

# Klavirske transkripcije vokalnih i instrumentalnih djela skladatelja Feruccia Busonia i Franza Liszta

---

Papa, Anja

Master's thesis / Diplomski rad

2017

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:051950>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-31**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the Academy of Arts in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU  
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST  
STUDIJ KLAVIRA

Anja Papa

**KLAVIRSKE TRANSKRIPCIJE VOKALNIH  
I INSTRUMENTALNIH DJELA  
SKLADATELJA FERUCCIA BUSONIA I  
FRANZA LISZTA**

Diplomski rad

MENTOR: doc. art. Konstantin Krasnitsky

Osijek, 2017.

## Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Teorijske osnove .....	2
2.1. Klavirske transkripcije – definicija.....	2
2.2. Klavirske transkripcije vokalnih djela .....	3
2.3. Klavirske transkripcije instrumentalnih djela .....	4
3. Busoni .....	5
3.1. Biografija .....	5
3.2. Stvaralaštvo .....	6
3.3. Busoni – Bach.....	7
3.3.1. Formalno interpretacijska analiza djela – Chaconne u d-molu .....	8
4. Liszt.....	16
4.1. Biografija .....	16
4.2. Stvaralaštvo .....	17
4.3. Liszt – Mozart.....	18
4.3.1. Formalno interpretacijska analiza djela – Lacrimosa.....	19
4.4. Liszt – Schubert .....	22
4.4.1. Frühlingsglaube .....	24
4.4.2. Der Müller und der Bach.....	26
4.4.3. Gretchen am Spinnrade .....	30
4.5. Liszt – Verdi .....	32
4.5.1. Parafraza na Rigoletto .....	32
5. Zaključak.....	41
6. Sažetak .....	42
Literatura .....	43

## 1. Uvod

Tema ovoga rada su klavirske transkripcije vokalnih i instrumentalnih djela skladatelja Feruccia Busonia i Franza Liszta. Izrada rada motivirana je praktičnim materijalnim i umjetničkim radom na skladbama – klavirskim transkripcijama vokalnih i instrumentalnih djela skladatelja Feruccia Busonia (*Chaconne u d-molu* Johanna Sebastiana Bacha) i Franza Liszta (*Lacrymosa* Wolfganga Amadeusa Mozarta, *Frühlingsglaube*, *Der Müller und der Bach* i *Gretchen am Spinnrade* Franza Schuberta te *Rigoletta* Giuseppea Verdia).

U radu se kroz pet poglavlja prikazuje povijesna i teorijska pozadina u stvaranju navedenih djela. Nakon uvoda u temu u drugom se poglavlju rada obrađuje teorijske osnove vezano uz glazbenu transkripciju i to s naglaskom na klavirske transkripciju vokalnih i instrumentalnih djela. Treće poglavlje sadrži pregled biografije i stvaralaštva Feruccia Busonia i formalno interpretacijsku analizu Busonijeve transkripcije *Chaconne* Johanna Sebastiana Bacha. Četvrto poglavlje bavi se transkripcijama Franza Liszta. U prvom i drugom potpoglavlju četvrtog poglavlja daje se pregled biografije i stvaralaštva Franza Liszta dok se u trećem potpoglavlju analizira Lisztova transkripcija Mozartove *Lacrymose*. U četvrtom potpoglavlju daje se formalno interpretacijska analiza Lisztove transkripcije tri Schubertova vokalna djela, i to *Frühlingsglaube*, *Der Müller und der Bach* i *Gretchen am Spinnrade*. Peto potpoglavlje sadrži analizu Lisztove klavirske transkripcije *Parafraza na Rigoletto* Giuseppea Verdija. Posljednje poglavlje sadrži zaključke koji se izvode na temelju teoretskog prikaza teme i analize navedenih djela.

Prema Philippi<sup>1</sup> klavirske transkripcije vlastitih i djela drugih skladatelja treba promatrati kao samostalna djela posebice kada se radi o Franzu Lisztu. One su u 19. stoljeću nastajale kao obrade postojećih skladbi (primjerice u slučaju Carl Maria von Weber ili Abbé Georg Joseph Vogler) ne samo kao didaktički glazbeni materijal kojim se nastojalo prenijeti melodijski i harmonijski tijek kao i zvuk (*Klangwirkung*) već se transkripcijama određeno djelo činilo pristupačnim za šire slušateljske krugove.

Trankripcija je “(lat. transcribere - prepisati)... 2. Prenošenje muzičkog djela, napisanog za jedan instrument ili glas, na drugi“ (Klaić, 1980:1367).

---

<sup>1</sup> [https://www.uni-frankfurt.de/47325435/KVV-WS-2013-14\\_Umschlag.pdf](https://www.uni-frankfurt.de/47325435/KVV-WS-2013-14_Umschlag.pdf), 2013:10. Pristupljeno 15.7.2017.

Transkripcija se definira<sup>2</sup> kao adaptacija skladbe za medij koji nije izvorni, npr. vokalne glazbe za instrumente ili klavira za orkestar. Prema The Grove Dictionary of Music and Musicians (2001:692) transkripcija je podkategorija zapisivanja. Transkripcija se odnosi na kopiranje glazbenog djela s promjenama u notnom zapisu, rasporedu ili promjenu instrumenta.

## 2. Teorijske osnove

### 2.1. Klavirske transkripcije – definicija

Transkripcija (*lat. transcriptionem, transcribere – prepisivati*) jest:

„ prerada muzičkog djela za drugi instrument ili izvođački sastav u kojoj se prerađivač obično ne drži strogo originalnog notnog teksta, već unosi ukrase, virtuosne dodatke, a eventualno i šire razvođene forme. Ponekad su note zabilježene notnim znakovima prošlih vremena i njeno zapisivanje suvremenom notacijom također se naziva transkripcija. Termin transkripcija primjenjuje se ponekad i za notiranje napjeva prenošenih nota usmenom predajom.“ (Kasaš 2016:79)

Iako se uporaba klavirskih transkripcija u svrhu uvježbavanja solističkog koncerta s orkestrom ili nekog većeg vokalnog djela smatra uobičajenom, postavlja se pitanje mjerila prema kojima se sastavljaju klavirske transkripcije. Ovisno o estetskoj procjeni skladatelja transkripta ili namjeni djela koju propisuje nalogodavatelj za sastavljanje transkripta, transkripcije mogu biti u rasponu od virtuosne imitacije orkestra do djela kojemu je svrha uvježbavanje. Za razliku od *particella*<sup>3</sup> (rukopisne notne građe) raširenih u 18. stoljeću koje su ograničene na melodiju i basovske dionice, na prijelazu u 19. stoljeće stvoren je oblik prenošenja orkestralne glazbe u klavirsku kojom se nije samo nastojala prenijeti melodija i harmonija već i sam zvuk (*Klangwirkung*) kompozicije.

Svaka uspješna transkripcija ujedno predstavlja i izvorno djelo od kojega je nastala. Funkcija transkripcije je povećati i očuvati prepoznatljivost obilježja originalnog djela uz adaptaciju na

---

<sup>2</sup> The New Harvard Dictionary of Music (2003).

<sup>3</sup> “U operi i u orkestru potpunu partituru posjeduje dirigent dok svirači i pjevači imaju *particellu* ili skicu za partituru na kojoj su pojedine skupine instrumenata odvojeno notirane svaka na svome crtovlju. *Particella* može biti i transpozicionirana (*latinski transponere – premjestiti*) odnosno note su prilagođene drugom tonalitetu s izvornim obilježjima, to znači istim tempom i intervalskim odnosima.” (Kasaš 2016: 79)

novi medij tako da se transkripciju može prepoznati kao dosljednu adaptaciju originala. U suprotnom govorimo o disfunkcionalnoj transkripciji. Budući da se stvaranju transkripcija traži ravnoteža između sadržaja i medija transkripcija koja nastaje ne utječe na sam sadržaj originalne skladbe (Thom 2007:14).

## 2.2. Klavirske transkripcije vokalnih djela

Franz Liszt je poticaj za transkripcije dobio sredinom 1830ih kada je radio na Schubertovim pjesmama i napisao je 55 transkripcija Schubertovih pjesama za klavir. Ovaj njegov poduhvat nije bio odmah prepoznat kao vrijedan i uspješan. Međutim, ono što razlikuje Lisztove transkripcije pjesama od ostalih transkripcija je odanost originalu. Liszt nije bio zagovaratelj aranžmana svojih virtuoznih suvremenika pijanista koji su pridavali previše pažnje kićenom stilu smatrajući da takav stil odvraća pozornost od same glazbe. U slučaju Schubertovih pjesama Liszt je preuzeo postojeću pratnju za pjesmu i napisao transkripciju primjenjujući posebnu tehniku. Kada su transkripcije pjesama objavljene prigovorio je što je originalni tekst tiskan na početku svakoga djela zahtijevajući da se riječi pjesme tiskaju na odgovarajuća mjesta uz notni zapis. Izdavačima je ovaj zahtjev bio dodatni trošak i gubitak vremena te su na početku svake pjesme tiskali tekst u cjelini. Liszt je imao namjeru uvesti još tada relativno nepoznatog Schuberta u koncertni repertoar 19. stoljeća.

Liszt je bio ponosan na žanr koji je stvorio i htio je na neki način da ga pamte kao skladatelja/izvođača koji je žanru dao posebna obilježja te je na jedno izdanje dodao: „ Bio sam prvi koji je upotrijebio riječ transkripcija – isto vrijedi i za parafraze, ilustracije.“ Transkripcije Schubertovih pjesama bile su najveći projekt ove vrste na kojem je radio i unatoč tomu što je nedovršen on se smatra najrazumljivijim projektom transkripcije u glazbenoj literaturi. Njegove transkripcije slijede original dosljedno s malo ukrasa i strogo slijede originalne organizacije strofa i vokalne linije uz distinktivnu pratnju. *Lied* kao žanr traži od pjevača da prenese publici smisao pjesme pokretom, kontaktom očima i dikcijom. Uloga pijanista pri tome jest da samo zvukom prenese sva gore navedena obilježja. U to vrijeme Liszt je napiso samo jednu svoju pjesmu, uspavanku za njegovu prvu kćer Blandines. (Müller 1995: IX-X)

### 2.3. Klavirske transkripcije instrumentalnih djela

Nitko nije pisao o skladanju i izvedbi transkripcija i varijacija s toliko praktičnog iskustva i vizije kao Ferruccio Busoni. Njegove su transkripcije Bachovih djela još uvijek na koncertnim repertoarima. Njegova teorijska djela u kojima je tumačio bit i duh glazbe (primjerice *Nacrt nove estetike glazbe*) postala su klasici. Busonijeve teorije o estetici glazbe su višeslojne, neke se odnose na transkripcije djela, neke na varijacije a neke na realizaciju glazbenih djela. Busoni je i jedan od najistaknutijih pijanista svog vremena. (Thom 2007:1)

Iako u svoje vrijeme Busoni nije bio priznat u stručnim krugovima on je u cilju potpore svojim teorijama i znanjima formulirao pojam transkripcije na sljedeći način:

„Učestali antagonizam koji sam osjetio u transkripcijama kao i otpor iracionalnog kritiziranja potaknuli su me da potražim jasno tumačenje ovog oblika. Moj konačni zaključak je: Svaka notacija (bilješka) za sebe je transkripcija neke apstraktne ideje. U trenutku kada se olovkom zabilježi ideja gubi svoju izvornu formu. Sama namjera da se zabilježi ideja određuje izbor mjere i ključa. Oblik i izvedba o kojoj skladatelj mora odlučiti točno određuju put i ograničenja.“ (Busoni, F. Sketch of a New Esthetic of Music u Thom 2007:2)

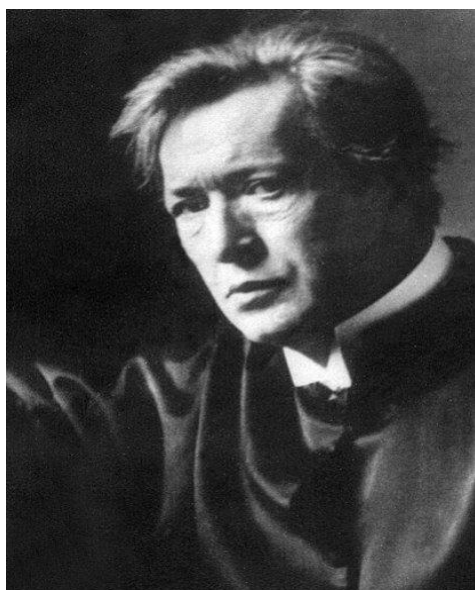
Skladati znači „transkribirati“ apstraktnu ideju, a takva transkripcija jest realizacija ideje, specificiranje detalja kao što su mjera i ključ i glazbene aktivnosti koje apstraktna ideja ne sadrži. Opisujući povezanost transkripcije i realizacije Busoni zanemaruje uobičajeni koncept transkripcije. Prema tom uobičajenom konceptu transkripcije smatra se da nije moguće postojanje transkripcije i realizacije istovremeno jer transkripcija započinje kao potpuno novo glazbeno djelo. To novo glazbeno djelo određuje drugačija vrsta medija i ono zamjenjuje obilježja izvornog medija. S druge strane, realizacija započinje s nedovršenom specifikacijom djela a završava sa specifičnim detaljima koji ne postoje u originalu. U prvom slučaju radi se o supstituciji dok se u potonjem radi o augmentaciji (Thom 2008:2). Iz navedenoga Thom (2008) zaključuje da je Busonijev koncept transkripcije netradicionalan.

## 3. Busoni

### 3.1. Biografija

Ferruccio Busoni bio je prije svega pijanist svjetskog glasa (usporedba s Lisztom i Rubinsteinom), skladatelj, pedagog i esteta kojeg obilježava dalekovidnost u stvaralačkom oblikovanju i umjetničkoj reprodukciji. On je istovremeno zagovarao glazbenu tradiciju i težio novome. Kao pijanist svoje je znanje iskoristio za stvaranje ideala umjetnosti a prezirao je tehniku koja je svrha samoj sebi. U svom opsežnom repertoaru bio je sklon Bachu, Mozartu i Lisztu. Svoju sklonost Bachu izrazio je i obradom djela za orgulje i kritičkim izdanjem klavirskih skladbi.

Busoni je rođen 1866. u Empoliu, Italija. Već je u ranoj dobi pokazivao izraženi talent i od 1873. imao uspješne pijanističke nastupe. Studirao je kompoziciju u Grazu u razdoblju od 1876. do 1881., nakon čega podučava na konzervatorijima u Finskoj (Helsinki, 1889.), Rusiji (Moskva, 1890.) i SAD-u (Boston, 1891.-1894.). Godine 1894. stalno se nastanjuje u Berlinu, nastavlja intenzivno održavati koncerte u Europi i Americi i svoju pedagošku djelatnost u Weimaru (1901–1902), Bologni (1913–1914), Berlinu od 1920. Umro je u Berlinu 1924. godine.



Slika 1 Busoni Ferruccio Benvenuto  
(Izvor: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=10336>)



„Po svojem repertoarno vrlo suvremenom pijanizmu (praizvedbe skladbi B. Bartóka, F. Deliusa, J. Sibeliusa), nakon 1907. sve inovativnijem skladateljstvu (šest *Sonatina* za glasovir, posebno *Druga*, opere *Turandot* i *Doktor Faust*), a osobito po svojim teoretskim spisima *Nacrt nove estetike tonske umjetnosti* (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907), kojima najavljuje najvažnije inovacije glazbene avangarde (izvantonaliteta rješenja, eksperimenti s mikrointervalima, odmak od programnosti XIX. st. koncepcijom »mladoga klasicizma« i povratka na Bacha i Mozarta), Busoni je jedna od ključnih osobnosti glazbe s početka XX. stoljeća.“<sup>4</sup>

### 3.2. Stvaralaštvo

Busoni je bio plodan skladatelj. Stvarao je djela koja su mješavina opuštenih južnjačkih elemenata i strogih, hladnih crta koje obilježavaju germanski duh i sjevernjačka priroda (njegova majka je bila Njemica, i on sam dugo je živio u Njemačkoj). Njegov pristup glazbi je nov i netradicionalan, gotovo revolucionaran jer je preispitivao tonalnost i tražio nove mogućnosti glazbenog izražaja. On je primjerice rastavljao stupanj na manje dijelove (trećine, šestine) i time je postao ideolog „neoklasičara“. Neoklasicizam je promatrao s jednoga novoga umjetničkog stajališta koje obilježava napuštanje provedbene razrade, izbjegavanje hinjene sentimentalnosti koja podsjeća na romantizam i izbjegavanje subjektivističkog odnosa prema stvaralačkom aktu s ciljem objektivnosti (Andreis 1976:296).

U tadašnjem društvu Busoni nije naišao na razumijevanje jer je smatrao da se napredak mora temeljiti na postojećim, tradicionalnim elementima koje ne treba rušiti već na njima graditi, a pogreške će ionako izbrisati tijekom vremena. Svoja umjetnička stajališta Busoni je razradio u estetskim raspravama, člancima i dopisivanjem s istaknutim ličnostima svoga doba primjerice u *Entwurf einer neuen Asthetik der Tonkunst* iz 1907., *Von der Einheit der Musik* iz 1923. godine.

Njegova orkestralna djela ubrajaju se u značajnije Busonijeve skladbe: *Turandot-suita*, *Elegična uspavanka* (1910), *Simfonijski nokturno* (1912), *Rondo Arlecchinesco* (1915) i klavirska djela: koncert za klavir, orkestar i muški zbor (1903-04), sonatine, *Indijanski album*, *Indijanska fantazija*, šest etida (1883), 24 preludija op. 37 (1882), *Fantasia contrappuntistica*, Tokata (1921) i druga sonata za violinu i klavir u e-molu (1890). Busoni je nekoliko djela

---

<sup>4</sup> <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=10336>. Pristupljeno 26.7.2017.

posvetio i glazbenom kazalištu: *Izbor mlade* (1912), *Turandot* (1917), *Arlecchino* (1917) i, osobito, *Doktor Faust* (izv. 1925, nakon što ga je dovršio Busonijev učenik Philipp Jarnach).“ (Andreis 1976:295-296).

Svoje mišljenje o operi Busoni je formulirao 1913. godine na sljedeći način:

„Pjevana riječ na pozornici ostat će uvijek konvencionalnost te će predstavljati zapreku za vjerodostojnost djelovanja. Da bi se iz te suprotnosti našao častan izlaz, radnja u kojoj osobe djeluju pjevajući morat će se već od početka temeljiti na nevjerojatnom, nerealom, nevjerodostojnom. Tako će jedna nemogućnost poduprijeti drugu, a obje će postati moguće i prihvatljive.“ (Andreis 1976: 296)

### 3.3. Busoni – Bach

Godine 1893. Ferruccio Busoni prepisao je za klavir poznatu Bachovu Chaconnu za solo violinu iz *Partite br. 2 u d-molu*. Iako postoje mnogobrojne transkripcije toga djela za različite instrumente, Busonijeva transkripcija se razlikuje po tome što uvodi jedan potpuno novi koncept. Konceptualna transkripcija ima dva oblika, a razumijevanje povijesne povezanosti glazbenih izričaja i povijesnih žanrova dobiva posebno značenje u dvadesetom stoljeću. Svaka generacija glazbenika donosi svoja specifična umjetnička stajališta i osobnu interpretaciju djela. I u ovom slučaju glazbeni izričaj je povezan s razvojem žanrova kroz povijest. Busoni je živio na prijelazu dvaju stoljeća, a njegove transkripcije dotiču se pitanja kojima se prethodne generacije nisu bavile (Fabrikant 2006:1).

Busoni je pokazao duboko razumijevanje djela i istaknuo je niz različitih žanrova prisutnih u glazbi, što je omogućilo da se posljednji stavak *Partite br. 2 u d-molu* prepozna kao Requiem za Bachovu ženu. Kroz Busonijev dramatski pristup chaconne se iščitava kao forma koja u sebi sadrži više slojeva. Ne samo *tripartitna forma varijacije* već kompozicija s elementima koncerta i sonate. Tako je kompozicija koja je napisao mladi kompozitor s kraja 19. stoljeća i koja je stvorena kao vježba za pijaniste suptilno utjecala na mnoge suvremenike i služila kao inspiracija generacijama koje su uslijedile. Prema Fabrikant (2006:1) Busoni naglašava značenje glazbenih žanrova koristeći ih kao slojeve. Ova ideja slojeva proizlazi iz estetike "sviranja" i iz drugačijeg pristupa kvaliteti zvuka na glasoviru iako je djelo izvorno namijenjeno gudačkom instrumentu. Busoni naglašava dramatski pristup kojim se chaconne može tumačiti kao višeslojni oblik, ne samo oblik varijacije već i kompozicije s elementima koncerta i sonate. Čini se gotovo nevjerojatnim da je skladba koju je napisao mladi skladatelj u svrhu praktične

vježbe za pijaniste, toliko istančano utjecala na brojne suvremenike i generacije glazbenika koji su u njoj otkrili glazbeno nadahnuće (Fabrikant 2006:1).

### 3.3.1. Formalno interpretacijska analiza djela – Chaconne u d-molu

#### 3.3.1.1. Povijesna pozadina Chaconne

Chaconne<sup>5</sup> je plesni glazbeni oblik, umjerena tempa, trodobne mjere koji ima dugu povijest te je bila vrlo zastupljena za života skladatelja Johanna Sebastiana Bacha. Stoga nije bilo čudno da je peti i posljednji stavak iz *Partite br. 2 u d-molu* nazvao *Chaconne*. Taj stavak postao je jedan od najpoznatijih djela za violinu. Generacije glazbenika fascinirane njezinom dramatičnom glazbom proučavaju *Chaconnu* i pokušavaju je prilagoditi vlastitim potrebama kao i mogućnostima instrumenta. Iz te fascinacije djelom nastale su i Busonijeve transkripcije. Informacije o transkripciji *Chaconne* rijetke su u glazbenoj literaturi, rijetko se spominju u Busonijevim biografijama, a malo je i stručne literature o transkripcijama *Chaconne*.

Postavljaju se pitanja o tome što ovu transkripciju čini toliko popularnom, što je tako jedinstveno u Busonijevoj *Chaconne*-i što ju čini tako lijepom, je li to tehnika, struktura ili sam instrument – klavir. Nadalje, postavlja se pitanje koje su to nove ideje koje Busoni donosi a koje danas fasciniraju i povezuju slušatelje s baroknim razdobljem. Odgovori na ta pitanja dotiču se elemenata glazbenog jezika poput melodije, harmonije i teksture, kao i žanra, strukture, oblika i osnovnog zvuka. (Fabrikat, 2006:1)

Poznato je da je cijela partita napisana u Cöthenu, između 1720. i 1723. godine. Za razliku od većine partita, koje imaju četiri stavka, peti i posljednji stavak *Partite br. 2* je *Chaconna* umjesto *Giguea*. Taj stavak duži je od svih ostalih stavaka i njegova dramatičnost je u ravnoteži s dramaturgijskim razvojem tijekom prethodna četiri stavka. Zbog ove neobične strukture *Chaconna* se može izvoditi kao solističko djelo, ali i kao dio cijele partite.

---

<sup>5</sup> „Chaconne [šako'n] (franc., od španj. *chacona*, tal. *ciaccona*), plesni glazbeni oblik, umjerena tempa, trodobne mjere. Javlja se najprije u Španjolskoj poč. XVI. st., a potom se proširio i u Italiji, Francuskoj, Engleskoj. U doba baroka uveden je u umjetničku glazbu za lutnju, gitaru, čembalo, orgulje (G. Frescobaldi, F. Couperin), samostalno ili kao dio barokne suite, sonate. Susreće se i u francuskoj i talijanskoj operi. Najpoznatija je instrumentalna *chaconne* za violinu solo iz partite u d-molu J. S. Bacha. „Leksikografski zavod Miroslav Krleža“ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=11384>. Pristupljeno 20.5.2017.

Povijesna pozadina toga djela je Bachova obiteljska tragedija. Naime, Bach je bio na putovanju u pratnji svog poslodavca princa Leopolda u Baden-Baden. Nakon povratka s trodnevnog putovanja, saznao je da mu je žena preminula te da je već pokopana. Dugo je tugovao, no za tugu nije bilo vremena jer je morao uzdržavati svoju obitelj, a sve svoje osjećaje vezano uz smrt voljene osobe unio je u ovaj stavak, koji je okrunio već završenu partitu (Fabrikat 2006:5).

U Bachovoj glazbi postoji nekoliko retoričkih ideja koje ukazuju na blisku povezanost s idejom smrti, osobito kroz žanr i to kroz snažni naglasak na frigijski tetrakord, spiralni oblik određenih melodijskih gesta i određenih harmonijskih progresija, koje je Busoni naglasio u svojoj transkripciji. Prepoznavanje svih tih elemenata daje izvođaču uvid u skladateljevo stanje uma i služi kasnije kao vodič za interpretaciju. Busoni je bio prvi skladatelj koji je koristio navedene retoričke ideje dajući im na taj način novi, širi kontekst u suvremenoj glazbi.

Te su ideje upotrijebljene u kombinaciji s elementima boje, prostora i strukture kako bi se stvorili novi glazbeni doživljaj. Nakon Busonija, i drugi skladatelji počeli su koristiti ideje stiliziranja glazbenih elemenata prošlosti što je postalo dijelom njihovog glazbenog razmišljanja i kompozicijskog stila. Nakon smrti Johanna Sebastiana Bacha *Chaconne* se smatrala skladbom koju je svaki imalo ambiciozniji violinist trebao naučiti kako bi postao virtuoz. (Fabrikat 2006:5)

### 3.3.1.2. *Melodijska linija*

Jedna od najizražajnijih značajki Bachove *Chaconne* je njezina melodijska linija. Bogat razvoj melodijskih linija u svakoj varijaciji često se promatra kao nova tema.

Primjer br. 1

Tema započinje u niskom registru te se postupno kreće prema gornjim registrima što prema Busonijevoj ideji predstavlja tamu i svijetlo. Ritam slijedi karakterističnu formulu *Chaconne* s naglaskom na drugu dobu.

The image displays a musical score for a piano piece, likely a Chaconne, consisting of five systems of music. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes the instruction *f sempre molto energico*. The third system is marked *sempre assai marcato* and includes a *più f* dynamic. The fourth system features a *len.* (lento) tempo marking and a *p subito* dynamic change. The fifth system starts with a *dolce* (sweet) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic, and concludes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and the instruction *Il. Ped.* (Sostenuto Pedal). The score shows a clear progression from a low register in the beginning to higher registers towards the end, reflecting the 'tama i svijetlo' (dark to light) concept mentioned in the text.

Primjer br. 2; takt 25-29

Ova varijacija je ritmički jednostavnija od prethodnih, melodija se kreće u osminkama i šesnaestinkama te se na taj način zadržava napetost. Busoni istražuje različite registre i često koristi imitaciju i sekvence. U lirskim dijelovima *Chaconne*, ritam *Chaconne* se ne prepoznaje lako, no prisutan je kroz naglaske u skokovima, intonaciju i izražajnu intervale.

The image shows a musical score for a piano piece, likely a Chaconne. It consists of two systems of music. The first system has a fermata over the first measure, and the second system ends with a '3' above the final measure. The tempo is marked 'molto espress. e legato' and the dynamics are 'p molto dolce non arpegg.'.

Primjer br. 3; takt 38

U svojoj transkripciji, Busoni vjerno slijedi Bacha neznatno mijenjajući melodijsku liniju. Promjene se odražavaju u promjeni smjera melodije te promjeni rasporeda akorda. Busoni piše melodijsku liniju unisono kako bi povećao njezin volumen i izražajnosti. Busonijeva transkripcija je u nižem registru<sup>6</sup> što transkripciju *Chaconne* čini dramatičnom.

<sup>6</sup> „3. U glazbi, oznaka za niz tonova skladbe, ljudskoga glasa ili pojedinoga glazbala koji imaju određeni raspon tonskih visina ili zajedničku specifičnu boju tona. U praksi se često rabe termini »viši« i »niži« registar, što je povijesno značilo skladanje ili izvođenje u višem ili nižem tetrakordu ili oktavi. Kod nekih glazbala (npr. gudačih) u praksi se za registar rabi termin »položaj«. Najčešća je uporaba termina registar u teoriji i praksi sviranja na orguljama i čembalu. Na orguljama se razlikuju temeljni registri, alikvoti, odnosno mješalice i jezičnjaci. Sviranjem u različitim registrima na orguljama se može postići da im zvuk oponaša druga glazbala (npr. različite tipove flauta, rogova, viola i dr.) i ljudski glas (tzv. registar *vox humana*).” <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=52257>. Pristupljeno 20.7.2017.



Primjer br. 4; takt 138

Početak srednjeg dijela u D-duru označava emocionalan razvoj skladbe nakon kojeg slijedi tragičan završetak.

### 3.3.1.3. Struktura harmonije

Struktura harmonije glavni je primjer kako Busoni dramatizira glazbu i produbljuje atmosferu te istodobno prikazuje njegovo umijeće i razumijevanje Bachovog skladateljskog stila. Busoni je temu *Chaconne* prenio oktavu niže i na taj način promijenio i produbio zvuk što omogućuje da se jasnije čuje harmonija i njezina boja. Busoni uključuje dodatne tonove stvarajući tako drugi sloj zvučnosti, koja daje zvuku lakoću ili dubinu.

Primjer br. 5 (Varijacija 20); takt 133-135

U ovom primjeru vidljive su kromatske promjene akorda.

Tempo I  
*ff molto tenuto*

This musical score shows two systems of piano music. The first system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a series of chords with chromatic movement in the bass line. The bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system continues the chromatic progression in the treble staff, while the bass staff has a more active melodic line with eighth-note patterns. The tempo is marked 'Tempo I' and the dynamics are 'ff molto tenuto'.

Primjer br. 6; takt 78-82

Upotreba kromatike i pedalnog tona.

*dolce espress.*  
*tranquillo*  
*mf*  
*p*  
*ff-p*  
*p.*

This musical score is presented in a grand staff format with two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line marked 'dolce espress.' and 'tranquillo', and a bass clef staff with a piano accompaniment. The second system continues the melodic and accompaniment lines. Dynamics include 'mf', 'p', 'ff-p', and 'p.'. The score demonstrates chromatic movement and the use of a pedal point in the bass line.



Primjer br. 7; takt 198-205

U završnim varijacijama Busoni povećava broj tonova te koristi imitaciju.

The image shows a musical score for piano, measures 198-205. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes several dynamic and performance markings. The first system (measures 198-200) features a *ff tenuto* marking in the bass staff and a *non arpegg.* marking in the treble staff. The second system (measures 201-203) shows a *non legato* marking in the treble staff. The third system (measures 204-205) features a *sempre ff* marking in the bass staff. The score is characterized by dense polyphonic textures with multiple voices and complex harmonic structures.

Bachova glazba u *Chaconne-i* ima sve elemente polifonog stila te ne zadržava isti broj glasova kroz čitavu skladbu što mu omogućuje slobodnu kombinaciju akorda i disonanci. Uz to, Busoni pojačava harmoniju a dodavanjem teksture stvara osjećaj snažnog glazbenog materijala.

### 3.3.1.4. Klavirska tehnika

Primjer br. 8; takt 67-69

Busoni u transkripciji često koristi klavirske tehnike arpeggio, skokove. (takt 57, 67-69...)

The image shows a musical score for piano, measures 67-69. The score is written for two staves, treble and bass clef. It features arpeggiated chords and triplets. The first staff has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The second staff has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The third staff has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score includes dynamic markings such as *fz* and *ten.* and the instruction *marcatiss.*

### 3.3.1.5. Zaključak

Kregor (2010) navodi da za Busonija transkripcija zauzima važno mjesto u literaturi za klavir te da je svako „važno klavirsko djelo zapravo velika ideja koja je reducirana na jedan instrument“. Prema Busoniju klavirske transkripcije se s pravom smatraju samostalnom umjetničkom formom a kroz proces transkripcije nastaju nastaju nova djela. Do 1913. godine Busoni smatra da su gotovo svi aspekti glazbe zapravo proizvodi transkripcije jer:

„ u trenu kada je ideja na papiru ona gubi svoj izvorni oblik. Ideja postaje sonata ili koncert a to je već aranžman originalne ideje. Mali je korak od ove originalne do druge transkripcije. Sama izvedba djela je transkripcija bez obzira koliko slobodna bila ona nikada ne može odmaknuti se od originala. Glazbeno djelo postoji kao cjelina i netaknuto je samo prije nego li mu bude dodijeljen njegov zvuk.“ (Busoni u Kregor 2010:10)

Busonijev izvanredan uspjeh transkripcije *Chaconne* leži u otkrivanju novog načina sviranja orkestralnog instrumenta. Busoni kroz teksturu stvara osjećaj dubine, oblik i zvuk koji kod slušatelja mijenja zvučnu percepciju. On koristi vizualni efekt križanja ruku kako bi dodatno naglasio ideju prostora i dubine. Busoni je želio istražiti mogućnosti zvuka i dramaturgizirati već postojeće materijale te je tako u svojoj transkripciji unaprijedio ono što je već Bach nagovijestio. Ova je transkripcija usmjerena prema slušatelju i njegovoj percepciji glazbe kroz vrijednost uloženog rada i umjetnički rezultat. Jedinstvenost, cjelovitost i bogatstvo Busonijeve transkripcije Bachove *Chaconne* postala su i estetska obilježja njegovog skladateljskog stila. (Fabrikat 2006:5)

## 4. Liszt

### 4.1. Biografija

Franz Liszt rodio se 1811. godine u Raidingu (Gradišće) tada na teritoriju Mađarske. Otac mu je bio Mađar a majka Austrijanka. Otac je radio kao nadzornik posjeda kneza Esterhazyja a u kući se govorilo njemački. U ranoj dobi Liszt pokazuje neobične glazbene sklonosti i brzo napreduje i s lakoćom uči svirati glasovir. Školovao se u uz novčanu pomoć aristokrata 1821. u Beču. Klavir je učio kod Czernyja, a kompoziciju kod Salierija. Uspjeh u Beču nastavlja se u Parizu 1823. gdje se upisuje na konzervatorij. Kao mladi umjetnik iznenađuje svoje starije suvremenike svojom ozbiljnošću i profinjenom osjećajnošću. Nakon smrti oca 1827. godine Liszt mora sam zarađivati za život što je činio podučavajući za uzdržavanje. Nakon neostvarene ljubavi bio je razočaran i namjerava postati svećenikom kako bi našao mir od svjetovnog života. (Andreis 1976: 439-440)

Liszt je bio svestrana umjetnička osoba koja je u sebi utjelovila pijanista, skladatelja, dirigenta, pedagoga, organizatora, kritičara kojeg je Andreis (1976) opisao kako slijedi:

„Franz Liszt je nesumnjivo jedan od najkрупnijih umjetničkih likova koji su se pojavili u glazbi XIX. stoljeća. Njegova se djelatnost odvijala u nekoliko smjerova: bio je pijanist, skladatelj, dirigent, pedagog, organizator, glazbeni pisac, kritičar, te je na svim područjima svoga umjetničkog djelovanja ostavio dubokih tragova. Kao genijalni pijanist stekao je slavu kakvu nije upoznao ni jedan umjetnik na klaviru ni prije ni poslije njega. Kao skladatelj jedinstvenim je djelima obogatio klavirsku i orkestralnu

literaturu, izvršivši usto i određen preokret u crkvenoj glazbi. Svoje dirigentske sposobnosti uložio je među ostalim i u promicanje novih značajnih djela svojih suvremenika (osobito Wagnera i Berlioza) učinivši Weimar, po drugi put nakon sjaja Goetheovih vremena, važnim žarištem europske glazbene umjetnosti i kulture. Svoje golemo poznavanje klavirske tehnike rado je predavao mlađima izgrađivši postupno školu koja se preko njegovih učenika razgranala po čitavoj Europi. Svoj smisao za organizaciju posvjedočio je priređivanjem značajnih festivala i utemeljenjem „novonjemačke škole“ koja je isticala programnost i naprednost, na ustuk akademski-konzervativne leipziške škole. Kao glazbeni pisac i kritičar, ostavio je niz studija i članaka s veoma zanimljivim zapažanjima, osobito u vezi s glazbenim razvojem njegova doba.“ (Andreis 1976:439)

Liszt je bio ugledan građanin i svestrani umjetnik. On je bio i nesebičan i dobar čovjek kojeg je veselila sreća drugih koji se zalagao i pokazivao razumijevanje za druge. Uživao je velik ugled i živio buran i uzbudljiv život. Nakon dugih godina napornog rada teško je obolio i umro u Bayreuthu 1886. (Andreis 1976:445)

#### 4.2. Stvaralaštvo

Iako je stvorio velik broj djela nisu ga zanimala sva umjetnička glazbena područja (primjerice opera i komorna glazba). Najviše se ističe kao klavirski skladatelj koji je tražio nove teme i pronalazio nova sredstva umjetničkog izražavanja. Na ovaj je način pridonio razvoju klavirske tehnike u ojoj se ističe „snaga i sjaj orkestra i profinjenost i produhovljenost zvuka“.

„Među konkretnim pojedinostima, kojima je obnovio tehniku svog instrumenta, spominjemo uz ostalo vođenje melodije unutar tonskog sklopa, povjeravajući je palcu jedne ruke ili objiju, skokove u velikim intervalima, čestu upotrebu „*tremola*“ („*tremolo*“ je nadasve karakterističan za sve glazbene romantičare) i „*glissanda*“, oponašanje akordičkih poteza gudala na violini itd. (Andreis 1976:445)

Lisztove klavirske skladbe možemo podijeliti u dvije skupine:

- brojne transkripcije, koncertne varijacije, fantazije i parafraze (često na operne teme)
- originalne Lisztove skladbe (koje vrijede kao značajnije)

Na prvoj skupini djela Liszt je stvarao nove tehničke postupke dok se u drugoj skupini Liszt dokazuje kao pravi stvaralac i umjetnik koji je „pridonio izgradnji kasnoromantičke klavirske glazbe programnih obilježja“. (Andreis 1976:446) U najznačajnija Lisztova klavirska djela ubrajaju se „*Godine hodočašća*“, sonata u h-molu, klavirski koncerti u Es-duru i A-duru, „*Ples mrtvih*“ (*Totentanz*) za klavir i orkestar, mađarske rapsodije, Transcedentalne etide itd.

#### 4.3. Liszt – Mozart

Umjetnost stvaranja transkripcija nastala je u trenutku kada su skladatelji odabrali temu nekog drugog skladatelja i stvorili improvizaciju ili niz varijacija na tu temu. Među Bachovim djelima se tako nerijetko nalaze transkripcije Vivaldija ili nekih drugih skladatelja oblikovane u drugačijem instrumentalnom obliku. Koncertna parafraza ili transkripcija, kako tvrdi Valerie Tryon (1998), nije izum Franza Liszta. Međutim, Liszt je više od ostalih skladatelja prije njega (ili nakon njega) proširio, usavršio i prakticirao umjetnost transkripcije. On je na taj način bitno utjecao na generacije skladatelja nakon njega, primjerice Busonia, Rachmaninova itd.<sup>7</sup>

Tijekom života Liszt je stvorio veliki broj različitih transkripcija djela skladatelja od Palestrine i Allegria do svojih suvremenika 19. stoljeća. Transkripcije Franza Liszta možemo podijeliti u dvije skupine a to su parafraze i operne transkripcije koje čine jednu skupinu i particelle za klavir. U prvima je Liszt sebi dao znatnu slobodu dok su ove potonje isključivo instrumentalne transkripcije kao objektivna ostvarenja namjera izvornog skladatelja.

Od kakvog je značaja transkripcija bila za rad i djelo Franza Liszta govori i njegovo pismo grafu Gezi Zichy 1880. godine sljedećeg sadržaja:

„Kod transkripcija nema potrebe za velikom inovativnošću: nabolje je ostati dosljedan originalu... možda mi je vježbanjem umijeća transkripcije (koje sam u biti ja izumio) tijekom 50 godina pomoglo održati pravu ravnotežu na ovom području. Da ste ostali u

---

<sup>7</sup> Tryon, Valerie, Transcriptions of Vocal Works by Mozart, Eduard Lassen, Robert Franz, Otto Lessman and Josef Dessauer. Volume 11 in the Naxos Complete Liszt series. NAXOS 8.553508. [https://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.553508&catNum=553508&filetype>About+his+Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.553508&catNum=553508&filetype>About+his+Recording&language=English). Pristupljeno 27.7.2017.

Weimaru još nekoliko dana bio bih Vam detaljnije objasnio što pomislim o tome.“  
(Kregor 2010:1).

Kregor nadalje navodi da je upravo prava šteta što grof Zichy nije ostao duže kako bi Liszt dao svoje tumačenje nastanka transkripcija koje je u biti izumio. U usporedbi sa svojim suvremenicima poput Mendelssohna i Roberta Schumanna koji su se u početku svoga stvaralaštva površno bavili transkripcijama ili Brahmsa koji je koordinirao svoje klavirske aranžmane s izdanjima obimnijih djela za ansamble, Liszt je svoju vještinu transkripcije neprekidno „brusio“ tijekom cijelog svog stvaralačkog života i to doslovce do kraja života jer je djelo koje je dovršio prije svoje smrti 1886. godine bila upravo transkripcija za glasovir Cesara Cuia *Tarantella*, op.12. Liszt je počeo pisati transkripcije 1830ih i to prema Schubertovim i Berliozovim kompozicijama i gotovo polovica njegovog stvaralaštva temelji se na glazbi drugih skladatelja. Od 1830ih slovio je za najuspješnijeg skladatelja transkripcija svoga doba. (Kregor 2010:2)

Lisztove transkripcije su istovremeno alat za pristup raznim projektima, postupak koji se može primijeniti, usklađenost sa postojećim materijalom drugoga autora. Lisztov stav prema transkripcijama je bio da su one spona između „koncepta djela, virtuoznosti, kompozicije, nacionalne pripadnosti (auto)biografije i konkretizacije zakonitosti u ponašanju skladatelja“ (Kregor 2010:3)

U njegovim su transkripcijama utkani njegovo životno iskustvo glazbenika i sudionika događaja koji su se zbili u 19. stoljeću koji uključuju susret s Beeethovenom i Debussyem, putovanja Europom i pomoć i podrška talentiranim glazbenicima na tim putovanjima, njegova uloga pokretačke snage u udruženju glazbenika Allgemeiner deutscher Musikverein, tekstovi o estetici glazbe i budućnosti crkvene glazbe, kao i držanje koraka s razvojem inovacija u harmoniji, oblicima, instrumentaciji. (Kregor 2010:3)

Kaufman (2017: 182) u svom radu navodi da kada je riječ o virtuoznoj transkripciji tada se mora govoriti o Franzu Lisztu budući da je on bio najveći virtuoz skladatelj transkripcija i izvođač svoje generacije ali i glazbenik koji je svjesno i pažljivo povezivao transkripciju s virtuoznom izvedbom.

#### 4.3.1. Formalno interpretacijska analiza djela – Lacrimosa

Nema sumnje da je Liszt poštovao Mozartovu glazbu i njegova postignuća nazivajući Mozarta „slavnim maestrom“. Lisztova transkripcija *Lacrymose* iz Mozartovog *Requiema* objavljena je

1865. godine. U *Requiemu* ovo je posljednji dio *Dies Irae* koji je Mozart pokušao završiti prije smrti. *Lacrymosa* u Mozartovom rukopisu započinje nakon osam taktova s neobičnim crescendom kroz kromatski prohod. Lisztova transkripcija je posveta Mozartovom djelu. Treba napomenuti da Liszt u nazivu svoje transkripcije koristi “i” umjesto “y” kojeg koristi Mozart u svom notnom zapisu.<sup>8</sup>

Prema Howard (2011:668) Mozartovo posljednje nedovršeno remek-djelo *Requiem* bilo je izazov velikom broju skladatelja 19. stoljeća pa tako i Lisztu. Liszt se posvetio posljednjim dvama dijelovima sekvence: *Confutatis* i *Lacrymosa* za koje je Mozart napisao prvih osam taktova a Süßmayer dovršio nakon Mozartove smrti.

Primjer br. 9 Uvod

The image shows a musical score for 'Primjer br. 9 Uvod'. It is in 12/8 time and begins with the tempo marking 'Larghetto'. The score is written for piano, with a dynamic marking of 'pp' (pianissimo). The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (2, 3, 4, 2, 3, 1, 2). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with 'Red.' and asterisks. The key signature has one flat (B-flat).

Primjer br. 10 Tema

The image shows a musical score for 'Primjer br. 10 Tema'. It is in 12/8 time and begins with the tempo marking 'sostenuto'. The score is written for piano, with a dynamic marking of 'p' (piano). The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 2). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked with 'Red.' and asterisks. The key signature has one flat (B-flat).

<sup>8</sup> (ibid.)

Primjer br. 11 Tremolo

*sostenuto*  
*f tre corde*  
*Red.* *trem.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*Red.* *trem.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Primjer br. 12 Motiv uvoda na kraju skladbe

*f a tempo tre corde*  
*ff*  
*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*



#### 4.4. Liszt – Schubert

Schubert se rodio 1796. godine u bečkom predgrađu Lichtentalu. Veoma rano je počeo pjevati i svirati klavir i violinu. Umro je u Beču, 1828. godine. Svoja najviša umjetnička ostvarenja Schubert je ostvario na području pjesme za glas i klavir. Schubert koji se rodio 27 godina nakon Beethovena i pripadao već drugoj generaciji skladatelja nadživio je Beethovena samo za godinu i pol. Beethoven se tijekom svog stvaralačkog razdoblja susreo s romantičarima, dok je Schubert s romantičarima započeo svoj stvaralački rad (Andreis 1976: 205).

„Tragična proturječja romantičarskog mentaliteta, put iz jedne krajnosti u drugu, vesele večeri provedene u društvu prijatelja i samotni sati ispunjeni mračnim, pesimističkim mislima susreću se i u Schubertovu životu. Dapače, što je postajao stariji, elegični, melankolični ugođaji bivali su kod njega sve češći.“ (Andreis 1976: 204)

*Das Lied* ili njemačka popijevka počela se razvijati još prije Schuberta, međutim svoj procvat doživjela je tek u razdoblju romantizma i to uglavnom iz dva razloga. Prije svega, slično kao i u klavirskoj minijaturi, skladatelj razdoblja romantizma mogao je u solo-pjesmi oblikovati umjetničko djelo prema idealu romantičke glazbene estetike.

Obilježja romantičarskog umjetničkog djela su sažetost, neposrednost, podobnost za izražavanje stvaraočevih emocija, sposobnost da reflektira one tipično romantičke „eksplozije duha“ kako ih je nazivao Schlegel<sup>9</sup>. Popijevka je u romantizmu bila ona umjetnička vrsta koja je postala sve popularnija usporedno s razvojem građanskog sloja u tadašnjem društvu i propadanjem feudalizma. Solo-popijevka se smatra plodom razvoja građanstva, druženja po građanskim domovima, intimnih ugođaja, dojmova iz prirode, sa sela i svakodnevnih zbivanja u životu građanina onoga doba (Andreis 1976: 216)

Prema Andreisu (1976:220) Schubert je napisao golem broj popjevaka, čak više od šest stotina. One predstavljaju razne ugođaje, doživljaje i slike te se njihova raznovrsnost pretvara u

„...nepreglednu svestranost koja tumači svu zamršenost čovjekova duševnog života i njegova odnosa prema vanjskom svijetu... Ljubav, veselje, nada, nemir, razočaranje, sjeta, očaj, sva najrazličitija raspoloženja poprimaju se u Schubertovim rukama kroz

---

<sup>9</sup> „Schlegel, Friedrich, njemački književni kritičar i povjesničar, književnik, lingvist i filozof (Hannover, 10. III. 1772 – Dresden, 12. I. 1829).“ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54891>. Pristupljeno 27.7.2017.

odraz životne istine i snagom glazbe nezaboravno se utiskuju u sjećanje.“ (Andreis 1976:220)

U pjesmi *Gretchen za vretenom* Schubert zadržava samo opću osnovu strofne popijevke. S dubokim razumijevanjem Goetheovog teksta Schubert glazbom odražava duševno stanje nesretne djevojke koju muči bolna ljubav. Sve strofe počinju jednakim melodijskim pokretom (i u tekstu su prvi stihovi svake kitice jednaki), ali svaka se od njih glazbeno samostalno dalje razvija, ističući postupno djevojčino uzbuđenje i njegov vrhunac, na pozadini jednoličnog okretanja vretena koje dočarava jednostavna, valovita linija klavirske dionice. Treba napomenuti da je klavirska pratnja u Schubertovim pjesmama raznovrsna, često u skladu s ugođajem teksta što omogućava uspješno predstavljanje raspoloženja onako kako to zahtijeva tekstualna podloga (Andreis 1976: 217).

Finck (1932: 9)<sup>10</sup> navodi da je Liszt Schuberta nazvao najpoetičnijim glazbenikom svih vremena, navodeći kako su ga njegove pjesme često znale i rasplakati. Glazbenici se razlikuju po mnogočemu, pogotovo u mišljenjima. Međutim, u jednoj stvari se slažu, a to da je Schubert bio i najveći pjesnik među glazbenicima. Schubert nije oduvijek bio tako cijenjen jer se smatra da je njegova glazba bila preoriginalna i puna emocija, no i nerazumljiva. Također, Finck navodi da Goethe nikada nije pohvalio ili spomenuo Schuberta iako se uvijek zanimao za glazbu.

Kada se govori o obilježjima Schubertovih pjesama Henry T. Finck (1932:10) ističe kako je Schubertov stil skladanja pjesama bio nenadmašan jer je on bio prvi koji je svoje vrhunske osobine pokazao u kratkim skladbama. Lied<sup>11</sup> kao skladba prikazuje raspoloženje teksta pjesme. Karakteristika Schubertovih pjesama je česta promjena dur i mol tonaliteta što se

---

<sup>10</sup> [http://brittlebooks.library.illinois.edu/brittlebooks\\_open/Books2010-04/schufr0001fifson/schufr0001fifson.pdf](http://brittlebooks.library.illinois.edu/brittlebooks_open/Books2010-04/schufr0001fifson/schufr0001fifson.pdf). Pristupljeno 25.7.2017.

<sup>11</sup> „Lied [njem. izgovor li:t] (njem.: pjesma), naziv svojstven njemačkoj pjesničkoj i glazbenoj tradiciji, a odnosi se na kratku, jednostavnu lirsku pjesmu koja se pjeva. Stvarali su ga nepoznati autori iz naroda, ali i poznati umjetnici. Veže se uz tradiciju Minnesängera. Razvio se kao glazbeni žanr potkraj XV. i u XVI. st. (tzv. *tenorlied*). Višeglasni renesansni Lied najviši je oblik njemačke svjetovne popijevke, sačuvan je u mnogobrojnim rukopisnim (npr. *Glogauer Liederbuch*) i tiskanim pjesmaricama, a skladali su ga i veliki renesansni majstori H. Isaac, O. di Lasso i H. L. Hassler. Poslije se Lied javljao u XVIII. st. te posebno u romantizmu (H. Heine). Osebnost ritma i melodije, prožet lirskim ugođajem, i u romantizmu je opet posebno povezan s glazbom pa je omiljena forma mnogih pa i najvećih skladatelja kao što su F. Schubert, J. Brahms, R. Schumann i dr. Javljao se u realizmu i impresionizmu, a u XX. je stoljeću nestao.” <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36438>. Pristupljeno 25.7.2017.

odnosi na „slikanje“ riječi i promjenu raspoloženja i atmosfere pjesme sukladno tekstu. Kod Schubertovih pjesama mol je sinonim za nevolje, a dur za olakšanje. *Frühlingsglaube* prema tekstu koji je napisao Johann Ludwig Uhland, izražava radost proljeću. (Finck, 1932:15)

Lisztove transkripcije imaju dublju teksturu nego Schubertove skladbe. Ipak, izvorna melodija je i dalje prisutna u Lisztovim transkripcijama koje se moraju istaknuti odgovarajućim balansom između melodije i pratnje. Najvažniji problem u izvedbi skladbi iz ciklusa *Müllerlieder* je istaknuti melodijsku liniju. Tehnički zahtjevne pratnje dodatno otežavaju iznošenje melodije. Pratnja zahtijeva drugačiju boju tona koja odražava različita raspoloženja skladbe. Pratnja bi se trebala svirati pažljivije i mekše kako ne bi nadjačala melodiju. Lisztov ciklus *Müllerlieder* može se podijeliti u dvije skupine prema tehnici i raspoloženju. Prva, druga i peta pjesma formiraju jednu grupu u kojima se pojavljuju motivi koji podsjećaju na potok i mirnog su raspoloženja te sadrže različite uporabe *arpeggia*. Nezavisna tehnika prsta i legato sviranja neophodni su za izvođenje ovih skladbi. Treća, četvrta i šesta pjesma pripadaju skupini u kojoj je istaknuto sviranje skokova pokretom zgloba. Te pjesme su uznemirenog karaktera i sadrže repetirane note i akorde. Ciklus *Müllerlieder* odražava Lisztovu karakterističnu tehniku skladanja te se može koristiti kao nastavni materijal za učenje Lisztove literature (Lee Clark 2008: 96).

#### 4.4.1. Frühlingsglaube

*Primjer br. 13 Uvod*

The image shows a musical score for the introduction of 'Frühlingsglaube'. It is written for piano in 2/4 time, key of B-flat major. The tempo is 'Assai lento'. The score consists of two staves. The first staff has a 'pp' dynamic marking. The second staff has a 'col Ped. sempre' marking. The score includes a section marked 'arpeggiato'.

Primjer br. 14 Tema

Die lin - den Luf - te sind er - wacht, sie  
*semplice ma espressivo il canto*

The musical score for Example 14 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The dynamic marking *pp* is placed at the beginning of the piano part. The instruction *l'accompagnamento pp* is written below the piano part.

Primjer br. 15 Tema u lijevoj ruci i arpeggio

Die Welt wird schö - ner mit je - dem Tag, man  
*pp*

The musical score for Example 15 features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) and is characterized by arpeggiated chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The dynamic marking *pp* is at the start, and the instruction *tranquillo un poco marc. il canto* is written below the piano part.

Primjer br. 16 Pasaža (coda)

The musical score for Example 16 is a piano piece in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It begins with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of *allegro*. The piece features a series of arpeggiated chords in the right hand, with some chords marked with fingerings like 1 5 4 and 1 3 5 4. The tempo then slows down, indicated by the marking *ritard.*, and the dynamic changes to piano (*p*). The piece concludes with a coda consisting of a few chords. The lyrics "wen - - den." are written above the final part of the score.

#### 4.4.2. Der Müller und der Bach

Prema Lee Clarku (2008, 60) skladba *Der Müller und der Bach*, druga je skladba Lisztovog ciklusa *Müllerlieder*. Autor navodi kako je karakter ove pjesme mračan te predstavlja dijalog između mlinara i potoka. U Schubertovoj izvornoj pjesmi postoje tri strofe te je skladba trodijelnog oblika. Prva strofa koju pjeva mlinar u g-molu, druga koju pjeva potok u G-duru te treća koja se vraća mlinaru, ali u G-duru. Dijelovi A i B sadrže malu formu unutar jednog dijela.

##### Primjer br. 17

A section (mm. 1-28)	B section (mm. 29-60)	A' section (mm. 61-89)
The miller (G minor)	The brook (G major)	The miller (G major)
a      b      a	c      d      c	a'    b'    postlude
m.1    11    20	29    41    49	61    71    83
i                    i	I      V      I	I
iv, III, $\flat\Pi^6$ ( $N^6$ ), $vii^{07}/V-V$		a': i, $\flat\Pi^6$ ( $N^6$ ), $vii^{07}/V-V$ b': $V^7/iv-iv$ , $V^7/III-III$ , I (m. 75)

Melodija mlinara u A' dijelu slična je onom u dijelu A. A' dio ima 14 taktova u g-molu i 15 taktova u G-duru. U usporedbi s jednostavnom harmonijskom progresijom u B dijelu, ostala dva dijela imaju složeniju harmonijsku strukturu. Schubert je primijenio napuljski sekstakord kako bi dočarao sadržaj teksta. To su riječi: ljiljan (takt 8), suza (takt 16), anđeli (takt 25) i glagol znaš (takt 67). Kada vokalna linija ima kratku stanku između dijela B i A' (takt 60-61), dolazi do promjene iz G-dura u g-mol te klavirski dio nastavlja u šesnaestinkama.

##### Primjer br. 18

(Der Müller.)  
Er - de her - ab. Ach Bäch - lein, lie - bes Bächlein, du

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The first system of lyrics is "un - - ten, da un - ten die küh - - le Ruh! — ach" and the second system is "Bäch - lein, He - bes Bäch - lein, so sin - ge nur zu, ach". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Dio A (taktovi 1-28), Schubert započinje sa molaskim akordom kako bi stvorio atmosferu pjesme. Klavirska pratnja se temelji na jednostavnim akordima i koristi pedalni ton. Kada potok počne govoriti, pratnja se mijenja u *arpeggio* koji odražava valove. Liszt je slijedio originalni tonalitet, tempo, melodiju i harmoniju Schubertove pjesme. Dodavanjem još jedne strofe, Liszt je promijenio oblik Schubertove pjesme iz A B A' u A B A' A". Liszt također dodaje nekoliko taktova između svakog dijela.

Liszt je slijedio Schubertov prijelaz između dijela B i A', ali je dodao dva nova takta. To su takt arpeggio u duru i promjena u mol. (taktovi 60-63). Ovim promjenama, Liszt je postigao glatki prijelaz između tonaliteta i jasniju razliku između tih dijelova. Istu tehniku koristi za prijelaz između dijela A' i A" (taktovi 88-91).

Primjer br. 20

The image shows a musical score for Example 20, consisting of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score includes performance markings: 'ritard.' (ritardando) at the beginning, 'poco r.fz' (poco ritardando) in the middle, and 'smorz.' (smorzando) towards the end. The piano part features arpeggiated chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p, mf, f). The bass part has a steady accompaniment with some triplets and dynamics (p, mf, f). There are also some markings like '2 4 2' and '1 3' above the piano part, and '9' below the bass part.

Primjer br. 21

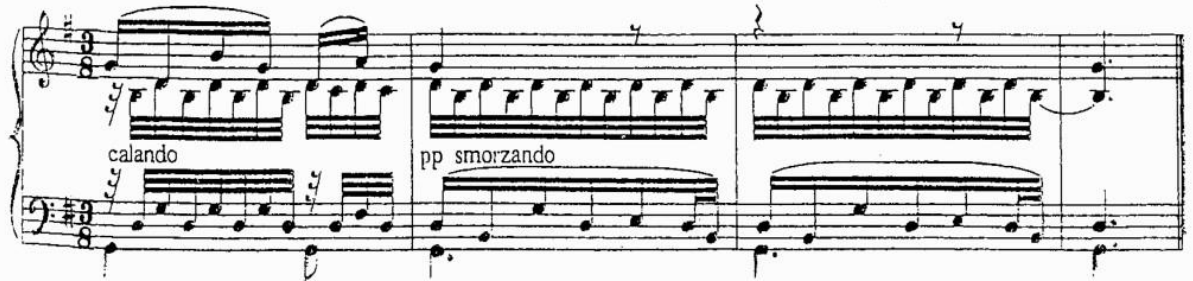
The image shows a musical score for Example 21, consisting of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score includes performance markings: 'perdendo' (perdendo) in the middle. The piano part features a melodic line with slurs and dynamics (p, mf, f). The bass part has a steady accompaniment with dynamics (p, mf, f). There are also some markings like '6' above the piano part and '3' below the bass part.

Lisztov A dio (taktovi 1-28) identičan je Schubertovom početku skladbe. Melodija je smještena u srednjem registru pratnje (oktavu niže od Schubertove). U taktovima 19-28, Liszt nadodaje ton  $d_3$  kako bi dodatno istaknuto melodiju mlinara. Slika vode, predstavljena je šesnaestinkama u *arpeggiu* kroz A' dio (taktovi 62-89). Liszt je melodiju smjestio oktavu više u desnoj ruci. U lijevoj ruci nalaze se šesnaestinke. Bas linija ostaje nepromijenjena kao u Schubertovoj pjesmi.

A'' ima istu melodiju i harmoniju kao dio A'. Melodija je nepromijenjena te je u originalnom rasponu Schubertove verzije. Liszt je htio usporediti zvučnost pa tako *staccato* sviranje iz prethodnog dijela postaje *tremolo*, u obje ruke. Lisztov preludij ima istu melodiju, bas liniju i kraj, baš kao i Schubertov. Ista harmonija prikazuje se kao *tremolo*. Kako bi naglasio melodiju basa, Liszt dodaje jedan takt na takt 119.

Primjer br. 22

Franz Liszt, Der Müller und der Bach, mm. 117-120 .



Prema Lee Clarku (2008:93) *Der Müller und der Bach* je najsporija pjesma iz ciklusa *Müllerlieder*. Oznaka sviranja je „mäßig“, tempo *moderato*. U nekoliko primjera, Liszt je koristio orkestralne efekte. *Quasi corni* (kao rogovi) može se naći u triolama u taktu 39.

Također, *quasi flauto* (kao flauta) pojavljuje se u melodiji, a *quasi pizzicato* u pratnji. Liszt je koristio *arpeggio* kao podsjetnik na zvuk harfe, tremolo na gudače i repetirane note na drvene puhačke instrumente. Također je koristio široki raspon dinamike, od *ppp* do *ff* i gotovo sve registre klavijature. Liszt je u note upisao više oznaka nego Schubert koje uključuju oznake tempa, agogike, dinamike i prstomet.

Sam naslov pjesme *Der Müller und der Bach* ne pruža dovoljno informacija o temi djela. Detaljnijom analizom ove pjesme može se objasniti pojedine dijelove i kontrast između njih; npr. pjevanje melodije svakog pojedinog dijela, predodžba potoka u klavirskoj pratnji i uporaba napuljskog sekstakorda. Lee Clark (2008: 96) navodi kako je važno određenim dodiranjem tipke postići različite boje tonova koje označavaju raspoloženje pjesme i različite orkestralne instrumente. Također, važan preduvjet za pjevanje je disanje koje je jednako važno i kod klavirista.

Nadalje, Lee Clark (2008: 97) navodi kako je Lisztova zrela skladateljska tehnika i napredna klavirska tehnika obogatila njegove transkripcije na solo-pjesme Franza Schuberta. Ciklus *Müllerlieder* prikazuje virtuoznu klavirsku tehniku povezanu sa Lisztovim skladbama napisanima za klavir. Liszt je naglasio tehniku sviranja iz zgloba u kombinaciji s tehnikom



prstiju. Uz virtuožnu tehniku ciklus *Müllerlieder* pokazuje izražajne karakteristike Lisztove klavirske glazbe sa širokim spektrom boja tona. *Müllerlieder* zahtjeva široki dinamički kontrast, postupne i lagane promjene u ritmu (*ritenuto*, *smorzando* itd.), fraziranje, uporabu pedala i korištenje orkestralnih boja. Ovi glazbeni elementi zajedno sa Schubertovim pjevnim melodijama čine ciklus *Müllerlieder* repertoarom kojeg vrijedi izvoditi. Prema Lee Clark (2008, 98) Liszt je u svom podučavanju naglašavao pjevanje kod svojih učenika. Svaka pjesma u ciklusu *Müllerlieder* zahtjeva izražajno i istaknuto sviranje glavne melodije. Tehnički izazovne pratnje otežavaju isticanje melodijskih linija. Vezano uz tehniku Liszt je svojim učenicima naglasio da koriste puni zaokružen ton tako da koriste jagodice prstiju a ne vrhove prstiju.<sup>12</sup>

#### 4.4.3. Gretchen am Spinnrade

Već 1810. Schubert sklada solo-pjesme i ubrzo postiže savršenstvo u skladanju ovoga žanra, mnogo prije nego je to slučaj s ostalim žanrovima. Godine 1814. Schubert stvara popijevku *Gretchen za vretenom* (*Gretchen am Spinnrade*), jedno od svojih remek-djela. Ta izvanredno uspjela pjesma ne odražava samo Schubertovu melodičku inventivnost i sposobnost oblikovanja željenog ugođaja, već i jasnu razliku između Schuberta i njegovih prethodnika u postupanju s pjesničkim tekstom kada se radi o stvaranju solo-pjesme. *Gretchen za vretenom* je strofna popijevka, tip pjesme koju su njemački predstavnici solo-pjesme uglavnom njegovali u 18. stoljeću. Međutim, Schubert se ne zadovoljava uobičajenim postupkom, prema kojemu se svaka kitica pjeva na potpuno istu melodiju. (Andreis 1976: 217)

U skladbi *Gretchen am Spinnrade* desna ruka oponaša stalno kretanje kolovrata, a lijeva ruka oponaša hod. Početni tonalitet d-mol postavlja čeznutljiv ton djevojčice koja oplakuje svoju bol. Oznaka *crescenda* postupno gradi napetost koja se oslobađa i odmah vraća na početak, slično kao način rada kolovrata.<sup>13</sup>

Skladba *Gretchen am Spinnrade* puna je emocija te govori o ljubavi i tuzi. Izvođenje ove skladbe zahtijeva tehničku spretnost i snagu. Desna ruka zahtjeva legato sviranje šesnaestinki

---

<sup>12</sup> <https://pqdtopen.proquest.com/doc/304448259.html?FMT=AI>. Pristupljeno 25.7.2017.

<sup>13</sup>

<https://campus.fsu.edu/bbcswebdav/users/jba05g/public/Research%2520project.doc+%&cd=11&hl=hr&ct=clnk&gl=hr>. Pristupljeno 25.7.2017.

kroz cijelu skladbu dok lijeva ruka mora svirati staccato u osminkama. Emocije su prikazane velikim dinamičkim rasponom.<sup>14</sup>

Gretchen um Spinnrade, prepoznatljiva je prema stalnoj, vrtložnoj klavirskoj pratnji koja opisuje vrtnju kolovrata. (Finck 1932:12)

Primjer br. 23 Uvod i početak melodije

Non troppo Allegro

Mei - ne Ruh ist  
un poco marcato il canto

legato

pp.

sempre staccato

Primjer br. 24 Vrhunac melodije u skladbi

sei - - - nen Kü - - - sen ver - ge - - - hen

<sup>14</sup> <http://www.pahnation.com/musical-analysis-of-gretchen-am-spinnrade-by-franz-schubert/>. Pristupljeno 25.7.2017.

Primjer br. 25 Kraj skladbe identičan početku teme

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system has lyrics "Mei - ne Ruh ist hin, mein" and the second system has lyrics "Herz ist schwer." The score includes dynamic markings like *pp*, *dim.*, and *ppp*. The music is written in a grand staff with a treble and bass clef. The first system has three measures, and the second system has four measures. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

#### 4.5. Liszt – Verdi

##### 4.5.1. Parafraza na Rigoletto

Transkripcije Verdijeveg *Rigoletta* su prema Ho (2014) rijetko dijelom pijanističkog repertoara s obzirom da predstavljaju i instrumente i glasove na klaviru. Kako se na klaviru može izvesti i predstaviti tako veliko glazbeno djelo koje uključuje pjevače i čitav orkestar? Radi li se o redukciji sadržaja? Klavirske redukcije Arnold Schoenberg (1975:348) definirao je uspoređujući glazbenu umjetnost s kiparskom umjetnošću na sljedeći način:

„Skulptura se nikada ne može sagledati sa svih strana u isto vrijeme (odjednom); unatoč tome sve njezine strane su razrađene u istoj mjeri. Gotovo svi skladatelji postupaju na isti način kada se radi o orkestru; oni primjećuju čak i pojedinosti koje slušatelji neće čuti. Unatoč tome klavirske redukcije trebaju biti kao pogled na skulpturu s jednog stajališta.“  
(Ho 2014:10)

##### 4.5.1.1. Povijesna pozadina operne transkripcije

Operne transkripcije za klavir doživjele su svoj procvat u 19. stoljeću zbog niza razloga kao primjerice transformacija glazbenog života početkom 19. stoljeća, popularnost opera, tehnička poboljšanja na klaviru (klavir kao instrument mogao je podnijeti izvedbe složenijih glazbenih djela)

kao i veći broj javnih klavirskih recital. Tijekom prve polovice 19. stoljeća europski glazbeni život odvijao se u novosagrađenim dvoranama i mjestima specijaliziranim za koncertne izvedbe pred novom i obrazovanom glazbenom zajednicom. Porastao je i broj glazbenih izdanja, glazbeni život je bujao jer je bilo mnogo prilika za glazbene izričaje svih vrsta. Koncertni programi su produženi uvedeni su novi žanrovi kako bi se udovoljilo različitim interesima publike.

Publiku su činile različite društvene klase, a programi su uključivali glazbu je glazbu različitih epoha. Bez obzira na promjene na glazbenim pozornicama, zanimanje za operu ostalo je isto. Pijanisti su izvodili fantazije, transkripcije, varijacije i improvizacije opernih melodija. Pijanisti su nastojali pokazati svoj talent izvodeći svoja vlastita djela; traženiji su bili pijanisti koji su izvodili svoja djela umjesto interpretacija (što je potpuno suprotno od uloge pijanista danas).

U drugoj polovici 19. stoljeća opera je bila u krizi i nije se tako često izvodila na pozornici kao što je to bilo početkom stoljeća. Izvodila su se uglavnom djela koja su donosila zaradu (Mozart, Bellini, Rossini, Donizetti). Operne transkripcije nisu više bile popularne te su se pijanisti okrenuli drugim žanrovima na kojima su mogli pokazati svoj talent. Transkripcije su bile sastavni dio pijanističkih solo koncerata. Iako su se predstavljala nova operna djela melodije su postajale sve složenije time su i transkripcije bile sve teže. Koncerti su uključivali djela kao što je Beethovenove klavirske sonate i djela Johanna Sebastiana Bacha. Manje je bila naglašena uloga pijanista kao skladatelja a improvizacije nisu bile zastupljene. Krajem 19. stoljeća, djela inspirirana operama rijetko su se izvodila na javnim koncertima. (Weber 2008:276)

#### 4.5.1.2. *Koncertna parafraza na Rigoletto (1860)*

*Rigoletto*, navodi Ho (2014:21) je opera u tri čina Giuseppea Verdija, libretto je napisao Francesco Maria Piave prema drami Victora Hugoa *Kralj se zabavlja*. Lisztova *Koncertna parafraza Rigoletta* napisana je mnogo godina nakon njegove velike zbirke opernih transkripcija većeg obujma kao primjerice *Don Juan*, *Robert le Diable* i *Norma*.

Parafraza se temelji na poznatom kvartetu iz Trećeg čina. Kvartet je napisan za dva para likova i to Gilda, Maddalen, Duca i Rigoletto uz pratnju cijelog orchestra. Rigoletto je dvorska luda na dvoru vojvode i Gildin otac; u ovoj sceni Rigoletto pokušava pokazati svojoj kćeri Gildi pravo lice vojvode. Kako bi uspio u toj zamisli on dovodi Gildu na mjesto odakle može vidjeti kako se vojvoda pjesmom udvara Maddaleni. U tom se dijelu može čuti susret vojvode i Maddalene koji razgovaraju neopterećeno ne znajući da ih se prisluškuje, i istovremeno ozbiljna interakcija Rigoletta i Gilde.

U originalnoj verziji Verdi započinje kvartet s vojvodom koji pjeva *Un dì, se ben rammentomi*. Dva para brzo izmjenjuju dijaloge: vojvoda daje pretjerane komplimente Maddaleni i udvara joj se. Maddalena i Rigoletto ga promatraju. U ovom E-dur dijelu Gilda izgovara nekoliko riječi i naziva vojvodu izdajnikom, a Rigoletto odgovara „Sada znaš.”. Odjednom glazba prestaje u a- molu dok pjeva, vojvoda nas uvodi u drugi dio u Des-dur. (Ho, 2014:22)

U Lisztovoj transkripciji nalazimo tri glavna dijela: Preludio-Andante-Presto; odvojeni su vizualno fermatama a glazbeno su odvojeni harmonijskom progresijom. Verdijev kvartet ima dva glavna dijela: Allegro-Andante; također odvojena fermatom. Liszt zadržava E-dur iz Verdijevog allegro dijela ali uloga ovog dijela postaje “Preludio” – uvod s motivima iz kasnijih dijelova originalnog djela. Fraze su odvojene fermatama. Uvodni dio se navodi kroz sedamnaest taktova. Prva dva takta (primjer 26) koriste dva motiva iz Andante dijela Verdijevih nota; prvi pjeva Maddalena u taktu 64 (primjer 27) a drugi pjeva Gilda u taktu 81 (primjer 28).

*Primjer br. 26 (Sauer 1917:55-65)*

Preludio  
Allegro

(poco f)  
a capriccio

rinforz.

Primjer br. 27<sup>15</sup>

The image shows a page of a musical score for Giuseppe Verdi's *Rigoletto*. The score is for a scene featuring Gilda and Maddalena. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Clar. in Do), Double Bass (D.), Violin (Viol.), Viola (V-le), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The flute and clarinet parts are marked *pp* (pianissimo). The vocal parts for Gilda and Maddalena have lyrics in Italian. The instrumental parts for Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass are marked *arco* (arco). The double bass part has a few notes and rests.

Fl. *pp*

Ob.

Clar. in Do I. *pp*

Gilda

Maddalena

Ah! ah! ri-do ben di co-re, chè tai ba-ie co-stan

D. - lar.

Viol. *arco*

V-le *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

<sup>15</sup> Izvor: Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, (Milan: Ricordi, 1914:339).

Primjer br. 28<sup>16</sup>

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fag. I.

Cor. III.  
in Lab

G.

M.

D.

R.

Viol.

V-le

Ve.

Cb.

In - fe - li - ce co - re, cor tra -  
- re. Ah! ah! ah! ah! ri -  
- lar. (cupo) Ah! con un  
- ra. Taci, e mia sa - rà la

U taktu 64 Maddalena pjeva „Ah! Ah! Rido ben di core, chè tai baie costan poco”, dok Gilda pjeva „Infelice core, cor tradito“ (Castel 1999:65). Već u prva dva takta Liszt povezuje dramatsku suprotstavljenost dva ženska lika. Isti motivi ponavljaju se i fragmentirani su u taktovima 5 i 6. Fragmentirana sekvenca je ponovno harmonizirana i bez daljnjeg traženja Liszt dolazi do Gis-dura u taktu 7 (Primjer 29) (Ho, 2014:25).

<sup>16</sup> Izvor: Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, (Milan: Ricordi, 1914:345).

Primjer br. 29

Na kraju Preludija Liszt ponavlja motiv Maddalene označen u *pp* kao *ritardando*. Dramatski, ovim se predstavlja Maddalenino oklijevanje prema vojvodi što je razumljivo jer vojvoda započinje svoju izjavu ljubavi na početku *Andante* dijela.

*Andante* kod Liszta slijedi notni zapis Verdijevog originala. U originalu vojvoda ima punih 16 taktova uz laganu pratnju orkestra u pozadini, pjevajući Maddaleni o svojoj ljubavi. Liszt zadržava ovaj dio u svojoj parafrazi. Ova jednostavna melodija sastoji se od Des-dur trijade i može se naći u cijeloj Lisztovoj parafrazi. Očito, ovo je učinio u dramatske svrhe (ili radije melodramatske) jer tekst koji prati interval je *pene*, što znači bol, jad, muka. Potpuna fraza je *le mie pene consolar* (liječni moju bol) (Primjer 30).

Primjer br. 30 Verdi, *Rigoletto*, III čin Kvartet, taktovi 55-56

**pp dolce**

pene, ie mie pe-ne conso-lar.



Primjer br. 31 Liszt, Concert Paraphrase on Rigoletto, taktovi 24-25



Nakon završetka vojvodinih ljubavnih izjava Liszt nastavlja slijediti Verdijev originalni notni zapis. Maddalena i Gilda pjevaju naizmjenice. U Lisztovoj koncertnoj parafrazi ovo je drugo pojavljivanje motiva Maddalene. Ovoga puta je motiv skriven kao da je Maddalena u pozadini dok Gildin očaj dolazi u prvi plan: postignut je cilj uz pomoć dinamičkog kontrasta i različita tekstura melodije i pratnje (primjer 32). U originalu takav se kontrast stvara prirodno dok likovi pjevaju uz pratnju različitih instrumenata u pozadini. Primjerice kada Maddalena pjeva, flauta i klarinet sviraju istu melodiju; kada Gilda pjeva uz pratnju oboa i prvih violina.

Primjer br. 32



Sada je slušatelj usmjerio pažnju na Gildu. Od takta 37 do 40 Liszt slijedi Verdijev original osim u dijelu koji naglašava emocionalno stanje u kojem se nalazi Gilda koristeći sinkopu (primjer 33) dok Verdi piše bez sinkope i koristi ponovno oboe i prve violine (primjer 34).

Primjer br. 33

Musical score for piano, measures 37-40. The score is in a minor key and 4/4 time. It features a piano introduction with dynamic markings *pp* and *sf*, and the instruction *appassionato*. The music includes a variety of rhythmic patterns, including syncopation, and is marked with asterisks and circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating specific rhythmic features.

Primjer br. 34

Musical score for orchestra and voices, measures 37-40. The score includes parts for Ob. I., Clar. in D, Fag., G., M., Duca, Rig. (a Gilda), Viol., V-le, Vc., and Cb. The lyrics are: "di-to! In-fe-li-ce, cor tra-Son av-vez-za, bel si-gno-Con un Ta-ci, il pian-ge-re non va-le, ta-ci,". The score is in a minor key and 4/4 time. It features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings, including *pp* and *f*.

Taktovi 41-45 su razrađena pasaža koja ostaje na dominantni, pripremajući za povratak osnovnog tona u taktu 46. On koristi kombinaciju motiva Maddalene, harmonijsku progresiju originalnog notnog zapisa i kaskade šestinki kromatski, kao da traži pravi akord. Ostajući u istom registru motiv sada nosi Lisztove ukrase. Taktovi 46-67 sastoje se od dvije pasaže od kojih svaka počinje s motivom vojvode i Maddalene, u kontekstu razrađene figurativnosti. Ova razrađena figurativnost u „malim” notama jedna je od glavnih pijanističkih obilježja predstavljenih u ovoj parafrazi. Upravo je to obilježje transkripcija pisanih upravo za klavir kako bi se postigao isti učinak, što zahtjeva brze pokrete prstima stvarajući harmoničnu pozadinu.

U taktovima 68-90 dijela *Andante* Liszt ostaje pri Verdijevom original. Verdi koristi hoquetus (fr. Hoquet – štucanje) vrstu u kojoj jednu melodiju dijeli nekoliko pjevača<sup>17</sup>, izmjenu glasova između Maddalene i Gilde. Liszt zadržava ovaj dio s istom harmonijskom progresijom. Ovaj motiv poput *hoqueutusa* predstavljen je i u taktu 2 Lisztove parafraze. Kada se ova pasaža pojavljuje drugi put Liszt ju razrađuje ponavljajući 32 (primjer 35) (Ho, 2014:31).

#### Primjer br. 35



U taktu 88 Liszt zaključuje *Andante* dio s fragmentima motiva vojvode i Maddalene uz harmonijsku progresiju prethodno povezanu s vojvodinim tekstom u *Bella figlia*. Zadnji dio *Presto* je zaključak koji sadrži Lisztove omiljene tehnike: oktave i skokove.

<sup>17</sup> „Hocquetus, (još Hoquet, Hoquetus, Hocket, Hocquet, or Ochetus) je srednjovjekova polifonska glazba, sredstvo izmjene dijelova, uloga, pojedinih nota ili skupina nota. Rezultat je manje više kontinuirani tijekom s jednim glasom koji miruje dok se drugi oglašava. Ovo je bio popularan oblik u motetu i obliku kantilene (vernakularne polifone pjesme) oblika iz 13. i 14. stoljeća. Rijetko se pojavljuje u 15. stoljeću. Iako se hocquetus često nalazi u kratkim pasażama (obično na kraju sekcije ili fraze) u većim kompozicijama koristi se uglavnom u 14. stoljeću kod francuskih skladatelja u djelu David Guillaume de Machaut u kojem dva gornja glasa pjevaju u hocquetusu iznad sporijeg tenora.“ (Prijevod A. Papa) <https://www.britannica.com/art/hocket>. Pristupljeno 27.7.2017.

Lisztova *Parafraza na Rigoletta* nesumnjivo predstavlja remek-djelo napisano za klavir i bez povezanosti s Verdijevim *Rigolettom*. Iako je izvor ovoga remek-djela u notnom zapisu namijenjenom vokalnoj izvedbi i orkestru Liszt ga je pretvorio u djelo koje se može tumačiti samo klavirskom izvedbom. (Ho, 2014:33).

Transkripcije opernog djela za klavir jednostavno pokazuju svoju raznolikost mogućnosti. U ovom slučaju Lisztova namjera nije bila oživjeti Verdijev kvartet već dati svoju interpretaciju narativa. Upravo to je bitno obilježje Lisztovih transkripcija – ispričati priču s puno detalja. Iako se možda ne čuju svi detalji svaka transkripcija ostavlja svoj jedinstveni tragu u djelu.

## 5. Zaključak

U ovome radu obrađena je tema klavirskih transkripcija vokalnih i instrumentalnih djela skladatelja Feruccia Busonia i Franza Liszta. Na temelju provedene formalno interpretacijske analize djela – klavirskih transkripcija vokalnih i instrumentalnih djela skladatelja Feruccia Busonia (*Chaconne u d-molu* Johanna Sebastiana Bacha) i Franza Liszta (*Lacrymosa* Wolfganga Amadeusa Mozarta, *Frühlingsglaube*, *Der Müller und der Bach* i *Gretchen am Spinnrade* Franza Schuberta te *Rigoletta* Giuseppea Verdia) izvode se zaključci.

Busonijeve transkripcije realizacije su postojeće ideje, specificiranje detalja kao što su mjera i ključ i pri tome se Busoni vodi konceptom netradicionalne transkripcije jer transkripcija predstavlja potpuno novo glazbeno djelo drugačijeg medija i drugačijih svojstava. Retoričke slike izražene kroz frigijski tetrakord i određene harmonijske progresije u Bachovoj *Chacconi* Busoni je naglasio u transkripciji koristeći ih u novom kontekstu (stilizirano) u kombinaciji s elementima boje, prostora i teksture stvarajući novi glazbeni doživljaj. To je postalo dijelom njegovog glazbenog razmišljanja i kompozicijskog stila. Klavirska tehnika, struktura harmonije i melodijska linija doprinose estetskim obilježjima njegovog skladateljskog stila: jedinstvenosti, cjelovitosti i bogatstvu Busonijeve transkripcije Bachove *Chaconne*.

Bitno obilježje klavirskih transkripcija Franza Liszta je osebujna interpretacija originalnog vokalnog djela. Tako nastaje novo djelo koje se može usporediti s originalom ali je samo po sebi novi jedinstveni novi original. Lisztove transkripcije vokalnih djela razlikuju se od ostalih transkripcija prema svojoj privrženosti originalu i nepretencioznom izričaju bez previše kićenog stila koji je obilježavao njegove suvremenike. Tehnika kojom se u stvaranju transkripcija vokalnih djela služio Liszt bila je jedinstvena a on je bio najveći virtuoz skladatelj transkripcija i izvođač svoga doba koji je povezo transkripciju s virtuoznom izvedbom.

## 6. Sažetak

U ovom se radu obrađuje tema klavirske transkripcije vokalnih i instrumentalnih djela skladatelja Feruccia Busonia i Franza Liszta. U pripremi i tijekom praktičnog rada na skladbama Feruccia Busonia (*Chaconne u d-molu* Johanna Sebastiana Bacha) i Franza Liszta (*Lacrymosa* Wolfganga Amadeusa Mozarta, *Frühlingsglaube*, *Der Müller und der Bach* i *Gretchen am Spinnrade* Franza Schuberta te *Rigoletta* Giuseppea Verdia) analizirani su notni materijali i relevantna literatura na ovu temu. U radu se primjenjuje metoda analize i interpretacije notnog materijala, metoda deskripcije i komparativna metoda. Teoretski dio rada bavi se definicijom pojma transkripcije u glazbenoj umjetnosti kao i prikazom nastanka i povijesnog razvoja transkripcija vokalnih i instrumentalnih djela.

Transkripcije su obrade nekog glazbenog djela koje je pisano za drugi instrument ili ansambl. Tvorac transkripcije se ne drži izvornog notnog teksta jer on zapravo stvara novi notni tekst unoseći dodatne elemente, dodatke. Tako nastaju virtuozne izvedenice notnog teksta koje imitiraju vokalne dionice ili orkestar. Svrha transkripcija nekoć je bilo uvježbavanje nekoga djela, njezina svrha može biti i naglašavanje i očuvanje specifičnih obilježja izvornog djela koje je adaptirano na novi medij, novi glazbeni oblik, novi žanr. Kako bi transkripcija ostala funkcionalna ona mora dosljedno pratiti izvornik.

Majstor transkripcije Franz Liszt stvorio je u nizu ostalih djela i transkripcija i jedinstvene transkripcije Mozartove *Lacrymose*, Schubertovih vokalnih djela (*Lieda*) i parafrazu Verdijevog *Rigoletta*. U ovom se radu navode važna obilježja ovih Lisztovih transkripcija a to su jedinstvena tehnika, nenametljiv izričaj lišen pretjeranih ukrasa i vjernost originalu.

Obilježja Busonijeve transkripcije Bachove *Chaconne* su netradicionalno specificiranje detalja uz primjenu jedinstvene klavirske tehnike i cjelovitih melodijskih linija.

Ključne riječi: Transkripcija, klavir, vokalne skladbe, Busoni, Liszt

## Literatura

Andreis, J. (1976) *Povijest glazbe (Knjiga 2)*, Zagreb: Liber Mladost.

Castel, N. (1999) *The Complete Verdi Libretti: In Four Volumes. Volume IV*. Geneseo, New York: Leyerle.

Fink, H.T. (1932) *Fifty Songs by Franz Schubert (for Low Voice)*. Oliver Ditson Company. Philadelphia: Theodore Presser Co.

Godowsky, L. (1927) *Apropos Transcriptions, Arrangements and Paraphrases. U: Twelve Songs by Schubert*. New York: G. Schirmer.

Hinson, M. (1990) *The Pianist's Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Howard-Jones, E. (1935) Arrangements and Transcriptions. *Music & Letters*, 16(4), str. 305-311.

Kaufman, G. (2017) *Gaspar Cassado: Cellist, Composer and Transcriber*, New York: Routledge.

Klaić, B. (1980) *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod MH.

Kregor, J. (2010) *Liszt as Transcriber*. New York: Cambridge University Press.

Müller, R.C. (1995) *Franz Liszt: The Schubert Song Transcriptions for Solo Piano*. New York: Dover Publications Inc.

Schoenberg, A. (1975) *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. (Stein, L. Ur.). New York: St. Martins Press.

Thom, P. (2007) *The Musician as Interpreter*, University Park Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Von Sauer, Emil (ed.) (1917) *Franz Liszt, Concert Paraphrase of Verdi's Rigoletto*. Leipzig: Edition Peters.

Weber, W. (2008) *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. New York: Cambridge University Press.

The New Harvard Dictionary of Music. The Harvard Concise Dictionary of Music (2003). 4. izd. (Randel D.M. ur.). Cambridge, London: The Belknap Press.

The Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) 2.izd. (Sadie, S. ur.), vol. 25, London, Macmillan Publishers.

### **Mrežni izvori:**

Fabrikant, M. (2006) *Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis*. Doktorska disertacija. Student Research, Creative Activity, and Performance – School of Music: University of Nebraska – Lincoln. <http://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/3>. Pristupljeno 17.7.2017.

Ho, T.H. (2014) *Opera Transcribed for Piano — Four Approaches*. Doktorska disertacija, School of Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas. [https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/14885/Ho\\_ku\\_0099D\\_13344\\_DATA\\_1.pdf](https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/14885/Ho_ku_0099D_13344_DATA_1.pdf). Pristupljeno 20.6.2017.

Howard, L. (2011) *The Complete Liszt Piano Music*, London: Hyperion Records Ltd. <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/44501-B.pdf>. Pristupljeno 27.7.2017.

Kasaš, J. (2014) *Glazbeno nazivlje u hrvatskom jeziku*. Diplomski rad. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli. <https://dr.nsk.hr/islandora/object/unipu%3A910/datastream/PDF/view>. Pristupljeno 15.7.2017.

Suttoni, C. (2014) *Piano fantasies and transcriptions*. U: The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com>. Pristupljeno na 27.7.2017.

Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=11384>. Pristupljeno 20.5.2017.