cilj in sredstva glasbe in tehnike. Če umetnik, ko se uči nove skladbe, realizira koncentracijo na vse elemente izvedbe, bosta tako tehnični kot glasbeni pomen enakovredno obravnavana. Koncentracija na analizo organizacije fraze bo pogojevala, da njegov odnos do skladbe ne bo izključno tehnični, mehanični prikaz natančno zaigranih not. Poučevanje študenta o pravilnem načinu organizacije glasbene fraze usmeri njegovo koncentracijo na konkretne elemente iskanja pravilnega glasbenega izraza, ki ga je treba doseči pri interpretaciji glasbenega dela. Če ga naučimo analitičnega pristopa k



organiziranju glasbene fraze, je mogoče najti tehnične elemente, ki zagotavljajo glasbeno idejo.

V večini primerov mladi pianisti verjamejo, da so ustrezno organizirali skladbo v vzpostavitvijo pravilnega odnosa do legata, staccata, lokov, označenih v notah, dolžine not, pavz, ritma in dinamičnih oznak. Če so popolnoma zvesti tem elementom, se šteje, da so pravilno organizirali frazo. Na žalost natančen odnos do teh elementov ne ustvarja nujno jasne glasbene slike. Obstajajo tako imenovana nenapisana pravila, ki se nanašajo na interpretacijo najbolj subtilnih nians znotraj dinamike in ritma. Niso izključno simboli, zapisani v notah, tisti, ki izvajalcu omogočajo subtilnost izraza znotraj glasbenega dela. Zato je razumevanje vseh elementov organizacije glasbene fraze nujno pri izobraževanju umetnika, da bi s skladbo, ki jo izvaja, dosegel največji izraz umetniške svobode. Prav v tem segmentu postane pomemben odnos med formo in svobodo. Svoboda izhaja izključno iz forme, proces zorenja pa je v vzpostavitvi enotnosti forme in notranje intuicije. V tem procesu se svoboda manifestira kot rezultat enotnosti teh dveh nasprotujočih si elementov. Intuicija se odraža skozi formo, tako da se forma izraža kot absolutna manifestacija svobode. Enotnost in harmonija teh dveh nasprotujočih si elementov je rezultat procesa ozaveščenosti posameznika. Med izobraževanjem se nauči, da je forma v interpretaciji absolutna organizacija glasbene vsebine, kar je edini način za doseg svobode v interpretaciji. Ideal umetniškega izraza se doseže, ko vsi elementi organizacije fraze v končni interpretaciji obstajajo kot absolutna manifestacija svobode v izvedbi.

Glasbena organizacija se nanaša na pravilno uporabo organizacije melodije, harmonije in časa v glasbenem delu. To so trije osnovni elementi, skozi katere je organizirana glasbena fraza in s tem celotna skladba.

Na koncu pravi umetnik in glasbenik nikoli ne bo opustil uporabe vseh nians, ki jih je treba doseči znotraj glasbenega dela, interpretirajoč jih s svojim notranjim sluhom, umetniško intuicijo in opazovanjem z ostrim umetniškim očesom.



## INTERPRETACIJA

Pismo Dinua Lipattija učencu:

»Kaj vam lahko povem o interpretaciji? Vsekakor bi se moral o tem z vami več pogovarjati kot pisati, saj bi potreboval trideset strani, da bi to napisal. Na nepopoln način bi lahko ponovil metodo, ki nas v stopnjah vodi do tega, kar verjamem, da je resnica.

Najprej poskusite odkriti popolno čustveno vsebino skladbe tako, da jo večkrat zaigrate na različne načine, preden jo sploh začnete igrati 'tehnično'. Ko rečem igrati neštetokrat, mislim predvsem na miselno igranje, saj naj bi skladbo izvedel najbolj idealen interpret. Če ste v mislih postavili vtis idealne lepote, ki je nastal iz te namišljene interpretacije, in se vtis nenehno obnavlja in oživlja s ponavljanjem izvedbe v tišini noči, lahko pristopite k resnemu tehničnemu delu tako, da vsako težavo razčlenite na tisoč kosov, da bi odstranili morebitne fizične in tehnične ovire. Ta proces seciranja ne more potekati pri igranju celotne skladbe od začetka do konca, ampak z obravnavanjem vsakega detajla posebej. Delo na tem mora biti opravljeno s čisto glavo in paziti bi bilo treba na vpliv kakršnih koli sentimentov.

Končno pride zadnja stopnja, ko je treba delo, tehnično dovršeno, arhitekturno zgraditi v vseh linijah in odigrati kot celoto, da ga je mogoče opazovati z distance.

In hladna, bistra glava in nesenzibilnost, ki je vodilo celotno prejšnje delo na materialu, iz katerega je glasba narejena, sodelujeta pri tej končni izvedbi, prav tako kot umetnik, poln čustev, duha, življenja in topline, spet ustvarja in v svoji zavesti odkrije novo in večjo moč izražanja.

Oprostite mi, da se tako slabo izražam o nečem tako vzvišenem. Upam, da se vam to ne bo zdelo nerazumljivo.«

Dinu Lipati



Poleg naučenih elementov, pridobljenih v času šolanja, je najpomembnejši individualni pristop umetnika v interpretaciji. Temelji na korelaciji nadarjenosti, sposobnosti uporabe vseh informacij o poklicu, pridobljenih v letih šolanja, in omenil bi splošno izobrazbo umetnika. V sodobnem času, od začetka 20. stoletja in s pojavom Schnabela in Toscaninija, se je začela natančna interpretacija pisanega besedila. Nekateri skladatelji so bili v interpretaciji svojih skladb precej svobodni. Ravel in Debussy sta bila poleg natančnega zapisovanja svojih idej brez predsodkov, ko je šlo za izvajanje lastnih skladb. Ravel je dejal: »... Ne rabim, da se moja glasba interpretira, ampak želim, da se igra ...« Stravinski je dejal: »... Glasbo je treba prenašati in ne interpretirati, ker interpretacija razkriva osebnost interpreta bolj kot samega avtorja in lahko zagotovi, da bo določen izvajalec odražal vizijo avtorja brez izkrivljanja ...«

Glasbena izvedba je izjemno kompleksen proces in zahteva enotnost psihofizičnih sposobnosti. Igranje desetih ali več not na sekundo hkrati z obema rokama v povezavi s stalnimi spremembami vzorcev intonacije, nadzorom klaviature in dinamičnim nadzorom, kar je povezano s popolnim tehničnim nadzorom nad klaviaturo, je izjemno kompleksen in zahteven psihofizični proces. Hkrati mora imeti izvajalec zavestni proces razumevanja strukture glasbenega dela, skozi katerega delo oživi in se prenese na občinstvo. To ni preprost proces in obstajajo

študije, ki kažejo, da je izvajalec v trenutku, ko obvlada določene discipline, skozi katere uspešno reproducira glasbeno delo, preživel približno 10.000 ur ob inštrumentu. Izračunano je, da se to zgodi do 21. leta starosti.

Lahko se navede, da glasbena izvedba predstavlja pomemben človeški dosežek in je rezultat ogromnega časa in truda. Reproducira fizično manifestacijo glasbene ideje, bodisi zapisane bodisi improvizirane. Osnovna zahteva je, da izvajalec natančno reproducira točne note, ritem, dinamiko, glasbeno idejo itd. Na tej osnovi se gradita talent in notranja vsebina umetnika.

Izraz in občutek sta bistveni del izvajanja vsakega umetnika. Že leta 1930 so nekateri pionirji raziskav nastopa dejali, da sta umetniški izraz in občutek v glasbi estetska odklona od pravilnega, čistega tona, čiste intonacije, dinamike, metronomskega časa, togega ritma. Ta namerna odstopanja v glasbi so bila povezana z odstopanjem od tega, kar je zapisano v besedilu skladbe. Obstajajo meje, znotraj katerih je izvajalcu dovoljeno, da odstopa od natančno zapisanih norm. V koncertni tradiciji zahodne civilizacije, zlasti tradicije 20. stoletja, ni pričakovati, da bo izvajalec spremenil note ali ritem znotraj glasbenega dela, spremenil vrstni red stavkov ali izvedel skladbo veliko hitreje ali počasneje, kot je označeno. V 19. stoletju so izvajalci pogosto okrasili ali spremenili skladbo, ki so jo izvajali. Znotraj na videz strogih pravil obstajajo velike možnosti za izvajalca, da uporabi različne individualne pristope k skladbi. Lahko sproži, na primer, zanimiv pogled na psihološki problem glasbe, ki jo izvaja, ali na to, kakšen zvok v izvedbi resnično predstavlja njegovo umetniško bistvo in kakšen učinek pusti na poslušalca.

Izraz je torej nepogrešljiv del umetniške realizacije v interpretaciji skladbe. Prav tako je zavestna in namerna odločitev izvajalca, da ustvari in predstavi svojo interpretacijo kot prepoznavno.

Z 20. stoletjem se glasba in interpretacija proučujeta na znanstveni osnovi bolj kot kadar koli prej v zgodovini. Znanstveniki, ki preučujejo glasbo, kot so teoretiki in muzikologi, so vse bolj v neločljivi povezavi z izvajalci in aktivno sodelujejo v njihovem izobraževalnem procesu. Opaženo je, da se izvajalci in znanstveniki nikoli prej niso toliko učili drug od drugega in uspešno prepletali svojih vlog. V okviru osnovnih študij muzikologi izobražujejo in profilirajo izvajalce, na umetniški razvoj katerih vpliva bogat izobraževalni proces. Izobraževalni sistem ustvarja estetiko osebnosti izvajalca in neposredno njegov estetski pristop k izvedbi glasbenega dela. Skozi zgodovino, zlasti v 19. stoletju, je bil izvajalec svobodnejši pri svojih odločitvah, v veliki meri osvobojen od znanja o zgodovinski dediščini in obveznosti do samega skladatelja. Prav tako so v 19. stoletju skladatelji

še vedno delovali kot izvajalci, ki so v improvizacijskem slogu, v trenutku izvedbe, spreminjali interpretativno vsebino skladb. V procesu izvajanja so spreminjali oznake, ki so jih sami zapisali. Te improvizacijske odločitve so bile sprejete glede na občinstvo in prostor, kjer so izvajali skladbe, v povezavi s fascinacijo, ki so jo želeli vzbuditi pri poslušalcih. Redki zgodovinski posnetki so majhna priča temu, kar se je dogajalo, vključno s posnetkom Busonijeve transkripcije Bachove Chaconne, ki jo je sam napisal in izvajal. Poleg Busonija so legendarni skladatelji, kot sta Prokofjev ali Debussy, katerih izvedbe smo tudi priče, izvajali svoje skladbe precej drugače, kot so jih sami zapisali. Skratka, glasba (razen morda elektronske) se ne more interpretirati sama v odnosu na zapisane note in to, kar se sliši. Med tema dvema bistvenima segmentoma (note in interpretacija) neizogibno stoji človek, izvajalec.

Pogosto se uporablja fraza »naj glasba govori sama zase«. To bi lahko pomenilo popolno uresničitev skladateljeve namere toliko, kot osebnost izvajalca in njegova izobrazba to omogočata. Ko skladatelj zaključi skladbo, postane bodisi izvajalec bodisi poslušalec lastnega dela. Obstajajo številni zapisi o odnosu med skladatelji in izvajalci, ki so izvajali njihove skladbe. Debussy je zapisal, da v svojih skladbah ni zapisal določenih elementov, kot je, na primer, uporaba pedala. Verjel je, da mora vsak izvajalec uporabiti pedal glede na kraj izvajanja skladbe in svoje potrebe v tistem trenutku. Zaradi tega so veliki pianisti, kot sta Marguerite Long ali Isidor Philipp, v svojih izdajah Debussyjevih skladb sami zapisali pedal, ki ga Debussy ni označil. Nekoč je Debussy prvič slišal slavnega ameriškega skladatelja Aarona Coplanda (Aaron Copland, 1900–1990), kako izvaja njegovo skladbo. Ko jo je slišal, je bil prijetno presenečen nad tako briljantno izvedbo svoje glasbe. Drugič je poslušal Coplanda, kako izvaja njegovo skladbo »Reflects dans l'eau« (»Refleksije v vodi«). Ker je Copland skladbo izvajal precej drugače, kot si jo je Debussy zamislil, ga je Debussy vprašal, zakaj je interpretiral skladbo na tak način. Copland je odgovoril, da jo tako izvaja, ker je tako čutil, da mora interpretirati svojo skladbo. Na koncu je bila Debussyju Coplandova izvedba všeč in mu je svetoval, naj še naprej igra skladbo tako, kot jo čuti. Poleg tega, da je bil v tistem času izvajalec in pianist, je bil Copland tudi vodilni ameriški skladatelj 20. stoletja. V trenutku, ko je Debussy poslušal Coplandovo izvedbo, ga je poslušal kot izvajalca, sebe je videl kot enega med množico drugih izvajalcev. Ne smemo pozabiti, da sta bila Debussy in Ravel diplomanta pariškega konservatorija. Oba sta bila izjemna pianista z različnimi izvajalskimi sposobnostmi, a zagotovo izjemna glede na izjemno stroge selekcijske kriterije za vstop na pariški konservatorij.

Ne zgodi se pogosto, da so skladatelji priče svojih izvedb in da so ob izvajalcih v trenutku izvajanja njihovih skladb. Primer so sodobni izvajalci, pianisti 20. stoletja, ki so izvajali dela svojih sodobnikov. Zagotovo so bili v svoji avtentičnosti prepričani o suverenosti svoje interpretacije skladb, ki so jih izvajali.

Zanimiva izjava prihaja od legendarne čembalistke in pianistke Wande Landowske, ki je v svojem eseju »Landowska o glasbi« (Landowska on music) pisala o svoji izvedbi Rameaujevih skladb.



Dejala je: »... Če bi Rameau sam vstal iz groba in zahteval določene spremembe v moji interpretaciji njegove 'Dauphine,' bi mu rekla: Rodil si skladbo in je lepa. Toda zdaj me pusti samo s skladbo. Ne moreš več ničesar reči in odidi.«

V istem eseju, ko so jo vprašali, na čem temelji svojo interpretacijo, je Landowska odgovorila: »... Ko intimno živim z glasbeno skladbo skladatelja, si prizadevam prodreti v njegov duh, se z lahko gibati v svetu njegovih misli, jih poznati na pamet in takoj prepoznati, kdaj je Mozart v dobrem razpoloženju, s humorjem, in kdaj želi Händel prikazati zmagoslavno veselje. Želim vedeti, kdaj je Bach besen, vrže kup šestnajstink v obraz namišljenega nasprotnika ali ognjeni plaz arpeggia, kot to počne v kromatični fantaziji. Cilj je doseči tako identifikacijo s skladateljem, da ni nobenega napora pri razumevanju niti najmanjše namere ali razumevanju najmanjših nihanj njegovega uma.«

V 19. stoletju so se razvili glasbeni konservatoriji, kjer so se izvajale skladbe sodobnih skladateljev. Ko je bil leta 1795 odprt prvi konservatorij v Parizu, je bil Beethoven še živ, kar je olajšalo interpretacijo njegovih skladb, pa tudi kasnejših skladateljev, zlasti v romantični dobi. Zato je bila velika pozornost namenjena avtentičnosti izvedbe skladateljev, ki so ustvarjali v tistem času. V sodobnejši zgodovini je posebna pozornost posvečena avtentičnosti interpretacije vseh skladateljev, ki jih izvajamo in smo se o njih učili skozi zgodovino glasbe.

Sodobne teoretične in muzikološke raziskave zagotavljajo smernice izvajanja glasbenih del določenih obdobij in v drugi polovici 20. stoletja so se začeli ustanavljati baročni ansambli. S svojimi baročnimi instrumenti in specifičnim načinom izvajanja baročne glasbe, ki temelji na zapisih iz tistega obdobja, so na nov, doslej nepoznan način oživili celotno obdobje. Nepoznano, ker se prvi zgodovinski posnetki izvajanj pojavijo v poznem 19. stoletju s kratkimi zvočnimi posnetki Johannes Brahmsa, Ferruccia Busonija in Clauda Debussyja. Nekateri umetniki so našli svojo smer v tem, da so se posvečali raziskovanju interpretacije obdobij, katerih interpretacija temelji zgolj na zapisih. Veliki ruski pianist Samuil Feinberg je bil znan po svojih izvedbah Bachovih del, ki v njegovi interpretaciji zvenijo sodobno. V drugi polovici 20. stoletja so se pojavili pianisti, ki so interpretirali in posneli dela Bacha in drugih baročnih skladateljev. Ena izmed njih je bila sovjetska pianistka Tatjana Nikolajeva, ki je študirala pri legendarnemu Aleksandru Goldenweiserju, v čigar razredu na moskovskem konservatoriju je diplomirala tudi njena mati. Nikolajeva je leta 1950 osvojila prvo nagrado na Bachovem klavirskem tekmovanju v Leipzigu, kjer je spoznala Dmitrija Šostakoviča. Njegov cikel 24 preludijev in fug je posnela trikrat in ostala sta tesna prijatelja. Nikolajeva je posnela večino del J. S. Bacha in se uveljavila kot ena izmed pomembnih pianistk, interpretk Bachovih del v Sovjetski zvezi. Tudi Sviatoslav Richter se je ukvarjal z Bachovo glasbo in je znan po svojem posnetku obeh zvezkov »Dobro uglašena (temperiranega) klavirja«. V svojih poznejših letih je Richter posnel več klavirskih suit Georga Friderica Händla.

Glenn Gould (25. september 1932–4. oktober 1982), Kanadčan, je postal eden izmed najbolj znanih mednarodnih pianistov 20. stoletja, znan predvsem po svojih interpretacijah Bachovih del, ki jih je igral na edinstven način. Gould je na klavirju uporabil baročno artikulacijo in agogiko, kot je verjel, da so jo uporabljali v baročni dobi. Gould je improviziral ponavljajoče se gibe in agogično organiziral fakturo, da bi na sodobnem klavirju zvenela baročno. Do takrat Bachova glasba ni bila interpretirana na tak način, še posebej ne na modernem instrumentu.



Agogično svobodne izvedbe, kot je Gouldova, so bile do takrat slišane pri izvajalcih na starih instrumentih, kot so čembalo in njegovi predhodniki. Gould je pokazal mojstrstvo v obvladovanju časa in domišljije v uporabi agogičnih pravil.

Med sodobnimi pianisti izstopajo Andras Schiff (21. december 1953) in tudi posnetki celotnih del Bachovih partite in angleških suit pianista Murrayja Perahia (19. april 1947).

Kot že napisano, so se v osemdesetih letih 20. stoletja začeli oblikovati baročni ansambli, ki so s svojimi instrumenti in fraziranjem oživili interpretacijo baročnega obdobja. Ena takih zasedb je Monteverdi Orchestra and Choir z dirigentom Johnom Eliotom Gardinerjem (20. april 1943). Po ideji, ki temelji na zgodovinskih informacijah, so izvedli skoraj vsa orkestralna dela Bacha in v svoj repertoar uvedli druga dela baročne literature. Njihova legendarna izvedba Händlovega Mesija bo ostala zapisana kot posebej interpretirana in izvedena na izviren način, drugačen od vseh predhodnih posnetkov. Tempi so bolj živahni, fraze kratke in način petja je tak, kot ga beremo v besedilih o baročni literaturi in petju tistega časa.

Primeri podobnih interpretacij baročne glasbe se slišijo tudi v izvedbah drugih baročnih ansamblov, ki interpretirajo skladbe na starih instrumentih. Danes je veliko takih ansamblov po vsem svetu, večinoma v Evropi, sledijo Kitajska, Japonska in Amerika. Agogika, ki jo izvajajo v interpretaciji, je domiselna in avtentična, temelji na raziskavah in zapisih muzikologov, ki so preučevali to obdobje.

Eden izmed pomembnih dirigentov zgodnje glasbe je Erich Leinsdorf (4. februar 1912–11. september 1993), ki v svoji knjigi piše: »... Vsako veliko delo je prva in zadnja pomembna glasbena beseda, neponovljiva v svojem obstoju. Zaradi tega je glasbeni pomen mogoče podrediti enostavnemu zapisu starega sloga ...«

Izvajalci se morajo v celoti zavedati skladateljevega namena in se ne bati lastnih zamisli ter imeti spoštljiv odnos do skladatelja. Pogosto avtentičnost v interpretaciji skladbe izhaja iz lastnega prepričanja umetnika. Kakovost interpretacije je odvisna od izobrazbe in znanja umetnika, na podlagi katerega se prepozna odnos do interpretacije glasbenega dela in sloga, v katerem je bila napisana.

Lahko bi rekli, da je za interprete zgodovinska rekonstrukcija način interpretativne vaje. Tudi v svojih najbolj uspešnih zgodovinskih rekonstrukcijah ne morejo biti ponovna stvaritev preteklosti, saj so sodobne izvedbe produkt življenja in estetike našega časa.

TS Eliot (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965) je bil slavni ameriško-britanski pesnik, esejist, pisatelj in kritik, ki je dejal, da razlog za zgodovinsko rekonstrukcijo

ni osvoboditev, temveč beg od nje. Ni izraz osebnosti, ampak beg od osebnosti. Beg čustev in osebnosti od izvajalca. Torej umetnik v objektivnem spoznanju, ne s subjektivnimi občutki. Njegovo stremljenje ni komunikacija z občinstvom, ampak zanj nekaj veliko bolj pomembnega in vzvišenega. Po Eliotu je »veliko bolj dragoceno« komunicirati z umetnostjo samo, z njeno zgodovino, zato povzdiguje muzikološko pomoč, da bi dosegel svoj cilj.

Umetniki na različnih instrumentih, pa tudi glasbeni teoretiki, so se ukvarjali z vprašanjem interpretacije. Predvsem so se izvajalci ukvarjali z interpretacijo, saj so prenašali skladbo na občinstvo, ki je prišlo poslušati tako izvirno delo kot interpretacijo izvajalca, ki to delo interpretira. Veliki pianist Josef Hofmann (Josef Hofmann, 20. januar 1876–16. februar 1957) v svoji knjigi »Piano Playing, with Piano Questions Answered« piše o tem, kako se nekateri mladi ljudje nikoli niso naučili razumeti jezika skladatelja. Uporabljajo različne oblikovane učinke, da bi postali zanimivi po njihovem mnenju. To je opazno pri številnih umetnikih, ki so v procesu profesionalnega razvoja – eksperimentiranje z različnimi idejami, z notranjimi občutki, ki jih poskušajo realizirati skozi različne učinke. Zato so informacije od profesorjev, pa tudi nadzor v obliki ure, izjemno pomembne, saj se na urah pridobijo informacije o načinu analize in organizacije glasbenega dela na podlagi zapisa skladatelja.

Profesor iz ure v uro skozi določeno skladbo osvetljuje in na površje prinaša tisto, kar je najpomembnejše v osebnosti vsakega študenta. Na ta način mladi umetniki, pianisti, spoznavajo sami sebe in sprejmejo kot resnico najlepše v sebi. Estetika, ki jo prinašajo v glasbeno delo v obliki interpretacije, je tisto, kar so sami našli in občutili v sebi. Ni samo talent, s katerim so se rodili, ampak tudi izobrazba, ki jo pridobijo med šolanjem. Zato sta izjemnega pomena izobrazba umetnika in razvoj načina razmišljanja, skozi katerega umetnik vzpostavi pot samospoznanja. V trenutku, ko je umetnik začel proces samouresničevanja, mora imeti nekaj, kar bo odkril v sebi, da bi to, kar je uresničil, predstavil v sporočilu, ki ga skozi glasbeno delo prenaša občinstvu. Odnos naučenih informacij, talenta in bogastva osebnosti je ravnovesje, ki ga opredeljuje kot edinstvenega in izvirnega umetnika. Informacije so v večini primerov enotne, vendar je enotnost informacij in individualne osebnosti neponovljiva. Obstaja fraza, da tisti, ki iščejo resnico, je nikoli ne bodo popolnoma dosegli, ampak bodo vedno na njeni poti. Mlada oseba, umetnik, mora razumeti, da se mora, kot pravi Hofmann, znebiti ustvarjanja izumljenih učinkov in vedno in izključno predstavljati sebe, skupaj s strokovnimi informacijami, pridobljenimi med šolanjem pri dobrih mojstrih.

Načrtovana predstavitev izvirnosti nikoli ni bila izvirnost, ampak vedno maska, ki jo je mogoče zlahka spremeniti, ker nikoli ne postane dovolj avtentična. Edino, kar vedno ostane in je nespremenljivo, je bistvo človeka, ki se razkriva skozi poslušanje, izobraževanje in spoznavanje samega sebe. To je edino nespremenljivo, ker objektivno obstaja.

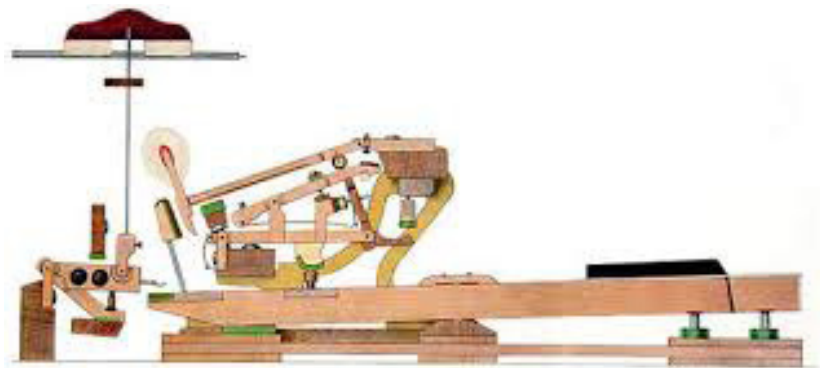
V procesu izvedbe sta torej dva elementa; oznake, ki jih je skladatelj zapisal v obliki not, pavz, dinamike, drugih znakov, pa tudi opomb, ki so morda zapisane v besedilu; in interpret. Naloga interpreta je izvleči duhovno bistvo iz besedila, ki se izvaja, in ga prenesti na poslušalce. Da bi to razumel, mora razumeti glasbeni jezik zapisanih skladb. Duhovno bistvo in izobrazbo, ki ju umetnik nosi v sebi, prenaša na zapisano vsebino, ki jo najde na listu papirja. Proces učenja poleg vseh elementov glasbe, umetnosti in instrumenta vključuje tudi učenje pravilnega odnosa do zapisanega besedila s strani skladatelja. Zato pogosto slišimo od predavatelja, da morajo študenti pravilno brati besedilo, kar pomeni, da opazijo vse podrobnosti, ki jih je skladatelj zapisal. Profesor Josefa Hofmanna je bil legendarni ruski pianist Anton Rubinstein (Anton Rubinstein). Povedal mu je: »... Najprej igray točno tisto, kar je zapisano. Če si to storil po vseh pravilih in še vedno čutiš, da bi nekaj spremenil ali dodal, to stori ... Največje zanimanje mora biti usmerjeno na skladbo, ne na skladatelja. Le s preučevanjem njegovega dela boš lahko igral v stilu.«



Hofmann je 14. marca 1894 skupaj z Rubinsteinom (ki je dirigiral) izvedel svoj koncert v D-molu. Koncert je bil izveden z velikim uspehom, Rubinstein ga je objel pred celotnim orkestrom, kar je Hofmanna navdušilo. Ob tej priložnosti ga je Hofmann vprašal, kdaj bo lahko spet igral zanj (torej imel uro pri Rubinsteinu), na kar je Rubinstein odgovoril »Nikoli!« Ko ga je Hofmann vprašal, zakaj, je odgovoril: »Moj dragi fant, povedal sem ti vse, kar legitimno vem o igranju klavirja in ustvarjanju glasbe ...« Nato je s spremenjenim tonom nadaljeval: »In če še vedno ne veš, zakaj, pojdi k vragu!«

Zanimiva in v nekem smislu brezčasna anekdota je ta, ki priključuje Schnabelove besede, ki jih je naslovil na Fleisherja ob koncu študija. Rekel mu je, da ga je naučil vsega, kar je vedel, in da mora zdaj nadaljevati iskanje svojih lastnih odgovorov. To je bilo zapisano v prejšnjem besedilu.

Veliki ruski pianist in legendarni pedagog Heinrich Neuhaus v svoji knjigi »Umetnost igranja klavirja« pravi: »... Talent je strast plus intelekt. Ena glavnih zahtev za doseganje lepote v izvedbi je doseči preprostost in naravnost v izrazu ...« Neuhaus je govoril o svojih študentih, izkušnjah, pa tudi o svobodi, tehniki, zvoku in različnih elementih, ki so potrebni za interpretacijo. Dejal je, da strogost, koordinacija, disciplina, harmonija, mir in mojstrstvo predstavljajo pravo svobodo. Zvok je imel za Neuhausa posebno pomembnost v izrazu in dejal je, da je za pianista potrebno vrhunsko tehnično mojstrstvo, da obvlada vse nianse zvočnega izraza. Glasba je zanj zvočna umetnost in govori skozi zvok. V glasbi zvok nadomešča besede, ideje in vizualne podobe.



Bogastva barv zvoka in zvočnih nians ni mogoče doseči brez vrhunskega obvladovanja in superiornosti nad instrumentom. Anton Rubinstein je dejal, da

ima klavir barve tisočih instrumentov. Carl Czerny, ki je izoblikoval generacije pianistov, vključno s Franzem Lisztom in Theodorjem Leschetizkyjem, je dejal, da je mogoče doseči stotine dinamičnih stopnjevanj na klavirju, ki so med »še ne zvok« in »ne več zvok«. V tem smislu je produkcija zvoka neposredno odvisna od nadzora in poznavanja mišičnih gibov ter fizičnega občutka mehanizma instrumenta. Z drugimi besedami, pianist mora obvladati instrument, da lahko izrazi svojo interpretacijo z vsemi možnimi zvočnimi niansami.

Te nianse in govor skozi zvok dajejo pomen delu, tehnika obvladovanja instrumentov in občutek tipk pa omogočata polno možnost najrazličnejših nians, ali kot pravimo, barv zvoka. Pianisti, kot je Vladimir Horovic, so v svoji interpretaciji na impresiven način obvladali umetnost zvoka. V izvedbah velikih pianistov so razvidne najrazličnejše nianse zvoka kot tudi njegov nadzor v prostoru. Zanimivo je slišati, na primer, v Horowitzovi interpretaciji, kako po poudarjenem tonu sledi vrsta drugih not, ki običajno zmanjšujejo dinamiko v diminuendu, na podlagi glavnega zvoka. Akcentiranje v glasbi bi lahko primerjali z akcentiranjem igralca v gledališču ali filmu, ki po poudarjanju pomembne besede izgovarja naslednje besede z manjšo intenzivnostjo in zaključuje frazo v diminuendu. Realizacija zvočnih nians znotraj diminuenda ali crescenda melodične fraze zahteva tehnično superiornost skozi neodvisnost prstov in roke. Glede na to, da je klavir tolkalni instrument, različni načini udarjanja tipke vplivajo na različne udarce kladiva na struno, kar proizvaja določene intenzivnosti in vibracije strune. Na sliki mehanizma tipke (Slika 8) je prikazan način aktiviranja mehanizma tipke in udarca kladiva na struno. Mladi pianist se mora naučiti, da zvoka ne proizvaja na tipki, temveč z dotikom tipke aktivira mehanizem, ki reproducira zvok dlje stran od nas. Nekateri starejši pianisti so poskušali na tipki ustvariti učinek vibrata, pri čemer so vibrirali s prstom in roko, kot bi to storil umetnik na godalnem instrumentu. Narava klavirja ne podpira nobenih gibov, ki niso v skladu z mehanizmom instrumenta. Vsako gibanje, ki ga narava instrumenta ne podpira, kot so vibriranje, pritiskanje, vlečenje tipke ali, v najširšem smislu, brezpogojni poskus popolnega legata, vodi do tehničnih težav, ki jih povzročajo neprilagodljiva roka. Legato je potreben in pomemben in Melvin Bree je v svoji knjigi o Leschetizkyjevi tehniki posvetil velik del razmišljanju o različnih načinih igranja legata na klavirju. Zanimivo je opaziti, da mora legato kot fenomen na tolkalnem instrumentu najprej obstajati v sluhu izvajalca in nato kot končni produkt zvoka, reproduciranega iz klavirja. Slavna ruska in sovjetska pianistka ter legendarna profesorica moskovskega konservatorija Vera Gornostajeva je dejala, da se lahko

tema Chopinovega Prvega koncerta zaigra legato z enim prstom, kar je tudi sama demonstrirala. S tem je pokazala, da je legato odnos med naraščajočimi in padajočimi notami različnih dinamičnih vrednosti. Dinamika not je odvisna od moči udarca, kar pomeni, da posamezne note, ki se gibljejo v crescendo, v naraščajoči liniji, dosežejo zaporedno močnejše udarce, in obratno, padajoče note, v diminuendu, dosežejo vsak posebej šibkejši udarec na tipko. Šibkejši udarec na tipko pomeni šibkejši udarec kladiva na struno in šibkejšo vibracijo strune. Obratno, močnejši udarec na tipko pomeni, da bo močnejši udarec kladiva na struno proizvedel močnejšo vibracijo strune in glasnejši zvok. Zaključek je, da dinamika na klavirju predstavlja niz različnih intenzivnosti posameznih not, ki se premikajo z močnejšo intenzivnostjo (crescendo) ali šibkejšo (diminuendo). Z različnimi udarci se doseže učinek legata, ekspresije in najrazličnejših zvokovnih nians, zato je obvladovanje tehnik instrumenta bivstvenega pomena. To vključuje nadzor celotnega mišično-skeletnega sistema ter popolno artikulacijo prstov, ki nadzorujejo udarec vsake posamezne tipke.

Neuhaus je dejal: »Od študentov ne zahtevam, da na klavirju posnemajo orkester in da ves čas razmišljajo in domnevajo o tem, da je klavir slaba kopija nekega boljšega zvoka. Klavir ima najprej svojo individualno lepoto zvoka, svoj ego, ki ga ni mogoče zamenjati z ničemer drugim na svetu. Drugič, vedeti morate, kako ljubiti ta individualni, posebni ego klavirja, da ga znate v celoti obvladati. Kdor je kdaj slišal, kako dirigent ali pevec obravnava klavir, bo enkrat za vselej vedel, kako se nanj ne igra. Vsak mojster – pianist ima svojo individualno zvočno paleto. Ni splošnega zvoka, tako kot ni splošne enotne interpretacije in splošno uporabne ekspresije. Nič ni splošno.«

Pogosto se za dobrega pianista reče, da doseže čudovit zvok ali da 'zveni lepo'. Postavlja se vprašanje: kaj je tisto, kar daje vtis čudovite interpretacije in zvoka? Pri resnično ustvarjalnem umetniku pianistu je lep zvok neločljiv del bistva njegove osebnosti. Zvok je eno najpomembnejših sredstev ekspresije tako kot barva in svetloba pri slikarstvu. Razlike v zvočni podobi med različnimi umetniki so neskončne, tako bogate in globoke kot njihove osebnosti. Zvočni niansi so med različnimi umetniki tako različni, kot je vsak posameznik drugačen v svojem obstoju.

Interpretacija umetnika je najširši način razumevanja interpretacije skladbe, ki se izvaja. Interpretacija vključuje naučeno znanje, pridobljeno v glasbenih šolah in univerzah, nato talent za določen instrument ter umetniško predispozicijo, najverjetneje pogojeno z rojstvom. Vsak umetnik kot interpret ali profesor

v izvedbi ali predavanju prenaša tradicijo šole, kar pomeni zgodovinsko linijo najpomembnejših osebnosti v glasbi.

Želim omeniti, da moje poučevanje v veliki meri temelji na učenjih Leona Fleisherja, pri katerem sem pet let študiral, na način, kot je organiziral študije. Organiziral jih je enako, kot se je naučil od Arturja Schnabela. Omenil sem že, da je bil eden od načinov, da so študenti prisostvovali uram vseh študentov in tudi, da so v razredu igrali skladbo le enkrat. Na podlagi pedagoških izkušenj lahko zaključim, da je igranje skladbe enkrat primarno odvisno od profesionalne ravni študentov, s katerimi se dela, ker različne ravni pripravljenosti študentov ne omogočajo enakega pristopa k metodi dela. Takšen način je mogoč le pri mladih pianistih, ki so dovolj profesionalno pripravljeni, da sledijo takšni metodi dela. Priprave na mednarodna tekmovanja zahtevajo drugačen pristop k delu. Študent, ki se pripravlja na tekmovanje, mora v razredu večkrat interpretirati isti program, da preveri vsako podrobnost svoje izvedbe. Skupaj s profesorjem med ponavljanjem programa dosežeta najvišjo profesionalno in estetsko presojo, skozi katero je mladi umetnik sposoben zagotoviti najvišjo raven profesionalne in umetniške predstavitve. Fleisher je zahteval, da študent preživi določen čas sam za učenje novega repertoarja in to brez koncertne aktivnosti ali odhoda na tekmovanja. Jasno je, da je le pod takimi pogoji mogoče delati na način, kot je delal Fleisher, brez odnosa do tega, kaj bo študent prevzel od informacij, prejetih v urah. Odhod na tekmovanje v določenem smislu vključuje odgovornost profesorja, saj študent neposredno pokaže delo, ki ga v tistem času izvaja s svojim profesorjem. To so izključno moja razmišljanja, ki so individualna, subjektivna in temeljijo na dosedanjih pedagoških izkušnjah.

Kot že omenjeno, interpretacija vključuje talent, umetniški dar, bogastvo osebnosti, pridobljeno z izobraževanjem, in strokovne informacije, pridobljene skozi leta učenja. Po mnenju Schnabela profesionalne informacije pomenijo učenje o organizaciji glasbenega dela. V okviru organizacije obstajajo trije osnovni elementi, na katerih se lahko organizira glasbeno delo. Schnabel je te elemente imenoval glasbena organizacija, sestavljena iz organizacije melodije, organizacije harmonije in enega najpomembnejših elementov, organizacije časa, ki vključuje odnos med pulzom in ritmom.

Kompleksnost interpretacije se odraža v sporočilu, ki ga izvajalec lahko prenese skozi glasbeno delo. Interpretacija je kreativna in zahteva veliko domišljije, znotraj katere je poleg znanja o organizaciji dela pomembno, da ima umetnik predstavo o določenih zakonitostih:

- Poznavanje sloga, posedovanje informacij o času, v katerem je bilo delo napisano, in kontekstu, kateremu pripada.
- Predstava o ekspresiji dela, ki vključuje razumevanje razpoloženja v delu, emociji, karakterju. Ali predstavlja osebo ali je pesem, ples, pogovor ali koračnica.
- Dramski načrt dela. Kakšen dramski učinek ali kontrast je mogoče uporabiti? Kje je vrhunec dela in kako se razreši?
- Pripovedno prepoznavanje je še posebej pomembno. Ali ima glasba svojo zgodbo in kakšna je njena vsebina?

Glasba vedno ima zgodbo in od umetnika je odvisno, da prepozna in prenese njeno vsebino. Ni nujno, da vsak izvajalec enako doživi vsebino dela. Interpretacija glasbenega dela je umetnikov odnos do dela, ki ga mora upoštevati, analizirati, konceptualizirati, sprejeti znotraj sebe in interpretirati. Gre za odnos med skladateljem, ki je napisal delo in vsebuje njegovo sporočilo, in izvajalcem, ki interpretira zapisano delo s svojo osebnostjo.

Na koncu poglavja o interpretaciji je pomembno omeniti, da v interpretaciji dela umetnik najde in združi vse potrebno, da potrdi, da to, kar slišimo, predstavlja edinstveno, neponovljivo umetniško stvaritev, ki se dogaja pred nami v svoji harmoniji in genialnosti. Kot poslušalci smo priče tej interpretaciji in edinstveni stvaritvi.



## ORGANIZACIJA FRAZE

Organizacija fraze je sestavni del glasbenega izraza in interpretacije. Brez popolnega razumevanja organizacije ni mogoče govoriti o svobodi izražanja ali umetniškega izraza nasploh. Glede na to, da organizacija fraziranja implicira različne oblike glasbene realizacije, bi jih lahko kolektivno imenovali glasbena artikulacija v širšem smislu tega izraza. Ta izraz ne implicira artikulacije, vezane le na en instrument, ampak se nanaša na načela organizacije fraze, ki jih je mogoče uporabiti za katero koli glasbeno delo, izvedeno na katerem koli instrumentu ali v orkestru. Organizacija znotraj glasbenega dela določa in pojasnjuje specifične delitve glasbene fraze, bodisi da so melodične, harmonske ali ritmične. Če govorimo o splošno sprejetih pravilih organizacije, je pomembno omeniti, da vsak glasbenik ne glede na vrsto instrumenta pridobi identične informacije o glasbenem fraziranju med svojim izobraževanjem, ki združuje glasbene umetnike v edinstveno glasbeno družino.

Organizacija glasbenega izraza je tako kot tehnično znanje zgrajena na desetletjih izkušenj analiziranja različnih vrst fraziranja znotraj skladbe in na ta način se ozaveščajo vsi procesi gradnje glasbenega dela. Analiza fraze temelji na racionalnem sprejemanju naravnega, intuitivnega pristopa k razumevanju toka melodije, harmonije in občutka časa, ki temelji na odnosu med ritmom in pulzom.

Elementi organizacije glasbenega fraziranja, vključno z organizacijo melodije, harmonije in metroritmično organizacijo, so bili podrobno analizirani in pojasnjeni v teoriji. Pomembni umetniki 20. stoletja so v praksi uporabili teoretično znanje s spoštovanjem specifičnosti inštrumenta, ki so ga preučevali. Ena legendarnih osebnosti je bil že omenjeni Artur Schnabel, ki je pomembno prispeval k uporabi teoretičnih izkušenj pri igranju klavirja. Schnabel je tudi metodološko pojasnil metode melodične, harmonske in metroritmične organizacije v klavirskih skladbah.

Veliki interpreti so določili in pokazali razlike med interpretativno in teoretično prakso. V teoriji so pravila natančna, nepremično postavljena in pojasnjena,

medtem ko se pri interpretativni uporabi teoretičnih pravil lahko govori o odstopanjih, ki temeljijo na interpretativnih potrebah izvajalca.

Teoretična in interpretativna praksa sta tesno povezani, umetnik pa mora imeti znanje o teoretičnih dejstvih, da lahko uporabi interpretativne elemente v skladbah, ki jih izvaja. Če v interpretaciji dosledno ne uporablja teoretičnih pravil, mora argumentirati razlog in način spremembe. Obstaja več primerov, ki ponazarjajo razlike med interpretativno in teoretično prakso, eden izmed njih je zagotovo uporaba teze in arze (močnih in šibkih udarcev), ki se nenehno pojavljajo v glasbenem delu. Pri interpretativni organizaciji melodije je najpogosteje zastopan primer konca melodične fraze na prvi noti takta, ta pojav pa je pomemben kontrast teoretični praksi. Glede na to, da konec fraze na splošno implicira *diminuendo* in je konec fraze običajno na prvi noti v taktu, je najtišja (prva nota) v nasprotju s teoretično prakso, ki postavlja prvo noto v taktu, tezo, kot podporo, tako ritmično kot zvočno. Pri interpretaciji najpomembnejša, podporna nota nima vedno največje zvočne intenzivnosti. Občasno lahko najtišja nota, zapisana na močni podpori v taktu, doseže najimpresivnejši interpretativni pomen in pusti najmočnejši vtis na poslušalca. Enako velja za frazo, znotraj katere se v teoretični praksi očitno razvija vrhunec fraze in njeno umirjanje proti koncu. Vrh fraze v interpretaciji ni nujno, da nastopi v *crescendu*, sredina fraze pa je najmočnejša v smislu zvoka. To je le nekaj razlik, ki nimajo velikega pomena, vendar obstajajo primeri razlik, celo opomb, da teorije ni mogoče dobesedno uporabljati v interpretaciji.

Zato je prispevek velikih umetnikov neprecenljiv, saj s svojimi javnimi nastopi skladb kažejo organizacijo glasbenega dela, ki temelji na teoretičnih postulatih in z umetniško interpretativno svobodo.

Interpretativna organizacija glasbene skladbe, ki vključuje analizo melodije, interpretativni pristop k harmoniji in ritmu, je osnovna oblika organizacije, brez katere je težko govoriti o organiziranem igranju in interpretiranju osebnega umetniškega izraza v skladbi.

Schnabel je po bogati in dolgi didaktični praksi oblikoval veliko število pomembnih pianistov in pedagogov, ki so kasneje prenašali informacije o organizaciji glasbenega dela, ki jo je oblikoval na podlagi teoretičnih izkušenj. Leon Fleisher je kot dolgoletni učenec Arturja Schnabela v celoti sprejel vse elemente in s svojimi bogatimi izkušnjami dopolnil osnove učenja o fraziranju.

Odgovore na vprašanja o organizaciji glasbenega dela je mogoče najti v knjigah in delih glasbenih teoretikov. Gotovo je, da je Artur Schnabel s svojimi bogatimi izkušnjami ozavestil, poglobil in pokazal elemente interpretativne

organizacije glasbenega dela na podlagi natančno določenih pravil. Razumevanje jasno definiranih pravil in njihova uporaba v interpretaciji skladb je osnova, po kateri se umetniki prepoznavajo in komunicirajo.

Konrad Wolf je v svoji knjigi o učenjih Arturja Schnabela pojasnil didaktična načela, na katerih je Schnabel postavil temelje odnosa do melodije, harmonije in metroritmičnega vidika. Schnabelova načela niso samovoljni intuitivni pogledi na fraziranje, temveč so globoko utemeljeni v obstoječih teoretičnih postulatih analize glasbenega dela.

V izvajalski praksi se pogosto govori o individualnosti in se jo istoveti s svobodo umetnika, da predstavi skladbo na svoj edinstven način. Individualnost ni absolutna svoboda intuitivnega pristopa k izvedbi skladbe. Elementi organizacije glasbenega dela, ki izhajajo iz teoretične prakse, a so uporabljeni v interpretaciji, predstavljajo znanstvene smernice, na katerih se vzpostavlja mera umetniške svobode. Zato znanje o organizaciji glasbenega dela predstavlja temelj raziskovalnega procesa iskanja največje svobode znotraj naučenih pravil.

Ko so pravila naučena in uporabljena na glasbenih delih, dosežemo občutek svobode, ki izraža individualnost umetnika brez strahu, da bi v katerem koli trenutku stopil iz okvirov oblike, pulza in dobrega okusa.

Identični elementi organizacije se uporabljajo za vsako skladbo v vseh obdobjih. Pri uporabi vseh oblik organizacije so skladbe, napisane v obdobju baroka, verjetno najbolj zanimive, saj je besedilo impliciralo note brez drugih oznak. Prav tako narava klaviaturnih instrumentov ni omogočala tonske in dinamične raznolikosti, zato je interpretacija v glavnem temeljila na agogičnih pravilih.

Schnabel, kasneje Fleisher, je govoril o primeru drugega stavka Bachovega *Italijanskega koncerta* kot skladbi, na kateri se lahko predstavijo trije osnovni tipi organizacije na preprost in jasen način.

Najprej je prikazano čisto besedilo, ki ne prikazuje nobene oblike organizacije. Besedilo vsebuje note, napisane brez oznak, ki bi nakazovale način interpretacije. To je bilo značilno za tisto obdobje, saj so izvajalci poznali pravila izvedbe. Glavna značilnost stavka je neprekinjeno ritmično gibanje leve roke, nespremenjeno skozi celoten stavek, in desne roke, ki je podrejena melodični organizaciji in ritmičnemu premikanju (agogiki) znotraj pulza. V nadaljevanju knjige so podrobno razloženi vsi tipi organizacije, ki vključujejo melodijo, harmonijo in ritem. V naslednjem, kratkem primeru je prikazan začetek drugega stavka Bachovega *Italijanskega koncerta*. Opisan je princip vpliva vsakega organizacijskega elementa na oblikovanje glasbenega dela in njegovo interpretativno oživljanje.

Prvi primer je čisto notno besedilo, ki ne vsebuje niti enega zapisanega organizacijskega elementa.

Primer 1

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time, marked in the key of B-flat major. The score is divided into two systems. The first system consists of four measures. The right hand starts with a whole rest, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. In the third measure, the right hand enters with a melodic phrase marked 'forte' and a fermata. The second system also consists of four measures. The right hand continues the melodic line with various ornaments and phrasing, while the left hand maintains its rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings like 'piano' and 'forte', and phrasing slurs.

*Melodična organizacija* tega segmenta je označena z loki, ki nakazujejo začetek in konec mini fraze. Opaziti je, da začetek in konec kratke melodične fraze nista odvisna od črtice takta. Schnabel je izjavil, da takt ni pokazatelj trajanja melodije, ampak je dolžina melodije odvisna od logike gibanja not znotraj melodične fraze. Organizacija melodije je lahko različno urejena, vendar so takšne nianse v veliki meri odvisne od odločitve izvajalca. Velika odstopanja niso možna, ker sta začetek in konec melodične linije določena. Prostor med koncem ene fraze in začetkom druge je namenjen dihu (kratkemu časovnemu prostoru). Enakomerno melodično gibanje opazimo v levi roki, kjer se začetek organizacije melodične skupine začne sredi takta in konča sredi naslednjega. Skozi celotni stavek je melodično gibanje leve roke identično organizirano.

## Primer 2

The image displays a musical score for 'Primer 2' in 3/4 time, featuring piano and forte dynamics. The score is divided into two systems. The first system shows the piano section with a 'piano' dynamic marking and a 'forte' dynamic marking. The second system shows the forte section with a 'forte' dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*Metroritmična organizacija* tega segmenta temelji na razmerju med ritmom, ki je v osnovi gibljiv, in nepremično pulzacijo. To razmerje je podrobneje pojasnjeno v poglavju, posvečenem času. V tem kratkem primeru z uvedbo vsakega organizacijskega elementa opazimo postopno interpretativno oživljanje glasbene vsebine. K organiziranemu melodičnemu gibanju je dodana organizacija časa, ki vključuje ritem in pulz. Drugi stavek je bil za Schnabela in Fleisherja še posebej zanimiv, ker ima stalno identično gibanje leve roke, na podlagi katerega se lahko zgradi katera koli oblika agogičnega gibanja melodije desne roke. Agogika, prikazana v desni roki, je opazno premikanje ritma, saj agogika pospeši ali upočasni kratke segmente fraze. V 4. taktu je osem šestnajstink označenih z agogičnim elementom počasnejšega začetka fraze, s pospeševanjem proti koncu takta. Takšne ritmične premike je mogoče uporabiti v kratkih pasažih hitrih notah glede na to, da desna roka zaradi izražanja doseže agogično gibanje brez motenja ritmičnega gibanja leve roke. V tem stavku je pulz vzpostavljen na podlagi celotnega takta, tako da je vsak začetek takta znak za pulzacijski udarec, kjer morata obe roki priti skupaj ne glede na agogične premike desne roke. Ritmična organizacija je v veliki meri odvisna od izvajalca, zato prikazana agogika ni nujno organizirana izključno na ta način.

V 5. taktu, na tretjem in četrtem udarcu, opazimo dve melodični gibanji s štirimi šestnajstinkami, organiziranimi od druge šestnajstinke. Vsaka mini-skupina ustvarja kratko časovno, glasbeno vrzel med prvo in drugo šestnajstinko, kar ločuje prihajajočo melodično skupino. Te mini časovne vrzeli bi lahko označili tudi kot časovne ali melodične premore med dvema zaporednima notama.

Prva šestnajstinka je konec ene skupine, druga pa začetek naslednje. V dinamičnem smislu je vsak konec skupine realiziran v diminuendu, kar logično ustreza koncu fraze. Identični premiki so vzpostavljeni v taktih 6 in 7. V drugi polovici 7. takta opazimo enako agogično gibanje kot v 4. taktu, od počasnejšega gibanja pospeševanje proti koncu melodične fraze.

### Primer 3

The image shows a musical score for Example 3, consisting of two systems of piano and bass staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system starts with a piano (piano) dynamic and a fermata over the first measure. The second system begins with a forte (forte) dynamic. Various agogic markings are present, including slurs, wavy lines indicating acceleration or deceleration, and arrows pointing to specific notes. A '7' is written above the first measure of the second system, and a '5' is written above the first measure of the third system.

Isti del, konec 4. takta, je lahko agogično organiziran na naslednji način, kot je prikazano v primeru 4.

### Primer 4

The image shows a musical score for Example 4, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score shows a melodic phrase in the treble clef and a bass line in the bass clef. A dynamic marking of 'più p' is placed between the staves. Agogic markings include slurs and arrows pointing to specific notes, indicating a change in tempo or emphasis.

V tem primeru je jasno videti način povečanja izraznosti z uporabo različnih agogik na vsako od štirih skupin not. Takšen način agogike prispeva k ekspresiji povišanega čustva, kjer je vsak naslednji razpon med dvema notama časovno daljši od prejšnjega.

Po teh intervencijah je kratek segment drugega stavka opazno interpretativno oživiljen z vidika melodične in metroritmične organizacije. To sta tudi dva najpomembnejša elementa organizacije znotraj glasbenega izraza. Z uporabo teh dveh elementov je mogoče dodati dinamiko in harmonsko organizacijo skladbe, ki je v tem primeru preprosta.

Dinamika je organizirana na podlagi začetka in konca kratkih fraz, kjer se vsak konec fraze konča v diminuendu. Tako dinamika, ki sledi melodiji in ritmu, dodatno razvija izraznost skladbe. Organizacija, prikazana v tem glasbenem segmentu, ustreza mojemu subjektivnemu dojemanju interpretacije te skladbe.

Izvajalci organizirajo glasbeno delo na različne načine, kar je povezano z individualnim pristopom k interpretaciji. Jasno je, da mora organizacija obstajati, ker brez nje ni interpretacije. Prikazani so možni načini organizacije, končna odločitev pa je odvisna od izvajalca in njegove subjektivne potrebe, da se izrazi skozi zapisano vsebino glasbenega dela.

Harmonska interpretativna organizacija v drugem stavku *Italijanskega koncerta* je zelo preprosta. Večinoma se opira na vertikalno harmonsko linijo, ki vključuje različne moči vsakega tona znotraj sozvočja akorda. V tem primeru je leva roka, čeprav ritmično pomembna, dinamično manj intenzivna, saj predstavlja spremljavo. Je dirigent celotnega gibanja in določa tempo, gibanje, enotnost teksture in harmoničnost skladbe.

#### Primer 5

The image displays a musical score for 'Primer 5' in 3/4 time, featuring piano and forte dynamics. The score is written for two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts with a 'piano' dynamic marking and includes a fermata over the first measure of the right hand. The second system starts with a 'forte' dynamic marking and includes a fermata over the first measure of the right hand. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings, indicating phrasing and dynamics. The left hand plays a steady accompaniment pattern throughout.

Obstoj *elementov organizacije glasbenega besedila* pomeni podrobno analizo vsakega od njih. Vsak element je razčlenjen in s tem pojasnjen v smislu interpretacije, ko se nanaša na frazo.

Beseda *artikulacija* pripada govoru in izgovarjavi. Je tehnični proces pri proizvodnji govora, kjer se različni samoglasniki in soglasniki jasno izgovarjajo. V osnovnem smislu bi artikulacija v glasbi pomenila povezovanje in ločevanje tonov, razmerje med legato in staccato, prisotnost različnih vrednosti in skladateljeve oznake, na podlagi katerih se note igrajo. Glasbena artikulacija je še posebej opazna v obdobju 1600–1800. To je bilo obdobje, ko je glasba večinoma temeljila na govoru in se je imenovala *govor z notami*. Ob opazovanju poteka melodije v tem obdobju so vidne kratke fraze, ki se tako kot v govoru hitro končajo v diminuendo dinamiki. Kratke melodične fraze so pravilno artikulirane, ko njihov zvok posnema govor.

V naslednjem besedilu so neodvisno analizirana poglavja o melodiji, harmoniji in razmerju metra in ritma znotraj časa. Le vsi trije elementi skupaj oživijo glasbeno delo in ga v celoti organizirajo v interpretativnem smislu. Po pravilni organizaciji besedila ostaneta še navdih in notranja vsebina, s katero umetnik zapolni in interpretira glasbeno delo.



## ORGANIZACIJA MELODIJE

**M**elodija obstaja tako dolgo, kot obstaja glasba, in glasba in melodija veljata za neločljivi. Ko govorimo o glasbi, najpogosteje mislimo na melodijo. Melodija je fenomen, neločljivo povezan s konceptom glasbe, in predstavlja zaporedje zapisanih not, ki imajo svoj logični tok v času. Note se gibljejo v različnih smereh v časovnem intervalu, kontinuirano ena za drugo. Obstoj glasbe pomeni obstoj melodije in eno ne more obstajati brez drugega. Melodija je lahko tema glasbenega dela, najbolj vidna melodična predstavitev, ki označuje glasbeno delo. Lahko je tudi kateri koli motiv, ki se pojavlja znotraj glasbenega dela v različnih segmentih razvoja kompozicije in v različnih glasovih. V polifonih kompozicijah so še posebej prisotni glasovi, ki predstavljajo melodične linije, ne le teme, ampak tudi melodije drugih glasov, ki se gibljejo v sozvočju in gradijo gibanje znotraj glasbenega dela. Melodija je lahko predstavljena tudi z dolgo linijo, kar je v večini primerov opazno v delih romantičnega obdobja, pogosto pa tudi v baroku. Na primer, v drugem gibanju Italijanskega koncerta je neprekinjena melodična linija brez ponavljanja, v neprekinjenem toku skozi celotno gibanje. Melodija obstaja tudi v basovski liniji, kar je še posebej opazno v delih Frédérica Chopina, kjer je basovski del ne le melodičen, ampak tudi ritmična podpora ali dirigent desni roki. Treba je omeniti, da je melodija desne roke pri Chopinu vedno izrazita in da je glasbeno delo prepoznavno po svoji strukturi.

Melodijo bi lahko označili kot preprosto intonacijo, ki je prepoznavna in vsebuje svoj začetek, razvoj in konec. Če je preprosta, je bolj prepoznavna, se hitro zapomni in poslušalec takoj uživa v njeni vsebini. V tem smislu je zaželeno ostati znotraj obsega zmožnosti človeškega glasu in možnosti petja. Te preproste smernice omogočajo veliko priljubljenost pesmim z najpreprostejšo vsebino, ki jih izvajajo pevci popularne ali ljudske glasbe. Njihova priljubljenost temelji na poenostavljeni harmonski vsebini in izjemno preprosti melodiji, ki se ponavlja. Poenostavljena harmonija skupaj s sprejemljivo melodijo daje poslušalcu

možnost takojšnje čustvene identifikacije. Če so napisane v molu, v počasnejšem tempu, pogosto vzbujajo občutke melanholije ali celo blage depresije. Podobno lahko hitre, ritmične pesmi, napisane v duru, vzbujajo občutke veselja in celo euforije. Take pesmi so včasih obravnavane kot manipulativni vplivi na čustveni svet ljudi. Primer so koračnice, ki neposredno vplivajo na dvigovanje bojne morale in podobno. V klasični glasbi je za razliko od prakse v popularni glasbi melodija bolj kompleksna in je ni treba zaključiti, ampak med trajanjem kompozicije vodi do druge melodije, ki se nadaljuje. Melodija, ki se ne zaključi, ampak vodi k nadaljnemu razvoju glasbenega dela, predstavlja temo. Tema je glasbeni segment, ki označuje glasbeno delo in se lahko večkrat pojavi. Ni zaključena celota ali enotna intonacija, ampak obstaja kot melodični motiv, ki je uvod v razvoj glasbenega dela. V različnih glasbenih oblikah se tema uporablja različno. Na primer, v sonatni obliki sta prva in druga tema. Druga tema je običajno napisana v lirični in pevski obliki, zlasti v romantičnem obdobju. Tako je tema melodija, ki ni zaokrožena, ampak vodi k nadaljnemu razvoju melodičnega in harmonskega materiala. Zato je klasična glasba opazno bolj zapletena in s postopnim seznanjanjem z deli klasične glasbe je prepoznan njen bolj zapleten harmonski jezik in sporočilo, ki ga nosi.

Okus vsakega posameznika se razvija in spreminja skozi čas, kar ni odvisno samo od ravni izobrazbe, ampak tudi od vrste glasbe, ki se je je kdo navadil. Tisti, ki so navajeni na preproste intonacije, niso pripravljene prepoznati bolj zahtevnejših tem in drugačnega pristopa k melodiji kot najbolj lahko razumljivega.

Harmonsko tipizirane pesmi, prepoznavne v ljudski glasbi kot tudi v enotnih pesmih popularne glasbe, uporabljajo melodije in so zato lahko zapomnljive. Zanimivo je razmisliti o fenomenu, kjer se melodija ne ponavlja, ampak ima kontinuiteto, in se različne teme, vedno nove, izmenjujejo ena za drugo. Skozi zgodovino glasbe so bile napisane nekatere najlepše melodije, kar pomeni dolge fraze brez ponavljanja fraz. Ob vrnitvi k drugemu gibanju Bachovega Italijanskega koncerta opazimo, da se tema skozi celotno trajanje nikoli ne ponovi. Obstaja neprekinjeno odvijanje fraze, kjer se teme izmenjujejo ena za drugo in ustvarjajo neprekinjeno melodično linijo. S spremembo različnih obdobj so se okusi razvijali in spreminjali. Melodija, ki so jo ljudje nekoč ljubili, prepoznali in se z njo identificirali, bi verjetno povzročila presenečenje in bila skoraj nesprejemljiva v drugem obdobju. Vsako obdobje je imelo svoj melodični in harmonski jezik, ki je bil najprej splošno sprejet s strani umetnikov, nato pa tudi ljubiteljev glasbe.

Ameriški dirigent in skladatelj Leonard Bernstein je na zelo zanimiv način govoril o svojem pogledu na pojav melodije v delu. Trdil je, da se melodije skoraj vedno odvijajo v treh delih. To je imenoval pravilo odvijanja melodije po modelu 1, 2, 3. Kaj to dejansko pomeni? Prej je bilo rečeno, da se melodija večinoma ponavlja, da bi bila lažje zapomnljiva. Po Bernsteinu je prvi pojav teme označen s prvo stopnjo in s številko 1. Po tem se pričakuje ponovitev teme. Lahko je ponovljena dobesedno ali z manjšo variacijo, kar bi predstavljalo drugo stopnjo, označeno s številko 2. Tretja stopnja, številka 3, vedno vključuje razvijanje tematskega materiala, ki je daljše ali krajše. Če je tema napisana v enem taktu, je drugi takt zagotovo ponovitev teme, potem pa se razvija vsaj čez dva takta. Pri opazovanju različnih pojavov tematskega materiala opazimo pravilnost teorije, ki jo je definiral Bernstein in o kateri je govoril v svojih predavanjih.

Artur Schnabel je analiziral melodični razvoj in podal poseben pristop k njegovi organizaciji. Do kakšne mere je bil izviren pri oblikovanju sistema in kje je dodal elemente, naučene od svojega učitelja Theodorja Leschetizkyja, bo ostalo neznano. V veliki meri so informacije, ki jih vsak umetnik prenaša na naslednje generacije med predavanji, sinteza tega, kar so se naučili med šolanjem, ter individualnih izkušenj, talenta in predanosti poklicu. Schnabel je postavil melodijo kot celoto, ki ni odvisna od specifičnosti takta, ampak ima logičen tok in obliko skozi glasbeno delo. Zato je po Schnabelovih učenjih prikazana organizacija melodije, ki temelji na jasni razdelitvi in njeni naravni dolžini in gibanju.

Znana je izjava Arturja Schnabela, da bi, če bi imel dovolj denarja, ponovno natisnil celotno klavirsko literaturo brez črtic taktov. Tako ne bi bilo ovire za svobodno organizacijo melodije znotraj kompozicije. Prav črtice takta včasih mentalno omejujejo izvajalčevo svobodo in logiko pri organizaciji melodije. Naučeni, da je takt vedno začetek, lahko predstavljajo oviro pri svobodnem gledanju melodične fraze in s tem pri uporabi različnih načinov njene organizacije.

Melodija je serija tonov, povezanih v celoto. Najpogosteje vsi toni melodije pripadajo isti lestvici. Beseda melodija izvira iz grške besede melodia, kar pomeni petje. Označuje tudi intonacijo, glas ali linijo. Je linearno gibanje glasbenih tonov, ki jih poslušalec dojema kot eno celoto. V svojem najpreprostejšem pomenu je melodija kombinacija intonacije in ritma, v širšem smislu pa vključuje tudi barvo tona. Melodija pogosto sestoji iz krajših glasbenih fraz ali stavkov, ki se običajno ponavljajo skozi celotno glasbeno delo v različnih oblikah. Verjame se, da je pravi cilj glasbe biti melodična, in vsi deli harmonije, zapisani v glasbenem delu, zagotavljajo kot končni cilj obstoj lepe melodije.

## Najmanjše melodično gibanje

Organizacija katere koli skupine not predstavlja melodično linijo, ki je združena glede na njihovo gibanje. Melodična organizacija vključuje skupino not, povezanih z vzpenjajočo ali padajočo linijo, pa tudi note, povezane z melodično logiko.

Z začetkom pisanja glasbenega dela skladatelj piše skupine not, skozi katere ustvarja različne melodije. Začne se z zapisovanjem prve note, za katero sledi druga, in ti dve noti že obstajata kot najmanjša skupina, ki predstavlja jedro melodije.

Ko govorimo o melodični organizaciji, je Schnabel opredelil najmanjše melodično gibanje kot gibanje okoli ene note, ki obstaja v skoraj vsaki kompoziciji. Ker je učni proces tudi proces zavedanja različnih pojavov, je treba opisati vse oblike melodičnih gibanj, s katerimi se srečujemo v literaturi. Z njihovim prepoznavanjem v literaturi umetnik odpira prostor za realizacijo lastnega izraza in organizira frazo na svoj edinstven način. V vsakem glasbenem delu so očitne vse oblike melodične organizacije. Najmanjše melodično gibanje, kot tudi vsa druga, je zapisano v vsaki kompoziciji, in od umetnika je odvisno, da ga prepozna, se ga zaveda in ga prikaže skozi interpretacijo. Eden takih primerov je jasno izveden na začetku Beethovenove *Simfonije št. 5* ali uvodnih akordov drugega gibanja *7. simfonije*.

*Najmanjša melodična organizacija*, in dejansko osnovno melodično gibanje, se lahko obravnava kot gibanje okoli ene note. Pogosto označuje najkrajši motiv dveh povezanih not.

Kompozicija, kjer je najmanjše melodično gibanje okoli ene note izrazito zastopano, je začetek Chopinove *balade, Op. 23, št. 1*. Gibanje je okoli note »Fis«, ki se večkrat ponovi.

### Primer 6



V tem primeru je najmanjše melodično gibanje zmanjšano na dve noti, sledi premik petih not. Prikazana skupina dveh not predstavlja najkrajši melodični motiv v glasbi.

Melodično gibanje okoli iste note, kot je prikazano v primeru Chopinove prve balade, je opazno tudi v *Fugi v D-duru*, DTK 1. V prvem delu tematskega materiala, znotraj gibanja hitrih not, dvaintridesetinkah, je opazno melodično gibanje okoli note »Fis«. V prvem pojavu teme je zapisana nota Fis, medtem ko je v vsakem naslednjem pojavu teme zapisana druga nota z enakim ritmičnim in melodičnim gibanjem.

Primer 7



Primer Bachovega Italijanskega koncerta je v knjigi večkrat omenjen. Drugi stavek je primer, kjer lahko uporabimo več različnih oblik organizacije besedila. Gibanje okoli ene note je v tem primeru prav tako opazno in se razteza skozi celoten takt. Ena nota predstavlja oporo, okoli katere se melodija giblje skozi celotno frazo. Najprej je to nota »G«, nato pa v naslednjem taktu nota »A«. Drugi takt se zaporedoma ponovi za stopnjo višje. Nedvomno je oporna nota v kratkem motivu osnova melodičnega gibanja.

Primer 8



Drugi stavek Beethovnovne *Sonate, Op. 2, št. 3* v C-duru, kontinuirano, v ponavljajočih se motivih, prikazuje primere melodičnih gibanj okoli iste note, ki je opora kratkega motiva. Prikazani material se pojavlja v različnih tonalitetah skozi celotno gibanje in predstavlja osnovo melodičnega materiala. V naslednjem primeru je označena nota »H« središče melodičnega gibanja. Melodično gibanje je identično skozi celotni stavek, medtem ko je prisotna sprememba tonalitete in oporne note.

## Primer 9



Pojasneni primeri združevanja ne pripadajo izključno klavirski literaturi, ampak so del splošnega pristopa k organizaciji glasbe. Če se natančno opazuje in usmerjeno analizira določena kompozicija, so predstavljeni modeli opazni v vsakem glasbenem delu. V vsaki kompoziciji lahko prepoznamo najmanjše melodične enote, organizirane v obliki oporne note, okoli katere se melodija giblje.

Primer oporne note v najmanjšem organiziranem melodičnem gibanju je prav tako opazen v Chopinovi *Barcarolle, Op. 60*. Prikazani primer se pojavlja v različnih tonalitetah skozi celotno delo ob večkratnem poudarjanju note, ki je opora melodičnemu gibanju. V taktu 35 se melodija giblje okoli note »C«, ki je osnova gibanja v različnih smereh.

## Primer 10

Melodično gibanje postane očitno v trenutku, ko ga prepoznamo, se ga zavemo in ga kot takega interpretiramo. Od smeri gibanja najmanjše organizirane skupine not bo odvisna uporabljena dinamika.

Po zapisovanju dveh not kot najmanjše melodične enote v literaturi skladatelj nadaljuje z zapisovanjem in ustvarjanjem linij v različnih smereh. Na ta način rastejo melodije krajšega ali daljšega trajanja. Obstajajo v počasnejših ali hitrejših

tempih, predstavljene v temah znotraj gibanja ali v pasažah, ki se gibljejo v različnih melodičnih smereh.

## Smer melodije v eno ali različne smeri

Združene note v pasažah, ki se premikajo v različnih smereh, kažejo na organizirane melodične enote. To je neizogiben melodični element, ki se nenehno pojavlja v vseh delih klavirske literature. Vzpenjajoče ali padajoče gibanje se odraža v skupini manjših vrednosti not, ki se premikajo proti oporni noti. Različno gibanje je najpogosteje prisotno v hitrih pasažah, ki zaradi izraza nenadoma spremenijo smer. Ta vrsta gibanja je najpogosteje prisotna v baročnem in klasičnem obdobju. Skoraj vsa dela Mozarta, Haydna ali Beethovna vključujejo podobne primere melodičnih pasaž.

Ko govorimo o organizaciji melodičnega gibanja proti ciljnemu tonu, je treba opredeliti vprašanje melodične linije. Melodična linija je skupina tonov, tesno povezanih z bližino intervalov, smerjo gibanja in vrednostjo not. To je skupina tonov iste, osminske ali šestnajstinske vrednosti, ki se giblje proti tonu daljšega trajanja, kot je četrtnika ali polovinka.

Organizacija melodije je tesno povezana z dinamiko, ki je vnesena v glasbeno delo. Dinamika je sestavni del izraza in se spreminja glede na melodično gibanje. Theodor Kullak (1818–1882), nemški pianist, skladatelj in profesor, je trdil, da bi moralo biti vsako vzpenjajoče melodično gibanje označeno s *crescendo* dinamiko in nasprotno, vsako padajoče melodično gibanje z *diminuendo* dinamiko. Takšen pristop k dinamiki je logičen in široko uresničen v celotni literaturi vseh obdobj. Pri interpretaciji so prisotne tudi izjeme, ki so podvržene umetnikovemu subjektivnemu odnosu do dinamične organizacije melodičnih linij, in izvajalec jih oblikuje na svoj edinstven način. Pogosto slišimo izvedbe opernih pevcev, ki s popolno tehniko in vokalnimi sposobnostmi interpretirajo različne uporabe dinamike znotraj melodične fraze. Zanimivo je opaziti, da se včasih vzpenjajoča melodija poje v *diminuendu*, kar je v nasprotju s Kullakovo teorijo, da je treba vzpenjajočo melodijo izvajati v *crescendo* dinamiki. Theodor Kullak je živel v obdobju, ki povezuje dve eri, klasicizem in romantiko, in je to značilnost dinamike opisal kot najpogosteje prisotno v klasični dobi. V tem obdobju je bil tak pristop k dinamiki splošno sprejet in je ostal tak do danes. V romantičnem obdobju je pristop k interpretaciji in organizaciji glasbenega besedila bolj svoboden. Organizacija

melodije je vedno predlog in različne združitve obstajajo glede na individualni pristop k skladbi umetnika, ki jih izvaja.

Nekateri primeri melodičnega gibanja v eno smer so predstavljeni v naslednjih primerih.

Prvi izmed njih je drugi stavek *Italijanskega koncerta* J. S. Bacha. V tem primeru so dinamike prav tako predlagane kot predlog za interpretacijo. V primeru Italijanskega koncerta so opazne logične dinamične oznake, kjer so skupine not, ki se premikajo navzdol, označene z dinamičnim diminuendom, prav tako pa tudi vzpenjajoče skupine s crescendom.

#### Primer 11



#### Primer 11a

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Primer 11a'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with several groups of notes. Above the treble staff, there are dynamic markings: a less-than sign (<) above the first group, a greater-than sign (>) above the second group, a less-than sign (<) above the third group, and a greater-than sign (>) above the fourth group. Arrows point from these markings to the corresponding groups of notes. The bass staff contains a supporting bass line with chords and single notes.

V Mozartovih delih kot tudi v literaturi klasičnega obdobja so bili zapisani vsi tipi pasaž, lestvic ali razloženih akordov, ki se premikajo v različnih smereh. Skupine not, opredeljene kot fraze, so predstavljene z določeno melodično smerjo in znotraj natančnega pulza se lahko igrajo hitreje, gibajoče proti oporni noti, ki je vedno daljše vrednosti (ta odnos do gibanja je kasneje pojasnjen v segmentu iz knjige Jeana-Clauda Villona o baročni interpretaciji). V primeru Mozartovega koncerta je opazno melodično gibanje pasaž v različnih smereh, različno dinamično organiziranih. Zagotovo je, da je pulzacijski udarec (ki je natančen in nespremenljiv) predstavljen s celotnim taktom.

Trije primeri iz tretjega stavka Mozartovega Klavirskega koncerta v C-duru, K.467, so prikazani z različnimi premiki pasaž:



- a) V prvem primeru je vzpenjajoče gibanje not znotraj dveh taktov. Nato ostane smer enaka, vendar se vrednosti not spremenijo v osminke.
- b) Drugi primer prikazuje skupine pasaž, ki se izmenično spuščajo in vzpenjajo znotraj takta. Pulzacijski udarec je celoten takt, zato mora vsaka prva šestnajstinka v skupini priti natančno ob pravem času.
- c) Tretji primer je zanimiv, saj prikazuje sekvence pasaž, ki se spuščajo od druge osminke v skupinah šestnajstink (po sekundi navzdol). To so identični modeli, ki se spuščajo v isti smeri. V taktu 6 se smer gibanja spremeni in se realizira naraščajoča smer gibanja razloženega akorda. Note, ki se vzpenjajo, so zgornje note intervala F-dura, ki obsega dve oktavi. Dinamika, prikazana v primerih, popolnoma ustreza teoriji Theodorja Kullaka. Pasaže, ki se gibljejo vzdolž vzpenjajoče linije, so označene s crescendo dinamiko, in nasprotno, pasaže, ki se gibljejo vzdolž padajoče linije, so označene z diminuendo dinamiko.

*Primer 12*



*Primer 12a*



## Primer 12b

Prvi in tretji stavek Beethovnovе *Sonate, Op. 53*, popularno znane kot *Waldstein*, vključuje veliko število pasaž, ki se premikajo v različnih smereh. Teorija dinamike Theodorja Kullaka je opazna v naslednjem primeru. Način fraziranja in organiziranja melodičnega gibanja hitrih not je lahko interpretativno raznolik. Večkrat je bilo poudarjeno, da so označeni primeri organizacije v glasbenem delu manifestacije interpretativnih možnosti, ne pravil. V naslednjem primeru sta prikazani dve možnosti melodične organizacije pasaž, predlagani glede na melodične smeri. Pasaže imajo lahko različna gibanja, bodisi so to lestvice v istem ključu ali sekvence. V prikazanem primeru *Waldsteinove* sonate so vidna gibanja pasaž v različnih smereh. Če bi jih igrali v počasnejšem tempu, bi zapisane note razkrile čudovite melodične linije. V hitrem tempu so to serije not, ki jih je treba intonirati in obravnavati kot hitro zaigrano melodijo. Metoda vadbe in učenja besedila bi vključevala igranje not pasaž v najpočasnejšem tempu glede na organizacijo prikazanega primera, tako da vsaka nota zagotovi svoje mesto v melodičnem konceptu. Po igranju pasaž kot najlepših počasnih melodij lahko učenec postopoma pospeši tempo, vendar mora paziti, da se melodičnost not ne izgubi. Ob dojemanju melodičnega koncepta je mogoče hitrost razviti do končnega tempa.

## Primer 13

Example 13 is a piano score in G major, 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-3) features a treble clef with a melodic line starting on G4, marked with a hairpin crescendo and a piano (*p*) dynamic. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 4-6) continues the melodic line, marked with a hairpin crescendo and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 7-9) shows the melodic line moving downwards, marked with a hairpin crescendo and a fortissimo (*ff*) dynamic. The bass clef accompaniment remains consistent throughout.

## Primer 13a

Example 13a is an identical copy of Example 13, showing the same piano score with its melodic and accompaniment lines, dynamics, and phrasing.

Gibanje pasaj v različnih smereh je prisotno v skoraj vseh kompozicijah klavirske literature, skladateljev vseh obdobj. Vsako melodično gibanje, kot je omenjeno, je treba prepoznati, analizirati in pravilno uporabiti v interpretaciji.

Gibanje pasaž in njihov pomen se različno manifestira v različnih obdobjih. Baročne pasaže in njihova agogika se razlikujejo od pasaž v klasičnem obdobju. V romantičnem obdobju pasaže pridobijo drugačen, morda bolj izrazit pomen znotraj glasbenega dela. V klasičnem obdobju so del razvoja kompozicije in pogosto so niz lestvic ali razloženih akordov, ki se zaporedoma premikajo v različnih smereh, in lahko so v enem ključu ali modulirajoče. Modulirajoče pasaže so sredstvo, s katerim kompozicija prehaja skozi različne tonalitete, in v klasičnem obdobju so pogosto virtuoзна dela predstavljena z zaporednimi premiki. Prav tako je glasbeni dialog v obliki vprašanj in odgovorov prikazan z gibanjem. Pasaže so neločljiv del vsakega glasbenega dela in na splošno služijo razvoju glavnega tematskega materiala in obogatijo vsebino glasbenega dela.

V romantičnem obdobju pasaže na splošno pridobijo melodični značaj in to je pomembna razlika od klasičnega obdobja. Ni nujno, da so lestvice jasno definirane in da se gibljejo sozvočno, sekventno ali v obliki razloženih akordov.

Interpretativni koncept pasaž je zapleten in doseže različne oblike gibanja, ki prikazujejo melodične celote. Pasaže niso le serije not, ampak tudi melodične oblike, ki s svojim gibanjem povezujejo dele kompozicije. V romantizmu virtuozne pasaže, melodično interpretirane, pogosto prikazujejo ornamentalne serije not, ki okrasijo temo ali določen odsek. Zanimivo je, da je v delih Frédérica Chopina ali Franza Liszta največje število takih pasaž vedno melodično obdelano. V primeru Chopinovega *Scherza, Op. 54, št. 4*, v E-duru so prikazane pasaže, katerih glavna vloga je razvoj dela kompozicije. Čeprav virtuozne, jih je treba najprej obravnavati melodično in prikazati takšen značaj. Pasaže je koristno (kot v prejšnjem primeru) igrati v zelo počasnem tempu, ki sledi melodičnim celotam in smerem, v katerih se premikajo.

Primarna melodija v primeru Chopinovega *Scherza* je v levi roki. Enak pomen imajo tudi virtuozne note desne roke, ki s svojo melodičnostjo podpirajo levo roko. Smer gibanja pasaž prikazuje kromatično in melodično gibanje not, ki hitro spreminjajo svoje smeri.

## Primer 14

Največje število kompozicij Frédérica Chopina vključuje identične izrazne koncepte. Eden od mnogih primerov so melodične pasaže prvega in drugega koncerta F. Chopina, ki v prvem stavku povezujejo prvo in drugo temo. Nato so najbolj raznolike modulirajoče pasaže razvojnega dela tudi v prvem stavku obeh koncertov. Naslednji primer je prav segment, ki povezuje prvo in drugo temo iz Koncerta št. 1, Op. 11, v e-molu, Frédérica Chopina. Različne melodične pasaže (ki niso virtuoznega značaja) se lahko organizirajo glede na različne melodične smeri. Eden najpomembnejših pianistov, Murray Perahia, je govoril o interpretaciji prvega stavka in poudaril, da mora biti del, ki povezuje prvo in drugo temo, interpretiran v tempu, v katerem se pojavi prva tema koncerta. To potrjuje, da tempo ni hiter, ampak zagotavlja melodičen pristop k igranju pasaż s prikazovanjem različnih zasukov in gibanja lepih melodičnih linij. Ena od možnosti melodičnega združevanja glede na smer melodičnega gibanja je označena.

## Primer 15

Drug primer, prav tako iz opusa Frédéricica Chopina, *Balada, Op. 23, št. 1* v g-molu, predstavlja modulirajoče pasaže in njihov melodični značaj v srednjem delu. V levi roki je opazno kontinuirano gibanje, ki se giblje od druge note v skupinah po tri. Prva nota, staccato, je zadnja nota v skupini po treh in konča kratko melodično gibanje. Prav tako je najtišja nota, ki je v interpretativnem smislu nasprotna teoretični interpretaciji »teze« (močan udarec v taktu). Desna roka, v skladu z levo, se prav tako giblje od drugega udarca (druge osminke) in se konča s prvo noto v skupini po tri. Poleg načina združevanja not je pomembno omeniti melodični pomen gibanja pasaż v desni roki. Kot v vseh drugih kompozicijah, če bi bile note pasaż interpretirane v počasnejšem tempu, bi slišali čudovito melodijo, ki označuje te virtuozne pasaže. Druga zanimiva značilnost v desni roki je gibanje od druge osminke, ki sovпада z gibanjem leve roke glede na logično smer gibanja melodije.

Pri poučevanju študentov sem večkrat povedal, da so naključja v glasbi redka. Genialnost skladateljev se odraža v popolnosti preišljenosti vsakega napisanega detajla. S pisanjem gibanja leve roke od druge osminke je Chopin napisal natančno melodično celoto pasaż desne roke, ki so v popolni korelaciji z melodičnim gibanjem leve roke.

V primeru je označena možnost dinamike, ki je v skladu z označeno delitvijo skupin po en in dva takta.

## Primer 16

Glasba romantičnega obdobja najverjetneje ustvarja največje število del, ki vsebujejo pasaže melodičnega značaja. Poleg moduirajočih in prehodnih melodičnih pasаж so prisotni tudi pomembni primeri dekorativnih pasаж. Zlasti v delih Frédérica Chopina, najpomembnejšega klavirskega skladatelja, je opazno veliko število dekorativnih pasаж. Chopin je skoraj celoten svoj skladateljski opus posvetil klavirju, komponiral je le nekaj del, ki so vključevala druge instrumente.

Primer pasаж z melodičnim in dekorativnim značajem je prisoten v Chopinovem *Scherzu št. 3, Op. 39, v cis-molu*. Tematski motivi, napisani v akordni strukturi, dosežejo melodično kontinuiteto tudi brez pasаж, napisanih med dvema motivoma. Če bi motive igrali brez prisotnosti pasаж, bi bila realizirana neprekinjena melodična linija z naravnim, logičnim, harmoničnim in dinamičnim razvojem. Če napisane pasaže niso interpretirane na izjemno nežen način, z veliko zvočno kontrolo, lahko bistveno motijo tok melodije in povezovanje motivov. Zato je Chopin označil pasaže z dinamično *piano* in neprekinjeno uporabo pedala med štirimi takti. Igrane na predlagan način, ne bodo ogrozile zvoka akorda, kjer se en motiv konča in drug začne. Zaradi njihove nežnosti in *pianissimo* dinamike jih lahko uvrstimo med dekorativne pasaže, čeprav imajo očitno melodijo, realizirano z zgornjimi notami desne roke. Chopinova mojstrska spretnost je vidna v tem, da štirje takti, ki se igrajo pod enim pedalom, dosegajo zvočno podobo čiste harmonije.

## Primer 17

The image shows a musical score for Chopin's Ballade No. 2 in F major, Op. 38. It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The first system starts with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with chords. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The second system begins with a measure marked '9' and continues with similar notation, including a *f* marking and a *8<sup>va</sup>* (octave) marking. The score illustrates the technique of 'chordal passages' where notes of a chord are written out to support dynamics.

Pri Chopinovi *baladi št. 2 v F-duru, Op. 38*, so predstavljene pasaže, ki temeljijo na strukturi razloženih akordov. Ti ne prikazujejo melodije, temveč razložene tone znižanega septakorda, ki zvočno zapolnjujejo prostor znotraj takta. Narava klavirja ne omogoča neprekinjenega zvoka enega akorda, kot je to mogoče na drugih instrumentih, zlasti v orkestru. Neprekinjeni zvok velikega števila instrumentov omogoča crescendo ali diminuendo na enem akordu čez daljše časovno obdobje, ki vključuje več taktov. Na klavirju pa zaigran akord hitro prehaja iz fortissima v piano dinamiko. Zato so skladatelji, zlasti v klasičnem obdobju, uporabljali hitre pasaže, ki so združili note razloženih akordov. Zapisane note podaljšujejo trajanje akorda znotraj takta ali kratkega segmenta, s čimer pravilno realizirajo dinamične nianse. Ta slog pisanja se je prenesel tudi v romantično obdobje, kjer so ga vsi skladatelji uporabljali za podporo zvoka akorda. V primeru druge balade je Chopin razložil note, da bi podprl zvok znižanega septakorda in razvil določeno dinamično zvočno sliko na tem akordu. Po Kulakovi teoriji Chopin označuje padajoče odlomke z diminuendo dinamiko, medtem ko so naraščajoči odlomki označeni s crescendo dinamiko. Ti odlomki ne predstavljajo melodične linije, niti niso dekorativni. So odlomki, ki podpirajo zvočno sliko znižanega septakorda in dramatično označujejo ta del skladbe. Padajoči odlomki lahko izražajo melodični značaj in zvočno pojenjajo. Naraščajoči odlomki zvočno prikazujejo razloženi akord znižanega septakorda in izražajo dramo skladbe.



## Primer 18

V temi Chopinove *Poloneze, Op. 22, v Es-duru*, so napisani premiki melodičnih pasaž v različnih smereh. Zanimivo je opaziti, da se skupine pasaž, ki so del tematskega materiala, končajo s prvo noto naslednjega takta. To pomeni, da prva nota, ki bi morala biti (v teoretični razlagi) poudarjena, saj je zapisana na težki dobi takta (teza), označuje konec fraze in je zato v interpretativnem smislu obravnavana kot najtišja. Na nekaterih notah, ki zaključujejo pasažo in organizirano celoto, je opazen akcent. Uporaba različnih interpretativnih možnosti in svobodščin omogoča, da se akcentirana nota interpretira, na primer, v diminuendo dinamiki in, čeprav akcentirana, zaigra kot enaka ali celo najtišja nota ob koncu fraze. V eni izmed lekcij je Leon Fleisher govoril o drugačni interpretaciji pojavljanja akcenta. Govoril je o akcentu, ki ga lahko uporabijo operni pevci. Povedal je, da je akcent lahko še bolj doživeto izkušen, če se igra v piano kot konec melodičnega zaporedja, ki se premika navzgor v diminuendo dinamiki. Ob poslušanju opernih arij, pa tudi samospevov Schuberta, Schumanna, Wolfa, Straussa ali Brahmsa, je mogoče opaziti ta način interpretacije. Romantično obdobje umetniku omogoča večjo svobodo pri uporabi različnih zvočnih nians in svobodnejšo uporabo dinamike v besedilu, ki ga interpretira. Kar ostaja nespremenjeno, je pravilna pulzacija, na katero mora vsaka nota vedno natančno priti, kar je v tem primeru določeno s celotnim taktom. Pasaže, napisane v tem delu Chopinovega dela, predstavljajo tako melodični kot ornamentalni značaj. Hitre šestnajstinke, poleg svojega melodičnega vidika, s svojo virtuoznostjo dajejo eleganten, ornamentalni

značaj tematskemu materialu, zvočno zapolnjujoč prostor poloneznega ritma, ki ga interpretira leva roka.

### Primer 19

Premik pasaže v skladbi vodi melodično linijo do določenega cilja, ki je običajno označen z daljšo noto. Organizirana skupina not se lahko interpretira v crescendo ali decrescendo dinamiki, odvisno od smeri gibanja. V literaturi se pogosto srečujejo pasaže, napisane med tematskimi motivi. Ker so napisani v manjših notnih vrednostih, se ustvari vtis možnosti proste in intuitivne interpretacije. To so običajno deli skladbe, kjer odlomki predstavljajo kadence ali recitative.

## Recitativne in ornamentalne pasaže

Pasaže v kadencah so pogosto virtuoznega značaja, čeprav se pojavljajo tudi v drugih oblikah. Razlikovale so se glede na obdobje, v katerem so bile napisane, in pogosto odražajo svobodo v gibanju, pogosto v ritmu. Recitativne pasaže prevzemajo obliko govora in so tako združene in interpretirane. Recitativni deli so se prvič razvili v baročnem obdobju, kjer so bili izvajani kot del vokalnih arij v baročnih operah, nato pa so se prenesli v instrumentalne odseke, ki so spominjali na vokalne recitative. V instrumentalnih recitativih so odseki bolj virtuoзни kot v katerem koli vokalnem recitativu in kljub interpretativni svobodi morajo biti melodično organizirani. Po baročnem obdobju se recitativi pojavljajo tudi v

klasičnem in romantičnem obdobju. Beethoven je recitative uporabil v vsaj treh delih: *Sonata, Op. 31, št. 2* uvod v 4. stavek *Simfonije št. 9*, kjer je v francoščini zapisal, da se začetek izvede v maniri recitativa, vendar v tempu, in v drugem stavku *Klavirskega koncerta št. 4*. V romantični glasbi je Nikolaj Rimsky-Korsakov napisal lirični, virtuoзни recitativ za solo violino v orkestralnem delu *Scheherazade*. Hector Berlioz je v svojem delu *Romeo in Julija* napisal recitativ za pozavno kot del uvoda v skladbo. Liszt je dele svoje *Sonate v b-molu* označil z oznako recitativo.

Kljub njihovemu virtuoznemu in svobodnemu značaju so pasaže običajno melodično organizirane po skupinah, znotraj katerih se note premikajo v isti smeri. Opazovanje recitativnega značaja odlomkov jasno poudarja note, ki simbolizirajo začetke melodičnih skupin in natančno določajo njihovo organizacijo. Recitativi in ornamentacije, čeprav specifični po pomenu in mestu v skladbi, omogočajo uporabo pravil melodične organizacije kot pri vseh drugih primerih, kjer je melodija definirana.

Primeri hitrih in počasnih pasaż, najbolj raznolikih obratov, so očitni v recitativih baročne ali klasične literature. Omenjeno je, da je eden od primerov recitativa konec drugega stavka Beethovenovega *Klavirskega koncerta, Op. 58, št. 4 v G-duru*. Tu je melodično gibanje v obe smeri, z jasno označenimi zgornjimi notami, ki usmerjajo melodijo v različne smeri. V prikazanem primeru so zgornje note opazovane, na podlagi katerih se pasaža premika navzgor, nato pa je označena padajoča lestvica. V tem in vsakem drugem podobnem primeru so zgornje note ključne, ki usmerijo pasažo v določeno smer.

Primer 20



V tretjem stavku Beethovenovega *Klavirskega koncerta št. 3, Op. 37, v c-molu*, je pred kodo zapisan recitativ. Melodične enote so združene od zgornjih not navzdol. Obratno, od note »G« so opazne ponavljajoče se pasaže, v naraščajočih skupinah, vsaka interpretirana bolj počasi. Poznavanje organiziranih melodičnih

enot omogoča jasnost pri izvedbi recitativov. Tako napisani recitativi prispevajo k izrazito pripovednemu značaju, ki vključuje pomembno izgovarjavo not, podobno monologu, kjer so besede izrazito izgovorjene z dinamiko in pavzami, kar poudarja dramsko vsebino besedila. Vsaka označena melodična skupina mora biti v izvedbi jasno artikulirana.

### Primer 21

Drugi primer melodično organiziranega recitativa je opazen v drugem stavku *Beethovnovi Sonate, Op. 31, št. 1*. Pristop k recitativnemu besedilu ni drugačen od recitativov, organiziranih v prejšnjih dveh primerih. V tem primeru je pomembno izpostaviti dinamiko znotraj kratkih fraz melodičnega gibanja. Takšni recitativi niso virtuoзни, čeprav so napisani v notah, ki lahko nakazujejo virtuozni značaj motivov. Pasaže imajo dihe, kratke pavze, isto smer notnih skupin, označenih z melodično enoto. Obstaja določena podobnost med recitativnim govorom v gledališki predstavi in recitativi v glasbenem besedilu. Način, kako igralec uporablja dihe, dramo govora in intonacijo pri poudarjanju določenih zlogov ter pri tem dramatično izpostavlja določene besede, uporabi tudi umetnik, izvajalec, ki obravnava note recitativov v glasbi. Umetnik uporablja dihe, pavze in dinamiko, utemeljeno na kratkih razdeljenih melodičnih enotah. Po vsaki enoti dih in dinamika prispevata k izraznosti glasbenega dela. Dinamika v recitativu sonate je značilna ob opazovanju kratkih enot, ki se gibljejo v obe smeri. Znotraj ene enote se realizira dinamika decrescendo in crescendo, kar tako ponazarja dinamične valove v zaporednem gibanju. Na podlagi zgornjih not je opazovana naraščajoča ali padajoča smer melodične linije in temu primerno se uporabi ustrezna dinamika. Dinamika v nobenem primeru ne sme porušiti oblike in logike izraza recitativa.

## Primer 22

The image displays three systems of musical notation for Chopin's *Grande Polonaise, Op. 22*. The first system (measures 118-120) shows a complex rhythmic pattern in the right hand with a fermata and a piano dynamic marking. The second system (measures 121-123) shows a more rapid, continuous melodic line in the right hand. The third system (measures 124-126) shows a continuation of the melodic line with various ornaments and dynamics.

Primeri recitativnih pasaž so nastali v vseh obdobjih. V romantičnem obdobju večinoma pridobijo virtuozni, ornamentalni značaj. V delih Frédérica Chopina, Franza Liszta in drugih romantičnih skladateljev so virtuozne pasaže napisane v obliki ornamentov in predstavljajo običajno prakso, komponirano v večini del. V baročnem obdobju so ornamentalni elementi večinoma nakazovali improvizacijo ponovljene melodije, kar jo je razlikovalo od osnove. Vsak izmed njih ne prikazuje nujno improvizirane skupine not, ki okrašujejo prehod iz enega tematskega motiva v drugega, ampak note predstavljajo organizirano melodično enoto. Vsaka vrsta not, prikazana v literaturi, hitra ali počasna, recitativna ali ornamentalna, mora biti interpretirana kot melodija in na njih se uporabljajo pravila melodične organizacije. V primeru Chopinove *Grande Polonaise, Op. 22, v Es-duru*, sta prikazani dve ornamentalni pasaži, v katerih je predlagan eden izmed modelov melodične organizacije.

## Primer 23

## Primer 23a

Virtuozna, ornamentalna pasaža v Chopinovi glasbi doseže večjo izraznost, če je melodično organizirana. Organizirane po logičnih melodičnih enotah dosežejo poln melodični pomen. Vsak primer je sestavljen iz več melodičnih enot, ki ustvarjajo pasažo. Za razliko od recitativnih pasaž prejšnjih obdobjev pasaže v delih Frédérica Chopina in drugih romantičnih skladateljev vsebujejo veliko virtuoznost melodično organiziranih skupin, kar umetnikom omogoča, da pokažejo tehnično superiornost, s katero so navduševali občinstvo v salonih 19. stoletja. Znanstvene, visoko virtuozne pasaže in ornamentacije, s katerimi je Franz Liszt očaral poslušalce v salonih in koncertnih dvoranah, so dobro znane. To je bil slog časa, ki so ga sprejeli izvajalci vseh instrumentov tistega obdobja. Omeniti je treba legendarnega, velikega violinista virtuozna, Niccolò Paganinija, ki je pustil neizbrisen vtis na Franza Liszta.

Drugi stavek Chopinovega *Koncerta, Op. 21, št. 2, v f-molu*, je poln ornamentalnih pasaž, porazdeljenih med note tematskega materiala. Ob pasaži v desni roki se gibanje leve roke odvija enakomerno v natančnem ritmu. Harmonija

spremljave v Chopinovih delih je še posebej pomembna in na splošno organizira ritmično gibanje skladbe. Melodija je večinoma zapisana v desni roki, ki prevzame vso interpretativno svobodo in pri tem spoštuje ritmično natančnost, ki jo določa leva roka. Agogični premiki so logični za izražanje ornamentiranih pasaž, vendar je bistveno, da ne motijo ritmičnega gibanja leve roke. Osnova harmonične izvedbe je vedno v nemoteni pulzaciji, ki je enotna skozi celotno delo. Stalna pulzacija kot objektivni del glasbe omogoča ritmično premikanje melodije. Pasaža, izvedena kot ornament ali druga vrsta okrasitve, je melodično organizirana na podlagi smeri melodije, kjer konec ene melodične linije začne drugo. V naslednjem primeru so note ornamentalne pasaže, skupaj s spremljavo leve roke, v istem ritmičnem gibanju. Chopin je skozi celoten stavek napisal ornamentalne pasaže, ki nosijo ogromno lepoto in ponujajo skoraj transcendentalni občutek.

#### Primer 24



Chopinova *Fantazija na poljske teme, Op. 13*, je drugo koncertno delo, ki ga je skladatelj napisal. Chopin je sam užival v izvajanju tega dela, ki je sestavljeno iz več priljubljenih ljudskih pesmi, združenih v eno entiteto, imenovano fantazija. Fantazija je bila izvedena dvakrat, prvič 17. marca 1830 skupaj s *Koncertom št. 2 v f-molu* in ponovno tistega leta oktobra skupaj s prvim *Koncertom v e-molu*. Delo je polno različno oblikovanih ornamentalnih pasaž in koda, kot v drugih skladbah, je virtuoзна in tehnično zahtevna. Ornamentalne pasaže odražajo različne melodične zasuke, ki prispevajo k zanimivosti in raznolikosti skladbe. Med analiziranjem štirih taktov Fantazije je mogoče opaziti različne virtuozne elemente, ki jih je treba melodično organizirati. V prvem taktu je preprosta virtuoзна pasaža, ki se premika do prve note takta, na katero se pasaža opira. To je eden od običajnih virtuoznih premikov odlomkov, kjer se hitre, virtuozne skupine not premikajo proti podporni noti. Naslednji, drugi takt kaže drugačno razporeditev virtuoznih not. Skupina 18 not virtuoznega, ornamentalnega tipa je organizirana v skupine

po tri note, ki se melodično premikajo navzdol in tako ustvarjajo virtuozne zasuke. Zanimivo je, da prve tri skupine vsebujejo enako zgornjo noto »D«, ki s svojim ponavljanjem zvočno poudarja svoj pomen, nato pa sledi nota »Gis«, po kateri se odlomek zaključí. Razumevanje melodičnega načina organizacije omogoča izvajalcu večjo samozavest pri interpretaciji virtuoznih pasaž, poslušalec pa doživi izvedbo kot zanesljivo in harmonično. Ornamentalna pasaža v tretjem taktu je sestavljena iz dveh osnovnih delov. Eden je virtuozni, kromatični niz padajočih not do naslednje skupine not. Druga skupina not je melodičnega značaja in zaključí ornamentalno serijo v obliki kratke kadence. Melodična skupina not, ki zaključuje pasažo, je pogost način zaključevanja in je obširno najdena v Chopinovih delih. Po virtuozni kromatični seriji (tretji takt) je napisan zaključni melodični model, ki pomirja pasažo in tonsko vodi v nadaljevanje tematskega materiala. V četrtem taktu Chopin nadaljuje virtuozni razvoj materiala na način, ki je edinstven za njegovo pisanje.

*Variacije, Op. 2, »La ci darem la mano* Frédérica Chopina sodijo med najbolj priljubljena dela, napisana za klavir in orkester. Chopin jih je napisal leta 1827 kot študent Jozefa Elsnerja na varšavskem konservatoriju. Prav tako je priljubljena Chopinova priredba, napisana za solo klavir. Za solo klavir sta napisana tudi *Andante Spianat in Grande Polonaise, Op. 22, v Es-duru*, ki sta bila napisana za klavir in orkester. Na žalost je v teh delih orkestralni del tako enostaven, da je skoraj zanemarljiv, zato se običajno izvajajo kot solo dela, kjer klavir prevzame več kratkih segmentov, napisanih za orkester. V tem primeru je opazna preprosta, ornamentalna, melodična pasaža z gibanjem v različnih smereh, sintetizirana z notami razloženega akorda v levi roki. Način, kako je struktura zapisana v desni roki, jasno prikazuje okrašeno melodijo, z gibi, ki se virtuožno premikajo v različne smeri.



Primer 25

Example 25 shows two systems of piano music. The first system consists of two measures: measure 13 and measure 18. Measure 13 features a trill in the right hand. Measure 18 has an 8va marking and a trill. The second system consists of two measures: measure 21 and measure 27. Measure 21 has a dim. marking and an 8va marking. Measure 27 has an 8va marking and a trill. The score includes treble and bass staves with various musical notations like trills, slurs, and dynamic markings.

Primer 26

Example 26 shows two systems of piano music. The first system consists of two measures: measure 11 and measure 12. Measure 11 has a trill in the right hand. Measure 12 has an 8va marking and a trill. The second system consists of two measures: measure 13 and measure 14. Measure 13 has an 8va marking and a trill. Measure 14 has an 8va marking and a trill. The score includes treble and bass staves with various musical notations like trills, slurs, and dynamic markings.

## Skupine melodičnih enot

Gibanje več not, običajno krajših notnih vrednosti, ki se premikajo v obe smeri, lahko opazimo v vsakem delu glasbene literature, napisane za kateri koli instrument ali orkester. Je nepogrešljiv del glasbene strukture vsake skladbe.

Za natančno organizacijo različnih smeri, v katerih se pasaže premikajo, je treba določiti mesto v taktu, od katerega se obravnava gibanje melodične skupine. Notne skupine znotraj takta se lahko premikajo iz katere koli dobe in to je metoda organizacije, kjer se gibanje logično odvija glede na smer melodičnega gibanja not, po pravilih melodične skupine.

Organizacija melodičnega gibanja iz različnih delov takta poteka v skladu s spremljavo, napisano v spodnjem ali srednjem glasu harmonske vertikale.

Običajno je predstavljena z razloženo akordsko strukturo, ki harmonsko podpira melodično gibanje. Kompaktna akordska struktura v harmonski osnovi je najpogosteje prisotna v orkestralni literaturi, saj orkestralni instrumenti lahko podpirajo crescendo ali decrescendo na enem akordu. Klavir ima kot tolkalni instrument specifičnost v zvezi s trajanjem zvoka in njegov dinamični razvoj temelji na hitro ponavljajočih se notah, skozi katere se dosežejo različne zvočne nianse in dinamika crescenda in decrescenda. Melodična delitev razloženih akordov obstaja tudi zaradi harmonske organizacije skladbe, o čemer pišem v naslednjem poglavju, posvečenem harmonski organizaciji.

Naslednji primeri opisujejo različna gibanja znotraj skupin not. Skupine lahko organiziramo iz katere koli note v linearnem gibanju ali v razloženi akordski celoti, odvisno od melodičnega obsega in smeri, v kateri se skupina not premika.

Prvi primer je začetek *Kreisleriane* Op. 16 Roberta Schumanna, kjer se določen vzorec ponavlja v prvem gibanju. Opazimo harmonski razvoj in melodijo, akcentirana na drugi in četrti osminki. Akcent je napisan na vsaki prvi noti triole, vendar v interpretaciji prve note v triolah predstavljata druga in četrti osminka melodično linijo. Harmonski razvoj je določen z razvojem akordskih celot. Smer melodičnega gibanja, ki jo opazujemo, je gibanje treh naraščajočih not. Prva nota (akcentirana) nima iste smeri kot ostale tri in lahko nakazuje konec melodične skupine, določene s smerjo melodije. Tako vsaka prva nota triole implicira konec melodične skupine treh not in je akcentirana. Druga in četrti akcentirana nota določata melodijo, medtem ko sta prva in tretja prehodni in podpirata melodijo v precej hitrem tempu, v katerem se gibanje odvija. Zanimivo je, da oktave v levi roki, napisane na drugi in četrti osminki, natančno podpirajo note, ki določajo melodijo v desni roki.

Na enem izmed mojstrskih tečajev sem učil in razložil primer začetka *Kreisleriane*. Med poučevanjem sem nakazal študentu, da se ne more zanašati samo na poudarjene note in oblikovati melodije iz njih. Povedal sem, da mora gledati na celotno harmonijo, melodično gibanje in na tej osnovi organizirati zapisano vsebino. Gibanje se odvija od druge note, in ker je prva nota (tj. tretja) akcentirana, je logično, da je vsaka skupina treh not zaigrana v crescendo dinamiki. To pomeni, da je nota, od katere se začne melodično gibanje (druga nota), najtišja in z ustvarjanjem crescenda skozi tri note, glede na dinamiko, vodi k akcentuaciji zadnje note, ki je del melodične linije. Na ta način vse zapisane note dosežejo svoj dinamični položaj v kratkem melodičnem zaporedju. Svetoval bi, da na ta način mladi pianist izvede eksperiment, kjer v zelo počasnem tempu vadi

skupine treh not v crescendo dinamiki z izrazito poudarjeno zadnjo noto (prvo akcentirano). Po tej vaji je koristno postopoma pospeševati tempo, da postane interpretacija avtomatska in naravna. Končni cilj je, da notranji mini-crescendo ni očiten, ampak da vse tri note ustvarijo melodično celoto, ki logično vodi do najmočnejše, akcentirane note. Na koncu je treba opazovati dolge linije, sestavljene iz skupin taktov, in oblikovati logične fraze.

#### Primer 27



V Brahmsovi *Rapsodiji v g-molu, Op. 79, št. 2* je opazen enak pristop k organizaciji kratkih melodičnih gibanj znotraj treh not kot v *Kreisleriani*. V tej rapsodiji je vodilni glas prva nota znotraj triole in akordska enota je sestavljena iz akordskih not, ki se premikajo v skupinah od druge note. Vse tri note imajo melodično mesto znotraj akorda in z organiziranim gibanjem in dinamiko se naslanjajo na prvo noto, hkrati pa melodijo. Opazimo, da se melodično gibanje začne od druge note, tako da tretja nota (tj. prva) skozi crescendo doseže najmočnejši zvok. Pri izvedbah mladih pianistov se pogosto sliši akcentiranje samo prve note v trioli in poskus ustvariti melodijo iz teh not. Melodija je sestavljena iz vseh not in vsaka od njih vzpostavlja svoje mesto v razloženem akordu. Tako prve note v trioli ne obstajajo same po sebi, ampak so del organizirane melodične celote. So rezultat dveh predhodno zaigranih not, ki melodično in dinamično (skozi crescendo) naravno določajo njen pomen. Na ta način prva nota triole, podprta z vsemi drugimi notami, ustvarja melodični tok. Opazi se majhna dinamična fraza (tri naraščajoče note) in celotna melodija kot del dolge fraze. Stavek v rapsodiji traja 4 takte z ustrezno dinamično sliko. Nato se ponovi nova 4-taktna fraza in tako naprej.

## Primer 28



Mozartova *Fantazija v c-molu*, K. 475, objavljena decembra 1785 kot Op. 11 skupaj s *Sonato v c-molu*, K. 457, je edina Mozartova sonata, objavljena skupaj z delom, ki ni v sonatni obliki. Gibanje leve roke je prevladujoč primer razloženega akorda v spremljavi, opaznega v skoraj vsaki klavirski skladbi klasičnega obdobja. Organizacija not, kot je prikazana, najde utemeljitev tudi v harmonski organizaciji, ki ji je posvečeno naslednje poglavje. V melodičnem smislu bi podpora na prvi noti razloženega akorda upočasnila gibanje drugih not. Organizacija druge note omogoča hitrejše gibanje harmonske osnove, ki v skupinah po dve noti doseže večjo aktivnost in jasnost. V interpretativnem smislu prva nota, zaigrana tiho, ne ogroža pomena melodije, medtem ko ostale note v gibanju podpirajo zvočno sliko zaigrane prve note v melodiji. Opozarja se, da klavir kot tolkalni instrument nima sposobnosti neprekinjenega zvoka, kot jo imajo drugi instrumenti ali orkester. Zato je treba pravilno, melodično organizirati gibanje spremljave znotraj not razloženega akorda. Možna organizacija melodičnega gibanja je v skupinah po dve noti od druge note ali v skupinah po štiri note tudi od druge note (kot je označeno v primeru), odločitev pa je odvisna izključno od umetniške vizije izvajalca. Organizirane skupine not dosežejo ritmično enotnost in sledijo logični smeri gibanja. Glede na to, da mora vsaka prva nota natančno priti na pulzациjo dobe, je možno uporabiti tudi kratki, agogični, zvočni, časovni prostor med prvo in naslednjimi štirimi notami. Treba je poudariti, da so to mikro gibanja, ki v končni interpretaciji ne smejo biti pretirano izražena in jasno opazna. Prav tako sta pomembna občutek za mero in razvit glasbeni okus za izvajanje takšnih subtilnih podrobnosti brez izkrivljanja.

## Primer 29

## Primer 29a

V Schubertovem *Impromptuju*, *Op. 142, št. 1*, v *f*-molu, je značilno šestnajstinsko gibanje desne roke, ki se začne od tretje šestnajstinke v skupinah po štiri note. Označena organizacija je predlagana na podlagi smeri gibanja štirih šestnajstink, ki naraščajo od tretje note. V primeru je predlagano dinamično označevanje *diminuendo*, zaradi česar je zadnja nota v skupini štirih šestnajstink najtišja. Na ta način gibanje podpira vsebino in zvok prostora med dvema pojavoma tematskega materiala.

## Primer 30

Naslednji primer je segment iz Schumannovih *Kinderszenen*, *Op. 15*. To je prva scena in v levi roki je zapisan razložen akord v obliki tripletov. V tem primeru se melodična smer premika od prve do tretje note. Glede na melodijo v desni roki so razbite note v harmoniji precej tišje in ustvarjajo dinamiko *diminuendo*. Opaziti je, da se lahko celotno gibanje obravnava kot nekakšna igra, na primer

počasen valček. Seveda pa scena v nobenem primeru ne sme biti interpretirana kot jasno vidna igra. To je čisto subjektivna opazka, ki izhaja iz ritma in zvoka, slišane med igranjem. V tem smislu bi lahko zaključili, da ritmični model, gibanje od tretje note razloženega akorda, spodbuja smer melodičnega toka. Prva scena iz cikla *Kinderszenen* je napisana v 2/4 taktu, kjer vsaka doba vsebuje triolo v spremljavi. Glede na to, da tempo ni hiter, vsaka nota triole doseže zvočni pomen, kar ustvarja vtis 6/8 takta. Schnabel je menil, ne brez razloga, da vse skladbe, napisane v 3/4 ali 6/8 taktu, odražajo igralski značaj. To stališče lahko vodi v različne razprave in celo zanikanja. Osebo menim, da je v analizi splošnega gibanja glasbe, napisane v tem tempu, veliko resnice. Zato melodično organizirana spremljava v prvi sceni neustavljivo privlači izvajalca, da doseže minimalno gibanje tretje note v obliki igre in s tem vnese diskretno valčekovsko noto.

Primer 31



## Premagovanje podpor v melodiji

Obvladovanje racionalnega pristopa k organizaciji glasbenega dela je dolgotrajen proces, ki zahteva predanost in potrpežljivost. Zato so v učnem procesu priporočeni različni elementi, ki spodbujajo hitrejše razumevanje, sprejemanje in na koncu interpretacijo melodičnih gibanj. Občasno mladi umetniki v učnem procesu uporabljajo, na primer, pretirane telesne gibe, da bi pomagali svojim rokam pri realizaciji ideje, ki je najbližja njihovi notranji predstavitvi. Pogosto izgovarjajo melodična gibanja, da se interpretativno približajo idealu zasnove, zanašajoč se na čustveno bistvo. Očitno je, da je proces doseganja enostavnosti kompleksen in je sestavljen iz premagovanja fizičnih in mentalnih ovir, ki se z neprekinjeno, pravilno vadbo zmanjšajo na minimum. Treba je vaditi dele telesa, ki neposredno sodelujejo pri tehničnem obvladovanju instrumenta (klavirja), da dosežemo superiornost. To so predvsem gibi rok, ki morajo biti izjemno prožni v skladu z melodičnimi in tehničnimi zahtevami. Enotnost artikulacije, prožnost zapestja in

giblјivost komolca omogočajo doseganje tehnične superiornosti in obvladovanje instrumenta. Le na ta način, kot pravi slavni Neuhaus, je mogoče obvladati vse zvočne nianse in uresničiti vse interpretativne želje v izvedbi skladb. Izvajalci so v stalnem iskanju doseganja ideala, ki je najprej doživljen v lastnem čustvu in mentalno ozavešen. Eden od elementov mentalnega obvladovanja interpretativnih problemov je premagovanje težke dobe takta v melodični frazi.

Fleisher se je zatekel k matematični organizaciji fraze, da bi zavedel število not, ki sestavljajo melodično frazo. Rekel bi, da je to še posebej učinkovit način nadzora začetka in konca fraze. Začetek in konec fraze sta logično označena z dinamiko, tako da je organizacija predstavljena s pričakovanim crescendom in decrescendom. V melodični organizaciji ne bi smelo biti ovire takta, vendar istočasno ni lahko mentalno zaobiti, ko se zaveže vizualnemu in naučenemu.

Schnabel je izjavil, da organizacija melodije ne sme biti odvisna od takta. Zato je posvečal posebno pozornost reševanju problema delov v skladbah, kjer se fraza začne s predudarom. Opozoril je na nevarnost poudarjanja prve note v taktu, kar se dogaja na nezavedni ravni. Teoretična praksa, ki definira takt, je pokazala, da je prva doba v taktu (teza) najpomembnejši in najmočnejši del takta. Kot taka mentalno vzpostavlja navade, povezane s podporo na prvi noti. V procesu organizacije, kjer se melodija razteza čez meje takta, ne smemo dovoliti, da naučeno prevlada nad logiko melodičnega gibanja. Zato je treba odkriti različne načine premagovanja tega problema. Schnabel je predlagal rešitev, ki izhaja iz njegove obsežne pianistične in pedagoške izkušnje. Da bi potrdil svoje stališče, je moral najti več primerov v praksi, na katerih bi implementiral svojo idejo. Eden od primerov je začetek Schubertove *Sonate v B-duru, D. 960*. Svetoval je, da na začetku te sonate, ki se začne s predudarom, mentalno ignoriramo to, kar je vizualno vidno. Sonata se začne z akordom, ki je del melodije, vendar je napisan kot predudar. Čeprav je prvi akord del melodije, je fizično ločen s taktno črto, tako da naslednji akord v zaporedju pride na težko dobo takta (teza). Verjetno noben pianist ne bi želel ločiti prvega akorda od drugih akordov melodične enote, čeprav je to interpretativni problem, saj obstaja fizična delitev s taktno črto med prvim in drugim akordom. Ob razmišljanju o tem, kako združiti melodijo v neprekinjeno linijo in se izogniti podpori na prvem akordu v taktu, je Schnabel preprosto izbrišal taktne črte in pokazal melodijo v celoti brez oznak. Fleisher je šel korak dlje in je predlagal štetje not melodije. Z izgovarjanjem števil je mentalno premagal katero koli oviro. To pomeni, da prva doba ni prva nota v taktu, ampak prva nota, s katero se začne melodija, ki je v tem primeru akord predudara.

Ko sem igral sonato v razredu z Leonom Fleisherjem, sem večkrat izvajal to racionalno vajo, interpretiral začetek sonate in kmalu dosegel rezultate. Premagal sem oviro takta in določeno obdobje sem vadil tako, da je občutek v interpretaciji postal avtomatiziran. Obravnava predudara kot prve dobe združuje frazo v eno linijo brez poudarjanja teze.

## Primer 32

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Primer 32'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a piano (pp) dynamic marking and a bass clef staff. The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1 through 6 above or below notes. A slur connects the first six notes of the first system across both staves. A second slur connects the next six notes. A third slur is above the final note of the first system. In the second system, a slur connects the first six notes of the treble staff. A fermata is placed over a chord in the treble staff of the second system. The piece is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

V praksi je zabeleženih veliko primerov, ki so identični predhodno analiziranemu začetku Schubertove sonate. Če je ta metoda reševanja pravilno organizirana in sprejeta, se lahko enaka rešitev uporabi tudi za kateri koli podoben primer v literaturi. Na ta način se lahko prikazan problem melodičnega toka premaga s sledenjem že naučenemu modelu.

Po melodični organizaciji teme v Schubertovi sonati bodo prikazani sorodni primeri iz literature različnih obdobj. Zanimiv primer so *Tri intermezza* Johanna Brahmsa (1833–1897), Op. 117, komponirana leta 1892.

Novembra 1892 je Clara Schumann, ki so ji bila ta tri intermezza verjetno skrivaj posvečena, v svoj dnevnik zapisala, da so intermezza pravi vir užitka. Združevali so poezijo, strast, zanos, intimnost in bili so polni najčudovitejših učinkov.

Podobno kot *Fantazije*, Op. 116, so bila *Tri intermezza*, Op. 117, napisana v avstrijskem letovišču Bad Ischl leta 1892. S svojim prvim intermezzom je dosegel izjemno priljubljenost. Čeprav je Brahms sam napisal besedilo uspavanke iz Herderjeve (Johann Gottfried von Herder) ljudske poezije, se s svojim založnikom ni strinjal, da bi prvo intermezzo izdali samostojno kot uspavanko.



V vseh treh intermezzih se melodično gibanje teme začne s predtaktom, zato je treba premagati oviro črtice in pričakovano podporo na prvi noti v taktu. Zato je treba v tem primeru uporabiti mentalno premagovanje podpore s štejetjem not teme. Najprej se določijo in preštejejo vrednosti not teme, pri prvem intermezzu je merska enota osminska nota. Na ta način prvih pet not, osminskih, definira temo in so označene s številkami od ena do pet. Dinamika melodične celote je v diminuendu, zato je peta nota v zaporedju logično najtišja. Na ta način se realizira edinstvena melodična linija, ki se premika v diminuendu proti zadnji noti, po kateri nastopi tišina do naslednjega gibanja (koncept melodične tišine je obravnavan v naslednjem poglavju).

Primer 33

Brahms je svoja tri intermezza opisal kot tri uspavanke za svojo žalost. So nežna, introvertirana, počasna in resnično zaznamovana z notranjim občutkom melanholije. Drugi intermezzo ima za razliko od prvega kontinuiran tok, interpretiran s šestnajstinkami. Opredeljujeta ga občutek transcendentalne žalosti in refleksija introvertiranega razpoloženja s stalnim ritmičnim tokom. Ima določeno skrivnostnost, ki bi jo lahko povezali z mistiko noči. Občutek skrivnosti in globokih čustev, povezanih z izvedbo dela, predstavlja subjektivno stališče umetnika do skladbe, ki jo izvaja, zato verjetno ni zaželeno izražati osebnega pogleda na domišljjski odnos do glasbene skladbe. Vsak umetnik bi moral oblikovati svoj odnos do dela, odvisno od sporočila, ki ga želi izraziti skozi delo. Študentom, ki jih učim, skoraj nikoli ne razkrivam svojega pogleda na delo na podlagi subjektivnih občutkov. Raje se osredotočam na objektivne elemente, obravnavane v tej knjigi. Glede na to, da je drugi intermezzo motoren, ne hiter, a napisan v šestnajstinkah, bi bila lahko merska enota za štetje fraze šestnajstinska nota. Fraze so očitno organizirane v skupine po šest šestnajstink z jasno dinamično sliko.

## Primer 34

1 2 3 4 5 6      1 2 3 4 5 6      1 2 3 4 5 6

*p dolce*

Tretji intermezzo je napisan v slogu balade s strogo atmosfero, navdihnjeno s poezijo Herderja, nemškega pesnika in filozofa. Prav tako odraža nostalgijo, bolečino in obžalovanje, s srednjim delom, ki odraža optimizem. V tretjem intermezzu je omenjena metrika, omejena na osminski premik. Način štetja v delu ni stalen in se spreminja glede na število not v melodični frazi. Zgornji primeri so primarno povezani s premagovanjem problema taktne črtice, temu primerno so note melodije ritmično organizirane. Znotraj same kompozicije se način fraziranja spreminja, zato se spreminja tudi štetje not znotraj melodične celote. Za vsako frazo je definiran specifičen način organizacije in verbalizacije not.

## Primer 35

1 2 3 4      1 2 3 4      1 2      1 2

*molto p e sotto voce sempre*

Podoben primer je opazen na začetku *Sonate v fis-molu, Op. 25, št. 5*, Muzia Clementija. Delo je bilo posvečeno gospe Meyrick in objavljeno 8. junija 1790. Eden od kritikov je delo opisal kot Clementijev opus, v katerem sta bila njegova srce in duša popolnoma vključena. Dejansko je delo nežno, občutljivo, a hkrati strastno in virtuozno. Zagotovo je ena izmed skladateljevih najbolj priljubljenih sonat. V tem primeru je merska enota osminska nota, dinamika pa je zapisana s strani samega skladatelja.

## Primer 36

The image shows a musical score for Example 36, consisting of two systems of piano and bass staves. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The first system shows a melodic line in the right hand with fingerings 1-2-3-4-5-6-7-8 and 1-2-3-4-5-6-7-8-1, and a bass line with fingerings 1-2-3-4-5-6-7-8. The second system continues the melodic line with fingerings 2-3-4-5-6-7-8 and 1-2-3-4-5-6-7-8, and the bass line with fingerings 1-2-3-4-5-6-7-8. The score includes dynamic markings like *f* and *tr*.

Kot je že poudarjeno, označene številke predstavljajo število not, ki realizirajo trajanje melodične enote. Na ta način je prvi udarec vzgibna nota, ne prva zapisana v taktu. Štetje not označuje trajanje melodične fraze, s tem pa racionalno konceptualiziranje in interpretiranje melodične linije.

Še en identičen primer je zapisan v Impromptu, Op. 142, št. 2, Franza Schuberta.

## Primer 37

The image shows a musical score for Example 37, consisting of two systems of piano and bass staves. The key signature is three flats (E-flat major) and the time signature is 3/4. The first system shows a melodic line in the right hand with fingerings 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3-4-5, 1-2-3, and 1-2-3, and a bass line with fingerings 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, and 1-2-3. The score includes dynamic markings like *pp*.

V impromptu je zanimivo opaziti, da metoda melodične organizacije glasbene fraze ni identična označbam (*legatom*), zapisanim v besedilu.

Prej je bilo navedeno, da veliko glasbenikov verjame, da dosežejo ustrezen odnos do fraziranja z doslednim spoštovanjem zapisanih označb. Čeprav označbe običajno zapišejo skladatelji, ne morejo ilustrirati vseh elementov glasbene interpretacije. Znaki so nepogrešljiv del notnega zapisa, ki ga mora izvajalec spoštovati. Fleisherjevo učenje, zlasti pa Schnabelovo, se je osredotočalo na uporabo pravil

organizacije, ki se obravnavajo skupaj z označbami v besedilu, da se dosežejo najfinejše nianse v interpretaciji glasbenega dela. Žal simboli, zapisani v notnem zapisu, in njihova dosledna uporaba ne zagotavljajo subtilnosti in svobode izvedbe. Prav zato je bistveno uvesti vse nianse, ki jih umetnik interpretira v glasbenem delu, hkrati pa uporabiti skladateljeve označbe. Izobražen in izkušen umetnik ne bo podredil svojega glasbenega instinkta dogmatičnemu obravnavanju notnega zapisa. Svojo interpretacijo bo dosegel s pomočjo notranjega sluha, intuicije in ostrega umetniškega očesa ter s skrbno analizo kompozicije, ki jo izvaja.

## Melodična organizacija spremljave

Eden od primerov melodične organizacije je melodija, organizirana v spremljavi. Melodična organizacija spremljave je skoraj neopazna, a nujna, saj določa in kot dirigent organizira gibanje melodije. Najpogosteje je predstavljena v levi roki z notami razloženih akordov (predvsem prisotna v klasičnem obdobju), pa tudi melodičnimi gibi, ki zagotavljajo popolno harmonično podporo melodiji desne roke. Različni, razloženi harmonski gibi leve roke so očitni v počasnih gibih, zlasti v skladbah iz obdobja romantike. Pri skoraj vseh skladateljih tega obdobja opazimo univerzalni pristop k spremljavi, ki so ga uporabljali v svojih skladbah. Posebej pomembno je izpostaviti pisanje Frédéricica Chopina kot edinstvenega skladatelja, ki je svoj celoten umetniški opus posvetil klavirju. Obstaja več skladb, napisanih za druge instrumente, v katerih je kompleksnost klavirskega dela enakovredna solističnim skladbam. Značilna je melodična organizacija spremljave leve roke v počasnih delih Chopinovih skladb. Neposredno, prevzemajoč vlogo dirigenta, določa meje gibanja melodije v desni roki. Zanimivo je, da je na Chopina poleg Bachove glasbe vplivala tudi italijanska opera. Melodijo v desni roki počasnih skladb bi lahko identificirali z arijo, ki jo izvaja pevec z orkestrsko spremljavo. Orkester s pomočjo dirigenta spremlja pevca, a dirigent še vedno nadzoruje glasbeno gibanje in vsebino izvajane arije.

Glasbena organizacija spremljave je večinoma realizirana iz lahke dobe. Če ni posebej poudarjeno, da se gibanje začne s prvo noto v taktu, se glasbeno, melodično oblikovanje katere koli skupine not organizira iz naslednje note (druga nota v taktu ali razložene akordne enote) lahke dobe. Melodično oblikovanje spremljave je odvisno od tega, kako je predstavljena, torej, v kateri smeri se skupine not premikajo znotraj melodičnega modela. Lahko je predstavljena kot

skupina not z melodičnim tokom, kot akordi ali razloženi akordi, ki določajo ritmično gibanje v skladbi. Če je spremljava realizirana z melodičnim tokom, je treba doseči logičen pristop k organizaciji, značilen za melodično grupiranje. Tako organizirana melodija mora vzpostaviti občutek neprekinjene linije. V tem smislu je vsaka melodično organizirana enota neločljivo povezana z naslednjo skupino in ob tem ustvarja zanemarljiv časovni prostor, ki definira vsako frazo. V agogičnem kontekstu je to gibanje označeno kot zvočni melodični prostor med dvema notama. Zvočni prostor nastane med zadnjo noto ene fraze in prvo noto naslednje ter tako povezuje tako posamezne note kot melodične skupine. Prav tako zagotavlja kontinuiteto melodične linije skozi celotno delo in zvočno povezuje organizirane melodične fraze.

V naslednjih primerih so prikazane različne vrste melodične organizacije spremljave in njihove korelacije z melodijo desne roke.

Primer melodičnega gibanja leve roke je predstavljen v drugi temi *Balade št. 1, Op. 23, v g-molu*, F. Chopina. Organizacija melodije desne roke in harmonije leve roke sinhrono vplivata druga na drugo. Tako ustvarjata logično, kompaktno glasbeno enoto, kjer je melodično organizirana leva roka v popolni interakciji z melodičnim gibanjem desne roke. Leva roka je spremljava, zato je zvočno tišja od melodije desne roke, čeprav je desna roka popolnoma odvisna od melodične organizacije leve. Med dvema označenima melodičnima frazama v levi roki je opazen agogični element, zvočni časovni prostor, in vsaka fraza je dinamično organizirana z dinamiko crescendo in decrescendo.

#### Primer 38

Pomen harmonije in vseh elementov spremljave pri Chopinu bi lahko ponazorili z naslednjo ugotovitvijo:

»... Če k Bachovi melodiji dodamo še Chopinovo spremljavo, skladba ne bo zvenela kot Bach, temveč kot Chopin. Če Chopinovo melodijo zaigramo z Bachovo spremljavo, bo zvenela kot pravo Bachovo delo. Schumann je rekel, da je spremljava kralj, ki odloča o tekmi ...«<sup>2</sup>

Naslednji primer je tudi skladba Frédéricica Chopina, *Nokturno, Op. 62, v H-duru*.

V tem primeru lahko opazimo različne možnosti melodičnega fraziranja tako v desni kot v levi roki. Zgornje linije omogočajo drugo vrsto organizacije in realizirajo daljše melodične linije. Na treh mestih je opazen agogični premik, o katerem bo govora kasneje. Gre za pomembne izrazne elemente, za katere se vsak izvajalec odloča, da bi dosegel umetniško pristnost lastne interpretacije. V primeru je opaziti melodično členitev leve roke, ki jo določajo najmanjši gibi dveh ali štirih not, pa tudi večje melodične skupine v desni roki, ki pomenijo eno linijo znotraj celotnega takta. V tem primeru je takt zamaknjen glede na to, da se melodija začne od tretje dobe. Krajša melodična delitev v levi roki je pri klavirju upravičena glede na to, da je klavir tolkalni instrument. V skladu s tem je tudi širjenje zvoka drugačno kot pri godalnih in pihalnih instrumentih, nenazadnje pa tak način fraziranja v levi roki omogoča večje zvočne nianse v melodiji desne roke. Vsaka majhna skupina, ki vključuje dve noti, zagotavlja uporabo različnih zvočnih nians, izraženih z ustrežno dinamiko. Glede na to, da se intenzivnost zvoka na klavirju trenutno zmanjšuje na zaigrano noto, mora naslednja zaigrana nota v nizu zveneti tišje. Vsaka nota v melodični liniji vzpostavlja svoje dinamično mesto in barvo, več kratkih sklopov v temi pa daje večjo izrazno možnost, kar pa ne pomeni, da daljša melodična linija, kot je označena v besedilu, ne daje enake možnosti izraza in zvočne nianse. Ugotavlja se, da je način organizacije, ali je tema razdeljena na zelo kratke ali daljše melodijske enote, stvar izvajalčeve odločitve in njegove potrebe, da skozi delo izrazi svojo notranjo vsebino. Ta uporaba nians je večinoma dosegljiva v počasnih stavkih, kjer vsaka nota implicira zvočni prostor in melodični pomen. Pri hitrih stavkih prihaja do nenehnega menjavanja glasbenega materiala, možno je organizirati večje skupine, ki se premikajo v določenih smereh, z uporabo ustrezne dinamike.

---

2 Jan Holeman, *Chopinova zapuščina*. Več o tem v rubriki *Zanimivosti o Chopinu* na koncu tega besedila s prevodi odlomkov iz te knjige.

## Primer 39

## Primer 39a

Klavirski koncert št. 1, Op. 11, F. Chopina, prikazuje v drugi temi izrazito melodijo desne roke in neprekinjeno, organizirano melodično gibanje v levi roki. Skupaj tvorita neločljivo enoto, ki je ritmično usklajena, in minimalne agogične nianse, povzročene z melodično delitvijo leve roke, izključno prispevajo k interpretativni lepoti, realizirani v enotnosti leve in desne roke. Desna roka je melodija, leva pa zagotavlja melodično organizirano spremljavo, ki je nekoliko bolj pomembna, saj določa ritmično svobodo melodije. Izvajalec lahko organizira melodično gibanje leve roke na različne načine, da zagotovi jasnost in natančnost v končni interpretativni sliki. Samo pravilno in zavestno organizirano melodično gibanje postane jasno in razumljivo tako profesionalnemu glasbeniku kot poslušalcu. Prikazana organizacija leve roke je primer pravilno obravnavanega

besedila, ki implicira različne možnosti organizacije in vključuje interpretativno harmonično organizacijo, o kateri bo govora v naslednjem poglavju. Melodija leve roke je lahko organizirana v večje melodične enote, skupine šestih not, z organiziranjem gibanja druge note. Možno je tudi organizirati prvi takt v skupinah 2+4+2 ali šestih not od druge in tako naprej. Možnosti so omejene, a dovolj raznolike, da omogočajo svobodo individualnega pristopa h grupiranju besedila. V priloženem primeru je leva roka organizirana v skupine po dve noti, kar omogoča realizacijo melodije desne roke in prostor za vsako posamezno noto. V tem primeru se moram spomniti na rusko pianistko in profesorico Vero Gornostajev, ki je dejala, da je možno z igranjem vsake note z istim prstom doseči najlepši legato in s tem realizirati najrazličnejše dinamične nianse vsake posamezne note. Zagotovo vsak ton v melodiji zaseda svoje dinamično mesto v celotnem zvoku načrtovanega crescenda ali diminuenda.

*Primer 40*

Profesionalni umetniki se v prvi vrsti zanašajo na tradicijo in izkušnje, prenesene iz obdobja šolanja. Poleg pridobljenega znanja umetnik razvija svoje izkušnje na podlagi temeljev izobraževanja, ki jih je prejel med študijem. Interpretacija, ki jo profesionalec, umetnik, realizira, predstavlja sintezo naučenega znanja in izkušenj, pridobljenih med dolgotrajnim aktivnim ukvarjanjem s poklicem. Zato so vsi elementi, obravnavani v tej knjigi, del izkušenj in prenesenega znanja, tradicije določenega učenja, in vsak mladi umetnik bi moral biti z njimi seznanjen na poti k oblikovanju svoje umetniške osebnosti, ki temelji na učenju in tradiciji legendarnih umetnikov.



## Interpretativne možnosti melodičnega gibanja

Schnabel je dejal, da je melodična smer odvisna od individualnega pristopa umetnika, njegovega karakterja in profesionalnega razvoja, ki ga je dosegel v letih učenja. Določanje smeri gibanja melodije je v veliki meri odvisno od umetnikove potrebe po izražanju skozi glasbeno delo. Interpretacija je popolna, če je določena s pravili in razumevanjem vseh oblik organizacije. V različnih skladbah je melodična organizacija iste fraze lahko določena različno in je odvisna izključno od odločitve izvajalca. Vsak umetnik, ki uporablja enaka pravila za organizacijo fraze, lahko uporabi različna grupiranja not v melodiji. Na ta način umetnik predstavlja svoj individualni pristop k glasbenemu delu, ki ga interpretira. Pravila obstajajo kot univerzalno orodje, njihova uporaba pa je odvisna od izvajalca. Poslušanje različnih izvedb istih skladb jasno kaže, da so identični organizacijski modeli (minimalno) drugače uporabljeni za isto besedilo. V naslednjih primerih so prikazani isti deli skladbe, ki prikazujejo različne organizacijske modele. Poleg organizacije melodije je v končni interpretaciji neizogibna prisotnost metra in ritma, pa tudi interpretativne harmonske organizacije. Ker je to poglavje posvečeno izključno melodiji, naslednji primeri definirajo nekatere možnosti za interpretacijo melodije, kratkega segmenta znotraj glasbenega dela.

V Chopinovi *Sonati, Op. 58, št. 3 v h-molu*, sta za prvih nekaj taktov na začetku sonate označeni dve možni melodični delitvi. Primeri se nekoliko razlikujejo, saj ni preveč interpretativnih možnosti. Ta primer potrjuje, da so znotraj omejenih možnosti minimalne svoboščine, ki izhajajo iz odločitve izvajalca. V prvem primeru so fraze nekoliko krajše, vsaka pa se konča v diminuendu. Razlika v fraziranju se pojavi v tretjem taktu. Napisana dinamična oznaka *crescendo* se začne od note »Fis« in se dvigne do naslednje »Fis«, prvega akorda v četrtem taktu. Zanimivo je opaziti gibanje leve roke. V levi roki (takt 3) dve oktavi, E in D, predstavljata najmanjšo melodično enoto dveh not, kot je bilo prej obravnavano. Po dveh oktavah sledi logično melodično zaporedje štirih naraščajočih not v eni smeri. Fizična ločitev med prvima dvema osminkima notama in naslednjimi štirimi je indikativna. Zato je ena od možnosti za melodično delitev v prvem primeru označena s prikazanim načinom. V drugem primeru so označene večje melodične enote, kar implicira šest not v *crescendu*.

Vprašanje je tudi, ali tonični akord, zapisan na drugi dobi v drugem taktu, pripada prvi ali drugi skupini. Zagotovo obstajajo tudi druge rešitve, ki jih mora pianist raziskati za izraz, s tem pa definirati svoj izraz skozi zapisano besedilo.

## Primer 41

Musical score for Example 41, Chopin's Impromptu No. 2, Op. 36, in F major. The score is in 4/4 time and consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include forte (f) and piano (p).

## Primer 41a

Musical score for Example 41a, which is identical to Example 41. It shows the same piano and bass staves for measures 1-8 of Chopin's Impromptu No. 2, Op. 36, in F major.

Primer interpretativnih možnosti organizacije besedila je prikazan tudi v primeru Chopinovega *Impromptuja št. 2, Op. 36, v Fis-duru*.

Dva primera istega segmenta Impromptuja z različnimi možnostmi organizacije prikazujeta minimalne interpretativne svoboščine. V melodični organizaciji so v prvem primeru opazovane krajše fraze, v drugem pa daljše. Oba primera prikazujeta jasno interpretativno sliko. Prikazana grupiranja obeh primerov so nekatere možnosti, čeprav pomembnih organizacijskih razlik ni mogoče doseči. Melodične smeri, akordne enote, način pisanja pasaj inherentno določajo logičen pristop k organizaciji. Razlike so minimalne, a zadostne, da prispevajo k

interpretativni individualnosti, ki jo umetnik predstavlja v izvedbi. Nedvomno so interpretativna orodja, skozi katera se izvaja glasbeno delo, enaka, a njihova uporaba se razlikuje toliko, kolikor skladba dopušča in umetnik želi uporabiti. Glasbeno delo načeloma ne dopušča pomembnih sprememb v pristopu individualne interpretacije, saj so pravila za organizacijo glasbenega besedila nesporna in temeljijo na notaciji in harmoniji, zapisani s strani skladatelja. Fleisher je dejal, da je tisto, kar je naše, individualno, v besedilu dinamika in čas (zvok in čas), medtem ko vse ostalo pripada skladatelju. V predstavljenem impromptuju so opažene razlike v melodični organizaciji, ki vplivajo na dinamiko v skladbi in razporeditev časa znotraj podpor pulzacije. V tem primeru je mogoče pulz obravnavati v časovnem intervalu polovice takta, morda celega takta.

*Primer 42*

The image shows a musical score for piano accompaniment in G major. It consists of two systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic marking. The second system begins with a measure number 8. The notation includes treble and bass staves with various melodic and harmonic elements.

*Primer 42a*

The image shows a musical score for piano accompaniment in G major, identical to Example 42. It consists of two systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic marking. The second system begins with a measure number 8. The notation includes treble and bass staves with various melodic and harmonic elements.

Drugi stavek Beethovenovega *Klavirskega koncerta št. 4, Op. 58*, prav tako ponuja interpretativne možnosti, ki se odražajo v organizaciji melodične linije. Akordna osnova teme v glavnem temelji na posameznih akordih, ki imajo dinamični razvoj in se premikajo na podlagi pulzacijskih udarcev (podrobno razloženo v poglavju »Tišina kot nadomestek točke«). Za razliko od akordne strukture šestnajstinske note v gibanju ponujajo različne interpretativne možnosti. Razlikujejo se glede na grupiranje not melodijske in agogične nianse. Počasnejši tempo omogoča večje možnosti za različne načine organizacije melodične linije. Vsaka razlika v grupiranju not in agogiki omogoča drugačen izraz in s tem interpretacijo.

V tem primeru sta navedeni dve možnosti interpretacije, ki temeljita na melodičnem združevanju.

Primer 43



Primer 43a



Izjemen primer različnih interpretativnih možnosti je viden v drugem stavku *Kreisleriane, Op. 16*, Roberta Schumanna. Tema se večkrat ponovi med gibanjem, izziv pa jo je organizirati in interpretirati drugače ob vsakem ponovnem pojavljanju. Prikazanih je deset možnih interpretacij s prikazom procesa organizacije v prvih dveh primerih. Glede na to, da se tema dveh taktov identično ponovi, je zaželeno interpretacijo realizirati na različne načine, odvisno izključno od melodične delitve. Ponujenih deset možnosti je treba obravnavati le kot predloge. Vsak umetnik, ki interpretira to delo, bo imel individualni pristop k interpretaciji in grupiranju melodične linije.

Pri prvem pojavu je predlagano, da se prvi dve noti v neposredni smeri premakneta proti tretji, ki je tudi prva nota v taktu. Nato je v drugem taktu opazen agogični element kratkega zvočnega, časovnega prostora na začetku in koncu fraze šestih osmin, kar povečuje čustveno intenzivnost. Naslednja skupina, v kateri se tema ponovi, je drugače agogično organizirana in predlaga se organizacija devetih not v skupinah 4+5. Vsaka skupina ima značilen agogični element, ki jo interpretativno definira in omogoča čustveno značilno izražanje.

Primer 44

Example 44 is a piano score in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The score is divided into two measures. The first measure shows a phrasing mark (a wavy line with an arrow) above the first two notes, and a slur over the next three notes. The second measure shows a phrasing mark above the first two notes, and a slur over the next three notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Naslednjih osem primerov prikazuje različne interpretacijske možnosti, ki izhajajo iz predstavljene slike.

Primer 45

Example 45 is a piano score in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The score is divided into two measures. The first measure shows a phrasing mark above the first two notes, and a slur over the next three notes. The second measure shows a phrasing mark above the first two notes, and a slur over the next three notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Primer 46

Example 46 is a piano score in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The score is divided into two measures. The first measure shows a phrasing mark above the first two notes, and a slur over the next three notes. The second measure shows a phrasing mark above the first two notes, and a slur over the next three notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Primer 47

Example 47 is a piano score in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The score is divided into two measures. The first measure shows a phrasing mark above the first two notes, and a slur over the next three notes. The second measure shows a phrasing mark above the first two notes, and a slur over the next three notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Primer 48

Example 48 is a piano score in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. The score is divided into two measures. The first measure shows a phrasing mark above the first two notes, and a slur over the next three notes. The second measure shows a phrasing mark above the first two notes, and a slur over the next three notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Primer 49

Primer 50

Primer 51

Primer 52

Med študijem na Peabody Institute of Music v Baltimoru sem se udeležil mojstrskega tečaja pianista Murrayja Perahie, ki je poučeval Mozartovo *Fantazijo v c-molu, K. 475*. V istem obdobju je na enem od predavanj Leona Fleisherja en študent prav tako igral isto Mozartovo Fantazijo. V kratkem času sem tako prisostvoval predavanjem o istem delu pri dveh velikih umetnikih.

Najbolj presenetljiv del predavanj je bila razlika v interpretaciji prvih dveh taktov Fantazije.

Murray Perahia je po prvi noti, ki je obravnavana kot samostojni zvok, združil melodično linijo šestih osmink, ki se konča s prvo noto naslednjega takta. Po njegovem mnenju teh šest not predstavlja eno melodično linijo, kjer je smer gibanja usmerjena neposredno k zadnji osminki znotraj šestih not, združenih dinamično s crescendom in decrescendom. Prva nota »C« je obravnavana kot samostojna enota, po kateri sledi pojav glasbene tišine, kot je opisano v segmentu o organizaciji časa. V drugem taktu sta označeni dve enoti dveh osmink, vsaka interpretirana v diminuendo dinamiki.

## Primer 53

Leon Fleisher je prav tako obravnaval prvo noto »C« kot zvočno individualno, po kateri sledi pojav glasbene tišine. Razlika v interpretaciji je vidna v melodični enoti šestih osmink, ki nadaljuje tok Fantazije po prvi zaigrani noti »C«. Fleisherjeva interpretacija je temeljila na individualnem zvočenju vsake osminke, ki se oblikujejo v melodično enoto z dinamično uporabo crescendo in decrescenda. Po Fleisherju vsaka nota realizira svojo dinamično velikost, skupaj pa tvorijo melodično enoto. Vsaka od prvih štirih osmink je močnejša v zvočni intenzivnosti, kar dosega crescendo dinamiko, tako da zadnji dve osminki, peta in šesta, zagotavljata zvočno sliko diminuenda. Po Fleisherju osminke posedujejo individualno zvočnost v prostoru, izražajo svojo neodvisnost in skoraj fenomen zvočne tišine po vsaki igrani osminki. Dve osminkovni enoti v naslednjem taktu sta pri obeh umetnikih interpretirani identično.

## Primer 53a

Glede na to, da sem obiskoval predavanja, sem vesel, da lahko v knjigi predstavim interpretativno razliko teh dveh velikih umetnikov kot del osebne, nepozabne izkušnje.

Predstavitev melodične organizacije se zaključí s primerom organizacije fuge iz *Preludija in fuge v D-duru* J. S. Bacha iz prve knjige Dobro uglašena klavirja. V interpretacijski, melodični analizi fuge je mogoče opaziti tip melodične organizacije, omenjen prej v besedilu. To je najmanjša organizacija melodije, ki se vrti okoli ene note. V temi te fuge je opazen ta tip melodične organizacije, kjer je gibanje organizirano okoli note »Fis«. Vsakič, ko se tema pojavi, je opazno identično gibanje okoli ene note, ki se spreminja glede na tonaliteto, v kateri se tema pojavi. Tema fuge je kratka, vendar jasno sestavljena iz jedra teme, ki obsega osem hitrih dvaintridesetink, in zaključnega dela. Zaključek je v diminuendu. Vsak pojav teme je interpretiran enako kot prvi.

V tretjem taktu je interludij, ki traja en takt in vodi do tretjega pojava teme. Sestavljen je iz dveh delov, vsak zaključen z diminuendom. V naslednjih dveh taktih je tema v zgornjem glasu. V taktih 6 in 7 se pojavijo sekvence, oblikovane iz tematskega materiala, vsaka zaključena z diminuendom. V dveh sekvencah, v taktih 9 in 10, se pojavijo padajoče šestnajstinke, ki v melodičnem, organizacijskem smislu ustvarjajo gibanje četrte note. Ta tip organizacije je razložen in uporabljen za odpravo akcenta na močnih udarcih. Melodično je opazno, da se melodija vrti okoli določene note, in zanimivo je, da se združevanje štirih not začne prav s to noto. Na primer, v taktu 9 se melodično gibanje vrti okoli not H, Gis in E. Ob opazovanju melodičnega gibanja četrte note je jasno, da melodična organizacija sovпада z melodičnim gibanjem okoli ene note. Četrta nota se natančno začne od note, okoli katere se melodija vrti.

V taktih 17, 18 in 19 so opazne tri padajoče sekvence, kjer je material, sestavljen iz modela padajočih šestnajstink (enakih desni roki v taktu 9), v levi roki interpretiran na že pojasnjen način.

Zaključimo lahko, da sekvenčni material sestoji iz prvega dela tematskega materiala, predstavljenega z dvaintridesetinkami in padajočimi šestnajstinkami, organiziranimi od četrte note. V tej fugi je zanimivo, da obstaja »pospešitev« sekvenčnega materiala, kot je to primer v taktih 22–24. Sekvence so ustvarjene izključno s tematskim materialom, sestavljenim iz dvaintridesetink. V teh taktih sta opazni dve padajoči sekvenci, ki jim sledijo tri naraščajoče sekvence.

Zaključek fuge je enak drugim skladbam baročne literature. Matematično je organiziran na osnovi zgoščevanja materiala, kar ustvarja občutek spontane



ritenuto kreacije. Paziti je treba, da spontani ritardando ne vodi do nesorazmerne upočasnjevanja, kar ni vedno glasbeno upravičeno. Pojav organiziranega, logičnega, proporcionalnega upočasnjevanja je viden ob koncu skoraj vseh baročnih skladb. Ta odnos organiziranega ritardanda ob koncu baročnih skladb je podrobno razložen v poglavju, posvečenem metru in ritmu.

Primer 54

The image displays a musical score for Example 54, consisting of six systems of piano music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings. The first system starts with a treble staff containing a whole rest and a bass staff with a series of eighth notes. The second system begins with a measure number '3' and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system starts with a measure number '6' and includes three distinct melodic phrases labeled 'I', 'II', and 'III' in the treble staff. The fourth system begins with a measure number '8' and shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system starts with a measure number '10' and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system begins with a measure number '12' and shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The score concludes with a final cadence in the bass staff.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 14 to 24. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a measure number in the top left corner. The notation includes a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into six systems, each with a measure number in the top left corner. Brackets labeled I, II, and III are placed above the staves to indicate specific organizational elements. The final system (measures 24-25) includes fingering numbers (4, 4, 2, 2, 1, 1) and a fermata over the final note.

Vsak od organizacijskih elementov, obravnavanih v tej knjigi, doseže svoj pomen izključno v medsebojni korelaciji. Noben organizacijski element, niti melodični, ne more samostojno zagotoviti posebnega pomena v končni interpretaciji. Šele v interakciji z drugimi vrstami organizacije postane melodično združevanje nepogrešljiv element umetniške predstavitve. Zaključeno je, da je melodija

izključno del celote, na kateri temelji končna interpretacija glasbenega dela. Melodična organizacija s svojim načinom združevanja ozavešča že najmanjši premik znotraj notnega besedila in tako omogoča popolno svobodo interpretacije, ki temelji na zavestnih in neintuitivnih procesih. Intuicija je nepogrešljiva in postane prioriteta šele, ko so vsi organizacijski elementi zavestni. V tem trenutku intuicija obogati končni proces izvajanja skladbe na odru in zagotavlja umetniško vsebino in lepoto. Če bi obstajala samo intuicija, bi prišlo do neskladja, saj ne bi bilo racionalnega pristopa, ki skupaj z intuicijo tvori logično in neločljivo celoto. Harmoničnost v interpretaciji je nedvoumna, ko je vzpostavljeno ustrezno ravnesje med zavestno vsebino in intuicijo. Raznolikost intuitivne vsebine omogočata izobrazba in talent, umetnik pa vse elemente izraža skozi glasbeno delo. Zavestna vsebina je znanje, pridobljeno z učenjem o vseh vidikih poklica, ki ga opravljamo, in njegovi tradiciji. To so pridobljena znanja, zbrana v dolgem zgodovinskem razvoju.

Na koncu poglavja, posvečenega melodiji, je treba omeniti, da je izbor primerov in način njihove organizacije subjektiven in da se uporablja izključno za ponazoritev možnosti melodične organizacije. Obstaja tudi veliko število primerov, ki bi lahko ustrezno nadomestili prikazane. To nakazuje, da izbrani primeri predstavljajo celotno literaturo, v kateri mora vsak posamezno odkriti in pravilno obravnavati modele, s katerimi se srečuje. Vse elemente melodične organizacije, omenjene v poglavju, najdemo v vsaki skladbi, ki se interpretira. V tem smislu so primeri dragoceni izključno kot informacija, ki nakazuje možnost različnih združevanj. Prepoznavanje enakih elementov v delih neizogibno vodi k veliko jasnejšemu odnosu do interpretacije. Vsi primeri se uporabljajo izključno za ozaveščanje in razsvetljevanje z namenom vzpostavitve pravičnega odnosa do melodične oblike organizacije, razložene v tem poglavju.



## ORGANIZACIJA HARMONIJE

**H**armonija nastane, ko se hkrati pojavita dva ali več zvokov. To je tudi najpreprostejša razlaga harmonije. Izhaja iz grške besede 'harmonia', kar pomeni sporazum ali ujemanje. V stari Grčiji je bila harmonija opredeljena kot kombinacija nasprotujočih si elementov višjih ali nižjih not.

V srednjem veku se je izraz harmonija uporabljal za opis dveh zvokov v sozvočju, medtem ko so se v renesansi pojavili trije zvoki skupaj v sozvočju. Prvo delo o harmoniji je napisal Aristoksen, »Harmonika Stoiceia«, in je bilo prvo delo v evropski zgodovini, napisano na to temo.

Šele po objavi Rameaujevega »Traité de l'Harmonie« leta 1722 so vsa besedila, ki se ukvarjajo z glasbeno prakso, začela uporabljati izraz harmonija. Kar je ležalo za besedo harmonija, je bila beseda '*harmonična*', kar pomeni zvok, ki zadovoljuje.

Tonalna harmonija, kot jo poznamo danes, se je začela razvijati okoli leta 1600. V tem obdobju so se začeli razvijati vertikalni elementi, ki so sestavljeni, v nasprotju s horizontalnimi, ki so se uporabljali do tedaj.

Melodija in harmonija sta pogosto neodvisni in imata lahko različne ritme ter melodične gibe in smeri. V večini glasbenih del je natančno razdeljeno, kaj je melodija in kaj je harmonija. Harmonija, ki služi izključno kot spremljava, je v ozadju, čeprav še vedno spoštuje vsa pravila kontrapunkta.

Harmonija je eden od osnovnih elementov v glasbi. V interpretacijskem smislu nima enakega pomena kot nekateri drugi elementi glasbe, vendar je skupaj z ritmom in melodijo neločljiv element vsakega glasbenega dela. Glasba lahko obstaja samo v ritmu, brez intonacije. Obstaja lahko tudi glasba, ki je samo ena melodična linija ali celo melodija, spremljana z ritmom. Ampak če je več kot ena nota, nastane harmonija. Odnos med katerima koli dvema ali več notami predstavlja harmonijo. Harmonija je eden najbolj zanimivih delov zahodne glasbe in se običajno podrobno preučuje pri predmetu Harmonija med teoretičnimi predmeti.

V literaturi se pojavljajo različno napisani primeri harmonske strukture. Imajo raznoliko gibanje, ki posledično dobi določen pomen v glasbenem delu. Zato je pomembno, da se seznanimo z nekaterimi osnovnimi tipi harmonije, s katerimi se srečujemo v literaturi različnih slogov.

## Elementi harmonije

Harmonija (v najširšem smislu – sozvočje več tonov) v glasbenem jeziku pomeni zvočno vertikalno. V praksi jo je mogoče pogosto razdeliti na melodične linije, ki se skupaj premikajo v različnih smereh, običajno sledijo melodiji.

*Homofonija* je oblika polifonije, pri kateri je ena dominantna melodična linija, ostali glasovi pa nakazujejo harmonijo ali spremljavo. Zmanjšani so v akordično teksturo, ki se lahko manifestira na dva načina: *kompaktni akordi*, kjer se toni pojavijo hkrati, in *razloženi akordi*, kjer so toni predstavljeni zaporedno, v 'melodizirani' obliki, in šele v zavesti izvajalca ali poslušalca gradijo svojo *harmonsko celoto*, tako kot se oblikuje vtis *melodične enotnosti*.

*Polifonija* je oblika soglasnega glasovanja, pri kateri so glasovi neodvisni in enakovredni: obstaja več neodvisnih linij, ki se hkrati premikajo, in v melodičnem smislu imajo skoraj vse enak pomen.

*Akordna progresija* je niz akordov, ki se igrajo eden za drugim. Obstajajo različne akordne progresije, tesno povezane z melodijo, in obratno. Harmonija najpogosteje sledi melodični liniji in skupaj s harmonsko progresijo daje melodiji pomen.

*Harmonski ritem* v glasbenem delu se nanaša na hitrost spreminjanja harmonskih funkcij. Glasba, v kateri se funkcije redko spreminjajo, ima počasen harmonski ritem in obratno.

*Kadenza* je harmonski proces, s katerim se konča glasbena enota, trenutek, ko se pojavi občutek, da se je glasba začasno ali trajno ustavila. Zadovoljstvo je, ko glasba po dominantnem akordu konča na toniki. Delo, ki se ne konča na toniki, pusti občutek nestabilnosti in nepopolnosti.

*Harmonske pojave* lahko razdelimo na *konsonance*, ki zvenijo harmonično in stabilno, in *disonance*, ki so bolj ali manj nestabilne, labilne, zvenijo napeto in izzovejo pričakovanje rešitve. Čeprav obstajajo akustična merila, ki določajo stopnjo disonance, je večinoma subjektivno-psihološka izkušnja. *Disonance* imajo različne oblike, ki prikazujejo posebne izraze in se manifestirajo na različne načine v različnih slogih.

*Glasbena spremljava* je sestavljena iz not, ki ne pripadajo melodiji. Notne spremljave predstavljajo različne harmonije, ki podpirajo melodijo. V izvajalskem smislu je pomembno razlikovati basovske linije in akordne celote, podane v kompaktnih, unisoni akordih ali v razloženih akordnih strukturah.

*Basovska linija* ima zelo pomembno vlogo v harmonskem jeziku. Je najnižja nota v harmoniji in kot taka predstavlja temelj harmonske strukture, v katero morajo biti vključene vse note, vključno z notami melodije. V teoretični harmonski analizi je harmonska vertikalna najpogosteje analizirana na osnovi basovske note. Basovska linija pogosto prikazuje harmonsko progresijo in je najbolj izrazita v spremljavi. V harmonskem, interpretativnem smislu, o katerem se pravzaprav govori v tem besedilu, je basovska nota druga po pomembnosti v harmonski vertikali. Zvočno je v akordu postavljena takoj za sopranom ali melodično noto.

*Notranji glasovi* harmonije so note, zapisane med melodijo, zgornjo noto in basovsko linijo, spodnjo noto. V interpretacijskem smislu je to skupina not, ki zvenijo najtišje pri igranju akorda, da ne bi slišno prevladale nad melodijo in basovsko linijo.

Predstavljene so različne oblike harmonije, s katerimi se srečujemo v vseh glasbenih delih. Vsak od harmonskih elementov je podrobno opisan v teoriji, vendar interpretacija harmonije ne nudi smernic, kako interpretirati. Zato to besedilo primarno obravnava načine interpretacije in organizacije različnih harmonskih elementov.

Harmonska organizacija, skupaj z melodijo in organizacijo časa, je sestavni del interpretacije vsakega glasbenega dela. Gibanje melodije in organizacija harmonije sta posebej povezana, saj je treba v večini primerov (če harmonska osnova implicira spremljavo melodiji) melodično gibanje v harmoniji organizirati na osnovi potrebe po izražanju melodije. Harmonija v skladbi mora pomagati izvajalcu doseči popolno izraznost melodije, z organizacijo pa umetniku zagotoviti prepričljivost izraza glasbene vsebine. Harmonijo je v tem smislu mogoče analizirati vertikalno (posamično organizirani akordi) in horizontalno (razložene akordne celote). Pravilnost harmonskega zvoka enega segmenta je neposredno odvisna od pravilno harmonsko organiziranih not v vertikalni in horizontalni osnovi. Harmonska organizacija mora biti uporabljena na vseh ritmičnih in melodičnih gibih znotraj glasbenega dela. Organizira razložene pasaže, prikazane z gibanjem not skozi enega ali več taktov. Organizira melodijo v harmoniji, najpogosteje v levi roki, ki podpira in vidno bogati melodijo desne roke (kar je najbolj prisotno v delih Frédéric Chopina in drugih skladateljev romantične dobe).

V najpreprostejši obliki je harmonija organizirana vertikalno in se nanaša na zven akordne vertikale. Če se harmonsko organizira spremljava leve roke, mora biti to storjeno v skladu z melodičnim gibanjem in njegovimi potrebami. V tem smislu gibanje spremljave, najpogosteje leve roke, ne sme motiti melodičnega gibanja desne, ampak mora prispevati k njegovi izraznosti. Melodija desne roke in harmonsko gibanje leve roke je najpogostejša oblika strukture v glasbeni literaturi, uporabljena v vseh obdobjih, od baroka do 20. stoletja. Skoraj vsak drugi stavek v sonatah Beethovna, Mozarta ali Haydna vsebuje takšne primere in v njih so uporabljena splošna pravila interpretativne organizacije harmonije. V baročnem obdobju so takšni primeri prav tako očitni, še posebej v romantični dobi. Različni primeri harmonske organizacije v značilnih oblikah so predstavljeni v naslednjem poglavju.

## Harmonska organizacija akordne strukture

Označuje najpreprostejšo obliko harmonske organizacije. To so akordi, vertikalno zapisani z dominantnim melodičnim gibanjem v zgornji noti, čeprav je gibanje občasno opaziti v drugih glasovih. Harmonsko gibanje je lahko *homofono* (harmonija služi izključno kot spremljava melodiji) ali pa je predstavljeno z vzporednimi harmonijami (glasovi harmonije dosežejo svoje gibanje, vendar sledijo melodiji). Pri obravnavi akordnih struktur in njihovega sozvočja, v harmonskem interpretativnem smislu, obstajajo pravila, na osnovi katerih mora akord pravilno zveneti, s pozicioniranjem not znotraj njega. Številke v naslednjih primerih označujejo pomen glasov po zvočnosti. Najpomembnejši je zgornji glas, ki vodi melodično linijo (označen s številko 1). Nato je drugi po pomembnosti vedno najnižji glas ali basovska linija, ki zagotavlja popolno podporo melodiji (označen s številko 2). Končno je notranje zvočenje, sestavljeno iz enega ali več glasov. Skupno vsem je, da izpolnjujejo harmonsko strukturo akordne celote (označeno s številko 3). Vsaka harmonija prikazuje določeno izražanje in se spreminja glede na melodijo, ki jo podpira. Notranji glasovi običajno uresničujejo edinstveno zvočno celoto. Najizrazitejši glasovi so zgornji, ki je običajno melodija, in najnižji, spodnji, bas, ki zagotavlja harmonsko osnovo interpretativne vertikale. V harmonskem smislu basovska linija zagotavlja pomembno vlogo, saj podpira harmonsko strukturo in nudi podporo melodiji.

Beethovnova *Sonata, Op. 109, v E-duru*, komponirana leta 1820, je ena izmed njegovih zadnjih treh sonat. Po Sonati, *Op. 106, Hammerklavier*, je to bolj



intimno in precej manjše delo. Tretji stavek je oblika variacij, sestavljena iz šestih variacij. Počasni tematski material daje občutek posameznih akordov v prostoru in lahko bi rekli, da se pojavlja v obliki sarabande. V temi tretjega stavka je opazno neodvisno gibanje glasov, zlasti zgornjega in spodnjega. Vsi skupaj tvorijo edinstveno harmonsko celoto, znotraj katere vsak glas ohranja svojo neodvisnost. V horizontalnem pogledu so vidni vzporedni premiki harmonije, najpomembnejši glasovi pa so v sopranu in basu. Vertikalno gledano se logična harmonska progresija premika okoli tonične note »E«.

### Primer 55

Schubertov *Impromptu*, *Op. 142, št. 2* je del posthumno tiskanega opusa. Prva dva impromptuja sta bila izdana leta 1839, tretji in četrti pa leta 1859. Sprva je veljalo, da vsi štirje impromptuji tvorijo sonato, saj sta prvi in četrti impromptu v istem ključu, f-molu. Ta impromptu je komponiran v standardni obliki menueta, s primarno melodijo v sopranu, zapolnjeno z akordnimi celotami. Albert Einstein je omenil, da ga ta tema spominja na tretje gibanje Beethovnovnega *Tria*, *Op. 70, št. 2*. Harmonska struktura je precej preprosta, predstavlja jasno melodijo v zgornjem glasu s harmonsko spremljavo. Harmonije so statične in lahko zaključimo, da obstajajo predvsem zato, da nudijo zvočno podporo melodiji. V smislu interpretacije je harmonija organizirana po pravilu vertikalno organiziranih akordov (enako kot v prejšnjem primeru). Pomen glasov je označen s številkami.

### Primer 56

Beethovnova *Sonata, Op. 53, v C-duru*, znana tudi kot *Waldstein*, je ena njegovih najbolj znanih sonat skupaj z *Appassionata, Op. 57*. Komponirana je bila leta 1804 in posvečena Beethovnovemu prijatelju in mecenu, grofu Ferdinandu Ernstu Gabrielu von Waldsteinu z Dunaja. Velja za tehnično zelo zahtevno sonato. Od samega začetka je virtuoza, čeprav druga tema, zapisana kot dulce, nudi koralno strukturo. Ilustrirani primer je druga tema, ki prikazuje na eni strani akordno progresijo, na drugi pa se lahko obravnava kot harmonizirana melodija. Zanimivo je, da je tema podvojena, saj je melodija, zapisana v zgornjih notah akordov desne roke, ponovljena tudi v zgornjih notah akordov leve roke. Označena harmonska organizacija v tem segmentu je enaka prejšnjim primerom, zvočni pomen not je označen s številkami. Zvočno je številka 1 najpomembnejša in določa melodijo; skupina 2 je druga po pomembnosti in 3 je najtišja, saj predstavlja note, ki zapolnjujejo akordno in harmonsko strukturo. V tem primeru je mogoče zvočno poudariti glas v levi roki, ki podvaja temo, s čimer interpretativno zagotavlja melodijo v oktavah. Pobuda je subjektivna in je odvisna izključno od odločitve umetnika.

#### Primer 57

The image shows a musical score for the second theme of Beethoven's Sonata Op. 53. It is a double texture, with the melody in the right hand and a supporting part in the left hand. The score is divided into three dynamic levels, indicated by numbers 1, 2, and 3. Level 1 is the most prominent, level 2 is the next most prominent, and level 3 is the least prominent. The key signature is C major, and the time signature is 3/4. The score consists of two staves, with the right hand on top and the left hand on the bottom. The melody is characterized by a series of chords and intervals, and the supporting part provides a harmonic foundation.

V prejšnjih treh primerih je bil prikazan osnovni tip harmonske organizacije, ki se nanaša na vertikalni pogled akordnih enot. To je tudi najpreprostejša oblika harmonske organizacije v interpretativnem smislu. Tehnična superiornost nad instrumentom zagotavlja nadzor nad težo roke in dotikom prstov na tipkah, s čimer se dosežejo različne zvočne intenzivnosti vsake posamezne note znotraj akorda.

## Harmonska organizacija razloženih akordov

Naslednji primer harmonske organizacije je značilen za dolge pasaže, ki segajo čez celoten takt, pogosto celo dva takta. Te pasaže večinoma odražajo note razloženega akorda, najpogosteje akorda zmanjšanega septakorda, vendar tudi drugih akordnih oblik. Ta oblika harmonskega koncepta je značilna za vsa obdobja, vendar je najbolj prisotna v delih skladateljev klasičnega in nato romantičnega obdobja. Pasaže zmanjšanih akordov septakorda niso pogoste v baročnem obdobju in v tem obdobju opazimo krajše, diatonične, konsonantne razložene akorde ter dolge sekvence pasaj v različnih gibanjih in smereh. Organizacija takšnih pasaj je preprosta in dovolj je, da se seznanimo z nekaterimi primeri, da jih prepoznamo v klavirski literaturi katerega koli obdobja. V vsakem slogu so organizacijska načela uporabljena enako, saj ne predstavljajo posebnosti obdobja in skladbe, temveč splošno načelo uporabe določenega modela na vse ustrezne primere v celotni literaturi. Organizacijska orodja so enakovredna tehničnim načelom. Tehnična načela prispevajo predvsem k superiornosti nad instrumentom in posredno k interpretaciji, medtem ko organizacijski elementi zagotavljajo izključno pomen interpretacije glasbenega dela.

Naslednji primer prikazuje segment iz *Sonate, Op. 57, v f-molu*, L. V. Beethovna, znane kot *Appassionata* (kar v italijanščini pomeni strastno). Komponirana je bila v treh letih, od leta 1804 do 1806, in končno objavljena leta 1807 na Dunaju. Zanimivo je, da je leta 1838 založnik iz *Appassionate* naredil štiriročno sonato, delo pa v Beethovnovem življenju ni imelo naslova. Gre za eno najbolj znanih in tehnično zahtevnih sonat, ki jo je Beethoven štel za čustveno najbolj burno do nastanka njegove mojstrovine, *Sonate, Op. 106, Hammerklavier*. Harmonska struktura v sonati je polna razloženih pasaj različnih akordnih oblik, bodisi kot spremljava ali dolge razložene pasaže. Gre za impresivno delo, kjer je izrednega pomena pravilno razumevanje organizacije dolgih akordnih pasaj. Po pravilnem pristopu k organizaciji razloženega akorda je treba enakovredne pasaže skozi celotno sonato organizirati enako.

V naslednjem primeru je očitna pasaža razloženega zmanjšanega septakorda. Razteza se v dveh smereh, najprej padajoče v razloženi intervalih, nato po eno in pol oktave naraščajoče. Pasaža, igrana pod pedalom, zagotavlja sliko kompaktnega, vertikalnega zvena akorda. Za interpretacijo je koristno igrati note, ki sestavljajo pasažo, kot unisoni akord z že znanim pravilom zvočne organizacije. Prikazani način širjenja akorda pripada horizontalnemu harmonskemu gibanju.

Navedeno je, da je osnovni tip harmonske organizacije organizacija not glede na njihov zvočni pomen. Najbolj zvočno pomembna je zgornja nota, ki predstavlja melodijo, nato sledi spodnja nota ali bas, ki podpira harmonsko strukturo, in nato note, ki zapolnjujejo sredino akorda. V končnem zvenu razloženih not je zaželeno slišati pravilno harmonsko organiziran zvok zaigranega akorda. Vse razložene note akorda, ki se držijo na pedalu, morajo zagotavljati zvočno pravilno harmonsko organiziran zmanjšani septakord. Da bi dosegli pričakovani zvok v celotnem zvenu, je zaželeno začeti pasažo z dinamikom forte. Nato jo utišamo proti sredini, do najnižje note, nato pa realiziramo postopni crescendo do najvišje note. Držanje pedala odprto skozi celotno pasažo in interpretacija z zapisano dinamikom zagotavljata organizirano harmonsko strukturo pasaže razloženega akorda.

Primer 58



*Sonata, Op. 109*, v E-duru, L. V. Beethoven, je že obravnavana kot primer v delu o organizaciji vertikalno organiziranih akordov. Naslednji segment je iz prvega stavka Sonate. Poslušalca bi lahko očaral s svojim intimnim, manj dramatičnim značajem in posebno liričnostjo lepih, melodičnih harmonij in okraskov, ki do neke mere spominjajo na Chopina. Posebnost v tej sonati je interval terce, ki se razteza skozi celoten prvi stavek. Prikazana pasaža, zapisana na samem začetku prvega stavka Sonate, je organizirana enako kot prejšnji primer pasaže iz *Sonate, Op. 57*. V primeru so dinamike označene z metodo, ki omogoča, da zvenijo čisto in pravilno organizirano v končnem zvenu. Beethoven je zapisal dinamike pasaže, pa tudi pedal, ki ga je treba držati skozi celotno trajanje pasaže. Končna slika je pravilno, harmonsko organiziran zvok razloženega akorda.

## Primer 59

V klavirski literaturi je veliko podobnih primerov. Cilj je uporabiti omenjene primere kot model, ki je uporaben v praksi za enake vzorce, ki jih najdemo v literaturi. To vodi do pravilno organizirane harmonske strukture razloženih pasaž in pasaž nasploh.

Naslednji primer je prav tako iz prvega stavka Beethovnovne *Sonate, Op. 53*, v C-duru. Gre za primer razložene pasaže čez dva takta. Organizirana je enako kot vse druge pasaže, najdene v celotni literaturi, v različnih oblikah in dolžinah. V tem primeru je razloženi akord zapisan v dveh taktih, interpretativna organizacija pa je enaka kot pri prejšnjih primerih.

## Primer 60

Še en primer pasaže z razloženim akordom, razdeljenim v skupine po dva takta, je prikazan v prvem stavku Beethovnovne *Sonate, Op. 57*, v f-molu. Kot že omenjeno, je ta sonata v veliki meri sestavljena iz razloženih akordov. Naslednji primer se pojavi na samem koncu prvega stavka in je del kode. Dolge pasaže se raztezajo v skupinah čez dva takta in so označene z enako organizacijo, značilno za interpretacijo takšnih modelov.

## Primer 61

Schubertova *Wanderer Fantazija*, Op. 15, delo, ki je polno pasaž različnih oblik, prikazuje številne, raznolike modele razloženih akordov. Pasaže segajo od enega do več taktov. Lahko so v obliki razložene akordne strukture, ki sledi melodiji desne roke, ali pa preprosto vertikalne pasaže, vidno prisotne na začetku drugega stavka. V kompoziciji so različne vrste pasaž v veliki meri prikazane kot primeri harmonske organizacije. Komponirana je bila leta 1822 in velja za eno tehnično najzahtevnejših Schubertovih kompozicij. Četrty stavek, fugato, je še posebej bogat s pasažami, ki zapolnjujejo vsebino celotnega stavka. To so različne oblike modelov pasaž, ki implicirajo tehnično superiornost umetnika. Omenjeni primer fantazije je vzeta s konca tretjega stavka in prikazuje razložene akordne strukture enakega akorda, ponovljene dvakrat, v skupinah po dva takta. Vsak je dinamično organiziran na značilen način, kot je že pojasnjeno v prejšnjem poglavju. Pedal se lahko drži dva takta glede na to, da je prisotna enaka harmonija z enakim gibanjem.

## Primer 62

Še en primer je iz *Sonate, Op. 53, L. V. Beethoven*, kjer so note razloženega akorda zapisane v triolah čez dva takta. Med taktom in pol so opazne padajoče skupine triol, ki od dinamike fortissimo vzpostavijo diminuendo proti koncu dvotaktne skupine, kar nakazuje končno zvočno sliko harmonsko pravilno organiziranega akorda. Vsaka triola je določena z notami razloženega akorda. Skladatelj bi lahko zapisal polne akorde v četrtrinkah, ki bi se enako gibali v različnih smereh. Takšni primeri, številni v Beethovnovi glasbi in glasbi drugih skladateljev, zlasti klasičnega obdobja, prikazujejo uporabo manjših notnih vrednosti za neprekinjeno trajanje zvoka. Praznina med posameznimi akordi bi oslabila zvočno intenzivnost glede na naravo klavirja, o kateri je že bilo govora. Skladatelj, ki želi doseči neprekinjeno zvočno intenzivnost in na klavirju uporabiti ustrezno dinamiko, mora neizogibno zapisati manjše notne vrednosti, najpogosteje šestnajstinke ali dvaintridesetinke. Dinamike v tem primeru ni zapisal Beethoven, ampak urednik, ki nakazuje pravilno obravnavanje interpretativno harmonskega zvena z uporabo pedala.

#### Primer 63

The image shows a musical score for Example 63. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff contains a sequence of chords in a triplet rhythm, marked with 'ff' and 'dim.'. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The piece ends with a triplet of eighth notes in the bass line.

Primer pasaže razloženega akorda je predstavljen tudi na koncu *Scherza, Op. 39, št. 3*, v cis-molu F. Chopina, napisanega leta 1839 na otoku Majorka. Posebnost Scherza so neprekinjene pasaže, zapisane med temami, definiranimi z akordnimi progresijami. Tehnično zapletena koda se konča s končno pasažo akordov v cis-molu s prehodno noto, prikazano v naslednjem primeru. Pasaža pokriva štiri takte in neprekinjeno označena dinamika forte ni interpretativno dosegljiva. Celotna dinamika forte mora biti realizirana, vendar kot celostni zvočni učinek čez štiri takte. Končna slika razložene pasaže na odprtem pedalu mora doseči fortissimo zvok, ki ponazarja pravilno, vertikalno organiziran akord. Zato je kljub neprekinjeno zapisani dinamiki fortissimo treba pravilno zvočno organizirati razloženo pasažo, označeno v predstavljenem primeru.

## Primer 64

## Kratki razloženi akordi

Ta pojav je prisoten v vseh obdobjih glasbe. Pogosto so predstavljeni na začetku skladb, kjer odprejo glasbeno delo v razloženi obliki. Primeri pasаж z razloženimi akordi so zastopani v celotni literaturi in jih lahko srečamo v katerem koli delu skladbe. Najpogostejši so v literaturi baročnih skladateljev za vse instrumente, vključno z orkestrsko glasbo. V baročnem obdobju je bilo napisanih veliko del za klavirske instrumente (predhodnike klavirja), vendar se v sodobnem času poleg del Bacha, Handla in Scarlattija na klavirju vse pogosteje izvajajo skladbe drugih baročnih skladateljev, kot so Rameau, Couperin, Cimarosa ali Lully. Če je razložen akord zapisan na začetku glasbenega dela, je pogosto predstavljen kot kadenca. Takšen pristop omogoča občutek začetega in nedokončanega besedila, iz katerega se postopoma razvija glasbena zgodba. To so kratke pasaže, predstavljene v počasnih stavkih, ki morajo biti neizogibno melodično organizirane. Načelo organizacije za kratke pasaže je enako kot za dolge, razporejene čez en ali dva takta. V primerih kratkih pasаж prevladuje ena smer gibanja, običajno naraščajoča. Prva, basovska nota je večinoma določena z močnejšo intenzivnostjo, tako da se od naslednje note, manjše zvočne intenzivnosti, nadaljuje naraščajoče gibanje v dinamiki crescendo. Glede na to, da je zadnja nota najmočnejša v zvočni intenzivnosti, je naslednja po vrstnem redu po moči in pomembnosti basna nota. Pomembno je omeniti tudi pojav najmanjšega agogičnega elementa, zvočnega



prostora, ki se večinoma odvija med prvo, basovsko noto in naslednjo noto v pasaži. Takšen agogičen element v tem primeru je pomemben, ker določa in izpostavlja basovsko noto kot osnovo akordne strukture.

Primer razloženega akorda, zapisanega na začetku skladbe, najdemo v *Nokturnu, Op. 62, v H-duru*, F. Chopina. V tem primeru je jasno izražen melodičen in zvočno razločen basovski ton, označen z dinamiko forte. Nato je uporabljen kratak »zvočni prostor« ali zvočni prehod med prvo, basovsko noto in naslednjimi notami naraščajoče pasaže. V primeru je mogoče implementirati tudi agogičen element pospeševanja proti koncu razložene akordne enote. Od druge note, med naraščajočo pasažo, se realizira dinamika crescendo do zadnje note v dinamiki forte. S tem pristopom je dosežena harmonsko organizirana struktura razloženega akorda v celotni sliki. Uporaba agogike je bistvena in je osnova izraza tako v baročni literaturi kot v delih F. Chopina, ki je izražal posebno občudovanje do glasbe J. S. Bacha.

#### Primer 65



*Partita št. 6* velja za eno najlepših Bachovih partit. Prvotno je bila objavljena leta 1726 kot niz samostojnih stavkov, dokončno pa je bila objavljena leta 1731. Skladba vsebuje zanimivo gavoto, prvotno napisano za duo, violino in čembalo. Partita je polna pasaž, pri čemer se toccata recitativno začne z razloženimi akordi. Pasaža z razloženimi akordi je interpretativno podobna pasaži v Chopinovem nokturnu in sledi istemu modelu harmonične in agogične organizacije. Najprej je poudarjena basovska nota, ki zagotavlja osnovo za celoten akord. Po prvi, poudarjeni noti sledi agogični znak zvočnega prostora med notami, kot je opisano v prejšnjem primeru. Po poudarjeni basovski noti pasaža sega navzgor, s crescendom do zadnje, v forte izvedene note.

## Primer 66



*Sonata, Op. 31, št. 2* v d-molu L. V. Beethovna je bila napisana leta 1802. Prvi stavek združuje menjavanje odsekov Largo, izraženih v razloženih akordih, in Allegro, hitrih, burnih delov stavka. Sonata nosi ime »Vihar«. Beethoven ji ni dal imena, vendar je v nekem trenutku omenil ta izraz v pogovoru, kar namiguje, da naj bi brali »Vihar« Williama Shakespeara. To je še en primer organizirane pasaže, kot je že predstavljeno v prejšnjih dveh primerih. Organizacija je označena z istim načelom izrazitega basa in crescendo znotraj preostalih not pasaže. Prva nota je označena z akcentom, ki ni zapisan v besedilu, da poudari pomen basa in osnovo celotnega akorda. Predlagana agogika v pasaži nakazuje postopno pospeševanje materiala do zadnje note.

## Primer 67



Primerov je veliko, metoda organizacije pa je identična vsem podobnim modelom v literaturi vseh obdobj. Vsako srečanje z modelom pasaže razloženih akordov pomeni enak pristop k organizaciji, odstopanja pa so upravičena, če skladatelj z označbami predlaga drugačno organizacijo ali če želi izvajalec uporabiti specifično idejo pri interpretaciji takega pojava. Predstavljeni so trije modeli iz treh različnih slogovnih obdobj, ki zadostujejo za uporabo kot model za vse nadaljnje podobne primere v klavirski literaturi.

## Harmonična organizacija pasaž

Dolge pasaže so sestavni del kompozicij, zlasti v klasičnem in romantičnem obdobju. Med romantično dobo so bili to pretežno virtuozni trenutki, ki so krasili odsek in omogočali pianistu, da pokaže svoje virtuozne sposobnosti. Zanimivo je, da je veliko število virtuoznih pasaž v delih Franza Liszta in Frédérica Chopina. Liszt je bil v Evropi znan kot vrhunski virtuoz na klavirju in ga lahko primerjamo z legendarnim violinistom Niccolom Paganinijem. Leta 1832 je obiskal Paganinijev koncert v Parizu in odločil se je, da bo na klavirju to, kar je bil Paganini na violini. V Parizu je spoznal tudi Chopina, ki je nanj kasneje močno vplival, zlasti v smislu poetike pri komponiranju. Na koncertih je improviziral z uporabo trilčkov in dolgih virtuoznih pasaž. Pasaže so bile sestavni del literature in so služile kot demonstracija velike virtuoznosti pri izvedbi skladbe. Pogosta uporaba pasaž je bila prisotna skozi celotno skladbo, vendar so imele poseben pomen na koncu glasbenega dela kot del kadence ali razširjene kadence. Chopin je v veliki meri uporabljal virtuozni model pasaž kot razširjeno kadenco v svojih skladbah. Scherza št. 1, 3 in 4 ter balade št. 1, 3 in 4 se končajo s takimi dolgimi virtuoznimi pasažami. Številne kompozicije Liszta, polne virtuoznih pasaž, so sestavni del pianističnega repertoarja in dokazujejo virtuoznost izvajalca. Ker je ta segment besedila posvečen harmonski organizaciji, je treba virtuožno pasažo organizirati po prej opisanih pravilih.

V naslednjih modelih pasaž je zanimivo omeniti pedal, ki je označen skozi celotno dolžino. Pomembno je omeniti, da veliko število not ustvarja enakovredno pomembno količino zvoka, ki ga je v končni interpretaciji treba ustrezno organizirati. Zato je treba uporabiti ustrezno dinamiko za pasažo, organizirano po enakem konceptu, kot je pojasnjeno v prejšnjem segmentu, namenjenem pasažam razloženih akordov. Dolge, unisone pasaže se raztezajo čez dve ali več oktav, premikajo se od najnižjih, basovskih tonov do visokih. Nižji segment na klavirju zagotavlja znatno večjo moč kot visoki, ki pa implicirajo ostrejšje in bolj odprte tone. Na ta način visoki toni vzpostavljajo skoraj enakovredno zvočno ravnovesje z močnimi basovskimi toni. V takih primerih je priporočljivo interpretirati prve note, basovske odseke, močnejše, potem pa uporabiti hitri diminuendo (na primer med prvimi nekaj notami), čemur sledi postopni crescendo do konca pasaže. Ta dinamični načrt oblikuje organiziran zvok pasaže, kar pomeni prisotnost pedala skozi celotno trajanje. Končni učinek je transparentna zvočna celota, harmonično pravilno organizirana.

Prvi primer je zadnja pasaža v Chopinovem *Scherzu*, *Op. 54*, št. 4 v E-duru. To je očiten prikaz pasaže, ki podaljšuje kadenco in pokriva skoraj celotno klaviaturo. V redakciji Paderewskega je zapisana pasaža označena s crescendom, brez uporabe pedala. Z ali brez pedala mora imeti pasaža podporo, ki je vedno v prvi basovski noti, zato jo je treba poudariti bolj kot notranje note in v pravilnem razmerju z zgornjim registrom. Drugi del pasaže doseže dinamiko crescendo do zadnje note, označene z dinamiko forte. Vsako ekvivalentno pasažo v skladbi katerega koli skladatelja je treba obravnavati organizacijsko na enak način.

Primer 68

The image shows a musical score for the final passage of Chopin's Scherzo, Op. 54, No. 4. The score is written for piano and consists of two staves. The key signature is E major (one sharp). The passage begins with a forte (f) dynamic and features a continuous crescendo. The right hand plays a series of ascending eighth notes, while the left hand plays a series of descending eighth notes. The passage ends with a forte (f) dynamic. The score includes a fermata over the final note and a double bar line. There are two large, stylized 'Z' symbols below the score, indicating the end of the passage.

Naslednji primer je Beethovnova *Sonata*, *Op. 53*, v C-duru in prikazuje zadnjo pasažo, ki konča prvi stavek. V knjigi obravnavamo več primerov iz te sonate in omenjeno velja za eno najbolj virtuosnih sonat. Verjetno to ni najbolj natančna opazka, saj so bile tudi zgodnje sonate izjemno virtuosne. Zagotovo je sonata polna virtuosnih pasaž ne glede na to, ali so to razloženi akordi ali lestvične pasaže. Primer iz te sonate temelji na dominantnem tonu in se konča z dominantnim akordom, G-dur, ki se takoj razreši v toniko, C-dur. Čeprav je pasaža označena z dinamiko fortissimo, bi igranje vseh not z isto intenzivnostjo ustvarilo neartikulirano zvočno sliko. Kljub temu mora končna slika interpretirane pasaže predstavljati fortissimo zvok, ki ga je skladatelj sprva zapisal. Zato jo je treba organizirati po vzoru prej prikazane pasaže. Priporočljivo je začeti z dinamiko fortissimo, po kateri se v kratkem segmentu doseže določen decrescendo, nato pa skozi preostalo skupino not dolg crescendo do fortissimo konca. Vse dinamične spremembe je treba ustrezno izvesti glede na to, da se pasaža virtuosno razteza znotraj enega takta.

## Primer 69

Še en primer virtuoznih pasaž najdemo v Beethovnovi *Sonati, Op. 13*, v c-molu, ki se realizira na dominantnem akordu. Ista pasaža se večkrat ponovi med tretjim stavkom. Poteka na dominantnem akordu in se konča z dominantnim akordom, po katerem se tok kompozicije nadaljuje. Drugi primer je zapisan na koncu stavka in se tako kot druge pasaže v stavku realizira na dominantnem akordu, ki v tem modelu konča s toniko. Konec v toniki je pričakovan in edini možen zaključek skladbe, napisane v klasičnem obdobju. Pasaže so določene z enako smerjo gibanja, ki se konča dramatično, z akordom, igranim v dinamiki forte. Take pasaže, napisane na koncu skladbe ali delov skladbe, označujejo kadenencialne pasaže. Te so običajno briljantne, solo pasaže, ki virtuožno zaključijo glasbeno delo.

V dinamični zasnovi lahko prvo predstavljeno pasažo, ki se večkrat ponovi, interpretiramo na dva načina. Prvi način je, da se po dolgi noti »f« nadaljevanje pasaže začne v dinamiki mezzo forte, da se postopoma razvije v crescendo in konča v dinamiki fortissimo. Drugi način je, da po noti »f« pasaža realizira dinamiko, značilno za harmonsko organizacijo, ki se zmanjšuje proti sredini pasaže. Drugi primer, zapisan na koncu tretjega stavka, se lahko v celoti interpretira v dinamiki fortissimo, saj je kratek, zvočno intenziven, ne uporablja pedala in leva roka izvaja dva kratka močna akorda, dominante in tonike.

## Primer 70

Musical score for Example 70, showing a piano passage. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a crescendo hairpin, and the left hand plays a supporting bass line. A fermata is placed over the final chord. A finger number '5' is indicated above the final note of the melodic line.

## Primer 70a

Musical score for Example 70a, showing a piano passage. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a crescendo hairpin, and the left hand plays a supporting bass line. A finger number '5' is indicated above the first note of the melodic line.

Na koncu tega segmenta je prikazan primer organizacije pasaž v Chopinovi *Polonezi, Op. 53*, v As-duru. Imenuje se »*Heroična*«, napisana pa je bila leta 1842 in je eno izmed najbolj priljubljenih del romantične literature. Delo je tehnično zahtevno in nenehno vključuje unisone virtuozne pasaže, izmed katerih je ena pojasnjena v naslednjem primeru. Chopin je skozi pasažo napisal crescendo, pri čemer je akord, od katerega se pasaža začne, označen z dinamiko forte. Pasaža bi se lahko opisala kot zvok, ki zapolnjuje prostor med dvema podporama forte. V pasaži je priporočljivo znatno poudariti prvo noto, da se od druge note začne unisono razvijanje v crescendo dinamiki.

## Primer 71

Musical score for Example 71, showing a piano passage. The score is in A-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a crescendo hairpin, and the left hand plays a supporting bass line. A fermata is placed over the final chord.

## Harmonska organizacija spremljave

Še en način harmonske organizacije se izraža kot razložene akordne enote, ki se ponavljajo po podobnem modelu. Poleg vertikalnih pasaj kot najenostavnejšega primera harmonske organizacije v interpretativnem smislu je nekoliko zahtevnejša oblika organizacije grupiranje razloženih akordov ali lestvic v različnih smereh. Najbolj kompleksna oblika harmonske organizacije je grupiranje melodičnega gibanja. Očitno je individualno gibanje vseh glasov, znotraj katerih vsak doseže individualno dinamično mesto. V končni harmoniji in skupni interakciji oblikujejo transparentno harmonsko zvenenje celotne fature. Vsak glas poleg svojega zvočnega pomena v harmonični vertikali in horizontali vzpostavlja melodično organizacijo in agogična pravila. Glasovi vzpostavljajo minimalno svobodo in skupaj ustvarjajo celotno zvočno sliko, izraženo s čistim harmonskim zvočkom in jasnostjo vsakega posameznega glasa. Na ta način je vsak glas svoboden v svojem gibanju, dinamiki in mini-agogiki, medtem ko v interakciji prispevajo k medsebojni veliki izraznosti. Pomembno je omeniti, da morajo vsi glasovi skupaj predvsem podpirati in zagotavljati pomen glavne melodije.

Naslednji primer je tudi iz *Sonate, Op. 13*, v c-molu, L. V. Beethovna in prikazuje gibanje spremljave v srednjem glasu, ki je interpretativno, harmonsko organizirano. Najprej je opazna neodvisna, preprosta melodija zgornjega glasu. Sledi zapisano gibanje razloženih intervalov, ki harmonično podpirajo melodijo zgornjega glasu. Na koncu so izražene basovske note, hkrati pa osnova harmonijske vertikale. Gibanje srednjega glasu zagotavlja horizontalni tok in zapolnjuje vertikalno harmonično strukturo.

Podrobno bom poskušal razložiti pomen srednjega glasu, označenega v skupinah po dve noti, od druge naprej. Najprej je treba izhajati iz poznavanja pravilno harmonsko vertikalno organiziranega akorda. Primarna je zgornja nota, melodija, nato basovska nota, tudi harmonična osnova akordne vertikale, in na koncu notranjost akorda, zvočno veliko tišja od polarnih not. V tem primeru je srednji glas kot najtišji zapisan s kontinuiranimi razloženimi intervali v gibanju, ki vzpostavljajo tok v glasbenem delu. Klavir je predvsem tolkalni instrument, kjer odigrana nota takoj izgubi zvočno intenziteto. Po drugi strani pa večje število not v gibanju omogoča neprekinjeno zvočno intenziteto, ki je logično dinamično oblikovana. V prikazanem primeru note »As« melodija izgubi svojo zvočno intenziteto po igranju. V tistem trenutku pomen prevzame kontinuirano gibanje razloženih not intervala v spremljavi, ki samostojno nadaljuje tok po melodiji.

S premikanjem v skupinah po dve noti srednji glas zagotavlja kratke melodične enote. V končni sliki note zvenijo akordske vertikale interpretativno čisto, gibanje od druge šestnajstinke pa zapolnjuje prostor zvočno upadajoče note melodije z dinamično pripravo na pojav naslednje note melodije. Ob udarcu druge note melodije srednji glas, še vedno najtišji, nadaljuje svoj melodični tok.

Zgornjo interpretacijo je treba večkrat analizirati in slediti prikazanemu primeru skupaj z branjem besedila. Ta glasbeni model je neprekinjeno prisoten v skoraj vsakem delu klavirske literature klasičnega obdobja. Opažen je tudi v drugih obdobjih, zlasti v baročnem. V klasičnem obdobju najbolj prevladuje, zato je postal uveljavljen model večine klasičnih del.

Primer 72



Naslednji primer je segment iz drugega stavka Beethovnovе *Sonate, Op. 57*. V tem primeru je treba paziti na strukturo razloženega akorda v desni roki. Za analizo organiziranih akordnih enot je pomembno igrati razloženo strukturo unisono in realizirati harmonsko organizirano vertikalo. O načinu interpretativne harmonske organizacije vertikalne akordne enote je bilo zapisano na začetku tega poglavja. Poznavanje akordne strukture in zvočne slike posameznih not omogoča pravilno uporabo zvočne organizacije not v razloženem gibanju. Eden izmed eksperimentov za pravilno akordno zvočnost je igranje razloženih not akorda pod odprtim pedalom. Po igranju not je treba dovoliti, da akord resonira, in analizirati možen obstoj čiste zvočne slike na podlagi modela organizirane harmonske vertikale.

Primer 73



Naslednji primer je iz drugega stavka Schubertove *Wanderer Fantazije*, Op. 15, v C-duru. Označen je način organizacije melodičnega gibanja srednjega glasu, ki prispeva k polni izraznosti melodije v desni roki. V tem primeru je označena dinamika srednjega glasu, v katerem diminuendo na koncu skupine not pripravi pojav note melodije. Po igranju note melodije srednji glas nadaljuje organizirano dinamično sliko. Dinamika oživlja in skupaj z agogiko prinaša vsebino glasbenemu delu. Premika se v različnih smereh in se razvija, kar omogoča najbolj raznolike zvočne nianse. V tem primeru agogika ni označena, vendar je logični agogični element znak zvočnega časa med dvema notama na začetku vsake mini fraze. Agogični premiki so vedno minimalno opazni, saj le tako omogočajo naravnost v interpretaciji glasbenega dela.

#### Primer 74



Začetek Sonate v C-duru Baldassareja Galuppija je primer izrazite melodije v desni roki in razloženega harmonskega akorda v levi roki. Organizacija gibanja v levi roki, organizirana v skupine po štiri note od druge naprej, je očitna. Od 6. takta je tekstura enaka kot na začetku in označen je drug način organizacije gibanja v levi roki, organiziran v skupinah po dve noti. Skupine po dve noti v harmonski osnovi zagotavljajo še večjo izraznost melodije v desni roki. V primeru je jasno vidna vertikalna akordna struktura, ki mora imeti harmonsko organiziran zvok. Gibanje leve roke v dinamičnem in harmonskem smislu podpira in omogoča vsebino notam melodije. Po igranju note »G« v melodiji zvok oslabi in postane tišji kot note razloženega akorda v gibanju, ki vzpostavlja neprekinjeno gibanje celotnega stavka. Njegova dinamična razporejenost v korelaciji z melodijo desne roke zagotavlja pravilno interpretirano harmonsko zvočno sliko v končni zvočni sliki.

## Primer 75

Podoben primer v Galuppijevi sonati je glasbeno delo iz klasičnega obdobja, *Sonata v C-duru* Wolfganga Amadeusa Mozarta, K. 545, 1. stavek.

V tem primeru je znotraj začetnih taktov leva roka skoraj enaka harmonskemu gibanju leve roke v Galuppijevi sonati. Primer prikazuje dve možnosti za organizacijo harmonskega gibanja. Ena je harmonska organizacija v skupinah po štiri note, začnši z drugo, medtem ko je druga možnost organizacija dveh not v gibanju, prav tako od druge. Organizacija dveh not omogoča bolj aktivno dinamično sliko, ki nadalje zagotavlja pomembno izraznost tako spremljavi kot sami melodiji. Organizacija manjših skupin znotraj razloženih akordov spremljave zagotavlja večjo svobodo pri interpretaciji zvočnih in agogičnih nians melodije desne roke.

## Primer 76

V poglavju, posvečenem melodični organizaciji, je omenjen primer druge teme Chopinovega *Klavirskega koncerta št. 1* v e-molu in melodične organizacije leve roke. Zagotovo gre za drugačno vrsto harmonske organizacije od prejšnjih primerov, kjer je imel razloženi akord vlogo spremljave. V primeru druge teme

Chopinovega koncerta leva roka, čeprav spremljava, prikazuje aktivno melodično linijo v popolni korelaciji z melodijo desne roke. Leva roka doseže individualno melodično organizacijo in kot taka omogoča polno melodično svobodo organizaciji zgornjega glasu desne roke. Desna roka doseže izraznost in zvočno svobodo izključno v okviru melodične organizacije spremljave, ki jo kot zanesljiv dirigent vodi in podpira. V tem primeru harmonska organizacija sloni na odnosu dveh glasov, prikazanih s posameznimi, povezanimi notami melodije desne roke in melodičnim gibanjem harmonije v levi roki. Note harmonije so del pomembnejšega melodičnega gibanja in so organizirane v skupine po dve noti. Tako organizirane zagotavljajo polno harmonsko podporo melodiji desne roke. Melodija in gibanje not harmonije sta v korelaciji, kar ustvarja različne zvočne intenzitete. Glede na to, da je desna roka kot melodijska pomembnejša, leva roka nadgrajuje melodijo in tako zapolnjuje zvočni prostor z gibanjem od druge note, v skupinah po dve. Vsaka druga nota v skupini je tišja in točno v ustreznem sozvočju z noto teme. Osminka nota se pojavi po noti teme in s svojo intenziteto zagotavlja zvočno podporo noti teme. Ta odnos med harmonijo in melodijo ter specifična organizacija se primarno nanašata na klavir in njegove posebnosti kot tolkalnega instrumenta. Faktura, zasnovana po tem principu, zagotavlja pravilno organizirano zvočno sliko, v kateri vsak poslušalec prepozna jasno in čisto harmonično interpretacijo. Nepravilna organizacija ali pomanjkanje organizacije bistveno moti čistost harmonije in splošno celotno melodično sliko. Na koncu neorganizacija harmonske ali katere koli druge strukture bistveno omejuje izvajalca pri svobodi izražanja svojega čustvenega bistva.

#### Primer 77

Ta primer zaključuje poglavje, posvečeno interpretativni harmonski organizaciji. Gre za bistveni del izvajalskega procesa, ki v končni interpretaciji glasbenega dela ne obstaja samostojno. Noben vid glasbene organizacije ni implementiran samostojno, ampak vsi skupaj sestavljajo interpretativno oblikovano skladbo. Pri analizi zakonitosti je treba razčleniti vsak element in ga analizirati z vsemi organizacijskimi možnostmi. Le na ta način postane glasbeno delo jasno, harmonično in interpretativno izrazito.

## ORGANIZACIJA ČASA

**Z**a glasbo, tako kot za življenje, je čas bistven dejavnik. Filozofi, znanstveniki, umetniki in teologi so raziskovali koncept časa že od začetka človeške skupnosti do danes.

Osnovno sredstvo, s katerim se meri in organizira glasba, je ritem. Po Dejanu Despiću je ritem (latinsko: Rhythmus; grško: Ritmus, kar pomeni mera časa, takt) časovna dimenzija glasbe: zaporedje zvokov, tj. tonov različnih trajanj in njihovih medsebojnih odnosov v trajanju. Metrum je višja raven organizacije, ki združuje ritmične enote v večje celote, s čimer ureja red poudarkov znotraj njih. Ritem in metrum sta tesno povezana in se pogosto terminološko združita v en sam koncept metro-ritmike. Ritem tvori osnovo vsakega glasbenega dogodka: je hrbtenica glasbenega toka in utrip (pulz) glasbe.

Ritem je osnovni element glasbene strukture in kot tak ureja odnose znotraj glasbenega dela ter določa različna trajanja not in njihov optimalen odnos do pulzacije. Pulz in ritem sta dva osnovna elementa, ki predstavljata čas, znotraj katerega lahko glasba obstaja.

Pomen časa v glasbi je v sintezi z naravo in simptomatično je, da vsako živo bitje živi v ravnovesju s svojim ritmom in v harmoniji s pulzacijo narave. Zakoni narave so osnova, na kateri temelji življenje vsakega posameznika na zemlji.

Pulz je splošna, objektivna sestavina narave in se nanaša na vse, kar nas obdaja, v najširšem smislu pa tudi na kozmos.

Pulz obstaja neodvisno od nas, na nas pa je, da ga prepoznamo, izoliramo in uporabimo v glasbeni interpretaciji. Pulz je okvir, ki nudi varnost in neomajno podporo, znotraj katere je mogoče svobodno interpretirati skladbo z vsemi izraznimi in agogičnimi elementi. Znotraj občutka natančne pulzacije je uporaba agogike pomembna, eksperimentiranje s časom pa neomejeno.

V glasbi se vsiljujejo osnovni elementi časa: ritem kot subjektivni, premični element in pulz kot objektivni, nepremični element. Skupaj predstavljata

elemente časa, s katerimi umetnik interpretira glasbeno delo. Čas ima tok in smer gibanja, ki sta konstantna in urejena z odnosom ritma in pulza.

Ritmična struktura v skladbi je jasno določena s pravili rubata in agogike. Rubato in agogika sta podkategoriji ritma in zagotavljata jasno določene gibe, ki določajo ritem znotraj okvira pulza. Natančno vzpostavljeni odnosi ritma in njegovih elementov skupaj s pulzacijo vzpostavljajo ravnovesje in harmonijo v glasbenem delu.

Ritem je en od osnovnih zakonov v umetnosti. Fleisher je izjavil, da sta bistvo interpretacije čas in dinamika. Študij koncepta časa med izobraževanjem prispeva k zavestnemu sprejemanju vseh elementov in njihovi integrativni uporabi pri interpretaciji glasbenega dela. Z učenjem in izvajalsko izkušnjo postanejo pulz, agogika in rubato kot sestavni deli ritma neločljiv del interpretacije umetnika. Zanimivo je, da poslušalec brez dvoma prepozna kakovost izvedbe na podlagi harmonije elementov časa. Če so odnosi v času med izvajanjem pravilno določeni, bo poslušalec občutil mir in harmonijo, če pa odnos časa ni uravnotežen, bo poslušalec doživel izvedbo glasbenega dela kot motečo in disharmonično. Izvajalec mora doseči nadzor z vzpostavljanjem ravnovesja vseh elementov časa. To je prikazano na primeru izvedb Bachovega Italijanskega koncerta dveh izjemnih izvajalcev, Schnabela in Leonhardta, prikazanih na koncu tega poglavja.

Legendarni ruski pianist in pedagog Heinrich Neuhaus je v svoji knjigi »Umetnost igranja klavirja« govoril tudi o pomenu ritma v glasbi. Zanj je bil koncept pianista sinonim za koncept dirigenta. V svoji knjigi je na slikovit način razložil določene elemente interpretacije, ki so bili vedno razumljivi bralcu. Ritem v skladbi je primerjal s pulzacijo živega organizma. »Vsak zdrav organizem ima svoj redni ritmični model, primeren za delovanje svojih vitalnih organov.<sup>3</sup>« Neuhaus je dejal, da mora biti za vse, kar se interpretira na klavirju, najprej dosežena strogost do samega sebe, nato koordinacija, disciplina, harmonija, mir in obvladovanje. Šele v procesu doseganja notranje harmonije, kot je poudaril Neuhaus, lahko izvajalec prenese svoje sporočilo občinstvu.

Vsi ti elementi, združeni v eno celoto, omogočajo umetniku občutek svobode. Disciplina pomeni samokontrolo in uvedbo pravil v vsakodnevno ravnanje z instrumentom. Disciplina do samega sebe je potrebna pri študiju vseh elementov poklica, ki vodijo umetnika do superiornosti.

3 Heinrich, Neuhaus, KA Leibovitch (prev.), *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers, New York, 1973. Praeger Publishers, New York, 1973.

## Rubato

Tempo rubato ali ukradeni čas je premičnost ritmične strukture zaradi izraza. Izraz »*rubare il tempo*« izvirava iz Pier Francesca Tosija, leta 1723.

V 18. stoletju so glasbeniki sledili določenemu konceptu obravnavanja tempa rubato. Princip je bil, da so solisti ritmično premikali zapisane note glede na pulzacijo, spreminjali njihove ritmične vrednosti. S podaljševanjem ali krajšanjem dolgih not v desni roki bi se melodija realizirala na improvizacijski način. V tem času bi spremljava ohranjala stabilen ritmični utrip in stalen tempo. Ludovico Zacconi v svojem delu »*Pratica di Musica*« pojasnjuje pomen »*dopo il tatto*« (po taktu). Pojasnil je, da dirigent ohranja strog taktus, torej ritem in tempo, medtem ko lahko pevec drži določeno noto dlje, kot je njeno resnično trajanje, zaradi doseganja učinka. Po ritmičnem odmiku se pevec vrne v taktus dirigenta.

Način igranja tistega časa v času, v katerem živimo, ni sprejemljiv in bi bil zagotovo strogo kaznovan na kakšnem mednarodnem tekmovanju, če bi mlad izvajalec interpretiral glasbeno delo na podoben način. Zelo verjetno je, da je Mozart sam, v svojem izvajanju, uporabljal tovrsten način igranja rubata z ločevanjem rok. Igral je z ritmičnimi neenakostmi, vendar ni znano, v katerem delu skladbe. Predvideva se, da je ta način igranja najpogosteje uporabljal v tempu adagio, kjer je bila desna roka bolj svobodna, leva pa je nadaljevala igranje v strogem tempu. Zato lahko svobodno rečemo, da je Mozart uporabljal kontrametrični rubato.

Uporaba kontrametričnega rubata se je nadaljevala v prvi polovici 19. stoletja. Spremljava je potekala v strogem tempu, medtem ko je solist ali melodija interpretirala tempo rubato. Obstaja opis Chopinovega igranja, ki so ga podali njegovi učenci in ki govori v prid njegovi uporabi kontrametričnega rubata. Takšna uporaba rubata je bila priljubljena v italijanski vokalni tradiciji. Pogosto je bila melodija subtilno zadržana, kar je izražalo določeno strast, medtem ko je spremljava ohranjala relativno strog čas. Občutek strasti in čustvene impulzivnosti je zagotavljal prav odnos med strogostjo spremljave in melodije, ki je stremela k svobodi, kjer je s hitrimi agogičnimi premiki poskušala ukrasti trenutek časa, vedoč, da se mora neomajno vrniti k strogosti spremljave. Kolikor trenutka svobode se vzame, toliko časa je treba nadomestiti s pospešitvijo.

Lahko rečemo, da se je iz kontrametričnega rubata razvil rubato, kot ga poznamo v drugi polovici 19. stoletja. Nanaša se predvsem na fleksibilnost tempa, pospeševanje ali upočasnjevanje vseh delov besedila skupaj. Fleksibilen tempo

z uporabo upočasnitev ali pospešitev je znan kot strukturni ali agogični rubato, čeprav se je v 19. stoletju imenoval preprosto rubato.

Znano je, da so veliki pianisti, kot sta Ignacy Paderewski in Harold Bauer, uporabljali kontrametrično igranje v skoraj vseh skladbah, ki so jih izvajali, še posebej v skladbah iz obdobja romantike. To je bil način igranja med pianisti ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja. Takratna metoda interpretacije se razlikuje od pristopa, ki je danes zastopan v sodobni šoli. Načelo ločevanja rok med igranjem, kot so ga nekoč uporabljali Ignacy Paderewski in njegovi sodobniki, je v sodobni interpretaciji opuščeno.

V času, ko je Chopin študiral na varšavskem konservatoriju (1823–1826), je operni oddelek vodil Italijan Carlo Soliva. Uporaba kontrametričnega principa izvedbe je bila prisotna tudi v opernih predstavah varšavske opere, kjer je imel Chopin priložnost slišati tovrstno fraziranje.

Znano je, da je Chopin igral z veliko svobodo, čeprav je bil s svojimi študenti zelo strog. Med njihovim igranjem je nastavljal metronom in skorajda ni dovolil nobenih svobod. Znano je tudi, da je Chopin javno izbruhnil in delal prizore, ko je poslušal Lisztovo izvedbo ene izmed svojih mazurk, ki jo je Liszt igral s preveč svobode.

Chopinov pogled na ritem bi lahko bil koristen in bi lahko služil kot pomembna učna lekcija za mnoge glasbenike.

»... Ritem in tempo se nikoli ne smeta prekinjati. Leva roka bi morala biti kot dirigent orkestra, nikoli ne sme omahovati ali odlašati niti za trenutek. Je ura, medtem ko lahko z desno roko počneš, kar koli želiš ali zmoreš. Delo, ki je določeno, naj traja, na primer, pet minut in pomembno je, da trajanja skladbe ne podaljšaš kljub določeni svobodi, znotraj katere umetnik lahko opazuje delo ...«

O rubatu so govorili mnogi skladatelji različnih obdobj. Chopinov rubato je znamenit. Glasbena oznaka "rubato" (italijansko za »ukradeno«) izvajalcu narekuje, naj metrični utrip obravnava bolj svobodno, diskretno podaljšuje ali skrajšuje notne vrednote. Tempo rubato naj bi bil na ta način analogen vznemirjenemu, čustvenemu človeškemu govoru. Vendar pa pretirana uporaba rubata vodi v afektacijo. Chopin je med pojasnjevanjem svojega pristopa k rubatu naredil primerjavo s plamenom sveče: »Če nežno pihneš, bo plamen utripal, vendar ne ugasnil; če pihaš malo močneje, bo ugasnil.«

V knjigi Jeana-Clauda Veilhana »Pravila glasbene interpretacije v obdobju baroka« o rubatu piše: »To, kar imenujemo rubato – nekakšna elastičnost v igranju in fleksibilnost, privedena do rigoroznosti – ni odkritje romantičnega obdobja.



Že leta 1601 je Caccini v *'Novi glasbi'* namigoval, da je ta način igranja postal značilna oblika glasbene interpretacije v 17. in 18. stoletju.«

Razlikovati je treba med rubatom in agogiko, dvema tesno povezanima konceptoma. V prejšnjem besedilu je rubato povezan s konceptom »kontrarubata« in je tudi definiran s premikanjem not znotraj stroge leve roke. Odnos med rubatom in agogiko je povezan in razlika ni preprosta. Kljub temu je mogoče rubato definirati kot ritmično nestabilnost, kjer pride do prekinitve pulzacije v glasbenem delu. Če bi rubato obravnavali na ta dva načina, bi lahko druge ritmične premike znotraj fraze opredelili kot agogiko. Zato lahko agogiko obravnavamo kot izraz trenutnega, čustvenega izraza, izraženega z varijacijami hitrih ritmičnih sprememb.

## Agogika

*Agogika* je osnovna oblika organiziranja ritmičnega gibanja kratkega glasbenega segmenta. Ustanovljena je bila v baročnem obdobju in je našla široko uporabo pri izrazu skladb tistega časa na vseh instrumentih, še posebej na instrumentih s tipkami.

Beseda *agogika* izhaja iz grščine in pomeni *voditi*. Gre za minimalne spremembe odstopanja od določenega tempa, ki se pojavijo med izvajanjem glasbene skladbe. Cilj agogike je vzpostaviti bolj izrazito in živo glasbeno vsebino. Z drugimi besedami, vključuje pospeševanje ali upočasnjevanje, krajšanje ali podaljševanje določenih tonov ali taktov z namenom, da sledi principu kompenzacije ali uravnoveženja glasbenega toka.

Agogika in rubato sta najpomembnejša elementa izraza v glasbi. Pojavila sta se s klaviaturnimi instrumenti v obdobju baroka. Glede na to, da instrumenti tistega obdobja, še posebej čembalo in sorodni, niso imeli možnosti tonalnega izraza, so svojo izraznost dosegli z agogiko. Ton je bil monoton, saj je bil način proizvodnje zvoka bistveno drugačen od modernega klavirja. Zvok je nastajal s trzanjem strune in tako se je pridobival vedno enak, monoton zvok. Zlata doba čembala je trajala od 16. do 18. stoletja, med katero se je uporabljal v koncertih, operah in komornih zasedbah kot glavni klaviaturni instrument.

Zvok čembala se je razlikoval od instrumentov in glasov, ki so takrat lahko dosegali zvočne nianse. Glas je ostal najmanj spremenjen, čeprav je bila tehnika petja v tistem času drugačna od petja bel canta, ki se je kasneje razvilo v Italiji z razvojem opere. Baročno petje je bilo ravno in brez posebnega vibrata, ki se je

pojavi kasneje. Godalni instrumenti so imeli nekoliko drugačno konstrukcijo, njihove strune so bile iz črevesja, kar je pomenilo, da je bila dolžina zvoka krajša in glasnost šibkejša kot pri današnjih instrumentih. Klaviaturni instrumenti tistega časa so bili najmanj razviti in opazno drugačni v primerjavi z današnjim modernim klavirjem. Ob upoštevanju čembala kot predhodnika klavirja je jasno, da je bil to drugačen instrument in da ga je treba tako tudi obravnavati. Čembalo je imel velik vpliv na razvoj glasbe tistega obdobja in vse skladbe, ki se danes izvajajo na modernem klavirju, saj so bile v tistem obdobju napisane za čembalo ali klavikord. Glede na naravo zvoka in zmožnosti instrumenta se je razvila estetika fraziranja v glasbi, povezana z agogiko. S pojavom modernega klavirja, ki je omogočal različne zvočne nianse, je potreba po izraziti agogiki, ki je bila glavno sredstvo izraza, vidno upadla. Tempi na modernem instrumentu so hitrejši, saj njegov mehanizem omogoča veliko virtuoznost. Kljub kakovostnim razlikam v proizvodnji zvoka, ki jih ponuja moderni instrument, se osnovna baročna načela agogike niso spremenila. Agogika ostaja nepogrešljiva oblika izraza v katerem koli glasbenem delu in se uporablja še danes.

Kot je poudarjeno, je bila v baročnem obdobju agogika sredstvo izraza, predvsem vsake posamezne fraze in nato celotne skladbe, saj instrument ni omogočal dinamičnih nians, a se je izraznost dosegala z ritmičnimi premiki znotraj fraz. Ureditev agogike znotraj fraze je odvisna predvsem od izvajalca in načina, kako želi umetnik interpretirati glasbeno delo. Je oblika izraza, prisotna v celotni reproductivni umetnosti.

Agogika postane logična in ekspresivna, ko je ustrezno vključena v okvir pulzacije.

Odnos med ritmičnim gibanjem v agogiki in idealne forme, pulza, je mogoče označiti kot *akustično iluzijo*, kjer se kljub vidnim ritmičnim premikom skladba ne odmakne od splošnega občutka pulzacije. V tem smislu je pulzacija konstanten ritem, ki neomajno prihaja do svoje dobe utripa, znotraj katerega se agogično premikajo manjše ritmične skupine.

Izbira agogičnih elementov v frazah je odvisna od izvajalčeve potrebe po izražanju čustev v skladbi. Izražanje največjih agogičnih nians zahteva predhodno umetnikovo znanje, izkušnje in občutek za mero. Poleg razumevanja, kako interpretirati skladbo, sta mera in okus odločilna pri ustvarjanju umetniškega dela.

Pulz v glasbi je natančen in kontinuiran, prostor med dvema pulzacijama pa je zapolnjen z glasbeno vsebino. To so različne oblike melodičnega gibanja, katerih izraznost pridobi največji pomen z ustrezno uporabo agogike. Melodija

se ritmično premika in zaključuje proces v času, določenim s pulzacijo. Agogika vdihuje življenje glasbi in izvedba brez nje bi bila monotona in brezizrazna.

Veliki pianisti so izvajali dela baročne glasbe in poskušali biti čim bolj avtentični. To je bilo odvisno od njihovega znanja o načinu interpretacije glasbe tistega obdobja.

Pianisti med šolanjem skozi izobraževalni proces preučujejo klavirska dela različnih slogov. Med 20. stoletjem se je določeno število pianistov posvetilo interpretaciji baročne glasbe, predvsem delom Bacha, Scarlattija, Rameauja, Händla itd. Nekateri najpomembnejši pianisti 20. stoletja so posneli oba zvezka Dobro uglašena klavirja. Med njimi so Samuil Feinberg, Tatiana Nikolayeva, Sviatoslav Richter, Kimiko Ishizako, Rosalyn Tureck, Walter Gieseking, Maurizio Pollini, Friedrich Gulda, Edwin Fischer, Glenn Gould, András Schiff itd. Pianisti, kot so Tureck, Gould, Schiff ali Nikolayeva, so posneli skoraj celoten Bachov opus ter preučevali njegovo glasbo in metodo interpretacije.

Že je bilo poudarjeno, da je premičnost ritma organizirana po agogičnih pravilih, pravila za uporabo agogike pa so na splošno enaka, le umetnikova odločitev se razlikuje glede na to, kje v besedilu in kateri tip agogike bo uporabljen. Izvirnost interpretacije bo odvisna od uporabljenega tipa agogike.

Ritmični gibi med dvema utripoma pulza morajo biti prožni in sorazmerno organizirani.

Menim, da obstajajo štirje osnovni agogični elementi, na katerih temelji celotno ritmično gibanje. V poklicni praksi nisem opazil nobene druge oblike organiziranega ritmičnega gibanja. V procesu učenja vseh oblik organizacije kompozicije ni bila mišljena nobena druga oblika agogičnega gibanja. V različnih interpretacijah legendarnih umetnikov katerega koli instrumenta ali dirigenta v orkestrski literaturi nisem opazil nobenega drugega agogičnega elementa kot štiri modele, ki jih navajam. Glede na osebno opazovanje bom štiri modele agogike, ki jih navajam, uporabil za vse nadaljnje primere, v katerih se analizira koncept časa.

Graf 1



Prikazan je agogični znak, ki označuje premik melodije *iz počasnejšega tempa s pospeševanjem proti koncu fraze*. Najpogosteje se uporablja kot izrazni element znotraj skupine not, ki se premikajo proti ciljnim notim.

Graf 2



Ilustrirani agogični znak predstavlja *upočasnitev proti koncu* kratke melodične fraze. Običajno pomeni mirno gibanje skupine not, ki se upočasnjujejo proti ciljni noti.

Graf 3



Eden najpogostejših agogičnih elementov v obdobju romantike, še posebej v delih Frédérica Chopina, je *pospeševanje proti središču fraze*. To je poseben agogični element, kjer pride do raztezanja časa na začetku in koncu kratke fraze. V trenutku se doseže občutek intuitivnega pospeševanja in hitrega vračanja v prvotno stanje. Je poseben čustven, ekspresivni element, ki zagotavlja hitro vračanje v tempo in natančno srečanje z utripajočo noto, ki je v večini skladb na začetku takta. Pospeševanje proti središču fraze zahteva daljšo frazo, znotraj katere je logično in racionalno organiziran postopen in logičen načrt razpleta časa. To pomeni, da je pulzacija, znotraj katere pride do tega ritmičnega premika, popolna in ostaja nespremenjena, saj je razmerje med upočasnjevanjem in pospeševanjem brezhibno vključeno v metrično enoto pulzacije.

Graf 4



Prikazan je agogični znak, ki označuje *najmanjši melodični, časovni prostor* med dvema notama. Uporablja se tako kot podznak in ekspresija v procesu odvijanja enega od treh prejšnjih agogičnih znakov. Ta znak prehoda iz ene note v drugo je najbolj pogosto uporabljena agogika, prisotna v vseh slogih in vseh glasbenih delih. Uporablja se tudi pri organizaciji kratkih melodičnih skupin. Če se melodija, kot je zapisana, začne z drugo ali tretjo noto, je odnos med zadnjo noto in prvo v naslednji skupini natančno označen s tem agogičnim znakom melodičnega, časovnega prostora.

Agogika povečuje ekspresijo in naslednji primer kaže, kako uporaba agogike v kratkem segmentu skladbe bistveno okrepi njen izraz. V tem primeru je izboljšana izraznost jasno vidna, saj je uporabljen isti agogični element v vsaki od štirih skupin not, ki se pojavijo trikrat zaporedoma. Na ta način agogika pripeva k ekspresiji povečanega čustva, kjer je vsak naslednji prostor med dvema notama časovno večji od prejšnjega. Ta tip uporabe agogike je bil značilen za šolo čembala in je ostal prisoten v tradiciji igranja baročnih skladb na katerem koli instrumentu.

Primer omenjene Sarabande je očiten primer agogike na majhni skupini not. Ta uporaba agogike je še posebej vidna v počasnih stavkih, kjer so tempi počasni, in njena uporaba omogoča bolj jasno ekspresijo v frazi. Agogika znotraj krajše fraze je enako uporabna v hitrejših stavkih, kjer je prisotnost pravil za različna pospeševanja in upočasnjevanja znotraj kratke fraze popolnoma nesporna.

V primeru Bachove *Sarabande iz Partite št. 1* je agogika predstavljena na skupini štirih not, v padajočem gibanju iz druge, tretje ali četrte note. Uporaba najkrajšega agogičnega elementa, imenovanega časovni zvočni prostor, predstavlja intenzivno čustveno doživetje na najmanjšem motivu dveh not. Uporaba iste agogike na različnih mestih v kratkih skupinah okrepi čustveni in narativni interpretativni izraz tega dela Sarabande.

#### Primer 78

Fleisher je dobesedno učil študente o pravilnem načinu organizacije rubata in agogike. Povedal je, da je v večini primerov pred začetkom rubata ali agogike treba zagotoviti en element za nadzor tega procesa. Če melodija desne roke v gibanju

interpretira rubato ali agogiko, je nota, ki jo je treba zagotoviti in ki določa pulzacijo, basovska nota. Schnabel je ta način igranja imenoval »strogost brez togosti«. V baročni literaturi je veliko primerov, eden izmed njih je drugi stavek Bachovega Italijanskega koncerta, kjer zaradi nepremične, neprekinjene strukture basa melodija v desni roki poseduje veliko svobodo domišljije in manifestacije agogike.

Izbira agogike ne temelji izključno na zahtevah sloga, temveč tudi na trenutni potrebi izvajalca po jasnosti in ekspresiji melodične linije, ki jo je treba izraziti na različne načine znotraj glasbenega dela. Zato, kot so rekli privrženci Schnablove šole, »agogika in rubato sta dovoljenje, nikoli ukaz«.

Na koncu poglavja o času je podana podrobna analiza drugega stavka Bachovega Italijanskega koncerta v izvedbah dveh velikih interpretov – Arturja Schnabla in Gustava Leonhardta. Ta primer prikazuje, kako ta dva velika umetnika uporabljata agogiko v isti skladbi in s tem predstavljata svojo originalno umetniško osebnost.

## Organiziranje rubata na koncu baročne glasbene skladbe

To je precej zanimiv vidik organiziranja rubata na koncu skoraj vseh skladb iz obdobja baroka. Pogosto se reče, da je glasba blizu matematiki, in razmerje med ritmom in pulzom, skupaj z agogičnimi pravili, je najbližje matematično natančno organiziranemu razmerju. Fleisher je našel matematične rešitve za upočasnitev ritma, da bi pravilno realiziral združevanje not v ritenutu. Proporcionalno organiziran ritenuto v umetnikovi interpretaciji zveni logično in svobodno. Konci baročnih skladb so skoraj vedno organizirani na enak način, prikazujejo logično delitev materiala, kar neizogibno prispeva k upočasnitvi teksture. Uporaba agogike in ritenuta v baročnem obdobju je predstavljala običajno načelo izražanja glasbenega dela, vendar konci vsebujejo specifično, ki se manj pogosto pojavlja v drugih slogih. Upočasnitev ne obstaja sama po sebi, temveč najde podporo v proporcionalnem zmanjšanju melodijskih not znotraj skupin, ki vodijo do konca skladbe. Proporcionalno upočasnjevanje je splošna značilnost koncev baročnih skladb, vendar je tesno povezano z vsemi drugimi elementi organizacije. Ta pojav lahko opredelimo kot rubato, saj vodi v postopno upočasnitev proti koncu skladbe.

V primeru *Fuge*, WTC1, J. S. Bacha v D-duru je upočasnitev tempa označena z zmanjšanjem notnega materiala. V delitvi je mogoče opaziti dve skupini po štiri note, ki jim sledita dve melodični skupini po dve noti. Nazadnje se fuga

zaključí z dvema neodvisnima notama. Metrična enota je osminka. Zadnji dve četrtnski noti z označenim časom (dihom) pred zadnjo polovinko kažeta še večjo, logično upočasnitev. Fraza se postopoma matematično zmanjšuje s pomočjo zmanjšanja not znotraj melodičnega gibanja.

Primer 79

Naslednji primer je *Fuga iz Dobro uglaščenega klavirja 2* v C-duru. Prav tako prikazuje matematično proporcionalno zmanjšanje materiala, kar vodi k logični upočasnitvi. Od druge polovice predzadnjega takta je enota merjenja za upočasnitev osminka. Najprej opazimo skupino petih osmin, nato skupino dveh osmin in na koncu zadnji dve posamezni noti. Pomembno je opozoriti, da je med vsako od označenih skupin najmanjši agogični element zvočnega časa, ki naravno ločuje razdeljene skupine.

Primer 80

Še en primer rubata, ki zaključí baročno kompozicijo, je označen v *Fugi*, WTC 1, J. S. Bacha v dis-molu. Opažamo tri skupine po štiri note, ki se melodično premikajo v naraščajoči liniji. Takoj za njimi je označena skupina dveh not, kar nakazuje na hitro upočasnitev materiala. Na koncu sta dve posamezni noti, ki umirjata tok in zaključujeta skladbo. Osnovna merska enota je osminka, premikanje štirih osmin pa sugerira ritmičen zaključek fuge v D-duru iz prejšnjega primera.

## Primer 81

Opozoriti je treba, da so predstavljene informacije iz predavanj Leona Fleischerja, ki se je učil pri Arturju Schnabelu. Veliko informacij lahko najdemo tudi v knjigah izvajalcev, teoretikov in muzikologov o glasbi. V zadnjih nekaj stoletjih si je veliko umetnikov in znanstvenikov prizadevalo zapisati veliko količino informacij v pisnih delih in knjigah. Tako so pustili sled o času, v katerem so živeli, in prispevali k prenosu tradicije glasbene umetnosti na naslednje generacije.

Ta vrsta organiziranega ritardanda prevladuje skoraj v celotni literaturi baročnega obdobja. To vključuje orkestrsko in zborovsko literaturo ter skladbe za vse instrumente tistega časa.

Naslednji primer prikazuje konec *Preludija iz Partite št. 1* J. S. Bacha. Opaža se model proporcionalnega upočasnjevanja, predstavljenega v prejšnjih primerih. Na koncu Preludija prve partite je osnovna merska enota osminka, upočasnjevanje pa je proporcionalno in pomeni razmerje štirih osmink, nato dveh in nazadnje dveh posameznih not, ločenih s kratkim časovnim presledkom. Med vsako označeno skupino je priporočljiv kratek vdih, da se časovno označi naravno upočasnjevanje.

## Primer 82



Koristno je, da mladi pianisti analizirajo primere in eksperimentirajo, da bi razumeli ta način zaključevanja glasbenega dela. Potem je priporočljivo pregledati večino zaključkov klavirskih skladb J. S. Bacha in poiskati ustrezne rešitve na podlagi modelov predstavljenih primerov. Klavir tako kot druge discipline zahteva predanost in študij, kar vodi do relevantnih spoznanj, ki jih je treba realizirati v izvedbi.

Naslednji primer prikazuje konec *Arije iz Partite št. 4* J. S. Bacha. Način upočasnjevanja materiala je prepoznaven na podlagi prej oblikovanih primerov.

Primer 83

Musical score for Example 83, showing the end of the Arioso from the Partita No. 4 by J.S. Bach. The score is in G major and 3/4 time. The right hand has a melodic line with a fermata over the final two notes, and the left hand has a simple accompaniment. Fingerings are indicated as 5, 2, 1, 1 above the notes.

Zanimiv primer je primer baročnega skladatelja Baldassarea Galupia, ki je napisal veliko število sonat za čembalo. V tem primeru drugega stavka *Sonate št. 5* v *C-duru* je opazen tudi organiziran pristop k ritardandu.

Primer 84

Musical score for Example 84, showing the end of the second movement of Sonata No. 5 by B.A. Galuppi. The score is in C major and 3/4 time. The right hand has a melodic line with a fermata over the final two notes, and the left hand has a simple accompaniment. Fingerings are indicated as 2, 1, 1 above the notes.

## Ritmična napetost in pospeševanje materiala

Ritmična napetost je izraz, ki ga je prvi uporabil Charles Rosen v knjigi »*The Classical Style*«. Uporabil ga je za označevanje fizičnega pospeševanja materialov. Večinoma poteka proti koncu skladbe, pospešek pa je poudarjen s prisotnostjo disonantnih akordov. Druga oblika ritmične napetosti je lahko razložena s *pospeševanjem materiala, običajno razloženih akordnih modelov*.

To je eden od načinov ekspresije, ki je še posebej opazen v klasičnem obdobju. Če so skupine merjene v ritmičnih enotah, je razvidno, da se fraze začnejo z daljšimi vrednostmi, ki se matematično in proporcionalno zmanjšujejo. Note znotraj teh časovnih enot so enake (šestnajstinke ali dvaintridesetinke, prikazane s ponovljenimi razloženimi akordnimi entitetami) in čas se izračuna na podlagi enakih modelov, ki so sprva daljši in se nato proporcionalno zmanjšujejo. To ustvarja občutek pospeševanja materiala na podlagi skrajševanja trajanja akordnega modela. Ta model pospeševanja materiala najdemo v skoraj vsaki sonati Beethovna, Mozarta ali Haydna. Poleg klavirskih del je enak model prepoznan tudi v orkestrskih delih in literaturi za komorno glasbo. Zanimivo je, da so takšni primeri prisotni izključno v delih in stavkih, napisanih v sonatni obliki, in jih ni mogoče najti v drugih stavkih sonat ali simfonij.

*Sonata, Op. 57, L. V.* Beethovna, ki je bila pogosto uporabljena v prejšnjih poglavjih kot primer različnih vrst organizacije, je tipičen primer sonate, napisane v klasičnem slogu, ki zajema skoraj vse vidike, povezane z organizacijo glasbenega besedila. Zato so določeni segmenti sonate predstavljeni in pojasnjeni v različnih delih knjige.

V naslednjem primeru je v prvem stavku opazno jasno pospeševanje notnega besedila na podlagi dolžine not znotraj enega modela. V prvih dveh taktih so modeli, katerih organizacija traja polovinko note. V tretjem taktu je opazno zmanjšanje modela na trajanje ene četrтинke. Napisane note pripravljajo padajoče gibanje, prikazano s prekinjenimi tercami zmanjšanega septakorda, ki se (v četrtem taktu) premikajo v skupinah po dve šestnajstinki, vsaka označena z osminko. Polovinka-četrтинka-osminka (podvojitvev zmanjšanja vsake skupine) je progresija, ki daje vtis pospeševanja na podlagi označenih modelov.

To je tipičen primer modela, ki doseže iluzijo pospeševanja materiala in ga najdemo v skoraj vsaki sonatni obliki skladateljev iz klasičnega obdobja.

## Primer 85

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a forte (*f*) dynamic marking. The melody in the treble clef is marked with a slur and a fermata. The bass clef part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system also consists of a grand staff, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The treble clef part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a slur. The bass clef part has a long, sustained note in the left hand and a more active line in the right hand. The score concludes with a sforzando (*sf*) dynamic marking.

Celotno klasično obdobje je prineslo pravila, ki so bila poleg izvirnosti in umetniške svobode stroga pri pisanju skladateljev tiste dobe. Zanimivo je, da so imeli skladatelji tega obdobja standardiziran način pisanja ne glede na to, kje na svetu so bili. To nakazuje, da je izvor razvoja klasične glasbe ne glede na to, ali gre za izvedbo ali kompozicijo, edinstven. V romantizmu se razvijajo nacionalne šole, vpliv folklore pa je očiten, zato je kulturni vpliv podnebja, v katerem so skladatelji živeli in ustvarjali, razviden v njihovih delih. V dobi klasicizma nacionalne šole niso bile dovolj razvite, obstajal pa je enoten model pisanja, tako v Avstriji in Nemčiji, ki sta bili središči glasbenega življenja klasičnega obdobja, kot tudi v drugih delih sveta.

Nekoč sem se srečal z glasbo skladateljev klasičnega obdobja v Ukrajini. Lokalni skladatelji klasičnega obdobja so se izobraževali na Dunaju, njihove kompozicije pa se niso razlikovale po strukturi, harmoniji in obliki od del Mozarta, Haydna in Beethovna. Edina in bistvena razlika je v genialnosti teh treh skladateljev, ki so bili edinstveni v svojem talentu.

V klasičnem obdobju je fraza na splošno daljša, kot je bila v baročnem obdobju. Harmonija je bolj kompleksna, razložena akordna struktura v gibanju pa zagotavlja neprekinjeno osnovo za melodijo desne roke, ki jo obogatiti z virtuoznimi gibi.

V literaturi klasičnega obdobja prevladujejo različni primeri ritmičnega gibanja, med katerimi je najpogostejša postopna pospešitev harmonične strukture.

To lahko najdemo v vsakem delu klasične literature v sonatni obliki, bodisi instrumentalni ali orkestralni. Primeri se najdejo v kateri koli od Beethovnovih 32 sonat, pa tudi v vsaki njegovi simfoniji. Primeri pospešene strukture so prisotni tudi v delih Mozarta in Haydna znotraj sonatne oblike.

V naslednjem primeru je predstavljena Mozartova *Sonata v a-molu*, K. 310. V prvem stavku sta celo dva segmenta pospeševanja materiala po opisanem modelu. Pospeševanje se začne z daljšimi ritmičnimi vrednostmi, polovičnimi notami, ki se nato proporcionalno zmanjšajo, kar pokaže končno pospeševanje z manjšimi ritmičnimi vrednostmi, osminkami. V tem primeru je zmanjšanje modela pogojeno z gibanjem leve roke.

Tako kot vse organizacijske elemente je tudi načela pospeševanja materiala koristno prepoznati, se jih zavedati in uporabljati v vsej klavirski literaturi.

Primer 86

The image displays a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in A-flat major, K. 310. The score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the initial piano introduction. The second system, starting at measure 4, illustrates the first acceleration segment where the right hand plays a series of eighth notes while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The third system, starting at measure 8, shows the second acceleration segment where the right hand plays sixteenth notes, and the left hand continues with eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

## Primer 86a

V klasičnem slogu zavzema dinamika pomembno mesto z uvajanjem drugačnega načina ustvarjanja kontrastov skozi crescendo in diminuendo ter trenutnih sprememb od fortissima (ff) do pianissima (pp). Skladatelji so dali natančna navodila glede dinamike, tempa, fraziranja in drugih interpretativnih smernic, s čimer so izvajalcem pustili malo prostora za osebni umetniški pristop. Čeprav ornamenta niso bili vedno napisani, je obstajala natančna formula za izvedbo vsake figure. Glasba se je izvajala z občutkom za ravnotežje, jasnost, red, načrtovanje in dober okus. Kljub vsemu pa je bila improvizacija uporabljena v kadencah na koncertih, čeprav so bile kadence večinoma napisane.

Melodije so lirične z gladkimi konturami. Struktura akordov, če jo razčlenimo, se je začela obravnavati kot melodija, kar je večinoma prisotno v Beethovnovih delih. Ritem postane zanesljiv in stalen, natančno označen z ritmičnimi kadencami, pavza pa postane tudi del ritmičnega časa. Tempo celotnega stavka ali njegovega dela je vedno stalen. Harmonija je tonalna, preprosta in večinoma uporablja osnovne akorde. Tonaliteta je znotraj sonate vedno enaka, razen v drugih stavkih.

Naslednji primer je segment iz prvega stavka Beethovne *Sonate, Op. 2, št. 3 v C-duru*. V tem primeru opazimo enake ponavljajoče se modele v dveh taktih. V ritmičnih vrednostih se polovične note zaporedno premikajo navzgor v intervalu terce. V naslednjih dveh taktih je struktura zmanjšana z modelom četrtnik, realiziranih s štirimi šestnajstinkami. Nazadnje so vidne padajoče osminke, razdeljene posamezno med desno in levo roko. Tako je v petih taktih jasno opazno

pospeševanje materiala iz ritmičnega modela polovičnih not v model osmink. Pospeševanje je vedno dvojno v svojem zmanjševanju.

Primer 87

Naslednji primer pospeševanja materiala je prikazan v Beethovnovi *Sonati*, *Op. 31, št. 3* v Es-duru, prvi stavek. V tem segmentu prvi trije takti ritmičnega modela zajemajo cel takt. Naslednjih osem taktov ponazarja model gibanja četrtnink, kjer je vsaka druga četrtninka označena s kratkim trilčkom in harmonsko osnovo, ki podpira padajočo harmonsko progresijo. Zadnjih pet taktov ponazarja ritmični model osmink. Najprej so osminke predstavljene z gibanjem šestnajstink razloženih intervalov navzgor, tako da v zadnjih dveh taktih unisono osminke nadaljujejo naraščajoče gibanje.

## Primer 88

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-5) features a melody with trills (tr) and a bass line with chords. The second system (measures 6-11) continues the melody with trills and includes dynamic markings such as *sf*, *p*, *sf*, and *p sf*. The third system (measures 12-15) shows a more active bass line with a *p* marking and a *cresc.* marking. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Različni primeri pospeševanja materiala obstajajo v delih klasičnih skladateljev in so prav tako prisotni v delih drugih skladateljev. Izraženi so v sonatah Franza Schuberta, Muzia Clementija in drugih skladateljev.

Posebej zanimiv primer pospeševanja materiala je viden v *Glasbenem trenutku št. 4* v e-molu Sergeja Rachmaninova.

Način pospeševanja napisanega materiala je identičen kateremu koli od prej opisanih primerov. Prej je bilo navedeno, da takšen pojav lahko najdemo izključno v delih, napisanih v sonatni obliki, bodisi da so posamezne kompozicije ali prvi stavki sonat ali simfonij. *Glasbeni trenutek* je samostojna kompozicija, v kateri opazimo prej opisano pospeševanje.

## Primer 89

Charles Rosen je v svoji knjigi »*The Classical Style*« zapisal:

»Ritmična napetost v poznem 19. stoletju je bila dosežena s pojavom diskretnih, a jasno opredeljenih elementov. Ti se med seboj povezujejo tako, da vsak izmenično uresniči svoj trenutek pospeševanja materiala, vedno z dvojno hitrostjo. Na ta način se pospeševanje razvija progresivno, podvojeno od prejšnjega v serijah 2, 4, 8, 16 itd. Sprememba ritma iz enega v drugega mora ustvariti občutek prehoda in ne kontrasta. Mozart in Haydn sta bila prva skladatelja, ki sta razumela novo potrebo po harmoničnih premikih, realiziranih v frazah v obliki perioda. Velik del njunega uspeha leži v razumevanju disonantnega akorda in harmonične napetosti. Pogosto je opaziti, da disonantni akord nakazuje hitrejši ritem, oba skladatelja pa sta uporabljala dodajanje giba, ki je bilo popolnoma naravno na koncu glasbenih del, ki vodijo tok proti kadencam.«

Drugi stavek Beethovnovne *Sonate, Op. 57*, v celoti ponazarja teorijo ritmične napetosti Charlesa Rosena. Opaža se progresivno, dvojno pospeševanje materiala na podlagi vrednosti not, ki se zmanjšujejo iz variacije v variacijo. Prva variacija je napisana v četrtinskem gibanju, druga v osminkah, izmenično med desno in levo roko, medtem ko tretja variacija prikazuje šestnajstinsko gibanje (ta variacija je prav tako uporabljena v poglavju, posvečenem melodični organizaciji). Končno, v četrti



variaciji je ritmično gibanje dvakrat hitrejše od prejšnje variacije, kar kaže na gibanje dvaintridesetink, ki podpirajo melodijo desne roke. To gibanje je jasen primer ritmične progresije, opisane pri Charlesu Rosenu. Progresija je dvojna, iz variacije v variacijo, s čimer ustvarja očitno napetost, povzročeno z ritmičnim pospeševanjem.

Vsakemu mlademu pianistu bi svetoval, da se seznanijo z literaturo, ki jo mora interpretirati, in analizira vse Beethovnovne sonate, da najde in prepozna modele predstavljenih primerov in se jih zaveda v svoji igri. Priporočljivo je opaziti primer drugega stavka Beethovnovne zadnje *Sonate, Op. 111*. Tudi obliko variacij, v kateri pride do postopnega pospeševanja materiala z naraščajočimi vrednostmi not iz variacije v variacijo. Enak primer najdemo v variacijah tretjega stavka *Sonate, Op. 109*. Podobni primeri niso izključno opazni v Beethovnovih delih, ampak so prisotni tudi v delih drugih skladateljev klasičnega obdobja. Dela Mozarta in Haydna nedvomno vsebujejo identične primere, ki jih je treba prepoznati in realizirati.

### Primer 90

**Andante con Moto**

*p e dolce*

9

*p*

16

*p sempre legato*

*f*

22

*f*

Primer ritmične napetosti, kot jo vidi Charles Rosen, je prav tako očiten v tretjem stavku Mozartovega *Koncerta št. 17 v G-duru, K. 453*. Iz variacije v variacijo je opazna progresija notnih vrednosti. Najprej je melodija predstavljena v četrtninah, nato v osminkah, triolah in končno v šestnajstinskem gibanju razloženih akordov v levi roki, ki služi kot spremljava melodiji v desni roki.

## Primer 91

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1:** Marked *Allegretto* and *TUTTI*. The right hand plays quarter notes, and the left hand plays eighth notes. A dynamic marking *p* is present.
- System 2:** The right hand continues with quarter notes, while the left hand plays eighth notes. A *SOLO.* marking appears above the right hand.
- System 3:** The right hand plays eighth notes, and the left hand plays quarter notes. A *B* marking is above the right hand.
- System 4:** The right hand plays eighth notes, and the left hand plays quarter notes. A *SOLO* marking is above the right hand.
- System 5:** The right hand plays sixteenth notes, and the left hand plays sixteenth notes.
- System 6:** The right hand plays sixteenth notes, and the left hand plays sixteenth notes.

## Razmerje med počasnim in hitrim tempom znotraj skladbe

Kot že omenjeno, je čas eden najpomembnejših elementov v glasbi, razmerje v času pa zagotavlja harmoničnost v interpretaciji. Osnova razmerja znotraj časa se reducira na ritem in pulz. Zanimivo je opazovati razmerje med različnimi tempi v kompoziciji, še posebej glede na korelacijo nasprotnih veličin, kot sta hiter in počasen tempo. Razmerje med tema dvema nasprotnima veličinama je občasno vidno znotraj krajše kompozicije ali sonatnega stavka. Različni tempi, zlasti v klasičnem obdobju in drugih obdobjih, so označevali različne stavke znotraj sonatne oblike in ni bilo običajno slišati nasprotnih tempov znotraj stavkov, kot je na primer razmerje med adagijem in prestom. Zanimivo je, da je v več Beethovnovih sonatah očitna razlika v razmerjih tempov znotraj stavkov. Poleg opazovanja menjave tempov znotraj stavkov se pojavlja problem interpretativnih rešitev za takšne fenomene. Po organiziranem glasbenem besedilu mora obstajati linija, ki povezuje glasbeno delo. Zato je pomembno definirati ta fenomen, ki lahko moti glasbeno linijo, če ni logično organiziran in konceptualiziran.

Prvi primer je začetek *Sonate, Op. 31, št. 2* L. V. Beethovna v d-molu. Glavna značilnost tega stavka je prav razlika v tempih, ki se pojavi od samega začetka. Menjava se izmenično pojavlja skozi celoten stavek, in sicer v obliki dveh nasprotnih tempov, *largo/adagio* in *allegro*. To je edina sonata, napisana v d-molu, in poleg 9. simfonije edino delo Beethovna, napisano v tem tempu. Sonata je nenavadna in odraža novo glasbeno obliko. Začne se s tempom *largo*, razloženo pasažo na akordu dominantnega sekstakorda, ki se razreši v toniko na začetku *allegra*. Po nekaj taktih v tempu *allegro* sledi hitra sprememba v še počasnejši tempo, *adagio*. V interpretativnem smislu je kompleksno združiti takšne hitre spremembe tempov in doseči neprekinjeno glasbeno linijo znotraj stavka. Pogosto se slišijo izvedbe, v katerih interpreti dovoljujejo poljubno razmerje do tempov, tako da se med izvedbo opazi drugačno, skoraj poljubno razmerje do *larga* ali *allegra*. Eden od pomembnih elementov pri doseganju harmoničnosti v glasbenem delu je pravilno določeno razmerje dvojnih veličin. Najbolj izraženi dvojni veličini sta ritem in pulz, poleg njiju pa lahko govorimo tudi o razmerju med dvema različnima tempoma. Dva tempa v korelaciji morata imeti proporcionalno organizirano razmerje med seboj, da ustvarita neločljivo celoto. Primer harmoničnega razmerja hitrega menjavanja tempov v primeru sonate v d-molu bi se nanašal na ritmično

razmerje. Priporočeno ritmično razmerje v naslednjem primeru je, da se osmin-ska nota, ki je merska enota v delu *largo*, preoblikuje v celo noto v delu *allegro*. Na ta način se doseže razmerje v tempu, ki ne prekinja glasbene linije, ampak jo logično nadaljuje, zagotavljajoč občutek kontinuitete in enotnosti.

Primer 92

The musical score for Example 92 is written in 3/8 time. It begins with a *Largo* tempo. The first measure contains a quarter note (marked with a '4' above it) and a half note (marked with an '8' above it). The second measure contains a quarter note and a half note. The tempo then changes to *Allegro*. The third measure contains a quarter note and a half note. The fourth measure contains a quarter note and a half note. The fifth measure contains a quarter note and a half note. The sixth measure contains a quarter note and a half note. The seventh measure contains a quarter note and a half note. The score includes dynamics such as *pp*, *p*, *cresc.*, *sf*, and *p*.

Beethovnova *Sonata, Op. 109*, napisana leta 1820 po sonati »*Hammerklavier*«, je manjše in bolj intimno delo. Vsebuje eno najkrajših ekspozicij, pri čemer prvi tematski material obsega le sedem taktov, ki mu sledi druga tema v *adagio espressivo*. Zanimivo je, da tema ne daje občutka začetka, ampak prej nadaljevanja vsebine, ki se že odvija in podaljšuje njen tok. Interpretirati in združiti takšen koncept je zapleteno, zato je treba upoštevati razmerje tempov, v katerem se merska enota spreminja, ne da bi motila ritmično enotnost. Na razmerje med prvo in drugo temo je priporočljivo gledati kot na razmerje med četrtno in šestnajstinko. Ritmična vrednost, četrtnina v prvi temi, postane šestnajstinka v drugi temi. Na ta način se tempo naravno in proporcionalno upočasni, brez poljubnosti, ki vodi do disharmonije in neravnovesja v toku kompozicije.

## Primer 93

The image shows a musical score for a piano sonata. It is divided into two systems. The first system is marked "Vivace ma non troppo" and "p dolce". The second system is marked "Adagio espressivo" and includes dynamics "f", "p", and "cresc.". A tempo change symbol is shown above the second system.

*Sonata, Op. 13*, znana kot »Patetična,« je bila napisana leta 1798, ko je bil Beethoven star 27 let, in objavljena leta 1799. Postala je ena njegovih najbolj znanih skladb. Delo je bilo posvečeno njegovemu prijatelju, princu Karlu von Lichnowskemu. Beethoven ni poimenoval sonate, čeprav ni imel nič proti, ko jo je založnik poimenoval. Hkrati vsebuje značilnosti tako romantičnega kot baročnega obdobja. Del adagio ni uvod v sonato, ampak tema, ki se večkrat ponovi v prvem stavku. Ritem je punktiran, kar lahko daje vtis baročne kompozicije, ki spominja na ritem francoske uverture. Glede na to, da se tema adagio večkrat ponovi, je interpretativno zapleteno povezati pogoste menjave počasnih in hitrih segmentov in doseči občutek neprekinjenega toka. Priporočljivo je, da se izogne poljubnost v interpretaciji s spreminjanjem tempov, ki lahko, če so ekstremni, motijo harmoničnost in tok glasbenega dela. V prvem stavku te sonate je pomembno proporcionalno določiti razmerje med tempoma adagio in allegro, da se vzpostavi enotnost stavka. Pravilno razmerje med tempoma adagio in allegro prispeva h kontinuiteti glasbenega toka. Da bi zagotovili občutek harmoničnih, ritmičnih sprememb, se osminka nota v delu adagio lahko obravnava kot celoten takt v delu allegro. Na ta način se doseže enoten ritem med počasnimi in hitrimi deli ter njihovo ritmično razmerje skozi celoten prvi stavek.

## Primer 94

The image shows a musical score for Example 94, illustrating a tempo change. The top system is marked "Grave" and "fp" (fortissimo piano). It features a slow, heavy texture with a tempo marking of a quarter note equal to 0.5 seconds. The bottom system is marked "Allegro di molto e con brio" and "p" (piano). It features a fast, rhythmic texture with a tempo marking of a quarter note equal to 1 second. A "cresc." (crescendo) marking is present in the bottom system. The score is in C minor and 3/4 time.

*Sonata, Op. 111*, ena izmed zadnjih Beethovnovih kompozicij za klavir, je bila napisana med letoma 1821 in 1822. Tako kot druge sonate iz poznega obdobja vsebuje fugalne elemente. Posvečena je bila njegovemu prijatelju, učencu in pokrovitelju, nadvojvodi Rudolfu, ki je postal kardinal leta 1819 in je bil velik pokrovitelj Beethovna. Thomas Mann je sonato imenoval »Zbogom sonata«, v repertoar večine pianistov pa je vstopila šele v drugi polovici 19. stoletja. Beethoven je napisal več del v c-molu, vključno z drugimi sonatami, svojo slavno 5. simfonijo in uverturo Coriolan. Za razliko od *Sonate, Op. 13*, katere počasni del se lahko obravnava kot večkrat ponavljajoča se tema skozi stavek, je počasni del *Sonate, Op. 111*, uvod, saj se pojavi le enkrat, na začetku sonate. Prav tako je napisan v punktiranem ritmu, kot v *Sonati, Op. 13*, ki spominja na ritem francoske uverture. Na prehodu med počasnim maestoso in hitrim allegro delom v *Sonati, Op. 111*, je ritmično organiziran tremolo v basu, kjer osminka nota v delu maestoso postane cela nota v delu allegro. To razmerje vodi v logično in harmonično nadaljevanje toka sonate.

## Primer 95

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 81a. It is written for piano in B-flat major and 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system is marked 'Maestoso' and features a piano introduction with chords and a bass line. The second system is marked 'Allegro con brio ed appassionato' and begins with a piano section marked 'cresc.' and 'f'. The third system continues the piano section with 'sf' and 'ff' markings, including triplet figures in both hands.

Beethovnova *Sonata, Op. 81a*, napisana leta 1809 v času Napoleonovega napada na Dunaj, nosi naslov »Zbogom«, »Lebewohl«, ali v francoščini »Les Adieux« in prvi trije akordi posebej ponazarjajo besedo zbogom v nemščini, le-be-wohl. Takrat je moral Beethovnov prijatelj nadvojvoda Rudolf (kateremu je bilo posvečeno več del, vključno s slavnim Archduke Triom) zaradi Napoleonovega napada zapustiti Dunaj, zato je bila ta sonata, tako kot *Sonata, Op. 111*, posvečena njemu. Sonata je programske narave in prav tako obravnava razmerje med deli adagio in allegro na začetku. Adagio je uvod, kot v Sonati, Op. 111, pojavi se le na začetku stavka. Proporcionalno ritmično razmerje med tema dvema deloma prispeva k enotnosti prvega stavka. Ritmična vrednost osminske note v delu Adagio postane vrednost cele note, kar označuje celoten takt v delu allegro (polovica, če je v alla breve, ali cela nota, če upoštevamo celoten takt).

## Primer 96

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Adagio' and 'p espressivo' in 2/4 time. The second system is marked 'Allegro' and 'f' in 2/4 time. Both systems include dynamic markings like 'ten.' and 'sf'. A tempo indicator '♩ = 0, ♩' is shown above the first system and below the second.

Rad bi pojasnil svoje osebno stališče glede proporcionalnega razmerja tempov v Beethovnovi *Sonati, Op. 27, št. 2* v cis-molu na podlagi različnih zapisov o tempu in ritmu v Beethovnovi glasbi. Skoraj v celotni literaturi klasičnega sloga je poudarjen koncept harmonično zapisane fakture kot tudi pomen koncepta časa. Zato menim, da tempi v Beethovnovih kompozicijah niso poljubni, čeprav je sam dopuščal določeno svobodo pri izvedbah svojih del. Zanimiva je kritika njegove izvedbe Koncerta št. 4 v obdobju dvajsetih let. Prva izvedba tega koncerta je bila leta 1807. Takratni glasbeni kritik Schindler je zapisal: »Beethovnovi stari prijatelji, ki so sledili njegovemu razvoju od zgodnjih dni do poznega obdobja, so dejali, da je način igranja, ki je nakazoval svobodo, pri Beethovnu postal izrazit šele v njegovem tretjem življenjskem obdobju (začeni leta 1813), ko je popolnoma opustil tako imenovani manj izrazni slog igranja, ki je obstajal v prejšnjem obdobju njegovega življenja.«

Beethovnova druga izvedba koncerta je bila natanko 17 let kasneje, 7. maja 1824. In zanimiva je bila pripomba istega kritika Schindlerja: »Želim se pokloniti izvedbi koncerta po včerajšnji vaji, ko ste podali vse razloge, zakaj čutite svoje delo drugače, kot ste ga čutili pred petnajstimi ali dvajsetimi leti.«



Postavlja se vprašanje svobode v interpretaciji ob spoštovanju nepremičnosti pulzacije. Ritmično ravnotežje ne sme biti moteno brez utemeljenega razloga, prav tako pa svoboda ne sme biti potisnjena do skrajnih meja, kjer se poruši občutek za ravnotežje in nadzor.

Zanimivo je, da se je Beethoven rad zanašal na metronom in je v več skladbah napisal svoje metronomske oznake. V nekaterih simfonijah, kasneje v poznih kvartetih in poznih klavirskih sonatah, najdemo originalne Beethovnovne metronomske oznake. V 9. simfoniji je celo napisal dve metronomski oznaki, poudarjajoč, da *tisti, ki imajo pravi občutek za ritem, ne potrebujejo metronoma, medtem ko tistim, ki ga nimajo, metronom ne more pomagati.*

Absolutno označevanje tempa ni v sorazmerju z duhom umetnosti. Pravilno označevanje tempa ni odvisno samo od ideje, s katero je delo napisano, ampak tudi od trenutnega razpoloženja umetnika, ki ga izvaja.

Metronom je bil ustvarjen šele leta 1816, izumil ga je Johann Nepomuk Maelzel. Ustvaril je majhno mehansko napravo, ki je bila praktična za vsakega izvajalca. Naprava je vsebovala vgrajeno nihalo, kalibrirano s številkami, ki označujejo število udarcev na minuto. Meritve na sodobnem metronomu iz 20. stoletja so verjetno deloma drugačne, vendar prvi primeri zagotovo dajejo določeno sliko eksperimentiranja z metronomskimi oznakami, predvsem pri Beethovnu in kasneje pri drugih skladateljih.

Obstajajo skrivne izjave Czernyja, gospe Ertman in drugih, ki so bili v stalnem stiku z Beethovnom, da je sam svoje kompozicije igral vsakič drugače. V prejšnjem besedilu je bilo zapisano o svobodi interpretacije skladateljev, ki so v poznejših obdobjih svobodno interpretirali svoje kompozicije z veliko domišljije in neupoštevanja vsakega detajla, ki so ga sami napisali v skladbi. Schindler je opisal Beethovnovno izvedbo kot osvobojeno vseh omejitev v občutku za čas. Tempo rubato v pravem pomenu besede je obstajal brez občutka karikature ali pretiravanja. Kljub morebitnim svobodam, ki si jih je Beethoven dovolil pri svojih interpretacijah, je bil pri poučevanju izjemno strog in ni dovoljeval skoraj nobenih svobod, ki bi učencu omogočile odstopanje od ritma. To je bil razlog, zakaj si Beethoven pri svojih lekcijah ni dovoljeval skoraj nobenih svobod v interpretaciji, medtem ko je učencem prikazoval zvok določene fraze.

Na podlagi zapisov, ki govorijo o celotnem obdobju in Beethovnu samem, želim priporočiti še eno metrično razmerje, ki sem ga opazil v *Sonati, Op. 27, št. 2.*

*Sonata, Op. 27, št. 2*, popularno imenovana Mesečina, je bila napisana leta 1801. To je ena najbolj priljubljenih sonat in je bila priljubljena že v Beethovnovem

času. Ime ji je leta 1832, pet let po Beethovnovi smrti, dal nemški kritik in pesnik Ludwig Rellstab. Prvi stavek je *alla breve*, kar nakazuje, da tempo ni tako počasen, kot ga včasih slišimo v izvedbah.

Imam vtis, da je v omenjeni sonati zanimivo razmerje med tempi treh stavkov, pa tudi njihovo medsebojno ritmično razmerje. Oznake so *adagio*, *allegretto* in *presto agitato*. Tempo se povečuje z vsakim naslednjim stavkom, tako da je logičen obstoj ritmičnega razmerja, ki povezuje celotno sonato. Stavki so povezani med seboj z oznako '*attacca*', kar pomeni, da jih je treba interpretirati zaporedoma, brez pavze. Če je ritmična merska enota v prvem stavku četrtnina v tempu *alla breve*, bo predstavljala ritmično enoto celotnega takta v drugem stavku. Ista četrtnina v prvem stavku bo določila polovično noto v tretjem stavku. Izkaže se, da je ritmična merska enota za celotno sonato četrtnina v prvem stavku, ki povezuje vse tri stavke. Še enkrat želim omeniti, da je to opazovanje izključno subjektivno razmišljanje o ritmičnem razmerju in interpretativni možnosti predstavljene sonate. Omenjeni primeri so model za vse druge enakovredne pojave, ki jih lahko srečamo v delih različnih skladateljev.

#### Primer 97

$$I, \text{ } \downarrow = II, \text{ } \downarrow = III, \text{ } \downarrow$$

## Tišina namesto pike

Fenomen, ki je nastal in je bil prvič opisan kot del interpretacije baročnih kompozicij. Takratni umetniki in kasneje znanstveniki s področja muzikologije in glasbene teorije so ga opisali kot del interpretacije. Izvajalci našega časa so obdržali ta način interpretacije z nadaljevanjem tradicije iz baročnega obdobja. S tem se interpretativno oživlja odnos do ritmičnega gibanja znotraj kratke metrične enote.

Model je sestavljen iz dveh daljših not, ki tvorita oporo, med katerima je v gibanju napisana skupina manjših notnih vrednosti. Prva, dolga nota je osnova, po kateri se skupina manjših notnih vrednosti premika v eno smer, neposredno proti naslednji dolgi noti. Obe podporni noti sta ritmično natančni, medtem ko skupina hitrih not vzpostavi določeno svobodo ritmičnega gibanja, saj so omejene z dvema stabilnima notama, daljših vrednosti. Ekspresivnost v interpretaciji je sestavljena iz časa med prvo, osnovno noto, začetka gibanja hitrih not in minimalno agogiko, ki se nanaša na skupino hitrih not, odigranih v zadnjem trenutku (skoraj izven tempa). Celotni niz hitro odigranih not je usmerjen k zadnji, podporni noti. Takšni primeri so prisotni v klavirski literaturi in so zapisani v različnih obdobjih. Ta vrsta grupiranja je predvsem značilna za baročno obdobje, vendar se je uveljavila tudi v drugih obdobjih kot način interpretacije, bolj v klasičnem obdobju kot v obdobju romantizma in impresionizma.

Slavni muzikolog Viloan je v svoji knjigi *»Pravila glasbene interpretacije v baročnem obdobju«* o tem pojavu zapisal:

»Pavza po noti nadomesti piko, kratke note pa se igrajo v zadnjem trenutku pred naslednjo dolgo noto, kot je to primer, ko ob dolgi noti stoji pika, ki podaljša njeno trajanje. Ne glede na to, ali je tempo adagio ali allegro, morajo biti kratke note, po dolgi, odigrane v zadnjem trenutku. Izvajalec mora biti sposoben čakati čim dlje, da bi odigral kratke note v zadnjem trenutku, in se medtem zavedati, da pulz ne sme biti moten, torej mora naslednja nota, ki pride po hitrih, prispeti točno na čas brez zamude.«

Carl Philipp Emanuel Bach je potrdil tak način igranja, rekoč:

»Ko je pavza med dolgo noto in nizom kratkih not, ga je treba podaljšati na največjo možno mero na račun znatno pospešenega gibanja kratkih not, ki sledijo v enem nizu.«

Primer 98



Treba ga je igrati tako:

Primer 98a



Prvi primer je iz zgodnjega romantičnega obdobja, Schubertova *Vanderer Fantazija*, Op. 15, v C-duru. Schubert je o svojem delu dejal: »Morda bi jo hudič igral.« Celotno delo temelji na motivu, ki se nenehno ponavlja skozi prvi stavek. V drugem stavku je motiv napisan v tempu adagio in se spet vrača v fugi, ki zaključuje fantazijo. Tema je zgrajena na motivu, na katerem temelji fantazija, in je sestavljena iz četrтинke in dveh hitrih osmink, ki se naslanjata na četrтinski akord. Skoraj v baročnem slogu se opazi dolga nota, za katero sledi časovni presledek, preden se začne gibanje dveh osmink, ki se naslanjata na naslednjo dolgo noto. Dveh osmink ni treba igrati natančno v ritmu, lahko skrajšata svojo dolžino in se igrata kot hitrejši noti, ki se naslanjata na ritmično določeno, težko noto. Pulzacijski udarci so na prvi in tretji četrтинki in v času pulzacijske opore je treba igrati natančno. Drugi stavek označuje isti motiv, na katerem temelji glasbeni tok. Ker je drugi stavek adagio, dolgi akord realizira trajanje, ki daje vtis posameznega akorda, za katerim se dve krajši vrednosti naslanjata na dolg akord. Drugi stavek ni prikazan v primeru, vendar ga je mogoče pregledati in analizirati.

#### Primer 99



Začetek *Sonate*, Op. 31, št. 1 v G-duru L. V. Beethovna, je primer odnosa med podporno noto in gibajočimi notami v klasičnem obdobju. V tem primeru so zanimivi predudari, ki se naslanjajo na prvi akord v taktu. Akord, predudar (takti 4 in 5), je povezan z lokom s podporo, leva roka, oktava, je dodana odigranemu akordu na močnem udarcu (tezi). Prvi trije takti prikazujejo motiv, kjer se šestnajstinka, predudar, naslanja na prvo noto v taktu. Po četrтинki s piko se zaporedje šestnajstink odvija čez celoten takt in se konča s podporo na prvi noti tretjega takta. V taktih 5, 7, 9 in 11 je napisan ekvivalentni model, kjer šestnajstinski predudari, napisani v akordih, počivajo na prvi in tretji dobi.

Kar zadeva melodično tišino, je prisotna po podpornih akordih. Oktavi v levi roki hitro sledi akordni predudar na prvi dobi takta ali močnem udarcu, tezi, po

kateri se akordni zvok razširi čez celoten takt (takti 2, 4, 6, 8, 19, 12, 13, 15). Po vsakem posameznem akordu v taktu je mogoče slišati zvočno tišino, ki traja do začetka predudara v istem taktu. Vsak predudar je mogoče igrati hitreje, kot je zapisano, dokler najde svojo podporo na pravilni pulzirajoči podpori, ki je prva nota v taktu. V primeru sta opazna dva elementa: hitro gibanje not predudara proti podpori in zvočna tišina po hitro igranem modelu. Vsak izvajalec lahko eksperimentira s časom med posameznim akordom v taktu in začetkom novega predudara. Ta prostor predstavlja zvočno tišino, ki jo je mogoče podaljšati do skrajnih meja. To je odvisno od svobode izvajalca in njegovega poguma poslušati tišino do skrajnih meja. Meja je nov pulzirajoči udarec, ki ga je kot objektivni element treba igrati pravilno v času.

Primer 100

V primeru Mozartove *Sonate v B-duru*, K. 333, prvi stavek, je prepoznano tudi gibanje not s končno podporo. Še en primer klasične literature, tokrat v Mozartovi sonati. Glede na to, da je klasično obdobje naslednja stilsko doba, večinoma generira elemente, najdene v baročnem obdobju. V tem primeru je pulzirajoči udarec v razponu dveh taktov. V teh dveh taktih obstaja določena svoboda premikanja ritmičnega gibanja, skozi katero se interpretira to delo. Ogleda se začetek s predударom, ki se konča na drugi četrtinki v 4/4 taktu. Opazi se konec fraze na šibki dobi takta (arzi). Prav druga četrtinka v vsakem taktu je konec skupine not, za katero sledi zvočna tišina. Serija not, ki vodi do druge četrtinke v taktu, je serija, ki v svoji smeri gibanja lahko doseže nekoliko hitrejšo gibanje, saj

se bo ustavila na isti točki v vsakem izmed štirih prikazanih taktov. Pri gibanju proti smeri podpore doseže skupina not časovno dovoljeno ritmično svobodo, znotraj katere mora natančno prispeti do naslednje podporne note, predstavljene z daljšo vrednostjo. Izvajanje takega modela ne sme biti pretirano in vidno na način, ki bi motil glasbeno in ritmično logiko. Vsi gibi morajo biti minimalni, da služijo ekspresiji in harmoničnemu glasbenemu toku. V levi roki je opazen crescendo-decrescendo v enem taktu. Glede harmonske interpretativne organizacije dinamični načrt leve roke podpira melodično gibanje desne. Na drugi četrtniki leva roka doseže kratek crescendo-decrescendo, ki podpira prosti prostor v desni roki in omogoča nov začetek fraze.

*Primer 101*



Bachov *Preludij in fuga v es-molu* iz prvega zvezka Dobro uglašena klavirja je primer počasnega preludija, ki ga zaznamujejo polovične note, ki se neprekinjeno ponavljajo skozi preludij. Polovice predstavljajo predvsem harmonsko osnovo, pa tudi melodično linijo. Prav tako so pulzirajoče opore, ki omejujejo ritmično gibljivost krajših notnih vrednosti. Ker so polovice akordne strukture, med njihovo dolžino zvenijo kot neodvisne enote v določenem času. Glede na naravo instrumenta zvok zaigranega akorda doseže hiter decrescendo, kar omogoča manjšim notnim vrednostim melodije, da izražajo ritmično in zvočno svobodo do naslednjega akorda. Glede na to, da je čas med dvema polovicama v levi roki omejen, je priporočljiv kratek agogični element v desni roki. Zvočna tišina v tem primeru je še posebej značilna glede na odnos med akordnimi enotami, razporejenimi po pulzirajočih udarcih, in kratkimi, gibljivimi notami melodije, ki se gibljejo med akordi. Na začetku je zvočna tišina prisotna po vsakem zaigranem akordu, medtem ko je gib realiziran na tretji dobi v treh taktov.

## Primer 102

Naslednji primer je prav tako iz Bachovega Dobro uglasenega klavirja, *Pre-ludij in fuga v e-molu*, iz prvega zvezka. Prvi del tega preludija je v počasnem tempu, zato so dolge note in tišina, ki obstaja do pojava hitrega notnega gibanja, jasno vidne. Hitre note so zapisane kot dvaintridesetinke, ki se gibljejo v eni smeri proti naslednji daljši noti, prav tako opori giba. Čas med dolgo noto in gibanjem hitrih not je zapolnjen z gibanjem leve roke, interpretiranim z ustrezno dinamiko. Dinamika leve roke zapolnjuje prostor po zaigranem akordu in zvočno podpira prostor tišine v desni roki. Dinamika leve roke je logična, temelji na načelu različnih melodičnih smeri osem not. Štiri note, ki se dvigajo v crescendo, in štiri, ki se spuščajo v diminuendu.

## Primer 103

*Sarabanda* iz Bachove *Partite št. 1* je bila večkrat uporabljena kot primer različnih delov organizacije, ker vsebuje elemente, na katerih je mogoče uporabiti specifična organizacijska orodja. Začne se z akordom, ki po igranju nadaljuje z neodvisnim zvenenjem. Nato se isti akord ponovi in potrjuje prejšnji zvok in vodi k nadaljnemu razvoju kompozicije. Med prvim in ponovljenim drugim akordom

se opazi pojav zvočne tišine. To je prostor znotraj ene četrтинke in glede na počasni tempo med prvo in drugo četrтинko je zvočna tišina očitna. Po drugem igranem akordu se odvija gibanje dvaintridesetinke in šestnajstinke proti akordu septakorda, kar prav tako označuje podporo. Omeniti je treba, da se dvaintridesetinke lahko interpretirajo bolj svobodno, morda hitreje proti podpori, ali s pomočjo agogike, odvisno od izvajalčeve odločitve. Zvočna tišina je označena z ustreznim znakom po zaigranih akordih.

Primer 104



V temi drugega stavka Beethovnovne *Sonate, Op. 2, št. 3 v C-duru* so opazne kratke melodične enote, ki se v šestnajstinkah not gibljejo proti podporni noti, predstavljeni kot osminka. Po kratki melodični enoti, ki se giblje proti podporni noti (osminka), je pavza, ki ločuje dve melodični skupini. Ta pavza opredeljuje prostor, ki je daljši, če skupina petih not doseže neposredno hitrejše gibanje v določeni smeri gibanja. Pavza je tišina, maksimalno podaljšana do naslednjega pulzirajočega udarca, ki se začne z naslednjim taktom in istim melodičnim modelom.

Primer 105

Začetek drugega stavka Beethovnovnega *Koncerta, Op. 58, št. 4* prikazuje posamezne akorde, po katerih je jasno opazna zvočna tišina. Predstavil bi dva možna načina interpretacije teme drugega stavka, končna odločitev pa je odvisna



od samega umetnika. Prva metoda vključuje melodični odnos do teme, kjer se en akord povezuje z drugim in vzpostavlja občutek neprekinjene, povezane melodične linije. Tak pristop k interpretaciji bi prav tako nakazoval nekoliko bolj gibljiv tempo. Druga metoda interpretacije vključuje individualno zvenenje vsakega akorda, kjer se gib zgodi izključno ob pojavu punktirane note, ki se naslanja na četrtno ali polovično noto. Ta vrsta interpretacije se lahko razume kot niz zaporednih akordov, povezanih z melodično linijo, kjer vsak zveni neodvisno v določenem času in natančno doseže pulzirajoči udarec. V tem primeru je pulz določen s četrtno. Gibanje je izraženo v 3. in 6. taktu teme (solo klavirski del), obe gibanji pa temeljita na predudaru prejšnjega takta. Tišina se odraža v času med dvema četrtnkama. Ker so akordi posamezni, je svoboda trajanja med dvema pojavoma akordov omejena s pulzom. Čas med dvema pulzoma je »neizmerljiv« in je odvisen od umetnikove sposobnosti, da ga obvladuje v sebi. Zato je občutek obvladovanja nad časom vedno individualen in edinstven. V tehničnem smislu se občutek individualno, zvočno porazdeljenih akordov pojavi zaradi (kot že pojasnjeno) narave instrumenta in počasnega tempa, v katerem se igrajo akordi. Akord, zaigran v počasnem tempu, projicira individualen zvok, ki ga fizično ni mogoče podaljšati do naslednjega zvočnega pojava. Možno je le dinamično konceptualizirati neodvisne akorde znotraj kratke fraze. Dinamika postane uporabna trenutku, ko se melodično gibanje pojavi v 3. in 6. taktu.

## Primer 106

The musical score for Example 106 is presented in three systems. The first system shows two staves, I and II, in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). Staff I is mostly silent, with a final measure marked 'SOLO' and 'pp' (pianissimo) containing a chord of F# and C. Staff II is marked 'TUTTI f' (tutti forte) and contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the rhythmic pattern in both staves. The third system, starting at measure 7, shows a change in the texture, with Staff I playing chords and Staff II playing a more active line.

Ekvivalentne primere najdemo v skoraj vseh obdobjih, vendar so najbolj razširjeni v baročnem in klasičnem obdobju. Pravilna uporaba tega odnosa do združevanja notnega besedila je večinoma dosegljiva, če izvajalec zavestno pristopa k pulzu in organizaciji ritmičnega gibanja. Svoboda ritma je možna le v občutku rigoroznosti pulza. Na ta način lahko izvajalec doseže občutek svobode v gibanju krajših notnih vrednosti, tako da jih interpretira z ritmično mobilnostjo, tj. z uporabo agogike. Tišina, opisana v prejšnjih primerih, je značilna za naravo instrumenta, klavirja, in je bila še bolj očitna na čembalu, kjer je bil zvok krajši. Odnos do koncepta časa iz baročnega obdobja je bil popolnoma prenesen v naslednje, klasično obdobje (in vsa nadaljnja obdobja), kjer je bila narava instrumenta drugačna, ne pa tudi bistvo odnosa do uporabe elementov časa.

## Različne uporabe agogike in načini organizacije

Pri interpretaciji glasbe sta rubato in agogika enako prisotna. V sodobnem glasbenem jeziku agogika pomeni variacije v dolžini udarca in fleksibilnost znotraj tempa. Različni modeli uporabe agogike so bili predstavljeni v prejšnjem poglavju. Poleg upočasnjevanja proti koncu fraze se najpogosteje uporablja agogični prikaz pospeševanja proti koncu fraze in pospeševanja proti sredini fraze.

Primer uporabe osnovnega agogičnega elementa, pospeševanja proti koncu fraze, je opazen v Chopinovem *Nokturnu, Op. 62*, v H-duru. V tem najpreprostejšem primeru pospeševanja proti koncu je prikazan razložen akord, znotraj katerega je prva basovska nota izolirana, da bi označila osnovo akordne enote v harmonskem smislu. Od druge note je označen crescendo proti zadnji noti, kjer je prav tako označen agogični element pospeševanja proti koncu fraze. Primer je preprost in je bil uporabljen tudi v delu »Kratki razloženi akordi« znotraj poglavja *Harmonska organizacija*.

Primer 107



Naslednji primer je segment iz *Balade, Op. 52, št. 4* v f-molu, Frédérica Chopina. V tem primeru je opazna stalna uporaba agogičnega elementa pospeševanja proti središču fraze. Četrta balada, delo iz njegovega poznega opusa, napisano pod specifičnimi okoliščinami skupaj s *Polonezo-Fantazijo, Op. 61*, je bila komponirana leta 1842 v Parizu in dokončana leta 1843.

Ena od osnovnih značilnosti balade je njena kontrapunktalna narava. Skupaj s harmonijo in posebno melodijo naredi delo vznemirljivo, hkrati pa melanholično in pomenljivo. Lahko bi rekli, da je v razmeroma kratkem trajanju prikazano celo življenje skozi več delov globoke čustvene zgodbe.

Izražanje čustvenega bistva zahteva stalno uporabo agogičnih elementov, zlasti pospeševanje proti središču fraze. Znotraj balade so opazni tudi trenutki optimizma, ki se hitro končajo z burno in tehnično zahtevno kodo. V tem kratkem primeru sta opazna izrazito polifonična struktura in poudarek na upodobitvi duševne stiske, ki se kaže skozi harmonijo in melodijo, označeno z različnimi agogikami, najpogosteje pospeševanje proti središču fraze, obravnavano znotraj enega pulzirajočega giba. V taktih 4 in 6 so opazne oznake »melodičnega, zvočnega, časovnega prostora« med dvema notama. To je najkrajši agogični premik, ki v tem primeru še dodatno vzpostavlja potencirano čustveni, strasten prikaz znotraj že označene agogike in predstavljenega čustvenega bistva.

Primer 108

The image displays a musical score for a piano piece, identified as Example 108. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various agogic markings: 'ten.' (ritardando) in the first system, 'cresc.' (crescendo) in the first and third systems, and 'f' (forte) in the third system. There are also wavy lines with arrows above the notes, indicating specific agogic effects or phrasing. The music is characterized by a complex, polyphonic texture with dense chordal structures and melodic lines.

Poleg bogate harmonične strukture, kompleksnosti odnosa med spremljavo in melodijo ter organizacije pevne melodične linije agogična organizacija še posebej zagotavlja ekspresijo celotni kompleksni teksturi romantičnega obdobja. Johannes Brahms, nemški skladatelj in naslednik tradicije nemškega klasicizma, je skupaj s Schumannom, Schubertom in Mendelssohnom napisal obsežen opus klavirske glasbe. Brahms je v svojih delih ohranjal klasičen občutek za obliko

in red. Bil je mojster kontrapunkta, ki je v svojih skladbah izražal globoke čustvene izraze. V povezavi z njegovo večino v kontrapunktu je subtilno obvladal ritem in pulz. Uporaba agogike v Brahmsovi glasbi je enakovredna subtilnosti čustvenega izraza, ki ga je predstavil v svojih skladbah.

V naslednjem primeru, Brahmsov *Capriccio*, *Op. 76, št. 2* v h-molu, je opazen agogični element pospeševanja proti središču fraze, označen čez dva takta. Označena agogika upravičuje občutek postopne napetosti proti središču fraze in sprostitvev proti pulzirajoči noti. V taktih 5 in 6 je opazno bolj razburljivo čustvo s prisotnostjo krajšega agogičnega elementa, pospeševanje proti koncu fraze. Po tem je v več taktih označena smer gibanja, združenih po modelu dveh šestnajstink – osminka.

Primer 109

Podoben primer agogičnega gibanja je viden tudi v naslednjem segmentu, prav tako Johanna Brahmsa, *Intermezzo*, *Op. 118, št. 2* v A-duru. Vsi agogični elementi, predstavljeni v primeru *Capriccia*, so lahko uporabljene tudi v tem primeru. Zanimivo je, da se v *Intermezzu*, *Op. 118*, melodija začne s predudarom, zato se štetje in fraziranje začneta v tistem trenutku. Kot je bilo že navedeno v prejšnjem poglavju, se težki udarec premika na predudar in taktovna črta (v fraziranju) se zanemari. To je počasni intermezzo, zato je ekspresija melodije bolj sugestivna. Ekspresivnost je poudarjena z uporabo agogike in v tem intermezzu je znotraj takta prikazana krajša oblika ekspresivnosti s pospeševanjem proti koncu kratke fraze. Ta agogični element je še posebej prisoten v počasnih odsekih, kjer je treba izraziti močnejšo čustveno napetost znotraj kratke fraze. Za interpretacijo

katerega koli agogičnega elementa je potreben ustrezen čas znotraj fraze, zato je kratki agogični element bolj uporaben za počasne melodične modele znotraj kratkih fraz. Določanje njegovega značaja bi lahko rekli, da s svojim kratkim pojavom poudarja melodični del in intenzivira izraznost čustev. Nasprotno, enakovreden pomen kratke agogične izraznosti je uporaben v hitrejših odsekih kot trenutni, stresen prikaz čustveno turbulentne melodične linije. V intermezzu se izvaja predvsem agogični element pospeševanja proti središču fraze.

#### Primer 110

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is written for both the right and left hands. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and features several melodic phrases with agogic accents (wavy lines above the notes) and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some repeat signs (double bar lines with dots) indicating specific sections.

Po dveh primerih iz opusa Johannesesa Brahmsa sta dva primera Frédérica Chopina iz *Fantazije, Op. 28*. Prvi primer se nanaša na melodične pasaže, ki se gibljejo proti noti podpore. Napisani v uvodu Fantazije, določajo recitativni značaj, brez posebnega melodičnega pomena. Zadnja nota na koncu recitativne pasaže vzbuja občutek nedokončanosti in vprašanj, ki zahteva rešitev. Celoten takt kot recitativni segment opredeljuje glasbeno enoto in logično frazo. Čeprav je značaj vprašljiv, se v dveh taktih zaključi celotna fraza in konča celo noto s piko in fermato. Najbolj logičen agogični element, ki izrazno določa tako frazo, je pospeševanje proti središču. Nato sledi pospeševanje, označeno z izmeničnim zaporednim (sekventnim) gibanjem navzgor za terco. Pospeševanje materiala pospešuje glasbeno delo, ki postopoma prehaja iz uvoda v tempo fantazije. Za vsak takt je značilen krajši agogični znak, ki poudarja vsak začetek ob poudarjanju pospeševanja materiala od takta do takta in vodi v začetek glasbene zgodbe.

## Primer 111

The image shows a musical score for Chopin's *Fantaisie, Op. 28*. It consists of two systems of piano and bass clef staves. The first system includes dynamic markings *p*, *poco a poco*, and *doppio movimento*. The second system includes a *cresc.* marking. The score features triplet patterns with wavy arrows indicating phrasing.

V drugem primeru, prav tako iz Chopinove *Fantaisie, Op. 28*, je tempo hitrejši kot uvod in zagotavlja jasno definirano melodično linijo ter tempo, ki se razteza skozi celotno fantazijo. Melodija je izjemno ekspresivna in kot taka označena z ustrezno agogiko, ki povečuje čustveno intenzivnost. Napisano je, da se lahko kratki agogični element, ki kaže pospešek proti zadnji noti, uporablja tako v počasnih kot hitrih tempih. V počasnem tempu se vedno giblje proti dolgi noti, na katero se opira, in tam se melodija ustavi. V hitrih tempih kratki agogični element poudarja čustveno napetost not, ki brez zadrževanja nadaljujejo svoj melodični tok. V okviru takšnega melodičnega gibanja, ki neprekinjeno poteka z določeno hitrostjo, se lahko uporabljajo vse vrste agogičnih modelov. V specifičnem primeru se čustvena vsebina intenzivira s kratkim agogičnim elementom, ki se nenehno ponavlja in je označen kot najkrajši agogični element časovnega prostora med dvema notama (tretji takt). Neprekinjeno ponavljanje ustreznih agogik ritmično destabilizira melodijo in sugerira obstoječo čustveno vsebino odseka. Vsaka ritmična ali agogična sprememba znotraj fraze mora zagotoviti nespremenljivo pulzacijo skozi celotno skladbo. Izraz, ki ga umetnik želi pokazati v skladbi, je odvisen od načina uporabe agogike. Glede na to, da se ta glasbeni del v fantaziji pojavi trikrat, v različnih tonalitetah, je priporočljivo vsakič uporabiti drugačno razporeditev agogičnih elementov. Na ta način bo vsaka nova pojavitev teme definirala nekoliko drugačno čustveno vsebino in prispevala k raznolikosti *Fantaisie*.

## Primer 112

The musical score for Example 112 consists of two systems of staves. The top system features a violin part and a piano part. The violin part begins with a 'poco rit.' marking and a wavy line indicating a deceleration. It then transitions to 'a tempo' with a similar wavy line. The piano part starts with a 'p' dynamic marking and includes several triplet markings. The bottom system continues the piano part with more triplet markings and a '3' marking. A '8va' marking is present above the violin part in the second measure of the top system.

*Chaconne* Georgea Friderica Handla je klasično delo baročne literature in del *Suite No. 2*, nastale leta 1720. Skladba je sestavljena iz 21 kratkih variacij, ki združujejo enaki harmonski model, z nekoliko drugačnima dvema počasnima, molskima variacijama. Variacije s hitrejšim gibanjem so organizirane na enak način in ne podpirajo drugačne agogične realizacije od označene, edinstvene za vse gibljive variacije. Je agogični premik, pospešek proti središču fraze. Po strukturi so sestavljene iz enostavne organizacije fraz 1+1+2 takta, medtem ko naslednji 4 takti združujejo najprej dva posamezna takta, v katerih so opazni krajši agogični elementi, ki poučarjajo in definirajo frazo v dramatičnem smislu. Zadnja dva takta kažeta baročno značilno, proporcionalno zmanjšanje materiala proti koncu variacije.

## Primer 113

The musical score for Example 113 consists of two systems of staves. The top system features a violin part and a piano part. The violin part begins with a 'poco rit.' marking and a wavy line indicating a deceleration. It then transitions to 'a tempo' with a similar wavy line. The piano part starts with a 'p' dynamic marking and includes several triplet markings. The bottom system continues the piano part with more triplet markings and a '3' marking. A '8va' marking is present above the violin part in the second measure of the top system.



Schumannova mojstrovina *Kreiseriana*, *Op. 16*, je bila napisana v samo štirih dneh leta 1838. Po mnenju nekaterih kritikov je to eno najuspešnejših Schumannovih del. *Kreiseriana* je dobila ime po njegovem najljubšem delu in temelji na liku *Kreiserija*, ekscentričnega dirigenta iz del E. T. A. Hoffmanna. Ta lik se je ujemal s Schumannovim izražanjem dveh nasprotujočih si likov, Florestana in Eusebiosa, ki se pojavljata v skoraj vsakem delu Roberta Schumanna. To sta njegova introvertirana in ekstrovertirana narava, definirana z videzom enega samega lika. Ekstrovertirana vloga je bila dodeljena Florestanu, medtem ko je bila introvertirana Eusebiusu.

Delo je bilo posvečeno Chopinu, ki ga ni sprejel dobro. Velika senzibilnost v skladbi kaže na pomemben vpliv Chopina in Schumannove predanosti ter spoštovanja do tega velikega klavirskega skladatelja. Vsak od osmih stavkov ima svojo izrazito čustveno podobo, poudarjeno z različnimi agogičnimi modeli. Brez organizirane uporabe agogike ne bi bilo mogoče interpretirati tako kompleksnega dela. Uporaba različnih agogičnih elementov je prikazana v kratkem segmentu na začetku drugega stavka. Prikazana tema se večkrat pojavi v stavku. To govori v prid njeni različni agogični organizaciji, tako da se ob vsaki pojavi tematskega materiala uresniči drugače izkušena čustvena vsebina.

Vsaka pojavitev teme, ki se pojavi večkrat, mora biti različno agogično definirana, kar pomeni drugačno gibanje znotraj melodije, torej drugačen čustveni značaj.

Moja subjektivna interpretacija prve predstavitve teme je označena na enega izmed več možnih načinov. Veliko število ponovitev teme omogoča uporabo različnih agogičnih premikov, tako da vsak pojav karakterizira posebnost v izrazu in gibanju. V poglavju Interpretativne možnosti melodičnega gibanja je označenih deset možnosti interpretacije teme drugega stavka tega dela (primeri 44–52). Naslednji primer zajema trinajst taktov, v katerih so poleg melodije označene tudi agogike, segment pa je daljši kot v poglavju, posvečenem organizaciji melodije.

V prvem pojavu teme je opazno neposredno gibanje k tretji noti od četrte, do konca fraze pa pospeševanje proti središču fraze. Glede na to, da se tema identično ponavlja, je zaželeno uporabiti drugačen način izraza, tako da sta v taktih 3 in 4 označeni daljši frazi, združeni z agogiko, pospeševanje proti središču. V taktih 6 in 7 je vidno melodično gibanje srednjega glasu, združeno od druge note v taktu. V večini primerov se melodija običajno konča s prvo noto v taktu, tezo, ki v interpretaciji postane zaključna nota fraze in s tem najtišja. Lahko se interpretira tudi kot nevtralna nota, saj hkrati prikazuje konec ene in začetek druge

melodične fraze. To je najtišja nota, ki povezuje dve celoti. V taktih 8 in 9 so opazni krajši agogični elementi, ki, kot že omenjeno, predstavljajo intenzivnejši čustveni prikaz.

#### Primer 114

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line with chords and moving lines. The second system (measures 5-8) includes a triplet in the right hand and a triplet in the bass line. The third system (measures 9-12) continues the melodic and harmonic development with slurs and accents. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings like 'tr' (trill).

## Nekateri primeri kombinirane organizacije

Mozartova *Sonata v c-molu*, K. 457, je ena izmed dveh Mozartovih sonat, napisanih v molu. Ker je slog pisanja podoben Beethovnovemu, jo pogosto primerjajo z njegovo *Sonato, Op. 13*, znano kot »Patetična«. To delo napoveduje poznejši slog, ki ga je razvil Beethoven, in napoveduje začetek romantičnega obdobja. Drugi stavek sonate je v tipično klasičnem slogu s prosto melodijo v desni roki in spremljavo v levi roki. Spremljava je značilna za klasično obdobje in je obdelana z razloženimi akordi v gibanju. Agogična slika na začetku je enostavna, opazni so kratki agogični elementi, ki za trenutek poudarjajo male fraze in s svojo ritmično vznemirljenostjo poudarjajo začetke padajočih linij.

Leva roka je predstavljena s konstantnim gibanjem, ki se premika od druge note razloženega akorda. Gibanje od druge note v spremljavi najde svojo razlago v interpretativni harmonski organizaciji. Prva nota leve roke je v sozvočju z noto melodije v desni roki. Če bi obe imeli enako moč, bi se ujemali v zvočni intenzivnosti. Po prvi noti je melodija, prikazana s četrtrinko, statična, medtem ko je harmonija v gibanju. Gibanje v levi roki, ki se začne z drugo noto, podpira statični zvok melodije, ki se zmanjšuje v intenzivnosti (zaradi narave instrumenta). Štiri note v levi roki prikazujejo dinamiko crescendo/decrescendo in se končajo na prvi noti naslednje skupine, na podlagi katere se nadaljuje razvoj teme v desni roki. V 3. taktu je melodija v desni roki označena s kratkim agogičnim elementom, ki ritmično poudarja in čustveno izraža melodijo.

Uporaba agogičnih elementov je interpretativnega značaja in umetnik jih lahko uporabi na različnih mestih v interpretaciji, da izrazi določen dramski in čustveni učinek. Že je bilo omenjeno, da je agogični element pospeševanja proti koncu fraze še posebej zanimiv v počasnih stavkih vseh del klasičnega obdobja. Melodiji ne dovoli, da bi šla iz okvira pulzacije, ampak jo po drugi strani ritmično destabilizira v zelo kratkem motivu, kar vodi do zvočne in izrazne ekspresivnosti. Na obstoječi melodiji pride do ritmične nestabilnosti, ki se hitro vrne v obstoječi tempo.

Primer 115

The image displays a musical score for Example 115, consisting of three systems of music. The first system is marked *sotto voce* and features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part is characterized by a constant rhythmic motion in the left hand, with notes grouped by slurs and dynamic markings such as  $>$  and  $<$ . The vocal line includes a quarter-note melody with a slur and a dynamic marking  $>$ . The second system begins with a measure marked with a '3' and contains more complex piano textures with slurs and dynamic markings. The third system starts with a measure marked with a '5' and continues the piano accompaniment with slurs and dynamic markings, while the vocal line features a more active melody with slurs and dynamic markings.

Naslednji primer je Chopinov *Impromptu, Op. 29, št. 1* v As-duru. Najprej je očitno gibanje leve roke, ki po strukturi sestoji iz not razloženih akordov. Gibanje je organizirano od druge note triole, tako da se leva roka giblje v skupinah po tri note. Očitna je melodična smer leve roke, ki se giblje proti nižji noti. Dinamično organizirano je tretja nota v skupini (to je prva nota) najtišja, tako da se zaporedje treh not konča v diminuendu. Tema *Impromptuja* (znotraj enega takta) sestoji iz dvakrat identično ponovljenega materiala in naslednjih dveh taktov z razvitim tematskim materialom (1+1+2).

Bernstein je govoril o pojavu večine tem kot o fenomenu 1, 2, 3 in to je obravnavano v poglavju, posvečenem organizaciji melodije. To je še posebej zanimiv pogled na pojav teme v skladbi.

Na zapisanih notah je treba uporabiti agogične elemente, da interpretacija melodije pridobi čustveno vsebino. Glede na to, da je tema kratka, znotraj enega takta, je možno označiti najmanjši agogični element, pospeševanje proti koncu fraze. Zmerno počasnejši začetek poudari in bolj jasno prikaže okras, označen na prvi noti. Podaljšan čas na začetku takta upočasni ritmično strukturo, kar se kompenzira s pospeševanjem proti koncu takta, s čimer se prvi motiv zaključi v pravilnem ritmu. Motiv teme se identično ponovi v drugem taktu z enako označeno agogiko. V taktih 3 in 4 je motiv teme razvit in podaljšan čez dva takta, zato je mogoče uporabiti daljši agogični element, pospeševanje proti središču fraze. To je tudi mirnejši ekspresivni prikaz melodičnega motiva. Znotraj melodične celote se priporoča najmanjši agogični element, ki se nanaša na kratek zvočni čas med dvema notama. Ta agogični element je označen na začetku četrtega takta. V tem primeru ritmična pulzacija označuje trajanje celotnega takta.

## Primer 116

The image displays a musical score for Example 116, consisting of two systems of piano and bass clef staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score is marked with a piano (*p*) dynamic. The first system features a treble clef staff with a wavy line and arrow above it, and a bass clef staff with a slur over a triplet of eighth notes. The second system continues with similar rhythmic patterns, including triplets and slurs, with a wavy line and arrow above the treble staff. The notation is dense and intricate, typical of Baroque keyboard music.

Elementi organizacije so osnova za interpretacijo skladb vseh obdobij in na teh temeljih je bila zgrajena glasbena tradicija, kot jo poznamo danes. V baročni literaturi so prisotni vsi agogični elementi, še posebej element, ki se nanaša na retorični pomen in poudarja začetek skupine not s pospeševanjem proti noti podpore. V počasnejših stavkih ta vrsta agogike nakazuje pojav melodične tišine, kot je zapisano v prejšnjem poglavju.

V *Sarabandi, Partita št. 1*, J. S. Bacha, je na samem začetku očiten organizacijski element zvočne tišine in v prejšnjem poglavju sta bila natančno opisana ta dva takta Sarabande (primer 104). Po prvem akordu in elementu zvočne tišine se tok nadaljuje s skupino hitrih not, ki se spuščajo s pospeševanjem do prve podporne note, šestnajstinke. Z najkrajšim agogičnim elementom se štiri šestnajstinke končajo na akordu, ki ima enak pomen kot akord prvega takta. Glede na to, da je drugi takt podoben prvemu, je uporaben enak način organizacije fraze in agogike. Interpretativna harmonska organizacija v *Sarabandi* je preprosta glede na vertikalno zapisane akorde. To je najpreprostejša oblika harmonske organizacije, podrobno obravnana v delu knjige, posvečenemu tej temi. Zanimivo je, da se vsako gibanje skupine dvaintridesetink začne z istim, kratkim agogičnim elementom, ki označuje recitativni značaj. Povezava dveh skupin not je označena z zvočnim prehodom, ki je označen kot najmanjši agogični element. To zvočno in fizično ločuje dve melodični skupini, ne da bi motilo osnovni agogični gib in tok skladbe. To je znak, ki rahlo podaljša trajanje ene fraze in ne vpliva na njen neprekinjeni tok ali interpretativni načrt.

## Primer 117

Še en primer baročnega stavka, v katerem so opazni vsi elementi organizacije, je *Sarabanda* iz Bachove *Partite št. 6* v e-molu. Tempo je počasen in ima retoričen, recitativen značaj. Umetnik lahko uporabi vse elemente, skozi katere lahko interpretira glasbeno delo na svoj način. Vsebinska interpretacija in poudarjanje recitativnega značaja Sarabande zahteva uporabo vseh agogičnih elementov, ko se bodo ločile skupine not, akcentovanje drugih, upočasnile ali pospešile gib itd.

V Sarabandi šeste partite je opazen enak začetek kot v Sarabandi prve partite. Prvi akord je samostojna zvočna enota na toniki e-mola, brez jasne indikacije smeri, v katero se bo tok Sarabande nadalje razvijal. Njegovo zvenenje zaradi narave instrumenta oslabi, nato pa se zvok ponovi s subdominantnim akordom, iz katerega se začne razvoj glasbenega dela. Med Sarabandama prve in šeste partite so opazne podobnosti v ritmičnem in akordskem gibanju, vendar obstajajo tudi razlike v harmonskem razvoju skladb. V prvi partiti se po dolgem akordu na toniki ponovi isti akord, prav tako na toniki, kar potrjuje in podaljšuje zvok prvega odigranega akorda. V primeru Sarabande šeste partite prvi akord odpre partito na toniki, nato pa se iz tonike razvije v subdominantni akord. Po prvem odigranem akordu je opazna zvočna tišina. Nato je po drugem, subdominantnem akordu, s katerim se začne Sarabando, prav tako opazen zvočni prostor tišine. Takoj na

začetku, v prvem taktu, se pojavi poudarjen recitativen, agogičen izraz, ki poudarja gibanje dvaintridesetink. Agogično, recitativno gibanje je prisotno skozi celoten stavek. V taktih 3 in 4 so opazne skupine dveh not, kjer se kratka nota v obliki predtakta opira na daljšo. V baročnem slogu je lahko kratka nota še krajša (šestnajstinka se lahko odigra kot dvaintridesetinka), in ker je zapisana na šibki dobi, hitro preide v prostem gibu do podporne note, ki je prav tako nota pulza. Na ta način se doseže zvok odpiranja v slogu francoske uverture s skupino akordov, ki so zvočno samostojni. Takta 5 in 6 realizirata enak ritmični in akordični prikaz kot sam začetek. Isti motivni material teme je zapisan in temelji na dominantni osnovne tonalitete. Dominantni akord (kot akord na začetku skladbe) predstavlja pojav zvočne tišine in se v naslednjem taktu razreši z akordom tonike, ki je logično nadaljevanje harmonskega in melodičnega toka v skladbi. Organizacija tega dela skladbe je urejena enako kot začetek glede na to, da je ritmični model motiva enak. V taktih 7 in 8 je opazno neprekinjeno gibanje not v obliki lestvic, ki se premikajo v različnih smereh. Pasaže se raztezajo do sredine takta 9, nato pa se začne zaporedno spuščanje materiala v gibu od druge šestnajstinke. Gibanje pasaže v različnih smereh kaže na dinamiko, vzpostavljeno v klasični dobi, kjer so naraščajoče pasaže označene s crescendom, padajoče pa z decrescendom. V taktih 9 in 10 je opazno zaporedno spuščanje motiva, ki se začne z drugo šestnajstinko ene skupine in konča s prvo šestnajstinko naslednje. To so kratke zaporedne padajoče fraze v tercijah, vsaka pa se konča z dinamiko diminuendo. Prva nota vsake skupine predstavlja konec kratke fraze in je logično najtišja. V taktih 11 in 12 je opazen ponovljen model punktiranih not v slogu *Francoske uverture*. Označevanje diminuenda na vsaki skupini dveh punktiranih not je pojasnjeno v prejšnjem besedilu, vendar bi rad opozoril na njegov pojav v tem primeru. Logična podpora je na daljši noti, zapisani na »tezi«. Da bi dosegli zvočno artikuliranost obeh not, je treba postaviti podporo na kratko noto, zapisano na »arzi«, ki se nato logično opira na »tezo«. Da bi šestnajstinka, kot predudar, dosegla ustrezen zvok, je nasvet, da predudar postane zvočna podpora tako, da v končni zvočni sliki obe noti zvenita enako. Zadnja skupina, takt 12, s kratko agogiko poudarja izrazito čustven, v intonaciji boleč značaj, ki ga predstavljata melodija in intonacija, ki se konča v taktu 13.

## Primer 118

The image displays five systems of musical notation for a piano piece, likely a section from J.S. Bach's Italian Concerto. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The notation includes various performance markings such as slurs, accents (>), and dynamic markings (> and <). The systems are numbered 1, 3, 6, 8, and 10, indicating the starting measure of each system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

Na koncu poglavja sta predstavljene dve primerjalni interpretaciji drugega stavka Bachovega *Italijanskega koncerta*. Schnabel in Fleisher sta razpravljala o drugem stavku *Italijanskega koncerta* in ugotovila, da ritmična konstantnost leve roke zagotavlja osnovo za uporabo vseh agogičnih modelov v desni roki melodijske. Predstavljene sta dve različni interpretaciji dveh velikih umetnikov, pianista Arturja Schnabela in čembalista Gustava Leonhardta. Interpretirata drugi stavek Bachovega *Italijanskega koncerta*, ki je bil za Schnabela pomemben kot primer



rigorozne leve in svobodne desne roke. V tem primeru je jasno vidno razmerje organizirane svobode ritma in strogega pulza.

Leonhardt izvaja Bachovo delo na čembalu, medtem ko ga Schnabel izvaja na klavirju, predstavljene pa so podobnosti in razlike v interpretaciji, uporabi agogičnih elementov in drugih vidikih organizacije fraze. Pomembno je opaziti, kako različne uporabe agogičnih modelov prispevajo k izvirnosti interpretacije glasbenega dela. Očitno je, da so pravila agogike enaka, le uporaba enakih zakonov se razlikuje glede na individualni pristop k interpretaciji. Interpretacija skozi agogiko je svoboda in sporočilo, ki ga umetnik prikazuje skozi glasbeno delo kot izvirno in neponovljivo.

Obe interpretaciji sta podrobno razloženi v besedilu. Svetoval bi, da pri poslušanju izvedb obeh umetnikov preko posnetkov sledite označenim notnim zapisom in prepoznate označene interpretativne elemente v obeh izvedbah. Spletni naslov posnetkov na YouTube je zapisan na koncu analize.

## **Interpretativni pristop in uporaba agogičnih elementov v izvedbah Bachovega Italijanskega koncerta pianista Gustava Leonhardta in Arturja Schnabela**

Analiza dveh izbranih izvedb v interpretaciji dveh legendarnih umetnikov, na čembalu in klavirju, jasno prikazuje vse elemente organizacije, o katerih je bilo pisano. Označeno besedilo, ki temelji na interpretaciji teh dveh umetnikov, ilustrira njuno organizacijo melodije ter odnos do metra in ritma. Harmonska organizacija je nenehno prisotna v interpretaciji velikih umetnikov, zato ni posebej označena. V notnem zapisu so prikazani agogični premiki in melodična gibanja znotraj fraze.

Ti dve izvedbi sta si v veliki meri podobni in prav to je zanimivo pri primerjavi teh dveh interpretacij. Potrjujeta, da so pravila izvajanja splošno sprejeta, uporabna na katerem koli instrumentu in uporaba organizacijskih elementov je enaka, čeprav individualno izvedena v interpretaciji po umetnikovi svobodni volji. Različne uporabe agogičnih premikov temeljno razlikujejo umetnike, določajo njihovo individualnost in umetniško osebnost v interpretaciji. V izbranih izvedbah je opaziti več značilnih trenutkov, kjer umetniki uporabljajo različne agogične premike z jasnim nakazilom, da sta način fražiranja in uporaba agogičnih

elementov enaka. Oba umetnika uporabljata vse vrste organizacije, o katerih je bilo pisano v besedilu, in to se večinoma nanaša na gibanje desne roke.

V taktu 4 Leonhardt ustvari širitev na začetku in koncu melodičnega gibanja. To kaže na pospešitev vsebine proti sredini fraze. Schnabel z agogiko, od upočasnjevanja, pospešuje šestnajstinke, da nadoknadi čas in natančno pride do naslednjega pulzacijskega udarca. V obeh primerih se fraza začne premikati z druge note.

V taktu 5 oba umetnika frazirata na enak način, organizirata skupine štirih šestnajstink z druge note.

Na klavirju konec skupine določa njeno dinamično sliko, zato se vsak konec konča z *diminuendom*. To so tudi melodične smeri, kjer se znotraj ene skupine (v tem primeru štirih šestnajstink z druge note) toni premikajo proti zadnji noti, ki je tudi podporna nota in se konča z *diminuendom*.

V taktih 6 in 7 oba umetnika frazirata na enak način. V taktu 6 je vidna skupina štirih šestnajstink, ki ji sledita dve noti v šestnajstinskem gibanju. Leva in desna roka sta predstavljeni z osminkami, vendar se, ko se gibljeta skupaj v skupinah dveh not, ustvari slika šestnajstinskega gibanja. V taktu 7 sta opazni dve šestnajstinski skupini po štiri note, ki se gibljeta z druge note. Vsaka skupina se konča z *diminuendom*, medtem ko se pri tretji skupini opazi agogično gibanje, ki se pospešuje proti končni noti.

V taktu 8 Leonhardt skrajša fraziranje in uvede agogični trenutek pospeševanja melodije, medtem ko Schnabel po pospeševanju, ki ga je začel v prejšnjem taktu, nadaljuje začetek osmega takta kot del že začete fraze.

Takt 9 prikazuje identično fraziranje obeh umetnikov z uporabo agogičnega elementa, gibanja melodije proti pospeševanju.

V taktu 10 na prvi četrtnski noti oba umetnika dosežeta postopno pospeševanje iz zadržane note, začeni z drugo osminko noto. Na tretji in četrti dobi Leonhardt ponovno skrajša frazo in ustvari agogično gibanje znotraj štirih šestnajstink, začeni z drugo noto. Schnabel po prvi četrtnski noti nadaljuje melodično linijo do konca takta brez nadaljnjih premikov.

Takta 11 in 12 se med umetnikoma precej razlikujeta v organizaciji.

Leonhardt pokaže krajšo delitev fraz z uvedbo že omenjene agogične organizacije (od upočasnjevanja na začetku do pospeševanja) na vsakih štirih notah. V taktu 11 na drugi četrtnski noti, z druge note, se fraza začne z upočasnjevanjem, nato pa takoj na četrti osminkski noti ponovno poudari prehod med prvo in drugo dvaintridesetinko. Na zadnji osminkski noti v taktu označi gibanje z druge

note znotraj štirih dvaintridesetink, poudarjajoč prostor med prvo in drugo noto. Začetek takta 12 je prav tako označen z istim agogičnim vzorcem – pospeševanje iz zadržanih not, kjer se melodija z občutkom pospeševanja premika v eno smer proti končnemu cilju, daljši vrednosti note. To je nota »Cis«, ki je tudi nota oslonca po proporcionalnem pospeševanju.

Schnabel za razliko od Leonhardta združuje ta dva takta (11 in 12) in ustvarja eno veliko frazo, predstavljeno z agogičnim elementom pospeševanja proti središču fraze. Ta vrsta agogike je posebej zanimiva, saj je osnovna oblika organizacije fraze v Chopinovi glasbi, pa tudi pri skladateljih romantične dobe.

Razmerje med upočasnjevanjem, pospeševanjem in pospeševanjem iz ritardanda ali zadržanih not je idealno proporcionalno in ga nadzoruje ritmično nezmotljiva leva roka, ki se premika brez kakršnih koli sprememb v popolnoma enakih časovnih intervalih in predstavlja pulzacijo, znotraj katere ima ritem organizirane agogične oscilacije.

Takti 13, 14 in 15 so organizirani enako, le da Leonhardt v taktu 15, na tretji četrtniki, zmanjša fraziranje in naredi kratek časovni melodični prehod med dvema notama (najmanjši agogični element) ter začne novo frazo z druge note na tretji četrtniki. Schnabel po začetku fraze na drugi četrtniki v taktu 15 nadaljuje frazo do prve note v taktu 16.

Takta 17 in 18 sta organizirana enako in način organizacije je identičen prejšnjemu besedilu in že pojasnjen v vsakem taktu.

Takta 19 in 20 sta zanimiva, ker poleg organizacije fraze skozi agogične premike, ki so pri obeh umetnikih skoraj identično organizirani (pravim skoraj, ker Leonhardt skrajša frazo v taktu 20), v interpretaciji Arturja Schnabela vidimo dinamično organizacijo, kjer sta oba takta obravnavana zaporedno. V tem smislu je takt 20 dinamično nekoliko glasnejši, označuje identičen material iz prejšnjega takta, vendar za eno stopnjo višje.

Na podlagi predstavljenega primera organizacije fraziranja je preostalo besedilo jasno, saj je način organizacije fraze, melodičnega gibanja desne roke, v nadaljevanju popolnoma enak kot prej analiziran.

Posnetki so na voljo na platformi YouTube, označeno besedilo pa lahko spremljate z njimi.

## Primer 119

The image displays a musical score for the second movement of J.S. Bach's Italian Concerto (BWV 971). The score is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system shows the beginning of the piece with a rest in the treble staff and a rhythmic pattern in the bass. The second system starts at measure 5, featuring a complex melodic line in the treble and a supporting bass line. The third system begins at measure 8, showing a continuation of the melodic development. The fourth system starts at measure 11, with a more active bass line. The fifth system begins at measure 14, showing a dense texture with many sixteenth notes in the treble. The sixth system starts at measure 17, continuing the intricate melodic and harmonic patterns.

J. S. Bach, Italijanski koncert BWV 971 II. stavek

1. Gustav Leonhardt; (<https://www.youtube.com/watch?v=XihteTLwwqs>)

## Primer 120

The image displays a musical score for the second movement of J.S. Bach's Italian Concerto (BWV 971). The score is written for piano and is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It is divided into six systems, each containing a treble and a bass staff. The music is characterized by its elegant and technically demanding keyboard style, featuring frequent sixteenth-note passages, trills, and various articulations. Measure numbers 5, 8, 11, 14, and 17 are clearly marked at the beginning of their respective systems. A first ending bracket labeled 'I' is located at the end of the sixth system.

J. S. Bach, Italijanski koncert BWV 971 II. stavek

2. Artur Schnabel; (<https://www.youtube.com/watch?v=K8kgn31WeuA>)



## OPAŽANJA O URESNIČEVANJU GLASBENIH IDEJ

Izziv, s katerim se soočajo vsi reproduktivni umetniki, je, kako uresničiti zamišljeno idejo v interpretaciji in jo čim bolj prepričljivo izraziti skozi zvok na instrumentu. Na koncu dolge učne poti ostane umetnik sam z instrumentom in vprašanjem, kako biti prepričan, da vse, kar je bilo prej zamišljeno kot idealna interpretacija, resnično izhaja iz instrumenta. To je tudi zadnja faza v interpretaciji, ki mora v svoji najčistejši obliki doseči poslušalca. Obstaja mnenje, da če umetnik uživa v svojem nastopu, bo tudi poslušalec doživel interpretacijo kot posebno. To načeloma ni res, saj če vsi elementi izvedbe niso usklajeni in pripeljeni do najvišje stopnje realizacije, ideala glasbene predstavitve ni mogoče doseči skozi instrument.

Moj strokovni pristop je oblikovan po obsežnih pedagoških izkušnjah in analizi težav, s katerimi se večina pianistov srečuje med izobraževanjem, povezana pa je z najbolj realistično predstavitvijo ideje, ki se uresničuje med izvajanjem.

Interpretacija vključuje koncentracijo na tehnično izvedbo in nato vse elemente organizacije glasbenega dela, o katerih piše v knjigi. Za tehnično obvladovanje instrumenta so oblikovane informacije in ustrezne vaje, ki s časom prinesejo ustrezne rezultate. O tehničnem pristopu so pisali veliki pedagogi in pianisti, kot so Cortot, Isidor Philipp, Leschetizky. V končni interpretaciji mora tehnična superiornost obstajati izključno v službi umetniškega izraza.

Problem klavirja kot tolkalnega instrumenta je zvok, ki ni neposredno reproduciran na klaviaturi. Na klaviaturi se aktivira mehanizem, ki z udarcem kladiva po struni proizvaja zvok. Zvok, ki ga proizvaja pritisk na tipko, je oddaljen in se širi s strani proti poslušalcem.



Proces učenja glasbenega dela najprej vključuje tehnično obvladovanje, da bi dosegli najrazličnejše zvočne nianse, potrebne za subtilnost interpretacije. Koncentracija na tehnično obvladovanje glasbenega dela pogosto pri mladem izvajalcu onemogoča realizacijo realistične umetniške predstavitve, ki doseže poslušalca. Idealna umetniška realizacija mora združiti vse elemente izvedbe, ki vodijo do ustreznega cilja. Obstajajo trije osnovni elementi, ki izstopajo v procesu izvedbe:

1. Notranja ideja o načinu predstavitve glasbenega dela.
2. Tehnična izvedba.
3. Končna zvočna slika, ki se reproducira z instrumenta in doseže občinstvo.

Še boljše, lahko bi rekli, da obstaja:

1. Ustvarjalec ideje.
2. Realizator.
3. Kontrolor.

Vsi trije elementi so v eni osebi, umetniku, ki interpretira skladbo na klavirju. Umetnik najprej oblikuje glasbeno delo in si ustvari jasno vizijo končnega rezultata. Nato pristopi k procesu realizacije ideje, učenja dela. In končno je treba preveriti, ali končni rezultat ustreza prvotni ideji. Ta večplastni proces zahteva hkratno koncentracijo na tri kompleksne elemente in vključuje trening uma, ki lahko z enako koncentracijo realizira popoln nadzor nad vsemi tremi parametri.

Skoraj dobimo vtis, da tri osebnosti sinhrono izvajajo eno nalogo. Ena osebnost je ustvarjalec ideje, druga izvaja ročni del, ki aktivira mehanizem instrumenta, tretja pa je dirigent, ki nadzira končni rezultat. Če bi prišlo do neskladja med katerim koli od teh elementov, bi končna umetniška slika manjkala in izvedba bi bila neuspešna. Lahko rečemo, da je delitev pozornosti glavni problem, s katerim se umetnik sooča pri javnem nastopu.



Ostaja odprto vprašanje uresničitve enotnosti teh treh elementov, še posebej odnosa med subjektivnim in objektivnim. Subjektivni element je aktiviranje mehanizma, medtem ko objektivni pripada realizaciji končne zvočne slike. Ena od možnosti je avtomatizacija ročnega v prid koncentracije na končno glasbeno predstavitev. Tako morajo prsti aktivirati tipke in mehanizem klavirja na način, ki omogoča končno idealno realizacijo interpretacije. Ravno tu pride do neskladja, saj prsti in roke v večini primerov opravljajo funkcije, ki niso skladne z idealno realizacijo ideje. V mlajših letih, ko učenec ali študent še vedno obvlada kompleksen proces tehničnega izpopolnjevanja kot tudi kontrole zvoka, pride do razkoraka med tehničnimi možnostmi in končno zvočno sliko.

Osnova interpretacije je izražanje čustvenega bistva z informacijami, pridobljenimi med šolanjem, in predznanjem o delu, ki se izvaja. Nato sledi delo na skladbi, ki je sestavljeno iz učenja besedila, reševanja tehničnih problemov in doseganja postulatov, ki so najbližji prvotni ideji. Idealno bi morale nadzorovanje zvočne slike potekati ves čas dela na skladbi. Na ta način se pride do razumevanja odnosa med ročno realizacijo in zvokom, ki izhaja iz instrumenta. Osredotočen na premagovanje tehničnih problemov in omejitvev tehnične realizacije mladi pianist ne more popolnoma ozavestiti končne zvočne slike. Zato se pogosto zgodi, da ima mladi pianist napačno predstavo o interpretaciji, ki je na koncu reproducirana, kar kaže na neskladje med realizacijo prstov in idealom končnega zvoka v interpretaciji. Običajno se zgodi, da so mladi umetniki vidno presenečeni, ko poslušajo posnetek svojega nastopa, ki nasprotuje njihovi začetni zamisli o interpretaciji.

Fleisher je pogosto govoril, da lahko igramo samo tisto, kar lahko izgovorimo. Ob opazovanju različnih pianistov se opazi, da veliko umetnikov med izvajanjem parlato izgovarja interpretacijo skupaj z igranjem. Zaključimo lahko, da roke sledijo glasu, ki je najbližje notranji ideji in najhitreje izraža glasbeno idejo. Glas je najbolj naraven glasbeni instrument in prek govora se vsak posameznik sporazumeva in izraža. Ker igranje instrumenta ne vključuje glasu, je mogoče mlademu pianistu svetovati, naj si pomaga z govorom, da prsti uresničijo glasbeno idejo. Opazil sem, da parlato, glasno izgovarjanje besedila, ki ga interpretiramo, skupaj z igranjem prinaša zavedanje o neskladju med ročno aktivnostjo in končno zvočno sliko. Z izgovarjanjem parlato ideje glasbenega dela se doseže ravnovesje med ročnim delom (aktiviranje klavirskega mehanizma) in zamišljeno izvedbo.

Prsti se učijo na zavestni ravni, da čim bolj natančno reproducirajo začetno idejo skladbe. En nasvet je, da glasno »izgovarjamo« glasbeno zamišljeno delo in

tako prispevamo k sintezi rok, prstov in zvoka, ki ga proizvaja klavir. To je ena od metod, ki bi lahko potencialno pripeljala do soglasja med ročno tehnično in realno zvočno sliko.

Po mnogih letih pedagoških izkušenj v procesu poučevanja svetujem glasno izgovarjanje (parlato) glasbene ideje za vzpostavitev »nadzora« nad rokami. Doseganje sinteze med delom rok in zvokom, ki prihaja iz klavirja, se najhitreje doseže do končnega objektivno zadovoljivega rezultata. Fleisher je to metodo imenoval metrično petje (metric singing). Rekel je: »Če ne moreš peti, ne moreš zares slišati, ne moreš zares igrati.« Svojim študentom pravim, da nas petje ali parlato govorjenje interpretacije sili k verbalizaciji naše glasbene namere. Proizvajanje zvoka s svojim glasom in takojšnja primerjava z zvokom, ki ga proizvaja instrument, je bistvenega pomena za realizacijo končne zvočne podobe. Ta proces angažira več čutov in povečuje notranji občutek odnosa do časa (ritem in pulz). Večje tveganje pri doseganju svobode, vključno s petjem ali parlato govorjenjem med vajo, bo prineslo bolj natančno in angažirano igranje.

Če mladi umetniki interpretirajo in parlato izgovarjajo pasaže ali melodične linije, bodo ugotovili, da lahko dosežejo različne potrebe po niansah in organizaciji fraz. Vsak posameznik je drugačen in s tem tudi organizacija istega glasbenega materiala. Glede na osebnost bo organizirana fraza daljša ali krajša, občutek za ritem bolj ali manj izrazit in čustva bolj temperamentna ali umirjena. Po eksperimentiranju z doseganjem zvočnega ideala je mogoče doseči nadzor in ustrezno ravnovesje med idejo in realizacijo. Takšni in drugi poskusi bi pomagali vsem umetnikom vseh starosti pri definiranju in doseganju zahtev, ki si jih postavljajo v interpretaciji skladb vseh skladateljev in iz vseh obdobj.

## POGOVORI KONRADA WOLFA, ALFREDA BRENDELA, PAULA BADURA-SKODA O ARTURJU SCHNABELU

**D**va pomembna umetnika, pianista Paul Badura-Skoda in Alfred Brendel, sta poleg obsežne izvajalske kariere posvetila čas tudi pisanju in razmišljanju o glasbi. Besedilo predstavlja del pisnega pogovora, ki ga je Konrad Wolf poslal A. Brendelu, in pismo v uvodu kritike (»Učenje Arturja Schnabela«), ki ga je K. Wolf prejel od P. Badura-Skode. V obeh besedilih ta dva velika umetnika govorita o Schnabelu in njegovi šoli. Knjiga, ki jo je napisal K. Wolf, temelji na učenjih A. Schnabela in interpretativni organizaciji glasbe. K. Wolf je dobresedno prenesel Schnabelova učenja in postavil jasne smernice o njegovem stališču. Knjiga predstavlja organizacijska orodja, ki jih umetnik lahko uporabi pri delu, ki ga izvaja, in skozi njih uresniči interpretativno idejo. Zato je besedilo, povezano s pisnim pogovorom z A. Brendelom in kritičnim pregledom P. Badura-Skode, izjemnega pomena. Njihovo pisanje potrjuje, da glasba ni enostranska in da lahko vsak pianist zgradi svojo interpretacijo znotraj glasbenega dela. Zato knjiga prikazuje več primerov, skozi katere so razložene različne organizacije glasbenega besedila.

Brendel je govoril o svojem pogledu na organizacijo glasbene napetosti v kratki frazi. Badura-Skoda je prav tako podal svoj pogled, ki sovпада z Brendelovim.

Zanimiv del pogovora med K. Wolfom in A. Schnabelom je razprava o metru, ritmu in tempu. Pogovor se vrti okoli Schubertove sonate v G-duru in odnosa med lahkimi in težkimi oporami znotraj fraze. Schnabel je govoril o premikajočih se notah in notah, ki so opore, ter jih delil na težke in lahke. Kot že prej omenjeno v besedilu, je ta del lahko stvar debate, saj je odnos med prehajajočimi notami v frazi in notami, ki predstavljajo oporo, odvisen od posameznikovega odnosa do fraziranja. Pisal sem, da je po mojem mnenju ta vedno predlog. Pri učenju pri Fleisherju sem spoznal, da ima vsak človek svoj občutek, na podlagi

katerega vzpostavi osebni odnos z organizacijo fraze. Obstajajo določena splošno sprejeta pravila pri fraziranju, ki so natančna, a nianse pripadajo vsakemu umetniku posebej. Različni pogledi ne pomenijo, da se umetniki ne strinjajo v svojih mnenjih, ampak govorijo o svojih mislih, stališčih in individualnem izrazu v delih, ki jih izvajajo.

## Paul Badura-Skoda o Schnabelu

(Prevod odlomka iz knjige: *The Letters of Konrad Wolff*, Ruth Gilen)

Pri analizi knjige K. Wolfa o Schnabelovih učenjih P. Badura-Skoda piše, da je to ena najpomembnejših knjig v dolgem času in ena redkih, ki resnično nagovarja glasbenika in ga neposredno izziva. Za tiste, ki jih zanima glasba, knjiga prikazuje težave, s katerimi se izvajalci ukvarjajo, dokler se preiskujejo sami. Wolf ne poskuša predstavljati Schnabela kot vsevednega in nezmotljivega. Želi pokazati, da je po stoletju in pol raziskovanja klavirske interpretacije to prineslo določene rezultate. V nobenem trenutku Wolf ne popravlja Schnabela, ampak jasno in nepretenciozno predstavi sporočilo svojega učitelja.

P. Badura-Skoda in A. Brendel sta oba obiskovala mojstrski tečaj v Luzernu pri Edwinu Fischerju, ki je izražal veliko spoštovanje in občudovanje do dveh kolegov, Alfreda Cortota in A. Schnabela. Fischer je rad citiral Schnabelov odgovor na vprašanje ameriškega študenta. Ta ga je vprašal: »... Ali igrate natančno v času ali z občutkom?« Schnabel je odgovoril: »... Zakaj ne bi mogel čutiti v času?« Ta stavek čudovito zajema vse, kar je najlepše v umetnikovem odnosu do glasbe.

Fleisher in Schnabel sta imela veliko skupnega kot pedagoga in kot umetnika. Oba sta imela nekaj osvežujočega, nekonvencionalnega v ustvarjanju glasbe. Oba sta imela veliko ljubezen do Mozartove glasbe. Schnabelov pristop k igranju Mozartove glasbe je bil nekoliko drugačen od njegove generacije. V pasajah Mozartovih del je uporabljal non-legato igranje, pa tudi orkestralno zasnovno zvoka. Takšna zasnova je revitalizirala klavirski zvok na način, ki prej ni bil zamišljen. Na koncu sta bila ta dva umetnika povezana z enakim načinom poučevanja. To je celo šlo tako daleč, da sta v razredih uporabljala iste šale. Na primer, Schnabel je rekel: »... Kjer so potrebe največje, je hrup najglasnejši.« Fleisher je rekel: »... Kjer so potrebe visoke, je pedalo najbližje.«

Bila sta si podobna celo v napakah. Tehnično sta občasno naredila iste napake v isti skladbi, ki sta jo izvajala. V Schubertovem Impromptuju v Es-duru se

v obeh interpretacijah občasno slišijo napačne note v vrhuncu skladbe, pa tudi odnos do ritma. V ritmičnem smislu je občasno opaziti rahlo motnjo v zvezi z ritmično kontrolo.

Podobnosti so opazne tudi med Edwinom Fischerjem in Schnabelom. Oba sta poznala skrivnost navdiha in sproščenega klavirskega zvoka, ki ga je bilo mogoče izvajati z lahkoto.

Vrednost knjige o Schnabelu je prav v tem, da ponuja globok občutek umetniškega prizadevanja za prikaz pomembnosti njegove šole in ustvarjalnosti. Badura-Skoda v svoji predstavitvi nadalje pravi, da le majhno število glasbenikov danes še vedno pozna določene odnose znotraj glasbenega dela, ki so potrebni za pravilno interpretacijo. To je na primer uporaba različnih ravni napetosti med notami. Nato skrivnost fraziranja in metrike, ritma in dinamike, ki naredijo glasbo živo izkušnjo.

Napetost med različnimi notami je tudi stvar interpretacije in lahko vsebuje različne razlage. Schnabel, tako kot Edwin Fischer, se je obširno ukvarjal z odnosom not v interpretaciji, dinamiko med njimi in pomenom vsake opore znotraj fraze. Ko govorimo o oporah, gre za zvočno napetost, ki obstaja med notami znotraj fraze. Schnabel je imel v zvezi s tem jasno določena pravila, o katerih je K. Wolf pisal v svoji knjigi.

Ta knjiga ne piše o problemu močnih in šibkih opor znotraj fraze, saj je odnos do not, opor, individualen in subjektiven.

## O Schnabelu in interpretaciji, Konrad Wolf in Alfred Brendel

(Prevod odlomka iz knjige Alfreda Brendela *On Music*)

K. WOLF: »V predgovoru, ki ste ga napisali za novo izdajo moje knjige – v nemščini in angleščini – o Schnabelovih interpretativnih idejah o klavirski glasbi, ste na koncu zapisali, da čutite »občudovanje« na eni strani in 'nasprotovanje' na drugi. Rad bi vas vprašal o vsebini tega nasprotovanja, iz dveh glavnih razlogov (pustimo ob strani osebni interes).

Prvič, postali ste prvi pianist, po času Schnabela (dve generaciji narazen), ki znova uživa popolno avtoriteto na področju interpretacije Mozarta, Beethovna in Schuberta. Drugič, po mojem mnenju in mnenju mnogih drugih, ima vaš pristop veliko skupnega s Schnabelovim. V podrobnostih fraziranja, tempa in dinamike, vaš temeljni odnos, vse to je nasprotno pristopu skoraj vseh drugih pianistov.

Kljub temu, ko ste prejšnji večer igrali Schubertovo sonato v G-duru, ste po koncertu rekli, da ste naredili vse nasprotno Schnabelovim pravilom. Sam se ne bi zavedal nesoglasja razen v nekaterih podrobnostih.«

### 1. Metrum, ritem in tempo

A. BRENDEL: »Kar sem opazil pri Schubertovi Sonati v G-duru, je predvsem povezano z njenim začetkom. Spomnim se enega od primerov v vaši knjigi, kjer predlagate, da je treba G-dur akord, ki je kot hrbtenica začetka, vedno igrati s posebno težo. S tem se ne strinjam, saj menim, da če nekdo zadnji akord zaigra pretežko, namesto da bi ga odstranil, bo izgubil zaokroženost fraze. To me pripelje do posebne ritmične artikulacije pri Schnabelu. Njegova ideja o samem začetku Schubertove Sonate v G-duru je, da je v štirih taktih en težak takt, dva lahka in en težak na koncu. Zame začetek sonate slika celotno frazo, ki jo razumem kot nekaj podobnega ukrivljeni črti, mostu, ki se začne nizko, razširi do zgornje meje zvezd in se vrne nazaj. Kar me zanima pri fraziranju, niso taktne črte in funkcija takta, ampak celotna oblika.«

Primer 121



Obstaja tudi primer teme v c-molu v finalu Sonate v G-duru, kjer Schnabel določa shemo težkih in lahkih taktov. Imam vtis, da Schnabel z metrično artikulacijo zmanjšuje pomen taktnih črt.

Primer 122



»Zame je umetnost fraziranja pogosto prav v tem, da pozabimo, ignoriramo takte in gledamo na celotno sliko. Ko pomislim na Schubertovo Sonato v B-duru, mislim, da je bistvo igranja začetka ravno v tem, da ne pokažemo

težkih in lahkih poudarkov. Igrati ga je treba, kot da se tema nadaljuje v nečem, kar se dogaja že nekaj časa. Glasba se je dejansko že začela razvijati, nato pa nekdo sede in nadaljuje, kar se je že dogajalo. Nihče ne bi smel poudarjati dviga. Pustiti skrivnost organizacije teme neodkrito jo po mojem mnenju naredi še bolj skrivnostno.«

K. WOLF: »To je lepo rečeno, čeprav mislim, da se ne strinjate s Schnabelom – še posebej glede začetka Schubertove Sonate v B-duru. V svoji knjigi sem omenil, da je razmišljal o 6/4 taktu, kjer takt (tema) začne en udarec pred prvo noto (predtaktom). Schnabel je bil tisti, ki je rekel: 'Če bi bil dovolj bogat, bi natisnil celotno literaturo brez taktnih črt.' Mislim, da niso bile taktne črte tisto, kar je želel poudariti, in po mojem mnenju sta tukaj dve vprašanji. Eno je, da je želel vedeti, kako dolgo lahko igra, preden mora vzeti dih (dolžina diha, vključno s harmonskim ritmom). Drugi element je, da fraza preprosto začne in se razteza od trenutka začetka do določenega konca. Povedal je tudi, da je v eni frazi ali začetek ali konec vedno pomemben.«

A. BRENDEL: »Želim povedati, da sem prepričan, da Schnabel ni imel enostavnega uma, ki bi postavljajl preprosta pravila. Vse, kar vem o njem, kaže, da je pogosto nasprotoval samemu sebi, imel nove ideje o isti stvari. Do neke mere je želel celo impresionirati in zмести svoje študente, jim pokazati, koliko načinov je za razumevanje iste glasbe in koliko lahko izvajalec to spremeni.«

K. WOLF: »Celotna glasba je polna števil 5 ali 3, kjer nam sam pove, da je metrično obdobje dolgo tri ali pet taktov.«

A. BRENDEL: »Z metričnimi obdobji rad označuje razmerje med lahkimi in težkimi takti. Na primer, v Beethovnovi Sonati, Op. 2, št. 3 so prvi štirje takti organizirani z udarci: težek, lahek, lahek, težek, kar je zame absurdno.«

#### Primer 123

»Zakaj bi bil takt na dominantni lahek, takt na toniki pa težak prvi in četrtri? Če kaj, je zame ravno obratno. Ob opazovanju besedila je pojav decime v tretjem taktu opazen. Zame pojav decime predstavlja najbolj intenziven trenutek

v celotni frazi. Po tem sledi sprostitvev. Imam vtis, da Schnabel v tem trenutku do neke mere poskuša prisiliti zvok.

Ko poslušam njegovo igranje, pa tudi igranje nekaterih njegovih učencev, najdem organizacijo igranja, ki kaže, kot ste rekli, kako dolgo naj traja dih in kje naj se začne nov dih. Nisem prepričan, da se strinjam s takšnim glasbenim razmišljanjem. Mislim, da pianist, medtem ko lahko poje v sebi, pa tudi na instrumentu, ne bi smel sprejeti fizičnih omejitev pevca. Šel bi korak dlje in predlagal, da tudi pevec sam ne bi smel sprejeti svojih lastnih omejitev. Ko mora pevec zadihati, naj to stori na najbolj diskreten možen način. Obstaja veliko glasbe, na primer Beethovnova vokalna glasba, ki ne upošteva pevčevega dihanja. Pevec mora biti kot dober instrumentalist sposoben premostiti vse vrzeli, kjer je dih potreben.

Zame je v Schnabelovem igranju občasno preveč primerjanja glasbe z jezikom, s popolnim ustavljanjem, vejicami in vsem ostalim. Glasba ni tako enostavno organizirana. Tudi ko ima zgovoren značaj, nima stavkov, vejic ali organizacije besed v ritmu, na način, ki bi ga bilo enostavno primerjati z jezikom. Jasno je, da je Schnabel sam vedel bolje o tem, o čemer je govoril, in se je zanašal na vašo knjigo. 'Ko se začne nekaj novega, se nekaj starega nadaljuje na enak način. To je prva misel o ideji fraziranja. Zadnja nota ene fraze je na splošno prva nota naslednje ...' S tem pogledom se popolnoma strinjam. Pogosto se več stvari zgodi hkrati. Treba je imeti melodijo, ki se konča, in melodijo, ki se začne, hkrati pa mora biti tudi harmonski konec in harmonski začetek, kar je prav tako pomembno zaustaviti z nepotrebnim nadaljevanjem z glasbeno vejico, dihom. Na primer, na koncu Beethovnevega c-mol koncerta v kodi boste videli temo v presto tempu.«

K. WOLF: »Nekaj podobnega kot pri Rossiniju?«

A. BRENDEL: »Zame je vedno bolj pomembno povezati fraze, kot jih ločiti. To je nekaj, kar sem verjetno podedoval od svojega učitelja Edwina Fischerja, ki o tem ni govoril na ta način, ampak je vedno demonstriral.«

K. WOLF: »Mislim, da je v glasbi pred Beethovnom, še posebej v Mozartovi glasbi, veliko retorične tradicije, ki izhaja iz obdobja, ko je bila instrumentalna glasba nadomestek za vokalno glasbo. Govorni, recitativni trenutki, glasbeni motivi vzdihov v Mozartovi glasbi, pa tudi v nekaterih skladbah drugih skladateljev tistega časa, so pomembni. V tem smislu vidim eno glavnih inovacij Beethovna, ustvarjanje abstraktnega ritma, ki ni bil napolnjen z besedami.«

A. BRENDEL: »Želim ponoviti, da je večina mojega glasbenega razmišljanja usmerjena k vokalnemu ustvarjanju (glas). V Mozartovih klavirskih koncertih sem našel veliko opernih značilnosti, ki me vodijo k temu, da klavirski del



obravnavam vokalno. Moram omeniti, da se je petje Mozartovih oper od časa, ko je Sir Beecham dirigiral Čarobno piščal, zelo spremenilo. Danes bi bilo težko prenašati takšno petje. Kljub temu vedno pričakujem, da lahko pevec doseže dolge linije in poveže vse fraze, ki jih mora peti. Povezovanje morda ni prava beseda, ampak prej, da se ena fraza zliva v drugo. Morda je to področje, kjer se ne bi povsem strinjal s Schnabelovim igranjem – področje ritma in tempa. Ko poslušam Schnabelove nastope, mi včasih manjka ritmična kontinuiteta.

Zelo je zaposlen s predstavitvijo harmonske progresije in s tem vtisom deklamacije – tudi v pasažah.«

K. WOLF: »Tudi v melodični progresiji.«

A. Brendel: »Seveda, in z melodično organizacijo, pogosto nezainteresiran za čisti ritmični del, to je pomen enakomernega ritmičnega toka.«

K. WOLF: »Upal sem, da se boste dotaknili tega trenutka, saj vidim razliko med vama glede glasbe. Želim povedati, da je Schnabel enkrat v razredu priznal, da je kot igro uporabljal metronom med vajo, še posebej v počasnih stavkih. Medtem ko je metronom izbijal v počasnem ritmu, je poskušal igrati čim bolj rubato, pri čemer je bil z metronomom na vsakem močnem udarcu – vendar popolnoma svoboden v ritmu med udarci. Ne verjamem, da bi kaj takega naredili vi.«

A. BRENDEL: »Najverjetneje bi to storil v počasnih stavkih, ki imajo govorilni (retorični) značaj in kjer je ena glavnih značilnosti glasbe nepravilnost ritmičnega modela, ki naj bi se ohranila skozi delo. Schnabelov pristop k ritmu mi pogosto daje občutek, da je zanj neprekinjen ritmični utrip dolgočasen. Vprašanje je, ali enakomernost ritma izključuje izrazno igranje. Ali ni ravno Schnabel tisti, ki je na vprašanje: 'Igrate z občutkom ali v ritmu?', odgovoril: »Zakaj ne bi čutil v ritmu.« Rad bi povedal, da bistvo mojega nesoglasja s Schnabelom ni v obravnavanju ritma, temveč v obravnavanju tempa.«

K. WOLF: »Morda je to tudi generacijska razlika.«

A. BRENDEL: »Sprášujem se, ali je temu tako. Če primerjam nastope drugih velikih umetnikov iz Schnabelove generacije, kot sta Cortot in Fischer, ugotavljam, da so hitre gibe in skladbe izvajali hitreje kot nekateri pianisti danes. Izvedba počasnih gibov se razlikuje. Na primer, Cortot nikoli ni igral izjemno počasi skozi vse svoje življenje. Ne da bi to pogrešal, vendar Cortot nikoli ni igral pravega Larga. Fischer je poskušal igrati počasne gibe tekoče, še posebej andante. Svojim učencem je povedal, da je velika razlika med andante in resnično počasnim tempom. Po drugi strani pa je lahko raztegnil tempo larga, kot v drugem gibanju Beethovnovnega prvega koncerta, z izjemnim učinkom. Pri Schnabelu

imam vtis (kot omenjeno v knjigi), da je želel ekstremne tempe, kar kaže, nakazuje, da se počasni gibi igrajo počasneje, kot bi kdo pričakoval. Prav tako predlaga, da je zanimiv način, da fascinira poslušalca, igranje hitrega giba hitreje, kot bi poslušalec mislil, da je mogoče. Imam občutek, da je Schnabel to počel v nekaterih svojih nastopih. Tukaj se ne strinjam. Mislim, da igranje glasbe tako počasi ali tako hitro, kot je mogoče, spremeni glasbo v nekaj, kar meji na šport. V izvedbi obstaja ogromno možnosti in izvajalec jih mora raziskati.«

K. WOLF: »Rad bi povedal, da nekoliko poenostavljate njegov pristop k tempu. Primeri, ki mi pridejo na misel, niso iz klavirske literature, ampak iz komorne glasbe. V dveh triih, Beethovnovem Archduke triu in Schubertovem Triu št. 1, običajno kritizira vse glede tempa, saj pravi, da igrajo prvi stavek prehitro. Vendar pa v tem vsekakor ni edini v svoji generaciji.«

A. BRENDEL: »Kakorkoli že, ob poslušanju posnetkov njegovih Beethovnovih sonat je splošen vtis, da so tempi ekstremni. Spomnim se, da mi je nekdo povedal, da je Schoenberg poslušal Schnabelovo izvedbo Beethovnovskega prvega koncerta na radiu. Dejal je, da je ob poslušanju drugega stavka Schnabel zaigral prvi akord, drugi pa ni prišel. Schoenberg je nato rekel: 'Ne morem več šteti.'«

## Zvok

A. BRENDEL: »Nikoli nisem slišal Schnabela v koncertni dvorani. Lahko imam samo vtis na podlagi njegovih posnetkov.«

K. WOLF: »Pogosto sem ga poslušal v njegovi hiši, pa tudi v koncertni dvorani. Po mojem mnenju so nelegalni posnetki najboljša reprodukcija njegovega pravega zvoka.«

A. BRENDEL: »Moram reči, da občudujem njegov zvok na posnetkih. To je eden od razlogov, zakaj je Schnabel zame stalni vir navdiha. V vaši knjigi sem prebral, da zvok klavirja ostaja enak čez celotno klaviaturo instrumenta. To zagotovo ni bilo tako z instrumenti v Mozartovem in Beethovnovem času. Zanimivo je, da je bil zvok basovskih not v primerjavi z zvokom srednjega registra tako različen kot različni zvokovni registri instrumentov v godalnem kvartetu. Pričakujem, da bi imel vrhunski sodobni klavir enako dinamiko in kakovost zvoka čez celoten obseg. V tem primeru je od pianista odvisno, da ustvari potrebne razlike v ravnovesju in barvi.«

Za razliko od čembala ali orgel je zvok klavirja mogoče prilagoditi na več načinov. V knjigi ste napisali: 'V veliki večini skladb za klavir mislim, da je skladatelj želel, da njegova glasba zveni kot klavirska glasba in nič drugega.' Mislim, da je res ravno nasprotno. Velika večina klavirskih skladb je načeloma redukcija glasbenih idej, ki pripadajo orkestru, komorni glasbi, glasu – in vsemu drugemu, kar si lahko zamislite. Zanimivo je, da se v vaši knjigi malo govori o Lisztu. Mislim, da Schnabel v svojih poznejših letih ni javno izvajal Liszta.«

K. WOLF: »Nikoli ga nisem slišal izvajati Liszta, vendar je, ko je bil mlad, igral Mephisto valček in Sonato, mislim tudi Drugi koncert.«

A. BRENDEL: »Zdi se, da je užival v poučevanju Liszta, kot ste zapisali. Liszt seveda ozavešča pianista na vse možnosti klavirja. Če imam kakšno načelo, se zagotovo strinjam, da klavir sam po sebi ni dovolj. Je instrument, ki nima izrazitega značaja sam po sebi, kot človeški glas ali godalni instrument, na primer. Bolj je kot igralec, ki želi igrati določeno vlogo. Lahko se preoblikuje v skoraj vse, kar si lahko zamislite. Toliko o načelih.«

K. WOLF: »Na neki točki sem v Hindemithovi knjigi prebral, da ni razlike na klavirju, ali se ga dotakne konica dežnika ali prst Arturja Rubinsteina. To je razprava, ki jo je težko prepričljivo ovreči, čeprav nihče od nas ne verjame v kaj takega. Na nek način je to res, po drugi strani pa ni – o tem govorim. Če udarite klavirsko tipko s konico dežnika, bo edina razlika v barvi zvoka, če pritisnete levo pedalo z levo nogo.«

A. BRENDEL: »Če zaigrate en posamezen zvok, bi bilo mogoče trditi, da en zvok zveni kot naslednji, ne glede na to, kaj udari tipko. Po drugi strani pa tudi to ni pravilno. Možno je zaigrati isto noto tišje ali glasneje, hitreje ali počasneje, nežno ali agresivno, z ali brez pedal; to že zagotavlja določeno količino različnih značajev. Toda ko gre za povezovanje zvokov, je to videti popolnoma drugače. To zahteva prste, občutek, glasbeni temperament in možgane, ki bi proizvedli tisto, kar glasbo naredi vredno poslušanja. Potem so prisotni vsi elementi, kot so harmonija, pedali, artikulacija, da spremenijo zvok, celo spremenijo pomen ene note, saj vsaka izmed njih živi v določenem kontekstu. Seveda, če vam je všeč, da klavir zveni kot avtomat ... Bilo je obdobje okoli leta 1920, ko so skladatelji dejansko poskušali doseči to, kot v Hindemithovi Suiti, Op. 26.«

K. WOLF: »Kaj menite o Schnabelovem pravilu za racionalno uporabo glasnosti zvokov v akordu?«

A. BRENDEL: »Mislim, da je racionalen pristop h glasnosti zvokov v akordu zelo odvisen od značaja glasbe. Na primer, na začetku Beethovenove Sonate

Waldstein imate štiriglasni akord. Če jih igrate na način, kot je opisano v knjigi (sopran in bas vodita, srednji glas je nekoliko v ozadju), dobite zelo čist zvok, a hkrati napačno vzdušje. Vzdušje tega začetka je pianissimo misterioso ...«

K. WOLF: »V knjigi je več kategorij. Če vam lahko nasprotujem, morate najti pravo kategorijo. Kategorija, kjer so vse note v istem registru, kot je na začetku sonate. Kategorija, kjer sta soprano in bas močnejša od notranjih glasov, ni najpomembnejša. Pomembna kategorija je, kjer vse note pripadajo »eni družini«.«

A. BRENDEL: »Da, vendar tudi pri akordu v istem položaju je pomembno videti, kakšno barvo je treba doseči, kakšno vzdušje, kakšno razdaljo (tu mislim prostor kot kakovost, ki jo glasba lahko prenese). V tem smislu, v sonati Waldstein, mislim, da ni svetle energije, ampak prej občutek skrivnostnosti in s strogim ritmom, in zame je zvok notranjih glasov bolj prisoten. Notranje glasove igram nekoliko glasneje kot zunanje, s čimer dosežem mehkejši zvočni akord. To je pomembna stvar. Če so zunanji glasovi igrani glasneje kot notranji, je težko doseči pianissimo zvok, ne glede na to, kako nežno poskušate igrati. Notranji glasovi v določenih položajih zagotavljajo dolce značaj, z občutkom topline. V štiriglasnem akordu predstavlja interval tretjine lirični glas, kvintni akord je glas roga – skrivnostni glasovi – torej, če je normalni položaj akorda od C do C, pomeni, da izvajalec, ki ga zanima poetični pristop, pogosteje daje prednost notranjim glasom kot na primer bas liniji. Osebnostno čutim, ko poslušam velike pianiste, kot so Cortot, Fischer in Kempff, da je poudarjanje bas linije običajno nepotrebno. Lahko je poudarjena, če ima poseben melodični, motivični ali atmosferski pomen. V nasprotnem primeru, v glasbi z uporabljeno harmonijo, bo vsak poslušalec glasbe več ali manj samodejno slišal bas noto, tudi če je igrana zelo tiho.«

K. WOLF: »Da, to je razlika med vama s Schnabelom, ki sem jo včasih opazil, ko igrate.«

A. BRENDEL: »Imam vtis, da je moja bas linija včasih morda pretiha. Upam, da sem to popravil. Kljub vsemu še vedno mislim, da sta melodija in bas dva najpomembnejša elementa v glasbenem pisanju, vendar v praksi nista vedno zelo uspešna.«

K. WOLF: »Na koncu bi vas rad vprašal: ali menite, da je kakšen del ali deli, na splošno, kjer mislite, da je Schnabelova doktrina, kot sem jo poskušal predstaviti, še vedno veljavna in pomembna?«

A. BRENDEL: »Vaše vprašanje mi daje občutek, da sem pustil vtis, da sem povsem kritičen. Opravičujem se! Tema najinega pogovora je bila najti, kje se Schnabelov pristop, kot ste ga predstavili, razlikuje od mojega. Pogosto se počutim

blizu Schnabelu, in ko govori o splošnih stvareh, običajno delim njegovo mnenje. Ko govori o nekaterih podrobnostih izvedbe, kot sta ritem in tempo, se včasih ne strinjam. Moram reči, da mi je večina stvari v knjigi povsem naravna. Mislim, da bi z veseljem sprejel približno dve tretjini vaše knjige, eno tretjino pa bi pustil za razpravo. Z vsemi svojimi vprašanji ostaja kot najbolj spodbudna in po mojem mnenju najbolj zahtevna strokovna knjiga, ki sem jo prebral v zadnjih letih.«



## ZANIMIVA DEJSTVA O CHOPINU

(Prevod iz knjige *The Legacy of Chopin* avtorja Jana Holemana)

Besedilo o Chopinu se ne povezuje neposredno s knjigo, ki ste jo prebrali, razen da to besedilo zanimivo predstavlja enega od najpomembnejših skladateljev za klavir. Knjiga prinaša tudi številne primere Chopinovih del, označenih z elementi organizacije, ki jim je knjiga posvečena. To kratko besedilo vključuje prevedene odlomke iz Holemanove knjige o Chopinu (Jan Holeman, »*The Legacy of Chopin*«), ki so zanimivi za vsakega bralca. Besedilo ne govori o avtobiografskih podatkih ali delih, ki jih je Chopin napisal. Gre za zanimiva besedila o Chopinovih pogledih, prijetna je za branje in zanimiva za vse, bodisi glasbenike ali ne. Predstavljene so nekatere posebnosti, ki so bile del Chopinove zapletene osebnosti. Bere se s čustvi sočutja, sentimentalnosti in predvsem globokega spoštovanja do legendarnega skladatelja in genialne osebnosti v zgodovini pianizma. Chopin velja za enega najpomembnejših skladateljev, ki so pisali izključno za klavir, razen nekaj del, posvečenih drugim instrumentom. To je besedilo polno zanimivih trenutkov, polno humorja, a tudi ganljivo in poučno, prevedeno iz knjige in posvečeno posebnostim največjega pesnika klavirja.



### **Nekaj opomb o Chopinu**

»Vse, kar je povezano s čustvi, lahko dosežem, vendar je moj forte zelo šibek ...«, je Chopin zapisal v svoji korespondenci s prijateljico Delfino Potocko. Kljub tehničnim pomanjkljivostim je Chopin dosegal popolnost in veliko mojstrstvo dinamičnega obsega, ki ga je razvijal od mezzoforte do pianissima. Njegov četrti prst ni bil dovolj razvit, zato je Chopin sam dejal, da »... igram tako, da tega nihče ne opazi«. To vse govori v prid veliki umetnosti glasbenika in genialni viziji skladatelja.

Liszt je dejal, da je Chopin igral na svoj način, kjer je bil njegov dotik mehak in prožen. Zanimivo je, da Chopin ni uporabljal levega pedala, čeprav je bil predan raziskovanju dinamične palete. Chopin – pianist – je bil zelo spoštovan kot izvajalec svojih skladb. Kljub temu svojih skladb skoraj nikoli ni vadil. Večinoma je preživljal čas za klavirjem z vadem dela Johanna Sebastiana Bacha. Kar zadeva njegove javne nastope, je Chopin nekoč zaupal svojemu učencu Lenzu: »... To je grozen trenutek zame. Sovražim igrati pred občinstvom. A kaj morem, včasih pač moram, to je del mojega poklica. Običajno ostanem doma dva do tri tedne pred vsakim koncertom in igram samo Bacha. To so vse moje priprave. Nikoli ne treniram lastnih skladb ...«

### **Chopin kot profesor**

Glede na Chopinovo korespondenco z grofico Delfino Potocko in nekatere druge dokumente lahko ugotovimo, kakšen je bil Chopin kot profesor. V nekaterih analizah je bil nekoliko nenaladen profesor, čeprav prepričan o svoji pedagoški metodi, ki jo je poskušal zapisati in jo je imenoval »metoda nad metodami«. Na



žalost besedila o svoji metodi ni nikoli dokončal in le nekaj fragmentov tega besedila je bilo objavljenih kot dodatek h knjigi, ki jo je leta 1912 napisal Jean Kleczynski. Besedilo je prevedeno v nemščino in angleščino. Na samem začetku je zelo zanimivo besedilo, ki ponazarja Chopinov odnos do obstoja glasbe: »... Glasba je izražanje misli skozi zvok, prebujanje in rojevanje čustev skozi pomen teh zvokov. Nedefiniran človeški glas je nedefiniran zvok, torej nedefiniran govor glasbe. Beseda se je rodila iz zvoka. Zvok je obstajal pred besedami in besede v tem pomenu so le različica zvoka. Zvoki so bili uporabljani za ustvarjanje glasbe, kot so bile besede uporabljene za ustvarjanje jezika ...«

Glede na Chopinovo pedagogiko, ki temelji na njegovih učencih, ni mogoče dobiti posebnega vtisa o njegovi metodi poučevanja. Ni bil kot Liszt, ki je v svoji dolgi karieri pustil velik pečat na modernem pianizmu. Lisztovi učenci so prenašali Lisztovo klavirsko šolo v svoje dežele, poleg tega pa so iz Lisztovega studia izšli nekateri najslavnejši pianisti 20. stoletja.

Wanda Landowska je med obravnavanjem nekaterih vidikov Chopinovega poučevanja v svoji študiji o interpretaciji Chopina opazila, da Chopinovi učenci niso mogli ustrezno predstaviti šole Chopinove tradicije, ker so večinoma prihajali iz visokih slojev družbe, kjer niso bili posebej nadarjeni, ostali so na žalost umrli mladi.

Učenci so običajno prihajali k njemu domov, kjer jim je dovolil dve uri na teden. V posebnih primerih bi Chopin z njimi preživel več kot 45 minut, če so bili učenci posebej nadarjeni in so ga navdihovali med uro. Postati Chopinov učenec ni bilo enostavno. Vsi so ga želeli za učitelja predvsem zaradi njegove priljubljenosti. Kljub temu je Chopin z lahkoto ugotavljal nadarjenost učencev in razloge, zakaj bi želeli študirati pri njem. Pri pouku je bil točen in skoraj nikoli ni manjkal. V studiu sta bila postavljena dva instrumenta, koncertni Pleyel, na katerem so igrali učenci, in Pleyel pianino, na katerem je igral on. Chopin je z njimi igral orkestralni del, medtem ko so izvajali klavirske koncerte. Bil je nepredvidljivega razpoloženja in kljub temu so ga imeli dijaki radi in so ga spoštovali. Pri delu z izjemno nadarjenimi učenci je Chopin pokazal posebno potrpežljivost.

Ne glede na tehnično raven svojih učencev jim je namenjal tehnične vaje, igranje Clementijevih preludijev in etud, pa tudi Kramerjevih etud, ki so jih učenci intenzivno vadili. Ni presenetljivo, da so morali študirati Bachove preludije in fuge glede na to, da je Chopin sam vsakodnevno vadil Bachova dela in jih imel za osnovo svojega igranja. Njegov odnos ni bil drugačen od Schumannovega, ki je

dejal, da je Bachov dobro uglašeni klavir »vsakdanji kruh« vsakega pianista in da vadba Bacha lahko iz pianista naredi glasbenika.

»... Brez Bacha ni pravega pianista. Pianist, ki ne spoštuje Bacha, je šarlatan in prevarant ...«

Eno glavnih Chopinovih načel je bilo doseganje lepega zvoka in, kot piše Kleczynski, ... to je bilo eno glavnih načel Chopinovega poučevanja ...

Chopinov pristop k ritmu je zanimiv in bi bil lahko koristen mnogim umetnikom.

»... Ritem in tempo ne smeta biti nikoli motena. Leva roka je kot dirigent orkestra, ki nikoli ne omahne niti za trenutek. Je ura, medtem ko z desno roko lahko počnete, kar koli želite ali ste sposobni. Skladba lahko traja, na primer, pet minut in pomembno je, da njeno trajanje ni bistveno podaljšano, kljub občutku svobode, znotraj katere posameznik to zaznava ...«

Pri interpretaciji Chopin ni želel, da bi ga učenci posnemali, preden sami dajo ustrezno pobudo. Zato je Chopin redko sedel za instrument in interpretiral svoje skladbe na enak način dvakrat. Svoboda, ki jo je dal svojim učencem, je imela meje in največja strogost je bila povezana s konceptom manierizma. Ni toleriral nobenih sprememb harmonije, ritma ali melodije, vendar je popolnoma dovoljeval podaljšano rubato.

## **Svoboda interpretacije**

Izvajalska individualnost in umetniške kakovosti se odražajo v njegovi interpretaciji. Pogosto se zgodi, da veliki umetniki ne interpretirajo Chopina na način, ki je značilen za Chopinov slog. Medtem ko so pravila izvedbe bolj jasna pri Bachu ali Mozartu, ostaja vprašanje, kako naj bi bil Chopin izveden. Koristno se je spomniti izjemnih izvedb Chopinovih del pianista Josefa Hofmanna, ki jih je obravnaval kot klasična dela, skoraj kot Mozartovo glasbo. Romantična kantilena v desni roki in skoraj klasična polifonija v levi. V knjigi »Opombe o Chopinu« Andréja Gidea (objavljena leta 1949 v New Yorku) so generacijo pianistov izredno kritizirali, ker so Chopina igrali preglasno in prehitro. Ni omenjal imen, vendar se lahko domneva, da je mislil na Horowitza, Rubinsteina in veliko mlajših pianistov. Vprašanje je, ali naj bi bil Chopin igran na delikaten, skoraj ženski način in kaj bi to dejansko pomenilo. Obstaja predsodek, da ni imel moči za izvajanje svojih del na »moški način«. Treba je omeniti, da je bil Gid amaterski pianist in da je ta kočljiva vprašanja interpretiral na individualen

način. Nesporno je zapisano, da je Chopin želel biti pianistično superioren, kot je bil Liszt. Na primer, bolj mu je bilo všeč Lisztovo izvajanje njegovih etud kot njegovo lastno.

Chopin je dejal, da se umetnike lahko razdeli v tri skupine:

- 1) Tisti, ki nimajo ničesar za povedati, vendar so popolnoma mirni s seboj.
- 2) Siva množica glasbenikov, ki imajo veliko povedati in govorijo javno – nosilci napredka.
- 3) Najbolj nevarna skupina – tisti, ki nimajo ničesar za povedati, vendar se predstavljajo kot nosilci najpomembnejših sporočil in vztrajajo, da jim verjamejo.

Na primer, Busoni je pripadal drugi skupini, prav tako najpomembnejši pianisti, ki jih poznamo, ki so bili nosilci napredka.

Veliki interpreti so imeli dela, do katerih so izkazovali posebno naklonjenost. Tako je veliki pianist Friedman izvajal Chopinove etude na izjemen in edinstven način, vendar je pri izvajanju mazurk pokazal osebne, skrajne kršitve sloga, ki žal niso bile sprejemljive. Kar je bilo pri Friedmannu obravnavano kot manierizem, ni bilo nič drugega kot pomanjkanje discipline. Očitno individualen pristop k izvedbi odraža osebni pečat umetnika samega. Zato stroga kritika individualnega pristopa in znotraj tega manifestacija manierizma ne more biti vedno objektivna, saj vključuje posameznika, kritika, ki subjektivno interpretira določeno izvedbo. V podporo temu je zagotovo kritika izvedb Franza Liszta ali Antona Rubinstejna, katerih umetniške integritete so tako velike, da jih ni mogoče omejiti s pravili, ki veljajo za večino.

## Transkripcije

V določenih glasbenih krogih je postalo običajno obravnavati klavirske transkripcije kot odvečne, in čeprav zavzemajo pomemben del v komponiranju, naj jih ne bi izvajali ali celo komponirali.

Briljantna, moderna tradicija klavirske transkripcije in parafraze izvira predvsem od Franza Liszta, ki je prisvojil pesmi Chopina, Schuberta in Mendelssohna, Mozartovega Don Giovannija in Figara, Wagnerjevega Tannhäuserja, Paganinijevih kapric, Verdijevega Rigoletta in številnih drugih del.

Chopin je imel spoštovanje do Liszta in njegove virtuoznosti, hkrati pa je gojil določeno animoznost. V pismu, napisanem Potocki, Chopin piše:

»... Je čuden človek; ni sposoben pisati iz lastne glave, in to je najmanj, kar lahko predstavlja človekovo vrednost pred Bogom. Sline se mu cedijo iz ust, ko vidi delo drugega človeka, tako kot mačka ponori, ko vidi smetano ...« Nadaljuje:

»... Veš, Liszt vzame cev za klistiranje namesto teleskopa za opazovanje zvezd. Nato povleče svojo najljubšo zvezdo z neba, jo obleče v bolno krojeno obleko s pletenicami, trakovi, okraski in ogromnimi lasuljami in svetu pošilja grozljive krike. Obstajajo ljudje, ki ga spoštujejo in obožujejo, toda ponavljam, da je pameten mojster brez sledu talenta ...«

Možno je, da Chopin ni našel nobenega sledu Lisztovega talenta niti v njegovi Mephisto Waltzu, Sonati v B-molu ali v njegovih zadnjih delih. Od sodobnih skladateljev je na primer Stravinski raje imel Liszta kot Chopina, Busoni pa je oboževal Liszta kljub njegovim zadnjim skladbam, ki so bile skoraj vizionarske.

Liszt je poskušal priti do določenih del Chopina, da bi naredil transkripcije. Zaradi tega mu je Chopin strogo prepovedal uporabo kakršnih koli tem svojih skladb, še posebej etud, kot osnovo za transkripcije. Zanimivo je, da je v 20. stoletju Leopold Godowsky, velik glasbenik in virtuoz, uporabil ravno 24 Chopinovih etud in napisal 50 mojstrskih etud, originalnih in prefinjenih, združujoč dve etudi v eno.

## **Kritik**

»... Bach nikoli ne bo ostarel,« je dejal Chopin.

»... Njegova dela so zgrajena kot idealna zasnova geometrijskih likov, znotraj katerih vsaka zaseda svoje pravo mesto, in nobena linija ni odvečna. Bach me spominja na astronoma. Nekateri ljudje v njem vidijo le zapletene figure, toda druge, ki ga lahko čutijo in razumejo, vodi do svojega ogromnega teleskopa in jim omogoča, da občudujejo in častijo zvezde, ki so njegova mojstrovina. Doba, ki se oddaljuje od Bacha, priča o svoji površnosti, neumnosti in pokvarjenem okusu ...«

Chopinove besede so nedvomno naslovljene na Bacha kot legendo, čeprav je treba povedati, da noben pravi glasbenik ni naredil napake, da ne bi spoštoval Bacha. Osupljivo je, da je Bach edini skladatelj, ki nima sovražnikov med drugimi skladatelji. Glasbeniki bi rekli, da ni nič čistejšega kot oblika fuge.

Liszt je močno spoštoval Chopina. Chopin ni priznaval Liszta. Busoni in Stravinski sta imela raje Liszta kot Chopina. Rachmaninoff je imel določene zadržke do Stravinskijeve glasbe, Scriabin ni priznaval Rachmaninoffa. Anton

Rubinstein, sam precej povprečen skladatelj, ni priznaval Liszta, vendar je Debussy spoštoval Lisztove zadnje skladbe. Busoni, ki je oboževal Bacha, Mozarta in Liszta, ni mogel prenašati Wagnerja »z njegovo čutnostjo« in je kritiziral Beethovna zaradi pretiranih čustev. Liszt je spoštoval Wagnerja, Schumann je ljubil Beethovna, ki ga je Chopin zgolj toleriral. Czerny je menil, da je Schumannov Karneval proizvod ultra-dilettanta, Chopinova glasba pa »sladkor, pomešan s poprom« itd.

To odraža raznolikost mnenj in stališč, ki so prevladovala med skladatelji. Če predpostavimo, da je bil vsak od teh velikih glasbenikov tudi velik kritik, se zdi, da ta pogled zagotavlja dodatni dokaz, da preprosto ni objektivnega merila za umetnost.

### Simbolizem v glasbi

Skozi zgodovino ustvarjanja glasbenih del so poslušalci in kritiki, občasno pa tudi sami skladatelji, dali imena glasbenim delom, ki so jih z njihovimi imeni simbolično predstavljala. Chopin ni dal specifičnih imen svojim skladbam, niti jih ni povezoval z nobenim simbolizmom.

Kljub temu so poslušalci in kritiki številnim Chopinovim delom dali imena, kot so »minutni valček«, Preludij »dežne kaplje«, »revolucionarna etuda«, etuda »črna luknja«, Poloneza v Es-duru – ponazarja tatarsko invazijo, ki je navdihnila to delo. Mickiewiczzeve balade naj bi imele neposredno povezavo s Chopinovo življenjsko balado. Obstaja prepričanje, da je bil Chopinov Pogrebni marš napisan kot rezultat skladateljevega razočaranja nad njegovim odnosom z Marijo Wodzińsko. Čeprav Chopin sam ni maral simbolizma, usmerjenega proti glasbi, ga je občinstvo oboževalo. Zdi se, da je simbolizem v glasbi nekakšen skrivnosten ključ do njihove psihološke predstavitve, ki odpira skrita vrata, ki vodijo k razumevanju glasbe. Kako romantično zveni, ko skladatelj, zlomljen zaradi nesrečne ljubezenske afere, napiše srce parajočo nokturno in kako nezanimivo je, ko piše z občutkom veselja zgolj zato, ker nima nič pamejnjšega za početi v tem trenutku.

Friedmana (velikega pianista iz začetka 20. stoletja) so nekoč po briljantni izvedbi Chopinove balade vprašali, o čem je razmišljal, ko je teatralno dvignil glavo proti galeriji med korono in zmajal z glavo med drugo težko pasažo. Friedman je resno odgovoril: »Razmišljal sem o svojem neumnem partnerju pri bridgeu, zaradi katerega smo prejšnjo noč izgubili igro.«

Takšne izjave niso cinične, ker se tudi najbolj navdihnjeno ustvarjanje sčasoma spremeni v rutino. Skladatelj ali izvajalec je tako preokupiran s tehniko izvajanja in popolnostjo, da preprosto nima časa, da bi se izključno predal razpoloženju.

Chopin je pogosto dejal, da nikoli ni vedel, kako se bo končala skladba, na kateri je delal, ali kakšen pomen bo imela, in rezultat je pogosto precej drugačen od prvotne ideje.

Zanimivo je, da je imel kot mladenič Chopin določeno vizijo svoje glasbe. Med razpravljanjem o drugem stavku, adagiu, iz Koncerta v e-molu, je dejal: »... Adagio iz Koncerta v e-molu naj bi ustvaril vtis prijetnega pogleda na kraj, kjer pride na misel tisoč prijetnih trenutkov ... Imenuje ga ... Meditacija na lep pomladni dan, vendar tudi v mesečini ...«

O razpoloženju v glasbi in njenih različnih pomenih Chopin piše: »... Je kot kristalna luč, osvetljena s soncem, ki oddaja vse barve mavrice. Vsakdo, ki jo vidi, občuduje nekaj drugega v njej. Nekdo ima rad, kako je kristal rezan, drugi rdečo barvo, eden bo občudoval zeleno, drugi vijolično barvo. Če kdo postavi svojo dušo v kristal, se bo počutil, kot da bi vanjo nalil lepo vino ...«

Zapisano je še eno Chopinovo opažanje o domišljiji in skladateljevem odnosu do lastnega dela: »... Vsak umetnik doživlja trenutke, ko navdih upada in delajo le njegovi možgani. Cilj je zagotovo več navdiha in manj dela.« Pri Listu je velik odstotek dela in malo navdiha. V Mozartovih delih je zelo malo dela. V Bachovih delih z njegovo polifonijo je bilo gotovo veliko dela, vendar je tako popolno, tako tesno prepleteno z navdihom, da je praktično neločljivo ...«

## Komponiranje

Če bi bile vse Chopinove improvizacije posnete in zapisane na papirju, bi jih nedvomno šteli med njegove najboljše skladbe.

»... Improvizacija skladatelja, ki ima talent za to, bo vedno bolj izvirna kot njegova natisnjena dela ...«

Lahko se šteje za posebno srečno okoliščino, da se je Chopin skoraj popolnoma posvetil komponiranju za klavir. Njegovi prijatelji so ga spodbujali k pisanju orkestralnih del ali celo oper. V zavedanju svojih pomanjkljivosti se je Chopin želel posvetiti področju, na katerem je dosegel absolutno superiornost, in postal mojster pisanja za klavir. Pogosto se zgodi, da skladatelj, ki dobro piše za klavir, ne piše tako dobro za orkester. Na primer, klavirske skladbe Rachmaninoffa ali celo Liszta so superiorne njihovim instrumentalnim skladbam in verjetno ima pomemben vpliv

na to dejstvo, da so bili sami veliki pianisti. Chopin ni niti poskušal napisati simfonije. Iskreno je priznal, da preprosto ni bil sposoben napisati takšnega dela in da orkestralni deli njegovih koncertov dokazujejo avtentičnost njegovih izjav.

Berlioz je humoristično komentiral:

»... Ko orkester igra tutti, se ga ne sliši in kdo bi rekel, zakaj za vraga ne igrate! In ko orkester spremlja klavir, le moti klavirsko igranje, da poslušalec čuti potrebo kričati – bodite tiho, ne pridipravi, in ne motite ...«

Nedvomno je bil Moscheles precej zloben, ko je dejal, da so mu v koncertih všeč le mesta tutti.

Chopin je bil posebej navezan na svoje etude, fantastično zbirko 27 skladb, v katere je pri pisanju vložil ogromno truda. Schumann je v zvezi s tem dejal:

»... Umetniki, kot matere, pogosto najbolj ljubijo tiste otroke, ki so jim povzročili največ bolečine ...«

Chopin je imel določene težave pri pisanju prelud. Ni se le bal, da bi prelude preveč spominjale na etude, temveč se je soočal z dejstvom, da se nikakor ne morejo primerjati z Bachovimi preludami. Kljub oboževanju dobro uglašenega klavirja Chopin ni nameraval slediti Bachovemu zgledu in komponirati fug za svoje prelude.

»Takšna dela niso za mojo glavo,« je dejal Chopin.

Spremljava v Chopinovih delih in harmonsko ozadje, ki ga običajno predstavlja leva roka, je pogosto glavna podpora skladbe in igra ključno vlogo v delu. Pianist Josef Hofmann je bil znan ravno po tem, da je pravilno interpretiral strukturo v Chopinovih skladbah, opirajoč se na harmonsko osnovo skladbe.

Pomembnost harmonije in glavnih elementov spremljave je mogoče ponazoriti z naslednjim primerom:

»... Če dodamo Chopinovo spremljavo Bachovi melodiji, skladba ne bo zvenela kot Bachova, ampak kot Chopinova. Če pa Chopinovo melodijo igramo z Bachovo spremljavo, bo zvenela kot pravo Bachovo delo. Gounodova Ave Maria, ki ima originalno melodijo s spremljavo, popolnoma vzeto iz Bachovega preludija, je zagotovo bolj v Bachovem slogu kot Gounodovem. Zato je Schumann dejal, da je spremljava kralj, ki odloča o igri ...«

Chopinov pogled na ustvarjalni proces je eden najzanimivejših delov njegove korespondence s Potocko in je bolj zgovoren kot kateri koli drug komentar na to temo:

»... Sploh ne omenjaj skladbe pred menoj. Ustvarjanje ni nekaj, kar se lahko nauči. Vsi jedo in spijo, premikajo se v različne smeri in kljub temu želiš, da vsi

ustvarjajo na enak način. Utrudim se kot hudič nad vsako skladbo. Včasih se mi zdi, da imam v glavi popolno, čudovito idejo, a ko jo dam na papir, vidim, da je polna praznine. Ena ne izgleda prav, druga je na papirju videti drugače kot moja ideja, kar me spravlja v obup, in potem mučenje, da se spomnim. Ali pa druga stvar, imam več tem in jaz, ki sem vedno neodločen, se moram odločiti za eno izmed njih. Ne morem se pritoževati nad manjkajočimi temami, a zver me občasno spravi do solz, ko se moram odločiti za eno izmed njih. Dokončane skladbe pogosto odložim za dolgo časa in pustim času, da jih pobere in izbere ...«

Ta Chopinova lastnost, zaradi katere je pogosto trpel, se pojavlja skupaj z inventivnostjo in je pojav, nad katerim se pritožujejo številni skladatelji in pisatelji. Chopin je bil boleče izpostavljen primerjanju z Mozartom, ki je najpomembnejše mojstrovine pisal z veliko lahkoto. Za razliko od Mozarta je Chopin veliko delal na vsakem od svojih del, saj se je bal, da bo teme pozabil, preden jih bo zapisal.

»... Pojavijo se pred menoj kot bliski in pogosto si jih nisem sposoben natančno zapomniti. Skratka, poskušam ujeti blede senco prvega navdiha, vendar mi te spomini uhajajo kot muhe same ...«

### Zanimiva dejstva o Chopinu

Nohant je bil kraj, kjer je Chopin okrevljal zaradi tuberkuloze in je bil najbolj prijeten za njegovo zdravljenje.

Chopinov drugi obisk v Nohantu je bil prekinjen septembra, ko je nadzoroval opremljanje stanovanja na ulici Pigalle v Parizu. 5. maja 1842, ob močnih deževjih v Parizu, sta Chopin in George Sand zapustila Pariz in začela tretje počitnice v Nohantu. Potovala sta slabe volje, saj je njun tesni prijatelj Jan Matuszinski umrl za tuberkulozo le dva tedna prej. Matuszinski je sumil, da ima Chopin tuberkulozo, vendar mu je doktor Paget dejal, da je zdrav, njegova pljuča so čista in da je njegovo kašljanje posledica bronhitisa. V Nohantu sta ostala do 27. septembra, kjer je Chopin dokončeval svoja znamenita dela. Sestavil je Polonezo, Op. 53 v As-duru, Balado, Op. 52, št. 4 v f-molu, Scherzo, Op. 54, št. 4 v E-duru in Impromptu, Op. 51, št. 3 v Ges-duru.

Sestavil je številne različice posameznih pasaž, harmonij, modulacij ali fraz. Jezno je udarjal s pestjo po klavirju, ker se ni mogel odločiti, katera kombinacija je najboljša.

Chopin je najverjetneje napisal svoja najpomembnejša dela v Nohantu.



Adam Mickiewicz je pripadal pariškemu družbenemu krogu, ki je bil okrog Chopina. Proti koncu Chopinovega življenja je o njem kot o zlem duhu govoril George Sand: »... Chopin je zli duh Madame Sand, njen moralni vampir, njen križ. Muči jo in jo bo na koncu mučil do smrti ...«

George Sand je izrazila neverjetno ljubosumje do svoje hčerke Solange, še posebej glede odnosa med Chopinom in Solange. George Sand je trdila, da je Chopin ni zaščitil v družinskem konfliktu in da je stopil na stran njene hčerke. Chopinu je postavila pogoj, da Solange ne da ključa od pariškega stanovanja in da jo popolnoma izbrše iz svojega spomina. Samo pod tem pogojem bi se vrnila v Nohant. Chopin je bil globoko prizadet in je zapisal, da Solangina usoda zahteva njeno osamljenost, ki je ne bi smela motiti niti on niti njena mati. Madame Sand je opomnil, da je dolžnost matere, da vedno ljubi svoje otroke in da je to edino čustvo, ki ne bi smelo nikoli zbledeti.

Ta Chopinov nasvet je končno prepričal Madame Sand, da je njena hčerka bližje Chopinu kot njej. Odgovorila je s pismom, v katerem je nakazala konec njune devetletne zveze. V pismu Emmanuelu Aragu je napisala:

»... Devet let, čeprav polnih življenja, sem bila vezana na truplo ...«

»... Raje vem, da si na strani sovražnika, kot da se branim pred sovražnikom, ki je prišel iz mojega telesa in ki sem ga hranila s svojimi stegni. Zato nadaljuj svojo zaščito do nje, če meniš, da se ji moraš posvetiti ... Dolgo sem bila prevarana in predolgo sem bila žrtev ... Ne bom jokala zaradi takšne zanimive spremembe in se bom zahvalila Bogu za to bizarnost in za devet let predanega prijateljstva.«

Tako je za konec njune zveze krivila Chopina in njegovo domnevno razmerje s Solange.

Na koncu je Chopinovo življenje v zasebnem smislu postalo pravi pekel, saj ga je ljubosumna in zagrenjena George Sand obtožila psevdorazmerja, v katerem mrzlično, na najgrši način nezadovoljne osebe, obtožuje človeka, s katerim je prostovoljno preživela devet let. Izkazovala je najgrše lastnosti ljubimke, katere pričakovanja niso bila izpolnjena. Vstopila je v razmerje, ne da bi nakazala, kaj je njen končni cilj in kakšna pričakovanja naj bi bila dolgoročno izpolnjena. Tako je v enem trenutku našla »sprožilec«, s katerim je izrazila vso svojo zagrenjenost in nezadovoljstvo zaradi neizpolnenih sanj kapricaste, bogate in razvajene Parižanke. To je nedvomno nepošteno do legendarnega človeka, ki je bil v trenutku neizpolnenih želja razvajene ženske ponižan v vsaki obliki svojega obstoja. Kolikor ga je povzdignila, ga je na koncu poteptala. To nedvomno kaže na absolutno neiskrenost povprečne ženske, ki je s koketnostjo

in šarmom privabila določene uveljavljene ljudi v pričakovanju, da ji bodo, kot Salomi, na srebrnem pladnju prinesli svojo glavo kot dokaz njihove žrtve in dokaz njene nadmoči.

### **Kratki biografski pregled**

Frédéric Chopin se je rodil 1. marca 1810 v Żelazowa Woli, kraju, ki je približno 50 km oddaljen od Varšave, vendar je svoje otroštvo in mladost preživel v Varšavi.

Fredrikov oče, Mikolaj Chopin, je dobil zaposlitev na Varšavskem liceju kot profesor francoščine in celotna družina je živela znotraj liceja.

Leta 1812 se mu je rodila sestra Emilia Chopin.

Leta 1816 je Chopin začel učiti klavir pri češkem glasbeniku Wojciechu Żywnyju, ki mu je še posebej približal Bachovo in Mozartovo glasbo.

Dne 24. februarja 1818, pri osmih letih, je imel svoj prvi nastop in tako je postal priljubljen v Varšavi.

Leta 1832 je imel Chopin svoj prvi nastop v Parizu. Nastopil je skupaj s trinajst drugimi umetniki v dvorani Pleyel. Program je vključeval Koncert v e-molu in variacije La ci darem. Tam je spoznal Mendelssohna in začel prijateljstvo z Delfino Potocko.

Do naslednjega leta je bil priljubljen gost v salonih poljskega in francoskega plemstva. Postal je prijatelj z Mickiewiczem in Lisztom. Od takrat je Chopin vsako leto izdajal svoja dela in se spoznaval s pariško elito, skladatelji, slikarji, pisatelji itd.

Leta 1836 je Chopin zaprosil Marijo Wodzińsko. Naslednje leto, 1837, sta njena mati in ona prekinili zaroko, Chopin pa je za dva tedna odpotoval v London.

Leta 1838 je Chopin spoznal Georgea Sanda in v Perpignanu srečal njegove otroke. Nekaj dni so preživeli v Barceloni, 8. novembra pa so odpotovali v Palma de Mallorca, kjer je najel vilo »Son Vent«.

Leto 1840 je Chopin preživel v Parizu, kjer je izdal Nokturna, Balado št. 2, Impromptu št. 2, Scherzo št. 3 ter nekaj mazurk in valčkov.

Leta 1841 je Chopin preživel drugo poletje v Nohantu z Georgeom Sandom, v Parizu pa se je preselil v stanovanje poleg Georgeovega.

Od 21. maja do 29. oktobra 1843 je preživel četrto poletje v Nohantu, kjer so nastale nekatere njegove mojstrovine, kot so Balada št. 4, tretji Impromptu, Poloneza, Op. 53, Scherzo št. 4.

Leta 1844 je njegov oče umrl, Chopin pa je preživel peto poletje v Nohantu. Leta 1846 je preživel sedmo poletje v Nohantu in komponiral Barcarollo, Polonezo-Fantazijo, Op. 61, ter Dva nokturna, Op. 62.

Leta 1847 je po poroki hčere Geoga Sanda, Solange, z Augustom Clésingerjem v Nohantu prišlo do neprijetnega družinskega dogodka, po katerem je George Sand vse vrgel iz stanovanja.

Chopin je stopil na stran Solange, kar je privedlo do odhoda Geogea Sanda.

Leta 1848 je imel svoj zadnji koncert v dvorani Pleyel v Parizu. Revolucija se je začela 22. februarja. 4. marca sta se Chopin in George Sand po naključju srečala. Vse leto je imel predvsem koncerte in se 29. novembra vrnil v Pariz.

Leta 1849 je najel stanovanje na 12 Place Vendome, kjer je umrl 17. oktobra ob 2. uri zjutraj. Njegovo srce so odnesli na Poljsko, pokopan pa je bil v Parizu na pokopališču Père Lachaise.



## **Bibliografija**

1. Brendel, Alfred, »On Music,« A Cappella Books, Chicago, 2001.
2. Cyr, Mary in Reinhard G. Pauly, »Performing Baroque Music,« Amadeus Press, Portland, Oregon, 1992.
3. Dimitrijević, Nenad, »Critical Reading of Traditions and the Order of Freedom,« Republic, leto XV, 2003, 310–311, 1–30. junij 2003; [<http://www.republika.co.rs/310-311/17.html>]
4. Ekiert, Janusz, »Fryderyk Chopin. An Illustrated Biography,« Muza S.A, Varšava, 2010.
5. Fleisher, Leon in Anne Midgette, »My Nine Lives: A Musical Memoir,« Anchor Books, izdajateljstvo Random House Inc., New York, 2011.
6. Gillen, Ruth (ur.), »The Writing and Letters of Konrad Wolff,« Indiana University Press, Bloomington, 2006.
7. Hasty, Christopher F., »Meter as Rhythm,« Oxford University Press, New York, 1997.
8. Hofmann, Josef, »Piano Playing With Piano Questions Answered,« Dover Publications Inc., New York, 1976.
9. Humphries, Carl, »The Piano Handbook: A Complete Guide for Mastering Piano,« Backbeat Books, San Francisco, 2002.
10. Kent, Dawn, »The Effect of Music on the Human Body and Mind,« Liberty University, pomlad 2006, disertacija; [<https://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=honors>]
11. Matthay, Tobias, »Musical Interpretation,« The Boston Music Company, Boston, 1913.
12. McCabe, Bret, »What I've Learned: Leon Fleisher,« Gazette, Johns Hopkins University, jan.-feb. 2015; [<https://hub.jhu.edu/gazette/2015/january-february/what-ive-learned-leon-fleisher/>]

13. Neuhaus, Heinrich, K. A. Leibovitch (prev.), »The Art of Piano Playing,« Praeger Publishers, New York, 1973.
14. Nolan, Julia, »Fostering Artistry and Pedagogy: Conversations with Artist-Teachers Frederick Hemke, Eugene Rousseau, and Donald Sinta,« University of British Columbia, Vancouver, disertacija, april 2012; [<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0055380>]
15. Rosen, Charles, »The Classical Style,« W.W. Norton & Company, New York, London, 1998.
16. Rosenblum, Sandra P., »The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries,« Performance Practice Review, Vol. 7, št. 1, Claremont Colleges Library, 1994.
17. Schnabel, Artur, »My Life and Music,« Dover Publications Inc., New York, 1988.
18. Serdar, Aleksandar, »Development of Piano Technique,« Glasbeno središče Črne gore, Podgorica, 2012.
19. Serrin, Bret, »The Legacy of Theodore Leschetizky as seen through his Pedagogical Repertoire and Teaching Style,« University of North Texas, disertacija, maj 2010; [[https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc28474/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc28474/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)]

## **Opomba o avtorju**

Aleksandar Serdar se je rodil v Beogradu in po zaključku študija v Novem Sadu nadaljeval izobraževanje v Združenih državah Amerike in Italiji. Njegovo pianistično izoblikovanje sta skozi leta zaznamovala predvsem Leon Fleisher in Sergio Perticaroli.

Mladi pianist Aleksandar Serdar je tako sodeloval na številnih mednarodnih tekmovanjih, kjer je prejel visoke nagrade. Med najpomembnejšimi so Artur Rubinstejn v Tel Avivu, Monza-Rina Sala Gallo, Vercelli in Carlo Zecchi, ki so mu omogočili začetek mednarodne kariere.

Aleksandar Serdar je igral recitale in nastopal z orkestri v skoraj vseh evropskih državah, v Severni Ameriki, Braziliji, Peruju, Čilu, Maroku, Libanonu, Izraelu, na Tajskem in Japonskem. Nastopal je s filharmoniki iz Beograda, Bremna, Sofije, Zagreba, Torina, Münchna, Toulousea, Ile de France, Lilla, San Joseja, Haife, Cincinnatija, Portlanda, Slovenije, Drezna. Sodeloval je z dirigenti, kot so Jean-Claude Casadesus, Jorg Peter Weigle, Emil Tabakov, Mendi Rodan, Marcello Viotti, Michael Plasson, Christoph Eschenbach, Bojan Sudić ...

V zadnjih letih so njegovi številni uspehi na koncertih po Evropi pritegnili pozornost kritikov in organizatorjev koncertnih sezon in festivalov. Z enakim navdušenjem je nastopal v koncertnih dvoranah, kot so Theatre Chatelet, Auditorium du Louvre, Tonhalle v Zürichu, Alice Tully Hall v Lincoln Center v New Yorku in na festivalih "La Roque d'Antheron", Folles Journées v Nantesu, Sully sur Loire, St. Riquier, Schleswig Holstein v Hamburgu, Festival v Montpellieru Radio France, Cankarjev dom ...

Aleksandar Serdar je posnel svojo prvo kompaktno ploščo za založbo EMI, ki je prejela odlične ocene glasbenih revij. Dvojno ploščo Aleksandra Serdarja so posneli v Luksemburgu v sodelovanju z Banko Luksemburg in društvom Burleska.

Aleksandar Serdar je izdal svojo prvo kompaktno ploščo za PGP, založniško hišo v Srbiji, z baročnim repertoarjem.

Od leta 1999 Aleksandar Serdar dela na Fakulteti za glasbeno umetnost v Beogradu, kjer je zdaj redni profesor.

Od leta 2016 deluje kot profesor na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani.

Aleksandar Serdar sodeluje kot član žirije na številnih nacionalnih in mednarodnih tekmovanjih.

Leta 2012 je Aleksandar Serdar objavil svoj vodnik z naslovom »Razvoj klavirske tehnike«, ki ga je izdal Muzički Centar Crne Gore, leta 2014 pa CD z deli Pjotra Iljiča Čajkovskega, ki ga je izdal MC Montenegro.

»Aleksandar Serdar je zagotovo zavesten pianist z domišljijo in osebnostjo.«  
Gramophone, februar 1999

»Nihče ne more prezreti takega izvajalca ... Ki lahko združi tako redko kombinacijo avtoritete in aristokracije duha.« Diapason, december 1998





Monografija predstavlja izjemen izviren prispevek k znanstveni misli o izvajalskih umetnostih v srbskem jeziku, vendar je njen obseg tudi veliko širši. Aleksandru Serdarju je kot nekdanjemu študentu slavnega pedagoga in pianista Leona Fleisherja uspelo v svoji knjigi združiti najpomembnejše elemente v interpretaciji glasbe, ki vključujejo melodijo, harmonijo in čas. V knjigi so v celoti prikazani učni dosežki velike klavirske šole, ki segajo v 19. stoletje in ki so preko Leona Fleisherja dosegli tudi Aleksandra Serdarja, njemu pa jih je v svoji knjigi uspelo sistematizirati na analitičen in inteligenten način.

– Jasminka Stančul, pianistka, redna profesorica  
Univerza za glasbo in upodabljaljočo umetnost, Dunaj

Monografija predstavlja izjemen prispevek k znanosti in edinstveno delo v našem okolju, saj se ukvarja z najbolj izmuzljivim, a najpomembnejšim področjem za vse uprizoritvene umetnosti – interpretacijo. Redni profesor Aleksandar Serdar je edini srbski pianist, ki je študiral pri uglednem ameriškem pianistu in pedagogu Leonu Fleisherju, nasledniku klavirsko-pedagoške šole Arturja Schnabla. Serdar je torej edini neposredni naslednik te pianistično-pedagoške »dinastije«, ki sega v čas legendarnih pianistov Antona Rubinsteina in Teodorja Lešetickega. Serdar najprej zgodovinsko raziskuje razvoj te klavirske šole, nato pa sistematično posreduje pridobljeno znanje in izkušnje na področju interpretacije glasbenega dela, pridobljene v tridesetletni umetniški karieri.

– Katarina Tomašević, muzikologinja, znanstvena svetnica  
Glasbeni inštitut SANU, Beograd

Aleksandar Serdar znova potrjuje svojo popolno predanost poklicu umetnika, pianista in pedagoga z odločitvijo, da se loti odgovornega in zahtevnega dela oblikovanja osnovnih principov pristopa interpretaciji. Njegova nova knjiga Umetnost interpretacije je posvečena mladim pianistom in kolegom pedagogom. Avtor bralca na sistematičen in logičen način uvaja v svet kompleksnih, prepletenih umetniških principov, na katerih sloni temelj profesionalizma. V knjigi je predstavljena bogata večdesetletna izkušnja vrhunskega umetnika in izredno uspešnega pedagoga ter ogromno znanje, ki ga je pridobil v času šolanja in tudi preko bogate umetniške kariere solista in komornega glasbenika ter intenzivnega pedagoškega dela. V želji po razumljivosti osnov profesionalizma je Serdar predano pristopil k uresničitvi svoje zaveze, da jasno predstavi osnovne postulate, na katerih sloni interpretacija glasbenega dela. Njegova knjiga ni zbirka avtoritativno ponujenih kanoničnih norm, temveč zbirka razumnih, dobro ilustriranih tolmachenj osnovnih principov interpretacije glasbenih besedil, ki jih mora poznati bodoči glasbeni strokovnjak. Brez poznavanja, prevzemanja in uporabe znanja, o katerem piše Serdar, mladi pianist ostaja brez prave profesionalne podlage in ne more razvijati svojega umetniškega potenciala. S pojasnjevanjem, da je poznavanje in uporaba niza strokovnih standardov nujen pogoj za doseganje končnega cilja – pripravljenosti in sposobnosti izražanja individualnosti umetnika – Serdar strokovno, skrbno, sistematično in sugestivno vodi svojega bralca skozi te labirinte znanja, pri tem pa jasno postavlja smernice in razlaga skrivnosti pristopa h glasbenemu delu.

– Sonja Marinković, muzikologinja, redna profesorica  
FMU, Beograd