



Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за клавир

Наташа Митровић

**Интерпретативна проблематика варијационих циклуса из различитих  
стилских епоха**

Докторски уметнички пројекат

Писана теза

Ментор: мр Марија Ђукић, редовни професор

Београд, 2018.године



## САДРЖАЈ:

<b>1.УВОД.....</b>	<b>1</b>
1.1. Историјски развој варијација и основне карактеристике форме.....	2
1.2. Значај аналитичког приступа при интерпретацији варијација.....	5
1.3. Концепција докторског уметничког пројекта.....	7
<b>2. АНАЛИЗА ИЗАБРАНИХ КОМПОЗИЦИЈА.....</b>	<b>8</b>
2.1. <i>Jean-Philippe Rameau, Gavotte et six doubles</i> .....	8
2.1.1. Тема.....	9
2.1.2. Прва варијација.....	13
2.1.3. Друга варијација.....	14
2.1.4. Трећа варијација.....	15
2.1.5. Четврта варијација.....	16
2.1.6. Пета и шеста варијација.....	17
2.1.7. Закључак.....	18
2.2. <i>Carl Philipp Emanuel Bach - Variations auf die Folie d'Espagne</i> .....	20
2.2.1. Тема.....	21
2.2.2. Прва варијација.....	23
2.2.3. Друга варијација.....	23
2.2.4. Трећа варијација.....	24
2.2.5. Четврта варијација.....	25
2.2.6. Пета варијација.....	26
2.2.7. Шеста варијација.....	27
2.2.8. Седма варијација.....	28
2.2.9. Осма варијација.....	29
2.2.10. Девета варијација.....	30
2.2.11. Десета варијација.....	31
2.2.12. Једанаеста варијација.....	32
2.2.13. Дванаеста варијација.....	33
2.2.14. Закључак.....	34
2.3. <i>Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398)</i> .....	35
2.3.1. Тема.....	36
2.3.2. Прва варијација.....	40
2.3.3. Друга варијација.....	42
2.3.4. Трећа варијација.....	44
2.3.5. Четврта варијација.....	45
2.3.6. Пета варијација.....	47
2.3.7. Шеста варијација.....	48
2.3.8. Закључак.....	51

2.4. Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариациями для фортепиано ля минор.....	52
2.4.1. Тема.....	53
2.4.2. Прва варијација.....	55
2.4.3. Друга варијација.....	56
2.4.4. Трећа варијација.....	58
2.4.5. Четврта варијација.....	60
2.4.6. Пета варијација.....	63
2.4.7. Шеста варијација.....	64
2.4.8. Седма варијација.....	66
2.4.9. Осма варијација.....	66
2.4.10. Девета варијација.....	68
2.4.11. Закључак.....	70
2.5. César Franck – <i>Prélude, Fugue et Variation in B minor</i> .....	71
2.5.1. Прелудијум.....	72
2.5.2. Фуга.....	77
2.5.3. Варијација.....	80
2.4.5. Закључак.....	82
2.6. Александр Розенблат – <i>Вариации на тему Паганини</i> .....	84
2.6.1. Тема.....	85
2.6.2. Прва варијација.....	86
2.6.3. Друга варијација.....	87
2.6.4. Трећа варијација.....	88
2.6.5. Четврта варијација.....	90
2.6.6. Пета варијација.....	91
2.6.7. Шеста варијација.....	91
2.6.8. Седма варијација.....	92
2.6.9. Осма варијација.....	94
2.6.10. Девета варијација.....	95
2.6.11. Десета варијација.....	96
2.6.12. Фуга.....	97
2.6.13. Закључак.....	100
2.7. Милош Раичковић, <i>B-A-G-D-A-D Music on the six-note theme, in defense of Iraq</i> .....	101
<b>3. ЗАКЉУЧАК.....</b>	<b>107</b>
<b>4. СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ И ЗВУЧНИХ ИЗВОРА.....</b>	<b>112</b>

# 1. УВОД

Заједничка црта највећих композитора свих ера је потенцијал јединствених и интересантних начина развоја и варирања њихових идеја. Сама есенција варијација је узимање најмање количине материјала и извлачење из њега што је могуће више,<sup>1</sup> увек уз остављање отвореног питања да ли је могло још, и готово увек наслућеног позитивног одговора на то питање. Један од најјаснијих примера тога јесте овде одабрана Росенблатова композиција која доноси потпуно нову димензију развоја Паганинијеве теме толико пута поновљене и вариране кроз низ композиција различитих жанрова.

Одабир форме Тема са варијацијама пружа јединствену прилику извођачу да искористи и опроба своје извођачке потенцијале и изнесе најразноликије технике и потезе које ниједан друга форма не дозвољава. Варијације, као изворно импровизаторска форма, често настала на концертима на лицу места указује на њену примарну функцију приказивања виртозности и умећа извођача или самог композитора. Читав спектар различитих тема и варијација овде одабраних пружа увид у готово све технике, фактуре, композиторске финесе, све аспекте клавијског става. Бирајући теме се варијацијама, извођач се поставља у улогу изазивача или изазваног у надметању на клавиру, што је некада заиста и била ситуација када је у питању била тема са варијацијама.<sup>2</sup>

Одабран низ композиција за овај уметнички пројекат пружа могућност хронолошког праћења развоја форме тема са варијацијама почев од њеног настанка (када су у питању инструменти са диркама) до модерног доба када се осећа уплив популарних стилова у уметничку праксу. Не само да стичемо увид у различите стилске карактеристике, постепено ослобађање музичког и хармонског језика, већ на неки начин постајемо свесни, заједно са композиторима, огромног развоја извођачке технике која је пратила и технички развој инструмената са диркама. Овај уметнички пројекат представља

---

<sup>1</sup> Richard Anatone, *An Analysis of Piano Variations composed by Richard Anatone*, Ball State University, Muncie, 2011: 2.

<sup>2</sup> Узимо као пример надметање Моцарта и Клементија 1782.године испед краљевске породице. У свом писму у којем говори о овом надметању, показујући свој антипатични став према Клементију, Моцарт наводи да је на задату тему "La Santa Chiesa Catholica" Клементи импровизовао сонату, а он варијације: Mozart Wolfgang Amadeus, *The Letters of Mozart and his Family*, Translated and edited by Emily Anderson. 3rd ed., W.W. Norton, New York and London, 1988: 792–93.

палету најразноврснијих техничких, динамичких, артикулационих и агогичких потеза, попут једног концентрисаног курса пијанистичке технике. Може се замислити као изложба испиративних мисли највећих композитора свог времена и њихових варијанти, или, у крајњој инстанци, као "шетња кроз епохе".

### **1.1. Историјски развој варијација и основне карактеристике форме**

Термин варијација се може схватити као процес мењања неке првобитне идеје. Порекло термина налазимо у латинском језику (*variatio*) у којем потврђујемо везаност термина за промену односно мењање.<sup>3</sup> Извори указују и на уже значење термина као "извођење неке музичке или књижевне (уопће умјетничке) теме на различите начине."<sup>4</sup> Термин *variatio* је између X и XVIII века у музици имао различита значења, почев од одреднице за црквене псалме, потом за варирање каденци у њима, а онда је израз *variamina* у XI веку понео значење вариране строфе песама.<sup>5</sup> Латински придев *varius* који значи различитост, разноликост, појављује се у музичко-теоријским списима XIII и XIV века. Варирање има значење композиторског принципа, технике компоновања која конкретизује видове рада са тонским материјалом. Обогаћивање теме фигурама јесу основни постулати варирања, а уједно и централна идеја варирања у музици. У овом раду варијације се проучавају пре свега са аспекта форме и варијационих техника које могу помоћи при интерпретацији односно истицању основне тематске идеје. С обзиром на то да се у овом раду спроводи хронолошко праћење варијација кроз неколико сукцесивних стилских периода, важно је издвојити неколико основних карактеристика варијација у току њиховог историјског развоја.

У периоду ренесансе и барока варијације (као уосталом и друге форме) одликује велика заступљеност полифоније. Већ се у оквиру барокног доба јавља типологија варијација, односно више различитих начина реализације ове форме. Најтипичније врсте варијација у бароку су:

- *кантус-фирмус варијације* које у свом најранијем виду (XVI и XVII век) подразумевају коралну мелодију која се помера из гласа у глас, непромењена или

---

<sup>3</sup> Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2004: 139-140.

<sup>4</sup> Bratoljub Klaić, *Veliki rječnik stranih riječi, izraza i kratica*, Zora, Zagreb, 1968: 1395

<sup>5</sup> Stefan Drees, Kurt von Fischer, „Variation“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, VI, 1998, 1238 – 1284: 1240).

са незнатним изменама. Оно што подлеже процесу варирања јесу пратећи гласови који доносе промене хармоније, ритма и контрапунтских техника.

- *остинато варијације* се појављују крајем XVI века, подразумевају мелодију у басу и манифестују се кроз два позната вида – чакона и пасакаља. Од посебне важности је функција коју има басова мелодија у музичком току остинатних варијација, јер она истовремено представља и мелодијску линију и хармонску подлогу над којом се развијају остали гласови. Остинатни или "упорни" бас подразумева непрекидно понављање теме чиме се остварује континуираност варијација. Гласови над темом се путем разноврсних контрапунтских техника варирају. Број варијација је у овој форми врло опсежан (двадесет и више), тако да уз контрапунтски развој изграђују монументалну форму, што представља једно од битних обележја овог типа варијација.
- *карактерне варијације* барокног типа настале током XVI и XVII века су тако назване услед присуства жанровских трансформација у њима. Односе се углавном на играчке парове, и оне представљају својеврсну претечу романтичарских варијација.
- *Варијационе свите* су вишеставачне свите за инструменте са диркама чију основу представљају игре које су монотематски повезане. Схватање варијационности везује се за трансформацију истог материјала из става у став. Ово је далека претеча тематског развоја у карактерним варијацијама романтизма.<sup>6</sup>

Почев од XVIII века јавља се одређеније дефинисање термина варијације у музици. Поставља се врло јасна одредница да је варијација другачији начоинизвођења једне мелодије, тако да се може увек препознати њена основа кроз сва спроведена обогаћивања, и "у самим изменама не би смела да се занемари основна мелодија."<sup>7</sup> Кох (*Koch*) је први који користи термин *Тема са варијацијама* 1793.године, и који се као такав задржава и данас. На овај начин варијације добијају, поред техничког, и формално одређење. Кох наглашава модел за варирање као обједињујући фактор будућих варијација. Самим тим,

---

<sup>6</sup> Валерија Каначки, *Третман варијација у клавирским делима Шумана и Брамса*, Докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Београд, 2016: 25–27.

<sup>7</sup> Heinrich Christoph Koch, *Versuche einer Anleitung zur Composition*, vol. 3, Hildensheim, Leipzig, 1793: 290.

тема постаје основни критеријум јединства. У периоду класицизма се најчешће јављају *орнаменталне* варијације, које су биле најраспрострањеније током XVIII века. Овај тип варијација задржава мелодију, хармонију и облик теме као непроменљиве константе. Најважније промена теме у варијацијама односе се на орнаментирање и фигурирање мелодије и ритма. За разлику од барокних, орнаменталне варијације су врло често хомофоне и јасно разграничене међусобно. Број варијација се у односу на барокне врсте смањује, а чест елемент њиховог разграничавања је ритмички контраст. Специфичан класичарски манир у варијацијама јесте реализовање контраста присуством једне варијације супротног рода, и чест контраст темпа међу суседним варијацијама. У погледу форме честа је употреба облика песме. Овај тип варијација се везује за највећа имена класицизма (Хајдна, Моцарта и Бетовена) који су их потпуно афирмисали у својим композицијама.

Романтичарске варијације указују на разноликост у интерпретацијама и техничким решењима. Овај тип варијација се најчешће реализује у виду *карактерних* или *слободних* варијација.<sup>8</sup> У романтизму се међутим врло често типови варијација међусобно комбинују што омогућава њихово индивидуално сагледавање али и међусобну компарацију. Како Шенберг наводи "карактер је тај који доприноси разноврсности у варијацијама."<sup>9</sup> Разноврсност се реализује кроз смењивање лирских, драмских, епских, ритмички покретљивих и других варијација или таквих сегмената унутар једне варијације. Разрадни тип третирања теме доводи до настанка варијационим низом у коме границе између варијација постају пропустљиве или се бришу, што је аналогно генералној романтичарској тежњи ка сливености музичког тока. Осим постојећих слободних и карактерних, у романтизму се реafirмишу и *остинатне* варијације, али се осамостаљују и доносе неке нове технике и надоградње попут реализације нових мелодија у теми. Такође, романтизам је изнедрио и *варијације на две (и више) тема*.

У XX веку јавља се нови тип *серијалних* варијација Шенберга и Веберна, изграђене на дванаесттонској техници, али се сви досадашњи типови и даље задржавају кроз столску адаптацију модернијем звуку и жанровима. Код серијалних се техника варирања комбинује са другим композиционим техникама у различитим формалним контекстима.

---

<sup>8</sup> Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1986.

<sup>9</sup> Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Gerald Strang, Faber & Faber, London, 1967: 174.



## 1.2. Значај аналитичког приступа при интерпретацији варијација

Анализа композиција која се изабере за извођење мора бити саставни део сваке интерпретације, због избегавања лоших одлука које могу трансформисати композицију до те мере да њено слушање потпуно избрише стилски и лични композиторски печат утиснут у њу. Извођач мора поштовати свако дело, мора саживети са њим и покушати да разуме композитора да би га на прави начин изнео и пренео слушаоцима. Свакако да у томе у великој мери помаже дугогодишња извођачка пракса интерпретатора, али и слушање различитих извођења исте композиције, уз субјективну анализу како партитуре тако и тих извођења. Ближе разматрање варијационог принципа захтева трансфер аналитичке мисли од целине ка фрагментима, односно до континуитета до дисконтинуитета.

При аналитичком разматрању композиција, у овом случају теме са варијацијама, интерпретатор мора обратити пажњи на основне елементе попут структуре, кретање тоналног плана и специфичних хармонских решења која могу указати на жељу композитора да у одређеном моменту постигне локални драматски набој, нарочито у случајевима када се ради о инструменту који није имао техничких могућности за тај ефекат (Рамо, на пример). С обзиром на то да се у доба до романтизма структура теме, заједно са тоналним осцилацијама и кретањима преносила дословно у свакој варијацији, потребно је и ове аспекте размотрити ради интерпретативног подражавања тих аналогја. Анализа партитуре је такође јако битна, са аспекта интерпретативних ознака. Када су партитуре јасне, детаљно означене по питању динамике, артикулације, темпа, агогике и свих других извођачких елемената, интерпретатор има донекле лакши задатак и на тако постављаној основи може себи дозволити одређена иступања искључиво у оквирима замишљеног ефекта. Међутим, код оних партитура које са базирају на "голим" нотама, односно које су редуковане на тонски материјал уз понеке назнаке општих динамичких места (*piano* и *forte*) се највише истиче потреба за аналитичким приступом, јер нам често структурална улога неког сегмента, положај у оквиру форме, или хармонски значајан низ може указати на динамичка нијансирања или артикулациону концепцију. Стога, постаје јасно да интерпретатор мора најпре бити аналитичар, и у свом извођењу мора инкорпорирати елементе засноване на аналитичким закључцима.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Није случајно што се често аналитички приказ композиција у музичко-театралним радовима назива "интерпретацијом" тих композиција. Иако се често покушава са увођењем одвојеног термина "извођење" за

Још један битан аналитички моменат јесте анализа литературе која обрађује одређену тему. Из теоријских извора често може постати јасан одређен композиторски поступак, често нам такви извори дају инструкције и оправдања за одређени начни интерпретације. На пример, разматрајући варијације Хуго Лихтентрит (*Hugo Leichtentritt*) тврди да "значајна, једноставна и јасна хармонизација теме има највећу вредност."<sup>11</sup> Управо зато, при интерпретацији извођач мора имати на уму да је у сваком од ових циклуса почетак заправо једна полазна тачка, мора се рестриктивно поставити и изнети једну јасну тему, без превише драматизације и дешавања, јер се тај поступак оставља за низ варијација које следе. Извођачу постаје јасно да не сме истрошити потенцијал теме, већ мора бити шкрт и штедљив због постизања савршеног ефекта композиције у целини. Улога и функција одређене форме такође може бити важна за разумевање одређених композиторских поступака. На пример, у свом писму о концерту у Бечу, Моцарт пише: "Када се концерт завршио наставио сам да свирам варијације (за које ми је надбискуп дао тему) читав сат и добио такав општи аплауз да је надбискуп, ако је имао било какав траг људског, морао бити одушевљен."<sup>12</sup> На основу оваквих писама претпоставља се да је варијациона форма у Моцартово време већином компонована за извођење на концертима и показивање умећа интерпретатора, а врло често су настала као импулс тренутне инспирације. Зато интерпретатору постаје јасно да су виртуозни елементи одређених композиција имали у то време функцију "хваљења", показивања способности, и у односу на то се поставља, опробавајући се некад и са самим композитором на тај начин.

Након анализе композиција, партитуре и доступних писаних извора, извођач мора узети у обзир и друга извођења, некада као позитиван и инструктиван, а некада као негативан пример. Свирањем композиција, извођач се сусреће са изазовима која превазилази врло често управо поступком варирања – испробавањем различитих начина извођења и одабиром оног који се најбоље уклапа у контекст и атмосферу целине.

Тек након свих тих корака, након вишеструког испробавања различитих начина интерпретације (селективних одељака који могу бити предмет недоумица), извођач прави

---

свирање, певање или дириговање композиција, обавезна анализа коју сваки извођач спроводи указује на јасно оправдање коришћења термина "интерпретација" паралелно са термином "извођење", у овом, али и другим сличним радовима.

<sup>11</sup> Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Harvard University Press, Harvard, 1973: 96.

<sup>12</sup> Mozart Wolfgang Amadeus, *The Letters of Mozart and his Family*, Translated and edited by Emily Anderson. 3rd ed., W.W. Norton, New York and London, 1988: 742.

своју одлуку и опредељује се за начин своје интерпретације. Извођење дела је резултат његовог разматрања са више аспеката, и у том процесу често анализа мора бити кључна, и управо зато у овом пројекту на неки начин служи за образложење неких елемената интерпретације. Истовремено, овакав приказ композиција показује оне најлепше и најзанимљивије елементе изабраних композиција, илуструјући и разлог њиховог избора. Описивање начина извођења сваке варијације је писани траг овог извођења, уз често наглашавање измена у односу на назнаке у партитуру, увек уз образложење таквих промена. С обзиром на то да је форма теме са варијацијама настала као исход импровизаторске праксе на концертима, постаје јасно да одређена слобода третирања музичког текста одувек постоји као елемент овог жанра.

### **1.3. Концепција докторског уметничког пројекта**

Попут извођења, овај уметнички пројекат и текстом прати сваку композицију, истичући њене основне карактеристике и показује разлоге одређених интерпретативних избора. Замишљен је као пропратни текст извођењу, као инструктивни програм који објашњава интерпретацију одричући могућност импулсивног свирања, показујући важност анализе сваког аспекта музичког текста у сврху што доследнијег и ефектнијег извођења. Свака од композиција је рашчлањена на појединачне варијације, да би се њихова целовитост и специфичност композициј у целини реализовала након тога, на крају сваког поглавља. Оваква концепција нема за циљ поделу композиције, "исцепканост" музичког тока, већ указује на потребу да се при извођењу сваки сегмент подробно обради, што заправо доприноси интегрисаном и компактном изношењу целине. Као што и увежбавање једне композиције никада није "у даху", и њено описивање не може бити такво. Свака варијација је специфична, увек повезана са темом, али и довољно значајна да заслужује посебну обраду у оквиру целине. На крају рада следи поглавље који резимира развој варијација кроз епохе, резмирајући све закључке изведене из овог програма.

## 2. Анализа изабраних композиција

### 2.1. Jean-Philippe Rameau, Gavotte et six doubles

#### (Жан-Филип Рамо, Гавота са 6 варијација)

- 1727-

Прва композиција, Гавота са 6 варијација (*Gavotte et six doubles*), припада последњој од три Рамоове објављене књиге клавирске музике, односно музике за чембало, (*Nouvelles Suites de Pieces de Clavecin / Нове свите комада за чембало, 1727*). За последњу Рамоову књигу композиција за чембало Гирдлстоне (*Cuthbert Girdlestone*) примећује да је хетерогенија и амбициознија у односу на прве две, и да "садржи неке од његових најзначајнијих композиција".<sup>13</sup> Гавота са шест варијација, изворно писана за чембало, представља интерпретативни изазов самим тим што се изводи на инструменту за који није компонована. Један од основних интерпретативних изазова јесте делимична сиромашност, или "огољеност" партитуре која се у највећој мери заснива на нотном тексту, без одређеног темпа, динамике, артикулације и свих других интерпретативних назнака. Оваква концепција истовремено нуди огроман распон интерпретативних могућности и слобода извођача, што може, наравно, довести и до промашених интерпретација.

Иако хронолошки не припада епохи романтизма, ипак се мелодијско-ритмички и хармонски садржај у неким моментима појављују као изразито романтични, као да указују на далеку будућност која и у интерпретацији мора бити изнесена. Као што ће у даљем тексту бити приказано, неки моменти, нарочито хармонски указују на изразиту иновативност Рамоа, што је приметио и Дил (*Charles Dill*) указујући на "Рамоово запањујуће рано коришћење хроматске модулације."<sup>14</sup> Управо зато ће анализа Гавоте донети један наглашени аналитички осврт на неке хармонске моменте, јер је њихова појава атипична и напредна у односу на стилску епоху у којој је композитор стварао.

---

<sup>13</sup> Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, Dover Publications, New York, 2014: 27

<sup>14</sup> Charles Dill, "Rameau's Imaginary Monsters: Knowledge, Theory, and Chromaticism in *Hippolyte et Aricie*", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 55, No. 3 (Winter 2002), 433-476: 436.

### 2.1.1. ТЕМА

Тема је конципирана тако да при интерпретацији буди порив њене романтизације, са доста рубата, агогике, педала и наглашених динамичких кретања. Једноставан музички текст оставља простора за наглашену романтизацију музичког израза, за истицање романтичног потенцијала ове теме, који се при интерпретацији издашно користи, с обзиром на то да већ од прве варијације долази до истицања барокне моторике која захтева исту такву интерпретацију.

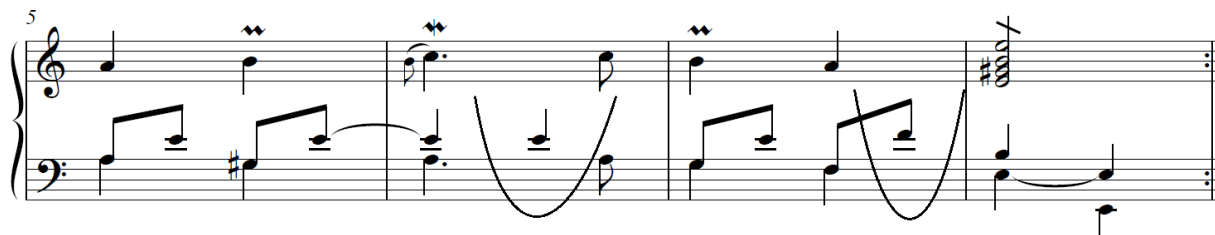
Гавота са шест варијација доноси врло јасан формални образац, у оквиру којег се форма теме преноси без одступања у оквиру сваке од варијација. Оновни тоналитет који доприноси романтичности ове композиције је а-мол. Тема је дводелна са репетицијом оба одсека, иако, можемо рећи да постоје неке назнаке троделне форме реализоване у виду појаве репризних мотива. Основни темпо при интерпретацији теме је умерен (*Andante*) од којег се услед велике заступљености рубата донекле и одступа. Први одсек се састоји од две четворотактне реченице које стоје у обрнуто–периодичном односу. Већ у оквиру овог одсека уочава се процес варирања између две реченице првог одсека, што је видљиво из кретања основне мелодијске линије (пример 1).

Пример 1 – Jean-Philippe Rameau, *Gavotte et six doubles*, Тема, такт 1–8

Као што пример приказује, мелодијска линија, као и хармонска основа су веома једноставни, иако је доста елемената некомпатибилно са извођењем на чембалу, нарочито дуже нотне вредности (половине). Услед тога, интерпретација захтева доста педала који

не само да појачавају ефекат романтизованог звука, већ и доприносе праћењу нотних вредности које су дате у партитури. Примећује се доста украса и трилера у оквиру мелодијских линија, нарочито на четвртинама, што доводи до рубата у тежњи наглашавања тих елемената.

С обзиром на доста проређен хармонски ритам (на сваком такту), педалирање не доноси замаглењу и дисонирању звука, не више него што је сам композитор желео да постигне, нарочито кроз фигурације и дуже трилере често и хроматизоване. У оквиру једноставне фактуре уочавамо троглас, са повременим, ретким ширењем звука у четвороглас, па чак и до шестогласа (на крајевима одсека) што доприноси природном порасту динамике. Почетак првог одсека теме доноси хомофонију изражену у виду излагања основне мелодијске линије у највишем гласу, њено секстно удвајање у средњем, и хармонску потпору у басовој линији. При појави друге реченице првог одсека долази до постепене индивидуализације средње линије која овде има улогу попуњавања хармонске основе. У циљу већег истицања легата у интерпретацији, у другој реченици првог одсека се тонови записани у средњем гласу већином изводе у левој руци, али се у два момента ти тонови премештају у десну руку. У такту 6 се у средњем гласу јавља понављање тона, који би извођењем у истој руци неизбежно довео до дуже природне паузе него у случају премештања тона у другу руку (пример 2), док је у такту 7 премештање изведено услед октавног распона који би се јавио у левој руци.



Пример 2 – Jean-Philippe Rameau, *Gavotte et six doubles*, Тема, такт 5–8

Читав први одсек је у основном а-молу са заступањем главних функција. Сам крај првог одсека је врло занимљив, и звучно истакнут (такт 7–8) где се јавља доминанта природног мола (која се у читавом досадашњем току јављала са повишеним седмим ступњем у виду вођице). Сама појава природне доминанте се јавља у оквиру специфичне барокне појаве (фригијског обрта) који, међутим, у овом случају није разрешен, и хроматизација покрета је врло истакнута концепцијом акорада који се јављају. Наиме,

након природне доминанте долази до појаве двозвука шестог ступња, који сублимирано намеће латентну квинту овог ступња. Након шестог ступња долази до појаве доминанте са повишеним седмим ступњем, чиме се изразито наглашава хроматизација покрета релизована између два трозвука (при чему је први латентно присутан):

Шести ступањ	еф – а – це	}	<i>Хроматско померање</i>
Доминанта	е – гис – ха		

Прво извођење првог одсека се може подвести под генералну *mp* динамику, која се постепено градира како се интерпретација приближава завршној доминанти. Достигнут степен *mf* динамике се задржава при репетицији првог одсека, и та динамика ће се потом задржати и у првом свирању другог одсека.

Други одсек теме (такт 9–24) уводи двотактни модел који се секундно–узлазном секвенцом понавља још два пута. Модел уводи тематски контраст, али можемо приметити да је иницијални покрет овог модела (скок терце уз украсно попуњавање) заправо инверзија почетка теме, чиме се обогаћује варијациони елемент садржан у самој теми. Други одсек уноси драматургију музичког тока кроз убрзање пулса увођењем константног осминског покрета, природног појачавања динамике подизањем регистарског степена (нарочито од такта 17), и оживљавањем ритмичке компоненте појавом пунктираног осминског ритма. С обзиром на то да други одсек почиње у Це-дуру, звук се расветљава, па се овај делимично плесни карактер појачава и на тоналном плану. Други одсек најпре излаже осмотактну реченицу (2+2+4) у Це-дуру, након чега се јавља осмотактна реченица (4+4) која већ у другом такту уводи повратак у основни а-мол. Прва реченица другог одсека доноси природну градацију кроз постепено подизање регистра, што је у интерпретацији додатно појачано *crescendom*, са кулминацијом у такту 13, након чега се јавља постепени *decrescendo*, међутим само донекле, до *mp* динамике, да би се достигла мало тиша репетиција другог одсека (у односу на прво свирање) која ће на свом крају донети коначан повратак у *piano* (ради повезивања са почетком прве варијације а и динамичког заокружења теме).

Друга реченица другог одсека доноси природни пораст драматургије кроз нагло ширење, односно пењање регистра, достужући трећу октаву. Ово увођење тона *цез* се у интерпретацији (иако није назначено) изводи арпеђо који на неки начин симулира

озвучавање природног алиментног следа у односу на темељни тон *цел*. На овај начин се интерпретативно истиче контраст који доноси друга реченица. Међутим, због избегавања претераног контраста у интерпретацији се јавља *subito piano*, који појачава лирски карактер теме изражен кроз читав ток. Нагли регистарски скок је пре свега разлог овакве интерпретације, а донекле и постављање нове основе за даљи динамички развој. При репетицији другог одсека се појава ове динамике задржава до краја због динамичког повезивања са првом варијацијом. У оквиру првог четвортакта се јавља повратак из Це-дура у основни а-мол, врло специфичном хроматском модулацијом. Наиме, основни хармонски след указује на хроматску модулацију спроведену променом склопа акорда (доминанта Це-дура у седми ступањ а-мола). Међутим, с обзиром на то да се над доминантом Це-дура јавља задржица која се разрешава тек са наступом улазног акорда који јасно указује на престанак деловања Це-дура, добијамо везу једног дисонантног акорда који се хроматски разрешава у хармонски такође напет акорд, чиме се истиче драматургија хармонске везе, па можемо рећи да у другом одсеку имамо два кулминирајућа момента: такт 13 који се истиче мелодијски (достизањем највишег тона у оквиру секвенце) и динамички и такт 18 који поред регистарске промене уводи и упечатљив хармонски след (пример 3).

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, covering measures 17 and 18. The treble staff contains notes and rests, with a fermata over the final note in measure 18. The bass staff contains a sequence of notes, including a chromatic line. Below the staves is a harmonic diagram: C: T----- D----- a: VII-----. The diagram shows a progression from C major (C:) to T (Tonic) in measure 17, and then to D (Dominant) in measure 18, which is identified as a: VII (Dominant Seventh) in the key of A minor (a:).

Пример 3 – Jean-Philippe Rameau, *Gavotte et six doubles*, Тема, такт 17–18

Други четвортакт ове реченице доноси елемент репризе (пример 4) који указује на потребу да се на неки начин и на тематском плану на неки начин заокружи тема, која је заокружена на тоналном плану, а интерпретативно и на динамичком са повратком у *piano* динамику.

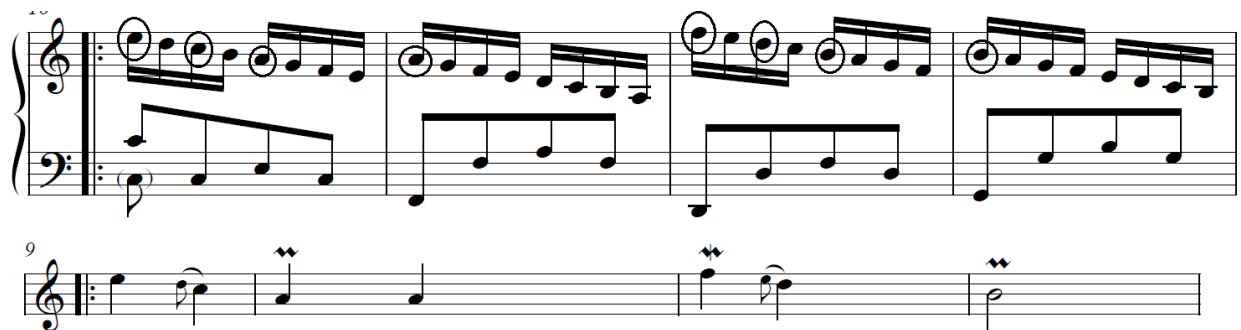


Пример 4 – Jean-Philippe Rameau, *Gavotte et six doubles*, Тема, елемент тематске репризе, компарација тактова 21–24 и 1–4

### 2.1.2. ПРВА ВАРИЈАЦИЈА

Уводи барокне карактеристике пре свега у виду моторике кроз константну шеснаестинску пулсацију у десној руци. Овај карактер води и интерпретацији у бржем темпу. Прва варијација преноси основну мелодијску линију у првом одсеку у средњи глас, односно горњи глас леве руке (пример 5а) док се у другом одсеку латентна мелодијска линија уочава у оквиру шеснаестинских пасажа у десној руци (пример 5б), што у интерпретацији треба нагласити.

Пример 5а – Jean-Philippe Rameau, *Gavotte et six doubles*, Прва варијација, такт 1–4



Пример 56 – Jean-Philippe Rameau, *Gavotte et six doubles*, Прва варијација, такт 9–12

Прва варијација је прилично уједначена, у темпу, динамици и свим другим елементима. Изводи се легато, уз акцентовање тонова теме, са наглашеном моториком и покретљивошћу шенсаестинског пулса. Сваки одсек се при појединачном извођењу јавља у уједначеној динамици, али се при низању одсека и њихових репетиција јавља комплементарност на пољу динамике (први одсек–репетиција–други одсек–репетиција = *p-mf-mf-p*). На ова начин се драматургија музичког тока истиче динамичким контрастима међу већим целинама (док је у теми била присутна постепена драматургија континуираним и постепеним мењањем динамичког степена). Треба нагласити и чињеницу да се при интерпертацији у последњем такту изоставља трилер у левој руци, тако да се украс задржава само у десној. Према свим карактеристикама прва варијација у великој мери приказује једну барокну композицију написану за чембало, тако да је основни инетрпретативни задатак тако је и изнети.

### 2.1.3. ДРУГА ВАРИЈАЦИЈА

Ова варијација је доста слична првој према свим елементима, тако да при груписању можемо ове две варијације ујединити. Истог темпа, динамике и уопште карактера, друга варијација представља наставак развоја који је започет првом варијацијом у оквиру варијационог циклуса. Ипак, због истицања неке врсте границе, као и контраста у односу на прву варијацију, шенсаестински пасаж, који су у овој варијацији смештени у деоници леве руке, изводе се стакато. Истовремено је генерално смањен степен легата и у десној руци. Овај манир додатно истиче барокни карактер, истовремено показујући већи степен сличности са извођењем на чембалу. Основна мелодијска линија се јавља у највишем гласу што олакшава њено истицање. Још један елемент који утиче на појачан драматски

развој јесте гушћа фактура заснована на четоворогласу у првом четворотакту првог одсека. Овај елемент утиче и на повећање иницијалног степена динамике (*mp*) што последично утиче и на појаву *forte* динамике при репетицији првог одсека и почетном извођењу другог одсека. Последње излагање другог одсека, међутим, не доводи до повратка на *mp* динамику, већ се јавља *mf*, опет са циљем повезивања са наредним током и надовезивања варијација у оквиру циклуса. Као и у претходној варијацији се у последњем такту изоставља трилер над завршним томном, али овде постоји још једна измена у виду додавања тонова. Наиме, у такту 10 долази до пасажног лествичног повезивања два мелодијска тона између којих се јавља скок у теми, чиме се ствара полиритмија између две деонице донекле нарушавајући уједначену шеснаестинску моторику. Овај моменат се може истаћи као моменат "разбијања" једноличног обрасца садржаног у нотном запису прве две варијације. Интерпертација је, можда због жеље са асоцирањем романтичног порива из теме, довела до инкорпорирања овог можда стилски неприпадајућег елемента, али елемента који се зачуђујуће добро уклапа у овај музички ток.

#### 2.1.4. ТРЕЋА ВАРИЈАЦИЈА

Трећа варијација представља лирско одмориште са изражајном педализацијом. Ова варијација се изводи споро, у приближно *Lento* темпу. У оквиру дугих педала се истиче највиша мелодијска линија (заправо тема), док се средњи глас на неки начин сакрива, стапа у општу лирску атмосферу. Иако свеprisутне шеснаестине у средњем гласу снажно асоцирају на барокну моторику, лирска интерпретација која уноси снажан легато кроз педализацију уноси контраст на нивоу комплетне свите, а нарочито у односу на претходну, фактурно сличну варијацију. Варијација се динамички надовезује на претходну, почиње у *mf* динамици, која се одржава до репетиције, када се у другом одсеку достиже кулминација не само наглашенијим динамичким степеном, већ и снажнијом и конкретнијом агогиком. Иако доста хомогена, у оквиру циклуса свите се ова варијација специфичном интерпретацијом истиче као изразито лирски моменат "окружен" снажним моторичним и барокним варијацијама.

### 2.1.5. ЧЕТВРТА ВАРИЈАЦИЈА

Након лирског одморишта следи четврта варијација изразито артикулисана, без педала, токатна, брза, разиграна и перманентна. Може се рећи да лирска и спора варијација која претходи представља истовремено и интерпретативну паузу у виду припреме за саваладавање техничких елемената у четвртој варијацији – често укрштене руке уз репетицију истог тона уз смењивање руку, а све то у изразито брзом темпу (пример 6).

д.р. д.р. д.р. д.р. д.р. д.р.  
л.р. л.р. л.р. л.р. л.р. л.р.

Пример 6 – Jean-Philippe Rameau, *Gavotte et six doubles*, Четврта варијација, такт 1–2

С обзиром на темпо и артикулацију, ова варијација делује доста густо, иако се у великом делу уочава заправо само једна латентна мелодијска линија у оквиру које се примећују тонови мелодије теме вешто уклопљени у ову специфичну карактерну варијацију. Густина звука, а самим тим и природна градација драматургије се уочава у другом одсеку где се укључују компактни акорди или интервали, а све то уз настављање манира укрштања и смењивања руку, што представља додатни интерпретативни изазов. Динамика која с почетка има растућу линију је такође наглашена, са кулминацијом у т.12–13 у другом одсеку, што је управо гранични моменат увођења гушће фактуре након преовлађујућег латентног једногласа. Овај кулминирајући моменат је посебно наглашен у репетицији, чиме се постављају темељи за делимичну декулминацију, односно за базу увођења кулминације на нивоу макроформе, а то су последње две варијације.

### 2.1.6. ПЕТА И ШЕСТА ВАРИЈАЦИЈА

Последње две варијације се разматрају заједно, управо што се и при интерпретацији испостављају као једна компактна целина две изразито сличне варијације. Чак и на први поглед постаје јасно да се основна разлика међу њима манифестује у виду размене гласова (пример 7).

The image shows two musical staves. The first staff is labeled '5me Double' and 'Пета варијација'. It features a melody in the right hand (treble clef) and a bass line in the left hand (bass clef). The second staff is labeled '6me Double' and 'Шеста варијација'. It features a melody in the left hand (bass clef) and a bass line in the right hand (treble clef). Arrows indicate the exchange of melodic lines between the two variations.

Пример 7 – Jean-Philippe Rameau, *Gavotte et six doubles*, Пета и шеста варијација, такт 1–2

Још један значајан елемент контраста је позиција мелодијске линије теме – док је у петој варијацији тема ритмички и хармонски обogaћена у оквиру шеснаестинске фигуре, у последњој се тема јасно уочава, хармонски попуњена у десној руци у највишем гласу, што показује жељу композитора да тематски заокружи читаву свиту, односно да евоцира основу од које је све почело. Пета варијација се може окарактерисати као прелаз ка последњој, као нека врста интермеца, пасажа, моста. Ова варијација наставља брзи темпо из претходне, и динамички расте све до самог краја. Читав драматски набој који ова варијација гради се разрешева, кулминира са наступом последње, шесте варијације.

Последња варијација свите представља глобалну кулминацију, врло јасну, звучну, густу и снажну. Ако треба одредити моменат кулминације у оквиру кулминирајуће варијације можемо рећи да је то т.17 који се и регистарски истиче.<sup>15</sup> Управо из тог разлога, из тог нагона да се овај природно кулминирајући моменат додатно нагласи, у интерпретацији се пред овај тон кулминације уводи лествични пасаж који уноси додатну драматургију, постепено пењање до регистарски највишег тона. Репетиција првог одсека се изводи једнако снажно, док се у случају другог осећа још веће наглашавање

<sup>15</sup> Подсетимо се, у овом моменту у теми је био присутан *subito piano*, који је био прихватљив у оквиру лиске интерпретације теме. Овде, природан нагон који указује да се регистарски скок и успон додатно динамички наглашава долази до пуног изражаја.

драматургије музичког тока. Читав циклус завршава овом варијацијом готово у виду праска, са потпуно растућом линијом која комплетну кулминацију доживљава на крају свите, са шестом варијацијом.

На крају циклуса се још једном изводи тема, али након мало дуже паузе, која је просто неопходна након бурног завршетка циклуса. Последње извођење теме се на крају изводи без репетиција, са другачијим звуком, али у истом темпу. Почетак теме је конкретнији, рубато је још наглашенији, звук је додатно романтизован у односу на тему, такође у *piano* динамици. У другом одсеку се од почетног такта у сваком наредном постепено осећа постепени пораст динамике који се развија све до т.13. Овај такт, који је у теми био динамичка кулминација, у репризи теме се изводи *subito piano*. Овај моменат је измењен у односу на тему из простог разлога – док је тема представљала базу од које креће даљи развој, даља драматургија и развијање даље тензије, ова реприза теме има улогу реминисценције, подсећања на оно "одакле је све почело". Реприза теме завршава тихо, чиме се постиже ефекат потпуног смирења читаве драме која још увек одзвања након шесте варијације. Наглашена *piano* динамика у репризи има улогу неког сећања у измаглици, подсећања на ону тему која је довела до оне експлозије у шестој варијацији. Можда се може рећи да је сама тема превише лепа, превише романтична, да би при интерпретацији остала у сећању у виду праска и жустрине из последње варијације. Све су то разлози њеног поновног извођења на крају свите. На овај начин се Рамоова замишљена растућа линија драматургије и темпа нарушава, али се истовремено постиже заокружење циклуса на свим плановима, на свим нивоима.

### 2.1.7. ЗАКЉУЧАК

Концепција ове теме са варијацијама јесте типична, али је јасно да постоје бројни елементи који указују на њену стилску специфичност, што и јесте основни разлог њеног избора за извођење. Најизразитија је управо тема, попут визије далеке будућности, са врло значајним елементима романтизма. Тако огољена, ослобођена интерпретативних ознака, тема као да препушта извођачу да се препусти сопственој визији будућности.

Оно што је највећа потешкоћа интерпретације јесте управо мера и правилно дозирање таквих импулса, да не би дошло до потпуног стилског промашаја, да би композиција звучала "иновативно" али у односу на своје време које мора бити јасно

постављено у интерпретацији. Нарочито изразити јесу управо хроматски импулси који буде појачан порив драматизације, и звуче попут обраћања композитора, његовог унутрашњег бића. Сам Рамо је говорио о хроматским прогресијама и њиховом слићношћу са променама гласа услед људских емоција, да повишавање тона хроматским покретом личи на повишену интонацију људског гласа у љутњи, док снижавање тона указује на мекоћу, слабост.<sup>16</sup> У току интерпретације треба слушати тај унутрашњи импулс, пустити те флукутације да дођу до изражаја, и управо зато у свим осталим аспектима треба бити опрезан, умерен, стилски опредељен за право доба, јер би у потпуно романтизованој интерпретацији такви моменти били превиђени, затрпани и просто утопљени у стилској једноличности. Оно што знатно олакшава задржавање стилске основе јесу варијације, нарочито прве две које својом уједначеношћу, готово једноличношћу као да желе да јасно ставе до знања што је основа, стилска база. Након врло изразите теме, погледа у будућност, прве две варијације попут гласа савести укроћују почетни занос, као да желе да поруче да се од њих мора кренути да би се дошло до те будућности. Ипак, Рамо не дозвољава да се тема и њен карактер потпуно забораве, доносећи трећу варијацију као карактерну успомену романтичне теме. Унутрашње биће које тежи екстази, катарзи мора испливати на површину, стога се четврта, пета, а нарочито шеста варијација појављују као нагло и изразито убрзавање, градација, раст свих параметара, тако да циклус готово експлодира у последњој кулминирајућој варијацији. Међутим, тема, потпуно подложна романтизацији, тај почетак попут визије будућности не сме избледети у сећању и не сме бити прогутана тим вртлогом последње три варијације. Управо зато се на крају изводи поново тема, неизбежни исход тог процеса, попут потврде оно почетне визије. Као да жели да каже – све је кренуло од мене и мени се мора вратити.

---

<sup>16</sup> Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, Prault Fils, Lambert, Duchesne, Paris, 1754: 54.

## 2.2. Carl Philipp Emanuel Bach - Variations auf die Folie d'Espagne (Карл Филип Емануел Бах - Варијације на тему шпанске "Фолие")

-1778-

Циклус варијација на мелодији "Фолиа" која је, супротно неким мишљењима Португалског (а не Шпанског) порекла, представља одређено експериментално дело засновано на низу различитих варијација које показују читаву палету различитих фактура и ритмичко-мелодијских исхода једног једноставног хармонског костура.<sup>17</sup>

Тема се у таквом, једноставном виду не изводи, напосто је превише сведена на хармонски ток да би се поставила као основа читаве разнолике палете варијација које следе за њом.<sup>18</sup> Сам Бах је рекао да треба свирати "из душе, не као тренирана птица".<sup>19</sup> Управо то је инспирисало надахнуту, готово романтичну импровизацију записане теме, попут личне варијације. Постављање једноставног хармонског костура на месту теме за низ варијација као да је позив композитора да сваки извођач на неки начин направи своју сопствену надградњу, сопствену композицију, сопствену варијацију. Ипак, опасност постоји у стилској промашености интерпретације, стога треба бити изразито опрезан и у великој мери ограничен у испољавању инспирације. У интерпретацији се тежи задржавању основних стилских одредница, да би се читав низ варијација надовезао природно а не као стилски шок и преокрет.

Након постављања једноставне теме, композитор даје серију кратких, квази-импровизаторских варијација које личе на покушај да се наруши и поремети једноставност иницијалне акордске прогресије из теме. С обзиром на то да је сама тема само хармонска база, онда се и степен сличности варијација са темом може регистровати само на том

---

<sup>17</sup>"Током неколико векова *folia* је била извор инспирације за многе композиторе. Њено значење "дивљег узбуђења" и "лудила" потиче из Португалије у 15-ом веку, где је представљала веома узбурка плес са певањем повезиван са сељацима и чобанима. Касније се преноси у Шпанију и Италију. Рана *folia* се разликује од касније, повезане форме, популарне током седамнаестог и осамнаестог века. Оба типа су заснована на басовом обрасцу у троделном метру, који се понавља као секвенца акорада и формира основу за импровизације у варијацијама". Из: Preethi de Silva, *Keyboard Music in the Empfindsamer Style*, First Hand Records, 2013: 6.

<sup>18</sup> Оригинална "Фолиа", настала у 15-ом веку, није била заснована само на акордској прогресији, али се као таква преносила кроз низ композиција европских композитора почев од 16-ог века. Чињеница да је сама тема у свом оригиналу садржала ритмичке и мелодијске обрасце је додатно инспирисала импровизацију у њеној интерпретацији у овом раду.

<sup>19</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments)*, Berlin, 1753: 119.



плану, свака појава неке развијеније мелодије се може сматрати одступањем и контрастом. Бах показује огроман степен варијабилности смеђујући брзе и споре варијације, укључујући и бројне варијације које су засноване само на пасажима па се реализују као вид прелаза, интерлудијума у оквиру циклуса. У средини циклуса се јавља речитативна варијација (осма варијација), која доноси атмосферу драматургије из опере, и може се сматрати кулминацијом драматског развоја у овом делу. Широки спектар експресије и композиторских техника примећује и Силва (*Preethi de Silva*) који уочава и "пасаже са строгом имитацијом између руку (...) елементе виртуозности и моменте рефлексije".<sup>20</sup>

### 2.2.1. ТЕМА

Варијације Карла Филипа Емануела Баха се заснивају на теми која је у партитури дата у врло осиромашеном виду. Наиме, читав музички ток се заснива на постављању хармонске базе у фактури једне мелодијске линије у десној руци праћене разлагањем акорада у левој руци, а све у једноличном четвртинском потезу. Мелодијска линија се заснива на репетирању тона у четвртинама у сваком такту, док се хармонска основа заснива на функцијама тонике и доминанте два тоналитета која се јављају (основни де-мол и паралелни Еф-дур). Тема је периодичне структуре и заснована на две осмотактне реченице које се заснивају на основним функцијама два паралелна тоналитета. Оваквим музичким током указује на већ поменути чињеницу да тема представља тонални и хармонски костур, док су варијације заправо низ потенцијалних развоја тог костура.

прва реченица

друга реченица

d: t D t F:VI D T D VI

d: t D t F:VI D T D VII t K D t

Пример 8 - Carl Philipp Emanuel Bach, *Variations auf die Folie d'Espagne*,  
Тема (записани вид) са хармонском анализом

<sup>20</sup> Preethi de Silva, *Keyboard Music...*:6.

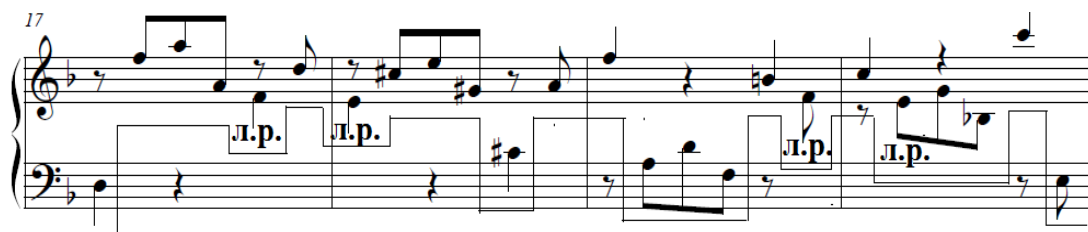
У оквиру извођења се тема обогаћује, тако да је њена интерпретација сама по себи варијација на основни костур који композитор даје.<sup>21</sup> На приказани костур су додате фигурације у оквиру мелодије, хармонска пратња је обогаћена кроз извођење компактних акорада уз употребу арпеђа, ритмички је обогаћен мелодијски ток (пример 9). У оквиру интерпретације се овај ток свира са доста страсти, доста педализације, слободно и са честим одступањима од основног темпа (*Andante*). Драматизација која се укључује доприноси истицању могућности инструмента за који ова композиција није изворно написана, а које би можда и сам композитор искористио да је клавир био тада развијен. Звук у интерпретацији је доста масиван, снажан, али све ове трансформације доносе једну карактерну промену теме, док се основна структура и хармонска основа задржавају, односно управо они елементи који чине основу наредног варијационог процеса.

Пример 9 - Carl Philipp Emanuel Bach, *Variations auf die Folie d'Espagne*,  
Тема (интерпретативни вид)

<sup>21</sup> Треба наравно да буде јасно да је ова импровизација у некој мери (пре свега у грађењу мелодије) ослоњена на друга извођења ове композиције, док је хармонизација потпуно ауторска. Нека од извођења која показују сличан мелодијски развој: Roberta Pili plays C.Ph.E.Bach 12 Variations auf die Folie d'Espagne - Theme ([www.youtube.com/watch?v=MqySFdDKtcU](http://www.youtube.com/watch?v=MqySFdDKtcU)); C.P.E. Bach 12 Variations about the spanish folia - Alvin Devonas ([www.youtube.com/watch?v=A2cYsd3Nv28](http://www.youtube.com/watch?v=A2cYsd3Nv28)); Twelve variations Folie d'Espagne Carl Philipp Emanuel Bach played by Rafael Puyana ([www.youtube.com/watch?v=SMkVCM9GfO8](http://www.youtube.com/watch?v=SMkVCM9GfO8)).

### 2.2.2. ПРВА ВАРИЈАЦИЈА

Наступа као значајно умирење музичког тока и драматургије, управо због своје прозрчане фактуре која се у великој мери заснива на контрапункту две линије, тако да се заправо добија једна линија распоређена у две руке (пример 10). Читава прва варијација се, попут прелаза, заснива на разлагању акорада, што указује на велику сличност са (записаном) темом. Ова варијација, иако се по темпу надовезује на тему, доноси потпуно различит звук, у *riano* динамици, са додатним пригушењем кроз коришћење левог педала. Слободни треман основног темпа се наравно јавља и овде као и у теми, као уосталом и у свим варијацијама.



Пример 10 - Carl Philipp Emanuel Bach, Variations auf die Folie d'Espagne, Прва варијација, такт 1-4 (интерпретативне ознаке распореда тонова)

### 2.2.3. ДРУГА ВАРИЈАЦИЈА

Након прве, интерлудијумске, наступа друга варијација која доноси одређене мотиве, који пак потврђују логичност иницијалне тематске надоградње теме. У оквиру мотива који се јављају, уочава се одређена сличност са интерпретираном темом, нарочито пунктирани ритам (пример 11).



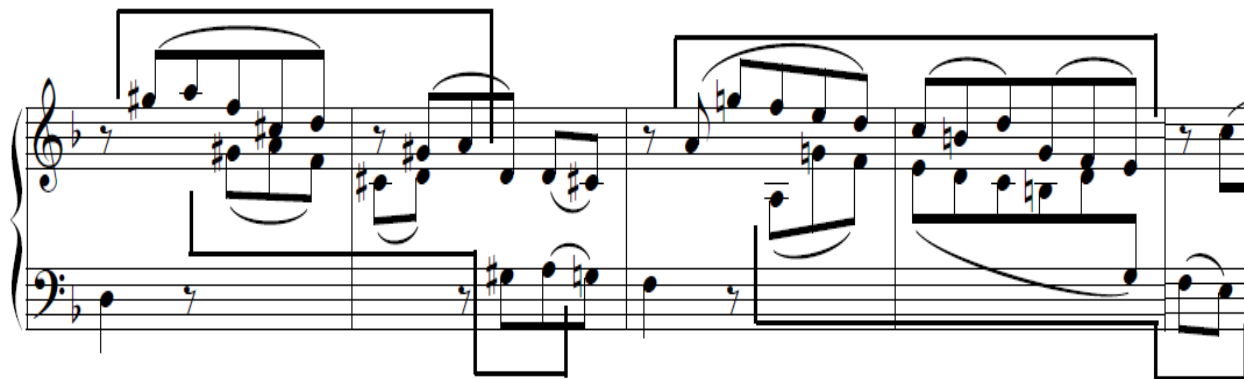
Пример 11 - Carl Philipp Emanuel Bach, Variations auf die Folie d'Espagne, Друга варијација, такт 1-3, компарација са темом (интерпретираном), такт 1-3



У оквиру прве реченице се интерпретација заснива на излагању ове виртуозне фактуре у брзом темпу, са једним сувим звуком у *piano* динамици, на тај начин да сваки тон буде једнак, без истицања било које латентне засебне линије уз наглашавање легата који се постиже само таквим начином свирања (без педала). Почетак варијације као да се ушуња и тако природно надовеже на претходни ток, лепршаво разлагање акорада у вишим регистрима призива пасторални ефекат, док се поменута хроматика у латентном унутрашњем гласу чује као да зуји. Овај звук се одржава све до краја прве реченице, када се јавља нагли *crescendo* (од шестог такта) који расте све до самог краја. Са појавом *crescenda* се јавља и спуштање регистра, самим тим и до звучно дубљег тона. У интерпретацији се уводи и десни педал, ради постизања масивнијег звука и ефекта кретања музичког тока ка кулминацији, односно крају ове варијације. Сам крај доноси и измену у виду додавања октаве која наглашава овај кулминациони прасак којим завршава трећа варијација.

#### 2.2.5. ЧЕТВРТА ВАРИЈАЦИЈА

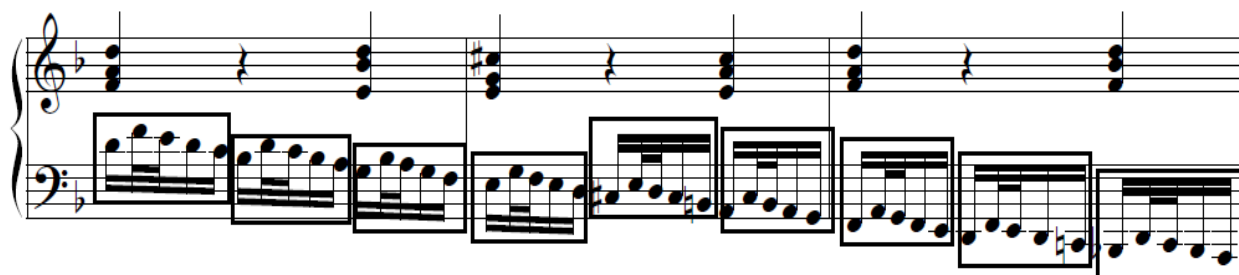
Четврта варијација се надовезује на претходну, и у интерпретацији изгледа као мост између треће и пете варијације. Изводи се спорије у односу на претходну, али опет у бржем темпу од теме и прве две варијације. Надовезивање на претходну варијацију се реализује на пољу динамике, фактуре иницијалног смењивања руку, али и на неки начин и на тематском плану, кроз инкорпорацију хроматских фигурација чиме се гради нека мелодијска линија. Оно што је основна специфичност ове варијације јесте имитациона полифонија, канонска грађа карактеристична за период барока (пример 13). Управо због тога се тежи ка једном уједначеном звуку у читавој варијацији, да би се истакло и чуло преношење мотива у оквиру ове полифоније. Као и у другој варијацији, и овде се јављају неке инкорпорације украса – арпеђо разлагања тонике де-мола на почетку друге реченице, као и додавање трилера на крајевима реченица. Читава варијација се изводи у легату, у напетом звуку кроз константно надовезивање руку.



Пример 13 - Carl Philipp Emanuel Bach, *Variations auf die Folie d'Espagne*,  
Четврта варијација, такт 1–5, приказ имитационе полифоније

### 2.2.6. ПЕТА ВАРИЈАЦИЈА

Попут неке етиде за леву руку, ова варијација на почетку поставља мотив у левој руци који се константно понавља кроз терцно-силазну секвенцу базирану на разлагању акорада, док се у десној јављају компактни акорди (пример 14). Настављајући у темпу претходне варијације, ова варијација доноси другу одлику барокне епохе, па се овај мотив истиче као елемент токатности.

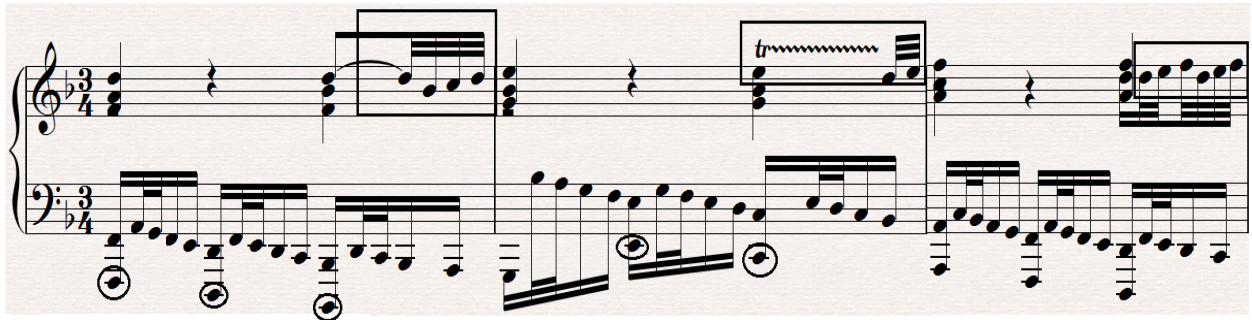


Пример 14 - Carl Philipp Emanuel Bach, *Variations auf die Folie d'Espagne*,  
Пета варијација, такт 1–3, приказ секвентног покрета

Као и у претходној варијацији, читава прва реченица се изводи уједначено, у *forte* динамици, која се наглашава и додавањем октавног удвајања у басовој линији на свакој доби. Инкорпорација се јавља у још неким моментима, чиме се на микродинамичком плану реализује ипак нека врста природног *crescenda* (пример 15).



Пример 15а - Carl Philipp Emanuel Bach, *Variations auf die Folie d'Espagne*,  
Пета варијација, такт 3-5, оригинална партитура



Пример 15б - Carl Philipp Emanuel Bach, *Variations auf die Folie d'Espagne*,  
Пета варијација, такт 3-5, интерпретативни додаци

Брз темпо, растући *crescendo* који почиње до друге реченице, као и октавно удавајање које потпуно звучи као Рахмањинов указују на драматику садржану у овој варијацији. Кулминација ове варијације је сам крај где се јавља потпуно регистарско спуштање у доста наглом пасажном потезу, тако да се у *forte* динамици уз дубоко звучање велике октаве добија ефекат грмљавине која се нагло и бучно прекине. Након оваквог краја варијације се јавља мало продужена пауза, због припреме атмосфере за почетак наредне варијације која представља смирење музичког тока, да се тај почетак не би изгубио у одзвуку претходне кулминације.

## 2.2.7. ШЕСТА ВАРИЈАЦИЈА

Након бурне и драматичне претходне варијације (односно њеног узлазног градиционог тока), шеста варијација наступа као смирење музичког тока. Ова варијација се изводи у споријем темпу, у темпу друге варијације. Истакнута карактерна промена јесте промена такта која се јавља у овој варијацији. Изводи се легато који је наглашен кроз

смењивање руку. Прва реченица периода почиње у *tr* динамици, али је одликује унутрашњи *crescendo* наглашен и регистарским растом. Варијација је мирна, али доста трагична и драматична, што је садржано у музичком материјалу а наглашено интерпретацијом. *Crescendo* се одвија до краја прве реченице, а на почетку друге се сигнал понављања почетка изводи са употребом *sub.piana*, тако да друга реченица звучи као ехо, што додатно умирује музички ток. Сам крај варијације је изразито миран, тако да ова варијација у свом току доноси атмосферу нестварног мира, као да је њена улога да се преко ње, кроз постепену декулминацију, потпуно забораве претходне кулминације треће и пете варијације, и да се створи основа за нови развој, за нове кулминације наредних варијација.

### 2.2.8. СЕДМА ВАРИЈАЦИЈА

У брзом темпу, такту 3/8 и уз проређену фактуру, седма варијација као да пролети, као да представља једну проширену каденцу. Управо зато, да би се чула, да би се истакла њена полетност и специфичност, ова варијација се свира два пута. Иако се на структурном плану уочава проширење обе реченице периода (прва реченица проширена за 3 а друга за 4 такта), сви наведени елементи указују на то да се ово проширење ни мало не уочава, већ се чак ова варијација чини и краћом. Читава варијација се заснива на разлагању акорада, чиме се чини сродном са бројним претходним интерлудијумским варијацијама. Елемент сродности са претходним током се уочава и у октавама у басу на почетку варијације, што је аналогно октавном удвајањем које је додато у интерпретацији пете варијације. Полетност разлагања акорада у десној и драма октава у левој руци представљају унутрашњи сукоб на почетку ове варијације, али истовремено манир постепености разбијања трагике која је била присутна у претходној варијацији. Након иницијалног потеза, читава варијација се заснива искључиво на разлагању акорада уз интензивно смењивање руку уз наглашавање потпуног легата. Седма варијација се реализује као нека врста прелаза, интерлудијума, лаганог лахора и предаха постављеног између две трагичне варијације. Негација трагике и драматике се реализује и потпуним одбацивањем хроматике која је (иако у мањој мери) била присутна у низу претходних варијација. Прво извођење ове варијације је потпуно у *forte* динамици, што је додатни елемент контраста у односу на претходни ток. У другом извођењу се при почетку друге реченице спроводи



нагли *riano*, чиме се постиже ефекат, а истовремено на неки начин припрема трагика наредне варијације, ради избегавања претеране разноликости у целовитој интерпретацији циклуса. И поред ове динамичке припреме, ипак се након извођења седме варијације продужава пауза, која бива и најдужа, управо због велике карактерне промене која се јавља у осмој варијацији, ради припреме комплетног мира из којег ће испливати наглашена трагика наредне варијације.

### 2.2.9. ОСМА ВАРИЈАЦИЈА

Најспорија варијација у циклусу доноси потпуну драматику и трагику садржану у музичком материјалу. Иако је структурно сажета, сачињена од две четвортактне реченице у двочетвртинском такту, њено јако споро извођење и садржајност у оквиру сваког такта не доводи до њеног губљења у низу варијација, већ се она управо истиче као центар трагичне драматургије. Тензија фактурног става је заснована на репетицији густих акорада у обе руке у изоритмичној хомофонији. Хармонски ток је основни носилац драматике, заснива се на бројним акордима хроматског типа, хроматици постигнутој кроз елиптичне акордске везе. Чак се на самом почетку потпуно негира основни тоналитет на тај начин што двоструко умањени акорд одмах указује на тензију садржану у овој варијацији. Читав ток на почетку доноси озвучавање низа несродних тоналитета, да би се основни де-мол препознао тек на крају прве реченице, а потом се опет негирао. Као што је већ наведено, у оквиру теме се јављају две врло јасно постављене тоналне основе – основни де-мол и паралелни Еф-дур. У овој варијацији се потпуно избегава било какво звучање дурске тоналне основе, па се у другој реченици јавља еф-мол, а и то само у оквиру једне хармонске везе (пример 16).

d: D -VII $\flat$  D    Ds C:D a:D    b: D    t D $\flat$  d:D    t VII $\flat$  D

D D s f: D t D b d: VII t s D t

Пример 16 - Carl Philipp Emanuel Bach, Variations auf die Folie d'Espagne,  
Осма варијација, хармонски ток

Међутим, поред хармоније и ритам и динамика појачавају овакав карактер осме варијације. Репетирање акорада се на почетку реализује уз истакнуту употребу пунктираног ритма (што се такође може довести у везу са интерпретираном темом), потпуно у маниру једног посмртног марша (што је потврђено и двочетвртинским тактом). Напуштање пунктираног репетирања акорада доводи до нове ритмике коју карактерише драматика – синкопирани ритам уз употребу ламентирајућих задржица. Динамика је врло разноврсна и одликују је нагла смењивања снажне *forte* (*ff*) и исто тако јасне *piano* динамике у сваком такту. Сви ови елементи указују на замишљену драматику и трагику осме варијације која је додатно наглашена у интерпретацији. Интерпретативно повезивање са неким од претходних варијација је реализовано на самом почетку друге реченице, где се акорд у левој руци разлаже у арпеђу, док се у горњем гласу додаје трилер који има улогу благе реминисценције на ону светлу атмосферу неких претходних варијација.

### 2.2.10. ДЕВЕТА ВАРИЈАЦИЈА

Након интензивног трагичног набоја претходне варијације, девета варијација наступа као потпуно просветљење атмосфере, прозачна и лака са наглашеним шуштањем високог регистра у брзом темпу. Фактура ове варијације је знатно проређена, заснована на брзим пасажним и разложеним мотивима у десној руци, уз само маркирање баса у левој. Ова варијација има такође растућу линију. Почетак варијације је изразити *piano* којим се у интерпретацији просто неосетно ушуња, као да се враћа атмосфера седме варијације која се надовезала након једног трагичног момента. Повратак на један од претходних

карактера се наглашава и повратком у трочетвртински такт, структуру теме, јасноћом тоналне основе и једноставне хармоније главних функција, као у увођењем истих хроматских фигурација. *Leggero* карактер девете варијације се наглашава и стакато артикулацијом у оним моментима у којима лева рука напушта своју озбиљну маркирајућу улогу (пример 17). Све до краја прве реченице се задржава тиха динамика, која се развија тек са почетком друге реченице. Градација коју уводи друга реченица се заснива и у наглашеном проређењу фактуре, потпуно напуштање шеснаестина и истицање константног покрета 32–ки. Интерпретативно истицање овог карактера је постигнуто додавањем целовитих акорада (док је у партитури назначен само један тон) у арпеђу. Ова друга реченица на све наведене начине постепено расте ка крају, где наступа кулминација на свим плановима.



Пример 17 - Carl Philipp Emanuel Bach, *Variations auf die Folie d'Espagne*,  
Девета варијација, такт 1–4

### 2.2.11. ДЕСЕТА ВАРИЈАЦИЈА

Још једно смирење након брзе и градационе варијације, десета варијација доноси лаганији темпо, промену карактера, али се и даље задржава делимично проређена фактура, с тим што се сада јављају неки тематски елементи кроз украшавање основне хармонске основе. Ти елементи се разрађују на принципу имитационе полифоније, као у четвртој варијацији (пример 18). И по карактеру, десета варијација је слична првој и четвртој. Она на почетку уводи *tr* динамику, и у изразитом легату заснованом на наглашеном везивању имитационе полифоније. Појава друге реченице доноси значајно смањење звука и динамике, тако да се реализује ефекат еха који потпуно замире на крају ове варијације. Дакле, улога смирења градације и кулминације на крају претходне варијације се и овде постиже кроз исти динамички манир потпуног утишавања звука кроз ефекат еха (као и у шестој варијацији).



Пример 18 - Carl Philipp Emanuel Bach, *Variations auf die Folie d'Espagne*,  
Десета варијација, такт 1–5

### 2.2.12. ЈЕДАНАЕСТА ВАРИЈАЦИЈА

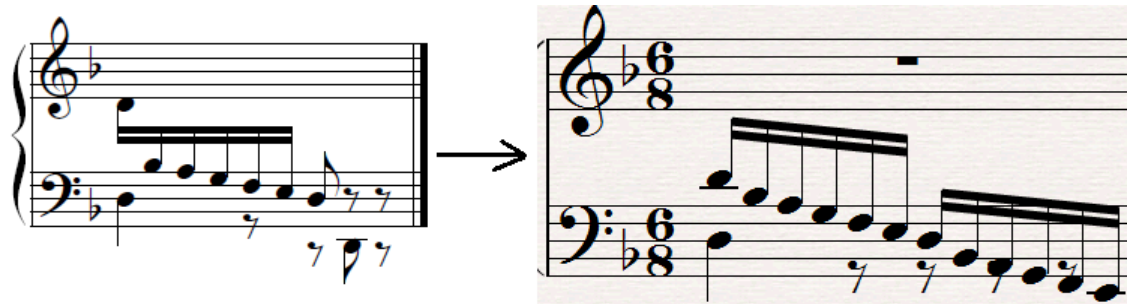
Ова варијација се без прекида надовезује на умирући крај претходне варијације, и уводи јако спор темпо, који је додатно затегнут сталним синкопираним ритмом. Ова варијација подсећа на трагику осме варијације, али не у толикој мери да се у потпуности врати та трагична атмосфера, већ као неки подсетник тога шта се дешавало у оквиру циклуса, пре коначног разрешења и атмосфере који доноси следећа, завршна варијација. Ова карактерна веза са осмом варијацијом се наглашава изразитом хроматизацијом, нарочито у басу (пример 19), наглим променама динамике у готово сваком такту, као и двочетвртинским тактом. У оквиру фактуре се издвајају три линије које указују на прогушћење фактуре чиме се појачава драматургија. У интерпретацији се напетост музичког тока наглашава изразитим легатом уз тежњу потпуног одржавања сваке од три линије, што је изазов у левој руци која излаже два ритмички мимоилазна гласа. Овај латентни троглас се проширује на самом крају варијације, што указује на растућу микродинамику ове варијације.



Пример 19 - Carl Philipp Emanuel Bach, *Variations auf die Folie d'Espagne*,  
Једанаеста варијација, такт 1–5

### 2.2.13. ДВАНАЕСТА ВАРИЈАЦИЈА

Крај циклуса варијација доноси једну брзу и лепршаву варијацију са проређеном фактуром, блиску карактеру девете варијације – маркирање баса у левој, пасажи у десној руци. Специфичан је такт 6/8 који одликује ову варијацију, који представља савршени прелаз између такта 2/4 (претходне варијације) и 3/4 (такт теме која ће се поновно извести на крају циклуса). Ова варијација почиње у *tr* динамици, да би се оставило простора за завршну градацију која започиње од друге реченице. Градација се постиже снажном динамиком од почетка друге реченице, која је додатно наглашена хармонским употпуњавањем басовог тона реализацијом читавих акорада разложених у арпеђу. На самом крају варијације се уместо завршног тона јавља наставак пасажног силазног кретања, без достизања основног тона (већ ће он наступити са почетком поновног извођења теме), са сврхом наглашеног наставка музичког тока и припреме поновног извођења теме на крају читавог низа варијација. На овај начин се последња варијација реализује као једна завршна кулминација, а истовремено и као прелаз ка коначној репризи теме која ће потпуно заокружити целину, и подсетити на ону основу која је изродила читаву палету карактерно различитих варијација.



Пример 20 - Carl Philipp Emanuel Bach, *Variations auf die Folie d'Espagne*,  
Дванаеста варијација, интерпретативна измена завршног такта

## 2.2.14. ЗАКЉУЧАК

Читав циклус полази од врло једноставне (записане) теме, хармонског костура који попут једне проширене каденце дозвољава интерпретатору да чује своју мелодију, да доживи своју сопствену инспирацију за варирање. Тај потенцијал је у овом извођењу искоришћен, тема је трансформисана потпуно у духу једног романтизованог барока, попут субјективног доживљаја разраде те теме на инструменту чији звук можда и сам доприноси стилској модернизацији композиције која је написана за његову претечу. Међутим, и претходна анализа је показала да су многи елементи додати у интерпретацији теме макар на микронивоу повезани са моментима у неким од наредних варијација. Исти поступак се може приметити и у Баховој композиционој техници. Свака од варијација представља специфичну надградњу теме, готово као изоловани инспиративни исечци моменталних инспирација. Композитор је показао да једноставни хармонски костур може изродити драматичне, изразито мелодичне и романтичне варијације, а са друге стране из истог изворишта добијамо низ прелазних, интерлудијумских варијација, полетних и лаких. Један исти темељ даје широку палету карактерно различитих композиција, које се чак често могу разматрати као појединачне. Са друге стране, све су савршено повезане у циклус заснован на различитости ублаженој умећем карактерног надовезивања. Након сваке драматичне, бурне варијације следи прелаз, варијација која ублажава ту драму не пресецајући је наглим карактерни заокретом. Лепота овог циклуса је у том јединственом надовезивању у којем се увек јавља фактор изненађења, показују се бројне интерпретативне технике, а опет све је природно, надовезујуће, компактно. Као завршни печат те компактности, интерпретација након завршне варијације доноси још једно извођење теме, поновно као неко подсећање на оно одакле је све почело. Међутим, не само то. С обзиром на то да је тема у овој интерпретацији измењена, субјективно трансформисана, завршно извођење теме на крају циклуса је можда жеља да се након Бахових, барокних варирања на "Фолиу", која је била инспирација бројним композиторима током више векова, остави неки лични печат, презентује резултат субјективне надахнутости "Фолиом".

## 2.3. Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398)

(Волфганг Амадеус Моцарт, Шест варијација на Паисиеловој теми за клавир "Салве ту Домине" за клавир)

- 1783 -

Извор теме на коју је Моцарт компоновао низ варијација је арија "Salve tu, Domine" (Славимо те, Господе) из опере Ђованија Паисиела (*Giovanni Paisiello*) из 1779.године.<sup>22</sup> На концерту, 23.марта 1783.године, који је Моцарт одржао у Бург-театру, ова композиција је први пут изведена. Сам Моцарт је написао да је Његово Височанство (Јозеф II Хабзбуршки) било одушевљено његовим извођењем исказујући то тако што му је "аплаудирао! Његов је обичај да пошаље новац у кутију пре него што дође у театар; у супротном би било у потпуности оправдано да рачунам на већу суму, јер заиста је његово задовољство било ван свих граница. Послао је двадесет и пет дуката."<sup>23</sup>

Мелодија која је инспирисала Моцарта за овај циклус варијација је некако карактерно блиска Моцарту, она је у опери приписана тексту који означава "лажне слуге и ученике плаћење да дају комплименте."<sup>24</sup> Ебисава (*Bin Ebisawa*) се пита да ли је ова мелодична и течна тема, са ритмом гаљарде и оштрим ритмовима каденце, карикатура самог Моцарта, са веселим променама расположења у покрету.<sup>25</sup> Сама тема, што ће анализа и показати, даје фрагменте, селективно распоређене кроз структуру, као један низ

---

<sup>22</sup> Тачније опере-буфо "Dze eingebildeten Philosophen", познатијом под скраћеним називом "Die Philosophen", изведене 22.маја 1781.године у Бург-театру. Чињеница да је управо ову тему Моцарт изабрао за варијације које из изводи на концерту пред Његовим Височанством можда потиче из жеље за додворавањем. Бин Ебисава наглашава да је управо Ђовани Паисиело омиљени композитор руске царице Катарине II, и да је управо ова опера постала њена омиљена. Када је царица управо њу изабрала за приређивање дочека Јозефа II у Русију, Јозеф и његова супруга бивају одушевљени њоме и тражили су копију партитуре од композитора, тако да ова опера са немачким либретом 1781.године; из: Bin Ebisawa, "Clementi, Paisiello, and Mozart - A new comment on Mozart's antipathetic attitude toward Clementi", *Atti Accad. Roveretana Agiati. Contrib. Cl. Sci. Um. Lett. Arti*, ser.VII, vol.IV, Accademia Roveretana Degli Agiati, Rovereto, 1995, 171-198: 186-188.

<sup>23</sup> Emily Anderson (ed.), *The Letters of Mozart and his Family*, 3rd edition, Macmillan Press, London, 1985: 843.

<sup>24</sup> Marta Farkas, "Paisiello: I filosofi immaginari", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol.9, Budapest, 1967, 301-342: 334.

<sup>25</sup> Bin Ebisawa, "Clementi, Paisiello, and Mozart - A new comment on Mozart's...189.

различитих мисли надовезујућих једна на другу. Чак је и Шенберг (*Arnold Schoenberg*) приметио ову црту композитора, наводећи да Моцарт у својим варијацијама користи "јединствену способност комбиновања хетерогених елемената на најмањем простору".<sup>26</sup> Међутим, Моцартова музика има логичан ток и упркос различитости и границама које поставља између тема, континуитет емоција није прекинут.<sup>27</sup> Свака од датих мисли даје специфичан печат, попут карактерне основе за појединачне варијације, доноси специфичну технику која доводи чак до изразито виртуозних пасажа, који указују на композиторову жељу да покаже своје лично умеће на клавиру. Основна специфичност коју учожавамо јесте динамичка недоследност. Наиме, иако у паритутри која је коришћена за ово извођење постоје одређене динамичке назнаке, треба нагласити да у већини других издања ове партитуре нема никаквих динамичких ознака, што донекле представља и узима се као оправдање за недоследност интерпретације у односу на ову конкретну паритутру. Интерпретација је надахнута Моцартовим духом, променљивим и непредвидивим, и често доноси таква динамичка одступања која се могу окарактерисати моментима интерпретативне слободе. Осим тога, Моцарт је и сам подржавао слободу извођења и живљења: "Не обраћам пажњу на било коју похвалу или кривицу. Једноставно пратим своја осећања."<sup>28</sup>

### 2.3.1. ТЕМА

Тема на којој се заснивају варијације показује све одлике оног чистог класицизма, како у начину грађења структуре тако и у хармонском језику. Повремени искораци показују ону шалјиву ноту који утичу на генерални ведри и раздрагани карактер читавог циклуса. У интерпретацији се подражава овај карактер, кроз готово строго праћење стила, без драматике и превише одступања од записаних артикулационих и динамичких ознака као и назнака темпа. Сама композиција је веома садржајна и рељефна да једна једноставна интерпретација доноси довољно изражаја и довољно Моцартове ведрине и оригиналности.

Грађење структуре саме теме подсећа на низање навирућих мисли које произилазе из једног оригиналног композиторског ума. У оквиру макроструктуре се препознају два

---

<sup>26</sup> Arnold Schoenberg, "Bach" (1950), in *Style and Idea*, ed. Leon Stein, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1975: 395.

<sup>27</sup> Adena Portowitz, "Art and Taste in Mozart's Sonata-Rondo Finales: Two Case Studies", *The Journal of Musicology*, Vol. 18, No. 1, Winter 2001, 129-149:129.

<sup>28</sup> Scott E. Power, *Musician's Little Book of Wisdom*, Globe Pequot Press, Guilford, 1996, цитат 416.



одсека, која су разграничена јасним сигналом краја првог одсека. Иако се јавља и елемент контраста као елемент разграничења, ипак овај елемент није пресудан, јер се и у оквиру самих одсека јављају унутрашњи контрасти сегмената. Први одсек (такт 1–12) се заснива на низању различитих сегмената, и у оквиру овог одсека можемо уочити класичарско грађење структуре. На самом почетку се уочава двотакт који се понавља уз размену гласова, а потом развија у даљем току. Наставак доноси нови, а опет сличан двотактни модел који се након излагања секвентно понавља. Иако овде уочавамо корен класичарске структуре реченице (излагање двотакта, понављање и развој), јасно је да се првобитни ток одвија у виду низања двотаката. Са друге стране, хармонски ток указује на структуру 4+4, јер се први четвортакт одвија над тоничним, а други над доминантним ритмизованим педалом. Треба ипак нагласити да се у оквиру другог четвортакта јавља фигуративна хроматизација која природно појачава драматургију музичког тока и предочава иницијалну карактерну варку (мирне и једноличне теме). Последњи четвортакт првог одсека доноси класичарску структуру (1+1+2), уводећи још један нов мотив који укључује краће нотне вредности и наглашава хумористични карактер теме кроз пунктирану осмину. Наиме, у почетном делу првог одсека се представља један мирни музички ток, чист и уједначен звук који тек у каденцирајућем четвортакту којим завршава први одсек добија карактеризацију која ће бити пропраћена у читавом циклусу. Први одсек се реализује у Еф-дуру у којем се и заокружује врло јасним каденцирајућим заокружењем.

Структура која се овде разматра је пресудна због интерпретације, јер се ова структура намеће при интерпретативној анализи. Првобитни четвортакт се изводи онако како је и анализиран, мирно, у *piano* динамици, уједначено и у умереном темпу. Треба нагласити да се у партитури назначава непроменљива динамика готово до краја другог одсека, док је за први назначено остајање и *piani*. Међутим, на микродинамичком нивоу се у оквиру иницијалног двотактног модела јавља лучна динамика, која се понавља и при понављању овог модела. У оквиру другог четвортакта се најпре наглашава промена на доминантни педал, а након тога се јавља постепени *crescendo* који је и природно наметнут кроз хроматизацију у виду хроматских пролазница у једном гласу, а и секундно–узлазном секвенцом којом се модел понавља. Читав овај ток одликује једнолични ритмизовани педал у левој руци у осминама, са почетним октавним скоком навише. Управо ово маркирање почетног тона дубљим регистром се наглашава педалом, који је иначе у

читавај теми доста редукован, управо због избегавања претеране драматизације музичког тока која стилски не припада извођењу овог Моцартовог дела. Наглашавање дубљег регистра и сама оваква концепција педала код Моцарта у некој мери подсећа на звук пратећих деоница у гудачком квартету, што је постигнуто местимичним додавањем педала. Последњи четвортакт првог одсека доноси онај "прави" карактер ове теме пунктираном фигуром релизованом кроз мелодијске скокове и стакато артикулацијом. Овај моменат наступа као динамичка кулминација претходног тока, с тим што понављање првог такта (у оквиру последњег четвортакта првог одсека) доноси још један степен градације динамике ради избегавања једноличности при понављању. Овај завршни четвортакт као да је порука композитора, готово исмевање слушалаца уколико су помислили да овде неће бар у једном моменту испилити ведри и шаљиви темперамент композитора, а исти принцип ће бити поновљен и у другом одсеку, чак у већој мери. Сви структурни и динамички елементи првог одсека су приказани у наредном примеру, где се може видети како сам музички садржај намеће динамичка нијансирања иако у партитури нису назначена.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 4/4 time. Above the treble staff, there are four measures of music, each with a '4' above it, indicating a four-measure phrase. Below the treble staff, there are three annotations: 'повнављање уз размену гласова' (repetition with voice exchange), 'секундно-узлазна секвенца' (second-order ascending sequence), and 'повнављање' (repetition). Below the bass staff, there are four dynamic markings: *p*, *mp*, *mf*, and *f*, each with a diamond-shaped graphic indicating a dynamic change. The score is annotated with various musical symbols and dynamics.

Пример 21 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Тема, одсек а, такт 1–12

Други одсек (такт 13–22) доноси нов привид смирености и готово лирске карактеризације кроз нови мотивски материјал. Овај одсек почиње двотактним моделом који се након излагања понавља терцно–узлазном секвенцом, док се у левој руци јавља октавно преношење модела што имплицира уплив неке врсте имитационе полифоније, чиме се постиже градација која је испраћена и динамички. Други одсек почиње у *piano* динамизи и поставља неку врсту базе за поновни развој и разведравање иницијалног мирног тока. Секвентно понављање модела на свом крају поновно укључује пунктирани



### 2.3.2. ПРВА ВАРИЈАЦИЈА

Прва варијација наставља у темпу теме, али се кроз укључење пераментног шеснаестинског покрета добија природна метричка градација и осећај убрзања темпа. Ова варијација се у првом одсеку заснива на уједначеној шеснаестинској фигури разлагања акорада у десној руци, док се лева заснива на маркирању басових тонова уз октавно преламање. Тоновни основне мелодијске линије теме се задржавају, и у интерпретацији наглашавају у односу на остале тонове разложених акорада ради аудитивног препознавања велике сличности са темом (пример 23). Сличност са темом се у првом одсеку реализује на свим плановима, па се тако и динамика понавља из теме.

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'VAR. I.' and features a treble clef with a 3/4 time signature. The melody consists of a continuous sequence of eighth notes, with some notes beamed together. The word 'legato' is written below the staff. The bottom staff is labeled 'ТЕМА.' and features a bass clef with a 3/4 time signature. The melody consists of a sequence of eighth notes, with some notes beamed together. The key signature for both staves is one flat (B-flat).

Пример 23 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Прва варијација, такт 1–4

Контраст који је у теми постојао између два одсека се и у првој варијацији понавља. Други одсек варијације доноси други вид орнаментирања основне мелодије, у првом четворотакту, док други и даље одржава чврсту спрегу са темом (пример 24). Треба ипак приметити да се у другом одсеку наизменично јављају јасно препознатљиви мотиви из теме, те се у првом четворотакту јавља орнаментација десне руке, док други четворотакт доноси исту појаву у левој руци. Оно што се може истаћи као специфичност која доприноси градацији напетости и тензије звука, јесте појачана хроматизација у оквиру орнаментације. Као и у првом одсеку, и овде се прати начин интерпретације са преношењем динамичког плана теме, али уз јасно истицање тонова који представљају "костур" теме, као и оних мотива који су директно пренешени. Примећује се да се у другом четворотакту избегава драматика паралелних октава у левој руци, и додатно ублажава маркирањем басовог тона у стакату чиме се додатно карикира весели карактер из теме.

VAR.I. ТЕМА.

Пример 24 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Прва варијација, такт 12–20, компарација са темом

Кулминација овог карикирања представља сам крај варијације, где се у наглој *piano* динамичности (као и у теми) јавља стакато, али овог пута уз одржавање шеснаестинске пулсације са почетка варијације реализоване кроз смењивање руку (пример 25). Поред карактерног карикирања, улога оваквог завршетка варијације представља и неку врсту припремања наредне варијације која започиње управо на тај начин. Овде се заправо истиче корен тенденција повезивања музичког тока на макронивоу који се у највећој мери приписује романтичарима. Међутим, постаје јасно да су романтичари само природно надоградили већ постојеће тенденције које се и овде виде на врло суптилном нивоу.

Пример 25 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Прва варијација, такт 20–22

### 2.3.3. ДРУГА ВАРИЈАЦИЈА

У другој варијацији се у оквиру првог одсека разрађује артикулација и начин извођења са самог краја претходне варијације, чиме се постиже неосетније надовезивање варијација у оквиру циклуса (пример 26). Читав први одсек се заснива на константном смењивању десне и леве руке у кратким и одсечним потезима, при чему се у највишем гласу и даље одржава јака веза са темом кроз латентно присутну мелодију.



Пример 26 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Друга варијација, такт 1–4

Први одсек се интерпретира у *piano* динамици уз микродинамику у виду двотактних таласа (у првом четворотакту), док се један већи *crescendo* реализује у даљем току првог одсека. Иако се одржава темпо који је уведен још на почетку варијација, због специфичне артикулације, оркестрације и константног шеснаестинског пулса, добија се осећај природног убрзања у односу на претходни ток. Интерпретација овог одсека доприноси шaljивом тону, извођењем лаког и одсечног стаката, и читав одсек одликује *leggero* карактер. С обзиром на то да се изводи без педала, технички је јако захтевно да се оваква артикулација изведе у генералној *piano* динамици, и у интерпретацији се тежи томе да овај одсек звучи више као да шушти.

Други одсек, међутим, има великих сличности са претходном варијацијом, и као да је ово тежишна база саме теме, он и овде одржава врло чврсту везу са темом дословно преносећи њене мотиве (на исти начин као и претходна варијација). Орнаментација мелодијске линије (у излагању и понављању модела), односно басове линије (у реченичном развоју) уводи триоле али се реализује врло слично као у претходној варијацији, додавањем готово истих потеза и тонова орнаментирања (пример 27).

Пример 27 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Друга варијација, такт 12–17, компарација са првом варијацијом<sup>29</sup>

Док је динамика првог одсека генерално тиха, у другом одсеку се понавља динамичка организација из теме чиме се додатно наглашава сличност. Већ почетак другог одсека уводи легато, чиме се ствара контраст у односу на први одсек, али се у оквиру реченичног развоја јавља подсећање на стакато, што показује жељу композитора да ипак одржи компактност варијације као целине (пример 28). Сам крај, односно проширење, у наглој *piano* динамици потпуно устаљује легато артикулацију и (као и у претходној варијацији) заправо припрема наредну.

Пример 28 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Друга варијација, такт 17–20

<sup>29</sup> Дословно понављање је обележено, док је сличност у орнаментирању јасна из приложеног примера.

### 2.3.4. ТРЕЋА ВАРИЈАЦИЈА

Ова варијација наступа као нека врста изненађења у оквиру циклуса, а у односу на претходни ток. Наиме, док су тема и прве две варијације биле интерпретиране у генералној *piano* динамици са појавом динамичког развоја у оквиру другог одсека, овде је супротан случај. Почетак варијације, као и читав први одсек, реализује се у *forte* динамици (али се на микродинамичком нивоу реализују лучне целине, као и у теми) и у изразитом легату, што доноси изразит контраст у односу на претходну варијацију. Иницијални арпеђо и фигура разлагања акорда у левој руци доприносе једном свечаном и светлом тону донекле напуштајући општи шаљиви карактер читавог досадашњег тока. Мелодија теме се у првом одсеку први пут јасно преноси директно из теме уз одређено ритмичко варирање. Управо ово варирање, односно појава двоструко пунктиране уместо пунктиране ноте, доноси једну сублиминарну везу са карактером из теме, један призвук оне игре и оног шаљивог карактера који је уско везан са овим циклусом. Још једна сличност са темом, а опет и нова база варирања, јесте терцно односно секстно удвајање мелодијске линије – дакле потпуно јасна реминисценција на корен читавог циклуса (пример 29). Јасна аналогија са темом у мотивима који следи може се окарактерисати као поновно постављање тематске базе за поновни, односно даљи развој у оквиру циклуса варијација. На самом крају првог одсека се јавља *decrescendo* ради динамичке припреме наступа другог одсека.

The image displays two musical staves. The upper staff is labeled 'VAR. III' and contains a melodic line in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand. The lower staff is labeled 'TEMA' and shows the original theme. Two arrows point from the double-dotted notes in the variation's melody to the corresponding double-dotted notes in the theme's melody, highlighting the structural similarity. The variation is marked 'legato' at the beginning.

Пример 29 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Трећа варијација, такт 1–4, компарација са темом



Други одсек доноси *piano* динамику и значајно варирање у десној руци које (испоставиће се) на неки начин припрема наредну варијацију према карактеру. У оквиру излагања модела и његовог понављања јавља се лучни динамички развој, док се проширење заснива на новој динамичкој градацији (као у теми). Овај реченични развој доноси укључење фигуре разлагања акорада уз појаву 32-ки што је заправо једна врста припреме нечега што ће уследити у неким од каснијих варијација, припрема оног ритмичког убрзања које доноси потпуни виртуозитет. Међутим, проширење на крају варијације умирује читав овај ток појавом *piano* динамике и умеренијег ритмичког покрета шеснаестина. По први пут од почетка варијација се у интерпретацији дозвољава ослобађање од ригидног одржавања почетног темпа, и у оквиру овог проширења се јавља убрзање темпа, чиме се на неки начин постиже компактност са претходним током и одржава целовитост варијације. Као и у претходним варијацијама, завршно проширење има улогу припреме наредне варијације (што је очигледно манир читавог циклуса), јер се ламентирајућом мелодијом у горњем гласу припрема молска варијација која следи. Међутим, треба нагласити да постоји још једна инкорпорирана припрема наредне варијације, а то је синкопирани ритам у оквиру мелодије другог одсека, управо ритам који ће бити изразито присутан у наредној варијацији.

### 2.3.5. ЧЕТВРТА ВАРИЈАЦИЈА

Ова варијација представља молску варијацију циклуса која доноси неке нове тензије, оне лирске и сетне, потпуно одударујући од основног карактера теме, нарочито у првом одсеку. Ова варијација се изводи у мало споријем темпу, али без претераног успоравања, јер се и сама кроз коришћење крупнијих нотних вредности поставља као спорија у односу на претходни ток. Овај осећај споријег темпа се, дакле, у интерпретацији додатно наглашава готово мизерним успоравањем темпа у односу на претходну варијацију. Интерпретација ове варијације је у односу на све претходне прилично матирана, губи се онај лепршави весели звук који је красио читав досадашњи ток. Ипак, интерпретација не доноси додатну драматику, у доста мирној и уједначеној интерпретацији се истиче већ присутна тензија садржана у наглашеној синкопацији мелодијског ламентационог, што ову варијацију чини моментом и кулминацијом драматике у

оквиру циклуса. На самом почетку се појачава динамика, која ће једним општим *decrescendom* испратити силазни синкопирани покрет, иако се на микродинамичком плану задржава динамика из теме. Иако се у оквиру ове варијације тежи једном матираном звуку и избегавању претеране динамике, ипак, музички ток утиче на наглашеније динамичке потезе. Кулминација овог динамичког потеза наступа у другом одсеку који доноси *forte* уз појачање генералне драматургије кроз ритмизовану репетицију једног тона уз терцно удавајање мелодијске линије која се након синкопирања претаче у брзи шеснаестински покрет. Иако се генерална интерпретација превасходно заснива на преношењу музичког садржаја, јасно је да он сам захтева одређену изражајност израза, наглашавање тензије о којој је било речи. На самом крају ове варијације, након короне се јавља потпуно распршивање достигнуте драматске кулминације кроз каденцу у маниру солистичке, у потпуно успореном темпу уз потпуну динамичку декулминацију. Након готово виртуозног покрета који се зауставља на корони следи испрекидан потез који на неки начин карикира почетак варијације а истовремено подсећа на општи шаљиви карактер претходних варијација. Наиме, овај потез се заснива на силазном мелодијском потезу (као ламент на почетку варијације) али је ритмизован тако да у овој појави више подсећа на одјек дечјег смеха (пример 30). На овај начин се постиже компактност циклуса, као и претходним виртуозитетом у маниру солистичке каденце који ће потпуно доћи до изражаја на крају циклуса. Након оваквог краја четврте варијације се прави нешто дужа пауза пре наступа наредне, ради припреме атмосфере једине молске и карактерно другачије варијације, поготову након *acceleranda* који се јавља на крају четврте варијације.

The image shows a musical score for the 4th variation of Wolfgang Amadeus Mozart's '6 Variations über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398)'. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system is marked 'Adagio' and features a complex melodic line with a trill and a cadence. The second system is marked 'Minore' and shows a more rhythmic, syncopated melody. Two boxes in the first system are connected by arrows to boxes in the second system, highlighting the comparison between the end of the variation and its beginning.

Пример 30 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Четврта варијација, компарација краја и почетка

### 2.3.6. ПЕТА ВАРИЈАЦИЈА

Доноси повратак на темпо пре молске варијације (дакле ипак за нијансу бржи темпо у односу на почетак циклуса) и на јаку аналогију са темом након њене трансформације у претходној варијацији. Изворни изглед главне мелодијске линије из теме се овде јавља најпре у десној, а потом и левој руци. Оно што је специфично јесте да се у овој варијацији јавља само први одсек теме који је чини једном компактном целином без тематских и карактерних контраста који су били саставни део и теме и свих досадашњих варијација. Не само ова измена у виду сажимања структуре, већ и концепција варијације чини је неком врстом интермеца, готово увода у наредну кулмирајућу варијацију. Наиме, основна мелодија се у свом наизменичном излагању прати уједначеним трилерима на једном тону у дужим токовима, а у моментима напуштања тих трилера долази до појаве виртуозних пасажа, нарочито на крају варијације. Ови пасажи истовремено указују на повезаност са претходном, али и наредном варијацијом. На овај начин се заправо потврђује нека врста прелазне улоге пете варијације, која се надовезује на крај претходне, донекле наставља у маниру којим је она завршава, и уводи у кулминацију односно крај циклуса. У оквиру интерпретације се тежи подражавању сличности са темом, и подсећању на извор читавог досадашњег тока, па ипак, појава трилера у пратећој деоници доноси један прозрочан звук тако да се на тај начин тема јавља као у измаглици, у виду једног меланхоличног, замагљеног звука, баш попут сећања на нешто што је сада већ удаљено. Трилер се изводи уједначено, потпуно мирно без динамичких или метричких таласања, чиме се подржава општи карактер, готово као да шушти у позадини ове реминисценције на тему. Ова атмосфера је подржана и генералном *riano* динамиком, која се напушта тек на самом крају када се јавља прави прелаз, уз промену такта и динамике, у увођењем поново оног манира солистичке каденце уз знатно убрзање покрета и наглашен хроматизовани трилер који на крају уводи почетак наредне варијације. Овај прелаз се заснива на таласастом пасажу који, кроз динамику и виртуозитет, доноси парадни и бљештав звук. У оквиру самог краја, односно завршног трилера постиже се ефекат одјека уз деградацију динамике у циљу припреме наредне варијације, односно њеног природног надовезујућег наступа.

### 2.3.7. ШЕСТА ВАРИЈАЦИЈА

Потпуно виртуозна, нарочито на крају, ова варијација представља потпуни расплет акумулираног развоја који се до сада реализовао. Као и у претходној варијацији, и овде се губи материјал другог одсека, већ се само тонови почетног одсека јављају у латентној мелодијској линији у највишем гласу, који се и у интерпретацији наглашавају ради одржавања везе са темом (на исти начин као у првој варијацији, пример 31). Чињеница да се други одсек из теме губи у два завршних варијацијама указује на потенцијалну улогу другог одсека у оквиру теме и првобитног тока – стварање контарста који ће појачати шаливи и карикирани карактер. Почетак варијације се интерпретира уз убрзање темпа, али ипак се одржава мирнија атмосфера кроз константну *piano* динамику у дужем току. У овом темпу, уз уједначену концепцију засновану на разлагању акорада у шеснаестинским триолама, почетак ове варијације звучи лако, али се постепено (до такта 16) постиже делимично додатно убрзање темпа и пораст динамике, који уводи у потпуни климакс. Овакав ток подсећа на прелудијуме, на техничке вежбе, и то указује на потешкоће у интерпретацији. У брзом темпу треба одржати почетни темпо, чувати тај *piano* и не пожурити са градацијом, а истовремено треба истаћи тонове теме ради одржавања тематске компактности на нивоу циклуса.



Пример 31 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Шеста варијација, такт 1–3

Читав док до такта 16 представља неку врсту увода ка климаску који наступа након застоја на корони. Наставак је и у партитури назначен као "каденца", и конципирана је потпуно у маниру солистичке каденце – изводи се потпуно виртуозно, јако слободно, уз наглашено коришћење педала, уз наглашено мењање боје звука и коришћењем корона у сврху кулминирања драматског набоја. Читава ова каденца доноси динамички раст ка крају, ка регистарској кулминацији. Наиме, пасажима на којима се заснива каденца се реализују у таласима – најпре силазним са следећим успоном. Оваквих пасажних таласа

има два, уз ритмичку разноврсност и комбинацију различито реализованих покрета, и бивају и динамички праћени (пример 32). На крају другог "таласа" се јавља прави климакс, регистарска кулминација уз додатно наглашавање ове драматике кроз истакнуто коришћење хроматике (пример 32 – а). Кулминација на свом крају доноси застој на корони, који потом уводи нови пасаж али овог пута са циљем постепеног умирења овог "пуцања" звука и наглашеног виртуозитета. Одмах на почетку овог смирујућег сегмента се јавља кратка реминценција на тему (пунктирани мотиви са скоковима), као да се композитор игра са тим мотивима и уводи их као подсетник да је све ово ипак шаљиво, весело, игра (пример 32 – б). То посебно долази до изражаја када се јавља један потпуно миран сегмент уз назначену *piano* динамику у оквиру које се јавља хроматизован уједначен потез који се у интерпретацији изводи наглашено стакато, у маниру оне игре од које је све почело (пример 32 – с).

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Cadenza' and begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo (*decresc.*). The second system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system begins with a forte (*f*) dynamic and also features a decrescendo (*decresc.*). The fourth system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*ff*) dynamic, and contains a section marked 'a'. The fifth system begins with a decrescendo (*decresc.*) and includes a piano (*p*) dynamic marking, with a section marked 'c' enclosed in a box. A box labeled 'b' is also present at the beginning of the fifth system. A small number '(73) 7' is visible in the right margin of the second system.

Пример 32 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Шеста варијација, каденца

Након једног застоја на трилеру који у себи садржи један лучни потез (градацију и деградацију), као да жели да у себи одржи и смири читаву развојену лучну драматургију шесте варијације, следи повратак на почетни темпо, и заправо понављање (варирано, наравно) теме. Иако се јавља варирање тематског материјала, постаје јасно да је циљ последњег тока шесте варијације враћање на онај извор свега што се дешавало у оквиру циклуса. Овај манир показује јаку жељу композитора да постигне јединство музичког тока на макронивоу, да заокружи циклус варијација на свим пољима. Последње излагање теме, у виду кодете шесте варијације, доноси додатно карикирање шаљивог призвука теме, што је препознато у наглашеној употреби пунктирног ритма у скоковитим мотивима, а нарочито у ритмичкој деформацији мотива на самом крају која утиче на то да кроз појаву обрнуто пунктиране осмине уз скокове добијају призвук дечјег кикота, што је подржано и интерпретацијом. Оваква деформација мотива као да показује композиторову жељу да се подсмехне сам себи, или оној жељи са почетка да зазвучи озбиљно, чисто и чврсто (о чему је било речи приликом описивања теме). На самом крају циклуса се јавља потпуно умирење тако да завршни мотиви делују као одјек ових мотива "кикота", након чега се застојем на завршној тоници постиже ефекат губљења звука, на тај начин да се не може одредити тачан моменат када је одјек престао.

Карикирање мотива кроз  
ритмичку инверзију

Пример 33 – Wolfgang Amadeus Mozart, 6 Variationen über "Salve tu Domine" von Paisiello für das Pianoforte (KV 398), Шеста варијација, крај, подсећање на тему

### 2.3.8. ЗАКЉУЧАК

Из Варијација избија ведрина Моцартовог духа, али и потенцијал демонстрирања пијанистичког умећа. Након карактерно варљиве теме, која оставља простора за трансформације на најразличитије могуће начине, следе варијације. Тема у великој мери подсећа на Клементија, са паралелним терцама и секстама, са карактером коме се Моцарт на неки начин подсмева. Прва варијација је у потпуности посвећена десној руци, са разложеним акордима и терцама, разрађује иницијални мотив теме, дајући му нову димензију, постављајући га као централни елемент карактеризације. Друга, попут штуцања, интерпретативног жонглирања, даје оштар звук, инкорпорирајући шаљиви, хумористични, чак и саркастични призвук. После низа готово техничких варијација, Моцарт ипак показује своју лирску природу, потпуно уозбиљујући звук у молској варијацији, дајући ламентирајуће мотиве, драматику звука у експресивном свету синкопација. Оваква атмосфера потпуно овладава, стога Моцарт након четврте варијације додаје каденцу у спором темпу, расветљавајући постепено трагичан звук кроз дуге трептаве трилере пете варијације, на чијим таласима испливава тема, она иста која је покренула читаву фузију различитих расположења. У таквој магловитој атмосфери Моцарт се враћа и у последњој варијацији показује свој прави виртуозитет са контрапунктирајућим покретом разложених акорада у обе руке, терцама у триолама у веома брзом темпу, завршавајући циклус у бравурозном маниру, попут "правог ватромета".<sup>30</sup> У претходним варијацијама интерпретација је доносила поновно извођење теме на крају низа варијација, међутим, за компактност читавог дела се побринуо сам Моцарт дајући то сећање на тему на крају последње варијације, након читавог ватромета и експлозије звука. Моцарт је толико лепо извајао сваку од варијација, увек остављајући нит која одржава сливеност, јединство, компактност, да се интерпретација ове композиције може свести на изношење те његове генијалности, без претераних одступања, јер за њима и нема превише потребе. Довољно је слушати Моцарта, ту његову природу, препустити се његовом умећу и интерпретација не може бити промашена. Његова променљива природа, увек спремна за изненађења, у разноликости клавирских техника, поставља изазове сваком извођачу који жели да изведе његове Варијације.

---

<sup>30</sup> Georges de Saint-Foix, *Wolfgang Amadeus Mozart : Sa vie musicale et son œuvre*, vol. III: *Le Grand Voyage 1777-1784*, Desclée De Brouwer, Bruges, 1936: 352.

## 2.4. Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариациями для фортепиано ля минор

(Петар Илич Чајковски, Тема са варијацијама за клавир у а-молу)

- 1865-1866 -

Тема са варијацијама Петра Илића Чајковског је постхумно објављена композиција. Рукопис ове композиције је открио Модест Чајковски (*Модест Ильич Чайковский*) петнаестак година након композиторове смрти, који је у писму Сергеју Тањејеву (*Сергей Иванович Танеев*) изјавио да је пронашао "неке варијације за клавир, које је Пећа написао 1865–66", и да је "јако, јако задовољан њима – можда зато што ми призивају лепа сећања."<sup>31</sup>

Варијације Петра Илича Чајковског доносе једну врло широку палету најразличитијих клавирских техника, и са тог аспекта је композиција врло захвална не само за њихову презентацију већ и због техничког усавршавања истих. Читав циклус је изазован, доста тежак за интерпретацију, и доноси заступљеност свих врста клавирске технике, тако да у тој широкој палети проналазимо варијације за крупну технику, за ситну технику, за тембр, артикулацију и различите начине интерпретације. У оквиру овог низа варијација се примећује романтичарска тежња ка повезивању макроформе, кроз природно надовезивање појединачних варијација на принципу постепене надградње. Основни принципи овог повезивања је грађење драматургије на макроплану, без појединачних и локалних одсецања која би утицала на ефекат "исцепканости" музичког тока. У наредном тексту ће бити дат преглед теме и сваке појединачне варијације (као и у свакој анализираној композицији) уз појединачне осврте на те елементе реминисценција и повезивања појединачних варијација како са темом, тако и међусобно.

---

<sup>31</sup> Letter from Modest Tchaikovsky to Sergey Taneyev, 5/18 November 1908, Klin House-Museum Archive, [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Theme with Variations](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Theme_with_Variations).



### 2.4.1. ТЕМА

Тема на којој се базира наредни низ варијација је меланхолична и интимна, и управо се таквој атмосфери тежи у интерпретацији. Структура теме представља специфичан тродел са скраћеном репризом, иако се може донекле рећи и да је макроструктура нека врста врло специфичног несразмерног периода. Наиме, на почетку теме се јавља реченица заснована на излагању двотакта који се секвентно понавља, а потом развија у оквиру четворотакта са застојем на доминанти. Након тога се јавља четворотакт (овде други одсек) који се заправо заснива на потврди претходне каденце, али уз одређене елементе контраста који указују на његову функцију као средишњег одсека у оквиру тродела. Осим јаког сигнала краја првог одсека кроз застој на доминанти, и једногласни почетак другог одсека, ту су и промене тематског материјала, фактуре и градација динамике у оквиру другог одсека. Реприза је сажета и заснива се на четворотактној реченици која изоставља сва унутрашња понављања која су била присутна у оквиру првог одсека (пример 34).

Одсек а

двотактни модел      секвентно понављање      развој      каденца

Реприза а1

Пример 34 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариацијама для фортепиано ля минор,  
тема – структурна компарација одсека а и репризе

У оквиру читаве теме се налази на прожимање а–мола и Еф–дура, чиме се реализује истовремени уплив некакве пасторалне атмосфере. Иако је јасно да је основни тоналитет теме а–мол, ипак композитор користи бројне елементе његовог замагљења, па већ и на самом почетку кроз субдоминантно озвучавање узлазне мелодијске линије од првог ступња навише. Вишеструки плагални обрт на почетку у великој мери призива поменути пасторални ефекат. Генерална атмосфера је, како је већ наведено,

меланхолична, што се и у хармонији одржава, без претеране драматургије, хроматике, већ се читава хармонска линија заснива на три основне функције поменутих тоналитета.

Интерпретација теме је у великој мери сведена, са истакнутим легатом, уз доста педала, али динамички доста хоризонтална и мирна, тако да интимни карактер у потпуности доалзи до изражаја. С обзиром на вишеслојну фактуру, која делује као клавијерски партичело партитуре за гудачки квартет, у интерпретацији је велики захтев постићи делимичну самосталност деоница и озвучити тај карактер. Извођење теме доноси потешкоће у смислу једновремене исклесаности основне мелодијске линије, извајаности средњих гласова и матирања басове линије што представља знатан интерпретативни изазов. У великој мери се јасно у партитури уочава различитост и самосталност мелодијске линије, нарочито у трајањима у односу на хармонски подлогу. Концепција теме доноси потешкоће у интерпретацији горњег гласа који доноси вишеструку смену триола и лежећег тона, што је доста тешко извести са очувањем мирног и секундарног карактера других гласова. У интерпретацији се, у моментима појаве лежећег тона у мелодији, помоћу брзе смене педала постиже прекид звучања пратећих гласова, а истовремено продужава трајање записаног дужег тона у мелодији, који се наравно и физички задржава у највишем прсту десне руке (пример 35).



Пример 35 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариацијама для фортепиано ля минор,  
Тема, такт 1-2

Основни темпо интерпретације јесте *Andante*, умерени, мирни темпо који је подржан и на свим осталим плановима. Богата фактура, и врло лирска мелодија доносе довољан музички садржај који није потребно додатно драматизовати динамиком и артикулацијом. Стога, динамика је доста равна, у претежном *piano* уз повремене појаве динамичких таласања (али опет врло сведене) на крајевима одсека. За тему се може рећи да се не завршава овде, већ се као природни њен наставак надовезује прва варијација, потпуно у истом духу, без прекида.

## 2.4.2. ПРВА ВАРИЈАЦИЈА

Као продужетак теме, прва варијација у свим елементима потпуно наликује теми. Ова варијација је минимално орнаментална, уз само неке додатке фигурација, са наглашеном употребом хроматике у тим фигуративним низовима. За прву варијацију се може рећи да уноси један степен драматског набоја, алудирајући тај потенцијал који ће се искористити у неким од наредних варијација. Основна мелодија теме је и даље очувана у највишем гласу, али се примећује скраћење оних половина које су одржавале непрекидну линију у теми. Интерпретативно се ипак постиже њихово делимично приближавање звуку теме, кроз акцентовање управо ових тонова, тако да они донекле и даље одзвањају и поред појаве нових тонова у средњем гласу. Скраћено трајање поменутих тонова је настало услед појаве хроматски фигуриране средње линије која доноси низ акцентованих тонова у корачајућем силазном покрету. Кроз ове додатке се у првој варијацији постиже другачији звук у интерпретацији, јер се акцентуацијом ових тонова постиже развијање потпуно мирне атмосфере из теме. Међутим, и поред назнаке акцентуације, ови тонови нису пренаглашени да би се одржало природно настављање теме кроз прву варијацију. Ови орнаментални елементи се изводе *non legato*, али се ради избегавања превеликог контраста, и сувог звука, сваки од њих посебно педализира (пример 36).



Пример 36 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариацијама для фортепиано ля минор,  
Прва варијација – такт 1-2, уз додате интерпретативне ознаке

Генерално повећана хроматизација утиче на ситнију педализацију ради избегавања претеране замагљености звука, али се ипак одржава веза са темом кроз одржавање опште повезаности. Појачани драматски набој у првој варијацији утиче и на мало развијенији динамички план, у смислу јаче реализације *crescenda*, али опет довољно штедљиво због акумулирања те енергије за наредни варијациони процес. Моменат који се може

окарактерисати као најистакнутији у овој варијацији, од којег се можда очекује највећа акумулација драматике у низу широких арпеђираних акорада, овде се пак испоставља као потпуно расплињавање енергије у један небески звук, попут звона која одзвањају у маниру звука харфе (такт 7). Такав низ арпеђа бива заустављен на задржичном акорду доминанте, који делује као неочекивано, неприпадајуће и нагло прекидање једног небеског звука. Услед тога, интерпретација на том акорду доноси инкорпорацију незаписаног елемента над доминантом – разлагање Е-дур акорада (односно акорда доминанте а-мола) који делује као једно постепено напуштање арпеђирања, као један нови арпеђо са *ralletandom*. На овај начин се одржава једна непрекидна линија, један ток који доноси природност увођења и извођења нових елемената, чиме се постиже њихово истицање. Истовремено се на овај начин избегава наглост покрета, елемент изненађења, фактор неочекиваности и узнемиравања континуитета целине тема+прва варијација. У току другог одсека се јавља појачање динамичког степена који кулминира у такту 12 који се и регистарски истиче као моменат кулминације, одакле креће постепено смирење, константни *diminuendo* са замирућим крајем прве варијације. У читавој првој варијацији се избегава претерана агогика, јер је сам музички садржај дат у теми и првој варијацији сам по себи довољан, и не треба га оскрнавити превише романтичним извођењем. Сведена на једно осећајно изношење музичког материјала, интерпретација теме и прве варијације доноси могућност да се осети и прихвати та врло богата база свих наредних енергетских набоја и налета које ће овај музички материјал изнедрити у наредним варијацијама.

### 2.4.3. ДРУГА ВАРИЈАЦИЈА

Почетком друге варијације заправо почиње варијациони низ и процес. У мало бржем темпу, али опет не претерано, ради природнијег надовезивања на претходну варијацију. Динамички се такође надовезује на крај прве варијације, почиње јако тихо, али опет без употребе левог педала да не би било превише пригушено. У другој варијацији се примећује и даље заступање четворогласне фактуре, али сада ипак више у складу са клавирским ставом. У оквиру десне руке се на почетку јављају трозвуци у чијој највишој линији треба интерпретативно истаћи тонове који алудирају на мелодију теме. У оквиру излагања самог почетка, велику улогу има артикулација која утиче на карактер, на

почетно карикирање односно варирање теме, која је, као што смо навели, јако мирна и константно у легату. У другој варијацији, међутим, на самом почетку се при излагању поменутих акорада укључује смена стаката и легата, који, иако нису назначени у партитури делују јако природно и припадајуће овом тематском материјалу (пример 37). Увођење ових стакато елемената у оквиру почетка друге варијације (такт 1–3) заправо припрема наредни варијациони процес, пре свега следећу варијацију у којој су истакнуто заступљени кратки тонови. Лева рука доноси једну непрекидну пратећу линију у шесанестинама, као непрекидан талас над којим је могуће укључити поменуте стакато елементе без њихове претеране нападности и потпуне трансформације карактера теме.



Пример 37 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариацијама для фортепиано ля минор,  
Друга варијација, такт 1–3<sup>32</sup>

Увођење нове артикулације у оквиру извођења је природно, у складу са карактерном изменом коју уводи друга варијација. Потпуним напуштањем покрета триола, и увођењем константног шеснаестинског покрета се у оквиру друге варијације намеће један нови карактер који бива подржан и интерпретацијом. Након приказаног иницијалног алудирања на неке од наредних карактерних промена, читава друга варијација се изводи легато (наравно до репризе првог одсека који ће донети исти манир), али са изразитом артикулацијом у оквиру *piano* динамике. Иако се у оквиру првог и другог одсека јавља лучни развој динамике, ипак се они могу окарактерисати као микродинамичка померања, као још један елемент јасније артикулације музичког материјала, али значајнијих кулминација у оквиру друге варијације нема. Читава друга варијација звучи прозачно, у *piano* динамици, али опет снажно артикулсана, са јасним излагањем сваког елемента, сваког елемента варирања, а нарочито елемента аналогije са

<sup>32</sup> Ознаке изнад нота су додате од стране аутора и указују на специфичан начин интерпретације музичког материјала.


темом. Педализација је готово изостављена, са врло ретком употребом педала искључиво у моментима наглашавања неке хармоније, неког специфичног елемента. Ипак, ова варијација у својој општој уједначености не звучи суво, већ је попут увода у дешавања која доносе наредне варијације, попут дискретне најаве тек наступајућег низа варијација које доносе најразличитије карактере и трансформације. Свако одступање од теме и прве варијације је сведено, као нека сублиминарна надоградња, која представља једну суптилну најаву и омогућава природно надовезивање на макроплану. Прозрачна атмосфера друге варијације бива попуњена зујајућим звуком непрекидне шеснаестинске линије која се јавља најпре у левој, а потом и десној руци, и која замире на самом крају варијације. Друга варијација се може окарактерисати као још једно поље акумулирања енергије која ће се развити и распрснути у наредним варијацијама. Појава хроматике у оквиру хармонског и мелодијског тока потиче из прве варијације, али истовремено представља још један елемент припреме наредне варијације. На самом крају се спуштање регистра подржава потпуним динамичким замирањем, тако да друга варијација завршава као да ишчезава сама из себе, и као да се на тај начин потврђује њена делимично пролазна улога, попут искривљеног сећања на тему и све њене потенцијале.

#### **2.4.4. ТРЕЋА ВАРИЈАЦИЈА**


Карактер најављен у претходној варијацији овде бива потпуно искоришћен. Трећа варијација доноси шаљиви, готово карикирајућу карактерну промену теме, уз изразито коришћење стаката (који је интерпретативно најављен у претходној варијацији). Општи шаљиви играчки карактер треће варијације је заступљен константном стакато артикулацијом, док се иронија овог покрета наглашава изразитом хроматиком. Ова варијација почиње у бржем темпу у односу на претходну, чиме се постиже градација покрета на макроплану. Трећа варијација се изводи ритмички егзактно, без осцилација тако да се стакато шеснаестине заступају као константна линија кроз читав ток треће варијације. Најважнији елемент јесте управо артикулација, која истовремено представља основни технички проблем. Општа *piano* динамика омогућава једну прозачну атмосферу, тако да константни стакато звучи као неки бат корака дечје игре у даљини. Динамички је трећа варијација доста равна, потпуно упрегнута у општи прозачни и шаљиви карактер.

Као пример техничке захтевности при извођењу стаката у шеснаестинама у бржем темпу може се издвојити низ паралелних секстакорада које треба извести исто тако прозрочно и уједначено као сваки стакато покрет у читавој варијацији. Иако у партитури није назначен стакато, у духу опште варијације је такво извођење, јер би се читава атмосфера потпуно променила у случају другачије интерпретације. Оно што је специфично јесте и могућност проналажења овог специфичног момента и у претходној варијацији, што указује на романтичарско повезивање варијација у оквиру циклуса на микромотивском нивоу (пример 38).

Трећа варијација, такт 7–8



Друга варијација, такт 14



*Пример 38 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариацијама для фортепиано ля минор,  
Компарација треће (такт 7–8) и друге (такт 14) варијације*

Генерална нит стаката која се провлачи кроз читав ток треће варијације бива очувана и потпуном минимализацијом педала. Његово коришћење је сведено на врло кратка захватања специфичних хармонија које треба истаћи. Као и све варијације до сада, и овде се уочава структурна трансформација теме, у сврху веће разраде и развијања материјала. Као што се може приметити, трећа варијација је можда прва "права" варијација, једна од низа која узима један специфичан елемент и разрађује га кроз читав свој ток чинећи га основним обележјем свог карактера. Читав пређашњи ток је заправо акумулација енергетских потенцијала који ће бити искоришћени у наредном варијационом низу.

#### 2.4.5. ЧЕТВРТА ВАРИЈАЦИЈА

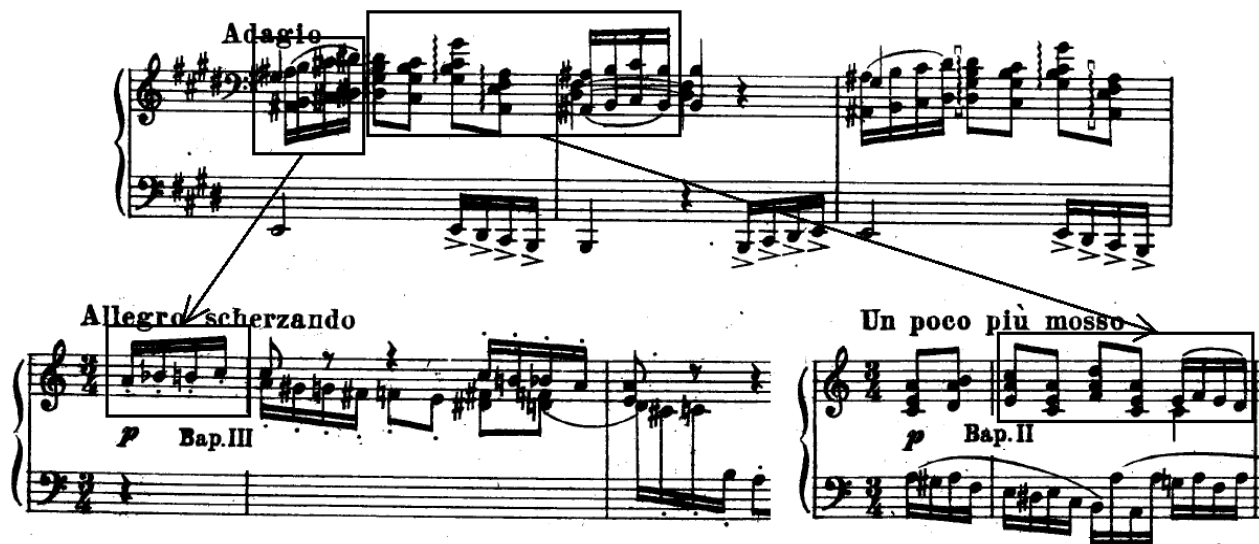
Најразвијенија варијација у циклусу, тежиште драматургије, четврта варијација делује готово као самостална композиција, иако наравно и даље има јаке везе са темом. Њено истицање и потенцијално осамостаљивање је нарочито наглашено и структурном и хармонском развијеношћу који далеко превазилазе оквире тематске базе од које почиње ова трансформација. Промена темпа, тоналитета, фактуре и мотивског садржаја указује на знатно развијенију структуру ове варијације, одатле и њено потенцијално тумачење као засебне композиције. На самом почетку се јавља увод у брзом темпу, основном тоналитету, али постаје јасно да овај увод (такт 1–10) ипак представља само неки залет, прелаз ка оном моменту где ћемо препознати праву варијацију, односно мотиве првог одсека теме. Иако је у пратитурџи назначено смењивање руку на свака два акорда, у интерпретацији је та смена спроведена систематски наизменично, на сваком новом акорду, што представља велики изазов због густе фактуре акорада које треба извести тачно, прецизно, оштро, без сударања руку, а у исто време уз убрзавање у циљу подржавања тог ефекта залета (пример 39). На почетку варијације, у уводу, назначен је брз темпо, уз карактерну одредницу *con fuoco*. Ради истицања овог карактера се темпо доста слободно тумачи у уводу. Сваки од узлазних смењивања акорада се интерпретира уз залет, са убрзавањем темпа које прати подизање регистра. Сам почетак, као и сваки од ових "залета" изводи јако виртуозно, тешко, некласично и са доста педала, тако да сваки бива изведена као прасак у потпуно листовском маниру. У структури увода се јављају три двотакта са наведеним успонима, односно секвентно понављање двотактног модела, па се ова структурна надоградња прати и у интерпретацији. Почетак увода јесте снажан, у *fortissimo* динамици, али се свако његово понављање узлазном секвенцом додатно појачава, тако да трећи двотакт бива најснажнији, са једном готово манијакалном нотом експлозије. Пред ово завршно поентирање, јавља се незнатно затезање темпа (такт 4) попут неког оклевања, али које на крају ипак резултира коначном катарзом свих музичких параметара. Даљи ток увода доноси прозачнију фактуру, потпуно разређење звука у маниру харфовских разложених акорада, што бива пропраћено и динамичком декулминацијом, тако да крај овог одсека бива реализован у *piano* динамици и *Lento* темпу, где се потпуно губи готово фуриозни карактер са почетка и истовремено припрема почетак првог одсека четврте варијације.





Пример 39 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариациями для фортепиано ля минор,  
Четверта варијација, такт 1–2

Када почне права варијација, односно њен први одсек (такт 11–17), долази до потпуне карактерне промене теме – спор темпо, промена тоналитета и увођење нове атмосфере која се може окарактерисати као напета лирика или пригушена драма. Према основним карактеристикама овог одсека, можемо га доживети као драматизацију, карактерну аргументацију неких варијација, јер се према мотивским елементима четврта варијација може повезати са неким од претходних варијација и тематску повезаност са темом одржава инкорпорацијом тих мотива и на тој бази гради даљу надоградњу драматске трансформације (пример 40).



Пример 40 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариациями для фортепиано ля минор,  
Четверта варијација, такт 11–13, компарација са трећом и другом варијацијом

На самом почетку првог одсека се у десној руци интерпретирају јако испеване октаве које се разрешавају у густу арпеђо. Први одсек се изводи *piano*, али другачији него у првој и другој варијацији. Звук је интензиван, иако тих – ипак масиван са много легата. Педализација је доста заступљена, чиме се управо постиже претходно поменута интензивност и масивност, али без дужег задржавања већ са бржим сменама ради избегавања тонске и хармонске замућености звука. У читавој овој динамички пригушеној драми постиже се огромна тензија и велика драматика која од почетка одсека полако замире до његовог краја кроз постепену декулминацију динамике, фактуре, а донекле и темпа. На крају првог одсека се јако продужава корона ради стварања атмосфере за почетак наредног одсека.

Други одсек доноси потпуно нови карактер попут кантилене која инкорпорирањем покрета триола и препознатљивих мотива из теме доноси јаку аналогију са њом (пример 41).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "sen espressione" and "pp". It features a melody in the right hand with triplets and a bass line in the left hand. The second system is marked "Тема, такт 4-7" and shows a similar melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Пример 41 – Пётр Ильич Чайковскиј, Тема с вариацијама для фортепиано ля минор, Четврта варијација, такт 18–20, компарација са темом

Овај одсек је јако дирљив и експресиван наступајући као нека врста прочишћења након претходне буре. Експресивност се постиже истицањем мелодијске линије у највишем гласу који иако истакнут истовремено бива и јако мекан. Ова кантилена је изузетно лепа и дирљива сама по себи тако да је агогика потпуно минимализована. Увођењем секстола у пратећој деоници долази до интензивирања фактуре и брзине покрета што бива праћено *crescendom*, али опет сведеним у оквиру генералног *piano*. Почетак одсека доноси потпуни *pianissimo* који испливава из претходне апсолутне тишине и који бива нарушен лучним динамичким развојем (али само до одређеног степена без

потпуног искоришћавања динамичког потенцијала) у складу са регистарским успоном (до такта 28). Регистарско спуштање такође бива пропраћено динамичком декулминацијом која уплива у сам крај одсека где се јавља разлагање акорада потпуно у маниру извођења на харфи у најтишој могућој динамици. Епилог ове варијације (од такта 34) са ритмизованом репетицијом акорада у триолама доноси потпуно замирање попут еха који упливава и губи се у готово небески звук завршног одјека.

#### 2.4.6. ПЕТА ВАРИЈАЦИЈА

Иако је у датој партитури варијација која се изводи као пета назначена као девета односно завршна, вишеструком интерпретацијом различитих варијанти овог распореда долази се до закључка да је знатно природније смештање последње (записане) варијације на место пете. Осим тога, и у самој партитури постоји назнака да је у посмртном издању ове композиције код последње варијације малим словима написано – пета варијација. Осим тога, постоји и доказ да су постојале исте сумње и пре објављивања композиције. Борис Јургенсон (*Борис Петрович Юргенсон*) је изјавио да у Тањејевом исправљеном рукопису има проблем "да сортира последњу варијацију (на крају рупписа)."<sup>33</sup>

Основна карактеристика ове варијације јесте густа, често четворогласна фактура у којој се уочава полифонија гласова у брзом темпу, што представља основни технички изазов. Моторика која се заснива на константном шеснаестинском потезу поставља интерпретативни изазов одржавања тог сталог континуитета управо због гломазне фактуре. Читава варијација се изводи *non legato*, заправо некако између *legata* и *non legata*, да би артикулација дошла до изражаја, односно да би сваки глас ове фактуре одржао свој једнаки континуитет. У сврху постизања таквог звука педализација је сведена на исти начин као у другој и трећој варијацији. Почетак варијације је динамички доста уједначен и једноличан тако да се у овој варијацији у брзом темпу на почетку на неки начин само износи музички материјал ове богате фактуре. Динамички раст се постиже тек у такту 11 где се јавља специфичан, готово Рахмањиновски потез октава, што кулминира снажним *forteom* у такту 12 (пример 42). Већ следећи такт доноси нагли *piano* у оквиру којег се

---

<sup>33</sup> Letter from Boris Jurgenson to Modest Tchaikovsky, 2/15 January 1909, Klin House-Museum Archive, [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Theme with Variations](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Theme_with_Variations)

истиче само највиша латентна мелодијска линија која гради један специфичан мелодијски свод над генерално разређеном фактуром.



Пример 42 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариацијама для фортепиано ля минор,  
Пета варијација, такт 11–12

Тактови 16 и 17 доносе нов динамички раст који заправо подржава и велики регистарски скок након чега се у дугом музичком току постиже постепени *decrescendo* који ће у завршних 8 тактова донети потпуну декулминацију и звук се расипа у један, опет небески, потез разлагања акорада у маниру харфе, који бива коначно покупљен у завршном, потпуно дискретном, арпеђу тонике а-мола. Иако овај последњи двотакт пете варијације делује као да потпуно одскаче од брзе и великим делом полифоне варијације, можемо рећи да се на овај начин постиже повезивање музичког тока на макронивоу, јер се овим завршним звуком реализује реминисценција на претходну (другу) варијацију након које пета делује као потпуно неочекивани музички обрт. Фактор изненађења, или можемо рећи шока који наступа оваквим следом варијација бива донекле неутралисан управо оваквим дискретним крајем пете варијације.

#### 2.4.7. ШЕСТА ВАРИЈАЦИЈА

Наступ шесте варијације додатно оправдава већ описани завршетак пете јер се поновно враћамо на једну лагану и експресивну варијацију. На овај начин у оквиру читавог циклуса пета варијација делује готово као неприпадајуће уметнута између две карактерно аналогне варијације – четврте и шесте. Шеста варијација је јако драматична, експресивна, болна, и према лирским карактеристикама најдирљивија у читавом низу. У оквиру варијације се издвајају три слоја фактуре: јако дирљива мелодијска линија, корчајућа сталожена и мирна басова линија и средишња хармонска допуна у виду

контртана. Шеста варијација је у умереном темпу и генералној *piano* динамици која се само на средишту варијације лучно развија ради истицања кулминације. Мелодија која се излаже у десној руци је јако истакнута ради наглашавања те дирљиве једноставне поетике, једне јако распеване, развијене, а опет тако јасно исцртане и једноставне мелодије. У левој руци се наглашава потез басове линије у односу на контртан, док се хармоније средње линије изводе доста разређено и пригушено у односу на два оквирна слоја. Басова линија заправо доноси тематску спрегу са темом, односно мелодију теме, управо зато и јесте маркирана у односу на средишњи глас (пример 43). Читава варијација се изводи јако легато са много педала што је омогућено једноставним хармонским током без претеране хроматике.

The image displays two musical staves. The upper staff is for Variation VI, marked 'Andantino espressivo' and 'p'. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand with a 'marcato il basso' instruction. The lower staff is for the 'Тема' (Theme), marked 'Andante semplice' and 'p'. An arrow points from the first measure of the theme to the first measure of the variation, indicating a comparison of the melodic material.

Пример 43 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариацијама для фортепиано ля минор, Шеста варијација, такт 1–4, компарација са темом

Други одсек (од такта 18) доноси елемент контраста у виду смештања контртанских хармонија у десној руци, док лева доноси нови тематски материјал који бива истакнут динамички чиме се ствара генерална градација звука. У оквиру овог одсека се јавља и потез ка кулминацији, кроз раст динамичког степена. У такту 30 се постиже динамички, тонски и емотивни врхунац који се наглашава у интерпретацији и великим затезањем у темпу, снажним и развученим рубатом овог момента. Одмах након достизања врхунца следи и нагли *decrescendo* који замире на крају другог одсека (такт 33).

Реприза првог одсека је потпуно реализована у виду еха, удаљене успомене на почетак варијације, и реализује се у једном специфичном метафизичком звуку, попут духа прошлости. Контртанске хармоније се поново враћају у леву руку и интерпретирају потпуно у маниру посмртног марша. До краја варијације се одржава овај метафизички звук који потпуно умире на крају.

#### 2.4.8. СЕДМА ВАРИЈАЦИЈА

Најбржа варијација у циклусу је јако виртуозна, са наглим сменама *crescenda* и *diminuenda*, са смењивањима триола у рукама и наглим *sforzandima* који морају испливати и упливати у околни *piano*. Сви ови елементи бивају јако технички захтевни услед изузетно брзог темпа. Оно што предстаља додатни технички изазов јесте да у овако динамички богатој варијацији треба одржати прозачни звук без драматизације. Поменута *sforzanda* се реализују увек на само једној осмини које морају бити акцентоване и деловати попут врхова стрелица, као рефлекс, кратки дамар у оквиру генерално сведене динамике. Педализација у овој варијацији је сведена на коришћење педала само у тим моментима, у сврху бојења ових *sforzando* рефлекса. Седма варијација доноси и промену такта (6/8) чиме се постиже аналогија са триолама из теме. Читава седма варијација треба у оквиру циклуса да прође као неки лахор, моторична, лака, брза и прозачна, без икаквог заустављања и истицања било какве средишње кулминације у оквиру ње. Она само пролети, попут интерпретативног одушка и изношења једног новог залета након више лаганих, напетих и суспензивних варијација. С обзиром на то да и након ње следи једна спора варијација ово велико убрзавање свих параметара (темпа, динамичких смена и агогике) делује потпуно као освежење у оквиру циклуса.

#### 2.4.9. ОСМА ВАРИЈАЦИЈА

Још једна јако спора варијација доноси опет један трагичан звук којим се постиже потпуна негација претходне варијације. Осма варијација је изузетно развучена и спора и грађена архитектонски са низањем акорада. Фактура коју уочавамо у овој варијацији у некој мери подсећа на тему – делује као партичело гудачке композиције. У оквиру

структуре ове варијације уочавамо неколико сегмената који се граде на исти начин, почевши од најчешће једногласног, евентуално двогласног мотива (иницијални мотив теме) над којим се постепено наслојавају следећи гласови чиме се фактура згушњава и развија. Уочавамо четири оваква сегмента (први такт: 1-7; други: такт 7-14; трећи: такт 14-22 и четврти: такт 22-36). У интерпретацији се при разграничавањима ових сегмената инкорпорира дах тако да се на неки начин уноси измена у виду додавања паузе (пример 44).



Пример 44 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариацијама для фортепиано ля минор,  
Осма варијација, такт 6–7

У оквиру читаве осме варијације се тежи ка постизању другачијег звука, интензивног и масивног, са укључењем велике напетости кроз изразити легато и доста педализације. Динамика се реализује лучно у оквиру сваког од издвојених сегмената. Наиме, сваки од њих почиње са двотактним моделом који се потом понавља узлазном секвенцом. Ова архитектонска градња бива пропраћена и динамиком која се надграђује и развија све до врхунца тог сегмента са аспекта тонске висине који је додатно истакнут и динамичким врхунцем. Ово динамичко кретање можемо представити на примеру првог сегмента (пример 45).



Пример 45 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариацијама для фортепиано ля минор,  
Осма варијација, такт 1–7

Када сагледамо варијацију у целини уочавамо и архитектонски принцип градње и на макронивоу на тај начин што сваки наредни сегмент доноси регистарски и самим тим и динамички развој. На овај начин кулминирајући у оквиру целокупне варијације јесте трећи сегмент (такт 14-22) у оквиру којег се јавља највећи степен динамике а и технички најтежи моменат. Наиме, фактура овог сегмента доноси петоглас, при чему су три гласа смештена у леву руку која има задатак да држи лежећи басов тон а истовремено излаже октавно удвојене мотиве. Највиши глас леве руке се хвата палчевима при чему је јако тешко постићи *legatissimo*. У овом сегменту се мора у интерпретацији минимализовати одвајање због постизања легата и направити паметна педализација која мора покрити легато а истовремено не довести до замућеног тона и преклапања тонских висина. Након овог сегмента до краја варијације се постиже генерални *diminuendo* који прати и регистарско спуштање све до басових регистара. На самом крају звук варијације потпуно замире кроз динамичко губљење и велики *ritenuto* са продуженим одзвуком завршног акорда.

#### 2.4.10. ДЕВЕТА ВАРИЈАЦИЈА

Последња варијација је у брзом темпу и представља праву помпезну имитацију руских звона. Фактурно је веома густа и регистарски широко постављена, и све ове карактеристике оправдавају њено смештање на крај циклуса као монументалног завршетка једне широке палете најразличитијих типова варијација и клавијирских техника. У највишој деоници ове вишеслојне изоритмичне фактуре смештају се мотиви из теме који одзвањају својим високим регистром. Према концепцији ова варијација у великој мери подсећа на другу (пример 46) иако је у односу на њу знатно монументалнија и снажнија.





**Un poco più mosso**

Вар. II

Пример 46 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариациями для фортепиано ля минор,  
Девета варијација, такт 1–3, компарација са другом варијацијом

Читава девета варијација се изводи у *forte* динамици (изузев завршног тротакта), снажно и уз велико коришћење педала. Педал се овде реализује сменом у складу са хармонским ритмом, дакле на свакој четвртини, понекад и осмини, што је од круцијалне важности за звук ове варијације јер је улога педала бојење монументалног звука а не постизање легата. Тек се на крају варијације (негде од 17 такта) реализује *decrescendo*, нагли и готово изненађујући, који доводи до *piano* сегмента у оквиру којег се јавља врло специфичан звук одзвањања октавног прелома у триолама, попут одјека звона која су до сада снажно попуњавала читав звучни простор (пример 47). Инкорпорација триола представља неку врсту везе са темом што је додатно појачано и динамиком, попут једне удаљене успомене на оно одакле је све почело, на оно што је довело до овакве експлозије звука у деветој варијацији.

Пример 47 – Пётр Ильич Чайковский, Тема с вариациями для фортепиано ля минор,  
Девета варијација, такт 17–20

Специфичан завршетак девете варијације, а самим тим и девог циклуса представља завршни тротакт који доноси најбржи темпо и почиње тихо. Технички је врло тешко у оквиру овако кратког сегмента и тако брзог темпа постићи снажан *crescendo* који ће довести до *fortissimo* краја који треба да зазвучи као последњи ударац у звоно, најснажнији, готово попут експлозије.

#### 2.4.11. ЗАКЉУЧАК

У оквиру извођења композиције Чајковског интерпретатор се среће са бројним изазовима, техничким потешкоћама и техникама. Међутим, у интерпретацији не треба само то да буде фокус. Композитор је очигледно желео да изнесе једну дирљиву тему, која јако подсећа на партичело композиције за гудачки квартет и из које је сам препознао бројне потенцијале који могу изнедрити низ најразличитијих исхода из тог једног лирског нуклеуса. Међутим, препознаје се и то да је Чајковски размишљао у целини, не селективно градећи сваку од варијација, већ надовезујући једну на другу тако да све заједно чине једну феноменалну мисао, једну нит смењујућих осећања и душевних збивања изнесених овако, у даху. Као што је наведено, излагање теме се не завршава са њеним крајем, оно наставља и кроз прву, па чак и другу варијацију, постепеном надградњом тих импулса драматургије који неће натсупити у виду шока, већ ће некако доћи природно, као најављена, али до тада суздржане буре емоција. Тема и прве две варијације су упрегнуте и штедљиве у изношењу тематске разраде, што се преноси и кроз интерпретацију. Онда када Чајковски почиње да експлоатише на почетку изложене потенцијале, онда се и интерпретатор може препустити том импулсу и експлоатисати потенцијале инструмента. У том препуштању се ипак мора изузетно владати техником, јер композитор не штеди извођача, он га изазива да се опроба, да пронађе у себи довољно умећа да изнесе све његове захтеве на прави начин. Након низа најразличитијих клавирских техника које интерпретатор мора изнети на прави начин, Чајковски даје последњу варијацију у виду експлозије, праска, крај циклуса одзвања попут поруке "доста је било". Тај последњи тротакт који фуриозно прелети преко огромног динамичког распона делује као задиркивање Чајковског, као последњи изазов и испит виртуозности интерпретатора. Као да је желео да постави коначан испит пред извођача. Када угледа крај партитуре извођач се не сме опустити, већ мора уложити последњи напор и испоштовати композиторову жељу да се сажети макродинамички ток сакупи у тај последњи тротакт.

## 2.5. César Franck – *Prélude, Fugue et Variation in B minor* (Сезар Франк – Прелудијум, фуга и варијација у b-молу)

– 1862 –

Једна од најпопуларнијих Франкових композиција, *Prélude, Fugue et Variation*, посвећена је Камилу Сен-Сану (*Camille Saint-Saëns*), и аутор ју је сам извео 1881.године у Британији. Франк касније описује ово у композицију као дело за два клавира, четири руке и за хармонијум и клавир. Ова, каснија транскрипција објављена је 1868.године, и сам Франк поновно учествује у извођењу деонице на хармонијуму са пијанистом Винсентом д'Индијем (*Vincent d'Indy*) 1874.године на концерту Националног Музичког Друштва (*Société Nationale de Musique*).<sup>34</sup> У овој интерпретацији се користи транскрипција *Прелудијума, Фуге и Варијације* за клавир, коју је приредио Харол Бауер (*Harold Bauer*).

Композиција оригинално писана за оргуље представља једно врло деликатно дело које доноси бројне изазове при интерпретацији, нарочито при изношењу оног карактера који је на оргуљама лакше извести него на клавиру. Без обзира на другачију намену у смислу извођачког медијума, ова композиција представља једно од најуспешнијих обрада оргуљских дела за клавир. Варијациони принцип се не реализује у оном уобичајеном виду, кроз постављање теме која ће се кроз низ различитих варијација обрадити. Овде се уочава само једна варијација, тако назначена, али се варијациони принцип спроводи и кроз прелудијум, а нарочито кроз фугу константним обрадама и трансформацијама основне теме ове полифоније. На макроплану се уочава тродел, кроз велики степен аналогичности прелудијума и варијације, што је пренесено и у оквиру интерпретације. Средишњи део овог тродела представља фуга која попут развојног дела у сонатном облику доноси један модел (тема фуге) који се трансформише и уводи варијациони принцип на неком микронивоу. Иако се ова композиција не може окарактерисати као технички захтевна или виртуозна, ипак поставља неке другачије изазове које у интерпретацији треба савладати. У интерпретацији треба извести спој духовног и световног који је специфична одлика Франкове композиције, треба изнети повезаност та два света на тај начин што се

---

<sup>34</sup> Rollin Smith, *Playing the Organ Works of César Franck*, Pendragon Press, Hillsdale, 1997: 103-105.

вертикала одржава као духовна база док се изражајне мелодијске линије истичу као онај елемент световног који се попут орнамента развија и гради над оваквом базом, што је основни пијанистички изазов. Треба дакле тежити одржавању једне опште духовне атмосфере у оквиру које се инкорпорира и пијанистичка експресија, јер би пуко изношење музичког материјала довело до потпуно вертикалног звука.

### 2.5.1. ПРЕЛУДИЈУМ

У оквиру прелудијума у лаганом темпу, уочава се троделна форма са скраћеном и измењеном репризом, готово сведеном на манир кодете. Оба одсека се базирају на варијационом принципу, кроз вишеструко понављање реченице која се поставља као модел. У оквиру првог одсека (такт 1–15) модел представља реченица од пет тактова, с тим што се постиже континуитет кроз образовање периода састављеног од ове три реченице на тај начин што прве две завршавају на доминанти основног ха-мола, док се хармонско заокружење и коначно заокружење аутентичном каденцом реализује тек на самом крају првог одсека. Други одсек (такт 16–43) доноси знатно развијенију структуру, пре свега на тоналном плану, и потпуно у маниру развојног одсека поставља осмотактну реченицу (у Де-дуру). Ова реченица се након излагања понавља уз промену тоналитета, а потом још једном али у још развијенијем виду, са надовезивањем неке врсте прелаза ка репризи. У оквиру прелазног сегмента се тематски материјал, односно карактеристичан мотив који подлеже развоју, по први пут јавља у левој руци (такт 39–43). Реприза (такт 44–50) се заснива на само једној реченици уз мало проширење од два такта, с тим што се овде реализује прави познороматничарски манир – изостављање тоналног заокружења прелудијума, јер прелудијум завршава у доминантном фис-молу.

Интерпретација прелудијума доноси неке изазове, од којих је најистакнутији вишеслојна фактура (услед приређивања оргуљске композиције), нарочито у левој руци где се уочава басова линија која се занима на удвојеним октавама над којима се често јавља још један глас, или макар његови сегменти. Наиме, на оргуљама се оваква басова линија изводи ногом, односно педалима, међутим, приређивање за клавир доноси такав технички изазов у тежњи да се сав музички материјал изнесе и интерпретацијом на клавиру. Читав прелудијум треба интерпретирати увек легато (што је и назначено) а

истовремено експресивно што је основни изазов при извођењу – наћи неку средину, да буде легато, готово у једном даху, а опет експресивно при излагању једне дивне певљиве мелодије у највишем гласу. Иако је фактура прелудијума вишеслојна, ипак се не јавља права имитациона полифонија, већ се мелодија увек излаже у највишој линији. Овде треба тежити једној изражајној полифонији, тако да издвајање основне мелодије не доведе до загушења или занемаривања осталих деоница које имају подједнако важну улогу у читавом звуку, нарочито значајна басова линија. Постизање легата се реализује и таквом тежњом у интерпретацији, а и педализацијом која мора бити паметна у смислу постизања легата без претераног преклапања тонова и замућености целокупног звука. Педал се при интерпретацији користи и као фактор бојења одређених тонова, односно елемент додатне експресивности, али и као средство постизања легата. Смењивање педала најчешће прати покрет басове линије (пример 48), где се јавља изазов постизања идеалног легата који захтева тема, а истовремено и идеалне чистоте звука, где ни један нови тон не бива замућен појавом неког новог.

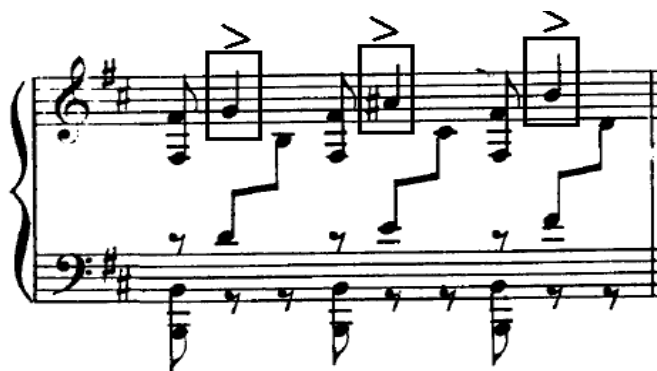


Пример 48 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
Прелудијум такт 3–4

Прелудијум почиње јако тихо, у потпуном *piano*, али без флахог, празног звука, већ се јавља један садржајан, крупни *piano* у којем се сваки тон износи у свој својој експресивности. Излагање прве реченице првог одсека се реализује у таквом непроменљивом звуку, са оним динамичким микроталасањима искључиво у служби постизања експресивности. Понављање реченице доноси на свом крају и снажни *crescendo* који кулминира са почетком последње реченице која се и на тај начин јавља као разрешење све прикупљене енергије која експлодира у једном великом *forte*-у. На крају овог одсека се јавља *diminuendo* праћен и успоравањем покрета чиме се постиже смирење

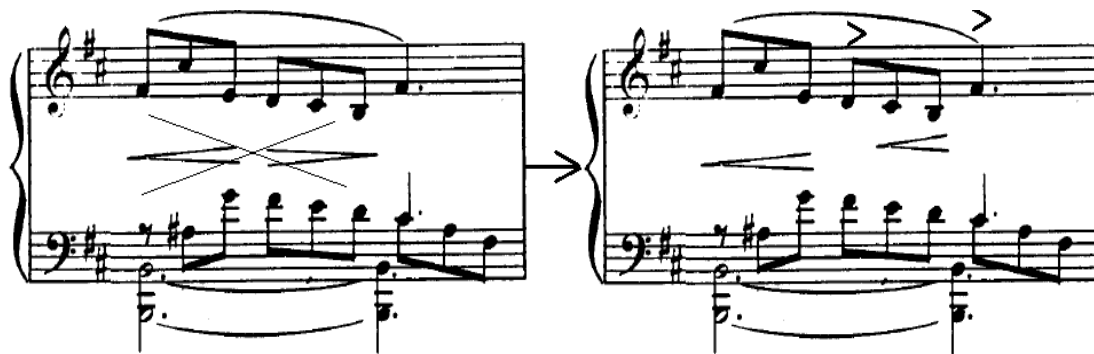
које заокружује читав одсек на свим плановима, и истовремено оставља простор за наредни градациони процес другог одсека.

Почетак другог одсека доноси нов мотив који инкорпорира делимично синкопирани ритам, односно померање метричког нагласка у оквиру јединица бројања. Почетак овог одсека доноси нове интерпретативне изазове. На самом почетку се јавља издвајање два гласа у оквиру једног записаног. Истицањем метрички наглашених тонова се гради латентно издвојена мелодијска линија која се реализује попут контрапункта у односу на ток других линија (пример 49).



Пример 49 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
*Прелудијум, други одсек, такт 16, латентно издвојен глас*

Већ наредни такт представља нов изазов. Због специфичне вишеслојне фактуре долази до појаве једног дужег педала који се одржава у току читавог такта. Руке су јако широко постављене, односно јављају се различити гласови у овој вишеслојној фактури, те је интерпретативно немогуће одржати лежећи басов тон (октавно удвојено *H*) његовим физички држањем. Стога се одржавање његовог звучања постиже лежећим педалом који га на тај начин продужава иако он физички није у том трајању изведен. Са друге стране, у горњим линијама се јавља мноштво тонова у поступном кретању који доносе опасност потпуно замуљаног звука. Истицање одређених тонова и њихово извлачење из овог сакупљеног звучања читавог мноштва тонова се постиже динамички и артикулационо (пример 50), донекле супротно записаној динамици.



Пример 50 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
Прелудијум, други одсек, такт 17 – интерпретативне измене динамике

Други одсек прелудијума доноси нешто конкретнији, више маркирани звук у односу на први, што је донекле постигнуто и метричким "померањем" основне мелодије. Динамичко кретање у оквиру другог одсека је знатно истакнутије, кроз некада и врло нагле промене динамике. Прва реченица почиње тихо, што се одржава кроз излагање и понављање двотактног модела. Одмах након тога следи нагли *forte*, што у генералном звуку прелудијума доноси пораст драматичног набоја. Овај *forte* бива негиран већ у наредном такту, попут пуцња који је унео фактор шока, а потом следи и његов тихи одјек (наредни такт је уствари понављање) и та постигнута *piano* динамика се одржава све до краја прве реченице. Треба напоменути и интерпретативну слободу у читању приређене партитуре, где се одређени тонови записани у десној заправо интерпретирају у левој руци, ради снажнијег истицања главне мелодијске линије или због једноставнијег извођења на тај начин (пример 51).



Пример 51 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
Прелудијум, други одсек, тактови 20 и 24

У другој реченици се јавља такође врло развијена динамичка осцилација. Поново се излагање и понављање двотактног модела излаже у *piano* динамици. Након тога следи низ динамичких промена готово на сваком такту, али увек припремљених кроз *crescendo* и *decrescendo*. Ови интерпретативни манири уносе једну таласасту динамичку нит која подсећа на припрему буре. Последња реченица другог одсека почиње *forte*, са наставком тих динамичких таласања, који кулминирају у такту 36 где се јавља најснажнији динамички моменат као кулминација читавог прелудијума. Овде се заправо јавља и "ситнији" развој основног мотива другог одсека, као и регистарско обухватање највиших тонова (читавог прелудијума), што су све елементи који указују на издвојеност и истакнутост управо овог момента не само на динамичком плану. Након достизања климакса који траје четири такта, следи постепено умирење читаве атмосфере које се реализује до краја другог одсека, тако да се припрема репризе и стварање атмосфере за њену појаву реализује кроз *diminuendo* и *ralletando*. Реприза се интерпретира попут одјека, у једном небеском звуку, попут сећања на почетак композиције у *pp* који се одржава до самог краја прелудијума где потпуно замире звук како динамички тако и успоравањем покрета. Звук прелудијума нестаје, замире са дужим застојем на завршном акорду, чиме се припрема потпуна тишина за прелаз који следи. Успоравање темпа је још једна припрема прелаза који се реализује у потпуно спором темпу.

Након прелудијума јавља се јако спор прелаз који доноси промену темпа и такта, и представља један врло романтизован монументалан интерлудиј заснован на смени речитативних сегмената који се разливају и расипају у пасаже. Овај прелаз се изводи јако споро, али ритмично, са потпуним поштовањем записаних ритмичких токова. Одмах на почетку се јавља упечатљив акорд у *ff* динамици који је хармонски аналоган са крајем прелудијума, односно јавља се иста хармонска функција, али сада потпуно оснажена, попут потврде онога што се готово изгубило у тишини краја прелудијума. Као нова снага, нови налет који поручује да није готово, да постоји још нешто што се може развити из оваквог акорда. Прелаз се структурно може разматрати као реченица заснована на излагању двотакта, његовог варираног понављања и развоја од пет тактова. Свака од ових целина започиње динамички снажно, и у тој динамици се излаже читав речитативни део. Почетак пасажног расипања звука на крајевима двотактних целина доноси наглу деградацију динамике, тако да крај и регистарски врх ових пасажних сегмената



завршавају у *pp* динамици. На крају прелаза се уводи мало успоравање темпа, али готово незнатно, попут спотицања на завршни сегмент, и прелаз се зауставља на високом завршном тону који се готово нечујан пришуња као тачка овог дела. Сви ови залети и њихова расипања у оквиру прелаза готово да личе на романтичарски вентил који је морао испивати пре појаве моторичне полифоне фуге која не оставља простора за такве моменте.

## 2.5.2. ФУГА

Фуга се рађа из завршног тона прелаза који под истим педалом не престаје да удаљено звони попут оне романтичарске успомене под чијим сводом се јавља одмерена, мелодијски уска и ритмички врло стабилна тема као основно базно полазиште фуге. Ова фуга је грађена класично, кроз константно присуство теме која се премешта из гласа уз глас уз транспозиције и повремена варирања, уз неколико међуставова који разбијају донекле ту нит повезујући два наступа теме. Читава фуга се гради постепеном архитектоницом која доноси једну динамичку глобалну растућу линију која се наткрива над њом и обједињује је у један нераскидиви музички ток. Стога је доста тешко бити изразито штедљив са динамиком на тај начин да се од самог почетка постиже градација, али опет не у тој мери да се пун капацитет искористи пре краја фуге. Јединство музичког тока Франк постиже кроз прелаз, који нема само улогу премошћавања карактерног јаза строге полифоне фуге и развијеног и експресивног прелудијума, већ и припрема основну тему фуге (пример 52).

The image shows a musical score for Example 52. The top staff is labeled 'ФУГА' and 'espress.' The bottom staff is labeled 'ПРЕЛАЗ' and 'ff'. The bottom staff also includes a 'Rall.' marking. The score is in B minor, 3/4 time, and shows the transition from the prelude to the fugue.

Пример 52 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
Фуга, такт 1–8 (тема), компарација са мелодијским током прелаза<sup>35</sup>

<sup>35</sup> У примеру су у прелазу изостављени пасажни мотиви (тамо где се примећују празнине између тактова) ради прегледнијег и лакшег поређења мелодијских токова теме и прелаза.

На самом почетку фуге се излаже тема једногласно у левој руци и тада се максимално истиче назначен карактер (*espressivo, sostenuto e legato*) који је врло битан у овом једногласном једноставном току. Темпо фуге је брз, и изразито тешко у интерпретацији је одржавање брзог темпа а истовремено избегавање статичности ове једноставне теме. Интерпретација тежи постизању драматичности и монументалности у оваквом музичком току. Тема на којој се заснива фуга је грађена кроз понављање и надградњу два базична мотива (пример 53) што се и интерпретативно мора нагласити кроз експресивност у виду заобилажења осећаја "исцепканости" који може испливати из овако грађене теме.

The image shows a single melodic line in treble clef, 2/4 time signature, in B minor. The first two measures are marked *espress.* and *sostenuto e legato*. The first measure is annotated with 'секвентно понављање' (sequential repetition) and the second with 'понављање и надградња кроз повећање распона скока' (repetition and development through increasing interval range). The third and fourth measures are circled and also annotated with the same phrase. The fifth measure continues the development.

Пример 53 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
Фуга, такт 1–8 (тема)

Постепено укључивање гласова доноси природну динамику кроз умножавање звука, тако да се на тај начин постиже градација али довољно штедљива да се остави и даље простора за даљи развој. Трећи наступ теме, који укључује регистарски највиши глас доноси постизање селективне *mf* динамике, управо у гласу у коме се јавља тема, док се остали динамички неутралишу задржавањем *piano* динамике. Управо у овом моменту се јавља права полифонија (такт 18) и оно што је најзначајнији интерпретативни захтев јесте сакривање другог гласа ради истицања теме, јер су ове две деонице изразито близу постављене. Стога, мора се водити рачуна да тонови теме буду изражајнији и јачи од пратећих тонова другог гласа, што је назначено и у партитури – *poco marcato* (пример 54).

The image shows a two-staff piano score in B minor, 2/4 time signature. The upper staff (treble clef) is marked *mp-mf* and the lower staff (bass clef) is marked *p*. The music shows the third entry of the theme in the right hand, with the left hand providing accompaniment. The right hand's melody is more prominent than the left hand's accompaniment.

Пример 54 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
Фуга, трећи наступ теме, такт 18–22

Постепена природна градација звука, кроз укључење гласова у потпуни петоглас доноси опасност динамичког грађења. Најважнији елемент на који се обраћа пажња у извођењу ове фуге јесте дозирање динамичког степена. Динамика мора бити у константно растућој архитектури, а истовремено дозирана тако да се потпуна динамичка експлозија реализује на самом крају фуге који представља кулминацију.

Постепена градација која се развија од почетка фуге доводи до једног локалног врхунца у такту 39–40, након чега одмах следи *diminuendo* који прати регистарско спуштање које ће се завршити са наступом теме у такту 43. Овај наступ теме представља најнижу тачку, најтиши моменат фуге, у оквиру којег треба извући тему у највишем, гласу, исклесати њен ток. Од овог момента креће поновна градација динамике која ће се постепено развијати све до самог краја фуге, и тек тада достићи свој прави врхунац.

Нека врста природне декулминације се реализује са почетком завршног одсека фуге (такт 60) када се музички ток редукује на једногласни наступ теме у високом регистру у *piano* динамици. Иако је у пратитури назначен рез који одваја овај наступ теме од претходне каденце, у интерпретацији се континуитет постиже реализацијом овог почетка под истим педалом, чиме се ствара ефекат испливавања теме из претходног тока, што је омогућено њеним регистарским одвајањем (пример 55). Почетак теме којим креће завршни одсек фуге бива праћен одјеком претходног тока, па се вибрирајућим педалом постепено звук прочишћава и на тај начин се кроз наредна три такта постигне потпуно огољење и прочишћење звука. Високо *ce* у такту 63 (обележено у наредном примеру) наступа потпуно чисто, готово небеско, без икаквих заостатака и одјека претходног звука.

**тема**

**непрекидни педал**      **вибрирајући педал**

Пример 55 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
Фуга, такт 60–63

Пораст динамичког степена је праћен и постепеним убрзањем темпа (што је и обележено у партитури), и читав овај процес доводи до завршетка фуге који представља кулминацију, најдраматичнији моменат који одјекује снажном динамиком, густом фактуром. Корона на завршном акорду се доста дуго држи, али не до те мере да дође до потпуног губљења звука, већ до неког *mp-mf* степена, да би се наступ варијације која следи природно надовезао.

### 2.5.3. ВАРИЈАЦИЈА

Последњи став овог циклуса је заправо тематско заокружење једне троделне макроформе, јер варијација након шестотактног увода доноси варијанту прелудијума, односно заснива се на његовој трансформацији и варијационом обогаћењу. Варијација је технички јако захтевна због готово потпуно неклавирског става, тако да њено извођење подразумева јаку интерпретативну спремност и огромну покретљивост руку. Широка поставка доводи до тога да готово ништа није под руком, већ се често као нека врста помоћног средства користи педал, да покупи тај јаз широке поставке. Варијација почиње убедљиво, у снажној динамици, која се, међутим, одмах смењује након првог такта, тако да се увод варијације може схватити као прелаз између претходне фуге, односно њеног снажног завршетка и "правог" почетка варијације који доноси атмосферу и карактер почетног прелудијума.

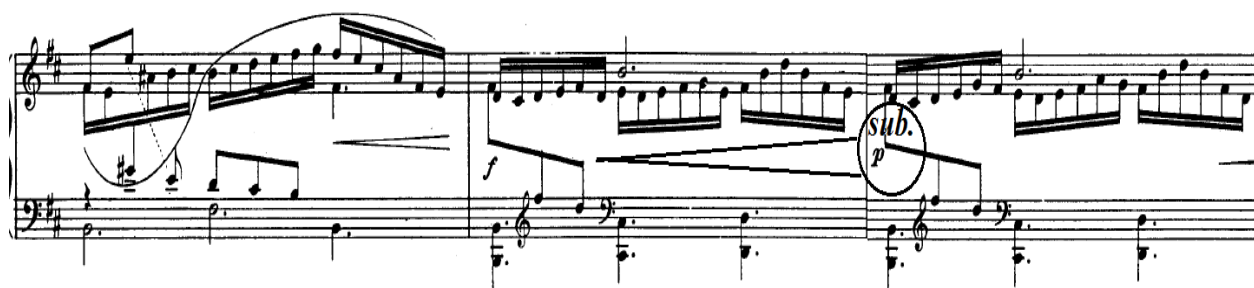
Са почетком варијације (од такта 7) долази до препознатљивог материјала прелудијума (пример 56). У трослојној фактури се појављује пратећи средњи глас који мора да лелуја у честој смени две руке, које већ имају додељен по један изразит глас. Управо је интерпретација овог средњег гласа елемент техничке захтевности варијације, јер је изузетно тешко уклопити прсторед којим се може одржати његова лелујавост и лакоћа у једној непромењеној линији која не сме донети препознавање смене руку или прстију.

The image shows a musical score for a variation, likely from a piano piece. It features a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The middle voice line is written in a smaller font and is positioned between the two staves. The tempo is marked "molto espress. e cantabile" and the dynamics are marked "p". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating a complex and expressive piece.



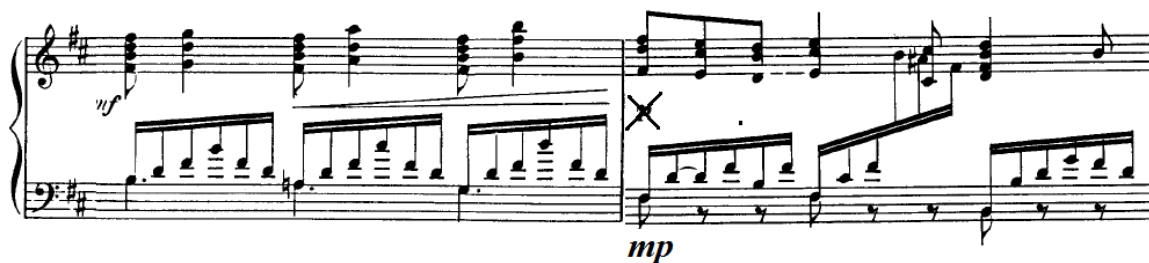
Пример 56 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
Варијација, такт 7–8, компарација са Прелудијумом

Тематска и карактерна сличност са прелудијумом доноси и динамичку потпору, на тај начин да је динамика организована исто као у прелудијуму. Ипак, неки моменти, иако врло ретки, доносе динамичке искораке који пружају ефекат изненађења. Најупечатљивији динамички прелаз се уочава у другом одсеку, где се јавља *sub.piano* који је уведен након претходног *crescenda* (додатог у интерпретацији), чиме се појачава овај ефекат (пример 57).



Пример 57 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
Варијација, такт 26–27, интерпретативна измена динамике

Овај елемент је на неки начин премештен у маниру ранијег доношења ефекта изненађења. Наиме, након три такта је назначен овакав динамички ток, али се у интерпретацији врши нека врста замене. У претходном примеру је од стране композитора назначена брза смена *forte* и *piano*, али је у интерпретацији додат *crescendo* који утиче на јачи ефекат *sub.piana*. Након три такта се јавља назначен такав ток, али, с обзиром на то да је овај ефекат већ искоришћен, звучало би помало испразно, или чак већ истрошено понављање овог елемента на тако малом размаку, па се у овом моменту ублажава *piano*, до мере неког *mp* (пример 58).



Пример 58 – César Franck, *Prélude, Fugue et Variation in B minor*,  
Варијација, такт 30–31

Кулминација читаве варијације (такт 37–39) доноси и прогушћење фактуре, што доноси нов интерпретативни изазов са аспекта одржавања звука теме. У ту сврху се користи педал, којим се широка поставка покрива на тај начин да тонови теме и даље звуче сливено и нераскидиво. Након кулминације следи, као у прелудијуму, постепена декулминација звука, што у последњем четвортакту доводи до истог оног небеског звука којим завршава и прелудијум.

#### 2.4.5. ЗАКЉУЧАК

Читав циклус Сезара Франка доноси једну нераскидиву нит која се провлачи и одржава јединство музичког тока, које мора и интерпретативно бити испраћено. Строга fuga, која доноси локалне надградње и варирања тежишне теме стоји у средишту и може се разматрати као база око које су центрирана околна дешавања. У тој полифоној бази се ипак не губи повезаност са претходним током. Фуга не наступа као потпуни шок, као потпуни заокрет фактуре, карактера, израза и звука. Након мелодичног и распеваног прелудијума јавља се прелаз као савршен спој прошлости и садашњости, несвакидашња фузија задржавања одређене мере прелудијмског карактера и најаве фуге, односно њене теме. Кроз вишеструке залете и налете прелаз спаја строгу тему фуге постављајући је као свој основни мотив, али сваки пут је распршујући у виртуозне пасаже пре него буде упрегнута у зачарани круг константног понављања у полифоној фуги. Циклични принцип, често карактеристичан за Франка овде избија у први план, кроз савршено окружење те фуге, аналогију прелудијума и варијације, материјала који пева на почетку и на крају циклуса. Интерпретација ове Франкове комшозиције извођача често може подсетити на јединствен ток мисли – најпре слободно и пријатно певање једне лирске и мелодичне

линије у прелудијуму извођач добија шансу да искуси и изнесе једну предивну мелодију, дивну певљиву линију, попут меланхоличне успомене, често долазећи у искушење да је заиста и гласом изведе, испева – не само одсвира. Након тога наступа fuga, попут зачараног круга научених конвенција, константног понављања једне усађене мисли која мора бити строга и увек остати у некој мери иста, без обзира на околности и контекст који је окружује. Међутим, слобода бива дозвољена, Франк поновно даје почетни материјал, нову варијанту прелудијума у варијацији, даје ону почетну слободу размишљања и емоција, без икаквих спрега и облигација, даје шансу да се та дивна мелодија са почетка не заборави након толико пута доживљене теме фуге. Уз све ове доживљаје, интерпретатор бива суочен са техничким потешкоћама које мора савладати да би успео на прави начин да изнесе Франкову идеју. У својој жељи да пренесе у што вернијем виду ову Франкову композицију на инструмент за који изворно није писана, Бауер је поставио један огроман изазов за сваког пијанисту који жели да доживи интерпретацију овог генијалног цикличног дела Сезара Франка, изазов који се приближава ирационалној потреби за постојање додатне руке. У читавој потешкоћи техничког извођења дела, истовремено треба задржати израз, издвајати те дивне мелодије које би било штета угушити у толиким слојевима фактуре. Извођач мора селективно одредити прсте сваке руке, као да међу својих десет прстију издваја ту "трећу руку".

## 2.6. Александр Розенблат – Вариации на тему Паганини

### (Александр Розенблат – Варијације на Паганинијеву тему)

– 1988 –

Николо Паганини (*Nicolo Paganini*), познати италијански виолиниста и композитор 1820-е године објављује мелодију која ће дуги низ година фасцинирати бројне композиторе најразличитијих стилских усмерења. Мелодија о којој говоримо је тема последњег од његових двадесет четири *Каприча за виолину*, композиција која и данас представља једно од најизазовнијих дела за сваког виолинисту. Ова тема ће бити инспирација за низ композиција варијационог типа. Први који је извео низ варијација на ову тему је сам Паганини. Уствари, његов *Капричо бр.24* је низ од 11 варијација. Поред Розенблата, бројни композитори компоњују сопствене варијационе низове на ову познату тему одржавајући дух ове теме живим чак преко једног века: Шуман (*Concert Etudes on Caprices by Paganini*, 1833), Лист (*Grande Etudes de Paganini No.6 in A Minor*, 1851), Брамс (*Variations on a Theme of Paganini*, 1863), Шимановски (*Three Paganini Caprices*, 1918), Рахмањинов (*Rhapsody on a Theme of Paganini*, 1934), Лутославски (*Paganini Variations*, 1978), Андреј Лојд Вебер (*Variations on Paganini's 24<sup>th</sup> Caprice*, 1977).

Розенблатове *Варијације на Паганинијеву тему* представљају један сплет цез варијација које доносе карактеристичне хармоније, а нарочито ритмичке конструкције које и сам композитор истиче као најбитнији елемент. Свака од варијација је специфична и заснована на некој новој карактеризацији, на неком новом елементу који се кроз њен ток разрађује. Анализа Розенблатових варијација показује укључење интертекстуалне интеракције у контекст новог стила. Како Хатипова примећује (*Хатипова Раушания Рашидовна*) "основни метод композитора су цезинг ("цезирање класике"), цитатност и интертекстуалност, индикативни за музички постмодернизам. Дуализам цеза, балансирање на ивици говора и писања, афро-америчке и европске академске и неакадемске традиције, отворен је у саставу нових аспеката дијалога."<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Хатипова Раушания Рашидовна, *Межтекстовые взаимодействия в инструментальной музыке. XIX–XX веков (на примере каприса № 24 Н. Паганини)*, Автореферат диссертации на соискание учёной степени



Ритмичка оригиналност је главни начин трансформације теме Паганинијевог Каприча. Розенблат наглашава да назначена темпа нису толико важна колико је важан ритам и карактеризација која се кроз њега постиже.<sup>37</sup> Ритмичка специфичност лежи у основи свинговских манира изражавања, цез артикулације и агогике, који постају заправо основне компоненте виртуозности.

### 2.6.1. ТЕМА

Тема је дата у оригиналу, односно преписана из оригиналног извора (Паганинијева тема), изузимајући изостављање пунктираног ритма у иницијалним мотивима сваког такта (пример 59). Она је егзактна, брза, директна и јако кратка, тако да се тако и интерпретира, без нарочитих динамичких нијансирања или увођења неких нових финеса. Јако конкретно изношење теме се тек при другом понављању на самом крају благо успори уз декулимнацију динамике као да се на тај начин истиче крај, односно заустављање тог кратког тематског лахора који готово пролети на почетку овог циклуса.

The image displays two musical staves. The upper staff is the original Paganini theme, marked 'Allegro' with a tempo of approximately 166-168 and a dynamic of 'f'. It consists of a single melodic line in 2/4 time. The lower staff is a variation by Alexander Rosenblatt, titled 'TEMA. Quasi Presto. No 24. (No 24)'. It is marked 'p' and 'Quasi Presto' and features a more complex rhythmic structure with triplets and other rhythmic patterns.

Пример 59 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини, Тема, компарација са оригиналном Паганинијевом темом

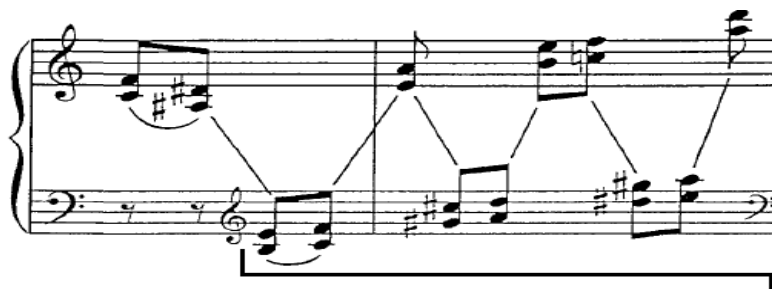
кандидата искуствоведения, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки, Магнитогорск, 2014: 21.

<sup>37</sup> Информације овде изнесене потичу из личне преписке са композитором.

Форма теме је дводел са репетицијама оба одсека, у а–молу. У оквиру другог одсека се јавља захватање паралелног Це-дура, што се и очекује од романтичарске композиције. У низу наредних варијација (осим пете и девете) се форма преноси, али се репетиција првог одсека некада исписује што укључује додатни елемент варирања. Други одсек се и поред укључене репетиције проширује уз додатно инкорпорирање рада са материјалом.

### 2.6.2. ПРВА ВАРИЈАЦИЈА

Почетак варијационог процеса доноси јасне цез примесе изражене управо кроз истакнути вертикални елемент, где до изражаја долазе специфични хармонски склопови. Читава варијација је заснована на честим симултаним квартама и квинтама које се смењују, и читав такав став је изразито неклавирски написан. Прва варијација је бржег темпа од теме, те се оваква фактура испоставља интерпретативно захтевном у смислу изношења тих вертикалних токова у брзом темпу. Све мора бити егзактно и исклесано, што поставља технички изазов и подразумева одређену извођачку спремност. Читава прва варијација је у *ff*, темпераментна, и њен основни елемент јесте ритмичка правилност вертикале. Педализација није обележена, како у овој, тако и у већини наредних варијација, те се може закључити да подлеже интерпретативној слободи. У првој варијацији се педал јавља на басовим тоновима, искључиво у улози истицања аликвота, нешто попут "лажног педала", тако да тако сув звук омогућава јасну и исклесану вертикалу у првој варијацији. Једини моменат где педал покрива дуже токове се уочава у другом одсеку где се јављају два фрагмента континуираног успона (такт 11–12: пример 60 и такт 15–16) где се педалом постиже другачији звук, донекле омекшава атмосфера и самим тим се успоставља фрагментарни контраст који чини интерпретацију динамичнијом.



Пример 60 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Прва варијација, такт 11–12, педализација

Појава паралелних октава у басу (од такта 17) доноси снажну акцентуацију, чиме се појачава генерална градација која је у првој варијацији од почетка континуирана, и тај градациони процес траје све до самог краја варијације. С обзиром на то да је читава прва варијација у *forte* динамици, груба и бомбастична, постаје јасно да се на овај начин постиже одређени раст звучне масе, путем специфичне педализације, а у одређеним моментима и акцентуацијом. Заустављање овог раста се реализује у последњем такту где се јавља снажни *ritenuto* и *diminuendo*.

### 2.6.3. ДРУГА ВАРИЈАЦИЈА

Након јако бурне и грубе прве варијације, друга долази као велико смирење, магловита и заснована на проређеној фактури разложених акорада у обе руке. Иако је назначена *ff* динамика, у интерпретацији се напосто намеће јако тих почетак, реализован тако да се почетак друге варијације готово пришуња у некој измаглици. Таква атмосфера је постигнута и наглашеном педализацијом реализованом кроз смену педала у оквиру сваког такта на начин приказан у наредном примеру (треба нагласити да је ово једна од ретких варијација у којој је назначено коришћење педала, али неодређено, односно препуштено интерпретативној слободи):

Пример 61 – Александар Розенблат, Вариацији на тему Паганини,  
Друга варијација, такт 1–2, педализација

Метричка брзина ове варијације се надовезује на претходну, али специфична атмосфера и фактура доводе до осећаја мало споријег темпа. Употреба такта 7/8 доводи до истакнутијег цез темперамента у овој варијацији. Читава друга варијација је доста разливена, мека и тиха. Почетна магловита атмосфера се постепено развија на тај начин да други одсек доноси динамичку кулминацију. Други одсек почиње у *forte* динамици, мада је наглашен *dolce* карактер као фактор одржавања опште атмосфере друге варијације. У

оквиру другог одсека се јављају елементи изненађења (такт 11–12 и такт 15–16) реализовани кроз нагле динамичке смене (пример 62) у оквиру којих се јавља врло снажан *ff* као динамичка кулминација варијације, које разбијају једноличност интерпретације, и наглашавају промену метричких акцената која се јавља.



Пример 62 – Александар Розенблат, Варијације на тему Паганини,  
Друга варијација, такт 11–12

Осим ових динамичких искорака, читава друга варијација је сливена, легато, мекана и тиха. Како је почела, друга варијација и завршава – кроз *ritenuto* и *diminuendo* губи се у истој измаглици из које се изнедрила.

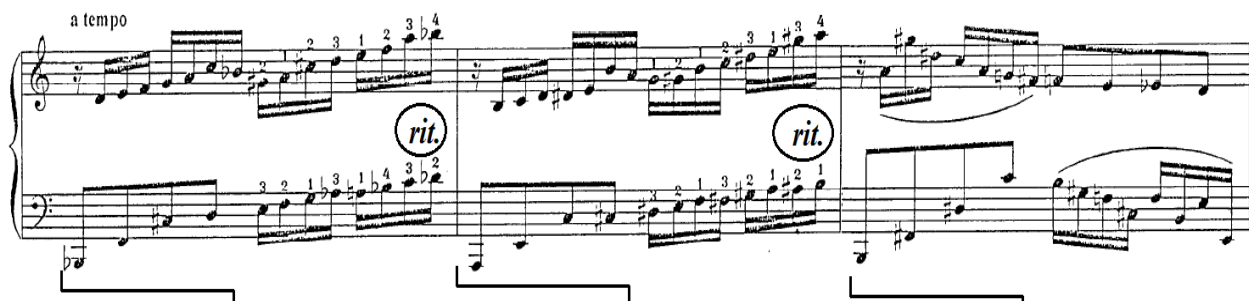
#### 2.6.4. ТРЕЋА ВАРИЈАЦИЈА

Знатно бржа него претходна варијација, што је и композитор назначио, трећа варијација доноси истакнуту ситну клавирску технику која представља основни интерпретативни изазов у овој варијацији. Трећа варијација звучи конкретније него претходна варијација, иако читава у генералној *piano* динамици, тако што сваки тон бива изнесен упечатљиво и јасно. Ситнија техника је управо један од главних елемената који овој варијацији дају одсечнији карактер. Основна карактеристика коју уводи ова варијација јесте полифонија, односно смењивање руку при изношењу брзог шеснаестинског покрета и теме у осминама. Управо је то још један интерпретативни захтев, да се у звуку не примети разлика између њихове тежине, да се тематски материјал увек јасно и конкретно изнесе, увек на исти начин, без обзира на положај у оквиру ове полифоне фактуре. Иако се у првом одсеку треће варијације не подразумева педал (а то постаје јасно из назнаке *Con Ped.* са почетком другог одсека), ипак се у интерпретацији због избегавања сувопарног звука, због обogaћивања тонова у басу који су и артикулационо наглашени, спроводи педал на почетку сваког двотакта (пример 63).



Пример 63 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Трећа варијација, такт 1–2, педализација

Иста педализација се користи и у другом одсеку, односно захватање педалом сваке појаве широког разлагања акорда, које се махом јавља на сваком двотакту. Једино се у оквиру другог одсека јавља ситнији рад са мотивом што условљава понављање овог мотива на сваком такту, што бива испраћено и одговарајућом педализацијом. У читавој варијацији се поштују динамичке и артикулационе ознаке, уз строго одржавање уједначеног метричког хода у брзом темпу (изузев, наравно, места која је сам композитор назначио). Ипак, последњи четвортакт треће варијације доноси низ одступања од ове уједначености. Управо се овде и јавља поменута чешћа педализација, све као последица специфичног дељења мотива и његове разраде. Мотив који се поставља на почетку овог четвортакта се одмах понавља секвентно, без размене руку. Широки успон који се постиже кроз овај узлазни брзи покрет достиже високе регистре након којих је немогуће истом брзином вратити руке у положај његовог секвентног понављања. Услед тога, на крајевима ових мотива се јављају готово занемарљива *ritenuta* која дају утисак развлачења ових врхова (пример 64, са назначеном чешћом педализацијом о којој је било речи).



Пример 64 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Трећа варијација, такт 9–11, са назначеном чешћом педализацијом о којој је било речи

## 2.6.5. ЧЕТВРТА ВАРИЈАЦИЈА

Ова варијација је према карактеру и звуку слична првој, али са знатно наглашенијим цез призвуком. Линија баса попут контрабаса цез ансамбла вуче једну уједначену осминску линију са наглашеним кретањем разложене акордске линије украшене у маниру баса. У десној руци се јављају компактни акорди који додатно појачавају цез карактеризацију, не само по специфичним сазвучјима, већ и константним ритмичким измештањем нагласака. Ритмичка окосница акордских смењивања доноси специфичне двотактне целине уз оквиру којих се уочава примена мешовитог такта. Наиме, док се кроз метричка померања у првом такту јављају обриси неправилних тактова, док други донекле доноси постепено успостављање уједначеног покрета (пример 65). Овакво стално метричко лелујање на вишем нивоу уводи правилност (двоатктних целина) али његова карактеристичност утиче на појачан цез карактер четврте варијације.

The musical score for Example 65 consists of two measures. The right hand (treble clef) plays chords with accents, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic line with accents. Above the staff, there are brackets indicating rhythmic groupings: a triplet of eighth notes in the first measure, and pairs of eighth notes in the second measure. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The left hand has fingering numbers 5, 2, 1, 3, 2, 1, #, and # written below it.

Пример 65 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Четврта варијација, такт 1–2

Овакав карактер четврте варијације утиче на врло егзактну интерпретацију, без икаквих лелујања у темпу, јер је њена конструкција таква да би свако убрзавање или успоравање темпа утицало на промену карактера и основне специфичности ове варијације, а то је свакако ритмичка окосница. Управо је то основни елемент интерпретативних захтева – константно одржавање непромењеног темпа у брзом покрету. Управо због тога је ово прва варијација од почетка циклуса у којој се на крају не јавља *rittenuto*, да би и крај био ефектан. Управо зато је крај и у *piano* динамици оштрији да би се и даље осећала та чврста ритмичка окосница. Динамички план ове варијације је прилично једноставан, готово цела се изводи у *forte*-у, једино се при репетицији другог одсека јавља *piano* динамика чиме се ствара ефекат одзвука чврсто постављене окоснице. Специфична фактура четврте варијације у којој је наглашена оштрина покрета утиче на готово

изостављање педализације која би омекшала звук. Педал се користи врло ретко, и искључиво у улози наглашавања неког сазвучја ради оживљавања интерпретације.

### 2.6.6. ПЕТА ВАРИЈАЦИЈА

Надовезујући се на претходну, пета варијација наступа попут интермеца, у лаганијем темпу. Као прва у дурском тоналитету, са назнаком грациозног карактера, пета варијација наступа као одмор и у интерпретативном смислу. Иако се као основни интерпретативни захтев истиче лева рука у оквиру које се уочавају басова линија и контртанска сазвучја, ипак постоји једна олакшавајућа околност. Наиме, пета варијација доноси један лелујави, померени ритам, са доста слободним третманом, што је и назначено на самом почетку (*legato e rubato*). Сам композитор је назначио неколико успоравања на крајевима одређених фраза, али се у интерпретацији јављају још нека померања, тако да ова варијација готово пролети у тим ритмичким таласима чију непрекидност одржава шеснаестинска линија у десној руци. Интермецо улога ове варијације је додатно наглашена и константном *piano* динамиком и знатно скраћеном структуром, односно трајањем – скраћењем одсека и изостављањем репетиција.

### 2.6.7. ШЕСТА ВАРИЈАЦИЈА

Повратак на брзи темпо у шестој варијацији указује на наставак варијационог процеса какав је започет пре одморишне пете варијације. Шеста варијација доноси брз темпо, али ипак не превише. Темпо је донекле спорији од темпа четврте варијације, као да се након интермеца жели мало успорити ради остављања простора за даље развијање и убрзавање. Читава шеста варијација је у *ff*, бомбастична и ексцентрична. Основни интерпретативни захтев јесте тај напрегнут ритам, да читава варијација буде истрајна у ритму и темпу, уз константно одржавање снажног звука. Оно што у интерпретацији долази до изражаја јесу базични басови тонови који се постављају као дубоки темељ даљег дешавања на почетку сваког двотакта. Ови тонови се изразито наглашавају, и то је заправо и једини момент у којем се користи педал искључиво у циљу отварања аликвота (пример 66).



Пример 66 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Шеста варијација, такт 1–3

### 2.6.8. СЕДМА ВАРИЈАЦИЈА

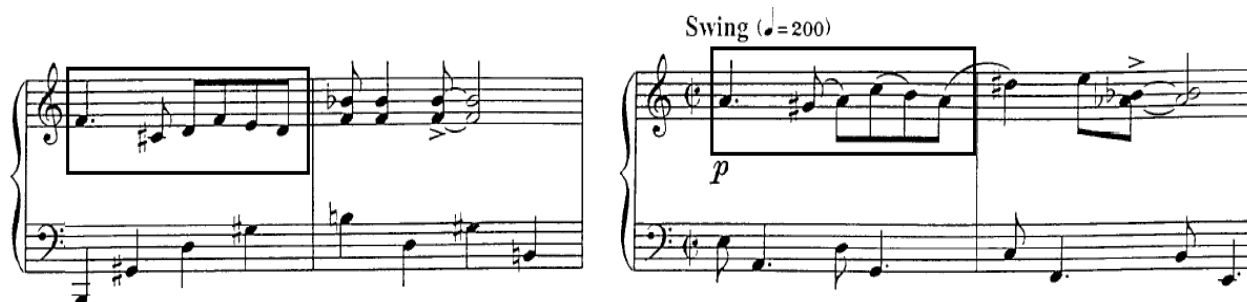
Иако формално назначена као дводел, попут теме, у оквиру седме варијације се уочава импровизациони елемент који утиче на развијенију форму ове варијације, па чак и на обресе тродела кроз појаву елемента репризе. Ово је прва варијација у оквиру које се уочава карактерни и фактурни контраст међу одсецима, јер су све варијације до сада биле хомогене са тог аспекта. Управо овај елемент наглашава импровизациони карактер седме варијације. У интерпретацији се управо и тежи постизању звука једне цез полуимпровизације за коју се може рећи да представља варијацију у оквиру које се додатно уочава неколико подваријационих сегмената. Као што и назнака карактера указује (*swing*), први одсек седме варијације доноси брз темпо, али и бројна ритмичка измештања метричких нагласака пре свега кроз константну заступљеност обрнуто пунктираног ритма у басу. Према музичком материјалу ова варијација је прилично једноставна, тако да се интерпретативни захтев, бар у првом одсеку, заснива на изношењу овог цез карактера. Први одсек почиње *piano*, у оквиру којег се постепено успоставља нови ритмички ток као основна специфичност. На крају првог одсека се уочава нагла градација реализована кроз регистарски успон праћен појачавањем динамике. Достизање врха ове градације бива нагло прекинуто, моментално заустављено, као да је композитор схватио да је пожурио са тим развојем, да је схватио да му се можда тај залет није претерано свидео, и пожелео да крене испочетка, да направи нову импровизацију (пример 67). Заправо читава варијација звучи као да је смишљена на лицу места, баш попут импровизације, и у интерпретацији се тежи постизању таквог звука.





Пример 67 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Седма варијација, такт 7–8

Други одсек доноси нов карактер, у легату и поновном успостављању *riana*, овај одсек доноси појачан звук цеза, нарочито кроз полиритмију која наглашава цез импровизаторски карактер. Почевши потпуно мирно, кроз фактуру два ритмички индивидуална гласа која се постепено пењу, други одсек као да представља потпуно нову варијацију која поставља нову базу за неку даљу градацију и развој. Ова градација се постиже кроз почетни ток другог одсека, убрзавањем покрета што је праћено и благим растом динамике. Основна специфичност ове варијације јесте инкорпорација троделности форме кроз појаву елемента репризе у оквиру другог одсека (пример 68). Ова поновна појава мотива првог одсека као да је порука композитора да се онако реским и наглим прекидом ипак не одриче своје првобитне идеје. Истовремено се на овај начин ублажава контраст међу одсецима, који није постојао у претходним варијацијама, и постиже компактност целовите варијације. На крају варијација потања и читав њен звук бива сакупљен у дубоки тон тонике чијим задржавањем бива дозвољено постепено природно редуковање свих сазвучја која му претходе.



Пример 68 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Седма варијација, такт 17–18 и такт 1–2, компарација

## 2.6.9. ОСМА ВАРИЈАЦИЈА

Најгласнија и готово најбржа, ова варијација доноси један врло специфичан карактер, донекле груб, попут одрона камења које се котрља. Осма варијација доноси врло тешки тонски распоред у оквиру којег се јављају скокови и смењивање руку у уском распону (пример 69), што у веома брзом темпу представља врло истакнут интерпретативни захтев.

The musical score for Example 69 is written for piano in 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 200. The piece is marked 'sempre ff' (fortissimo) and includes several trills and triplets. The first two measures are marked 'Ped.' (pedal). The score is divided into two measures, with the second measure marked 'simile' and '3' (triple). The piece is marked 'Ped.' at the beginning and end of the first two measures.

Пример 69 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Осма варијација, такт 1–2

Чitava осма варијација је динамички хомогена, у *ff* динамици, у оквиру које се истиче претходно поменути карактер. Не постоје међуделови, читав музички ток се заснива на брзом и гласном ређању тонског материјала. У оквиру првог одсека се додатним коришћењем педала на сваком такту појачава звук, и истовремено постиже ефекат одзвука управо попут ефекта одрона. У оквиру другог одсека се јавља смена силазног одрона и поновног успона, и таква концепција утиче на проређену педализацију због избегавања загушеног звука (пример 70), а донекле и проређује звук до краја варијације због припреме наредне варијације карактерно потпуно супротне.

The musical score for Example 70 is written for piano in 4/4 time. It features a 'Ped.' (pedal) marking at the beginning and end of the first two measures. The score is divided into two measures, with the second measure marked 'Ped.' and '8-1' (trill). The piece is marked 'Ped.' at the beginning and end of the first two measures.

Пример 70 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Осма варијација, такт 9–12, назначена педализација

## 2.6.10. ДЕВЕТА ВАРИЈАЦИЈА

Једина спора варијација доноси потпуно нови карактер, лирски цез са занимљивим хармонијама, један мекани и нежан звук који након низа брзих варијација, а нарочито након претходне буре доноси освежење. Фактура ове варијације делује као партичело партитуре за један соло инструмент испод којег се поставља лежећа акордска пратња (пример 71).



Пример 71 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Девета варијација, такт 1–4

С обзиром на спор темпо, у деветој варијацији има доста простора за динамичка варирања, што се у интерпретацији доста користи уз поштовање основних динамичких оквира које даје композитор. Педализација је такође јако богата, што омогућава специфична фактура у којој коришћење педала не доноси замагљеност или загушеност звука. Ова варијација доноси троделну форму, којом се надомешћује изостанак репетиција одсека. Кроз динамичка варирања се у оквиру девете варијације полази од *piana*, да би се након постепеног развоја и достизања динамичког врхунца (такт 20–23) музички ток постепено утишавао, достижући попуни *pp* у оквиру којег се излаже реприза попут одјека, далеког сећања на почетак варијације (такт 31–37). С обзиром на то да је тонски материјал једноставан, нема техничког захтева у деветој варијацији, ипак треба постићи савршене динамичке прелазе без прекида пре свега мелодијски линије. Постојање вишеслојне фактуре захтева концентрацију на одвајање два слоја у оквиру једне руке, на тај начин да лежећи тонови буду задржани у назначеном трајању, а итовремено у горњим прстима руке треба изнети мелодијску линију врло изражајно.

## 2.6.11. ДЕСЕТА ВАРИЈАЦИЈА

Последња варијација представља врло буран завршетак варијационог циклуса, конципирана у брзом темпу у оквиру којег се јавља двослојна фактура са унисоном између две линије. Ово је истовремено и најтежи интерпретативни изазов – постизање савршеног унисона две руке у врло брзом темпу. Читава десета варијација је *ff* динамици, са акцентовањем тонова који исцртавају костур теме (пример 72).



Пример 72 – Александар Розенблат, Варијације на тему Паганини,  
Десета варијација, такт 1–2

У оквиру ове варијације се тежи одржавању темпа, међутим, у неким моментима се јавља принудни *ritenuto*, услед техничке немогућности његовог избегавања. Наиме, у оквиру другог одсека се јавља двотакт заснован на рапидном силаску кроз две октаве, који се након тога понавља секундно–силазном секвенцом, након чега следи још већи регистарски скок (пример 73). Огроман регистарски распон утиче на неопходну инкорпорацију *ritenuto* који омогућава неосетније надовезивање музичког тока, а овакав поступак и даје неки специфичан шарм.<sup>38</sup> У наредном примеру ће бити видљива и назначена тенута, која су у интерпретацији замењена акцентима, јер се у звуку назначени тонови боље истичу у брзом темпу у којем извођење тенута не може бити реализовано тако да се ови тонови довољно истакну.

<sup>38</sup> Треба нагласити да и сам Розенблат у својој интерпретацији укључује исти овај *ritenuto*, што указује на можда његов пропуст да назначи ову неопходност у партитури.

*rit.*      *A tempo*

Пример 73 – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Десета варијација, такт 8–9

### 2.6.12. ФУГА

Фуга је конципирана готово као засебан варијациони циклус, што је и очекивано с обзиром на то да се овај облик заснива на теми и њеном вишеструком излагању кроз укључење варирања. Фуга започиње једногласним излагањем теме која поставља цез елементе кроз интензивно коришћење синкопираног ритма и специфичне латентне хармоније описане у оквиру скокова у мелодији. Иако се тема излаже у *forte* динамици, у наредном току се кроз постепено наслојавање гласова постиже градација, тако да се почетак фуге реализује убедљиво у оквиру укључења прва два гласа. У такту 7, када се завршава излагање теме у другом гласу долази до *diminuenda*, да би укључење трећег гласа наступило у *piano*. Од овог момента креће постепени градациони процес који све време тежи ка кулминацији, што је заправо крај фуге. Међутим, таква градација се протеже кроз читавих 30 тактова (све до такта 39) након чега следи нагли *piano* који прави кратак и нагли рез и прекид претходног дугорочног градационог потеза. Од такта 40 се поново у *piano* поставља нова основа за нови, сада још већи развој динамике. Ова граница која је оштро и динамички обележена бива и регистарски уведена наглим падом кроз две октаве, и фактурно проређена и смиренија у односу на претходни ток. Све до краја истрајава развој фуге ка крају, који је кулминација читавог процеса. Готово читава фуга је истрајна у темпу, уједначена у брзом темпу, али са интерпретативним поштовањем полифоније која је основна карактеристика. Међутим, кретање ка крају утиче и на постепено убрзавање темпа тако да се осећа метричко бројање на један, које се јавља у моменту када динамички степен бива готово доведен до краја, у сврху одржавања константно растуће линије (од такта 58). У оквиру фуге се кроз богато коришћену

педализацију обгађује звук, на тај начин што коришћење педала утиче на отварање аликвота нарочито басових тонова. Педализација је јако широка, некад са сменом на једном такту, а понекад и на половини такта – онда када се јавља гушћи осмински покрет, јер се на тај начин спречава претерана загушеност звука. Фуга, овако градационо и развојно конципирана представља помпезан и јако упечатљив крај читавог варијационог процеса, и заокружује овај циклус убедљивим крајем који доноси снажну динамику, брз темпо и у оквиру тога и врло специфичне мотивске реминисценције на неке од претходних варијација (пример 74) тако да крај фуге звучи попут кратког и готово збрканог сећања и одсечног краја услед немогућности резимирања читаве широке палете дешавања која су претходила фуги. Оно што је специфично јесте да се овде јавља реминисценција на последњу (пример 74а – унисоно покрет двогласа) и прву варијацију (пример 74б), дакле управо на почетак и крај читавог претходног процеса.

Десета варијација, такт 1-2

Пример 74а – Александр Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Фуга, такт 58–60, компарација са Десетом варијацијом такт 1–2

Прва варијација, такт 11-13

Пример 74б – Александар Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Фуга, такт 72–75, компарација са Првом варијацијом такт 11–13

На крају, као да композитор схвата да је бројним варијацијама (не само његовим) на Паганинијеву тему доста исцрпљен њен потенцијал, он даје последњи омаж овој неисцрпној инспирацији. Као да у оквиру завршне реминисцентне импровизације у оквиру фуге он жели да каже да не жели више да је трансформише. Као поруку последњег поштовања ове теме, композитор на самом крају даје врло упечатљив иницијални мотив теме неизмењен, који се потом кроз разложени силазак утапа у завршни тон тонике а-мола у дубоком регистру, постављајући завршни знак интерпункције на читав варијациони циклус (пример 75).

Пример 75 – Александар Розенблат, Вариации на тему Паганини,  
Фуга, крај

### 2.6.13. ЗАКЉУЧАК

Ова композиција Розенבלата доноси потпуно нови контекст у ком Паганинијева тема оживљава у новом руху, почиње да "пева" новим гласом, модерним, популаризованим, њој непознатим. Ипак, савршено се уклапа, сналази, плива у тим модерним хармонијама, ритмовима, атмосферама. У композицији се јављају најразличитије технике, пре свега ритмичке, које дају призвук овог модерног, цез звука којим је обојена Паганинијева тема. Уочавамо појаву полиметрије, полиритмије, "шетајуће" акценте, "разбијену" фактуру, изразиту артикулацију, ритмичку интензивност, принцип цезовског *off-beata* (убрзавање или кашњење у односу на тактове делове). Свака од варијација представља нову цез импровизацију, понекад дајући проширење палете звука. Концепција различитих фактура пред интерпретатора доноси изазов да на клавиру призове и оживи звук и атмосферу цез бенда или групе. Основна иновација која се доживљава приликом извођења ове композиције јесте нови третман клавира, кроз одређене мотиве се ажурира палета звука клавира и проширује на цез ансамбловске инструменте (трубе, контрабаса, саксофони). Изазов представља успети да на једном инструменту изнесемо и призовемо звук других, за цез жанр тако блиских инструмената. Велику улогу у томе има већ поменути ритам, и са те стране се уочава готово шокантни третман инструмента, до те мере, да се може поредити са ритам секцијом у неким од варијација. Стилски, ова композиција представља спој цеза и класичне музике, различитих традиција и култура. Спој две културе се овија на нивоу хармонског језика који спаја академску и цез музику двадесетог века. Трансформација теме која не припада ни једној од ових оријентација ослања се на цез стилове, асимилијући различите жанрове (*ragtime, boogie-voogie, bossanova, ballad...*). Извођење Розенבלата некада просто мора условити и субјективан доживљај свирања у неком цез клубу, ради што већег приближавања основном духу овог дела. Розенблат даје ове варијације као напор, жељу да се модерној публици приближи ванвременска тема, тема која је деценијама била опсесија бројних композитора и искоришћена толико пута у најразличитијим контекстима. Са друге стране, можда је Розенблат желео и да испита њену свемогућност, да провери њено уклапање у стил за који никако није била осмишљена. Интерпретација и слушање ове композиције доноси само један закључак – ако је био тест, успео је. Паганинијева тема се може окарактерисати колоквијалним изразом – *evergreen*.



## 2.7. Милош Раичковић,

### **B-A-G-D-A-D (Music on the six-note theme, in defense of Iraq)**

– 2002–

*B-A-G-D-A-D, Music on the six-note theme, in defense of Iraq* је, према речима самог композитора, композиција написана у септембру 2002 у Њујорку.<sup>39</sup> Композиција је настала као покушај да се, музичким средствима, утиче на јавно мњење у САД-у, у циљу заустављања рата који је почет 24. марта 2003, бомбардовањем Багдада, а назван "Shock and Awe". Прво извођење композиције је било у Њујорку, што је истовремено био повод да у две радио емисије композитор говори у корист мира. Потреба за оваквом композицијом била је појачана подсећањем на бомбардовање Југославије 1999.године, и на сличну атмосферу у САД-у, где се војна агресија припрема на врло перфидан начин. С обзиром на то да се ради о једној општој трагедији, композитор није желео да његово дело буде затворено у неки неразумљиви, елитистички музички стил, већ да буде разумљива и широј публици, од Њојорка до Багдада. Касније је иста композиција написана у још неколико верзија, за симфонијски оркестар, за гудачки оркестар, за гудачки квартет, и за соло харфу.<sup>40</sup>

У техничком смислу, ово јесу Варијације, мада се композиција може назвати и Фантазија или Чакона. У оквиру ове композиције уочавамо неколико делова које разграничавамо према контрастима у темпу и карактеру. Ове границе, међутим, не утичу на испрекиданост музичког тока, већ помажу праћењу једне садржајне, готово наративне приче коју нам композитор овде говори. Читава композиција је написана у дијатонској скали, природном ге-молу, што доприноси архаичном призвуку еолског модуса. У оквиру ове тоналне основе имамо најпре истакнуту улогу искључиво три основна ступња, али се кроз усложњавање фактуре јављају четворозвуци и петозвуци који доносе делимичну дисонантност као допринос драматском развоју.

---

<sup>39</sup> Сви наводи потичу од композитора, коме овом приликом изражавам велику захвалност у помоћи при разумевању композиције што доприноси и интерпретацији у духу који композитор истиче.

<sup>40</sup> Треба навести да постоји и својеврстан наставак ове композиције, *Passacaglia & Double Fugue on B-A-C-H and B-A-G-D-A-D*, настао 2013.године, који се може изводити или засебно, или одмах после B-A-G-D-A-D-а, као други и трећи став.

Мотив В-А-Г-Д-А-Д, на којем је базиран овај континуирани варијациони низ, је дат одмах на почетку, али сам почетак (до такта 8) звучи више као увод. На самом почетку имамо неколико сукцесивних излагња мотива, кроз регистарски успон од четири октаве, где се јасно исцртава основна мотивска мисао, срж читаве композиције. Извођењем у тихој динамици, уз доста педализације на сваком тону, мелодијска презентација мотива В-А-Г-Д-А-Д добија један шуњајући звук, обојен трагиком и емпатијом, прошлошћу која је некада била, и жели поново бити, мирна. Иако након тог четворотакта имамо утисак да се овај мотив губи, ипак га можемо наћи у, можемо рећи, првом варијационом виду (пример 76), како одзвања, попут мисли које се не можемо ослободити, која нас прогања својом страшном судбином. Ова трансформација мотива је жустро, испрекидана, у брже, темпу и снажној динамици, обојена драматичном нотом кроз удвојене октаве у левој руци, осликавајући ту садашњу трагедију и ужас, то насиље које тако жустро и нагло прекида један миран живот. Туга, као последица тог насилног чина, осликана је у силазним ламентирајућим потезима како основног мотива, тако и пратеће басове линије.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is titled "Adagio" with a tempo marking of a quarter note equal to 56. It shows a six-note melodic theme in the bass clef, with notes circled to highlight the sequence. The second system is titled "4 Risolúto" with a tempo marking of a quarter note equal to 60. It shows the same six-note theme, but with a more dramatic and forceful character, indicated by the "ff" (fortissimo) dynamic marking. The notes are explicitly labeled with their letter names: B, A, G, D, A, D. The notation includes various dynamics like "p" (piano) and "ff", and performance instructions like "Ped." (pedal) and "con Ped." (with pedal).

Пример 76 – Милош Раичковић, В-А-Г-Д-А-Д, *Music on the six-note theme, in defense of Iraq*, такт 1–8

Од такта 9-16, како композитор наводи, почиње Тема. Ова Тема доноси у себи концентрисање прошлости и садашњости, уоквирује уз себи сва досадашња дешавања, као да поручује да је све то сада део ње, њена судбина и срж (пример 77). На овај начин се на неки начин потврђује улога увода тока до такта 9. Део Теме од такта 13–16 такта је инверзија мотива В-А-Г-Д-А-Д, попут алтернативне судбине, попут неке скривене жеље да је све могло бити другачије, или наде да се све може окренути. Ова атмосфера је

подцртана *piano* динамиком, и прозрочним арпеђо звуком у десној руци. Бас, међутим, као глас савести, као опомена реалности не дозвољава нам да се ушушкамо у миру десне руке, и на почетку сваког такта распршује сваку илузију (пример 78).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The introduction is labeled 'Увод' and the main theme is labeled 'Тема'. The introduction starts with a treble clef and a bass clef, with a tempo marking 'Risoluto J = 60'. The main theme starts with a treble clef and a bass clef, with a tempo marking 'Rit.' and a dynamic marking 'ff'. The bass line in both sections is circled, and there are arrows pointing from the circles in the introduction to the circles in the main theme. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'p', and a tempo marking 'Rit.'.

Пример 77 – Милош Раичковић, *B-A-G-D-A-D, Music on the six-note theme, in defense of Iraq*, компарација Увода (такт 3–6) и Теме (такт 9–10)

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The score is labeled 'инверзија теме'. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'p', and a tempo marking 'rit.'. The bass line in both sections is circled, and there are arrows pointing from the circles in the introduction to the circles in the main theme. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'p', and a tempo marking 'rit.'.

Пример 78 – Милош Раичковић, *B-A-G-D-A-D, Music on the six-note theme, in defense of Iraq*, такт 13–14

Од такта 17, почињу варијације. Прва (такт 17–34) је у Аллегро темпу, и доноси увођње нове фактуре засноване на уједначеној ритмичкој пратњи у виду фигуре делимичног акордског разлагања у левој руци, док се у десној јасно излаже главни мотив у основним и инверзионом виду. У оквиру прве варијације се могу уочити два сегмента. Први (такт 17–25) који одликује заступљеност основног мотива, и други (такт 26–34) који напушта овај мотив и инсистира на фактури уведеној у левој руци, усложњавајући је гушћом фактуром, метричким и ритмичким померањима и таласањима. Варијација почиње тихо, мирно, фактура у левој руци звучи попут удаљеног али ужурбаног корачања претећих војних трупа, док у десној и даље сталожено и мирно одзвања главни мотив. Појава инверзије главног мотива доноси и неку врсту карикирања кроз октавне узмахе испред сваког тона, добија се готово поскакујући звук безбрижности која ће ускоро бити нарушена. Као да осликава онај спокој народа који и не слути шта се спрема, можда чак и попут дечјег играња, кикота, оне наивности карактеристичне за њихово доба. У контексту инспирације за ову композицију, ова појава се може тумачити и као родитељска лаж,

претерана веселост која сакрива унутрашњу стрепњу и страх за животе тих малих безбрижних створења. Читав рпви део прве варијације је у генералној пиано динамици, уз повремена динамичка нијансирања при појави инверзије главног мотива. Читаво време у левој руци одзвања шеснаестинска фигура, постојано и непроменљиво. Она експлодира одмах на самом почетку другог дела прве варијације доносећи наглу, изненадну и страшну експанзију свих динамичких параметара, десна рука се придружује тој драми напуштајући мирноћу главног мотива, доносећи најпре преломљене октаве које одзвањају, потом све гушће акорде уз огроман регистарски пораст до краја прве варијације. Све то у изразито снажној динамици, обојеној педалом уз честе промене такта осликава ужас једног напада, непредвидљивост ужаса који следе. Овај нагли уплив кулминације представља живу звучну слику напада, страха, ужаса и терора. Крај прве варијације се распршује и слива у један једини тон, почетни тон наредне варијације, регистарски толико удаљеног попут оног завршног звука експлозије, попут заустављања времена, шока и неверице (пример 79).

The image shows a musical score for Example 79, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 30 and ends at measure 32. The second system starts at measure 33 and ends at measure 34. The music is written for piano and features a variety of dynamics, including piano (p), forte (fff), and piano (p). The tempo is marked Moderato with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score includes a pedal point (Ped.) and a fermata over the final measure.

Пример 79 – Милош Раичковић, *B-A-G-D-A-D, Music on the six-note theme, in defense of Iraq*, такт 30–34

Из тог тона израња друга варијација (такт 34–39), кратка, испрекидана, заснована искључиво на једногласу. У оквиру ње се у спором темпу (који је реализован употребом дужих нотних вредности) излаже главни мотив по два пута у основном и инверзионом виду. Увек разломљен кроз неколико регистара, ритмички аугментован осликава један порушени град, његове остатке распршене на све стране, осликава оно што остане након експлозије, остатке једне дуге и богате прошлости. Сви тонови су ту, али дисконтинуитет

мелодијског и регистарског тока нарушава ону почетну атмосферу, онај мир и спокој једног целовитог мотива/града. У току ове варијације се постиже и динамичко умирење, нарочито кроз једногласну фактуру. Редукцијом свих музичких параметара се јасно оставља до знања – ево шта је остало после.

Следећа варијација (такт 40–49) се базира на поновној појави основног мотива у ритмичкој трансформацији (пример 80). Он се назире у највишем гласу најпре кроз ритмичку трансформацију (такт 40–44), а потом и траснпозицију (такт 45–49). Специфичност ове варијације је ритмичка компонента базирана на постепеном убрзавању покрета кроз репетицију акорада који се, међутим, ипак зауставља на једном акорду. Овај начин концепције подсећа на узалудне покушаје "враћања на старо", односно опоравка и реконструкције разрушених остатака. Слобода назначена у темпу омогућава извођачу да залете реализује кроз додатно убрзање покрета, да динамички раст и пад додатно наглашава. Ова варијација ипак на крају утања у застој на последњем акорду, у врло тихом звуку, ишчезава потпуно у тишину, сваки покушај бива узалудан. У оквиру ове варијације се уочава такође драматизација музичког тока, овде сконцентрисана на врло малом подручју, кроз густу фактуру, лелујавост и несталност брзине покрета, као и нагле динамичке преокрете. "Исцепканост" структуре кроз надовезивање двотактних и тротактних целина додатно појачава стално смењивање драматског набоја и трагичног смирења.

The musical score for Example 80, measures 40-44, is presented in a grand staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score begins with a tempo marking of 'Rubato' and a quarter note equal to 54 (♩ = 54). The first measure (40) features a 'lunga' (long) note on B, followed by an 'accel.' (accelerando) section. The second measure (41) is marked 'tempo' and features a note on A. The third measure (42) is marked 'p' (piano) and features a note on G. The fourth measure (43) is marked 'mf sub.' (mezzo-forte, subito) and features a note on D. The fifth measure (44) is marked 'rit.' (ritardando) and features a note on A. The sixth measure (45) is marked 'pp' (pianissimo) and features a note on D. The score includes various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings like 'p', 'f', 'mf sub.', and 'pp'. The bass line is marked 'Cant. Led.' and includes fingerings (3, 5, 6, 3, 1, 3). The score also includes a 'Cant. Led.' marking in the bass line.

Пример 80 – Милош Раичковић, B-A-G-D-A-D, Music on the six-note theme, in defense of Iraq, такт 40–44

На самом крају се јавља последња варијација, заправо кода (такт 50–55) која почиње врло тихо, високим једногласним упливом познатог мотива. У првом четвортакту овог одсека се концентрише огроман динамички раст постигнут корт постепено наслојавање фактуре и велики динамички пораст са спуштањем регистра, чиме

се од првобитног прозначног и светлог тона достиже врло драматичан и озбиљан тон. Стална силазна линија која се удваја укључењем једног по једног гласа, указује на ламент који на крају доводи до врло трагичног и сериозног тона. Овим наслојавањем гласова као да се осликава плач и јад сваког појединачног човека увученог у срадања, што на крају резултира једним чујним очајем, бесним и разочараним звуком уроњеним у дубине. Стбарност људи се спаја са дубинама пакла, и они га проживљавају. Све то бива обојено педалом који је константно заступљен не само у овој варијацији, већ и у читавој композицији.

Сам крај доноси двотакт меланхоличног сећања на почетак (такт 54–55), далеке успомене на спокој и мир некадашњег живота, безбрижног и ослобођеног страхота које су га задесиле. Основни мотив се излаже у изворном виду, праћеном лежећим чистим хармонијама, у тихој динамици уз успоравање темпа. Последња нада у враћање на тај миран спокој подударна је са структурним и карактерним заокружењем композиције. Циклус се затвара, али не у виду срећног завршетка, већ у виду једне неопходне наде да се мир може ипак постићи, да није недостижан. У том духу одзвања и последњи тон, у маниру звончића, који се овде јавља као трептај са неба, као илузија одговора да ће све бити добро, да неко горе чује земаљске молитве (пример 81).<sup>41</sup>



Пример 81 – Милош Раичковић, *B-A-G-D-A-D, Music on the six-note theme, in defense of Iraq*, такт 54–55

<sup>41</sup> Треба нагласити да је у оркестарском аранжману ове композиције управо звончићима додељено извођење овог завршног тона, што треба и у интерпретацији оживети и на клавиру.

### 3. ЗАКЉУЧАК

Читав претходни текст је био усмерен на готово хронолошко праћење музичког тока сваког изабраног дела, уз укључену улогу аналитичког приступа ради излагања одређених оправдања за интерпретативне одлуке. Аналитичко праћење изабраних композиција показује да се циклуси теме са варијацијама заснивају на надовезивању низа мини-композиција заснованих на трансформацијама једне, на почетку постављене теме. Врло често је та тема већ постојала, преузета из неког дела музичке прошлости, универзалне ("Ла Фолиа") или оригиналне (Паганинијева тема). У таквом низу, често се уочава напор композитора да спроведе, наравно поред основне теме на којој се базира читав циклус, неку повезујућу нит међу варијацијама некада на микронивоу, путем неког сублиминарног елемента. Када се међу варијацијама уочава већи степен разлика, улога интерпретатора је да их повеже на неки начин, путем неких артикулационих, динамичких или других елемената. У претходном тексту је постало јасно да се у извођењу теме са варијацијама често крај једне варијације прилагођава почетку следеће, односно представља неку врсту моста између карактерно различитих варијација. Наравно, свако правило временом постане монотono, тако да се ова пракса не спроводи увек, већ се некада велики контраст међу варијацијама користи за постизање ефекта и оживљавање интерпретације. Међутим, ови ефекти "шока" не смеју бити редовни, да се интерпретација не би учинила претерано "исцепканом", фрагментарном. Права мера и распоређивање ова два начина повезивања варијација је оно што интерпретацију може одвојити од простог низања варијација у циклусу. Жеља за повезивањем музичког тока и постизањем компактности циклуса изражена је најчешће кроз заокружење, некада записано, а некада интерпретирано. Наиме, дуга музичка традиција доводи до усађене потребе за постизањем тог јединства, најчешће на бази репризирања односно реминисценције на почетак неког дешавања. У великом опусу композиторске праксе се реприза јавља готово као обавезан део сваке форме. Када је у питању тема са варијацијама, овај елемент није обавезан због претпоставке да се ова форма заправо заснива на константном репризирању, односно репетицији једне теме. Међутим, примећује се да се и поред тога композитори често опредељују за враћање теми на крајевима својих варијација, враћању онога што их је

инспирисало за то дело. Некада је та реприза дата кроз врло јасно понављање читавог почетног тока (Франк – Варијација која је заправо измењено понављање почетног Прелудијума), некада се подсећање врши кроз појаву теме у оквиру неке врсте додатог одсека (Моцарт – Кодета на крају последње варијације) или само кроз јављање неког мотива теме у оригиналном виду (Розенблат – Паганинијева тема препозната кроз иницијални мотив у непромењеном виду, на самом крају последње варијације). У оним композицијама које на свом крају немају јасну и директну референцу на тему, интерпретација доноси њено понављање (Рамо и Бах) које долази веома природно, не само као порука теме да се све што је почело од ње мора њој и вратити. Поновно враћање на тему на крају, композитора или интерпретатора, представља и покушај да се јаче утисне у сећање та срж циклуса, она која је изнедрила низ најразличитијих варијација и отворила потпуно нове видике, широк спектар међусобно различитих мини-композиција које су опет увек ослоњене на тему.

Задовољство свирања варијација се може окарактерисати као двојако. Најпре, кроз свирање теме са варијацијама извођач постаје истраживач различитих стилова и клавирских техника које су се користиле у различитим епохама музичке историје и на различитим клавијатурним инструментима (у случају овде одабраног опуса). На тај начин се стиче увид у постепено развијање виртуозности на инструменту за који неки од овде одабраних композитора нису ни знали. Компарација композиција које оригинално нису писане за клавир (али су приређене за њега у изабраним редакторским издањима) и изворно клавирских варијација показује да су одређене технике само пренесене на клавир са његових претеча, и да је њихова надградња која је текла паралелно са развојем инструмента довела до виртуозности која се може приметити у готово свакој од изабраних композиција.

Истраживачки изазов са којим се интерпретатор среће заснива се и на сагледавању конципирања варијација у односу на тему. Док смо код Рамоа у свим варијацијама проналазили костур теме прожет кроз хомогене варијације,<sup>42</sup> код каснијих остварења (Франк, Розенблат, Чајковски) се у неким варијацијама често укључују и нови тематски

---

<sup>42</sup> Исто можемо рећи и за Баха, с обзиром на то да се тема коју је он изабрао заправо след хармонских обрта, без мотивског материјала, тако да се овде тај хармонски след стално провлачи, али се у неким варијацијама укључује одређен мотивски и мелодијски материјал. Само његово постојање у ондоус на тему представља контраст.



материјали који стварају контраст као основу драматуршког развоја на нивоу макроформе. Можда се управо зато код ових композитора налазе записана и намерна враћања на тему на крајевима композиција, док је код Рамоа и Баха то изостављање надокнађено интерпретативним додатком репризе. Свирање форме теме са варијацијама из различитих епоха доводи и до спознавања неких општих закључака са аспекта третмана тоналног плана, хармонског језика, форме и тематског материјала. Овде се само још једном ратификује генерално ослобађање строгих композиторских правила која се уочавају кроз развој музичке историје. Док су код Рамоа, Баха, па чак и Моцарта уочена готово строга спровођења форме, тоналног и хармонског плана кроз све варијације,<sup>43</sup> већ од Чајковског се уочава знатно већа слобода са тог аспекта. Међутим, не треба занемарити чињеницу да смо још код Рамоа приметили знатно коришћење хроматике и хроматских промена тоналитета, што указује да је употреба хармонизације као основног елемента драматургије музичког тока постојала одувек, али је од времена позног класицизма експлоатисана дошавши до потпуног ослобађања од строгих спрега тоналног центра.

Поред сагледавања неких основних принципа форме теме са варијацијама, интерпретатор има прилику да се сусретне са најразличитијим извођачким техникама и да се опроба у њиховом сукцесивном излагању често се сусретајући са технички врло захтевним елементима. Композиције које су оригинално писане за клавир доносе своје елементе, оне које су композитори користили да покажу своје умеће, свој виртуозитет, да се истакну као извођачи. Интерпретатор мора бити једнако, ако не и више успешан, да би ове композиције презентовао на најбољи могући начин. Низ варијација се заиста може сагледати као композиторов изазов, директно упућен извођачу, попут питања "можеш ли ти ово?" Исто важи и за композиције које су писане за друге инструменте. И у тим делима су композитори испробавали и искушавали умеће извођача на тим инструментима. Њихово преношење на клавир доноси додатне изазове, попут широко постављене фактуре код Франка. То зачињавање композитора које се осети у свакој ноти, свакој фрази, свакој варијацији подстиче извођача да упрегне читаво своје познавање ситне и крупне клавирске технике, агогике, динамичких нијансирања, паметне педализације, смењивања руку... укратко, сво своје дугогодишње искуство, да изнесе ове композиције на најбољи

---

<sup>43</sup> Изузмимо појаве молских варијација које су типичне за ову форму у свим епохама, можемо их назвати и типским.

могући начин. Тема са варијацијама, као форма, представља истовремено и одличан темељ за педагошку праксу, јер се у оквиру једне композиције сваком извођачу омогућава да савлада неколико клавирских техника.

Ова форма је сама по себи, као и по настанку, импровизаторска. То повлачи питање да ли су неке од ових композиција заиста тако изгледале у извођењу композитора, или су пренешене као фрагменти сећања, односно искривљене успомене на та извођења. Тешко је замислити Моцарта, који је на концертима често директно импровизовао различите теме, да пре свог свирања теме са варијацијама запише тачно оно што жели да изведе. Розенблат је и сам признао да записана темпа нису толико обавезна, чак и његово лично извођење сопствене композиције показује нека одступања од записаног. Стога, сваки интерпретатор се мора суочити са питањем слободе при извођењу теме са варијацијама. У неколико наврата су поменуте измене које ова интерпретација доноси у односу на приложене партитуре. Најистакнутија је измена саме теме код Баха, односно потпуно оживљавање једноставног хармонског костура "Фолие". С обзиром на то да је ова мелодија заправо позајмљена, односно да не представља лични печат композитора, тема ове композиције је искоришћена за субјективни одушак, попут сопствене импровизације уз тежњу одржавања духа основне стилске базе која ће бити јасно представљена кроз низ даљих варијација. Тешко је замислити било код извођача који изводи тему у записаном виду, чак се може претпоставити да је и сам композитор намеравао да извођење крене од прве варијације. И код других композиција писаних за друге инструменте се примећује знатно већа слобода третмана партитуре, некада и због потпуног изостављања одређених ознака пре свега динамике, артикулације или темпа. У тим композицијама се слобода интерпретатора подразумева, нарочито због тога што се некада и записане ознаке (пре свега у раније компонованим композицијама) могу често сматрати редакторским додатком. Ово посебно долази до изражаја када су у питању композиције писане за чембало, где се динамика напосто не може постићи на начин као на клавиру. Динамичке, агогичке и артикулационе промене тих композиција су једноставно последица њиховог свирања на инструменту који може унети доста више драматизације нијанси. У неким моментима се интерпретација толико ослобађа да се може узети као претпоставка: "можда би управо овако композитор написао да је имао клавир". Ипак, треба бити штедљив са тим елементима, треба одржати општи дух и у већој мери тих композиција јасно озвучити чембало, дати јасну референцу

на тај звонки, метални и кратки звук, на атмосферу стила који је обележио. У каснијим композицијама се извођач ређе среће са питањима начина интерпретације, услед детаљнијих партитура, али ипак и ту се јављају неке измене о којима је већ речено.

Генерално, свака интерпретација, самим тим и ова, захтева и подразумева једну меру слободе у третману записаног музичког материјала, и управо она представља субјективни печат своје посебности. Ипак, највећи изазов са којим се интерпретатор среће јесте права мера која неће нарушити и трансформисати дух свиране композиције до непрепознатљивости. Зато се у овој интерпретацији промене заснивају само на кратким, ређим субјективним искорацима, који управо због тога стварају жељени ефекат, и представљају основни елемент јединствености ове интерпретације. Извођење не сме бити пуко изношење записаног тематског материјала, јер би се онда дошло до низа концерата базираним на *repeat* принципу. Извођач себе мора ставити у улогу медијатора, рецептора композиторове поруке и истовремено њеног одашиљача слушаоцима. Он мора овладати језиком којим говори композитор, увежбати га и разумети, мора својим унутрашњим бићем осетити енергију и срж те поруке. У тој игри комуникације без речи, извођач сноси одговорност за разумевање дела које изводи, или супротно. Како Сибелијус (*Jean Sibelius*) истиче "музика почиње тамо где могућности језика престају."<sup>44</sup> Попут преношења трача, композиција се преноси слушаоцима, са само мало додатих елемената, таман у толикој мери да порука остане врло јасна, врло разумљива, али опет својеврсно "зачињена" субјективним печатом. Можемо рећи да се у интерпретацији треба водити Бетовеновом (*Ludwig van Beethoven*) поруком: "Немој само практиковати уметности, већ досегни до њене саме сржи; она то заслужује."<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup>Jean Sibelius – Interview, *Berlingske Tidende*, June 10, 1919, преузето из: Ellen Winner, *How Art Works: A Psychological Exploration*, Oxford University Press, Oxford, 2018: 33.

<sup>45</sup> Ludwig van Beethoven, "Letter to Emilie M, July 17, 1812", *Beethoven's Letters*, Alfred Christlieb Kalischer (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2014: 259.

#### 4. СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ И ЗВУЧНИХ ИЗВОРА:

1. Вујаклија (2004): Милан Вујаклија. *Лексикон страних речи и израза*. Београд: Просвета.
2. Каначки (2016): Валерија Каначки. *Третман варијација у клавирским делима Шумана и Брамса* (Докторска дисертација). Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности.
3. Рашидовна (2014): Хатыпова Раушания Рашидовна. *Межтекстовые взаимодействия в инструментальной музыке XIX–XX веков (на примере каприса № 24 Н. Паганини)*. Автореферат дисертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки.
4. Anatone (2011): Richard Anatone. *An Analysis of Piano Variations composed by Richard Anatone*. Muncie: Ball State University.
5. Anderson (1985): Emily Anderson (ed.). *The Letters of Mozart and his Family*. 3rd edition. London: Macmillan Press.
6. Bach (1753): Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments)*. Berlin.
7. Dill (2002): Charles Dill. "Rameau's Imaginary Monsters: Knowledge, Theory, and Chromaticism in *Hippolyte et Aricie*", in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 55, No. 3, Winter 2002 (pp. 433-476).
8. Drees & von Fischer (1998): Stefan Drees and Kurt von Fischer. „Variation“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik VI*. (pp. 1238 – 1284).
9. Ebisawa (1995): Bin Ebisawa. "Clementi, Paisiello, and Mozart - A new comment on Mozart's antipathetic attitude toward Clementi", in: *Atti Accad. Roveretana Agiati. Contrib. Cl. Sci. Um. Lett. Arti*, ser.VII, vol.IV. Rovereto: Accademia Roveretana Degli Agiati (pp.171-198).
10. Farkas (1967): Marta Farkas. "Paisiello: I filosofi immaginari", in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol.9. Budapest (pp.301–342).
11. Girdlestone (2014): Cuthbert Girdlestone. *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*. New York: Dover Publications.

12. Kalischer (2014): Alfred Christlieb Kalischer (ed.). *Beethoven's Letters.* , Cambridge: Cambridge University Press.
13. Klaić (1968): Bratoljub Klaić. *Veliki rječnik stranih riječi, izraza i kratica.* Zagreb:Zora.
14. Koch (1793): Heinrich Christoph Koch. *Versuche einer Anleitung zur Composition*, vol. 3. Leipzig: Hildensheim.
15. Leichtentritt (1973): Hugo Leichtentritt. *Musical Form.* Harvard: Harvard University Press.
16. Portowitz (2001): Adena Portowitz. "Art and Taste in Mozart's Sonata - Rondo Finales: Two Case Studies", in: *The Journal of Musicology*, Vol. 18, No. 1, Winter 2001 (pp.129-149).
17. Power (1996): Scott E. Power. *Musician's Little Book of Wisdom.* Guilford: Globe Pequot Press.
18. Rameau (1754): Jean-Philippe Rameau. *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe.* Paris: Prault Fils, Lambert, Duchesne.
19. Saint-Foix (1936): Georges de Saint-Foix. *Wolfgang Amadeus Mozart : Sa vie musicale et son œuvre*, vol. III: *Le Grand Voyage 1777-1784.* Bruge: Desclee De Brouwer.
20. Smith (1997): Rollin Smith. *Playing the Organ Works of César Franck.* Hillsdale: Pendragon Press.
21. Schoenberg (1967): Arnold Schoenberg. *Fundamentals of Musical Composition.* ed. Gerald Strang. London: Faber & Faber.
22. Schoenberg (1975): Arnold Schoenberg. "Bach" (1950), in *Style and Idea* (ed. Leon Stein). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
23. Silva (2013): Preethi de Silva. *Keyboard Music in the Empfindsamer Style.* First Hand Records.
24. Skovran i Peričić (1986): Dušan Skovran i Vlastimir Peričić. *Nauka o muzičkim oblicima.* Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
25. Winner (2018): Ellen Winner. *How Art Works: A Psychological Exploration.* Oxford: Oxford University Press.

#### **Интернет извори:**

26. Letter from Modest Tchaikovsky to Sergey Taneyev, 5/18 November 1908, Klin House-Museum Archive, [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Theme\\_with\\_Variations](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Theme_with_Variations).
27. Letter from Boris Jurgenson to Modest Tchaikovsky, 2/15 January 1909, Klin House-Museum Archive, [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Theme\\_with\\_Variations](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Theme_with_Variations)

### **Звучни и видео извори:**

1. Roberta Pili plays C.Ph.E.Bach 12 Variations auf die Folie d'Espagne - Theme ([www.youtube.com/watch?v=MqySFdDKtcU](http://www.youtube.com/watch?v=MqySFdDKtcU));
2. C.P.E. Bach 12 Variations about the spanish folia - Alvin Devonas ([www.youtube.com/watch?v=A2cYsd3Nv28](http://www.youtube.com/watch?v=A2cYsd3Nv28));
3. Twelve variations Folie d'Espagne Carl Philipp Emanuel Bach played by Rafael Puyana ([www.youtube.com/watch?v=SMkVCM9GfO8](http://www.youtube.com/watch?v=SMkVCM9GfO8)).
4. Rameau - Suite en la Gavotte et six Doubles / Natacha Kudritskaya ([www.youtube.com/watch?v=HuJ-LKEH6W0](http://www.youtube.com/watch?v=HuJ-LKEH6W0));
5. JP Rameau Gavotte avec 6 Doubles, Trevor Pinnock ([www.youtube.com/watch?v=e2SVwTjNAFg](http://www.youtube.com/watch?v=e2SVwTjNAFg));
6. Carl Philipp Emanuel Bach - 12 Variations auf die Folie d'Espagne (1 of 2) - Roberta Pili ([www.youtube.com/watch?v=MqySFdDKtcU](http://www.youtube.com/watch?v=MqySFdDKtcU));
7. Carl Philipp Emanuel Bach - 12 Variations auf die Folie d'Espagne (1 of 2) - Roberta Pili ([www.youtube.com/watch?v=MqySFdDKtcU](http://www.youtube.com/watch?v=MqySFdDKtcU));
8. CPE Bach - Variations on the spanish folia, Andreas Xenopoulos, piano ([www.youtube.com/watch?v=7tHQG57IiNo](http://www.youtube.com/watch?v=7tHQG57IiNo));
9. Emil Gilels - Mozart, Six Variations on Salve Tu Domine KV 398 ([www.youtube.com/watch?v=uvJz\\_4IH0hY](http://www.youtube.com/watch?v=uvJz_4IH0hY));
10. [Alberto Chines] Mozart: Variations On Salve Tu Domine KV398 ([www.youtube.com/watch?v=z-Uc3I9PcM4](http://www.youtube.com/watch?v=z-Uc3I9PcM4));
11. Tchaikovsky - Theme and Variations in A-Minor (Sheet Music) ([www.youtube.com/watch?v=CVUr-dc1fIM](http://www.youtube.com/watch?v=CVUr-dc1fIM));
12. Tchaikovsky. Theme and Variations a-moll (1863-64) ([www.youtube.com/watch?v=0EyKkd8X7J0](http://www.youtube.com/watch?v=0EyKkd8X7J0));
13. Franck/Bauer - Prélude, Fugue et Variation (Aldo Ciccolini) ([www.youtube.com/watch?v=O1K6Nv6ONmU](http://www.youtube.com/watch?v=O1K6Nv6ONmU));
14. Alexis Weissenberg plays Franck Prelude, Fugue & Variation Op. 18 ([www.youtube.com/watch?v=jRVtJBDCz68](http://www.youtube.com/watch?v=jRVtJBDCz68));
15. MILOS RAICKOVICH: B-A-G-D-A-D, Music on a Six-Note Theme (2004) ([www.youtube.com/watch?v=7Cf4ZYGliuo](http://www.youtube.com/watch?v=7Cf4ZYGliuo));
16. Alexander Rosenblatt - Paganini Variations (ROSENBLATT'S 59TH BIRTHDAY TRIBUTE) ([www.youtube.com/watch?v=ajX4WcoomQQ](http://www.youtube.com/watch?v=ajX4WcoomQQ))