

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ



Дина Г. Хаџиомеровић

**СТИЛСКИ И ПИЈАНИСТИЧКИ АСПЕКТИ
ОДАБРАНИХ ДЕЛА БАЛАКИРЈЕВА,
ЧАЈКОВСКОГ, СКРЈАБИНА И
РАХМАЊИНОВА**

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Маја Рајковић, ред. проф. Универзитет уметности у
Београду, Факултет музичке уметности
Коментор: мр Милош Заткалик, ред. проф. Универзитет уметности у
Београду, Факултет музичке уметности

Београд 2021

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC



Dina G. Hadziomerovic

**STYLISTIC AND PIANISTIC ASPECTS OF
SELECTED WORKS BY BALAKIREV,
TCHAIKOVSKY, SCRIABIN AND
RACHMANINOFF**

Doctoral Art Project

Principal advisor: Professor Maja Rajković, DMA
University of Arts in Belgrade, Faculty of Music

Co-advisor: Professor Miloš Zatkalik, MA
University of Arts in Belgrade, Faculty of Music

Belgrade 2021

Апстракт

Докторски уметнички пројекат се бави истраживањем стилских и пијанистичких аспеката четири руска композитора. Овај уметнички пројекат обухвата избор из циклуса *Годишњих доба* П.И. Чајковског, *Етида* из оп. 8, А. Скрјабина, *Музичких момената* С. Рахмањинова, као и један од три ретко извођена Ноктурна М. Балакирјева. Овакав избор композиција у значајном делу приказије битне сегменте, аспекте и различите стилске компоненте руских романтичара. Управо из тог разлога, сваком делу рада, сам приступила различитом истраживачком методом, како бих приказала колико сваки од различитих погледа има битну улогу у формирању стила извођења, што је и главни предмет овог истраживања. Сваком наведеном делу (групи композиција), приступила сам на другачији аналитички начин, користећи се другачијим методологијама: аналитичком, компаративном и интроспективном.

Резултати овог рада умногоме ће допринети бољем разумевању и правилнијем приступу приликом интерпретације руских композитора чиме се објашњава колико је неопходно проникнути што дубље приликом упознавања са нотним текстом, различитим партитурама, различитим интерпретацијама, мелодијом, хармонијом, као и свим другим аспектима који су неопходни за комплетно разумевање ових дела. Кроз различите методе, указала сам и на проблематику која се појављује приликом интерпретације ових руских композитора као и на решења до којих сам дошла током овог истраживања.

Кључне речи: Балакирјев, Скрјабин, Чајковски, Рахмањинов, Руска школа, интерпретација, стил, компаративна метода.

Abstract

The present doctoral art project deals with the research of stylistic and pianistic aspects of four Russian composers. The project includes a selection from the cycle *The Seasons* by P.I. Tchaikovsky, a selection of A. Scriabin's Etudes op. 8, five of *Six moments musicaux* by S. Rachmaninoff, as well as one of three rarely performed M. Balakirev's Nocturnes. This selection of compositions represents important segments of the creative work of four major Russian romantic in their various aspects and stylistic components. Due to specific problems I encountered in my research on each of the above mentioned composers, I have approached each of them in a different way, using different methodologies, primarily analytical, comparative, and introspective.

In a most general sense, the results of this work will greatly contribute to the better understanding of the selected Russian composers. I particularly emphasize the need for a deeper approach to studying the scores, various performances, conducting a thorough analysis of melody, harmony, as well as all other aspects that are requisite for a complete understanding of those pieces. Through different methods, I have also indicated the emerging problems while interpreting these Russian composers, as well as the solutions I have discovered during this research.

Key words: Balakirev, Scriabin, Tchaikovsky, Rachmaninoff, Russian school, interpretation, style, comparative method.

С А Д Р Ж А Ј

1. Увод	1
2. Руска пијанистичка школа	5
2.1 Милиј Алексејевич Балакирјев.....	8
2.2 Александар Николајевич Скрјабин.....	8
2.3 Петар Иљич Чајковски.....	10
2.4 Сергеј Васиљевич Рахмањинов.....	11
3. Уметничко-аналитичко сагледавање одабраних композиција.....	12
3.1 Милиј Балакирјев: <i>Ноктурно</i> бр. 3, у де молу.....	12
3.2 Александар Скрјабин: 12 етида оп. 8.....	16
3.2.1 Етида бр. 2.....	17
3.2.2 Етида бр. 4.....	20
3.2.3 Етида бр. 7.....	22
3.2.4 Етида бр. 8.....	25
3.2.5 Етида бр. 11.....	27
3.2.6 Етида бр. 12.....	29
3.3 Петар Чајковски: <i>Годишња доба</i> оп. 37.....	34
3.3.1 Годишња доба оп. 37 бр. 3, Март.....	36
3.3.2 Годишња доба оп. 37 бр. 4, Април.....	38
3.3.3 Годишња доба оп. 37 бр. 5, Мај.....	42
3.3.4 Годишња доба оп. 37 бр. 6, Јун.....	46
3.3.5 Годишња доба оп. 37 бр. 10, Октобар.....	51
3.3.6 Годишња доба оп. 37 бр. 12, Децембар.....	53
3.4 Сергеј Рахмањинов: <i>Шест музичких момената</i> оп. 16	58
3.4.1 Музички моменат бр. 1, у бе молу.....	59
3.4.2 Музички моменат бр. 2, у ес молу.....	61
3.4.3 Музички моменат бр. 3, у ха молу.....	63
3.4.4 Музички моменат бр. 4, у е молу.....	64
3.4.5 Музички моменат бр.5, у Дес дуру.....	66
4. Закључак.....	68
5.. Литература	69
6. Биографија кандидата.	71

1. Увод

Након дугогодишњег образовања, рада у педагогији и извођачкој пракси, одлучила сам да се бавим стилским и пијанистичким аспектима одабраних дела с којима сам се сусретала у сопственој едукацији, али и образовању својих ученика, као и тумачењу за потребе сопственог извођаштва у јавности. Мој пијанистички израз одувек је био близак стилским аспектима карактеристичним за руску пијанистичку литературу од раног 19. века до прве половине 20. века; с тога сам одлучила да управо овој пијанистичкој литератури посветим нарочиту пажњу, сагледавајући је кроз различите стваралачке и аналитичке призме у савременом добу, а истовремено имајући увид у претходне пијанистичке праксе.

Дела која су саставни део мог докторског уметничког рада су:

М. Балакирјев: Ноктурно бр. 3, у де молу

С. Рахмањин: *Шест музичких момената* оп. 16

Бр. 1, у бе молу

Бр. 2, у ес молу

Бр. 3, у ха молу

Бр. 4, у е молу

Бр.5, у Дес дуру

П. И. Чајковски: *Годишња доба*

Бр. 3, Март

Бр. 4, Април

Бр. 5, Мај

Бр. 6, Јун

Бр. 10, Октобар

Бр. 12, Децембар

А. Скрјабин: 12 етида оп. 8

Бр. 2, у фис молу

Бр. 4, у Ха дуру

Бр. 7, у бе молу

Бр. 8, у Ас дуру

Бр. 11, у бе молу

Бр. 12, у дис молу

Припремајући својевремено композиције А. Скрјабина (Етиду оп. 2 бр. 1, у цис молу и Етиду оп. 42, бр. 5, такође у цис молу) и С. Рахмањина (други клавирски Концерт, у цис молу и *Рансодију на Паганинијеву тему*, у а молу) за концертно извођење, током дуготрајног процеса постепеног понирања у њихове огромне уметничке вредности и упорног, стрпљивог тражења најбољих решења за њихову најубедљивију подијумску презентацију постала сам свесна високог ступња сопствене извођачке наклоњености стваралаштву ове двојице врхунских стваралаца клавирске музике.

Снага додирних тачака између моје музичко-пијанистичке личности и естетско-пијанистичких начела на којима почивају дела ових великих уметника подстакла ме је да се заинтересујем не само за комплексност њиховог целокупног клавирског опуса, него и за шири уметничко-историјски контекст њиховог уметничког постојања – епоху руске романтичне клавирске музике с краја 19. у почетка 20. века (изнад свега за оне њене представнике чија клавирска дела стоје у најтешњој и најслојевитијој еволутивној вези са делима А. Скрјабина и С. Рахмањина – М. Балакирјева и П. И. Чајковског). Овакво интересовање, будући интензивно и континуирано, неминовно је моју извођачку активност одвело у правцу „руске“ фазе која је затим, разуме се, постала кључним разлогом избора баш овакве теме за мој завршни уметнички пројекат на докторским студијама.

У основи мог истраживачког процеса налазе се две упадљиве, суштински важне претпоставке: прва – да су одлике композиционог стила одабраних композитора крајње профилиране, препознатљиве и специфичне (разуме се, неминовно снажно условљене романтичном стилском епохом и конкретним временом и простором у којем су се развијале до своје коначне форме) и друга – да су оне у нераскидивој, тесној вези са пијанистичким маниром и начином инструменталног мишљења и његовог вишеструког, богатог одражавања на сложеност и сјај саме клавирске фактуре и проблематику њене извођачке реализације. Управо из овог другог разлога, централни део рада почињем освртом на такозвану Руску пијанистичку школу којој, уз све индивидуалне разлике, припадају сва четири композитора. Ситуирани у такав контекст, композитори ће у наставку бити разматрани појединачно, сваки на унеколико друкчији начин. Шири стилски контекст националних школа или још шире епохе романтизма неће бити предмет посебног разматрања, с обзиром на обим рада и његову усмереност превасходно ка проблемима интерпретације.

Сложеност материје налагала је примену различитих методологија. Тако сам се у току овог рада користила: аналитичком методом, у свеобухватном спектру значења овог појма; компаративном методом, уз сву истраживачку прецизност коју она подразумева, и интроспективном, која је неизбежан пратилац доминантно извођачког приступа.

Између ових композитора постоје бројне разлике у стилу писања. Једна од упадљивијих лежи, на пример, у једноставнијем нотном тексту код Чајковског у односу на Скрјабина и Рахмањинова и њихову много гушћу фактуру. Иако то на први поглед делује примамљивије за извођача, сваки од његових комада носи са собом специфичне потешкоће у интерпретацији. С друге стране, Рахмањинов је, поред тога што је врхунски композитор, био и изврстан пијаниста, па је свако његово дело, колико год тешко, написано веома пијанистички. За разлику од колеге, проф. Александра Синчука, који се у свом раду, „Специфичност композиторског и пијанистичког стила Сергеја Рахмањинова у контексту формирања интерпретације минијатура за клавир” бавио аналитичко - синтетичком методом, приступила сам другачије, компаративном методом, тј. анализом различитих интерпретација композиција овог ствараоца. Код Балакирјева сам, напротив, иако његов клавирски слог делује једноставније, наишла на велике потешкоће приликом извођења одређених пасажа, који су, написани „неклавирски“ и веома неудобни за позицију шаке. Узмимо за пример управо овај Ноктурно, тј. његов средњи део, као и његово далеко најпопуларније дело *Исламеј*. Код Скрјабина је главни изазов спојити технички изузетно тешка места, такође „незгодна“ за реализацију, али на друкчији начин него код Балакирјева. Његов клавирски слог садржи у појединим деловима обиље гласова и техничких потешкоћа, које се једноставно не могу одсвирати на начин на који је то написано, што налаже другачији приступ у односу на другу тројицу композитора.

Сваки од ових композитора даје извођачу веома јасна упутства за интерпретацију. То се посебно уочава код Рахмањинова код којег су динамичке ознаке најзаступљеније. Поред оваквих разлика на које ћу указивати у даљем току рада, за сваку од разматраних композиција везане су неке специфичне околности које могу битно утицати на ток припреме композиција за извођење, као и на саму извођачку концепцију. Те околности налажу да тежиште интересовања у свакој од њих буде различито. Тако, код Чајковског, за разлику од осталих, постоји неколико упадљиво различитих нотних издања, па ће се и разматрање усмерити на разлике у извођењу које те разлике могу условити. Код

Рахмаџинова су упадљивије разлике између различитих извођења, а посебан мотив за овакав приступ лежи у чињеници да постоје и снимци где се сам Рахмаџинов појављује као извођач. Скрјабин, пак, на појединим местима пред пијанисту поставља задатке за које се оправдано може питати да ли су уопште изводљиви, па ће се решавању таквих, технички захтевних места, посветити нарочита пажња. Таква разматрања пружиће прилику да се укључе и педагошки аспекти, засновани у великој мери на властитом искуству. Код Балакирјева су такве специфичне околности мање изражене, па је за њега резервисан један стандарднији, „неутралан“ приступ.

Сви изабрани композитори осим Балакирјева били су предмет бројних студија, а њихова дела честа су на репертоарима многих пијаниста. Знатно мање се, међутим, писало о специфично пијанистичким проблемима које прате извођења ових дела, као што ни сами извођачи нису оставили много писаних трагова о својим искуствима. Посебно недостају студије које би осветлиле утицај разлика између нотних издања, као и анализе различитих извођења. Попуњавање тих празнина и корист коју би из тога могли имати млади пијанисти видим као могући допринос овог истраживања.

2. Руска пијанистичка школа

Руска пијанистичка школа је термин који представља комплексан систем учења музике, извођачке уметности који доприноси постизању врхунских резултата, који је развијен у Русији и многим пијанистима представља узор. Пијанистичка уметност огледа се у педагогији, извођењу и стваралаштву.¹ Са процватом руске културе у другој половини 19. века развија се и музичка култура у Русији, настају нове смернице и побуде на пољу музике. Захваљујући Руском музичком друштву, претечи конзерваторијума, а затим браћи Антону и Николају Рубинштајну, оснивачима професионалних музичких институција конзерваторијума, створен је озбиљан систем у коме су школовани будући врхунски извођачи који су представљали Руску пијанистичку школу. Многи извођачи су се бавили и педагогијом.

Комплексна педагогија је основ пијанистичке уметности и ту Руска пијанистичка школа даје основне принципе пијанистичке педагогије. Ови принципи су резултат приступа образовању у Русији, који се нису битно мењали, већ су, зависно од промена друштвеног уређења у Русији, само добијали нове облике. Традиционалне вредности, као што су високи етички, естетски и филозофски принципи које треба постићи кроз образовање и васпитање, су се задржале. Традиционалне вредности значиле су да интелектуалци морају имати широку културу и образовање, а уметници морају бити интелектуалци.

Уместо искључиво прстних вежби, савладавања све тежих техничких захтева, дугих часова вежбања где је пијанистичка техника сама себи циљ, по методи Руске пијанистичке школе, техника вежбања заснована је на природном и еластичном ставу не само шаке, већ зглоба руке, лакта, рамена и леђа, односно целог тела. Руска пијанистичка школа почиње са развијањем маште, музикалности, одређене замисли код детета, а тек касније прелази се на постављање начина, односно технике за достизање те замисли, односно циља.

Представници ове школе су врхунски и светски данас познати композитори и пијанисти, међу којима су: браћа Рубинштајн, Софроницки, Игуманов, Тањејев, Зверјева; Међу најзначајнијим извођачима посебно се истичу Сергеј Рахмањин, Владимир Хоровиц и Свјатослав Рихтер. Они представљају три стуба светског пијанизма 20. века. За

¹ Јасмина П. Јанковић, Руска пијанистичка школа: историја и традиција, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, докторска дисертација, Београд, 2015, 353–364; <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/4877> приступљено; 1. 2. 2021.

њима следе млађе генерације, међу којима су: Михаил Плетњов, затим Григориј Соколов, Владимир Ашкенази, Владимир Крајњев и Николај Петров. Међу нашим савременицима, пијанистима, свакако бих истакла рад Бориса Безеровског, Евгернија Кисина, Аркадија Володоса, Николаја Луганског и Дениса Мацујева.²

Веома значајно за ову пијанистичку школу било је то што су поједини извођачи-педагози оставили писана дела о пијанистичкој уметности, о личним педагошким методама рада, међу којим се истиче рад професора Генриха Густавовича Нејгауза (Heinrich Gustav Neuhaus / Генрих Густавович Нейгауз) под називом *О уметности свирања на клавиру*. Ова књига представља незаобилазну литературу у пијанистичкој методологији, на којој сам и сама засновала своје извођачко искуство.

У свирању сваког од млађих представника ове школе осећа се да вуку корене из старе руске школе, да су се сродили са клавиром са којим су се упознавали од малих ногу, да поседују темељитост коју су градили годинама, али се исто тако види и њихова изразита индивидуалност по којој су препознатљиви. На једној страни су Евгениј Кисин, Михаил Плетњов и Аркадије Володос код којих преовладава страст, веома изражен емоционалан тонус без икакве задршке и у широком дијапазону, као и грандиозни наступи; на другој су, на пример, Николај Лугански и Борис Березовски, код којих у први план излази фасцинантна техничка опремљеност и интерпретативна сугестивност. Оно што их све повезује, поред заједничког порекла и исте школе, јесте беспрекорна интерпретација са савршеном техником, одличном педализацијом, стилски адекватна, а посебно то што сви дубоко проживљавају сваку одсвирану ноту. Код свих њих су музички квалитети нераскидиво увезани са емоцијама.

Руској пијанистичкој школи припада и велики број значајних стваралаца композитора, који су оставили огроман допринос на глобалном нивоу. Треба имати у виду да су нека од ових остварења настајала и у бурним временима, ратовима, економској беди, социјалним превирањима. Поред тога што су били аутори врхунских музичких остварења, били су виртуози на клавиру и концертно активни. За будуће генерације музичара оставили су значајан број композиција из пијанистичке литературе која је, захваљујући подршци

² Сви наведени пијанисти савременици су наступали више пута у Београду и неке сам имала срећу и уживо да слушам. Сматрам да су ови пијанисти и њихови наступи у Београду значајно утицали на многе генерације домаћих пијаниста, међу којима сам и ја.

издавачке делатности, сачувана. Нотни записи ових стваралаца су један од главних фактора очувања традиције Руске пијанистичке школе. Сви они су у свом стваралачком раду објединили сва три елемента пијанистичке уметности: педагошки, концертни и композиторски. Најзначајнији ствараоци клавирске музике су: Сергеј Васиљевич Рахмањин, Петар Илич Чајковски, Александар Скрјабин, Игор Стравински, Милиј Балакирјев, Дмитриј Шостакович, Сергеј Прокофјев, Модест Мусоргски.

Захваљујући овим представницима, традиција руског пијанизма и стваралаштва је изашла из оквира Русије и дала значајан допринос култури широм света.³ Тако је Чајковски, још давне 1891. године допринео продору руске уметности на запад гостовањем у Америци, када је свирао са Њујоршким симфонијским оркестром. Међутим, прави продор у Америку десио се доласком руских емиграната после револуције у Русији 1917. године. Међу бројним емигрантима, који су били интелектуална елита ове земље, нашли су се и врхунски представници Руске пијанистичке школе: Рахмањин, Хоровиц, Стравински и Зилоти, као и врхунски педагози: брачни пар Јозеф и Розина Левин. Значајан допринос ширењу традиција ове школе у Западној Европи имала је интернационална турнеја руских уметника, *Les saisons Russes*, која је трајала у периоду 1909 –1929.

Може се закључити да су истакнути представници Руске пијанистичке школе самостално и у заједничким уметничким пројектима остварили велики утицај на светску културну баштину и обогатили је, до тада непознатим изразом и тенденцијама. Руски композитори/пијанисти/педагози освојили су Европу и САД дарујући им своју уметност, педагогију, извођаштво, проистекло из ове школе.

Избор ових врхунских стваралаца био је велики изазов за мене. Одлучила сам да свој извођачки део мог завршног уметничког пројекта буде састављен од композиција Рахмањина, Чајковског, Скрјабина и Балакирјева. Поред неминовног субјективног момента у оваквом избору, могло би се с доста разлога тврдити да су прва тројица најмаркатније стваралачке личности у домену руске клавирске музике; Балакирјев, пак, је можда помало неправедно занемарен, па је ово прилика да се скрене пажња на овог ствараоца.

³ Јасмина П. Јанковић, *Руска пијанистичка школа: историја и традиција*, исто, 365.

2.1. Милиј Алексејевич Балакирјев

Милиј Алексејевич Балакирјев (Милий Алексеевич Балакирев, 1837–1910) био је активан као руски композитор и диригент.⁴ Музичко образовање започео је у раном детињству, али је највише научио сам користећи библиотеку музичког писца А. Д. Улибисева. У жељи да се бави само музиком, године 1855. напушта студије природних наука и прелази у Петроград, где упознаје композитора Глинку, који му постаје покровитељ. У Петрограду је наступао на концертима на којима је свирао сопствене композиције. Већ 1856. године имао је самостални концерт на којем је, поред сопствених дела свирао дела Глинке, Даргомижског и Ласковског. Године 1861. око њега су почели да се окупљају млади музичари одушевљени његовим националним музичким правцем и под његовим вођством настала је група Петорице. Ову групу сачињавали су, поред Балакирјева, Александар Бородин, Николај Римски-Корсаков и Модест Мусоргски. 1862. Балакирјев оснива и Бесплатну музичку школу у оквиру које је организовао концерте. Најчешће су на репертоару била дела Глинке, Даргомижског, као и дела његових младих сабораца. Група Петорице основана је исте године када је Антон Рубинштајн основао Први руски конзерваторијум у Петрограду. Тада је и сукоб између групе Петорице и групе окупљене око браће Рубинштајн кулминирао, јер се Балакирјев, вођа групе Петорице, борио против конзервативног академизма у руској музици. Међутим, седамдесетих година због сиромаштва, компликација у раду као и сумње у сопствене могућности, упада у кризу и повлачи се из јавног живота до 1883. године, када ради као диригент дворске, песничке капеле; да би потом напустио службу и посветио се ревидирању сопствених ранијих дела. Балакирјев је, својим оркестарским делима, заједно са групом Петорице, дао допринос руском националом музичком смеру, следећи начела Михаила Глинке.

2.2. Александар Николајевич Скрјабин

Александар Николајевич Скрјабин (Александр Николаевич Скрябин, 1872–1915), руски пијаниста и композитор, један је од четворице представника руске пијанистичке школе кога сам одабрала за свој докторски рад.⁵ Скрјабинов таленат и стваралачки дух испољио се већ

⁴ J. As., „Balakirev, Milij Aleksijevič”, *Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1972, Vol I, 116.

⁵ D. Pl., *Muzicka enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1977, III tom, 366-367; Јасмина П. Јанковић, исто, 358.

у шестој години када је написао своје прве композиције, што га је дефинитивно одвојило од војничког позива који му је наменила породица. Конзерваторијум у Москви завршио је 1892. године са златном медаљом. До тада је већ компоновао за клавир мања и већа дела (Соната у ес молу, Фантазија у а молу, Мазурка оп.2 и друго). Убрзо по завршетку Конзерваторијума, приређен је први самостални концерт његових дела, на коме га је запазио М. П. Бељајев, издавач и уметнички мецена. Бељајев објављује његова дела и обезбеђује му турнеју по Немачкој, Белгији, Француској и Холандији, што је за Скрјабина као пијанисту било веома значајно. Иако Скрјабин није био блистави виртуоз, он је био пијаниста са префињеним осећајем за тонски колорит, а критике су истицале и његов темперамент. 1899. године Скрјабин постаје професор клавира на Московском конзерваторијуму. Као педагог, био је омиљен и инвентиван. Посебну пажњу придавао је лепоти (култивисаности) тона и тако допринео да се у пијанистичкој уметности тражи лепота звука, а не сама техника. Упоредо са педагогијом, почиње интензивније да се бави компоновањем, пре свега симфонијском музиком, као и већим формама клавирске музике. Скрјабин је увео реформе на плану хармонског и ритмичког израза. У периоду од 1904–1909 живео је у више земаља Западне Европе, а одлази и у САД где наступа као пијаниста и композитор у Њујорку у оквиру Руских симфонијских концерата. У то време његова дела се изводе на Историјским концертима руске музике у Паризу, као и на концертима његове музике у Русији, што је довело до значајне афирмације Скрјабинових дела у свету. Његова дела из раног стваралачког периода настала су под утицајем Шопена, а дела већег обима су изразито филозофско-драмског карактера. Поред еволуције хармонског израза, значајна је и Скрјабина ритмика коју карактеришу полиритмички и полиметрички облици. Имао је веома широк круг интересовања, познавао је класичну филозофију, уметност, књижевност и пратио је развој друштвеног живота како у Русији, тако и ван ње. Као филозоф музике, своје схватање света формирао је под утицајем Платона и Хегела. Како је то о њему писао Георги Плеханов: „У својој музици, Скрјабин није желео да изрази ово или оно расположење, већ читаво једно схватање света, које је настојао да свестрано разради.”⁶

Један је од уметника који је, поред уметности, имао широк круг интелектуалних интересовања и био прихваћен и као стваралац и као мислилац у интелектуалним

⁶ D. Pl., *Muzicka enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1977, III tom, 367

круговима Европе, као и у друштвеним слојевима у Русији који су били европеизирани. Оставио је низ значајних дела која се могу поделити на оркестарска: три симфоније, концерт за клавир, фантазија за клавир и оркестар; и клавирска: десет соната, две младеначке сонате без броја и опуса, прелудијуми, поеме, концертне етиде (у које спада и 12 етида из оп. 8), циклуси клавирских композиција и бројне клавирске композиције појединачно.

2.3. Петар Иљич Чајковски

Петар Иљич Чајковски (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893), као представник Руске пијанистичке школе са музиком се сусреће у родитељском дому, још као дете.⁷ Са десет година одлази у Петроград на школовање. Након што је 1859. године завршио правну школу, радио је на кратко у министарству правосуђа. Већ 1862. године уписује се на Конзерваторијум и наредне године напушта посао у министарству правосуђа и потпуно се посвећује музици. Антон Рубинштајн, као његов професор композиције, имао је велики утицај на младог музичара. По завршетку студија, запослио се на конзерваторијуму, где је радио у периоду од 1866–1877. године. За време професорског рада у Москви, упознао се са члановима скупине Петорице, са којима је био изузетно близак, иако није у потпуности подржавао њихове ставове.

Група Петорице, која се залагала против конзервативно академског правца, тежила је ка посебној, руској уметничкој музици. Чајковски, који је, за разлику од чланова Петорице био школован на Конзерваторијуму, користио се неким карактеристикама фолклора, али већим делом прати западну композицијску праксу, те се може рећи да им је упориште или инспирација у народној музичкој тачки била заједничка тема током стваралаштва, у већој или мањој мери. Ипак, стваралаштво Чајковског са једне стране, и Петорице, са друге стране, није у супротности. Њихова деловања се међусобно допуњују; док су припадници Петорице најјачи у делима програмног карактера, Чајковски је први велики руски мајстор симфоније, концерата, камерне музике. На наговор М. Балакирјева и В. В. Стасова, написао је неколико програмских оркестарских дела. Такође, компоновао је већи број оркестарских и клавирских композиција, камерну музику, опере, соло песме, хорска дела... У својим делима Чајковски је изразио најразличитије људске емоције. Унутрашњи мир којем је целог живота тежио, није могао да нађе и то се, као психолошка карактеристика, одражавало у

⁷ М. Kun, *Muzička enciklopedija*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1972, I tom, 388–389.

његовом стваралаштву. Може се рећи да су, поред свега наведеног, на његов уметнички израз утицале и композиције: Шумана, Шопена и Бизеа; те је Чајковски створио дела оригиналног садржаја са елементима западњачке културе, али и богатством руске националне музике. Био је многостран и оставио је значајна уметничка остварења у скоро свим облицима.

Потпуно исцрпљен напорним радом, несрећним браком, као и жељом за самосталношћу у уметничком животу одлази у иностранство. Напушта рад на Конзерваторијуму и од тада редовно зимске месеце проводи у иностранству (Италија, Француска, Немачка или Аустрија). Од 1887. јавно наступа као диригент сопствених дела. Следеће две године наступа на турнејама по Европи (Праг, Берлин, Лајпциг, Женева, Париз, Лондон). 1891. године гостује у Америци, а наступ са Њујоршким симфонијским оркестром на отварању Карнеги Хол-а био је врхунац турнеје. Године 1893, на врхунцу славе, умире од колере.

2.4. Сергеј Рахмањин

Сергеј Рахмањин (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943) руски композитор, пијаниста и диригент, потиче из музички образоване породице. Године 1883. постаје ученик на Петроградском конзерваторијуму, а 1885. године прелази на Московски конзерваторијум, где је дипломирао 1891. године. Прву концертну турнеју по Русији имао је 1894. године, што му је донело изузетан успех за даљи развој каријере, а 1897. године дебитовао је као диригент у Москви. Као пијаниста, диригент и композитор гостује у Лондону на концерту Филхармонијског друштва, а по повратку у Русију 1901. године компоновао је прослављени Други клавирски концерт оп.18 у це молу. Као диригент у Великом театру у Москви од 1904. до 1906. године залагао се за извођење руских опера. Тако су под његовим вођством опере Глинке, Мусоргског, Даргомижског и Чајковског доживеле ново сценско појављивање. Од 1906. године путовао је ван граница земље, уз повремено враћање у домовину. Као пијаниста и диригент гостује у више градова САД-а, као што су: Филадельфија, Чикаго, Њујорк и Бостон, где наступа са славним Бостонским симфонијским оркестром. У Русију се вратио 1910. године, када почиње да компонује, посећује и приређује концерте, сарађује са Руским музичким друштвом. После Октобарске револуције, на позив из Скандинавије, легално и заувек напушта Русију. Од 1918. године

настањује се у Америци и започиње каријеру врхунског пијанисте која је трајала све до његове смрти.

Рахмаџинов, поред Скрјабина, има доминантну улогу у музици почетком 20. века. Док је Скрјабин иноватор, Рахмаџинов наставља романтичарске линије Чајковског, а следи и Шопена и Листа. Иако се у његовим радовима насталим на почетку каријере уочава утицај Балакирјева и Бородина, тај утицај, са његовим сазревањем као уметника, потпуно нестаје. Као врхунски пијаниста Рахмаџинов је утицао на подизање извођачке уметности на највиши степен.

3. Уметничко-аналитичко сагледавање одабраних композиција

3.1. Милиј Балакирјев: *Ноктурно бр. 3, у де молу*

Основни циљ овог дела рада јесте приближавање клавирске музике Балакирјева пијанистичкој и широј публици, затим упознавање са стилским карактеристикама, као и указивање на евентуалне пијанистичко-техничке изазове у погледу тумачења дела. Образложење за овакав избор лежи у чињеници да је он написао велики број клавирских дела која су неправедно запостављена услед других, условно речено полуларнијих и много чешће извођених композиција. Услед неодољиве подијумске атрактивности, као и екстремних пијанистичких изазова, пијанисти се веома често одлучују за његово најпопуларније дело, *Оријенталну фантазију Исламеј*, као и за дело *Шева*. Као његова најизвођенија дела, ове две композиције потискују у други план његову осталу клавирску литературу која се веома ретко чује, посебно на домаћим подијумима. Сходно томе, анализирајући комплетну клавирску литературу Балакирјева, одлучила сам да изведем *Ноктурно бр. 3 у де молу*, који је мање познат широј публици. Мистични карактер овог дела, са једне стране потпуно супротан првом делу његове најпопуларније композиције *Исламеј*, а са друге стране веома сличан средњем делу, посебно ме је инспирисао да се, поред још два ноктурна које је овај композитор написао, одлучим баш за овај. Сва три ноктурна, су, по мом мишљењу, стилски најсличнији Шопеновим ноктурнима.

Ноктурно бр. 3 има четири јасно изражена дела, (тт. 1–36, тт. 37–84, тт. 85–118, тт. 119–157), од којих четврти има функцију коде. Заснива се на два изразито контрастна садржаја. Сам почетак ноктурна нас веома брзо увлачи у комплетну чаролију овог дела.

Прва два такта почињу деоницом леве руке која нас у такту од шест осмина, веома једноставним променама две хармоније, уводе у распевану мелодију десне руке, певљиву, пријатну, мистичну и мирну. На самом почетку композиције, композитор је ставио ознаку *Andante*, тако да би превише споро извођење било стилски погрешно, посебно због сталног понављања истог мотива у десној руци, као и ритмичке структуре која би могла звучати монотono уколико се не обрати пажња на једну велику целину која треба да „тече“ (пример 1).

Пример 1: М. Балакирјев: *Ноктурно* у де молу, тт. 1–5



Након првог дела ове композиције, композитор мења и карактер и темпо, па је наредни део, од такта 37 до такта 84 у *poco animato* са ознаком *con passione* изнад деонице десне руке основно упутство даљег стила свирања. Веома страствена мелодија, употпуњена акордима у десној руци, уводи нас у потпуну супротност првог, певљивог, мирног дела (пример 2).

Пример 2: М. Балакирјев: *Ноктурно* у де молу, тт. 37–39



Интерпретативни изазов овде је, свакако деоница леве руке, веома захтевно написана, услед обиља пасажа који садрже честе двозвуке и захтевају широк положај шаке, што се види у примеру 3. Честе динамичке промене, од *piano* до *fortissimo*, доприносе веома узбудљивом карактеру овог дела композиције. Посебну лепоту, по мом мишљењу, доносе

piano делови, који, услед нагле промене динамике и хармоније, доприносе комплетној атмосфери и додатан су изазов за пијанисту, а узбудљива промена за публику.

Пример 3: М. Балакирјев: *Ноктурно* бр. 3 у де молу, тт. 43–54

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows a piano (*p*) dynamic marking circled in blue. The second system features a *f* dynamic marking circled in blue, and several blue rectangular boxes highlighting specific chords in the bass line. The third system continues with these blue boxes highlighting chords in the bass line. The fourth system shows a piano (*p*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Други део се завршава у *fortissimo* динамичи, праћен веома виртуозним пасажом у деоници обе руке (пример 4). Након тога, композитор смирује карактер, посебном ознаком *quasi Corni* на акордима као и ознаком *ritenuto molto* понавља тему са почетка која се, овога пута у такту 109 појављује у дурском тоналитету (пример 4 и 5).

Пример 4: М. Балакирјев: *Ноктурно* бр. 3 у де молу, тт. 77–85

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A blue circle highlights the word 'impetuoso' written above the treble staff. The second system also consists of a grand staff. A blue circle highlights the word 'quasi Corni' written above the treble staff, and another blue circle highlights the word 'ritenuto molto' written above the treble staff. Dynamic markings 'p', 'mf', and 'pp' are visible in the lower staff of the second system.

Пример 5: М. Балакирјев: *Ноктурно* бр. 3 у де молу, тт. 109

The image shows a single system of musical notation for a piano piece, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The word 'a tempo' is written above the treble staff and is enclosed in a blue rectangular box. Above the treble staff, the words 'poco riten.' are also visible.

После поновног излагања прве теме, композитор нас опет уводи у део *poco animato* (од такта 119 до такта 157), али он у овом делу не жели буру емоција, која је изазвана у претходном, што је истакао динамичким ознакама, које су, овога пута, *mf*, само на почетку, да би касније прешао у *piano* динамику, праћену крешендима и декрешендима, али завршавајући композицију ознаком *morendo* и потпуним *pianissimom* (пример 6 и 7). Овај део треба свирати посебно сетно, у неком присећању, и, на крају, потпуном нестајању.

Пример 6: М. Балакирјев: *Ноктурно* бр. 3 у де молу, тт. 119–124

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "Poco animato" and "pp". The second system is marked "mf". A blue circle highlights the "mf" dynamic marking in the first system.

Пример 7: М. Балакирјев: *Ноктурно* бр. 3 у де молу, тт. 148–158

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "crescendo". The second system is marked "pp" and "ppp". Blue circles highlight the "crescendo" marking in the first system and the "pp" and "ppp" markings in the second system.

3.2. Александар Скрјабин: Етиде Оп. 8

У овом делу рада ћу, на одабраним етидама А. Скрјабина, указати на поједина пијанистичка решења до којих сам дошла анализирајући њихове изузетне музичко-техничке изазове.

Одлучила сам се да на Скрјабинове етиде применим ову врсту аналитичке методологије зато што их сагледавам на пијанистичко-педагошки начин имајући у виду и своје педагошко искуство. До решења сам дошла пијанистичком анализом свих потешкоћа: музичких, техничких, стилских; посебан проблем овде представљају и хармонске особености. Обиље хармонских гласова у спорим етидама, као и великих скокова, на изглед чак и неприхватљивих за свирање, били су прави изазов да, кроз анализу, приближим ове етиде свима који би их изводили, и тиме дам допринос будућим интерпретацијама. Управо те потешкоће су, по мом мишљењу, један од разлога ретких извођења појединих етида, а циљ овог истраживања је да се младим пијанистима омогући њихово што лакше и брже савладавање. За анализу сам одабрала следеће етиде:

Етида бр. 2, у фис молу

Етида бр. 4, у Ха дуру

Етида бр. 7, у бе молу

Етида бр. 8, у Ас дуру

Етида бр. 11, у бе молу

Етида бр. 12, у дис молу

3.2.1. Етида бр. 2, у фис молу

Кроз целу ову етиду провејава исти тематски материјал, који је спроведен као један проширени период. Иако је ова композиција веома кратког трајања, у њу је сажето мноштво честих хармонских промена, које узрокују обиље техничких потешкоћа. Ово дело одликује стално присуство полиритмије, као и мање или више очигледне полифоније, уз јако велики динамички опсег. Важно је узети у обзир да је ова етида, због своје комплексности и садржајности, веома захтевна за усвајање нотног текста напамет. Сам назив карактера *Al capriccio, con forza* описује жељу аутора како треба да се изводи ово дело – слободно, снажно и карактерно.

Једно од најчешћих, лоших, тумачења ове етиде, на које сам наилазила у раду са појединим ученицима, као и код неких професионалних пијаниста, јесте пребрз темпо, што доводи до несмотрености, која даље утиче на то да се поједини сегменти не чују у потпуности. С тим у вези, неретко се јавља убрзавање мотива на самом почетку у деоници десне руке (пример 8).

Пример 8: А. Скрјабин, Етида бр. 2 у фис молу, тт. 1.

Није случајно да је композитор овде написао две триоле, а не секстолу, чиме је додатно истакнуо звучни значај овог мотива, али и открио веома дискретну појаву силазне мелодије (*a, gis, cis*), која захтева реализацију умереног *crescendo* и усмерење ка *sforzando*. Описан мотив често наводи на још једно погрешно тумачење, претерано истицање новог средњег гласа (пример 9), којем се даје превелика важност у односу на *sforzando*, који би требало да буде централни тон у том такту.

Пример 9: А. Скрјабин, Етида бр. 2 у фис молу, тт. 1 и 2.

ор. 8 Nr. 2

Због полиритмичне природе овог дела, слојевитост гласова често одлази у други план и бива занемарена (пример 10, такт 3 и 4). Из овог примера можемо видети да је могуће пронаћи скривени глас чије истицање доприноси занимљивости извођења.

Пример 10: А. Скрјабин, Етида бр. 2 у фис молу, тт. 3 и 4

Musical score for Example 10, showing two staves. The right hand has a complex melodic line with many notes and accidentals. Blue arrows point to specific notes in the right hand. The left hand has a supporting bass line with fewer notes.

Проблематика средњег дела ове етиде од такта 9 до такта 13, јесте постизање динамичке кулминације која захтева веома темељну и постепену градацију, уз примену готово свих динамичких средстава (динамички распон креће се од *piano* до *fortissimo*), и присуство великог броја скокова и додатних гласова. Како се у овом делу етиде јављају повремена укрштања гласова, што захтева преплитање руку, пожељно је усвајање решења да, када дође до ове ситуације, руке замене места, односно да оно што је предвиђено да се свира левом руком и тако исписано у партитури, буде одсвирано десном и обрнуто (пример 11).

Пример 11: А. Скрјабин, Етида бр. 2 у фис молу, тт. 14.

Musical score for Example 11, showing two staves. The right hand has a complex melodic line with many notes and accidentals. The left hand has a supporting bass line with fewer notes. A blue box highlights a specific section of the score.

Пред поновну тему (такт 16, пример 12), појављује се велики динамички јаз који је потребно попунити у оквиру само једног такта, као и снажно усмерени успон у горњем гласу од ноте *хис* до ноте *хис* које, уместо да се разреши следећим кораком навише у *цис*, у трећој октави, „сурвава се у амбис“ преко готово три октаве.

Пример 12: А. Скрјабин, Етида бр. 2 у фис молу, такт 16 и 17



Након снажне кулминације, музички ток нас доводи до затишја и мелодија полако одумире што је додатно наглашено композиторовом ознаком *smorzando*.

3.2.2. Етида бр. 4, у Ха дуру

Мада написана у Ха дуру, ова етида има призвук и осцилације с паралелним гис молу, што иначе није ректост у руској музици (*переменный лад*). Целокупан музички ток обележен је истим тематским материјалом који се наизменично мења из деонице десне руке у деоницу леве руке и обрнуто. Као и у претходно описаној етиди бр. 2, и у овој се такође увиђа сложеност ритма, односно присуство сталне полиритмије, која врло често представља препреку у остваривању сталног музичког тока. Управо у томе и лежи проблематика – како мноштво хармонских промена, техничких потешкоћа и свих сложености преточити у незауостављиву целину, која би требало да буде остварена у једном даху и да звучи као да је изливена из једног комада. Композитор је на самом почетку ставио ознаку *piacevole*, чиме

наглашава да треба постићи пријатан призвук, налик шуштању лишћа на јесењем ветру, при чему би требало сагледати дати сегмент као да је *legato* исписан (иако није), што би могло да допринесе једноставнијем извођењу. Упркос физичкој потешкоћи да се изведе дати *legato*, јер је позиција десне шаке широко постављена, овакав вид извођења доприноси реализацији композиторове идеје, а уз то додатна, физичко-техничка, потешкоћа јесте повезивање тонова у левој руци, што захтева константно слушно повезивање. С тим у вези, треба пазити да се музички ток не прекида и избегавати наглашавање теза, које стварају илузију сталних почетака. У овоме може помоћи размишљање о спајању фраза, односно, посматрање почетка наредне фразе као краја претходне, чиме се постиже хоризонтална, а не вертикална мисао (пример 13).

Пример 13: А. Скрјабин, Етида бр. 4 у Ха дуру, тт. 1–3

Мноштво скривених гласова доноси нове техничке и музичке захтеве. Поред истакнутих *tenuto* тонова, јављају се и друге латентне мелодије, које су представљене у следећем примеру:

Пример 14: А. Скрјабин, Етида бр. 4 у Ха дуру, тт. 14 и 15

С обзиром на то да се овај принцип спроводи током целе композиције, треба размотрити предлог да се сваки највиши тон у деоници леве руке свира палцем, како због природе овог прста и његове снаге, тако и због постизања идентичног квалитета звука (пример 15).

Пример 15: А. Скрјабин, Етида бр. 4 у Ха дуру, тт. 15–17



У средњем делу, од такта 9 до такта 15, долази до благог смирења емоција, што се може приметити по промени тематског материјала у деоници десне руке. Важно је узети у обзир да аутор овде није назначио никакву промену темпа, те различитост карактера треба доживети само изнутра, без претеране очигледности и испољавања. Да би извођење било адекватно, требало би избегавати призивок узнемирености узроковану честим смењивањем *crescendo* и *decrescendo*, која делује као динамичко таласање и уједно захтева веома суптилне промене.

3.2.3. Етида бр. 7, у бе молу

Ова етида одликује се нешто сложенијом формом, па је наводимо као помоћ при оријентацији. Уочава се облик који указује на сложена троделна песму која је структурирана на следећи начин:

А 1–26. такт	В 27–50	А1 51–77
а 1–9	а 27–44	а 51–59
б 10–12	б 45–50	б 60–62
а1 13–26		а1 63–77

Од свих етида које припадају Опусу бр. 8, ова је једина скерцозног карактера. Занимљиво је да, иако се у истом опусу налази још једна етида у истом тоналитету, оне су карактерно потпуно различите. Етида бр. 7 се ретко изводи, а оправдање за то лежи у мору техничких захтева, нарочито у деоници леве руке, где уз мноштво скокова треба постићи оно што је и сам композитор навео у партитури – *sotto voce*, односно „пригушено“ свирање (пример 16).

Пример 16: А. Скрјабин, Етида бр. 7 у бе молу, тт. 1



Као отежавајућа околност јесте то што је педализација деликатна због великог броја пауза у деоници десне руке. Решење представља коришћење комбинације пуног педала и полупедала (пример 17).

Пример 17: А. Скрјабин, Етида бр. 7 у бе молу, тт. 1–9

Presto tenebroso, agitato ♩ = ♩. 132 op. 8 Nr. 7

pp sotto voce

У наредном нотном примеру може се приметити појава сексти у деоници леве руке. Како ту долази до укрштања руку и нове проблематике у брзом темпу, пожељно је горњи тон сексте одсвирати десном руком у оквиру акорда. Такође, ради бољег сналажења и ритмичке стабилности, важно је слушати и акцентовати прву у низу од шест осмина у деоници леве руке, а избегавати акцентовање четврте (прве ноте у другој триоли).

Пример 18: А. Скрјабин, Етида бр. 7 у бе молу, тт. 1 и 2

Presto tenebroso, agitato ♩ = ♩. 132

pp sotto voce

Средњи део од такта 27 до такта 50, се свира *meno vivo*, и захтева добар звучни баланс, односно пажљиво слушање горњег гласа и баса. Оно што је за овај део специфично јесте да центар фразе налазимо већ на самом почетку, у другом такту, након чега следи постепени пад (пример 19).

Пример 19: А. Скрјабин, Етида бр. 7 у бе молу, тт. 27–30

The image displays two musical staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking "Meno vivo" is positioned above the first staff. The music includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A blue box highlights a section of the score starting at measure 27, and another blue box highlights a section starting at measure 30. The notation includes dynamic markings such as *p* (piano) and articulation marks like slurs and accents.

Грандиозан *crescendo* и *accelerando* уводе нас у репризу која је идентична, изузев самог краја, где је, иако је изложен потпуно исти тематски материјал, разлику потребно постићи динамичким средствима и благим смирењем.

3.2.4. Етида бр. 8, у Ас дуру

Сложеност ове етиде огледа се, парадоксално, у једноставности и природности тока коју је потребно постићи услед низа техничких и музичких захтева. Право мајсторство се одликује обиљем звучног колорита. Моје виђење интерпретације ове етиде заснива се на интензивном коришћењу педала, који доприноси наведеном колориту. Наиме, педал се мења на свакој другој осмини ноте од такта 1 до такта 16.

Пример 20: А. Скрјабин, Етида бр. 8 у Ас дуру, тт. 1–4

op. 8 Nr. 8

Пошто се већ на самом почетку етиде налази период, интересно је размотрити идеју да се прва реченица, од такта 1 до такта 8, свира интензивнијим звуком, а друга реченица из периода, од такта 9 до такта 17, условно речено, тишим. То не подразумева пуку промену динамике, већ остваривање друге боје, помало мистичне и „мутније“ у односу на претходну.

У својој дугогодишњој пијанистичкој пракси увидела сам да када је у питању интерпретација ове етиде, највећи проблем јесте савладавање полиритмије. Ради се о местима када се у нотном тексту појаве осмине у деоници леве руке од такта 35 до такта 42, а десна рука свира триоле. То не би био толики проблем, с обзиром на то да се овакви примери у литератури често срећу, али је композитор додатно усложио случај, додајући у деоници десне руке осмине, и то двозвуке, што можемо видети у следећем примеру:

Пример 21: А. Скрјабин, Етида бр. 8 у Ас дуру, тт. 34 и 35

Десна рука није, дакле, у раскораку само са левом, већ и сама себи контрастира. Ово може довести до синкопираног звучања, што никако није пожељно. Генерални проблем када је у

питању стилско изражавање у споријим Скрјабиновим етидама јесте управо, као што сам на почетку скренула пажњу, обиље гласова, веома незгодних за одслушавање и крајњи циљ, једноставно извођење, извлачење основне мелодије, кроз широк спектар боја, а све то уз дискретно провлачење осталих.

У делу који има ознаку *Poco più vivo* важно је одслушати промене у басу и дати довољну важност *sforzando* тоновима (пример 22).

Пример 22: А. Скрјабин, Етида бр. 8 у Ас дуру, тт. 16–20

3.2.5. Етида бр. 11, у бе молу

За разлику од већ поменуте, шаљиве етиде у бе молу, ова доноси веома мрачно расположење. То се може повезати са тим што је то претпоследња етида у овом опусу и, на неки начин, представља последњи вапај пред финалну етиду. Иако доминира мрачно расположење, оно се може приказати широком палетом боја, у чему се и огледа сложеност овог дела. Треба имати на уму да услед промене боја, која је условљена употребом левог педала и динамике, не сме доћи до прекидања, односно „цепања“ музичког тока, што је, када је била у питању ова етида, био чест случај у мојој педагошкој пракси.

У односу на Етиду бр. 8, где је приказан проблем са полиритмијом, у овој етиди може се наћи слична фигура, али овога пута са синкопом уместо триола. То додатно наглашава важност тачног ритма у Етиди бр 8. (пример 23).

Пример 23: А. Скрјабин, Етида бр. 8 у Ас дуру, такт 35 и Скрјабин, Етида бр. 11 у бе молу, такт 3.

С обзиром на присуство великог броја гласова, врло је битно слушати музику и хоризонтално и вертикално. Из истог разлога долази до веома незгодних позиција руку, што се делимично може олакшати заменом одређених тонова, што не доводи до промене звучности, већ само до техничког олакшања. У следећем примеру може се видети случај где је стилски и пијанистички боље решење свирати тон *ef* десном руком, иако је написано супротно, као и тон *ges* десном руком, а тон *es* левом. Ово доноси још једну предност – тон *be* у басу могуће је и физички држати, те се не јавља проблем са предалом.

Пример 24: А. Скрјабин, Етида бр. 11 у бе молу, тт. 1 и 2.

Andante cantabile м.м. ♩ = 63

Такође је битно напоменути важност целог такта паузе, јединог у овој композицији. Није случајно што се он налази непосредно после *pianissimo* – *pianissimo possibile* динамике.

Музички ток у том тренутку полако и постепено одлази, као да „одлепрша“. Зато овај такт никако не треба скратити (пример 25).

Пример 25: А. Скрјабин, Етида бр. 11 у бе молу, тт. 45 и 46



Средњи део, од такта 15 до такта 28, обилује динамичким променама на малом простору, док у репризи можемо видети уситњавање нотних вредности, односно појаву шеснаестина уместо осмина у деоници леве руке, чиме се добија још јача потпора и гушћа фактура.

3.2.6 Етида бр. 12, у дис молу

Током читаве етиде доминира тематски материјал који је изложен већ на почетку саме етиде, а потом се мења. Упркос трансформацијама, дати тематски материјал остаје препознатљив.

У последњој етиди, овог опуса, одмах на почетку се може видети композиторова ознака *patetico* која нам указује на основни карактер ове етиде. Најпопуларнија и најчешће извођена у целом опусу, ова етида представља врло чест избор, како међу младим, тако и старијим пијанистима. С обзиром на већ поменути ознаку, сасвим је сигурно да добро извођење овог дела изискује одређену зрелост, те за ученике музичких школа може представљати прави изазов.

Сложеност извођења ове композиције огледа се у проналажењу баланса у свирању – како постићи извесну дозу патетике, а не претерати са изливима емоција, тако да звучи природно. Одсуство овог баланса огледа се у превеликом мењању темпа и неправилном ритму, што се често може чути већ на самом почетку (пример 26).

Пример 26: А. Скрјабин, Етида бр. 12 у дис молу – тт. 1 и 2



У наведеном примеру може се видети место које се неретко свира веома слободно, уз превише „љуљања“ ритма у деоници леве руке. У истом примеру можемо пронаћи још две честе грешке, на које је потребно скренути пажњу: прва је да се акцентује предудар (октава *дис-дис*) уместо прве у такту, а друга је да се свира дупло пунктиран ритам у деоници десне руке, који није написан (пример 26).

Уз много боја и динамичких нијанси које је потребно постићи, извођачу се на појединим местима може учинити да нема довољно звука и да би га требало још појачати, где се као последица јавља груб и непријатан тон. Да би се ово избегло, потребно је научити како правилно распоредити звук и направити добре динамичке планове – извлачити октаве, а утишати средњу фактуру.

Да би се направила добра динамичка мера, треба пазити да се прва реченица, изгради постепено. Овде ће нам користити разумевање музичке синтаксе. Ради се о стандардном моделу музичке реченице, који подразумева образац излагање – понављање – прогресија (развој) – сигнал краја. Пропорције одговарају формули $n + n + 2n$ (структура сумирања; у овом случају $2+2+4$). Други двотакт редовно доноси изванредан енергетски прираштај, али је ту још увек битније понављање, да ту основну идеју чујемо још једном. Четвортакт који следи, мада заснован на истом (или бар сличном) садржају, тежиште помера на развојне процесе, већи прираштај тензије, интензивирање активности, нарочито кроз убрзање хармонског ритма (овде се, рецимо, после тоничног педала, тек током четвортакта активира хармонија). Ту се по правилу реализује и локални врхунац реченице, па потом смиривање, пад тензије. То је образац који се и у овим комадима среће не мање него код Бетовена.

Други двотакт је динамички мало виши од првог, тако да на почетку не треба претерати са градијацијом у *crescendo*, који можемо видети у следећем примеру:

Пример 27: А. Скрјабин, Етида бр. 12 у дис молу – тт. 2 и 3

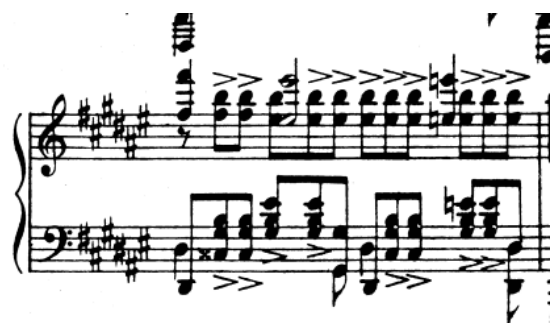
У четвортакту од такта 7 до такта 10 долази до потпуног развоја све до доминанте основног тоналитета, којом се завршава прва реченица периода. Она истовремено представља кулминацију. Другу реченицу је интересно почети мало затворенијим звуком, упркос динамици која је иста, да би градација поново могла да се спроведе на исти начин.

У средишњем делу етиде од такта 18 до такта 33 композитор користи исти тематски материјал. Овде се може наћи обиље октава, које треба свирати лако, без додатног притиска у клавијатуру. Насупрот томе, треба их изводити полетно, истићучи горњи глас. Иако су написани *sforzando* тонови, треба имати на уму да је динамика *piano* и да претерано акцентовање може да наруши композиторову замисао. *Crescendo* се јавља тек касније, што можемо видети у следећем примеру

Пример 28: А. Скрјабин, Етида бр. 12 у дис молу, тт. 18–21

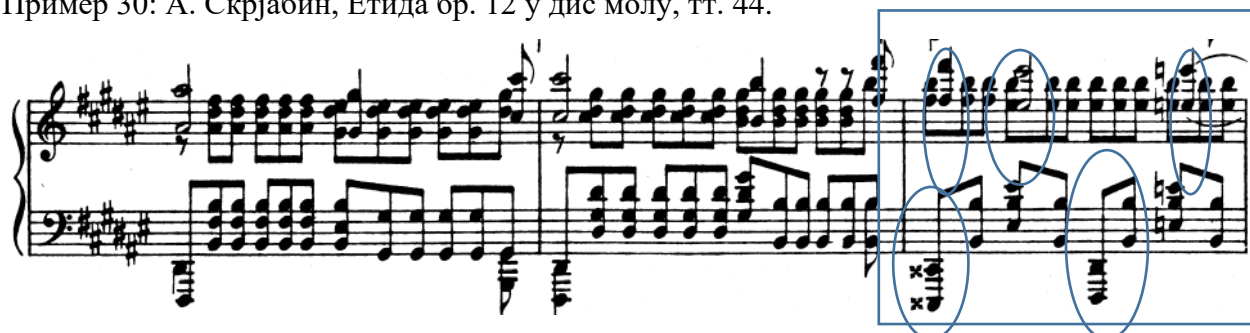
У овом примеру увиђа се да је аутор издвојио бас као посебан глас који је врло важно одслушати, али ако се боље загледамо, овде се може пронаћи још један скривени глас, који се свира палчевима леве руке, а представља горњи глас двозвука. Услед наглих динамичких промена, може доћи до „запрљаног“ звучања, нарочито када се јавља *subito piano* после гласних делова. Такав пример налази се и у овом делу. Решење је пажљиво слушање и потпуно подизање ноге са педала. Поновном појавом теме од такта 35, јавља се опасност од грубог и оштрог звука. Иако се ту долази до *fortissimo* динамике, треба пазити на унутрашње гласове да не буду прејаки. Уместо тога, потребно је више издвојити горњи глас, као и бас, јер они чине окосницу. Унутрашње гласове је обавезно издвојити само на месту где је то и сам аутор навео, односно где су написани акценти, а то је само у једном такту. Веома је важно направити разлику (пример 29):

Пример 29: А. Скрјабин, Етида бр. 12 у дис молу, тт. 34 и тт 39.



Када је у питању савладавање конкретно ове етиде, по мом мишљењу треба скренути пажњу на ритам који је написан у деоници леве руке, јер се он често свира веома нервозно и неуједначено. Интересантно је приметити место где лева и десна рука свирају хроматику у октавама – лева узлазно, а десна претежно силазно. Овиме се добија преовладавање супротног покрета, који треба приказати (пример 30).

Пример 30: А. Скрјабин, Етида бр. 12 у дис молу, тт. 44.



Ово дело, а самим тим и један грандиозан опус, завршава се грандиозно у расположењу победе, у *fortissimo possibile* динамици, разлагањем тоничне функције, што оправдава коришћење великог педала на крају, при чему треба пажљиво интонирати, односно направити велику градацију, а не почети одмах свом снагом. Мењање педала представља отежавајућу околност при остваривању градације, те је ову појаву пожељно

избегавати, с обзиром на то да хармонска основа оправдава жељени поступак. Тек на последња два акорда се може узети нови педал.

3.3. Петар Чајковски: *Годишња доба оп. 37а*

Анализирајући нотна издања свих композиција, уочила сам да управо код овог циклуса између различитих издања постоје разлике које могу битно утицати на начин интерпретације, па сам се из тог разлога одлучила да кроз анализу тих разлика укажем на најбоља решења. Веома је важно скренути пажњу појединим педагозима и пијанистима који се стриктно држе педализације и прсторедом да су највећи део прсторедом и педализације писали редактори, а не композитори. Поред истицања предложеног прсторедом, у партитурама исте композиције различитих издавача могу се наћи и разлике на пољу динамике, артикулације, агогике, педализације. Редакторска замисао може битно утицати на интерпретацију дела, чак и на поимање првобитне композиторове идеје и тако извођача битно приближити или удаљити од његове основне замисли.

Стилски неадекватна извођења с којим сам имала прилике да се сретнем, неретко су последица тога – барем је мој утисак такав – што су се пијаниста или његов педагог стриктно држали само једног нотног издања, где су, апсолутно поштујући све што је записано, изгубили на многим пијанистичким и стилским аспектима. Услед погрешне педализације, акцентуације, динамике, прсторедом често се дешавају погрешна тумачења композиторове идеје, чак и потпуно промашен стил. Управо из тог разлога решила сам да у овом делу рада дам свој допринос анализом различитих издања *Годишњих доба* Чајковског. Све ове анализе – компаративна анализа различитих извођења, као и различитих издања нота – указује нам на то колико је важно, пре свега, познавати основни стил композитора, како не би дошло до стилски неадекватних извођења. Драгољуб Шобајић, у својој књизи *Темељи савременог пијанизма* наводи да се поред кантабилитета клавирског тона, као други важан принцип јавља „правилно тумачење смисла композиторових намера на основу аутентичних нотних издања (аутографа и уртекста)“ и да то „јесте превасходни циљ сваког пијанисте руске школе. Јер, разумевање композиторовог нотног записа, између осталог, доприноси и ефикаснијем разрешавању техничко-музичких проблема интерпретације.”⁸

⁸ Драгољуб Шобајић, *Темељи савременог пијанизма*. Светови, Нови Сад, 1996, 173–174.

Руски пијаниста и педагог Хајнрих Нојхаус у својој књизи *О умјетности свирања клавира* као додаток четвртог поглављу посебну пажњу обраћа управо прстореду и педализацији.⁹ Он своје поглавље о прстореду започиње латинском пословицом *quot homines, tot sententiae*, што у слободном преводу значи *колико глава, толико и мишљења*. Али, тврди он, „тај фаталистички приступ чињеницама не треба нас оптерећивати, јер има глава безначајних, а и памети нису богзна какве (види прстомете неких редактора)”. Даље објашњава како је најбољи онај прсторед који највише одговара стилу и карактеру композитора. Дакле, прсторед треба правити на основу свих динамичких и агогичких планова, ритмичке структуре и фактурне слојевитости, темпа, кулминационих тачака, карактерних ознака у оквиру композиције као и комплетне реализационо-извођачке проблематике. Додајмо још и то да, по мом искуству, прсторед у појединим издањима, којег се неки пијанисти и педагози стриктно држе, може да изазове техничке проблеме, као и стилске промашаје.

Нојхаус се надаље бави педализацијом и истиче да је готово немогуће писати о педалу без истовременог показивања на клавиру, као и да никако не треба слепо веровати редакторима. Лично никада не користим исписану педализацију, не само зато што ми она понекад изгледа неадекватна, већ и стога што записана педализација не може исказати сво богатство могућности коришћења педала. Ако узмемо у обзир да, поред директног педала постоји и синкопирани, поред пуног педала полупедал и четвртпедал (што је неопходно за употребу управо код извођења дела представника руске пијанистичке школе), то је заиста веома тешко верно унети запис у нотни текст. Управо сви ови начини педализације су више него неопходни ради стилски што адекватнијег извођења како Чајковског, тако и свих ових композитора које сам одабрала за анализу.

Прсторед и педализација су, дакле, две кључне области разликовања нотних издања и на њих ћу ставити посебан нагласак, уочавајући, наравно и све остале интерпретативне аспекте. Очекујем да овим анализама помогнем извођачима и њиховим педагозима, већ на самом почетку њиховог рада, у што адекватнијем тумачењу ових дела.

За анализу *Годишњих доба* одлучила сам да упоредим следећа издања:

⁹ Heinrich Neuhaus, *O umjetnosti sviranja klavira*, ITG Zagreb, Udžbenici Sveučilišta u Zagrebu, odobreno od strane Senata Sveučilišta, 1999, 120-131.

1. Tchaikovsky, *The Seasons*, Schirmer's Library of Musical Classics, New York G. Schirmer, Boston, Boston Music Co; izdanje iz 1986. Godine (у наставку текста: издање Schirmer).
2. Tchaikowsky, *Die Jahreszeiten*, Edition Kunz, Adolf Kunz, Berlin, N.O.43, NEUE KONIGSTR 19, W.BESTGEN SOHN, Musikhaus Zur Lyra BERN; (у наставку текста: издање Kunz)
3. П. Чайковский, *Времена года*, МОСКВА 1973 (у наставку текста: издање Москва).

На основу прегледаних партитура свих наведених издања, може се одмах уочити да у издању Москва није исписан ни прсторед ни педализација, да је у издању Kunz исписан прсторед, али не и педализација, а у издању Schirmer су исписани и прсторед и педализација.

3.3.1. *Годишња доба* оп. 37, бр. 3, Март

У Марту нисам уочила неке веће разлике осим што је у издању Kunz, у деветом такту, горњи глас леве руке исписан другачије у односу на друга два издања тако што је двозвук за који је Чајковски очигледно желео да буде пратња мелодији, у издању Kunz горњи тон двозвука *ce-ge* исписан као шеснаестина након осмине са тачком, што извођача наводи на погрешно интонирање тј. претварање горњег тона тог двозвука, који треба да се одсвира врло дискретно, у основну мелодијску линију. Солидна је педализација издања Schirmer, уз малу замерку на оскудну педализацију на самом почетку као и на крају композиције. Прсторед у оба издања у којима је исписан, на самом почетку (који мора бити одсвиран веома дискретно у деоници десне руке којом се започиње) је, по мом мишљењу, веома неспретно решен. Сматрам да у такту 3 нема потребе за променом прста на истом тону, нарочито имајући у виду да нису у питању репетиције у брзом темпу. Такође, беспотребно је заобилажење палца на црној дирци, јер се управо коришћењем једноставног прстореда, као и употреба палца на ноти *фис*, природно постиже исправна акцентуација. Познато је да је Шопен увео коришћење палца на црним диркама, што је умногоме помогло приликом извођења његових дела. Из тог разлога се не слажем са стилем писања прстореда у ова два издања када је у питању заобилажење палца на црним диркама (погледати примере 31 и 32).

Пример 31: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 3, тт. 3, издање Schirmer

P. Tschaikowsky. Op. 378, N° 3

Andantino espressivo

Пример 32: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 3, тт. 3, издање Kunz

Andante espressivo.

У делу који је требало да дочара капи пролећне кише, а који почиње тактом 11, наилазимо на идентичан прсторед у оба издања, којим се на тежи начин постиже лагани звук кише која креће да пада (погледати примере 33 и 34). Једноставнији приступ прстореду доводи до елантијег извођења овог почетка. Пример: почети другим прстом од тона *de*, а затим трилер одсвирати једноставним позиционим 2, 3, 2. прсторедом.

Пример 33: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 3, такт 11 издање Schirmer

un pochettino più mosso

più f

Пример 34: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 3, тт. 11 издање Kunz



The image shows a musical score for a piano piece. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with various ornaments and slurs. The left-hand part (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include 'piu mosso' and 'poco piu f'. The score is enclosed in a blue rectangular box.

3.3.2. *Годишња доба* оп. 37, бр. 4, Април

Анализирајући аудио снимке извођења Априла уочила сам да поједини пијанисти свирају доста слободно кад је у питању темпо, изводећи композицију са *ritenuto* која у издању које сам ја користила (издање Москва) нису била забележена. Пажљивом анализом сва три издања уочила сам да су, поред педализације и прсторета, те промене у темпу управо главна разлика у овом комаду. Тако, у издању Schirmer у такту 8 проналазимо забележен *ritenuto*, да би у такту 9 редактор ставио ознаку *a tempo* (погледати примере 35, 36 и 37).

Пример 35: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 8 и 9 издање Schirmer



The image shows a musical score for a piano piece. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with various ornaments and slurs. The left-hand part (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include 'mf', 'p rit.', and 'p marc. la melodia a tempo'. The score is enclosed in a blue rectangular box.

Пример 36: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 8 и 9, издање Kunz



The image shows a musical score for a piano piece. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with various ornaments and slurs. The left-hand part (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include 'mf', 'p', and 'p marc. la melodia'. The score is enclosed in a blue rectangular box.

Пример 37: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 8 и 9, издање Москва

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble and bass clef. A blue box highlights a passage in the right hand. The second system also consists of two staves. The left hand part has the instruction "meno la melodia" and the right hand part has "piu cresc." and "pff". A blue box highlights a passage in the left hand.

Осим додате микродинамике која се проналази само у овом издању, у средњем делу *con grazia* у тактовима 34 и 36 (погледати примере 38, 39 и 40), поново уочавамо *ritenuto* у такту 40, да би у такту 41 редактор обележио *a tempo*, што такође не налазимо у остала два издања (погледати примере 41, 42 и 43).

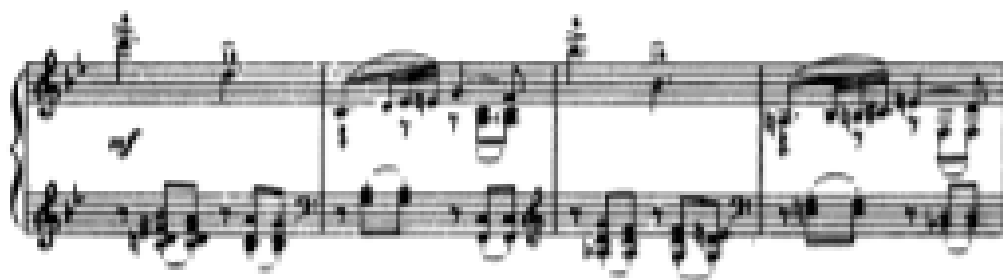
Пример 38: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 34 и 36 издање Schirmer

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble and bass clef. A blue box highlights a passage in the right hand. The second system also consists of two staves. A blue box highlights a passage in the right hand.

Пример 39: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 34 и 36 издање Kunz

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble and bass clef. The second system also consists of two staves.

Пример 40: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 34 и 36 издање Москва



Пример 41: П.Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 40 и 41 издање Schirmer



Пример 42: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 40 и 41 издање Kunz



Пример 43: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 40 и 41 издање Москва



На самом крају средњег дела (пред репризу) такт 58 такође је са *ritenuto*, а такт 59 (реприза) је *a tempo* (погледати примере 44, 45 и 46).

Пример 44: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 58 и 59 издање Schirmer



Пример 45: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 58 и 59 издање Kunz



Пример 46: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 58 и 59 издање Москва



Када су динамичким ознакама у питању, у репризи у такту бр. 69, уочавам разлику у издању Москва где је обележен *crescendo*, док је у друга два издања обележен *poco crescendo* (погледати примере 47, 48 и 49).

Пример 47: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 69 издање Schirmer



Пример 48: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 69 издање Kunz



Пример 49: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 69 издање Москва



Беспотребно премештање прстију на иста два тона у три такта која примећујемо у издању Kunz нас доводи до тога да се запитамо због чега је редактор сматрао да је на оваквом месту потребно мењати прст с обзиром на то да тај прсторед апсолутно није у складу с композиторовом ознаком *morendo si poco a poco*, где је, поред потпуног емотивног смиривања, потребно и шаку довести у положај у којем ће се користити најмањи покрети (погледати пример 50).

Пример 50: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 4, тт. 82–84 издање Kunz



3.3.3. *Годишња доба* оп. 37, бр 5, Мај

Као и у претходна два комада, и у Мају постоје разлике у прстореду у издањима Kunz и Schirmer, док у издању Москва нема ознака ни за прсторед ни за педализацију. Након увода који нас подсећа на дивне мајске ноћи, започиње део *allegro giocoso* који је веома изазован за извођење. Како би се стилски и пијанистички одсвирао на најбољи начин, пронашла сам

велику помоћ у редаторским интервенцијама издања Shriver, који су својим прсторедом апсолутно задовољиле све техничке, музичке, пијанистичке и агогичке захтеве које нам овај део поставља. Сматрам да је прсторед у издању Schirmer одличан пример колико је важна добра редакција (погледати пример 51). Ово посебно можемо приметити уколико упоредимо прсторед из издања Kunz. Прсторед у редакцији издања Kunz није најбоље решење, ако узмемо у обзир поштовање композиторовог нотног записа. Правилно интонирање приликом интерпретације као и *legato* из такта 21 је прсторедом записаним у издању Kunz – немогуће остварити (погледати пример 52).

Пример 51: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 5, тт. 20–23 издање Schirmer

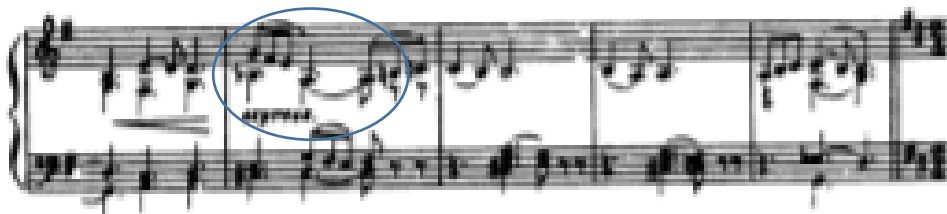


Пример 52: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 5, тт. 20–23 издање Kunz



Везано за педализацију, приметна је његова недовољна употреба имајући у виду да композиција изискује призивак чаролије на почетку. Зато је, управо на том месту, неопходна употреба педала, јер је Чајковски написао уводни део *arpeggio* акордима који са педалом треба да звуче прозачно. Анализирајући једино издање у којем је уписана педализација

Пример 56: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 5, тт. 16–19, издање Москва



Такође, у такту 16 примећујем очигледну грешку где је изостављен *ligature* у издању Schirmer, (погледати пример 54, такт 16).

Упоређујући сва три издања, увидела сам да је у такту 67 у издањима Kunz и Schirmer уписана разрешено нота *e* у деоници леве руке, што је очигледна грешка имајући у виду хармонски ток који је композитор желео. Мислим да је овде дошло до штампарске грешке те је уместо повисилице, уписана разрешилица, што се види на примеру 57 и 58.

Пример 57: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 5, тт. 67, издање Schirmer



Пример 58: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 5, тт. 67, издање Kunz



Пример 59: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 5, тт. 67, издање Москва



Имајући у виду да је у два издања написана разрешилаца, вишеструком провером извођења различитих пијаниста, дошла сам до закључка да је у чак два издања погрешно записан нотни текст. Занимљиво је да је управо на снимку на којем Плетњов изводи читав циклус *Годишњих доба*, као позадина, постављено управо издање Schirmer где се поред поменуте *ligature* која није уписана, појављује и ова погрешна нота, што се може видете са снимка.¹⁰

3.3.4. *Годишња доба* оп. 37, бр 6, Јун

У овом комаду уочава се највише разлика у динамичким забелешкама у наведена три издања. У издању Schirmer одмах се примећује микродинамички план који је записан у такту 3, затим ознака *piano* у такту 4 и у истом такту ознака за *arpeggio* (разложено свирање акорда). У такту 5 види се ознака *piano* и разложен акорд са ознаком *espressivo*. У такту 8 стоји ознака за *mezzoforte* као и исти начин свирања акорда (*arpeggio*) који је наведен како у првом делу, тако и у репризи. У такту 10 написана је ознака *diminuendo*, а затим у такту 11 *espressivo*. Скоро сваки од ових тактова је праћен микродинамиком која није уписана у друга два издања. Даље разлике следе у такту 15, где је уписан *diminuendo*, затим у такту 16, где је уписан *piano*, потом у такту 19, где је уписана ознака *forte*, затим у тактовима 24 и 25 имамо ознаке *piano* и *espressivo*; у такту 28 уписан је *crescendo*; и на крају у такту 30, *diminuendo*, док је у такту 31 *piano*. Све ове ознаке нису уписане у остала два издања.

¹⁰ Видети на: <https://youtu.be/XOVndSdAq2Q> приступљено: 12. 4. 2021.

Пример 60: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 6, тт. 1–37 издање Schirmer

Andante cantabile.

p

espress.

dim.

espress.

poco più f

dim.

p

The image displays five systems of piano score for the piece 'Poco più mosso'. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system includes markings for *cresc.*, *f*, and *dim.*. The second system features *p*, *espress.*, and *pp*. The third system has *cresc.*. The fourth system is marked *Poco più mosso.* and includes *dim.*, *p*, and the instruction *p ma poco a poco cresc.*. The fifth system is marked *f*. Blue circles highlight specific dynamic markings: *f* in the first system, *p* in the second, *cresc.* in the third, *dim.* and *p* in the fourth, and *f* in the fifth.

У делу *poco più* који започиње *piano*, убележеним *poco a poco crescendo* у сва три издања, само у издању Schirmer већ у такту 36 означава *forte* (погледати пример 60), да би у такту 38 означио *pianissimo*. Ознаке за *forte* и *pianissimo* у тим тактовима нису исписане у друга два издања. Можда највећа динамичка разлика, коју такође можемо пронаћи у извођењима различитих пијаниста, јесте у делу *allegro giocoso* од такта 40 до такта 51, где се у сва три издања почиње ознаком *forte*, за коју се подразумева да траје док композитор не запише другачије. Међутим, у издању Schirmer у такту 44 и 45 је означен *piano*, док је у такту 48 и

49 уписан *stringendo. Piano* и *stringendo* не проналазимо у друга два издања. У такту 52 у издању Schirmer уписан је *Tempo I*, као и *rallentando*, док је у истом такту у издању Москва уписана ознака *energico*. У издању Kunz није уписано ништа од поменутих ознака.

Пример 61: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 6, тт. 38 –54, издање Schirmer

The image shows a page of a musical score for piano, titled 'Allegro giocoso'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score includes various dynamic markings such as *p in f*, *f*, *p*, *ff poco ritu.*, *cresc.*, *p*, and *f*. There are also tempo markings: *Tempo I.*, *rall.*, and *Andante cantabile. a tempo.*. Blue circles are drawn around several of these markings to highlight them. The score is annotated with 'Ta *' below the bass staff in several places, likely indicating a specific performance practice or recording detail.

На снимцима који се могу пронаћи на Јутјуб платформи, постоје примери у којима су пијанисти користили управо овакав динамички план.¹¹

¹¹ Послушати пример: <https://youtu.be/f0DdQ-uOsTs> приступљено 22.4.2021.

Ознака за *Темпо I* је у издањима Москва и Kunz уписана читав такт касније (погледати пример 62 и 63), док је у издању Schirmer редактор обележио *andante cantabile* са почетка композиције (погледати пример 61).

Пример 62: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 6, тт. 52–54, издање Kunz



Пример 63: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 6, тт. 52–54, издање Москва



Сви ови записи веома утичу на уметнички доживљај као различите интерпретације пијаниста. Можда се баш у извођењима овог комада могу пронаћи велике разлике управо због издања. Такође, честа интерпретативна грешка појављује се приликом избора темпа – док поједини пијанисти одлазе у екстремно исвиравање и преспор темпо, поједини иду у другу крајност пребрзим свирањем ове баркароле.¹²

Управо је највећи изазов постићи прави ток, прави избор темпа као и правилно распоређене *rubato* делове како композиција не би изгубила свој основни стил и карактер. Сјајни примери свирања читавог циклуса, по мом мишљењу су извођења Дениса Мацуева и Михаела Плетњова.¹³

Педализација је солидна, ако се изузму поједина места са беспотребним прекидањима. Изузетно је добро написана у делу *rosu piu mosso* у издању Schirmer. Прсторед је у оба издања сличан, написан у складу са фразама, природно и стилски

¹² Послушати и упоредити следеће примере: <https://youtu.be/DChGksyPku8> приступљено 20.06.2021; <https://youtu.be/yApPnB57L40> приступљено 20.06.2021.

¹³ Изведбе Дениса Мацуева и Михаела Плетњова погледати на: <https://youtu.be/-oomcTdkT7A> приступљено 20.06.2021; <https://youtu.be/lFgkZiFp8qo> приступљено 20.06.2021.

оправдано. У репризи у издању Schirmer у такту 58 проналазимо ноту која није уписана у друга два издања, а то је додата нота *a* у басовој деоници. По мом схватању, ово је много боље решење, а анализирањем снимака закључила сам да су многи други пијанисти укључивали ту ноту.¹⁴

Пример 64: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 6, тт. 58 издање Schirmer



3.3.5. *Годишња доба* оп. 37, бр 10, Октобар

Комад Октобар је свакако један од омиљених за изведбу међу пијанистима. Преслушавајући поједине аудио снимке, приметила сам да су нека извођења веома спора, а у другим случајевима извођење је доста покретљиво. Анализирањем снимака само једног пијанисте, Плетњова, проналазим да је и сам био склон да га некад свира брже, а некад спорије. Веома различите интерпретације се могу пронаћи и међу другим пијанистима.¹⁵ Примећујем и да ниједан од пијаниста које сам преслушала не свира педализацију на начин како је обележена у издању Schirmer. Ово је уједно мој главни коментар, с обзиром на то да нисам пронашла веће разлике у редакцијама која се односе на динамичке ознаке. Имајући у виду ознаку која стоји на почетку композиције: *andante doloroso e molto cantabile*, сматрам да би слепим веровањем у педализацију у издању Schirmer био нарушен не само стил, већ и све агогичке ознаке, динамички планови, као и само *cantabile* свирање. Ово је уједно један од примера педализације какав неретко можемо пронаћи и у Шопеновим ноктурнима, баладама, валцерима. Педализација је оскудна и прекида се без икаквог смисла и разлога. Осим лоше педализације, скрећем пажњу на прсторед, посебно у средњем делу, од такта 22 до такта 33

¹⁴ Звучни пример доступан на: <https://youtu.be/-oomcTdKT7A> приступљено 29.04.2021.

¹⁵ Упоредити различите примере изведбе овог комада: <https://youtu.be/-oomcTdKT7A> приступљено 22.06.2021; <https://youtu.be/Sth6GN9K3Tc> приступљено 22.06.2021; <https://youtu.be/xcmIKqyQYWA> приступљено 22.06.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=cSPthwOI73A> приступљено 22.06.2021.

беспотребном поставком четвртог прста на појединим триолама које су чак, у неким тактовима, наглашене (погледати пример 65). Много боље решење за контролу болних акцентованих триола је свакао прст број 3 како је означено у такту 24 у издању Kunz (погледати пример 66). С обзиром на то да је композитор након тих триола желео да у такту 25 испрекидане триоле из претходних тактова повеже у једну целину, прсторед у издању Kunz је у том такту удобнији и стилски адекватнији (погледати пример 66).

Пример 65: П. Чајковски, *Годишња доба*, бр. 10, тт. 24 и 25 издање Schirmer



Пример 66: П. Чајковски, *Годишња доба*, бр. 10, тт. 24 и 25 издање Kunz



Промена прстију која је непотребна и на коју сам скренула пажњу у издању Kunz у комаду Април (у тактовима бр. 82, 83, 84), уочава се и у Октобру, такође на крају композиције, али овог пута у издању Schirmer (погледати пример 67).

Пример 67: П. Чајковски, *Годишња доба*, бр. 10, тт. 50 и 52, издање Schirmer



3.3.6. *Годишња доба* оп. 37, бр 12, Децембар

Када је у питању динамички план овог комада, примећују се минималне разлике у издањима, док је акцентуација појединих тонова и акорда негде уписана, а негде је изостављена. Тако на пример, једина већа динамичка разлика се уочава у такту 43 где је у издању Москва и издању Schirmer уписана ознака *mezzo forte*, док је у издању Kunz у истом такту уписан *forte* (погледати примере 68, 69 и 70).

Пример 68: П. Чајковски, *Годишња доба*, бр. 12, тт. 43, издање Schirmer



Пример 69: П. Чајковски, *Годишња доба*, бр. 12, тт. 43, издање Kunz



Пример 70: П. Чајковски, *Годишња доба*, бр. 12, тт. 43, издање Москва



У издању Schirmer није уписан *Трио* у такту 88 (погледати пример 71, 72 и 73). У истом издању није написана ни ознака за *Коду*. Реприза, која следи након трија, у овом издању је комплетно уписана за разлику од друга два издања, тако да у издању Schirmer *Кода* почиње од такта 235, док у друга два издања почиње од такта 149. Пред сам крај *Кода* у издању Москва у тактовима 165 и 167, нема ознаке за наглашен акорд.

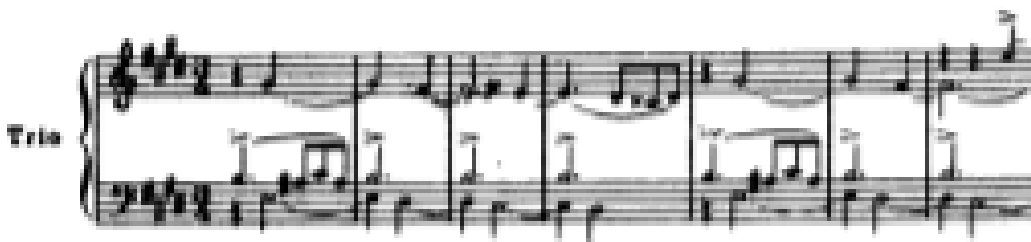
Пример 71: П. Чајковски, *Годишња доба*, бр. 12, тт. 88, издање Schirmer



Пример 72: П. Чајковски, *Годишња доба*, бр. 12, тт. 88, издање Kunz



Пример 73: П. Чајковски, *Годишња доба*, бр. 12, тт. 88, издање Москва



Педализација је уписана само у издању Schirmer, она је од самог почетка уписана веома једноставно тако што се педал мења на сваком такту, што није стилски сасвим исправно имајући у виду карактер саме композиције. Истражујући и анализирајући разна извођења, као и провером сопствене педализације, дошла сам до закључка да је најбоља пажљива педализација која би била скинута након друге четвртине у левој руци у првом делу композиције. Коришћењем пуног педала који се мења по тактовима као што је записано, губи се на полетном, шармантном тону типичном за карактер валцера који овај комад има, а добија заглушујући звук. С друге стране, наглим прекидима педализације од такта 39 до такта 55 такође се губи карактер који би требало да буде контраст почетку композиције (погледати пример 74).

Пример 74: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 12, тт. 39–55 издање Schirmer

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system includes fingerings (2, 4, 2) and dynamics *p* and *mf*. A circled 'ca.' is present in the bass clef. The second system includes dynamics *p* and *mf*, with two circled 'ca.'s in the bass clef. The third system includes dynamics *mf*, *dim.*, and *p*, with two circled 'ca.'s in the bass clef.

Сматрам да би управо педализација која је стављена на почетку, требало да буде у овим тактовима, а за почетак бих препоручила коришћење полупедала (погледати пример 74 и 75).

Пример 75: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 12, тт. 1–6, издање Schirmer

The image shows a musical score for 'Tempo di Valse'. It features a treble and bass clef staff. Dynamics include *p* and *poco cresc.*. A circled 'ca. simile' is present in the bass clef.

Оскудна педализација је и у *триу*, тт. 88–148.

Практичном провером прстореда у издањима Schirmer и Kunz, дошла сам до закључка да ни једно од понуђених решења за веома деликатно место у тактовима 9, 10, 11, 12 није најбоље решење где се, поред очигледне физичке неудобности, не постиже акцентуација и стварају „ћошкови“ (погледати пример 76 и 77).

Пример 76: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 12, тт. 9–12, издање Schirmer



Пример 77: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 12, тт. 9–12, издање Kunz



Нешто бољи прсторед је у издању Schirmer, посебно у *Triju* и у *Коди*.

На крају комада, *Кода* у издању Kunz од такта 168 до такта 172, односно од такта 254 до такта 258 у издању Schirmer, такође се налазе решења која нису адекватна ако се узме у обзир интонирање и карактеризација у којој се тражи елегантно „нестајање“. Истражујући најбоље решење за ово деликатно место, сматрам да је издање Schirmer понудило боље решење, али бих, уместо другог прста на ноти *це*, користила поново палац.

Највећа разлика у ова два издања односи се на питање везано за то од ког тачно такта треба започети *Коду*, с обзиром на то да у издању Schirmer и Kunz *Кода* почиње такт раније у односу на издање Москва (погледати примере 78, 79 и 80).

Пример 78: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 12, тт. 234, 235, издање Schirmer



Пример 79: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 12, тт. 86, 87, 147,148, 149, издање Kunz

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system shows a melodic line in the right hand with various ornaments and a bass line. A blue oval highlights the instruction "Da Capo al segno e poi Coda." below the staff. The second system continues the piece, featuring a "cresc." marking in the right hand and a "p" marking in the left hand. A blue rectangle highlights a section of the bass line. The third system is labeled "CODA." in a blue oval and includes a "poco a poco cresc." instruction. The music is in a key with two sharps and a 3/4 time signature.

Пример 80: П. Чајковски, *Годишња доба*, Бр. 12, тт. 86, 87, 147,148, 149, издање Москва

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system shows a melodic line in the right hand with various ornaments and a bass line. A blue oval highlights the instruction "Da Capo al segno e poi Coda." below the staff. The second system continues the piece, featuring a "poco a poco cresc." instruction. A blue rectangle highlights a section of the bass line. The third system is labeled "Coda" in a blue oval and includes a "poco a poco cresc." instruction. The music is in a key with two sharps and a 3/4 time signature.

3.4. Сергеј Рахмањинов: *Музички моменти* оп. 16

Музички моменти оп. 16 Сергеја Рахмањинова писани су крајем 1896. године. Сваки од шест комада из овог опуса реферира на неку форму и дело из претходне епохе које је утицало на стваралаштво овог опуса. Опус 16 спада у рану стваралачку композиторову фазу, имајући у виду да је имао 23 године када је написао ове комаде.¹⁶

Први Музички моменат *Андантино* у бе молу, алудира на стваралаштво Франца Шуберта. Други комад, *Алегрето* у ес молу, представља реминисценцију на Шопенову *Револуционарну етиду*. Трећи комад у опусу, *Анданте кантабиле* у ха молу, осцилира између утицаја који преовладавају у *Песмама без речи* и погребних жанрова (маршева); јасно истичући призив руске, грандиозне музике. Четврти комад, *Престо* у е молу, такође може да се доведе у везу с утицајем Шопенове *Револуционарне етиде*. Пети комад, *Адађо sostenuto* у Дес дуру, по облику је близак форми баркароле, која је заправо народна песма. Последњи комад у овом опусу, *Маестозо* у Це дуру, представља, чини се, све оно што је до тог тренутка у пијанизму постигнуто: виртуозност и, развој технике; уз маестралан завршетак целог опуса.

Музички комади се изводе на различите начине: целокупно – цео опус; појединачно – као један комад у неком реситалу; или комбиновано – по два или више комада. На испитном концерту свог уметничког докторског рада извешћу пет *Музичких момената*:

Музички моменат бр.1, у бе молу

Музички моменат бр.2, у ес молу

Музички моменат бр.3, у ха молу

Музички моменат бр.4, у е молу

Музички моменат бр 5, у Дес дуру

Извешћу их другачијим редоследом, како бих указала на то колико ефектно може да се изведе комбинација ових момената. С обзиром на то да се ређе свира цео циклус, који се свакако изводи редоследом који је Рахмањинов записао, а чешће појединачно или у

¹⁶ Robin James Hancock, *Rachmaninoff's Six moments musicaux, Op 16, and the Tradition of the Nineteenth-Century Miniature*, Boston University, 1992; Sanghie Lee, "Rachmaninoff's Early Piano works and the Traces of Chopin's Influence: The Morceaux de Fantaisie, Op.3 & The Moments Musicaux, Op.16"; PhD thesis, Indiana University:

https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1539960507461835&disposition=inline
приступљено: 20. 2. 2021.

комбинацији, овом одлуком желим да укажем на веома важну чињеницу коју сам приметила, а то је да су многи пијанисти и педагози, чврсто убеђени да се чак и комбинација само два Музичка момента мора свирати тачним редоследом.

У писаном делу свог уметничког докторског рада представићу анализу различитих интерпретација одређених делова наведених композиција, користећи се аудио записима изведби Николаја Луганског, Владимира Ашкеназија и Иве Погорелића.¹⁷

3.4.1. Музички моменат бр.1, у бе молу

Овај Музички моменат је, по мом мишљењу, најсложенији и захтева, поред врхунског виртуозитета, потпуно владање свим облицима педализације, као и полифон начин одслушавања свих гласова. Прегршт разних промена у оквиру само овог првог комада показује комплексност овог дела од упознавања са овим делом, па све до његовог извођења.

У овом комаду главна проблематика је педализација. Ово се посебно односи на први део композиције где, са једне стране треба дати на значају басовој деоници у левој руци, а са друге стране сачувати чист звук мелодије. Многи пијанисти овде проналазе решење у коришћењу полупедала. С обзиром на то да се у појединим тактовима мења хармонска структура, моја препорука би била да се на таквим деловима педал ухвати добоко, због басове деонице, а затим, на половини такта пажљиво промени, док не видим разлог за промену педала у тактовима у којима влада иста хармонска структура, јер се тиме губи веома важна, басова деоница. Исти начин педализације бих променила и у репризи у којој се главна мелодија појављује у шеснаестинама. Ово је уједно и најтежи технички део, можда у читавим *Музичким моменентима*, јер се од пијанисте очекује да нас води кроз главну мелодију дискретним шапатом, што додатно отежава свирање толико захтевних пасажа, а истовремено да прати и деоницу баса, уз веома комплексну педализацију. Управо овај део композиције, тј. репризу, Иво Погорелић свира брилијантно, фасцинантним виртуозитетом. Након првог излагања теме и паузе коју треба пажљиво одслушати, појављује се поново тема, али овога пута праћена гласовима у средњој фактури. Након овог дела композитор мења темпо *con moto*, тоналитет као и карактер композиције. После репризе која је написана

¹⁷ У питању су следећи снимци: Лугански: <https://www.discogs.com/Nikolai-Lugansky-Rachmaninov-Pr%C3%A9ludes-Moments-Musicaux/release/1101567> приступљено 3. 2. 2021; Ашкенази: <https://www.deccaclassics.com/en/catalogue/products/rachmaninov-moments-musicaux-ashkenazy-2432> приступљено: 3. 2. 2021; Погорелић: <https://www.youtube.com/watch?v=PPaJyfDP7JQ&t=559s> приступљено 3. 2. 2021.

у *andantino con moto*, враћа се прва тема у *темпу I*. Ово је веома важно правилно распоредити.

Даља проблематика проналази се у различитим тумачењима свих ових темпа. Док поједини пијанисти свирају доста полетније, неки су склони претеривању, одлажењем у другу крајност, а то је веома споро свирање, супротно од карактера и стила који је композитор јасно дефинисао на самом почетку. Триолски покрет у левој руци многи пијанисти несвесно или свесно пољуљају, а све са жељом да се што експресивније изрази мелодија десне руке. Ово је веома важно јер се, услед такве појаве, потпуно ремети основна ритмичка структура. Тако на пример, Погорелић иде управо у ту крајност, истичући разнолике хармонске промене у левој руци, као и осетном *sostenuto* које прави у другом делу такта. Његово извођење које је скоро три минута дуже од осталих, све до саме репризе остаје у истом маниру. Поред веома интересантних хармонских истицања, Погорелић код слушаоца изазива или заинтересованост и фасцинираност услед потпуно другачијег приступа овој музици – или потпуно неодобравање. Главну кулминацију првог дела, нешто што сви очекују, он свира изненада *piano*. Звучно веома балансиран, помало и суздржан други део кроз пасаже у *accelerando* уводи у фасцинантно одсвирану репризу, у којој Погорелић показије своје екстремне способности – од виртуозитета, до савршеног балансирања и изузетно снажне кулминације, као да жели да сачува само тај моменат у целом делу, јер се затим повлачи, свирајући последњи пут тему веома дискретно.

Прву тему Лугански свира одмереним *rubato*, савршено водећи басову и мелодијску линију, уз врхунску педализацију. Као да је Рахмањинов ово дело писао баш за њега, он нас у првом делу доводи до кулминације, кроз постепену изградњу од самог почетка, и савршено вођеног музичког тока. У Гес дуру којим почиње други одсек, уводи нас у ново, ведрије расположење, променом темпа и боја, по мом мишљењу, свирајући овај део екстровертније у односу на Ашкеназија и Погорелића. Реприза има све елементе које сам на почетку навела – савршену педализацију, техничку опремљеност и музичку дубину.

Ашкенази нас уводи у овај Музички моменат у најизбалансираном темпу у триолама леве руке, поштујући све композиторове ознаке. Оно што је интересантно у овом извођењу јесте потпуно другачије доживљена реприза. У њој Ашкенази, свирајући споријим темпом, истиче гласове који нису записани, наглашавањем сваке треће

шеснаестине. За разлику од претходне двојице, он кулминационе делове свира мало суздржаније, са мање *rubata*.

3.4.2. Музички моменат бр. 2, у ес молу

Музички моменат бр. 2 један је од комада који се веома ретко изводи. Сматрам да је разлог томе, поред очигледне веће популарности које имају, нпр. Музички моменат бр. 3, у ха молу и као и најпопуларнији, у е молу, изузетно тежак нотни материјал, велике техничке потешкоће, као и комплексност који овај Музички моменат има. Чврсто сам убеђена да, на први поглед у ноте, многи пијанисти одустану услед велике количине нотног текста и предзнака који се мењају веома често, где чак и у једном такту, наилазимо на снижене, разрешене, дуplo снижене ноте. Неретко се услед тих потешкоћа провлаче и погрешно прочитане ноте.

Овај комад по караткеру даје призивок узнемирености, а има и мелодију коју прате валови написани у шеснаестинама. Управо те валове треба свирати *leggiero* са умереним таласањем, а да притом, главна мелодија увек остане у првом плану.

Детаљним анализама снимака наведених пијаниста уочила сам велике разлике у интерпретацији. Погорелић се одлучио за другачију верзију овог Музичког момента која се, иначе, ређе изводи. Поред тога што користи другачије издање нота у односу на Ашкеназија и Луганског, Погорелић има потпуно другачији приступ извођењу овог дела. Већ на самом почетку, у тактовима 1 и 2, Иво Погорелић креће знатно спорије, у *rubato*, задржавајући октаве на почетку тактова, да би у наредна два такта, 4 и 5, завршио прву реченицу наглим убрзавањем. Упадљиво је што овај део свира при сваком понављању на исти начин.

Пример 81: С. Рахмањин, Музички моменат бр.2 у ес молу, тт. 1–5

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a piano (p) dynamic marking and a tempo marking of 'Allegro (♩ = 92)'. The second system has a mezzo-forte (mf) dynamic marking and a 'dim.' (diminuendo) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пред крај првог дела, знатно успорава на свакој октави. У средњем делу, од такта 53 до такта 56, он значајно издваја поједине тонове у левој руци, занемарујући главну тему која је у десној руци, чиме не поштује идеју Рахмањинова.

Пример 82: С. Рахмањин, Музички моменат бр. 2 у ес молу, тт. 53–56

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a piano (p) dynamic marking. The second system has a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs and accents.

Поред тога што је његова интерпретација свакако занимљива, не верујем да би наишла на одобравање пијаниста који поштују текст и карактер који је написао сам композитор, јер се тиме умногоме губе стилски аспекти композиције.

Владимир Ашкенази, по мом мишљењу, у потпуности испуњава све стилске и пијанистичке аспекте овог Моментa. Поред тога што потпуно поштује композиторове идеје,

његово свирање плени и изазива у слушаоцу потпуно одобравање. Његова педализација је обимнија у односу на извођење Луганског, а по мом мишљењу, и најправилнија. Ово извођење бих препоручила свакоме ко одлучи да свира овај комад, као једно од стилски најгачнијих, укључујући и савршен баланс у темпу која су брза, али не и пребрза као што можемо чути у извођењу Луганског, посебно на појединим местима. На темпо посебно скрећем пажњу јер се младим пијанистима, фасцинираним виртуозитетом који је посебно наглашен у извођењу Луганског, у жељи да достигну такав ниво дешава да изгубе музички ток, где пренаглашавајући виртуозну компоненту овог дела, забораве на уметничку.

3.4.3. Музички моменат бр.3, у ха молу

Музички моменат бр. 3 је један од чешће извођених. Анализирањем различитих извођења овог дела дошла сам до закључка да је веома тешко пронаћи извођача који се потпуно придржава Рахмаџиновљевог нотног записа. Да би се стилски постигао прави карактер композиције неопходно је придржавати се основне ритмичке структуре, као и динамичких планова које је композитор означио.

Основна проблематика у извођењу овог Моментa је управо ритам. На самом почетку композиције, композитор је записао пунктирану осмину са шеснаестиним. Веома је важно дословно пратити ову ритмичку фигуру, јер се често дешава да пијанисти превише продуже четвртину, а притом превише скрате шеснаестину или, у другом случају, скрате прву четвртину и тако, овај ритам претворе у триолу.

Други проблем, који се често испољава јесу паузе, које се скраћују и тиме доводе слушаоца, посебно некога ко у потпуности познаје ово дело и Рахмаџиновљево музичку уопште, у стање комплетне непријатне узнемирености услед нарушеног ритма.

Трећи велики проблем је узимање превише слободе приликом свирања одређених ритмичких фактура чиме се такође нарушава основна идеја композитора. Непоштовањем ових основних музичких записа у партитури долазимо до потпуно изненађујућих извођења овог дела.

Иво Погорелић је у својој интерпретацији урадио управо све од наведених примера непоштовања композиторове идеје, па чак и изменом нотног текста. У жељи да истакне сопствене идеје, потпуно је промашио основни стил, ритмичку структуру, хармонски језик. У односу на представнике Руске школе које ћу даље анализирати, Погорелићево извођење

свих *Музичких момената* траје чак десет минута дуже од просечног трајања, а у случају овог, који траје око осам минута у извођењу са репетицијама, његово траје чак једанаест минута. На самом почетку основни ритам није адекватан нотном запису. Уз бројне лепе нијансе које Погорелић истиче, он прекида музички ток наглим, пренаглашеним триолама. У такту 22 Погорелић чак мења и нотни текст, а у такту 27 мења ритам. У репризи која је праћена осминама које су записане *staccato*, али тешког карактера, он свира превише одсечно такође непоштујући записане акценте, већ акцентује наредну осмину. У истом стилу наставља до самог краја.

Када је у питању интерпретација овог Музичког момента са репетицијама, наилазимо на различит приступ. Неки пијанисти, попут Ашкеназија, у потпуности свирају истим начином, као и истом динамиком, док други у другој репетицији свирају другачије у односу на први пут. По мом мишљењу, обе варијанте долазе у обзир, јер сматрам да не мењају значајно карактер, тако да питање слободе у интерпретацији у овом случају не мора да поремети уметнички доживљај овог дела.

Изведбу Ашкеназија и Луганског поново истичем као јако добар пример савршено одсвираног Музичког момента. Разлика у извођењу ове двојице пијаниста је у већим динамичким нијансама које Лугански има у односу на Ашкеназија (који више свира изливено), као и у снажнијим кулминацијама Луганског. Поред свих музичких аспеката, савршене ритмичке контроле, као и непрекидног музичког тока, ова двојица пијаниста доводе слушаоца у право расположење и емоције које Рахмаџинов, кроз овај Моменат оставља за собом.

3.4.4. Музички моменат бр. 4, у е молу

Поред беспрекорне техничке опремљености, овај комад захтева и одређену извођачку зрелост услед мноштва промена карактера у току композиције, као и комплексности ритма, промена темпа и наглих динамичких промена, које се често дешавају нагом сменом лирских и карактерно супротних сегмената. С тим у вези, веома је тешко, у одређеном узрасту, као што је средња школа, одсвирати стилски, а притом пазити на звук, који у већини случајева које сам чула у том узрасту, није адекватно распоређен. Рахмаџинов је у овом Моменту обележио ознаку *presto ff*, на самом почетку композиције (погледати пример 83), да би у репризи, повећао темпо на *piu vivo*, као и динамику, на *fff* (погледати пример 84), а на самом крају, ознаком *prestissimo*, у чак *ffff* динамици, он прави снажну кулминацију,

која, ако се не одсвира тачно онако како је написана, искривљује првобитну идеју, не преносећи карактер који је Рахмањин јасно одредио (пример 85). Тако се може лако догодити да се овај комад претвори у некакву „вежбу за прсте“, етиду за постизање технике, неретко веома грубо одсвиране са погрешним ритмичким фигурама.

Пример 83: С. Рахмањин, Музички моменат бр. 4, у е молу, тт. 1 и 2

Пример 84: С. Рахмањин, Музички моменат бр. 4, у е молу, тт. 45

Пример 85: С. Рахмањин, Музички моменат бр. 4, у е молу, тт. 59

Сматрам да је извођење Луганског најадекватније и његов пример бих радо истакла, пре свега младим пијанистима. Поред беспрекорне техничке опремљености, изузетно линеарног свирања са јако добрим решењима, Лугански је постигао праву Рахмаџиновљево замисао, а то је савршена промена карактера из лирских момената у *furioso* делове, са грандиозним завршетком у *prestissimo* темпу, у *ffff* динамици. Већ на самом почетку, појавом прве теме, Лугански нас уводи у први део, са беспрекорним даљим преласцима у лирске делове, дискретно праћене шеснаестинама у левој руци, а затим нас, изузетно добром педализацијом и динамичким као и агогичким плановима води до самог краја, остављајући слушаоце без даха.

Другачије извођачко представљање и тумачење овог комада дао је Ашкенази. Ово извођење је такође одлично, праћено мањим динамичким контрастима него у извођењу Луганског, а по мом мишљењу мање страствено, са скромнијом педализацијом у току целе композиције, а посебно ка крају. Промене темпа које сам напоменула на почетку, нису остварене у овом извођењу, што умањује уметнички доживљај. Контрастне лирске делове Ашкенази је одсвирао без дахова које је Лугански спровео, помало уздржано. Свакако технички изузетно виртуозно, а ритмички беспрекорно.

Погорелић, увек оригиналан на свој начин и у овом извођењу оставља свој печат и нуди другачије виђење. На самом почетку композиције он креће суздржаније, шеснаестинама у левој руци, али, након тога, херојски мотив који се појављује у десној руци свира веома екстровертно, по мом мишљењу превише оштро, ако узмемо у обзир ритам који је Рахмаџинов јасно уписао. То је, како смо упозорили, погрешно тумачење многих пијанста. Веома испевани лирски делови, у којима обилато извлачи неке другачије гласове чине ово извођење специфичним. Кроз веома храбре промене сва три темпа, савршено вођених изненадних промена из динамике *pianissimo* до *fortissimo*, па затим натраг у *pianissimo possibile* до самог врхунца, изузетно фуриозно одсвираног, баш као што је композитор и обележио, Погорелић нас доводи до спектакуларног завршетка.

3.4.5. Музички моменат бр. 5, у Дес дуру

Након драматичног и узбудљивог Музичког момента у е молу, наступа смирени Музички моменат бр. 5 у Дес дуру, уједно први у низу момената који су написани у дуру. Сам тоналитет Дес дура у овом Моменту који је по форми близак форми баркароле нам доноси мир, на неки начин уљуљканост и нежна осећања.

На почетку овог Моментa композитор је навео ознаку *adagio sostenuto*. Главни проблем при интерпретацији овог комада јесте прави избор темпа, као и одмерени *sostenuto* делови. С обзиром на стил који је композитор изабрао, што се види на самом почетку где нас лева рука уводи у главну мелодију која мора да тече, и која се ни у једном тренутку, до самог краја композиције не зауставља, веома је важно при интерпретацији правилно распоредити *sostenuto* делове, како не би дошло до промашаја композиторове идеје, као и стила.

Анализом различитих снимака увидела сам да поједини пијанисти свирају превише споро, са претераном слободом која овде ремети главни ток. Веома важна ставка, када је у питању Рахмањин, јесте та што је он пажљиво и веома детаљно обележавао сваку динамичку промену, где се заправо и види какав је сјајан пијаниста био. Тако је пијанистима који пажљиво анализирају ноте и све што је Рахмањин у њима обележио већ при првом сусретом са његовим делом потпуно јасан стил и смисао одређене композиције.

Лугански и Ашкенази нам у овом Моменту показују како се долази до савршеног, стилски и уметнички раскошног свирања, поштујући сваку композиторову ознаку. Њихово извођење слушаоца потпуно уведе у мир и спокој који не престаје до самог краја овог Моментa. Разлике у извођењу ове двојице пијаниста су минималне. Ашкенази све време више истиче осминске триоле у левој руци у односу на Луганског, који мелодију у десној руци свира истакнутије. Ашкенази мекше улази деоницом десне руке. Обојица пијаниста савршено распоређују *sostenuto* делове, као и проток целе композиције. У репризи која је праћена дискретним триолама у десној руци можемо пронаћи разлику. Ашкенази их свира потпуно *sostenuto*, док Лугански иде ка напред у темпу. На самом крају Ашкенази савршено распоређује темпо.

Погорелић нас, као и у претходно описаним његовим изведбама овог опуса, изненађује својим стилем који је у случају овог Музичког момента потпуно другачији у односу на то како Лугански и Ашкенази изводе овај комад. Поред значајно споријег темпа, он прави велика *sostenuta* који ремете ток мелодије. Основни покрет у левој руци Погорелић изводи толико слободно да мења записан ритам. Осим тога, он има изненадна *subito piano* која Рахмањин нигде није записао, као и динамику потпуно супротну записаној. Ако се узме у обзир да свако има право на интерпретативну слободу, Погорелић је то право искористио, али је при томе изгубио покрет баркароле. Апсолутно оригинална

интерпретација у његовом случају слушаоцу може да буде јако интересанта, посебно када се узме у обзир његов таленат да направи савршене нијансе, као што је то урадио у нпр. репризи овог Моментa, али доброг познаваоца музике и стила С. Рахмањинова може да доведе до неодобравања. Ако узмемо у обзир право на оригиналну интерпретацију доводим у питање да ли то даје уметнику за право да мења и ритмичку структуру, па чак и нотни текст, мењајући тиме стил композиције, њен карактер и оригиналну идеју композитора.

4. Закључак

Пијанистички приступ анализи дела, који је и мој, често не даје потпуну аналитичку слику једне композиције. Међутим, интересовање сваког извођача за музичко-теоријско-аналитичке дисциплине је неопходно за приближавања сваком делу у циљу препознавања исконске композиторске идеје, као и откривања евентуалних простора за лепоту интерпретације која увек и изнова може другачије звучати кад год неко други одсвира исту композицију. Спој различитих методологија приликом истраживања једног дела и његовог творца су најинтересатнији и најкориснији процес рада у деловању једног извођача. То је онај део посла, који се не види и не чује, а нас као извођаче оплемењује.

Оваквим приступом, анализом различитих нотних издања и извођења, као и појединих технички тешких места хтела сам да нагласим колико су сви ти сегменти важни за правилно и комплетно разумевање композиторових идеја, његовог стила као и свих пијанистичких аспеката. Ово се посебно односи за мој део истраживања, тј. за интерпретацију руских композитора. Дефинитивно сам мишљења да иновације по сваку цену не доносе увек добре резултате. С обзиром на то да се и сама Руска школа веома држи поштовања текста, пре свега, сматрам да је једини правилан приступ управо у томе да се проникне дубоко у музичко естетски духовни свет самог композитора. Након тога, наравно, свако треба да гради свој индивидуални приступ, али уз поштовање ауторове замисли, јер се без тога ова врхунска дела могу претворити у нешто сасвим непримерено стилу, што доводи до скрнављења ових дела у којима је дочарана сва лепота пијанизма руске школе.

Литература

1. Baker M. James. *The Music of Alexander Scriabin (Composers of the Twentieth Century)*, Yale University Press 1986.
2. Bowers, Faubion. *Scriabin, a Biography*, New York, Dover Publications, 1996.
3. Brown, David, Gerald Abraham, David Lloyd-Jones, and Edward Garden. *The New Grove Russian Masters 1.*, New York, W. W. Norton and Company, 1986.
4. Brown, David. *Tchaikovsky: The Man and His Music*, New York, Pegasus Books, 2009.
5. Culshaw, John. *Rachmaninov, The Man and His Music*, New York University Press, 1950.
6. Čajkovski, Petar Ilić. *Zivot i stvaralaštvo*, Muzička omladina Srbije, Beograd, 1970.
7. Garden, Edward. *Balakhiriev, a critical study of his life and music*, St. Martin's Press, 1967.
8. Gerald, Abraham, Hugh Macdonald, Geoffrey Norris, Rita McAllister, and Boris Schwarz, *The New Grove Russian Masters 2.*, New York, W. W. Norton and Company, 1986.
9. Gerald, Abraham. *The music of Tchaikovsky*, New York, W.W. Norton, 1974.
10. Hancock, Robin James. *Rachmaninoff's Six moments musicaux, Op 16, and the Tradition of the Nineteenth-Century Miniature*, Boston University, 1992.
11. Hull, A. Eaglefield. *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, 1916, New York, AMS Press, 1970.
12. Kovačević, Krešimir, ur. *Muzička enciklopedija*, Vol. I, II, III, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971–1977.
13. Leikin, Anatole. *The Performing Style of Alexander Scriabin*. Ashgate 2011.
14. Mattnew-Walker, Robert. *Rachmaninoff*, London and New York, Omnibus Press, 1980.
15. Nojhauz, Gustavofič, Hajnrih. *O umetnosti sviranja klavira*, Zagreb, 2000.
16. Norris, Geoffrey. *Rachmaninoff*, New York, Schirmer Books, 1993.
17. Peričić, Vlastimir. *Harmonija II deo*, Beograd, (skripta), 1970.
18. Sanghie Lee. "Rachmaninoff's Early Piano works and the Traces of Chopin's Influence: The Morceaux de Fantaisie, Op.3 & The Moments Musicaux, Op.16"; PhD thesis, Indiana University, 2011.
19. Schloezer, Boris de. *Scriabin, Artist and Mystic*, Oxford University Press, 1987.
20. Šonberg, Harold. *Veliki pijanisti*, Nolit, Beograd, 1983.
21. Taruskin Richard. *On Russian Music*, Berkley, University of California Press, 2009.

22. Taylor, Philip. *Anton Rubinstein: A Life in Music*. Russian Music Series. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
23. Zajaczkowski, Henry. *Tchaikovsky's Musical Style*, London, UMI Research Press, 1987.
24. Гаталица, Александар. *Златно доба пијанизма*, Београд, Службени гласник, 2017.
25. Јанковић, Јасмина П. *Руска пијанистичка школа: историја и традиција*, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, докторска дисертација, Београд, 2015.
26. Синчук, Александар. *Специфичност композиторског и пијанистичког стила Сергеја Рахмањинова у контексту формирања интерпретације минијатура за клавир*, Универзитет у Београду, Факултет музичке уметности, Београд, 2020.
27. Трбојевић, Душан. *Размишљања о музици*, Београд, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 1992.
28. Трбојевић, Душан. *Три века пијанизма. Увод у историју пијанизма*, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, Београд, 2002.
29. Шобајић, Драгољуб. *Како се пише стручни рад*, Удружење балетских и музичких педагога Србије, Београд, 2020
30. Шобајић, Драгољуб. *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад, Светови, 1996.
31. Шуваковић, Мишко. *Појмовник теорије уметности*, Београд, Орион Арт, 2011.

Интернет платформе:

- www.youtube.com
- www.discogs.com
- <http://sr.cobiss.net>
- www.imsip.org

Биографија

Дина Хациомеровић рођена је 1981. године у Београду. Нижу и средњу музичку школу “Коста Манојловић” похађала је у класи проф. Биљане Поповић и проф. Жељке Симановић. Студије на Факултету музичке уметности у Београду, започела је са 16 година. Дипломирала је 2003. Године са највишом оценом из главног предмета клавир, у класи проф. мр Нинослава Живковића, а затим је уписала магистарске студије у класи проф. мр Невене Поповић. У току студија била је ангажована као демонстратор на Катедри за клавир Факултета музичке уметности.

Од 2002. године запослена је као клавирски сарадник у МШ „Коста Манојловић“. Као клавирски сарадник је са ученицима активно наступала на концертима, као и на домаћим и међународним такмичењима на којима су освојили бројне награде. У току школске године 2009/2010. била је ангажована као стручни сарадник у настави на Катедри за клавир, на ФМУ.

Године 2010. је магистрирала у класи професора мр Нинослава Живковића, а тренутно је на завршној години докторских студија на одсеку за клавир на ФМУ, у класи проф. др ум. Маје Рајковић.

Наступала је у свим еминентним салама у Београду (Велика сала КНУ, Галерија КНУ, Скупштина града, Београдска филхармонија, галерија САНУ, Прогрес, Артгет, СКЦ, Мадленијанум...), Новом Саду (Синагога), као и у осталим градовима широм Србије; и као солиста и у камерним ансамблима. Одржала је низ реситала у иностранству: Француска, Чешка, Италија, Црна Гора.

Усвршавала се на домаћим и интернационалним курсевима које су водили истакнути професори, међу којима су: Владимир Овчињиков, Александар Маџар, Пол Гулда, Реланд Келер, Рубен Далибалтауан... Као солисткиња Дина Хациомеровић је освојила бројне награде на престижним, домаћим и међународним такмичењима у Србији, Француској, Италији и Чешкој.

Остварила је и запажене резултате и на пољу камерне музике у саставима са виолистом Немањом Марјановићем и виолинисткињом Маријом Миситом, са којима је наступала на неколико концерата, а у клавирском дуу са Саром Вујадиновић је наступала

неколико година. Одржале су велики број концерата од којих се посебно издваја реситал на World piano conference, у Новом Саду, на којем су представљале Србију.

Од 2014. године почиње да се бави и педагошким радом у МШ „Коста Манојловић“, у Земуну. За само шест година у њеној класи дипломирало је чак десет ученика, од којих је седам опредељених за клавир положило пријемне испите на високо школским музичким установама као што су: ФМУ у Београду, АУ у Новом Саду, Royal Conservatory of Music „Glen Guld“ у Торонту, као и Royal College of Music у Лондону. Током њеног педагошког ангажмана, ученици из њене класе су освојили преко 100 награда на домаћим и међународним такмичењима. Сваке године наступају на свим главним концертима поводом Дана школе (КНУ, Филхармонија, Галерија Сану, Галерија Артгет, и друге...) као и на завршним, годишњим концертима најуспешнијих ученика. Дина Хациомеровић је више пута је награђивана за свој педагошки рад годишњим наградама школе, као и специјалним признањима за педагошки рад на домаћим и међународним такмичењима.

Године 2019. креирала је специјални пројекат који је премијерно изведен у Србији. Аранжирала је композицију писану за 8 руку – у композицију за 16 руку, на два клавира, коју је извела заједно са одабраним ученицима и студентима на КНУ.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Дина Хациомеровић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације:

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Стилски и пијанистички аспекти одабраних дела Балакирјева, Чајковског, Скрјабина и Рахмањинова

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, јул 2021.

Дина Хациомеровић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Дина Хациомеровић

Број индекса 81

Студијски програм: Извођачке уметности - Клавира

Наслов докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације:

**Стилски и пијанистички аспекти одабраних дела Балакирјева,
Чајковског, Скрјабина и Рахмањинова**

Ментор: др ум. Маја Рајковић, ред. проф

Коментор: мр Милош Заткалик, ред. проф

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, јул 2021.

Дина Хациомеровић