

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ



Александр Н. Синчук

**Специфичност композиторског и
пијанистичког стила Сергеја
Рахмањинова у контексту формирања
интерпретације минијатура за клавир**

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: ред. проф. мр Александар Сердар

Београд, 2020

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC



Aleksandr N. Sinčuk

**The specificity of Sergei Rachmaninoff's
compositional and piano style in the
context of formatting the interpretation of
a piano miniature**

Doctoral Art Project

Menthor: professor mr Aleksandar Serdar

Belgrade, 2020

Специфичност композиторског и пијанистичког стила Сергеја Рахмањинова у контексту формирања интерпретације минијатура за клавир

Апстракт

Основни циљ овог докторског уметничког пројекта јесте да се, кроз препознавање проблема и грешака повезаних са стилом Сергеја Рахмањинова, који се неретко јављају у процесу проучавања и свирања његових клавирских дела, користећи назначене методе, нађе њихово решење и да се максимално објективно укаже на тачан пут ка познавању и извођењу, односно интерпретацији Рахмањиновљеве клавирске уметности.

У овом докторском уметничком пројекту истиче се проблематика интерпретације музике руског композитора, пијанисте и диригента и указује се на њихова могућа решења на основу извођачког сензибилитета и искуства аутора овог рада. За извођачки део уметничког пројекта су изабране клавирске минијатуре Рахмањинова: *Комади-фантазије оп. 3*, *Музички моменти оп. 16*, *Прелиди оп. 23*, *бр.2,4,5,6*, *Етиде-слике оп. 33*, *бр. 8* и *оп. 39 бр. 5*. Избором ових композиција за анализу обухваћени су сви периоди стваралаштва С. Рахмањинова.

Користећи аналитичко-синтетички приступ, решавање проблема при интерпретацији музичких дела пропраћено је прегледом питања која се односе, како на анализу мелодијске и ритмичке организације материјала, форме и хармоније, тако и осталих параметара музике. Поред тога, сагледавање ширих аспеката везаних за стил композитора, његов уметнички живот, стваралачке принципе и убеђења чини практично-извођачки приступ теми.

Резултати овог рада треба да послуже као основ за инспирацију пијанистима који изводе клавирска дела Рахмањинова и да утичу на тумачење начина интерпретације. Разумевање композиторског стила и дубље доживљавање јединствености композиторове личности ће спречити површан однос извођача према Рахмањиновљевој музици, што значи да ће интерпретатор моћи да открије потпуно другачији свет стваралаштва руског великана. На основу таквих схватања сваки извођач са укусом и индивидуалношћу може у музику уградити делић оригиналног тумачења, што се на крају може назвати интерпретацијом.

Кључне речи: Сергеј Рахмањинов, минијатуре за клавир, интерпретација, стил, аналитичко-синтетички приступ, практично-извођачки приступ.

The specificity of Sergei Rachmaninoff's compositional and piano style in the context of formatting the interpretation of a piano miniature

Abstract

The main goal of this doctoral art project is to find the solution by recognizing problems and mistakes related to the style of Sergei Rachmaninoff, which often occur in the process of studying and playing his piano works, using the indicated methods, and to point out the correct path as objectively as possible towards cognition and performance, i.e. interpretation of Rachmaninoff's piano art.

The problem of interpreting the music of the Russian composer, pianist and conductor is highlighted in this doctoral art project and their possible solutions are pointed out based on the performing sensibility and experience of the author of this work. Rachmaninoff's piano miniatures were chosen for the performing part of the art project: *Pieces-fantasies op. 3, Musical Moments Op. 16, Prelude op. 23, no. 2,4,5,6, Etude-pictures op. 33, no. 8 and op. 39 no. 5*. The selection of these compositions for analysis covers all periods of Sergei Rachmaninoff's work.

By the means of an analytical-synthetic approach, dealing with and solving problems in the interpretation of musical works is accompanied by a review of issues related to the analysis of melodic and rhythmic organization of material, form and harmony, as well as other parameters of music. In addition, considering the broader aspects related to the composer's style, his artistic life, creative principles and beliefs makes a practical-performing approach to the topic.

The results of this work should serve as a basis for inspiration for pianists who perform Rachmaninoff's piano works and to influence the interpretation of the way of interpretation. Understanding the composer's style and a deeper experience of the uniqueness of the composer's personality will prevent the superficial attitude of the performer towards Rachmaninoff's music, which means that the performer will be able to discover a completely different world of art of this Russian master. Based on such understandings, each performer with good sense and individuality can incorporate a piece of original interpretation into the music, which in the end, can be called interpretation.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, piano miniatures, interpretation, style, analytical-synthetic approach, practical-performing approach.

САДРЖАЈ

УВОД	1
СПЕЦИФИЧНОСТ КОМПОЗИТОРСКОГ И ПИЈАНИСТИЧКОГ СТИЛА СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА	4
1.1. Сергеј Рахмањинов – композитор и извођач.....	4
1.2. Проблеми интерпретације клавирске музике Сергеја Рахмањинова.....	5
1.3. Стилски аспекти музике Рахмањинова.....	7
ФОРМИРАЊЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ОДАБРАНИХ КЛАВИРСКИХ МИНИЈАТУРА С. РАХМАЊИНОВА	14
2.1. Комади-фантазије оп. 3	16
2.1.1. Прелид	16
2.1.2. Елегија	19
2.1.3. Мелодија	22
2.1.4. Пајац.....	24
2.1.5. Серенада	26
2.2. Музички моменти оп. 16	29
2.2.1. Музички моменат бр. 1, бе мол	30
2.2.2. Музички моменат бр. 2, ес мол	33
2.2.3. Музички моменат бр. 3 ха мол	34
2.2.4. Музички моменат бр. 4, е мол	37
2.2.5. Музички моменат бр. 5, Дес дур	39
2.2.6. Музички моменат бр. 6, Це дур	40
2.3. Прелиди и Етиде-слике	43
2.3.1. Грађење кулминација у Прелидима и Етидама-сликама	43
2.3.2. Педал у музици Рахмањинова	48
ЗАКЉУЧАК	50
ЛИТЕРАТУРА	52
НОТНИ ИЗВОРИ	54
ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ	54
БИОГРАФИЈА АУТОРА	55

УВОД

Музика Сергеја Рахмањинова (1873–1943) је аутора овог рада увек привлачила својом емоционалном отвореношћу и аристократском суздржаношћу, лепотом и сведеношћу својих мелодија, богатством хармоније и фактуре. Извођење његових дела увек представља својеврстан изазов. Пре него што се пијаниста одважи да се упусти у такав изазов, неопходно је да задатак јасно сагледа и да буде свестан да се уз површну припрему за извођење Рахмањиновљевих дела (и дела других композитора) може очекивати само осредњи резултат. Веома често узроци површног односа према делима Рахмањинова су извесне предрасуде када се на његову музику гледа као на салонску или чак неозбиљну музику. Многи ученици и студенти мисле да је и без поседовања одговарајућих техничких способности и владања инструментом, без дубљег осмишљавања целокупног садржаја довољно једноставно научити ноте прелида или етиде-слике и изаћи пред публику. Други су толико заокупљени савладавањем техничких изазова којима Рахмањиновљева клавирска музика обилује да не сматрају неопходним да се комплексније упознају са стилем композитора, и лајт-импулсима одређеног дела. Међутим, Рахмањиновљев приступ и сви технички поступци нераскидиво су повезани са уметничком страном дела. Чак се у извођењима његових дела често и код познатих пијаниста чује неспремност или неспособност да се упусте у њено дубље разумевање. Афектирањем и испразним сценским радњама не могу се сакрити слабости неприпремљене интерпретације.

Са тим у вези, аутор овог истраживачког рада на докторском уметничком пројекту се бавио стилским проблемима који се издвајају током рада на припреми интерпретације Рахмањиновљевих клавирских дела. Стваралаштво и живот Сергеја Рахмањинова су већ неколико деценија предмет вишеслојног проучавања. Посебан однос који аутор овог докторског уметничког пројекта има према уметности Сергеја Рахмањинова, као и сценско искуство, пружају могућност да кроз овај рад размотри одређене аспекте из перспективе интерпретатора.

Циљеви и задаци овог истраживања су: аналитичко-синтетички приступ параметрима музике (мелодија, ритам, хармонија, облик, динамика и динамичко нијансирање, артикулација агогока и тако даље) у циљу потпуног разумевања музичке садржине минијатура за клавир С. Рахмањинова, то јест идентификација специфичне карактеристике композиторског и, што је још важније, пијанистичког стила Сергеја Рахмањинова; на основу свеобухватног погледа на клавирска дела – формирање адекватне интерпретације.

У раду су заступљена два главна приступа теми. Решавање наведених проблема при интерпретацији музичких дела је пропраћено прегледом питања која се односе, како на анализу мелодијске и ритмичке организације материјала, форме и хармоније, тако и осталих параметара музике, што би значило аналитичко-синтетички приступ делима Рахмањинова. Поред тога, сагледавање ширих аспеката везаних за стил композитора, његов уметнички живот, стваралачке принципе и убеђења, као и разматрање детаљнијих аспеката интерпретације клавирских минијатура представља практично-извођачки приступ теми.

Важни извори за истраживање су: сведочанства Рахмањиновљевих савременика, његови чланци, писана реч теоретичара музике и музиколога и, наравно, снимци његових композиција у сопственом извођењу. Све претходно поменуто заједно са схватањима аутора овог докторског уметничког пројекта, заснованим на личном искуству проучавања и извођења Рахмањиновљеве музике, требало би да допринесе решавању задатка који је постављен у овом раду.

Рахмањиновљев клавирски опус обухвата више од седамдесет дела, међутим за истраживање у оквиру докторског уметничког пројекта издвојено је неколико минијатура, написаних у различитим периодима, које су најкарактеристичније за разумевање особености стила композитора (*Комади-фантазије оп. 3, Музички моменти оп. 16*, прелиди: *Прелид Бе дур, Прелид Де дур, Прелид ге мол, Прелид Ес дур оп. 23*, етиде-слике: *Етида-слика ге мол оп. 33* и *Етида-слика ес мол оп. 39*).

Рад чине четири целине. Након *I Увода* следи поглавље *II Специфичност композиторског и пијанистичког стила Рахмањинова* у којем се дефинише лик С. Рахмањинова као композитора чије је стваралаштво било испирисано његовом извођачком делатношћу, а композиторско мишљење је имало изузетан утицај на његов пијанизам. Говори се о проблемима односа извођача-пијаниста према

стваралаштву Рахмањинова и дубљем доживљавању његове музике. Разматрају се особености Рахмањиновљевог клавирског стила.

У глави *III Клавирска минијатура у стваралаштву Сергеја Рахмањинова* на примеру конкретних минијатура за клавир а на основу претходног истраживања, аутор ће показати могући начин приступа проучавању дела Рахмањинова и формирању њихове интерпретације.

У *IV Закључку* се своде резултати испитивања и износе се кључне напомене у вези са интерпретацијом посматраних дела.

I

СПЕЦИФИЧНОСТ КОМПОЗИТОРСКОГ И ПИЈАНИСТИЧКОГ СТИЛА СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА

1.1. Сергеј Рахмањинов – композитор и извођач

„Руси су велики народ, не зато што су Словени већ због снаге коју је у њих улила монголска крв, а за коју су ускраћена друга словенска племена. Као резултат такве мешавине настао је диван спој префињене духовности и власне снаге који руски народ чини тако великим”¹

Речи Хермана Кајзерлинга из књиге *Фантом Европе* могу се свакако приписати личности Сергеја Васиљевича Рахмањинова.

Личност С. В. Рахмањинова је оставила огроман траг на целокупно његово стваралаштво. У његовој музици, у сваком од његових дела, било да је реч о омањем прелиду или о грандиозној Другој симфонији, осећа се тај „спој префињене духовности и власне снаге”.² Његова „рускост” се испољава кроз посебну особину његовог темперамента као што је суптилни осећај неминовности судбине, који је заправо својствен многим руским уметницима и изражен у већој или мањој мери кроз њихово стваралаштво.

Наравно, овде не можемо да не поменемо и Петра Иљича Чајковског (1840–1893) који је имао значајан утицај на свог младог колегу. Чајковски је у свом фатализму понекад долазио скоро до хистерије. Рахмањиновски фатализам је суздржан. Рекло би се да он ни у емотивно најизраженијим фрагментима не исцрпљује сву снагу свог изражавања. Сергеј Васиљевич је прави музички аристократа.

Композитор снажног, изразито ретког талента, генијалан пијаниста коме нема равног међу његовим савременицима, изванредан диригент, и како је за

¹ Hermann Graf Keyserling, *Das Spektrum Europas*. (Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1931), 5. Erweiterte Auflage), 278.

² Keyserling, *Das Spektrum Europas*. 5.

Рахмањинова рекао један од критичара „божанство у три лица”.³ Рахмањинов се непрестано колебао између различитих вокација. Док је стварао музику, није држао концерте, када је дириговао, није наступао уопште или ретко, односно врло је мало наступао као пијаниста, и обрнуто. На питање: „Да ли Рахмањинов-пијаниста штети Рахмањинову-композитору?”, он је одговорио потврдно: „Веома штети.”⁴ Међутим, његова концертна делатност је без сумње истовремено снажно подстицала и оплодила његово стваралаштво, а у његовом пијанизму су се јасно показале црте композиторског размишљања. Појава Рахмањинова на музичком хоризонту била је, с једне стране, врхунац развоја клавирске уметности, а са друге стране, у великој мери је одредила њен даљи развој у 20. веку. Може се тврдити да Рахмањинов не би дао тако изузетан и драгоцен допринос развоју клавирске литературе да није имао такав пијанистички таленат невероватан по својој снази и оригиналности.

1.2. Проблеми интерпретације клавирске музике Сергеја Рахмањинова

Популарност Рахмањиновљеве музике објашњава се њеним уметничким квалитетима међу којима основну улогу имају мелодија и ритам. Богатство и, истовремено, једноставност његових мелодијских линија, јасне, допадљиве ритмичке формуле, као и богата хармонија – сва та својства магично привлаче извођаче потпуно различитих нивоа. Мелодија и ритам сами по себи, представљајући важне и неодељиве вредности сваке праве музике, у Рахмањиновљевом стваралаштву се појављују пред нама у свом исконском облику и већ у првој фази упознавања са одређеним његовим делом често су у стању да неискусног извођача доведу у забуну када се ради о задацима и начинима њиховог решавања у раду на интерпретацији. Као резултат тога често смо сведоци потпуног изобличавања замисли композитора и неуверљивих интерпретација које немају никакве везе са личношћу аутора који их је створио.

³ Ю. Келдыш *Рахманинов. Фортепианное творчество*
https://www.belcanto.ru/rachmaninov_pianomusic.html (приступљено 17. октобар 2020. године).

⁴ Сергей Рахманинов, *Литературное наследие: т. I* (Москва: Советский композитор, 1978), 125.

Издаја се основни проблем са којим се пијанисти сусрећу код Рахмањиновљевих клавирских дела, а који је врло распрострањен и који директно утиче на крајњи резултат. То је проблем дубљег доживљавања Рахмањиновљеве клавирске музике и односа извођача према њој. Музику Рахмањинова су због њене романтичарске емоционалности често критиковали и понекад са потцењивањем називали „салонском”. Иако у наше време можда нема омаловажавања, са друге стране став према његовој музици као „салонској”, лакој по садржају, музици која не захтева велике интелектуалне напоре, често се може чути и данас. Када се занемари дубоко уметничко и интелектуално богатство музике, својства која су у првом плану (мелодија, хармонија, ритам) од њених вредности претварају се у њене недостатке. Другим речима, долази до вулгаризације уметничког садржаја музике у оквиру које су неизбежни покушаји емоционалног претеривања. Последица такве псеудоекспресивности је интерпретација чије су одлике извештаченост и неукус. Нажалост, многи пијанисти праве сличне грешке, а основа проблема је, пре свега, неправилан однос према Рахмањиновљевом стваралаштву и недовољна усредсређеност на разумевање особености његовог стила.

У једној музичкој критици посвећеној делима Рахмањинова налазимо следећи коментар: „У нотама објављених композиција нема никакве посебне музике – то је само магија пијанизма и машта спретних руку, у музици се види само баналност и бледило разума”.⁵ Парадоксално је, али у овом омаловажавајућем критичком осврту на Рахмањиновљеву музику с почетка 20. века лежи одговор на наше питање. Уметност Рахмањинова-композитора неодвојива је од његовог извођаштва и мора се схватати кроз призму особина његове личности пре свега као уметника, а тек потом композитора. У извођаштву великих уметника увек се одражава њихова личност. То се у потпуности односи на Рахмањинова. За нас је веома драгоцене то што су нам доступни снимци његових композиција у сопственом извођењу. Ништа не може окарактерисати његову музику боље од његовог свирања. Сходно томе, може се тврдити да је кључ за интерпретацију Рахмањиновљеве музике у разумевању његове личности као уметника.

Борис Владимирович Асафјев је на следећи начин описао своје утиске о сусрету с Рахмањиновом: „витешки строг и крајње озбиљан изглед на подијуму, изузетна

⁵ *Воспоминания о Рахманинове*, Приређивач З. Апетян. Том 2, (Москва: Музгиз, 1961), 360.

решеност и усредсређеност која се исказује кроз све оно што се може назвати племенитошћу уметника у његовом додиру са уметношћу – без трунке фамилијарности”.⁶

А ово су речи још једног Рахмањиновљевог савременика, музиколога и пијанисте Григрија Когана:

„Рахмањинов је на сасвим посебан начин изводио своју музику. Рахмањинов као извођач није ишао у сусрет својствима која леже на површини његове музике, већ напротив, као да је покушавао да их сакрије, потисне. Свирајући, он као да се бори са материјалом, бори се сам са собом, иде против своје срдачности, своје органске ритмичности. Та унутрашња борба испуњавала је његов наступ драмом, неретко 'демонизмом', привлачила је и заокупљала слушаоце. Осећања се нису изливала у слободном току, већ као да су избијала супротно вољи извођача, метрички пулс није ишао 'сам по себи', већ савладавајући искушења и сталне препреке. На тој борби, на тим превладавањима и пробојима темељила се главна снага и дејство Рахмањиновљевог извођења. Захваљујући поменутиим његовим особинама, долазило је до изражаја најбоље у његовој музици – њена племенитост, срчаност, а њене слабости нестајале су у позадини. Није случајно да многи његови савременици који нису претерано волели његове композиције, мерејући им због њихове 'сентименталности', нису увиђали те недостатке код извођења самог аутора.”⁷

Када на дубљи начин разуме његов стил и када доживи јединственост његове личности, извођач више неће моћи да се површно односи према извођењу/интерпретацији његове музике, што значи да ће моћи да открије потпуно другачији свет Рахмањиновљеве музике. Само на основу таквих схватања сваки извођач са укусом и индивидуалношћу може у музику уградити делић свог „ја”, што се на крају може назвати интерпретацијом.

1.3. Стилски аспекти музике Рахмањинова

Када се ради о интерпретацији било које музичке композиције, питање стила увек стоји на првом месту. То је прилично широк појам који се односи на скуп одређених правила и 'закона' којима се руководимо током извођења у настојању да

⁶ Апетян, *Воспоминания о Рахманинове*, Том 2. 346.

⁷ Григорий Коган. *Воспоминания о Рахманинове-пианисте*, у: *Как исполнять Рахманинова* (Москва: Классика-XXI, 2003), 13.

се приближимо звуку карактеристичном за период у коме је она написана. Постоји исто тако и уже схватање стила композитора.⁸ Тешко је замислити да неко изводи С. Прокофјева истим звуком као А. Скрјабина. Рахмањинов, њихов савременик, одликовао се јединственим и непоновљивим композиторским језиком. То већ јасно показују прве његове композиције: *Први клавирски концерт*, опера *Алеко*, циклус комада-фантазија који обухвата и познати *Прелид цис мол*. Није без разлога П. И. Чајковског толико импресионирао Рахмањиновљев дипломски рад, опера једночинка *Алеко*, тако да му је предложио да њена премијера буде исте вечери када и премијера опере једночинке *Јоланта*.

Рахмањинов је написао низ ремек-дела која су постала део ризнице клавирске уметности. Пре свега то су четири клавирска концерта и *Рансодија на тему Паганинија за клавир и оркестар*. Упоредо са тиме, он је компоновао велики број дела за соло клавир. Међу њима је само неколико написано у већим цикличним формама – две сонате, два циклуса варијација (на тему Шопеновог *Прелида це мол* и на Корелијеву тему). Остале, чији број превазилази седамдесет, представљају релативно мање комаде, углавном обједињене по жанровским серијама.

О самом процесу стварања клавирских минијатура композитор је говорио на следећи начин: „Често сам био у прилици да се уверим да ми је кратки клавирски комад увек задавао много више мука и причињавао више проблема него симфонија или концерт. Када се пише за оркестар, само богатство инструмената и разноврсност боја некако наводи на различите мисли и ефекте. Када пишем мали клавирски комад, потпуно сам под влашћу своје тематске идеје која би требало да буде представљена сажето и без одступања. ... На крају крајева, треба рећи оно што има да се каже и то кратко, јасно, сажето – то је најтежи задатак који стоји пред једним уметником.”⁹

Особености Рахмањиновљевог клавирског стила превасходно су везане за његову врло активну каријеру концертног пијанисте. У карактерне црте којима би се могао описати Рахмањинов-извођач и Рахмањинов-композитор спадају: сценски полет и занос, укрупњавање фактуре, монументалност звучних структура. Он је стварао дела за концертни подијум намењена хиљадама слушалаца: „У питању су

⁸ *Музичка енциклопедија*, том 3 (Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977), 458; М. Шуваковић, *Појмовник теорије уметности* (Београд: Орион Арт, 2011), 675.

⁹ Рахмањинов, *Литературно наследство*. Том 1. 648.

концертне композиције у правом смислу те речи, написане широким, сочним потезом, да сјајно звуче у великој концертној дворани пред многобројном публиком, осмишљене за врхунски професионални наступ са позорнице”,¹⁰ напомиње В. Н. Брјанцева.

Како би окарактерисао једну од главних особености Рахмањиновљевог клавијарског стваралаштва, Д. В. Житомирски уводи појам „концертност”, не ограничавајући га у оквир самог концертног жанра. Он концертност схвата као одлику која је супротна камерности са себи својственом детаљизацијом музичког писма: „У сфери концертности”, примећује он, „обично се потпуније испољава непосредно чулни принцип. То је условљено делом и чињеницом да је концертност неодвојива од индивидуалног уметничког елемента.”¹¹ Из тога произилази и тежња ка широком, каткад у одређеној мери, лапидарном начину излагања, извесној декоративности и наглашеном ораторском патосу.

Од све разноликости елемената музичког језика који карактеришу његов композиторски стил, Рахмањинов је као „главну основу музике у целини”¹² издвајао **мелодију** и говорио да је „мелодијска инвентивност у најбољем смислу те речи главни животни циљ једног композитора”.¹³

Говорећи о Рахмањиновљевим мелодијама, истраживачи обраћају посебну пажњу на принцип „стваралачке варијативности” када из микрорзна (често најједноставније секундне интонације) понављањем-варирањем на истој висини или путем секвенцирања продужена мелодијска линија расте.

Многи теоретичари (А. Б. Гољденвајзер, Л. Е. Гакел, А. В. Љахович и други) истичу „у извесној мери тешко објашњиву особеност” Рахмањиновљевог мелоса: скоро све његове најбоље мелодије се граде поступним кретањем и ретко укључују скок макар и за терцу.

Може се са сигурношћу рећи да су Рахмањинов и Чајковски међу свим руским композиторима мелодичарима ненадмашни мајстори широке распеване мелодије. Типично рахмањиновске лирске теме – то су широке мелодије које непрекидно теку са спонтаним таласастим развојем и широким дисањем, дугим

¹⁰ Брјанцева В.Н. *Фортепианне пьесы Рахманинова*. (Москва: Музыка, 1966), 16.

¹¹ Житомирский Д. *Фортепианное творчество Рахманинова*. (Сов. Музыка, 1945), 83.

¹² Рахманинов, *Литературное наследие*. Том 1, 71

¹³ Рахманинов, *Литературное наследие*. Том 1, 71

успоном до врхунца и постепеним падом. Такве теме се сматрају 'визиткартом' мелодијског стила Рахмањинова. Трајање мелодијског пада и утисак 'бескрајности' мелодијског тока, који настаје захваљујући томе, чине важну особеност врло карактеристичну за Рахмањиновљев стил и захтевају од извођача способност да слуша тему (мелодију) у перспективи, да осети њену кулминацијску тачку према којој развој тежи и да тачно распореди дугачки *diminuendo*.

Истакнути примери таквих мелодија су главна тема *Првог клавирског концерта* са мелодијом усмереном навише у распону од две и по октаве. Обе теме првог дела и споредна партија финала *Другог клавирског концерта* или двадесетчетворотактна тема *Трећег концерта за клавир и оркестар у де молу*. Од композиција за соло клавир то је тема *Етиде-слике ес мол оп. 39*, тема *Прелида Де дур оп. 23* и многе друге.

Хармонија у његовим делима представљена је традиционалним средствима; у области хармоније Рахмањинов није ишао ван оквира класичног дурско-молског система онаквог какав је он био у делима европских композитора-романтичара, Чајковског и представника „Моћне гомилице”.

Оригиналност Рахмањиновљевог хармонског језика изражава се кроз богат колорит и интензивну експресију. Тежећи ка дијатоници, композитор примењује многозвучне хармоније обogaћене неакордским тоновима, септакорде разних ступњева, нонакорде, прекомерне (увећане) трозвуке и акорде из посебне групе, чија је структура знатно усложена због алтерације или нарушавања терцног склопа. Многе особености Рахмањиновљеве хармоније објашњавају се преплитањем различитих мелодијских линија, слободним кретањем гласова.

Особеностима извођачког стила пијанисте Рахмањинова и композитора Рахмањинова припада и жеља да се постигне највећа могућа слобода и гипкост **ритма**, с једне стране, и тежња ка строгом, јасно организованом ритму, са друге стране. Рахмањиновљев ритам је у појединим епизодама челичан у својој неумољивој равномерности и акцентирању, док у другима изненађује својом гипкошћу и привидном слободом. У ствари, то је била „слобода савијене челичне опруге”, пише Г. Коган – „чији се отпор све више повећава што се она више савија, све док се не ослободи и врати у свој првобитан положај. Спој свега тога, особена хармонија тих 'разгиба' и радосних, оштро наглашених повратака у метрику

чинили су главну, недољиву и сасвим посебну драж рахмањиновског дубоко органског ритма”.¹⁴

С. Е. Сенков напомиње да је Рахмањинов „већ у раном периоду свог стваралаштва овладао готово читавим арсеналом начина ритмичке организације материјала традиционалних за његово време”.¹⁵

Ритам је један од главних начина изражавања у процесу извођења Рахмањиновљеве музике: „Ритам дисциплинира читав ток развоја музичких мисли. Без живахног и гипког ритма који 'све организује' Рахмањиновљева музика је мртва”.¹⁶

Као једну од значајних одлика музике Рахмањинова бројни истраживачи истичу њен доминантан **молски колорит**. У молу су написана сва четири његова клавирска концерта, три симфоније, обе клавирске сонате, осам од девет Етида-слика, оп. 39 и многа друга дела. Чак и дур неретко добија молски призив због снижених алтерација, тонских одступања и широке употребе молских споредних ступњева.

Изводећи клавирске композиције, Рахмањинов није само „певао” већ је и декламовао, драматизовао и театрално представљао имагинарну суштину својих мелодија постижући ефекат јединства целине, обједињавајући све кроз општу редитељску замисао. Многи аутори (А. Д. Алексејев, Б. В. Асафјев, Г. Коган и други) примећују Рахмањиновљеву тежњу динамизације композиција мале форме.

Изванредна **пуноћа звука** Рахмањиновљевог клавирског писма испољава се већ у његовим раним делима, он очигледно обнавља неке традиционалне жанрове клавирске минијатуре обогаћујући их ораторским патосом, смелом експресијом, енергичном ритмиком (посебно карактеристичне у том смислу су *Елегија*, *Хумореска*, *Баркарола*). Затим у композицијама као што су *Трећи концерт* и неке етиде-слике звук постаје још пунији и богатији. Рахмањинов користи грандиозне акордске масиве и мултиелементарну, четворогласну и петогласну фактуру, а

¹⁴ Коган, Воспоминания о Рахманинове-пианисте, у: *Как исполнять Рахманинова*. 11.

¹⁵ Сенков С.Е. *Специфика стиля и проблемы интерпретации фортепианных сонат и вариаций С.В. Рахманинова. Автореферат диссертации по искусствоведению, специальность ВАК РФ 17.00.02*, (Москва, 1991).

¹⁶ Землянский Б. Тринадцать прелюдий ор. 32 Рахманинова. *Как исполнять Рахманинова*. (Москва: Классика-XXI, 2003), 50.

његово свирање делује моћно, монументално – одликује га задивљујућа скулптурална опипљивост.

Рахмањиновска **фактура** је типично обимног захвата, широко и пунозвучно музичко ткиво са јасно издвојеном водећом мелодијском линијом. Фон се притом образује из неколико слојева, унутар звучног ткива постоји доста планова; уз неоспорну целовитост, унутрашњост рахмањиновског клавирског стваралаштва је дубока и разноврсна: моћни, дубоки басови, широке и разнолике фигурације у које су utkани многобројни гласови и подгласови, што све даје посебну изражајност музичкој целини.

Фактура Рахмањинова има виртуозан карактер: разноврсне пасаже у једногласним и удвојеним мелодијским линијама, октавне и октавно-акордске епизоде, напете и нагле, сложено преплитање тематских и фонских елемената. Међутим, важно је напоменути да је виртуозна страна Рахмањиновљеве музике уско повезана са уметничким садржајем и један је од важних, органски неопходних и импресивних средстава за остваривање замисли. Његови омиљени разгранати таласасти пасажии са својим сталним 'плимама' и 'осекама' динамике стварају фон који непрестано тече и на коме се рељефно издваја певајући мелодијски глас.

О. В. Георгијевска у својој дисертацији „Полифонија С. В. Рахмањинова као звучни феномен” напомиње да се у процесу развоја Рахмањиновљеве уметности постепено развијала **фактурна полифонија** која се сматра јединственим обликом полифоније: „Основу тог феномена одредила су својства и могућности клавирске технике и виртуозне клавирске фактуре. Фактурну полифонију налазимо готово искључиво у клавирској музици и углавном је везана за брза и веома брза темпа”.¹⁷

Анализа јединствене Рахмањиновљеве полифоније убедљиво показује да су полифона својства његове фактуре последица природних квалитета његовог генијалног слуха, резултат интуитивног полифоног слушања. Већ на нивоу рађања музичке мисли настаје јединство не само мелодије и хармоније него и хармоније и полифоније. Приликом извођења Рахмањиновљевих композиција посебно је важно чути и раздвајати бројне слојеве његовог музичког ткива. Неопходна је фина

¹⁷ Георгиевская О.В. *Полифония С. В. Рахманинова как звуковой феномен*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. искусствоведения, 17.00.02, (Москва, 2004).

диференцијација доминантног и подређеног мелодијског материјала како би се избегло звучно нагомилавање.

Дакле, Рахмањиновљев клавирски стил, који се крајње живописно пројављује у прелидима, етидама-сликама, сонатама, концертима, комадима за четири руке и за два клавира, транскрипцијама његових композиција и дела других композитора, импресиван је у сваком смислу те речи и без сумње је одредио његову светску славу као композитора и пијанисте. Сваку композицију, било да је у питању обимно дело или минијатура, карактерише значај изражавања, интензитет звука, огромна страст и снага, свако његово дело изискује беспрекорно владање инструментом, као и познавање свих особености Рахмањиновљевог стила.

II

ФОРМИРАЊЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ОДАБРАНИХ КЛАВИРСКИХ МИНИЈАТУРА С. РАХМАЊИНОВА

Композиције за клавир представљају важан и по обиму веома значајан део опуса С. В. Рахмањинова. Управо се најпре кроз њих пројавио непоновљиви гениј композитора, што је првенствено условљено тиме да је Рахмањинов био највећи пијаниста свог времена.¹⁸

Клавирска дела композитора се одликују по својој невероватној жанровској разноликости, међу њима су концерти, варијације, сонате; а посебно место у уметничком наслеђу Рахмањинова припада жанру минијатуре. И то је област у којој се обликовао и усавршавао стил сталним трагањем за новим начинима и средствима изражавања. Међутим, минијатура у стваралаштву Рахмањинова није само креативна „лабораторија” већ и сфера изванредних замисли и остварења. Управо Рахмањинов, заједно са другим композиторима тог времена, узводи жанр минијатуре на једно од водећих места у музичкој уметности на прелазу векова.

Издавање жанра клавирске минијатуре на једно од истакнутих места крајем 19. века условљено је бројним разлозима. Један од њих је пре свега у јачању улоге лирског принципа, оживљавању романтичарских стилских обележја и романтичарског погледа на свет. Човекова личност са својим богатим унутрашњим бићем, слике из природе, које често представљају човеково поетско окружење, долазе у центар пажње многих уметника.

Рахмањинов је пре свега лирски композитор: „Чеховска чежња за идеалом и лепотом, топлина и пријемчивост за осећања и бриге простог, обичног човека, поетичност уметничког размишљања – све је то било веома блиско Рахмањинову и налази одраз у његовом стваралаштву”.¹⁹

¹⁸ „Он је појава изван свих оквира у свету пијанизма, прави краљ међу једнаким витезовима округлог стола пијанизма” (Гаталица, Александар. *Златно доба пијанизма*, (Београд: Службени гласник, 2017), 45).

¹⁹ Келдыш Ю.В. *Рахманинов и его время*, (Москва: Музыка, 1973), 13.

Комаде за клавир Рахмањинов је писао током целог руског периода, све до одласка у иностранство. Они одређују основне етапе његовог стваралачког развоја. Када говоримо о Рахмањиновљевим клавирским композицијама појам „минијатура” је тешко применљив.

Значај и разноврсност садржаја, окретање ка херојским, драмским, епским и трагичарским уметничким ликовима, унутарњи сукоб и интензивност развоја, појачавање концертно-виртуозног принципа – све то омогућава да се Рахмањиновљеви комади ставе у исту равн са његовим композицијама велике форме. Уочљиво је и то да док пише клавирске комаде, Рахмањинов још у раном периоду стваралаштва настоји да их обједини у циклусе. Кроз то се одражава склоност композитора ка великим замислима, ка монументалности.

Л. А. Мазел даје следећу дефиницију цикличног облика: „Музички облик назива се цикличним ако се састоји од више ставова који су самостални по форми, контрастни по карактеру (пре свега по темпу), али повезани јединством идејног и уметничког замисла.”²⁰ Такође можемо додати да циклични облик подразумева и одређену логику према којој следе ставови, принципе њиховог обједињавања у јединствену целину. Према томе, не може се сваки низ контрастних комада назвати циклусом.

Тако се, на пример, ране Рахмањиновљеве композиције, као што су *Комади-фантазије оп. 3*, „*Салонски комади*” *оп. 10*, тешко могу назвати циклусима. Још је видљивија тенденција цикличног обједињавања комада у *Првој свити за два клавира оп. 5*, а посебно изражена у циклусу *Шест музичких момената оп. 16*. Одлике цикличности теоретичари виде и у прелидима *оп. 23* и *оп. 32*. Поред тога, циклусом се сматрају и свих 24 прелида, иако су мање уједињени него *Музички моменти*.

²⁰ Мазел Л.А. *Строение музыкальных произведений: учеб. пособие*. 2. изд. (Москва: Музыка, 1979), 447.

2.1. Комади-фантазије оп. 3

2.1.1. Прелид

Циклус који се састоји од пет по карактеру различитих комада, Рахмањинов је завршио 1892. године. Најпознатији из овог циклуса је *Прелид у цис молу*. Он је аутора пратио током читавог живота и достигао је невероватну популарност и код публике и код издавача. Рахмањинов је говорио врло суздржано о успеху тог комада са ироничном претпоставком да *Прелид* свој успех дугује више одсуству ауторских права него својим уметничким вредностима.

Овај комад се заиста издваја не само међу његовим раним делима него и када је реч о његовом целокупном клавирском опусу. Дубок уметнички садржај који је композитор уобличио у најједноставнију лаконску форму, јасноћа уметничких ликова, монументалност клавирског звука – фактори су који су одредили судбину овог дела. *Прелид* се слуша лако и у једном даху. Све три његове теме (нотни пример 1), пратећа тема у горњем гласу (нотни пример 2) и тема средњег одсека (нотни пример 3) интонационо су уско повезане једна са другом, што га чини врло компактним по форми, али обимним по садржају.

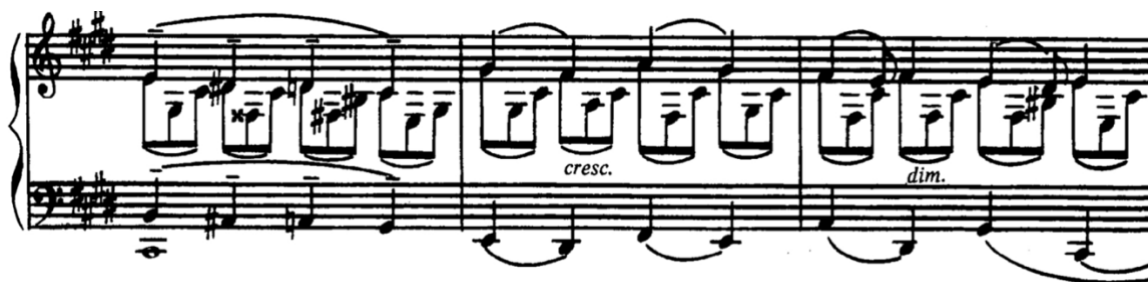
Нотни пример 1



Нотни пример 2

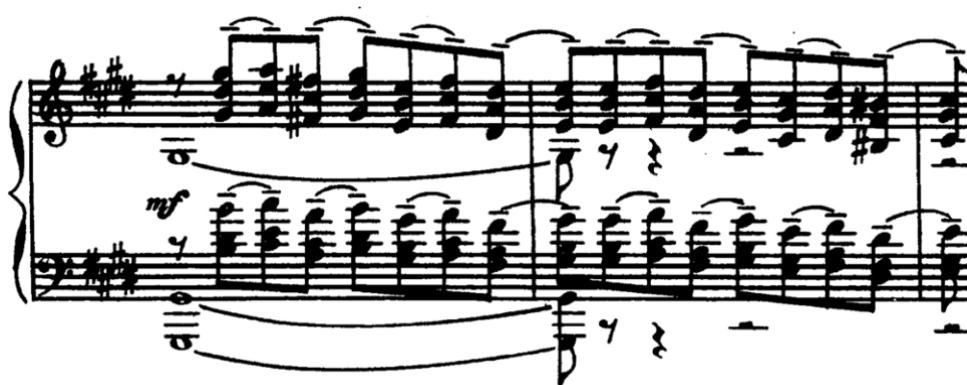


Нотни пример 3



Једна од најчешћих грешака код извођења овог дела јесте жеља да се свира превише слободно. Пијаниста треба да обрати пажњу на полифону природу експозиције и јасну и прецизну ритмичку организацију сваког од звучних слојева ове композиције и да води рачуна о одмереном и непрекидном кретању четвртина у басу и осмина у горњем гласу првог одсека: „Прво техничко упутство: треба одредити одговарајући темпо прве теме, а затим га се строго придржавати током целог првог дела”.²¹ Најмање потребне су нестрпљивост и ужурбаност, што се често јавља у завршним одсецима *Прелида*, посебно у следећа два такта (Нотни пример 4):

Нотни пример 4



Многи покушавају да што брже одсвирају ово место. Међутим, промене темпа у тексту аутора нема.

Када се ради на првом делу *Прелида*, важно је узети у обзир постојање два контрастна елемента: трогласног мотива у басу и пратеће молитвене интонације у горњем гласу акорада: „У овом прелиду сам се трудио да пажњу задржим на првој теми. Ове три ноте у виду октавног унисона треба да звуче свечано и претеће. Тротонски мотив затим пролази кроз 12 тактова првог одсека, а као контратежа њему у оба кључа звучи контрастна мелодија у сукцесијама акорада. Овде постоје два мелодијски супротстављена елемента чија је сврха да заокупе пажњу слушаца”.²²

²¹ Рахманинов, *Литературное наследие*. Том 1. 65.

²² Рахманинов, *Литературное наследие*. Том 1. 64.

У исто време треба избегавати сентименталност када се изводи мелодија у горњем гласу. Овај мотив представља изражавање велике узвишене туге, молбе упућене Богу, што га повезује са баховским интонацијама *lamento*.

На овом хроматском мотиву је изграђена напета средња епизода. Њена сложеност се састоји у томе да се постигне ритмичка равномерност триола, а да се горњи глас притом изводи *legato* и *espressivo*. Треба обратити пажњу на лигатуру коју је исписао композитор. Ознака ***Agitato*** понекад подстиче извођаче на убрзавање и хистерију, која све више расте што више узлази мелодијска линија. Треба имати на уму да код аутора нема ознаке *accelerando*, зато би требало да се развој остварује искључиво помоћу динамичких средстава.

Када мелодија прелази за октаву навише, у левој руци се појављује широки скок. Углавном ученици у настојању да одрже темпо и да на време погоде ноту *xa* прелећу тај бас и он остаје недоречен, или се потпуно губи. То нарушава логику развоја. Насупрот томе, потребно је ослонити се на тај бас да би се на тај начин испунила звуком мини-пауза која је настала због скока. Нагли развој средње епизоде завршава се увођењем репризе у динамици ***fff***: „Понављање првог дела у удвојеним октавама захтева од пијанисте да уложи сву снагу. Ученика треба упозорити на грешку да бес не доживљава као ширину и величанственост”.²³

Бес је често последица незнања, односно немогућности да се свира гласно и дуго. Извођачу се стално чини да нема довољно звука и да би га требало још појачати. Последица тога ће бити увек груб звук, ужурбаност, неартикулисан педал. Да би се претходно наведено избегло, потребно је научити како правилно распоређивати звук по клавијатури, пронаћи прави баланс између свих елемената клавијатурског ткива. У овом *Прелиду* је у репризи свакако бас окосница свега. Без њега акорди би звучали преоштро и прегрубо (налик на вриску и лупњаву), стога треба имати у виду моћне дубоке унисоне. Акорди, без обзира на динамику, треба да буду мекани и интонирани на исти начин као и у експозицији. Да би се избегли „стубови”, два акорда на 6. и 8. осмини требало би да се изводе мало лакше него басови који им претходе.

Завршни акорди треба да звуче складно. Ни у ком случају их не треба изводити *arpeggio*. Поједини пијанисти често праве сличне грешке, не разумејући

²³ Рахманинов, *Литературное наследие*. Том 1. 65.

звонасту природу ових акорада.²⁴ Најтежи задатак у коди јесте постизање континуираног пригушивања звука. Свака нова хармонија треба да звучи тише од претходне. Пијаниста треба да сачека да се потпуно изгуби звук последње тоничне хармоније.

2.1.2. Елегија

Експресивна елегија отвара циклус и већ од првих тактова увода слушаоца ураћа у атмосферу меланхоличног размишљања. Њена мелодија има врло изражено поступно силазно кретање које ствара слику неиспуњене наде. Почев од *гес* друге октаве, спушта се за дециму и задржавајући се на звуку тонике (терци трозвука VI ступња) као да лепрша попут нечега нестварног (погледати Нотни пример 5):

Нотни пример 5



Овај кратки завршни мотив ће даље служити као основа динамичког развоја. Први такав импулс појављује се већ у средини првог дела композиције, међутим он врло брзо нестаје и кратак кулминациони успон надокнађује се дугим силазним кретањем које нас враћа на прву тему, где се она наставља, развијајући се на тај начин до распона дециме за октаву више (погледати Нотни пример 6):

Нотни пример 6



²⁴ Исто се односи и на увод *Другог концерта*, где сличан низ акорада субдоминантне функције дочарава нарастајући одјек звона.



Почетак средњег одсека је контрастан у односу на претходни материјал. Тоналитет се мења у паралелни дур. Кретање се убрзава. Нова мелодија звучи у регистру виолончела. Али врло брзо дур прелази у мол, од мелодије остаје само почетни двотактни мотив, његов карактер постаје безвољан. Стално га прекида узлазни завршни мотив из основне теме композиције (видети Нотни пример 7):

Нотни пример 7



Након кратког дијалога остаје само последњи, он се снажно и врло брзо уздиже ка кулминацији у неочекивано светлом, али далеком *A* дуру. Али исто тако брзо звучни талас јури наниже. После кратког речитатива почиње реприза. Након лавине звукова тема, која као да долази издалека, све више нестаје и спушта се у доњи регистар.

Комад се завршава силазним терцним пасажем од четири и по октаве, чиме се окончава ова драматична прича.

Елегија је једна од оних композиција где постоји опасност емоционалног претеривања приликом њеног извођења, што се често граничи са лошим укусом. Важно је очувати осећајност и експресију које је аутор унео у мелодијски материјал, али притом треба имати меру и остати у границама композиторовог стила.

За почетак је важно прецизно осмислити почетни темпо композиције. Темпо првог одсека треба да остане исти без обзира на све динамичке факторе који подстичу на промену. Захваљујући јединству и равномерности кретања, постигнута је складна форма композиције. Мали *rubato* је дозвољен само у десној руци, док лева треба да је подржава равномерним кретањем осмина. Није дозвољено убрзавање пратње при кретању ка горњој ноти, као ни успоравање приликом кретања наниже. Најбоље је деоницу леве руке научити напамет и свирати је уз метроном од почетка до краја (говоримо о првом одсеку), поштујући сва динамичка упутства аутора.²⁵ Савладавањем деонице леве руке тако да са сигурношћу може да се одсвира одвојено од десне постиже се независност руку. Врло брзо ћемо видети како је оркестар (десна рука) почео да се потчињава диригенту (левој руци), а не обрнуто.

Истакао бих да Рахмањинов цео комад изводи прилично живахно, иако не прелази границу темпа *Moderato* како је и означио на почетку. У извођењу аутора *Елегија* је препуна драматике. То је прича упућена слушаоцима: он жели да буде саслушан и схваћен, жели да подели своје јаде са другима. У поређењу са ауторским извођењем интерпретација Михаила Плетњова из 2017. године више личи на тешко присећање дубоко усамљеног човека. Његова *Елегија* пуна је трагизма. Али то је тихи трагизам, то је интимност коју извођач постиже изузетно пажљивим вођењем мелодијске линије. Када се слуша извођење М. Плетњова, може се готово визуелно пратити како сваки звук траје и како прелази у следећи.

Наравно, извођење у таквом темпу је изузетно тешко. Оно захтева беспрекорно владање звуком, педалом, временом, захтева способност да се чује свака следећа нота и, као што је већ напоменуто, треба видети целу мелодију у перспективи. Не би требало препоручивати студентима превише спор темпо. То може довести до преакцентовања мелодије и до тога да композиција изгуби форму.

²⁵ Рахмањинов је на следећи начин говорио о раду са метрономом: „Не одобравам дуготрајно вежбање уз метроном. Његова улога јесте да се одреди темпо и уз правилно коришћење метрономом је сјајан помоћник. Али треба да се користи само у ту сврху.” (С. Рахманинов. *Литературное наследие: т. III*, (Москва: Советский композитор, 1978), 235. Међутим, када говоримо о развоју осећаја за метрику код ученика или студента и постизању уједначености код извођења нотних вредности које се понављају (на пример, као у левој руци Елегије), не постоји бољи помоћник од метронома.

Уз дијаметрално супротан приступ интерпретацији *Елегије* М. Плетњова у односу на композитора, оба ова извођења обједињује излагање материјала. И једно и друго закупају слушаоца већ од првих нота и не дозвољавају му да се емоционално опусти све до последње ноте, и то без икаквог наговештаја на сентименталност и сладуњавост. И једно и друго су аристократски отмени и интелектуални у свом емоционалном изразу. Та отменост представља једно од главних обележја Рахмањиновљеве музике, које се тако често губи због своје емоционалности, али без које постаје површна и губи свој дубоки садржај.

2.1.3. Мелодија

Заједно са *Прелидом у цис молу*, П. И. Чајковски је овај комад издвојио као најбољи у целом циклусу. Рахмањинов је 1940. године написао друго издање овог комада, фактурно и хармонски сложеније, које ће бити размотрено у наставку.

Цео комад изграђен је на једној јединој мелодији. Неки од њених мотива имају секвенцијални развој у средини који води ка врхунцу у *Це дуру* (тоналитет композиције је *Е дур*).²⁶ Тема комада један је од изразитих примера Рахмањиновљеве мелодике са постепеним успоном и исто тако лаганим силазним кретањем, без широких ходава (видети Нотни пример 8):

Нотни пример 8

²⁶ Према структури и разради материјала *Мелодија* наговештава потоње Рахмањиновљеве композиције, на пример, *Прелид у Де дуру оп. 23*, код којег се детаљнијом анализом откривају чак и неке тематске сличности.

У другој реченици је фактура нешто сложенија, тема је удвојена у октави и завршава се неочекиваним јарким тоналним супротстављањем *E дур – Ас дур*. У репризи мелодију допуњавају хроматски подгласови из пратње. Уместо друге реченице почиње кода са поступним кретањем наниже, са таласастом динамиком која наглашава необичне хармоније и њихова разрешења. Коначно, силазећи у бас регистар, тема се раствара у лаганом пасажу.

Мелодија је пример чисте рахмањиновске лирике која наговештава многе његове романсе (*Здесь хорошо /Овде је добро/, Сирень /Јоргован/*), испуњене суптилном душевношћу и деликатним доживљајем руске природе.

За разлику од *Елегије* и *Прелида*, у *Мелодији* не постоји драматски развој. У средњем одсеку композитор као да се диви појединим мотивима мелодије, разматрајући их из различитих углова у разним тоналитетима. Када се изводи овај комад, треба настојати да се не наруши атмосфера узвишеног промишљања. Не треба покушавати да се из ове музике 'извуче' нешто чега у њој нема, већ треба уживати у игри хармонија и тоналитета уз сва преплитања мелодије и линије пратње. На врхунцу (почев од ознаке *Animato*), требало би избегавати нагомилавање звука: бас треба свирати дубоко, али меко, док мелодија, односно пети прст десне руке, мора бити истакнута што је више могуће, и акорди у средњем регистру не треба да је ремете.

Посебно би требало скренути пажњу на пратњу. Важно је да се триоле у читавом комаду изводе равномерно, али гипко. Рекло би се да су то две смернице које једна другу искључују. Али заправо интонациона гипкост оживљава музички ток, док метричка и ритмичка равномерност омогућавају да се избегне нервоза и ужурбаност, као и непотребна растегнутост. Најгоре што се може десити са пратњом јесте њено формално извођење. Напротив, треба се односити према њој као према другом гласу, пажљиво пратити све сложене завоје мелодијске линије.

2.1.4. Пајац

Овај комад је у изразитом контрасту у односу на претходна три и уводи извођача у свет рахмаџиновске скерцозности. У уводу у завршне одсеке јасно се чује клоновско скакање и кривељење (Нотни пример 9):

Нотни пример 9

Allegro vivace [Скоро и живо]



The musical score for Example 9 is written for piano in G major and 2/4 time. It features a lively tempo of Allegro vivace. The piece begins with a series of chords in the right hand, marked with fortissimo (fff) dynamics. The left hand has a few notes. The middle section is marked piano (ppp) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The piece ends with a final fortissimo (fff) chord in the right hand.

У исто време Рахмаџиновљевом *Пајацу* не недостаје храброст и одлучност. У основној теми су поред скерца присутне и одлике марша (Нотни пример 10):

Нотни пример 10



The musical score for Example 10 is written for piano in G major and 2/4 time. It features a lively tempo of Allegro vivace. The piece begins with a series of chords in the right hand, marked with fortissimo (ff) dynamics. The left hand has a few notes. The middle section is marked fortissimo (ff) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The piece ends with a final fortissimo (ff) chord in the right hand.

Ту су и звуци звона (Нотни пример 11):

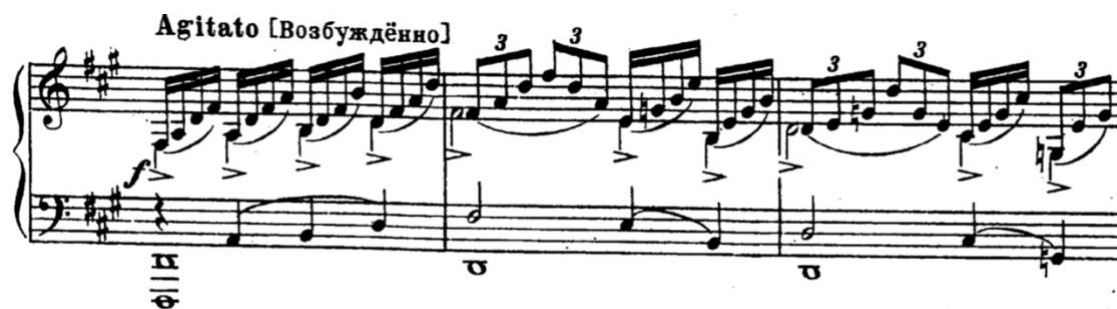
Нотни пример 11



The musical score for Example 11 is written for piano in G major and 2/4 time. It features a lively tempo of Allegro vivace. The piece begins with a series of chords in the right hand, marked with fortissimo (fff) dynamics. The left hand has a few notes. The middle section is marked fortissimo (fff) and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The piece ends with a final fortissimo (fff) chord in the right hand.

А такође и лирски инспирисана средња епизода (Нотни пример 12):

Нотни пример 12



Неопходно је осврнути се на ритмичку фигуру, која се, можда, у стваралаштву Рахмаџинова први пут тако јасно показала у овом раном делу.



У будућности ће Рахмаџинов такву фигуру често користити у својим композицијама. Маршевско енергично језгро овог ритма ће доћи до изражаја у пуној снази у *Прелиду у г молу*. Као и у том прелиду, у *Пајацу* овај ритам је основа крајњих одсека и веома значајан елемент у стварању слике.

С тим у вези, било би корисно нагласити важност тачног извођења овог ритма. Врло често у различитим извођењима можемо наићи на скраћивање, убрзање шеснаестина (могуће је да се ради о покушајима копирања ауторског начина свирања), што неизбежно доводи до искривљене слике, претварајући је из одлучне у нервозну. Пијанисти треба да буду врло опрезни у имитирању композиторовог извођења сопствене музике. Треба имати у виду да у арсеналу композитора-извођача постоји много средстава за изражавање својих идеја. Управо су за то везане слободе које композитор дозвољава током извођења својих дела: „Што се тиче мене самог, сматрам да ако се моје извођење сопствених композиција разликује од извођења туђих дела, то је само зато што боље познајем своју музику.

Као композитор, већ сам толико размишљао о њој да је постала, као, део мене. Као пијаниста, приступам јој изнутра, разумевајући њу дубље него што то може разумети било који други извођач”.²⁷

За нас је једино средство за правилно спровођење композиторових идеја скривено у нотном запису, који морамо строго да пратимо приликом приликом савладавања композиције.

Рахмањинов је успео да концентрише у мањем виртуозном програмском комаду као што је *Пајац* све сфере њему својствених уметничких идеја, које ће потом имати важно место у његовој музици.

Неопходно је да се то узме у обзир док се ради на овом делу како би се постигла максимална јасноћа и прави карактер сваког уметничког лика.

Желео бих да скренем пажњу на динамику мелодије средишњег одсека: брзо узлетање за октаву и затим дуги повратак ка полазном тону. Да се мелодија не би прекидала, требало би узети у обзир дуг постепени *diminuendo*. Посебно у другој фрази која траје четири такта.

Што се осталог тиче, код извођења овог комада не би требало да буде било каквих проблема (осим техничких).

2.1.5. Серенада

Серенада је још један карактеристичан комад циклуса са врло израженом жанровском основом. У питању је пример оријентализма у музици Рахмањинова. Као и *Мелодија*, има две редакције. Овде ће бити размотрена друга редакција, која је, по мишљењу аутора овог текста, занимљивија са извођачког становишта.

Било би погрешно у овом комаду тражити нешто слично по садржају ономе што смо видели у *Прелиду* и у *Елегији*. Ово је скица, оријентална слика, осмишљена за чисто пијанистички ефекат, сличан ономе који смо видели у Рахмањиновљевој *Полки за В. Р.*, у његовим обрадама Крајслерових валцера. Али немогуће је не обратити пажњу на то како сјајно Рахмањинов користи могућности клавира за преношење тајанственог оријенталног колорита. На пример, смењивање

²⁷ Рахманинов, *Литературное наследие*. Том 1. 128.

различитих обртаја септакорада у уводу ствара осећај неодређености и нестабилности (Нотни пример 13):

Нотни пример 13



Увод теме имитира звуке гитаре, а сама тема, необична и ритмички сложена, осликава оријентални пејзаж сочним потезима у регистру виолончела (Нотни пример 14):

Нотни пример 14



Чitava композиција је обојена благо пригушеним, па чак и сумрачним колоритом, динамика не прелази *mf* (са изузетком коде и кратког звучног бљеска пре репризе). Сходно томе, код овог комада се захтева другачији пијанизам него код *Пајаца*.

Његова сложеност је у томе да се постигне лакоћа у извођењу. Требало би да звучи природно, попут импровизације. Стога је један од најважнијих задатака овде постизање филигранске технике.

Желим да истакнем важну улогу коју има *rubato* у овом комаду. Читав увод заснован је на лаганим убрзавањима и задржавањима (успоравањима), иако је аутор на само два места написао *ritardando* и једном *a tempo*. Извођење строго у темпу би било неинтересантно и не би могло да пренесе фину атмосферу колебаљивости. Али с почетком првог одсека пожељно је придржавати се јединственог покрета (што

наравно не искључује агогичку слободу у мелодији, у којој сама њена линија подстиче на једва приметна кратка убрзавања и успоравања).

У средишњој епизоди у мелодијску линију се пробијају контрастне кратке акордске епизоде које имају карактер скерца (Нотни пример 15):

Нотни пример 15



The musical score for Example 15 is a piano accompaniment in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamic markings include *m.d.* (mezzo-dolce), *p scherzando*, and *pp* (pianissimo). There are also some numerical markings like '7' in the left hand.

Оне звуче тихо и лако и скоро без педала (који се користи само тамо где треба да се повежу ноте под лигатуром, тј. на трећу осмину).

У репризи се тема преображава у префињену виртуозну чипку, док се у левој руци (а потом у десној) појављује подглас који треба изражајно испевати (погледати Нотни пример 16):

Нотни пример 16



The musical score for Example 16 is a piano accompaniment in the same key as Example 15. It is more technically demanding, featuring many triplets and slurs. The right hand has a melodic line with many slurs and triplets. The left hand has a bass line with some chords and triplets. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *3dim.* (diminuendo triplet). There are also some numerical markings like '3' and '(b)'.

У овој се епизоди јасно испољава вишеслојна природа Рахмањиновљеве фактуре: мелодија у горњем гласу, подглас, акордска пратња и бас. Сваки од њих захтева пажљив приступ и посебно издвојено време. Извођење широких скокова у левој руци требало би да се доведе до аутоматизма. Исто важи и за шеснаестине у десној. Тек тада ће бити могуће концентрисати се на вођење линије средњег гласа.

Као што се може видети, рад на композицијама из раног Рахмањиновљевог опуса није ништа мање захтеван од проучавања његових каснијих дела. Важно је разумети посебан језик композитора, који се јасно испољио у тако раном добу; исто тако је важно пронаћи начине и средства којима он постиже одређене циљеве. На основу тог знања треба стремити ка остварењу ауторских идеја у пуној мери и у складу са јединственим стилем композитора, који се огледа у музичким компонентама као што су фразирање, фактура, педализација итд. И што је најважније, без обзира на жанр и карактер композиције, у свакој од њих требало би да постоји рахмањиновска срж и основа: аристократски израз, без било какве сладуњавости и безвољности.

2.2. Музички моменти оп. 16

Следећи циклус Рахмањиновљевих клавирских минијатура *Музички моменти оп. 16* развија и чини сложенијом сферу његових уметничких идеја, која нам је позната по *Комадима-фантазијама оп. 3*. Ако у раном циклусу међу композицијама није постојала некаква логична веза, онда се у овом опусу, који обухвата шест сложенијих комада, јасно може пратити јединствена смисаона линија развоја.

Жанровске одреднице као што су *музички моменат*, а касније *прелид*, *етида*, Рахмањинов је користио условно, примењујући их на композиције концертног карактера, релативно мањих размера. И у *Музичким моментима* већ се прилично јасно исказује Рахмањиновљева тежња ка сликовитости, ка скривеној програмности, ка уобличавању свог расположења и осећања у релативно мањој форми. Према Асафјеву, „Рахмањинов је на сасвим посебан начин опажао предолујна расположења и узбуркане ритмове руске савремености – он није чуо

уништење и хаос, него је вођен предосећањем великих стваралачких снага које потичу из недара народних.”²⁸

Очигледно је да за потпуно откривање идејног садржаја сваког комада рад на циклусу мора нужно да укључује и анализу драматургије циклуса.

Као пример таквог приступа интерпретацији размотрићемо у наставку сваки од музичких момената управо у контексту једне целине, односно циклуса од шест самосталних композиција обједињених заједничком идејом.

Шест музичких минијатура обједињено је у циклус који има одређену драматску линију од туге до опијености животом, до тријумфа светлих идеја. По схватању, ових шест комада представљају одређене догађаје из живота главног јунака, и након што их је преживео, он проналази нови смисао у животу.

2.2.1. Музички моменат бр. 1, бе мол

Први музички моменат бе мол је најразвијенији комад циклуса који по карактеру материјала представља наратију. Ова приповест – врло лична тужна прича главног јунака – некако подсећа на причу старог Циганина из Рахмањиновљеве прве опере *Алеко*. Поред тога, може се приметити сличност теме којом започиње *Музички моменат* (Нотни пример 17) са мелодијом романсе „О, нет, мољо, не уходи” („О, не, молим те, не одлази”) (Нотни пример 18) (широк силазни интервал и затим поступно узлазно кретање), која је написана четири године раније и јасно илуструје рахмањиновске ’љубавне муке’:

Нотни пример 17

Andantino (♩ = 72)

p

²⁸ Апетян, *Воспоминания о Рахманинове*, Том 2. 364

Нотни пример 18



Четврти повишени ступањ даје теми болан, тескобан призвук. Задржавања на ненаглашеним тактовим деловима заједно са паузама у триолској пратњи на трећем делу сваког такта уносе напетост и одређену неодлучност.

Развој мелодије у другој реченици прати динамички раст и ширење регистарског обима (док басова линија иде све ниже, мелодијска линија напротив тежи навише). Непрекидна напетост са сталним успоном доводи до врхунца као завршне тачке читаве конструкције. После тога у ваздуху остаје питање у виду паузе која траје цео такт. Али уместо одговора понавља се прва реченица теме, допуњена силазним хроматским подгласом, уносећи у већ постојећу тужну атмосферу осећај безнађа.

Највећа потешкоћа на почетку овог комада је владање педалом. С једне стране, уз помоћ пратње ствара се колебљива и нестабилна атмосфера, а са друге, у њој се јасно види мелодијска природа. Задатак постаје сложенији због тога што мелодија обилује хроматиком. Стога је овде потпуно неприхватљив дубок педал који се држи пола такта и дуже. Препоручује се примена полупедала да би триоле биле чисте на фону лежећих басова.

Као да се сунце појавило иза облака, звучи *Гес дур* хармонија са којом започиње други одсек музичког момента. Темпо и расположење постају живљи. Захваљујући променама такта музика поприма речитативни карактер. Музика се развија по секвентном принципу, крећући се навише води нас до локалне кулминације у *А дур*, након чега се кроз низ силазних колористичних модулација враћа на *Гес дур* и на тему другог одсека. Занимљиво је обратити пажњу на порекло теме: у њеној основи је, као и у теми првог одсека, широк силазни ход, са једином разликом што је то сада септима. А продужетак теме и ритмички (триоле) и мелодијски – није ништа друго него пратња из првог дела комада. Дакле, обе ове теме су уско повезане, без обзира на разлику у карактеру. Важан елемент у

средишњој епизоди, као и у целокупној композицији, јесте хроматика. У првом одсеку хроматика је служила да би се изоштрила мелодијска линија. Овде се хроматизацијом хармоније ствара тежња ка разрешењу у основни тоналитет епизоде *Гес дур*. Стога, када после локалне кулминације поново чујемо акорд *гес-дес-бе*, као на почетку одсека, он се поново доживљава врло свеже.

Средњи одсек по стилу излагања подсећа на клавирске комаде П. И. Чајковског. Тежња ка једноставности, природности и непосредности музичког тока главни је задатак пијанисте. Без обзира на бржи темпо у поређењу са првим делом, треба избегавати журбу и изговарати сваки тон мелодије, пажљиво пратећи све њене завоје.

Реприза, у којој је мелодија сакривена унутар готово непрекидног кретања шеснаестина, једна је од најтежих епизода за извођење у техничком смислу, јер захтева беспрекорно владање инструментом. Шеснаестине би требало да буду равномерне и експресивне, и да се уз то прилично дуго изводе са динамиком *pp*, што задатак чини доста сложенијим. Као и на почетку комада педал се мора користити веома пажљиво, предност треба давати полупедалу. Лик који је композитор осликао у репризи добро је познат слушаоцу. Међутим, он као да се скрива иза измаглице. Како музика тече, он постаје стварнији и узбуђенији. Снажан виртуозни врхунац резултат је те трансформације. А друга реченица основне теме враћа нас у првобитно стање. На крају, попут зрака наде, одједном се тема другог одсека појављује у високом регистру. Али, будући незавршена, изгледа као да испарава у ваздуху, а појављују се пахуљице снега и полако се спуштају на земљу. Четврти повишени ступањ у басу, који претходи тоници са терцним тоном у горњем гласу, као да захтева наставак. Реприза оставља иза себе општи утисак да два супротстављена психолошка стања, која комад дочарава, тек треба да уђу у окршај, борба тек почиње.

2.2.2. Музички моменат бр. 2, ес мол

Други музички моменат звучи као логичан наставак *Првог*. Он је покретљив, импулсиван, динамичан. Мелодија овог момента, као и хармонски план, у потпуности су изграђени на полутоновима. Хроматику, која је у *Првом музичком моменту* понекад имала улогу да образује карактер, у *Другом* Рахмаџинов уздиже ка апсолуту. Секундне интонације праћене таласастом пратњом, имитирајући ковитлање ветра, стварају истовремено осећај бриге и молбе (Нотни пример 19):

Нотни пример 19

Целокупно мелодијско и фактурно ткиво овог комада дословно је засићено полутоновима. У средишњем делу *Моментa* кратки, упорни мелодијски обрти, које потпомажу оштар *crescendo*, *sforzando*, оштри динамички контрасти, смеђују се са четворотактним мотивима који звуче несигурно и готово безвољно. Овај контраст даје основу да се средишња епизода сматра својеврсним развојем. Динамична борба две идеје завршава јарком кулминацијом у *Ес дур*у. Мелодија у кулминацији у левој руци заснована је на интонацији преузетој из главне теме. Али овде је она дијатонска, усмерена ка терцном тону дурa. Међутим, овај тријумф, који је композитор обележио динамиком *ff* и ознаком *marcato* (односи се наравно на леву руку), траје само четири такта. У следећем четворотакту дур прелази у мол. Иако Рахмаџинов не мења динамику, такво контрастно супротстављање дурa и мола не

може а да не буде истакнуто динамички и тембровски. Прва два такта мола се свирају *f*, након тога следи *diminuendo* и *ritardando*, чиме се непосредно прелази на репризу.

Реприза, односно понављање првог дела изводи се притом целовитије, у једном даху, са још израженијом кулминацијом него у експозицији у такту 108 (такт 24 у експозицији), са посебно истакнутим целим тоном *ас - гес* који се неочекивано појављује у мелодији (погледати Нотни пример 20):

Нотни пример 20



Други музички моменат завршава се кратким речитативом заснованим на већ познатој интонацији из основне теме.²⁹ Занимљив је запис овог четвортакта у нотама. На питање зашто је Рахмањин написао почетак овог речитатива у левој руци, може се претпоставити да му је циљ био да скрене пажњу извођача на тон *гес* – терцни тон основног тоналитета. И зато је логично што овај звук није хармонизован. На тај начин је композитору било важно да још једном истакне сумрачни призив *ес мола*, који се после чак јарког, готово победничког дурског врхунца, ипак потврђује на крају композиције.

2.2.3. Музички моменат бр. 3 ха мол

О Трећем музичком моменту *ха мол* можемо са сигурношћу рећи да је то управо случај када се извођењем текста и придржавањем свих упутстава аутора постиже жељени ефекат и на одговарајући начин представља садржај композиције. Неозбиљно изгледају покушаји да се ово дело уместо усредсређеног размишљања

²⁹ Овај мотив (IV–V–III) се заправо први пут појављује у завршном каденцирајућем обрту Првог музичког момента.

претвори у понекад готово хистеричан монолог. Најчешће је то условљено потпуно свесном жељом да се на прво место стави свој лични музички израз, да се истакне своје „ја” и слушаоцу наметне своја „интерпретација”. Али у већини случајева то је последица недовољног знања о композитору, о његовој музици и њеном смислу. Као резултат свега тога чујемо како сваки мотив прати неоправдано убрзавање и успоравање, како оштар *crescendo* разбија музичку мисао, како „прогутане” паузе не дају музици да дише, и добијамо потпуно разрушену форму и изгубљен карактер и смисао дела.

У контексту целог циклуса овај комад на неки начин резимира све што је већ звучало до тада. То је дубока замишљеност, анализа тога што се дешавало у претходна два комада, и својеврсна припрема за борбу која ће уследити касније.

Важна карактерна компонента у овом музичком моменту је пунктирани ритам. Озбиљност и безнадежност чују се у првим звуцима композиције. Тек у средишњој епизоди овај ритам постаје равнији и претвара се у безвољну триолу (четвртину и осмину). Стога треба посебну пажњу обраћати на то да се пунктирана нота и триола (четвртина и осмина) разликују, што често није случај. Истовремено унутарњи одмерен и ритмичан пулс триолског покрета треба да обједињава форму целокупног комада (видети Нотни пример 21):

Нотни пример 21

Andante cantabile (♩ = 56)

Музички моменат отпочиње испевавањем трећег ступња *бе мола*. И у првом делу композиције мелодија не прелази границе прве октаве. Она почиње да се активно развија у другом делу, крећући се све више достиже врхунац у такту 26. Међутим, после тако дугог и напетог успона који је довео до *ff*, Рахмањинову је

довољно било само два такта и три силазна мотива за повратак на *pp* (Нотни пример 22):

Нотни пример 22

У репризи тему, која звучи за терцу ниже него у експозицији, прати подглас у облику тешких *staccato* осмина у левој руци, што придаје музици карактер жалосне поворке.

Непосредно пре краја, као вапај душе, поново долази врхунац, а иста три силазна мотива, која се понављају сада два пута (други пут тише и за октаву ниже), ураћају слушаоца у атмосферу смирене трагедије. На крају *Музичког момента*, као својеврстан закључак свега што се догодило, звучи почетни мотив композиције. Али без даљег развоја комад добија молски завршетак са терцним тоном основног тоналитета.

Наравно, када се говори о извођењу овог музичког момента, не може се заобићи хармонски аспект. Поврх тога, уз форму и карактер ове композиције и хармонска вертикала овде представља својеврстан изазов за извођача. С обзиром на богатство хармоније, вишезвучне акорде, неопходно је да се постигне звучна уобличеност акордске фактуре (као и увек, код Рахмањинова арпеђирање акорада није дозвољено) где је приоритет мелодија (у већини случајева горњи глас), а бас подршка. Задатак постаје сложенији када се у средњим гласовима фактуре појављују подгласови, који захтевају пажњу, али притом не умањују значај мелодије. Тако, на пример, у такту 19 у доњем гласу десне руке на ненаглашеном делу такта као глас хорне појављује се дугачко *гис*, док у исто време у горњем гласу леве руке звучи узлазни мотив *фис-гис-аис-хис-цис* (видети Нотни пример 23):

Нотни пример 23

The image displays two systems of musical notation for piano. The top system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The bottom system also consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Both systems feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Two red rectangular boxes highlight specific passages: one in the middle of the top system and one in the middle of the bottom system. The bottom system includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*, and a *cresc.* marking.

И једно и друго у комбинацији са мелодијском линијом образују сложене и јарке хармоније. Слично се дешава и у тактовима 23, 26. Односно, очигледно је да хармонија у овој композицији није само вертикала него и хоризонтала, где сваки глас може у сваком тренутку постати мелодијски елемент.

2.2.4. Музички моменат бр. 4, е мол

У *Четвртом музичком моменту е мол* коначно се ослобађају Рахмањиновљеви темперамент и енергија и бришу све пред собом. Ова музика захтева од извођача, поред беспрекорне технике, огромну и јаку вољу, способност да се пажња и напетост држи чак и у лирским моментима, односно да се свира врло одлучно и смело. Овде је строги метар важан формативни фактор. Прецизна ритмичка поставка одређује карактер дела.

Драматургија композиције гради се на готово непрекидном динамичком расту. То се изражава и појачавањем звука и удвајањем како мелодије тако и пратње, као и кроз ширење регистарског дијапазона.

Музички моменат е мол започиње незадрживим таласом шеснаестина који се касније не зауставља ни на секунд. На том фону се чује херојска тема која започиње троструким понављањем узлазног призивног мотива *ха-е*. Три пута се потврђује терцини тон *е мола*. У средини комада карактер се мења, појављују се молитвене интонације, достижући ускоро бес и врхунац – септакорд доминантине доминанте са изостављеном квинтом, *fff, furioso* (видети Нотни пример 24).

Нотни пример 24

Овај септакорд налази се тачно у средини композиције и представља врхунац развоја два контрастна уметничка лика. На тај начин драматуршки овај акорд дели комад на два дела, без обзира на формално троделни облик. После пасажа који се од горе сјурио у доњи регистар, у десној руци на фону узбуркане пратње звучи тема, или тачније ритмичка формула главне теме, која враћа слушаоца на прву и основну херојску идеју музичког момента. Два трозвука *Це дура* (поново са терцом *е мола* у горњем гласу) припремају репризу у којој је музика у буквалном смислу усмерена ка завршном акорду композиције. Темпо се убрзава два пута (што касније постаје карактеристично за репризу рахмањиновског трећег дела), динамика расте до невероватног *ffff*, а опште емоционално узбуђење достиже свој врхунац. Након што страсти прођу, *Музички моменат* се завршава оштро и бескомпромисно, надвладавајући и заувек остављајући иза себе бол, патњу и болне успомене везане за њих.

2.2.5. Музички моменат бр. 5, Дес дур

Музички моменат Дес дур након немирног трагања, дубоког размишљања и драматичног врхунца треба да урони слушаоца у потпуно нову и за њега необичну атмосферу. То је слика која приказује мир и спокој, затишје након олује која је донела обнову и буђење новог живота: „То је круг емоција које настају када се душа склона узвишеним осећањима осами уз пејзаж, ослобађајући се свакидашњице и животних немира, резонирајући са оним прелепим у природи, чиме се још више наглашава лепота човековог унутрашњег света”.³⁰

Одмерене триоле баркароличне пратње, оргелпункт *de mol*, мелодија чије дисање очаравала, хармоније које се полако преливају једна у другу – то је скуп средстава које извођач има на располагању.

Нотни пример 25



Пијанисти су склони да овде иду у две крајности. Поједини, збуњени ауторском ознаком *Adagio sostenuto*, изводе га толико споро да музика престаје да дише и зауставља се, што за последицу има то да се комад претвара у заморну вежбу са удвојеним нотама. У другом случају музички моменат се интерпретира претерано емоционално и претвара се у химну пуну усхићења, што такође тешко може бити блиско истини, нарочито у контексту целог циклуса.

Код ауторског *Adagio sostenuto* важан је други део одреднице. То је заправо „суздржани” *adagio*. Ова напомена има за циљ да извођача одврати од претеривања и извештачености и помогне му да пронађе начин да музика живо тече, што је овде толико потребно. Цео комад, без обзира на привидну статичност (спор темпо, дуго

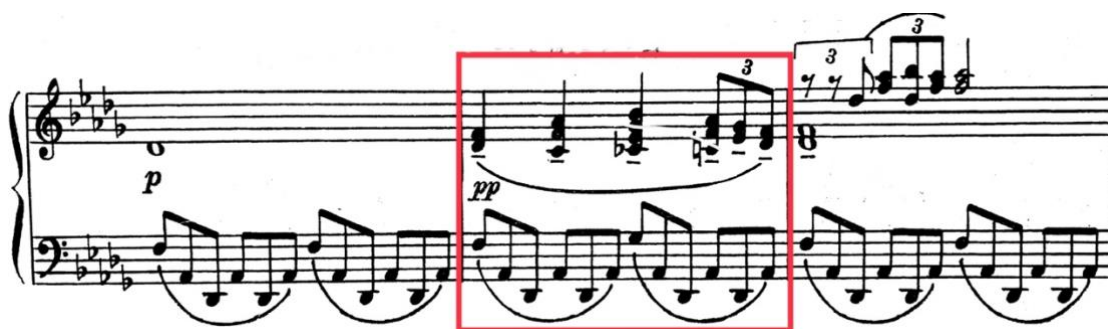
³⁰ Демченко А., *На рубеже столетий. Эпоха Сергея Рахманинова*. (Тамбов, 1998), 5.

трајање), прожет је јединственим покретом. Тај покрет представљен је триолама у левој руци. Задатак пијанисте је да уз помоћ линије пратње створи природну противтежу мелодији, дајући јој подстицај за даљи развој.

У исто време, немогуће је не приметити сличност музичког момента (Нотни пример 26) са средњим делом *Ноктурна оп. 9, бр. 1* Ф. Шопена (Нотни пример 27). Оба композитора постижу атмосферу смирења и замишљености користећи слична средства изражавања: тоналитет, кретање мелодије у паралелним терцама, одмерено кретање пратње, оргелпункт у басу.

Уочљива је интонативна сличност међу појединим мелодијским обртима (погледати Нотни пример 26 и Нотни пример 27):

Нотни пример 26: С. Рахмањин, Музички моменат оп. 16, бр. 5



Нотни пример 27: Ф. Шопен, Ноктурно оп. 9, бр. 1



2.2.6. Музички моменат бр. 6, Це дур

Последњи *Музички моменат Це дур* представља исход свеукупног претходног развоја. У њему су у новом облику многи тематски елементи

претходних комада нашли свој нови живот, што ово дело чини правим финалом, симболишући победу духа, преображај јунака и његову победу над невољама и над самим собом. Овај изузетно оптимистичан комад наговештава будућа финала Рахмаџиновљевих концерата (*Другог* и *Трећег*), финала *Друге сонате* и *Друге симфоније*.

Од првих тактова увода, којима комад отпочиње, осећа се усхићење и снага. Мелодијска линија, скривена у пратњи, која контрапунктом прати основну тему, упила је хроматику и интонације (обрте) *Другог музичког момента*. Сама тема по свом графичком обрасцу подсећа на прва два такта теме првог комада (почетак на III ступњу, широки ход наниже и затим успон са испевавањем V ступња). Њена сличност са темом претходног музичког момента је такође очигледна.

По структури крајње дијатонска тема креће се навише за дециму. Она је тонално врло стабилна: *Це дур* доминира на почетку комада толико да свака хармонска промена само наглашава основни тоналитет.

У средишњој епизоди мења се тоналитет, тип фактуре и динамике, али притом остајемо у истом емоционалном елементу. Средишња епизода се условно може поделити на 3 дела. У првом (8 тактова) преовладава хроматика. Мелодије изграђене од полутонова се налазе и у горњем и у доњем гласу. Притом Рахмаџинов обраћа посебну пажњу на леву руку, истичући сваку ноту акцентима. Очигледно је да је овај мотив преузет из мелодијске линије пратње (тактови 7–8). А она је, као што је већ поменуто, непосредно произашла из теме *Другог музичког момента*. У другом делу (13 тактова) основна тема *Музичког момента бр. 6* понавља се три пута. Сваки пут она започиње у доњем регистру, креће се навише и стапа се са контрапунктом. Коначно, у завршној конструкцији средње епизоде, где се четири пута јавља мотив основне теме у диминуцији (ход за октаву са накнадним успоном), почиње постепено појачавање звука које прераста у грандиозну репризу. У коди тема с почетка средишње епизоде поприма лирски карактер. Мелодија се из звонког горњег регистра спушта у баршунасти средњи. Дуги динамички пад³¹ претходи јасном победничком узвику у последњих осам тактова.

³¹ Како би се избегао звучни пад и очувала целина форме, овде је дозвољено извесно одступање од ауторског текста и уместо *p*, како је означено на почетку коде, треба развући претходни *diminuendo* све до последњег наступа основне теме.

Два завршна акорда у *ffff*, као моћан врхунац, стављају тачку у овом музичком моменту и представљају логичан завршетак драматске линије циклуса.

Овај комад захтева од пијанисте велику физичку издржљивост с једне стране, а с друге стране, правилном расподелом свих слојева музичког ткива по важности може се избећи рано замарање (не треба заборавити да је ово завршни комад циклуса), како би се остатак снаге испољио на самом крају, у грандиозној кулминацији целог циклуса. На почетку комада, након свечаног двотактног увода требало би фактуру у средњем регистру ставити у задњи план. Овде је важна мелодија у горњем гласу (пети прст у акордима) и потпора у виду баса. Захваљујући педалу и аликвотним могућностима клавира, звук ће бити пун и моћан уз могућност да се притом задржи јасна диференцијација слојева. Важно је водити рачуна о томе да се тридесетдвојка у мелодији не претвори у осмину или у шеснаестину. У супротном мелодија одмах губи свој импулс. То је доста уобичајена појава у Рахмањиновљевим композицијама када се у циљу очувања карактера пролазни звуци скраћују (присетимо се ефекта опруге који је везан за Рахмањиновљево ритмику).

У средишњој епизоди је важно да се очува јединство форме. Честа заустављања на акордима изазивају задржавање мелодијског покрета и доводе до губитка целовитости. Стога та заустављања треба да се надокнађују општим покретом и осећајем једне велике дугачке фразе.

Музички моменти оп. 16 представљају први и јасан пример рахмањиновског циклуса, чију основу чини кретање од таме ка светлости. У њему се већ у потпуности исказују стилске карактеристике музике композитора, које би се могле окарактерисати аристократском емоционалношћу: суздржани трагизам који искључује хистерију, темпераментна одлучност, мужевност уз искрени лиризам. Свест о томе и доживљавање овог опуса као јединствене целине требало би да буде звезда водила за извођача у његовом припремном раду. У исто време генијалност сваког појединачног комада оставља довољно простора за машту и могућност да се у одређеној мери кроз лични допринос интерпретација оплемени.

2.3. Прелиди и Етиде-слике

2.3.1. Грађење кулминација у Прелидима и Етидама-сликама

Рахмаџинов је један од оних композитора који су врло детаљно исписивали своје замисли везане за динамику, промене темпа, артикулацију итд. Међутим, сваки композитор одређене ствари оставља извођачу на избор, ослањајући се на његов укус и образовање. И овде се треба присетити онога што је речено на почетку рада да је без доброг познавања музике аутора и њених особености немогуће постићи да извођење одређене композиције буде заиста уверљиво. Питање познавања ауторовог стила посебно је важно када музичар треба да у нотама види и изведе оно што композитор из одређених разлога није написао, али што му је својствено и што извођење приближава томе како га је сам аутор чуо.

У вези са тим, скренућемо пажњу на одређене моменте на примерима одабраних Рахмаџиновљевих прелида и етида-слика.

Рахмаџиновљеви прелиди и етиде-слике представљају врхунац клавирске минијатуре 20. века. Потпуно формиран композиторов израз јасно се испољава у сваком комаду. Исто тако, два циклуса прелида и етида-слика омогућавају да се сагледа то како се језик композитора мењао, задржавајући истовремено своје главне одлике.

Извођење прелида и етида-слика пред пијанисту поставља ништа мање озбиљан задатак него што је то извођење раног опуса. Поред изванредних пијанистичких и уметничких способности код њих се захтева огромна воља, машта, култура звука, умеће фразирања и грађења форме композиције.

Поврх свега тога, посебно је важно умеће грађења увода у кулминације и накнадних смирења. Рахмаџиновљеве кулминације у овим комадима су увек врло изражене и углавном се налазе на крају или у средини средишњих делова. У ствари, ти средишњи делови развијају тематски материјал и представљају једну велику линију која води до највише тачке. Али кулминације често бивају 'поједене' било због прераног крешенда, или, напротив због прекасног.

Потребно је обратити пажњу на ауторове динамичке ознаке у појединим композицијама неколико тактова пре кулминације. По правилу пре најистакнутије

тачке постоји кратак активни успон који креће од *p* или *pp*.

Нотни пример 28: Прелид оп. 23, бр. 4

The image displays a musical score for the Prelude Op. 23, No. 4 by Rachmaninoff. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 44 and includes dynamic markings *mf*, *p*, and *cresc.*. The second system starts at measure 48 and features a red rectangular box around measures 49 and 50, which are marked with an '8' above them, indicating an eighth-note pattern. The third system starts at measure 51 and includes dynamic markings *ff*, *dim.*, and *mf*. The score is written in G major and 2/4 time, with various articulations and fingerings indicated throughout.

Као што се може видети из примера, кулминационој тачки у такту 51 претходе четири такта која почињу од *p* (погледати Нотни пример 28). Без обзира на то што смо пре тога већ достигли *mf*. А у такту 50 Рахмањинов је написао ознаку *crescendo* која означава најактивнију фазу појачавања звука. Овакви уводи у кулминације, који подсећају на таласе који се повлаче како би ударили новом снагом, веома су карактеристични за Рахмањиновљева дела почев од оп. 23. Притом, композитор их не пише увек, као у примеру изнад, већ то често чини општом ознаком *poco a poco cresc.* У случају када би свирао онако како је написано, пијаниста би формално поступао исправно, али кулминација тада губи значај, што неизбежно нарушава логику развоја композиције.

Навео бих још неколико примера са ауторским упутствима (Нотни примери 29 и 30).

Нотни пример 29: Прелид оп. 23, бр. 6, такт 18

musical score for Example 29, measures 15-19. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. Measure 15 starts with the instruction *poco a poco cresc.*. Measure 17 contains a red box highlighting a specific passage in the right hand. Measure 19 features a forte (*f*) dynamic, a triplet of eighth notes, and a *dim.* (diminuendo) instruction.

Нотни пример 30: Етида-слика оп. 39, бр. 5

musical score for Example 30, measures 57-59. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. Measure 57 features a forte (*f*) dynamic. Measure 59 contains a red box highlighting a passage with the instruction *rit. e cresc.* (ritardando e crescendo). The score concludes with *a tempo* and *fff* (fortississimo) dynamics.

А ово је још једно место из исте Етиде-слике оп. 39, бр. 5, али без напомена композитора (Нотни пример 31).

Нотни пример 31: Етида-слика оп. 39, бр. 5

У 37. такту стоји ознака *poco a poco cresc.* А у такту 41 је кулминациона тачка. Међутим, просто је неопходно поново се вратити на *mp* у 39. такту како би *Ха дур* звучао заиста јарко. То је неопходно, јер је у овом тренутку јачина звука већ достигла висок ниво и даље појачавање је већ тешко. Исто тако и силазни мелодијски образац као да наговештава пијанисти да смањи јачину звука. И уситњавање фразе које нагло почиње у поређењу са тактовима 35–38 такође говори о томе да је ово последњи успон пре кулминације.

У средишњој епизоди *Етиде-слике оп. 33* (Нотни пример 32), бр. 8 у такту 26, Рахмањин је ставио динамичку ознаку *ff*, док у басовој линији затим следи прилично дуго силазно кретање, чија се кулминација завршава хармонијом цис

мола (акордом повишеног четвртог ступња). Пред извођачем је нимало једноставан задатак: ако се фраза започне са *ff*, како је завршити истом динамичком нијансом, а да се притом не испусти кулминациона тачка, већ напротив да она буде најистакнутији моменат у етиди. Ту постоји неколико могућих варијанти. Најлакши начин јесте да се занемари ауторска ознака *ff* на почетку и да се почне много тише да би било довољно простора за велики крешендо. Друга варијанта, која можда више одговара Рахмањиновљевом стилу, јесте да се све изведе таласастим нијансирањем: почев од *ff* у одређеном тренутку треба смањити звук (до разумних граница) да би се затим кратким наглим крешендом истакао значај хармоније цис мола. То, са једне стране, омогућава пажљивији однос према ауторском тексту, а са друге, ефектан, а пре свега стилски правилан увод у кулминацију.

Нотни пример 32

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 27, shows a treble and bass clef with a red box highlighting a passage in the bass line. The second system, starting at measure 29, shows a bass clef with a red box highlighting a passage and a 'rit.' marking. The third system, starting at measure 30, shows a treble and bass clef with 'ff' and 'mf' dynamic markings and a '5' fingering.

2.3.2. Педал у музици Рахмањинова

Рахмањиновски педал је пун и густ, али увек чист, што извођачи често заборављају. Утолико је његово коришћење теже зато што се хармоније често смењују у таквом темпу да демфери једноставно не успевају да пригуше звук. Овде у помоћ прискаче полупедал, педални тремоло. Без беспрекорног владања њиме Рахмањиновљева фактура претворила би се у нагомилавање хармонија.

Неретко у Рахмањиновљевим композицијама имамо ситуације када је тешко одлучити се шта жртвовати: чисту хармонију или континуитет мелодијске линије. То су углавном места где су мелодијска линија и хармонија са басом додељене једној руци.

Одличан пример је добро познато место из средишње епизоде *Прелида Бе дур* (Нотни пример 33):

Нотни пример 33

Рекло би се да је непрекидна мелодијска линија овде немогућа. Међутим, све је изводљиво уз мали пијанистички трик. Неће бити прекида мелодије и *Дес дур* ће бити чист, уколико се на последњој осмини у такту 22 пусти акорд у левој руци, а на педалу остави само нота *це*. Последњу осмину треба свирати тише, а *де мол* који следи, као и целу хармонију, мало изражајније. Притом педал на хармонији не треба мењати. У таквом случају нота *це* ће се 'слити' са хармонијом *Дес дура* и мелодија ће остати повезана.

Оваква места су прилично честа код Рахмањинова. Познавањем сличних поступака и применом тог знања постиже се целовитост музичке мисли и чист звук клавира.

На основу сачуваних снимака Рахмањиновљевих извођења може се закључити како је он мајсторски владао педалом. И поред тога што његова музика подразумева обилато коришћење педала, у његовим извођењима нема ни једног јединог нејасног момента, а целокупна фактура се јасно чује до најмањих нотних вредности. Све ово говори о томе колики значај је он придавао владању овим моћним изражајним средством: „Правилно коришћење педала се учи током целог живота. То је најзахтевнија област високог клавирског образовања”.³²

Неретко у Рахмањиновљевим композицијама наилазимо на места где се може постићи занимљив ефекат помоћу средњег педала. Композитор никада није посебно исписивао ознаку за средњи педал. Међутим, у неким тренуцима његова примена је очигледна. Таква места су најчешће тамо где на фону лежећег баса постоје честе промене хармоније. У таквим случајевима се бас свира са средњим педалом. Коришћење средњег педала није ни у ком случају обавезно, али свакако обогаћује арсенал изражајних средстава која су пијанисти на располагању. Владање њиме захтева одређено умеће, али доприноси томе да се постигне прави оркестарски звук клавира.

³² С. Рахманинов. *Литературное наследие*. Том 3. 236

ЗАКЉУЧАК

Помоћу аналитичко-синтетичког приступа у раду су испитивани следећи аспекти музике: мелодија, хармонија, ритам. Такође, истакнуте су карактеристике музичког језика својствене стилу С. В. Рахмањинова. У раду је покушано да се удуби у композиторски стил руског великана, осматривши особине његове личности као пијанисте-извођача.

Извођење одабраних минијатура за клавир, насталих у различитим периодима, показало је разноликост стваралачких обележја јединственог композиторовог стила.

Практично-извођачки метод показао је могући приступ проучавању дела Сергеја Рахмањинова ради стварања убедљиве интерпретације. Веома је значајно да се у припремном раду музика овог руског композитора сагледа вишеаспектно. Код пијаниста Рахмањиновљева музика увек изазива страхопоштовање и у исто време жељу да се изводи. Скоро свако његово дело обилује бројним техничким потешкоћама које захтевају дуготрајан и посвећен рад. За многе пијанисте превазилажење техничких изазова у Рахмањиновљевој музици постаје циљ сам по себи, а музика средство да докажу себи и другима да су у стању да изведу најтеже композиције. Последица свега тога јесте да се њихово извођење претвара у трку са препонама, у борбу са инструментом, композитором и са самим собом. И онда када пијаниста у припремном раду доведе извођење до техничког савршенства, током јавног наступа се готово увек чује да иза тога не стоји ништа осим жеље за самопотврђивањем. Постоји и друга крајност, неретко можемо чути интерпретације које су у потпуној супротности са духом композитора: претерана експресивност, уз истицање сваке, па и најмање хармонске промене или мелодијског обрта, са завршецима фраза и успоравањима која су без укуса, уз врло произвољно коришћење педала, уз исфорсиран звук. О разумевању личности аутора, његове ширине и идеја скривених у његовој музици и у првом, а и у другом случају нема ни говора.

Уз ослањање само на површно знање (или без елементарног знања) о томе каква је била личност Сергеја Рахмањинова, како се понашао у животу и на сцени, шта га је дотицало и како је то изражавао кроз своју музику и извођење, не може се

рачунати на успешно откривање уметничке стране његове музике. Сама чињеница да многи не показују такву врсту интересовања веома је изненађујућа, с обзиром на то да нам је доступна огромна количина материјала који нас приближава Рахмањиновљевој личности. Поред обимне литерарне заоставштине у виду писама, ауторских чланака, сведочанстава савременика, постоје и бројни снимци Рахмањиновљевих извођења. Доступни су и кратки видео-фрагменти који приказују тренутке из живота композитора. Слушајући Рахмањиновљеве снимке, може се пронаћи пуно корисних информација о реализацији композиторских замисли у одређеним делима. То ни у ком случају не значи да треба тежити ка томе да се копира ауторско извођење. То је и немогуће, и са уметничког становишта никоме није потребно. Али се може извући много закључака о томе шта клавирска техника значи за Рахмањинова, како користити педал, како изводити фразу, како градити форму. Може се закључити да све техничке потешкоће Рахмањиновљеве музике носе дубок смисао и уметничку тежину. Може се чути да је његова музика далека од пуког испољавања сентименталности, да у њој нема хистерије. Чак и у најемотивнијим моментима она остаје узвишена и аристократски отмена.

Хладан разум и горуће срце – то су речи којима би се могао окарактерисати правилан приступ интерпретацији Рахмањиновљеве музике, чија је главна одлика дубина која у себи садржи и звуковни тотал и префињену лирику. И током рада на некој његовој композицији мањег формата, а да не говоримо о ремек-делима као што су његове сонате, варијације или клавирски концерти, пијаниста треба да то увек има у виду.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Воспоминания о Рахманинове*, Преређивач З. Апетян. Том 2, 2. изд., (Москва: Музгиз, 1961).
2. Брянцева В.Н. *Фортепианные пьесы Рахманинова*. (Москва: Музыка, 1966).
3. Брянцева В. С.В. *Рахманинов*. (Москва: Сов. Композитор, 1976).
4. Гаталица, Александар. *Златно доба пијанизма*, (Београд: Службени гласник, 2017).
5. Георгиевская О.В. *Полифония С.В. Рахманинова как звуковой феномен. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. искусствоведения, 17.00.02*, (Москва, 2004).
6. Демченко А. *На рубеже столетий. Эпоха Сергея Рахманинова*. (Тамбов, 1998).
7. Житомирский Д. *Фортепианное творчество Рахманинова*. (Сов. Музыка. 1945).
8. Землянский Б. Тринадцать прелюдий ор. 32 Рахманинова, у: *Как исполнять Рахманинова*. (Москва: Классика-XXI, 2003).
9. *Как исполнять Рахманинова*, сборник радова (Москва: Классика-XXI, 2003).
10. Келдыш Ю.В. *Рахманинов и его время*, (Москва: Музыка, 1973).
11. Келдыш Ю.В. *Рахманинов. Фортепианное творчество* https://www.belcanto.ru/rachmaninov_pianomusic.html (приступљено 17. октобар 2020. године).
12. Коган, Григориј. Воспоминания о Рахманинове-пианисте, у: *Как исполнять Рахманинова* (Москва: Классика-XXI, 2003).
13. Мазель Л.А. *Строение музыкальных произведений: учеб. пособие*. 2. изд. (Москва: Музыка, 1979).
14. *Музичка енциклопедија*, том 3 (Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977).
15. С. Рахманинов. *Литературное наследие*. (Москва: Советский композитор, 1978).

16. Сенков С.Е. *Специфика стиля и проблемы интерпретации фортепианных сонат и вариаций С.В. Рахманинова. Автореферат диссертации по искусствоведению, специальность ВАК РФ 17.00.02*, (Москва, 1991).
17. Шобајић, Драган. *Како се пише стручни рад: приручник за студенте уметничких факултета и академија*, (Београд: Факултет музичке уметности, треће издање, 2020).
18. Шуваковић, Мишко. *Појмовник теорије уметности* (Београд: Орион Арт, 2011).

19. Bertensson, Sergei and Jay Leyda, with the assistance of Sophia Satina, *Sergei Rachmaninoff—A Lifetime in Music*. (Washington Square, New York: New York University Press, 1956).
20. Harrison, Max, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. (London and New York: Continuum, 2005).
21. Hermann Graf Keyserling, *Das Spektrum Europas*. (Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1931, Erweiterte Auflage).
22. Matthew-Walker, Robert, „*Arms of Steel, Heart of Gold*”, (International Piano Quarterly, No. 11, Spring, 2000).
23. Matthew-Walker, Robert, *Rachmaninoff*, (London and New York: Omnibus Press, 1980).
24. Norris, Gregory, *Rachmaninoff*. (New York: Schirmer Books, 1993).
25. Rachmaninoff's recollections told to Oskar von Riesemann, (London: George Allen and Unwin LTD, 1934).

НОТНИ ИЗВОРИ

- С. Рахманинов, *Пьесы-фантазии соч. 3* (1892), *Полное собрание сочинений для фортепиано*, Москва: Музгиз (1947).
- С. Рахманинов, *Шесть музыкальных моментов для фортепиано оп. 16*, Москва: Музыка (2004).
- С. Рахманинов, *Этюды-картины для фортепиано оп. 33*, Санкт-Петербург: Композитор (1993).
- С. Рахманинов, *Этюды-картины для фортепиано оп. 39*, Санкт-Петербург: Композитор (1993).
- С. Рахманинов, *Десять прелюдий оп. 23*, Москва: Музыка (2004).
- С. Рахманинов, *Шесть романсов оп. 4*, Москва: Музгиз (1957).

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

- <https://youtu.be/sTUxrPJfpqk>³³
- https://youtu.be/qtitc_2H7ik
- <https://youtu.be/M8RyWFA7PSY>

³³ Наведеним електронским изворима приступано је у неколико наврата у периоду јануар–октобар 2020. године.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Александар Синчук (1988) почео је интензивно да наступа широм Русије и у иностранству још као ученик Централне музичке школе. Током студија на Московском конзерваторијуму под менторством Валерија Пјасетског, А. Синчук је постао лауреат многих престижних пијанистичких конкурса. Између осталих, истичу се Прва награда на Међународном конкурс *Рахмањинов* у Москви и Златна медаља на Међународном конкурс *Владимир Хоровиц* у Кијеву.

После успеха на IV Међународном конкурс *Рахмањинов*, Александар Синчук успешно дебитује у Карнеги Холу у фебруару 2009. године. Данас се његови наступи одржавају у значајним концертним дворанама широм Русије, као што су Велика сала Московског конзерваторијума, Дворана Међународног дома музике Светланов у Москви, Концертна сала Маријинског театра у Санкт Петербургу. Александар Синчук наступа широм Европе (у Шпанији, Великој Британији, Украјини, Италији, Немачкој, Аустрији, Словачкој, Србији и др.), као и на светској сцени: у САД, Порторику, у Израелу, Кини, Јужној Кореји итд. Пијаниста А. Синчук гост је бројних фестивала класичне музике као што су: Међународни фестивал „Лица савременог пијанизма” у Санкт Петербургу, БЕМУС у Србији, Охридско лето у Мекедонији, Московски музички фестивал младих, Piano Follies у Француској, Кинески међународни пијанистички фестивал, Музички фестивал у Братислави, Европски музички фестивал у Бугарској итд. Фебруара 2017. године учествовао је на церемонији затварања III Зимских светских војних игара у Сочију.

Пијаниста Александар Синчук сарађује са бројним руским и међународним симфонисјким оркестрима, укључујући Оркестар Маријински (Санкт Петербург), Национални филхармонијски оркестар Русије, Симфонијски оркестар Москве „Руска филахармонија”, Бранденбуршки државни оркестар из Франкфурта, Софијска национална филхармонија, Филхармонија младих Борислав Пашћан (Београд), а наступа са прослављеним диригентима као што су Владимир Спиваков, Дмитриј Јуровски, Валериј Гергијев, Вјачеслав Ређа, Дмитриј Василијев, Феликс Коробов, Фабио Мастранђело, Николај Ђађура, Алексеј Корнијенко, Анатолиј Левин, Валериј Пољански, Максим Ешкенази, Урош Лајовиц, Ђорђе Павловић, Хауард Грифитс итд. Одржао је неколико светских турнеја: по градовима САД у

периоду фебруар – март 2010. године са Московским симфонијским радио оркестром, солистичка турнеја по градовима Кине у два наврата (2016. и 2017. године), солистичка турнеја по градовима Србије под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије (2018. и 2019. године). Као истакнути уметник члан је жирија музичких фестивала (у Украјини).

Од 2014. године Александар Синчук се бави педагошким радом. Године 2015–2016. радио је као асистент на Државном московском конзерваторијуму Чајковски. Редовно одржава мајсторске курсеве у Европи, Америци и Азији.

Солистички албум Александра Синчука који садржи ремек дела руских композитора Чајковског, Скрјабина и Рахмањинова, снимљен је у Великој сали Московског конзерваторијума, а издао га је Classical Records 2014. године.

Од 2019. године предаје на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду.

