

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Миливоје Вељић

**ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ПРИСТУПИ
ДЕЛИМА СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА
ИЗВОРНО ПИСАНИМ ЗА КЛАВИРСКИ ДУО**

ментор

мр Људмила Поповић, ред. проф.

2013.

САДРЖАЈ

1. Увод.....	3
2. Клавирски дуо у животу Рахмањинова	5
3. Ставови Рахмањинова о музици.....	16
4. Одједи Русије и њених звона.....	21
5. Стил Рахмањинова.....	30
6. Рахмањинов као интерпретатор и као онај кога интерпретирају	40
7. Руска рапсодија.....	44
8. Прва свита за два клавира, Оп. 5.....	50
8.1. Баркарола.....	52
8.2. Ноћ... Љубав.	57
8.3. Сузе	60
8.4. Васкрс (Светли Празник).....	63
9. Романса Оп. 6.....	66
10. Шест комада Оп. 11	68
10.1. Баркарола.....	69
10.2. Скерцо.....	71
10.3. Руска песма.....	72
10.4. Валцер.....	74
10.5. Романса	76
10.6. Слава	77
11. Друга свита за два клавира, Оп. 17	79
11.1. Интродукција	80
11.2. Валцер.....	83
11.3. Романса	86
11.4. Тарантела.....	90
12. Италијанска полка	93
13. Уместо закључка.....	95
14. Литература.....	96

1. УВОД

„Предвиђам му велику будућност.“ (Чајковски)

„Он тако добро ослушкује тишину.“ (Горки)

„Бићете велики човек!“ (Чехов)

Уметничко-истраживачки рад извођача (у нашем случају пијаниста) приликом припреме извођења музичког дела подразумева спровођење многих анализа и поступака. Већина њих може се подвести под устаљене праксе, нарочито оне које се тичу рада са инструментом, односно рада на звучном сегменту интерпретације. Али, за преданог и темељног уметника, свака музичка композиција представља читав један неистражени универзум, целовит и у сваком свом делићу уникатан, па је креативни задатак који се пред њега поставља најчешће пун изненађења, изискује таленат за импровизацију и оставља бескрајан простор за инвентивност. Композиције Сергеја Васиљевича Рахмањина (1873-1943) су у том погледу посебно изазовне.

Предмет проучавања ове студије су дела која је Сергеј Рахмањин изворно написао за клавирски дуо (за клавир у четири руке или за два клавира у четири руке). Као што је добро познато, Рахмањин је био један од највећих пијаниста двадесетог века и његове композиције за клавир соло, осим што обухватају највећи део композиторовог опуса, сматрају се и његовим најуспешнијим остварењима. То је сасвим логично и очекивано, јер је реч о делима која су настала за инструмент чија је својства Рахмањин у сваком виду потпуно познавао и њима супериорно владао. Међутим, он клавир није третирао само као солистички инструмент. Написао је и шест композиција, несумњивог уметничког квалитета, баш за клавирски дуо. Иако су неке од ових композиција одмах по настанку стекле немалу популарност, а потом положили и испит времена опстајући до данашњих дана као део концертних програма, редовно на репертоару

ансамбала широм света, из непознатог разлога оне до данас нису биле предмет ужег проучавања (за разлику од солистичке клавирске музике).

Анализа интерпретативних изазова које композиције за клавирски дуо Рахмањинова постављају пред пијанисте, што је циљ овога рада, подразумева да изложимо нашу целокупну анализу ових композиција, као и тока припреме извођења дела. Таква свеобухватна студија би требало да представља скуп знања из широког подручја проучавања. Истраживање се не би могло сматрати ваљано довршеним ако у њему не бисмо изнели најзначајнија запажања анализе формалног облика композиција и њихових хармонијских карактеристика. Даље, неопходно је да се задржимо на испитивању композиционих поступака, клавирског слога и техничких пијанистичких захтева. Морамо покушати да проникнемо у посебан уметнички израз за којим је Рахмањинов тежио и који је коначно остварио служећи се могућностима које му је пружио баш овај ансамбл. Ту се поље истраживања шири, јер поред самих партитура морамо да се устремимо на живот композитора, па још и даље, на музику која га је окруживала, на поезију песника који су га инспирисали, а посебно на постулате чувене руске пијанистичке школе, чији је Рахмањинов изразити представник. Уратко: на историјски и сваки други контекст настанка композиција које се студирају. Аудио снимци пијанисте Рахмањинова, на којима изводи своја и дела других композитора, представљају драгоцен истраживачки простор који би требало проучити са посебном пажњом. Неопходно је да се упознамо са филозофским ставовима Рахмањинова о музици и о интерпретацији. Важно је да пронађемо место које је камерна музика заузимала у његовом животу, а посебно музика клавирског дуа. Коначно, потребно је сагледати место музике Рахмањинова за клавирска дуа из перспективе његовог целокупног опуса, пронаћи везе са делима која су настајала непосредно пре, током или након композиција које су предмет нашег разматрања, препознати мотивске сличности са другим делима (из композиторовог опуса или ван њега)... Све то у својеврсном езотеријском, алхемичарском трагању за оним што је есенцијално у овој музици, за њеном суштином – како би тај скривени драги камен поставили за камен темељац наше интерпретације.

2. КЛАВИРСКИ ДУО У ЖИВОТУ РАХМАЊИНОВА

Знамо да је Сергеј Рахмањин засвирао у клавијерском дуету још у безбрижним данима свог детињства, на породичном имању у Оњегу, тамо где је први пут дотакао клавијер. Сâм Сергеј се са нарочитом радошћу и поносом сећао тренутка у којем се за клавијером сусрео са својим дедом Аркадијем Александровичем. Старији Рахмањин је дошао у једну од својих ретких посета породици и притом сазнао да његов унук са великим занимањем учи да свира клавијер. То је оставило веома снажан утисак на овог правог музичког фанатика, који је, иако у својој шездесетосмој години, свакодневно сатима свирао клавијер и компоновао. Заинтригиран, пришао је клавијери док је његовог унук свирао неку тек научену мелодију и почео да импровизује пратњу у басу. Дечак се није нимало збунио. Напротив, био је одушевљен. Онда је деда Аркадиј извадио неке комаде за клавијер у четири руке, а Сергеј је своју деоницу глатко прочитао са листа, са вансеријском лакоћом. Неки извори наводе да су деда и унук том приликом засвирали *Andante* из Бетовенове *Пете Симфоније*. Аркадиј Александрович је био фасциниран, што је из свег гласа и изразио када се на вратима појавила Сергејева дадиља: „Каквог си ми унука подигла! У целој Русији таквог нема!“

Овај сусрет деде и унука за инструментом (по свему судећи, једини њихов сусрет уопште – Аркадиј је убрзо преминуо), оставио је дубок утисак на све присутне чланове породице и посебан траг на Сергеја Васиљевича Рахмањина. Не постоји ниједна његова биографија у којој се овај важан догађај не препричава, јер су тек након њега у породици почели да схватају да Сергеј поседује нешто више од урођеног музичког талента, тако распрострањеног у фамилији Рахмањин. Сада, свесни дечаковог изванредног дара, почели су да размишљају о његовом школовању и да планирају његову будућност.

Та будућност је дванаестогодишњег дечака одвела у Москву, у приватни музички пансион Николаја Сергејевича Зверева. Овај чувени клавијерски педагог је своје најталентованије ученике примао у сопствену кућу, издржавао их

и поучавао, све у намери да израсту у озбиљне пијанисте и музичаре. Сергеј је, дакле, постао један од *зверића*, што је био укорењени назив за ученике Зверева. У том тренутку су у кући Николаја Сергејевича, заједно са Рахмањиновим, живела и стасавала још два дечака – Матвеј Пресман и Леонид Максимов.¹ Сва три дечака су водила исти војнички живот, прописан од стране њиховог неумољивог ментора челичног карактера; устајали су у шест ујутро сваког дана, вежбали клавир и имали часове са Зверевим, поподнева и вечери често проводили на концертима и оперским представама, а након тога били у друштву угледних и знаменитих Московљана.

Нама је интересантно то да су дечаци врло често свирали у дуетима, што им је причињавало посебно задовољство. Овакво музицирање су доживљавали као забаву. Такође, једном до два пута недељно у посету Звереву и *зверићима* долазила је госпођа Белополскаја, учитељица клавира, која је са дечацима више сати проводила свирајући аранжмане камерне и симфонијске музике за клавир у четири руке. Чинила је то са сваким понаособ, а са свом тројицом истовремено изводила музику за два клавира у осам руку!

Тако су питомци Зверева упознавали огроман број ремек-дела светске клавирске музике, истовремено уживајући у заједничком свирању. То је веома утицало на младог Рахмањинова. Отуда не би требало да чуди чињеница да је прво што је икада написао баш било намењено клавирском дуету. У жељи да искаже поштовање према свом великом идолу, Петру Иљичу Чајковском, Рахмањинов је урадио транскрипцију његове композиције. Наиме, Чајковски и Зверев су били пријатељи, па је Петар Иљич често посећивао Зверева када је био у Москви. Прилика да се неко време проведе са (тада већ светски популарним композитором) није нешто што је било свакоме доступно, а *зверићи* су имали и више од тога – неретко су свирали овом важном посетиоцу. Рахмањинов је имао тринаест година када је присуствовао концерту који је *Руско музичко друштво*² организовало у марту 1886.-те године, у Великој сали московске Племићке дворане, којим је обележено пет година од смрти Николаја Рубинштајна и када је

¹ Истакнути ученици Зверева били су и Александар Зилоти, Константин Игумнов и Александар Скрјабин.

² Русское музыкальное общество

премијерно изведена *Манфред* симфонија Чајковског. Тада је, задивљен, сковао план: кришом ће да направи аранжман ове симфоније за клавир четвороручно, а са осталим укућанима ће то да подели тек када све буде завршено. Наручу му је ишло и што је чувени московски издавач Јургенсон већ пустио у промет штампано издање целокупне партитуре, па је један примерак сместа набавио и одлучно се посветио реализацији свог тајног задатка. Све је ишло по плану, а узбуђење је достигло врхунац када је своје дело поделио најпре са осталим *зверићима*, а потом и са потпуно затеченим Зверевим, који је дао свој благослов да Рахмањин и Пресман аранжман изведу пред самим Чајковским, када им следећи пут буде дошао у госте. И заиста, првом приликом су Чајковском приредили ово изненађење, на које је великан узвратио срдчним похвалама дечаку за уложени труд.

Тако се родила жеља за компоновањем, која је најпре еволуирала у потребу да се компоновању озбиљније посвети, да би потом прерасла у праву опсесију. Рахмањин није могао да не следи овај унутрашњи порив, што је резултирало турбулетним и драматичним догађајима у његовом животу. Зверев није показао разумевање када га је замолио да му додели једну собу, изоловану од буке, у којој би могао само да пише. Штавише, искусни педагог се веома разочарао у свог штићеника, јер је схватио да њих двојица не гаје исте амбиције по питању његове пијанистичке каријере. Толико је то било велико изненађење и непремостива препрека за Зверева, да је Рахмањин морао се исели из његове куће. Сарадња са Зверевим је била завршена.

Наступила је нова фаза у животу: композицији се Рахмањин интензивно посветио у оквиру студија на Московском Конзерваторијуму, које је похађао упоредо са студијама клавира у истој установи. Летње одморе је поново проводио у кругу шире породице, а посебно драго друштво биле су три сестре Скалон, према којима је испољио нежност на начин који нам потврђује да је музицирање доживљавао као колективно задовољство. Већ током првог летаведеног са сестрама написао је *Валцер и Романсу за клавир у шест руку*, како би све три сестрице могле да их истовремено изводе (*Валцер* је написао на тему коју је компоновала најстарија сестра, а уводну тему из *Романсе* касније ће

искористити и у другом ставу *Другог Концерта за клавир и оркестар*). У заглављу партитуре стоји да је ово дело посвећено Наталији, Људмили и Вери Скалон.

У том периоду живота прихватио се једног важног задатка – аранжирања свите за клавирски дуо на музику из балета *Успавана лепотица* Петра Иљича Чајковског. То је, дакле, био други пут да се латио аранжирања неког дела Чајковског, али је то сада било од много, много већег значаја. Његовом ангажовању у овом послу је кумовао Александар Зилоти – Сергејев брат од ујака, врсни пијаниста, један од омиљених ученика великих Франца Листа и Николаја Рубинштајна, некада такође *зверић*, а сада слободни уметник и већ професор на Конзерваторијуму, у чијој класи је Рахмањинов студирао клавир. Зилоти је претходно урадио клавирску верзију комплетне партитуре балета (за две руке), али га је повреда руке онеспособила да, када је то било потребно, по првобитном договору напише и верзију за четири руке. Тада се заложио за свог рођака и студента и код Чајковског и код издавача Јургенсона, тражећи њихов пристанак да Рахмањинов припреми верзију транскрипције за четири руке, уз обећање да ће Сергеј радити под његовом супервизијом. Чајковски је дао свој благослов, а Јургенсон је Рахмањинову чак одредио и хонорар од стотину рубаља.

Овај подухват, међутим, није протекао најславније и без потешкоћа. Када је из штампе изашао контролни отисак партитуре, Чајковском је било довољно само да завири у увертиру да би пао у дубоки очај, о чему нам сведочи његово писмо Зилотију: „... то је транскрипција за себе, што ми се не допада. Направили смо велику грешку што смо овај посао поверили дечаку, без обзира колико талентованом. Није у питању његов несавестан приступ. Напротив, није запоставио ни најмањи детаљ! Транскрипција има два ужасна недостатка: 1) помањкање смелости, вештине и иницијативе; готово ропска подређеност ауторитету композитора лишило је дело снаге и бриљантности; 2) очигледно је да је транскрипција за четири руке више рађена по узору на транскрипцију за две руке (коју је Зилоти припремио, како смо већ напоменули), него по оркестарској партитури... Авај, ове грешке се не могу исправити... Још нисам змогао храбрости да прегледам први чин, јер је ово било довољно да се толико узбудим да нисам

могао да спавам, а чини ми се да се и разбољевам...“³ Зилоти је „зграбио“ Рахмањина и транскрипцију како би извршили неопходне измене и тиме барем мало утешили Чајковског. Сергеј је писао тих дана Наталији Скалон: „... Саша и ја вршимо неке корекције. Чајковски ме, сасвим разложно и оправдано, ужасно проклиње због транскрипције. Моја транскрипција је убедљиво најгора транскрипција икада.“⁴ Након што је добио прерађену верзију, утешени Чајковски је одговорио Зилотију: „У потпуности сам задовољан изменама које си начинио и сада сам уверен да ће транскрипција бити добра.“⁵

Са осамнаест година Рахмањин пише прву композицију изворно замишљену за два клавира у четири руке. У писму које је 1891. године послао сестрама, први пут помиње своју *Руску рандодију* и изражава наду да ће је свирати у дуету са Зилотијем. Наравно, ово дело ћемо подробно анализирати у поглављу које је посвећено само томе. Овде желимо да напоменемо да је надахнуће Рахмањинову да створи композицију опет била једна пријатна, другарско-колегијална атмосфера, у којој је музика заузела своје важно место. Четири студента клавира су се у ситним ноћним сатима затекли у продајном салону Александра Еберга, московског произвођача клавира. Један од њих је засвирао мелодију у руском стилу, а Рахмањин је одговорио варијацијом, након чега се међу њима распламсало право такмичење у томе ко ће инвентивније и виртуозније представити ову музичку тему. Три дана после овог догађаја, светло дана угледала је композиција која је настала по узору на ову импровизацију из фабрике клавира. Био је то виртуозан комад којим је Рахмањин био врло задовољан, који је веома заволео и жарко се надао да ће имати прилику да га представи на Конзерваторијуму. Када се указала прва прилика да комад буде изведен, почео је да припрема извођење са Максимовим (који је, такође, код Зилотија студирао клавир на Конзерваторијуму, али је још увек био и активан

³ Писмо Чајковског Зилотију од 14. јуна 1891, објављено у S. V. Rakhmaninov: *Pisma*, Москва, 1955. НАПОМЕНА: Готово целокупна литература употребљена у овом раду није објављена на српском језику, па су сви преводи са енглеског и руског језика, осим када је то другачије назначено, дело аутора и ментора.

⁴ Писмо Рахмањина и Зилотија Наталији Скалон, 11. јула 1891, објављено у *Molodye Godi Sergeya Vasilyevicha Rakhmaninova*, Лењинград и Москва, 1949. (писма сестрама Скалон, са мемоарима Људмиле (Скалон) Ростовцеве).

⁵ Наведено по: Geoffrey Norris: *The Master Musicians Series – Rakhmaninov*, J.M.Dent & Sons LTD, Лондон, 1976; стр. 10

зверић). Сујетни Зверев је, међутим, још увек увређен и љут на Рахмањинова, учинио нељубазан гест и забранио Максимову да са другаром наступи у овом дуету. Зилоти, с друге стране, није желео да квари односе са Зверевим и да му се по овом питању супротстави, па је Рахмањин остављен „...сам са својом енормном тугом. Како сам само желео да свирам на том концерту! Читаве дане сам туговао. Слажете ли се да је ова моја прича дирљива и срцепарајућа?“ – питао је, неутешан, своје три музе.

Две године касније, када је дипломирао и добио Велику златну медаљу (коју је Конзерваторијум доделио тек трећи пут у својој историји!), из Харкова је најавио Наталији Скалон да је заузет „фантазијом за два клавира, која ће представљати серију музичких слика.“ И заиста, у лето 1893, током којег су настала многа веома успела дела Рахмањинова, рођена је и *Прва Свита за два клавира*, инспирисана стиховима Љермонтова, Бајрона, Тјутчева и Комјакова, а посвећена обожаваном Петру Иљичу Чајковском. У истом периоду написао је још једно дело за клавирски дуо: *Романсу Оп. 6*.

Пратећи кретања Рахмањинова током година у којима је стварао у пуној младалачкој снази, често га затичемо на вечерњим седељкама у друштву истакнутих музичких уметника Москве и Петрограда, градова у којима је највише боравио. На овим окупљањима камерно музицирање је било активност која се подразумевала, а врло често су окупљени формирали баш клавирске дуете. Тако је и *Прва Свита*, пре него што је доживела своју званичну премијеру у Москви, најпре зазвучала на једном таквом окупљању у Петрограду, у кући Бељајева. На упорно инсистирање домаћина, Рахмањин је пристао да седне за инструмент и напамет изведе деоницу првог клавира, док су нотни запис предали Феликсу Блуменфелду, који се прихватио задатка да на лицу места прочита деоницу другог клавира. Међу окупљенима те вечери био је и Римски-Корсаков, један од Сергејевих великих узора, чије је композиције студиозно проучавао и којима се искрено дивио као ремек-делима светске музике.

Годину дана након писања *Прве Свите*, за клавир четвороручно пише шест клавирских комада, шест дуета, познатих под називом *Six Morceaux, Op. 11*.

Недуго затим, у писму композитору Слонову, најављује *Капричо на циганске теме* за оркестар, композицију „која је већ готова у његовој глави“, као и да ће је најпре написати за клавир четвороручно, а потом оркестрирати. Ова композиција је заиста настала током лета 1894, а наредне године је публикована као симфонијско дело, уз приложену транскрипцију за клавирски дуо. Зауставимо се зачас на композиционом методу који Рахмањинов открива у писму Слонову. Наиме, још неколико извора нам говоре да је Рахмањинов (и у раном и у позном стваралачком периоду) најпре бележио своје музичке мисли у клавирском слогу, а потом те записе оркестрирао (баш како је и описао свој рад на *Капричу*, који је од самог почетка замишљао као оркестарско дело). Ево још једног примера колико је Рахмањинов *размишљао пијанистички*. Он је увек могао да призове звук клавира у својим мислима, што не можемо бити сигурни да је био случај са свим осталим инструментима. Годину дана након *Каприча на циганске теме*, написао је *Прву Симфонију*. Ово гигантско дело га је коштало великог напора и труда, и у њега је полагао велике наде. Истина, не можемо бити сигурни да ли је и *Прву Симфонију* компоновао на исти начин којим је компоновао *Капричо* (коначан облик изводу *Симфоније* за клавир четвороручно дао је три године касније, а он је објављен тек постхумно – 1947. године, три године након смрти Рахмањинова), али након прве преслушане оркестарске пробе био је шокиран јер је дело звучало другачије од онога како је претпостављао да ће звучати. Само уз највеће напоре је успевао да препозна сопствено дело, што је било фрустрирајуће искуство. Ово подвлачимо због тога што је јасно да се тако нешто Рахмањинову никада не би десило да је у питању била нека клавирска композиција, ма како сложена!

Постоји још неколико примера у којима препознајемо да је за клавир Рахмањинов био посебно везан: једном приликом је изјавио како је желео да „направи“ симфонију од своје клавирске сонате, али да је ипак одустао, због потпуно пијанистичког стила у којем је соната написана. Оркестарску композицију је сматрао *завршеном* пре него што би је оркестрирао и дао јој коначан облик, док се њен материјал налазио скициран у клавирском слогу. То је случај и када је у питању његово последње дело, *Симфонијске игре* (позивао је диригента Еугена Ормандија како би му „одсвирао“ своју нову композицију).

Премијера *Прве Симфоније* је у Петрограду доживела потпуни фијаско, након које је Рахмањинов упао у праву депресију и озбиљну вишегодишњу стваралачку кризу. Петроградска чаршија је брујала о разлозима овако лошег пријема композиције Рахмањинова, а неки остакнути музички критичари били су незаслужено окрутни и брутални. Цезар Антонович Кјуи, члан „Руске Петорке“, писао је у свом новинском осврту: „Када би неки талентовани студент Конзерваторијума у Паклу добио задатак да напише програмску симфонију на тему *Седам египатских зала*, он би бриљантно испунио свој задатак ако би његово дело заличило на Симфонију господина Рахмањинова.“⁶

Овај догађај је Рахмањинова гурнуо у трогодишњу стваралачку кризу, током које није написао ништа. Пре овог мучног периода само је још смогао снаге да транскрибује за клавир у четири руке *Шесту Симфонију* Глазунова, 1897. године (Бељајев је публиковао ову транскрипцију), а у писму Морозову се жали да је транскрибовање симфонија иначе мукотрпан посао и да му је то овом приликом одузело чак два месеца.

Током апстиненције од компоновања, срећом, није био музички неактиван; радио је као диригент у приватној опери индустријског магната Мамонтова, што му је, осим диригентског искуства, пружило прилику да боље упозна оперска дела светске музичке литературе и оперску уметност уопште. Посебно присно познанство успоставио је са звездом у успону, Фјодором Шаљапином. Године су пролазиле, а Рахмањинов је почео да одлази на сеансе код доктора Николаја Дала, психијатра и хипнотизера који је, спроводећи аутосугестивне терапије успео у нечему што је изгледало немогуће – Рахмањинов је поново пожелео да ствара. Шаљапин га води са собом у Италију како би му помагао при учењу нових опера, и баш тамо Сергеј коначно почиње да скицира нове композиције.

Једна од тих композиција је намењена клавирском дуу: *Друга Свита за два клавира*. Настаје непосредно пре комплетирања чувеног *Другог Концерта за клавир и оркестар* (који посвећује заслужном доктору Далу). Након своје прве

⁶ *Novosti i birzhevaya gazeta*, 17. март 1897. (по Geoffrey Norris: *Ibid*)

америчке турнеје, *Другу Свиту* је премијерно извео у Петрограду, у партнерству са Зилотијем.

У Италији настаје и *Италијанска полка*, кратка и ефектна композиција за клавир у четири руке, на тему коју је чуо од путујућих музичара који су се задесили у Фиренци. Овај комад је постао врло популаран и често га је изводио *на бис*, а касније је приредио и аранжман за клавир соло. Ова полка се често чула у дому Рахмањинових, и то у извођењу брачног пара, Сергеја и Наталије. До данашњих дана остао је сачуван аудио снимак једне породичне пригоде, у којем је *Италијанска полка* уследила непосредно након што је друштво у глас отпевало популарну руску народну песму *Бублички*. Цика, вриска, граја и смех прате веселе звуке музике на овим снимцима. То је још једна илустрација која веома сликовито дочарава које је место у животу Рахмањинова заузимало свирање у клавирском дуу, и то не у професионалном смислу, већ у његовој свакодневици.

Италијанска полка је последња композиција коју је Рахмањинов изворно написао за клавирски дуо. У деценијама које су уследиле много тога се променило. Русија након политичких промена више није била иста земља. Рахмањинов је са породицом напушта и више се никада неће вратити. Постао је човек без отаџбине и почео да води живот концертног пијанисте, претежно свирајући по САД и у Европи. У периоду дужем од тридесет година, до тада врло плодан композитор, обрадио је тек неколико руских песама, написао последњи клавирски концерт, *Варијације на тему Корелија*, *Рансодију на тему Паганинија*, *Трећу Симфонију* и *Симфонијске игре*.

Важно је да напоменемо да је лично Рахмањинов приредио транскрипције већине ових својих позних дела за два клавира, као и да су оне штампане и објављиване за његовог живота. Рахмањинов је написао аранжмане за клавирски дуо *Четвртог Концерта за клавир и оркестар*, *Рансодије на Тему Паганинија* и *Симфонијских Игара*. У складу са изнесеним претпоставкама о начину који је примењивао током писања симфонијске музике, не можемо знати да ли су изводи за два клавира настајали након, упоредо, или можда чак пре коначних партитура симфонијске музике. Коначно, то није од пресудне важности. Битно је да је Рахмањинов и у својој старости пажљиво припремао транскрипције

својих дела за клавирске дуете и да је био одлучан да их објави, баш као што је чинио у младости – лично је транскрибовао и своју *Прву Симфонију*, прва три клавирска концерта, као и *Стену*, фантазију за оркестар. Изузетак представљају само *Трећа Симфонија* (која је за живота композитора остала без свог одговарајућег облика у клавирској музици) и још три композиције из реда оних значајнијих и популарнијих остварења, чије је транскрибовање поверио својим колегама – Владимир Вилшоу је урадио транскрипцију *Друге Симфоније* (за клавирски дуо), Ото Таубман симфонијске поеме *Острво смрти* (такође за клавирски дуо), док је Александар Голденвејзер имао ту част да аранжира омиљену композицију Рахмањинова – Поему за оркестар, хор и солисте *Звона* (што је Голденвејзер учинио за клавир соло).

Свирање у клавирским дуетима је пратило Рахмањинова током целог живота, али од одласка из Русије то више никада није чинио на концертном подијуму. Аудио-снимак *Италијанске полке* са супругом Наталијом највероватније је настао када је Рахмањин имало око 57 година. У истом периоду, током летњег одмора који је провео у Нормандији, у партнерству са Лавом Коњусом је окупљеним пријатељима извео тек завршен аранжман за два клавира *Четвртог клавирског концерта*. Са 64 године је тражио од свог америчког секретара да му пошаље композиције Годовског за клавир у четири руке, затурене негде у његовој канцеларији, како би их у Швајцарској свирао са Владимиром Хоровицем (њихова дружења и заједничка музицирања одвијала су се у вили *Сенар – Сергеј и Наталија Рахмањинов*). Његова намера је била толико снажна да је тражио да ноте буду послате чак са другог континента.

Последњи пут Рахмањинова затичемо у клавирском дуету баш са великим Хоровицем, само овога пута у Калифорнији. Сергеј Бертенсон је у два наврата био сведок ових догађаја; он је присуствовао кућним концертима које су двојица комшија приређивали члановима својих породица, годину дана пре смрти Рахмањинова. Била је то ексклузивна част, чега је Бертенсон био свестан, па је врло пажљиво бележио сваки детаљ (касније је учествовао у стварању једне од најсвеобухватнијих књига о животу и делу Рахмањинова). Први пут се програм састојао од Моцартове сонате, Моцартовог клавирског концерта и *Друге Свите* за

два клавира Рахмањинова. Други пут програм је био сличан, само су уместо *Друге Свите* извели *Симфонијске игре* Рахмањинова, односно његову транскрипцију свог дела.

У овом прегледу затицали смо Рахмањинова као члана клавирских дуета током целокупног његовог живота: као дечака који је свируцкао комаде за са својим дедом; као момчића коме је то била свакодневица у пансиону Зверева; као студента Конзерваторијума који се са колегама пијанистима музички надигравао; пратили смо његове напоре да за овај ансамбл аранжира дела других композитора, као и своје сопствене композиције; препознали његову потребу да за клавирски дуо напише оригинална, аутентична дела; сусретали смо га као камерног музичара како на концертним подијумима, тако и у салонима, па и у друштву Чајковског, или Римског-Корсакова; коначно, посматрали смо га као веселог и расположеног старог човека који је у истовременом стварању музике уживао како са својом супругом, тако и са једним од највећих пијаниста свих времена...

Закључак се сâм намеће: свирање у клавирским дуетима била је активност увек посебно драга Сергеју Рахмањинову. Практиковао ју је често, са радошћу, у добром расположењу и одабраном друштву, озбиљно посвећен светом чину стварања музике са својим партнером и усредсређен на музичке идеале које је том приликом требало да досегне.

3. СТАВОВИ РАХМАЊИНОВА О МУЗИЦИ

У потрази за филозофским опсервацијама, ставовима о уметности, доживљеним искуствима, па и практичним саветима Рахмањинова, на располагању нам је сиромашан извор података. Углавном се све своди на његова писма, нешто интервјуа (која је иначе избегавао да даје) и на сведочанства његових ближњих (чланова породице, сарадника и пријатеља). На биографију која је за његовог живота изашла из штампе под називом „Сећања Рахмањинова“⁷ нећемо се позивати у овом раду, јер је Рахмањинов био крајње незадовољан овом књигом. Допуштење за њено објављивање дао је само због свог великог пријатељства са аутором, који је за прикупљање података и писање текста потрошио исувише времена и новца. Рахмањинов у многим својим писмима није крио потпуно разочарање овом публикацијом, њеним претенциозним називом (условљеним од стране издавача), а ништа мање и њеним садржајем.

Али, доста говори и сама чињеница да Рахмањинова није занимала писана реч. Толико се композитора, па и пијаниста, латило пера и нашироко расписало о уметности уопште, о својој уметности, о себи... Рахмањинов за тако нечим уопште није осећао потребу, па га чак ни претпоставка о потенцијално доброј заради, коју би објављивањем својих текстова могао да стекне, није подстицала на писање.

Сергеј Рахмањинов, једноставно, није волео да се изражава речима, а разлог томе није била његова урођена ћутљивост. Музика је била језик којим се најбоље обраћао свету. Његова кћерка Ирина Волконски каже да се током живота трудио да сакрије чак и чињенице из свог живота, зато што је веровао да је све што је осећао и искусио много боље, јасније и истинитије изразио кроз музику, него што би икада могао кроз речи. Ово је, на пример, у потпуној супротности са ставовима Игора Стравинског, савременика, пријатеља и сународника Рахмањинова. Стравински је оповргавао изражајна својства музике. Тврдио је да „... је музика, по својој суштини, неспособна да *изрази* било шта: једно осећање,

⁷ *Rachmaninoff's recollections, told to Oskar von Rieseemann*, Books for Libraries Press, 1934.

један став, једно психолошко стање, један природни феномен, итд... *Израз* никада није био иманентно својство музике.⁸ Интересантно је колико су два великана имали другачија гледишта по овом питању. Рахмањинов је чврсто утемељен у свом романтичарском одређењу и не одступа од идеје да музика представља категорију која је у функцији изражавања лирског субјекта. У интервјуу који је у својим позним годинама (1941.) дао за *Етиду*, стоји: „Моја постојана жеља да компоујем музику заправо је мој нагон да тонално изразим своје мисли... Музика неког композитора открива земљу у којој је рођен, његове љубавне романсе, његову религију, књиге које су на њега утицале, слике које воли. Она би требало да буде продукт целокупних композиторових искустава... Оно што покушавам да постигнем када пишем музику, јесте да што једноставније и директније изразим оно што је у мом срцу током компоновања. Ако су у њему љубав, горчина, туга или религиозност, ова расположења постају и део моје музике, па она такође постаје или лепа, или горка, или тужна, или религиозна.“⁹

Наравно, овде нисмо дужни да донесемо пресуду ко је у праву, нити да се уплићемо у компликовану и бескрајну расправу о природи музике. Али је важно да знамо која становишта је Рахмањинов заступао и да, колико год је то могуће, проучимо његову личност, што је довољно изазован и тежак задатак због штурих трагова које нам је оставио.

Изнећемо и нешто слободнију претпоставку због чега Рахмањинов није причао нити писао о музици коју је као композитор стварао или као пијаниста изводио: музика је за Рахмањинова била нешто свето, свака композиција представљала је нешто попут сакралне реликвије, а свирање је била права празнична светковина. Овој религији је посветио свој живот. Једном приликом је изјавио: „Ја сам целим својим бићем у музици. Музика је довољна за цео живот – али један живот није довољан за музику.“ Ни речи нису довољне за музику, нити за било шта што спада у категорију светог, сасвим у хармонији са чувеним стиховима: „Тамо где престају речи, почиње музика“. Верник никада неће моћи да изрази искуство примања Свете Тајне, мајка никада неће моћи да опише осећај

⁸ Игор Стравински: „Моје схватање музике“, Вук Караџић, Београд; стр. 9

⁹ *Music Should Speak from the Heart*, *The Etude*, децембар 1941.

рођења детета. Покушај да се речима објасни музика подсећа на покушај да прстима додирнемо крила лептира.

Рахмањинов је био шкрт на речима током свих разговора која је водио о музици која је завређивала његово поштовање и обожавање. Међутим, приметан је следећи феномен: иначе суздржан, напрасно би постао врло елоквентан када би се повела реч о модерној музици, тј. о новинама које је музици донео двадесети век, са свим својим правцима, експериментима, концептима и тенденцијама којима Рахмањинов није припадао, нити је крио да их не разуме... Ова музика није имала значај, тежину и вредност светог у његовим изјавама. Ево неколико цитата из интервјуа Рахмањинова у којима говори о савременој музици (сви потичу из тридесетих година прошлог века):

„Својим највећим делом она не нуди ништа. Музика би требало да донесе олакшање. Требало би да рехабилитује умове и душе, а модерна музика то не чини. Ако желимо велику музику, морамо се вратити оним фундаментима који су музику прошлости учинили великом.“¹⁰

На питање новинара зашто се у програму његовог реситала није нашло ниједно дело његових савременика, одговорио је: „Разлог је једноставан и нема потребе да га прикривам: уопште не разумем савремену музику.“¹¹

И поново, неколико година након претходне изјаве, кратко и јасно: „Веома сам песимистичан у вези модерне музике.“¹²

У већ наведеном интервјуу *Њујорк Тајмс*, Рахмањинов је изрекао и разлог због кога мисли да савремена музика нема вредност: „Сергеј Рахмањинов је изразио мишљење да модерна музика представља само једну етапу еволуције. По његовом мишљењу, то је корак уназад. Он не верује да ће ишта вредно произићи из модерне музике, зато што у њој нема једне суштинске ствари – срца. Музика не може бити само боја и ритам; она мора одати емоције срца.“¹⁰

¹⁰ *New York Times*, 25. фебруар 1932.

¹¹ *La Nation Belge*, 6. мај 1933.

¹² *San Francisco Chronicle*, 6. фебруар 1937.

Сама формулација којом је закључио одговор на претходно новинарско питање, сведочи о томе какав је убеђени романтичар Рахмањин био и остао. Није само његов музички језик био прожет једном врстом лиризма, који готово да више нико није неговао; нити су само његове хармоније биле базиране на традицијама позног романтизма, на систему и вредностима једне прошле епохе, која је сматрана одавно превазиђеном – Рахмањин је целом својом личношћу, својим сензибилитетом, својим аристократским пореклом и одгојем, својим начелима и, коначно, својим делом, био изданак романтизма и свега оног наивног, лепог и нежног у том правцу. Чврсто је и са потпуним уверењем бранио естетичку овог стила и увек у својим размишљањима о музици помињао емоције. Небројено пута, када би сви аргументи били исцрпљени, у својој завршној речи он би говорио – о људском срцу.

Дајући коментар за публикацију симпозијума о модерној музици који је организовао Лоенард Либлинг, Рахмањин је написао: „Изгледа да је наступило доба нове врсте музике, не оне из срца, већ оне из главе. Њени композитори радије мисле него што осећају...”

На молбу Волтера Кунса да дефинише музику, Рахмањин је одлучио да покуша да поетски изрази своје ставове, у којима срце опет заузима средишње место као исходиште и крајње одредиште музике: „Шта је музика?! Како би неко могао да је дефинише? Музика је мир ноћи обасјане месечином, исто колико и шум летњег лишћа. Музика је далека бука вечерњих звона! Музика се рађа у срцу и једино се њему обраћа. Љубав је музика! Поезија је њена сестра, а Туга мајка.“

Све ове изјаве директно асоцирају на једног од највећих романтичара, Фредерика Шопена. То никако није случајно. Рахмањин је одсвирао небројено много Шопенових дела током свог пијанистичког образовања, у кући Зверева и на Конзерваторијуму. Касније су она чинила велики део његовог концертног репертоара. Говорио је како највише воли када прву половину концертног програма запоседну дела Шопена, а другу Франца Листа. Никада није крио да је Шопен један од његових највећих узора, а сам тон његових изјава има толико

сличности са Песником Клавира који је, како је сам рекао, одабрао да подручје његовог деловања буду људско срце и душа.¹³

„Шопен! Његову величину осећам још од времена када сам имао деветнаест година; и још увек му се дивим. Он је и данас модернији од многих савременика... Њега сматрам једним од највећих гиганата.“¹⁴ Тако је говорио Рахмаџинов.

У писму Своновима открива како је почео да осећа Шопенову величину још у младалачком добу. Извесна новинарка је замолила Рахмаџинова да открије своју тајну интерпретирања Шопена. Рахмаџинов је препричао тај догађај: „Како се свира Шопен?! Побогу! Шта сам могао да јој одговорим? Она није схватала суштину рада који професор годинама мора да спроводи са својим ученицима, већ је дошла код мене тражећи да извадим рецепт из цепа и предам јој га. Рекао сам јој: „Овако учимо да га свирамо у Русији: Рубинштајн је давао своје историјске концерте у Петрограду и Москви. Имао сам огромну срећу да будем на њима. Рубинштајн би се појавио на подијуму и само рекао: „Свака Шопенова нота је од сувог злата. Слушајте.“ Потом би засвирао, а ми смо слушали.“

Она музика чија је свака нота од сувог злата, не може се суштински објаснити нити појмити речима. Зато се сваки интерпретатор, који се прихвати извођења музике Рахмаџинова, мора врло предано препустити промишљању о емоцијама, о осећањима, о стварима срца и људске душе.

То је тренутак у којем престаје наука, а почиње жива и искрена уметност.

¹³ Светлана Белски: *Chopin's Bicentennial*, Clef Notes Chicagoland Journal of the Arts, 2010.

¹⁴ *Interpretation Depends on Talent and personality*, The Etude, април 1949.

4. ОДЈЕЦИ РУСИЈЕ И ЊЕНИХ ЗВОНА

Сергеј Рахмањинов је био чедо Царске Русије, што је остао до самог краја. „Прва очигледна чињеница коју би требало да сагледамо јесте та да је Рахмањинов био Рус, и да је, упркос његовом дугом боравку ван Русије, *арома* његове музике остала једнако руска...“¹⁵

Отаџбина је извршила утицај несагледивих размера на Рахмањинова. Пребогато културно наслеђе ове велике земље је као дажд натапало непрегледна поља младих и суптилних душа, услед чега би почела да расте и развија се плодна клица једног новог уметничког бића, посебног и уникатног, а уједно новог изданка исте културе. Тако је и са Сергејем Рахмањиновим.

Русија је била земља његовог срећног детињства, у којем су дани протицали на великим сеоским имањима, где су се мешале шарене боје народних ношњи са зеленилом језера и поља које је мали Рахмањинов освајао, а у ваздуху све врвело од пријемчивих народних мелодија, вртоглаво брзих фолклорних игара и заглушујуће тутњаве звона са околних православних храмова. Зато су ноћи биле мирне, густо тамне и прекривене нестварном тишином. А та тишина руске ноћи, каква је то тек музика била! У својим позним годинама, Рахмањинов је њене спокојне тонове могао да чује само у траговима сећања и упорно их је призивао током немирних искушења, у вечно страним калифорнијским повечерјима.

Такође, једнако важну улогу у одгоју Рахмањинова требало би приписати и тадашњем уређењу руског друштва, вредностима које је такав систем пропагирао и предностима које је могао имати дечак одрастао у аристократском окружењу. Иако је породица Рахмањинов била у финансијским неприликама, највише због неразборитог и расипничког понашања његовог оца, па се њихова имовина просто топила и нестајала, Сергеј је у детињству добио најбоље од васпитања и образовања. Између осталог, чим је препознат дечаков таленат за музику, добио је приватну професорку и редовне часове клавира. Такође, у

¹⁵ John Culshaw: *Rachmaninov – The Man and His Music*, Oxford University Press, New York, 1950; стр. 47

тадашњем руском друштву, није било ничег необичног и незамисливог у постојању таквог феномена попут угледног професора Зверева, који је живео са својим питомцима. У његовој кући Рахмањин се научио раду, дисциплини и, што је посебно важно, овај ментор му је широм отворио велика врата уметничког света. Тај уметнички свет Русије (односно Москве и Петрограда), у чијем се епицентру Рахмањин нашао, по много чему је био јединствен и узоран. Сергеј је имао прилику да сусреће, упознаје и размењује искуства са највећим руским уметницима тога доба. Још као дечак и *зверић*, редовно је био присутан на свим значајним музичким догађајима, концертима, операма, балетима, након којих су увек следиле вечере и неформална дружења са колегама. Са колико озбиљности се приступало уметничком раду, говори и пример Московског Конзерваторијума – када је Рахмањин започео своје студије, ова установа још увек није имала вековну традицију, али је већ тада, због одлучног и посвећеног приступа професора и студената, постала важна институција светске музичке сцене. Испити су били тешки, услови строги, а студенти целодневно активни. Јавни концерти и просвиравања су организовани готово свакодневно, са почетком у раним поподневним сатима. Све расположиво време, снага и воља, стављани су у службу уметности. На овим окупљањима, сада већ младић Рахмањин, успостављао је познанства са људима попут Чајковског, Корсакова, Чехова, Толстоја...

Ово посебно окружење наставило је да врши утицај на Рахмањина и након његовог стицања дипломе и звања слободног уметника. Пратећи његове активности као пијанисте, диригента и композитора у годинама које су уследиле, можемо још једном закључити какво је благотворно и подстицајно дејство на младог ствараоца вршило ово културно просвећено друштво. Готово све што је написао, настало је у Русији. Након одласка из земље, за више од тридесет година, написаће свега седам композиција! Када га је драги пријатељ Николај Метнер упитао у Фиренци зашто више не компонује, уследио је одговор: „Како да компонујем без мелодије?“ Са Русијом његовог детињства и младости, нестала је и мелодија. Само у неколико наврата она би поново зазвучала негде у даљини, па би стара страст накратко васкрсла.

Сва дела изворно написана за клавирски дуо, Рахмањинов је створио у Русији, тј. она су у Русији доживела своје премијерно извођење, што није небитно, нити случајно! Иако се понекада измештао из ове динамичне средине како би пронашао мир за стварање у Немачкој или Италији, овај син Русије се, одан и заљубљен у своју постојбину, убрзо у њу враћао са завежљајем нових, тек скицираних дела, која је потом завршавао и представљао публици Москве и Петрограда.

Рахмањинов је веома поштовао овакво устројство света, систем вредности, начин живота; за њега је најчвршће био везан, поставши снажна карика у ланцу водећих руских уметника и један од стубова храма велике и, у много чему, ненадмашне руске културе. Због тога, „Рахмањинов се мора посматрати као оно што он јесте, а не као оно што би можда био да се родио у некој другој земљи, под неким другим именом и у некаквим другачијим околностима.“¹⁶

Политичка ситуација је муњевитом брзином уништила овај, за стварање, идиличан свет Рахмањинова. Социјалне тензије су рапидно прерастале у велики немир, који ће експлодирати у Револуцију. Бајковита стварност је разрушена у парампарчад за свега неколико дана, а Русија Рахмањинова претворена у прах и пепео. Новоустављени поредак неће гајити наклоност према Сергеју Рахмањинову, потомку аристократске породице. Предосетивши немилу промену, Рахмањинов је са супругом, децом, и само уз најнужнији пртљаг напустио своју Русију, да се више никада у њу не врати. Душа овог емигранта није патила само због изнуђеног иселења; Рахмањинов је морао да се помири са суровом чињеницом да земља његовог детињства и младости, земља његових нада и успеха, земља његових најбољих дана – више не постоји.

Али, Сергеј Рахмањинов – са свим назорима, манирима, обичајима и навикама, и даље је постојао. За њега је постојала само једна култура – руска култура; у његовој породици се и даље говорио само руски језик, а искључиво њиме се и Рахмањинов служио до краја живота, када год би то услови допуштали.

¹⁶ John Culshaw: Op. cit., стр. 9

Сва његова сачувана писма на енглеском језику или је диктирао на руском језику, или их је на руском скицирао, па те скице преводио. Круг његових најближих пријатеља чинили су Руси у расејању, а на заједничким окупљањима свирали су и певали руске народне песме, док су се на трпези налазили специјалитети руске кухиње. Годишње одморе проводио је у местима која су га подсећала на крајолике Русије, а у њима се разонодио свим оним активностима у којима је уживао у младости. Током Другог Светског Рата, као прави родољуб, организовао је многе добротворне концерте и прикупљао средства за помоћ отаџбини. У старости је, из далеких Сједињених Држава, слушао руске радио станице, жељан да чује звуке родног краја. Сергеј Бертенсон сведочи: „Када год би на радију зачуо нешто попут *Руске ускршње увертире* Римског-Корсакова, *Жар птице* Стравинског, одломке из *Бориса Годунова* Мусоргског у непревазиђеној интерпретацији Шаљапина, или било коју композицију која би *замирисала* на Русију, постајао је видно узбуђен. Никада нећу заборавити како су његове очи преплавиле сузе док смо слушали свечано и радосно финале *Жар птице*, и како је узвикнуо: „Господе, колико је ово много више од генијалног дела – ово је права Русија!“¹⁷

Један звук је изазивао нарочито снажне емоције Рахмањинова и будио асоцијације на Русију – звук црквених звона. Године 1937. је изјавио у Сан Франциску: „Имам посебну склоност ка звонима. Када год их чујем, помислим на Русију.“¹⁸

Звона су била инспирација која га никада није напуштала. Њихов ехо чује се у огромном броју композиција Рахмањинова, не само у оним чија је програмност јасно одређена. Он је више пута изјавио да је његова најуспешнија композиција кантата *Звона*, коју је називао *коралном симфонијом* и *поемом за оркестар, хор и солисте*. Увек је истицао да му је то дело најмилије од свих која је написао.

„Звук црквених звона доминира свим градовима Русије које познајем – Новгород, Кијев, Москва. Она прате сваког Руса од детињства до гроба, и ниједан композитор не може утећи њиховом утицају... Целог живота уживао сам у

¹⁷ Sergei Berensson, Jay Leyda: *Sergei Rachmaninoff – a lifetime in music*, New York University Press, 1956. New York; стр. 373

¹⁸ *San Francisco Chronicle*, 6. фебруар 1937.

различитим расположењима музике усклађених и жалосних звона. Љубав сваког Руса према њима је нераскидива. Моја богата сећања из детињства су везана за четири ноте великих звона Храма Свете Софије у Новгороду, које сам често слушао када би ме бака водила у град током црквених празника... Ако сам икако био успешан у преношењу треперења звона и људских емоција у мојим делима, велика заслуга за то лежи у чињеници да сам највећи део свог живота провео усред звоњаве московских звона...¹⁹

И велики пријатељ Рахмањина, Николај Метнер, описивао је тај хипнотички ефекат који су на слушаоца остављала јединствена московска и петроградска звона. По његовим речима, ови звоници су грађени као сложени музички инструменти; осим огромних, нестварно тешких звона који се могу видети и чути у тим крајевима, на једном звонику се често налази више звона различите величине, са којима се, логично, производи више различитих тонских висина. На њима се могу извести чак потпуно хармонизоване мелодије, а тако засићен звук чини се да је могуће добити још само са симфонијским оркестром у пуном саставу. Због тога се сви који су доживели да их чују тог упечатљивог искуства живо сећају, а о звонима говоре као о инструментима који поседују екстремну моћ и мистериозну изражајност.

У својим сећањима, Рахмањин помиње да се у Италији сусрео са поемом *Звона* Едгара Алана Поа, и да су новгородска звона моментално забрујала у његовом слуху. Деценијама касније, док је приповедао успомене о томе шта га је надахнуло да напише највољенију кантату, ритам Поових стихова још увек је пулсирао у његовој меморији. Озвучивши ове стихове музиком, Рахмањин је најбоље изразио себе. Захваљујући модерним средствима информисања, као што је интернет, интерпретатор музике Рахмањина може лако да крене стопама Композитора, прати трагове које је навео и покуша да пронађе надахнуће на истом извору. Данас можемо да чујемо музику новгородских звона у сопственом дому, штавише, баш ону која допире са звоника Храма Свете Софије, у чијем

¹⁹ Из необјављених фрагмената који су, заправо, једина сећања која је Рахмањин лично диктирао. Чинио је то на руском језику, а текст је потом превођен на енглески језик под његовом супервизијом. Настали су 1931. године за потребе једног америчког новинара, чији план да напише биографију Рахмањина никада није реализован. Наведено по: Sergei Berensson, Jay Leyda: Op. cit.; стр. 184

подножју је задивљено стајао дечак Сергеј. Такође, доступно је на десетине видео инсерата из озбиљно рађених документарних телевизијских емисија у којима се приказују најзнаменитије православне цркве Русије и, наравно, њихова звона. Такође, уметничко-истраживачки рад не би био потпун ако не бисмо ослушнули звона Едгара Алана Поа²⁰:

I

Чујте звона са саона –
сребрна звона!
Какву радост буде својом песмом она!
Како звоне, звоне, звоне
у студеној ноћи!
Док се звезде склоне
смешају из васионе
у пуној чистоћи;
каквим нитма, нитма, нитма,
сред рунскога ритма,
веже се та песма пуна складног тона
с брујањем звона, звона, звона,
звона, звона, звона –
с веселим брујањем и хујањем звона.

II

Чујте свадбена звона –
златна звона!
Какву срећу слуте својим складом она!
Сред мирисне ноћи
звоне у слаткоћи!
Тих златних нота потка
кроз склад,
течну песму отка
грлици што слуша и што сања кротка
на месечини сад!
Ах, из звучних лампиона
каква се сазвучја расипљу смиона!
Звоне она
од Искона
и шире до небосклона
и божанског трона
сласт роморења и звоњења
звона, звона, звона, звона,
звона, звона –
складно беласање и гласање звона.

²⁰ Едгар Алан По: *Гавран и друге песме*, избор и превод: Коља Мићевић, „Глас“, Бања Лука, 1989.

III

Чујте на узбуну звона –
 бронзана звона!
Какву причу страха сад причају она!
 У преплашеном уху ноћи
 какав крик језе и немоћи!
 Занемела, јез их тиче,
 она само криче, криче,
 губећ склад,
желећ да измаме милост пламне кише,
желећ да уставве глув бес пламне кише,
 што суче више, више, више,
 спремна да кидише,
 макар и страда,
 сад-сад, ил' никада,
на лик месечев блед и млад.
 О звона, звона, звона!
 Какав ужас кажу она,
 очај људи!
 Како јече, тутње, бију!
 Какву црну страву лију
на трепераве ваздушне груди!
 Осећа добро ухо тада,
 сред пиштања,
 сред вриштања,
да опасност свуда влада;
 ухо је као јасна спона,
 сред пискања,
 сред врискања,
зна кад су небеса склона
 кроз смањење ил' рашћење беса звона –
 звона, звона –
 звона, звона, звона,
 звона, звона –
 кроз немирни дозив или одзив звона!

IV

Чујте звоњаву звона –
 железна звона!
Како свечана им песма монотона!
 Сред тишине црне ноћи
 каква ће нас језа проћи
кад жалобни чујемо им писак!
 Сви звуци који као вали
 напусте гркљан зарђали
 само су врисак.
А људи – ах, људска клика –
 који живе врх звоника,

сасвим сами;
који звонећ, звонећ, звонећ,
у страшној тами,
славу жуде к̄ам нагонећ
на срце што чами –
нису мушкарци, нити жене –
ни звери, нити људи сене –
већ Демони:
краљ им је тај што звони;
тај што гони, гони, гони
и изгони
химну из звона!
Груд се надме у Демона
кад одјекне химна звона!
Плеше, урла са свог трона;
кавим нитма, нитма, нитма,
сред рунскога ритма,
плете химну звона –
звона, звона:
каким нитма, нитма, нитма,
сред рунскога ритма,
хвата дрхтај звона –
звона, звона, звона, звона –
хвата грцај звона: –
каким нитма, нитма, нитма,
као гробна звона бона,
сред срећног рунског ритма,
тка звоњаву звона –
звона, звона, звона, звона –
тка објаву звона –
звона, звона, звона, звона –
звона, звона, звона –
то болно јецање и јечање звона.

Изражавајући себе, Рахмањинов је изражавао и даље ширио саму руску културу, чији је био типичан представник. Чинио је то до самог краја, чак и онда када је у старости остао усамљена фигура, последњи у великој линији руских композитора коју је започео Петар Иљич Чајковски. Новинару *Етиде* Дејвиду Ивену, рекао је 1941. године: „Ја сам руски композитор, и земља мог рођења утицала је на мој темперамент и на моје погледе. Моја музика је производ мог

темперамента, па је уједно то и руска музика. Никада нисам свесно приступао писању Руске музике.“

У својим огледима о народном стваралаштву, његовом значају и потоњим трансформацијама, Петар Коњовић је изнео размишљање које је у савршеном складу са претходном изјавом Рахмањинова. „Где се, у музичкој композицији, јавља тај процес улажења фолклорних елемената у широке уметничке облике, ту се намеће и питање креативне потенције која ће, у својој реинкарнацији, да постане јасна и оном који с тим фолклором нема никакве везе. У томе је потврда да уметничко дело излази из круга такозваног националног. Зашто је, на пример, *руска музика* постала данас интернационално прихваћен појам? Зато што је продрла и унела се у општу уметничку културу толико да је постала део те опште културе. Мада сва у изразу своје земље и носећи, у свом језгру, дух примитивне музичке мисли руског сељака, она је освојила, делима која су из те језгре сазрела, позицију у интернационалној музичкој култури просвећеног света ма на којој тачки земљине кугле.“²¹

Музика Сергеја Рахмањинова је парадигма онога о чему говори Коњовић – есенцијално, исконски руска, она се, кроз индивидуални израз свог верног посленика, у његовом стваралаштву појављује препорођена, а у том облику постаје универзална и непроцењива вредност друштва свих људи.

²¹ Петар Коњовић: *Огледи о музици*; Српска Књижевна Задруга, Београд, 1965; стр. 62

5. СТИЛ РАХМАЊИНОВА

Као што Сергеј Рахмањинов није претерано волео да говори о музици, тако се суздржавао и од дискусија о стилевима. Можемо се сложити са констатацијом да он заправо „никада није музику дефинисао као *класичну*, *романтичну* или *модерну*. За њега је то била само музика, добра или лоша.“²²

Рахмањинов није музику класификовао на овакав начин и остајао је веран својим идејима који су, истини за вољу, постулати романтизма. Неоспорно је да се његово дело налази у окриљу ове епохе, да су у њему присутне све оне музичке, односно мелодијске, хармонске и структуралне карактеристике стила романтизма, као и његова филозофска и естетска одређења.

У композицијама Рахмањинова се могу назрети утицаји Фредерика Шопена и Франца Листа (двојице композитора чија су клавирска дела чинила највећи део концертног репертоара пијанисте Рахмањинова). Али, оне су ипак најсродније са делима двојице Руса, два велика узора Рахмањинова – Петра Иљича Чајковског и Николаја Римског-Корсакова.

Већ смо нагласили колико су важан утицај Чајковски и Корсаков вршили на Рахмањинова као композитори, али и као уметници и велике личности. Лични однос са Чајковским је био знатно развијенији; Петар Иљич је пратио развој ученика свог пријатеља Зверева, био је члан комисија на његовим испитима на Конзерваторијуму, а касније су и непосредно сарађивали. Рахмањинов му је посветио веома значајна дела своје камерне музике: *Прву Свиту* за два клавира (написану још за живота Чајковског) и *Елегични трио* за клавир, виолину и виолончело (дело настало након вести о изненадној смрти Петра Иљича). Рахмањинов је имао прилике да се уживо сретне и са Римским-Корсаковим, композитором чија је дела студиозно проучавао и искрено се дивио вештини оркестрације демонстрираним у њима. Не заборавимо да су управо партитуре Корсакова пронашле место у оскудном, најнужнијем пртљагу Рахмањинова,

²² John Culshaw: *Op. cit.*, str. 10

приликом његовог одласка из Русије. Овом узору завештаће симфонијску фантазију *Стена*.

У музици Рахмањина чује се музика старе Русије, али је Рахмањин у свом богатом и опсежном опусу ретко дословно цитирао друге музичке изворе, односно користио музичке теме које није лично компоновао. Не рачунајући обраде руских народних песама и преузимање тема других композитора са намером да на њих напише варијације, готово да је могуће комплетно побројати све изузетке од претходне тврдње (наравно, у другом делу рада идентификоваћемо на конкретним примерима све цитате који се појављују у делима за клавирски дуо).

Свакако је православна црквена музика оставила дубок траг на творца *Литургије Светог Јована Златоустог и Свеноћног бдења*, па се у мотивском материјалу његових дела често налазе теме чије извориште почива у литургији. Али, једна мелодија је посебно заступљена у стваралаштву Рахмањина и проналазимо је у мноштву његових дела – *Dies Irae* (Дан Гнева). Овај грегоријански напев о Страшном Суду и душама које ступају пред престо Бога цитирали су многи композитори и пре и после Рахмањина. Међутим, он је тај поступак поновио више пута. Ова тема се, више или мање очигледно, појављује у све три његове симфоније, као и у *Острву смрти*, *Звонима*, *Расходији на Паганинијеву тему* и *Симфонијским играма*. Остаје нам да размишљамо о томе зашто је у овој једноставној мелодији Рахмањин проналазио квинтесенцију своје поруке.

Можда одговор нуди Кулшоу: „Изнад свих других карактеристика, у његовој музици је јако изражен фатализам – жарко уверење да нема битке која може бити извојевана против судбине. Он је у томе антитеза Бетовену. Неки писац (заборавио сам који) је тачно приметио да где год би судбина Бетовенова закуцала на врата, судбина Рахмањина би та врата развалила... Али, иако је фатализам био водећа снага креативне моћи Рахмањина, не смемо пренебрегнути чињеницу да је она ипак била и у савезништву са једним много

светлијим идеалом – са чежњом за душевним миром. Живот Рахмањинова није био трагичан, али је био немиран.²³

Карактеристичан је интимизам музике Рахмањинова, а његове поруке су увек изражене са огромном виталношћу. Његова дела обилују богатством музичких идеја које су плод непресушне инвенције Композитора. Често се мелодије Рахмањинова препознатљиво крећу око једне мелодијске основе, чак једне ноте. Непрекидно се гibaјући око тог свог тежишта, стиче се утисак као да медитирају и да вечно трају. Рахмањинoв је био изванредно способан да напише мелодију чије трајање понекад траје и више од једног минута, али која остаје једнако интересантна током првог слушања, а након њега урезана у сећању и у потпуности препознатљива. У документарној емисији *Жетва туге*, диригент Валериј Гергијев апострофира баш овај дар Рахмањинова као нешто што је карактеристично за његову уметност: „Оно што је Рахмањинoв донео класичној музици јесте – бескрајна мелодија. То је мелодија коју никада не бисте прекинули након првих неколико тренутака слушања, свесни како ће да заврши и шта ће до краја да донесе. Напротив, она вас приморава да наставите даље, да јој се препустите и да је следите.“²⁴

Када је у питању формални облик композиција, не постоји никакав модел који бисмо могли да применимо на целокупан опус Рахмањинова. Посматрано у том контексту, свака композиција је јединствен продукт слободне креативности аутора. Примера ради, његов *Трећи Концерт* за клавир и оркестар је цикличне форме и структуре ставова који су сасвим изум Рахмањинова. С друге стране, *Други концерт* је, у смислу форме, можда и најконвенционалније дело које је написао, најближе традиционалним облицима.

У опусу Рахмањинова, молски тоналитети су убедљиво бројнији од дурских. Неки истраживачи наводе да је Рахмањинoв преферирао тоналитете у распону од ге-мола до де-мола, при чему су му апсолутно омиљени а-мол, це-мол и де-мол, док је еф-мол и ха-мол генерално избегавао.

²³ John Culshaw: *Op. cit.*, str. 47, 48

²⁴ *The harvest of sorrow*, Isolde Films, Велика Британија, 1998; мин. 94

Клавирска музика Рахмањинова је „замишљена од стране човека који је разумео и последњи ступањ могућности и ограничења инструмента... Многи композитори који нису, на пример, знали да свирају виолину, написали су веома успешне виолинске концерте, након што су се посаветовали о техничким појединостима инструмента са неким стручњаком. Али, ниједан композитор који није био првокласан пијаниста, није написао задовољавајући клавирски концерт.“²⁵

Рахмањинов је, наравно, клавир третирао као инструмент на којем је могуће остварити најсавршенија *legata*, дакле: као мелодијски инструмент. Насупрот томе, у неким делима је приступао клавиру као перкусионом инструменту. Био је подједнако успешан у оба случаја. Можемо да приметимо да је у ранијем стваралачком периоду, када су лирична настојања превладавала у његовој свести, превладавао и први приступ; у каснијим композицијама његова клавирска фактура се „проређује“ и у њима евидентно инсистира на клавирском перкусионистичком ефекту. Али, генерално посматрано, за извођење мелодија Рахмањинова на клавиру није неопходно (а понекада ни могуће), држати се правила које је још Клементи дефинисао да се „диркама на инструменту држи пуна вредност сваког тона“.²⁶ Мелодија Рахмањинова се не свира тоном којим се изводи нека, рецимо, Шопенова кантилена. Врло често, прсти морају да напусте дирку која је одсвирана да би даље „летели“ по регистрима клавира и свирали пратеће гласове. У том смислу, да би се извела музичка фраза Рахмањинова потребна је велика ментална концентрација и да музичка мисао пијанисте буде у што „ширем луку“, односно на што „дужи дах“.

Свеприсутна звона у његовим композицијама морамо још једном поменути: опчињен њиховим звуком, Рахмањинов је желео да га добије на клавиру, чак и онда када није програмски алудирао на њих. Извођач његове музике се мора замислити над сваким тоном, усамљеним акордом или мелодијом, како би изабрао туше којим ће их одсвирати. Напросто, нека његова мелодија

²⁵ John Culshaw: *Op. cit.*, str. 53, 75

²⁶ Клементи је ову дефиницију изнео 1803. године у свом делу „Уметност свирања клавира“ и овакав начин свирања је превладао онај којим се тон добијао „оштрим“ и „одсечним“ ударцима прстију, чији се контакт са диркама прекидао непосредно након што је звук произведен.

просто „позива“ да буде одсвирана тако као да је свирају звона, иако се пре и после ње нижу мелодије које то не изискују.

Када је желео да тонски слика звона, користио је различите начине, а изванредне резултате проналазимо баш у музици за клавирски дуо (подробније ћемо их размотрити на конкретним примерима). Аналитичари углавном препознају један специфичан поступак, који се може применити на целокупан опус Рахмањинова. Наиме, Рахмањинов је често користио силазне пасаже као својеврстан секвентни модел за узлазну секвенцу (почетни тон сваке наредне репетиције је виши од претходног). Неретко се овакви пасажии налазе на важнијим, кулминационим тачкама композиција (нпр. развој финала *Друге Симфоније*, у 24.-ој варијацији *Рапсодије на тему Паганинија*, у коди *Четвртог Концерта* за клавир и оркестар), али их ипак највише проналазимо у међупросторима, између тема композиција. Такође, дешава се да готово идентичне пасажии проналазимо у више различитих композиција, што је можда Рахмањинов чинио потпуно несвесно. Неретко су ови пасажии написани у октавама, понекада паралелно у обе руке, а како напредује прогрес секвенце, тако се све убедљивије стиче утисак звоњаве.

Програмност је у делима Рахмањинова готово увек присутна, али углавном остаје скривена. „Апсолутна музика може да слушаоцу пренесе поруку или у њему призове неко расположење, али њена примарна функција је да пружи интелектуално задовољство лепотом и разноврсношћу своје форме“, речи су којима се Рахмањинов бранио од сталних насртаја да протумачи *Прелид у цис-молу*.²⁷ Он је у делима ликовне уметности, поезије и прозе проналазио инспирацију, али је ретко откривао изворе свог надахнућа. Рецимо, прву клавирску сонату је написао надахнут Гетеовим *Фаустом*, али је то сакрио и у штампаном издању и од Константина Игумнова, пијанисте који је сонату премијерно извео у Москви. Игумнову је открио тек приликом њиховог сусрета у Дрездену, када је његова турнеја на којој је представљао Сонату по немачким градовима увелико била у току. Сличан пример препознајемо у случају *Прелида у ха-молу*, а приповеда га Бено Мојзевич у документарном филму *Уметност*

²⁷ Рахманинов: „Моя прелюдия cis-moll“ (објављено у *Как исполнять Рахманинова*, Мастер-класс, 2003. Москва, стр. 7)

клавира – Велики пијанисти двадесетог века²⁸! Мојзевич је у САД дебитовао 1919. године, када је, између осталог, бриљантно интерпретирао овај прелид. Рахмањинов је био присутан и изразио је задовољство Мојзевичевим тумачењем. Када су касније обојица један другом поверили да им је то омиљени клавијирски прелид, Мојзевич се одважио и упитао Рахмањинова да ли можда постоји програмска позадина овог дела, јер је Мојзевич рекао да му се чини да би сваки такт могао да преведе у речи и да га једна ментална слика прогони када год засвира ову музику. Рахмањинов је одговорио потврдно; програмска позадина је постојала и пристао је да њих двојица размене своје визије. Мојзевич се оградил рекавши да зна да његова визија не може бити идентична визији Рахмањинова, али да је врло убеђен да не може бити ни погрешна. На запрепашћење обојице, ипак су имали потпуно идентичну фантазију – Мојзевич је навео слику *Повратак Арнолда Боклина* као свој узор за прелид!

Још једно дело Боклина је послужило као инспирација Рахмањинову – слика *Острво смрти* надахнула је Рахмањинова да напише истоимену симфонијску поему. Стихове Љермонтова навео је као поетски подстрек за симфонијску фантазију *Стена*, а тек много касније је признао да постоји још један музички програм тог дела базиран на једној приповетки Чехова.

Позабавимо се и одликама пијанистичког стила у музици Рахмањинова. Извођење његове клавијирске музике врло лако може да „крене по злу“, да се догоди да уметник не досегне жељене домете, било у техничком, били у интерпретативном смислу. Ова музика захтева технички поткованог пијанисту и комплетног музичара. Она је толико осећајна и сентиментална, да и са те тачке гледишта веома подсећа на Шопеново дело, па је боље „погрешити и остати хладан, него преувеличавати одређене аспекте музике, који би учинили да она зазвучи јефтино и накинђурено.“²⁹

Једна од најчешћих асоцијација на дела Рахмањинова јесте да она подразумевају огромну шаку пијанисте. Данас се верује да је Рахмањинов имао такозвани *Марфанов синдром* – генетски поремећај услед којег везивно ткиво

²⁸ *The Art of Piano - Great Pianists of 20th Century*, NVC ARTS, 1999.

²⁹ John Culshaw: *Op. cit.*, str. 52

нема потребну чврстину (ову болест често имају високи људи, дугих удова, истакнутих ушију и носа – све карактеристике које је и Рахмањин поседовао; могуће је да је овај синдром утицао и на многе симптоме са којима је Рахмањин имао хроничне тегобе – артритис, бол у леђима, модре јагодице прстију; осим тога што су обично горостасни, они могу да растегну своје тетиве више него што је то уобичајено). Пијанисти то може да буде од помоћи приликом симултаног свирања неког великог тонског интервала (Рахмањин је могао да одсвира левом руком следећи акорд: це-ес-ге-це-ге!). Они који немају велику шаку, најчешће прибегавају разлагању акорада, што је углавном задовољавајуће решење. Међутим, каткада музика баш захтева да се чује само један акорд, а не некаква несрећна арпеђа. Проблем најчешће и јесте у комплекснијим акордима, четворозвучима и петозвучима; шака којом се без проблема изводи двозвук у интервалу дециме, неће ту дециму једнако комфортно „ухватити“ ако јој се убаце још два или три унутрашња тона. То је засигурно једна од највећих препрека у свирању музике Рахмањина.



Друга Свита за два клавира, *Интродукција*, такт: 134

Погледајмо два примера како изгледа шака просечне величине приликом извођења два Рахмањиновљева акорда (обратити пажњу на неугодан положај унутрашњих прстију, због којих палац и мали прст не могу да комфортно одсвирају спољне тонове акорда, па прилазе клавијатури на неприродан начин; такође уочити напетост између другог и трећег прста у првом примеру, и другог и петог у другом примеру – где је потребно овим прстима одсвирати интервал ха-аис!).



Прва Свита за два клавира, *Ноћ... Љубав*, такт: 49

Рахмањинов је био један од водећих светских пијаниста прве половине двадесетог века, који је поседовао легендарне техничке могућности, не само зато што је могао да одсвира интервале и акордске конструкције који су другим пијанистима били недоступни. Његов пијанистички стил одликовала је виртуозна техника, прецизност, изванредан осећај за ритмички ток и способност да сачува потпуну контролу над веома комплексним, полифоним музичким ткивом. Његов тон је био племенит и соноран. Артур Рубинштајн је рекао да је Рахмањинов

„...познавао тајну златног, живог тона, који је долазио директно из срца.“³⁰ Своје интерпретације је базирао на уверењу да свака композиција поседује кулминациону тачку. Они који су имали ту срећу да га уживо слушају, тврде да је свирао спонтано и да се стицао утисак да импровизује, иако то на својим, брижљиво припреманим концертима, никада није радио. Његове пијанистичке узоре можемо препознати пратећи коме је посвећивао своје клавирске композиције. У његово доба било је врло битно коме је композиција посвећена; било је раширено уверење да је та особа скоро па коаутор дела. Ово је био најчешћи случај са меценама (на пример, када је Чајковског почела да подржава Надежда фон Мек, посветио јој је своју прву следећу симфонију). Рахмањинов је, углавном, композиције посвећивао пријатељима и драгим људима, као и савременицима којима се дивио, поручујући им тако да је у њиховом раду проналазио надахнуће и снагу за сопствено дело. Неколико његових дела посвећено је пијанистима, а многи од њих су били и истакнути клавирски педагози. Наводећи њихова имена испод наслова својих клавирских композиција, Рахмањинов упућује на њихово дело као на упориште и можда исходиште своје композиције. На овај начин учинио је омаж следећим великанима: Леополду Годовском, Фрицу Крајслеру, Теодору Лешетицком, Јозефу Хофману и Александру Зилотију.

Рахмањинов је до своје смрти водио живот активног концертног пијанисте, дајући годишње у просеку више од педесет концерата у САД и Европи. Сигурно је да су га те обавезе одвлачиле од компоновања, као што је мање писао у оним годинама у којима се посветио дириговању, најпре у оперској кући индустријалца Мамонтова, а потом Баљшог Театра. Иако су многи пријатељи покушавали да га, нарочито у познијим годинама, одговоре од тако мукотрпног концертирања (неки због бриге о његовом здравственом стању, а неки због наде да ће утицати да се посвети компоновању и можда створи још неко ремек дело), Рахмањинов је одсечно одговарао да су динамичан темпо живота и згуснут календар обавеза његов избор, да су концерти његова велика љубав и да би „свенуо“ када их не би било. Већина интервјуа које је дао у последњим годинама живота обилују оваквим и сличним констатацијама.

³⁰ извор: <http://en.wikipedia.org/wiki/Rachmaninoff>

Харолд Шонберт у свом капиталном делу издваја следеће карактеристике пијанистичког стила Рахмањинова:

„За клавиром, његове предивне, непогрешиве руке стварале су бронзану сонорност, сједињујући ту бронзу у грађевину импозантне архитектонске чврстине... Рахмањинов је највећи пијанистички архитекта свога времена... Под његовим прстима извирала је музика неумољиво логична, предивно организована, беспрекорно представљена, никада каприциозна... На Рахмањиновим концертима лако су били уочљиви оштри ритмички нагласци (његов заштитни знак), мужевност, огроман тон, а изнад свега музичка елеганција са узбудљиво уобличеним фразама... У његовом свирању никада није било кичераја, па чак и када је свирао неки кич. Толико је велика била његова музичка мисао, до те мере изражен аристократски инстинкт, да је оплемењивао све што је свирао. То није било инстинктивно интерпретирање. Свако дело је проучавао и као пијаниста и као композитор, проналазио његову основну музичку, емоционалну и формалну структуру. У сваком делу тражио је кулминациону тачку коју је називао *поента*. Према причању његове пријатељице Маријете Шагињан, после неког концерта био је бесан на себе: „Зар нисте приметили да је недостајала *поента*? Зар не схватате? Дозволио сам себи да ми промакне *поента*!“³¹

Рахмањинов је своја дела обликовао око те кулминационе тачке, а у интерпретирању је неопходна вештина и стпрпљење да би се ова тачка на одговарајући начин досегла. Одмерено и ступњевито градирајући музички материјал којим располаже, пијаниста мора да покуша да оствари овај уметнички задатак – ако у томе не успе, цела грађевина се руши. Такође, врхунац може да буде на крају или на средини композиције, може да буде тих или гласан. Постоје индиције да је на сличан начин и Шаљапин размишљао и у складу са тим организовао своје интерпретације.

У сваком случај, стил композитора Рахмањинова сродан је са стилем пијанисте Рахмањинова, а ако верујемо његовом Метнеру, исте одлике красиле су и – диригента Рахмањинова.

³¹ Харолд Шонберг: *Велики пијанисти*, Дерета, Београд, 2005; стр. 311, 312

6. РАХМАЊИНОВ КАО ИНТЕРПРЕТАТОР И КАО ОНАЈ КОГА ИНТЕРПРЕТИРАЈУ

Проучавање интерпретативних приступа Рахмањинова може нам на најбољи начин показати какав је приступ Рахмањинов очекивао од оних који ће изводити његова дела.

Извођачки концепт Рахмањинова карактеристале су две особине: студиозност и слобода! Рахмањинов је композицијама других композитора прилазио као стваралац. Приметан је својеврстан „композиторски манир“ у његовом пијанизму, он је свеприсутан у његовом извођаштву, а највише га можемо детектовати кроз изношење сасвим оригиналних концепција дела која је изводио. Музички критичари уских погледа, они које Кулшоу назива „пуританцима“, веома су често „линчовали“ Рахмањинова због недопустивих слобода које је себи дозвољавао. Овде је реч о једном генералном приступу интерпретацији – софистицираном и утемељеном, али они који не разумеју његову суштину примећују само спољашње симптоме и сензације које одударују од устаљених тумачења, при чему се то најчешће односи на измене у динамици.

Тако, на пример, критичарка Олга Самаров (иначе призната пијанисткиња, која се због повреде рамена посветила критици и педагогији), коментаришући њујоршки реситал Рахмањинова из 1927. године, пише како је Рахмањинов „уништио“ Брамсов интермецо у ес-молу. По њеном мишљењу, Рахмањинов је све упропастио од самог почетка, јер је Брамс веома јасно назначио какво расположење жели да прикаже овом тужном композицијом, означивши да се прва четири такта свирају *piano, sotto voce*, а репетиција фразе, која почиње у петом такту, још тише. „Господин Рахмањинов је свирао све ове тактове *forte* или *mezzo forte*, чиме је одбацио јасну водиљу ка суштини ове музике.“³²

Конзервативна публика је подједнако контроверзним сматрала његова тумачења дела Бетовена и Шумана; затуцани „скрјабинисти“ су такође били

³² *New York Evening Post*, 20. фебруар 1927.

незадовољни, а критика је цепидлачила попут Самарове у претходном случају и често се освртала на изоловане примере у којима Рахмаџинов није поштовао неке ознаке композитора чија је дела изводио.

Међутим, баш са једним таквим примером Рахмаџинов се уписао у историју пијанистичке уметности – реч је о његовом тумачењу чувеног Шопеновог *Посмртног марша* (трећи став *Сонате бр. 2 у бе-молу, оп. 35*), које и данас можемо доживети у свој његовој снази, будући да је Рахмаџинов студијски снимиио своје извођење. Чиме се оно издваја у мору објављених снимака ове сонате?! Шопен је став написао у форми троделне песме, први и трећи део су „маршовски“ и уоквирују средишњи трио. Шопенова замислио је да сва три дела почну и заврше тихо (средњи део ни у једном тренутку не иступа у неку гласнију динамику). Рахмаџинов врши редакцију Шопеновог текста и свету обзнањује своју иновацију, која је једна од најодважнијих које је икада извео. Наиме, он први део изводи тако што га градира до *forte*, и у тој динамици га завршава. Средњи део изводи баш онако како га је Шопен и замислио, све време тихо. Али зато почетак трећег дела, односно репризу марша, не почиње тихо, већ у истој оној динамици у којој је застао пред трио, а потом став приводи крају у једном великом *diminuendu*, завршивши у динамици у којој је став и започео. Дакле, у динамичком смислу, његово тумачење *Посмртног марша* има симетричну форму. Рахмаџинов жели да нагласи програмност ове музике и да представи сцену погребне процесије. Он се није задовољио да у Шопеновом делу само одслуша одјек погребне музике, оличене у карактеристичном ритму и расположењу. Он драматизује цео став и слика испраћај покојника! Кулминацију представљају завршни акорди првог дела, који као да одзвањају у еху празне грознице – поворка је стигла до места сахране. Елегичан трио је реминисценција на живот човека, обриси пролазног људског живота. Колико овај диван средњи део нема ничег сличног са злослутним звуцима смрти који се чују у маршу! Обред је завршен када се поново зачује та снажна звоњава марша, и како се она полако стишава (што Рахмаџинов зналачки контролише), слушалац готово може да види како се они који су још увек живи удаљују од тек насуте хумке...

Зато што су његова извођења резултат искреног музичког убеђења, а не крик за оригиналношћу и парадигма једног несавесног приступа у којем није имао поштовања према креаторима чија је дела свирао, извођења Рахмањинова и данас живе. Он је себи допуштао слободу и тешко је оспорити овај његов уметнички приступ. Слажемо се са Џоном Кулшоуом да, колико год се можда неко не слагао са његовим поступком, резултат тог поступка је „увек непроменљиво предиван“. „Ефекат је био неописиво драматичан, и био је прихватљив само ако се знало да није учињен из неодговорног хира, већ је израстао из напорне студије и дубинског разумевања Шопена као човека и музичара.“³³

В. Џ. Хендерсон, најпознатији амерички критичар из тридесетих година двадесетог века, након слушања Рахмањиновљевог извођења Шопенове сонате, написао је: „Логика ствари била је необорива, конструкција савршена, извођење царско. Једино нам је остало да захвалимо небу што смо савременици Рахмањинова, зато што смо чули како племенитом снагом свога генија поново ствара мајсторска дела. Био је то дан међусобног разумевања два генија. Ретко присуствујемо тренуцима садејства такве две силе. Али не смемо заборавити: ту није било насиља над уметношћу. Шопен је остао Шопен.“³⁴

Рахмањинов своје постулате није мењао у зависности од тога да ли је био у улози извођача или у улози композитора чија дела изводи неко други. Приликом своје турнеје у Куби, новинар из Хаване му је поставио питање да ли га ремети начин на који други музичари изводе његова дела. Уследио је одговор: „Да будем сасвим искрен – не! Интересантно је видети како неки пијаниста потпуно другачије музички обоји дело које сте написали.“³⁵

Овакав став, ослобођен сујете и посесивности према сопственом делу, можемо препознати и у поштовању које је Рахмањинов осећао и изражавао према Владимиру Хоровицу. Познато је да је Рахмањинов био критичан према својим композицијама и да је сматрао да његов *Други Концерт* „није комотан за свирање и није толико пријемчив због мањка успешних ефеката“ (па је и сâм радије бирао

³³ John Culshaw: Op. cit. 41

³⁴ Харолд Шонберг: Op. cit. 318

³⁵ *Havana PM*, 8. јануар 1941.

да изводи свој *Трећи Концерт*). Међутим, када је у августу 1941. године у арени *Hollywood Bowl* чуо како Хоровиц изводи ово дело, изјавио је: „Одувек сам маштао да мој концерт буде изведен на овакав начин, али нисам очекивао да ћу на овом свету то икада доживети да чујем.“³⁶

Проучивши изјаве, реакције и гестове Рахмањинова, можемо закључити да је ону слободу, коју је као пијаниста демонстрирао, доследно препуштао и интерпретаторима његове музике. Остављао је могућност да извођач или слушалац у његовим композицијама пронађу и нешто што он није имао у плану. „Пустите их да сами себи представе оно што им је најсугестивније“, говорио је. „Сматрам да композитор не би требало да открива сопствене идеје у вези својих дела. Сваки слушалац ће у музици пронаћи сопствено тумачење.“³⁷

Рахмањинов је био отворен за нове идеје и врло је опрезно изрицао пресуде. Музику је требало пажљиво слушати, а представљена дела стрпљиво и предано проучити. Говорио је да „... само критичари све разумеју после првог слушања. Понекада је такво брзо схватање опасна ствар. Ја немам довољно храбрости да пресудим да ли је дело добро или лоше само после првог преслушавања.“³⁸

Проучавајући остварења Рахмањинова, служећи се његовим извођачким приступом као светлим примером у сопственом уметничко-истраживачком раду, савесно, слободно и искрено трагајући за оним што је суштинско у његовој музици, преостаје нам да испитамо и на конкретном примеру прикажемо све интересантне интерпретаторске садржаје које баштине његове композиције за клавирски дуо.

³⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Rachmaninoff#Friendship_with_Vladimir_Horowitz

³⁷ *New York World-Telegram*, 17. октобар 1940.

³⁸ *The Sun*, 13. октобар 1937.

7. РУСКА РАПСОДИЈА

Руска рапсодија је прво дело које је Сергеј Рахмањин, као осамнаестогодишњак, изворно написао за клавирски дуо. Овај комад за два клавира написан је у е-молу, а дужина његовог трајања је око девет минута. Премијерно је изведен на Московском Конзерваторијуму 17. новембра 1891. године, од стране композитора и Јозефа Лјевина. Штампано издање *Руске рапсодије*, међутим, публиковано је први пут тек 1948. године.

Рахмањин је дело написао у свега два дана (12.–14. јануар 1891.), која су уследила након вечери проведене у друштву колега – студената клавира: Владимира Вилшоуа, Јурија Сакхновског и Ернста Еберга. Ово друштво се једне ноћи задесило у фабрици клавира познатог московског градитеља Александра Еберга. Било је касно, испили су по шољицу кафе, а потом пробали изложене клавире, расуте свуда по просторији. Владимир Вилшоу се присећа тог догађаја у свом писму Рахмањину од 5. јуна 1934: „Сетио сам се једне давне, веома давне епизоде из наших прошлих живота... Сакхновски је почео да дрнда неку руску песму, а ти си му изненада, за другим клавиром, одговорио варијацијом. Потом је он узвратио теби, па опет ти њему и тако сте терали даље и даље, све веселије и веселије... Вероватно се тога не сећаш, али ја се сећам врло добро и верујем да твоја велика љубав према варијационим формама вероватно датира баш од тада.“

Мелодија коју је Сакхновски одсвирао оставила је снажан утисак на Рахмањина. Била је неодржива, а по својој природи тако типично руска. Млади композитор није одолео; користећи је као музичку тему, готово у једном даху је написао рапсодично дело. *Руска рапсодија* је једно од првих инструменталних дела Сергеја Рахмањина у којем је искористио неку руску народну музичку тему као основу за своје дело. Својом композицијом је био врло задовољан, хвалио се сестрама Скалон и изјављивао како нестрпљиво ишчекује тренутак када ће композицију поделити са публиком.

Али, тај тренутак ће доћи много касније него што се надао! Иако је ентузијастично и у кратком року припремио извођење са Леонидом Максимовим, још увек увређени Зверев је свом питомцу окрутно забранио да наступи. Жеља Рахмањина испуниће се тек пола године касније (и то након стицања дипломе). Било је суђено да му партнер на премијерном извођењу буде Јозеф Љевин, а Александар Голденвејзер је био сведок догађаја:

„Била је то врло добра музика. На једном добротворном концерту за наше колеге (често смо организовали такве догађаје) Рахмањин и Љевин су извели ову композицију за два клавира. Она се завршава варијацијом у октавама, које пијанисти наизменично свирају притом подижући темпо, па су сви присутни пажљиво пратили неизвесну борбу ко ће кога да „надсвира“. Обојица су имала феноменалне руке! Али, Рахмањин је био тај који је победио.“³⁹

Иако су и Љевин и Рахмањин већ тада били изванредни пијанисти, након премијере Рахмањин је поједноставио три пасажа⁴⁰. Након тог поступка, изгледа да је *Руску рапсодију* њен творац, из непознатог разлога, заувек заборавио. Немамо индикација да јој се икада вратио и поново је извео, а осталима је та прилика омогућена тек пет година након смрти композитора, када је издавачка кућа „Музгиз“ објавила штампано издање. Оригинална партитура дела чува се у Државном Централном Музеју у Москви и садржи 40 страна музике исписаних мастилом.

Руска рапсодија је монотематична композиција и због тога је она пре варијација на тему, него што рапсодија. Рапсодично у њој је то што је базирана на фолкорном мотиву и написана у слободном, импровизованом стилу, сасвим у складу са естетиком романтизма (који је и оживео ову музичку форму). Али, рапсодија би требало да представља сплет више мелодија, а у овој композицији је сав мотивски материјал изливен из једне теме и са њом све време остаје чврсто повезан. У том смислу, ово дело се разликује и од потоњих дела Рахмањина.

³⁹ Сећања Голденвејзера, објављена у Т. Е. Tzitovich: *S.V.Rakhmaninov*, Москва, 1947.

⁴⁰ извор: [http://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Rhapsody_\(Rachmaninoff\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Rhapsody_(Rachmaninoff))



Увод у Руску рапсодију (базиран на почетном делу теме); такт 1-4

Чак је и увод у композицију дослован цитат почетка основне теме, који унисоно изводе оба клавира. Након тога, тема ће се наизменично јављати час у првом, час у другом клавиру, или ће је један започети, а други довршити. По правилу, у тренутку док један пијаниста излаже тему, други му одговара пратњом која никада није иста, већ је увек различитог карактера, еволуира и мења се. Тиме се постиже контрастност, тема се осветљава увек из неког новог угла и слушаалац запажа њене другачије нијансе. Такође, овим поступком се добија и утисак да извођачи импровизују на лицу места, што је једна од одлика музике Рахмањинова (коју музички аналитичари често истичу). Нарочито у фрагментарнијим деловима, који повезују наступе теме, Рахмањинов пише краће каденце, не дуже од такта или два, у којима пијаниста најчешће, у слободном стилу и у једном замаху, пасажно разлаже тонове неког акорда. Постоји, међутим, и један већи каденцирајући одсек, којег Рахмањинов и назива *Cadenza*. Овај одељак, у којем се ритам заустави, а време стане, Рахмањинов расписује у седам тактова и изводи га пијаниста за првим клавиром. Састоји се из два дела: првог – у којем се терце и сексте ређају у шеснаестинском силазном низу, и другог – у којем се рађа мелодија која слободно и наизглед бесциљно лута ка следећој појави теме *Рансодије*.

Хармонски језик, све време остаје сродан са хармонијом руског фолкора и гравитира између е-мола и паралелног тоналитета, ге-дура. Темповски план композиције је следећи: *Moderato* – *Vivace* – *Meno mosso* – *Andante* – *Con moto*. Рапсодија јесте интегрално дело, мада можемо говорити и о троделности њеног формалног облика, при чему је *Andante* оно што *Trio* представља у

класичном *Menuetti*⁴¹. Једино овај одељак није базиран на дословном репетирању основне теме, већ је њена карактерна варијација, која подсећа на затишје пред коначну буру коју доноси епски, разиграни, виртуозни и брзи *Con moto*.



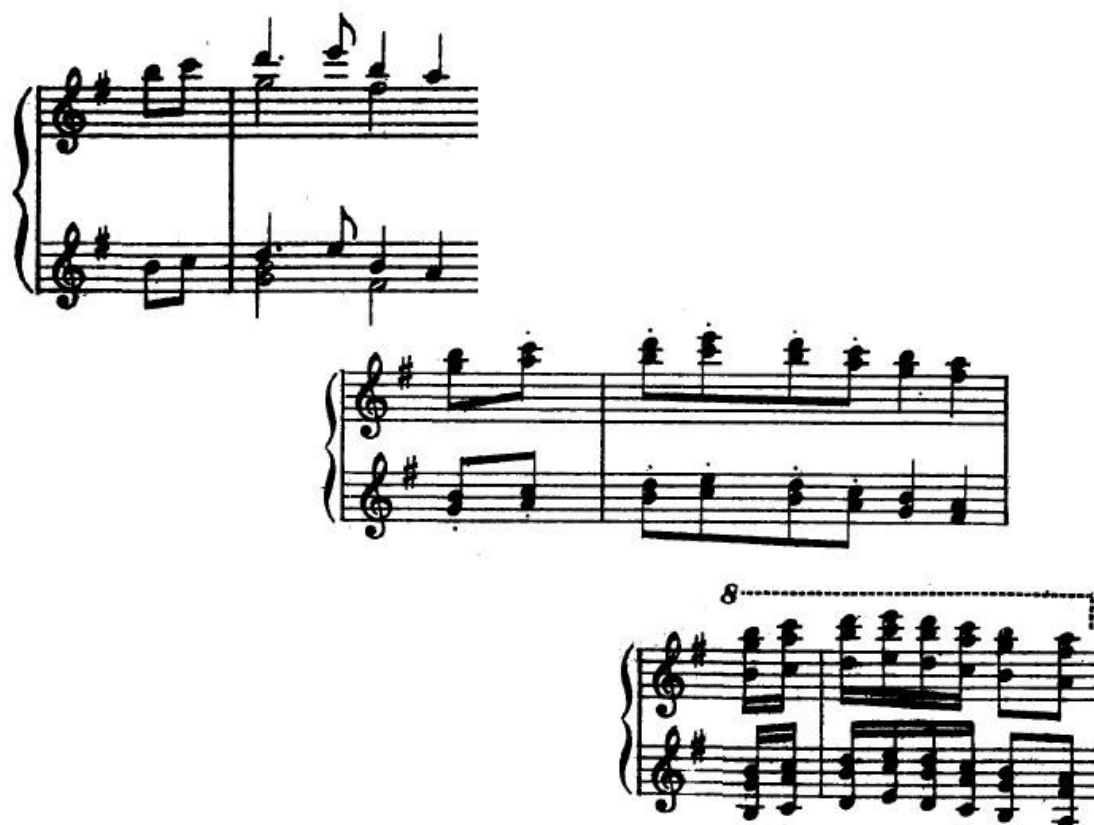
Исечак *Cadenze*; такт 40, 41



Почетни мотив дела *Andante*; такт: 130-133

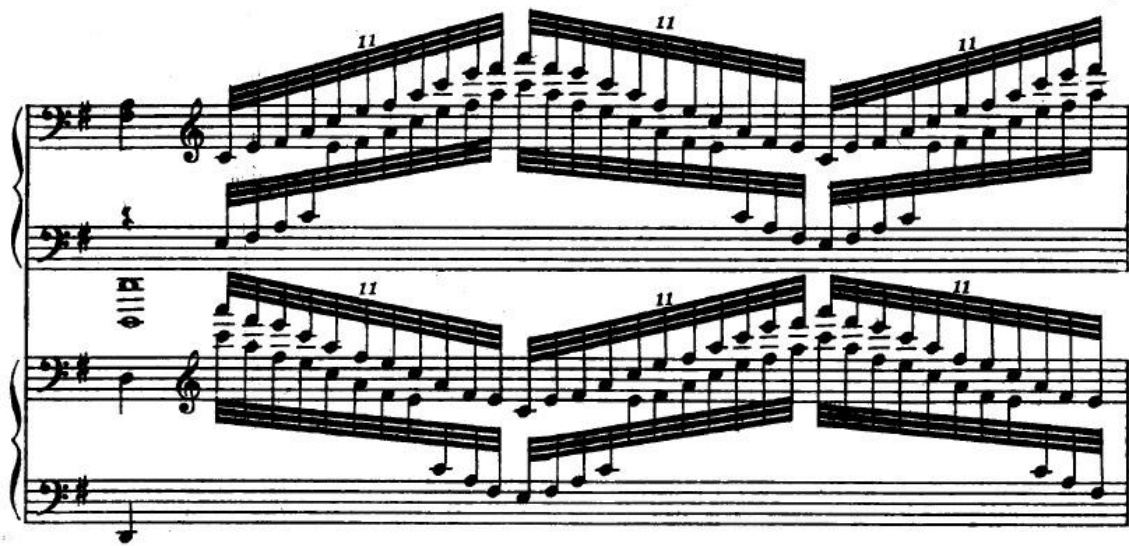
⁴¹ Морис Хинсон, редактор партитуре *Руске Рачодије* за тржиште САД (The piano works of Rachmaninoff – Russian rhapsody, Alfred, САД, 1990), у свом предговору наводи да је *Рачодија* двоставачна! Овакво тумачење се ослања само на Хинсоново дешифровање хармонског плана композиције (подједнако сумњиво!) по којем су прва три одељка у е-молу, а последња два у ге-дуру. Не слажемо се, најпре, са таквим тумачењем хармонског језика, јер се два сродна тоналитета једнако живо смењују све време, чак по истом обрасцу. Такође, ни у једном нама доступном издању нисмо приметили да је одељак *Andante* обележен као почетак новог става утврђеним ознакама музичке нотације.

Као што видимо из плана композиције, има честих промена темпа и за очекивати је да ће основна мелодијска тема другачије да звучи у свакој од њих. Промене темпа врло често прати и одговарајућа промена ритмичких вредности, најчешће њихово уситњавање, односно диминуција. Тако Рахмањинов постиже ефекат константног убрзавања, односно подизања темпа (што је и импресија Голденвејзера са премијерног извођења) – оно што су четвртине у темпу *Moderato*, постају осмине у темпу *Vivace*, а потом шеснаестине у *Con moto*.



Диминуција; такт: 21, 44, 119

Пошто је композиција монотематична и хармонијски готово једнообразна, неопходна динамичност се постиже орнаменталним варирањем теме, усложњавањем њене пратње, артикулационим променама и честим каденцирајућим одсецима. Рахмањинов, такође, на различите начине третира инструменте. У једном тренутку пијанисти готово да постижу „харфичан“ призвук, да би се, недуго затим, „обрушили“ на клавијатуру и октавама прекрили готово целокупан регистар инструмента.



Разлагање у стилу харфе; такт: 172



Октаве; такт: 192-193

8. ПРВА СВИТА

Прва Свита Оп. 5 (позната и као *Свита-фантазија* и *Фантазије-слике за два клавира*), настаје током летњих месеци 1893. у Лебедину, а 30. новембра исте године су је премијерно извели Рахмањинов и Павел Пабст у Москви. Композиција садржи четири става: 1) *Баркарола*, 2) *Ноћ... Љубав*, 3) *Сузе*, 4) *Светли Празник (Васкрс)*. Чак три од ова четири става написана су у ге-молу, само је други став у доминантном де-дуру.

Своје прво лето након стицања дипломе Конзерваторијума, окићен Великом златном медаљом и онедавно у статусу слободног уметника, Рахмањинов проводи у грозничавом писању музике. У том периоду је комплетирао свој први опус соло песама, написао два комада за виолину и клавир, па композицију за мешовити хор посвећену Богородици, као и симфонијску фантазију *Стена*. Међу овим композицијама, које су настале у крајевима данашње Украјине, налази се још једно дело у форми фантазије – *Прва Свита* за два клавира. Рођење овог дела које представља серију музичких слика, Рахмањинов је најавио у свом писму Наталији Скалон из Харкова. Надахнут стиховима Љермонтова, Бајрона, Тјутчева и Комјакова, он свакој песничкој слици намењује одговарајући став дела. Композицију посвећује свом узору, ономе који је увек веровао у његове стваралачке способности и због кога се први пут одважио да пише музику – Петру Иљичу Чајковском.

Рахмањинов је тада имао двадесет година и већ је изградио име у музичком свету Русије. У Москву се са летњег одмора враћа носећи потежак завежљај, пун нових остварења. Средином септембра, на окупљање код Тањејева, понео је и ове своје партитуре. Присутни су били и Петар Иљич Чајковски, Лео Коњус и Михаил Иполитов-Иванов. Рахмањинов приповеда о томе: „Добро се сећам свог последњег сусрета са Петром Иљичем Чајковским. Тада сам му представио своју *Стену*, на коју је он реаговао љубазним осмехом и речима: „Шта све Серјожа није написао овог лета! И *Поему*, и *Концерт*, и *Свиту* и бог свети зна

шта још све не... А ја... Ја сам написао само једну симфонију.⁴² Тужно ће се испоставити да је та симфонија последње дело великог Чајковског – његова *Шеста* (тада јој још увек није наденут назив *Патетична*),

По сведочењу Михаила Михайловича Иполитов-Иванова⁴³, Чајковском се *Стена* веома допала. Међутим, он се те вечери није упознао са делом које је Рахмањинов баш њему посветио, нити ће се то икада догодити! Рахмањинов је одбио да друштву представи своју *Прву Свиту* за два клавира, јер није желео да је, неприпремљен, исхитрено скицира на лицу места. Уместо тога, он је окупљене позвао на већ заказани концерт у Москви на којем је планирано премијерно извођење *Свите*. Петар Иљич је обећао да ће присуствовати. Нажалост, када су тог новембра Рахмањинов и Пабст засвирали, Чајковски је већ месец дана почивао на Тихвинском гробљу манастира Александра Невског у Петрограду, недалеко од гробница Бородина, Глинке и Мусоргског...

Прва Свита је ипак доживела своју претпремијеру и изведена је у кући Бељајева у Петрограду. Приликом своје следеће посете овом граду, Рахмањинов је био приморан да је изведе („скицира“) на наговор окупљених гостију. Свирао је напамет за првим клавиром, а Феликс Blumenfeld за другим, читајући деоницу са листа (важио је за перфектног читача). Међу званицама је био и Римски-Корсаков, који је у друштву Љадова пажљиво слушао дело, смешећи се све време. По завршетку извођења, комплименти су пљуштали са свих страна, а Корсаков је јавно похвалио дело, изневши и сугестију да је све веома добро, изузев краја, када се јавља појање *Христос Воскресе*⁴⁴. По његовом мишљењу, појање се оба пута јавља у тренутку када васкршња звона већ бучно звоне, па је саветовао Рахмањинову да се први пут појање зачује самостално, а тек други пут са звонима. Луцкасти Рахмањинов, по сопственом признању веома заљубљен у себе тих дана, није много марио за овај савет, па је само слегнуо раменима и

⁴² По Bertensson/Leyda (стр. 60): В. V. Asafiev (псеудоним: Igor Glebov): *Izbrannye Trudy*, Москва, 1954 (други том садржи његове чланке о Рахмањинову)

⁴³ Иполитов-Иванов: *50 лет русской музыки в моих воспоминаниях*, Москва, 1934.

⁴⁴ Николај Римски-Корсаков је исту мелодију искористио у свом оркестарском делу *Ускршња увертира*, која је премијерно изведена у Москви нешто више од годину дана од догађаја који овде помињемо. Не можемо се отети утиску да је Рахмањинов са два клавира постигао много снажнији ефекат, него што је то Корсаков, иако изврстан оркестратор, успео служећи се симфонијским оркестром.

констатовао: „Али, зашто?! Приликом црквене службе појање увек иде заједно са звонима?!“ Никада није променио ни једну једину ноту последњег става.⁴⁵

Убрзо након московске премијере, *Прва Свита* наставља свој живот на концертним подијумима широм света. Данас је то једно од најизвођенијих дела у целокупној литератури за два клавира.

8.2 БАРКАРОЛА

За песничку душу не постоје границе – Рахмањин је у Лебедину (данашња Украјина), читајући поезију Љермонтова, зачуо музику далеке Венеције и њених гондолијера. Двадесетогодишњи Рахмањин тада још није имао прилике да се на самом извору, тј. у Италији, упозна са њиховим песмама. За настанак *Баркароле* (итал. *barca* – барка, чамац) можемо захвалити оним музичким великанима који су их писали пре Рахмањина. Њихова дела је Рахмањин имао прилике да простудира и тако се упозна са свим карактеристикама песама венецијанских чамција. Најпознатије баркароле биле су она Фредерика Шопена за клавир соло, као и дует из опере Жака Оффенбаха „Хофманове приче“ (остале су најпопуларније и до данас). Баркароле се појављују и у операма мајстора као што су Росини, Вебер, Доницети и Верди, а од руских аутора наклоност да их пишу показали су Антон Рубинштајн и Александар Глазунов. Најснажнији утисак на Рахмањина оставила је баркарола Чајковског, која је део његових *Годишњих доба* (став *Јун*). Проназалимо неколико сличности *Баркароле* из *Прве Свите* Рахмањина са баркаролом Чајковског. Обе су у ге-молу и обе надахнуте поезијом (Чајковски је навео стихове Алексеја Николајевича Плешћејева, песника на чију ће поезију Рахмањин такође писати музику).

Прва Свита некако већ самим својим почетком упућује на дело уметника којем је посвећена:

⁴⁵ Рахмањин овај догађај препричава у писму сестрама Скалон (3. октобра 1893.)



Баркарола Чајковског: почетак *Јуна* из *Годишњих доба*



Баркарола Рахмањинова: почетак *Прве Свите*

Стихови из песме „Венеција“ Михаила Јурјевича Љермонтова послужили су Рахмањинову као емоционални ослонац за *Баркаролу*. Рахмањинов издваја неколико уводних стихова који описују како у повечерје прохладна вода тихо шуми под веслима гондолијера, док се у позадини чује заносна песма уз пратњу гитаре. Потом директно цитира четврти део песме Љермонтова⁴⁶:

„Гондола клизи по води,
а време по љубави броди.
Ако се вода и зацели икад -
страст не васкрсава, никад.“

Рахмањинов је *Баркаролу* конструисао тако што је сваком клавиру доделио по једну музичку тему. Тако се две теме наизменично смењују уз незнатне измене, никада се не преплићући, али њихова пратња са сваким новим наступом постаје све „гушћа“ и комплекснија. Сваки наступ теме због тога делује неописиво свеже. Најпре у такту бр. 4 други клавири износи *прву тему*, а од такта

⁴⁶ Стихове преносимо у препеву Злате Коцић, пронађеног у књизи Вере Николајевне Брјанцеве: „Детињство и младост Сергеја Рахмањинова“, Артист, Београд, 2008. Не постоје подаци да је ова песма превођена на српски или њему сродне језике.

бр. 36 још једном удвојено у октавама (наравно, оба наступа теме можемо посматрати из шире перспективе као једну целину). Од тактова бр. 67 до бр. 90 наступа својеврстан мост, модулација у истоимени дурски тоналитет, а од такта бр. 91 први клавир представља *другу тему*. Након фрагментарије структуре базиране на мотивима који су чинили и претходни прелазни одсек (од 121. такта), следи још један наступ *друге теме* (такт бр. 133). Овај пут, пијаниста ће каденцирати у ге-молу, полазном тоналитету, таман да опет уследи *прва тема* (такт бр. 161), чији ће наступ бити унеколико вариран. Последње појављивање *друге теме* је, овога пута, у молском тоналитету (такт бр. 195), након којег одмах следи последњи пут *прва тема* (такт бр. 213), која ће одлучно завршити у свом тоналитету (али ће у овом појављивању звучати најнестабилније, са прегршт секвентних модулација које се дешавају на готово свака два такта). Од такта бр. 233. можемо рећи да је на сцени својеврсна *coda*, фрагментарне структуре и са мотивима прелазних периода, а од такта бр. 244. и *cadenza*, која потврђује тоналитет којим је Рахмањинов желео да обоји целу свиту – ге-мол.



Прва тема *Баркароле*: такт 4-7

С обзиром да би поједонстављени схематски приказ *Баркароле* изгледао овако: **А прелаз Б А Б А** *кода*, можемо закључити да, по формално-хармонским карактеристикама, овај став својим музичким обликом највише подсећа на класични рондо са две теме. Наравно, свако дело Рахмањинова је прокомпоновано и, самим тим, јединствене структуре.

Нежна музика Рахмањинова ствара осећање сањалачке меланхолије; можда *прва тема* представља прелудирање на гитари, а *друга тема* мужевну љубавну песму гондолијера. Обе су праћене тонским сликама таласића, понекада мирних и светлуцавих, а понекад немирних и узнемирујућих. На примеру *друге*

теме сусрећемо типичну мелодију Рахмањинова, чији звук својом пуноћом подсећа на звона, а пијаниста менталним ангажманом мора да повеже сваки тон мелодије са претходним како би остварио *legato* – дословно повезивање тонова мелодије није могуће јер се они производе прстима обе руке (најчешће палчевима), као и зато што се неки тонови понављају у пратећим арпеђима, у којима је потребно интонирати их на сасвим другачији начин, или је неопходно да рука након одсвираног тона пређе у други регистар како би разлагала хармонску пратњу.

Друга тема *Баркароле*: такт 91-97

С пијанистичке тачке гледишта, постоји још неколико недоумица које је потребно решити. Пијаниста за првим клавиром суочава се са једном на самом почетку: да ли да педал држи до трећег такта или да дубље тонове „чисти“? Рахмањинов није обележавао педализацију и тиме је остављао велику слободу извођачима. Затим: ако се узима бржи темпо, да ли левом руком свирати само басове на почетку, а десном све преостале тонове? Или десном руком преко леве свирати басове, прву триолу левом руком, а другу триолу десном? Уколико се узима умеренији темпо, све може да се свира и левом руком, без икаквих

трзавица. Све су то различите комбинације које пијанисти бирају и тешко да можемо поставити неко правило. Када *Баркароле* већ увелико зазвучи, пијаниста који прати тему то мора да чини на што вештији начин, да онај велики број нота које Рахмањинов намени пратећим гласовима одсвира тако слободно и спонтано, да звуче као продукт тренутне импровизације, притом избегавши да све то делује скерцозно и виртуозно. То се нарочито односи на извођача који је за првим клавиром, јер се при свакој појави *прве теме* његова пратња веома усложњава и, колико год та деоница током слушања не звучи тешко, у припремном периоду проћи ће поприлично времена док се не постигне задовољавајући резултат.



Еволуција пратње прве теме *Баркароле*; тактови 5, 37, 162

8.2. НОЋ... ЛЈУБАВ

Фантазија другог става *Прве Свите* пред пијанисте поставља изазов тумачења једног романтичног сна. Ноктурална атмосфера *Баркароле* још увек није ишчезла, само ће меланхолију мола прекинути дурски тоналитет, по први и последњи пут у овој композицији – зато што се у другом ставу рађа Љубав. Рахмаџинов музички слика почетне стихове поеме „Паризина“ Џорџа Гордона Бајрона:

„Час је то кад у грању, у сени,
пева славуј заљубљени...“⁴⁷

Заљубљени Сергеј није могао да заборави ноћну песму славуја, ни хук нежног ветра који су оркестрирано пратили стидљиве шапате којима се изјављивала прва љубав. Било је то у вољеној Ивановки, а Наталији Скалон пише следеће писмо баш у време настанка *Прве Свите*: „Пролазе године, позната сећања, познате мисли, познато очекивање, сумња, малени страх итд. Заправо, дошло је време да се докаже исправност речи, изречених неком, некада и негде! (Уосталом, ја знам и где су изречене: на слами!)“⁴⁸



Музички мотив *Ноћи... И љубави*: такт 1-7

⁴⁷ Поема „Паризина“ је превођена двапут у српској књижевности, али у деветнаестом веку, због чега су нам ови ретки преводи остали недоступни. Зато овде наводимо стихове које је Рахмаџинов цитирао на изворном, енглеском језику:

*It is the hour when from the boughs
The nightingale's high note is heard;
It is the hour - when lover's vows
Seem sweet in every whisper'd word;
And gentle winds and waters near,
Make music to the lonely ear.*

⁴⁸ Вера Брјанцева: *Op. cit.* 148

Став почиње кратким мотивом који ће касније еволуирати онако како буду бујала осећања; у једном тренутку ће сумњичаво и стидљиво тињати, у другом експлодирати у снази и одлучности. Атмосфера ноћи дочарана је благим арпеђима и спокојним тоновима у дубоком регистру. Славуј цвркуће у вишем регистру, а ређају се пасаже које је потребно свирати лежерно, као да је у питању импровизација – Рахмањинов их чак не нотира ритмички прецизно, зато што их прецизно и не треба изводити (у једном тренутку ови низови су сачињени од девет тонова – такт бр. 17, у другом од осам – такт бр. 25, у трећем од седам – такт бр. 103). Од 31.-ог такта наступа градација, коју започиње други клавир фразом коју је неопходно одсвирати „с љубављу“ (једна од ретких смерница тог типа Рахмањинова, који је лично проверио исправност првог штампаног отиска издавача *Gutheil-a*), а потом наставити први клавир у такту бр. 37, након чега следи *agitato* који директно доводи до климакса овог става. У такту бр. 41 звониће у *fortissimu* мотив са почетка, овог пута у фис-дуру, пљуштаће шездесетчетворке у другом клавиру, а потом се низати хармоније полазног де-дура и ха-мола необуздано и нимало налик на начин на који су то чинили на почетку. Када се страсти стишају у такту бр. 124, добија се симетричност музичког облика, а након харфичних низова преостаје само да још једном други клавир, у последњим тактовима, одсвира терцни мотив, овога пута аугментиран.



Ритмички мотив у првом клавиру и „шездесетчетворке у другом: такт 61



Аугментирани мотив у горњем гласу другог клавира; тактови 129, 130



Славуј; тактови: 35-37



Славуј и његова песма; тактови 72-79

8.3. СУЗЕ

„Сузе људске, о сузе људске,
има ли доба да не зна за вас:
лијете незнане, лијете безбројне,
и непослушне и непресушне –
лијете попут бескрајног пљуска
у јесен глуву и у позни час.“⁴⁹

Након првих љубавних осећања уследиће прво суочавање са дубоком тугом, несрећом, патњом и болом. Сlike четири новгородска звона и четири топле, горке сузе сједињене су у следећој фантазији. Рахмањинов је признао Софији Сатиној да је мотив за трећи став настао још када га је, као дечака, бака повела на сахрану у Новгород⁵⁰. Овај једноставан мотив звонио је са звоника манастира током опела и док се тужна повора кретала ка гробљу. Још тада, асоцирао га је на сузе.⁵¹

Болно ће зазвучати повратак у ге-мол, посебно након невине и чедне сlike једне заљубљене ноћи. У темпу *Largo di molto*, тихо, али снажно и упечатљиво, забрујаће мисао о људској пролазности и коначности.



Сузе; тактови: 1, 2

⁴⁹ Почетни стихови песме Фјодора Ивановича Тјутчева: „Сузе људске, о сузе људске...“ у преводу Злате Коцић.

⁵⁰ Bertensson/Leyda: Op. cit. 58

⁵¹ У својим диктираним сећањима, Рахмањинов такође директно повезује овај мотив са звонима и сузама које је чуо у детињству. Погледати Bertensson/Leyda: Op. cit. 184

Мелодијски мотив Суза можемо сместити у „судбинске“ мотиве Композитора. Алексеј Кандински-Рибников наводи низ мотива који су симболи *фатума* у музици Рахмаџинова⁵², а међу њима и овај који је пред нама. Посматрајмо тај једноставни мелодијски низ од четири тона – силазни покрет као да слика спуштање душе у подземни свет, злу коб, суочавање са непознатим, земаљску раку која прима тело у свој чврсти, вечни, студени загрљај... Рахмаџинов је још једном искористио овај мотив – у увертири опере *Шкрти витез*. И у опери су њиме осликани јецаји и вапаји. Округлог барона једна мајка преклиње за своју судбину и судбину свог детета⁵³.

Опет, дакле, сусрет са мрачним, неумољивим, немилосрдним...

Мотив у Увертири опере *Шкрти витез*

⁵² Алексеј Кандински-Рибников: *Проблема судбине и аутобиографичност у искуству С.В.Рахмаџинова*

⁵³ Bertensson/Leyda: Op. cit. 184

Неки пијанисти ову музику изводе што једноставнијим клавирским звуком, не покушавајући да дочарају звук црквених звона, а други бирају супротан пут, па основни музички мотив у свим његовим појављивањима изводе акцентујући сваки тон одлучно и реско.

Као да се препознаје минималистички приступ у процесу компоновања, који прогресивно напредује. Када се мотив у такту бр. 12 јави у оба клавира у интервалу сексте, неспорно је да се чују звона, а тај утисак биће све снажнији како музика буде одмицала. Од такта бр. 16 њихова музика се само усложњава, а на крају ће се зачути и посмртни марш (такт бр. 47). Нема дилеме да су *Сузе* импресионистичка слика православног погребца. Динамички врхунац наступа у такту бр. 24, али је фантазију неопходно и са пуном концентрацијом сликати од ефектног почетка, преко „звонаве“ у оба клавира, прелепе модулације у *piano pianissimi* у такту бр. 35, до посмртног марша, стишавања звона и драматичног *sforzata* у претпоследњем такту.

Мотив става се јавља у небројено много секвенци и има другачији призыв у зависности од почетног тона и/или хармонске пратње. Пред пијанистима је задатак да најпре препознају боју и интензитет сваког појединачног мотива, а потом да их пренесу слушаоцима попут медијума, у њиховом што „чистијем“ облику и без икаквих додатних интервенција.

Сироти Рахмањинов никако није могао да претпостави да ће посмртна звона, сузе и марш тог 30. новембра 1893. године, када је на московском концерту свету званично представио ову музику, бити намењени изненада преминулом Петру Иљичу. Иронијом судбине – баш онеме коме је дело посвећено.



Посмртни марш; такт: 47

8.4 ВАСКРС (СВЕТЛИ ПРАЗНИК)

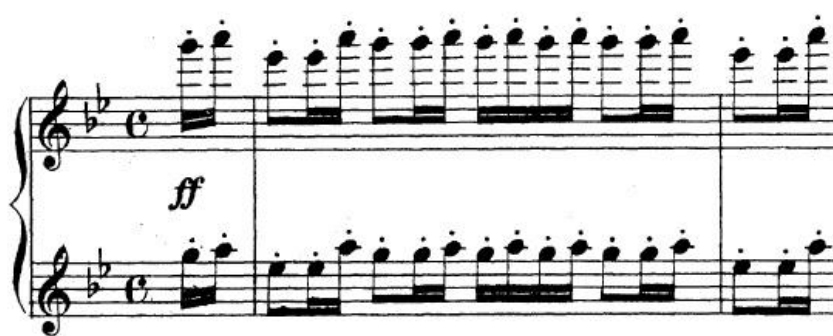
„И моћни звон прелете понад земље,
забруја ваздух и уздрхта сав...“⁵⁴

Тријумфалну вест да живот побеђује доносе громовити акорди који ће се изродити у праву тонску катаклизму. Уз стихове Хомјакова, Рахмаџинов слика опсесију свог детињства и омиљену фантазију свог живота – необуздану, заглушујућу, моћну музику звона новгородских манастира. Како само другачије она звоне сада када проглашавају радосну вест на најсветлији хришћански празник! Пауза између два става као да слика тишину која влада у православним храмовима на Велику Суботу, када се звона везују и не оглашавају због жалости. Време протиче у побожној, скрушеној, покајничкој молитви. А онда, када коначно затутње у свој својој снази, неће бити краја на земљи до којег неће допрети њихова грмљавина, нити побожног срца које неће задрхтати. Када након трећег опхода верни стану пред (још увек затворена) врата Храма, уједињују гласове певајући васкршњи тропар: „Христос васкресе из мртвих, смртију смрт поправ и сушчим во гробјех живот даровав“ (Христос васкресе из мртвих, смрт смрћу уништи и онима у гробовима дарова живот). У музици Рахмаџинова мелодија тропара у вишегласју величанствено и свечано израња и придружује се слављењу победе вере.

Занимљиво је да се тумачења овог става у просечном трајању од два и по минута међусобно доста разликују, најчешће у избору темпа. Такође, неки пијанисти у шестом такту не свирају акорд c-g-a-es, него две квинте c-g-c-g, вероватно претпостављајући да је у питању штампарска грешка и да је уместо виолинског кључа требао да стоји бас кључ. Међутим, осим што се овај обртај полуумањеног септакорда често појављује у овом ставу, можемо се поуздати у ауторитет Александра Голденвејзера да је прва варијанта исправна. Голденвејзер

⁵⁴ Алексеј Хомјаков: „Кремаљско јутрење на Ускрс“, превод Злате Коцић.

је памтио извођења свите још из деветнаестог века, а 1952. године је снимео обе свите са својим чувеним студентом Григоријем Гинзбургом. Њихово извођење је итекако узорно за свакога ко интерпретира дела Рахмањинова, и мада можда не задовољава данашње критеријуме у смислу перфектно прецизног извођења (Голденвејзер је тада имао 77 година), може успешно да нас упутује у начин музичког мишљења који је владао у нашој уметности читав век раније. Оно што је основна одлика јесте узимање умеренијих темпа, како у брзим, тако и у споријим ставовима.



Звона; тактови: 1, 9, 35

Звона, као симбол религиозности⁵⁵ Рахмањинова, мајсторски су представљена овом маестозном музиком, поступком који је уникатан у целокупној клавирској литератури – има их у октавама, акордским склоповима, синкопама, сфорцатима итд. Овај монументални звук, заједно са мелодијом васкршњег тропара⁵⁶ (такт бр. 25 и потом бр. 38), који мора бити изведен „тешким“ тоном (*pesante*), одјекује у свести слушаоца још дуго након што се прекине звук последњег акорда *Свите* и руке пијаниста напусте клавијатуре.

Хрис-тос вос-крес из мерт-вых, смер-ти-ю смерть по-прал,
и су-щим во гро-бах Он жизнь да-ро-вал.

ff
8va bassi

Васкршњи тропар и цитат из *Прве Свите*, такт: 25, 26

⁵⁵ Сетимо се речи шездесетогодишњег Рахмањинова, које је дао у интервјуу приликом посете Белгији: „Богу сам дужан за таленат којим ме је благословио. Само Њему. Без Њега, ја не постојим.“

⁵⁶ У Српској Православној Цркви, текст Тропара је исти, али се пева у петом гласу Осмогласника, па је мелодија другачија. Нотни запис Тропара који се пева у Руској Православној Цркви преузет је са <http://noty-naputi.info/node/2131>.

9. РОМАНСА ОП. 6

Опус Рахмаџинова садржи пуно романси; очигледно је да му је одговарала слободна, романтичарска форма, која својом латентном програмношћу претпоставља садржај баладног карактера. Једна од првих композиција које је написао била је романса – прва од четири комада за клавир (Оп. 1, у фис-молу). Судаћи по белешкама Голденвејзера, ову композицију је написао када је имао 14 година.⁵⁷ Следе Романса за виолончело и клавир, Романса за клавир у шест руку за сестрице Скалон, Романса за виолину и клавир Оп. 6, Романса за клавир Оп. 10, написаће романсе и у *Шест комада Оп. 11* за клавир у четири руке и у *Другој Свити* за два клавира. Током 1893. године (или нешто раније, а свакако након писања *Прве Свите*) настаје још једна романса за клавирски дуо – *Романса Оп. 6*.

Осећај да оствари „певљивост“ клавира, што је карактеристично за композиције лирског карактера, било је напросто нешто са чиме се Рахмаџинов родио. Овај дар је добио, да употребимо израз Харолда Шонберга – „са мајчиним млеком“. Сетимо се да се циклуси соло песама Рахмаџинова за глас и клавир, такође називају романсама. Али, чак ни људски глас није могао да натпева клавир и скине га са трона на који га је Рахмаџинов поставио и својим делом крунисао. Госпођи Керзиновој пише о томе како тражи певача који ће да изведе четири песме из Оп. 26, између осталих и ону под редним бројем 12 (*Ночь печальна*, хамол) и каже: „... уосталом, није он тај који би требало да пева, већ клавир.“⁵⁸

Музика *Романсе* је једноставна и нимало технички захтевна. Немогуће је упоређивати *Прву Свиту* са овим делом, иако су блиске по датуму настанка. Уопштено гледано, чини се да Рахмаџинов није писао композиције за клавир у четири руке за извођаче чији је пијанизам на највишем професионалном нивоу (за разлику од композиција за два клавира, које су по правилу технички веома захтевне). Вероватно је *Романса* намењена за салонско музицирање на *soirées* по господским кућама.

⁵⁷ Bertensson/Leyda: 402

⁵⁸ Писмо датирано 7. децембра 1906. (по А.Д. Алексејев: „С. В. Рахманинов“, Москва, 1954.)

Романса је по музичком облику песма прелазног типа (први део: главна тема је период, изложена у паралелним октавама, грађе 8+8; средњи део: од такта бр. 17, фрагментарне структуре, али се препознају два одсека; трећи део: музичка реченица). Хармонски језик је најинтересантнији сегмент *Романсе*. У њему се осећа призив руске народне традиције, а може се пронаћи и неколико занимљивих решења. На пример, инсистирајући на сниженом другом ступњу од такта бр. 27, залази се у „наполатанску хармонску сферу“, модалност, тоналитет се „проширује“, а блага хроматика додатно ствара утисак нестабилности пре репризе главне теме у такту бр. 38.



Тема *Романсе* Оп. 6

10. ШЕСТ КОМАДА

Шест комада Оп. 11 је једини циклус Рахмањинова за клавир у четири руке. Ова композиција се налази између два најзначајнија остварења за клавирски дуо Рахмањинова – две свите за два клавира. Најпре, по датуму настанка.

Рахмањинов *Шест комада* пише у априлу 1894. године (непосредно након *Прве Свите*, а пре настанка *Друге Свите*). Затим, она као да представља мост између ове две композиције по свом садржају. *Прва свита* такође почиње баркаролом, а завршава се празничним звонима, што је случај и у *Шест комада*, који садрже и валцер и романсу, баш као и *Друга Свита*. *Шест комада* чине:

1. Баркарола (ге-мол)
2. Скерцо (де-дуру)
3. Руска песма (ха-мол)
4. Валцер (а-дур)
5. Романса (це-мол)
6. Слава (це-дур)

Сви ставови су монотематични, углавном јасне троделне форме и у њима преовладава варијациони принцип мотивског рада, нарочито у средњим/развојним деловима. Као што је то случај и у другим композицијама за клавир у четири руке Рахмањинова, други пијаниста претежно свира пратњу, док први пијаниста има задатак да одсвира знатно комплекснију деоницу.

Московски издавач *Gutheil* објавио је партитуру ових шест клавирских дуета исте године када су и написани. Од тада, они се неретко изводе, а неки ставови и адаптирају за друге ансамбле (*Руска песма* за оркестар, на пример). Међутим, настали су и наставили свој живот некако без помпе: њих не прате никакве приче, легенде или анегдоте, композитор их не помиње у својим писмима, немамо информације да их је икада лично извео (нити јавно, нити неком мање званичном пригодом). Неки истраживачи претпостављају да се они Рахмањинову по завршетку писања нимало нису допали (зашто је онда одобрио њихово објављивање?!). Мишљење Цефрија Нориса је следеће: „Шест дуета су

сиромашни комади, у којима нема ни инветивности ни умећа“.⁵⁹ Џон Кулшоу директно изражава свој презир према овом делу: „На бљутаве клавирске дуете Оп. 11 може слободно да се пребаци покров.“⁶⁰

10.1. БАРКАРОЛА

Још једна сличност са баркаролом из *Прве Свите* – *Баркаркола* је у ге-молу и комадом преовладава меланхолично расположење. Мелодија *Баркароле* има оријенталан призив и, без обзира како се композиција развија, све време је присутна у неком од гласова. Непрекидно се нижу њене варијације, смењују карактеристични фрагменти – мелодијски, ритмички, али и хармонски. Од такта бр. 47 у вишим регистрима почиње да се развија пратња, која такође подсећа на ону из *Прве Свите*. Рахмањинов је развија прогресивно (најпре у осминама, потом триолама, шеснаестинама, квинтолама и, коначно, у секстолама) и помоћу ње постиже каткад импресионистички звук, а због њене полетности и лепршавости и музика се лакше креће и динамичније гiba.



Шест комада, Баркаркола: тема; такт: 1-7

У *Баркароли* видимо намеру Рахмањинова да искористи све регистре клавира, од најдубљих басова, до дисканта.

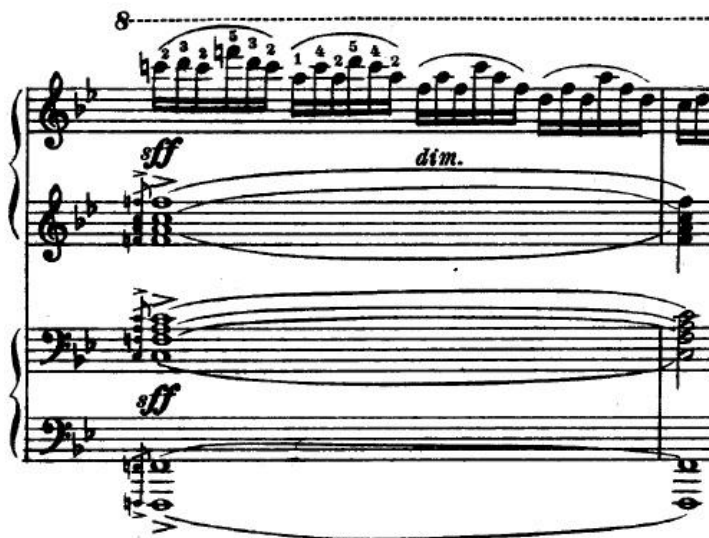
⁵⁹ Geoffrey Norris: „Rakhmaninov“, J.M.Dent & Sons Ltd, London, 1976; str. 85.

⁶⁰ Culshaw: Op. cit. 101.

Комад завршава веома необичном каденцом. Композитор завршни квинтакорд везује са необичним полуумањеним септакордом, на повишеном четвртом ступњу. Овај акорд се никако не може сврстати у подручје доминантног сазвучја (није у питању заменик доминантине доминанте), нити има јасну субдоминантну функцију, а није ни акорд шестог ступња... У сваком случају, овај хармонски след је у најмању руку неочекиван, неуобичајен, интересантан и помало авангардан за музички језик Рахмањинова.



Необична каденца; такт: 105, 106



Коришћење целокупног регистра клавира; такт: 61



Ритмички прогрес; такт: 45-49

10.2. СКЕРЦО

Шармантни скерцозни карактер комада дочаран је на живописан начин. Узнемиреност понекада дође до тачке усијања, а потом је нагло смене краткотрајни тренуци предаха. Све је постигнуто помоћу истог мелодијског материјала, који Рахмањинов третира тако да у свакој ситуацији звучи другачије: и лирично, и нервозно, и равнодушно, и шаливо, и љутито... Основни градивни елемент мотива су поступни низови шеснаестина (углавном силазни) у комбинацији са сичилијанама или дужим ритмичким вредностима, а у мелодијском смислу мала секунда која дисонантно, као задржица, узурпира наглашени тактов део, пре него што се разреши на ненаглашеном.

За аутора Макса Харисона, *Скерцо* је најбољи од свих комада, „софистициранији од осталих, хармонијски пикантан и пун ритмичких изненађења“.⁶¹

У *Скерцу* су пијанисти равноправно третирани, и њихов дијалог се не гаси ни једног тренутка током трајања комада. Да би се постигао прави ефекат, све паузе морају да се изведу врло изражајно и да се испоштују прецизно обележене акцентуације, да се нагласе синкопе и стална ритмичка померања.

The image shows a musical score for a Scherzo, consisting of three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the right-hand piano part, and the bottom is the bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *fff* and *ppp*, and features complex rhythmic patterns with accents and slurs. A bracket labeled '8' spans the first two measures of the piano part.

Скерцо, инсерт; такт: 223

⁶¹ Max Harrison: „Rachmaninoff: Life, Works, Recordings“, Continuum, London 2006; стр. 63

10.3. РУСКА ПЕСМА

Трећи став се зове *Руска песма*, а на енглески језик је преведена као *Руска тема*. Неки аутори тврде (Б. Мартин први, по свему судећи, а непроверено преноси и М. Харисон) да је овај комад обрада својевсне руске баркароле, као и да је Рахмањинов ту песму „неколико година раније аранжирао за глас и клавир“.⁶² Штавише, на интернету се може пронаћи снимак баса Александра Огнивцева како пева *Песму бродара са Волге* „у аранжману Сергеја Рахмањинова“ (на идентичну мелодију *Руске песме*, при чему глас прати оркестар, не клавир!). Вероватно је у питању ненамерна грешка, јер су ове тврдње фалсификати. Најпре, у нама доступним песмама Рахмањинова за глас и клавир не проналазимо ниједну која одговара опису. Балакирјев је у зборнику народних песама из 1866. године прибележио и познату песму о бродарима са Волге („Эй, ухнем!“). За њено популаризовање посебно је заслужан Шаљапин, који је често певао (постоји снимак), па је постала једна од омиљених нумера басова широм света, до данашњих дана. Мелодија *Руске песме* из *Шест комада Оп. 11* нема изражене сличности са овом песмом. Рахмањинов јасно сугерише да жели да напише музику у духу народног стваралаштва већ самим називом комада, то није спорно. Али, да ли је дословно цитирао неку другу народну песму? Можда и јесте, али до 1990. године и тврдње Берија Мартина (када је композиција већ била старија од једног века) то нико није приметио... Оно што са великом сигурношћу можемо да утврдимо као поуздано тачно јесте да аранжман за глас и оркестар (који је Огнивцев снимео), није ауторско дело Рахмањинова, већ је непознати аутор адаптирао текст на постојећу мелодију *Руске песме*.

Као што видимо, покров Џона Кулшоуа ипак није прекрио *Руску песму* и она је дочекала да постане предмет још многих других аранжмана, адаптација, транскрипција. Од почетка става ова једноставна мелодија се појављује у полифоном контрапункту и сваки следећи пут је у другачијем руху. Рахмањинов

⁶² Barrie Martyn: „Rachmaninoff: composer, pianist, conductor“, Scholar, 1990; str. 90 (po Harrison 2006:74)

се и у овом комаду поиграва варирањем, а тема ће бити још *рускија* када је буду изводила звона (од 45. такта).



Мелодија *Руске песме*; такт: 10-18

Maestoso

ff

Maestoso

ff marcato

8 basso

Звона у *Руској песми*; такт: 60-62

Rußland – Lied der Wolgaschlepper

Ej — uchnjem, ej — uchnjem, Je-sco ra - sik, ej — uchnjem.

1. My bo be - rez — ku - idjom, pes - nju sol - nys ku - pojom.

Aj - da, da, aj - da, aj - da, da, aj - da, pesnju sol - nys, ku - pojom.

Народна руска песма коју је Балакирјев забележио

10.4. ВАЛЦЕР

Између два „руска“ става – *Руске песме* и *Славе*, налазе се *Валцер* и *Романса* – пар који често срећемо у делима Рахмањинова. Сетимо се само *Валцера* и *Романсе* за клавир у шест руку писаних за сестрице Скалон – једне од првих Сергејевих композиција. Овај тандем појављује се и на многим другим делима у његовом каснијем опусу, па и у *Другој свити за два клавира*.

Валцер из *Шест комада Оп. 11* је још један став који демантује све оне критичаре који тврде да у овом циклусу нема квалитетне музике. Допадљива мелодија је главна тема, валцер је пун неочекиваних контраста и наглих промена у темпу. Представља доброг парњака *Скерцу*; на овај став подсећа по звуку, фактури, слогу, а понекада и карактеру. Како време одмиче тако контрапункт постаје све сложенији, а главна тема све више пршти и сваки пут када за тренутак заустави своје кретање, то је само да би поново зазвучала у још већем замаху.

Хармонски језик не доноси никаква ексцентрична изненађења, а за ухо је освежавајућа модалност која се у једном тренутку постиже низом терцно удаљених квинтакорада (фис-мол – а-дур – фис-мол – де-дур, и потом секвентно поновљено за терцу ниже: де-мол – еф-дур – де-мол – бе-дур).



Модалност; такт: 37-52

Овај комад је типичан пример стилизованог валцера, посебно зато што га карактеришу велика динамичка нијансирања, што није случај са класичним

бечким валцером. Рахмањинов у њему прописује динамику у дијапазону од *pppp* до *FFF*.

A musical score for piano, measures 127-134. The score is written for two staves (treble and bass clefs) and includes dynamic markings: *pp*, *ppp*, and *pppp*. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Динамичко нијансирање; такт: 127-134

Посебно је ефектан и духовит крај: у низу *sforzanda*, акорд доминанте се изводи кратко и у пијанисиму, пре него што прасне хармонија тонике за крај.

A musical score for piano, measures 238-242. The score is written for two staves (treble and bass clefs) and includes dynamic markings: *sf*, *pp*, and *fff*. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Крај Валцера; такт: 238-242

10.5. РОМАНСА

Музичка тема *Романсе* је састављена из кратког, мелодијског мотива, који Рахмањинов вишеструко уланчава и тако конструише дугу мелодију. Овај поступак помало подсећа на онај који је демонстрирао још у *Романси* за шест руку, а потом и у другом ставу *Другог концерта за клавир и оркестар*.



Мелодија *Романсе*; такт: 1-11

Помало тужна мелодија *Романсе* се развија тако да се не може предвидети када ће и како каденцирати на крају. Макс Харисон у *Романси* чује „тихи разговор двоје заљубљених“⁶³, мада би за овакву интерпретацију добродошло присуство барем још једне теме. Овако, други пијаниста у средњем делу преузима истоветну мелодију само у вишој динамици, а други га поново прати шеснаестинским фигурама које стварају ефекте карактеристичне за музички импресионизам.

⁶³ Max Harrison: Op. cit. 63

10.6. СЛАВА

Епским последњим ставом, Рахмаџинов на клавиру слика део атмосфере *Сцене крунисања* из опере *Борис Годунов*, Модеста Мусоргског. Руску песму *Слава Сунцу*, чија је партитура објављена још крајем XVIII века, цитирао је најпре Лудвиг ван Бетовен 1808. године у свом *Гудачком квартету Оп. 59, бр. 2*.⁶⁴ Бетовен у партитури мелодију означава називом: *Руска тема*.

Мусоргски је њене звуке чуо како одјекују Московским Кремљем, у свечаним тренуцима крунисања, док сва кремаљска звона звоне углас, а хор радосно кличе: „Слава! Слава! Слава!“.



Почетак *Славе* из *Шест комада Оп. 11*

The image shows the beginning of the 'Russian Theme' from Op. 59, No. 2. It features a piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Maggiore'. The right hand plays a melody with triplets, while the left hand plays a bass line. The tempo and dynamics are indicated as 'p' and 'cresc.'.

Руска тема у Бетовеновом Гудачком Квартету Оп. 59, бр. 2

⁶⁴ [http://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartet_No._8_\(Beethoven\)](http://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartet_No._8_(Beethoven))

Ужъ какъ на Ру-си ца-рю Бо-ри-су сла-ва,
Et gloire en Russie au tzar *Bo-ris,* *gloi-re,*

сла-ва ца-рю, сла-ва! Слава,
gloire au bon tzar! Gloi-re! Gloire!

слава, слава! Слава! Слава! Слава! Сла-ва!
Gloire! Gloire! Gloire! Gloire! Gloire! Gloi-re!

Тема у партитури Бориса Годунова; Сцена крунисања

11. ДРУГА СВИТА

Друга Свита Оп. 17 за два клавира настаје у периоду између децембра 1900. и априла 1901. Прве месеце двадесетог века Рахмаџинов проводи у Италији и почиње поново да пише музику након трогодишње паузе, настале због фијаска *Прве Симфоније*. У истом периоду, буквално паралелно са *Свитом*, настају још два изванредна остварења Рахмаџинова: *Други Концерт за клавир и оркестар* (Оп. 18) и *Соната за виолончело и клавир* (Оп. 19). Музика у све три композиције демонстрира „крупан“ пијанизам, који постаје препознатљив заштитни знак клавирске музике Рахмаџинова.

По много чему, *Друга Свита* се разликује од своје претходнице. Најпре, она нема јасно назначено упориште у литерарној уметности, па самим тим ни истакнуту програмност. Није ни тонално унифицирана на макро плану као *Прва Свита*. На први поглед, подсећа на форму традиционалне свите и састоји се од следећих ставова:

1. Интродукција (Alla marcia, C-dur)
2. Валцер (Presto, G-dur)
3. Романса (Andantino, As-dur)
4. Тарантела (Presto, c-moll)

Композиција је посвећена Александру Голденвејзеру (право је богатство што је данас могуће на интернету пронаћи извођење овог пијанисте и педагога, у сарадњи са његовим некадашњим студентом, Григоријем Гинзбургом, из 1952. године). Премијерно су је извели Рахмаџинов и Александар Зилоти у Москви, 24. новембра 1901. године, одмах по повратку Рахмаџинова са своје прве турнеје по САД. Месец дана раније, Gutheil је публиковао прво штампано нотно издање⁶⁵.

⁶⁵ У првом издању сваки став је обележен метрономским ознакама. Не можемо бити сигурни да ли је Рахмаџинов лично инсистирао на томе. Објављена тумачења не одступају много од тих смерница, али ниједно их не следи сасвим доследно, па ни оно самога Голденвејзера. Приметна је тенденција да се сви ставови изводе брже, што је можда због могућности које нам пружају модерни клавири.

11.1. ИНТРОДУКЦИЈА

Рахмаџинов је изабрао да се у музику *Друге Свите* умаршира; први став и својим називом упућује на то да је уводни, а ефектни почетак, са згуснутим акордима који се рафално изводе на оба клавира, у живахном темпу, остављају на слушаоца жељени утисак.

Интродукција је типичан пример сложене троделне песме, са уводом и кодом. Рахмаџинов је ретко писао, нарочито сложеније облике, у тако традиционалним оквирима. Овде се сусрећемо са школским примером. Увод траје пет тактова, а потом наступа тема која је по форми троделна песма – њен први одсек је проширена велика реченица која траје до такта бр. 20 (каденцира у доминантом тоналитету), потом следи средњи део кога половично чине фрагментарне целине и једна мала реченица (она наступа у такту бр. 27, грађе је 1+1+2 и модулира из бе-дура у основни це-дур), након чека поново следи први одсек (унеколико измењен јер овога пута завршава у полазном тоналитету). Средњи део сложене троделне песме почиње у 42. такту, одмах у паралелном тоналитету, а-молу. Други клавир носи њен мирнији и распеванији тематски материјал, који је по облику период. Између тактова 74 и 92 наступа прелазни одсек, а потом следе и увод и први одсек сложене песме. Кода почиње у такту бр. 134.

The image shows the beginning of the Introduction for two pianos. The tempo is marked 'Alla marcia' with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The music is in 2/4 time. The first system shows the first five measures, with a forte (ff) dynamic marking. The second system shows measures 6 through 10, also with a forte (ff) dynamic marking. The notation includes chords and melodic lines for both the right and left hands.

Почетак *Интродукције*; Увод



Тема *Интродукције*; такт: 6-8

Увод става пулсира у четвртинама, а тема у осминама; након прелаза као да долази до својеврсне диминуције. Темпо се не сме пољуљати, а акорди се морају свирати ритмички прецизно, у маниру марша. Додатну виталност звуку дају они акорди који су акцентовани; они представљају фразеолошке нагласке и сви остали акорди гравитирају ка њима. Зато је потребно простудирати их и одслушати са пуном пажњом, како би се звук ваљано адресирао и како би сваки акорд пронашао своје место и био интониран у складу са тиме.

Основни дисонантни елемент којим се композитор послужио су секунде; све време се наизменично смењују квинтакорди у својим обртима и акордске структуре препуне секунди.



Дисонантне секунде у акордским склоповима; такт: 88

Рахмањинов прецизно бележи динамику за сваки клавир, а понекад посебно и за сваку деоницу. Ове вредности се врло често међусобно разликују и не наступају истовремено, већ добу или две раније или касније (нпр. тактови: 50, 58, 78, 86, 109, 158), што је неопходно следити како би се добила одговарајућа тонска слика.



Тема средњег дела *Интродукције* коју свира други клавир; такт: 42-47

11.2. ВАЛЦЕР

Други став је, такође, урамљен у класичном оквиру. Пред нама је сонатни рондо. Као да је Рахмањинов, након тродогоишње паузе, бојажљиво кренуо са писањем музике и држао се традиционалних темеља и проверених конструкција. Валцер има форму: Увод А Б А Ц А Б Кода.

Увод се завршава у осмом такту. Тема „А“ наступа од 9-ог до 61-ог такта. Након краћег прелаза, тема „Б“ ће у другом клавиру зазвучати од такта бр. 69, у тоналитету паралелног мола. Први одсек, у нешто другачије издању, појављује се у такту бр. 125. Како је обично и правило у сонатном ронду, трећа тема наступа директно, без припреме, излаже се у новом тоналитету (це-мол) и доноси убедљив тематски контраст. Композитор је уприличио задовољство пијанистима подаривши свакоме прилику да по једном одсвира апсолутно лепу, савршену, тако *рахмањиновску* мелодију. Ова средишња тема представља само срце *Валцера*. Након ње и још једног прелазног одсека, опет се јавља прва тема у такту бр. 336. Другу тему овог пута изводи први пијаниста (такт бр. 387), након чега наступа прелаз као и у 'експозиционом' одсеку, до такта бр. 443, који доводи до Коде. Правило каже да у сонатном ронду кода може да замени последњи наступ прве теме и да је тада најчешће базирана на материјалу прве теме, што је овде, неспорно, случај (мада, у почетку, у садејству са фрагментима треће теме).

The image shows a musical score for the first system of the Waltz, measures 9-13. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'non legato' and the dynamics are 'pp'. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Тема *Валцера*; такт: 9-13

Најважнији задатак пред извођачима је да реше проблем свирања прве теме. Темпо валцера је *presto*, а тему излажу здружено оба клавира, тако што пијаниста за првим клавиром свира горњи глас мелодије, а његов партнер доњу терцу. Тако она све време пршти у паралелним терцама, док пијанисти деле и ритмичку пратњу – други клавир има басове на тешком тактовом делу, а први клавир ритмичке откуцаје на лаким. Овај проблем изискује пуно и индивидуалног и заједничког напора и рада. Најпре, потребно је израдити целу тему тако да артикулационо и ритмички буде потпуно уједначена. Рахмањинов инсистира да се мелодија изводи *non legato*, што додатно компликује ситуацију. Наравно, у веома бром темпу такав ефекат реално није могуће постићи због природе клавира као инструмента. Аликвоте одсвираног тона свакако ће још звучати у тренутку када је већ потребно одсвирати следећи. Ефекат се постиже адекватним избором тушеа. Оваква фактура не допушта агогичка излетања појединца; такође, и најмања случајност руши концепцију да тема звучи савршено „терчно“, притом у добром динамичком балансу између првог и другог гласа.

Meno mosso $\text{♩} = 72$

The image shows a musical score for the third theme of a waltz, measures 157-172. The tempo is marked 'Meno mosso' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score is written for piano and bass clef staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *presto.* marking. The third system includes a forte (*f*) dynamic. The fourth system ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The music features parallel thirds in the right hand and bass lines in the left hand.

Трећа тема *Валцера*, апсолутна лепота; такт: 157-172

Приметна је намера композитора да пијанисти буду равноправни у презентовању тематског материјала. Другу тему најпре свира други пијаниста, у репризи ће први (мада има места на којима се онај који је у пратњи накратко активно умеша и настави мисао партнера; тактови 81-85 и 399-403). И у коди је тако – прво је водећа деоница првог клавира (тактови: 443-457), а потом другог (тактови: 459-473).

Рахмаџинов *Валцер* завршава довитљиво – пијанисти у дисканту свирају једноставан терцни мотив симетрично, као у огледалу (први има ге-ха-ге, други ха-ге-ха), а звук лагано нестаје у диминуенду и ритенуту.

The image shows a musical score for the ending of a waltz. It consists of two systems of staves. Each system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The key signature is one sharp (F#). The first system is marked 'perdendo' in the bass clef. The melody in the treble clef consists of a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then another triplet of eighth notes. This pattern is repeated six times across the system. The second system is identical to the first, also marked 'perdendo' in the bass clef. The music concludes with a final cadence in both staves.

Терцни мотив „у огледалу“, завршетак *Валцера*; такт: 489

11.3. РОМАНСА

Трећи став контрастира претходним по темпу, карактеру, а може се рећи и по форми. *Романса* није тако јасно заокружена целина традиционалног облика, као што су то *Интродукција* и *Валцер*. Она је монотематична и по облику највише подсећа на тему са варијацијама. Након што се створи штимунг у прва два такта деонице другог клавира, следи музичка реченица, грађе 4+4+8. То је тема *Романсе*, коју ће други клавир да понови још једанпут, већ уз одговарајућа варирања. Делићи ове реченице постају мотиви за варирање, а варијације се нижу од такта бр. 43. Прва траје до такта бр. 86, препуна је модулација које се смеђују заједно са реченичном структуром која почиње у 53.-ем и завршава у 57.-ом такту. Основни ас-дур иницира *in poco più mosso*, који доводи до динамичког климакса става (дес-дур, тактови: 95 до 99). Још један сличан, нешто полетнији одсек, налази се између тактова бр. 107 и бр. 122. Варирања мотива из теме лагано гасну са повратком у почетни темпо, а кода наступа од 136.-ог такта.



Тема *Романсе*; такт: 3-5

Иако *Романса* није виртуозна, што можемо рећи за прва два става, она врви од интересантних музичко-пијанистичко-интерпретативних зачкољица. Погледајмо, на пример, полиритмију у тактовима бр. 52-53. У различитим гласовима имамо по две осминске дуоле, шест осмина, два пута по шест шеснаестина, две четвртине са тачком и шест шеснаестинских триола. Све ове ритмичке групације деле такт од 6/8 на два једнака дела. Али, лева рука првог клавира у другом такту изводи сваку четврту шеснаестину, што посматрано „хоризонтално“ такт дели на три једнака дела, као да је 3/4. Наизменичном сменом једне шеснаестине и једне осмине наглашава се свака четвртина у такту,

што мора да се препозна и приликом slušaња. Гледано по „вертикали“, није тешко протумачити у којем тренутку је потребно притиснути одговарајућу дирку, али није нимало једноставно одмерено одржавати пулс у свим ритмичким релацијама. Ритмички образац, приказан на примеру овог двотакта, наставља своје трајање и даље у тактовима који следе, а сличних загонетки, готово енигматског типа, никада не недостаје у музици Рахмањинова.



Полиритмија; такт: 53, 54

Поред примера ритмичког преплитања, наводимо и један пример мелодијског. У тактовима 103-107, можемо видети како Рахмањинов преплиће два једноставна гласа – водећу мелодију, нотирану у доњем нотном систему, са пратњом која је нотирана у горњем. Прегледности ради, тоневи чија је тонска висина нижа од оног који је у датом часу интониран у главном гласу, обележили смо црвеном бојом, а оне више – зеленом. Понекада мелодија пратње садржи и тон који прати. На овом једноставном примеру можемо схватити колико активан мора бити слух извођача приликом интерпретације музике Рахмањинова. Овде не постоји шаблон који је потребно научити и потом само понављати. Без обзира да ли се тонови пратње свирају левом или десном руком, они морају остати уједначени, а посебан напор је потребно уложити у правилно интонирање оних тонова који истовремено носе водећу мелодију.



Мелодијско преплитање; такт: 103-107

Ево и неколико примера акорада из *Романсе* који захтевају велики распон шаке (тактови 123, 125, 131):





11.4. ТАРАНТЕЛА

Опус Рахмањинова обилује валцерима и романсама, али ово је једина тарантела. Ту се нашла или због утицаје земље у којој је започео рад на *Другој Свити*, или по узору на значајне претходнике који су бирали тарантеле за своје завршне ставове музичких циклуса. Чајковски завршава *Италијански капричо* тарантелом (једна се појављује и у музици балета *Крцко Орашчић*); Шуберт завршава клавирску Сонату у це-молу, Симфонију бр. 3 и један квартет тарантелема; популарна је Росинијева песма *La danza*, која је инспирисала Шопена да креира своју *Тарантелу у ас-дуру*, Оп. 43; Лист је написао вртоглаво брзу композицију *Тарантела, Венеција и Наполи...*

Ова живахна игра представља добар избор за постизање френетичног завршетка неког музичког дела. *Тарантела* Рахмањинова је пандан финалима његових клавирских концерата. И у њој ће композитор остварити пуно тематског рада, са пуно звука и у широком хармонском слогу, али константни моторичко-ритмички осмински покрети рапидно ће се развијати ка *Più mosso*-у (такт бр. 506) и бравурозној коди.

У *Тарантели* се препознају две структурисаније целине: главна, прва тема, по форми троделна песма (први део – такт 22, средњи део – такт 47, трећи део – такт 78), чију је мелодију Рахмањинов пронашао у зборнику италијанских народних напева (на то указује смерница у првом објављеном издању); и друга тема, у ес-молу, која се састоји из два одсека (први одсек – такт 110, други одсек – такт 150), у којој чујемо руски фолклор у карактеристичном ритму италијанске народне игре. После излагања друге теме настаје подугачак фрагментарни део, попут развојног дела. Друга тема се опет појављује у такту бр. 390 (овога пута у основном це-молу) и, како смо већ навикли код Рахмањинова – пијанисти замењују улоге – онај који је прошли пут свирао пратњу сада излаже водећу мелодију, а други обратно. У коди, тј. почев од такта 563, поново се конкретно јавља мотив прве теме. Сам крај помало подсећа на завршетак *Прве Свите* – са

репетирањем квинтакорда првог ступња у терцном положају, пре коначног разрешења у октавни.

Главна тема *Тарантеле*; такт: 27-36

И у *Тарантели* има непријатно великих интервалских распона, тешких за симултано извођење. Акорди друге теме могу представљати проблем пијанистима који немају велики распон шаке. Али, постоји могућност да се палцем десне руке преузима највиши тон који је нотиран да се свира левом руком, и да се тако на овом месту преброди проблем.

Такође, пратња друге теме је врло упечатљива: нотирана у само једном систему, она јасно упућује на руски фолклор као на своје исходиште, а притом

личи на импровизацију на једној струни неког жичаног инструмента (из рода гитаре или тамбуре, рецимо), са пуно репетиција у врло живом темпу.

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with the instruction *pp leggiero*. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff features a long note with a fermata. The fourth staff includes the markings *cresc.* and *mf*. The fifth staff starts with *p* and includes another *cresc.* marking. The sixth staff is marked *mf* and includes the instruction *un poco riten.* followed by *a tempo*. A box containing the number 21 is placed above the staff.

Пратња друге теме; такт: 150-181

The piano accompaniment score is presented in two systems. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system concludes with a *Fine.* marking. The second system begins with a measure marked with the number 8. The music features dense chordal textures and melodic lines in both hands.

Сличност завршетака *Прве Свите* и *Друге Свите*

12. ИТАЛИЈАНСКА ПОЛКА

Последње дело које је Рахмаџинов наменски написао за клавирски дуо, јесте *Италијанска полка*. Не зна се тачан датум њеног настанка; сигурно је само да је Рахмаџинов њену тему први пут чуо у Фиренци, 1906. године. Његова композиција настаје исте године. Дело је први пут званично публиковано тек 1938. године у САД.

Ана Трубникова, рођака Рахмаџинова, посетила је почетком лета Рахмаџинове у Фиренци о чему пише у једном од својих писама, откривајући нам како је композиција рођена: „Дани су били спарни, ролетне спуштене на свим прозорима и вратима, а улице пусте. Чим би врућина бар мало попустила, први би се на улици појавили бедно одевени младић, са високим шеширом на глави и штапом у руци, у друштву девојке обучене у веселе боје и маленог магарца са огромним ушима који је вукао клавир на точковима и дечја колица у којима је спавала беба. Младић је певао популарне баладе, а женица га је пратила свируцкајући на клавиру . Били су то путујући музичари. Наша омиљена нумера са њиховог репертоара била је једноставна, али тако мелодична полка. Када сам, после много година, чула *Италијанску полку* Рахмаџинова, одмах сам схватила када је и где пронашао инспирацију за њу.“⁶⁶

То је, дакле, оно што је италијанско у овој полки. Све остало је типично за ову веселу народну игру из Централне Европе, чији се плес заснива на непрекидној смени три брза, кратка корака и једног поскока, у складу са ритмичким обрасцем карактеристичним за полке. Овај образац у (такође типичном за полку) двочетвртинском такту основа је и композиције Рахмаџинова.

Италијанска полка доживљава велики успех и врло брзо постаје веома популарно дело. Већ 1910. године, Сергеј Зилоти, којем је Рахмаџинов посветио

⁶⁶ Ана Трубникова: „Сергеј Рахмаџинов“, *Огоњок* бр. 4, Москва, 1946.

дело, пренео је молбу вође једног морнаричког оркестра да му допусти да аранжира *Полку* за његов оркестар. Рахмаџинов се сложио и потом у аранжман маринца унео само неколико фанфара. „*Италијанска полка* у извођењу оркестра Царске морнарице ми се веома допала, а фанфаре су дале посебан ефекат. Целокупно извођење је наишло на изванредан пријем код публике.“⁶⁷

Лако препознатљива *Италијанска полка* у том смислу ни данас није застарела – константно се појављују нове верзије, адаптације за различите ансамбле, па и транскрипције за клавир. Пијанисткиња Брижит Енгерер изводила је *Италијанску полку* на клавиру соло, пијаниста Вјачеслав Грјазнов урадио је и извео своју транскрипцију, а посебну популарност доживела је парафраза у маниру Франца Листа пијанисте Аркадија Володоса.

Италијанска полка је композиција чије је трајање краће од два минута. Написана у ес-дуру, по форми је троделна песма (а б а1). Први пијаниста све време води, а други свира ритмичку пратњу у басу. То није једина полка коју је Рахмаџинов написао – веома је популарна и *Полка за В.Р.* (за клавир соло), која је настала 1911. године. То је виртуозна транскрипција композиције *Lichtäubchen* Франца Бера, веома популарна међу пијанистима (Хоровиц је често изводио и његово тумачење се сматра антологијским). Нама је данас доступна права „посластица“ у виду аудио снимка *Италијанске полке* у извођењу Рахмаџинова и његове супруге Наталије. Снимак је настао на једном од породичних окупљања у тридесетим годинама двадесетог века и вредно је сведочанство о томе које је место музика имала у свакодневном животу породице Рахмаџинов.



Тема *Италијанске полке*

⁶⁷ Писмо Едвину Франку Голдману, 27. децембра 1937. године

13. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

„О Рахмаџинову је посебно тешко говорити због славе коју је стекао; а његова слава је много више од тога, то је слава наше Уметности! Ово поистовећивање личне славе са славом целокупне Уметности, које се тако ретко може срести, показатељ је аутентичности његовог надахнућа. Веза његовог унутарњег бића са самом Уметношћу могла се осетити сваког тренутка када је стварао звук – звук никада неутралан, безличан, празан... у партитури или на клавијатури. Звук толико другачији од свих осталих као што се звук звона разликује од уличне буке. Звук који је исход неупоредиве снаге, тоpline и лепоте... Његова величина као пијанисте и диригента почива у његовој машти, у опажању уникатне музичке слике. Његови наступи су увек стваралачки, увек као да их изводи композитор, и увек као да их изводи „по први пут“. Чини се тада као да импровизује, стварајући поеме које нико, нигде и никада до тада није имао прилике да чује... Теме његове музике су теме његовог живота – то нису факти једног живота, већ су то уникатне теме једног уникатног живота.“⁶⁸ Не можемо пригодније завршити рад него цитирајући ове мисли пијанисте и композитора Николаја Метнера⁶⁹.

Сергеј Рахмаџинов је и својим композицијама за клавијирски дуо успешно исприповедао приче свог живота, оплеменивши свет најнежнијим титрајима и најинтимнијим звуцима своје песничке душе. Његова музика је успешно пребродила искушење времена у трајању од преко једног века, што је необорив доказ њене вредности. Славећи оно највредније у Човеку – Живот, Љубав и Лепоту, наставиће да проноси своје узвишене постулате снажно и одлучно, попут звона руских православних храмова...

Попут дела једног Великог Човека.

⁶⁸ Bertensson, Leyda: Op. cit. 298

⁶⁹ Метнерове речи у част два јубилеја које је 1933. године обележавао Рахмаџинов (шездесетог рођендана и, са малим закашњењем, четрдесетогодишњице рада) објављене су у руским новинама које су излазиле у Паризу.

14. ЛИТЕРАТУРА

- Bazhanov Nikolai: *Rachmaninov*, Raduga Publishers, Moskva, 1983.
- Belski Svetlana: *Chopin's Bicentennial*, Clef Notes Chicagoland Journal of the Arts, 2010.
- Bertensson Sergei, Leyda Jay: *Sergei Rachmaninoff – a lifetime in music*, New York University Press, New York, 1956.
- Culshaw John: *Rachmaninov – The Man and His Music*, Oxford University Press, New York, 1950.
- Glebov Igor: *Izbrannye Trudy*, Moskva, 1954.
- Harrison Max: *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, Continuum, London, 2006.
- Martyn Barrie: *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor*, Scholar, 1990.
- Norris Geoffrey: *The Master Musicians Series – Rahmaninov*, J.M.Dent & Sons LTD, Лондон, 1976.
- Rakhmaninov S. V.: *Pisma*, Москва, 1955.
- Алексејев А. Д.: *С. В. Рахманинов*, Москва, 1954.
- Брјанцева Вера Николајевна: *Детињство и младост Сергеја Рахмањинова*, Артист, Београд, 2008.
- Воспоминания о Рахманинове*, Государственное музыкальное издательство, Москва, 1973. (у два тома)
- Иполитов-Иванов Михаил: *50 лет русской музыки в моих воспоминаниях*, Москва, 1934.
- Как исполнять Рахманинова*, Мастер-класс, Москва, 2003.
- Коњовић Петар: *Огледи о музици*; Српска Књижевна Задруга, Београд, 1965.
- Плавша Душан: *Музички портрети и профили*, Епоха, Загреб, 1968.
- По Едгар Алан: *Гавран и друге песме* (избор и превод: Коља Мићевић), Глас, Бања Лука, 1989.
- Стравински Игор: *Моје схватање музике*, Вук Караџић, Београд, 1966.
- The piano works of Rachmaninoff – Russian rhapsody* (предговор) Alfred, САД, 1990.
- Шонберг Харолд: *Велики пијанисти*, Дерета, Београд, 2005.

Документарни филмови:

The Art of Piano - Great Pianists of 20th Century, NVC ARTS, 1999.

The harvest of sorrow, Isolde Films, Велика Британија, 1998.

Интернет странице:

<http://www.senar.ru> (писма Рахмаџинова)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Rachmaninoff>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Rhapsody_\(Rachmaninoff\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Rhapsody_(Rachmaninoff))

[http://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartet_No._8_\(Beethoven\)](http://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartet_No._8_(Beethoven))

<http://noty-naputi.info/node/2131>

<http://classic-online.ru/ru/composer/Rachmaninov/209>

<http://books.google.com>

<http://www.youtube.com>