

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јасмина П. Јанковић

**РУСКА ПИЈАНИСТИЧКА ШКОЛА:
ИСТОРИЈА И ТРАДИЦИЈА**

докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Jasmina P. Janković

**THE RUSSIAN PIANISTIC SCHOOL:
HISTORY AND TRADITION**

Ph.D. Thesis

Belgrade, 2015.

Ментор

Проф. др Корнелија Ичин, редовни професор
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије

Датум одбране: _____

Захваљујем се ментору др Корнелији Ичин, ред. проф. на указаном поверењу и великој помоћи и разумевању током израде ове докторске дисертације.

Велику захвалност дугујем својим бившим професорима-пијанистима Дмитрију Александровичу Башкирову и Арбо Валдми, који су ме увели у више сфере пијанистичке уметности и определили мој животни пут кроз пијанизам, као филозофију живота.

Захваљујем се и свим члановима комисије на значајном доприносу.

Др Александри Милутиновић-Николић, науч. сав. желим да се захвалим на подршци, саветима и пријатељској помоћи.

Руска пијанистичка школа: историја и традиција

Резиме

Ова дисертација разматра руску културу и традицију са посебним освртом на пијанистичку уметност и њен утицај на светске културне токове. Дисертацију чине две главне целине. У првој целини разматране су руска традиција и духовност и њен утицај на културу и уметност. Приказан је утицај хришћанства, а посебно православља на културу, уметност, васпитање и образовање и самим тим и на пијанизам. Дата је анализа како руска филозофска мисао утиче на педагошке поставке и на целокупну пијанистичко-интерпретаторску уметност. Дискутовани су различити приступи уметности и пијанизму као што су емотивни и интелектуални, традиционални и модерни. Разматран је појам слободе у уметничком стваралаштву, индивидуална и колективна духовност, утицај комунистичког и посткомунистичког друштва. Дате су паралеле између музике и других уметности, али и математике. Истакнута је повезаност композитора, пијанисте и публике која омогућава истински доживљај уметничког дела.

Друга целина даје историјски приказ појединих периода развоја Руске пијанистичке школе. Истакнуто је да пијанистичку уметност чине стваралаштво, извођаштво и педагогија и свака од ових области је разматрана унутар одређене епохе. Анализирани су принципи руске пијанистичке педагогије, теорија пијанистичког извођаштва као и значај издавачке делатности. За сваку историјску епоху приказани су најзначајнији извођачи представници Руске пијанистичке школе. Дискутовано је како је настала Руска пијанистичка школа, на којим принципима ради и како извођачи који су школовани на овим принципима постижу тако импресивне резултате. Детаљно су разматране сличности и разлике петроградске (лењинградске) и московске Руске пијанистичке школе. Посебна пажња посвећена је развоју Руске пијанистичке школе изван Русије коју започињу руски пијанисти-емигранти након револуције 1917. Дат је осврт и на совјетски и постсовјетски период. Такође су разматрани елементи западне пијанистичке школе и извршено упоређење са Руском пијанистичком школом, при чему су истакнуте сличности и разлике ове две школе. Истакнуто је како Руска пијанистичка школа подразумева организован систем учења музике,

извођачке уметности и пијанизма који доприноси постизању врхунских резултата на глобалном нивоу. Дисертација је након детаљне и свеобухватне анализе образложила сложеност појма „Руска пијанистичка школа“, који превазила своју географску одредницу, јер је извршила значајан утицај на развој светске културе и уметности, а тај утицај се наставља и даље. Полазећи од сваког појединачног представника Руске пијанистичке школе и његових посебних резултата у извођачкој уметности, потврђено је постојање јединствене школе, коју су у сваком анализираном историјском периоду обележиле снажне уметничке личности извођача, који су својим начином свирања утицали на стварање одређеног система и педагошког метода.

Кључне речи: руска култура, музика, пијанистичка школа, уметност интерпретације

Нучна област: русистика

Ужа научна област: руска култура

УДК

The Russian pianistic school: history and tradition

Abstract

In this thesis Russian culture and tradition were discussed and art of pianism and its impact on world cultural streams was emphasized. The thesis is divided in two major parts. In the first part of thesis the Russian tradition and spirituality and its influence on culture and art were discussed. The influence of Christianity and particularly the orthodox church on culture, art, upbringing and education and therefore on pianism were elaborated. The analysis of the influence of the Russian philosophy on the pedagogic postulates and entire art of pianism and performing was provided. Different approaches to art and pianism like emotional and intellectual, traditional and modern were considered. The different concept were discussed i.e. freedom in artistic creativity, individual and collective spirituality, the influence of communistic and post-communistic society, etc. Parallels between music and other arts as well as mathematics were drawn. The connection between composer, pianist and audience was emphasized as essential to truly experience the work of art.

In the second part the historical overview of particular periods of development of the Russian pianistic school was given. It was emphasized that the art of pianism consists of creativity, performance and pedagogy and each of this fields was discussed within defined epoch. The principles of Russian pianistic pedagogy, the theory of pianistic performance as well as the importance of publishing were analyzed. For each historical epoch the most important performers representatives of the Russian pianistic school were presented. It was discussed how the Russian pianistic school aroused, by which principles it was governed and how do the performers educated on these principles obtained such impressive results. Differences and similarities between two Russian pianistic schools: Saint Petersburg's (Leningrad) and Moscow's were discussed in details. Special attention was focused on the development of the Russian pianistic school outside Russia started by Russian emigrants after the revolution of 1917. The review on soviet and post-soviet period was given. The elements of western pianistic school were analyzed and compared with the Russian pianistic school and similarities and differences were emphasized. It was pointed out that the Russian pianistic school

means organized school system of learning music, art of performing and pianism that enables achievement of high-level results on global scale. The thesis after detailed and comprehensive analysis elaborates the complexity of the term "The Russian pianistic school" that overgrows its geographic qualifier, since it had influence on the world culture and art and this influence is still going on. Starting from each particular representative of the Russian pianistic school and its special results in the art of performing the existence of unique school was confirmed. This school was in each of analyzed historical periods marked by powerful artistic personalities of performers whom with their playing style influenced creation of defined system and pedagogic method.

Keywords: Russian culture, Music, Pianistic school, Art of interpretation

Scientific Field: Russian studies

Field of Academic Expertise: Russian culture

САДРЖАЈ

| | | |
|------------|---|----------|
| 1 | УВОДНЕ НАПОМЕНЕ..... | 1 |
| 1.1 | Предмет и сврха рада | 3 |
| 1.2 | Циљ научног истраживања и основне поставке рада..... | 5 |

Први део

2 ПОГЛЕД НА ТРАДИЦИЈУ И ЊЕН ЗНАЧАЈ ЗА РУСКУ ПИЈАНИСТИЧКУ ШКОЛУ.... 9

2.1 Појам традиције..... 9

| | | |
|-------|---|----|
| 2.1.1 | Духовно завештање Николаја Метнера (Метнер и Рене Генон)..... | 13 |
| 2.1.2 | Традиција и стваралаштво | 21 |
| 2.1.3 | Без традиције нема цивилизације..... | 33 |
| 2.1.4 | Традиција и савремени свет-Исток-Запад | 37 |
| 2.1.5 | Модернизам-антитрадиција | 40 |
| 2.1.6 | Музика, огледало људске душе и срца..... | 45 |
| 2.1.7 | Оптимизам и нада у опстанак традиције и цивилизације..... | 50 |

2.2 Западна и Источна цивилизација и њен одраз на културу и уметност-пијанистичку уметност 56

| | | |
|-------|--|----|
| 2.2.1 | Однос материјалног и духовног у западним, односно источним културама..... | 56 |
| 2.2.2 | Јаз између Истока и Запада-суштинске разлике | 57 |
| 2.2.3 | Разлика православног и католичког хришћанства и руска култура | 60 |
| 2.2.4 | Нехришћанске религије и њихов одраз на културу..... | 65 |
| 2.2.5 | Западне и источне пијанистичке школе..... | 66 |
| 2.2.6 | Онтологизам руске музике | 68 |
| 2.2.7 | Традиционална народна или православна мелодија – срж руске музике свих времена | 71 |
| 2.2.8 | Јединство Истока и Запада у нама и у свету | 78 |

2.3 Традиција и стваралаштво у руској и западној култури и пијанистичкој уметности - појам руска култура и „Руска душа“ 83

| | | |
|-------|---|-----|
| 2.3.1 | Појам Руска култура-западно и источно стваралаштво-сличности и разлике..... | 85 |
| 2.3.2 | Уметници „Руске душе“: Чехов и Чајковски-паралеле..... | 91 |
| 2.3.3 | Две гране пијанизма: Западни и Источни - Листовски и Рубинштајновски..... | 102 |
| 1. | Глинка и његова традиција, јединство традиција: Глинка и Џон Филд..... | 108 |
| 2. | Антон Рубинштајн и елементи његовог пијанизма:Рубинштајн-Лист-сличности и разлике | 113 |
| 3. | Савремени-Бузони-Рахмањиновски пијанизам | 118 |
| 4. | Совјетски пијанизам-наставак Рубинштајнско-Рахмањиновске гране | 125 |
| 2.3.4 | Појам „Руска душа“ у XX и XXI веку-нови (стари) руски пијанизам..... | 132 |
| 1. | „Божанска“ традиција и слободни модернизам-антитрадиција | 137 |

2.4 Руска православна традиција..... 139

| | | |
|-------|--|-----|
| 2.4.1 | Православље као темељ васпитно-образовног процеса | 140 |
| 2.4.2 | Православље и симболика звона у уметности- Рахмањинов, Метнер, Лосев..... | 145 |
| 2.4.3 | Андреј Тарковски и Стенли Кјубрик-две визије будућности-надчовек и богочовек..... | 150 |
| 2.4.4 | Православље као везивно ткиво руске интелигенције (Чехов, Чајковски; Рахмањинов, Метнер, Иљин у међусобној корелацији)..... | 155 |
| 2.4.5 | Три слике руске уметности: пророда, пространство и православље-Небо, Земља и Вера-духовна хармонија..... | 162 |

2.5 Руски интелектуалци у потрази за истином 170

| | | |
|-------|---|-----|
| 2.5.1 | Сребрни век руске културе-симболизам | 170 |
| 1. | Николај Метнер и Пушкин -јединство форме и садржаја-разума и осећања као савршенство уметничког израза | 175 |
| 2. | Интелектуално-уметнички кружоци носиоци руске духовне мисли, извор и подстрек уметничког израза и стваралаштва | 184 |
| 3. | Сергеј Рахмањинов, понос руске културе „Сребрног века“, стожер руске музичке традиције (Стваралаштво Рахмањинова и проблеми традиције и новаторства у руској музици XIX и XX в.)..... | 187 |
| 4. | Александар Скрјабин-пијаниста, композитор, филозоф и уметнички токови његовог времена – симболизам у музици..... | 191 |
| 5. | Литературно-музичке паралеле: Скрјабин, Рахмањинов, Прокофјев, Метнер и руска авангарда | 196 |
| 2.5.2 | Руска религиозна филозофија XIX и XX века | 198 |
| | Иван (Леонтјев, Соловјев Булгаков, Берђајев, Лоски, Солжењицин сл. 37)..... | 200 |

| | |
|---|------------|
| 1.Иљин и савремена руска пијанистичка уметност..... | 200 |
| 2. Антоније Блум - Уметничко дело као тајна свепобеђујуће љубави у руској култури и традицији и пијанистичка уметност-паралеле | 208 |
| 3.Руска филозофска мисао у светлу педагошке и пијанистичко- интерпретаторске уметности – Јединствена музичка школа и јединствена музичка теорија (А.Лосев)..... | 221 |
| 2.6 Савремена Руска уметност и традиција | 229 |
| 2.6.1 Алфред Шнитке-савремени традиционалиста | 230 |
| 2.6.2 Улога традиције у јединству прошлости, садашњости и будућности..... | 242 |
| 1.Савремена уметност-примат интелекта над духом, душом и традицијом..... | 242 |
| 2.Без прошлости (традиције) и будућности (вере) нема садашњости (живота)..... | 244 |
| 2.6.3 Традиција и Предање-као духовно оздрављење националне културе..... | 250 |
| 1.Музика и реч | 253 |
| 2.Православна култура-темељ свеобухватне националне културе | 256 |
| 3.Традиција најсигурнији хоризонт у будућност | 258 |
| 2.7 Појам слободе у уметничком стваралаштву | 261 |
| 2.7.1 Традиција и слобода | 261 |
| 2.7.2 Традиција и слобода код Достојевског | 264 |
| 2.7.3 Савремена свет и слобода-појам добра и зла | 269 |
| 1.Традиционално и модерно, на примеру музике Чајковског и пијанисте Березовског..... | 272 |
| 2.Улога Русије у повратку савремене музике у традиционалне токове и поновни процват руске културе | 278 |
| 2.8 Разлике и сличности у појимању традиције код српског и руског народа | 279 |
| 2.8.1 Индивидуална и колективна духовност..... | 279 |
| 2.8.2 Комунистички период и духовност у српском и руском народу | 279 |
| 2.8.3 Посткомунизам и духовност- сличности и разлике | 281 |
| 1.Покајање и борба руског народа за очување традиције | 283 |
| 2.Непокајање и неборба српског народа за очување традиције-сличности и разлике..... | 285 |
| 3.Српски народ у потрази за идентитетом | 287 |
| 2.8.4 Будућност српског народа-духовни крах или културни преображај | 289 |
| 2.8.5 Православље и демократија - православни модернизам Николе Милошевића и православни минимализам Владимира Мартинова..... | 291 |
| 2.8.6 Руска идеја- љубав и слобода-кључ уметности и стваралаштва..... | 292 |
| 2.8.7 Духовна улога и завештање народа у свету | 294 |
| 2.9 Источна филозофска традиција-темељ уметничког израза за будућност..... | 295 |
| 2.9.1 Проналажење кључа за епоху у којој живимо-наш данашњи задатак-Послушајте анђеоско певање.. | 295 |
| 2.9.2 Карактеристике савремене епохе XXI века..... | 297 |
| 2.9.3 Пропаст или спасење хришћанске цивилизације..... | 302 |
| 1.Тековине савремене цивилизације..... | 302 |
| 2.„Масовно лудило“-лажна духовност-тековина савременог света | 303 |
| 3.Однос свесног и не свесног - психолошки проблеми савременог човека-човек и његов идентитет .. | 304 |
| 2.9.4 Улога и одговорност уметника у менталном чувању нације..... | 306 |
| 2.9.5 Лажни-лични и прави-колективни оптимизам - болест и оздрављење савременог света..... | 307 |
| 2.9.6 О призивању руске музике у спасењу цивилизације-руски духовни акт..... | 309 |
| 2.9.7 Тековине Источне филозофије - стваралачки импулс у помирењу супротности..... | 311 |
| 2.9.8 Смисао садашњости у ишчекивању будућности-културолошка улога Русије као духовног центара Земље..... | 314 |
| 1.Кристално чиста музика-музика и математика | 314 |
| 2.9.9 Практични савети за нову духовност-покајање-повратак „својој кући“ и традицији..... | 315 |
| 2.10 Крај историјског развоја музике или нови почетак (Будућност музичко-уметничког израза) . | 316 |
| 2.10.1 Крај уметности-победа интелекта над духом-хаоса над хармонијом | 316 |
| 2.10.2 <i>Померање центра (тоналитета, мелодије, хармоније) -урушавање грађевене (историје уметности) и затварање круга.....</i> | 317 |
| 2.10.3 <i>Човек је фрагмент природе, а не властите историје- (Б. Пекић)</i> | 318 |
| 2.10.4 Руски интелектуалци новог миленијума-континуитет традиције..... | 319 |
| 1.Владимир Мартинов-Музика организује живот космоса и људи..... | 319 |
| 2.Питања од суштинског значаја за даљи опстанак музике | 321 |
| 3.Будућност музике-Православни минимализам-синкретична улога музике..... | 322 |
| 2.10.5 Будућност традиције-еволуција као вечно окружење, не удаљење | 326 |
| 2.10.6 "Књиге над књигама"- или "Књиге промене"-уместо закључка | 327 |

| | | |
|-------------|---|------------|
| 2.11 | Николај Јевреинов и интерпретација (музичког) дела | 330 |
| 2.11.1 | Свеобухватност знања и свеобухватност погледа на свет | 330 |
| 2.11.2 | Стваралаштво-производ наше пројекције и доживљаја света | 333 |
| 2.11.3 | Начела естетике-идеја театарности-сублимат животних искустава | 334 |
| | 1.Стил и интерпретација – „Театарност“ (стилизиација или извештаченост); Театрократија, Театаризација, и Театротерапија | 335 |
| | 2.Театротерапија: Quasi-paradox/Живот уметности- театрократско улепшавање стварности | 336 |
| | 3.Идеја вечног враћања | 336 |
| 2.11.4 | Монодрама и пијанистички реситал - један актер на сцени-подударност истих принципа | 337 |
| | 1.Истинско преживљавање учесника и гледаоца, а не забава | 337 |
| | Публика и уметник- унутрашње подражавања и саживљавање душе | 338 |
| | 2.Уметнички доживљај-откривање непознатог у нама | 338 |
| 2.11.5 | Основни принцип-подударања-„душа са душом“ | 339 |
| | 1.Једнако и истовремено преживљавање истог са обе стране рампе | 339 |
| | 2.Сугестија у интерпретацији истог текста | 340 |
| | 3.Сценско јединство- говор лица и тела у преживљавању и дочаравању садржаја | 340 |
| | 4.Преображај «стране ми драме» у «моју драму»-спектакла на сцени у драму сваког појединца | 342 |
| 2.11.6 | Улога субјективног Ја интерпретатора у поновном креирању дела (пре и за време концерта) | 343 |
| | 1.Интерпретатор у тренутку интерпретације | 343 |
| | 2.Преображај предмета-клавира у личност-уношење душе у предмет | 344 |
| 2.11.7 | Гледалац “живи живот” композитора и интерпретатора у заједничком, истинском доживљају | 346 |
| | 1.Јединство у разноврсности- Разноврсност не сведена у јединство-фокусираност, распршује целину | 347 |
| | 2. Јевреинов и данашња музика-Видео спотови, видео бимови и играчке позадине | 347 |
| 2.11.8 | Смисао интерпретаторске уметности-свеопште спајање душе- (композитор, интерпретатор, публика) са космичком енергијом | 349 |
| 2.11.9 | Реклама и менаџерство | 350 |
| 2.12 | Специфичности руског народа | 351 |

Други део

| | | |
|------------|--|------------|
| 3 | ТРАДИЦИЈА РУСКЕ ПИЈАНИСТИЧКЕ ШКОЛЕ-ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ | 352 |
| 3.1 | Извођачка уметност и традиција | 352 |
| 3.1.1 | Путеви развоја руске извођачке уметности | 352 |
| 3.2 | Пијанистичка уметност | 353 |
| 3.2.1 | Три облика пијанистичке уметности: Стваралаштво, извођаштво, педагогија | 354 |
| | 1.Основни принципи руске пијанистичке педагогије | 356 |
| | 2.Представници руске пијанистичке школе-извођачи | 360 |
| | 3.Теорија пијанистичког извођаштва, методологија и практика | 361 |
| | 4.Издавачка делатност-темељ стваралачке и педагошке делатности | 362 |
| | 5.Руски пијанисти-професионалци | 364 |
| 3.3 | Глобални значај руске музике | 365 |
| 3.3.1 | Продор руске уметности у свет- Дјагиљев и „Руске сезоне“ у Паризу | 365 |
| 3.3.2 | Две струје: Академичари- Бељајев и група око Дјагиљева | 367 |
| 3.3.3 | Руски пијанизам-континуитет традиције, утицај на светску културну баштину | 370 |
| 4 | РАЗВОЈ ПИЈАНИСТИЧКЕ ШКОЛЕ У РУСИЈИ | 373 |
| 4.1 | Извођачка уметност друге половине XVII и почетка XVIII века. | 373 |
| 4.2 | Путеви развоја руске клавирске музике друге половине XVIII и почетка XIX века | 373 |
| 4.2.1 | Први, предпрофесионални период Руског пијанизма-Љубитељско музицирање | 374 |
| | 1.Концертна друштва љубитеља музике, обучавање музике у првим установама за музику | 374 |
| | 2.Естетски принцип руског пијанизма прве половине XIX века | 376 |
| 4.2.2 | Први професионални музичари у Русији: Џон Филд и Адолф Хенселт | 378 |
| | 1.Џон Филд | 378 |
| | 2.Адолф Хенселт | 380 |
| 4.2.3 | Руски пијанисти професионалци на прелазу XVIII и прве половине XIX в. | 383 |
| | 1.Дмитриј Бортњански | 383 |
| | 2.Филдови ученици | 384 |
| | 3.Прве руске пијанисткиње | 388 |
| | 4.Пијанисти-композитори првог периода | 390 |
| 4.2.4 | Путеви формирања Руске националне музичке школе | 391 |
| | 1.Глинка и његова традиција у руској класичној и савременој музици | 391 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 4.2.5 | Закључак првог периода..... | 393 |
| 4.3 | Други период-руско извођаштво и педагогика друге половине XIX века | 395 |
| 4.3.1 | Друштвено-историјске околности-идеје просветитељства | 396 |
| 4.3.2 | Методијски принципи браће Рубинштајн, Лешетицког, и Сафонова..... | 398 |
| 4.3.3 | Зачеци руске критичке мисли о пијанистичком извођаштву и педагогији..... | 401 |
| 4.3.4 | Музички просветитељи- Браћа Рубинштајн, и „Велика петорка“..... | 402 |
| 1. | Пијанистичка уметност «Петорке»-Балакирјев, Мусоргски, Кјуи, Бородин, Римски Корсаков | 404 |
| 2. | Академичари..... | 414 |
| 5 | РУСКА ШКОЛА-КАКО ЈЕ СТВОРЕНА, НА КОЈИМ ПРИНЦИПИМА РАДИ И КАКО СЕ ПОСТИЖУ ТАКО ИМПРЕСИВНИ РЕЗУЛТАТИ | 416 |
| 5.1 | Стварање школског система-Формирање пијанистичко-извођачких школа | 416 |
| 5.1.1 | Извођаштво XIX в. традиције, школе и представници | 418 |
| 5.2 | Професионализација и демократизација пијанистичке уметности..... | 419 |
| 5.2.1 | Бесплатна музичка школа..... | 419 |
| 5.3 | Петербуршки конзерваторијум-Антон Рубинштајн и његови ученици | 420 |
| 5.3.1 | Антон Рубинштајн-музичар новог доба | 420 |
| 1. | Први међународни конкурс..... | 434 |
| 2. | Историјска заслуга Рубинштајна:..... | 435 |
| 5.3.2 | Оснивање Петерсбуршког конзерваторијума..... | 436 |
| 5.3.3 | Први професори Петерсбуршког конзерваторијума: школе Рубинштајна и Лешетицког и њихови ученици | 440 |
| 1. | Ученици Рубинштајна (Јозеф Хофман)..... | 441 |
| 5.3.4 | Школа Лешетицког | 443 |
| 1. | Методолошки принципи Лешетицког-одјек на школу проф. Арбо Валдме и Дмитрија Башкирова | 444 |
| 2. | Психолошке карактеристике нација у музици по Лешетицком..... | 451 |
| 5.3.5 | Ученици Лешетицког-(школе Јесипове, Пухалског и Сафонова)..... | 453 |
| 5.3.6 | Остали професори-представници Петроградског конзерваторијума и њихови ученици (УченициШтејна- Дубасов и Блуменфелд) | 463 |
| 5.3.7 | Пијанисти Бељајевског кружока (Лавров, Љадов, Глазунов) | 467 |
| 5.4 | Предреволуционарно и совјетско доба Петербуршког конзерваторијум | 468 |
| 5.4.1 | Сапељников, Тиманова, школа Леонида Николајева | 468 |
| 5.4.2 | Закључак Петербуршке пијанистичке школе друге половине XIX в. | 473 |
| 5.4.3 | Пијанисти Петербуршке школе почетком XX в - ученици Јесипове, Пухалског, Сафонова..... | 474 |
| 1. | Ученици Јесипове (Боровски, Прокофјев, А Вирсаладзе) | 475 |
| 2. | Ученици Пухалског- (Николајев, Браиловски, Јаворски, Коган) | 478 |
| 3. | Ученици Сафонова (Скрјабин, Метнер, И. и Р. Левин, Гедике, Исерлис) | 479 |
| 5.5 | Московски конзерваторијум-Николај Рубинштајн и његови ученици | 480 |
| 5.5.1 | Чајковски и Московски конзерваторијум: педагошко-организациона и клавирска делатност | 480 |
| 5.5.2 | Чајковски и Николај Рубинштајн-карика спајања две школе: Петроград и Москва..... | 485 |
| 5.5.3 | Оснивање Московског конзерваторијума | 490 |
| 1. | Први план и програм клавирске катедре | 491 |
| 2. | Психотехнички правац..... | 494 |
| 5.5.4 | Професорски кадар-први професори..... | 497 |
| 1. | Професори млађих узраста- Николај Сергејевич Зверјев..... | 497 |
| 2. | Професори старијих узраста (Н. Рубинштајн, Дор, Дјубјук, Венјавски и Клиндворт) | 501 |
| 5.5.5 | Николај Рубинштајн | 504 |
| 1. | Друштвена делатност и стварање конзерваторијума новог типа | 504 |
| 2. | Рубинштајн пијаниста, педагог, директор конзерваторијума | 508 |
| 5.6 | Педагошка и извођачка делатност Московског конзерваторијума крајем XIX и почетком XX века..... | 516 |
| 5.6.1 | Ученици Николаја Рубинштајна (Е. фон Зауер, А.Зилоти, С.Тањејев) | 517 |
| 5.6.2 | Остали представници Московског конзерваторијума (Пабст, Аренски) | 527 |
| 5.6.3 | Василиј Сафонов- Сафоновски период Московског конзерваторијума..... | 532 |
| 1. | Представници Сафоновског периода Московског конзерваторијума | 541 |
| 5.6.4 | Сестре Гнесин, оснивање Гнесинског училишта | 542 |
| 5.6.5 | Закључак методолошких принципа Московског конзерваторија до револуционарног периода | 543 |
| 5.7 | Генеолошко дрво развоја пијанизма у Русији-јединствена школа (Москва-Петербург) | 544 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 6 | РУСКИ ПИЈАНИЗАМ ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА - ЊЕГОВА УЛОГА У СВЕТСКОЈ КУЛТУРИ И УМЕТНОСТИ | 546 |
| 6.1 | Руска музика почетком XX века -основни уметнички правци..... | 546 |
| 6.2 | Пијанисти петербуршке и Московске школе прве половине XX века | 549 |
| 6.2.1 | Петербуршка школа до Револуције..... | 549 |
| 1. | Игор Стравински-почетак века и савременост | 550 |
| 2. | Сергеј Прокофјев - основе стила, еволувија и елементи пијанизма..... | 557 |
| 6.2.2 | Московска школа почетком XX века..... | 566 |
| 1. | Ученици Сафонова и Пабста (Бујукли, Игумнов, Голденвејзер, Левин) | 566 |
| 6.2.3 | Скрјабин, Рахмањин, Метнер, три корифеја Московске школе дореволюционорног периода | 571 |
| 1. | Александар Скрјабин | 572 |
| 2. | Стваралаштво Рахмањина и проблеми традиције и новаторства у руској музици на прелазу XIX и XX века | 577 |
| 3. | Рахмањин и Скрјабин, западни и руски модернизам, сличности и разлике | 579 |
| 4. | Николај Метнер | 584 |
| 6.3 | Руска пијанистичка школа изван Русије-руски пијанисти-емигранти..... | 585 |
| 6.3.1 | Руски пијанисти у Америци (Боровски, Браиловски, Фридрих, Барер, Левици) | 588 |
| 6.3.2 | Утицај Руске пијанистичке школе на стварање Америчке школе | 591 |
| 1. | Руска и Западно-Европска- пијанистичка школа-сличности и разлике | 591 |
| 2. | Руска пијанистичка школа - Juilliard School of Music и Curtis Institute | 593 |
| 6.3.3 | “Џулијард Школа“ (Њујорк) - Александар Зилоти, Јозеф и Розина Левин..... | 593 |
| 1. | Ван Клајберн (Van Cliburn)-амерички пијаниста са руском школом..... | 599 |
| 6.3.4 | „Кертис Институт“ (Филадельфија)-Јозеф Хофман и Изабела Венгерова | 602 |
| 6.3.5 | Закономерност и значај руске традиције на америчком тлу | 608 |
| 6.3.6 | Сергеј Василевич Рахмањин-руски Американац | 610 |
| 1. | Пијанизам Рахмањина и руска пијанистичка школа(Рубинштајн,Хофман)..... | 614 |
| 2. | Пијаниста новог доба и новог света-духовно завештање Рахмањина | 619 |
| 6.3.7 | Владимир Хоровиц-амерички пијаниста-настављач руске школе | 622 |
| 1. | Уметност или естрада- концерт,"Хоровиц у Москви"-..... | 622 |
| 2. | Елементи руске традиције у пијанизму Владимира Хоровица | 625 |
| 3. | Рубинштајнова пијанистичка нит..... | 629 |
| 7 | СОВЈЕТСКА ПИЈАНИСТИЧКА ШКОЛА, ПРЕДСТАВНИЦИ И УЛОГА У ПОСЛЕРАТНОЈ СВЕТСКОЈ КУЛТУРИ И УМЕТНОСТИ | 633 |
| 7.1 | Први корифеји совјетског пијанизма и њихова заслуга | 633 |
| 7.1.1 | Однос према музици и уметничкој делатности и традиција | 635 |
| 1. | Тајна руске публике- руска публика и традиција | 637 |
| 2. | „Кројцера соната“Лав Толстоја | 638 |
| 7.2 | Успостављање Совјетске педагошко-извођачке школе | 641 |
| 7.2.1 | Основни принципи совјетске клавирске педагогије- од прошлости ка савремености..... | 641 |
| 7.2.2 | Конзерваторијум првог Совјетског периода..... | 645 |
| 1. | Структура Московског конзерваторијума..... | 646 |
| 2. | Московски и Лењинградски конзерваторијума у годинама рата | 647 |
| 7.3 | Истакнути Представници Совјетске пијанистичке школе првог периода | 649 |
| 7.3.1 | Петербуршка школа: Ученици Леонида Николајева (Марија Јудина, Владимир Софроњици и Дмитриј Шостакович) | 649 |
| 1. | Марија Јудина | 650 |
| 2. | Владимир Софроњици | 655 |
| 3. | Уметност Дмитрија Шостаковича-естетика и драматургија | 662 |
| 7.3.2 | Московска школа- четири стуба Совјетске пијанистичке школе и њихови педагошки принципи..... | 672 |
| 1. | Константин Игумнов | 673 |
| 2. | Александар Голденвејзер | 676 |
| 3. | „О уметности вирања на клавиру и „Пијанизам као уметност“ -капитална дела совјетске пијанистичке педагогије..... | 680 |
| 4. | Хенрих Нејгауз- породична традиција пијанизма | 682 |
| 5. | Самуил Фејнберг- (ученик Голденвејзера) | 693 |
| 7.3.3 | Закључак старијег поколења Совјетске пијанистичке школе..... | 702 |
| 7.4 | Совјетска школа другог периода-процват извођачке уметности..... | 704 |
| 7.4.1 | Представници конзерваторијума Одеса- Москва | 704 |
| 7.4.2 | Друго поколење -ученици „Велике четворке“ совјетског пијанизма | 706 |

| | |
|---|------------|
| 1.Ученици Игумнова (Лев Оборин, Марија Гринберг и Јакоб Флијер) | 706 |
| 2.Ученици А.Б.Голденвејзера (Фејнберг, Гинзбург, Ројзман, Башкиров) | 708 |
| 3.Ученици Нејгауза(Јаков Зак, Емил Гилес, Свјатослав Рихтер)..... | 709 |
| Емил Гилељс..... | 709 |
| Свјатослав Рихтер | 717 |
| 7.4.3 Представници Совјетског пијанизма позног периода..... | 730 |
| 1.Дмитриј Башкиров-ученик Голденвејзера..... | 734 |
| 8 ПОСТСОВЈЕТСКИ ПИЈАНИЗАМ- НОВА (СТАРА) РУСКА ПИЈАНИСТИЧКА ШКОЛА | 738 |
| 8.1 Пијанисти на прелазу совјетског у постсовјетско доба | 738 |
| 8.1.1 Григориј Соколов | 739 |
| 8.1.2 Михаил Плетњов..... | 742 |
| 8.2 Руски пијанизам на прелазу XX и XXI в.- постсовјетско доба..... | 745 |
| 8.2.1 Б. Березовски, Е. Кисин, Н. Лугански, А. Володос, Д. Мацујев) | 745 |
| 8.2.2 Крај музике и извођачке уметности или нови почетак | 748 |
| 8.3 Руски пијанизам XXI в.- Повратак руској пијанистичкој школи..... | 749 |
| 8.3.1 Данил Трифонов и нове (старе) тенденције Конкурса „Чажковски“ | 749 |
| 9 ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ | 751 |
| ЛИТЕРАТУРА..... | 758 |
| ПРИЛОГ А | 769 |
| БИОГРАФИЈА..... | 774 |
| ПРИЛОГ 1 | 775 |

1 УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

У овој дисертацији дат је приказ Руске пијанистичке школе, њеног историјског развоја и значаја и утицаја на културу, уметност и просвету. Покушаћемо да дамо одговоре на питања утицаја историје и традиције на стварање руске пијанистичке школе, конкретно пијанизма, организованог школског система у учењу музике, и у којој мери је значајна њена улога и допринос у постизању високих резултата на нивоу светске културе и уметности.

Кроз историјски приказ појединих епоха развоја Руске пијанистичке школе објашњени су различити аспекти и утицаји ове школе на светску културу, као и приказ настанка и развоја клавирске музике - пијанистичке уметности кроз континуитет клавирске школе. У раду смо обухватили период од појаве првог клавира и првих пијаниста у Русији, од првих љубитеља тј. аматерског музицирања, преко стварања професионалних музичких институција и њиховог деловања у предреволуционарно, совјетско и постсовјетско доба. У исто време руски композитори су заувек ушли у историју оплеменивши својим стваралаштвом светско музичко наслеђе. Неки од њих су постављали основе, други су их смело рушили, али су углавном сви базирали своју музику на богатству руског фолклора и руске средњовековне музике, чак и они који су трагали за звуцима будућности; од Михаила Глинке до Алфреда Шниткеа. Проучавање настанка руске музичке школе у контексту глобалних културно-историјских догађања као институције за образовање професионалних музичара, и конкретно, традиције руске пијанистичке школе тј. пијанистичко-извођачке уметности, њиховог деловања на просторима Русије, Европе и САД, њихова актуелност данас, након 150 год. постојања, јесте садржај и опсег истраживања ове дисертације. Утицај Руске пијанистичке школе на светску извођачко-пијанистичку делатност, приказан је на примеру утицаја Руске пијанистичке школе на Америчку пијанистичку школу и њено формирање. Посебан акценат дат је на рад утемељивача руске пијанистичке школе и конзерваторијума у Петрограду и Москви, браћу Рубинштајн, као и на утемељиваче совјетске пијанистичке школе - органског настављача руске традиције и њиховог великог залагања у тешком периоду после револуције и за време рата, Х.Нојхауса и А.

Голденвејзера који су 60-годишњим деловањем изнедрили највеће представнике тзв. совјетског пијанизма; Рихтера и Гилелса и велику потоњу пијанистичку плејаду, као илустрација поставки који се разматрају у овој тези. Такође је дотакнута и пијанистичка генеза аутора овог рада с обзиром да води пијанистичко порекло од значајних утемељивача руског пијанизма Теодора Лешетицког и Франца Листа.

Да би смо приказали комплексног приказа Руске пијанистичке школе у својој суштини значења, историју настанка и њен развој, поред историјског приказа настанка саме школе као институције и појма, ова дисертација морала се дотаћи и других области уметности сликарства, књижевности, театрологије, психологије, педагогије, филозофије, социологије, естетике и њиховог обједињења у самом истраживачком процесу. Истраживање је показало да је историја руске пијанистичке школе истовремено спој свих поменутих области, као да се и сам чин свирања не састоји само у вештини свирања на клавиру, већ да пре свега подразумева хармонично развијања и учешће комплетне личности извођача. Када говоримо о образовном и духовном развоју пијанисте несумњиво се указује потреба општег образовања и повезивања са осталим сазнањима, да би уметник овладао способношћу знања и духа којом уметничком делу даје печат истинске креације.

Дисертација представља допринос мултидисциплинарном погледу на руску културу и њен утицај на светске културне токове а самим тим и допринос српској култури, уметности и просвети. Појам „Руска школа“, није имагинарна претпоставка, она је скуп појединаца уметника са својим личним схватањима, са својом животном и уметничком филозофијом, а све заједно чини саставни део уметничког рада и педагогије. И као што се у науци константно врше испитивања и остварују нова открића, тако се и у пијанистичкој уметности и педагогији стално истражују нове методе, како у решавању проблема технике извођења, тако и у погледу начина рада, психофизичких законитости, педагошких метода, новог приступа тумачењу текста и интерпретације. Са другог становишта, као што у старим филозофијама налазимо велике, и данас актуалне истине, тако се и неке извођачко–педагошке поставке, које смо склони да сматрамо продуктом нашег времена, могу сусрети давно у традицији. То су тзв. апсолутне истине, које се као

константна нит понављају из генерације у генерацију, да би се у наше време сасвим озакониле и постале делом сваке савремене пијанистичке школе.

Педагошки принципи који су настали на територији Русије у разним историјским епохама, могу се окарактерисати једним именом као „руска пијанистичка школа“. С обзиром на њене резултате у пијанистичко-извођачкој уметности у светским оквирима одлучили смо да рад насловимо: **„Руска пијанистичка школа: историја и традиција“** са жељом да дамо допринос у развоју научне мисли о дефинисању појма „руска пијанистичка школа“ а посредно, да рад нађе своју примену у пракси у нашем образовном систему, тј педагогији и наставном систему, будући да на територији Србије постоји више од 60 специјализованих музичких школа и више од 5 високо образованих установа за музичке студије.

Од посебног је значаја што ће ова дисертација свеобухватним прегледом руске пијанистичке школе како са педагошког, тако и са уметничког аспекта, моћи да унапреди педагошки приступ пијанистици у Србији.

1.1 ПРЕДМЕТ И СВРХА РАДА

Предмет овог рада је да открије принципе стварања и развоја руске пијанистичке школе, која је показала да су њена незаобилазност и слава у светским оквирима настали за веома кратак период (непуних 40 година) од оснивања првог конзерваторијума у Русији у Санкт Петербургу 1862., најстаријем музичком универзитету Русије, што се сматра почетком музичког професионализма у Русији, када је брзим напретком стала у ред оних народа који су далеко раније основали професионалне музичке институције и остварили највише музичке домете. Уметничка музика је на почетку била привилегија само руске аристократије, али касније улази у све поре руског друштва. Са развојем грађанског друштва, који је био и њен главни носилац и конзумент, дошло је до енормног развоја и ширења културе и уметности, што је био и циљ стварања конзерваторијума и професионалних музичара. Захваљујући тројству, веома често у једној личности: извођача, педагога и композитора као и благодарећи неисцрпном извору талената, који су почели да избијају у својој раскоши и величини, руска пијанистичка школа избила је, премда са историјским

закашњењем, на само чело европске пијанистичке уметности, те тако заслужује посебну истраживачку пажњу.

Истраживање процеса формирања руске пијанистичке школе, стварање традиције пијанистичке уметности и њеног континуитета у самој Русији и ван ње, утицај на европску и америчку пијанистичку сцену, као и свеобухватни доприноси музичкој уметности у прошлости и данас, јесте тема дисертације насловљене „Руска пијанистичка школа: историја и традиција“.

Данас је руска пијанистичка школа незаобилазна чињеница, она је својим високим уметничким постулатима, постала узор осталим музичко-образованим центрима, укључујући и чувену њујоршку Џулијард школу, (Juilliard School of Music) која је настала управо на умећу руских педагога, Зилотија (Александр Ильич Зилоти), брачног пара Левин, (Иосиф Аркадьевич Левин и Розина Бесси-Левина), као и деловањем руских педагога, Лешетицког (Теодор Лешетицкий) у Русији познат под именом Фјодор (Фёдор Осипович) и његове супруге Јесипова (Анна Николаевна Есипова). Немогуће је побројати све те педагоге који су у два маха готово преплавили свет, тј. после октобарске револуције и након урушавања СССР-а, тако да данас готово да нема познатије пијанистичке школе без руских педагога, често познатих пијаниста, као што су: Лазар Берман (Лазарь Берман), Бела Давидович, (Белла Давидович) Елизабета Леонскаја (Елизавета Леонская), Дмитриј Башкиров (Дмитрий Башкиров) итд.

Свеобухватно проучавање руске пијанистичке школе, није до сада спроведено на овим просторима. Анализирајући методе рада и историјски значај руске пијанистичке школе, ова докторска дисертација ће дати основне смернице у ком смеру треба наставити подучавање пијаниста у садашњем времену и прилагодити га актуелном образованом систему прилагођеном европским стандардима и то у цело систему музичког образовања; основном, средњем и високом образовању. Рекапитулацијом успеха руске пијанистичке школе и указивањем на значај ове школе на пијанисте у прошлости и садашњости, дисертација ће извршити спајање руске културе у целини и руске музичке уметности на нов и савремен начин. Полазећи од тога да су резултати остварени применом мултикултуралног приступа и да у свету и код нас нису забележена мултидисциплинарна истраживања која, у оквиру само једног истраживања обједињују научне резултате

из више области, појавила се неопходност истраживачког рада у областима изузев пијанистичке уметности. Осим, историје и теорије извођачке уметности, историје и теорије пијанистичке уметности, и методике наставе клавира, које се односе на конкретну област тј. ужу област извођачке уметности - пијанистичку уметност, у раду смо се користили истраживачким достигнућима из посебних музичких дисциплина: музикологије, историје музике, композиције, опште теорије музике, као и шире из историје уметности и посебних научних области; педагогије, психологије, опште историје, књижевности, филозофије, естетике, и др.

Научни допринос тезе представљају резултати који могу значајно допринети разумевању и сагледавању руске пијанистичке школе, као посебне категорије и сегмента руске културе и њене примене у пракси. Дајући јасан историјски преглед, успостављајући корелације између историјског развоја руске пијанистичке школе као сегмента руске извођачке уметности и руске уметности и културе у целини и стања на пијанистичкој сцени данас код нас и у свету, осврћући се у значајној мери васпитни и образовани процес, ова докторска дисертација ће омогућити одговор колико је традиција и чување културне баштине и сопственог идентитета битна компонента за стварање сопственог приступа научне мисли и примене у пракси у општеобразовном и васпитном систему вредности.

Као што се може закључити истраживање историје и традиције руске пијанистичке школе захтевало је комплексно истраживање, са комбинованом методологијом, анализом богатог материјала и дефинисањем резултата руске пијанистичке школе, која је у XX веку успела не само да направи континуитет традиције, већ и да задржи своју позицију у врху светске музичке извођачке уметности са тенденцијом да то место одржи и у XXI веку.

1.2 ЦИЉ НАУЧНОГ ИСТРАЖИВАЊА И ОСНОВНЕ ПОСТАВКЕ РАДА

Основна намера и циљ ове дисертације је да покаже значај и улогу коју је руска пијанистичка школа одиграла у развоју пијанистичке уметности у свету, као својеврсном сегменту руске уметности и културе. Као крајњи циљ дисертације желели смо да представимо улогу традиције у континуираном свеобухватном развојном путу руске пијанистичке школе кроз историјски развој од њеног

настанка до данас, и да укажемо оне квалитативне елементе који су довели до константе њеног трајања, и признавања на планетарном нивоу.

Ако пођемо од чињенице да је школа образовно - васпитна установа у којој учитељи, наставници и професори, по унапред утврђеном плану и програму, преносе знања млађој генерацији, онда неизоставно долазимо до закључка да проучавањем метода рада руске пијанистичке школе, која се несумњиво потврдила на светској сцени, можемо доћи до унапређења знања у нашем школском систему музичког образовања, и на тај начин га квалитативно унапредити, обогатити и осавременити новим значајним и провереним искуством доказаним у пракси.

Као један од главних акцената традиције ове успешне школе дали смо на чињеницу да осим васпитно – образованог система у самим институцијама за образовање, као најзначајније ставке у образованом процесу, не мање важна карика, представља васпитање изван институција које припадају одређеном школском систему друштава и земаља. То је васпитање и образовање које се изводи и изван школе (установе) претежно код куће у породици у властитој режији (што је био чест случај у руској пијанистичкој школи где је почетно образовање у свирању на клавиру обично давала мајка, или «бабушка»-бака или приватни професор), која је била кључни моменат и снажан темељ онога што ће касније надоградити друштво. У каснијем узрасту не смемо заборавити и чињеницу, нарочито у жељи за усавршавањем свог уметничког талента и достигнућа, да су ученици путовали стотинама километара у потрази за правим учитељем, а то је случај и данас. У већини случајева су професори и истакнути пијанисти, дакле и сами свирају на концертима те своје искуство могу пренети ученицима, али има и оних који су се искључиво посветили педагошком раду и не са мањим успехом постижу врхунске резултате са ученицима. Занимање професора клавира је врло комплексно, врло значајно и врло племенито. За разлику од извођачке делатности - нема естраде, нема сцене и узбуђења које она носи, нема медијске популарности, али је не мање тешко и исто толико значајно, јер су они људи из сенке који откривају и стварају будуће таленте. Без њих су они само „мртво слово на папиру“, потенцијал који сам по себи не значи ништа. Професори клавира су она важна карика која треба да изврши трансмисију

културе, уметности, знања и традиције сакупљену у себи кроз знање и искуство на будуће генерације. За разлику од групне наставе која је успостављена у готово свим областима у образовању у музици је једино могућа индивидуална настава, што даје посебну карактеристику и посебан однос рада са студентима. Из неизмерне првенствено своје љубави према музици, професор током година рада са једним учеником несебично предаје своје знање, стрпљење, мудрост, емоцију, моћ запажања, стечене педагошке методе, са једним циљем – да ученик научи, да се ученик развије и образује, и најважније да му пренесе љубав према музици и клавиру којем ће посветити цео свој живот.

Педагошки значај учења свирања на клавиру за развој детета и омладине:

Учење свирања клавира развија:

- ❖ концентрацију,
- ❖ фину моторику, координацију прстију и руку
- ❖ подстиче развој и активност обе половине мозга,
- ❖ омогућује изражавање емоција, и креативност
- ❖ укључује интензивно слух и аналитичко слушање те емоције
- ❖ развија комбинаторику и апстрактно размишљање
- ❖ развија радне навике и дисциплину ума, упорност, усмереност ка циљу
- ❖ упознаје ученика са музичком литературом
- ❖ обogaћује општу културу и доноси нове спознаје
- ❖ активно бављење уметношћу

Данас имамо државне и приватне школе и универзитете. У зависности од врсте музичког усмерења, разликују се општеобразовне, стручне и специјализоване школе. Свако од ових усмерења се разликује по садржајима, методама и техникама рада. Према савременим схватањима, свака од наведених школа треба да пружи она знања која ће бити функционална у односу на будућу професију и могућу улогу појединца у животу и развоју заједнице. Према својој васпитној улози, школа се, после породице, сматра најважнијом институцијом .

Основно питање на које овај рад треба да одговори јесте:

Како је створена руска пијанистичка школа, који су јој представници, на којим принципима ради и како се постижу тако импресивни резултати? Проучавајући историјски и методолошки аспект руске пијанистичке школе покушали смо да објаснимо следеће претпоставке:

1. Ако су руски пијанисти постигли тако значајне резултате, значи да то није само скуп талентованих појединаца, већ да иза тога стоји организовани систем школства и вођења до врхунских резултата.
2. Да су све бивше совјетске републике створиле своје пијанистичке школе на темељима традиције руске пијанистичке школе која је и оснивач професионалног музичког образовања у Русији.
3. Да је Америчка школа настала на темељима Руске пијанистичке школе.
4. Да је Руска пијанистичка школа појам за врхунску школу која даје највише признате светске резултате.

Због свега наведеног, истраживања у овом раду су значајна и активна, јер ова дисертација има за циљ не само да свеобухватним прегледом руске пијанистичке школе унапреди педагошки приступ пијанистици у Србији, већ у исто време и да иницира самосталне напоре и размишљања о значају Руске пијанистичке школе, њеном настанку, њеном трајању и ширењу на све светске континенте. О потреби сталног стицања и унапређења знања, као неопходности развијања уметника-пијанисте, говори и Александар Борисович Голденвејзер, један од највећих педагога московског конзерваторијума „Чајковски“, који је одшколовао читаву плејаду значајних руских пијаниста.

«Тај који је посветио себе уметности, дужан је да све време иде напред. Не ићи напред-значи ићи уназад».

А.Б.Голденвејзер¹

¹ А.Б.Голденвејзер: „Тот, кто посвятил себя искусству, должен все время стремиться вперед. Не идти вперед – значит идти назад“. Д.Д.Благой, Е.И. Голденвејзер: „Уроки и мастерства в классе А.Б. Голденвејзера“. Москва. „Музыка“. 1986. с. 15.

2 ПОГЛЕД НА ТРАДИЦИЈУ И ЊЕН ЗНАЧАЈ ЗА РУСКУ ПИЈАНИСТИЧКУ ШКОЛУ

2.1 ПОЈАМ ТРАДИЦИЈЕ

Шта је традиција? Колико је важна традиција и колико утиче на квалитет и досезања великих уметничких достигнућа? Да би дали одговор на ово питање, неопходно је уочити сам смисао речи “традиција“, а такође и место и улогу уметности у традиционалном друштву.

Традиција-(лат.Traditio) предавање с колена на колена, усмено ширење (прича, поука, веровања, обичаја и сл.) вест; обичај, навика; *прав.* предаја; **Традиционалан** (лат.Traditio-предање), основан на предању, раширен на предању; традиционална књижевност - народна књижевност; **Традиционализам** (лат. Traditio - предање) *теол.*учење да је Бог открио првим људима говор и прво сазнање, и да су они то предањем сачували за потомство; вера у предање; **Традиционалист** - присталица предања.²

Термин традиција (обичај) има неколико значења:

Традиција - у антропологији, социологији и културологији представља наслеђе, скуп обичаја, вештина и навика који се преносе са генерације на генерацију.

Традиција духовна - усмени пренос, Традиција религије — религиозно учење, преноси се из поколења на поколење.

Традиција филозофије – филозофско учење-преноси се из генерације у генерацију филозофски правци, филозофске школе

Традиције (множина) -скуп обичаја, повезаних са било којом од ових појмова и дисциплина.

Регулаторна функција **педагошких традиција** заступљена је у стварању и консолидацији стандарда образовно-васпитног рада. Њихови извори су педагошке идеје, ставови, приступи, који се ослањају на нормативне изворе, педагошку литературу, моделе, образовне делатности, итд. У складу са нормама педагошких делатности оформљује се њена организација, израђују се образци одређене

² Милан Вујаклија. Лексикон страних речи и израза. Београд. Просвета. 1954. стр. 962.

педагошке делатности у вези са специфичним образовним циљевима, задацима, образовним нивоима и остали њеним параметрима.³

Можемо закључити да је **Традиција** скуп материјалних, научних, техничких и духовних знања и достигнућа, вредности и образаца понашања које се преноси из генерације у генерацију као културно наслеђе. Одржава се усменим преношењем на којем почива континуитет и идентитет једне културе.

Појам "традиција" произилази из латинског *traditio*, и глагола *tradere*, што означава "предавати". Првобитно, ова реч се користила у буквалном смислу, означава материјалну акцију-предати нешто некоме, међутим касније оно добија и фигуративно значење као не материјалног предање неког знања или вештине. У том контексту говоримо и о традицији у пијанистичким школама, тј. Руској пијанистичкој школи.

Традиције у оквиру европске културе из Новог времена се заснива на историјском приступу, који се базира на улози и значају традиције у светлу друштвених промена. Динамичка природа разумевању овог термина, омогућава да схватимо њену улогу и значај у оквиру тих друштвених промена, што доводи до инфлације овог термина, као самосталне филозофске категорије. Ако првобитно значење термина "традиције" обухвата аспекте посебног поштовања према предању, као дару, односно респект према самом процесу предавања, то касније тај аспект у светској секуларној култури постепено нестаје. Антички, древни концепт у традицији централних категорија хришћанске теологије довело је, с једне стране, до њеног нормативног ширења, а са друге ставарање противостављења традицији и *ratio*. Успостављање секуларног погледа на свет и са њим и раст ауторитета индивидуалног критичког разума стимулисали су продубљивање ове конфронтације. Критички однос према традицији, као таквој, а посебно ка цркви као њеној социјалној институцији, достигао је свој врхунац у доба просветитељства. У то време се формира особено историјско схватање традиције као изменљиве категорије временски ограничене и са друге стране константе православног погледа на свет и традицију која се ослања на ортодоксне хришћанске вредности и као таква има не променљиви, транс-историјски карактер.

³ Косинова О. А. К вопросу о трактовке понятия «традиция» в отечественной педагогике. Электронный журнал Педагогика. Психология: «Знание. Понимание. Умение». № 2 -. 2009.

„Традиција нема ничег општег ни са локалним колоритом, ни са народним обичајима, ни са бизарним делатностима локалног становништва, коју прикупљају студенти који се баве изучавањем фолклора. Тај појам је повезан са изворима, коренима: традиција - јесте пренос сложених, укореењен начина, у циљу олакшања нашег разумевања основних принципа, универзалног (васељенског) поретка, јер без помоћи, човеку није дато да разуме смисао његовог постојања” - написао је Алан де Беноа (Alain de Benoist (1943) ⁴ француски академик, филозоф, писац, политиколог, оснивач и теоретичар покрета «Нова десница» (фр. Nouvelle Droite). Етимолошки смисао речи, означава „то што се преноси“, тј. непрекидност знања, који припадају сакралној традиционалној доктрини (божанственом откровењу), која имају надчовечанско и ванвременско порекло. По томе, традиционална доктрина нема почетак у човековој историји и не подпада под историјски метод истраживања, обухватајући само делимичан одраз на човековом нивоу јединственог циклуса развита свих нивоа постојања.

Широки опсег значења традиције указује на главну квалитативну разлику између свега онога што може да се подведе под овај концепт – **традиција** – то је првенствено оно што се *не ствара од стране индивидуе и није производ његове сопствене креативне имагинације*, укратко, појединац је не поседује, јер је предана од неког извана.

Полазећи од овакво тумачење појма традиције, долазимо до закључа да ни уметност није категорија везана само и искључиво за човекову индивидуу и појединца и да није искључиво и једино производ његове сопствене креативне имагинације. Уметност је проистекла из традиције и преноси се традицијом и тиме је старија од живота сваког појединца који је надахнућем одабран да је преноси са поколања на поколење.

Примордијална - Исконска Традиција (лат. Primordialis, фр. Primordiale - исконска, првобитна, првосаздана, прастара). Према учењу **Рене Генона**, (René Guénon-1886–1951), исконска традиција представља првобитан садржај иницијалне духовности, језгро од које је настало метафизичко учење о Првобитном принципу оваплоћеном у „симболима“ које се преноси из једне ере у другу од самих прапочетка човечанства . То је свеобухватно, интегрално знање о

⁴ Алан де Беноа. „Определение Традиции“ // Альманах "Полнос". № 1 . 2008. С 3-4.

свету, "иницијалан, кохерентан скуп знања трансценденталног порекла" , "свеукупност" не-човечјег "сазнања" пренесених у свет у форми принципа које се преносе са покољња на покољење , синтеза свих времена, синтеза све истине људског света и човековог циклуса", која укључује област универзалних метафизичких принципа постојања.⁵ Касније прераста у форму појединачних духовних традиција. У Русији у садашње време, концепт Исконске традиције подржава Александар Дугин.

О најважнијој улози уметности и личног пута уметника говори чланак „*Принципи и методе традиционалне уметности*“ *Principes et méthodes de l'art sacré*, Lyon, 1958. **Титуса Буркхарда Буркхарда** (Titus Burckhardt): метафизичара, филозофа, аутора многих радова из езотерије, алхемије, истраживача традиционалне уметности и цивилизације. Један је од оснивача школе перениалиста (l'école pérennialiste) и преводилац на немачки Генона. Рођак је познаток Јакоба Буркхардта (Jacob Burckhardt), чувеног историчара уметности нарочито за период ренесансе.;

“Фундаментална идеја традиционалне уметности састоји се у томе да свака професија или занимање могу служити као средство метафизичке реализације. У том смислу делатност уметника одговара божанственој активности и присједињена је одговарајућем анђелу, тј. космичком агенту. Излазећи из такве структуре стваралачког акта, традиционална уметност по својој суштини је уметност имитације, стваралачких делатности анђела.

Материја и уметничко дело, које је настало из ње симболизује огледало, одражавајући Врховног Духа-творца. Због тога стваралачки акт традиционалног уметника детерминисан је симболом ангелског стварања и постаје средством познања његовог Вишег Ја или његове божанствене трансценденталне суштине. Управо у том смислу се говори да „*стваралачко дело је веће од уметника*“⁶

Суштину уметности руски филозоф, писац и публициста, **Иван Иљин** види у следећем: “Уметнички предмет је оно *главно* у уметности; он је тај *основни духовни садржај* који се преображава (облачи у одразе, као у своју верну одежду) и оваплоћује (налази у себи плот-тело естетске материје); то је оно тајанствено

⁵ Всемирная энциклопедия. Философия/ Главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов.— М.: АСТ. Мн.: Харвест. Современный литератор. 2001. с. 223

⁶ Burckhard T. Aperçus sur la connaissance sacrée. Milano:Arché, 1987. P.8

„исказано“ коме треба да припада сва власт при стваралачком избору израза и материје; оно је *источник* органско-симболичког *јединства* у стварању уметности, тј. први услов његовог уметничког изражавања: оно је као *духовно сунце*, које се излучило у те одразе и у *ту* материју и која ће се излучавати кроз њих у нове и нове људске душе“⁷

За традиционалне науке *духовно сунце*, које се излучује у одразе и материју уметности је Божанствени Логос. **Рене Генон** (фр.**René Guénon**) пише:

„Реч је као Глагол, *Логос*-у исто време као Мисао и Реч. Само по себи Реч је Божанствени Ум и Потенцијално Све. Она изражава себе посредством Стварања...Стварање је дело речи, Глагола. На тај начин оно је такође његова манифестација, Његово спољашње изобраавање. И управо због тога стварање света је представљено Божијим језиком за све који умеју да га разумеју;“небеса проповедају славу Божју“-Пс.18,2“⁸

2.1.1 Духовно завештање Николаја Метнера (Метнер и Рене Генон)

Николај Карлович Метнер (Николай Карлович Метнер, (1880-1951), руски



композитор, пијаниста и мислилац, својим делима и јавним размишљањима о основама музичке уметности, дао је непроцењив допринос развоју европске класичне музике из угла *традиционалног метафизичког погледа на свет*, заснованог на учењу Рене Генона, те га стога наводимо као изузетну фигуру не само у оквиру руске пијанистичке и композиторске уметности, већ и светске културе . (**Николај Карлович Метнер на слици 1**)

Рођен је у породици скандинавско-немачког порекла од оца немачког индустријалца Карла Петровича Метнера и мајке Александре Карловне Гедике. Као и сви руски музичари прве лекције клавира добио је од мајке у узрасту од шест година, а касније је учио са Фјодором Гедике, оцем Александра Гедикеа. 1892. Метнер се уписао на Московски конзерваторијум , где је студирао у класи **А. Галли, П Пабста, Б. Сапелникова и Б. Сафонова**, где је 1900. дипломирао

⁷ Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т.6. Кн.1. С.142

⁸ Генон Р. Символы священной науки. М.Беловодье, 2002. С.37-38

као пијаниста са златном медаљом. Приликом уручења медаље професор Сафанив, његов професор, а уједно и ректор конзерваторијума у то време, је изјавио: „Ја бих вама и дијамантску медаљу дао када би таква постојала!“, што несумњиво говори о изузетном дипломском испиту и пијанстичким квалитетима младог Метнера. Као сјајан пијаниста, након дипломирања учествује на такмичењу пијаниста „Рубинштајн“, где добија одличне критике жирија.

Композицију је углавном учио сам, иако је у својим студентским годинама похађао часове теорије код **Кашкина** и хармоније код **Аренског**. По савету Сергеја Тањејева и старијег брата Емилија, упоредо са пијанизмом почиње озбиљно да се бави и композицијом, на концертима изводећи углавном сопствене композиције, што је довело до раскида са Сафоновим. Соната ф-молл привукла је пажњу чувеног пољског пијанисте Јозефа Хофмана а такође и Сергеја Рахмањинова, који је у каснијим годинама постао један од најближих његових пријатеља. Године 1904, 1905. и 1907. Метнер је концертирао у Немачкој, али без неког већег успеха. У исто време у Русији (нарочито у Москви) има много поштовалаца и следбеника. Успешну композиторску каријеру започиње 1909, када му је по први пут додељена Глинкина награда за циклус песама по Гетеу. Заједно са А.Ф. Гедике, С.Рахмањиновим, и А. Скрјабином постаје члан управног одбора „Руске музичке издавачке делатности“ („Российского музыкального издательства“ који је основао Сергеј Кусевицки 1909, тође убрзо постаје и професор на Московском конзерваторијуму на катедри за клавир, а 1916. добија по други пут Глинкину награду, овога пута за своје Сонате за клавир.

Успешна каријера Метнера прекида се 1921. када одучује да емигрира у Немачку, где је интересовање за његову музику, као и за концертну делатност, за разлику од Русије, занемарљиво. У тим тешким тренуцима, финансијску подршку пружа му Рахмањинов, организујући му концертну турнеју у САД 1924 - 1925. По повратку у Европу, настањује се у Париз, али ни тамо не доживљава успех као извођач. Међутим, управо у Паризу је настало много естетичких радова, међу којима је и позната књига „Муза и мода“. Међу малобројним пријатељима, који се углавном састојао од руске емиграције, био је и Марсел Дупре, један од ређих савремених музичара и поштовалаца његових дела.

Мисли о Русији не напуштају га, те 1926-1927. одлучује да концертира у Совјетској Русији (Москва, Кијев, Харков, Одеса, Лењинград), а годину дана касније и у Великој Британији, где добија титулу почасног члана Краљевске музичке академије и са успехом свира свој Други концерт са оркестром Краљевског филхармонијског друштва. Године 1929 – 1930. Метнер има серију концерата у Северној Америци, али његова концертна агенција банкротира, тако да поново уз помоћ Рахмањинова успева да избегне финансијске потешкоће. Године 1935. из лутеранске вере прелази у православље, и настањује се у Лондону где ће остати до краја живота. И ако је 1942. претрпео срчани удар, 1944. је успео да у „Краљевском Алберт Холу“ изведе своје ново дело – Трећи клавијски концерт. После рата коначно му се отварају врата успеха и 1946, захваљујући донацији индијског махараџе, основано је „Метнеровско друштво“, које му је омогућило да у наредним годинама сними сва своја најкрупнија дела и тиме остави своју заоставштину. Ови записи су део златног фонда светске музичке културне баштине и дају визуелни приказ о уметничком мајсторству овог музичара, пијанисте и композитора, те су од непроцењивог значаја. Умро је у Лондону 1951. Од 1959-1963 у Москви су изашла сабрана дела композитора у дванаест томова.

Метнер пијаниста

Један од последњих романтичарских композитора, Метнер заузима значајно место у историји руске музике, заједно са Александром Скрјабиним, Сергејом Рахмањиним и Сергејом Прокофијем, у чијој сенци је остао све време у својој каријери. Као врстан пијаниста, **(слика 2)** клавир заузима доминантно место у његовим делима. Метнер танано осећа изражајне могућности



клавира, захтевајући од извођача високе техничке захтеве. Био је „најсавршенији интерпретатор својих сопствених дела“, како су писали за време његове турнеје по Немачкој.⁹ И ако су се савременици Метнера понекад спорили о појединим компонентама његовог композиторског дара, слава Метнера као пијанисте

⁹Николай Метнер. Вопросы, биографии и творчества, материалы и исследования. Сост.Т.А.Королькова, Т.Ю. Масловская, С.Р.Федякин. Библиотека-фонд “Русское Зарубежье. Издательство “Русский путь“-2009 стр. 212.

интерпретатора била је непроменљива. Речи признања његовом пијанистичком мајсторству и таленту говорили су Голденвејзер, Нејгауз, Тађејев, Рахмањин, као и његови ученици Абрам Шацкес, Една Ајлз, Васиљев и др.

Метнер је попут Пушкина налазио поетично у самој реалности. Највећи дигнитет његових музичких тема је у природној лепоти, јасноћи, тајанственој једноставности и загонетности неисказаног.

Метнер композитор

Музички стил Метнера је другачији од већине његових савременика, у њему руски дух хармонично се комбинује са класичном западном традицијом - идеалним структурним јединством, мајсторством полифоног писма, сонатном формом. Није случајно да је Тађејев за њега рекао да се родио са сонатном формом. Руска и немачка страна музичке личности композитора изражена је у његовом односу ка мелодији, која варира од руских мотива ("Руска бајка") до најтананије лирике (Други концерт), такође, у вокалним композицијама, у више од стотину песама и романси написаних на стихове руских и немачких песника, углавном Пушкина и Гетеа, где клавир има једнаку улогу са гласом. Хармонија Метнера је засићена и богата, али готово да не иде даље од XIX века у чему се јасно огледа његов став ка традиционалној хармонији. Са друге стране, ритмика се понекад усложњава користећи различите врсте полиритмике што даје предзнак новог времена.

Метнер музички писац и филозоф

Посматрајући развој савремене композиторске технике, Метнер је у раним 1930-им, одлучио да у штампаном облику изрази сопствену естетику, која се међу савременицима сматрала превише конзервативном. У својој књизи *"Муза и мода,"* објављеној у Паризу 1935, композитор је истакао своје ставове о непроменљивим законима уметности и изразио мишљење да савремени модни трендови у музици нису ништа више од заблуде, који деструктивно утичу на однос између душе музичара и његовог дела. Свеобразним религиозно - мистичним приступом проблемима музичке уметности, представио је основне принципе европске класичне музике, који још увек нису прекинули нити са древним коренима, дајући им силу „оченаш“ (како пише он сам) од погубних разрушујућих, музичких тенденција модернизма. (Анита Аленская „Духовное завешчание Николая

Метнера. «Муза и мода» в свете понятий традиционной метафизической мысли Востока).¹⁰ У делу је исказана оштра полемика између традиционалног и модерног приступа у музици, која је проузроковала раскол у некада јединственом руском музичком свету. Раскол датира од 1914, која је преломна за целу Европу, и раду на новом музичком језику, јер је то захтевала нова епоха - модернизам. У то време у Русији Скрјабин се обраћа спиритуалним концепцијама. Позиција Метнера је у улози заштитника музичке традиције, као противтежа модернистичком приступу.



(слике 3,4)

На међународној научној конференцији одржаној у Москви од 23-26 априла 2002, посвећеној Николају Метнеру, аутор излагања „*Николай Метнер в музыкальном мире своего времени*“ (Николај Метнер у музичком свету свога времена) К. В. Зенкин пита се: „Да ли је појава Метнера била закаснила представник одлазеће епохе, или се у његовом стваралаштву изразио текући историјски моменат? Како објаснити толико чудно за генијалног композитора, немање слуха ка новим појавама у музици? Да бисмо одговорили на оваква питања, покушаћемо да проникнемо у естетичке изјаве Метнера, у оно, што га је *управо* одвраћало од нове музике, желећи да у музици чује то опште и на крају, захваљујући чему се формирала толико свеобразна структура естетичке свести композитора“.¹¹ У филозофско-естетским идејама Метнера осећа се блискост са традиционалном *источном метафизиком* по којој се „метафизика схвата као трансцендентална област божанствених предвечних истина или принципа, који се налазе изван физичког света. У физички свет улазе као материјални састојци човечије индивидуалности и свет танких, психичких форми. Током манифестације, виши

¹⁰ Ibid. Николай Метнер-Вопросы, биографии и творчества-Материалы и исследования- ст 170

¹¹ Ibid Н. Метнер-Вопросы, биографии и творчества- Материалы и исследования - ст 10

божанствени принципи непрестано протичу у космос где се пројављају у виду разних форми¹². Њен поборник на Западу почетком XX в. био је француски мислилац, орјенталиста Рене Генон.

Готово је запањујућа дубина духовног сродства, идејног наслеђе пијанисте Метнера израженог у „Музи и моди“ и стваралаштва **Рене Генона**. Оба мислиоца су се додиривали као истински заштитници традиционалних знања. Метнер као њен преносник у музици, а Генон као њен рестауратор на Западу у области метафизике и сакралних наука, обојица у својим специфичним формама израза.; француз у абстрактно-логичком стилу и литерарно филозофској форми, а рус у фигуративном стилу мишљења и музичкој форми.

Генон је свој задатак видео у успостављању (за Запад) изгубљене чистоте универзалне сакралне традиције, желећи да успостави Исконску Традицију, дату човековом духу божанственим откровењем у почетку животног циклуса човечанства, преносећи основне принципе смисла битисања кроз бестрасну мисао У том циљу ослањао се на чистоту и богатство сакралне Традиције опирајући се на индијску метафизичку доктрину, која је у највећој пуноћи изразила и донела до нашег времена пуноћу своје сакралне традиције. Идејом *синтезе ума и срца*, Генон је успео да очисти од многовековних заблуда истину и да докаже постојање једне свеобухватне метафизичке Традиције, из које проистичу све друге светске традиције. У западној филозофији блиска му је „теорија идеја“ Платона, која представља идеју као нематеријални духовни и трансцендентални корен свих ствари и феномена. У руској филозофији најближи му је Константин Леонтјев.¹³

Задатак Метнера био је оваплоћење истих идеја кроз мисао али у звуку, у коме је попут Баха, успео да изрази основни смисао бића и постојања. Црпео је своја знања из богате Традиције европске класичне музике, која се управо рушила пред његовим очима. Био је очевидац профанисања традиционих знања, против кога је устао његов дух. За њега је *„музика најтачнији облик изражавања осећања и мисли“*¹⁴.....*„мисао без осећања је рационалност, као што је и осећање без мисли-само осећај“*¹⁵

¹² Ibid- Анита Аленская ст 196

¹³ Ibid ст 173

¹⁴ „Муза и мода“ с.448

¹⁵ „Муза и мода“ с.452

Ради поређења представићемо у шематској форми приказ мишљења два поменута аутора у одговарајућој терминологији везаној за њихове различите области.¹⁶

| Генон | Метнер |
|---------------------|-------------------|
| Првобитна Традиција | Музичка Традиција |
| Антитрадиција | Модернизам |
| Интелект/Разум | Логос/Песма |
| Принцип/Суштина | Јединство/Дух |
| Идеја | Тема |
| Поредак | Консонанца |
| Неред | Дисонанца |
| Хаос | Фалш |

Укореењеност његових идеја у духу Исконске Традиције даје нам за право да говоримо о постојању једног музичког дрвета који се распао у Европи почетком XX в.на историјска раздобља али који у потпуности може да се реуспостави. Када се сагледа подугачка хијерархија вредности у стварању света и цивилизација и традиционални поредак ствари, несумњиво долазимо до истинске суштине свих појава и догађаја. Такво становиште ћемо касније наићи и код Шниткеа, затим код драматурга Јевреинова и многих других руских уметника и филозофа. Зато можемо рећи да духовно завештање Метнера, као и његова музика, попут осталих руских великана, вечна је за оне који пажљиво умеју да разумеју њихово хармонско звучање (руска хармонија) заснована на **древним црквеним напевима**, која се скривено попут кода налази у целокупној руској музици, представљајући суштину, полазну основу целокупне руске музике.

Великани руске музичке мисли су сваки на свој особени начин, ту „вечну“ руску хармонију успевали да изнађу или у себи или животу око себе и зналачким умећем владања класичним европским формама композиторског писма уткају у индивидуално уметничко дело, чинећи тиме руску музичку историју, посебном и унікалном. Објашњавајући неочекивани процват и опстанак руске културе у западним формама, не само у XIX већ и у XX. и XXI веку, када је западни модернизам сам себе појео и уништио, враћамо се на мисли о руској музичкој

¹⁶ Opt cit. Анита Аленская (Париж)- исследования. Ст. 178

Традицији о којој говори Метнер а и Рене Генон, тј. у постојаном и континуираном, невидљивом враћању свих руских уметника ка својој иницијалној и вечној дубини, што примећује и **Метнер** у музици Рахмањинова, којој се због тога диви:

„Рахмањинов је велики мајстор и као пијаниста и као диригент и као композитор. У свим својим појавама он нас поражава својим *одухотвореним* звуком, оживљавањем музичких елемената....Он увек као да импровизује, слаже нечујну песму....Богатство и снага Рахмањинова је у имагинацији, тј. прихватање у своју душу музичких слика сценаристе“.¹⁷..... „Да би сагледали суштину промена, потребно је завирити у тајну Русије, у дух њене молитве која невидљиво усмерава цео њен живот“.¹⁸ Слично мисли и **Лосев**

„Из свих уметности једино само музика, приближава се по значењу умној молитви“и „изнад музике“-само је молитва“.¹⁹

У свом делу „*Муза и мода*“, Метнер каже: „Музика је језик неисказаног и неисказаних мисли. Једини њен звук је без речи. Да би била жива, оне јој нису потребне“, стога највећи дигнитет музике представља природна лепота, јасноћа, тајанствена простота и загонетност неисказаног.

У својој заслепљености императивом новаторства у XX веку, човек је покушао да одвоји музику од свог корена, од своје матице, Традиције. На почетку XXI века поново се враћамо идејама о којима су говорили Николај Метнер и Рене Генон о суштини бића и целокупног постојања кроз традицију, које су више него икада постале актуелне управо због спознаје коначног уништења уметности као духовне категорије.



Раахмањинов и Метнер са супругама:(слика 5)

Н..А. и С.В. Рахмањинови и Н.К.и А.М. Метнери-Лондон 1939.

¹⁷ О.И.Соколова. Сергей Васильевич Рахманинов. Музыка. Москва. 1984 ст. 128.

¹⁸ Ibid с. 195.

¹⁹ Гамаюнов М.М. "Союз музыки, философии, любви и монастыря". С 908.

2.1.2 Традиција и стваралаштво

“Поглед у даљину -промишљање и надање“

Истоимени назив књиге великог Руског мислиоца **Ивана Иљина**²⁰ као и друге две „Загледан у живот-књига промишљања свакодневнице“ и „Појуће срце-књига тихих созерцања“, наводи нас на размишљање о човековој егзистенцији, о питању животу и смрти, о нашим животима у свакодневници и улози традиције између та два поларитета. Пре него што уђмо у разматрање овако велике и значајне теме, осврнућемо се и на мисли српских и руских духовних учитеља, чије речи треба да нам буду звезда водоља, узор и путоказ, на нашим животним и радним путевима како у науци, просвети, култури, уметности, педагогији, тако и у савременим областима као што су менаџерство и маркетинг, у свим оним знаним-традиционалним и незнатим- областима које доноси будући свет; да кроз њихово огромно духовно искуство добијено од својих предходника учитеља и лично искуство, уочимо и препознамо шта су праве вредности и да у том контексту следимо оно што су нам преци оставили а што се зове традиција.

Наш велики духовни **Отац Тадеј**:

*“Треба пазити да оно што мислимо и радимо буде мило Господу. Јер сваки је посао овде на земљи божански посао“*²¹

А Патријарх Павле истиче: *И у овом времену у којем смо, ми морамо да ухватимо везу са оним што постоји, да учинимо колико можемо да наш народ схвати суштину и да се духовно уздигне“*²²

Што се више удаљавамо од прапочетка и што више идемо у правцу будућности у све јачем снажењу људског ума и моћи, то теже препознајемо одакле смо заправо кренули и куда идемо. Традиција нам указује на пут, она је наш путоказ, стожер, која нас чува да не залутамо. Као што смо напоменули у предходном излагању, Традиција као метафизичка категорија није творевина човека и није производ човековог ума, стога човек нема право ни да је укида ни да је поставља по своме

²⁰ Истоимена књига, једна од три књиге из истог циклуса Ивана Иљина: „Поглед у даљину- књига промишљања и надања“, (с.332); „Загледан у живот-књига промишљања свакодневнице“, (197), „Појуће срце-књига тихих созерцања“-(197)-Стари Бановци. Бернар, 2010.

²¹ Отац Тадеј (Тадеј Штрабуловић). Поуке оца Тадеја-“Какве су ти мисли, такав ти је живот“. “Видик“.2002.с. 73.

²² Јован Јањић- „Будимо људи“-Живот и реч Патријарха Павла. Београд. „Новости“. 2009. с. 186.

нахођењу. Она постоји сама по себи, и самим тиме је вечна, а ми смо управо ти који смо ограничени у времену и простору. Наши прародитељи су били бесмртни, те је тако и традиција која је настала од прапочетка бесмртна. Отац Тадеј то тумачи на следећи начин: “Они (прародирељи) нису зависили од времена и простора као што ми зависимо. Кретали су се као што се крећу мисли... После пада поремећено је све; Бог, будући сав Љубав, дао је време од Стварања света до Страшног суда, време да разумна бића дођу себи, да се врате у наручје своје Родитељу, да се укључе у Апсолутно Добро, у Апсолутну Љубав.... Многи овде на земаљској кугли сматрају себе невернима, али кад боље размислимо о нама самима, видимо да не постоји ни једно разумно биће на земаљској кугли које не чезне срцем за животом, апсолутним добром, за апсолутним миром и за апсолутном љубављу. Апсолутна љубав се не мења, она траје довека“.²³ Ако истинска уметност проистиче из апсолутне љубави, онда и она мора бити вечна! Између религиозне узвишености срца и стваралачког богатства личности налазили су се путеви већине најистакнутијих руских културних ствараоца XX века, попут **Лосева и Метнера, Иљина и Рахмањинова** и других. Њих је обједињавало много тога заједничко, а првенствено религиозно страхопоштовање према своје стваралаштву. Као код свих великих уметника то се одражавало кроз сазнање своје улоге у високој духовној култури, као и дубоко сродство религиозно-филозофског погледа на свет у источницима свога стваралаштва, основано на интуицији јединства света и јединства путева његовог разумевања.

Древни руски напеви и народна мелодија

Николај Метнер-руски композитор и пијаниста, и како смо у излагању о њему споменули, велики борац за очување традиције од модернизма у уметности, уочава *простоту*, тј. ону врхунску једноставност у прапочецима стваралаштва, у којој је све сажето, а која се јасно огледа у **црквеном појању**. „Када ми уђемо у храм и слушамо духовно певање, ми чујемо оне елементе (основу и целокупни смисао) музике, одухотворене молитвом - пише Метнер у свом познатом делу „Муза и мода“, а те исте елементе налазимо и у нашим народним песмама. На тим елементима је израсла целокупна музика и расцветала се у велику уметност. Све

²³ Opt cit- Поуке оца Тадеја стр. 78, 18.

је то стремљење ка *јединству и једноставности*“ од које је заправо све и почело.²⁴

У својој књизи „*Послушајте анђеоско певање*“ **Вјачеслав В. Медушевски**, (Вячеслав Медушевский) доктор уметности, професор Московског државног конзерваторијума, указује нам на суштину целокупне руске музике и њено порекло. Медушевски тумачи узроке неочекиваног процвата руске културе XIX века, благотворном улогом руског монаштва: „Да би сагледали суштину промена, потребно је завирити у тајну Русије, у дух њене молитве која невидљиво усмерава цео њен живот“. У тој перспективи на невероватан начин разоткрива се на скривени начин почетак руске музичке традиције (у њеној класичној европској форми) који је почео са **Михаилом Ивановичем Глинком**. „Глинка је по савету свога старијег друга, светог Игњатија Брјанчанинова (Игнатие Брянчанинов), осмислио реорганизацију музичког језика у правцу приближавања црквеним изворима, те тако је, следећи њега, тим путем, пошла и целокупна руска музика. Попут других уметности, она је почела да се угледа на своје прапочетке, а то је пут који нема краја, будући да је бесконачна висина призива народа“.²⁵ Оваква констатација се у потпуности слаже и са ставовима Н.Метнера и Р.Генона, што смо уочили у предходном излагању. Говорећи о Глинкомом путовању учитељу Дену 1856., Медушевски нам разоткрива разлог свог одласка: „Тражење руске хармоније која је у сагласју са древним црквеним напевима“...“То је био велики задатак за сву каснију руску историју, *задатак враћања ка својој иницијалној и вечној дубини*“.²⁶

На исти начин размишља и **Рахмањинов**. У детињству, у зидинама древног Новгорода настала је љубав ка руској древности ка древним **знаменитим напевима**, насталим од речи „знамена“, јер су се тако у старини називале посебне ознаке које су се примењивале за записе напева

Знамени рапев (Знаменный распев)-основни је облик средњовековног црквеног појања. Назив је изведен од старословенске речи Знамя=знак, јер су се мелодије знаменог распеве бележиле кукастим знацима тзв. Крјуки=квачице, врстом неума

²⁴ Метнер-, „Муза и мода“ (защита основ музыкального искусства). УМСА PRESS. 1978 стр. 456

²⁵ В. В. Медушевский. „Внемлите ангельскому пению. Человечество и его культура на пороге 2000. л. Рождества Христова (по стр. трудов проф. Медушевского) О. Галкин. Минск 1999 ст 257.

²⁶ Ibid с 260.

без цртовља. Изворно, знаменити напев је једногласно појање, тек касније поприма елементе вишегласја. Сматра се да је настало у XII веку, када се хришћанство проширило у руском народу, па су се византијске литургијске форме, почеле прилагођавати руском језику и руском народном музичком изразу. Знаменити распев изграђен је у оквиру система осмогласја., с утврђеним мелодијским образцима и химничним текстовима, сачињавали су тзв. Столпциклус који се понављао сваких осам недеља. Знаменити распев доживео је свој врхунац у XVI в. У XVII в. мелодије знамениток распева транскрибоване су у петолинијски западни систем нотације а од тада су и композитори почели да хармонизују мелодије знаменог распева.²⁷

Управо у тим напевима, Рахмањинов је примећивао источнике националне народне песме, одакле и потиче његова љубав ка руској народној песми. Као кулминација зрелости композитора и одраз најдубљих мисаоних и духовних стремљена према традицији, настало је једно од најомиљенијих дела Рахмањинова **"Свеноћно бдење"**, као одраз привржености Рахмањинова *древним руским напевима*. Дело обухвата петнаест песама, од којих су десет написане на аутентичне напеве: знаменити грчки и кијевски. Осталих пет су ауторски али је Рахмањинов максимално успео да се приближи звучању црквених напева, имајући за циљ да сва средства његове музичке изражајности усмери на трансмисију и удубљивање молитвеног смисла богослужења. Сједињавањем модерних музичких средства са архаичним древним руским напевима не само да открива богатство и лепоту интонације прапочетка-првобитног извора, већ и заложену у њима, бесконачну духовну дубину. Задржавајући стилску оригиналност напева, Рахмањинов их обогаћује симфонизмом, богатством слика и интензитетом драматуршког развоја, што нас, слушаоце обавезује да се у покајању поклонимо пред величином Творца. Свеноћно бдење је врхунско достигнуће не само руске духовне, већ и светске класичне музике, које снагом и лепотом, раме уз раме стоји са "Реквијемом" Моцарта и "Пасијама" Баха.

²⁷ Према И.Ајановић „Знамени распев“-Музичка енциклопедија, т III Југ. Лексикографски завод, Загреб 1972стр 765 Према А.Васићу- „В. Брјанцева Детињство и младост Сергеја Рахмањинова „Артист“-Београд 2008, стр. 32.

Питање односа **Рахмањинова ка традицији** је евидентно. Многи су у њему видели композитора који је живео на уметничким идеалима прошлости. У очима једних то је био дигнитет, у очима других порок. Суштина његовог стваралаштва је ипак да никада није подривао темеље, већ је на њима градио. Традиције руске класике биле су му драже од многих других руских композитора његовог времена. На тој основи изградио је собствено, оригинално музичко мишљење. У руску музику унео је много свежег, индивидуалног, а „руску школу“, обогати новим елементима везаних за време у којем је живео. Старо и ново у музици Рахмањинова слило се у целовити органски самостални стил, који носи јарко националан карактер. Због тога музику Рахмањинова увек доживљавамо као руску уметност, јер је тесно повезана са руском народном песмом. Та повезаност је многообразна и није увек видљива. Она се налази у дубоким коренима утемељеним у народној уметности, коју је Рахмањинов сматрао неопходним условом и богатством музичког стваралаштва. Зато каже:

„Велики композитори су увек и пре свега обраћали пажњу на *мелодију*, као на водећи почетак у музици. **Мелодија-то је музика**, главна основа све музике, будући да савршена мелодија подразумева и проузрокује у животу своје хармонскоо оформљење. Због тога су велики композитори у прошлости показивали велики интерес ка *народним мелодијама* својих земаља. Римски Корсаков, Дворжак, Григ и др., налазили су композиторску инспирацију у народном мелосу, као природном источнику надахнућа. У једном интервју Рахмањинов је рекао да са „изузетком неких модерниста, сви руски композитори дубоко су били задубљени у **дух народних песама**“.²⁸

Саставши се у Фиренци са Метнером, 5. априла 1924. год. **(на слици 6)** Метнер га је упитао, зашто тако дуго не компонује, мислећи на паузу од 10 год. док је боравио у Америци. Рахмањинов му је одговорио: “Како могу да компонујем без мелодије“, што нам јасно говори о томе на коју је он *мелодију* мислио. Боравећи у Америци, ту *мелодију* није препознао на тлу Америке те „синтетички“ није могао ни



²⁸ А.Соловцов. “С.Рахманинов“-Гос. музыкальное издательство. Москва-Ленинград. 1945. с. 44

да komponuje, она је морала изаћи из његове душе, а душа је пресахнула, јер је изгубила везу са тлом-земљом, односно иницијалном традицијом. Непосредно после тог сусрета композитори су један другом посветили своје концерте. Да ли су ти сусрети са руском емиграцијом и истомишљеницима утицали да се „та“ за тренутак изгубљена *мелодија* проузрокована одвојеношћу од земље поново пронађе али овога пута дубоко укореењена у себи, у свом срцу.

Традиција као заједнички именитељ- Уметност, вера и стваралаштво

Сличан поглед на свет заступа и **Лосев**, хришћански неоплатониста и поборник филозофије свејединства В.С.Соловјов (Соловьев), у коме не само уметност и религија, већ и сама **филозофија, наука и етика су јединствени**, будући да су делови свеукупног, интегралног знања и свеобухватног живота. Разлика је само у позицији погледа; док Лосев тражи јединство на путу синтезе различитих сфера културе, дотле Метнер тражи **јединство** на путу дарованог му талента, као основу схватања света. Што ближе, свако од нас, завири у једну тачку, кроз призму датог му талента, тиме се већа дубина открива пред њим. У самој дубини свих дубина све тачке се сусрећу.

Уметност и вера су за **Метнера, као и за Рахмањинова и Лосева**, неопдељива целина још из детињства, која их прати кроз цео живот. Као лауреат Фирентијске музичке Академије, Лосев је извео на дипломском испиту „Чакону“ Баха, што по речима пијанисте и музиколога Гамајунова „мало ко са тим делом завршава конзерваторијум“²⁹. Потом као професор Московског конзерваторијума, постаје и регент у цркви „Узношења Креста Господњег, чита, пева у хору и звони, „ што је било за душу довољно“.³⁰ Двоумећи се између уметности и филозофије, **Лосев** се ипак одлучује да посвети свој живот Богу у разуму, и тиме да свој допринос уметности, док су Метнер и Рахмањинов на исти начин желели да се посвете уметности и традицији, али кроз музику, односом, који је у њима био проузрокован осећајима религиозне одговорности. И једни и други су служили уметности и духовној традицији само различитим средствима и изразом. За **Метнера** је Традиционалност „тачност“ у уметности (за разлику од произвољности коју је донела савремена уметност) која је увек представљала

²⁹Гамајунов М.М. „Союз музыки, философии, любви, и монастыря“/Лосев А.Ф.Форма, Стиль, Выражение.М.1995.С.923

³⁰Бабин А.- Из общения с А.Лосевым / Лосев.А.Ф.Имя: Сочинения и переводы.СПб.,1997.С.528

„свету необходимост“ и он се увек старао да провери ту тачност својим „унутрашњим слухом“ као „музичку савест“³¹ – каже Метнер. За Рахмањинова је музика такође света и „насушна потреба“ и каже:

„Компоновање музике за мене је исто тако насушна потреба као дисање ваздуха или једење: то је једна од основних функција живота. Стална жеља да пишем музику – то је унутар мене постојећа жеђ да изразим своја осећања користећи звуке, баш као што речима изражавам своје мисли. У животу сваког музичара, музика мора да изврши управо поменуту функцију. Свака друга улога, дала би јој другоразредни значај.“³²

За Лосева, умствовање је такође насушна потреба: „Ја сам мислилац и не могу да живим без мисли и без умственог стваралаштва...говорио је Лосев попут Рахмањинова и Метнера. У једном од својих писама из логора (1931-1933) В.М.Лосевој написао је: „То је мој пут, моје послушање, моје призивање. Растати се са тим значи духовно умрети...“³³ Са позиције високорелигиозних цености и подвижничког служења, сва тројица, поменутих великана руске културе XX века приступали су свом стваралаштву и животном путу.

У делу „Муза и мода“, Метнер пише да се „стваралаштво, „као печат духа“,



јавља тада, када код уметника не постоји мисао о стваралаштву, него само о служењу. Велики мајстори у прошлости служили су и зато су њихова дела заслужила печат стваралачког Духа. Био је убеђен „да музичко дело има духовни смисао, и да компоновање музике је чинодејство, о чијим последицама уметник мора да размишља“.³⁴ Иљин, примећује да слушајући Метнера,

„ви схватате како је велика одговорност уметника и каква је сила целемудрене трезвености која му је потребна да би уметник говорио на језику озарености богова. Схватите једном за свагда да музика није забава, већ служење и молитва, у којој сам Дух посредује за нас неизрецивим уздасима. И ту ће вам се први пут

³¹ Н.Метнер. Письма. М.,1973. с. 521

³² С.Рахманинов:Воспоминания, Статьи, Интервью-Лит. Наследие.Сов. комп. Москва.1978.с145

³³ А.Ф. Лосев-Письма из лагеря (1931-1933) С 377

³⁴ Метнер/Русское зарубежье: золотая книга эмиграции: Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь М.,1997 с. 411

можда открити сво ништавило и немоћ модерне уметности, сладостраствене и безобличне, агресивне и претенциозне“.³⁵

У свом последњем писму А.А.Свану од 1.ноцембра 1951. Николај Карлович је говорио, да „на прагу смрти..не може се остати равнодушним према свом делу на земљи које може да му макар мало помогне на Страшном Суду“, алудирајући на противтежу савременој музици, тј. „разјареном модернистичком хаосу и естетском (без)свешћу“. У борби на свом бојном пољу Метнер се „не осећа као император већ као обичан војник који води битку не по собственој иницијативи, већ по команди својих предака (Бетовена, Чајковског, Бизеа), глас који наставља да слуша са љубављу и са претњом целокупне савремености“.³⁶

У борби за позицију високодуховне културе против безбожја и агресивног незнања, **Лосев** је, такође сматрао себе „борцем а не великомучеником, њему треба победа а не посмртне ловорике“. Њега је такође, попут Метнера, мучило питање „са чиме ће изаћи пред лице божје“.³⁷

„Музика је увек за мене била духовни дар“ -писао је **Николај Карлович** у јуну 1951. у једном од својих последњих писама Георгију Серикову. „Нарочито у младости једино ме је она формирала и сачувала“.³⁸ У писму Е.К.Метнеру од 5 августа 1906 каже: „Није добро када уметник губи веру у уметност. Ја разумем само такву веру у Бога када га човек духом својим дотиче, а не само као некакву идеју. Тако уметник треба да верује и у своју уметност“.³⁹ Вера у уметност и вера у Бога су за њега једно, јер једно из другог проистиче.

На крају сва тројица су били заштитници руске културе, и служитељи света и као *неоплатонци* и као *хришћани* За **Лосева**, Име Божије је Свет. **Метнер** је веровао да сви ми својим стваралаштвом у свету палимо неколико малих свећа у славу Божију. Јуна 1945. неколико дана пред смрт, написао је А.А.Свану: „Немам никакву жељу да играм велику улогу у животној арени.!Али је сам Христос рекао: Неко ко је упалио свећу не покрива је судом, нити је ставља под кревет, већ је ставља у свећњак да би они који улазе унутра видели светлост.“(Метнер овде наводи речи

³⁵ Иљин-Музыка Метнера с 293

³⁶ Opt.cit. Метнер. Письма. М.1973. Ст 535

³⁷ Гульга А.Последний из „могикан“:Жизнь и судьба Лосева/Моск. новости.1988.13.ноября. Н. 46.

³⁸ Opt.cit. Метнер. Письма. st 50

³⁹ Ibid.Метнер. Письма с. 521

Јеванђеља по Луки-(Лк 8:16) Питам се, да ли сам ја запалио неку свећу? Ја верујем да сам запалио неколико малих свећица, неке од њих сам запалио у славу Божију⁴⁰.

Патријарх Павле нас мудро учи: *Што будемо више духовно узрасли ми ћемо све мање улазити у сукоб са оним што је стварна суштина. Знаћемо у свакој датој прилици да дамо прави одговор.*⁴¹

Анонимно служење уметника

При уздизању на највећи ниво значења стваралачког акта и улоге уметности, **Метнер** се залаже за *несебичност* (самозабрав) и *служење* као два основна принципа рада мајстора европског Средњег века. „Право стваралаштво, као печат духа, појављује се тада када уметник не мисли о стваралаштву, већ само о служењу. Велики мајстори прошлости служили су и зато су њихова дела заслужила печат стваралачког Духа“.⁴²

Кумарасвами (Ananda Kentish Coomaraswamy), Цејлонски филозоф и метафизичар, познат као интерпретатор индијске културе симболизма на западу, мисли слично: “Анонимност уметника припада таквој форми културе, где доминира жеља ослобађања од свог ега, од окова своје индивидуалности. Сва снага такве цивилизације усмерена је против илузије која се изражава као: “ЈА сам стваралац“ „ЈА“ нисам овде творац, већ инструмент творца; човекова индивидуалност није коначни циљ, него само средство. Виши циљ човековог сазнања у таквој култури јесте стапање (идентификација) себе са својим божанственим почетком“.⁴³

Генон у идентификацији види основни метод познања или спознаје: „Само познање омогућава да се изађе из овога света и присутних његових ограничења, а када оно достигне фиксност - непокретност, што се дешава у случају „принципијелне“ или метафизичке спознаје, која и јесте спознаја по суштини, тада оно овладава највећим степеном непокретности, као што свако истинито познање је суштински одраз идентификације са својим објектом“.⁴⁴ Све су то само разне форме у постигнућу Божанске Истине.

⁴⁰ Ibid.Метнер. Письма с.505

⁴¹ Јован Јањић- „Будимо људи“-Живот и реч Патријарха Павла“Новости“2009 ст 187

⁴² Николај Метнер. „Муза и мода“. с. 525

⁴³ Coomaraswamy A.K.La Philosophie chrétienne et orientale de l'art. P.47

⁴⁴ Генон Р. Традиционные формы и космические циклы С.198

Та два исказа нам указују на индентификацију као највиши метод спознаје тј. созерцања, а созерцати или спознати се може само оно што се већ налази у срцу човека, што већ постоји, тј. његову собствену трансценденталну суштину или божанствени почетак у пуноћи бића. У том смислу у уметничком стваралаштву Метнер говори „о откривању реалног“, тј реалних тема вечности, које постоје саме по себи, само раније нису биле примећене.

Процес познања и стваралаштва као вечно враћање

У традиционалном приступу уметности процес спознаје је повезан са процесом стварања и опажања, схватања. Процес стваралачке спознаје код Метнера као руског православног аутора (примио је православље 1937. у Лондону) подразумева појмове: „вера“, „творца“, „вечност“, „надахнуће“, у чему се огледа његово религиозно-мистично схватање света. Појам „вере“ користи као јединствени критеријум за проверу истинитости пута спознаје и стваралаштва.⁴⁵

У свом делу „Муза и мода“ то објашњава на следећи начин: „За проверу било које појаве, потребани су вера и разум...Вера је созерцање онога што је изван нас и над нама као што је и надахнуће, пре свега самозабрав“.⁴⁶ Ако је познање, спознаја - стваралачки акт, онда је вера- контемплација созерцања и оруђе познања, што представља типичан карактеристичан пут хришћанског ствараоца. При таквом, религиозном приступу стваралачком духовном акту, индентификовање није са некаквом апстрактном идејом, већ са сликом, образом бића због чега говоримо о „спознаји“ као вечном враћању на оно што нам је већ познато.

Уметничко дело, публика и критика

Захваљујући чистоти свога стваралачког акта, срца и душе, Метнер је у својим делима успео да стекне божанствену благодат а то и јесте циљ сваке метафизичке духовне реализације. Обраћајући се будућим слушаоцима, Метнер описује резултате свог стваралачког акта и жељу да се на тај начин оно пренесе и схвати: „Уметничко дело, као достигнуће је резултат надахнућа (вере) и мајсторства (умећа), и зато као појава сваке искрене вере (чак и стране) и истинске

⁴⁵ Н. Метнер-Вопросы, биогра и творчества- Амината Аленская- „Восток и запад.“ Ст 190

⁴⁶ Метнер: „Муза и мода“ Ст 483,505

способности (макар и у другој области) мора да изазове у најмањој мери поверење и разумевања, тј. схватање⁴⁷.

Његови захтеви према публици заснивају се на реалној могућности оваплоћења, кроз музику, *сусрета* са Речју/Логосом, које је било отпевано у почетку; јер по њему: „највећа радост у схватању музичког дела јавља се као неочекивани сусрет са заборављеним сликом, образом вечности.“⁴⁸ У „Музи и моди“ он саопштава: „Уметност је сама по себи једно од највиших осећања, идеја и преживљавања целог човечанства“.⁴⁹

О тој *вишој предпознатној лепоти о којој пева сва уметност* и која је и сама симбол Логоса-Творца, Метнер се слаже са **Р.Геноном**.

„Првобитно (праисконско) Откровење, знање о Стварању као дејству Речи, само се оваплоћује у симболима, које се преносе из једне епохе у другу од самих почетка човечанства и тај процес је аналоган процесу самог Стварања...постоји нека тајанствена усклађеност између Стварања и Отелотворења, које и јесте његово крунисање. Уметност као симболизација, представља креативну трансформацију, тј. преображење стварања“.⁵⁰

Уметничка критика

Разматрајући филозофију музике и њеног задатка, дотаћи ћемо се и **уметничке критике**, сматрајући је важним сегментом уметности и стваралаштва, јер од ње у многоме зависи како ће се дело сугерисати и „продати“ публици и да ли ће брже или спорије ући у традицију. Са становишта музичког доживљаја и музичког мита, у метафизичком, традиционалном погледу на духовни свет, посматрамо и музичку критику. Критичар, треба да буде, као и уметник, посматран из угла највиших духовних и моралних вредности. Пре свега, да из њега исијава „свеопшта љубав“, искреност и правдољубивост. Уметника и дело, треба да посматра не оком и ухом, већ својом душом; да заборави на себе, на свој его и да се душом и срцем преда чистом уметничком доживљају, да искреним схватањем и разумевањем уметничког дела, да свој добринос уметничком стварању, тј. да заједно са ствараоцем и извођачем буде у служби уметности.

⁴⁷ Ibid c.483

⁴⁸ Ibid c..521

⁴⁹ Ibid c. 500.

⁵⁰ Генон Р. Символы священной науки С.40; Метнер: „Муза и мода“ st 521

Иван Иљин дајући одговор на питање „шта је уметност“ и „усамљени уметник“, даје одговор и на питање критике:

„Уметничка критика захтева целокупно удубљивање у само уметничко дело. Треба заборавити на себе и ући у „Њега“. Треба допустити уметнику да запали његово дело у мојој души, дајте му своју душу...не „уши“ и не „очи“, већ сву душу до дна. И тада ћете видети, да је могућ истински сусрет са уметничким делом - и са самим уметником, и са другима, који су исто тако фокусирано и суштински, доживели га, као и ви“. *Иљин*⁵¹

На крају, објашњавајући категорије источне метафизичке доктрине покушали смо да сагледамо „**Исток**“ кроз призму неколико руских представника. Николаја Метнера, Лосева и Рахмањинова. Питамо се одкуда су сви они црпели унутрашњу снагу која им је помогла да остану верани завету својих учитеља, да сачувају чистоту своје душе и могућност обштења са „*Прекрасном*“ (исконском), апсолутном музиком ? Поседовање драгоцених музичких знања, руских уметника, који су били у исто време и њихови носиоци, преносиоци и заштитници, може само да сведочи о томе, да је на почетку XX. в. у Русији на нивоу уметности још увек постоја редована трансмисија знања Традиције, подражавана у свим сегментима уметности, негована и подхрањивана под утицајем руског монаштва. Метнер је по Ивану Иљину стварао „*суштинску музику*“ и по томе је близак Генону, који је следио „*суштину ствари*“ и занимао се искључиво „*суштинским питањима бића*“ и одговарајућим метафизичким принципима. По подударности ставова, обојица припадају традиционалном погледу на свет.

Разматрајући њихове ставове констатујемо, да почетком XX в. ова два аутора **Николај Метнер** и **Рене Генон**, и ако различити по начину деловања и стилу, са неустрашивим духом су стали у **заштиту традиционалних знања**. Сваки од њих је имао своју мисију и своју област, као и стил изражавања божанских принципа, али су обојица имали јединствену безграничну љубав према човеку, његовом божанском пореклу и веру, која прожима сва њихова дела.

⁵¹Иљин И.А. „Что такое художественность“ / Иљин И.А. „Одинокий художник“: Статје, Речи, Лекции. М.1993. (История эстетики в памятниках и документах).С.251, 252.

2.1.3 Без традиције нема цивилизације

Углавном живимо у ковитлацу живота, и са свих страна нас нападају утисци, са свих страна нам се уносе мисли које се не рађају у нама самима, већ су нам наметнуте споља. Налазимо се у ономе што су многи писци називали „овоземаљском буром“. Када се човек налази у малом чамцу који таласи ударају са свих страна, он нема времена да размишља ни о чему другом осим о томе како да сачува свој живот. Налазећи се у ковитлацу живота у борби за егзистенцију, не размишља о суштини свога постојања, одакле смо потекли и куда идемо? Ако будемо у сталном страху да не потонемо, сигурно ћемо потонути, и тада више нећмо имати времена за размишљање ни о свом животном путу, ни о спасењу, ни о чему другоме, јер тада је све готово. Када бисмо се само мало удаљили од своје свакодневнице, видели би смо да смо ми и цео свет око нас једна велика непознаница и тајна. Уметницима и духовницима је дата осетљивост срца да делимично спознају ту тајну. *„Када се у човеково срце усели у царство Божије, Бог ће му онда открити тајне. Заједно с Богом „ући ће у суштину ствари и разумеће њихову тајну“.*⁵²

У тренуцима великог бола улазимо у неку другу димензију, више нам ништа не значе све оне ствари за које смо се везивали током живота и које су чиниле смисао наше егзистенције; борба за новац, власт, положај. У тим тренуцима остајемо потпуно сами-ми и живот и смрт и тек тада осећамо да се налазимо између онога „горе“ и онога „доле“. Тек тада схватамо да смо у ствари део једне вечности и да смо били у заблуди мислећи да је једино наш живот стваран. Наједном све постаје обрнуто вечност постаје стварност а живот илузија.

Да ли ћемо следити Традицију у свим њеним облицима и манифестацијама и тако, уз њу, прикључити се вечности, зависи од нас, јер дат нам је разум и слобода опредељења. Или ћемо узлетети ка небеским висинама, или ћемо пасти у понор! Одржавање висине летења „између“ горе и доле, важи само за Земаљску атмосферу, за Земаљски живот.

⁵² Отац Тадеј (Тадеј Штрабуловић)-Поуке оца Тадеја-“Какве су ти мисли, такав ти је живот“ “Видик“2002-ст. 11

„Улога Хришћана у свету је да прочишћава атмосферу на земљи,“ каже Отац Тадеј⁵³ а то је уједно и принципијелни и основни задатак данашње културе и уметности: „да прочишћава атмосферу на земљи“ од нагомиланих отпадних гасова и смећа свуда око нас. Атмосфера и животна средина се озбиљно угрозила од нагомиланог отпада наше ужурбане потрошачке цивилизације

Ако се размисли да ли у тој бури у којој живимо постоји неко безбедно место, оно није у чамцу у којем се налазимо, оно није чак ни у нашој способности да препливамо море. „Наша нада и наше спасење се налазе на оном месту, у оном центру где се сусрећу све силе буре и где таласање престаје“, сматра руски мислилац и духовник **Антоније Блум**.⁵⁴ Имајући стално на уму „ту тачку“ и „тај центар“, треба радити и делати сваки посао. Други руски мислилац **Иван Иљин**, у тексту „**О осећању одговорности**“ сматра да управо због „те тачке“ и „тог центра“, човек треба духовно активно да живи и **сноси одговорност** за своја дела, јер стоји пред „Највишим Светим“. Као слободно и зрело биће човек је одговоран за садржај и усмереност свог живота.⁵⁵ Нарочито се то односи на уметнике, који се нередко у свом слободном опредељењу, више опредељују ка слави, занемарујући праву сврху и циљ уметности и своје улоге у њој, заборављајући, да наша дела остају да живе иза нас само ако су истинск уметничка и да историја и традиција даје суд и последњу реч о томе.

Отац Тадеј поручује: „Свет треба освајати чувањем атмосфере неба у себи“.⁵⁶ јер управо је то једна од највећих улога уметника, да пробудимо успавано небо у људима. Без божанске искрице заложене у њој, уметност је празна и сува. Ми је разумемо јер поседујемо одређена знања о њој али нас она не додирује, а то значи да она и не постоји, јер не врши своју фундаменталну функцију, да нам унесе блаженство и лепоту и узвиси ка небу, да сачува *атмосферу неба у нама*.

Ако су по **Доситеју Обрадовићу мудрост и наука дарови Божји најмногоценији**, онда је уметност у надахнућу уметника персонификација Божанске лепоте. Науком и филозофијом се оваплоћује законитост, и мудрост а уметношћу лепота. Заједно нам помажу да сагледамо живот у свом Божанском обличју.

⁵³ Отац Тадеј -ст 13

⁵⁴ Антоније Блум-Беседе на Јеванђељу по Мартку –Москва. „Даниловски благовесник“ 1998-с. 11

⁵⁵ Иван Иљин Бела идеја/ О Русији сутрашњег дана, „Логос“, Београд 2011, стр. 94, 95

⁵⁶ Opt cit Отац Тадеј st 13

Јер мислено је увек сједињено са осећајима срца и срца са душом. Мисао не може сама, колико год изгледа да је то могуће. Срце утиче на мисли, а мисао на срце. Мисао се усељава у срце, те тако, какве су нам мисли такво нам је срце, а таква и душа, а од тога зависи и уметност коју стварамо у интеракцији мисао, срце, душа. Ако би било који од ова три елемента мањкао, то би се одразило и на уметничко дело. У противном ако нас божанска искрица осени, а то долази искључиво нашим трудом и залагањем, и ако јој отворимо врата нашег срца те она успе да уђе у наше биће, „небо ће зрачити из нас а да тога нисмио ни свесни“.⁵⁷ Исто ће се догодити и са „нашим“ уметничким делом. Оно ће одједном, и ми заједно са њим „зрачити“ снагом, духовношћу и лепотом, која ће се ширити као најлепши миомирис, најпре на конзументе уметности, а затим и на цео свет, и тада смо остварили нашу мисију која нам је дата кроз наш труд и таленат .

*„Када се у човеково срце усели у царстви Божије, Бог ће смаћи као неку завесу незнања с ума. Човек ће тада разумети не само тајну твари, него ће разумети и тајну самога себе.“*⁵⁸

Олег Вајнштејн (Олег Вайнштейн) познати руски пијаниста и професор Конзерваторијума „Римски-Корсаков“ у Санкт Петербургу, организовао је „**Вече Рахмањинова**“ у Псково-Печерском манастиру поводом 70. годишњице смрти композитор. У тексту «**Музика Рахмањинова је нераздвојива од Русије**»⁵⁹, професор Вајнштејн излаже своје ставове о опстанку класичне музике о њеном првобитном духовном значењу, будући да је у време атеистичке државе, водити духовни живот значило ићи на концерте, представе, волети уметност.

„Када говоримо о музичарима, сваки извођач се сусреће са духовношћу и односом према религији природом своје професије. Временом почиње да схвата да поред нашег физичког света постоји још и неки други и другојачији. Наша професија, сама музичка уметност то доказује. Полазећи само од физичког разумевања хармонеје и звука као вибрација у ваздуху, немогуће је објаснити степен утицаја бриљантног извођач или генијалне музика коју има на људе. Сасвим је изненађујуће зашто људи и даље иду на "живе" концерте класичне музике, када

⁵⁷ Ibid st 14

⁵⁸ Ibid st 12

⁵⁹ „Музыка Рахманинова неотделима от России“. Марина Вологжанина 28 март 2013. год . <http://www.pravoslavie.ru/>

можете слушати код куће савршен снимак било које композиције у било ком извођењу, колико год желите. Али, људи иду, јер постоји нека необјашњива нит, на којој комуницирају добри извођачи, чија музика долази до срца. Сваки музичар временом схвата да постоји извесна, не материјална материја. И његова уметност почива на томе, а свако понаособ има сопствене приступе и одговоре. Извесни физичар који се бавио квантном механиком је рекао: *Што више изучавам физику то више верујем у Бога*. Проучавањем било ког предмета, или универзума тј. постанка света, може се интуитивно, као ми уметници, или рационално, као научници, пре или касније доћи до доказа постојања не само физичког света“.

Говорећи о **Рахмањинову**, о његовој посебности у низу руских композитора, о елементима који су својствени само њему, Вајнштејн наводи првенствено улогу традиције карактеристичну за његов опус, у повезивању прошлости, садашњости и будућности, :

„Преузео је из XIX века готово све што је било најбоље у руској школи, и истовремено изразио реалност у којој је живео. Његова музика делује очаравајуће, али не само то, она те директно погађа у једну тачку, а то је душа. Можда она делује само на људе који су одрасли у Русији, и блиски њој? Мада ми се чини да је музика Рахмањинова интернационална управо због тог својства (душе). За мене два имена стоје раме уз раме у руској музици: **Чајковски и Рахмањин**, а главна њихова карактеристика је да *директно улазе у душу и срце, и то са првим звуцима*“. То становиште објашњава „даром Божјим. Ту нема сумње Другачије то не можемо да објаснимо“. Исто мисли и **Отац Тадеј** :

„Свети Оци кажу да треба да се потрудимо, да нам свако посао, свака мисао, рад, да све потиче од срца, јер се срцем осећа, а не главом. Главом се мисли, а кад све из срца потиче онда је то концентрација свих умних сила у срцу“.⁶⁰

У свим временима а нарочито у времену у коме живимо, бурном XXI веку, препуном искушења наметнутих убрзаним и хаотичаним начином живота, преплетених идеологија, знања, слобода и емоција, губећи се између жеља, хтења, могућности и наметнутих моралних тј. неморалних кодекса понашања, у таквом свету и историјском тренутку, речи које је Патријарх Павле изговарао, једноставне, а тако моћне, добијају до свог пуног значења, поготово када га

⁶⁰ Opt cit Отац Тадеј ст 24

изговара човек велике духовне снаге, код кога свака реч има пуно значење и када он сам живи по тој речи. Дајући нам путоказ за разумевање важности традиције, у њој лежи суштина човековог постојања и континуитета. У исто време нас упозорава да пазимо шта и како радимо на свом радном и животном путу.

*„Ми смо од Бога створени са разумом, срцем, осећањем и вољом да можемо да остваримо оно што ум и срце нађу да треба да остваримо. И још са слободом. Можемо онако како Бог хоће и због чега нас је створио, а можемо и другачије. Бити човек није лако.. Шта вреди човеку да је све и угодило и све лако, а изгубио образ и душу. Ако су тешкоће ту, муке од других а ми сачувамо и образ и душу, у толико је још већа заслуга и још већа част пред Богом. Бити човек значи имати свест да ћемо изаћи пред лице Божје и дати одговор на шта смо употребили дарове којима нас је Он обдарио, да ли на добро или на зло. Наши преци су нам као добри учитељи указали пут како треба и тога да се држимо“.*⁶¹

2.1.4 Традиција и савремени свет-Исток-Запад

Кроз историју искристалисали су се појмови добра и зла. Наши преци су знали однос та два појма и добро чували границу између њих. Током XX века дошло је до нарушавања те границе, тектонског поремећаја односа које је довело до отварања „Пандорине кутије“⁶² те несагледивих последица по будућност света. Човек је покушао својом вољом да наруши закономерност природног поретка та два појма и да их измеша у име сопственог Ја. Да ли ми имамо морално право да то што се вековима изграђивало и потврдило хиљадугодишњим процесом стварања цивилизације урушимо у име слободе и морала савременог човека, који их је сам поставио као произвољне и променљиве категорије?

Супротно традиционалном ставу истока, западна цивилизација је у сталној потрази за изналагањем нових вредности, и константне жеље за рушењем старог.

⁶¹ Јован Јањић. Будимо људи-Живот и реч Патријаха Павла“Новости“2009 ст 171-172

⁶² Пандорина кутија је према грчкој митологији била кутија свих зала, коју је према легенди Зеус послао Прометеју за казну јер је боговима украо ватру и дао људима. Пандору је са кутијом Хермес довео Епиметеју, кога је упозорио да не прима никакве дарове од богова, но, Епиметеј се заљубио у Пандору, али јој је наредио да не отвара кутију. Знатижеља, којом ју је обдарила Хера, учинила је да је она кутију отвори, и из ње су изашла сва зла света, уништавајући човечанство које је живело у благостању. Пандора је успека кутију да затвори пре него што је из ње изашла нада. Свет је без наде био хладан и туробан. Зато је по други пут отворила кутију и нада је излетела напоље. Отуда у свету нада. Међутим по другим тумачењима Ελλις се преводи као најгоре од свих зла (очекивање зла), те је Пандора затворивши кутију спасила свет од највеће несреће.

Раскидајући са старим вредностима, урушавајући их без суштинске идеје куда то ново води и без страха за последица које ново доноси у раскиду са континуитетом, жели да постигне једини циљ, а то је, профит што је императив савремене цивилизације и потрошачког друштва. Профит је искључива и једина „звезда водила“ савременог човечанства те је све поодређено њему: слобода, морал, љубав, нада, вера, уметност, култура, наука, филозофија-сви међуљудски и сви друштвени односи.

Наслућујући у ком правцу је кренуо XX век и са којом брзином су се одвијали процеси раскида са традицијом, **Менер** је своје непријатељство према савременом свету и успостављању нових цивилизацијских вредности, поткрепио фактом удаљавања од древних завета, указавши на последице такве одлуке. У свом капиталном делу „Муза и мода“ исказао је **неслагање са следећим карактеристичним цртама савремене уметности.**

1.Егалитарним, уједначеним приступом према уметности у коме је сваки неразумљив композитор геније;

2.Историјским приступом музичкој уметности („такав приступ не јача, већ супротно уништава наслеђену везу са коренима музике подстичући сваког младог музичара да покуша да ствара нову историју музике почев од себе)“.

3.„Против епидемије свакаквих открића у области уметности. Открића у свим областима знања имала су увек значаја, због тога што се откривало нешто реално, које постоји само по себи само га ми раније нисмо приметили. У уметности главне реалности су теме. Главне теме у уметности, суштински су теме вечности, које постоје саме по себи. Уметничко “откриће“ састоји се само у индивидуалном разоткривању тих тема, а никако проналаском непостојеће уметности“.⁶³

Да бисмо боље разумели тип цивилизације против чијег утицаја се борио Метнер и због чега, размотрићемо принципијелну разлику **два система погледа на свет:** Источног и Западног.

Источна цивилизација акценат ставља пре свега на развитак унутрашњих могућности човека до реализације сусрета са својим Централним извором, тј. *Богом-творцем*. Активност спољашњег живота служи му само као инструмент за реализацију унутрашњег испуњења духа. На **Западу** изнад свега је *Дело-рад* који се обавља у спољашњем свету. Основни критеријум савршенства је-максимална

⁶³Николай Метнер. „Муза и мода“. Ст. 446, 510

производња, а идеал-машина. У том смислу мисли Метнера о бесконачности духа, а то значи и „труда“ и о коначности свега материјалног, (дела) и његове зависности од времена, проистиче и различито схватање **дела и труда**.

У *материјалном* свету дело је важније, а труд је само у служби дела. Труд је плодотворан само када резултира делом. У *духовном*, труд је увек плодотворан, јер је дух бесконачан, и нема тачке достигнућа у смислу завршетка, коначности. Реч „дело“ звучи као и све материјално-коначно, завршено. Због тога целовитост музичког дела није „завршеност“, већ се тема и њено окружење само повезују са почетком и крајем, заокружују и тиме се остварују.⁶⁴

Један од најважнијих **критеријума традиционалног Истока** је *созерцајућа суштина* његовог стваралачког акта. У датом историјском периоду способност ка *созерцању* више је развијена на **Истоку**, а способност ка *деловању* више доминира у савременом **Западу**. Још на почетку XX в. **Генон** је писао:

„Може се рећи да антитеза Истока и Запада, како сада ствари стоје, састоји се у томе, да **Исток** придржава се превасходно *созерцања*, тада када **савремени Запад**, утврђује супротно, првенство *дејства над созерцањем*“ и ту појашњава: „Дејство, будући само пролазном и краткотрајном променом бића, нема у самом себи свога принципа и довољног разлога за оснивање...ако није повезано са принципом, који се не налази у њеној случајној области, што је само чиста илузија; тај принцип из кога оно извлачи сву доступну реалност, своје постојање и чак саму своју могућност, може да се налази само у созерцању или ако хоћете у познању, јер по суштини ова два термина су синоними“.⁶⁵

Метнер такође каже: “Дејство коме није предходило созерцање је најочигледнија бесмислица и незаконитост у уметности. То чак није ни испољавање индивидуалности, већ изоловани самовољни инстинкт, *произвољност*. Само *тиховање-созерцање* опажа тему док је *кретање-дејство* развија.

„Шта је модернизам? Мода на моду“⁶⁶.

⁶⁴ Николај Метнер- Вопросы, биограф и творч. Амината Аленинская- „Восток и запад“ Ст. 186,187

⁶⁵ Рене Генон. Традиционне форми и космичке циклуси. Криза савременог света. М. Беловодје, 2004.С.196, 197

⁶⁶ Николай Метнер. “Муза и мода“ 454, 495

2.1.5 Модернизам-антитрадиција

За Метнера је **модернизам антитрадиција**. Уочавајући разорно дејство антитрадиције (модернизма) у музици, објашњава последице тог деловања а то су: профанизација закона, замена појмова, мешање термина, симулација појава. Против је примене, страних уметничких критеријума, термина и парола, „позајмљивајући их из живота да би били доступни сваком лаику у уметности“. Тиме, не само да се уметност профанише, већ се постепено врши замена пређашњих критеријума новим као када би се „аршином мерила температура или термометром опредељивало растојање... У уметности све и увек мора да се осећа не као нешто ново, већ изнова, тј. у процесу вечног обнављања. Тамо где се није десио процес обнављања (било да је то стваралаштво или перцепција), тамо није преноћила уметност“.⁶⁷

Узрок **напада на древне завете** Метнер види у превласти центрифугалних тенденција у друштву и у неизбежном, у том случају, удаљивању од центра-јединства, јер утицај увек иде од суштине, садржаја и јединства, а не од подражавања детаља, љуштуре-периферије и неразумљивог јединства (празнине). Он упозорава на неопрезност преноса схватања, и фактичке замене пароле: „**Глас народа-глас Божји**“. То личи на мешање појмова колективности и објективности, судбине и Бога, постојања и бића, факта и требало би. Преопасна пословица ако се њоме користимо за оправдање постојећег и још опаснија ако се кроз њу гледа не само уназад већ и унапред, тј ако глас већине нама се представља као глас пророка, указујући нам путеве за будућност“.⁶⁸

Критикујући такав однос савремене музике, и све оне који су опседнути модернизмом који раскида са традицијом, **Николај Метнер** у писму Г.Н. **Беклемишеву**, на сликовити и ироничан начин, примећује да се он заиста родио са закашњењем на 100 година и да због тога никакао не може да плива у савременим музичком токовима и већ је принуђен да плива *супротно* од тока:

“Ти као поклоник савремене музике разумеш да ја пливам *уназад*, да моја појава на свету је *заосталост*. А ја ти на то кажем, да је уметност таква бесконачност, као небо, и као таква нема ни испред ни иза, и да сам ја, сам по себи „неважан“,

⁶⁷ Ibid. “Муза и мода“. С..504, 503

⁶⁸ Ibid 494

али не сматрам своје сазнајно и бесазнајно кретање против тока заосталост. Заостали су само они који пливају по току, *имајући испред себе задњице оних који су испред њих*, тј. који их престижу. Ја, на моје велико задовољство ничије задњице пред собом не видим, али зато не пливам лако⁶⁹.

У књизи „**О супротстављању злу силом**“ - у поглављу „**О религији која одбацује свет**“, **Иван Иљин** се противи новом нарастајућем таласу не традиционалног учења које је захватило његову земљу и свет и који се незауостављивом брзином шири. Иљин нам даје приказ, узрок и последице које ће „нова религија“ проузроковати на дугорочна збивања у земљи и свету. Такође нам даје јасну разлику између традиционалне-истинске религије и новог-лажног учења, и њиховог односа према добру и злу, слободи, према човековој судбини на земљи, избављењу и коначном спасењу.

„Права религија почиње са Богом и води прихватању света, а ово учење почиње од човека и води одбацивању света; права религија ће вољом прихватити свет, али га неће прихватити у потпуности јер неће прихватити зло које у њему постоји, и зато ће с њим водити вољну, херојску борбу. Ово учење не види свет од зла које се у њему угнездило и зато се окреће и од зла, и од света, и од вољне борбе с њим; то одбацивање света крије у себи и одбацивање Бога... То је значење и то су последице **сентименталног нихилизма**, који су **Л. Н. Толстој** и његови следбеници истакли као морално откривење које једино може да донесе спас. Ово су религиозне основе сентименталног морала. Последња његова реч је *религиозна безвољност и духовна равнодушност*. У тој безвољности и равнодушности **сентиментални морал** губи предметност и снагу религиозне љубави, не постиже ни њене земаљске задатке и путеве, ни њене облике и достигнућа у свету“.

Будући духовним бићем, у таквом стању човекове силе се умртвљују, стављајући га у пасивно стање. Он нас враћање на прави и једини духовни и стваралачки пут, повратком на праву-истинску религиозност.

„Права религија је **стваралачки ентузијазам за добро, то јест за дух и љубав**, а ово учење се формира као практична *равнодушност према деловању зла у свету, према духовности човека и према његовој судбини на земљи*“.⁷⁰ Критикујући

⁶⁹ Николай Метнер: Письма ст 307

⁷⁰ И. Иљин. „О супротстављању злу силом“. Београд : Логос, 2012 ст. 193,

Толстоја, критикује и нашу равнодушност посматрања и веровања у утопистичку будућност човека. „Оцена толстоизма је таква, проповедао је наивно идилични поглед на суштину човековог бића, а црни понори историје и душе заташкани су.“⁷¹

Иљиново становиште је да човек треба одлучно да се супротстави злу, како „унутрашњем“ тако и „спољашњем“.⁷², не допустивши да оно живи поред нас и у нама. Због тога нам указује на „духовно слепило“, које нас онемогућава да разликујемо добро од зла. Не препознавајући зло, не можемо се ни борити против њега, и још горе, улазимо у савез са њим, а да тога нисмо ни свесни.

Патријарх Павле такође говори о потреби духовног узрастања, да би препознали добро од зла, праву од лажне Истине, која је свуда око нас: „Кад узрастемо, нећемо доћи у сукоб са односима у животу. Лаж нам је толико прожета, а борити се против лажи...Не може човек одједанпут да је савлада. Мора у етапама. Зашто ми лажемо? Лажемо да избергнемо одговорност за нешто што смо учинили. Када се то савлада, с обзиром на то да је Бог Истина, а ђаво је лажа и отац лажи; Истина, то је највећа личност, када смо са Истином, ми смо са Богом. Схватате ли како морамо узрастати, јачати се да дођемо до Истине?! Нећемо доћи у сукоб са датим потребама, нећемо дати лажне одговоре, него ћемо рећи баш оно што треба. Имаћемо одмах одговор да се не коси са моралом и да не штети животу људи“.⁷³

Патријарх Павле слично Иљину примећује зло као погубно за људску цивилизацију и **љубав** ставља у средиште духовног узрастања која је покретачка сила за **стваралачки ентузијазам за добро** (по Иљину).

„Када би се сви држали љубави, ова земља би била рај. Али када би се сви држали бар оног што је мање од љубави-јер, љубав је веза савршенства- онда би земља била близу раја. Међутим када чинимо супротно ево до чега долазимо“⁷⁴

У анализи људске природе наш други духовник **Отац Тадеј** самтра да сви људи мисле и добро и зло, али да је „људима милије више зло него добро. Падша природа. Лакше је да помисле зло него добро. Када човек помисли зло нема мира ни покоја од тих мисли“.⁷⁵

⁷¹ „О России и российской культуре. Критика Л. Толстого и толстовства“ <http://filosof.historic.ru/>

⁷² Иван Иљин. „О супротстављању злу силом“ „Zepher Book World“ Београд 2001, с. 51.

⁷³ Ј.Јањић. Опт.cit.st 187, 188

⁷⁴ Ibid..st 149

⁷⁵ Отац Тадеј Опт cit -st 79

Такав однос људске природе према злу и савести која га након учињеног зла гони, сретали смо у делима Достојевског.

Иљинове речи, изговорене још пре једаног века, показале су се визионарским, будући да су се обистиниле у данашњем времену, свету захваћеном безвољношћу и општом депресијом становништва. Данас оне добијају свој пуни смисао те смо их навели, не само да бисмо показали генијалност овог руског филозофа, већ да би нам помогале да изнађемо пут изласка из духовне кризе у којој смо запали. Са невероватном прецизношћу предвидео је све негативне последице по јединку и друштво, које су изазвале идеолошке промене у XX веку. Као што је Иљин и предвидео све те модерне идеје су пропале али су последице остале до данас.

Питамо се, да ли ми сада живимо у свету у којем је надвладао зло над добрим, тј. на почетак суноврата цивилизације у којој нестају све оне вредности које су ту цивилизацију и стварале. Уметност је у ранијим временима прва реаговала на неправду, изражавајући бунт против сваког зла, а данас човек у својој себичности материјалног ужитка, изгубио је саосећајност и љубави према ближњем, а уметност постаје равнодушна, безвољна, безосећајна и приземна, углавном окренута чулним страстима, изгубивши свој виши духовни смисао. Конзументи уметности прихватају све, јер од ње очекују првенствено забаву, неразмишљајући шта заправо конзумирају и како ће се то одразити на њихову психу и душу. За душу и дух се данас више нико и не стара, па ни сам човек, који ту уметност ствара и прима.

Попут **Иљина** и **Патријарха Павла**, и **Отац Тадеј** сагледава проблематику садашњег тренутка и човека у њему, окруженом разним информацијама и утицајима са свих страна, у којем човек у недостатку духовности, губи себе и своју првобитну улогу као божанског бића. Он нам указује на њих, на последице свакодневног атака на наше духовно биће, и учи нас како да се заштитимо од зрачења и негативног дејства. Својом религиозном безвољношћу и духовном равнодушношћу (по Иљину), човек је изгубио центар а са њим и мир, који му обезбеђује стабилност и снагу.

„Са свих страна нам се убацују мисли. Са свих страна су мислени радијуси. Када би нам се открило, то је страшна мрежа. А свако има радио станицу у себи. Човек је много прецизнији апарат од радио станице, само му је функција поремећена.

Како је прецизно биће човек! Како узвишено! Али не умемо да ценимо. Не умемо да се укључимо у извор живота, да осећамо радост живота. Него увек нам подмећу...непријатељи. Преподобном Антонију, Господ је открио мислене радијусе којима смо окружени. И када је видео, он је уздахнуо: *“Господе ко може ово да прође?”* И чује глас: *“Само смирени и кротки”*... Сви ми треба да будемо кротки и смирени, јер она душа која је кротка и смирена она зрачи племенитост и доброту. Таква душа и када ћути емитује из себе увек мирне, тихе таласе пуне љубави и доброте⁷⁶.

Поступајући по овим саветима, ствараћемо уметничка дела и преносити знања младим генерацијама који требају да буду будућност света, са цртом благородности а уметност ће се врати својој првобитној улози. Уместо бунта и агресивности, преносићемо смирене таласа на слушаоце, осетивши божанску искрицу и лепоту музике у нашим срцима, а то је и њена сврха и крајњи циљ, необходимост у охладнелом и убрзаном свету наше свакодневнице. Зар нисмо сведоци разарајуће музике која је преплавилa све медије и концерте попут „Exit“а, која разарају човеков ум и душу. Каква ће психа и душа бити младих људи у будућности?

Руски мислилац **А. Блум** сматра слично Оцу Тадеју „небије нас само животна бура, него нас раздиру различите мисли, површне, или дубље, које се односе само на нас саме и од тога страдамо. И да бисмо се ишчупали из овог вира (зато што то нису море и бура, већ вир који нас усисава), ми тражимо неку разоноду, само да се заборавимо. Француски филозоф Блес Паскал (**Blaise Pascal**)⁷⁷ је написао кратку реченицу да је једино наше спасење од жалосног стања у које смо запали- разонода, али је разонода наше најгоре стање. Још у 17. в. он учачава, за човека погубно стање разоноде, а то је управо оно што нам се данас нуди као императив. Мир можемо да пронађемо само ако постанемо свесни да ни у разоноди, ни у сопственим снагама, ни у заборављању на то шта је живот, мира неће бити, то нас само још више узнемирује, раздражује и убија и води у депресију – мир се може наћи само ако човек уђе у себе и тамо се нађе на месту на којем се сусрећу све

⁷⁶ Отац Тадеј, Ibid. st. 81

⁷⁷ Паскал Б.-Мисли, Фолио, 2003, с 95 (Блез Паскал 1623-1662) франц. математичар, физичар и филозоф. Бавио се „разматрањем величине и мистерије човека“. У науци и инжењерству, његово име је додељено многим појмовима. Јединица мере за притисак је 1 Ра, у хидростатици Паскалов закон, у аритметици Паскалов троугао.

силе које се боре, као што је Христос стајао на месту на којем су се усредсредиле све силе зла, све силе буре – и нису могле да га поколебају.

Сви поменути мислиоци су нам указали на то **шта нам је најбоље чинити**, јер такво нездраво стање човека се директно одражава на нашу културу, а самим тим и на нацију која такву културу конзумира, што је за нас од непроцењиве важности јер нам је потребно оздрављење и културно отрежњење нације. Као да тек сада сносимо последице идеологије у којој смо годинама одрастали и живели, а која је имала свој смисао и циљ. У оваквом духовно отупелом стању нашег духа, морамо се вратити истинским, традиционалним вредностима, на све оно што нам је указивао Иљин са још са почетка века, да бисмо се вратили на прави пут, са којег смо скренули, да бисмо повратили уметност на оно духовно стање које јој по суштини припада и да би више ценили себе као слободне уметничке личности.

2.1.6 Музика, огледало људске душе и срца

„Шта је најважније у духовном животу; најважније је чување срца у миру. У срцу треба да влада мир, тишина, ћутање, тиховање.“**Отац Тадеј**⁷⁸

О суштини и сродности руске музичке уметности и православног монаштва у чијим основама лежи молитва, а у циљу буђења срца говори професор, **Вјачеслав Медушевски** у књизи „*Чујте анђелско певање*“. „Свака интонацијско-слуховна анализа основана је на препознавању. У књизи чита се само оно што већ постоји у срцу, написао је неки песник“.⁷⁹

По Медушевском то објашњава централну улогу срца у свим регуларним духовним почецима - иницијацијама, тј. у највишим формама познања, а такође подсећа и на првенство слуха - етра, што значи и љубави, која повезује све елементе бића. Полазећи том логиком, долазимо до закључка, да ако основна музичка иницијација не полази из срца, загрејаног унутрашњом молитвом из љубави, у којој је већ смештен код иницијалне традиције о којој говори Метнер и Рене Генон, а кога препознаје наш унутрашњи слух, рефлектујући се потом и на нашу душу, онда нема ни праве уметности у било ком облику па и пијанистичке. Пијанистичка уметност као плод и облик западно - европске музичке

⁷⁸ Opt cit Отац Тадеј st 7.

⁷⁹ Opt cit. В.В.Медушевский „Внемлите анђелском пению“ .с.261.

цивилизације, невероватном брзином и на специфичан и узвишени начин се примила у Русији. При том није створила судар са њом иако је Русија до тада била искључиво везана за вокалну музику на бази црквених напева, већ је примајући је на своје тло и у своју „обожену душу“, ту и такву музику „осветила и обожила“. Насупрот појединих православних мишљења, који сматрају да једино вокална музика може бити у дослуху са Богом, на примеру готово свих руских уметника уочавамо да инструментална музика такође може добити та својства и своју божанску улогу, нашим трудом и духовним залагањем, јер суштина је иста само су облици различити:

Молитвом загревамо срце, срце загрева душу, а тек у загрејаном срцу и души, унутрашњи слуху препознаје исконску традицију, и радује јој се. Заједно, срце, душа и унутрашњи слух препознају музику, која се отелотворије у духовном или световном облику. Световна може бити народна и уметничка, што су само различите форме. Постоји заблуда да западно-европска уметничка музика коју репродукују инструменти, није она „права“. То не зависи да ли је нешто црквено или световне, већ од иницијалног почетка који је заложен у њој. Пијанистичка уметност је не сумњиво западно-световна форма., али јој не смета да буде у том облику духовна, „права и истинита“. Ако је у њој макар и зрно „истинске љубави и истинске светлости“, зложено у трнутку њеног зачећа, тј. стварања, (мислимо и на репродуктивну уметност) она ће „засветлети“ том светлошћу у било ком облику је њена појава. У томе и јесте тајна исконске традиције и тајна „праве“музике. У томе највише предњачи она музика која се уврсти у „Класику“.

Отуда можемо говорити о лечењу музиком и о музикотерапији, која заокупља све већу пажњу у савременом лечењу. Доцент доктор медицинских наука, **Предраг Митровић**, кардиолог Клинике за кардиологију клиничког центра Србије и угледни стручњак, упозорава да морамо водити рачуна о свом срцу, јер је то један мали мишић тежине око 700 грама, који ради од како се родимо до смрти. Он се троши и ми му морамо олакшати рад. Митровић годинама изучава значај и утицај музике на људско здравље, као и његову примену у лечењу срчаних обољења, констатујући да слушање музике је лековито и делотворно утиче на срчане болеснике. Он је своје тврдње и научно доказао истраживањем којим је обухватио више од 700 пацијената и добио скоро невероватне резултате, за које је, у

конкуренцији од две и по хиљаде приспелих студија, проглашен за најбољи на Међународном конгресу кардиолога 2009. у Барселони, а велике похвале добио је и на Светском конгресу кардиолога у Пекингу.⁸⁰ По његовим истраживањима слушање “праве” музике доприноси бржем опоравку после инфаркта, спречава његову поновну појаву и умањује могућност смртог исхода од кардиоваскуларних обољења. Ту није био толико важан извођач као извођач, ни звук или глас, колико су битни темпо, тоналитет и жанр. Утицај музике на здравље људи одавно је познат, још од античког доба и Питагоре који ју је користио у свакодневној терапији. Међутим, музика се никад није класификовала по врсти, ритму, фреквенцији или тоналитету. А управо је ту кључ, сматра доктор Митровић. Не прија свима музика истог тоналитета и ритма. Већини пацијената пријала је класика, а оно што га је највише изненадило јесте податак да и људи који воле народне песме добро реагују на Моцарта или Баха.

О узроцима болести нашег срца покушао је да одговор и **Отац Тадеј**:

„Срце је хладно кад је расејано. Душа није код куће, она лута. Када је код куће онда она загрева и срце. Чим изађе, одмах бију. Ван куће бију, мислено бију. Једна мисао се прима, друга одбија, и срце се ломи и постаје хладно. А када душа дође к себи, када се помири, тада је Господ у центру живота и тада је благо и топло!“
„Своје срце морамо некеме поклонити, ако га поклонимо некеме на земаљској кугли сви нас могу повредити. Зато што смо сви ограничени временом и простором и сви смо у борби са силама под небом које нам стално прљају мисли. Значи коме год поклонимо срце, сви нас могу оставити, израђавити. У нашу чисту Божанску љубав духови злобе убацују мисли и гледају да нас заробе. Наше је срце заробљено за земаљске ствари и ако их неко отме - оно болује“.⁸¹

Иљин у своме делу „**Појуће Срце-Књига тихих созрцања**“ тихо „улази“ у човеково срце, и као неким прецизним скенером созерцава га, сматрајући да је оно виталан човеков орган, не само у физичком смислу, већ и у духовном. По њему аутентичне категорије човека нису супстанција, квантитет, квалитет, модалитет, не исцрпљује се појам човека у ставовима које мисао људска развија

⁸⁰ Mitrovic P, Stefanovic B, Vasiljevic Z, Radovanovic M, Radovanovic N, Krljanac G, Rajic D, Matic G, Novakovic A, Ostojic M, Long-term effects of music therapy on patients with acute myocardial infarction and previous revascularization; 7-year experience. ESC Congress 2009, Barcelona, European Heart Journal 2009; Vol. 30 (Suppl): P2126.

⁸¹ Opt cit- Отац Тадеј. st 66, 32

према објективитету, него се човек аутентично појављује у свету онако како воли, како мрзи, како стрепи, како дрхти, како се радује, како тугује, како пева, како ћути, како живи и како умире, како се нада и како верује. Заправо „*Човек је једно велико појуће срце, једна велика поема живота,*”⁸² а да тога није ни свестан. Без срца човек би постао само један ходајући компјутер, којим би неко управљао. А можда баш у том смеру и иде глобализација човечанства, у одузимању човеку срца, његовог виталног органа који га заправо и чини људским бићем, стварајући свет по принципу једног великог глобалног компјутера у коме човек као појединац нема потребе ни да размишља ни да осећа, јер то све чини уместо њега огроман планетарни компјутер. Само је питање ко му даје параметре и дирекције за рад? Да ли смо се икада запитали да ли нас компјутер чини заиста срећним или само утиче да се привидно заборавимо?

По **Иљину** „*Постоји само једна истинска "срећа" на земљи - певање људског срца. Ако оно пева, онда човек има скоро све, готово све, јер му још остаје да се постара, да се његово срце не разочара у свој омиљени предмет, и да утихне*“.

Ми знамо само површину наше душе, али дубине не истражујемо, јер нам је тако лакше, брже се заборављамо. Треба имати храбрости, смелости, треба се усудити ући и тражити свој пут у њој. Морамо имати храбрости да станемо, да кажемо: не дам себи да се расејавам, не дам себи да се изгубим на различитим странама, желим да уђем унутра. А када уђемо тек онда нам се открива величина човека, јер ако је Бог могао да постане човек, то значи да је његова метафизичка запремина огромна. Човек није само биће које може да прими духовне тајне, то је биће које може да постане јединствено са својим Творцем, а да би дотле стигао, мора се вратити из своје изгубљености и понора у који је запао.

Уметност је та која треба да нам врати веру у постојање нашег срца, али не уметност модерног човека XX в. која је излазила из човековог интелекта на коју је указивао Иљин, нити данашња савремена, која је у XXI в. „узнапредовала“ и данас излази из компјутера, машине, већ она која излази из човековог срца и душе из својих почетних иницијалних корена.

„Музика мора да иде из срца и да буде упућена к срцу“ каже Рахмањинов⁸³

⁸² И. Иљин. „Појуће срце-књига тихих сазрцања“ - Светигора, 1998. , Бернар, 2010. с 197.

⁸³ С.Рахмањинов. Воспоминания , Статји, Интервју-Лит. Наследие “Сов. Комп.“, М., 1978.с.145

Многи сматрају да је са веком компјутера дошао крај извођачкој уметности, будући да компјутер замењује директне ствараоце, композитора и извођача, јер компонује и свира сам. Клавир као механички инструмент губи битку у борби са



електроником. Опште је познато да су композитори своја дела компоновали углавном за клавиром, преносећи на њега своје мисли и идеје а тек потом их бележили на нотни папир. **Стравински** је говорио да није могао да компонује без клавира. *(на слици)* Он им је помагао да осмисле и материјализују своје идеје као најсавршенији хармонски инструмент и у исто време их је инспирисао за нове. Данас композитори компонују путем компјутера. Нема више ни клавира, ни нотног папира ни оловке ни гумице, а **Шостакович** је у својој педантности чак користио и жилет за „поправку“ онога што је хтео да измени. Неки ће рећи да је то исто и да се треба прилагодити новим технологијама, али да ли је то сасвим тако, време ће показати. Питамо се. да ли ће данашњи композитори створити већа и значјнија уметничка дела од својих предходника, који су у својим кратким животима оставили ремек дела за историју, будући да им компјутер даје веће могућности за комбинаторику и утолико им олакшава процес и брзину стварања? Или им је можда учинио тзв. „медвеђу“ услугу, јер се интелектуално баве више компјутерским могућностима, неголи својим властитим осећањима, јер ће таква уметност постати више синтетичка него људска; јер ће више из ње говорити компјутер него човек и његово срце.

Оно што сви заборављају је, да клавир попут виолине има душу а компјутер не. Да извођач или композитор додирујући дирке свирањем, додирује струне своје душе са „душом“ инструмента и у том додиру се ствара посебан електрицитет и трансфер енергије који сачињава уметност великом. Чувени градитељ виолина из Париза **Етјен Ватло** је једном приликом рекао Јурију Башмету, једном од највећих виолиста у свету:

„Наравно, постоје на свету и боље виоле, вероватно да на земаљској кугли има и бољих музичара од тебе, али не постоји суптилнија веза између инструмента и уметника од оне коју имате ти и твоја виола. Ви сте савршени дуо и невероватно

одговарате једно другом. Никада немој да је мењаш.“⁸⁴ У томе је велика тајна. **Јуриј Башмет** такође исто мисли: „Виола је потпуно мистичан, тајанствен инструмент и у исто време – живо створење са сложеним темпераментом. Она реагује на време, на влажност, на расположење човека који је узео у руке. Моја виола, на пример, зна да буде веома љубоморна Она је моје друго „ја“ и ми свуда идемо заједно: за четрдесет година прошли смо заједно кроз сва такмичења, концерте и светске премијере. Нико никада неће бити у стању да докучи – како то да дрво има душу?“

Ми пијанисти за клавир тврдимо исто. На исти начин прошли смо кроз плејаду осећања у својој пијанистичкој пракси. Клавир је наше друго „Ја“ и без њега не осећамо сврху нашег постојања. Он је део нашег бића попут наших руку, ногу и срца. Када би нам неко одузео клавир одузео би део нас и део наших живота. Више пута смо чули да је неко рекао да виолина има „душу“ а да Шопенов клавир „пева“. Никад нисмо чула да је неко рекао да компјутер има душу.

„*Сиђи у своје срце и наћи ћеш у њему лествицу за пењање у царство Божије.*“ - наводи отац Тадеј речи **Исака Сирског**⁸⁵

2.1.7 Оптимизам и нада у опстанак традиције и цивилизације

Антоније Блум, (Антоний Сурожский, Андрей Борисович Блум), митрополит и руски филозофу, сматра да прва ствар коју објављује Јован Крститељ јесте покајање. **Шта је покајање?** На грчком језику ова реч значи преокрет, преокрет душе и преокрет живота. „То је тренутак кад постајемо свесни свог једног стања, када осећамо одвратност према њему и према себи, када се у нама одједном, макар у зачетку, појављује одлука да се променимо, да почнемо да живимо поново и на нов начин. Вероватно сте чули фразу из Новог Завета: вера без дела је мртва (Јак. 2, 20). Није довољно плакати на стање у коме живимо - то је јалово Покајање се састоји у томе да се освестимо, да донесемо одлуку да ћемо се променити.“⁸⁶ У предходном излагању исто мисли и Иљин. **Мила Алечковић Николић** – клинички психолог, доктор антрополошке психијатрије-Париз

⁸⁴ „Култура“:Јуриј Башмет:“Да ли ико зна како то да дрво има душу“? 1. фебр 2013. портал Мин културе РФ култура.рф.

⁸⁵ Opt cit- Отац Тадеј ст 10

⁸⁶ Антоније Блум-Беседе на Јеванђељу по Мартку -Москва Даниловски благовесник 1998.-ст 11

(Сорбона), сматра да је покајање веома важно, основа од чега се полази у лечењу у клиничкој психологији и да може да се оствари само код људи који имају савест да су погрешили, а то су људи са изграђеном личношћу. Ако нема савести, нема ни покајања нема ни излечења. Дефинишући слободу као „замку свих модерних неолиберала“ („тако се круг слободе и нормалног људског бића затвара и наступа смрт“), морамо да уочимо грешку да бисмо кренули новим или старим путем- (традиције), „као у миту о вечном враћању истог“.⁸⁷

„Ми треба мислено да се изменимо“ сматра **Отац Тадеј**, јер „најмања мисао која није заснована на љубави - разара мир“. Спасење види у „**свеопштој љубави**“: „Треба да се претвориш у љубав“- љубав, а не новац треба да буде покретачка снага наших живота, љубав у раду, на послу, у стваралаштву, љубав у љубави, јер како каже „љубав, радост и мир су божански дарови, божанске особине. Љубав сједињује све у једно и може чинити чуда“. Треба одвајати страст од љубави, а то је веома чест случај код уметника да замењују та два појма: "То није егоистичка, већ свеобухватна љубав која све прашта и свему се радује“.⁸⁸

Док православни духовници сматрају да ће љубав спасити свет, **Достојевски је** ближи уметничком размишљању, сматрајући да ће „**Лепота спасити свет**“, у својој визионарској мисији предвидевши све оно што је донео буран XX век, тј. потпуно нови однос према појму лепоте, где истинско традиционално значење полако одумире у замену за привидну лепоту тј. не лепоту=ружноћу под изговором новог, слободног схватања. Оно што је некада било срамотно и ружно, сада се проглашава за лепо, слободно и модерно (поцепана и изгужвана одећа, рашчупане уместо очешљане косе, непристојне уместо пристојне, испеглане и ушивене одеће, у школама, на послу, позоришту, телевизији, на венчањима у цркви, свуда и на сваком месту). Такво стање се увукло и у културу, уметност, па и музику, колико год се она борила да задржи епитет лепоте пре и изнад свега. Узимајући као почетну тачку упућивање на православну духовну традицију проф. **Медушевски** оснива на њој своју концепцију **прелепог**: „Разумети-значи продужити, значи изразити идеју лепоте са већом пуноћом од онога што је видео створитељ. Уметнички савршено је *изнад* њених твораца, оно је *бесконечно*- ка тој

⁸⁷ <http://www.slobodanjovanovic.org//author/milaaleckovicnikolic/>

⁸⁸ Opt cit. Отац Тадеј ст.72, 79

непрегледној бесконачности треба тежити у интерпретацији свих појава у култури“.⁸⁹ Индентично схватање природе културе нашли смо и код **Метнера**, који никада није говорио отворено о својим религиозним убеђењима, али за кога, човек *верујући* (у Творца и у своје дело) представља увек највећу вредност. Из позиције Медушевског следи и првостепено значење *духовне традиције* у целовитости и *повезаност руске културе са коренима руског духа* и визије руског човека као личности, тј. саборног човека који је *љубављу сместио у себе Бога, отаџбину, народ*. Узроци процвета руске културе XIX века у потпуности одговарају традиционалном погледу на живот духа као централном идејом на којој се подупиру све остале стране живота друштва.

Андреј Тарковки иде даље и каже: „*Стид ће спасити свет*“, предвиђајући да у својој неограниченој слободи човек ће изгубити морал и осећај стида, а тада више ништа неће бити исто, па чак ни уметност као једно од најпродуховљенијег израза човековог делања.⁹⁰

Иван Иљин верује у *спасење путем оптимизма*. У својој концепцији о не пасивном посматрању појава и сам је оптимоста (као што се и обистинило после једног столећа). У поглављу „*Шта је оптимизам*“ из књиге „*Појуће срце – књига тихих сазрцања*“, Иљин враћа веру и наду у човека и будућност света. То је вапај, позив, да се безизлаз у који је запала западна цивилизација надиђе љубављу.

„Ево шта је, као вода, ваздух и огањ, неопходно савременоме човечанству: *здрав, стваралачки оптимизам*. Ми стојимо на прагу нове епохе, нама су потребне нове стваралачке идеје: морамо, одмах, гледати дубоко и далеко, желети истинито и јаком вољом и, напокон, веровати да ће нам поћи за руком да обновимо будућност. Морамо приступити решењу предстојећих задатака са достојанством и спокојем у великој, стваралачкој усредсређености, јер од успеха наших радова зависи даљи развитак светске историје.“⁹¹

Он даје решење излазка из тог стања безвољности у који смо запали наивним схватањем човекове слободе и његове улоге у историји и свету. Он даје потребно усмерење нашој стваралачкој, научној и уметничкој мисли, објашњавајући нашу улогу и место као појединачних јединки у историји светских процеса и космосу,

⁸⁹ Opt.cit. В.В.Медушевский „Внемлите ангельскому пению“/. О. Галкин. Минск 1999. с.10

⁹⁰ Андреј Тарковски-„Саборник“ - 9 децембар 2012. г 14 бр 13.

⁹¹ И. Иљин: „Појуће срце – књига тихих сазрцања, Цетиње : Светигора, 1998-стр 138

дајући нам веру и оптимизам, у активној борби против постојећег стања. Ми не смемо бити обични посматрачи свега што се дешава, не верујући да као појединци можемо ишта променити. Упозоравајући нас на тежину задатка који треба да остварима саветује нас како да истрајемо у својим залагањима за променама:

„Од нас се захтевају огромни напори, јер је реч о верској, културној, друштвеној и политичкој обнови. И ради тога нам је неопходан **духовни, истинити оптимизам**. Али у животу се сусреће и неистинити, **лажни оптимизам**. Недовољно је имати “добре намере” или “не предвиђати ништа лоше”. Лакомислени веселак увек је “добронамеран”, а кратковиди и наивни никад не предвиђају ништа. Оптимизам се не сме свести на “спокојство” по било коју цену, пошто се он људима не даје од рођења и од здравља, већ стиче духовним сазревањем. Оптимист не предвиђа успех и срећу у свим приликама; ход историје може донети не само успон него и пад, и оптимиста не може на то затварати очи. Али управо зато он остаје оптимист“.

Цео свет је данас преплављен лажним оптимизмом. Свету је понуђен потрошачки оптимизам у место духовног. За разлику од духовног он траје кратко, и чини нас зависним. Зато морамо тражити *истински* оптимизам у нама самима, не смемо изгубити веру у наш стваралачки труд. У данашњем потрошачком свету који се мери искључиво материјалним вредностима, настао као последица марксистичко материјалистичке идеологије, стваралаштво не сме бити роба која се мери економским законитостима понуде и потражње. Предосећајући дугорочне последице такве идеологије (сведоци смо до чега је довео такав начин размишљања) Иљин указује да човек **свој главни задатак** мора видети у тачном налажењу само њему назначеног места, и у верном обављању назначеног му служења. Сазнавши своје место у замисли Божијој и налазећи своје верно служење, он се труди да најбоље оствари своје призвање и испуни свој „задатак“. Ако зна шта чини, тада на њега силази спокојна животна радост и духовни оптимизам. Верује у своје призвање и дело. Себе види као нит у Божијој Руци, зна да се та нит расплиће у Божију тканину света.

Јуриј Башмет објашњава улогу музичара, у стварању духовног оптимизма за нацију : „Ја сам пре свега музичар, а улога музичара је да обогаћује свет духовном енергијом. Духовност чини људе бољим, чистијим, светлијим. Музика је

свеобухватно емотивно стање сваког човека.. Најважније је приближити уметност публици. На крају крајева није ни важно ко сте – диригент или солиста. Најбитније је да се сачувају и развијају људске и духовне вредности – како личне тако и код слушаоца. Музика је звук, који се састоји од ћелија, живих ћелија – музику није могуће извести сваки пут на исти начин. И солиста и диригент у ствари управљају једним живим процесом. У свако извођење потребно је унети душу – само тада ће слушалац да вам поверује и кренуће за вама⁹².

Јуриј Башмет као уметник јасно уочава ход историје и значај традиције у њој, као и улогу музичара и педагога у њеном преношењу, схватању и одржавању. До традиције се не стиже лако, произвољно и брзо. Учење традиције је дуготрајан процес, који захтева време и комплексност знања у педагошком процесу као и талента да се то усвоји. А онда то треба и пренети слушаоцу и са њим ући у другу епоху и време. У извођењу, музика настала у различитим временским периодима и у различитим земљама, увек постаје одраз времена – онога што се тренутно види, као и онога што је човечанство оденуло у вечност. На питање да ли такав ефекат постиже са намером, или се он интуитивно рађа, Башмет каже:

„Наравно, постоје врло широки појмови као што су традиције и стилови разних култура. Врло добро схватам њихов значај. Као што знате, особеностима стила, тајнама добијања звука одређене епохе уче вас дуги низ година – од раног детињства до завршетка конзерваторијума. Ту су још и непроцењиве вредности хуманистичких наука: књижевност, сликарство, историја. Сва ова знања, и што је најважније утиске – обрађује унутарње биће ученика, а потом и студента, и тада све постаје део његовог унутарњег „ја“, тако се формира личност једног уметника. После тога стваралачки процес постаје природан и несвесан: музичар као да се преноси својим мислима у другу епоху и са собом у њу одводи публику. Заједно иду на путовање кроз време, заједно спајају две временске димензије“.

Због тога по Иљину *„Истински оптимиста* сагледава савремени ход историје, промишља његову суштину и смисао у плану Божијем, и црпи снагу из бесконачног изворника своје воље, предане Богу и Њим вођене. Он непоколебљиво верује у победу, и то самога Дела, чак иако се та победа

⁹² Opt.cit „Култура“: Јуриј Башмет: Да ли ико зна како то да дрво има душу ? 1. фебруар 2013.

привремено чини личним “поразом”. Јер, његова је победа оног Божијега дела којему он служи на земљи“.

Да би стигли до појма традиције коју сматрамо суштином овог рада, као нуклеус из које је све проистекло, сва култура и уметност, сва њена дела и уметници ствараоци, као њени верни служитељи, навели смо **Иљинове речи о оптимизму**, које су и нама несумњиво помогле у разради и вођењу ове теме, дајући нам потребну снагу и неопходан оптимизам да издржимо у својим размишљањима, до којих смо дошли личним искуством кроз сопствени стваралачко-уметнички рад, често пропраћен бројним сумњама и недоумицама. о смислу нашег уметничког живота и рада. У тешким временима по културу, без материјалне и моралне сатисфакције, са мишљу да савременом потрошачком свету заправо уметници нису ни потребни, јер је све економија, Иљинове речи нам враћају веру, дају путоказ и смисао наших живота, онај толико потребан духовни оптимизам, који је неопходан сваком ствараоцу у трнуцима када посумња у себе и свој лични стваралачки пут, у тренуцима када се опредељује између свог духа и срца који га вуче према „небеским висинама“ и онога што захтева материјална егзистенција која га вуче ка земљи, јер човек је разапет између неба и земље, ногама ходи по земљи, а срце га вуче ка небу; да схватимо, да без духовног оптимизма нема воље а без јаке воље нема ни стваралаштва, а без стваралаштва нема ни уздигнућа.

Зато нас Иљин саветује: „*А када га достигне мучење или несигурност*, он молитвено дозива последњи источник своје воље и живота – Бога. И тада све што му је неопходно бива послано, и он наставља своје служење.“

Када се у стваралаштву занесемо својим успехом и почнемо да величамо свој егзистенцијални испред стваралаштва, када почнемо да га одмеравамо материјалном добити, између се између оптимизма који ствара новац или оног који ствара дух, увек треба да имамо на уму :

„*Прави оптимист* никада не прецењује своју снагу. Он није више него једна од земних нити у Руци великога Творца, која сваког трена може бити прекинута. Али док живи на земљи, она жели да јача и верно служи. Таквог га покреће воља према верности и победи. И где песимист потпуно клоне вољом и изгуби се у догађајима, а лажни оптимист преда својим тежњама и не бори са тешкоћама, прави оптимист се носи са сваким задатком. Трезвено прати догађаје, што

истинитије сагледа стварност, тим боље разуме снагу воље и подршку који се захтевају од њега. Он је слободан и зна своју вредност и моћ, предан је Делу којему служи, и храни своју животну вољу из Божанственога извора. Воља и јест дивна и тајанствена сила увек кадра да буде још моћнија и делотворнија но што се чини. Воља правог оптимисте је дар снаге или вештина самоснажења, жива бесконачност напора – тако давно и безнадежно тражен “perpetum mobile” духа“.

Наводећи упоредо цитате неколко руских и српских мислиоца, долазимо до закључка да су се сви сложили у једном а то је тесна повезаност музике и духа и да без тог заједништва истинска уметност и не постоји. Стога за сваког уметника неопходна је, и више од слушне контроле, човекова духовна хигијена, а она се стиче знањем и унутрашњим созерцањем

„Човек не слуша музику само спољашњим слухом, него много више слухом своје душе и свога духа“ -Иљин⁹³

„Права музика се не састоји од звукова, већ од елемента духа“ -Лосев⁹⁴

“У духовном свету мисли су јасне као говори, оне се чују. Зато је труд о души драгоценији од свих даровау овоме свету-Отац Тадеј.

„Дух је бржи од мисли. Мисао је спора, а дух је невероватно брз јер прелазимо у вечност“ Отац Тадеј.⁹⁵

2.2 ЗАПАДНА И ИСТОЧНА ЦИВИЛИЗАЦИЈА И ЊЕН ОДРАЗ НА КУЛТУРУ И УМЕТНОСТ-ПИЈАНИСТИЧКУ УМЕТНОСТ

2.2.1 Однос материјалног и духовног у западним, односно источним културама

Ако кренемо из било које области нашег истраживања, која треба да нам покаже разноврсне начине реаговања источног или западног човека, свеједно да ли је то економска, филозофска, психолошка, религиозна или културна, неминовно се временом у току озбиљних студија из ових области, уверавамо да постоји различитост, која нам се чини суштинска. Даље такве анализе могу нас одвести, и то добрим аргументима многих значајних мислилаца на обадве стране у негирање

⁹³ Е.А.Кондратьев. „Система музикалних смислов Н. Метнера“, Вопросы, био и творч.“ ст 28

⁹⁴ Лосев А.Ф Строение художественного мироощущения /Лосев.Форма. Стиль. Выражение с 320

⁹⁵ Opt cit. Отац Тадеј ст 71, 83

било каквих сличности и уверење у даљу постојаност суштинског јаза између Истока и Запада. Да поменемо неке битне разлике :

2.2.2 Јаз између Истока и Запада-суштинске разлике

Према **Ото Волфу** (Otto Volf), одличном познаваоцу индијске филозофије, постоји битна разлика између источног и западног појма *времена*, појма *супротности* и односа према своме *Ја*.

Време на читавом истоку не игра готово никакву улогу. У западној филозофији и науци, детаљно је разрађен појам времена, а шта време представља за западног човека-није потребно сувише објашњавати. **Супротности** су за источну филозофију само поларности, дакле пре два различита пријатеља, него два укрштена непријатеља. За западну филозофију, све од времена Хераклита, супротности су ратничке и у непресталној борби. Најзад, у односу на појам нашег **Ја** разлика је можда највећа. У источном човеку Ја је слабог интензитета, отуда и недостатак страха од смрти, који је природан и ничим не нарушава процес у васиони, као и приврженост Ми-доживљају, а то значи да Ја има вредност само када је повезан са Ми, а и Ја и Ми су Он, коме се сви враћамо и од кога смо сви потекли. Западни човек не само што је у току векова развоја западне цивилизације и културе стално јачао своје индивидуално Ја него је доспео до егоизма и паничног страха од смрти, која иза себе оставља само пустош и ништавило.

Ако овоме додамо однос Исток–Запад према **спољашњем и унутрашњем свету**, односно према **материјалним и духовним вредностима**, при чему су спољашњи свет и материјална добра за човека Истока само „маја“-привидни свет, који у крајњој линији и не постоји, док је не видљиви унутрашњи свет за њега све, покушавајући да га досегне духовним уздигнућем, онда смо скоро објаснили све суштинске разлике.

Најзад, док за Исток постоји тежња ка **апсолутној субјективности**, на Западу је наглашена тежња ка **апсолутној објективности**, тј. неговање разума и придавању му улоге коју он никако не може да има у целокупности нашег бића, усавршавајући аналитички рационализам. Као резултат оваквог развоја, израстао је на **западу човек-робот**, удаљен и туђ природи, уплашен од сваке

субјективности, испражњен и огољен односом према објекту, изгубљен за однос према субјекту у себи и у другом човеку. Са друге стране, на **Истоку** пак је узрастао човек заокупљен само својим *спасењем* да би се што пре вратио Праузроку, који сагледава и цени другог човека као носиоца истог божанског принципа који обитава и у њему. Док се на Западу човек ослободио свих моралних и емотивних стега и потпуно се препустио разуму, на Истоку битно недостаје стваралачки принцип слободног, ослобађајућег, или човека који ће се ослободити стега, и спољашњих и унутрашњих, чији је праузор могао израсти само на грчком миту о Прометеју. И у једном и у другом сигурно да има претеривања.

Питање *слободе* или пута којим треба ићи константно се појављује у руској филозофској мисли, књижевности и уметности и прераста у питање од суштинског значаја за њено разумевање и за разумевање руског националног бића и руског човека као њеног саставног дела. Којим путем треба кренути? Како бити слободан, а бити чист у својој души, питање које је током историје мучило руског човека, та непрестална борба са живим Богом у себи, у својој души и савести. Чини се, да такав интензитет духовне и менталне борбе у менталитету западног човека недостаје, што је можда и кључна разлика у приступу уметничком делу, а самим тим и свирању на клавиру, као једном од њених сегмената. Нема те страствене борбе, нема тих осећања које разарају човекову душу, нема те страдалничке патње, а зато нема ни уздизања ка божанском, јер само кроз истинску патњу долази се до истинске светлости и уздигнућа.

Западни човек живи уједначеније, мирније, по вековима искристалисаним правилима живота и друштва, под утицајем само спољашњих промена. Њега много не интересују та унутрашња преживљавања, он живи у својој реалности овоземаљског живота. **Источни** свет је стално на удару бурних, брзих и силовитих, тектонских поремећаја, који остављају трагове на његовом уметничком бићу. принуђен да се стално и изнова бори за свој опстанак и у тој борби да сачува свој идентитет, улога традиције је од фундаменталног значаја. Систем вредности у западном друштву је постављен тако да одређује у многоне и ментални и духовни склоп западног човека, у коме је разум тај који преовладава

над осећањима, душом и духом. Исток никада није имао смисла и разумевања за „интелектуалне гордости“ и поносе Запада.⁹⁶

Уметност руковођена његовим величанством-господином разумом, добија сасвим друге обресе и карактеристике. Због тога је западна уметност углађена, отмена, одмерена, лепа, али без божанске искрице, коју носе стања душевног страдања и вечите човекове патње. Насупрот томе, у комаду Чехова „Три сестре“, Ирина каже: „*Душа је моја као скупоцени клавир*“⁹⁷

Веома смело поређење унутрашњег света човека са најмногоценијим музичким инструментом, како по својим уметничким могућностима, тако и елитистичким, што наравно открива не само музичку инспирацију код Чехова и његову љубав према музици, већ и драгоценост коју придаје души и клавиру који су му од непроцењиве важности у животу. Душа=клавир и клавир=душа.

У другом цитату његова душа заједно пати са клавиром. Љубав према клавиру је толико јака да поистовећује себе и клавир, који тугују заједно, као два најсроднија бића. Њихове душе пате, јер су обе остали без музике. По њему пијанино није само обичан инструмент, већ нешто што има душу. „**Пианино и ја** –то су два предмета у дому, које проводе своје битисање беззвучно и у недоумици зашто овде постојимо, када никога нема да на нама свира“.⁹⁸ у сликовитиом приказу тужне атмосфере у кући на Јалти у позним јесењим месецима када остаје пуста.

У цитату Чехова који је изговорио пред смрт у јуну 1904, боравећи на Шварцвалду ради лечења, у писму из Баденвејлера непосредно пред смрт (умро је 15. јула) није заборавио да спомене **разлику музике** коју чује у Немачкој и оне које се сећа из Русије коју носи у срцу: “ У 7 часова ујутру и у средини дана, у парку свира музика, драга, али веома без дара“.⁹⁹ Иако болестан, он слуша музику из парка, али то није та божанска музика која лечи његову душу, и он то јасно уочава, констатује разлику. Музика из парка је лепа и допадљива али празна (*бездарна*), без духа. А лепота и допадљивост без духа носи празнину, она представља сама себи циљ и као таква у потпуности задовољава културу западног човека, али Чехову то није довољно!

⁹⁶ Др Владета Јеротић-Човек и његов идентитет-психолошки проблеми савременог човека-дечје новине-Медицинска књига 1989. ст 196-201

⁹⁷ Е.Балабанович-Чехов и Чайковский-Московский рабочий-1973, ст 157

⁹⁸ Ibid 138

⁹⁹ Ibid 144

Право уметничко стваралаштво увек је духовно. А дух је тамо где мисао осећа а осећање мисли “-Метнер¹⁰⁰

2.2.3 Разлика православног и католичког хришћанства и руска култура

Суштину те разлике свакако треба тражити и у разликама православног и католичког поимања хришћанства, које леже у основама култура тих земља и битно их одређују. Док је **католичка вера** приземнија, радикалнија и сколона подчињавању крутим правилима и догмама, **православна** је више усмерена ка вишим, трансценденталним сверама. Католичанство свој поглед усмерава, нешто више ка земљи, док православље то чини више ка небу у свом схватању да није човек тај који суди већ Бог. То потврђује и чињеница да Папа као врховни поглавар на земљи (човек као изасланик Бога, а не Бог), може да да опрост од греха, док у православљу једино је Бог тај који може да нас ослободи од греха а ми својим духовним трудом и залагањем задобијамо ту Божју благонаклоност. Може се то посредно уочити и у празновању два највећа хришћанска празника: Божића и Ускрса.

За **католички** свет највећи празник је *Божић*- рођење Исуса Христа, оваплоћење Бога у човеку, који је дошао на Земљу нас ради, те у том контексту празновање Божића се углавном своди на земаљске материјалне благодати, поклоне и даривања. Традиција празновања Божића у православним земљама је много скрушенија, мирнија, може се рећи и скромнија, децетно се прославља рођење Исуса Христа, у складу са његовим животом на земљи, са много мање спољашних ефеката али са више радости у срцу и души, као светлост која се усељава у нас и која нас је обасјала Христовим рођењем. Насупрот Божићу, *Ускрс* је за **православни свет** „празник над празницима“, ускрснуће као суштина и смисао човековог живота на земљи. У васкрсењу је победа над смрћу, васкрсење је победа сила мрака улаз у прави истински Живот, али до кога треба доћи путем духовног стремљења и залагања за живота. Живот на земљи има смисла само у Васкрсењу. Док се код католика целокупна људска делатност посматра у односу на његов овоземаљски живот, дотле се код православца човекова делатност мери у односу на његов вечни живот.

¹⁰⁰ Н.К.Метнер Письма. М.,1973. с 182

Чланак **Ивана Иљина „О православљу и католичанству“** посвећен је значају православља за руску историју и културу. Самобитност Руса види Иљин „у посебном и самосвојном духовном акту“ Под актом разуме човеково доживљавање, поимање, размишљање, хтење и деловање. Наглашава да су на стварање руског националног акта утицала четири значајна фактора: **1. Природа; 2.Словенска душа; 3. Посебна вера и 4. Историјски развој.** За схватање и тумачење руског стваралачког акта Иљин тврди да није добро бити ни фанатичан словенофил, ни заслепљени западњак, већ треба бити што објективнији и правичнији, поготово када се ради о односу православља и католичанства.

У чему се састоји разлика између православља и католицизма

„И данас, када видимо како Ватикан годинама... озбиљно проучава православну мисао и душу у циљу доказивања њихове историјске неоснованости –ми, Руси, морамо себи поставити питање: у чему се састоји разлика између православља и католицизма, и на њега одговорити с крајњом објективношћу и историјском документованошћу. Та разлика се тиче *догматске, црквено-организационе, обредне, мисионарске, политичке и моралне природе, као и природе самог религијског чина.* Ова последња разлика је животно примарна: она даје кључ за разумевање свих осталих“.¹⁰¹

1.догматско разликовање- упркос одлукама Другог васељенског сабора (Константинопољ, 381. године) и Трећег васељенског сабора (Ефеског, 431, Правило 7), католици су увели у 8. члан Симбола вере, допуну да Свети Дух исходи не само од Оца, него и од Сина, познату као „Filioque“; У 19. веку придодата је догма о безгрешном зачећу Исуса Христа од Деве Марије „de immaculata concerpcone“; 1870. уведена је догма о непогрешивости папе „ex cathedra“; 1950. о посмртном узнесењу Деве Марије;

2.црквено-организационо разликовање- католици признају папу за главу цркве и јединог Христовог намесника на земљи; православље признаје само Христа за главу цркве и сматра да се црква треба градити на васељенским и помесним саборима.

3.обредне разлике (православни не признају богослужење на латинском језику и држе се литургије Василија Великог и Јована Златоустог; поштује, завештано од

¹⁰¹Иван Иљин. *Бела идеја/О Русији сутрашњег дана*, „Логос“, Београд. 2012, с.104,105. Првобитно објављено у часопису Наши задаци, 117 (I) и 118 (II), 15. нов, 119 (III) и 120 (IV) 30. нов. 1950.

стране Спаситеља, причешће у виду хлеба и вина и одбацује причешћивање освећеним колачићима; признају иконе али не и скулптуре у храмовима; уздиже исповест на ниво невидљивог присуства Христа и одбацује исповедаоницу као орган земаљске власти свештеника; Православље је развило сасвим другачију културу црквеног појања, читања молитве и звоњења звона, које га битно разликује од католичанства.

4. мисионарске разлике православље инсистира на слободи вере и не прихвата дух инквизиције (Карло Велики); чистоту религиозног сазрцања оно брани од застрашивања, политичких спекулација и материјалног помагања-добročинства; Православље настоји, по речима Григорија Богослова, „не да победи, већ да стекне браћу“ по вери. Оно не тежи власти на земљи по сваку цену.

5. политичке разлике-православна црква не претендује на световно господство и борбу за државну власт у виду политичке партије, код православља су црква и држава одвојене – али помажу једна другој, док католицизам увек тражи световну, клерикалну, имовинску и лично сугестивну власт. Они гледају на власт као на оруђе у успостављању Царства Божјег на земљи. А та идеја је увек била туђа православној цркви. Отуда учење о томе да циљ оправдава средство.

6. моралне разлике-католицизам се обраћа слепо покорној вољи човека, а православље, слободном људском срцу; православље настоји да пробуди стваралачку љубав и хришћанску савест у човеку, док католицизам захтева поштовање прописа и тражи спољашњу побожност; Православље поставља питање о најбољем и позива на јеванђелско савршенство. Католицизам говори о „прописима“, „забранама“, „дозвољеном“, „опростивом“ и „неопростивом“. Православље иде у дубину душе, тражи искрену веру и искрену доброту. Католицизам дисциплинује спољашњег човека, и задовољава се формалном страном ствари (Наши Задаци, с.119).

7. разлике у религијском акту-за православног је буђење вере унутрашња побуда и сазрцавајућа љубав, код католика веру подстиче вољна одлука да се потчини одређеном црквеном ауторитету. (с.107-111).

Иљинов је закључак, после опширне анализе је „да су најдубље традиције двеју вера супротне и неспојиве...И све то је најтешње повезано с првобитном и врло великом разликом у самом акту. Важно је не само то у шта верујеш, већ и то чиме,

то јест каквим силама душе се остварује твоја вера. Од времена када је Христос Спаситељ утврдио веру на живој љубави, ми знамо где да тражимо веру и како да је нађемо. То је од највеће важности за разумевање не само своје већ и туђе вере, као и читаве историје религија. Управо на овој основи ми треба да разумемо *православље и католичанство*¹⁰².

На овим основама треба да разумемо и разлике у **културама** запада и истока, које произилазе само као логичне последице различитог националног акта читавих народа и појединаца који су носиоци ток акта, у исто време и активни ствараоци културе и уметности своје нације. Навешћемо још неке суштинске разлике:

Првобитно и основно буђење вере за *православног* је унутрашња побуда, *сазрцавајућа љубав*. Православна душа тражи да се непосредно приближи Христу у свему, од унутарње усамљене молитве, до прихватања светих Тајни, у Његовој благости и савршенству и духовној сили, клања му се и прима Га као своје главно животно благо. У светлости тог савршенства православни признаје своју грешност, чисти њоме своју савест и ступа на пут покајања и ослобађања Зато код православног верника душа оживљава од слободне ганутости, од доброте, од топле радости и њој одговарајућим добровољним делима. Слободна љубав у души, буди хришћанску вољу и савест.

Католик, напротив, сталним напорима воље приморава себе да прими веру коју му *прописује његов ауторитет*. укључујући и питање добра и зла, греха и његове дозвољености. Католик сме да осећа и мисли о Христу само оно што ће му дозволити ауторитетни посредник који стоји између њега и Бога.

Само се *спољашња побожност* повинује вољи, а она и није ништа више до спољашњи привид; у много мањој мери њој је потчињена мисао; а још мање доживљаји (емоције и афекати). Ни љубав, ни вера, ни савест нису потчињени вољи и могу да потпуно игноришу њена присиљавања. Могуће је натерати себе на стајање и клањање, али је немогуће присилити себе да осећаш дубоко поштовање, молитву, љубав и захвалност. Дар љубави, саосећања, милосрђа се не могу изнудити ни вољом, ни ауторитетом. За љубављу – како земаљском, тако и духовном – мисао и машта иду саме од себе, природно и радо; воља, пак, може на томе да инсистира читавог живота, а да оне не подлегну том притиску. Из

¹⁰² Ibid. Наши задаци, (с.115).

отвореног срца пуног љубави савест ће, као глас Божји, проговорити самостално и власно. Али дисциплина воље не води савести, а подређеност спољашњем ауторитету потпуно ће заглушити личну савест.

Онај ко буде градио веру на вољи и покорности ауторитету, неизбежно ће морати да ограничи веру на интелектуално и вербално признање, остављајући срце хладним и тврдим, замењујући живу љубав – законима и дисциплином, а хришћанску доброту – „хвале вредним“ али мртвим поступцима. И сама молитва код њега претвориће се у безосећајне речи и неискрене покрете тела.

Управо ове црте католичке религије руска душа је увек доживљавала као туђе, чудне, вештачки натегнуте и неискрене. И када од православних људи чујемо да у католичком богослужењу има гламурозности, бљештавости, али недостаје искренности и топлине, понизности и усхићења, праве молитве и духовне лепоте – ми одмах знамо где за ово треба тражити објашњење.

„Онај ко размисли о овим цртама видеће и схватиће једном за свагда, да су најдубље традиције двеју вера супротне и неспојиве“, закључује Иван Иљин у своме делу „Бела идеја“, првобитно објављено у часопису „Наши задаци“, 30. новембра 1950. године.

Руска култура

Ова супротност двеју вера се открива у свему. Ми је примећујемо, како у композиторској, тако и пијанистичко интерпретаторској уметности, готово са истим одликама, и невероватним сличностима, што нам указује да је узрок те разлике истоветан. Осим тога схватићемо још и то да се сва руска култура формирала, јачала и цветала у духу православља – и постала онаква каква је била почетком XX. века пре свега зато што није била католичка. Рус је веровао и верује љубављу, он се моли срцем, ауторитет цркве учи га слободи, откривајући му духовно око, а не плашећи га земаљским казнама. Руска уметност у целини израсла је из слободног сазревања срца: и романтична занесеност руске поезије, и тежње руске прозе, и дубина руског сликарства, и искрени лиризам руске музике, и изражајност руске скулптуре, и одуховљеност руске архитектуре, и дубока осећајност руског театра. Дух хришћанске љубави продро је и у руску медицину, и у руско право, и у руску математику, с њеним предметним сазрцањем. У руској историографији он је створио традиције Соловјова, Кључевског и Забелина. У

руској војсци он је створио традицију Суворова, а у руској школи традицију Ушинског и Пирогова. Треба срцем сазнати ону дубоку везу која спаја руске православне свеце и старце са склопом руске простонародне и просвећене душе. Читав руски начин живота је другачији и особенији зато што је словенска душа оснажила своје срце у заветима православља. Чак су и друге руске вероисповести (изузев католицизма) упиле у себе зраке те слободе, скромности, срдчности и искренности.¹⁰³

2.2.4 Нехришћанске религије и њихов одраз на културу

Иљин попут Владете Јеротића иде даље тумачећи суштинске разлике других не хришћанских религија, у циљу бољег разумевања специфичности осталих култура у поређењу са њом, у оквиру сагледавања културе на глобалном нивоу. У том контексту покушаћемо да сагледамо и друге не хришћанске религије и сагледамо међусобне разлике, наводећи његова размишљања:

Има религија које се рађају из страха и хране страхом; тако се *афрички црнци* пре свега боје мрака и ноћи, злих духова, мађија, смрти. Има религија које настају из пожуде и хране се еротиком, која се доживљава као „надахнуће“; таква је религија Диониса-Вакха; такав је „шиваизам леве руке“ у *Индији*. Постоје религије чију основу чине фантазија и машта; митске легенде и химере; песништво, жртве и обреди; они занемарују љубав, вољу и мисао; религија *индијског браманизама*. *Будизам* је настао као религија одбацивања живота и аскезе. *Конфуцијанство* се појавило као религија историјски кроз патњу достигнуте и искрено доживљене моралне доктрине. *Религиозни акт Египта* био је посвећен превладавању смрти. *Јудејска религија* је тражила пре свега национално самопотврђивање на земљи, истичући генотеизам (бог националне искључивости!) и етичке законе. *Грци* су створили религију породичног огњишта и видљиве лепоте. *Римљани* – религију магичног обреда“. Воља земаљског човека тражи власт. И Црква, која гради веру на вољи ће тражити власт. Код *језуита Петра Алагоне* постоји учење о рђавим

¹⁰³ Види више:История философии: Запад-Россия-Восток (книга третья. Философия XIX-XX в). М.Греко-латинский кабинет', 1999. с 448

делима, која се, наводно, врше „по вољи Божјој“. По вољи Божјој могуће је убити невиног, украсти, водити развратан живот.

2.2.5 Западне и источне пијанистичке школе

Разматрање различитих религијских, цивилизацијских и културолошкох разлика је од неопходне важности да би разумели њихов утицај на пијанистичко-интерпретаторску делатност као сегмент глобалне културе која се у свом зачетку првобитно формирана као производ западне цивилизације, а потом муњевитом брзином проширила и на друге културе, која су је прихватиле као највишу вредност са пуним поштовањем и респектом, али су је обојили својим културолошким наслеђем. Ми смо се овде фокусирали на *интерпретаторску пијанистичку делатност западне и источне пијанистичке школе*, подразумевајући стари континент - Европу и њихову културу засновану на разликама тих хришћанских цивилизација. Термин западна и источна пијанистичка школа је термин који не обележава само географску припадност тих земаља, већ суштинску разлику у њиховој култури која се одразила и на пијанистичко-интерпретаторну делатност као један од сегмената културе и уметности. Сви ми који се бавимо пијанизмом јасно уочавамо ту разлику у начину свирања, али не постављамо питање узрока те разлике, већ је узимамо као чињеницу која егзистира сама по себи, обележавајући један или други школски систем подељене на источни и западни блок по географској или политичкој основи.

А суштина је много дубља и досеже до психолошке разлике у понашању а самим тим и у психи уметника ствараоца тих народа, а као последица вековне духовне разлике у филозофско-религијском поимању живота и света око нас, утемељене у духовни ген тих народа. У новије време како глобализам све више узима маха, и како се пијанистичко интерпретаторска делатност муњевитом брзином шири на Азијски континент, све више увиђамо и ту нову разлику у пијанизму европских и азијских народа, па чак и оне нијансе између самих азијских народа, нпр. између пијанизма Јапанаца, Кинеза и Кореанаца. Сви они свирају једну традиционалну музику Европске цивилизације или како је називамо „Класику“, чак и школа може да буде Европска, јер многи од њих завршавају студије у Европи, али под њиховим прстима то просто другачије звучи него под прстима неког Француза

или Руса. Није реч о прстима, јер уметност није механичка ствар, нити о школи у којој су стицали своје пијанистичко умеће, већ је реч о различитој психилошкој и емотивној основи личности тих народа, о различитој филозофији на којој су васпитани и стасали као личности, дајући им специфичан ментални и емотивни склоп, који се вековима урезао у њихов генетски код, попут црне косе или косих очију. Оне нијансе у култури које се јављају под утицајем различитих политичких системи су занемарљиве у односу на традиционалне религијске основе које су главни носиоца обележја култура нација.

Отуда можда лежи различити однос према традиционалним вредностима у источним и западним хришћанским земљама, као и према њиховој уметности и култури, која се на једној страни огледа као усмерње ка човековим *интелектуалним и естетским потребама*, а на другој више као одраз *унутрашњег духовног преживљавања и вечитог тражења*.

Ако погледамо древну руску музику, могли бисмо упоредити **знаменити распев** са њему синхроним **протестантним коралом** где можемо уочити невероватан цивилизацијски контраст. Цела стилистика певања знаменитог распева представља духовни живот у слободи Божије љубави. Дуготрајна руска песма, њен тегљиви Адађо - познање о вечности. Такође онтолошки завет Глинке и целе руске културе до данас. У том смислу нам је Иљин у свом чланку објаснио утицај православља на целокупну руску културу

У истом светлу можемо сагледати разлику у **западном и источном пијанизму** и њиховим **пијанистичким школама**, које су проистекле и развијале се на тековинама поменутих култура. Свка делатност, па и пијанистичка уметност, не може се разматрати као засебна, не зависна област, без утицаја особености традиције и историјских околности у којој је настала и развијала се. С тим у вези, западне школе су више обраћале пажњу на спољне ефекте пијанизма; техника, виртуозитет и интелектуализам у свирању а у источној школи, центар преокупације је првенствено певљивост тона, поетичност извођења, техника у служби музике, и владавина духа и душе над интелектом., на шта нам је подробно указао Иљин, а и остали филозофи и духовници..

Ове елементе запажамо у писму које је 31. децембра 1901. **Чехов** написао својој жени очекујући концерт пијанисте **Самуелсона**, чије извођење је необично ценио:

„Данас је код мене био пијаниста Самуелсон који на Јалти свира концерт“.¹⁰⁴ Чехов је волео да посећује концерте овог пијанисте, управо привлачећи га поетичношћу свога израза. На програму су била дела Листа, Шопена, Чајковског, а нарочито је волео да слуша ноктурна које је лети свирао под отвореним небом, што је још више подвлачило поетско-романтичну атмосферу. Био је ученик познатог педагога Зверева, код кога су учили и Скрјабин и Рахмањин, а потом на Московском конзерваторијуму у класи Сафонова, такође значајног педагога, професора многих прослављених руских пијаниста. Интерпретација Самуелсона, одликовала се не само високом техником, већ и душевношћу, мекоћом и топлином, што нам јасно говори о приоритетима које су придавали у уметничком изразу на свим пољима уметности. Чехова су нарочито импресионирали елементи „духовност и поетичност“, што за Чехова представља императив добре интерпретације једног пијанисте. Не техника, ни бљесак. Касније ћемо видети да су та два елемента „духовност и поетичности“, императиви целокупне руске пијанистичке школе, што је прерасло у традицију и задржало се до данас.

Стравински је захвалан школи која га је томе научила: «Лиризам не може да постоји без правила., и та правила морају да буду строга. У противном случају, то је само лиризам у потенцији, који се налази свуда. Оно што не постоји свуда је лирски израз и лирска композиција. За то је потребно мајсторство а мајсторство се постиже учењем. И више него икада сам осећао на себи благотворни утицај строге дисциплине, која нам улива љубав ка мајсторству и даје нам радост када умемо да применимо то мајсторство на дело, управо да би саздали дело лирског карактера“.¹⁰⁵

2.2.6 Онтологизам руске музике

Теодицеја или рационална теологија или филозофска теологија, (lat. *theologia naturalis*) је филозофска дисциплина о Богу. Теодицеја се сврстава у специјалну метафизику. Разликује се од *догматске теологије* (lat. *theologia dogmatica*), која се темељи на објави и на божанском ауторитету. Филозофска теологија или теодицеја темељи се само на искуству и разуму. Реч "теодицеја" (lat. *theodicea*) састављена је од две грчке речи: Θεός (*Theós*, Бог) и δίκη (*díkē*, праведност), што

¹⁰⁴ Opt.cit.Е.Балабанович- Чехов и Чайковский- ст 144

¹⁰⁵ Stravinsky I. *Chroniques de ma vie*. Denoël. Paris, 1935 (réédition de 1962). P. 242

значи оправдање Бога, богооправдање, алудирајући на једно од главних питања теодицеје, питање **постојања зла у свету**.

Бога замишљамо као апсолутно савршено биће, први узрок и задњи циљ свих ствари. Бога замишљамо као апсолутно савршено биће, први узрок и задњи циљ свих ствари. **Појам Бога дакле укључује:**

Апсолутну егзистенцију: Бог егзистира сам по себи, независно од икаквог узрока.

Савршену есенцију: Бог има у себи пуноћу битка и савршености.

Савршену каузалност: Бог је први узрок и задњи циљ свега.

Према томе, три су поглавља теодицеје: Божја егзистенција, Божја својства и атрибути, и Однос Бога према свету.

Покушајима доказивања Божје егзистенције претходе питања као што су:

Да ли је уопште нужно доказивати Божју егзистенцију, те је ли је могуће доказати?

Онтологисти тврде да није нужно доказивати Божју егзистенцију, јер према њиховом мишљењу, егзистенција Божја је непосредно евидентна, ми имамо интуицију Бога.

Онтологија (гр. ὄν, ὄντος биће + λόγος – наука,) је фил. наука о бићу, о ономе што постоји, основна наука, наука о општим својствима ствари и бића.

Онтологизам, (лат. on, ontos, logos, гр. ὄν, ὄντος λόγος ; onto + logizam размишљање, доказивање), фил.1. закључивање да постоје ствари на основу тога што постоје појмови о тим стварима; 2. схватање рационалиста по коме потпуно, логичко мишљење садржи у себи у исто време и реалитет (стварно постојање) онога о чему се мислило; 3. учење које се оснива на Платону, Августину и Малбраншу, а по коме је биће бога истински предмет непосредног и чисто духовног опажања итд.¹⁰⁶

Доказе за Божју егзистенцију можемо подиелити на **апериорне** и **апостериорне**.

Апериорни докази полазе не од неке искуствене чињенице, него од неке идеје и показују да та идеја укључује егзистенцију бића које има неки божански атрибут.

Апериорни докази темеље се на принципу идентитета или контрадикције Могу бити **онтолошки** и **идеолошки**.

Онтолошки доказ: Бог је највише биће. Кад Он не би егзистирао, Он не би био највише биће. Дакле, Он егзистира. Или: Бог има све савршености. Егзистенција је савршеност. Дакле, Он има егзистенцију.

¹⁰⁶ М.Вујаклија. Лексикон страних речи и израза. Просвета.Београд. 1954. С..645

Онтологизам је теорија по којој људски ум из идеје и општег, изводи постојеће и појединачно. То је филоз. учење по којем човек поседује непосредну интуицију битка или Бога и њу поставља у темељ сваке друге спознаје. Онтологизам има корене у аугустинско-фрањевачкој традицији (учење о илуминацији по којем Бог просвјетљује човјеков ум), а главни представник онтологизма је француски филозоф Н. Малбранш (N. Malebranche), по којем је Бог извор сваке спознаје, затим А. Росмини-Сербати (A. Rosmini-Serbati) и оснивач В. Гиоберти (V. Gioberti) 1844. У ширем смислу појам означава свако истицање онтологије, одн. свођење разних филоз. дисциплина на онтологију, као нпр. код Хегела.

„Можемо рећи да се цела руска музика налази под ореолом онтологизма. Апотеоза Рахмањинова је најдубља инспирација лепоте, отварање срца до крајњих граница? Ако узмемо спољашњи вид односа ка музицирању, уочавамо суштинске разлике. На Западу, разум је превасходно изнад као контролор над прстима који трче по диркама У Русији је свирање са дубином. Руке су у служби постизања дубине звука ради досезања пуноће духовног срца. И тада се из тог покрета отварања душе ка Богу, рађа океанска сила руске извођачке уметности, узносећи слушаоца у радост оноземаљског живота“.¹⁰⁷

Рахмањинов директно говори о осећању мисије, без које пијаниста не може изаћи на сцену. Овај специфичан карактер руске музике јасно се уочава из **писма Ивана Иљина, Рахмањинову** (6. децембар 1929). Генијални филозоф писао је генијалном композитору:

"Драги Сергеју Васильевичу ! Вратио сам се јуче кући потресен дубоко у души. Хтео сам да вам напишем одмах, али нисам нашао речи? Какав звук! Каква моћ! Каква линија! Ти звуци су уистину анђеоска нежност и чистота, то је моћ Микеланђеловске снаге, и та сунчева прозрачност гласова, и тај дах ..! Та музика је заиста - надљудска. Понекад је чак и застрашујућа, као у високим снежним планинама. Питам се - да ли је то заиста могуће? Да ли ћу икада пронаћи речи да бих написао о Вашој музици“?

Ову особеност руске извођачке уметности уочио је и велики виолиниста, **Јехуди Мењухин** (Yehudi Menuhin), који предлаже да се учи од Руса. „Они свирају

¹⁰⁷ Вячеслав Медушевский. „О призвании русской музыки“ - Выступление профессора Московской государственной консерватории Вячеслава Медушевского на музыкальной секции XVI Международных образовательных Рождественских чтений-Февр. 5, 2010 <http://www.pravoslavie.ru>

«класично: емоционално, али без афекта. А ми „претерујемо, преувеличавамо притискамо“ „Притискати“- декартовски: почињем од свог мишљења, затварајући њиме Бога.¹⁰⁸

„Узмимо руско **хорско дириговање**, које је произашло из храма. Западне диригенте нарочито иритира наш паралелизам руку. Али замислите Херберта фон Карајана у цркви. Какав кошмар! Ми нисмо фокусирани на независност руку, већ на љубав и сагласје са Богом. Паралелизам руку је сродан са паралелизмом терце у црквеној музици и народној песми. Сродан фундаменталном принципу народног многогласја (полифоније)– хетерофоније. То су све симболи прожетости љубављу свецелог, саборног, сагласја људи у јединственој благодати Божијој. Код **Рахмањинова** налазимо чудну контрастну хетерофонију, на пример у деветом такту после броја 9 у Другом концерту. Одакле она? Из саборног сагласја сила душе: у оркестру – обилата пуноћа љубави, а у партији клавира (опирујући се на истим тоновима али у контрастној ритмици и артикулацији *marcato*) – херојска храброст (тј. жртвена воља) љубави.

Стравински је такође сматрао да се музике *"развија сама по себи"*¹⁰⁹, тј. да је способна да изрази саму себе, што је још један доказ онтологизма, но ипак је стремио да живи *con Tempo* (заједно са временом: «За човека једне епохе немогуће је да у потпуности обухватити уметност предходне епохе, да открије њен смисао и схватити језик, уколико човек нема јасан осећај за савременост и свесно у њој не учествује»). Због тога је рекао да је у себи „абсорбовао целу историју музике“.

Где год да погледате - у бескрајну слободу метрике, тематизма, синтакса, форме, драматургије постављене на духовном реализму - *свуда осећамо дах онтологизма.*¹¹⁰

2.2.7 Традиционална народна или православна мелодија – срж руске музике свих времена

У основи свих представника руске школе, било ком стилу и епохи припадају, налази се традиционална, народна или православна мелодија. Код неких је она

¹⁰⁸ «Россия-это сама жизнь».Заметки иностранцев о России с XIV по XX в. М., 2004. с. 425)

¹⁰⁹ Opt.cit.. Stravinsky, Chroniques P. 92.

¹¹⁰ Opt.cit..Вячеслав Медушевский. „О призвании русской музыки“ - <http://www.pravoslavie.ru>

изразито видљива, у неким се само назире, али је у свима стуб, основа за конструкцију целог дела. Она је нуклеус из кога све проистиче и развија се. Епохе, композитори и извођачи дају јој само различито рухо и облике. Она је ушла у ген руског бића и налази се у дубини њихове свести и подсвести, оно што називамо руска душа. Сви руски композитори и извођачи расли су са њом од свог рођења. Она је њихов матерњи језик, генетски код унутрашњег бића, поставши временом део менталитета целокупне нације.

Најизраженији пример, таквог односа према свом националном бићу и својој традицији, налазимо, не само код изразитих представника руске националне школе (Глинка, Балакирјев, Корсаков) код којих је тај утицај очигледан, већ и код представника руског XX. века. Руски композитори и пијанисти на прагу модерног доба, прихватили су све тенденције савремене музике која је увелико господарила светским музичким центрима. Модерна музика је била у „моди“ (отуда и књига Николаја Метнера „Муза и мода“)¹¹¹ невероватном брзином ширећи се по свету и многи су, како каже Метнер, пали под њен, западни утицај (Стравински, Прокофјев, Скрјабин). Бојазан њихових противника, међу којима је најжешћи био Метнер али и Рахмањинов, била је донекле оправдана чињеницом да су живели ван граница Русије, те да су су били под директном утицајем тих нових и „погубних“ (по Метнеру) дешавања по музику. Сматрали су да та и таква слобода урушава руску музичку традицију и одрођује је од своје суштине, од руског националног бића. Њихова бојазан, што се касније испоставило, била је оправдана и усмерена ка неограниченој слободи у савременој музици. Та неограничена слобода довела је до уништења мелодије, оног нуклеуса од кога је све и почело тј. њеног центра. Модерна музика се својом смелошћу наметнула слушаоцу као нови интелектуални талас и израз, успевши да уруши класично композиторско писмо у западним земљама, доводећи музику до хаоса, до уништења њене сврсисходности и улоге, и на крају, постала је сама себи циљ (фр. *l'art pour l'art*) - уметност ради уметности, негирајући тиме и саму себе.

У својој бојазни нису рачунали на чињеницу да у свим руским композиторима, па и оним изван Русије, традиција је неизбрисива, она је у њима самима, они су је носили са собом и у себи и ван граница своје родне земље Русије, где год су живели и радили. Чувени руски критичар и близак пријатељ Чајковског, **Н. Кашкин**

¹¹¹ Н. Метнер-„МУЗА И МОДА“(защита основ. музык.искус).УМСА PRESS.1935,1978. Paris с.154

говорећи о модернизму Стравинског истакао је „Стравински је један од најјарких модерниста, али у исто време није изгубио најинтимнију повезаност са прошлошћу, што представља једну од особености руских композитора новије формације“¹¹²

Исто се односи и на највеће пијанисте које је дао XX век. Уметничке каријере два највећа руска пијаниста, **Хоровица и Рахмањина** биле су везане за Америку, али их оне нису омеле да остану верни руској традицији до краја живота и та рускост је из њих избијала до краја живота. Хоровиц је остао највећи и последњи романтичер XX века руске музике а Рахмањин, њега ни музиколози не сврставају у свремене композиторе, управо због карактера његове музике која представља синоним руске традиционалности, страсвености и осећајности, карактеристичне за период романтизма, и за руску емоционалност.

„Рахмањин је велико богатство не само за Русију већ и на планетарном нивоу. Његова уметност је сам дух Православља, снага Васкрсења, у њој је сажета цела Русија, милостив поглед на свет, сећање на вечност. Рахмањин није само дубоко православно човек, он је велики мајстор као пијаниста који је одлично познавао свој инструмент. Његова музика је тешка за свирање, али пружа огромно задовољство, јер је тежина дубоко осмишљена: свира само једна особа, а клавири звучи као оркестар, моћно и јако. Рахмањина можемо окарактерисати као „величина“ – највеће достигнуће целокупне клавирске културе. У њему се налази и Шопен, и Лист, Бетховен, и Бах. Све је ту; у погледу полифоније, хармоније, романтичне, лирике, строгости и озбиљности“¹¹³.

У његовој музици налази се **природан мол**, који се разликује од хармонског мола, који се често користи у Европској музици. Овај други мол је оштрији, то је мол који живи у храму. *Знаменити распев, грчко-византијско певање*, углавном засновано на природном молу. Рахмањин је тај звук тражио и нашао. Многи руски композитори, попут Чајковског, Глинке, Мусоргског су такође тражили одговор, каква би требало да буде руска музика, имајући сваки различите погледе, али Рахмањину је то пошло за руком на један посебан начин сходно времену у којем је живео, које му никако није ишло на руку у изражавању своје рускости, с

¹¹² В.Богданов-Березовский „Игорь Стравинский и его „Хроника“ из књиге: Игорь Стравинский „Хроника маей жизни“ - Государственное музыкальное издательство-Ленинград 1963 –ст 20

¹¹³ Садакацу Цучида: „Япония афон и Рахманинов“-(лауреат I награде на такмичењу „Рахмањин“). 19 март 2004.- <http://www.pravoslavie.ru/>

обзиром на почетке модерног доба који се у сваком погледу противио традицији. Тиме је још већа његова заслуга, јер је ушао у срж рускости.

Живео је у времену заласка царства, Русија је била на врхунцу, и све се то одразило у његовој музици. Погледајмо само плејаду педагога који су обележили то време! Зверев, Зилоти, Сафонов, Тањејев и тд. У Москви се управо тада истраживао знаменити распев у циљу избегавања слепог подражавања Европе, и суштинског схватања шта је заправо Русь-срж Русије. Смоленски, Касталски, Чесноков. Касталски је Рахмањинову предавао коришћење црквеног појања управо тада када је писао свеноћно бдење, које се сматра досигнућем музичке културе. Рахмањинов није нарушио знаменити распев. Чајковски је такође писао литургијску музику, али у томе није био нарочито успешан, зато што речи молитве, које су важније од музике, не могу да се разложе на четири четвртине већ је потребно већа једноставност и природност, оно, што је ближе људском говору. Због свега наведеног не чуди нас, да кроз музику Рахмањинова људи боље откривају и разумеју Православље¹¹⁴.

У нешто другачијем светлу, али са истим интезитетом, руски традиционализам се огледа код **Стравинског**. И ако је живео и деловао у центру савременог збивања у Паризу-синониму за „савремену уметност“, својом гениалношћу и умећем, успео је да споји оно што су сви мислили да је не спојиво: савремено и традиционално и да се управо руском традицијом наметне савременом и избирљивом Паризу. Његова два балета су обележила музику XX. века поставши ремек дела савремене музичке сцене у чијим основама, лежи руска традиција, заснована на руској народној мелодији и ликовима и мотивима из руског фолклора. (Петрушка и Посвећење пролећа).¹¹⁵

Жан Кокто, поводом концерта „Шесторке“ 1953. је изјавио: “Посвећење пролећа је узрасло у моћно дрво и ми смо морали себи да признамо да смо побеђени“.¹¹⁶

Поред балета, Стравински је написао и истоимену свиту за соло клавир „**Петрушка**“ са ставовима: *Руска игра, У Петрушкиној соби и Масленица*, које се сматра једним од најкомплекснијих и најтежих дела за извођење у клавирској литератури, које обилује виртуозитетом и захтева велики технички ниво

¹¹⁴ Ibid. Садакацу Цучида: „Јапонија афон и Рахманинов“

¹¹⁵ Види више: Јасмина Јанкович: /Академија искуств Београд/ „Игорь Стравински и его модернизм в начале XX века“ из књиге „Светлост са истока: јапанска култура и ми“. Филолошки факултет у Београду/ Уредници: проф. др Корнелија Ичин, проф. др Кајоко Јамасаки: Београд 2014. с 174

¹¹⁶ Кокто Ж. Петух и Арлекин. М.: Прест, 2000. С. 79.

пијанисте. Првобитна замисао композитора није био чак ни балет већ оркестарски комад са клавиром у доминантној улози.

Не заборавимо важну чињеницу да су углавном сви руски композитори своја прва сазнања о музици добијали преко клавира, који је чинио основу њиховог упознавања са музиком и њиховог васпитно-образованог процеса, како у породици тако и у школи. Кроз своје пијанистичко школовање на Конзерваторијуму, где су стицали своја знања о музици и компоновању, управо су кроз уметност свирања на клавиру упознавали квалитативне вредности традиције коју је искристалисала ова школа, и на тај начин оформили свој музички израз и укус, који су касније преносили у своја композиторска дела. Не заборавимо да су они прво завршавали студије клавира и то углавном са златном медаљом, имали значајне пијанистичке каријере, побеђивали на међународним такмичења, а тек касније компоновали. Такав је случај био са браћом Рубинштајн, Тањејевом, Рахмањином, Скрјабином, Прокофјевом, Метнером, Шостаковичем, Шchedрином. Клавир је за њих био „алфа и омега“, онај значајан инструмент кроз кога су првобитно могли да испоље своје мисли и свој дух, свој таленат, темперамент и музикалност, а тек потом да их пренесу на нотни папир. Сетимо се Стравинског који није могао да компонује без клавира, опера "Мавра", прво је била изведена у форми концерта на једној вечери у част Дјагикева у хотелу „Континентал“ где је по његовим речима „он лично седео за клавиром“¹¹⁷ или Рахмањинова коме је клавир био најдиректнији израз свога ћутљивог унутрашњег ја и његове генијалности.

Русија је светској музици XX века дала истинске композиторске и пијанистичке величине. Готово да се не може ни замислити музика модерног доба, без величина као што су Рахмањин, Скрјабин, Стравински, Прокофијев, Шостакович. Ако их упоредимо са Хинделмитом, Шенбергом, Кејдом, Хонегером, Бартоком, онда можемо доћи до закључка да су поменути руски музичари једини задржали „музику“, тј. мелодију у XX веку и тиме је духовно обогатили, заједничким именитељем која их све повезује а то је руска традиција. Остали су са музиком само кокетирали и интелектуално експериментисали.

Речи **Игора Стравинског**, најбоље осликавају ту и такву нераскидиву везу са Русијом, када је у јесен 1962. г посетио Совјетски савез, после више од четрдесет

¹¹⁷ Opt.cit.Игорь Стравинский „Хроника маей жизни“с.92

година одсуства. Приређен му је дочек вредан његовог имена. На вечери коју је приредила добро позната свим музичарима, министарка културе Фурцева и најзначајнији совјетски композитори, по речима диригента и блиског пријатеља Стравинског, Роберта Крафта „Игор Стравински открива своју рускост потпуније него икада до сада у ових петнаест година колико га познајем.“¹¹⁸

„Мирис руске земље је другачији - то је истина - а тако нешто је не могуће заборавит“.

„Човек има једно место рођења, једну домовину, и место рођења је главни фактор у његовом живот“.

„Ја цео живот говорим руски, мој слог је руски. Можда се у мојој музици то одмах не види, али је то заложено у њој – у њеној скривеној природи.“

„ Жао ми је што су ме прилике раставиле од моје домовине, што нисам у њој створио своја дела....Право да критикујем Русију је моје, јер је Русија моја и јер је ја волим. То право не дајем ниједном странцу“.

„Игор Стравински стварно, више од било чега у свом животу, жали што се отргнуо из своје земље а ја то кажем не због тих неколико осећајних говора, премда су они произашли из дубине његовог бића, него због промене његове природе у Русији, и слике те исте природе изван Русије У Hollywoodу, на пример, где је његов кућни живот потпуно руски, где он још увек срче супу-руски стил-из исте оне кашике, којом га је његова бабушка обично хранила у Русији пре 75 година; где ће провести дан говорећи само својим матерњим језиком. Уверен сам да је њему више од било чега, кроз све ове године што га познајем, значило да га цене, да га одобравају и да га изводе као Руса у Русији. А када му мајка Русија враћа своју љубав, он јој једним гутљајем из груди опрашта оних 48 година-заправо са неколико гутљаја вотке на овој дубоко достојевскијанској вечери“, сведочи **Роберт Крафт** у својим записима..¹¹⁹

На одласку из Русије на аеродрому Шереметјево, дописник Сједињених држава га је упитао: Хоћете ли рећи нешто о лепотама Русије?, а **Стравински** је одговорио:

¹¹⁸ Robert Craft-Амерички диригент, дугогодишњи сарадник пријатељ Игора Стравинског, са којим је сарађивао од 1948. год. У четири књиге мемоара и разговора, као и у дневницима је записао разговоре с концертних путовања, и разговоре за столом и *obiter dicta* у којима је изнео мноштво својих запажања, мишљења и судова о музици, музичарима, публици, о свему што је везано за музику и музичаре.

¹¹⁹ И Стравински и Р. Крафт-Мемоари, разговори , дневници- Зора –Загреб 1972.ст 235-238

„Лепоте треба волети, а не о њима говорити“

Сличне емоције су се догодиле и **Владимиру Хоровицу** када је после 61 године дошао у Русију и 20. априла 1986. године одржао легендарни концерт у „Великој сали Конзерваторијума“ у Москви. Уз велику помпу, сентимент и гануће, извео је своје најдраже композиторе: Скрјабина и Рахмањинова.

Овај спектакуларни концерт, који је надмашио све друге у последње две деценије овог века ушао је у историју, слично као и повратак Стравинског 1962., који је симболично требало да означи почетак новог времена, крај хладног рата и подизање „челичне завесе“. Улога која је пре тридесетак година била намењена Стравинском, сада је поверена Хоровицу, због чега су вероватно и један и други били пропраћени огромном медијском пажњом и емоцијама. Хоровиц је одсвирао своју лабудову песму и извео све што је најбоље умео. Под прстима Хоровица, музика Скрјабина, Рахмањинова, Скарлатија, Мошковског, звучала је у бојама и колоритом његове младости, а све одлике технике, чије је принципе одредио још тридесетих, сада су биле на врхунцу. Као да је свима желео да покаже, да онај „пртљаг“ (традицију школе) који је са собом понео када је напуштао Русију, је остао нетакнут и сада га је извукао из неке старе шкриње; да време од четрдесет година проведених у земљи „нововога света“-Америци није утицало да се ишта изгуби, и поквари, јер је он то чувао и неговао, као неку јако драгу успомену која се брижљиво чува целог живота. Вративши се у Русију у своје детињство, као да је успео неком магичном моћи, пред свима нама, да време вратио уназад.

Речи **Дмитрија Шостаковича** можда најбоље осликавају све оно што смо у предходном излагању рекли о руској традицији, која је дубоко укореењена у руском бићу, која као да је трансцендентална и која не познаје ни временске ни просторне границе:

„Стравински је-истинито руски композитор ... Руски дух је немогуће искоренити из срца овог заиста великог, вишеструког талената, рођеног на руској земљи и крвно повезан са њом“ Д. Шостакович¹²⁰

Стравински и Шостакович, два петроградска композитора генија, које је живот определио на две дијаметрално различите стране-на два супротна пола Америку и

¹²⁰ Статја "Стравинские в Петербурге и Ораниенбауме" - кандидату искусствоведения, доценту СПбГК, Брославской Т.В. http://www.rambow.ru/rambow.files/history/history_9.html

СССР, и пијанисти, Рахмањинов и Хоровиц-са једне и Гилелс и Рихтер-са друге стране, сви заједно су се сјединили у једној тачки- руској традицији, у руском битисању. Можда нам ови цитати управо дају одговор на питање, шта је то заправо традиција и усмеравају нас ка разумевању руске пијанистичке школе, која се може сагледати само у контексту руске музике и њене традиције у својој комплексности.

2.2.8 Јединство Истока и Запада у нама и у свету

Др Владета Јеротић, наш уважени академик и психијатар, у поглављу Источни-западни ветар у књизи „Човек и његов идентитет“, говори о нашем бићу као јединству два поларитета, називајући га „Иакоком“ и „Западом“. „У нама свима присутна је тежња ка интегралном живљењу, што значи, допустити да живе у нама и Исток и Запад. Уместо потискивања духовног, присутног у дубљим слојевима нашег бића у сваком од нас (што смо на западу углавном чинили, вештачки се одвајали од нашег природног врела, потребно је да повратимо изгубљено поверење у духовно у нама и да слично више хиљада година искуства Истока, искусимо своје биће Јер тек оно што смо сами искусили, не само спољашњим већ и унутрашњим чулима, можемо и да му верујемо. Зашто не бисмо могли да усвојимо, као што нам то **Калфрид Диркхајм** (Karlfried Dürckheim) предлаже да су Исток и Запад поларне супротности (не ратнички супарници) заступљене у нама самима. Зашто ове супротности у нама не би имале потребу међусобног допуњавања и компензације, како би обадве заједно присутне и у релативној хармонији помирене, довеле до оне синтезе и целине нашег бића којој свесно или несвесно одувек тежимо: Запад и Исток у нама односе се као мушки и женски принцип у сваком од нас или да се послужимо познатим симболом кинеске филозофије, као *Јин* и *Јанг*. И ако су ова два принципа у међусобном сукобу, одводећи нас и на странпутицу неурозе, зар пример уравнотеженог и зрелог човека, још више човека ствараоца, не показује активно и плодно присуство **оба принципа у нама**“.¹²¹

Све оно што смо налазили у источној филозофији и религији све то, када се дубље загледамо, можемо наћи у нама самима, у дубинама наше психе и душе.

¹²¹ Opt cit. Vladeta. Јеротић-, „Човек и његов идентитет“ - поглавље Источни-западни ветар, с. 199

Постављајући се сада само на становиште **западног човека**, тражећи у њему све оно чиме он у себи није задовољан, довољно је да погледамо свој свакодневни живот па да се уверимо колико нам је несношљиво да останемо стално будни, или стално активни, или стално предани својим чулима, „у непресталној индивидуализацији и персонализацији себе у непрекидном сујетном грчу да очувамо и ојачамо пред другима наше Ја“. Потреба за знањем, прикупљањем безброј података услед потребе за остварењем, за разрешењем наших егзистенцијалних проблема, за ослобађањем од страха, очајања, напуштености, смрти. Западни човек је уморан од свог западног живота.

Можда је ово сувише огољен принцип живота западног човека, али све то нас наводи на жељу да у нама тражимо своју другу страну и допуну, „оно што тежи да исправи сувише искренут тас на ваги и јесто заправо оно што је његова супротност а то је **„Исток“ у нама**. Нашој безобзирној не толеранцији према другима, нашем грабежу за поседовањем“, не били били бољи и успешнији од других, неминовно следи и наша потреба да будемо толерантнији и скромнији. „Треба да престанемо да се интересујемо само за поседовањем и да почнемо да се бавимо бићем, да се бавимон оним што је „Исток“ у нама. Зар нисмо склони да се често предамо маштањима и сањарењима, да самлевени од умора наше свакодневнице, интимно пожелимо да потонемо у неки безмерни океан у који би се улили као безимена кап из реке, да услед периода умора и гађења над собом уследи период деперсонализације, интимна дубока жеља да у миру свесно или несвесно будемо сами са собом, не били прикупили снагу за будуће акције и подсетили се шта смо у предходном периоду урадили. Ноћу то природно чини за нас, наш верни савезник сан који нас одводи у оно не свесно у нама.¹²²“

Мир и тишина су насušна потреба сваког уметника, пронаћи „Исток“ у себи, значи поврати ону „суштину“ уметности, у свом умутрашњем бићу, упрљану естрадизмом и борбом за егзистенцијом на светској сцени. Зар нисмо вековима сведоци те страшне, веома често **разарајуће борбе** готово свих **уметника**, која се у њиховим душама одвијала између „Истока“ и „Запада“, те жеље „Истока“ у њима да се досегну небеске висине, и жеље „Запада“ да се досегне слава у овотемаљском животу Уметници не могу ни без једног ни без другог, ни без

¹²² Ibid.. В. Јеротић-, „Човек и његов идентитет“ - поглавље Источни-западни ветар, с 199, 200

стваралачког тиховања, ни без „дасака које живот значе“. Уметност се не рађа без Истока, нити без Запада може да се оваплоти, попут Сунца које се рађа на истоку а умире на Западу. Зато Јеротић каже:

„Исток је сенка Запада. Човек не може без своје сенке“

Многи сматрају да је ХХИ век донео музику без граница, да се националне школе потиру и губе, под геслом глобализма, електронских комуникација, брзих размена информација, доступности готово свих података о свим школама на интернету, да свет постаје једно, да је свима све доступно, па самим тим и музичко образовање, као део свеопштег процеса и реформи, треба да постане униформисано и глобално. Отуда и идеја о ***Болоњској декларацији*** у школству. У томе има истине али не и у потпуности. Поменути примери говоре нам супротно.

Школа није само образовна институција где се уче одређена правила и знања, већ и васпитно образовна установа. У том контексту, пијанистичка школа подразумева још много шире и комплексније тумачење. Она је и васпитно духовна категорија кроз коју се врши пренос и примање не само знања већ и устаљених норми понашања карактеристичних за одређену земљу тј. традицију, која се примењују у одређеним системима и културама.

И ако на изглед живимо у јединственом свету и по јединственим правилима који нам омогућавају савремене комуникације (интернет), ми у ствари живимо само у виртуално једнаком свету, а у стварном свету живимо у различити поднебљима, географским ширинама, политичким системима, религијама, економским и социјални условима, и традиционалним и културолошким вредностима, те је само теоретски могуће применити исте обрасце и законе понашања на цео свет али суштински је то немогуће.

Они који су на вишем интерпретаторском нивоу ће нпр. отићи у неке од светских музичких центара и тамо наставити школовање те ће се директно на тлу сусрети са представницима других метода рада. Међутим, све то не може да вам гарантује да ћете ући у све тајне те школе. Ви можете да учите код професора, представника одређене пијанистичке школе, у жељи да научите све најбоље из те школе чију традицију вам професор преноси. Ви можете тог професора да „ископирате“ донекле, али ако својим менталним склопом и духовном припремљеношћу не можете да проникнете у те специфичне карактеристике те традицију, ви не

можете ни да је у потпуности разумете и усвојите, јер школа не представља само одређену технику свирања и скуп одређених знања у интерпретацији.

Иде се чак на то да се и **музика униформише** у смислу мешања жанрова и губљењем граница између њих. Жанрови се приближавају једни другима, те готово да и не постоји јасна разлика између забавне и народне музике, фолклорни елементи једних народа се мешају са елементима других, па чак и „Класика“ која би требало да остане као једини не изменљив појам традиционално вредног, почиње да се меша са елементима попа, рока и електронике, у циљу веће публике и боље зараде. Ако су економија и новац једино мерило савременог света, која се полако али сигурно из западног система вредности преноси на источни свет, који је вековима живео по другачијим, традиционалним системима вредности, питамо се како ће се то одразити на његову психу и морал. Ко ће онда бити последњи чувар традиције и да ли је њој дошао крал?

Ако је економија постала приоритетна категорија у готово свим бившим источним земљама, укључујући и нашу, заменивши културу и просвету која је у тим земљама у предходним временима била водич у васпитању нације у моралном и етичком смислу, јер религија није постојала, питамо се, да ли су ти преузети економски и образовни обрасци на исти начин прихватљиви и применљиви у источним као у западним земљама и да ли су, у односу на традиционалне вредности тих нација њихово природно стање као што је то случај на западу, те у сагласју са њиховим начином понашања и структуром личности вековима изграђиваним; свакако да не.

Покушавајући да објасни немогућност унифицирања оног што је природно не спојиво **Иљин** у критици „католицизма источног обреда“ каже:

„Саму идеју – да се **душа руског** народа потчини путем претворничке **имитације** његовог богослужења и да, уз помоћ те лицемерне операције, заведе католицизам у Русији – ми доживљавамо као религиозно погрешну, безбожничку и неморалну. Тако у рату бродови плове под туђом заставом. Тако се кријумчари роба преко границе. Тако у Шекспировом Хамлету брат сипа у ухо своме брату – краљу - смртоносни отров док спава¹²³

¹²³ Пренесено из књиге Ивана Иљина Бела идеја, Логос, Београд 2012.

То је као у бајци о „Пепељуги“, као да смо ушли у туђе ципеле, које не одговарају нашој ноzi, а ми се трудимо да их обучемо, не би ли са туђим ципелама, стигли до принца, симбола моћи, среће и богатства. Генетски код који носимо са собом то нам не дозвољава. Наша различитост вуче нас у супротном правцу од једноумља, а лепота уметности лежи управо у лепоти различитости, што су и основни принципи повеље УНЕСК-а. Ако пођемо од врло вероватне истине да су се и источни и западни човек развили из **истог корена**, да су једно време имали исти развитак, а да су се тек после диференцирали и да су били део нашег сопственог развитака, онда нас не чуди да их и данас носимо у себи.

Владета Јеротић завршава своје поглавље „Источни-западни ветар“ следећим цитатом: „Интегрално живљење које води универзалном човеку могуће је остварити најпре у себи. Онда када будемо схватили да су **Исток и Запад** категорије поларно супротне али не и непријатељске, *присутне у једном истом људском бићу*, свеједно да ли оно живи на Истоку или Западу, омогућићемо овим доживљајем који води метаморфози и сазревању, да се и на спољашњем плану нађу нови мостови, који већ постоје за даље зближавање Истока и Запада“¹²⁴ а никако њихово унифицирање. Најбољи пример универзализма срећемо код **И. Стравинског**, који се у светској музичкој култури појавио као спона између Истока и Запада, како у свом изразу, тако и у многобројним контактима са огромном количином значајних људи у свету. Стравински се налазио у центру друштвене пажње, на раскршћу најважнијих уметничјких путева, а географија његовог живота захтева многобројне земље и културе.. (*Стравински, Николај Римски-Корсаков, Надежда Римски Корсаков Стејнберг.-на слици*)



¹²⁴ Ibid. Др Владета Јеротић-„Човек и његов идентитет“-ст.201.

2.3 ТРАДИЦИЈА И СТВАРАЛАШТВО У РУСКОЈ И ЗАПАДНОЈ КУЛТУРИ И ПИЈАНИСТИЧКОЈ УМЕТНОСТИ - ПОЈАМ РУСКА КУЛТУРА И „РУСКА ДУША“

Стваралаштво уметника је отзвук целог оркестра, тј. одзвук душе народа. Питање је само у степену удаљености од ње или блискости ка њој. (А.Блок).

У књизи „Питања музичко-извођачке уметности“, у чланку „Стваралачки задатак извођача“¹²⁵, **А. Островски** сматра да је музика почела свој животни пут у недрима живота и њој се враћа, наводећи речи **Д.Д.Шостаковича** из беседице „Знати и волети музику“:

„Стваралачки процес у музици, као и у свакој другој уметности, почиње са сазнањима о животу. Композитор послушнује дух времена и осећања свога народа, саживљује се са његовом тугом, очекивањима, надом, радошћу, и све то уноси у своја дела. Успех и величина музичког стваралаштва зависи од тога, колико је велика душа композитора и колико је много од радости и туге свога времена успео да у себе унесе и утка у своју музику.“¹²⁶

Тај процес почиње перцепцијом живота композитора, пролази кроз његов интелект, душу и емоције и свој крајњи циљ достиже у души слушаоца. (линк „живот→композитор→слушалац“). Међутим дело се не може остварити све дотле док се у њега не укључи и **извођач**, као карика која треба да споји јединку-композитора са слушаоцем, или читавим народом као својеврсном социолошком категоријом, те да у њему проузрокује одређену емоцију и на тај начин изврши утицај. Такво музичко дело зафиксирано на нотном папиру, добија форму свог „потенцијалног битисања“, постаје фактор културе, објекат познања и источник даљњег кретања музике по спирали њене животне орбите, али га као такво, тек чека стваралачки сусрет са извођачем да би се оваплотило у реални звук. Преко извођача дело се презентује и почиње да живи, а „истина“ је онаква каква се тумачи и презентује. Отуда је на извођачу велика одговорност. Због тога ћемо овој теми, духовној традицији у Руској култури, посветити велику пажњу.

¹²⁵ А.Островский- Вопросы музыкально-исполнительского искусства,- Музыка-Москва 1967 с 3

¹²⁶ Дм.Шостакович. Знать и любить музыку. Беседа с молодежью. М, 1958. стр 9

Духовна традиција у руској култури - литератури, музици и опште, уметности подразумева разумевање хришћанске суштине човека као људског бића и православни поглед на свет, која као таква има транс-историјски карактер.

Задржавајући традицију, оваплоћену у различитим формама, руски народ је задржао живог Христа у себи, своју духовну вертикалу, центар духовног уздигнућа и своје усмерење, коме је одувек и изнова тежио. Кроз своју историју, тачно је знао шта је од виталног значаја важно за очување духовности нације, па и за свој опстанак, и поштујући традицију, чак и онда када је „остао без Бога“, задржао је висок ниво духовности. Својим уметничким остварењима доказао је да је истински Хришћански народ.

„Шта је за Хришћанина најважније да зна?... да зна циљ и смисао живота. Ако то зна онда ће он моћи и да употреби своје снаге и дарове на оно што је добро и племенито и њему и његовом народу, свима“,¹²⁷ а руски народ је то одувек знао.

Зато нас не чуде врхунска остварења руске културе и уметности, која су настављала свој континуитет и у совјетско време, упркос тешком околностима нимало наклоњеним прошлим традиционалним вредностима, а која настављају да живе истим интензитетом до данас, не губећи кроз историју епитет највиших уметничких и духовних вредности. Управо том чињеницом да су засноване на традиционалним вредностима, а не на тренутно „модном тренду“, остају вредности за сва времена и улазе у термин „Класика“, у нашем случају „*класична, озбиљна или уметничка музика*“. Овакав став заступао је **Николај Метнер**, и у делу „**Муза и мода**“ (заштита основа музичке уметности), целу књигу посвећује заштити традиције од моде новаторства и неограничених слобода у музици, која су преплавилa савремену уметност XX века.¹²⁸

Шта нас заправо толико дирне у делима руских уметника; у музици, балету, пијанистичкој уметности, што нас у њиховој интерпретацији и уметничком изразу уздигне у нека виша емотивна стања духа. Због чега је руска уметност на почетку XX века уздрмала цео уметнички Париз, навикнут да види и чује највећа уметничка достигнућа целог света? Руски уметници су успели да усхите размажену париску публику, непознатом до тада силом и духовном снагом коју су

¹²⁷ Јован Јањић- Будимо људи-Живот и реч Патријаха Павла.-ст 179.

¹²⁸Николај Метнер „Муза и мода“ (заштита основ музикалног искуства),Париж 1935-УМСА PRESS 1978 стр 88

донели из своје земље што их је за нијансу више уздизало од врхунских уметничких остварења западне културе. Западни свет је у руским уметницима ту специфичност увиђао, уважавао и веома ценио, али никада у потпуности и до краја није разумео суштину руске уметности, тај флуид „божанских муза, божанске моћи“, већ га је узимао само као готов факат. Никада се није ни питао одакле та специфичност долази, веома различита њиховој култури и менталитету. Због свега тога, покушаћемо да објаснимо оно што једним именом можемо формулисати као појам „руска душа“, ону нијансу у уметности, која уздиже руску уметност изнад прелепе, отмене, галантне и богате западне уметности.

2.3.1 Појам Руска култура-западно и источно стваралаштво-сличности и разлике

Анализирајући појаву **Николаја Метнера** у руској музици, као и многе догађаје у Русији почетком XX.века, намеће нам се извесан парадокс, који даје **специфичан тон руском Сребрног веку**. Са једне стране, XX.век у Русији био је богат разnobразним предавангардним и авангардним токовима, а са друге, у исто време је изродио таквав активни „заштитнички“ феномен традиције попут музике и естетике браће Метнер. Старији брат композитора, Емили Метнер, у многоме је утицао на пијанисту и његову стваралачку мисао. Поред тога што је био композиторов импресариј, био је и филозоф, писац, новинар, музички критичар, може се рећи, централна фигура у руском Симболизму раног XX века, тесно повезан са песницима Белим, Блоком, Брјусовим. Обојица су видели своју мисију у **успостављању везе руског симболизма са немачким културним наслеђем**, Канта, Гетеа, Ничеа и Вагнера, (германски пантеон Метнера) те успостављању једнакости на општим ванвременским и ванпросторним вредностима.¹²⁹

У уводу првог броја журнала „Радови и дани“ (*Труды и дни*) **Емили Метнер** посматра **културу** као „*природну појаву власти уметничког и религиозног стваралаштва над животом*“¹³⁰ У писму А. Белом од 17. септембра 1909. још је прецизнији: **“Шта је култура? Материјално, култура обједињује у себи уметност и идеолошки поглед на свет; Формално-култура је власт генијалног**

¹²⁹ Г.В.Нефедьев-“К мигологији руског символизма“ Н Метнер-Вопр. Биограф. и творч. с 202

¹³⁰ „Труды и дни“1912, Бр.1.С.56

уметничког и религиозног стваралаштва над животом народа.¹³¹ Пијаниста Антон Рубинштајн сматра слично да је „музика само за посвећене, од одабраних за одабране“¹³²

У митологији Метнера, култура и уметност је представљена актуелизацијом воље за моћи генија, као производ његове стваралачке делатности. У том контексту она постаје једино могуће поље за остваривање животно-стваралачке активности генија, и то не абстрактног генија, већ оног који се формирао под утицајем својих националних корена, своје расе. Овакав став је аналоган његовој мисли о **суштини филозофије**: „Филозофија је увек лично властољубиво дело. Свака филозофија је онолико вредна, колико стварно покрива део стварности а не бави се искључиво игром појмова и речи“¹³³ као ларпурлартизам (l'art pour l'art-уметност ради уметности). У оваквој поставци уочавамо суштинску разлику источног и западног поимања и филозофије и културе, полазну основу, а одатле и њену улогу и примену. Метнер, Бели и остали савременици Сребрног века, стваралаштво Ничеа су доживљавали само као лично-егзистенционални факт сопствене биографије. *Стваралаштво мора да се отелотвори у култури*, јер без културе оно егзистира само по себи, само као абстракција, изгубивши своју основну намену која му је Богом, кроз њега (генија) дата, у преносу знања у стварању и опстанку цивилизација.

О уникалности личности и **оргиналности метода Николаја Метнера**, говори филозоф Иван Иљин: „Свеобразност Метнера највише се састоји у томе, што он у свом музичком стваралаштву следи свој унутрашњи духовни опит коме је у потпуности веран у свему. Тај унутрашњи духовни опит, који је по свом садржају и општечовечански и није затворен ни за кога од нас, Метнер доживљава, на својствено руском човеку, национални начин - са невероватном снагом и изражајношћу. Метнер то ради филозофски, али не на начин да измишља некакве абстрактне теорије, он живи *созерцањем суштине*, а филозофија се јавља као неко ко прати појаву ствари. Управо због тога он се појављује као неко ко ствара суштинску музику. Унутрашња суштина или дух су сфере божанствене

¹³¹ НИОР РГБ.Ф.25.Карт.20.Ед.хр.5.Л.12.

¹³² Opt. cit-Слободан Турлаков „Са Чајковским“ st 410

¹³³ Opt. cit. Ф.167.Карт 18.Ед.хр.13.Л.2

манифестације горњег, у нашем доњем свету. А филозофија као љубав ка мудрости доводи нас ка својим изворима, који се налазе у духовним сферама.¹³⁴

Суштину разлике у уметничким нијансама **културе и стваралаштва**, можемо тражити у различитим филозофским основама у схватању циља и смисла живота западног и источног света. Ако извршимо генерализацију, онда почетну разлику видимо у појаму "*онтологизам*" у интерпретацији руске филозофије. По учењу Парменида из Елеје (Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης. (544-541), грчки филозоф, оснивач Елејске школе¹³⁵ по коме се приказује свет једног јединственог, нествореног, непролазног Бића, насупрот свету привида, који се ствара мишљењем људи, онда онтологизам се тумачи као идентитет бића и мишљења. По појимању хришћанске вере, ово се односи само на Бога Творца, само је он истовремено "Ја сам" (Изл. 3, 4, Јован 8, 25..), једино је он - Мисао, Љубав, Истина, Реч, Дух. А човек? Богочовек Христос, дао је и њему могућност обожења-боравак у божанском животу Тројице.

У тој тачки је почело продубљивање јаза између цивилизација Запада и православног Истока. **Флоренски** их је описао у опозиционим поставкама *менталног илузионизама* и *руског онтологизма*. Запад је после одустајања од Чаше у 12. в, пао у смислу онтологизма: небо се удаљило. Из жеље да се досегне Небо родила се готика, органум у музици, а стварањем утицаја цркве са страшним мотом реда језуита "циљ оправдава средство", уследила је индугенција, инквизиција, ломаче, мучења, крсташки походи, пљачкашки поход Цариграда, разних реликвија. Картезијанско, Декартовско мишљање захватило је западну културу Новог времена.

Јаз између Запада и Истока и њиховиг култура почиње **следећим постулатима**, који представљају кључ и полазну основу свих даљих разлика у култури и стваралаштву Истока и Запада. Ако упоредимо ова два постулата на исту тему, видећемо значајну разлику:

Декарт је рекао: ***Cogito ergo sum. "Мислим, дакле постојим"***.

¹³⁴ Ильин И.А. Метнер-композитор и провидец (Романтизм и классицизм в современной русской музыке)//Собр.соч :В.10 т.Т.6.Кн.3 с.501

¹³⁵ Претходник је Ксенофан, Парменидов учитељ, а представници Мелис и Зенон./Зајечерановић, Стевановић- Филозофија-ЗАК-Бгд. 1973-ст 46, Платон-Парменид- БИГЗ,1973 с 61

Јован Кронштатски, чудотворац каже: "Ми можемо да мислимо, зато што постоји *безгранична мисао*, можемо да дишемо, јер постоји бесконачност ваздушног простора. Ево зашто добијамо надахнућа светлим мислима о било којој теми. Наша мисао непрестано тече само под условом постојања *бесконачног мисаоног Духа*." **За Руски народ све је супротно Декарту:**

1. „Не мислим, дакле постојим“, а Бог мисли за мене, и зато постојим, и због тога Бога треба хвалити и славити. *Није нама слава и хвала, већ Имену Твоме, милости твојој.*

2. Способност да мислим сам добио на дар заједно са постојањем..

3. Шта значи мислити? Значи *приближавати се Богу-Истини*, свецелим напором духа - поверењем и вером кроз љубав, јер Бог је љубав, истинита мисао уграђена је у веру и љубави. Западна филозофија углавном по овом критеријуму не мисли, и креће се по линији *сталног удаљавња од Бога*, мењајући Бога, свет, себе. Познати себе могућа је само у Богу, а без њега имамо само психоанализу, која не сједињује, већ раставља.

4. Као што је Бог јединица Тројице, сходно томе и човек је саборан и не иде само за **спасењем себе, већ свих**. Обратимо пажњу. *Декарт почиње са "ја мислим"*, а *Јован Кронштатски* у својој радости саборности са *"ми мислимо"*- јединство Бога у Тројици.

Декарт никада не би разумео овакво руско тумачење, али исто тако не би разумео ни просто срце руског Иванушке-будале у бајкама, који је будала, Христа ради, или никада не би могао да трчи по реци Волхов, као по сувом попут Блаженог Николаја Кочаанова и Феодора. Зашто? За одговор треба, по савету Господа, да се **уђе тамо одакле се уздиже мисао - у дубину срца**. Права мисао се рађа из првобитног покрета живе вере - од стања разоткривања срца ка Богу. Бог одмах налази себе у таквој мисли у срцу, и даје јој животну снагу способну да надахнује људе.

Отуда кључна разлика почетног уметничког надахнућу код руског и западног уметника: *мисао се уздиже из срца*, а не обрнуто, *да пада из главе к срцу*.

Шта каже руска светост на Декартовско: “ја мислим“?

Декарт мисли да он мисли. Међутим, Бог се кроз њега појављује другим потезом: Не из првобитног покрета *разоткривања срца*, као код *Руса*, већ секундарно из *умствовања*, из стања *иза затворених врата и прозора душе*. Такво веровање није живо, већ је књижно, **Схоластичко**. Жива вера искомског васељенског и

историјског руског православља не трпи посредно, јер Бог је створио нас, а не ми њега. Ако смо ми - дах Бога (Постање 2, 7), то из њега проистиче мисао, а не из наше гордости по Декарту: *Ja sam*, ја мислим, те ја постојим; онда то није мисао, већ мишљење са геном борбе против Бога унутар нас. Чим постоји унутрашња борба, уметност губи од божанске, апсолутне, јер се у старту побунила, помешала са злом и тиме „упрљала“. Господ не случајно, као знак праве вере чини чуда (Јован 14, 12, Мк 16, 17-18., Лк. 17, 5-6). Због тога **Јован Кронштатски** стално наглашава да ако смо у Богу, наше речи не могу бити не чудотворне, у том контексту и наша уметност постаје „**чудотворна**“. У противном она не поседује то својство.

"Свако ко дише да хвали Господа.", јер дах Божји у нама је предмет и суштина наших мисли, њена светлост, радост и инспирација, способност да „види“ чисто и исправано, погледом Божијим. *Дах Божји* не само да на нас обасјава Сунцем правде, већ и објекте виђења имамо у светлости истине, као и поглед на самога себе. Отуда је уметничка инспирација, која излази из човека који „хвали Господа“ божанска, противна егоистичкој, под утицајем гордости човековог необоженог Ја.

Руска мисао почиње *не одвајањем* од Бога, већ са *нераскидивошћу*, која влада у *Пресветој Тројици*, у дубини Божје љубави. То није абстракција - мртво јединство геометријских тачака – три тачке троугла. То је Божије јединство, *љубав*. Зато **Руска Православна мисао** не може а да не осећа себе у божанском животу.

Руска реч «думать» (мислим) етимолошки потиче од «дуть» (дува) и «дышать» (дише). *Бог је удахнуо у нама дах, а ми га дишемо*. Реч „искуство“-(уметност)- је искуство дисања тог даха, плод дисања онога што нам је удахнуто-*дах Божји* **Мисао је инспирација божанске лепоте** код Јована Кронштатског, а *не издисање* духовне летаргије као код Декарта – у овоме видимо дубоку различитост. Када више нема божанског кисеоника у крви, срце вене, а мисао окоштава.

„Думать же по-русски“ значи дисати и живети кроз Бога.

Ово је онтологизам руског националног бића, који се може дефинисати као **идентитет бића и мишљања**, које се уздиже из дубине срца у свеукупној отворености ка Богу. Вера - реално, или егзистенцијално сједињење са Богом. Почетак вере је усмерење наше пажње ка Богу и повратно, Божије пажње ка нама. У том идентитету, у том сусрету ставова, у којем се испитује наша слобода, налази се корен онтологисма и онај специфични првобитни покрет, замајац

Православне цивилизације. Сада имамо кључ за све, било велике или мале манифестације целокупне руске културе.¹³⁶

Као део православног народа Српски народ је вековима битисао по истом принципу онтологизма. По речима Патријарха Павла то је основа на којој почивају сви људски односи и све људске делатности, па самим тим и однос према уметности. Какав нам је однос према сопственом животу, таква ће нам бити и наша уметност. Какав је однос друштва према животу и васпитању свога народа, таква ће му бити и уметност.

„Када решимо питање циља и смисла живота, онда ће нам све остало бити лакше да решимо. Када су Светом Василију Великом, у четвртог веку поставили то питање, он је рекао:“ На то питање одговорили су стари грчки филозофи, али се нису слагали. Једни су сматрали да је циљ живота уживање (једи, пиј, уживај), други да је циљ живота стицање богатства (и онога што богатство пружа), трећи да је циљ живота стицање славе (научне, уметничке, спортске). Неки, да је циљ стицање власти и онога што човеку власт пружа. А ми сматрамо да је циљ нашег живота, стећи блаженство: почети га у овоме свету, а наставити га у оном свету бесмртности. Блаженство није срећа. Срећа не зависи од нас, а блаженство зависи од нас.“¹³⁷

На крају даћемо одговор са почетака овог поглавља, шта је то што руску уметност чини великом и другачијом од западне?

Руски народ је одувек тежио и старао се за стицањем божанског-(блаженог) у свом срцу и отуда у његовој култури, исијава тај дух који нас узвисује и приближава ка небеским висинама. Руски уметник, стварајући уметничка дела никада се није руководио Декартовским постулатом „Мислим, дакле постојим“, те уметничко дело је искључиво моје дело и без мене не постоји. Дакле прво Ја а онда посредно, секундаро проистиче моја уметност (западна филозофија). Руски уметници су увек Уметност стављали у први план, изнад свега, па тек онда себе, увек окренути ка небеским висинама, знајући да су само посредници, тј. проводници „инспирације“ која долази од неба и враћа се Њему. Дакле прво Уметност, па онда Ја у служби Њега (источна филозофија). *Уметност нисам Ја, већ Ми- јединство мене и Бога у Тројици.*

¹³⁶ Opt.cit. Вячеслав Медушевский: „О призвании русской музыки“.

¹³⁷ Opt cit-J Jaњић-„Будимо људи“ .ст 177

Отуда страхопоштовање, вечита патња и сумња и у себе и своје Ја, отуда стална борба са сопственом душом и осећањима, отуда трагизам, јер уметност произилази из скромног срца обожене душе, а не из сопственог надобудног ума. Отуда скромност и невероватна пожртвованост и преданост раду, жеља да се буде достојан високом задатку који им је подарен. Тако их уче од малена, а такав је однос и целе нације према њима, уметницима и култури и уметност вековима. После Бога (религије), култура и уметност су на првом месту на лествици вредности у друштву. У доба совјетске русије, она је замењивала улогу религије и Бога као највише духовне категорије читаве нације. Духовно је одувек било испред телесног, руски народ могао је да издржи без хране и одеће, али без културе и уметности никада, као своје најважније хране, па чак и у времену највећих разарања и страдања, јер за разлику од запада првенствено душу треба на хранити, па тек онда тело.

2.3.2 Уметници „Руске душе“: Чехов и Чајковски-паралеле

На примеру Чехова и Чајковског као изразитих представника, синонима за руску „уметност душе“, најбоље можемо уочити све оно што у грубим цртама означава предходно поглавље, тј. руску филозофију у креирању уметничког дела. Чехов као писац душе а Чајковски као композитор душе. Чехов је умео да разуме и опише најтананија људска душевна преживљавања, откривањем унутрашњег богатства својих јунака, и да то непосредно пренесе у целокупној својој пуноћи, те да и ми осетимо душевну благодат и лепоту мисли и осећања његових јунака, која су истовремено и пишчева осећања.

Музика је привлачила **писца** у сферама најтананијих душевних преживљавања и одиграла значајну улогу у његовом стваралачком опусу. Писцу је била неопходна музика у дубинама своје душе, готово насушна потреба, и то она истинска музика која чисти човека и рађа у њему све оно што је блиско к срцу, али што се тешко може изразити речима, а то је осећање високе осмислености живота. Управо таква је за њега била музика Чајковског и у тој чињеници се њихова стваралаштва додирују.

У осликавању интимних израза унутрашњих излива душе, **Чајковски** скоро да није имао премца међу савременицима композиторима, а то исто може се рећи и за Чехова. Оно што их повезује, то је „дубоки, поетски психологизам, поглед у

унутрашњи живот човека у својој многостраности и вишесложности, у свом емоционалном богатству, у његовим душевним дисонанцама и хармонским манифестацијама“ сматра Кашкин.

Два велика руска театролога и познавалаца дела Чехова, **Станиславски** и **Немирович-Данченко** су такође говорили о повезаности Чехова са музиком. **Станиславски** (Константин Сергеевич Станиславский), чија мишљења изједначавају са Чеховљевим (Чехов-то је Станиславски по А. Праудину) говори о Чехову са дубоким емоцијама и уверењу: „Душевна стања његових ликова прожети су невероватном музичком тананошћу и пластичношћу, да их можемо називати „људском музиком“, тј.„музиком душе“, (Хмелов).¹³⁸

Немирович-Данченко- (В. И Немирович-Данченко), сматра да „код Чехова људи су у својој унутрашњости напуњени музикалношћу“. Када мисли на музику, Чехов мисли на оно најфиније осећање које директно улази у душу и срце, без посредника (речи). Музика прва покреће срце, а тек касније реч. Због тога музичко начело јавља се као најважније уметничко средство у психолошком разоткривању сликовитости Чеховљевих јунака и ситуација. Музика повезује њихове животе са светом хармоније, поезије и лепоте. У архиви Чехова сачувана је једна напомена, која говори колику предност Чехов даје музици, чак и над „поетском љубљви“и њеном утицају на јунаке. Напомена је написана на засебној хартији и текст одмах почиње са размишљањем. Сматра се да припада приповедци „Три године“:

„Све је то у суштини грубо и мучно, и поетска љубав је бесмислена, као и снег, лавина, која се сурвала са горе и притиска људе. *Али када слушаши музику*, све то, и они који леже у гробу и спавају, и они који су преживели и седе у својим домовима, *чини се спокојним, величанственим* и та снежна лавина, не чини се бесмисленом“.¹³⁹ Музика је та која даје снагу, лечи и даје смисао животу његових јунака. Књижевница **Авилова** читајући Чеховљева писма, чије речи су напуњене музикалношћу „као да чује његов живи глас а са потписом на крају писма, као да чује последњу ноту волшебног гудала“-пореди их са звуком виолончела. **Академик Асафјев** (Борис Владимирович Асафјев) примећује да „тешко је

¹³⁸ Е.Балабанович-Чехов и Чајковский-Московский рабочий-1973, ст 156-160

¹³⁹ Ibid st 158

замислити „Три сестре“, „Вишњик“, „Степу“ и ред других новела.“ без постојања музике Чајковског, која је све време пратила стваралачки рад Чехова. Читајући приповетке, романе, комаде Чехова, осећате да је музика прожелала сву стваралачку свест писца, која окруживајући га као ваздух изражавала је његов однос ка свету. „Мени је досадно без музике коју обожавам-писао је Горком“¹⁴⁰.

Заједнички елементи у стваралаштву Чехова и Чајковског

У следећем излагању обратићемо пажњу на оне битне заједничке елементе које счињавају емоционалну и структуралну срж њиховог стваралаштва

1. Трагизам: По речима **Д.Д.Шостаковича** „сличност у осећању трагизма у животу“, једна је од основних карактеристика стваралачких индивидуалности Чехова и Чајковског, а то важи за готове све руске уметнике.¹⁴¹ Међутим то никако не треба мешати са песимизмом. То је одраз епохе у којој су живели руски уметници 80-их год. XIX века, епохе која је ушла у историју Русије као период репресије, силе терора и удаљавања интелигенције из друштвених догађаја. То је конфликт човека са мрачним силама које не дају човеку да ствара и да иде ка постављеном циљу, конфликт са средином и животом у судару маштања које носи уметничко надахнуће и стварности, (о којем је говорио и Иљин) односу конфликта човека према човеку. То је трагизам који се доживљава у погибији лепоте, трагизам у разједињавању и отуђености међу људима, трагизам пасивног односа ка злу у животу и на крају трагизам у суштинској основи битисања и постојања човека, оног који не може да искаже своје стваралачке могућности.

Не чини нам се да управо данас живимо у сличним околностима и осећамо извесну дозу ако не трагизма, онда бар равнодушности, сете и безвољности која нас из дана у дан заокупља и постепено умртвљује наше стваралачке силе. „*Равнодушност је парализа душе-превремена смрт*“-каже **Чехов** у својој „Досадној историји“¹⁴².

У тим околностима увек се поставља питање уметности. Да ли пасивно посматрање или активна борба против таквог тужног стања. То је оно питање на које ће нам каснији указати и Иљин. Питање оптимизма, које смо детаљно

¹⁴⁰ Ibid 138

¹⁴¹ Ibid 163-167

¹⁴² Ibid 172

обрадили у предходном поглављу. Повученост од света води у духовну погибију човека. Међутим код њих је *трагизам* присутан али у исто време је присутан и *оптимизам*. У „трагичном, мрачном до ужаса роману „У јарузи“, Горки је осетио „дубоку ноту бодрости и љубави ка животу“.¹⁴³ „Мора да се живи“-говори Маша у „Три сестре“ „Желим да живим“ додаје Олга, и управо у тим речима Чехов постиже врхунац, емоционалну кулминацију комада. И ако је све тмурно, његови јунаци су оптимисти, они желе Сунце и виде излаз из тунела.

2. Оптимизам: Посматрајући улогу уметника у посматрању живота оптимистички, верујући у високо човеково место, Чајковски у филозофским концепцијама својих дела изражава хуманитаране и прогресиване идеје; у срећи познања надахнуте љубави, радости стваралаштва, слободе личности, лепоти узвишене љубави—по његовим речима „мотив светла“, душевној уравнотежености.¹⁴⁴ У свему овоме налазимо паралелу са централном идејом православног хришћанства а то је *свепобеђујућа и свеобухватна љубав*, о којој говоре сви духовни оци и на коју смо се подробно осврнули у другим поглављима овога рада.

У финалу „Четврте симфоније“ Чајковски је оптимиста, као и „Првом концерту за клавир у бе-молу“(почетни акорди). У „Шестој симфонији“ боре се силе живота и смрти. Живот се састоји из сталних противречности: великог и малог, добра и зла, смешног и трагичног. У тој борби противречности, коју и сам дубоко осећа, Чајковски ствара *унутрашњи драматизам*, који кулминира у јединству многообразности и *изналажење светла*, који је крајњи циљ и победа победа. Мото Чајковског је „живети је ипак могуће“, независно од свих лукавстава и зала у свету, и односи се готово на сва његова дела. (Јабудово језеро). Према томе његов трагизам не завршава у песимизам већ у оптимизам, а трагизам постоји само да би нас одвео до спознаје светлости. И управо је музика та која води човека у свет (божанске) идеалне хармоније и лепоте у преодолевању (земаљске) дисхармоније живота.

У свом **писму Н.фон Мек**, Чајковски каже „*Ви саосећате са мојом музиком јер ја увек патим за идеалом.*“¹⁴⁵ Он говори о том божанском идеалу, који му је циљ и који непрестално стоји испред, приликом стварања дела. Он осећа постојање тог

¹⁴³ Ibid 167

¹⁴⁴ Г.А.Прибегина-Петр Ильич Чайковский- Москва „Музыка“1990, „Велико наслеђе“st 208

¹⁴⁵ Opt cit. 169

идеала, и искрено тугује, мучи се, што не може да га досегне овоземаљским животом, али је музику ближи Њему.

3. Унутрашњи садржај: У улози коју музика треба да оствари, Чехов и Чајковски су са највећим уметничким савршенством, успели да испуне најтежи задатак музике: да постигну *не спољашњи ефекат*, као што је до тада био случај у западним земљама, већ у *разоткривању на сцени, дубоке и сложене радње*. То је била прекретница у руској и светској драматургији. Нарочито се то односи на оперску и балетску уметност.

Поводом балета „*Успавана лепотица*“, Олга Леонардовна Чехов, у једном од својих првих писама Чехову, не скрива одушевљење музиком Чајковског, издваја музику у први план у односу на сцену и саму игру балерина, што до тада није био случај: *“Каква чудесна, прелепа, пуна блаженства музика! На крају нисам ни желела да гледала на сцену, на ноге које скачу и смешне физиономије; тако сам боље могла да се стопим са том прекрасном хармонијом!*¹⁴⁶

Из овог цитата уочавамо јасни преокрет у балетској уметности који је извршио Чајковски, где балет од забаве, тј. ниже врсте уметности коју руска интелигенција није прихватала као озбиљну уметност, прерастао у озбиљни музички жанр. Тиме је Чајковски извршио револуционарни преокрет на светској балетској сцени, дајући јој једнак примат са опером и концертом. Са Чајковским, музика и балет више немају улогу коју су до тада имали, већ добијају свој пуни духовни смисао. О опери „Евгеније Оњегин“ композитор каже: *„Све је то ако се узме врло једноставно и обично, но једноставност и обичност не искључују ни поезију ни драму.“*¹⁴⁷

4. Једноставност и искреност: У разним контекстима, и писац и композитор су изражавали своје мисли о једноставности, као једном од основних захтева у стваралачком процесу уметничког дела. За велике уметнике апсолутна *истина* и апсолутна *једноставност* скоро да су синоними. Нема истине без једноставности и једноставности без истине. Када говоримо о једноставности, ми не мислим на празнину или пустош, већ на врхунску пуноћу у својој чистоти. То је једноставност која није произишла из ничега-празног, већ она која је произишла сублимацијом из највишег степена сложености, као најчишћи дијамант.

¹⁴⁶ Ibid 143, 167, 169

¹⁴⁷ Ibid 179

Чајковски и Чехов, обојица, умеју да разумеју најтананија душевна стања, разоткривајући нам унутрашње богатство својих јунака, њихово *душевно благородство и чистоту, лепоту* мисли и осећања. У тој својој непосредности, невиности и искрености осећања, њихови јунаци су чисти попут деце. Отуда **Чајковски** пише: „*Цвеће, музика и деца представљају најбољи украс живота*“, а **Чехов** : „*Основна и главна лепота приче су једноставност и искреност*“.¹⁴⁸

„У животу је све једноставно док у литератури све је специјално и намерно, у циљу да се фасцинира читалац“ Чехов указује на непотребност претераности да би се постигао ефекат. Као и Чајковски сматрао је да суштина не лежи у ефекту, него у оном шта је изречено, што опет води порекло из суштинске различитост у полазним тачкама улоге уметности истока и запада о којима смо говорили. Док запад тежи ефектима да би остави утисак у овоземаљском свету, исток тежи једноставности у одсуству ефекта, јер тако не одвлачи пажњу од суштине коју сама уметност носи са собом у својој концентрованости и тиме је ближи небу.

Чајковски то такође примећује, наводећи пример **Fontane di Trevi** у Риму и каже: „*Чак и таква ефектна ствар као што је фонтана ди Треви, греша у својој углађености форме, у недостатку једноставности и истинитости*“, а о опери „Орлеанска дева“ пише: „*Простота стила је безусловна*“ . (с.177)

5. Мајсторство: Једноставност се јавља као једно од основних естетских принципа ових уметника, произашла као резултат огромног стваралачког напора у најстрожем избора животних појава и генерализације најдубљих уметничких мисли. За обојицу *једноставност* представља *највиши степен мајсторства*, како по суштини тако и по форми и обично је прикривено од читаоца или слушаоца. Музиколог **Асафјев** каже: „*Код Чајковског - аутора „Оњегина“ постоји „неприметно мајсторство“ . Што снажније и убедљивије звучи музика као живи узбудљиви говор, тиме је истинитија интонација - суштина музике*“.

И.Буњина је увек привлачила „Жеља за највећом једноставности“ а **Горки** је, после читања „Даме са кучетом“ Чехову написао:

„*Нико не може да пише тако просто о таквим једноставним стварима, као што ви то умете. После вас све остало делује грубо као да није написано пером већ кладом и ништа више не делује просто нити истинито*“ .(с.179)

¹⁴⁸ Ibid 177-179

Оног тренутка када слушајући музику, препустимо се ужавању у чарима музике и узлетимо са њом у небеске висине, заборављајући на сву тежину мукотрпног рада ствараоца и извођача да би стигли до циља, онда је то најбољи доказ да су обојица постигли највећи степен мајсторства. То је „*невидљиво мајсторство*“, о коме говори Асафјев а филозофија истока је увек тежила ка том циљу. Музика постиже да се заборавимо и узлетимо, а не фасцинирамо.

6. Созерцање и откровење: Противећи се Н. Ф. фон Мек, која пореди музику са стањем „опијености“ **Чајковски** се одлучно противи томе: „*То је лажно. Човек прибегава вину, да би обмануо себе, да би добио илузију среће и задовољства. Музика није обмана, она је – откровење. У томе је њена победоносна сила, она нам открива недоступне елементе лепоте, созерцава ванвременско, и за увек нас мири са животом. Она нас просветљује и усрећује.*“¹⁴⁹

7. Просвећење и омасовљење: Чајковски нам разоткрива лепоту света око нас, стремљењем ка узвишеном естетском идеалу. Његова естетика се противи западној теорији “*l’art pour l’art*”- „уметност ради уметности“, сматрајући да музика треба да постане „лек за човечју душу“, да у њој људи пронађу „*утеху и потпору*“ те је поставља као опште друштвено добро за све људе а не само за одабране.

“*Ја би желео свим силама моје душе, да се моја музика распрострањује, да се увелича број људи који је воле, да би нашли у њој утеху и потпору.*“ (с.168) Отуда следи улога уметника у друштву и тиме припрема професионализацију уметника у Русији

8. Уметност-смисао живота: Уметник се односи према своме раду као главном делу. Она је смисао његовог живота и због тога постаје његова професија. „*Смисао мог живота лежи у мојим делима*“ -говорио је Чајковски“. Слично мисли и Чехов: “*Уметник увек мора да ради, да ствара, јер другачије не може да живи*“ . (с180)¹⁵⁰

9. Срдачност и надахнуће: Надахнуће је основна покретачка снага сваког уметника. Чајковски је рекао „*Оно што је страно човечијем срцу, не може бити источником музичког надахнућа*“. И још ово:“ *Где срци није погођено-не може бити музике*“ (с.178) Многи западни уметници не би се сложили са овим исказом Чајковског, сматрајући да стваралачки процес-надахнуће почиње из главе и

¹⁴⁹ Ibid 168

¹⁵⁰ Ibid 172-181

мисли а не из срца и душе, о чему смо такође писали. Душа и срце, код западног човека немају толику снагу и заступљеност као код руских уметника. Душа постоји, али се на њу не обраћа толика пажња. **Срдачност** није само општа емоционална обојеност приповедања. Она је полазна основа надахнућа а потом и целог процеса стварања. То је филозофска категорија која разоткрива однос писца и композитора према свету. Без дубоке срдачности, тј *живота срца и живота у срцу* не може бити ни правог живота, а ни праве, истинске уметности, која је одраз нашег схватања живота. У овом елементу такође видимо разлику између источног и западног начина размишљања, где *исток, музику схвата као првобитан покрет настао у срцу-срдачност* која се из срца претаче у ум и ту се оваплоћује. Супротно овоме, за запад уметност се првенствено схвата као високо умна делатност настала не у срцу већ у човековом уму, која потом може и не мора да се одрази и у срцу.

10. Љубав, доброта и морална лепота: Сила љубави, доброте и моралне лепоте лежи у основи целокупног њиховог стваралаштва. —а то представља и три главна стуба православне идеологије. Они говоре о огромној стваралачкој сили љубави. Стваралачки процват личности огледа се у досезању највишег степен личности а то је *постизање љубави*, оне која духовно обогаћује и морално узвишава човека. Они схватају *љубав* као *сагласје живота* у целој својој пуноћи у превазилажење највећег непријатеља човека-егоизма. Значај човека, његове личности се мери, коликим степеном је он способан да воли и каква је његова љубав.

Љубав и доброта Настављајући традицију руске литературе преко Пушкина, „...осећања доброте, ја сам лиром изнуђивао“ (с.172), исказује се принцип и улогу уметности у човечанству као ширење љубави и доброте преко музике као и повезаност свих уметности у своме корену, (музике и речи).

Морална лепота представља константно стремљење ка идеалу кроз *љубав, посвећеност, подвиг*. Без ових начела нема ни праве уметности, јер без љубави и подвига нема уметности, а да би се направио подвиг необходимо је одрицање.

У опису Настје у „*Чаробници*“, Чајковски каже: „У дубини њене душе налази се **морална сила и лепота**. Та сила лежи у **снази љубави**, која за жртву те љубави може да да све“. За узврат љубав човеку даје крила, постаје душевно богатији и

јачи и тиме побеђује и непобедиво, а „*заљубљеност*“ је за Чехова оно прелазно стање које „*указује човеку какав он треба да буде*“¹⁵¹

Тема **велике љубави** прожима сво стваралаштво Чајковског: увертира-фантазија „Ромео и Јулија“, симфонијска фантазија „Франческа да Римини“, опере „Евгеније Оњегин“, „Пикова дама“, „Јоланта“, балети „Лабудово језеро“, „Успавана лепотоца“. Док Настја целу себе даје за *љубав према вољеној особи*, Чехов кроз лик скромног доктора Димова открива црте велике **моралне снаге у лепоти доброте**. Он истиче особине ретке душевне чистота, умеће стваралачког рада, посвећеност и предавање целог себе стваралаштву, необична једноставност и природност која краси хероизам таквих људи, који спасавајући живот болесног детета, доказују способност ка подвигу за добробит људи, кроз **жртву љубави према науци и стваралаштву**.

„*Умро је зато што је жртвовао себе...Какав губитак за науку, у поређењу са нама, какава величина од човека! А каква морална снага. Добра, чиста, душа која воли...*“ описује Чехов кроз лик доктора Димова у приповеци „Скакавац“.

Веома важан за карактеризацију погледа на свет писца представља и чланк о *Н.М. Пржеваљском*, кроз чији опис, Чехов нам даје одговор, кључ успеха руских ствараоце науке и уметности, од постављања циљева до њихове реализације, са благим нијансама у зависности од епохе, стилског правца и историјских околности у којем су живели и радили: Чехов каже:

„*Њихова идејност, благородна амбиција, која у основи има част отаџбине и науке, њихова упорност независно од тешкоћа, опасности и искушења ка личној срећи, непобедива је. Њихова тотална посвећеност ка унапред опредељеном циљу, богатство знања и огромне љубав ка раду. Све их то у очима народа чини подвижницима, постајући оличења више моралне снаге*“.(с.171)

11. Истина и морална лепота - борба против зла: Зло постоји, оно представља страшну силу, која стално жели да разруши добру моралну природу човека- Чехов (*Човек у футроли*). Уметност је та која морално уздише човека, те захваљујући њој он постаје бољи, чистији, светлији, а својом моралном лепотом човек се бори са силама зла. (Лабудово језеро). Чајковски истиче: „*Ми као да смо специјално само зато и створени да би се вечно борили са злом, да тражимо идеале, достизања вечне истине*“ (с.172)

¹⁵¹ Ibid 170,171

“Истина и лепота...увек су представљали оно главно у човечјем животу и у опште на земљи“-каже један од чеховљевих јунака у приповеци „Студент“ .(с.173)

Отуда код њих влада тесна повезаност **етичког и естетског** начела. Када **Чајковски** говори о **Моцарту** он каже:

„Слушајући његову музику, ја као да вршим неко добаро дело“-толико нас она прочишћава. Или *„Осећај лепоте у човеку не познаје границе“*(с 174)

12. Служење човеку и своме ближњем: Чајковски осећа снажну потребу испуњења божје заповест „љуби ближњег свог као себе самог“, али у исто време осећа и не способност да је испуни, осим кроз музику. *„Изван своје музике, ја нисам био способан да служим за добробит свога ближњег“*-(с.180) Кроз њу види свој основни животни задатак који му је Бог поверио, осуђујући егоизам, егоцентризам, занемаривање другог човека, индиферентан однос ка људима. То снажно осећање своје животне мисије, пратило га је кроз цео живот, готово да је био њиме опседнут. Тема савести, личне одговорности за људска страдања, борба са равнодушношћу и активан однос ка животу су елементи који црпе из хришћансе, православне филозофије. Из те мисије „служења човеку и ближњем“ произилази величина руских уметника и њене културе, а даље из ње произилази:

13. Служење човечанству: *„Сваки по своме служи општем благу, каже Чајковски, јер уметност је по мени неопходна потреба човечанства“*. Жеља за добробит ближњег свога, код Чајковског прераста у добробит за цело човечанство. (Љуби ближњег свога као себе самог“-Мт 22, 37 и 39).

14. Љубав ка домовини, ка руском човеку и родној природи, интерес ка руској народној песми, не умањује њихов допринос и припадност целом човечанству. Чехов је у младости волео италијанску оперу, затим руску, музику Глинке и Даргомижског, Бородина и Римског Корсакова, сонате Бетовена, минијатуре Шопена, али духовно најближа му је била музика Чајковског, управо због тог високо духовног и националног елемента, на начин који му је био веома близак Она га је хранила, давала му стваралачки импулс, и била неодољив део духовне атмосфере у којој су живели и сазревали руски генији тога времена.

“Ја страсно волим руског човека, руски говор, руски склад ума, руску лепоту лица, руске обичаје“-писао је Чајковски.

„*Ви сте Рус! Да, веома, веома сам Рус*“ - рекао је једанпут Чехову, Лав Толстој.¹⁵² Осликавајући руски народни карактер, кроз своје ликове, Чехов открива у њима скривено душевно богатство-душевну истрајност, доброту, животну радост, душевну чистоту и огромне стваралачке способности.

15. Јединство човека и природе: „*Сва енергија уметника треба да се усмери на две силе: човека и природу*“ каже Чехов (с.174) -и тиме јасно указује одкуда треба црпети животну снагу. Међутим ако нарушимо равнотежу ова два значајна енергетска извора, ако уништимо **моралну чистоту човека и чистоту природе**, уништавамо и живот на земљи. Морално прљав човек и прљави природа прелазе у своју супротност и усмеравају своју енергетску снагу против њега. Само у сазнању високих људских вредности и дубоке вере у човека могу се победити тешкоће у реалности које прате сваког уметника, а само они уметници који су овладали сазнањем високих моралних вредности, сачували су и своје људско достојанство. **Емир Кустурица**, српски редирел, након више од сто година, говори о истој теми: земљи, љубави и доброти, чинећи попут Чехова и Чајковског, допринос за добробит човечанства, својим уметничк језиком. У филму „*Млечни пут*“, тематски подељеног у три дела - *прича о земљи, о љубави и прича о монаштву*, каже: „Филм говори о **теми доброте**, ако не буде доброте, једног дана неће имати шта да окреће Земљину осу“. Љубав и доброта су та енергија која одржава верикалу око које се окреће свет.

Можемо сабрати све ове елементе у јединствени закључак:

Музика Чајковског учи доброти, схватању лепоте у животу, природи и уметности. Учи нас да волимо своју Земљу, осмишљава и цени њену историју, њено достојанство и вредности. Она помаже формирању хармоничне личности човека. Њу свирају, певају, слушају и изучавају. Она се чије свуда-у највећим театрима и концертним салама, универзитетима. Она је са нама свакодневно и за време празника. Она је са људима разних народа и земаља. Она се преноси из покољења у покољење и у томе је залог њене будућности. Она прославља руску музичку уметност за сва времена.

На крају навешћемо речи пијанисте и композитора **Рахмањинова**, који се са правом може сматрати наследником Чајковског, не само по музичком таленту, већ

¹⁵² Ibid 181

и по моралним и духовним вредностима, по свим наведеним карактеристикама „руске душе“, које су красиле Чехова и Чајковског. Имао је срећу да лично упозна ова два руска генија те нам преноси његове утиске:

„Од свих људи и уметника са којим сам се сусрео, Чајковски је био највише очаравајући. Његова душевна тананост је непоновљива. Био је скроман, као сви прави велики људи, и једноставан, као мало ко. Од свих које сам знао, само је Чехов личио на њега“ - Рахмањинов¹⁵³

2.3.3 Две гране пијанизма: Западни и Источни - Листовски и Рубинштајновски

Познати руски музиколог Д.А.Рабинович (**Давид Абрамович Рабинович**), аутор значајних књига из историје музике и извођачке уметности, као и чланак о совјетским композиторима и низа истраживачких радова о проблемима извођачке уметности и праксе, за нас је значајан својим истраживачким радом на пољу пијанистичке уметности које је изложио у књигама: „Портрети пијаниста“ - (*Портреты пианистов*) и „Извођач и стил“ - (*Исполнитель и стиль*); будући да је и сам студирао и завршио клавир у две највеће руске пијанистичке школе: Петербурске (1914-1917) у класи Л. В. Николајева и Московске (1930). у класи К. Н. Игумнова. Из свог личног искуства, могао је да сагледа проблематику пујанистичког извођаштва и да нам укаже на битне разлике стила како кроз епохе, тако и кроз различитост пијаниста и школа Истока и Запада.

Рабинович истражује корене руске пијанистичке школе, односно да ли они води порекло од листовог или рубинштајновог пијанизма. Анализирајући пијанизам изразитих представника руске пијанистичке школе: Рахмањинова, Хоровица, Игумнова, Нојхауса, Софроницког, Орлова и др., као и указујући на разлику између пијанизма Т.Карењо и А.Јесипове, те тражећи генетску природу уметности Кортоа и К.Хаскил или совјетских пијаниста-неоромантика, Рабинович закључује да руска пијанистичка школа, на генетском плану води порекло од Рубинштајновог а не Листовског корена.

“Куда води такав више диференцирани прилаз, у чему су различитости листовске и рубинштајновске гране романтичарског пијанизма? Испоставило се да су

¹⁵³ Г.А.Прибегина-Петр Ильич Чайковский- ст 213

разлике врло значајне. Сами историјски услови, у којима су рођени ови правци били су сасвим различити“.¹⁵⁴

У овим коренима можемо тражити разлику у пијанистичкој уметности, до данас. Са једне стране **Француска Луја-Филипа**, бунтовнички дух, романтичарска експлозија, манифест В.Игоа, демонски Паганини, необуздани Берлиоз. “Колико је у таквој Француској било благородних порива, лажне патетике, театралних гестова, позерства!“ Француска високих мисли и лажног патоса, племенитих остварења и театралних поза.

Са друге стране **Русија 40 их година XIX в**, гигантска земља сломљена и измучена, која је издала земљу Пушкина, Љермонтова, и Белинског, спремна да преда Достојевског у ропство, Чернушевског у изгнанство, земља мртвих душа, истовремено покорена и бунтовна, испуњена великом духовном потенцијом, неисцрпним животним силама. Те силе се нису налазиле у стању летаргије, већ су непрестално тражиле начине да се искажу, почев од сељачких буна, декабриста, и закључно са уметношћу. Тако се појавио Пушкин, Љермонтов, Гогољ, Глинка, Даргомижски, Мусоргски.

Руски пут је имао **мало заједничког са француским**. Руској уметности, увек је био (и за свагда ће остати) стран, цео тај лажни патос, театрални гест и позерство. Чак и заносни, и понекад веома моћни француски утицаји у привилегованим слојевима руског друштва, а и у руској уметности, нису се дубље укоревали на руском тлу. Иако су Пушкин и Љермонтов писали на француском језику, а у салонима баронесе Шерер слушао првенствено француски говор, карактери ликова у руским романа нису се пофранцузили, они су остали **р у с к и** по свому душевном складу. У музици утицај се осећа само у каснијим фазама и то као изузеци, (у неким Рахмањиновим „Етидама сликама“, „Музичким моментима“ романсама и прелидима), те стога можемо рећи да емоционални спектар руског романтизма није био француски.

Ако говоримо о **страним утицајима**, онда је то, **енглески** а не Берлиозово „Фаустофско проклетство“, не Листов „Мефистофел“, већ **Бајронов** „Демон“, то

¹⁵⁴ Д.А.Рабинович- „Исполнитель и стиль“-Выпуск 1- Проблемы пианистической стилистики-избранные статьи-Москва „Советский композитор“1979. ст 257-260

што је изникло у поетској фантазији *Љермонтова*, затим код *А. Рубинштајна*, Врубела и Блока. Континуитет Бајрона преовлађује у руској уметности над Ламартином, Игоом, Жорж Санд и Стендалом.

Елементи руског романтизма

Руски романтизам одише „пунокрвно-страственим темпераментом, понекад скривеним, покривен велом мудре и танане скептичне ироније, као код Пушкина и Глинке, или усмерене и отворене као код Љермонтова, Мусоргског и Чајковског, али који *увек иде из срца*, у својој искреној исповести, носећи у себи *руске националне црте*. Најбољи руски уметници то су одлично знали и схватили. Не заобилазећи „странце“ радо су без икакве националне уображености прихватили Бајрона и Гетеа, Хајнеа, Бетовена, Шопена и Листа, али ни у једном тренутку нису губили своју везу са Русијом, са њеном судбином, са њеним народом, са њеном уметношћу. Они се нису растапали под страним утицајем“.

Љермонтов прихвата Бајронов стил, али одбија да буде исти као он и добро примећује оно што их разликује, а то је „**руска душа**“:

„Не, ја нисам Бајрон, ја сам другачији,
Још непознати изабраник
Као он, вођен светом, луталица
Али само са *руском душом*“

Национални и имтернационални елементи

Музика Чајковског нам потврђује горе наведене елементе руског романтизма: Доследност *руској и словенској мелодији*, која увек иде из душе и срца, али и *прихватање страних утицаја*.

Како примећује **Н.Д.Кашкин**, „музика Чајковског је дубоко национална не само зато што се у њој често чују одблесци руске песме и што је користио руске народне мелодије у основи својих композиција, већ и по своме унутрашњом складу и погледу на свет“. О томе говори и Чајковски: „Што се тиче **руског елемента** у мојој музици, тј блиских са народном песмом мелодија и хармонија, последица је мога одрастања у природи, што сам са најранијег детињства био прожет неизказаном лепотом карактерних црта руске народне музике, што сам до страсти волео руски елемент у свим његовим појавама, што сам, ја једном речју р у с к и у пуном смислу те речи“¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Opt.cit. Г.А.Прибегина-Петр Ильич Чайковский- М. Ст. 209

Чувајући националну самобитност, стваралаштво Чајковског је истовремено и **интернационално**, користећи музички фолклору италианског, француског, српског, немачког, чешког и украинског народа, као и стихове енглеских песника Бајрона и Шекспира, немачких Хајнеа и Гетеа, француских Колена и Мисеа, пољских Мицкевича и Ленартовича, италианског Дантеа, и српског Караџића. („Италијански капричо“, фантазија „Франческа да Римини“, Увертира-фантазија „Ромео и Јулија“), као и „Српско руски марш“.

Познато је да је Чајковски „*Српско руски марш*“, касније назван „Словенски марш“, компоновао на теме три српске песме. „*Сунце јарко, не сијаш једнако*“, „*Праг је ово милог Србина*“ и „*Радо иде Србин у војнике*“ као и на руску химну „Боже чувај Цара“ из збирке Корнелија Станковића „*Српске народне мелодије*“, штампане у Бечу 1863. г. Композиција је написана по поруцибини руског Црвеног крста у време заједничког руско-српског рата са Турском. 1876. године.

Николај Рубинштајн, пијаниста и оснивач Московског конзерваторијума, замолио га је да напише дело, које би се извело на добротворном концерту за руске рањенике из овог рата. Премијера дела је била у Москви, 5. новембра 1876. г. под диригентском палицом Николаја Рубинштајна, када је морало бити бисирано „изазивајући читаву буру патриотских одушевљења“, по речима Чајковског. Критичар Кашкин је у свом напису тврдио да ће овај марш „остати најсилнијим и најјаркијим уметничким спомеником усхићеног одушевљења 1876/1877“¹⁵⁶. Исте године издата је и клавирска верзија коју је сачинио сам Чајковски, а затим и за четири и осам руку, што говори о великој популарности дела. Овај Марш је био и његов диригентски деби, 1877 у „Бољшом театру“, доносећи му по први пут успех као диригента, чиме је доказао и себи и другима да има диригентског дара, упркос мишљењу како је сам рекао: „да сам ја упорно и за увек веровао у своју пуну диригентску неспособност, јер су се и моја два плашљива покушаја да победим своју болесну срамежљивост завршила несрећно на моју велику срамоту“.¹⁵⁷

Од тада ће Марш много пута стављати на свој репертоар и у Москви и у Петрограду, као и на концерту у корист гладних у Паризу¹⁵⁸, као што није

¹⁵⁶ Слободан Турлаков: „Са Чајковским“ - Музеј позоришне уметности - Београд 1997. с 92, 382, 383

¹⁵⁷ Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году, у књизи П. И. Чайковский-Музыкально-критические статьи-Ленинград, Музыка 1986 стр 286

¹⁵⁸ Г. Прибегина Стр 76

случајно да је на оба комеморативна концерта (6. нов.1893.) у Москви и (30. нов.1893.) у Петрограду, као последња тачка програма, свиран баш Српско-руски марш. На првом је дириговао **Сафонов**, а на другом **Римски Корсаков**, (ЧЛ.стр 597/598) што нам све јасно указује на изузетно емотиван и присан однос Чајковског према овом делу“. Слободан Турлаков у својој књизи „Са Чајковским у Београду до 1941“ верује „да са буђењем наше националне духовне свести, указаће се и ближе лице Чајковског, писца Српско-руског марша.“¹⁵⁹

Као што су Верди и Росини синоним за италијанску музику, Вагнер и Бетовен за немачку, Моцарт и Шуберт за аустријску, Шопен за пољску, тако је Чајковски синоним за руску, дајући јој непроцењив допринос. Уздигао је руску националну музику до Европске задржавајући национално, у исто време извршио утицај како на своје савременике у Русији, тако и на светску музичку сцену, као и на будуће епохе, те слободно можемо истаћи, да појавом Чајковског, у светској музици више ништа није било исто, ни за Русију ни за Европу, о чему су више пута писали највећи музичари XX в. Стравински, Прокофјев, Мјасковски, Шостакович. Истичући **интернационални дух Чајковског** поводом Првог конкурса „Чајковски“ 1958., **Шостакович** каже:

„Та музика одражава лепоту и богатство духовног света руског човека, а заједно са тим је аутентично интернационална, вршећи утицај на развој култура и народа. Загрејана неутољивом љубављу ка људима, она буди висока и племенита осећања“.¹⁶⁰

Стравински истиче да је „Чајковском, као Пушкину у поезији, пошло за руком да направи јединство, захваљујући коме се руска уметност узвисила на ниво највиших достигнућа уметности Европе, а у исто време сачувала националну свеобразност“. Чајковски је истински реформатор, али за разлику од осталих он не руши традицију, већ зида ново на њеној основи. То *ново* је квалитативно мењало и форму и средства у остваривању садржаја.

По Шостаковичу, **Чајковски** представља „*техничку енциклопедију*“, вечни источник високих реалистичких традиција прогресивног музичког стваралаштва. Техника је, у служби садржаја: *“Врела крв увек је пулсирала над уздржаном формом”*.¹⁶¹

¹⁵⁹ С. Турлаков, „Са Чајковским у Београду до 1941“ ст.410

¹⁶⁰ Оп. cit Г.А.Прибегина, Петр Ильич Чайковский- М „Велико наслеђе“ст 213

¹⁶¹ Ibid . Г.А.Прибегина. „Велико наслеђе“. Ст. 207

Први је по много чему у руској и светској музици: по новом симфонијском жанру-трагична синфонија, новатор оперног жанра-лирско психолошка драма, новог жанра у музици-класични балет, који је утицао на даљи развој западно-европског балета. Такође „једини је међу симфоничарима друге половине XIX. в. достигао бетовенску снагу у уопштавању идеје и одраза, створивши од симфоније виши музички жанр, уздижући је на висину „уметности највиших помисли“, и на ниво „емоционалне филозофије у звуку“.¹⁶²

Мелодичност и распеваност руске интонације

Чиста, садржајна и фокусирана емоционалност су особине које карактеришу источни приступ музици, па и пијанистичкој: „Укореења у тајнама човечије душе емоционалне особености руске уметности нашле су своје отелотворење у музици, у распеваности, мелодичности руске музичке интонације, (можда би правилније било рећи *не само руске, већ словенске*)“.¹⁶³ Таква распеваност и мелодичност, у чијим основама лежи емоционална отвореност, представља суштину не само музике Чајковског, већ и Шопен, у чему се огледа њихово заједничко порекло и емоционалност карактеристично за словенске народе. Чисту, садржајну и фокусирану емоционалност налазимо у руској музици од Глинке и Мусоргског - до Прокофјева (теме Другог и Трећег клавирског концерта, Четврте и Осм сонате) и Шостаковича (ту имамо бескрајно примера) али и у извођачко-пијанистичкој уметности, у најширем дијапазону од Рахмањинова до Хоровица, и од Игумнова до Рихтера.

У томе треба тражити разлоге, што је код великих руских пијанита извођење усмерено, у основи ка главном стаблу, **мелодијско-рубинштајновском**, а не по бочним гранама, *салонско-виртуозном, салонско-елегичном, салонско-сентименталном* **Мелодија** је основа на којој је заснована целокупна генеза руског стваралаштва и извођаштва.

Два различита пута пијанизма и њихови представници:

Социјално-историјска условљеност, идејни контекст, уметничка атмосфера, националне црте, општи тонус живота, све заједно, утицало је на процес кристализације личности Листа и Рубинштајна - два титана романтичарског пијанизма, а самим тим искристалисало је и **два различита пута пијанизма**.

¹⁶² Ibid- st 207 (цитат по :Н.В.Туманина)

¹⁶³ Opt.cit- Рабинович „Исполнитель и стиль“ ст 260, 261

Представник бриљантног стила, победник Талберга, **Лист** (Liszt Ferenc), и као уметник и као пијаниста, формирао се у недрима *салонско-виртуозне париске школе*, која се морала у будућности трансформисати под утицајем Шопена и Берлиоза. Опште је познато да је у једном из раних париских писама, Шопен ставио немачког пијанисту Калкбренера изнад Листа, но култ виртуозности, пратио је Листа на целом његовом путу, као и целу ту школу која је ишла уз њега, што се касније показало одлучујућим утицајем на естетику и праксу **листовског правца** у романтичарском пијанизму. Континуитет те нити, тог и таквог пијанистичког наслеђа, довели су до уметности листовске друге вајмарске школе, питомца Лешетицког, и пијаниста листовске орбите (Т. Карењо, и Р.Пуњо). Но од листовског култа виртуозности протеже се и друга грана, ка антиподу псеудоромантика - Ф.Бузонију¹⁶⁴. Ако је код првих виртуозност постајала све више дегенеративна, све више са елементима салонског, Бузони је успео да јој врати дубоку листовску надахнуту изражајност, желећи да изведе пијанизам из псеудоромантичарског ћорсокака, да скине са пијанизма сензационалност и салонски манир. Међутим и ако се *постлистијанство* развијало у разним странама, ипак се јасно може уочити да је све проистекло из истог, листовог корена .

Са **Рубинштајном** (Антон Григорјевич Рубинштајн) је све било другачије. Не само социјално-историјска позадина, већ и сама руска пијанистичка уметност у којој је изникао и стасао рубинштајновски пијанизам, била је потпуно другачија. Посматрајући како су свирали извесни крупни руски пијанисти, предходници и савременици Рубинштајна, покушаћемо да створимо слику ове друге не западно-француске, већ источно-руске гране пијанизма која води корене од Рубинштајна.

1. Глинка и његова традиција, јединство традиција: Глинка и Џон Филд

О пијанизму Глинке пише А.П.Керн „И ако сам бивала на концертима Филда и многих других изванредних музичара, таква мекоћа и гипкост, таква страст у звуку, и савршено одсуство дрвених дирки (подразумева се резко, откривено forte-Д.Рабинович), ја нисам ни код кога уочила. Код **Глинке** су *дирке невале* под дидром његове мале руке. Он је тако искусно владао инструментом, да је до прецизности могао изразити све што је хтео; немогуће је било не разумети то што

¹⁶⁴ *шп. Teresa Carreño, fr. Raoul Pugno, it..Ferruccio Busoni*

су певале дирке под његовим минијатурним прстима“.¹⁶⁵ П.М.Ковалевски додаје још једну важну особину, о којој смо говорили у поглављу о Чехову и Чајковском, а то је **једноставност у изразу**: „У свирању Глинке није било ничега декоративног, концертнога, ничега специјалног, парадног...Бљештаве и нарочито громогласне пијанисте није подносио“.¹⁶⁶ Општепознат је не скривени ироничан однос Глинке ка пијанизму Листа и свирању у коме (пише у својим „Записима“) има нешто „котлетно“(ударачко). Глинки се природно наметало такво поређење листовске бучности, у односу на тадашње навикнуто руско музичко уво на доромантичну рафинираност и бисерно замагљени филдовски туше.

А.А.Герке (Антон Августович Герке)-ученик Филда, познати концертант и педагог у Петербургу 30-их год XIX в., код кога су током богате педагошке каријере учили, поред осталих и Чајковски, Мусоргски и Стасов, судећи по сачуваним документима није имао ничег општег ни са *париском виртуозном школом* ни са *новим романтичарским правцем* у пијанизму, иако је узимао часове код Калкбренера, Риса и Мошелеса. Под утицајем својих западних учитеља, постао је познати виртуоз, али упркос томе, општи дух његове уметности био је другачији, што видимо из цитата 1834 г. о концерту 22. годишњег петроградског пијанисте **Герке-а**:

“Свако ко је посветио вежбању десетак-петнаестак година, по шест часова дневно, свираће тако брзо, добро, фокусирано, као сви они који сатима копне над инструментом. Али бити Филд, преносити осећаје и мисли своје кроз хармонске звуке инструмента-то је чудесно, то је *очаравајуће, то је достојно имена уметника*, достојно људског дивљења и усхићења. Такав је млади Герке! Слушајући га нетремице, можемо се расплакати, или бар у крајњој мери да зацмиздримо, много више него од свих грчевитих израза Балзака“¹⁶⁷

Ови цитати нам указују на чињеницу, до ког степена је музичка Русија тога времена била под огромним и дуготрајним утицајем доромантичног, за њих **очаравајућег Филдовског пијанизма**. Такође уочавамо и дух и укус руске публике, тј. оно што је желела да чују од уметника и доживи на концерту, оно што

¹⁶⁵ А.П.Керн. "Воспоминания" Л.1929. стр 296- 297 , 320

¹⁶⁶ П.М.Ковалевский. "Встреча на жизненном пути", воспом. Д.Григоревича, Л. 1928. с 339-343

¹⁶⁷ Д.Рабинович-,Исп. и стиль“с 262- даља казивања односе се на руске пијаниста 19. в укључујући и А Рубинштајна, цитираних по књизи Алексеев А. „Русские пианисты“-М.Л.1948 с.145, 130

је било присно њиховом срцу и души. Различитост жеља и осећаја **руске и француске** публике је очигледна. Француска публика жели *атракцију, забаву, театралност*, руска жели да изађе са концерта са „сузама у очима“, њој је важно да је неко дирне до краја, па макар и до суза.

Свеукупност ових цитата указује, да виртуозни манир у свирању, могао је да изазове само тренутачно дивљење руске публике, о чему говори, усхићена, пуна ентузијазма критика Одојевског, приликом гостовања Талберга у Петербургу, међутим естетски идеал тадашњег руског аудиторијума био је: *не бљесак већ душевност*, не бројност бравура, већ спосонност концертанта да „*дирне срчане струне*“ оних који су дошли да чују њихову уметност.¹⁶⁸

Долазимо до типично за руску музику од самих почетака присутне њене **распеваности и мелодичности**. Логично је да су се та својства уткала поред композитора и у руске пијанисте и њихов педагошки систем. Већ са глинковском епохом поменути квалитети, нису се само високо ценили од стране локалне публике, већ су представљали карактеристичну *посебност руске пијанистичке школе*, као квалитет на који се обраћала велика пажња у васпитању младих пијаниста. Зато ћемо се зауставити да објаснимо, какав је то *специфични руски квалитет*?

Нико као **Талберг** није са толиким жаром истицао и бранио естетске вредности *певљивог клавирског тона*, чак је и публиковао **специјалну методу „Уметност певања на клавиру“**. Ако судимо по четири свеске у којима је пропагирао „клавирско певање“, као и по кантиленама у његовим делима основаним на италијанском белканту, по тој истој логици- *распеваности и мелодичности* о којој говоримо у руској музици, можемо закључити да је излазила из интонације руске народне песме. Асафјев је говорио нпр. о цртама северне руске вокалности у рахмањиновском пијанизму.

Један од најкрупнијих руских педагога средине XIX. в, учитељ оба брата, Антона и Николаја Рубинштајна, пијаниста **А. И. Вилуан** (Александр Иванович Виллуан) у својој „**Школи за клавир**“, бавећи се проблемом репертоара за полазнике, специјално нам указује на бескорисност апстрактног техничког вежбања, те на неопходност хармоничног развоја ученика, како техничког, тако и уметничког, стављајући акценат на *водећу улогу осећања*. Он је говорио: “У избору комада

¹⁶⁸Ibid (Д.Рабинович)-ст 263

саветујем да се избегавају многе бесплодне и бескарактерне вежбе типа „Shule der Geläufigkeit“ (Школа технике“К.Черни)-оне не воде ка обећаној у наслову техници и гпкости, и при том сасвим нас удаљавају од естетског осећање у извођењу. Треба изабрати *распевани комад*, који образује укус и стил одговарајућег музичког фразирања¹⁶⁹

Став **Вилуана** је потпуно јасан у придржавању и поштовању, успостављене и дубоко укоренење традиције руске музике, у пуном сагласју са пијанистичком школом, као делом јединствене целине. На тим и тако успостављеним основама, руска пијанистичка школа се базира и опстаје до данашњих дана. У том смислу говоримо о њеној **традиционалној укоренености**.

Укратко можемо **закључити**: Запад је Русији донео клавир а они су у њега унели Русију, са свим елементима што она јесте у емоционалном погледу који је носилац њихове музикалности.

Пратећи традицију, и њен континуитет увиђамо да њене нити воде од **Џона Филда** (John Field), -пијанисте и педагога ирског порекла, који је својим свирањем успео да уђе у душу и срце руске веома избирљиве критике и публике. А.Алексејев пише о тесној повезаности руске публике са овим пијанистом, истичући да значење и утицај Филда за историју руске пијанистичке културе не треба потценити: “Филд је постао један од најпопуларнијих уметника и клавирских композитора у Русији у првој половини прошлог века.(мисли се на XIX. в). У уметничкој литератури тога времена стално се сусрећемо са његовим именом. Оно се помиње са особитом топлином, нежношћу, као што се помиње име неког драгог човека. Филда не само да воле, њиме се поносе, као сродним, **националним уметником**“.¹⁷⁰

Такву репутацију код руске публике донеле су му: „карактеристичне особености његовог свирања а то су: *уравнотеженост, хармоничност, у сагласју са природношћу, искреност и одухотвореност*. У његовом извођаштву је било, нешто од те више духовне лепоте, коју именују „*моцертвовским почетком*“ у музици. Упоредо са изванредно развијеним мајсторством „*перластог свирања*“ Филд је нарочито пленио руске слушаоце **певљивошћу** свога извођења.

¹⁶⁹ А.Алексејев „Русские пианисты“ -выпуск.2.- Очерки и материалы по истории пианизма- Государственное музыкальное издательство Москва - Ленинград.1948 ст 140-141

¹⁷⁰ Николаев А. „Джон Фильд“ М.1960

Владајући, невероватним по лепоти тушеом, сочним, и у исто време сомотско-нежним, Филд је великолепно владао уметношћу профилисаног звука“¹⁷¹

Описани квалитет и својства су у великој мери утицали на предромантичарско руско пијанистичко извођаштво. Стваралачка индивидуалност и уметничка личност Филда били су веома јаки, те тако дорубинштајнски руски пијанизам можемо једном речју именовати као „**филдовски**“.

Да ли је Филд прекројио на свој начин природу руског музичког извођаштва, те био у стању тако силно и дуго (пола века) да утиче и дејствује на руски пијанизам управо зато, што је *карактер и дух његовог талента највише одговарао карактеру руске природе?* Да се десило да у Русији уместо Енглеза Филда, дође пофранцужени Немац Калкбренаер, да ли би он ту био примљен тако *к срцу* и да ли би усмерио развитак руског пијанизма по француској линији? Вероватно не! Делимично смо дали одговор на почетку овог поглавља о страним утицајима, а то се односи на следеће:

“Карактеристичним за уметнички укус Русије тога доба (дорубинштајнски период руског пијанизма) било, је стремљење ка *невљивости инструменталне уметности*, а то је повезано са поменутом тенденцијом ка „интимности“ у извођењу са стремљењем ка најприроднијим оваплоћењем у музици људских емоција“¹⁷² Естетске норме руских љубитеља музике предрубинштајновог и ранорубинштајновог периода израсли су, не саме по себи, већ из идеје веома утицајног тада *руског сентиментализма*. Још значајније од тога је суштинска, језгровита повезаност са још утицајним фактором а то је вековима формирана *традиција руске народно- певачке интонације*.

Ако смо из предходног излагања уочили битне елементе које су красиле пијанизам **Филда** а то је више пута понављано *мелодичност и невлвост тона*, а са друге стране имали појаву **Глинке** као оснивача руске националне школе, који *уноси народну мелодију и интонацију*, онда у садејству оба ова утицаја, **Филд-Глинка**, у повезивању *мелодичности и невлвости*, са националним *елементом*. добијамо суштину традиције руске извођачке школе која се као непрекидна нит у континуету протеже до данашњих дана. Као приказ

¹⁷¹ Opt.it. Алексеев А. „Русские пианисты“ ст 30-31

¹⁷² Ibid st 25

континуитета традиције навешћемо занимљиве податке, који нам објашњавају „узрок“ и „последницу“ појаве композиторског и пијанистичког умећа, једног од највећих представника те и такве школе у XX в. а то је Сергеј Рахмањин, чији таленат није некаква изненадна појава, који је изникао сам по себи, већ је плод и последица дубоко укоренеог и континуираног педагошког развоја који се протеже кроз генерације учитеља и ученика. Подаци нам указују на њихову међусобну повезаност и условљеност.

1817. године ирски композитор и пијаниста **Џон Филд**, који живи у Русији, даје часове клавира тринаестогодишњем *Михаилу Глинки*. Међу ученицима Филда био је и *Аркадиј Рахмањин*, пензионисани официр војске и љубитељ музике (деда великог композитора). Несумњиво, Аркадиј Рахмањин касније се састао са Пушкином и Глинком у кући њиховог заједничког пријатеља грофа Вилгорског



Михаил Иванович Глинка (1804 Новоспаское, 1857, Берлин), композитор, пијаниста, оснивач националне композиторске школе (први с лева)

Џон Филд (*John Field*, 1782 Даблин, 1837, Москва) ирски пијаниста, композитор
Аркадиј Александрович Рахманинов (1808-1881) са женом Варваром Васиљевном (деда и баба Сергеја Рахмањина)

2. Антон Рубинштајн и елементи његовог пијанизма: Рубинштајн-Лист-сличности и разлике

Пијанистичку уметност Антона Рубинштајна сагледаћемо из угла **Л.А.Баренбојма** (Лев Аронович Баренбойм), познатог руског музиколога, доктора уметности, педагога и пијанисте, који је попут осталих значајних музиколога који се баве историјом пијанизма, завршио студије клавира и то у два значајна музичка центра: у Одеси (1925) код Г.М.Бибера (клавир) и

В.А.Золотарјева. (композицију) и 1930. на конз. у Москви, у укласти легендарног Ф.М. Блуменфелда, где је потом одмах и радио као проф. клавира и методике наставе. Од 1939 предаје на Лењинградском. конз. историју и теорију пијанизма и методик у обучавања свирања на клавиру, од 1965 је на челу катедре, „историја и теорија клавирске уметности“. Његов научно-истраживачки рад је првенствено усмерен из: историје и теорије пијанизма, методике наставе, и проблема музичке педагогије као: „О извођењу клавирске музике Баха, Бетовена, Рахмањинова, Дебисија, Прокофјева и Шостаковича" (Л., 1965). и низа других радова о Антону и Николају Рубинштајну¹⁷³

Сумирајући пијанизма Антона Рубинштајна развијајући научну традицију погледа, Л.А.Баренбојм наглашава висок квалитет његове пијанистичке уметности, његовог интерпретаторског облика. Тај квалитет подразумева *удубљеност, искреност, сједињеност једноставности и мужевности, лирског и вољног* и заједно са тим, „Рубинштајн је свирао без икакве (тако распрострањене у то време) претеране осећајности“.

„*Рубинштајн пева својим прстима*“, или „*Рубинштајн је неупоредиви певач на клавиру*“. Такве карактеристике пратиле су његове наступе током целог живота- од када је био дете, до последњег концерта деведесетих. Успео је да придода инструменталној интонацији искреност израза, природног људског певања, да успостави принцип „хуманизације инструментализма“, да је „очовечи“, тј. да изврши „преодољивање инструментализма“¹⁷⁴.

1.Певање на клавиру са невероватном рељефношћу, онакво какво се појавило у клавирским делима Глинке, настављено је у извођачкој уметности у клавирским делима Рубинштајна. Певљиви туше, „**вокалност**“, била је једна од најважнијих особености рубинштајновог пијанизма. Та особеност га је повезивала са предходницима, почев од Глинке, и у складу са његовом уметничком природом, учинила га најизразитијим представником особености руске извиђачке школе.

У њој се огледа **коренита различитост**: *руске вокалне традиције и талберговског belcanto* „певања на клавиру“.

¹⁷³Л.Баренбојм-Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Том 1, 2 Ленинград : Гос. Муз. издат. 1957, 1962 с 454
Баренбойма Л.А: Рубинштейн А. Г. -Избранные письма, Москва, Музгиз 1954г. ст 102
Л. Баренбойм-Николай Григорьевич Рубинштейн М 1982.

¹⁷⁴ Баренбойм. Л. Антон Григорьевич Рубинштейн , т.1. Л 1957 с.151-153

Карактеристично за тадашњи „*bel canto*“, била је висока динамика у звуку, која је убрзо постала широко распрострањена и у пијанизму, делимично у знаменитој школи Т.Лешетицког. **Рубинштајнова певљивост**, принципијално има другачији карактер. Њени су корени у руској вокалној култури, у уметности предивних руских певача, који такође почињу са **Глинком**. У књизи „Глинка“, **Асафјев** пише да и ако је био скромних певачких могућности Глинка је „био певач за узор, певач садржаја и смисла“, сматрајући га оснивачем руске реалистичке школе „**истинољубивог певања**“. Традиција те школе, пролазећи кроз XIX в., кроз плејаду композитора и извођача, претворила се у мајсторство Шаљапина, у „светску појаву“. Наводећи речи Направника, по коме певање Шаљапина подсећа на свирање Рубинштајна, Асафјев карактерише особености те школе, заједничке за обојицу руских уметника, а то су: *искреност, продуховљеност и душеваност*.

Овакав правац нема ничег заједничког ни са Галбергом ни са талбергијанцима, ни са листовском патетичношћу осећања, усхићености геста и његовом фантазијом. К.Игумнов, познати педагог и пијаниста, наводи своја сећања са једног Рубинштајновог концерта из младости каже: „Његово извођење Шопена било је препуно убедљиве једноставности и непревазиђене емоционалности“.

2.Виртуозитет: Ако посматрамо други значајан елемент пијанистичког извођаштва - виртуозитет, онда слободно можемо рећи, да су и Лист и Рубинштајн, два **титана** у тој области, достигавши највећи степен виртуозности у стогодишњем пијанизму. Међутим и овде су **разлике** незанемарљиве.

Године 1855., познати немачки музички критичар Релштаб, примећује не само *душевност и нежност* руског пијанисте у свирању, невероватну по тензији и сили деловања, али ипак предност даје, не емоционалном, већ **виртуозном елементу** пијанисте, сматрајући га доминантним елементом његове природе.

„Он је Херкулес клавира, Јупитер-громовник инструмента“, „небеских олуја“ и „муња“, „грмљавина!, Релштаб говори о „моћи акордне и пасажне технике“ и на крају о његовој „колосалној моћи“; клавир се буквално “тресао и дрхтао под ударом свог властелина“¹⁷⁵. За обојицу је важила грандиозност и невероватан набој у свирању који се обрушавао на публику као лавина. Међутим **Листу** је био

¹⁷⁵ Баренбойм Л. Антон Григоревич Рубинштајн, т. 1 с 209

више својствен *заслепљујући бљесак*, (наследивши га од париских виртуоза). Листовска виртуозност је више била **демонизам**, док је код **Рубинштајна** више **трагизам**; код Листа је она више *патос*, док код Рубинштајна френетичност *страсног излива*. (познато је да је приликом извођења Шопенове етиде Оп 25. бр 12, једна дама узвикнула „Он је потпуно полудео“).¹⁷⁶

3. Фактура дела за клавир: и ту се уочава различитост; акорди и октаве, пасажии, глисанда, били су код Листа елементи спољашњег сјаја у функцији виртуозитета, док су код Рубинштајна они у служби садржаја, унутрашње целине дела. Касније, такав приступ биће типичан за фактуру у делима Чајковског и Рахмањинова.

4. Избор репертоара је такође био различит. Лист је „гутао“ све. Рубинштајн је био строжији и рафинисанији у одабиру. Док су дечји концерти Рубинштајна укључивали дела Листа, Талбера, Хенселта, као и Баха, Хендла, Моцарта, Бетовена, Менделсона и Листове транскрипције пеама Шуберта, касније, са тачке гледишта високог укуса, критеријуми су му били строжији и централно место у њима су заузимали Шопен и Бетовен. **Рубинштајн** се сматрао великим шопенистом и **оснивачем руског шопенизма**. За разлику од Шопена, листовско стваралаштво није волео и веома га је мало стављао на репертоар.

Као што примећујемо, **разилагања** су била на свим фронтима. У индивидуалним особеностима, и на плану националне традиције, **рубинштајнски емоционализам** врло се разликовао од **листовског-салонскофранцуског** стила. Међутим, чак и тај садржајнији емоционализам, заложен у гиганској величини, и моћи пијанистичког удара, није могао да задовољи тадашњу руску критику и публику, навикнути на префињену елеганцију Филдовског “бисерног свирача”, која је одражавала укус и идеале одлазеће епохе бриљантног стила, сматрајући Рубинштајна, да свира „без пријатности“, „да не плени, да му недостаје поетичне ароме и лирског елемента“¹⁷⁷

Прекори су ишли и од присталица **академских тенденција**. 1865.г. **Цезар Кјуи** (Цезарь Антонович Кюи), оштро критикује Рубинштајнов приступ Шуману, осуђујући га за „Флорестанско“ схватање његове музике у дрскости, смелости бурних порива, узбуђењу, узлету, страсној борби, за сувише брза темпа, за

¹⁷⁶ Д. Рабинович ст 271

¹⁷⁷ Баренбойм-ст 150, 333-336

бравурозност у извођењу, дајући предност Клари Шуман (у извођењу „Симфонијских етида“) ¹⁷⁸. Сама Клара Шуман, уз сво поштовање Рубинштајновог талента сматрала је да му „недостаје озбиљног поштовања и пијетета ка уметности“ (с.335) У основи критике лежи неприкосновеност нотног текста као безусловног и најпотпунијег израза ауторске замисли и његове воље, што је карактерисало академце Лајпцишког правца у борби са представницима Вајмара. „Одатле постулира и принцип објективности извођења, који по суштини искључује интерпретацију као **тумачење**. Оно спушта извођача на улогу само посредника (као некакво „средство доставе-испоруке“!), укидајући улогу извођаштва **као вид стваралаштва**, као самосталну (макар и секундарну) уметност“ ¹⁷⁹.

Међу великим музичарима, **први** који је признао Рубинштајна био је Лист. Када је први пут чуо његово свирање, још као вундеркинд, не само да је у њему видео велики пијанистички потенцијал и генијалног уметника, јер му је у неку руку био близак, по духу, по естетичким идеалима, по борби за више циљеве у уметности, већ га је најавио као свога будућег наследника и такав став није мењао ни касније. **Са годинама** Лист је сви више одлазио у сфере идеализма и мистицизма, док је уметност Рубинштајна, и у страстима и у маштањима, остајала у духу руске музичке традиције, испуњена животном истином.

И да закључимо; као што смо на почетку рекли, проистекавши из разних корена, кристализујући се у разним социјално-историјским условима, романтичарски **листовско-рубинштајнски пијанизам**, дао је своје почетне импулсе пијанистичком извођаштву у два правца, тако да имамо две нити континуитета наслеђа XIX и XX века, које се далеко протежу у будућност, називајући их **Источним и Западним пијанизмом**. Ако се **Лист** сматра истинским оцем романтичарског пијанизма, зачетником новог, моћног извођачког стила, онда **Рубинштајнова** грана, имајући снагу у својој реалистичној основи, показала је велику животну виталност опстајући до данашњих дана.

Руси су увек тешко прихватили ново и ако то ново за разлику од запада никада није било комплетно ново. У лику Рубинштајна то ново је заправо било „старо“

¹⁷⁸ Флорестан и Еузебије-измишљена имена (две супротне половине Шуманове личности, које су биле у сукобу. Користио их је као псеудониме. Страствени, жестоко пркосан и ироничан Флорестан и нежан сањар-Еузебије.

¹⁷⁹ Д. Рабинович ст 274

само упаковано у духу нове епохе, која је већ увелико владала западом. Рубинштајн је собом донео нови стил, саграђен на руским темељима и традицији Глинке-руски романтизам.

3. Савремени-Бузони-Рахмањиновски пијанизам

Следећа хронолошка и историјска етапа која проилази из ове две традиције листовско-рубинштајнске, је подизање пијанизма на нови ступањ и уласка у нову етапу, рођењем савременог пијанизма XX в. а то је етапа *Бузони-Рахмањиновског пијанизма* Попут Листа и Рубинштајна, **Бузони** (Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni) и **Рахмањинов** (Сергей Васильевич Рахманинов), настављајући традицију својих предходних школа, били су позвани да обнаве пијанизам од накупљене салонштине и претераног виртуозитета романтичног периода, да открију пијанизму нове хоризонте, нове путеве у будућност. Појавила су се два нова пијанистичка генија, само у новом времену, што нам управо доказује да је традиција у корену непроменљива, само су облици другачији. Опет су се на светску концертну естраду, као по поручбини, један за другим појавила два гиганта чак и по истом редоследу (Бузони, старији, рођен 1866. и Рахмањинов, млађи 1873) и као што је Лист први крчио пут, тако је овде то био Бузони, са специфичним историјским традицијама и друштвеним околностима које су их понаособ пратиле дуж њиховог пијанистичког пута.

Док се Лист родио у недрима блиставог стила, у коме осим култа виртуозности није било ничег другог и морао да свргне париске виртуозе са њиховог престола да би смело кренуо напред у непознато, **дотле Рубинштајн**, проистекавши из основа руске музичке традиције, која је почела да се оформљује као руска пијанистичка школа, преузео је све најбоље од ње, али ју је врло брзо прерастао својим пијанизмом.

Рахмањинов и Бузони, ослањајући се свако на своју прошлост, у повезивању са својом нити, пронашли су свако своје упориште у сопственој генези. Бузони као **неолистијанац**, Рахмањинов као **неорубинштајнац**.

Оно што им је било **заједничко** је да нису били само новатори, већ су оживљавали оно предходно из своје традиције. Међутим као што су се путеви Листа и Рубинштајна, скоро у свему разликовали, тако и пијанизам њихових наследника готово да није имао додирних тачака. Једино додирна тачка је, што су

се обојица борили, а ту трба додати и Годовског, против *салонско-виртуозне „распуштености“*, одбијајући сензационалну и естрадну *испразност*.¹⁸⁰ У тој борби враћали су извођаштву *високу етичну улогу*, стварајући тај нови надолazeћи савремени пијанизам.

У аспекту *стила* ишли су *различитим* путевима који нису били слични. Њихове потоње нити наставиле су и даље да иду готово у дијаметрално супротним правцима *Листовско-Бузонијевски* пијанизам утврђује *Шнабелу* и даље *лирском интелектуализму*, ка *Глен Гулди*

Рубинштајн кроз *Рахмањинова*, утврђује пут *Владимиру Хоровицу* и совјетским романтичним пијанистима, те целом *неоромантичном* пијанизму XX в. до Клајберна.

Рахмањиновско-рубинштајнска-неоромантичарска грана пијанизма

Рахмањиновска нит огледа се у првом реду, у колосалним размерама његовог свирања, у дубоко личној, интимној и искреној лиричности, у душевној осећајности са *„патосом узбуђеног срца“* како каже Асафјев. Наравно личност Хоровица је другачија, ритмичка пулсација није толико напрегнута, и звук у кантиленама је мекши, топлији. Рахмањинов је више у интерпретацији субјективнији, властелинскији, самоубедљивији. Слушајући нека извођења Владимира Хоровица, нпр, Концерт у d-moll-у Рахмањинова или Прелид у d-moll-у или Музички моменат h-moll, заиста можемо уочити невероватну сличност са извођењем Рахмањинова. Овде се сигурно не може ни замислити о подражавању *стила* Рахмањинова од стране Хоровица, нити о изолованом посматрању сличности и разлике интерпретација, већ о јединственој, заједничкој нити која прожима њихове пијанизаме.

Међутим у основи музичког осећања, музичког преживљавања, код обојице, леже оне традиционалне *специфичне особености руског пијанизма*, исте оне које су у претходној епохи биле концентрисане у пијанизму *Рубинштајна*. Код *Рахмањинова*, црте експресивности типичне за псеудо романтичарски пијанизам, можемо уочити на снимаку из 1918. г, фирме „Мелодия“: *Моцарт-први став, тема са варијацијама, сонате A-dur* или *„Пасторала“*, *Скарлати-Таузига*. Што се тиче *Хоровица*, он је у младости био под утицајем виртуозитета, наслеђеног из

¹⁸⁰ Д. Рабинович ст 277-278

рубинштајнско-рахмањиновске традиције а много је преузео и од виртоузитета **Јозефа Хофмана**, који се због тог својства сматрао неприкосновеним „краљем пијанизма“, мада је и он у позним годинама у интерпретацији „Крејзлериане“ Р.Шумана, по речима Игумнова, „у сенци виртуозне ароганције“, са пијанистичким одликама експресивности Рубинштајна.

Рубинштајнско - рахмањиновска грана пијанизма води нас и преко океана на америчко тло, у интерпретацију америчког пијанисте **Вана Клајберна** (Van Cliburn) победника Првог Конкурса „Чајковски“ 1958. Њега су прихватили као романтичарског хероја који је уздрмао совјетско друштво. За разлику од **Хоровица**, који је продужавао линију *рахмањиновог титанизма и вулканизма*, **Клајберн** је, идући од *руске душевне традиције*- страсна исповест (Достојевски) у музици Рахмањинова видео *поетично-одухотворену пејзажност*, тако широку, бескрајну, разливену, коју је унео у *лирску стихијност* свога свирања, што је и утицало на његову неодољивост код публике. Иако Американац, постао је део традиције *руске пијанистичке школе*, која је пустила своје гране на америчко тло, управо преко изврских руских педагога, **Јосифа** и **Розине Левин**, питомаца Московског конзерваторијума и млађих савременика Рахмањинова, изврских пијаниста, који су прелазећи преко океана понели са собом традицију руске пијанистичке школе.

Друга грана те исте нити води са друге стране океана у совјетску Русију у пијанистички и педагошки лик **Генриха Нејгауза**, (Генрих Густавович Нејгауз) у источнике и руске корене његовог пијанизма. У књизи „Портрети пијаниста“, у поглављу о Нејгаузу, Рабиновича каже: “Нема сумње, да је у детињству, нарочито утицај близак „кучкистима“ и Блумелфелда, успоставило руску основу погледа на свет Нејгауза“¹⁸¹ Блумелфелд је био рођени брат Генрихове мајке, веома близак „кучкистима“, те утицај такве естетике, несумњиво је утицало и на младог Нејгауза. Иако није био непосредни ученик великог пијанисте, Блумелфелд је био његов велики поштовалац и сматрао се истакнутим концертантом *рубинштајнске оријентације*, са моћним, кипућим извођачким темпераментом. У то време темперамент се сматрао детерминатором општих типова уметника, као нпр. рубинштајнски, розенталски, хофмановски, бузонијевски. Појашњавајући

¹⁸¹ Д.Рабинович: „Портрети пианистов“. М 1970. ст 57

елементе нејгаузовског пијанизма, може се уочити да нас они одводе ка рубинштајновој грани романтичарског пијанизма XIX. в.

Ако узмемо примере и Игумнова и Софроницког, видећемо да готово код свих представника неоромантизма у пијанистичком извођаштву последњих сто година, говоримо о **стилском**, а не **типском наслеђу**. Сви они, припадају *емоционалном*, а не *виртуозном* типу и ако је и тај елемент доминантан у уметности Рубинштајна, Рахмањинова и Хоровица. Као сведочанство тог и таквог наслеђа, говоре нам честе изјаве Нејгауза, о улози *стваралачког почетка у извођаштву*, које се подударују са оним што је о томе писао и размишљао Рубинштајн. Када је дечак Алфред Корто, касније чувени француски пијаниста одсвирао „Апасионату“ великом А.Рубинштајну, он му је рекао:

“Мали никада немој да заборавиш ово што ћу ти рећи: Бетовен несме да се одсвира; *њена треба сваки пут поново откривати*“. Управо таквог Бетовена је свирао и учио друге и Нејгауз!¹⁸²

Нејгаузовска експлозивност, бурност, непосредност музичког доживљаја, који у слушаоцу одаје утисак, *да се интерпретација рађа у моменту извођења*, на концертној естради (у неком степену је тако и било), упоредо са вулканским налетима темперамента, са стихијском емоционалношћу, дубином уношења у оно што се изводи, све то нису само личне особине Нејгаузове природе, нити елементи безначајног-салонског романтичарског пијанизма, већ континуитета руске традиције, запаљен рубинштајновским огњем, садржајног романтичарског пијанизма.. Због тога можемо рећи да:

Рубинштајновска линија пијанизма одликује се великом ширином и њена еволуција је била врло свеобразна, историјски се кретала као што смо видели, у сасвим дугачијем правцу од листовске.

Листовско-бузонијева грана- антилистовске тенденције

Листова линија, је као упоришну тачку имала листовски пијанизам, његове принципе, његову естетику. Међутим још на Бузонијевској етапи почеле су да се појављују *антилистовске тенденције*, и не без разлога, управо неолистијански ставови постали су најрањивији. Касније ће се такве тенденције појавити код

¹⁸²Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.1969, с.185,186

Шнабела и шнабелијанаца, још више код **Гулда**. Листа су категорички оповргавали избацујући његова дела из свог репертоара. Прожети *антиромантичарским склоностима*, они су у естетском аспекту прогласили Листа ван тих закона.

За разлику од њих, у **рубинштајнској линији** нико *никада није ни помислио да свргне великог Рубинштајна* са престола-ни Рахмаџинов, ни Хоровиц, ни сви каснији, укључујући и Клајберна. Он је остао не само легенда, већ и *идеал клавијског извођаштва*.

Опште црте две гране пијанизма

Потомство ове две нити је карактерисала унутрашња и спољашња многообразност. Једни су били повезани са рубинштајновим пијанистичким наследством непосредно; други као Хоровиц, а у следећем покољењу као Флијер или Клајберн, преко Рахмаџинова, трећи преко Блуменфелда (као Нејгауз). Једни су наследили у првом реду његов *титанизам, романтичарски бес*, други опет *романтичарско лирску стихију* (К.Игумнов). Огромна већина је сагледавали Рубинштајна кроз призму руске традиције (за њих јо то било нешто најреалистичније у романтичком пијанизму); други су нпр. као Корто, усмерени у традицијама француске школе, носили у себи последице одблеска *ламартинове патетичке усхићености*. (извођење Кортоа: Шопенове етиде оп. 10 бр 12).

Реалистичка природа рубинштајнског пијанистичког романтизма- „убедљива *једноставност и непревазиђена емоционалност*“.(Игумнов)

Привлачност репертоара је друга општа црта која има изузетан значај, која открива нови аспект у стварању закључака, те ћемо ту имати поделу на *шопенианце* и *листијанце*. Они се никада нису сливали у један поток. Они су се разликовали у генези у својој суштини и од почетка су направили своје јединствене каноне изражајности. **Г.Коган** совјетски пијаниста, музиколог и педагог, доктор уметности (учио клавијр код В.В.Пухаљског и композицију код Глијера) у књизи „**Феручо Бузони**“ то доказује на *Другој вајмарској листовској школи* и *школи Лешетицког*, или на примеру *Падаревског* и *Розентала*.¹⁸³

Шопенианци и листијанци

Оно што је Рубинштајна направило вођом светског **шопенизма** налазимо у основи Шопенове музике а то је *словенска песма* као срце шопенове музике и

¹⁸³ Григорий Михайлович Коган Феруччо Бузони, М., 1964,1971

одухотворени романтичарски свет шопеновске *фантазије и осећања*, веома блиске руској одухотвореној уметности. Оно што повезује **Шопена и Рубинштајна**, а затим и Рахмањинова, Кортоа и Хоровица, велике Шопенисте по својим естетским нормама и системом изражајних средстава, по Когану који им ја дао научно теоријску оправданост исказаног су следећим елементима:

приоритетна примена legato, изнијансирана до најмањих детаља динамика, динамика и ритмика у таласима са честиом променом crescendo, diminuendo, ritardando, rubata, arpeggiando. Сумирајући све то Коган говори о „елегичности сједињеној са милозвучјем мање или више салонске осенчености“¹⁸⁴

Аналогно томе као дељење на *шопенианце и листијанце* имамо и нову поделу:

Школе Лешетицког и листовске друге вајмарске школе

Поредећи Лешетицког, Плантеа и Пахмана са Розенталом, Т.Карењо, Пјуњо, тј. поредећи: „добузонијевски“ западноевропејски пијанизам са краја XIX. в. са „долистовским“ париским виртуозним пијанизмом прве половине XIX в, видимо диференциацију међу **салонством „парижана“ и „шопениста“** по стилу; *салонскоелегични* и *салонсковиртуозни*, а унутар „бокових грана“: „Шопен младих девојака“ и другачији „Шопен виртуоза“.

Салонство виртуозног правца био је производ буржоатско-аристократског периода **Луја Филипа**, светског салона у којем се од музике тражила *забава*, где се код пијаниста ценио *бравурни бљесак* и елегантност *“перластог“* свирања. Атмосфера тих салона је описана у Листој књизи о Шопену.¹⁸⁵ Управо таква уметност красила је пијанизам **Калкбренера**, а у следећем поколењу, **браће Герц и Талберга**, и која се врло разликовала од уметности постлистовских псеудоромантика.

Романтичарски салон, у којим су се сретали Жорж Санд, Мисе, Мицкијевич, Хајне, нудио је сасвим нешто друго, његовим музичким узором био је **Шопен**. У таквим салонима музика није забављала, већ је требала да пробуди *најтананија осећања*, да дирне човеково срце и душу, да уђе у *човекову интиму*. Овде пијанисти нису к о н ц е р т и р а л и већ м у з и ц и р а л и. То прстодушно искрено, заоденуто интимношћу свирање под пригушеним светлом било је

¹⁸⁴ Коган Г. Феручо Бузони с 44

¹⁸⁵ Лист Ф-“Ф.Шопен“ М.1936 с 89-90, 95-96

привилегија малобројном, поетичном аудиторијуму слушалаца, који су ценили такав музуички доживљај. Шопенови ноктурни, валцери, мазурке, одговарали су емоционалном расположењу таквих слушалаца, много више од ефектних фантазија Галберга или Листа.

Шопеновска, салонско-елегична грана

„Ми са правом, на основу факата и аргумената, можемо тврдити, да **бочна страна, салонско-елегичне гране** најавила је своје постојање у раним интерпретацијама **Лешетицког, Плантеа и Пахмана**“ и ако ми више о њима судимо из њиховог позног периода. Они су еволуирали у свом пијанизму од елегичне салонности ка пијанизму савременог типа, а не обрнуто. Доказ су ученици Лешетицког: **Јесипова, Падаревски, Фридман, Браиловски, Габрилович** који су учили у разним периодима његове педагошке делатности у интервалу од пола века. Ако, у њиховим шопеновском извођењу, лежи исти, општи печат извођења, узимајући у обзир и њихове различите индивидуалности, то значи да није школа утицала на Лешетицког, већ он на своју школу. Нека је то и бочна грана, али она расте пре свега од **Шопена, тј. шопенизма**,“ а од њих се протеже до наших дана у савременом пијанизму „да поменемо оне код кога смо ми учили, (Игумнов), ко је формирао нашу пијанистичку свест“ закључује Рабинович¹⁸⁶

Тако на пример у **неоромантичном пијанизму Игумнова**, препознајемо одблеске старе *шопеновске епохе*, упоредо са моћним *рубинштајнским и рахмањиновским утицајем*. У општем колориту музичког доживљаја, у слушању музике, у избору осећања и слика који долазе из *шопеновске епохе* и који су изникли као резултат дуготрајних, разних социјално-естетичких утицаја, те у сагласју са традицијом руског романтичног пијанизма, пијанизам **Игумнова** се одликује реалистичношћу, искреношћу и природношћу, без икаквог маниризма. *Рубинштајновска атмосфера* (треба имати у виду оба брата) искристалисала је уметничку личност Игумнова, а *Рахмањиновска* је утицала на стварање: „**Савремених пијаниста-шопениста н о в е формације**“ за разлику од **Пахмана**, који је у свом шопенизму зауставио на „дорубинштајнску“ позицију и што даље то је дубље улазио у салонштину. Под тим подразумевамо не репертоар, већ

¹⁸⁶ Д. Рабинович ст 291, 292

извођачку линију, где је стваралаштво Шопена важна, али не једина стилско опредељујућа компонента пијанизма.

Као један од основних пијанистичких стилова савремености јавља се и: *Лирски интелектуализам*, који проналазимо у пијанизму Рихтера, Гилелса, Гулда. Са појавом пијанистичког конкурса „Чајковски“, појавиће се нове генерације совјетских пијаниста са рубинштајнском традицијом у новом руху, чији пијанизам носи одблеске совјетског друштва на истоку и нових послератних тенденција на западу: Соколов, Слободјаник, Крајњев, Гаврилов, а паралелно са њима појављују се пијанисти са друге стране: М.Дихтер, Гултерес, Ауер. Какву традицију они продужавају, шта представља основу пијанизма ових двеју паралелних грана и њихове уметности и шта их везује за оно из чега су поникли, са извора, а шта су преузели из нових светских тенденција?

4. Совјетски пијанизам-наставак Рубинштајнско-Рахмањиновске гране

Несумњиво је да је совјетска извођачка уметност ишла својим самосталним и у значајној мери одвојеним путем, међутим не може се порећи да је и у њој имала удела специфична руска дугогодишња уметничка традиција, у том смислу и пијанистичка, у првом реду Глинке и браће Рубинштајна, преко позних романтичара, Рахмањинова, Јесипове, Сафонова и низа других. Совјетска епоха је искристалисала неколико типова пијаниста:

Вуртуозну линију или тип виртуозних пијаниста, сагледавамо у представницима совјетских пијаниста почев од: Рихтера и Гилелса, Ј. Бермана, преко Гаврилова, Володоса, Березовског до Мацујева, у којима уочавамо громадност апарата, са агресивним наступајућим тонусом свирања (у нешто мањем обиму код Н.Петрова), али и по стилу, тј по својим уметничким квалитетима, те их као такве сврставамо у посебну категорију пијаниста **„високог виртуозитета“**. Треба нагласити да аутентична виртуозност подразумева обим и снагу дејства у целини, не технику као такву, него пре свега индивидуалност личности и дух уметника, нпр. рихтеровско-гилесовски. Усавршавање виртуозности мора ићи у служби уметности а не по шаблонима и безусловним образцима технике.

Представнике **емоционалног, неоромантичног** или тачније **постромантичног стила**, у првом реду видимо у Станиславу Нејгаузу, најдостојнијем наследнику и

продужитељу традиције совјетског пијанистичког неоромантизма 30-40-х год. (пре свега у лику свога оца и учитеља Генриха Нејгауза), а затим код Е.Могилевског, О. Бошњаковича, В.Кастелског, Е.Вирсаладзе, понекад са извесним склоностима ка академизму као код Д.Башкирова. Међутим и емоционални типови пијаниста, а и романтизам као стилски правац *изгубили су доминантно* место у совјетском и данашњем руском пијанизму.

То је последица утицаја конкурсне епохе и њене устремљености ка виртуозним моћима, виртуозно техничке израђености. То се огледа и у светским размерама у антиромантичарским тенденцијама, нарочито изражене у другој половини XX в. Још давних 50-х година XX в., у једном чланку, Д.Рабинович је написао да „пијанисти не могу више тако да осећају, тако да преносе, као њихови музички очеви и дедови Ствар није у томе да романтичарски пијанисти више не играју главне улоге у совјетској пијанистичкој естради, да „нових“ Игумнова, Нејгауза, Софроницких више нема и највероватније их неће ни бити, већ романтичарски пијанисти нашег времена нису више такви какви су били њихови претходници, те и у тој области процес еволуције није дошао до решења какав ће он бити у перспективи“.¹⁸⁷

Рационалистички линија се са смрћу Гинзбурга прекинула, али је могуће у ту групу сврстати Т.Николајеву, Ведерникова, Блунберга, делимично Љубимова, будући да у његовом пијанизму наилазимо како *рационалистичке* тако и *интелектуалне* елементе. Рационалистички тип и његове стилске манифестације на совјетској основи у данашње време, може се рећи „није у моди“.

Интелектуални пијанизм уочавамо код С.Рихтера, нпр у његовом тумачењу три последње бетовенове сонате, затим у сонати оп. 106, Шубертовој В-дур сонати, Петом бетовеновом концерту (приликом гостовања Њујоршке филхармоније). „Такава интерпретација Рихтера, при несумњивој доминацији „високог степена виртуозности“ носи у себи и изразите елементе интелектуализма“. Интелектуалност се осећа и код Наседкина, Љубимова, Башкирова, а раније код Јудине и М.Гринберг. Као доминантна црта је *нестао*, али га наилазимо као изузетке код млађих пијаниста. Узроке можемо тражити у томе, што се пијанизам у совјетском времену развијао скренут мало у страну од давних путева руског

¹⁸⁷ Д. Рабинович ст 305, 306

пијанистичког извођаштва, а можда и због тога што је под утицајем епидемије конкурса и примата виртуозности морао да се трансформише у нови тип, култ „више виртуозности“.

Пијанистички конкурси-такмичења

Када помињемо **конкурсе**, морамо истаћи да су они постали ако не једини и најважнији, онда бар веома важан елемент у одбору пијаниста, за професионалну пијанистичку каријеру, који су својом појавом наметнули нове стандарде у пијанистичкој уметности и због тога су вредни.

Први конкурс у Русији био је међународног карактера, одржан је 15/27 августа 1890. у сали Петербурског конзерваторијума под председавајућим Антоном Рубинштајном. Награде су се делиле по једна за композицију и једна за клавир, а учесници су били из целог света, свих нација и вера, истина само мушког пола. Одржавали су се сваких пет година. На Првом конкурсима било је седам учесника. Први лауреати били су: за **композицију Феручо Бузони** а за **клавир Николај Дубасов**. (Николай Александрович Дубасов). Састав **жирија** био је међународни и сачињавали су га: А. Рубинштајн, Сафонов, Пухалски и Слатин а од странаца Ауер, Фан Арк, Јохансон, Светбаун и др.

О жељи организатора да има међународни карактер говори и чињеница да је већ Други конкурс, организован у Берлину 1895. и тада је награђен **Јосиф Левин**, пијаниста који ће касније утемељити америчку пијанистичку школу.

Трећи конкурс одржан у Бечу 1900, награђен је белгијски пијаниста **Емил Боске**, Четврти, у Паризу 1905, победник је био немачки пијаниста **Вилхелм Бакхауз**, Пети, у Петербургу 1910, победник је био **А.Геном**, а Шести се није одржан због Првог светског рата.¹⁸⁸ Каснији след догађаја довешће до потпуног прекида све до:

Први Свесавезни конкурс музичких извођача био је 1933. као логочан наставак Рубинштајнсковог међународног конкурса, те и у том сегменту уочавамо континуитет наставка традиције, али овога пута локалног карактера због промењених друштвено-историјских околности после Октобарске револуције у Русији 1917. и промене на међународном плану. Од 103 извођача, 52 су добили награде. Седам са првим, 10 са другим, 9 са трећим, остали су добили похвале. **Прву награду** освојио је **Емил Гилес** поставши апсолутном звездом конкурса.

¹⁸⁸ Павел Коган-Вместе с музыкантами-Москва-"Советский композитор" 1986 Ст181-182

Други светски рат је поново прекинуо конкурс али је зато је после рата, на Трећем свесавезном конкурс у победу однео **Свјатослав Рихтер**.

Први совјетски међународни конкурс „Чајковски“ одржан је 1958. г који враћа конкурс у међународни карактер и то на велика врата. Победник је био амерички пијаниста **Ван Клајберн**, који уједињује две школе и два света. Конкурс ће се одржавати на сваких четири године (од 2002 на пет).

Победници II конкурса су били *Владим Ашкенази СССР* и *Џон Огдон* из Велике Британије (1962) те братски поделили награду између два света Источног и Западног.

Први совјетски пијаниста који је самостално освојио награду, био је победник III - *Григориј Соколов*(1966), IV - *Владимир Крајњев* и *Џон Лил*, V, *Андреј Гаврилов*, VI- *Михаил Плетњов*. На VII, X, XIII награде нису дидељене, те је на VIII победио по трећи пут Енглец *Бари Даглас* (1986)

Последњи совјетски IX конкурс-победник био је *Борис Березовски* (1990).

Први руски победник који ће наступати под руском, а не совјетском заставом биће *Денис Мацујев* (1998), који ће тако увести руски пијанизам у нову етапу постојања (руску). Последњи XIV конкурс одржан је 2011. а победник је нова међународна звезда руског пијанизма *Даниел Трифонов*.

У XIX веку, одлучујући фактор за успех пијанисте била је *индивидуалност-личност пијанисте*, његов унутрашњи и духовни свет, његов емоционални склоп. У складу са променама у XX в.наглом индустријализацијом и такмичарским духом, конкурси су преузели елементе из такмичења, што подразумева *брзину, снагу, издржљивост, психичку и менталну стабилност*. На тај начин, пијанистичка уметност се све више удаљује од свог прапочетка, од свог духовног, првобитног „божанског“елемента и њене улоге, те се „приземљујући“ све више спушта, добијајући елементе, телесног-овоземаљског уместо духовног, потенцирајући све више артистична, у замену за типично уметничка својства као што су индивидуалност, креативност, осећајност, духовност. Једини елемент који је у потпуности могао да остане и да се преузме из XIX века је интелектуализам, отуда и можемо говирити о „вишој виртуозности“ као хибридни споју интелектуализма + виртуозности.

Као што је познато **конкурсни жири** се састоји из двадесетак и више веома значајних и искусних имена самоуверених у сопствено извођачко- професионално

умеће, који представљају разне стилове, правце, школе, националне културе, поколења, и изражавају различите укусе. Да би се добила Прва награда, тј. да би се постигла каријера светског концертанта, поставља се као *conditio sine qua non*,¹⁸⁹ задовољење свих чланови жирија, тачније да се нико не противи, а то значи: захтева се **не оригиналност**, (јер она ће бар некоме да засмета), већ **савршенство**, не храброст у интерпретативној имагинацији, колико разумно дражања чврстих утврђених правила које засигурно могу довести до жељеног циља а то је прва награда, која пијанисту одводи до концертног подијума, а не до интимног романтичарског музицирања. Укратко, онај ко је обдарен јарко израженом индивидуалношћу немогуће је да се свиди свима, тачније његова индивидуалност морала би се прилагодити општим владајућим укусима времена или се бар подвести под њих, у противном, за оног који је истински уметник то не пролази не кажњено.

Из свега овога можемо закључити, колико год конкурси помажу да се што пре дође до концертног подијума и каријере, толико нас спутавају у нашој слободној креативности, стављајући нас у оквире, стандардне клишее и школске системе. Често се заборавља, да уколико човек не испољи своју креативност, онако како га је природа обдарила својим талентом, он постаје хладан и агресиван. Не чини нам се да уметност данас све више поприма такве елементе, па и пијанизам !

Извођач и стил

Д.Рабинович је овој теми посветио два тома своје књиге „Извођач и стил“ у којој се подробно бави проблемима, како пијанистичке стилистике (том бр.1)¹⁹⁰ тако и проблемима критике – „критичко публицистичке етиде“-(вежбе) (Том.2)¹⁹¹, што доказује сложеност ове теме.

Извођач и стил је још једно важно питање, које се намеће, како педагозима и извођачима тако и критичарима, тј. питање схватања разлике: **о извођеном, о извођењу, и извођачу**, другим речима о стваралаштву, поступку и о васпитавању пијаниста. Неретко се брише граница између интерпретираног и интерпретације, оно што се интерпретира и како се интерпретира, тј. о уметничком делу и како ће се

¹⁸⁹ Лат. неопходан услов

¹⁹⁰ Д.А.Рабинович- „Исполнитель и стиль“-Выпуск 1- Проблемы пианистической стилистики-избранные статьи-Москва „Советский композитор“1979 ст 319

¹⁹¹ Д.А.Рабинович- „Исполнитель и стиль“-Выпуск 2- Критико-публицистические этюды-Москва „Советский композитор“1981 ст 230

оно презентовати од стране уметника, представника разних епоха, стилова и школа. У том контексту, **пијанистичко извођаштво** посматрамо у садејству различитих **типова** пијаниста и пијанистичких **стилова**.

Стилски процеси у уметничком стваралаштву и извођаштву до неког степена иду паралелно, али хронолошки не морају увек да се подударају. Треба споменути школу Л.Николајева и њена достигнућа, као и појединачне представнике: В. Софроњицког, М.Јудину, Д.Шостаковича, А.Каменског, П.Серебрјакова; сви заједно су били одлични пијанисти, веома различити и то не само као индивидуалисти већ се њихова различитост огледа и на стилском плану и ако су проистекли из исте школе и исте епохе.

Ако погледамо у целини дореволюционарне и совјетске пијанистичке школе, запазићемо, да су обе створиле незаобилазна пијанистичка имена и са њима огромно акумулировано искуство, као и велику разнообразност. Поменућемо само неке од школа: **Петербург**: Антона Рубинштајна, Лешетицког, Блуменфелда, Николајева Јесипове; **Москва**: Николаја Рубинштајна, Сафонова, Голденвејзера, Игумнова, Нејгауза, Фејнберга; **Кијев**: Беклемишев и Пухаљски; **Тбилисиј** А Вирсаладзе; **Одеса**: Б. Моисејевич, Е. Гилес, Н.Милштајн, Ојстрах. Свака од тих школа је васпитала изузетне извођаче, пијанисте, свакој од њих су својствене своје особености, принципи, стилске црте, али у свима њима је заложена једина и јединствена традиција.

П.П Чистјаков-(1832-1919), сликар и познати педагог Петербуршке Академије уметности, учитељ Рјепина, Серова, Врубелја и др. је рекао:

„Сваки таленат има свој сопствени језик-и зато учити манире нема потребе, треба једноставно учити правилно, природно, тако као што у природи дело постоји“.

А чувени педагог конзерваторијума у Одеси **Петар Соломонович Столјарски** чији питомци су украсили светске концертне подијуме као Милштајн, Ојстрах, Фурер, Гилелс, је сваком питомцу, чак и средње даровитости умео да придода црте некакве особене животности у извођењу, која је разликовала уметника од занатлије, и у томе је била главна особеност његове школе. Он им је давао заокружено техничко мајсторство, самоувереност, и уметничку смелост. Он каже: „Када се говори о природности свирања на било ком инструменту, треба запамтити, да се говори о природности за датог ученика, а не о некаквом

абсолату. То не значи да не постоје *научно заснована правила*, али их треба знати примењивати, а још важније *умети примењивати изузетке*. У томе је умеће и даровитост педагога. Само при таквом педагошком односу, сваки ученик ће наћи свој пут, по коме он једино може ићи и само тако неће рескирати да залута и да се заустави на том путу; само тако ће остварити радост коју даје плански и свесно усмерени пут ка опредељеном уметничком циљу. Не знамо да ли је Столјарски био упознат са упутствима А. Рубинштајна, али примењене методе предавања прилично су се подударали са саветима великог пијанисте¹⁹².

Совјетски пијанизам је ставио тачку на романтичарски пијанизам (неоромантични и постромантични). Тешко је рећи шта носи са собом нови руски пијанизам XXI. в., какве нове стилске типове пијаниста ће изродити и какви ће то бити нови квалитети, који ће најбоље одговарати духу нове епохе.

Иако је совјетски пијанизам ишао својом засебном пијанистичком линијом, са својом идеологијом и својом специфичном духовношћу, никада није живео у потпуном вакуму, већ је увек био у *тесној повезаности са светском сценом*, као што је то било у листовско-рубинштајновском или рахмањиновско-бузонијевском времену.

Прелазећи од романтизма ка XX в. и совјетском пијанизму, ушли смо у ново раздобље савремене уметности, а потом и у XXI в, међутим, *корените разлике* између ова два света су остале **не промењене**, што се одразило и на континуитет у разлици источног и западног пијанизмане, доказујући нам да је традиција непроменљива категорија, колико год се ми трудили да стално докажемо супротно. Форма се мењала, али суштина и континуитет традиција су остали исти. У различитим периодима ова два света су се *мање или више додиривала*, али њихови развоји су увек ишли *паралелно*, а *не у сусрет*, јер су њихови источници и корени посејани на два различита места.

То су два различита стара *Европска храста*, који се сваки понаособ разгранао у огромна два дрвета, чије гране се могу додиривати али никако спојити, јер су из различитих стабала поникли. Њихово спајање у једно дрво може да се деси само вештачким хибридном укрштањем, модификовањем, а да ли нам је то потребно, и да ли то стварно желимо, да и у духовном животу, који нам је једино остао као део наше најдубље интимае, конзумирамо генетски модификовану „храну за

¹⁹² Павел Коган-Вместе с музыкантами-Москва-"Советский композитор" 1986 Ст127

душу“? Зар лепота света не лежи у чистоти и лепоти различитости, а не на сталном и упорном инсистирању спајања онога што природа није спојила.

2.3.4 Појам „Руска душа“ у XX и XXI веку-нови (стари) руски пијанизам

Узимајући пример два културна догађаја који су се одиграла у XXI в. у непосредној прошлости у лето-јесен 2013. једно у Бону а друго у Београду покушаћемо да објаснимо разлику двају култура у садашњем времену.

За западни свет је примамрна категорија интелект, те тако прва половина XX века у уметности, може се окарактерисати као *интелектуална уметност*, што се одражавало у свим врстама уметности, па и пијанистичкој, о чему смо писали у предходном поглављу (интелектуални пијанизам у совјетској епохи, као и лирски интелектуализам код неолистијанаца), са изразитим антиромантичарским склоностима. Нови век је донео са собом општи бунт па и бунт против емоција, човек у средишту пажње као носилац свих промена, отуда тај изразити примат интелекта, за разлику од друге половине XX в кога је означила *масовна уметност*; нагласио је Његова Екселенција Амбасадор француске у Београду, госп. François Xavier Deniau приликом промоције монографије „Амбасада Француске у Београду“, ¹⁹³ у „Коларчевој задужбини“ 15.октобра 2013, што се наравно одразило и на наше просторе.

У том контексту се наглашава да је амбасада грађена у стилу Art Deco¹⁹⁴(1935) попут Коларчеве задужбине (1932), означавајући луксуз, сјај, бујност, и веру у друштвени и технолошки напредак, заокрет од орјенталне ка западноевропској култури, у жеље да се ухвати прикључак Европи у свим сегментима друштвеног живота. Како је наведено у монографији, краљ Александар Карађорђевић тражио

¹⁹³ „Амбасада Француске у Београду – Е. Вреон, S. Sretenović, "Edision nacional di patrimoan" с 240

¹⁹⁴ Art déco, представља утицајан дизајн стил који се појавио у Француској после Првог светског рата, први пут презентирао 1925. године у Паризу на изложби декоративне уметности (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et industriels Modernes). На овој изложби су били представљени предмети примењене уметности на које је утицала појава модернизма. Међународни процват је доживео 1930-их и 1940-их пре него што његова популарност опада после Другог светског рата. То је еклектички стил, када брза индустријализација трансформише културу. Историчар Bevis Hillier, Art déco дефинише као "декларативно модеран стил који се руководи више симетријом него асиметријом, праволинијски, а не криволинијски, који је одговорио на захтеве машине и нових материјала као и на захтеве масовне производње" Носи карактеристике многих праваца у првом реду кубизма, футуризма и сецесије. Art déco представља луксуз, сјај, бујност, и веру у друштвени и технолошки напредак. – Hillier, Bevis (1968). Art Deco of the 20s and 30s. Studio Vista. p. 12. ISBN 978-0-289-27788-1.

је од новог посланика да зграда буде подигнута у "истински француском стилу и у складу са најелегантношћу епохом француске архитектуре"¹⁹⁵, што јасно карактерише оно на чему је инсистирала западно европска уметност тога доба: луксуз, гламур, престиж, фасцинирање моћи.

Као што видимо трендови друштва за све што је модерно, на што су утицали нови проналазци и развој индустрије, одразио се и на нашу земљу нарочито после Првог светског рата, отварањем Краљевине Југославије према Француској која је предњачила у новаторству и модерној уметности на светској сцени. Док зграда Амбасаде представља својом лепотом једно од ремек дела Француског стила, докле сала „**Коларчеве задужбине**“ и дан данас, у ери невероватног напретка звучно акустичних могућности, представља непревазиђено ремек дело звучне акустике, миљеницу великог броја светских извођача, који је уврштавају међу најомиљеније и најакустичније дворане широм света.

Не само у архитектуру и сликарству, са истим интензитетом **модернизам** продире и у композиторско писмо у високоинтелектуалну музику наших простора: **Милоја Милојевића, Љубице Марић, Петра Коњовића**. Колико ту и такву музику заиста доживљавамо, или слушајући се трудимо да подиђемо нашем интелекту и себи, остаје на нама и времену који ће да је сачува или одбаци. Да ли музика може да опстане а да је не прати емоција?

Оно што западни свет и модернизам, који је у свом зачетку и настао у том свету и њиховом начину размишљања никада није могао да разуме је, да се интелектом, „*словенска душа*“ или појам „*руска душа*“ - не може објаснити, па самим тим ни уметност, која је затај другачији источни свет, одраз *заједничког деловања интелекта, срца и душе*, (отуда термин „високи виртуозитет“ или „лирски интелектуализам“ у пијанистичкој уметности), да се музика мора осетити, да се до ње мора досегнути и да се мора проживети. Музика, за источни свет настаје из првобитног покрета „вере у срцу“, а не из „вере у интелект“. У срцу су зачеци првобитног стваралачког покрета, иницијације, те се у завршној стваралачкој фази њему и обраћа, „у“ и „ка“ срцу а не „у“ и „ка“ интелекту. Отуда је у руској култури увек постојао примат традиције над модернизмом, који са њим није никад у сукобу али је приметан. Агресивни модернизам инициран и инсистира

¹⁹⁵ „Амбасада Француске у Београду – Е. Вреон, S. Sretenović, "Edision nasional di patrimoan" с 240

на западу, подржан jakim лобијем и новцем, губи битку у XXI веку, у односу на мудрост традиције која тихо и ненаметљиво опстаје у протоку времена и историје. „**Руска душа**“ је појам који у свету егзистира и заокупља пажњу као термин за означавање комплексности емоционалних стања утканих у руског човека, која се директно одражавају на његову уметност и тиме је карактерише као својеврсну специфичност.

Музиколог **Гордана Крајачић** у свом чланку „**Све патње Чајковског**“, указује нам на тај појам и његово симболичко значење, покушавајући да објасни високе квалитете руске школе и елементе који јој дају то значење.

„Бетовенов фестивал у Бону окупио је најквалитетније извођаче руске музичке сцене који су и хладну германску публику подигли на ноге“. Уралски филхармонијски оркестар са диригентом **Дмитри Лисом** и пијаниста **Борис Березовски** приредили су незабораван концерт, насловивши га „**Руска душа**“.

У даљем тексту нам ауторка јасно указује на комплексност тог појма који обједињује традицију, саткану од високог степена филозофске свести и душевних преживљавања како ствараоца музике тако и њихових извођача, као и високог нивоа њихове припремљености, тј. претходног образовног процеса, утканог у извођачко мајсторство.

„Управо такви били су уметници у Бетовенхалеу, јер су једино такви виртуози могли да остваре не само *савршенство* у солистичкој деоници него и ону *енормно болну*, типично рахмањиновску звучну ауру у оркестарском парту. Изванредно музикални диригент приказао је мноштво сјајних и *суптилних камерних детаља*, а *пијаниста изразите индивидуалности* чини се да је *испевао и одболовао* сваку ноту ове најкреативније и најпопуларније музике Рахмањинова, „Други клавирски концерт“. *Баладно, патетично, епско и елегично, олујно и енергично*, они су надахнуто уронили у ово ремек-дело *руске* клавирско-оркестарске *драматике*, држећи публику у константној напетости. Право мајсторство оркестарског звука показали су чланови Уралског филх. оркестра са маестром Лисом у *најпотреснијем* симфонијском ремек-делу романтичарске Русије, „Патетичној симфонији“ у h-moll-у (тоналитету незнања по Кортоу) опус 74 Петра Чајковског. То је оркестар који уме да свира *савршени рiано* и да *изрази бол*, јер **Чајковски** као да је већ у лаганим тактовима увода рекао: „*Ја много патим, толико да више*

не могу ту количину да држим у себи; морам да дозволим да изађе из мене или ћу пући – од бола и музике!” У тактовима који су следили – као да се слила сва туга овог света у вихорној, незадрживој плими емоција. Разуме се да је маестро Лис напамет дириговао ову својеврсну „Lacrimosu” Чајковског!

Он је потпуно био у њој, у њеним сузама, вапајима и уздасима – а и она у њему! Уздржану германску публику дигли су на ноге!¹⁹⁶

Музиколог Крајачић, као да нам је својим цитатом сажела све оно што смо у предходним поглављима детаљно објашњавали, а које сачињавају срж, најбитније елементе појма „**Руска душа**“, (како је концерт и насловљен), као и најбитније елементе руске пијанистичке школе на чијим квалитетима се формирала те нам на њих указује: *савршенство, енормно болна звучна аура, суптилност у изради детаља, индивидуалност, певљивост у тону, преживљавање у интерпретацијим*, са низом нијанси у изразу: *патетично, епско и елегично, олујно и енергично*, што је све заједно довеле до држање публике у константној напетости-пажњи, што је од неопходне важности. На крају истиче и „*право мајсторство у пуноћи звука*“, као и зналачку употребу тоналитета (h-moll-тоналитет безнађа) да би се дочарала „патетична“ атмосфера истоимене симфоније. Не само на мајсторство у компоновању, већ нам указује и на мајсторство у интерпретацији у *савршеном рiано који изражава бол и тугу* не би ли се дочарала *велика патња, као да се слила сва туга овог света у вихорној, незадрживој плими емоција*. На крају нам указује да је диригент дириговао напамет, што несумњиво побољшава квалитет извођења. И још једна не мање важна карактеристика, а то је потпуно сједињавање композитора, интерпретатора и музике. *Он је потпуно био у њој, у њеним сузама, вапајима и уздасима – а и она у њему!* У садејству свих поменутих елемената музика испуњава своју улогу постижући следећу реакцију: „*Уздржану германску публику дигли су на ноге!*“ указујући на јачину емоција коју су руски уметници изазвали код хладне германске (западне) публике.

Све нам ово указује на висок ниво руског музичког школства и образовања и на оне елементе на које се ставља акценат у музичком образовању, који су се кроз традицију потврдили од суштинског значаја за квалитет приступа уметности и

¹⁹⁶ „Политика“-Култура- 12.10.2013. “Све патње Чајковског“

стваралаштву, што их у свом зачетку одваја од западног приступа. Извођаштво или бављење музиком није вештина, већ висока уметничка и филозофска категорија, подигнута на ниво „Уметности свирања на клавиру“¹⁹⁷ која у себи подразумева скуп свих знања и духовних вредности ради обogaћивања човекове личности, стављајући га тиме у службу уметности као уметника-ствараоца. То можемо закључити из биографија поменутих музичара, у којима се види свестраност образовања и широки кругозор интересовања, на шта су константно указивали сви руски педагози кроз историјску традицију њиховог образованог и васпитног система школства.

Дмитри Лис, поред највиших резултата у музичкој области-дириговању, (победник је Првог међународног конкурса диригента „Ловро Матачић“ у Загребу 1995), он је и лауреат „Националне награде за књижевност и уметност“ Руске федерације. **Борис Березовски**, пијаниста (победник Конкурса „Чайковски“ 1990), иницијатор је и организатор „Међународног фестивала Николај Метнер“ у Москви, Јекатеринбургу и Владимиру, и један од најистакнутијих интерпретатора музике Метнера, о коме смо такође подробно писали у нашим предходним излагањима, као великог поборника и чувара традиције. Оба примера два музичара нам јасно указују на изузетно висок ниво професионалне припремљености извођача и широк спектар образовања кроз висок ниво традиције школства.

Намеће нам се још једна повезаност: ако знамо да је **Николај Метнер**, руски пијаниста и педагог, био велики поборник филозофског приступа у очувању традиције против модернизма у музици, онда нам то јасно указује на јединствену нит у руској музици, у константности *очувања традиције* као *суштине и неуништивог језгра*, које у различитим облицима опстаје кроз историју па чак и у савременом XXI веку и која наставља да живи, управо захваљујући руским уметницима како оним из XX в. који су успели да је спасу од коначног уништења, тако и данас, у овом случају од стране најновије постсовјетске генерације руског пијанизма у уметничком лику пијанисте **Бориса Березовског**. Сам концерт насловљен „Руска душа“ нам указује на повратак традиционалним руским духовним вредностима, и онога што их сачињава великом нацијом у светској култури и уметности.

¹⁹⁷ Истоимена књига: Г. Нейгауз, „Об искусстве фортепианной игры“, «Музыка» Москва, 1987

1. „Божанска“ традиција и слободни модернизам-антитрадиција

Да ли одговор на питање о суштини величине руске културе и уметности можемо наћи управо у божанској моћи сваког уметничког дела, коју је руски народ успео да препозна и сачува кроз своју „обожену“ традицију? Западни свет се у својој гордости, и охолости моћи своје цивилизације, поиграо се са појмом слободе у уметности, одузимајући јој своје суштинско обележје-традицију у замену за неограничену слободу, и тиме јој одузео божанско начело заложено у традицији, без које врхунска уметност не постији; као што ни човек као духовно биће не постоји без божанске искрице у њему. Западна цивилизација модерног доба је уметност „приземнила“, из *духовно-традиционалне* димензије, уметност прелази у *интелектуално-савремену* уметност, и постаје плод човековог слободног интелекта уместо слободног духа, губећи тако своју трансценденталну, ванвременску димензију. На тај начин она престаје да буде истински слободна јер егзистира само у оквиру човечије слободе, онолико колико јој допушта слобода човековог интелекта и воље.

У тој суженом односу, интеракцији, само између уметности и човека а не **Бог→уметност→човек**, већ **човек = уметност**, отуда **човек↔уметност**, уметност престаје да буде узвишена и постаје роба која се продаје или купује. Као и свака друга роба уметност постаје плод човека и затворене, ограничене, потрошачке цивилизације коју је човек сам створио за себе а не плод врхунске апсолутне слободе у Богу. Као таква „необожена“ она престаје да егзистира у човеку као божанска творевина, јер и није постала од Творца, те човек преко ње не може да се уздигне ка божанском, већ само ка човечјем. У својој новој „необоженој“ улози, она престаје да има своју основну улогу, спајање човека са Богом, тј. уздигнуће ка духовном начелу и почетку од кога је све и постало, већ почиње да служи човековој сујети, његовом слободном и гордом Ја, а за узврат човек обслужује њу у обостраној користи. Ако се пренесе на пијанистичку уметност добијамо: **пијаниста→клавир→музика**, где је музика на последњем месту, што никако не може да нас одведе до уметности у свом правом, духовном значењу. Пошто су таленат и музикалност душевне категорије оне се не могу механички објаснити, те лако могу бити уздрмане у непознатом окружењу. Тада настају проблеми и извођење бива лоше.

Таква уметност постаје сама себи циљ, „ларпурлартизам“ (фр. l'art pour l'art - уметност ради уметности) по којој уметност нема никакву друштвену или моралну функцију, осим да буде лепа сама по себи. Због тога она постаје затворена и хладна, губи своју узвишеност, топлину и истинску, духовну лепоту, што је противно руској култури и уметницима „руске душе“.

Уништавајући традицију под геслом своје слободне воље и слободе у уметничком стваралаштву, човек је негирао и своју сопствену културу, која без традиције и њених уметничких вредности, постаје празна и безциљна. Та и таква слобода у уметности, као самовоља, довешће до уништења саме себе (уметности) а самим тим, у повратној реакцији, она разара и уништава човека који је ту уметност створио, негирајући у њему људски лик, тј образ Христа, јер се одриче божанског елемента у себи, а самим тим и у човеку. То објашњава многобројне проблеме човека не само у разумевању, већ и духовном и емоционалном прихватању савремене уметности као „своје“ уметности. Покушаћемо то да објаснимо:

Уметност која се одрекла традиционалног „божанског“, у судару са, по својој суштини и природи „божанским“ у човеку, делује веома разарајуће на његову душу, ум и срце, и неретко нам се дешава да после неког концерта или позоришне представе, уместо „освежени“, и надахнути, изађемо уморни, раздражљиви, бесни и исцрпљени. Управо је то знак да смо присуствовали „не уметничком делу“, иако се тако назива, и да се наш организам у том „судару“ борио да прихвати или одбаци оно што је њему страно, болесно, попут неког страног тела, вируса, који уђе у организам и човек се бори да га одбаци, јер му разара организам, у овом случају свој душевни и ментални склоп. Многи ће то тумачити као нашу необразованост, те немогућност разумевања „високо интелектуалног уметничког остварења“, које је искључиво усмерено само одабранима, интелектуалцима, на шта су они веома поносни, те је као такву, високоумну веома подржавају иако нисмо сасвим сигурни да у њој и уживају.

Са друге стране питамо се, да ли уметничко дело треба да делује на интелект или првенствено на нашу душу и срце, које када прими осећање благодати и лепоте, својим пулсом пумпа крв из срца у крвоток и шири је кроз сваку вену, кроз цело организам до најудаљенијих тачака човековог тела, од нервних завршетка ножних прстију, преко стомака до интелекта и косе на глави, те благотворно утиче на

њего, о чему смо већ писали у нашим предходним поглављима у истраживањима наших еминентних стручњака у лечења срца музикотерапијом¹⁹⁸ Свако од нас зна за осећај, када је чуо неку мелодију или извођење које га је тако снажно дотакло, како кажемо „погодило у душу и срце“, тако дирнуло да се од дивоте снажних осећања сав најежио или заплакао

О снази **духа и душе** и његовој моћи на физичка стања човека истицали су и велики духовници у својим искуствима. Мати Магдалина Есекс каже:

„Човек може да мења и своју телесну конституцију начином на који мисли, начином на који се односи према својим осећањима“.¹⁹⁹

Роман Ролан у чланку „*Музичари прошлих дана и Музичари садашњих дана*“, каже:

„Ако узмемо музику у својој суштини, зар се њена величина не састоји у томе, што нам она даје чисто изражавање наше душе, тајне унутрашњег живота човека, које се дуго сакупљају и лутају срцем пре него што изађу напоље. Често, захваљујући својој дубини и непосредности, музика се јавља као први симптом таквих стремљења и склоности, који тек после прерастају у речи а затим и у дело.“²⁰⁰

Традиција је саставни део *руског националног бића*. Русија суштински никада није прекидала са традицијом, а самим тим ни са Богом, јер је традиција божја творевина и њен саставни део. Традиција се само трансформисала у разне форме, али суштински је остајала да живи у свим временима руске историје до данас, задржавајући свој континуитет у божанској целовитости руског бића. Успела је да одоли утицајима западне културе, одолевала је и ударима комунистичке идеологије, јер је руски народ навикао одувек да живи са њом и по њој, не прекидајући ту нит ни у најтежим временима, чувајући је као своју звезда водилца за будућност као стожер свог националног идентитета.

2.4 РУСКА ПРАВОСЛАВНА ТРАДИЦИЈА

Значај православља у руској историји и култури духовно је одређен. Да бисмо то схватили и у то се уверили, не морамо да будемо православни; довољно је да

¹⁹⁸ Mitrović P, Stefanović B, Paladin A, Radovanović M, Radovanović N, Vasiljević Z, Primena muzike u lečenju bolesnika sa akutnim koronarnim sindromom. Acta Clinica 2013; 13 (2): 181-193.

¹⁹⁹ Мати Магдалина Есекс „Саборник“ 10. фебруар 2013, година 14, бр 22

²⁰⁰ Ромен Роллан-, „О месте, занимаемом музыкой во всеобщей истории“ - Собр. Соч. Т. XI "Музыканты прошлых дней. Музыканты наших дней" Л.ГИХЛ, 1935. Е.Л.Датель—«Музыкальное путешествие», «Просвещение» Москва 1970 ст 10

познајемо руску историју, да кажемо да су хиљадугодишњу историју Русије стварали људи хришћанске вере; да је Русија настала, јачала и развијала своју духовну културу управо у хришћанству, и да је хришћанство примила, исповедала и сазреавала преко акта православља. То је формулисао генијални **Пушкин**: „Хришћанство представља велики духовни и политички преокрет наше планете. У тој светој стихији нестао је и обновио се свет...Грчка религија, одвојена од свих осталих, дала нам је посебан национални карактер. Русија никада није имала ничег заједничког са осталом Европом...њена историја тражи другу мисао, другу формулу...“²⁰¹

2.4.1 Православље као темељ васпитно-образовног процеса

„Православље, то је вера која се зна, али и зна како да са њоме живимо, поступамо, владамо се. Православље је начин живота“-Патријарх Павле ²⁰²

Генерације руских педагога у васпитно-образованим установама, као и породице у својим домовима вековима су се придржавале православних моралних кодекса, начина живота, размишљања и понашања у процесу одгајања и васпитања деце, свог поколења. Готово да не постоји ни једно веће уметничко име а да се у својим писмима и мемоарима не сећа свог **детињства** везаног за **православну традицију** и корене, за пејзаже руских пространа и живота на селу, за народне мотиве, фолклор и обичаје, за руске цркве и звоњаву звона, за народне и црквене песме о православним празницима, за свој сусрет са Богом у раном детињству, који је потом оставио печат на целокупно њихово стваралаштво, учење свирања на клавиру од најранијег узраста, заједничког музицирања у летњиковцима на удаљењим сеоским имањима, читањем поезије.

“Чини ми се, да проживљена у младалачким годинама уметничка усхићења остављају трага на цео живот и имају огромно значење у међусобној процени уметничких дела чак и у доба старости.“-писао је **Чајковски**. Љубав ка музици родила се код **Чехова** у детињству у исто време са страшћу ка литератури и театру. „Уметничке импресије тих година детињства у Таганрогу оставиле су трага на цео склад личности будућег писца. Та уметничка атмосфера детињства и

²⁰¹ „Наши задаци“, 1950. Пренесено из књиге Ивана Иљина Бела идеја, Логос, Београд 2012

²⁰² Јован Јањић- Будимо људи-Живот и реч Патријарха Павла“Новости“2009 ст180

младачких година имала је одлучујући утицај на васпитање музичког осећаја код Чехова и припремила тло за схватање дела Чајковског“пише Ј.Балабанович у уводу књиге -„Чехов и Чајковски“- (с 8)²⁰³

Оно што је карактерисало руску интелигенцију XIX. в. је **повезаност** и интеракција различитих области **сазнања**, што је имало великог значаја за комплексност њиховог интелектуалног и уметничког рада, а што се одражавало на целокупну руску културу. Различити видови уметности, у специфичности својих изражајних средстава, никада не делују изоловано. Литература, ликовна уметност, музика, својом утрашњом повезаносћу, узајамно обогаћују једна другу, а њихова повезаност лежи у јединственем, општем корену у заједничком за све, увек живом извору-традицији и животу. Истраживач, мислони читалац, пажљиви слушалац или гледалац, откривају те заједничке црте у појединачним на први поглед областима уметности. „Карактеристично је, на пример да је **Чајковски** сближио Бетовена и Микеланђела, називао Рафаела, Моцартом сликарства и говорио о *блискости поезије и музике*. Такве аналогije су веома корисне и неопходне. Оне помажу да се разјасне поједине суштинске црте и одлике великих уметника.“(с.5)

Александарв Блок је рекао: „У Русији су неразлучиви сликарство, музика, проза и поезија.“ Ове речи Блока сведоче о заједништву и разноврсности процеса развитка различитих уметности. Таква поређења су још плодотворнија када се говори о сродним појавама у уметности једне епохе и једне земље, а нарочито о њиховом јединству у процесу развитка личности појединца, што је био случај са руском интелигенцијом XIX в. Музика је пратила **Чехова** целог живота, *нарочито музика Чајковског* која је упоредо са другим музичким појавама утицала у многеме на његово стваралаштво. И ако лекар по струци, а познатији као писац, *музика* је за њега била *унутрашња неопходност, извор надахнућа*, која му је давала стваралачку радост и представља важну црту његове уметничке личности.

Антон Павлович је „*волео музику ћутљиво али силно*“ -приметила је ауторка Т.Л.Щепкина-Куперник која је добро познавала Чехова. „Управо је то утицало на ретку душевну *чедност и непорочност*, присутност у његовој природи *благородности, уздржаности*, експресије у изражавању најдубљих осећања“²⁰⁴.

²⁰³ Е.Балабанович-„Чехов и Чајковски“-Московский рабочий-1973, ст 5-9

²⁰⁴ Т.Л.Щепкина-Куперник-А.П.Чехов.Центральный гос. архив литературы и искусства

Управо у таквим особинама, које су красиле личност Чехова, као што су чедност, благодородност, уздржаност, смиреност, видимо суштинске карактеристике и православне филозофије, те у том контексту говоримо о православљу као неодвојивом делу руског живота и традиције.

Моралне и естетске особине које су пратиле васпитно-образовни процес детета темељио се, како на православно-хришћанским основама, тако и на обавезним упознавањем са поезијом и музиком, од најранијег узраста, као основом будућег духовног узрастања њихових личности. Родитељи браће Чехов, Чајковског, Рахмањинова, Стравинског, Скрјабина, Мусоргског, веом су добро разумевали значај свестраног образовања своје деце, како духовног, тако и интелектуалног, те су сви они поред уметничких конзерваторијума, углавном похађали студије на универзитетима или војним школама (Чајковски-филозофију права, Чехов-медицину, Мусоргски војну академију, Рахмањин је био предодређен за војну академију, Скрјабин-завршио кадетски корпус), са намером да се њихова деца професионално не баве уметношћу, али у исто време су својој деци од најранијег узраста, пружали музичко образовање и учили их умећу свирања на клавиру и то са највећом могућом пажњом и на највећем могућем нивоу.

Чајковски, Скрјабин и Рахмањин су већ са пет година свирали клавир а нешто касније и компоновали. Чајковски је са 14 година написао валцер у спомен мајке која је умрла од колере. *Брат Скрјабина* по оцу, **Антоније Блум**, лекар по струци из дипломатске породице, постаје један од највећих руских духовника и Митрополит Сурошки. *Брат Чајковског* **Модест Иљич**, је био драматург, либретиста и преводилац. *Брат Чехова* **Николај Павлович**, био је свестрано



талентован. Осим свирања на клавиру, свирао је и виолину коју је учио код италијанског педагога Рока и то јако добро, будући да је свирао у гудачком квартету, што доказује високи ниво умећа владања инструментом. Завршио је сликарство, вајарство и архитектуру (илустровао је неколико братовљевих приповедака, а такође се бавио и карикатурама, учествовао је у осликавању Храма Христа Спаситеља у Москви. Студирао је и био пријатељ са уметницима И. Левитаном, К Коровином, Ф. Ф. Шехтелем. *Најстарији брат Александар Чехов* дипломирао је

физику и математику факултета Московског државног универзитета, знао је шест језика. Такође се бавио писањем и објављивао чланке у хумористичким часописима «Зритель», «Москва», «Будильник», био је писац, есејиста, мемоариста и својим ауторитетом утврдио пут свом млађем брату Антону. *Александров син, Михаил А. Чехов* постаје познат руски и амерички глумац, драмски педагог и редитељ, аутор познате књиге *"Техника глумца."* (Слика 13, „Девојка у плавој“ (Девица в голубом). Рад Н.П. Чехова, уље, 1881)

Све нам ово јасно доказује колико је традиција у уметничком васпитању и образовању деце одиграла значајну улогу, колико је она значајна за преношење духовности са колена на колена и колико је била важна за руски народ. Традиција се не везује само за школски систем. Њени темељи су засновани у породицама, основним ћелијама васпитања и образовања а затим се преко родитеља, и свих чланова породице преносила у друштво у целини. Она је била заложена у тим малим људима као код, који су носили кроз цео живот, где год су се нашли, као њихов анђеоски чувар у најтежим тренуцима незнања, као сламчица спаса за коју су се ватаали да не потону у тешким тренуцима њиховог опстанка. Иако је реалност често била јача од њих, заједно са њом би успевали да испливају на површину из свих недаћа. Чак се и Наполеон пита: „*Одакле снага том руском народ*“?

Нису само мајке у породицама биле иницијатори и стожери уметничког васпитања деце и ако су оне одиграле пресудне улоге у самим њиховим зачецима. Значајну улогу одиграле су и баке, које су музичко васпитање сматрале не само пожељним, већ и неопходном васпитном „обавезом“ деце, док су очеви били страсни музички љубитељи и ту своју љубав и страст преносили и често делили са породицом у заједничким музицирањима. Отац Чехова, **Павел Егорович** је свестрано волео уметност, зато нас и не чуди таква палета уметничких личности стасала у његовој породици. *Певао је, сликао, био хоровађа и свирао виолину.*

Антон Павлович је увек говорио „*Таленат смо добили од стране оца а душа је у нама од стране мајке*“²⁰⁵ и управо у тим речима налазимо суштину руске културе и стваралаштва. За Чехова је душа исто толико важна колико и таленат и везује је за однос према мајци. Нешто најтоплије, најприсније, што је осетио у детињству. Тај спој талента и душе је „добитна комбинација“ за руске уметнике које добијају

²⁰⁵ Opt.cit Е.Балабанович-„Чехов и Чајковскиј“-ст 9

рођењем, али не смемо заборавити и правилан одгој и васпитање, јел таленат се добија генетиком, али без правилног усмерења, он је безвредан и не доноси резултат. Тек са васпитањем и образовањем он добија свој замајак (рус. толчок). О односу према уметности и заједничком музицирању свих чланова породице сведочи нам *млађи брат писца* и његов први биограф, **Михаил Павлович Чехов**.

“Увече је долазио отац из радње у којој је радио и почињало је хорско певање. Отац је волео да пева *по нотама и томе је научио и децу*. Поред тога, заједно са сином Николајем свирали су дуете на виолини, а мала сестра Маша их је пратила на клавиру“ (с. 9). Као и Антон, Николај је љубав према музици испољавао кроз цео свој живот, иако је у њему победила страст ка ликовној уметности, што га је зближавало са братом Антоном, такође страственим



љубитељем музике. Такође сва браћа певала су у црквеном хору, који је предводио њихов отац. **(Слика 14-Антон и Николај Чехов фебруар 1882)**

Кроз породицу Чехов можемо уочити суштину одгоја већине грађанских породица у Русији XIX века, где је отац стуб и кохезиона сила заједништва, окупљања целе породице, засноване на православној традицији, док култура и уметност је прате и сматрају се не мање важним елементом у духовном одгоју деце.

У наведеном исказу **Михаила Павловича** увиђамо још неке важне чињенице за објашњавање руског односа према уметности, а то су: Висока духовна атмосфера која је владала у породици, високи степен културе и озбиљан однос према музици, тј. жеља за музичким образовањем ради досезања високог нивоа у музицирању. Михаил каже да је „*отац волео да пева по нотама и томе је научио децу*“, значи правилно, уметнички, није се задовољавао музицирањем ради забаве, већ је инстирао на уметничком музицирању „по нотама“ и певању све деце у хору. Као што видимо, њему је била важна духовна улога музике, а не забава.

Нешто слично наилазимо и код *оца и мајке* **Игора Стравинског**. Отац композитора, био је познати оперски певач Маринског театра, **Фјодор Стравински**, док му је мајка, **Анна Кирилловна Стравинскаја**, била веома музички обдарена, пијаниста, певачица и стални пратилац на клавиру мужа. У свом дому у Петрограду је примала познате музичаре, глумце, писце (укључујући

и Фјодора Достојејског). Од 1922. живела је са сином у Паризу. Игор Стравински јој је посветио песму «Незабудочка-цветочек» (Незаборавак-цвет) из «Двух



Игор Стравински и његови родитељи. Фјодор Игнатович Стравински и његова жена Анна Кирилловна, рођена Холдовскаја. Одеса, 1874.

стихотворений К.Бальмонта“ (из две Балмонтове песме) за глас и клавир».²⁰⁶ Све нам то јасно указује на чињеницу, да је Игор Стравински у детињству имао одличну подлогу за своје уметничко одрастање, на руској традицији певања и свирања на клавиру, окружен високом културолошком средином интелектуалаца и уметника старог Петрограда, те нас зато и не чуде високи резултати које је муњевитом брзином постигао у „Руским сезонама“ у Паризу на почетку

новог столећа. (слика 15-Родитељи Игора Стравинског, Фјодор и Анна, Одеса, 1874)

2.4.2 Православље и симболика звона у уметности- Рахмањинов, Метнер, Лосев

Поред уметничке музике и кућног музицирања као и црквеног хорског певања, веома важну карику у руској традицији представља симболика **црквених звона** и њиховог звука, која је остала у дубокој свести из детињства готово свих руских уметника и без које не можемо ни да замислимо руску традицију, а са њом и руску уметност-музику. Звоно је за руског човека много више од музичког инструмента, који производи особито снажно звучање или црквеног предмета за оглашавање службе. Тај специфичан и снажан однос, добија карактер филозофског односа руског човека према звону, који у свом звуку повезује хоризонтално и вертикално, земаљско и небеско, цркву и Бога, те његову величину и снагу. Звоно је за њих „моћ и грандиозност Бога“. Такав однос, јединствен је, веома је карактеристичан и неодвојив од Русије. Звоно је за руски народ снага небеске хармоније и неуништивости и према њему се односи са великом љубављу, мистеријом и страхопоштовањем. Зато нас не чуди, да се оно као симбол победе и снаге, налази у делима многих руских композитора: Глинке, Римског-Корсакова, Чајковског-„Увертира 1812“, Мусоргског-„Борис Годунов“ и „Слике са изложбе“, Рахмањинова-Други клавирски концерт, Поема за хор и оркестар „Звона“, Трећа

²⁰⁶ Культурный центр Дом-музей Марины Цветаевой- <http://www.dommuseum.ru/>

синфонија-(крај првог и последњи став), Љапунова- етида за клавир „Звоно“, Блуменфелда-„Звона“ за клавир и тд.

За **Рахмаџинова**, „Звона“ су, поред „Свеноћног бденија“ била једно од најомиљенијих његових дела, што јасно указује на композиторов однос према православној традицији. Већ 1910. г. стваралачка зрелост Рахманинова достиже процват и он одлучује да напише дуго планирану музику за „*Литургију Светог Јована Златоустог*“. 31. јула 1910. Рахмаџинов пише професору Московског Консерваторија *Никити Семјоновичу Морозову*:

"Управо сам завршио литургију. О Литургији сам још давно мислио и дуго сам се спремао за њу. А онда сам почео да је радим случајно и на почетку ме није „ухватила“, а затим сам је веома брзо завршио. Давно нисам писао нешто са таквим задовољством“.²⁰⁷

Ове речи нам јасно говоре колико је православље дубоко укоренењено у суштину Рахмаџиновог бића. Моћни таланат композитора и његова изванредна музичка интуиција су га водиле ка циљу. Пет година одвоја „Литургију“ од "Свеноћног бденија". Између ова два дела, написао је музичку поему за хор, оркестар и солисте "**Звона**" на стихове Едгара Алана Поа у преводу К.Д.Баљмонта, једног од највећих песника руског сребрног доба. Рахмаџинов, кроз симболику различитих звона осликава цео човеков живот; младалачка звона, свечани свадбена звона, звона за узбуну, погребна звона, - звуци који прате човека од рођења до смрти. Његова звона живе живот. У овом делу, где препознатљиве "рахмаџиновске" мелодије, иду од древноруског певања и преплићу са звоњавом звона, композитор открива себе као брилијантног znalца технике хорског звучања. Она су само увод за „Свеноћно бденије“. Са њим се симболички и завршава руски период стваралаштва композитора. У децембру 1917, искористивши позив на турнеју у Шведску, Рахмаџинов и његова породица напустили су Русију заувек.

Не само Рахмаџинов, већ и сви остали руски ствараоци су од своје ране младости, били фасцинирани тим магичним, „божанским“ звуком црквених звона, који је у њиховој свести оставио неизбрисив траг за сва времена.

²⁰⁷Мария Винарова. „Отзвук вечности“ - Памяти Сергея Рахманинова / <http://www.pravoslavie.ru/jumal/60508.htm>

У „*Фрагментима московског живота*“, **Чехов** нам даје поетску слику празника „Васкршње ноћи“, служећи се описом заглушујуће симфоније звоњаве звона („*колокольной бури*“) управо да би нагласио грандиозност и величину највећег хришћанског празника-Васкрса. Хармонско звучање звона, празнични таласи звукова, весела празнична звоњава-све је то још у деињству својом величином и снагом пленило младог Чехова. По казивању **О.Л.Кипер-Чехове**, (Письмо к М.П.Чеховой, 15 марта 1917), писац је јако волео „*колокольную симфонию*“, и ту је љубав задржао до краја живота.²⁰⁸

О љубави према звонима, сведочи и **Марија Павловна Чехов**, сестра писца сећајући се музицирања брата Николаја и његових импресија тим звучањем: „Николај је веома волео да звони на звонима... постигавши посебну звучност и хармоничност када је звонио свим звонима истовремено“²⁰⁹.

Иван Иљин такође звона сматра симболом Русије. У изгнанству је покренуо часопис по имену „*Руско звоно*“, као симбол и везу са својом матицом православљем и домовином. За њега је звоно=Русија=православље и обтнуто. **Алексеј Ф. Лосев** такође даје предност звонима над „*култивисаном европском уметношћу*“, која ствара такође усхићење али оно није монашко већ светско, где се прелази из трансцендентне апсолутне сфере у иманентну, људску, где више нема твари, и ствара се „специјална уметност“ за изражавање унутрашњег стања човечијег духа.“. По њему „сва уметност Бетовена и Вагнера није ништа, пред старозаветном докматаком, пред „*Всемирную славу*“ и „*Преображенским тропаром и кондаком*“, те симфонија не може да се мери са лепотом и вредношћу звоњаве звона . *Уметност- то је „музика“, јер она оплемењује душу*“²¹⁰.

Николај Метнер-руски композитор и велики заштитник руске традиције од модернизма у уметности, каже. „У последње време слушао сам много музике али музика коју сам слушао „није она“, међутим један утисак је био празнични, а то је „*Свеноћно*“-**Рахмањинова**. То дело је успокојавајуће по својој бесконачној, тихој, религиозној нежности.... И ако се служио *древним црквеним распевима*, по

²⁰⁸ Рукописный отдел Гос. библиотеки СССР; Е.Балабанович-Чехов и Чајковский- ст 39

²⁰⁹ Е.Балабанович-Чехов и Чајковский-, ст 9

²¹⁰ Николай Метнер-Вопросы, биографии и творчества ст. 118,130

мом мишљењу да би ограничио себе у опредељеном колориту, оно ничим *није нарушило рахмањиновску индивидуалност*²¹¹

Такође назива прву тему *Другог клавирског концерта Рахмањинова*, заснованој на персонификација звона, једном од **најјаркијих тема Русије**: „Са првим ударом звона осећаш како, *до пуне своје висине расте Русија*.“ У овој теми Рахмањинов, на основу одређених карактеристика *мелодија руске народне песме* ствара слику велике силе. Метнер је високо ценио музику Рахмањинова, управо због чињенице што је његова музика задржала традицију и националне елементе.

У књизи „*Муза и мода*“ за **Метнера**, „музика као и Традиција представља свеобухватну пуноћу, исто као што се у *једном делу налази цело*, тако и *музика садржи у себи целокупну уметност*. У том случају она наступа као свеобухватна култура а не само као њен део“. ²¹² Тиме потврђује онтологијски закон *квалитативне сличности а не квантитативне једнакости* тј сродност по духу свих појава у васељени. („Муза и мода“ у свету схватања традиционалне метафизичке мисли Истока)²¹³

Данашња Русија препознаје, важне за Русију елементе из своје традиције, управо у њиховом јединству, те је поново кренула њеним стопама. На музичком фестивалу, посвећеном 140. год. од рођења С.В.Рахмањинова „**Концерт Рахмањинов**“ (30.03.2013.), учачамо онтолошко повезивање различитих видова уметности у дочаравању централне теме, снаге Русије, симболиком звона, која уједно представља и симболику музике Рахмањинова. Изведени су: „Концерт бр.2 за клавир са оркестром“ у извођењу Наталије Трул и „Поема за солисте, хор и оркестар „Звона“ у извођењу хора и оркестра Капеле Санкт-Петербурга под управом Владислава Чернушенка. За време концерта петербуршки уметници, учесници пројекта **«Рахманинов Open Air»**, сликали су своја платна пред публиком, директно инспирисани музиком великог Сергеја Рахманинова, која се изводила на сцени.

Суштину тог односа према исконској традицији, која постоји у нама, сама по себи и пре нашег рођења, коју не стичимо већ је она у нашим генима, по нашој суштини постојања и битисања, и ми треба само да је откријемо, препознамо у

²¹¹ Метнер-Письма М.1973 с 162 , (Вопросы, биографии и творчества) ст 122

²¹² During J.Quelque chose se passe.Le sens de la tradition dans l’Orient musical.Lonrai:Verdier,1994 92

²¹³“Муза и мода“ в свете понятий традиционной метафизической мысли Востока“- Николај Метнер-Вопросы, биографии и творчества- 177 (Види више-Николај Метнер- „Муза и мода“ (защита основ музыкального искусства) YMCA PRESS 1978 Paris ст 154)

нама, приказао је **Андреј Тарковски** у свом култном филму о највећем иконописцу свих времена „*Андреју Рубљеву*“, управо описујући величину и тајанственост односа руског народа према *симболици звона*, као централне теме филма. Једна од највећих сцена у историји филма је седма и последња епизода филма, под називом "*Звоно*", фокусирана на дечака, који кроз жељу да се звоно направи и подигне, исказује невиђену снагу своје вере која побеђује било коју сумњу и страх. Он ни једног тренутка не сумња у себе, јер му се појављује откровење. У својој чистоти вере, открива му се целокупна процедура прављења звона и он је „види“ у својој машти. Његов интимни однос са звоном и Богом је толико снажан да са непогрешивим убеђењем и сигурношћу тврди да „зна“ тајну прављења звона и ту сигурност преноси на све, те његове инструкције уливају и другима поверење. Кроз процес прављења звона, гледамо дечака који је са највећом пажњом испланирао захтеван процес израде и дизање звона, а да то никада раније није радио, никада чак није ни видео, ни учио, нити му је ико пренео. Ако не успе, он се суочава са смрћу, које се не боји, јер је у свом убеђењу савршено чист. Упросто та неизрњезива чистота вере у срцу, довела га је до „провиђења“, тј. препознавање онога што је већ постојало у њему, заложеном од давних предака, и он је изналази у правом тренутку, у најтежим тренуцима по Руски народ, када му је најпотребније. Његова вера је толико снажна, да и ми заједно са њим верујемо, и ако касније у сузама, у својој чистој исповести, признаје Рубљову да никада није ни знао тајну прављења звона. У присуству великог кнеза звоно се подиже и савршено звучи и ради.

Дечак је силином своје жеље и вере успео да „подигне“ звоно и заједно са звоном и веру Рубљова, који крши завет ћутања и враћа се иконописању јер схвата смисао и циљ свога постојања и живота. Са Рубљовом подиже се вера целог руског народа, морално и духовно скрханог несрећама које су га задесиле, Русија почетком XV века коју раздиру унутрашњи сукоби, Татарски упади, глад, помор. У том трагичном и тешком периоду за Русију појављује се велики иконописац коме је посвећен филм..

У **симболици звона**, која је једнака православљу- традицији као основа руске, вере и духовности, налази се дакле снага Руског народа и залог његовог опстанка. Традиција која се оваплотила у невиној и чистој дечаковој души, има толику

снагу да просвећује и Рубљова и тиме спасава и цео Руски народ, а то је и порука Тарковског, да само „чиста вера у срцу“ може спасити свет. Тарковски, попут свог малог јунака снажно верује у њу и преноси је нама кроз своју уметничку генијалност и тиме остварује уметничко дело које остаје ванвременско.

Међутим оно што је још занимљивије, и чудније је да је филм настао далеке 1966. године, у јеку совјетског времена, у репресивној лењинистичкој и дубоко атеистичке идеологије, антиправославној и анти руској, где не постоји никакво логично објашњење настанка и опстанка такве теме, што је још један од доказа да моћ традиција побеђује и оно што на изглед је непобедиво. Филм се под ознаком „историјске драме“, појављује, али суштински прераста у филозовски, дубоко религиозани филм. У томе је скривена замка и генијалност правих уметника као Тарковског, који је својим унутрашњим слухом изнашао пут, а у томе је и величина Руског народа, да се ни под којим околностима и ни по коју цену не ослобађају својих традиционалних вредности и држе устаљеног правца-традиције. Управо је то оно о чему смо говорили, да Руси никада суштински *нису раскидали са традицијом*, стављајући је у историјски контекст а тако на посредан начин *нису суштински раскидали ни са Богом*. Да Андреј Тарковски са толиком вером није био убеђен у оно што ради, попут јунака из свог филма, да није „видео и знао“ истинитост и правдољубивост основне идеје филма коју је пратио и уметнички обрадио, имајући снажну „визију“ руковођену својим талентом који га је водио ка циљу, филм сигурно не би дибио размере *ремек дела*, поготово што му ни време ни историјски тренутак у којем је настао нису ишле у прилог.

Из свега наведеног закључјемо да су звона оставила веома снажан утисак на психу и душевни развој руских уметника у младости.

2.4.3 Андреј Тарковски и Стенли Кјубрик-две визије будућности-надчовек и богочовек

Са историјске дистанце од пола века од настанка два култна филма, „*Андреј Рубљов*“ и „*Одисеја у свемиру 2001*“, бавимо се кратком анализом и поређењем, ова два ремек дела XX века, да би и на овом примеру објаснили суштинску разлику у култури Истока и Запада, о питањима постанка, опстанка и визију

будућности човека и његове улоге у свету. Разматрајући друштвено-историјске околности и у којима су филмови настали, као и муњевити узлет науке средином XX столећа, питамо се како се догодило да је руски режисер **Андреј Тарковски** у зениту надмоћности човека над космосмичким пространством, само пет година пошто је Јуриј Гагарин полетео у космос и 3 године до одласка човека на Месец, када **Стенли Кјубрик** (Stanley Kubrick) у Енглеској ствара филм „*Одисеја у свемиру 2001*“, у којем представља монументалну транзицију људске еволуције, *од пра човека до над човека* у завршници, у еуфоричном доказивању да је човек еволуцијом од мајмуна успео да се издигне до човека, а потом и изнад Бога, и да својим моћима осваја и оно што је божје; у том и таквом историјском тренутку између два епохална човекова одласка у космос, **Тарковски** се враћа у далеку историју Русије у XV век, у „небеску“ Русију, и ствара филм о иконописцу и о победи Вере, традиције и духовности руског народа, као потпуну супротност Кјубриковом филму о коначној победи човековог интелекта.

Невероватно је, да је Тарковски ту „небеску“, недокучиву црту руског народа веома снажно осетио, „ухватио“ и представио у филму, иако је филм стварао у тренутку када је Русија званично живела без Бога, када јој је одузето њено најснажније упориште Вера, знајући да она још увек прећутно тиња у руском народу. У најнедуховнијем историјском тренутку по Русију, Тарковски приказује веру да постоји нешто више, изван човековог разума и домашаја. Такав став је дијаметрално супротан од Кјубрикове идеје „над човека“, која све време провејава у филму. Кјубрик за своје остварење добија Оскара, а Тарковски, ствара најдуховнији филм светске конематографије свих времена, који одлази у традицију, класику светске кинематографије као ремек дело XX.в.

Спољарски каже: „*Сваки таленат има свој, сопствени језик*“, што потврђују ова два режисера. Кјубрик прича једним језиком, западним, а Тарковски другим, источним. Овде се поново, као и много пута до сада, сусрећемо са две паралелне линије, као и у пијанизму, о чему смо говорили, са два, у корену различита: почетка, начела и коначног циља. *Са једне стране научни еволутивни* приказ стварања света, Дарвинов, од најнижих бића до човека, и његове интелигенције као коначног циљ, а *са друге стране, религиозни*, божје начело и развијање човекових духовних моћи до потпуног сједињавања са Творцем.

Поредећи ова два филма још један **парадокс** нам се намеће, који би у неким будућим радовима могла да буде тема за размишљање, а то је:

У атеистичкој Русији ствара се *духовни филм* а на слободном западу “ода атеистичкој религији, како га многи виде, будући да је заснован на теорији по коме човек од најнижих бића еволуира до највишег степена и постаје **надчовек**, савршено биће (заједно са савршеном машином коју је створио), на шта нам указује и музика у филму, која потврђује ту идеју: „**Тако је говорио Заратустра**“ - **Рихарда Штрауса**, насловљена по истоименом делу **Фридриха Ничеа**

Надчовек-По тој **идеји** суштина и циљ постојања је стална тежња ка усавршавању разума и интелигенције човека до **Надчовека**, (а не Богочовека). „**Фридрих Ниче** у књизи расправља о томе како је човек нешто између мајмуна и надчовека. Надчовек је биће које је "изнад морала", стање које човек досеже властитим култивисањем и контролисањем, владањем над собом и својом околином“²¹⁴. Зар то и није у својим основама и марксистичко-атеистичко начело, нема Бога, човек је Бог, и зато може све. **Leonard F. Wheat** је у својој књизи *"Kubrick's 2001: A Triple Allegory"* закључује, како је цела прича једна огромна, трострука алегорија: **1.**Парафраза Ничеове књиге *"Тако је говорио Заратустра"*.(најочитија референца је употреба музике "Also sprach Zarathustra", Richarda Straussa). **2.** Хомерова *"Одисеја"*, видљива и по наслову. **3.** **Кларкова теорија** да ће се човек и машина једног дана спојити у једно, видљиво и по понашању ХАЛ-а који развије емоције страха.

У таквом размишљању човек развија првенствено разум и интелигенцију да би све држао у својој моћи, под контролом, да би постепено загосподарио светом, постао надмоћан и господар свега постојећег. (да би преузео улогу Бога).

Богочовек-Супротно идеји надчовека, у **православној филозофији** суштина и циљ постојања је тежња ка развоју духовних способности у човеку, да би постао од човека, **Богочовек** у циљу што ближег приближавања Богу, тј апсолутној истини, савршенству и чистоти и тако се спојио са својим Творцем. У таквом размишљању човек тежњи да се **сједини са светом који је од Бога дат а не да њиме загосподари**.

²¹⁴ Види више :Friedrich Nietzsche. Tako je govorio Zarathustra, Mladost Zagreb 1975. st 358

Иако на први поглед, та два филма су потпуно различита, један иде у далеку прошлост, а други, у тада далеку будућност; један је *историјски*, а други *научно фантастични*; они обрађују *исту тему, постанак и обстанак цивилизације*, дајући нам сваки на свој начин различите одговоре о суштини и смислу нашег постојања и визији наше будућности, чему треба да тежимо и чему да се надамо. Различити одговори на та питања су толико евидентни и не спојиви, и датирају још из своје првобитне поставке.

Надчовек, као врхунац западног стремљења: **најнижа бића**→**човек**→**надчовек**

Богочовек, врхунац православног света. **Бог-отац** →**човек**→**Богочовек-син**↔**Бог**

Видимо да су приступи и одговори дијаметрално супротни и у супротности са идеологијама и слободама у којој су настајали. У различитим причама открива нам се суштинску разлику религијско-православне и западне-дарвинистичке теорије, а из њих проистичу и основа суштинске разлике западног и источног погледа на живот и свет, а из тога и различитост погледа на традицију, културу, уметност, филозофију и целокупни начин живота, дијаметрално супротан.

Проблеми настају каада *источни свет пожели да иде западним путем-материјалистичким* и обрнуто када *западни пожели да иде источним-духовним*, а то је не могуће јер их у томе онемогућавају различите традиције на почецима тих путева, тј идејне основе, корени та два огромна разгранарата цивилизацијска дрвета. Западни свет би у своме размишљању, са позиције *надчовека*, „пречицом“ хтео да стигне до духовности и Бога, својим супер умом, а не духом, сматрајући да се духовност као и све постојреће може постићи човековим разумом, а по неки пут и човековим највећим продуктом новцем (који ће га и уништити) са којим све може да се купи, јер је то брже и ефикасније и потпуно му се чини бесмисленим, сва та патња и преживљавања руских уметника у потрази за истином и праведношћу, за њега су то сувише пренаглашена и непотребна осећања, те се такав начин размишљања одражава и на њихову културу, уметност, филозофију и религију, нехватајући, да се управо у тој патњи и борби, једино може стићи до духовности и суштинске истине, а не благостањем.

Са друге стране, у *сталној патњи, и борби за опстанак*, источни свет би, угледајући се на Запад, мало да „прескочи“, ископира запад и да стигне до благостања на западни начин, да скрене са свог пута и пречицом уђе у „лепши и практичнији живот, али је то не могуће, јер нема ни тако разрађен разум ни

механизме са којима вековима функционише традиционално утемељен такав западни начин размишљања, а и заборавља да је божји народ и да му је Бог наменио сасвим другу улогу. Дакле, или јесте или није божји-не може и једно и друго, мора се одредити.

У источном свету, заложена је другачија традиција, и он, руски човек од ње не може побећи. Њему је дато другачије провиђење и свет “види“, другачијим очима и у другачијим бојама и зато када крене путем разума, губи се између разума и онога што му је традицијом дато кроз душу и дух, који га опомињу да је скренуо, недају му мира и спокоја (савест) и вуку га уназад, да би се вратио са скренутог на свој пут, као да стално чује неки глас у дубини душе: „ти знаш „истину“, пази шта радиш!

У периоду када Америка сија холивудским сјајем, када западни свет незаустављивом брзином намеће потрошачки менталитет целом свету, научна достигнућа се нижу, технолошки напредак се убрзава, атеистичка Русија живи по другим законитостима, она наставља да се духовно уздиже

Тарковски поставља и уједно даје одговор на питање, шта ће спасити свет у тренутку када се човек у дрскости своје интелектуалне надмоћности, када коначно постане Надчовек и дрзне да осваја и оно што је божје, (а већ смо ми сведоци тога). Указујући нам да човекова снага не лежи само у ономе што се мери човековим оком и умом, већ нечим што је јаче од човековог ума, у духовној снази која је невидљива и која се налази у невиним душама и чистим срцима (јунак Тарковског је дете), ношена вером у исконску традицију, која ће у тренутку када човечји ум буде толико надмоћан да ће прогутати самог себе, можда ће се тада појавити онај други Источни свет, који је стално живео по другим мерилима и аршинима и својом духовном снагом спасити свет и тиме извршити свој одлучујући божји задатак

У нешто сличном контексту можемо наћи симболику улоге Рахмањинова у светској култури и уметности у музици *Другог клавирског концерта*, који доживљава светску славу управо на тлу Америке и постаје један од најснажнијих, најрускијих и најлепших музичких остварења у литератури, уметничко дело које живи у свим времена, што је случај само са истинским традиционалним вредностима. Инспирирано руском традицијом из које је потекло, музичко ткиво концерта је саграђено на **теми руских звона**, која се дубоко урезала у памћење

Рахмањинова из доба детињства. Да ли традиција заиста има толику снагу и моћ да побеђује и оно што је дијаметрално различито, по параметрима људског разума неспојиво; *руска духовност и амерички материализам!* Руска традиција је успела кроз музику Рахмањинова да се наметне америчкој публици, навикнутој на сасвим други укус и стил живота, да се својим традиционалним вредностима пробије кроз потпуно другачији менталитет и изникне на најнедуховнијем и најнеплоднијем тлу; да својом снагом израза, емоционалношћу и сензибилитетом, карактеристичним за руску уметност „душе“ изнађе пут до људских срца, до обичног човека, који је на целој планети исти, *само му треба прићи и открити богочовека у њему*, а то је учинио Рахмањинов.

2.4.4 Православље као везивно ткиво руске интелигенције (Чехов, Чајковски; Рахмањинов, Метнер, Иљин у међусобној корелацији)

Комплексност руске културе, специфичност и посебан тон у уметничком изразу леже у њеној интеракцији, међусобној условљености и повезаности са различитим видовима уметности и филозофије, а нарочито са православном традицијом, која доминира готово код свих руских уметника, што све укупно доприноси ширини уметничких погледа у развоју личности изразитих њених представника. У њиховом међусобном дружењу, размењивању мисли, доживљаја, осећања, и идеја, руски уметници су долазили до свог властитог уметничког израза, те такве утицаје не можемо занемарити, као важан елемент у креирању њиховог стваралачког идентитета. Навешћемо пример неколицине од њих, а тај круг је заиста импозантан, нарочито данас када смо свесни њихове вредности и значаја на светском нивоу.

Чехов, Чајковски, Рахмањинов

О међусобном утицају **Чехова и Чајковског**, два највећа представника „епохе мисли и разума“, у књизи „Чехов и Чајковски“, Ј.Балабанович. истиче да „познанство са музиком Чајковског представља важан фактор биографије писца а такође, преко њега и са целим кругом људи из стваралачког окружења композитора“, ²¹⁵ а то исто сматрају и Д. Шостакович, и академик Асафев, велики познаваоци Чајковског. Сви су они указивали на важност упоређивања ових

²¹⁵ Е.Балабанович-Чехов и Чајковский--ст 4,

уметника у односу на различите погледе и појаве у уметности, те на огроман степен блискости тих погледа. Занимљиво је, да блискост њихових стваралаштва претходила је њиховим личним сусретима, што доказује, да суштина њихове блискости не лежи само у њиховим *личним контактима* већ у *једнаким изворима* тј, да ако су корени-традиција једнаки, уметнички израз може бити различит али идејност, суштина остају непроменљиви.

То нам све говори о значају међусобних контаката руске интелигенције, што је допринело стварању чврстих темеља и богатству традиције на културолошком пољу. Унутрашња блискост три великана руске националне културе: **Чехова, Чајковског и Рахмањинова**, заснована је не на спољним цртама стваралачког облика, мада има и тога, већ много више на идејно уметничкој основи поставке њихових дела, на истоветности основних естетских и традиционалних принципа: *на најдубљем психологизму, оштрини осећања, моћне и страсне силе афирмације живота*. „У њиховим делима на сав глас звучи *тема домовине, руске природе, тема душевних богатства руског човека*“²¹⁶

Оно што их суштински повезује је **музичко начело**, музички „почетак“. Код **Чехова** је оно изражено у језику, у *звучној слици*, у *музикалности композиције* дела, у општој *лирској интонацији*. Музичко, у стваралаштву Чехова, није некакав спољашњи елеменат који егзистира сам по себи, већ оно *служи* најдубљем разоткривању *идеје дела* и постаје неодвојива црта поетског реализма писца, управо као што код **Чајковског** и његовог наследника **Рахмањинова**, музика изражава *дубину њихових осећања, идеју њиховог трагизма*, али у исто време и радост живота; заправо оно што представља суштину руске уметности- спој радости и трагизма у једно, јер нема трагизма без радости и радости без дубоког трагизма, у чему је и основа православне филозофије. Нема васкрсења без Христовог распећа.

Као што смо нагласили, није се њихова блискост огледала само у идејности, већ и у конкретним сусретима и дружењима и заједничким музицирањима

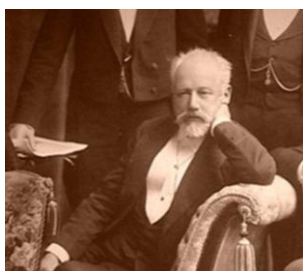
Насупрот пустој атмосфери која је владала зими на Јалти, дом Чеховљевих лети је оживљавао врвећи од уметности, од музичких и поетских вечери, која је била насушна потреба руске интелигенције. У дому **Чехова** поред многобројних интелектуалаца, музицирали су и **Рахмањинов** и **Шаљалин**. Када није имао

²¹⁶Ibid Е.Балабанович-Чехов и Чајковский-ст 6

клавирског пратиоца **Шаљапин** би сам себе пратио на клавиру певајући *руске народне песме*. Рахмањинов је волео Чехова и као писца и као човека до краја живота. Онако малоговорљив какав је углавном био, један догађај би радо спомињао чак и у својим позним годинама: На концерту на Јалти, Рахмањинов је пратио Шаљапина на клавиру и после концерта сви су дошли да честитају Шаљапину, а на младог пијанисту нико није обратио пажњу. Једино **Чехов**, који је за време концерта седео у директорској ложи, пришао је **Рахмањинову** са речима: „*Ја сам вас све време посматрао младићу, ви имате невероватно лице, ви ћете бити велики човек*“²¹⁷.

У знак своје привржености и наклоности Рахмањинов му је поклонио своју фантазију за оркестар „*Утес*“ написану 1893., одмах по завршетку конзерваторијума. На листу са епиграфом на стихове *Љермонтова*, написао је: „*Драгоме и дубокоуваженом Антону Павловичу Чехову, аутору приповетке „На путу“*“ -садржај који је са истим епиграфом, служио програмско- музичком делу. 9. новембар 1898.²¹⁸

Не мањим интензитетом **Рахмањинов** је волео и **Чајковског**, који се позитивно изразио о првим клавирским делима младог Рахмањинова, што му је дало велику моралну подршку. Посветио му је „*Прву свиту за два клавира*“, а затим на вест о његовој смрти и елегички трио „*На спомен великом композитору*“. У својим делима јасно се види да је један од најбољих представника продужетка линије Чајковског и његових предходника. или што називамо *руском националном школом*. О њиховој међусобној повезаности и блискости, говори нам цитат Рахмањинова:



„**Чајковски** је био један од најочаравајућих уметника и људи које сам познавао. Имао је необичну деликатност ума. Био је скроман, као што су скромни сви истинито велики људи, једноставан, као мало ко. (познавао сам још једног који у свему личи на њега, то је био **Чехов**“²¹⁹

Унутрашња повезаност ових уметника огледа се у истоветности основних **етичких, естетских и духовних** погледа: унутрашња елеганција, душевно благородство, висока једноставност, велики танани ум, лиризам, осећај хумора, окренутост ка човековој души, осећање љубави и доброте. (*Чајковски сл.16*)

²¹⁷ Ibid Е.Балабанович-Чехов и Чајковский- st 140

²¹⁸ Ibid-139

²¹⁹ Ibid-180

Метнер, Иљин, Рахмањинов; једна-јединствена мелодија, прапочетак и основа целокупног стваралаштва

Иста духовна традиција повезује и ова три различита уметника, филозоф-писац, композитор-пијаниста, хранећи се из општих идејних источника. Сва тројица су били поборници: 1. чувања традиције; 2. против модернизма у уметности; 3. мишљења да су њихове идеје већ раније постојале, пре њих, и да је *мелодија-исконска*, центар стваралаштва.

„Узимајући Микеланђеловски етос близак к срцу, **Метнер** је био убеђен, да су *идеје* које је он стављао на папир *већ постојале* негде у једном или другом облику, да оне само треба да буду ухваћене од стране некога попут плена, и тада се (већ постојећа суштина) *оваплоћује*, - случај плагиата Бога, тј поново постаје оно што је била . „Када у мојој глави почиње да се одвија музика...то је као да ја са тим немам никакве везе. То је стање које се на почетку не разликује од сна. Захваљујућу савршеним *неочекиваним звучним визијама*, које изненада се појављују, свесност апсолутно не постоји. Утисак о тој музици ни са чим не може да се пореди у својој пуноћи смисла и лепоти. *Ја нисам аутор, ја сам само случајни проводник свих тих провиђања.*“-**Н.К Метнер**²²⁰.

По речима руског филозофа, публицисте и писца **Ивана Иљина** "музика Метнера запањује и одушевљава ... можете замислити *да сте чули мелодију раније* Али где, када, од кога, у детињству, у сну, у делиријуму? Ви ћете мучити своју главу и напрезати меморију узалуд:...ви то нигде нисте могли чути: *у људским ушима звучи први пут ... А ипак, у вашој глави ви имате утисак као да сте „то“ одавно чекали – ви сте је чекали, јер сте је „знали“ - не у звуку, већ у духу.* По духовном садржају **Мелодија** је универзална и исконска ...то је као да су вековна стремљења и жеље наших предака певала у нама, или, *вечне мелодије које смо чули на небу, сачували у овом животу као "чудне и лепе чежње", којих смо се сетили и некада невали-.у свој исконској непорочности и простоти*“²²¹

За **Метнера** је савршено јасно да је „суштина музике“ **<била>** суштином, не материјално осећајног, већ духовног поредка,²²² јер у основи свега, и у души човековој *призваној да пева*, у музици, *лежи Божанствени Логос*. Сећање о том

²²⁰ Метнер Н.К.Письма М. 1973.С.276, 277; Н. Метнер-Вопр., биогр. и творч- -2009-ст 116

²²¹ Yevgeny Sudbin-Medtner & Rachmaninov Liner Notes-Feb-8-2010 <http://www.yevgenysudbin.com>

²²² Метнер „Муза и мода“ ст 465

општем источнику Метнер сматра *основним човековим квалитетом*. Када је у свету прозвучала *прва песма* оставила је у човековој души јединствен „*живи звук*“ и звук те песме је постао *почетна изворна тачка* за сагласја међу собом свих других звукова. Тај звук је постао за нас живим симболом *јединства и једноставности*. У њему се налази сва сложеност, сва разноврсност људских песама²²³.

На тај начин, вера Метнера у *јединствени разум музике* у њен *музички Логос* дозвољава му, као и Баху и Бетовену, да се кроз своја дела обраћа „*духовној мисли*“, јер „истинито призивање музике је, *не расејавање, већ привлачење, сабирање*, која хипнотички фокусира осећања и мисли слушаоца²²⁴.

Најнедокучивији од свих Господњих дарова људима је музика. Одакле се појављује мелодија, каквим чудом седам нота улази у судбину човека у историји нашег света сазданог љубављу божијем и испуњеног благодаћу? Родивши се тамо где анђели хвале Бога, *истинита музика* постаје прави *одраз божанске хармоније* у хаосу наше три димензије. Постоје они, коме је Господ дао тај дивни тајанствени дар, да чују музику и својим талентом да исцељује душе и греју срца. Међу њима је и понос руске културе „Сребрног века“-велики композитор диригент и пијаниста **Сергеј Рахмањинов**.

О заједништву и истородности мишљења ова три руска интелектуалца, *Метнера, Рахмањинова и Иљина*, говоре нам неке чињенице из њихове биографије, које нам указују на њихову животну, духовну и менталну повезаност.

О међусобном односу и поштовању двојице пијаниста и композитора, **Метера** и **Рахмањинова**, говоре нам многобројна писма. Колико је *Рахмањинов* ценио *Метнера* види се из чињенице да је *Метнеру* посветио свој **Четврти клавирски концерт**. После десетогодишње апстиненције у компоновању, када је концертирањем и дириговањем морао да издржава своју породицу у емиграцији, Рахмањинов уморан од турнеја, али жељан компоновања 1926. враћа се креативном послу, тј писању музике. Ново поглавље у опусу Сергеја Рахмањинова отворено је управо овим концертом уједно и последњим који је посветио своме колеги пијанисти Николају Метнеру. Концерт је премијерно извео годину дана касније са *Филаделфијским оркестром* под управом *Леополда Стоковског*. Слична судбина

²²³ Ibid Метнер, „Муза и мода“ st.456

²²⁴ Ibid Метнер, st.520

задесила је и Метнера када је 1921. са супругом емигрирао у Немачку, где није имао никаквих понуда за концерте, те му је утихнула жеља за компоновањем. Финансијска помоћ стигла му је управо од Рахмањинова, који му је организовао концертну турнеју у Америци (1924-1925). Ипак, најискренији завет овог пријатељства је отелотворен у два клавирска концерата, које су композитори међусобно посветили један другоме. *Николај Метне-Рахмањинову-: Концерт за клавир бр. 2 ор. 50, и Рахмањинов-Метнеру-: Клавирски концерт бр. 4 ор. 40 (1927).* О идејном подударању **Ивана Иљина и Метнера**, по питању заштите и очувања традиције, видели смо на почетку излагања²²⁵ Међутим интересантно је да су обоје имали Немачко порекло по мајци, да су после одласка из Русије живели у Немачкој, али да су обојица били велики поборници заштите управо руске православне традиције. Иван Иљин, рођен је у племићкој породици у Москви, (1883) од оца Руса и мајке Немице.. Студирао је права и философију у Москви, постдипломске студије у Немачкој, Француској и Италији. Године 1918 одбранио је тезу "Хегелова филозофија као проучавање конкретности Бога и човека."²²⁶ .

Иљин не само да је био веран друг **Метнеру** већ и искрени сабеседник, написавши много изванредних чланака о његовом пијанизму и музичким делима. Није случајно да је „*Муза и мода*“ *Метнера* била поново штампана као *прилог у једном из томова целокупних дела Иљина*²²⁷. Иљин се похвално односио о музици Метнера, подвлачећи њену дубину и духовну зрелост, повезану са религиозним основама живота, и њену визионарску моћ, као противтежу модернистичком правцу, “погубне“ навале звукова Стравинског и ученика Скрјабина, као очај због правца у коме су Шенберг и Стравински повели класичну музику.²²⁸

Рахмањинов је многима у емиграцији помогао у најтежим, безизлазним околностима, како финансијски тако и организационо и тиме им омогућио да наставе свој стваралачки рад, иако је и сам био у тешкој ситуацији, што на многобројним примерима можемо уочити. Није само Метнеру помогао организовавши му концерте, већ захваљујући иницијалној финансијској помоћи Рахмањинова, Иљин је успео 1938. да пребегне из Немачке у Швајцарску, где

²²⁵ Николай Метнер-Орт cit st 29-31, 104-106

²²⁶ http://filosof.historic.ru/books/c0011_1.shtml

²²⁷ Иљин И.А. Собр.соч.:В 10.М.1996.Т.6.Кн.1.С.445-533.

²²⁸ Николай Метнер-Орт cit st 142

налази своје ново уточиште под његовом заштитом и где започиње нови циклус својих активности. Управо тада, у тишини метафизичке филозофије, окренут појединцу, ствара целу серију уметничко-филозофске прозе, његова размишљања о животу и смрти, у којима увек изналази трачак божје светлости: *"Загледан у живот. Книга размишљања"*, друга книга, *"Појуће срце. Книга тихих созрцања"*, трећа книга *„Поглед у даљину : књига промишљања и надања“*.

О добротворству Рахмањинова сведочи и следећи податак

Мало је познато да је Рахмањинов средином 20-их буквално спасао дело **Игора Сикорског**, познатог руског и америчког авиоконструктора, творца првог у свету четворомоторног авиона, научника проналазача, а мање познато *духовног писца*. У марту 1919, Сикорски је емигрирао у САД, где је попут свих осталих живео тешко издржавајући се давајући часове математике. 1923. г оснива фирму « Sikorsky Aero Engineering Corporation», у којој је Рахмањинов био потпредседник и која је тешко пословала. Да би сачували компанију од стечаја, Рахмањинов је дао тада велику суму 5.000 долара (око 80.000 долара-2010.г). Када је 30-их Сикорски постао успешан конструктор, и његови хеликоптери су се производи на хиљаде, он није заборавио добротвора, вратио је Рахмањинову новац, и то са каматом²²⁹.

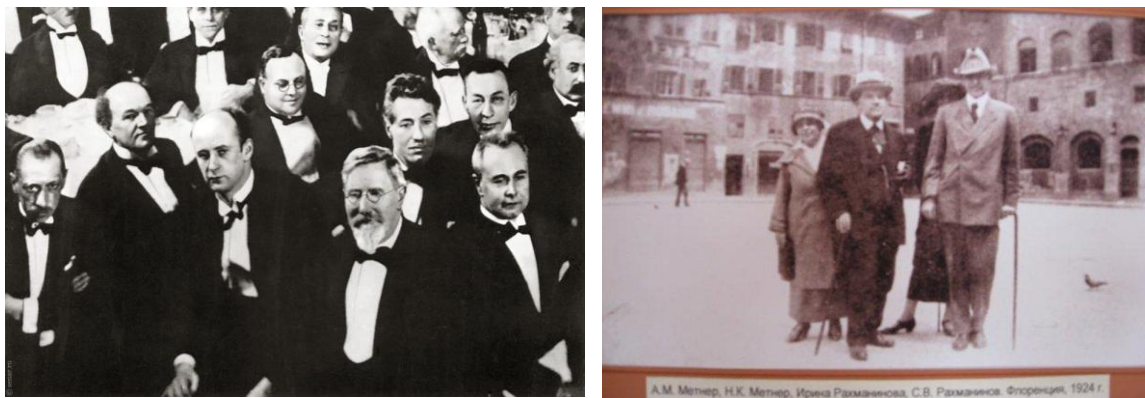
Јединство великих руских интелектуалаца, размена мисли и идеја, допринела је како њиховом опстанку у емиграцији, тако и прогресу земаља у којима су деловали. Красила их је и повезивала огромна духовна енергија коју су носили из своје земље и традиција на којој су одрастали, која је била од непроцењивог значаја за садржај руске културе и уметноси, а коју су пренели у емиграцију

Неки од њих деловали су и код нас, те задужили нашу земљу својом културом и уметношћу, а потом је оставили и уткали у **српско културно наслеђе**: Међу њима су архитекте, балерене, певачи, сликари, физичари. Поменућемо само неке од њих: Краснов, Кирсанова, Пољакова, Колесников, Фармаковски, браћа Слатин, чији отац је био оснивач Харковског конзерваторија.

Рахмањинов каже: “Музика композитора, треба да изражава дух земље у којој је рођен, своју љубав, своју веру и мисли које су настале под утисцима књига, слика, које он воли. ...Ја сам руски композитор, и мој домовина је оставила трага на мој карактер и на моје погледе...Почните да проучава ремек дела једног великог

²²⁹ .Надеждин Н.Я. Игорь Сикорский: «Русский витязь», Осипко А.И. М.:Майор, 2011.С. 96. 192 .

композитора, а ви ћете наћи у његовој музици све особености његове личности. Моја музика - то је плод мог карактера, и зато је она руска музика“.²³⁰ У Фиренци се **Рахмањинов** сусрео са **Метнером** и на питање Метнера, зашто тако дуго не компоњује, Рахмањинов је одговорио“ Како могу да компоњујем без мелодије?“(*слике. 1,17*)



Слика 17. На пријему код Steinway-а, 11 Јан 1925 Први ред са лева: Стравински, Метнер Furtwängler F. Steinway, Hoffmann, 2 ред: Ibbs (impresario) Kreisler, Рахмањинов 3. ред: Monty, Зилоти

Слика 18. А.М. Метнер, Н.К. Метнер Ирина и С.В. Рахмањинов, Фиренца 1924.г.

2.4.5 Три слике руске уметности: пророда, пространство и православље- Небо, Земља и Вера-духовна хармонија

На особени карактер **традиционалне културе** указује **Jean During**, француски етномузиколог, филозоф, специјалиста традиционалних култура (Азербеџана, Ирана, Узбекистана, Тацикистана), професор Стразбуршког универзитета, који сматра да у „традиционалним културама трансцендентална реалност протиче у иманентни свет непрестано, стварајући при томе форме, слике и симболе. Традиционална култура представља пространство Богојављења где се материализују категорије светлости и чистоте а на дубљем нивоу је и одраз вечности или стабилности. Као пуноћа знања о свету, она носи у себи не само резултате своје продуктивне делатности, већ и окружујући свет а такође и однос субјекта ка средини. Због тога, она је *синтезирујућа* и *интегрирујућа*. Традиционална култура *ансорбује* у себе **природу** и **културу**, док савремена

²³⁰ С.Рахманинов-Воспоминания, Статњи, Интервью -Литературное наследие“Советский композитор“, Москва, 1978.-ст 146,147

култура, их, напротив, *раздваја*“.²³¹ Управо у тој чињеници треба тражити **разлику** у *традиционалној* и *глобалној* култури, чији смо сведоци.

Николај Јевреинов-(1879-Москва-1953-Париз), руски драматург, редитељ, историчар и теоретичар драме, у књизи „*Театар у животу*“²³², врши поређење ***позоришта*** и ***природе***, сматрајући да се позориште не налази само и искључиво на сцени, већ да се оно налази у свему што окружује човека, понајвише у *човеку* и *људском свету*, а сва збивања у природи и друштву посматра као *збир театралности*. Ми не можемо одвојено посматрати свет ван сцене као нешто што је једино стварно и објективно, као ни сцену ван света, као чисту илузију.

По речима Јевреинова, како је „театар у животу“, тако је и „живот у театру“, и *што смо некада доживели у свом животу*, од рођења до изласка на сцену, па и у *тренутку дешавања на сцени*, у битном је **односу и корелацији са уметником и његовим стваралаштвом**. Тек ће се у *разумевању и садејству свих* ових елемената остварити *објективност* и *субјективност* представљања дела на сцени, што је веома важно јер „*гледалац преживљава догађаје заједно са њиховим учесницима*“.²³³ У том циљу неопходно је да сагледамо све чиниоце који помажу у сагледавању ***идеје***, у тренутку њеног настанка, као и у тренутку њеног интерпретирања.

У том контексту, да би разумели **руску музику** и у исто време је доживели са слушаоцем у свој својој пуноћи, морамо је сагледати као *објективни* и *субјективни* доживљај **слике Русије**, у својој комплексности и особености као својеврсну *велику сцену* у којој је смештена *драма* и *садржај дела*, без које је немогуће интерпретирати стваралаштво рускоих композитора.

Елементи утицаја на руско стваралаштво

Црквена звона, црквено хорско певање, кућно музицирање о којим смо већ говорили, али и целокупна ***естетска атмосфера средине*** у којој су уметници одрастали, одиграла је значајну улогу у васпитању и стварању првих навика музичке културе. У првом реду, то се односи на ***породицу***, која је давала основу, а затим су ту били ***концерати*** како руских тако и иностраних уметника, као и активни живот ***концертних друштава***, затим ***одлазак у позориште***, где су се

²³¹ During J. Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical. Lonrai: Verdier, 1994. 88

²³² Николај Јевреинов „Театар у животу“, Радослав Лазић и Фото Футура, Београд 2011. ст 19

²³³ Ibid. Н. Јевреинов-Р. Путник „Увод у монодраму“-Фест. Монодр. и пант-Београд 2013- ст 5-13

чуле опере италианских композитора: Доницетија, Росинија, Вердија, Белинија, посете *драмским представама*. Такав активни културни живот одвијао се не само у **Москви** и **Петрограду**, већ и у мањим срединама, као **Таганрог**, родни град браће Чехов, изузетно богат културним догађајима, који је у културном и духовном смислу припремио уметнике за каснији процват њиховог талента у престоницама.

Три слике руске уметности: природа, пространство и православље

1. Природа је још једна важна карика за разумевање руског стваралаштва, као нераздвојивог сегмента руске традиције, тј. **однос уметника према природи** у целини, љубави према селу и народу, који живи на њему, према лепоти **пространства и ширини руске земље**. У васпитању деце том сегменту се посвећивала изузетна пажња; да знају да комуницирају и ослушкују природу и звуке око себе. Тиме су се јачале њихове перцептивне способности а нарочито *унутрашњи слух*. Летом су са родитељима одлазили на имања, заустављали би се у селима где су се деца од најранијег узраста сусретала са *народним песмама, обичајима* и сеоским пословима у пољу, са весељима на вашарима. Из таквих утисака израсле су слике „Масленице“ из балета „Петрушка“-Стравинског или слике „Годишњих доба“, Чајковског или описи из романа „Степа“, Чехова:

“Донску степу сам обожавао и у њој сам се осећао као код куће; у њој сам знао сваку увалу, сваки звук“. Прекрасне *мелодије народних песама*, сливале су се у свести младога Чехова са поетском сликом вечерње степе. Тајанствено степско *шуштање, певање птица*,.....глас степе; овде је научио да слуша узбудљиву *музiku ноћне тишине*. Сво то богатство звукова степског пространства, *морска ширина, висина неба*, све је то на њега остављало утисак *хармоније, лепоте и слободе*.²³⁴

Рахмањинова највећа приврженост после музике, била је **љубав ка природи**, нарочито *руској природи и руском селу*.

“Рахмањинов је био дубоко руски човек-пише списатељица **М.Шагињан**. Волео је руску земљу, село, руског сељака, лети је сам косио, стално је говорио, како је добро на селу“;

Шаљатин каже да је у младости био „жив, весео, друштвен човек“.²³⁵ (с.19. други с лева)



²³⁴Е.Балабанович-Чехов и Чајковски--ст 10

²³⁵ А.Соловцов-С.В.Рахманинов-Гос. музикално издаваштво Москва-Ленинград 1945 ст 34

Неоспорна је и његова блискост са **Чеховим** кога је изузетно ценио као писца, који каже „како често ми осећамо у њему дирљиву заљубљеност у скромну, бесконачно поетичну руску природу“,²³⁶ као и са руским сликаром **Исаком Левитаном**.²³⁷

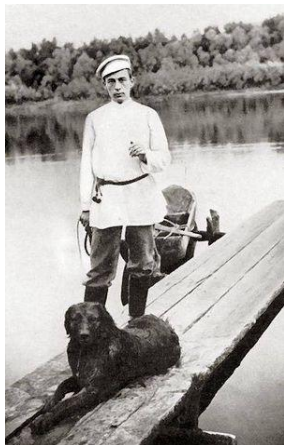
2. Пространство: Чистота његове осећајности према природи осликава у романсама: „*Јоргован*“, „*Под мојим прозором*“, „*Овде је дивно*“, „*Острво*“. Цела дела или поједине епизоде асоцирају на слике из природе прожете „левитанским“ расположењем, кога сматрају мајстором

«*пејзажног расположења*». Рахмањинов и Левитан, узимају општу тему, која извире из пејзажности и поетског приступа природи: Левитан слику: „*Над вечним миром*“, Рахмањинов, симфонијску поему „*Острво*



мртвих“. Док слика Левитана изазива код посматрача осећај више светлости, него туге, осећање дубоке унутрашње усресређености и *спокојства*, код Рахмањинова, сурова романтика, мрачна патетика, уздржано-страсне жалопојке, чак и тамо где је музика спокојна, изазива *дубоку тугу*. Паралеле сликара и музичара помажу да се схвате поједине црте Рахмањинове уметности, нарочито његов **психологизам препуњен лиризмом**. (Слика 20. Исака Левитана „*Над вечним покоем*“, 1894)

На слици уочавамо сва **три симбола** која сачињавају главне елементе руске филозофије и уметности која је њен одраз: непрегледна *ширина земље*, *манастир*



и величина неба. **Небо, Земља и Вера** тројство **духовне хармоније**, при чему, тачно се уочава чему Левитан даје предност, манастир је минијатуран- *богобојажљивост* човека у односу на величини неба и пространства. Манастири се налазе на недоступним местима од људске цивилизације, управо да би се, у ослушкивању *тишине* и звукова природе, постигао духовни мир, *тежња ка свеопштој хармонији и уздигнуће душе ка небу*. Руски народ

веома добро зна да је његова снага у тим пространствима у енергији коју руска земља носи у себи, а да би из ње исцрпео ту духовну снагу, мора да је ослушкује

²³⁶ Opt.cit. А.Соловцов-С.В.Рахманинов s.42

²³⁷ Исаак Иљич Левитан (1860 год -1900), руски сликар, мајстор «пејзажног расположења»

и прати. Отуда богобојажљивост и трпљење, отуда та *смирености* која одише из слике *Левитана*, а отуда и *смиреност*, *ћутљивост* и *туга*, које су пратиле личност *Рахмањинова*. „Љубав, горчина, туга или религиозна расположења — све то чини садржину моје музике“, говорио је о својој музици Рахмањинов.²³⁸

Слике и елементе односа сједињавања са *природом* и *православном традицијом* уочавамо код **Рахмањинова**, готово кроз целокупно стваралаштво руског пијанистичког генија, од детињства до краја живота. (сл. 21, *Рахмањинов са псом*)

3. Православна традиција: Као и у многим другим руским породицама, најзначајнију улогу у васпитању Рахмањинова, одиграла је по сведочењу сестре Сатине (друго колена), највољенија и најблискија њему особа, бака **Софија Ивановна Бутакова**, која га је лети одводила у **Новгород** на црквена богослужења, где се мали Рахмањинов упознао са свом лепотом духовног певања и тако преко духовне музике, открио чудесни свет музике. У зидинама древног Новгорода, узрасла је љубав ка руској земљи, ка древним обредним напевима, Знамени распев („Знаменный распев“- облик средњовековног црквеног појања. Назив је изведен од старословенске речи Знамя=знак), који су за њега били источници националног народног напева.²³⁹

„Још већи утисак на њега су оставила **моћна руска звона** и њихова продорна звоњава“-каже *С.А. Сатина*²⁴⁰.

Софија Ивановна била је дубоко религиозна жена и прави познавалац *црквене музике*. О њеном васпитном утицају, репутацији и великодушности пише *Борис Стрелников*, Рахмањинов брат по трећем колону: „Регенти Новгородске цркве имали су част да одлазе у њену кућу по мишљење и драгоцене савете, јер су њене речи имала велику тежину. Такође један од драгих гостију породице био је и **звонар** Катедрале Свете Софије – **Јегор**, *виртуоз на звонима*, *прави уметник*, чија се палета звона могла без грешке разликовати на фону десетине цркава Новгорода. у позадини. Уз прећутну сагласност баке, Серјожа би се пењао заједно са Јегором на звоник, где је опчињен гледао ту лагану, темељну припрему предстојећег чудотворног чина снаге звоњаве. Још један минут - и са првим величанственим ударом тамно- црвене боје, звоњава ће лебдети над земљом ...“²⁴¹

²³⁸ Соколова-Сергей Васильевич Рахманинов Музыка-Москва 1984 ст 7-29

²³⁹ Opt.cit. Соловцов-С В.Рахманинов -Москва-Ленинград 1947. ст 7

²⁴⁰ А.Кандинский-С.В.Рахмањинов.- Альбом Издательство-Музыка-Москва 1988-ст20

²⁴¹ С.Рахманинов. Литературное наследие. 3. Апетян- М., 1980. – Т.3. – с.425,426

„Зидине Древне Новгородске земље са својом славном и богатом историјом, са споменицима средњовековне архитектуре и иконописима, знаменита **новгородска школа хорског певања и звона**, све заједно чини колевку музичког генија Рахмањинова, каже *Кандинскиј*²⁴² Ту се он упознао са многобројним новгородским црквама, манастирима, изванредним споменицима древне Русије. „Када су неколико пута дневно вешти звонари, равномерно њихали велика и мала звона, Серјожи се чинило, како око њега некако значајно, узбудљиво, и заносно, *звучи сав ваздух, сав свет који га је окруживао*. Ако се пажљиво унесемо у звук тог мора звона, могуће је у њему разликовати *сложени и прелети склад*, као да се ради о многобројним акордима који се преплићу. А однекуд из саме дубине испливавају посебни, отегнути звуци који прате мелодијске линије. Током службе Серјожина пажња је била усмерена на *певање хора*. Мелодије су биле чудесне, хармоничне и мирне, а у исто време веома слободне. Тек много година касније схватио је да су то мелодије староруског напева „*знаменный распев*» и сазнао како су тесно везани ти напеви са старим руским народним песмама.»²⁴³

„*Једна од најдрагоценијих за мене успомена из детињства повезана је са четири ноте, индуковане великим звонима Катедрала Свете Софије ... Четири ноте су се развијале изнова у тему која се понављала, четири сребрне ноте које плачу окружене сталним променама у пратњи*“ — писао је Рахмањин.²⁴⁴

1901. године незаборавни звук **новгородских звона из детињства**, васкрсао је у звуке једног од најлепших пијанистичких концерата у целокупној клавирској литератури, „**Другог клавирског концерта**“ и остао да живи за сва времена заувек. *Традиција прошлости* (црквена звона) урезана у Рахмањиново памћење, претворила се у *традицију за будућност*, (клавирски концерт) који је својом лепотом и снагом изрази ушао у репертоар пијаниста, обезбедивши своју бесмртност за будућност.

„Пијанизам Рахмањинова је поникао у уметничкој култури „срца Русије“...и живео је традицијама дубоко националног клавирског стила. „Код Рахмањинова-пијанисте увек је била присутна руска лирско-стваралачка стихија... сачувавши слике далеких предака, величанствено пространство Руских пејзажа и „говор и тишину шума и поља“ -**Б.В.Асафјев**²⁴⁵

²⁴² Opt.cit А.Кандинский-С.В.Рахмањин.-ст 15, 20

²⁴³ В.Брјанцева Детињство и младост Сергеја Рахмањинова „Артист“ -Београд 2008 ст 32

²⁴⁴ Винарова, „Отзвук вечности-ПамятиРахманинова“ 1 apr 2013 <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/60508>

²⁴⁵ Opt.cit С.В.Рахмањин.- Альбом – Асафјев- -задња страна

Све нам ово несумљиво говори да на темељима руске православне традиције створена је основа за емотивни, духовни и интелектуални развој личности, што је већ у доба раног младалаштва дало видне резултате у формирању животних ставова многих руских интелектуалаца, филозофа и уметника, почев од Мусоргског, Чајковског, Чехова, преко Метнера, Иљина, Берђајева, Лосева, Блума, Јевреинова, до Скрјабина, Рахмањина, Стравинског.) и тиме дала видни печат интелектуалној и културној средини како предреволюционарне, тако совјетске, а као што видимо и данашње Русије, о чему нам сведоче њихова писма и многобројни записи.

"Ја видим свој таленат као дар од Бога, и увек Му се молим да ми да снагу да га применим. "каже-Игор Стравински

У чему је сила и животворност музике Рахмањина? Зашто она узбуђује милионе људи? Дела Рахмањина садрже у себи једноставне, но узвишене и јаке емоције: *љубав, уживање у лепоти света, радост, тугу и веру*. Та музика је отворена и обраћа се човеку, оном најинтимнијем у њему, и увек је испуњена надахнућем. Слава и понос Руске музике-Сергеј Васиљевич Рахмањин, увек ће да живи у историји националне и светске уметности". Каже совјетски композитор **Т.Свиридов**²⁴⁶

Међутим и у новијој руској историји, руски музичари су били везани за руску земљу, чак и у данашње време глобалних светских процеса. Сва три елемента *природа, пространство и православље* привлачили су и уметнике и из совјетске епохе.

Рихтер је толико волео величину и ширину руског пространства волео, да је свирао у најудаљенијим крајевима СССР-а. Сматрајући, да га велика руска земља пуни енергијом. Данас **Јуриј Башмет**-светски познато име, отворен за све музичке стилове и правце авангардног трагања, али се увек враћа коренима. У његовој невероватној способности да се мења крије се такође некаква мистерија, чији корени крећу из детињства. **Башмет** данас упознаје Русију: креће се по њеним мегалополисима, гостује у градовима Златног прстена Русије, свира у мањим насељеним местима.и каже: „Наступи у мањим руским градовима пружају **велику радост**, одмах се осети колико је то важно за отворену и искрену публику. *Како бих могао да такву љубав и топлину душе заменим турнејом по иностранству*“²⁴⁷

²⁴⁶ С.В.Рахмањин.- Альбом Ст 188

²⁴⁷ „Култура“ интервју поводом 60. рођендана Ј.Башмета -портала Мин. културе РФ култура.рф.



22а



22б



С.В.Рахманинов у летњиковцу, Ивановка 21-23



сл24



На дачи у Клерфонтен почетком 1930-их у дому Рахмањинова недалеко од Париза: Са лева на десно:Ф.Ф.Шаљапин, М.А.Чехов, Н.А.Рахмањинова Ф.И.Шаљапин, С.В.Рахмањинов (слика 25)



С.Рахмањинов и Ф.Шаљапин (сл.26)

2.5 РУСКИ ИНТЕЛЕКТУАЛЦИ У ПОТРАЗИ ЗА ИСТИНОМ

2.5.1 Сребрни век руске културе-симболизам

Почетак XX века, не без разлога назива се "**Сребрним веком**" руске културе. За руску интелигенцију то су године стваралачких инспирација и фантастични узлет њихових талената. На ободима живота неочекивано избијају осећања смисла људског постојања, људске несигурности у свету. У свему се осећа нарастајући апокалиптички ритам. Готово неприметан осећај близине краја старог света који су познавали, буди у човеку стремљење за обнављањем душе, чежњу за духовноим светом.

Брјусов, Блок, Мајаковски, Ахматова, Цветајева, Пастернак, Гумиљов, Јесењин Хлебњиков, Манделштам; током 1880-их њихов литерарни темперамент се мења. Књижевници су почели да се бунити против реализма; ера романа се завршила - Достојевски и Писемски су умрли 1881, Тургеев 1883, а Толстој се након духовне кризе удаљио од романа. Иако су романи и даље писани, *кратка фикција* и *поезија* биле су главне књижевне врсте тог доба, које је познато као **Сребрна доба**. Настали су нови прозни облици, а покрети као *импресионизам* и *симболизам* полако су заменили реализам. Поезија је прошла кроз највеће промене. Дошла је нова генерација песника који су своју инспирацију налазили у западњачком симболизму. Овај период је као *веома својствен*, руску уметност представио остатку света. Дмитриј Мережковски и Зинаида Гипиус су повезани са појмом *симболизма* у руској поезији.

„Све ове године били смо болно окупирани мистеријом нашег постојања, тражећи кључ и одговор на то питање; у религији, у комуникацији са онима који су себе посветили том трагању," - рекао је **Александар Беноа** касније у својим успоменама. На свим књижевним вечерима, изложбама, састанцима и скуповима који су одржани у Москви и Санкт Петербургу, сви разговори су се на крају сводили на **питања вере и религије**.

Интелигенција је углавном била духовно далеко од ортодоксне цркве, иако су сви држали да су хришћани. Најпопуларнији били су: теорија **Дмитрија Мережковског** (Дмитрий Мережковский), коју су подржавали **Зинаида Гипиус**, (Зинаида Гиппиус) **Николај Мински**, (Николай Минский), **Дмитриј Философов**

(Дмитрий Философов) и **Василиј Розанов** (Василий Розанов), по којој „историјском хришћанству“ и многовековном искуству Цркве, супротстављала се "нова религиозна свест", јасно обојена у револуционарно-мистичном тону. Интелектуалци су са собом носила неподношљиво тежак терет високоумља и ароганције, рефлексије и херојског патоса и рушења „сваке неправде“. **Мережковски**, оптужујући Цркву за аскетизам, је предложио стварање "нове" цркве, која ће повезивати карактеристике земаљског и небеског, освештавајући собом и живот, и науку и уметност. Са временом у делима Мережковског наступа преокрет. Из очаја, рађа се чудо, које може да оживи пропалу душу. То чудо за Мережковског је хеленистички култ лепоте и хармоније света и човека. Као резултат, појављује се роман "**Смрт богова. Јулијан Отпадник**" у коме се аутор диви херојима умируће антике – естетима, софистима, гностицима, као и већини његових савременика. Међутим управо овим романом почиње историјску трилогију "**Христос и Антихрист**", наглашавајући да је читаво његово дело на један или други начин повезан са хришћанством. (на слици27.)



У многим литературним делима Мережковског појављују се редови о **Пушкину**, где га он на нов начин открива по принципима највеће естетике и духовне вредности „Сребрног века“ „У уметности је важно не „шта“, а „како“; дидактичко „шта“ се замењује са естетским „како“. Суштина Пушкиновог генија, по симболистима, је у његовој *уметничкој хармонији*, целовитости духовног бића, која је у сагласности са елементима свеопштег, изражено *класички јасно* и *уметнички савршено*. „Он ради на форми, и бруши је као неки драгоцен камен“-пише о Пушкину, Мережковски.

За Мережковског је битна *чистота форме* коју је преузео од симболиста, али зато не заборавља ни на пуноћу *духовног садржаја*: „Пушкин је први доказао-писао је Мережковски-да у дубини руског погледа на свет, крију се велики задаци будућег „*уздигнућа-буђења*“-те *духовне хармоније* која се за све народе јавља као најређим и најдрагоценијим плодом *хиљадугодишњих стремљења*“, што нам јасно говори да је и за Мережковског, традиција од суштинског значаја Овакву тезу су заступали и пијанисти **Николај Метнер** и **Рахмањин**, који су веровали

у буђење и повратак Русије на духовно традиционални пут, са кога је само привремено скренуто, као и њену одлучијућу улогу у „последњим“ временима.

Као што из горе наведеног можемо закључити, и поред жеље за **новим изразом и тенденцијама**, које су се почетком XX в из Европе пренеле у Русију, како у филозофији и психологији тако и у култури и уметности, у потрази за новим вредностима и истинама и раскид са традицијом, руски интелектуалци су са великим ентузијазмом прихватили „ново“ у форми, што се огледа у руском симболизму, (нарочито у литератури, у музици највише код Скрјабина), али су врло брзо схватили да са традицијом не треба раскидати, са „хиљадугодишњим стремљењем“, о чему говори **Мержековски**, јер у том *хармонском и духовном ЈЕДИНСТВУ*, тј, сажимању старог и новог, а не разградњи и расипању, налази се континуитет *свеопште космичке хармоније*, и суштина величине и духовности уметничког стварања. У истом правцу размишља и **Андреј Бели** (Андрей Белый), подвлачећи “целовитост Пушкина“. Будућност види у духовној хармонији целога света - *свецело-народно јединство*. Свечовечански идеали су заложени у дубинама *народног духа*.

Модерне идеје, које су загосподариле Европом добиле су свој одсјај и на нашем тлу почетком XX века. У том контексту, осврнућемо се једним примером на нашу музичку мисао, наметнувши нам се поређење руских мислилаца о *свечовечанском хармонском и националном јединству у јединственој традицији и коренима*, са мисаоним ликом и делом композитора **Јосипа Славенског**.

Јосип Славенски, по рођењу Штолцер, (могуће је направити паралелу са Шниткеом и Метнером, који такође својим пореклом нису припадали источној традицији, али се током живота духовно опредељују за њу), одушевљен идејом панславизма, мења своје презиме у Славенски, касније мења и веру, из католичке прелази у православље, а такође га је интересовала и источна религија и филозофија. **Метнер**, по рођењу лутеранац, такође 1935. прима православље. **Шнитке** је формално остао у католичкој вери али у својим беседама отворено говори да се духовно определио за православље и до краја живота исповеда се православном духовном оцу.²⁴⁸ Композиторски опус Славенског, инспирисан је *народним мелодијама свих балканских народа* (Балканофонија, две клавирске

²⁴⁸ Александр Ивашкин-«Беседы с Альфредом Шнитке-Москва РИК „Култура“1994 ст 41-44

свеске Песме и игре са Балкана, и др.), у чему се уочава **идеја свејединства народа**, која га је заокупљала целог живота. и дубока вера у *духовну хармонију целог света, заложену у народном стваралаштву*. Управо су то исте идеје које су заокупљале и руске представнике Сребрног века, што нам указује на исветне прицесе и идеје заједништва које су прокламоване почетком века, а нарочито су се примиле код словенских народа.

Балканофонија, која је обишла свет, по његовим речима је „манифестација звукова са Балкана, земље расне бујности и снаге, шаренила, разноврсности, земље јужњачке веселости, славенског интензивног мистицизма, оријенталне носталгије и архаичких напева”. Тежио је националном изразу и успешно је здружио елементе народног мелоса балканских народа са најсавременијом музичком техником тадашње Европе, што је управо и био циљ свих оних који су тежили да сачувају традицију и националне корене, а што одликује и руску националну школу. У две песме „Звезде“, за алт уз пратњу виолине и харфе и „*Божанствени сутон*“—за мецосопран уз пратњу камерног оркестра, посвећене прерано умрлој гимназијалки после стрељања у Крагујевцу 1941, можемо уочити све специфичности поменутог хармонског језика. О судбини, као и о настанку ових песама, пише суприга Милана Славенски у књизи “Јосип”²⁴⁹ Његова радна соба која се налази у легату то нам најбоље може дочарати, препуна народних инструмената и фолклорних мотива. Јамина Јанковић-пијаниста, одржала је концерт посвећен лику и делу Ј.Славенског на коме је интегрално презентовала Прву и Другу свеску балканских игара, као и поменуте песме у оквиру „Дане европске баштине“ у Старом двору и Легату Славенског, 20 и 29. септембра 2013.

Пошто је **Петар Велики**, по речима **Пушкина**, "отворио прозор у Европу", на хиљаде странаца је живео у Русији. Ова чудна заједница са Европским коренима, доносила је са собом и све промене из окружења, формирајући јединствен део руског живота, те је произвела многе невероватне фигуре—у уметности, науци и политици.

Браћа Метнер—спој немачке и руске културне традиције—духовно јединство

Значење **хармоније** „сагласје елемената целог или “свечовечност“, су идеали прокламовани *Гетеом* са једне, и *Пушкином* са друге стране, чија оба елемента **Метнер** је јасно уочавао у двојству своје личности: своме Немачком пореклу и

²⁴⁹Милана Славенски:“Јосип“, Сокој-Миц, Београд, 2006. ст 108 и 144

Руском васпитању.²⁵⁰ По мишљењу америчког истраживача и друга породице Метнер, Алфреда Свана, стваралаштво композитора стилски се ослања подједнако и на *немачку* и на *руску културну традицију*.

На *руску* у поезији Пушкина, у вокалној лирици, а на *немачку* на стихове Гетеа, као продужетак жанра немачког Lied-а Шуберта, Шумана и Брамса. И.З.Зетелъ говори о заинтересованости Метнера за *немачку уметност*, указујући да је један од његових најомиљенијих песника био Гете, као стални извор инспирације, а идол, Бетовен. Међутим, с обзиром да је по *васпитању* био Рус, у исто време је гајио велику љубав и ка *руској култури* у којој је рођен и васпитаван. Ипак **приоритет**, Зетелъ даје руској култури, сматрајући да „самобитност Метнеровог талената израсла је на *руској основи*, имајући све разлоге да верује, да у многоне дугује *руском уметничком васпитању*.“²⁵¹

Схватајући бесмртност правог стваралаштва, он штити руску традицију, дивећи се у „*Музи и Моду*“ величини **Пушкиновог** генија, који је за њега непроменљив и вечан: „Поезија Пушкина је највеличанственије стварање генија и та песма ће звучати до краја векова. Пушкин је жива, дејствујућа сила, његово наслеђе излучује естетски набој толико жив и скупocen за садашњост. Не само да је претеча савремених идеја у уметности, него је и њихов творац“.²⁵² Тиме он наслућује будући развој литературе, јер како каже Брјусов, у његовим делима и по духу и по расположењу, већ постоји блискост ка поезији симболиста са краја XIX века. Исти пример наилазимо и у музици нпр. код раног и позног *Скрјабина*, који једним делом припада позном романтизму, а једним залази у XX. век, или код раног и позног Бетовена, кога само теоретски можемо подвести под једну епоху, али његово стваралаштво својом свеобухватношћу далеко је изнад једног времена и једне епохе.

У „*Музи и моди*“ Метнер поставља питање: „Да ли симболисти на крају прошлог и почетка овог века су већи симболисти од Пушкина и Гетеа; и уједно даје одговор да „симболизам није производ „нових“ мисли, настао одједном, већ *последница духовне узвишености једног трајног процеса*“ (с.77). Метнер схвата величину традиције, суштински заложеној у свим временима и епохама.

²⁵⁰ Николай Метнер-Вопросы, биографии и творчества- ст 77

²⁵¹ Николай Метнер-Вопросы, биографии и творчества- Материалы и исследования –А.Шваб(Бон) „Национальные черты в творчестве Николая Метнера“ст 37

²⁵² Ibid Николай Метнер st 77

У писму брату од стрица **А.Ф.Гедике**. каже: „За мене како Пушкин, тако и Шекспир и Гете су истовремено били и *реалисти* и *симболисти* и *импресионисти*“, а **Емилу**, рођеном брату, духовно најближем човеку пише: „Цео живот сам имао могућност да видим у сну Пушкина, Гетеа, Шопена и сада Моцарта“ (с.81)²⁵³ -што несумњиво говори о тежњи ка свеопштем јединству, ванвременске повезаности истока и запада, старога и новог, предходног и будућег у ЈЕДНО, као нит која траје одувек и за вечност.



Ако својим уметничким стваралаштвом, заснованом на вечним вредностима заслужимо да уђемо у оно што се зове „традициј“, тада више није битно у којој епохи смо живели и стварали, јер је традиција једна, а наше стваралаштво је само делић тог непрекидног ланца који тече кроз векове. (*Николај и Емил Метнер-слика 28*)

1. Николај Метнер и Пушкин -јединство форме и садржаја-разума и осећања као савршенство уметничког израза

Ако погледамо на музичко наслеђе руских композитора у првој полпвони XX в. изговарају се имена веома јарких али међу собом различитих композитора **А.Н.Скрјабин, С.В.Рахмањинов, Н.К. Метнер.**

Када се сагледа живот **Николаја Карловича Метнера**, немогуће је не бити задивљен његовом чудном, и трагичном судбином. Уз Скрјабин и Рахмањинова, појавио се у Русији почетком XX века, као један од најзначајнијих композитора, изузетно утицајан, готово култна фигура за читаве генерације руске интелектуалне елите. Био је велики пијаниста и изузетан музички мислилац. Дубина и снага његовог интелекта, која је у потпуности апсорбована у музици, филозофији и историји културе, били су дубоко поштовани од његових савременика, Никиша, Рахмањинова, Фуртванглера, Кусевицког, Глазунова и Прокофјева, међутим та величина његове личности је била у потпуном раскораку од његовог свакодневног живота. Постоји, дакле, нешто од парадокса у томе да је за последњих тридесет година живота на Западу, практично остао непознат широј јавности, проводећи највећи део свог живота у апсолутном сиромаштву.

²⁵³ А Швец-(Киев), „Поэзия Пушкина в художественных воззрениях и творчестве Н. Метнера“ 77, 81

Његова музика је предмет сличног парадокса. Више од пола века компоновања стил Николаја Карловича ће се изузетно мало променити, али реакција критике, мењала се обилно. По некима је био *новатор*, а по некима *конзервативан*. Неки су у њему видели наследника *немачке традиције*, а неки *руске душе*, као и способност да се у његовој музици ухвати *атмосфера Русије на прелазу века*.

Дела Метнера су нам остала забележена не само у томовима његових сабраних дела, зборника чланака, писма, успомена, већ и у опширној дискографији. Међутим иако су многи пијанисти из прошлости, укључујући Хоровица, који је снимио нажалост, само један кратак комад и Гилеса, само два, док га је Моисејевич убацивао у своје програме изражавајући тиме охрабрење и подршку према његовим делима, Метнер је ипак остао ретко извђен композитор. У данашње време, пионирски посао у васкрсавању његову музику извршавају: Демиденко, Милне, Березовски, и Хамелин. Будући да је и сам био пијаниста, нудећи у својим композицијама све што пијаниста може пожелети, остаје мистерија зашто се не налази чешће на репертоару.

Почетак уметничког рада Метнера, дошло је у време који многи сматрају једним од највиших успона у историји руске културе, познато као *Сребрна доба*, или *Руска ренесанса*. На прелазу века, уметност, музика и филозофија су доживеле процват у Русији, а револуција 1917, привешће ову јединствену појаву крају. Као и Скрјабин и Рахмањинов, Метнер је изразио сву *силовитост „нерва“* овог значајног времена: његови савременици примећују "психолошки интензитет - демонски" карактер његове музике. Ипак, композитор остаје веран традицији користећи "вечне законе музике", упоредо са овим неухватљивим, пролазним и недефинисаним принципима који су захватили савремену музику. Много касније, 1930, у својој књизи *„Муза и мода“* он анализира са научном прецизношћу основне елементе језика музике (мелодија, хармонија, ритам), тумачећи их у духу класичне традиције XIX в. одбацујући цео развој савремене музике.

Елементи стила у музици Метнера

Метнерову музику није лако разумети управо због компликоване комбинаторике потпуно различитих елемената: **1.**фузије немачких корена и руског духа; **2.** трагање за новим музичким изразом и посвећеним конзерватизмом; **3.** ретком интелигенцијом и готово детињом наивношћу.

1. Каква је генеза стила Метнера? По Дмитрију Алексејеву, он је себе сматрао *следбеником стила Бетовена* и то се најбоље рефлектује у вештини полифоне, детаљаном развоју кратких компактних мотива, озбиљности и тежини духа попут концентрисане дубине последњих соната Бетовена. Не мање важан је за Метнера и *немачки романтизам* генерално, нарочито Шуманово наслеђе. Пореде га и са Брамсом у дубокој озбиљности његове музике, у неким карактеристикама хармоније, интересовањем за сложене унакрсне ритмове, и у писму за клавир. „Ипак, то би била велика грешка да га сматрају Нео-Брамсистом. Метнер никада никога није имитирао, чак штавише, није познато да се интересова за музику Брамса. Сличности су више као резултат самосталног развоја, наслеђене романтичарске традиције“²⁵⁴.

Са другог становишта, у свом делу „Муза и мода“, Метнер наводи поезију **Пушкина** као пример *јединства форме и духа*, тј. форме и садржаја у циљу остваривања пуноће уметничког израза у досезању уметничког савршенства. У том јединству Метнер види величину и традиционалност Пушкиновог стваралаштва, наводећи га као пример симболистима у ком правцу треба усмерити стваралачки израз. „Симболичност Пушкина, је у дубокој одухотворености мисли песника, а „Аутентична симболичност“ није својство мисли, већ степен њене *духовне удубљености*“.²⁵⁵

2. Као **основну карактеристику** која опредељују пуноћу и снагу уметничког израза наводи **разум**, али то није само разум интелекта, *већ разум осећања, интелекта и доживљаја*, која опредељује **уметничко савршенство**. На том принципу се базира естетике Метнера. „Магнетичност уметничког стваралаштва, способна да привуче, сабере и скуп мисли и осећања слушалаца“ (с.82).

3. Естетика у изразу-„**одуховњена естетика**“. Естетика није сама себи циљ и не може бити изражена само спољашњом формом. Естетика је по Метнеру много дубља и комплекснија категорија, плод дугогодишњек духовног узрастања. Она проистиче из духовне унутрашње лепоте а исказује се кроз спољашњу форму.

4. Мисао о **продуховљеном садржају и форми** прожима сва његова писма, сву „Музу и моду“ и симптоматично се подкрепљује из дела Пушкина, ауторитетом

²⁵⁴ From notes by Dmitri Alexeev © 1994 (Из бележака по Дмитрију Алексејеву 1994.)

²⁵⁵ Opt. Cit А Швец-(Київ) -„Поэзия Пушкина в художественных воззрениях и творчестве Н. Метнера (Николай Метнер ,Вопросы, биографии и творчества) 81,82

који је био важан композитору за потврду исправности убеђења својих ставова. *Мисао без осећања, је рационалност*, као што је и *емоција без мисли само осећај*. Једино мисао која је прожета осећањима је срчанана и ватрена, супротно неосмисленом осећању, које чак ако има и неку животну топлину, брзо слаби и хлади се. Једино у симбиози ова два елемента, **“осећајни разум“**, како га Метнер назива, види истинску трајну уметничку вредност, наводећи Пушкина као пример савршеног јединства: „Ако је неко склон да се противи разуму у музици, саветујем му да се сети *„Баханалске песме“* Пушкина, у којој Пушкин „опијен“осећајним поетичким разумом, успева да освети своју *„Баханалску песму“*, дајући јој као нико, *свето значење разума*.“ Разум без поетичности је сув и празан и губи своју „светост“.

Смисао уметности Метнер не види без поменутог *јединства* и сваки уметник је дужан да направи неопходни баланс између ова два елемента; у противном, *рационална уметност без осећања*, постаће хладна и досадна, а *ватрна уметност без разума*, претвориће се у необуздану страст која прети да пређе у вулгарност.

5. Уметничка савест, је наш супервизор, који нам скреће пажњу на одговорност коју треба да имамо према свом уметничком делу и уметности у целини, на сврху и улогу уметничког стварања, и то у стопу, непрестано, пратећи наше уметничко деловање. *“Уметничка савест је тамо где мисли и осећања се сусрећу. Надахнуће је тамо где се мисао осећа а осећање осмишљава.“* што чини праву, **истинску уметност**. Без надахнућа и осмишљености уметност постаје лажна, плагијат, који у својој крајњој тачки води у кич. *Самоконтрола* је уметничка савест, коју поседује свако од нас ако се макар и делићем своје личности, икада дотакао уметничких „божанских муза“. То је иста она „савест“о којој говори Достојевски, која има заједничко порекло у истом извору, заједничка је за сва битисања и деловања, једнака у свим временима и просторима, и у уметничком. Из „правог“, осмишљеног разумевања уметничког доживљаја проистиче „права“ улога музике, супротна од оне коју јој често приписују, везивајући је за овоземаљска уживања. *То није забава, не расипање, већ привлачење и сабирање.*

6. Кредо Метнера састоји се у следећем: „Хипнотички фокусирати осећања и мисли слушалаца“ у свеопштем јединству уметничког дејства на релацији уметник-извођач публика. У томе је њена сврха и у исто време главна задатак онога који Њој служи.

7. Стил и форма у служби идеје Метнеру је била блиска не само *смислена суштина* дела већ и *стил и форма*. Као што осећаји морају да буду повезани са разумом „*осећајни разум*“, тако и **форма** је у *служби идеје*. Отуда он говори о „*одуховљеној естетици*“ коју као и предходни идеал, види код Пушкина. Био је фасциниран поетичним мајсторством Пушкина, тј класичном оштрином и јасноћом форме у његовим делима, како сам каже: „*најсавршеније како*“, које се остварило у руској уметности почетком XX века“. Као што ни разум без осећања није сам себи циљ, тако ни сама *техника* није циљ, већ служи *поетској идеји*. Метнер савршено уочава улогу и сврху технике у уметничком делу, разликујући **уметничку технику** од **артистичности**: „Техника је само тада уметничка техника када се не уочава. Пушкин је божанствено неуочљиво руководио са материјом“. Управо у том „*ненаметљивом*“ и „*неуочљивом*“ савршенству израза, попут Пушкина, уочавамо Метнерову традиционалност и величину његовог талента. (с 82)

Метнер **форми** придаје огроман значај, јер она опредељује, уобличава и „држи“ традицију од расточења. Она *уоквирује садржај и идеју* у космичком јединству и хармонији, дајући јој ону неопходну тачност и тиме је укључује у бесконачну хармонију, где све функционише по кристалном реду, тачности и чистоти. Имајући високе захтеве форме уметничког дела, Метнер нам указује на још један уметнички принцип, који заједно са формом и садржајем у знатној мери опредељује музичку традицију.

8. Тачност Метнер, потцртава значење у уметности „**тачности**“, као суштинску неопходност у израђености сваког детаља, јасности целог и концизност изражавања. да би се *постигла форма и исказао садржај*. „Тачност у уметности (та сама „тачност“ о којој говори Гогољ о Пушкину) увек је за мене била **света неопходност**. Ту тачност сам увек проверавао *унутрашњим слухом (као музичку савест)*.“

9. Јединство Музике и Математике Метнер целим својим бићем осећа тај прецизан пулс, ту чистоту и кристалну тачност токова, **космичку прецизност**, оно што суштински повезује музику и математику. Ако *математику* и геометрију посматрамо као појам *тачности и прецизности*, а *музику* као *појам слободе и неограничености*, онда у њиховим крајним поларитетима и коренима видимо управо њихове **супротности**, тј у математици видимо *слободу* у неограниченој *комбинаторици бројева*, а у музици изразиту прецизност у *хармонији и форми*.

Такву прецизност, по облику и хармонији, која је природна датост, можемо, насилно, умећем нашег „неосећајног разума“ вештачки разложити на делове, што су учинили **модернисти**, али наш „унутрашњи слух“ са којим се рађамо и добијамо га од оног тренутка када се у нас усели душа, ту **насилну промену** не може прихватити. Када интелект у својој гордости створи дисонанцу, **дисхармонију** не би ли се показао већим од свога творца, унутрашњи слух, која је у сагласју са душом, аутоматски се буни, јер му она смета, жуља га, а нашу душу чак и боли, душа га не прихвата и одбацује, као нешто страно, вештачко, себи страно тело, будући да је хармонија створена од творца.

У космичком јединству математика и музика се сусрећу у истој ЈЕДНОЈ тачки.

10. Традиција је за Метнера та *космичка хармонија*. Ако форма и математика имају исте корене, онда је традиција, математика у музици или музика у математици, зависности из угла посматрања, тј она **космичка тачност** у којој се све сусреће. **Модерна музика** се расточила, изгубила је форму и тиме изгубила неопходну „тачност“ и „везу“ са космосом, тј. свеопштом хармонијом, а тиме и са традицијом. Отуда она никада не може постати традицијом, чак и онда када „остари“и испред себе буде имала нове векове и нову музичке токове, када би по дифолту требало да уђе у традицију, то се неће догодити, јер ће сама од себе изумрети.

Клавирске сонате Метнера-пример јединства форме и садржаја

Као најбољи пример горе наведеног, уочавамо у „Клавирским сонатама“ Метнера, форми најближој његовој филозофској идеји свеопштег јединства; Његов педагог **Тањејев** је то одмах уочио: „*Метнер се родио са сонатном формом*“²⁵⁶, те у тој чињеници видимо способност и величину руских педагога да открију прави таленат. Треба истаћи да после завршетка конзерваторија, прекретни моменат у еволуцији композитора био је сусрет са Тањејевим. Часови са Тањејевим открили су Метнеру његов сопствени израз.

Сонате Метнера су оригиналне и значајне како у *формално-техничком* смислу тако и по *унутрашњем, филозофском садржају*, и самим тим важне и за историју музичког облика, и за културу Сребрног века у целини. Са **једне стране** оне остварују сан о *синтези руске и немачке културе*, „више призивање“ по Емилу

²⁵⁶ Христоф Флам- „Примечания к сонатам Николая Метнера“-Николай Метнер-Вопросы, биограф. и творч.- Материалы и исследования -“Русское Зарубежье-издат. “Русский путь“-2009 ст 43, 52.

Метнеру, а **са друге**, продужавају Бетовенску концепцију сонатне форме као музичког и духовног процеса, користећи средства тематског развитка и принципе цикличног сједињавања, које је Тањејев позајмио углавном од Француза. Иако се хармонски језик са почетком XIX в. почео мењати, Метнер је остао веран до Вагнеровском *хармонском језику*. **Иљин** је запазио да је *духовна порука* Метнера повезана са специфичном *музичком структуром* његових дела „Слушајући спољашњим ухом и анализирајућом мишљу, ја сам схватио да „уметнички савршена форма може бити остварена само живим и стваралачки моћним садржајем“.²⁵⁷ Метнер је **сонатној форми** дао нову силу *изражајности* (као манифестацију вишег духовног и музичког размишљања), али у исто време је обновио и дубоки смисао *облика* као *симбол борбе са хаосом*, *победе духа над материјом*.²⁵⁸

Мјасковски, а и многи други, сматрали су **Сонату оп.25 бр.2** врхунцем сонатне форме и најкрупнијим делом XX. в. у жанру клавирских соната. У њој се налази дубина мисли и техничко савршенство које се налази у невероватној равнотежи. **Иљин** описује своје утиске о првом извођењу те сонате, 1912. г самим композитором-пијанистом: „Не великог раста, лаког, просто ваздушног корака, тамне као код Пушкина таласасте косе, полузатворених очију и неизрециво фокусираног израза, лица напуњеног ћутљивошћу и савршена природна једноставност у свему, свирао је своју знамениту сонату са епиграфом Тјутчева „*О чем ты воешь ветр ночной*“. Соната нема ставове и траје без престанка 35 минута, ношена јединственим двотемним дисањем „родног (дрвног) хаоса“ и „пробуђене олује“... Метнер свира ауторитативно: то је заклетва, наредба, закон императив у звуку и слушаоцу. Нисам ни приметио када је прошло тих 35 минута; нисам ни знао да је у мојој души сачувано то, што је он извукао из ње; ослободио ме је, тек са својим последњим звуком“.²⁵⁹

У сонати се уочава **нераскидива веза структуре и садржаја**. Као код Бетовена, **форма** овде пролази индивидуални процес развитка у зависности од душшевених и духовних дешавања, повезаних или са аутобиографским преживљавањима или са

²⁵⁷Иљин: Музыка метнера/ Русски колокол (Берлин 1929 Н.7)/ цит. по: Иљин И.А.Собр.соч. В10т.Т.6.Кн2 с.304,305

²⁵⁸Голденвејзер у својој рецензији поводом „Сонате реминисценце“ оп 31 бр 1 (К новим берегама 1923, Н.1.С.60

²⁵⁹Иљин О музике Метнера /Возрождение (Париж) 1932.Н.2465; цит.по Иљин И. А. Собр.соч: В.10т М.1996 Т.6 Кн.2 с 306,307

литерарним делима, изабраних да искажу личне *идеје* и *осећања* композитора. Интересантно је, да је брат, **Емил Метнер**, када је Николај написао ову сонату, такође описао Пету симфонију Бетовена истим стиховима **Тјучева**, те нам то јасно указује на идејну подударност, „код кога је нарочито било живо осећање трагизма ноћне душе“.²⁶⁰

Једна од индивидуалног мишљења Метнера је и **идеја циклизације** по којој он иде не за идејом вишеструкости тј. растапања целог у мноштво појединачности, већ супротно за идејом *јединства*, тј сагласја многострукости и разноврсности које се сједињује у једно цело. Цикличност се јавља као карактерна тенденција *руске поезије* са краја векова, када су циклуси песама, потиснули друге литерарне жанрове (приповетке и романи). Литерарне циклусе су стварали Блок, Брјусов, Бели, Балмонт, а у музици Шуман, Мусоргски, Чајковски.

11. Јединство музике и поезије: Поезија Пушкина, која сједињује у себи форму и идеју, заузела је једно од главних места у *камерно-вокалном стваралаштву* Метнера. Хенри Персел (Henry Purcell), највећи енглески музичар и композитор из епохе барока, попут Пушкина сматра да су **музика и поезије** две сестре, које свака понаособ зраче својом лепотом, али тек у заједници *чине неописиву снагу лепоте*. На текстове Пушкина, Метнер је написао трећину својих вокалних композиција. Те песме посвећене су *проблемима* поетског дара уметника и његовом призивању, као и предодређености улоге уметности (*Муза, Арион, Ехо, Певач*), размишљању о смислу живота о дијалектици њеног кружног циклуса. Оне у себи садрже дубоко филозофски смисао, тј. „*разумну осећајност*“, толико блиску духовном складу композитора-мислиоца. Свака *мисао* која нас заокупља у стваралачком процесу мора бити *проживљена* и доживљена целим уметничким бићем; у току ток преживљавања она узраста, добијајући снагу *надахнућа*, које као замајац покреће стварање уметничког дела.

Анализирајући *јединство садржаја и форме*, из угла **Метнера**, а на примеру **Пушкина** увиђамо још једну традиционалну, космичку везу, *музике и поезије*, која се, попут *математике и музике*, сусреће у **јединственој** тачки божанских муза. У том смислу можемо говорити о лепоти форме.

²⁶⁰ Вольфинг-(Эмилий Метнер) Модернизм и музика: Статии критические и полемические (1907-1910) приложения (1911) М.,1912.с.441,442

У циљу изражавања „виших интелектуалних садржаја“ модернисти су губили форму, тј. неопходни центар око чега се све гради и изграђује; срж, почетно језгро, а то је мелодија и хармонија, у замену за слободу уметничког мишљења и израза.

Примена Метнерових музичких принципа у интерпретаторској уметности

Овој теми смо посветили посебну пажњу сматрајући да је од суштинске важности за интерпретаторску уметност, у нашем случају пијанистичку, за правилно разумевање уметничког дела а самим тим и његове интерпретације. Морали би смо се руководити свим поменутих параметрима о којима је говорио Метнер, у противном нећемо остварити сврху уметности и наш уметнички задатак.

У процесу дуготрајног рада над уметничким делом, догађа нам се да несвесно изоставимо неки од поменутих параметра, што се аутоматски одражава, на „магнетичност уметничког стваралаштва, који привлаче, сабиру и скупљају мисли и осећања слушалаца“ (по Метнеру) Из жеље да што боље интерпретирамо дело укључујемо и своју индивидуалност, падамо у клопку, давајући примат једном, а занемарујући онај други параметар.

У интерпретацији музичког дела мора се водити рачуна о правилном разумевању и константном „држању“ форме, која губи тло под ногама под налетом силине и бујности осећања, у чему нарочито млади пијанисти греше. Схватање цикличности дела је од неопходне важности, и чување те цикличности у интерпретацији до краја извођења дела, без цепања на поједине ставове као потпуно одвојене и засебне композиције, што се дешава дуготрајним радом на појединачним ставовима, те се губи целина, већ у сагледавању јединственог садржаја који повезује цео сонатни облик или цео један циклус. Тек у контексту целог „једног“ можемо разумети и сваки појединачан део.

Супротно томе, они који следе само спољашњу форму у изразу, или сваки појединачни део, расчлањујући и цепајући форму до најситнијих детаља, да би их специјално истакли, губе целовитост садржаја, идејност, дело постаје празно и безсадржајно (ларпурлатизам-лепота ради лепоте) Колико год се трудили у изради детаља, пасажа и сл., не би ли их „избрусили“ до филигранске прецизности у циљу што веће лепоте и пијанистичког мајсторства, не постиже се жељени ефекат; попут руже која савршено изгледа, али не мирише или савршено дотеране жене која, унаточ изгледу „не зрачи“ својом лепотом. Држећи се само

форме, без унутрашњег садржаја, наша интерпретација постаје само репродукција нотног текста, па макар и најлепша и најбоља репродукција, која може да се оствари добром техником и пијанистичком школом интерпретатора. Међутим, сада долазимо до оног кључног питања, да ли је тада пијаниста добар занатлија-артист, или уметник?

Да би пијаниста интерпретатор постао уметник, **мора поред форме разумети и садржај**, поруку композитора ствараоца на нивоу целине дела, као и смислену улогу сваког појединачног пасажа, у садржају целовитости дела. Ако својим претходним знањем и духовним узрастањем нисмо у стању да сагледамо уметничко дело из угла „вечне уметничке суштине“-традиције, којом се композитор руководио у тренутку стварања дела, већ га сагледавамо само из перспективе наше ограничене садашњости, изгубићемо ону тако значајну ставку „разум осећања“ без које је немогуће пренети суштинску „поруку“ уметничког стварања, у „магнетичком преносу“ традиције и тиме могућност да извршимо наш задатак и нашу уметничку мисију.

Управо о тој **естетици** и тој суштини уметничког стварања, традиционално пуноћи уметничког израза, указује нам пијаниста Метнер на примеру „вечног“ Пушкина и кроз своје сопствено композиторско и пијанистичко стваралаштво, преносећи нам своје драгоцену уметничко искуство, у исто време настављајући онај непрекидни ланац, ону неопходну везу за опстанак традиције, и уједно вршећи свој задатак и своју мисију као уметника - пијанисте.

2.Интелектуално-уметнички кружоци носиоци руске духовне мисли, извор и подстрек уметничког израза и стваралаштва

Идеје заједништва и свеопштег универзалног јединства, као основне црте погледа на суштину уметности, исијавају из композитора и пијанисте Метнера, али и из целе групације уметника које су деловали на почетку XX.в. У таквом схватању уметничког стваралаштва, независно од жеље да се ухвати прикључак са свим модерним Европским правцима, однос према традицији је остао готово непољуљан. Духовна мисао сваког појединца била је толико снажна да је утицала, и на целу средину у међусобној интеракцији ставова. У блиским контактима размењивали су своје мисли и идеје, које су биле под мањим или већим утицајем

свега што је заокупљало Запад, али је суштина увек остајала иста. Такав став пијанисте, оформио се у многобројним контактима са руском интелигенцијом тога времена, првенствено захваљујући активношћу брата, **Емила Метнера**, (члана руског симболичког покрета „аргонавтов“, као и Руског Антрополошког друштва, близког пријатеља Carla Gustava Junga, и Rudolfa Steinera, активног у многим европским филозофским друштвима). Руска интелигенција, поклоници нових идеја у уметности и филозофији, су се окупљала на чувеним „недељним“ скуповима, прво код **А. Белог**; (Брјусов, Балмонт, Иванов, Тањејев, професори Московског универзитета, уметници, историчари уметности) а затим и у дом **Метнерових**.

Андреј Бели се сећа, „У јесен 1902, ја сам био свакодневни гост пријатног стана, испуњен звуком Шумана и Николаја Метнера“²⁶¹ **Дом Метнера** био је у то време привлачан центар интензивне интелектуалне стваралачке атмосфере Москве, свеобразан студио музичких мисли и филозофских идеја. Ту су бивали, од музичара: Коњус, Гедике, Голденвејзер, Кусевицки, Скрјабин, Кругликов Кашкин, као и блиски браћи Метнер, песници - симболисти.

“Желим да кажем“-писао је Бели-да „све најбоље, што је проистекло из мојих мисли и преживљавања, је *захваљујући музици Метнера, исцељитељем моје душе, само њему познатим напитком*“. У речима Белог можемо уочити сву духовност и пуноћу надахнуте атмосфере која је владала међу руским интелектуалцима почетком XX века.

Слични скупови интелигенције „Сребрног века“, одржавали су се и дому истакнутог руског сликара и вајара **Иље Јефимовича Рјепина**, (Илья Ефимович



Репин 1844-1930). Да би дочарали атмосферу као и окружење са тих скупова, навешћемо само делић атмосфере из дома Рјепинових, која је несумњиво утицала на формирање животних ставова и уметничког стваралаштва руске интелигенције.

Рјепин и његова супруга, књижевница Наталија Нордман, живели су у складу са либерално-демократским схватањима. **Њихова кућа**, недалеко од Санкт Петербурга, (*слика 29*) смештена на чаробном сеоском имању „Пенати“, чије име потиче од римског божанстава, чувара кућног огњишта, била је место за тријумфе

²⁶¹ Николай Метнер-Вопросы, биогр. и творч. Opt.cit. St 79,80

и расправе, место где су се организовали скупови и састајали представници различитих уметничких праваца; **писци** *Максим Горки, Александар Куприн, Корнеј Чуковски, певач Фјодор Шаљалин*, млади револуционарни **песник Владимир Мајаковски**. У овој кући настала су многа Рјепинова дела. Кроз брезове алеје, пут је води до улаза у кућу која је сваке среде отварало врата гостима. Уместо слугу госте је у предсобљу дочекивала плоча са натписом: „Помози сам себи! Сам скини капут и чизме!“. А уместо звона – црначки „там-там“. Да би обавестили присутне о свом доласку, гости су ударили у велики гонг, који је весело и живахно одзвањао на све стране. Шарено друштво вајара, музичара, глумаца, сликара и научника окупљало се на вегетаријанске ручкове за истим столом са послугом. Лично је Рјепин конструисао округли сто за ручавање чији се средњи део слободно вртео у круг како би свако могао да дохвати било које јело без туђе помоћи. Његова идеја, биле су и дубоке фијоке у столу, у које су гости могли да одлажу искоришћено посуђе. Ако би неко нарушио правила самопослуживања, њега би остали гости учтиво замолили заједно са дамом у чијем је присуству дошао, да стане за омању катедру и одржи импровизовани говор. Често је сам домаћин био тај говорник, јер ни он понекад није могао да избегне казну, на велико задовољство свих присутних.²⁶²

За „Сребрни век“ било је карактеристично **комбиновање свих жанрова**, а Иља Рјепин, био је један од оних који су отворено износили своје ставове Рјепин је одиграо изузетно важну улогу у социјалном, духовном и политичком животу свога времена и никада није био равнодушан према догађајима који су у то доба потресали земљу Био је близак учењу *Лева Толстоја* и пре свега „Передвижницима“, стваралачком удружењу изванредних руских уметника последње трећине XIX века који су се активно бавили просветитељским радом. Мада се многа Рјепинова дела данас третирају као најбољи примери **социјалистичког реализма**, ипак је његово стваралаштво садржало **скривене религиозне мотиве**. Уметник се одликовао духовношћу у најширем смислу и никада је се није одрицао У својим мемоарима Рјепин је писао:



²⁶² Рут Винекен: „У посети уметничком генију Иље Рјепина“. Руска реч“ 27. јул 2012.

„Аутентичне, дубоке идеје као најузвишенија манифестација духа, увек ће бити постојане као звезде на небу интелектуалног света. Оне ће увек привлачити најбоља срца и највеће умове“.²⁶³ (Слика 30: *Иља Рјепин. „Садко у подводном краљевству“, 1876.*)

3. Сергеј Рахмањин, понос руске културе „Сребрног века“, стожер руске музичке традиције (Стваралаштво Рахмањина и проблеми традиције и новаторства у руској музици XIX и XX в.)

Међу плејадом уметника интелектуалаца са почетака XX в. убраја се и понос руске културе „Сребрног века“- композитор, диригент и пијаниста, **Сергеј Рахмањин**. Ако Скрјабина стављамо у ред са симболистима, онада Рахмањин стоји ближе антисимболисти **Буњину**. Аутор “Звона” и сам осећа ту блискост. Себе је називао „сиходолним“ музичарем, јасно указивајући на блискост са аутором „Суходола“.

Судбина Рахмањинове музике је по много чему свеобразна и комплексна. Још од самих почетака, са уласком Рахмањина на музичку сцену Русије, прво као врсног пијанисте огромног талента и способности, а касније са појавом првих зрелих дела, Рахмањин постаје „*владар душе*“ широких кругова руске интелигенције. Од тада његово стваралаштво постаје и предмет критичких ставова, нарочито међу музичарима естетских токова, који му замерају на *нежељи* да прекине са традицијом руске класике, као и *отворену емоционалност* и *једноставност* музичког говора.

О уметности Рахмањина говорили су, као о уметности *страној духу епохе* иако је он један од најсуптилнијих уметника свога времена. Реч није о томе, да су у његовој музици зложене неке конкретне идеје од друштвеног значаја противне идејама савременика. Рахмањин био далеко од тога и стајао је по страни од естетских и декадентних токова који су цветали тих година, нарочито у литератури између 1907 и 1917. Реч је о специфичном узбуђењу које носи његова музика засићена разноврсним емоцијама и неретко, осећањем *узнемирености*. **Академик Асафјев** критички се односи према тој групацији који у таквим особинама Рахмањина виде израз „личне нервности“ композитора, сматрајући

²⁶³ Ibid Извор: РИА „Новости“.

супротно, да су управо они прокламовали ту мисао „узнемирујућег човечанста“, и да је због тога не треба преписивати искључиво карактеру композитора.²⁶⁴

Та „*узнемиреност*“ која прожима целокупно стваралаштво Рахмањинова, није плод његове индивидуалне природе, већ је рођена у основи у тој атмосфери пред буру, у којој се развијала руска уметност и руска литература на почетку XX века. Отуда и *трагизам*, присутан у његовој музици, можда и више од других руских уметника, будући да му судбина није била наклоњена. Рахмањинов је 1917. год. напустио Русију и више од 25 година живео у свету на који се никада није адаптирао. Целог живота је истински чезнуо и патио за својом домовином. Привиђале су му се силе зла, али им се никада није покоравао. (као и Чајковски) Музика Рахмањинова обилује читавим *спектром емотивних стања*; од драмске узбуђености, до епизода страшног уздигнућа, а неретко и победоносног ликованања (финали концерата). По Асафјеву, преовлађује “интонација узнемирења али истовремено и протеста“, „слика горде храбрости“.²⁶⁵

Као *дубоко религиозан* човек, Рахмањинов је дао изузетан допринос у развоју **руске духовне мисли**. У свом последњем делу "**Симфонијске игре**", насталом три године до композиторове смрти, Рахмањинов му даје улогу **тестаментa**, говорећи о судбини света и целог човечанства,.

"**Симфонијске игре**", по много чему су специфичне. Написане су 1940, када је већ почео Други светски рат. Апокалиптична осећања, која су претила целом човечанству, прожимала су дубоко Рахмањинова, што најбоље говори садржај дела.

Реч "**Апокалипса**" у преводу на руски језик значи „**Откровење**“. Право значење Апокалипсе отвара се само у текстовима Отаца, али се одражава и у делима великих мајстора, од којих је један био Рахмањинов. У Апокалипси, уму и срцу који верује, дате су тајанствене пророчке смернице о судбини и будућности целог света. Промислом Божјим, у догађајима светске историје, апокалипса се *открива* уз помоћ *слика и алузија*, а **Рахмањинов то чини уз помоћ музичких слика**.

Циклус је састављен од три симфонијске слике: "**Дан**", "**Сумрак**" и "**Поноћ**", а сваки од три дела открива етапу људског живота. Дело је дубоко филозофско и аутобиографско, и сумира цео стваралачки пут композитора.

²⁶⁴ Б.В.Асафјев, С.В.Рахманинов, Московская филармония 1945.

²⁶⁵ А.Соловцов-С.В.Рахманинов-Гос. музикальное издательство Москва- Ленинград 1945 ст 42

Иако видно забринут за судбину Земље, прожетом дубоком узнемиреношћу, Рахмаџинов проналази место *свепобеђујуће љубави*, светло, без које нема спасења, о којој говоре сви руски духовници и филозофи. Иако скрхан догађајима који подсећају на апокалиптична - задња времена, (страхоте рата), Рахмаџинова вера је толико снажна и велика, да се не мири са судбином зла које је завладало светом и које је свуда око њега, већ верује у свеопшту љубав и избављење.

Дан гнева ("Dies irae") је тема на коју се композитор више пута враћа током свог живота, а са посебним снагом звучи у завршници, у његовој *лабудовој песми* са серијским бројем 45, неостављајући никакву сумњу какву тему нам она заправо разоткрива. Иако нам композитор није оставио детаљна упутства за дешифровање свога дела, довољно је да чујемо музику у њеној свеобухватности, да би схватили да се односи на судбину света. Кроз љубав ка ближњему, коју призива Христос, показује се љубав према Богу. Кроз љубав према земљи и за човечанство, Сергеј Васиљевич открива у својој музици *филозофију највише љубави*.

"Симфонијске игре" су услован назив дела, који суштински прикривају свој основни садржај. Дело је заправо инспирисано *религијском темом*, нека врста духовног *тестаментa* Рахмаџинова, *кодиран у музичким сликама* без употребе речи. Зашто је Рахмаџинову било потребно да шифрује садржај "Игара"?

О мотивима аутора не знамо тачно, али са високим степеном вероватноће можемо претпоставити да је Рахмаџинов сакрио своју праву замисао, да би дело могло да се изводи у Совјетској Русији и да стигне до свог главног примаоца, коме је и намењено, тј. до Руског народа. Камуфлирајући смисао наслова дела, (Игре) Рахмаџинов је оставио отвореним могућност његовог извођења у Русији, у свом далеком завичају, што се и догодило након само три године по његовом компоновању. Очигледно се надао да ће "Игре" ући у свакодневни живот руске музике, постепено, са повратком вере народа, и да ће се тада тумачити на прави начин са стране *религиозног садржаја*, који му је и намењен. У трнутку писања дела, било је немогуће са таквим садржајем да се изводи у совјетској Русији. Међутим он је дубоко веровао у повратак Русије својим изворним коренима; његова нада и интуиција биле су сувише снажне и то се и остварило.

У симфонијској форми, донео је слике **Апокалипсе**, судбину умирућег света и **улогу Русије у последњим временима**. Апокалиптичка перцепција стварности за

Рахмањинова је било сасвим природно стање. Био је очевидац Првог светског рата, распада Руске империје, смрти милиона руских патриота током револуције, био је сведок појаве фашизма у Италији и Немачкој, разбуктавања нацистичке хистерије, које је кулминирало избијањем Другог светског рата. Како је могао да реагује на све то? Наравно, да све своје мисли и осећања, сву своју забринутост и веру, искаже у свом духовном тестаменту, кроз своју музику!

Свој став према ономе што се дешавало у свету, открива у писму С.А. Сатиној од 27. јануара 1941. Можда су ово кључне речи које откривају целу апокалиптичну филозофију музике Рахмањинова, које откривају његове мисли и осећања, које су закупиле цело његово биће и које су га мучиле, а знамо да је он био веома шкрт у речима и изношењу својих ставова:

"Ми живимо, заиста, у страшном времену. Чак и оно што смо преживели за време светског рата, (мисли на Први), чини се, у поређењу са садашњим стањем, нешто сасвим друго. Тада је бар било негде, у неким земљама, светлих тачака. Сада се чини да се катастрофа шири на цео свет, и гута све и свакога. *Сачувај нас Господе! Савети да живимо само у овом дану, говорећи по савести, не стоје.* Како да се живи само данашњим даном, и да се не мисли макар о блиској будућности? И како је могуће да се не мисли о томе? Уосталом, нисмо животиње! Али, *размишљање о будућности, не доноси ништа осим ужаса*, не могу то ни да замислим! Како се носити са тим, реци ми?"²⁶⁶

Колико су ове мисли утицале на стварање последњег дела Рахмањинова и колико су у међусобној интеракцији, говори и чињеница да је дело угледало светлост дана непуних месец дана пре овог писма. У прилог томе је и чињеница да је дело првобитно било намењено за балет "Скити", али, будући да Михаил Фокин, који је требало да постави балет, умире, жеља композитора остала је неостварена. „Игаре“ су дочекале своју премијеру 3. јануара 1941, у Чикагу са Филаделфијским оркестром.



²⁶⁶ Георгий Скубак «Любовь и апокалипсис»: Рахманинов и Иоанн Богослов 15 октября 2009 года <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/>

Питамо се шта би Рахмањинов рекао на садашњи тренутак, у коме сви живимо, када смо свели целу глобалну политику света на живот „од данас до сутра“, без прошлости, традиције и будућности, успомена, вере, љубави и надања. Свет се свео, како каже Рахмањинов на „животињско преживљавање“, на уживање у разним облицима ниских страсти. У таквом свету човек је изгубио свој *духовни смисао* који му је Творац дао, своје природно усмерење и кренуо у супротном смеру, у правцу свог уништења. (слика 31 С.Рахмањинов у позним годинама)

4.Александар Скрјабин-пијаниста, композитор, филозоф и уметнички токови његовог времена –симболизам у музици

Да ли симбочистичка музика постоји? У музици се симболизам испољио са закашњењем, што се објашњава строжијим и једноставнијим музичким изразом, који се не може развијати тако брзо као у другим уметностима. После Вагнера и пре Стравинског, негде између 1885. и 1910. неколицина музичара створили су дела која су имала симболичка обележја. „Музичари душе“, били су склони контемплацији и „сензибилном идеализму“, покушавајући да пронађу естетику симболизма у својим делима и пријатељствима у том веома затвореном друштву. Покрет је настао у Паризу, те се нарочито односи на француске композиторе у периоду 1886-1895, то су били: Дебиси, Форе, Шосон, Сати, а у другим земљама: Шенберг, Берг, млади Веберн, Р.Штрау у Саломе, Барток у Замку Плавобрадог, Сибелиус и од руских музичара Александар Скрјабин.

„Идем да кажем људима да су јаки и моћни“, тако је дефинисао свој животни и



стваралачки програм велики руски пијаниста и композитор, јединствени геније музике, који је читавог живота тежио да оваплоти коначну идеју стваралатва. Александар Скрјабин је био чувен као **композитор - мистик**. За њега је главна

предност уметности била могућност да се „**препознају и прикажу промене универзалних размера**“. Из тог разлога овај композитор није придавао велики значај традицијама и ограничењима па је у очима јавности изгледао као иноватор, али и као чудак и занесењак. (А.Скрјабин слика бр 32)

Међу онима, који су га сматрали лудаком и божанственим генијем 1903. године приликом премијере његове симфоније замало није избио конфликт. Половина

аудиторијума је ватрено аплаudirала, док је друга половина гласно негодовала не би ли га отерали са позорнице. **Крајњи авангардизам** младог композитора и пијанисте, који је раније очаравао публику и критичаре префињеним композицијама у духу Шопена, изненадио је многе. У своје партитуре уписивао је философске коментаре, што је изазивало противљење музичара и критичара. Скандал није нимало сметао аутору. Осећао је да је **Месија**, који ће пружити човечанству ново откриће, преобразити својом уметношћу Васиону. Уникално место Скрјбина у руској и светској историји музике је у томе, да је он посматрао своје стваралаштво не као цел и резултат, већ као средство за достизање **мноغو већег задатка- Васељенског**.

Такво мишљење било је у духу тог времена; буре «нечувених промена и невиђених метежа», које је донео XX век, прихватили су поезија, сликарство, музика, филозофија. Између осталог, у недавно издатој антологији **«Руска филозофија прве половине XX века»** међу таквим именима као што су *Берђајев, Флоренски, Соловјов* помиње се и *Скрајабин*. „То је потпуно логично, мада се његовим филозофским мислима нико озбиљно није бавио“, рекао је председник фонда и директни потомак, имењак великог композитора, Александар Скрјабин²⁶⁷.

Током више година Скрајабина су тумачили као **мистика**, међутим ипак у библиотеци композитора су се нашла дела древних и савремених филозофа, које је Скрјабин проучавао; стваралаштво Шопенхауера, Ничеа, а попут **Достојевског**, говорио је о улози уметности која треба да преобрази свет.

Створио је сопствену филозофску концепцију, помало наивну, **„Скрајабинова филозофија“**, како ју је називао композитор „специфично учење“, која се одликовала крајњим индивидуализмом. «Скрајбин је сав у вечитим превирањима, модулацијама и бесконачним разрадама сопствене субјективности», пише А. Ф. Лосјев. назвавши индивидуализам Скрајабина «анархистичким и деспотским»²⁶⁸. Скрајбин је наступао у својој музици и филозофији као «апологет светског, великог, космичког, универзума» и то «мистички универзализам». Тврдио је: «свет је резултат дејства мога стваралаштва, мога хтења», «све што постоји, постоји само у мојој спознаји». «Ја сам свет». (Л. Л. Сабанеев, 2000).

²⁶⁷“Глас Русије”-7 јан 2012, „140 г. од рођења композитора.“ <http://serbian.ruvr.ru/2012/01/07/63511427/>

²⁶⁸ (А. Ф. Лосев, 1995)

Скрјабин је много ближи **теозофском покрету** него трагању симболиста; шта више он никада није посећивао кружоке песника Брјусова, Блока и Гумилева. У *Souvenirs et commentaires* (Успомене и коментари), Стравински каже: “Скрјабин је имао склоности према књижевности. Обожавао је „Viliera De Lil Adama, Uismansa“ и целу групу „декадената“. То је била епоха симболиста у Русији, богови тога времена били су Скрјабин и Константин Баљмонт“²⁶⁹

Међутим с обзиром да је Скрјабин пре свега био композитор, оваплоћење његових филозофских идеја треба тражити у његовој музици. Тврдио је да људски језик у свим његовим облицима је *језик свести*, али музика изражава више него било који други облик, и као доказ демонстрирао је на клавиру музичку технику изражавања филозофских појмова путем **фантастичних акорада**.

Скрјабин је био први у Русији, и један од првих у свету, који је покушао да сруши усклађени тонални систем и створи **нове хармонске односе**. Његов проналазачки геније подстицао је у њему жељу за широм и синтетичком концепцијом музичког стваралаштва. Пошавши од технике и музичког израза коју је наследио од Шопена и Листа, дошао је до веома *особене атоналности*, која по његовом мишљењу задире у *теозофску* доктрину. Композитор Anri Ваго, анализирајући Скрјабинов поступак истиче да се он састоји у специфичном распоређивању кварте: “Његов акорд од шест или седам тонова прераспоредених у кварте, које одговарају модалним скалама са истим бројем звукова, делују тако да се чују сви тонови тих скала. Тиме се укида назив синтетичних акорада или варијације квинте. Он је дошао до **атоналности** пре него што је она званично постојала.”²⁷⁰

Његова музика је изражавала **нову за то време емоцију** нежну, сањиву сету, залет, екстазу. То је и сиже и основна филозофска идеја једне од његових најпознатијих композиција, *Poème de l'extase* оп. 54 (Поеме екстазе) из 1908.

У поеми приказује развој и стасање Духа – од **спутаности до самопоуздања**. (утицај Ничеове теорије „надчовека“. Она доноси сензуалнос и еротику која би била очигледна и да их композитор није образложио у опширном коментару, а чији стил, усиљена раздражљивос и слике подсећају на Свинбернову *Laus Veneris*

²⁶⁹ Марсел Шнајдер-Симболистичка музика“-, „Савременик“, Београд, мај-јуни 1983, год XXIX, књ. LVII, св. 5-6, стр 459-469-Из књиге *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, edited by Anna Balakian, Budapest, 1982.

²⁷⁰ Ibid st 469

(Похвалу Венери). Једна једина тема, изражена узлазним квартама, завршава се визионарском експлозијом, неком врстом „*космичког оргазма*“ који најављује психоделичку уметност.

Пета соната за клавир оп. 53 само са једним ставом, попут песме о души која нема ни почетака ни краја, развија фрагмент узет из универзалне музике. Та мисао садржана је у Скрјабиновом геслу:

Je vous appelle à la vie, forces mystérieuses (Позивам вас у живот, тајанствене силе!
Noyées dans les obscures profondeurs Урониле у мрачне дубине
De l'esprit créateur, craintives Стваралачког духа, бојаљливе
Ébauches de vie, à vous j'apporte l'audace Наговештаје живота, вама доносим смелост!)

Ово је јасан доказ, да се Скрјабинова техника приближава техници **симболиста**, који су допустили мрачним силама да проговоре и изразе исконску тајну.

Вршио је **музичке експерименте**, које није стигао све да заврши. Експериментисао је, сједињујући музику, плес, светлосне и колоритне ефекте, и на крају - *контемплативну тишину*.

Неостварена ја остала идеја спајања музичке партитуре и боја у симфонијској поеми **Prométhée, Poème du feu**, (Прометеј, огњена поема), за хор, клавир и оргуље, (1911), која је за Скрјабина имала принципиелни значај и која је требала да предходи ономе главном „Мистерији“ „Огњена поема“ по Скрјабину, није била само пример нове синтетичке уметности, него и врста **“аутосакраменталног“** обреда у којем католичанство уступа место теозофији да би јој осигурало прихватање.

Скрјабин је имао за циљ да симфонијом „**Мистерија**“ заврши пређашњи циклус постојања света, сједињењем *светског Духа* са *инертном Материјом* у некаквом космичком еротичком акту и на тај начин уништити пређашњу *Васиону*, расчишћавајући место за стварање будућег света.²⁷¹ У том делу је видео коначну своју месијанску улогу као уметника.

Следећи *езотеричке доктрине*, он је тражио **звук**е који су у стању да **убију**, и **звук**е који су у стању да **васкрсну**, (и Тесла је размишљао о таласима који би могли да распукну земљу на два дела попут јабуке) и почео да пише симфонију звану „Мистерија.“ Потпуна тишина у трајању од више сати требало је да претходи њеном извођењу. Једном изведена, уз учешће свих великих уметника

²⁷¹ Шлџер Б. Ф. «А.Скрјабинъ. Личность. Мистерија»

света, симфонија је требало да изазове *Парусију Божију* (други Христов долазак) и да тренутно измени лик света, или да подстакне космички пожар и крај света, који је постао апсурдан и бескористан.

Пошто је **поседовао „обојени слух“**, створио је строги систем, према којем су звуци одговарали бојама и светлости. Конструисао је примитивни апарат са тастатуром, који је на екрану пројектовао боје које су се мењале у складу са променама хармоније – разнобојне сијалице, смештене кружно. Апарат је осветљавао његово извођење у стану композитора, остављајући при томе огроман утисак на слушаоце. Скрјабинове композиције са светлосним ефектима боја у музици, тешко је извести чак и у савременим условима Композиторова замисао да ову тајну своје музике препусти интерпретаторима и публици никада није остварена јер захтева стереофонске ефекте.

Први је користио боје у музици и веровао да звук може да промени стварност, смишљајући планове како би својом музиком утицао на универзум. Тиме је у неку руку постао пророк будућег човечанства.

Написао је само прелудијум за симфонију „Мистерија“, јер је изненада био покошен загонетном смрћу. Неки су сматрали да су га уклониле окултне силе. Са 43. године изненада је умро од последица инфекције крви. На сахрани Скрјабина били су и Б. Л. Пастернак, и М. И. Цветајева, што је послужило као једна од првих њихових заједничких успомена.

Идеје тог најнеобичнијег генија музике подстакле су многе у покушајима да заврше оно чему је Скрјабин тежио, међутим, у музици Скрјабин нема следбенике, тврди поменути потомак композитора, А.Скрјабин. Његова музика је јединствена и као у протеклом веку, и данас Скрајбин остаје негде у далекој будућности.



Скрјабинова представа односа спектра боја и тоналитета по квинтном кругу (слика1),
Клавијатура Скрјабиновог светлоснога клавира (слика2)
Скрјабинов »мистични акорд« (слика3) (слике бр.33,34,35)

5. Литературно-музичке паралеле: Скрјабин, Рахмањинов, Прокофјев, Метнер и руска авангарда

Не можемо а да не направимо поређење између, неоспорно два највећа генија музичког пијанизма XX. века **А.Скрјабина** и **С.Рахмањинова**. Иако обојица своју уметност виде као апокалиптичку и своју „мисију“ у последњим временима, у њиховим тестаменталним делима, јасно се уочавају два супритна става и два дијаметрално различита филозофска правца. Док Рахмањинов у „Симфонијским играма“ даје „Откровење“, које је својствено православним Оцима, наслућујући апокалипсу, али и наду у свеопшту љубав која ће да спаси свет-православно-религиозни став, дотле се Скрјабин у „Мистерији“ руководи уништењем света, изазивајући својом музиком „крај света“, будући да је свет постао апсурдан и бескористан и то на начин експлозије путем музике, неком врстом „космичког оргазма“ -езотеријски ставови. Док се Рахмањинов чврсто држи *мелодије* и *хармоније*, у којима види ослонац целокупне музике „божја хармонија“, тј. јединство и веза са традицијом, дотле је Скрјабин први дошао до атоналности пре него што је она званично постојала, која је део процеса уништења свега па и света. Ако **Скрјабина** стављамо у ред са *симболистима* и *теозофији* антропозофиста, **Рахмањинов** стоји ближе *антисимболисти* Буџину и *правословљу*. Аутор „Звона“ себе назива „суходолним“ музичарем указивајући на сродство са аутором „Суходола“. Још очевиднија блискост ка авангардној уметности у литератури и сликарству је музика **Игора Стравинског** и **Сергеја Прокофјева**. Они још нису стигли до „Црнога квадрата“, (Черный квадрат) сликара Казимира Маљевича или заума и колажа Алексеја Кручониха,²⁷² али зато песма „Кретање“ („Движение“), речју приказано кубофутуристичко платно, песника Николаја Заболоцкова, може да се пореди са „Посвећењем пролећа“, Стравинског или „Токатом“ Прокофјева.

Звучна поезија има своје дубоке корене још у историјској авангарди, најпре у руском футуризму а онда и у дадаизму. Футуристи (Речи на слободи) и дадаисти („апсолутна слобода и спонтаност“) настојали су да песму што више приближе музици и одређеном ритму, користећи при том гласове као основно изражајно средство. У овоме је посебно био агилан руски футуриста Алексеј Кручоних, који

²⁷² Руски песник, експериментатор, један од теоретичара рус. кубофутуризма. Апокалипса у руској књижевности; Лексикографски завод Мирослав Крлежа 2009. - 2014. <http://enciklopedija.lzmk.hr/>

је помоћу „музичко-фонетског речетворства“ створио заумни језик и на њему писао тзв. заумну поезију²⁷³. Овај песник је ударио темеље звучне поезије у историјској авангарди, користећи у својој креативној лабораторији гласовне



низове и звуковна понављања, алогичности и ритамску разумењеност, еуфонију, хомонимију, дисонанцу, ономатопеју, фонологију, гласовну фактуру и инструментацију за стварање звучних (заумних) песама. На тај начин он је своју поезију знатно

приближио „беспредметном сликарству, пре свега супрематизму“ чији је творац други великан руске авангарде - Казимир Маљевић.²⁷⁴ (*Слика 36. Казимир Малевич Чёрный супрематический квадрат, 1915.*)

Николаја Метнера не можемо сврстати ни као симболисту, мада је руски симболизам у многоме потомак европског романтизма ни као „суходелног“ музичара попут Рахмањинова и ако му је јако био привржен. Сергеј Прокофјев га је сматрао „архаичним“, „тематски и хармонски бедним“, који је изгубио осећај времена. Међутим у писму брату Емилију 1903 Метнер критикујући поезију Тјучева „*да његова мисао*“ - *мисао изречена је лаж*“-и јесте лаж (управо зато што је изречена) сам себи даје оцену правца:

„Није добро када уметник губи веру у уметност. Ја разумем само такву веру у Бога, када човек духом својим савршено јасно спозна, а не признаје га само као каву трансценденталну идеју. Тако и уметник треба да верује у своју уметност“.²⁷⁵

И у театру и у поезији најважнији су следећи постулати наводи Метнер: ***целовитост, једноставност, строги стил, и вера у уметност*** и управо је таква била уметност Метнера, што представља религиозни однос ка стваралаштву, што објашњава и његову оштру критику савремене музике.

Његова уметничка религиозност била је слична „узнемирењу“ свих оних који су могли да осете надолазећи „суноврат Запада“, о чему су писали многи руски мислиоци 1920. у иностранству: Блок, Леонтјев, Иљин, Берђајев: („Пропаст хуманизма“, „Суноврат Европе“, „Криза историје“, „Нови средњи век“, „Друго варварство“). Сви заједно нису видели начина да се оно спречи, али су веровали у светлију будућност Русије.

²⁷³ А.Крученых, „Декларации заумного языка“, у књизи Манифесты и программы русских футуристов, Мюнхен, 1967, стр. 179.

²⁷⁴ Rosemarie Ziegler, Кручених Алексеј, у Појмовнику руске авангарде, 3, Загреб, 1985, стр. 189.

²⁷⁵ С.Р.Федякин-Метнер и его время- Николай Метнер-Вопросы, биографии и творчества- ст 59-61

2.5.2 Руска религиозна философија XIX и XX века

Руска религиозна философија XIX и XX века (по Владети Јеротићу) је била и остала „фасцинантна“ област истраживања самих корена људског бића, коју руски религиозни мислиоци приказују на један особен и оригиналан начин. Личности и њихова дела, као што су: Николај Фјодоров (1828-1903), Константин Леонтијев (1831-1891), Владимир Соловјов (1853-1900), Виктор Несмјелов (1863-1937), Максим Тарејев (1866-1934), којима су се у XX веку придружили Сергеј Булгаков (1871-1944), Николај Лоски (1870-1965) Николај Берђајев (1874-1948), Лав Шестов (1866-1938) и још касније, Павел Јевдокимов (1901-1970), Александар Шмеман (1921-1983) и други, неисцрпно су врело идеја, још увек terra incognita како за саме Русе и остале православне народе, укључујући и Србе, тако и за европску филозофску мисао.²⁷⁶

Мада је интересовање за руске религиозне филозофе у Србији почело да се буди између два светска рата, код неких наших, веома ретких теолога, филозофа и уметника (Ј. Поповић, Д. Најдановић, Д. Стојановић, М. Настасијевић, И. Секулић и други), тек је доста година после Другог светског рата, онда када је Никола Милошевић почео да се бави највећим и једним из плејаде најславних руских филозофа Достојевским и његовим добом, нарочито од 1981. године, када је у његовом избору изашло десет књига о Достојевском, мисао руских религиозних филозофа почела је лагано да улази у српску културу. Међу овим ретким људима који се поменутом литературом страсно и зналачки баве, мада је број стварних познавалаца руске религиозне филозофске литературе код нас до данас остао незнатан, Никола Милошевић је свакако на првом месту.

Руска религиозна филозофија сложена је дисциплина која обухвата не само хришћанску и посебно православну хришћанску теологију и филозофију, већ подразумева и познавање уметности, и историје, нарочито црквене уметности. Из историје политичке, филозофске и религијске мисли Русије, знамо да се у њој одавно води жестока идејна битка *словенофила* са *руским западњацима*. Руски мислиоци нису овај спор решили ни до данас. Можда је потребно да прође још неколико деценија сазревања како би се нашла компромисна „златна средина“.

²⁷⁶ Владета Јеротић. Одломак из дела „ Православље и демократија „ Николе Милошевића

Дело **Константина Леонтјева**, а посебно књига „*Византизам и словенство*“, говори о пророчкој речи оргиналног руског мислиоца, о природном расту држава и њиховом процвату, али и о Европи у целини, и то још у другој половини XIX века. Есеј Василија Зјенковског „*Константин Леонтјев и сумрак Европе*“, из књиге „Руски мислиоци и Европа“, послужио је као увод у поменути књигу. Насупрот хришћанским мислиоцима који, попут Леонтјева и **Данилевског** препоручују неговање и чување хришћанског живота, првенствено зарад човековог унутарњег живота, постоје и другачија религиозна мишљења попут:

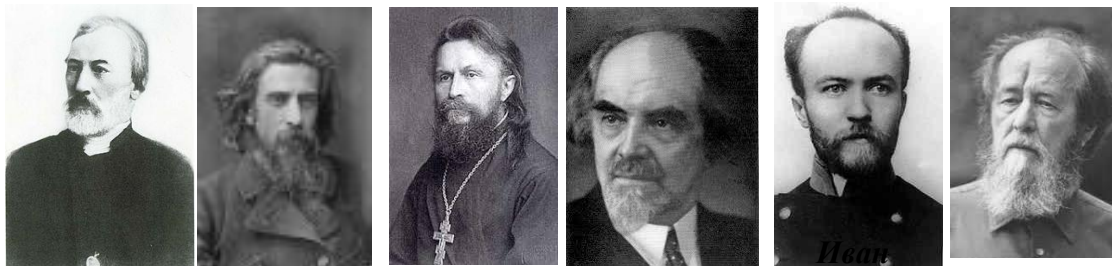
Владимир Соловјов- философ и теолог, песник и визионар, довољно је поменути његову књигу „*Духовне основе живота*“ да би се уверили у његову сталну савременост и трајну присутност у данашњем хришћанском и православном хришћанском животу. Иако Никола Милошевић истиче Соловјова као „првог великог руског мислиоца који је теоријски уобличио визију једне критичке варијанте хришћанске социологије и филозофије историје“, он га сматра утопистом, јер, по његовом мишљењу, „како је могао Соловјов поверовати да нека историјска црква и неки историјски владар могу успоставити царство Божије на земљи.“²⁷⁷.

Од осталих треба споменути **Сергеја Булгакова**, који прокламује идеје слободе и социјалне правде, затим **Николаја Берђајева**, представник егзистенцијализма, који пише о неједнакости, „антиномији царства ћесаревог и царства Божијег“, никада измирено и превладано у границама земаљског, емпиријског живота, **Николаја Лоског**, аутора програма „Руска акција“ у Прагу 1920., један од осивача интуиционизма у филозофији, да је свет органска целина, по коме интуиција као непосредно созерцање других лица и твари у овом свету је могуће, јер човек је ванвременско и ванпросторно биће те је тиме уско повезан са свецелим светом. Дела: „Заснивање интуиционизма“ (1906); Чулна, интелектуална и мистична интуиција (1938), Историја руске филозофије (1951). У оквиру подухвата Николе Милошевића сабраних дела „Достојевски као мислилац“-руска религијска филозофија и Достојевски, издато је и дело „Достојевски и његово хришћанско схватање света“ Н.Лоског- 1953 у Њујорку.²⁷⁸

²⁷⁷ Ibid. Владета Јеротић-, Православље и демократија „Николе Милошевића .

²⁷⁸ „Достоевский и его христианское миропонимание“-Издательство имени Чехова, Нью-Йорк 1953.-Београд-1982

Александар Солжењин, уводећи нас у тежак данашњи однос према Западу и Истоку, наводи нас на сагледавање данашње западне демократије, која нам не пружа ништа вреднија угледања у култури, осим својих досадашњих цивилизацијских постигнућа, те последицу да у Русији поново оживљавају радикална мишљења о односу према Западу и улоге Русије и Источних земаља у духовном узрастању света.



(Леонтјев, Соловјев Булгаков, Берђајев, Лоски, Солжењин сл. 37)

1.Иљин и савремена руска пијанистичка уметност

Међу руским религиозним мислиоцима са краја XIX и почетка XX века. Иван



Иљин је несумњиво један од највећих фигура, филозоф и визионар, чије идеје су се потврдиле у данашњем времену. Посветићемо му већи значај, будући да је више пута цитиран, а такође и зато што су нам његова запажања о култури и уметности интересантна и значајна, јер на каквим темељима стварамо културу и уметност, таква ће нам она бити, а од тога

завису и морално и духовно стање нације и друштва у целини. Он нам указује на прави, истински приступ и однос према уметности, разматрајући је са становишта филозофско - религијског аспекта, дајући нам драгоцене савете како да се боримо да одржимо њена главна својства: **чистоту, лепоту и сврсисходност**, у њеном континуитету са прошлошћу, у садашњости и будућности и у временима која долазе, а која су све тежа за њену одрживост и опстанак. Дао је одговоре на многа питања која не можемо да решимо у трци са временом у савременом глобалном свету новог миленијума, а он нам је на то указао још пре више од једног века.

Иван Александрович Иљин (Иван Александрович Иљин) 1883 Москва -1954, Zollikon-Швајцарска), може се сматрати аутентичним представником руске религијске филозофије Активизам и теоријска и практична принципијелност обележили су његов живот и рад. У руској религијској филозофији, са свим

њеним различитостима и спорењима, Иљиново дело представља једно од незаобилазних поглавља.²⁷⁹ Сазнање Бога и божанске основе света представљало је, према његовом мишљењу, смисао филозофије.²⁸⁰

Рођен је у племићкој породици у Москви, од оца Руса и мајке Немице. Студирао је права и филозофију права. Постдипломске студије завршио је у Немачкој, Француској и Италији. Године 1918 одбранио је тезу "Хегелова филозофија као проучавање конкретности Бога и човека", и постао професор права у Москви. Плодан правник и филозоф, Иљин је припадао друштвеној и културној елити царске Русије али због супротстављања большевичкој власти хапшен је неколико пута, осуђен на смрт, казна му је замењена доживотним изгнанством, те заједно са Берђајевим и другим руским боготражитељима 1922. прогнан из отаџбине. Живео је и радио у Берлину до 1938. и са Берђајевим и Вишеславецким основао Руску религијско-филозофску академију, покренуо часопис „Руско звоно“, био члан многих редакција, држао предавања широм Европе. По доласку Хитлера на власт лишен је катедре на Руском научном институту у Берлину, пошто је одбио да предаје по нацистичком програму. Од 1934. до 1938. заплењене су му све издате књиге и забрањен јавни наступ у Трећем Рајху. 1938 је напустио Немачку и пресељава се у Швајцарску, захваљујући иницијалној финансијској подршци Сергеја Рахмањинова, и патронату Шарлоте Брејс, која објављује његова предавања. У предграђу Цириха Золикон, Иљин је наставио свој научни рад до краја живота. Овде су написане књиге: „Загледан у живот-књига размишљања, "Појуће срце-књига тихог созерцања", "Гледајући у даљину-књига промишљања и надања", "Пут на доказима" и "Аксиоме религијског искуства“. Аутор је обимног и драгоценог филозофско-теолошког дела. (*И.Иљин, сл. 38*)

Једна од главних области истраживања Иљина је **руска литература и руска филозофија**. Иљинова филозофија, се осврће и даје одговоре на животне циљеве и вредности. Његове теме су *вера, љубав, савест, одговорност, обнова духа*. Он се бавио друштвеним и моралним проблемима, као што су породица, домовина, национализам, осећај за правду, држава, приватно власништво. Њега је занимала изградња **концепта хришћанске културе**, студија о томе како и зашто је

²⁷⁹ Радомир Ђорђевић, „О делу И.А.Иљина“, Студије о руској филозофији I, ИЦН, Бгд.2008, ст. 193.

²⁸⁰ Н. О. Лоски, Историја руске филозофије, ЦИД Подгорица – „Цетиње“, Београд 1995, стр. 511.

хришћанска култура доживела кризу и може ли се наћи излаз из ње. Његова филозофија је почињала и завршавала се именом Божијим, те по њему све је рекао усмерено је на проблем удаљавања од хришћанства, и Бога, које је суштински проузроковало најдубљу кризу у историји човечанства, **кризу вредности и циља и смисла живота.**²⁸¹

Припадао је групи филозофа, који су били привржени **Руској идеји**, руској земљи и који су много размишљали о њој, а ипак судбина их је прогнала из њиховог завичаја. Филозофија Иљина је дубоко полемичка, упућена не само ка читаоцу, коме се обраћа са поверењем, откривајући му своју душу, већ и души коју покушава да разуме и просветли, а такође и многим филозофима, мислиоцима, са којим воду страствену и озбиљну полемику. Као акт највеће интелектуалне смелости сматра се једано од најзначајнијих Иљинових дела у коме се полемички противи учењу **Лева Толстоја "О супротстављању злу силом."**(коју смо неколико пута цитирали у излагању). Иљинова књига „**Бела идеја**“ из 1926. г. садржи двадесет један изабрани чланак, третирајући различите друштвене и политичке теме, углавном повезане са Русијом и руском емиграцијом. Пишући у изгнанству о будућој Русији, Иљин плени вером да ће се његовој отаџбини вратити тежња за истином и правдом.

Иако је **Русија** предмет промишљања овог великог руског филозофа, историчара религије и културе, ова књига сваком народу може пружити упутства за обнову, указујући на нужност праћења **своје сопствености и самоостварења.**

Данас је **Иван Иљин** један од најцитиранијих филозофа у Русији. Савремена Русија је препознала значај Иљиновог дела, те су Иљинови земни остаци 2005. г. пренети у Русију, и положени у некрополу Донског манастира у Москви, а откупљена је и његова архива из иностранства, те ће у времену које долази, бити доступна свима онима који се интересују за лик и дело истакнутог руског мислиоца.

Написао је више од 50 књига и преко хиљаду чланака на руском, немачком, француском и енглеском језику: о праву и држави, о односу Бога и човека, односу великих сила према Источној цркви, о **култури и уметности**; *"Основи хришћанске*

²⁸¹ Выдающиеся философы России“ -История филос: Запад-Россия-Восток (кн. третья. Философия XIX-XX):‘Греко-латинский кабинет’,М. 1999.с 448 http://filosof.historic.ru/books/c0011_1.shtml

културе"(1937), "Основи уметности", "О савршеном у уметности"(1937), „Наши задатак,"(1956). Садржи више од 200 чланака написаних у Швајцарској од 1948-1954.

У тексту „Шта је држава – корпорација или институција?“, Иљин указује на слабости „формалне демократије“ и тражи „трећи пут“ за Русију ²⁸².

Русија треба да створи сопствену државну форму, где ће спој институције (одозго) и корпорације (одоздо према горе) бити у складу са руским национално-историјским околностима. Држава треба да буде „демократска“ тако што ће своје најбоље снаге црпети из народа, стимулишићи га да се максимално посвети њеном изграђивању, што *подразумева константни избор „најбољих снага“*. Народ не треба механички да позајмљује начине таквог бирања, већ мора пронаћи за себе најцелисходнији систем квалитативне селекције.

Тајна духовне и културне обнова Руског народа

Можда у овим речима Ивана Иљина налазимо тајну духовне и културне обнове руског народа после пада комунизма и поновним продором руске културе и уметности на светско тржиште, а нарочито у новије време Руске државе, која је у својој културној политици извршила препород, од национално затворене, претворила се у отворену према свету и култури, схвативши суштину успеха, да национално не потиरे демократско, нити демократско национално већ чини јединство и добитну комбинацију на светској сцени.

Отуда нагли успон и продор на светско тржиште под старим, новим именом „велика руска уметност“, новог постреволуционарног таласа руских уметника и институција: Маринског театра и Маистра *Валерија Георгијева, Ане Нетребко, Јевгенија Кисина, Николаја Луганског Бориса Березовског, Дениса Мацујева* и најновије звезде светског пијанизма *Данила Трифонова*, последњег победника Конкурса „Чајковски“ у Москви 2011. Ако је XX в. био везан за савремену совјетску уметност и за одговарајуће пијанисте тога времена, постреволуционарно време нам нуди потпуно други однос према стваралаштву и нови тип пијанисте.

Издвојили смо најмлађег од њих, **Данијела Трифонова**, мега звезду савременог пијанизма, пијанисте за XXI век, који је ову значајну награду „Чајковски“ у Москви, добио са само 20 година из руку Валерија Георгијева и одмах након тога

²⁸² Иван Иљин: Бела идеја/О Русији сутрашњег дана, „Логос“, Београд 2011, стр. 15,16, 43 (Приказ књиге: Добрица Гајић "Бела идеја" и руско национално свејединство)

узneo се у светску орбиту, снимајући данас за највеће дискографске куће (Deutsche Grammophon), што несумљиво потврђује горе наведене Иљинове речи, о континуитету непресушних талената одабраних од „најбољих снага“ свога народа, ослањајући се на своју традицију, руску пијанистичку школу као „велику школу“ у светским оквирима.

То нам говори и о **новом приступу руске уметности**, о којој говори **Иљин**, која се отвара према свету али остаје дубоко национална „руска школа“ без карактеристичних подела из времена комунизма на руску и совјетску, неодричући се при томе свог идентитета у циљу приближавања светским глобалним токовима. Прихватајући западне форме уметничког израза, успела је да у том облику продре на западно тржиште, упркос разном околностима или не околностима у којој је расла и стасавала, али у исто време опстаје као „руска“ носећи дубоко суштинске специфичности културе и традиције своје земље.

Последњи компакт диск младог руског пијанисте, који је изашао 27. септембра 2013. у едицији најпретижније светске дискографске куће за класичну музику, илуструје нам горе поменуто: На ЦД-у Немачке дискографске куће „Дојче грамофон“, налази се снимак концерта који је Трифонов одржао у Карнеги Холу-Америка, под називом „Daniil Trifonov: "The Pianist For The Rest Of Our Lives"“, са делима Листа, Скрјабина, Шопена и Метнера.

Концерт је веома пажљиво смишљен и испланиран; од избора репертоара до осталих параметра, предодређен за добар успех., наравно уз изузетан таленат и одличну школу пијанисте. Пијаниста свира Листа-симбола западног виртуозитета и бљеска, Скрјабина-мисаона руска духовност, Шопена, словенска поетичност и Метнер-модерна традиционалност. Као што примећујемо овде се не ради о униформисању једног система, већ се успоставља демократско сједињавање: Европске дискографске куће, најпрестижније Америчке концертне сале, композитора западно-европске, словенске и руске школе и ако пажљиво обратимо пажњу да је Трифонов у свој репертоар уврстио и дела Николаја Метнера, који је заједно са Иљином био велики поборник заштите музичке традиције, онда можемо уочити да су идеје Иљина у потпуности испуњене; спој врхунске Немачке дигиталне технике, најексклузивније Америчке концертне сале која симболизује славу и богатство и руског пијанисте-симбола руске духовности, о

чему нам указује и сам назив „Пијаниста за цео живот“–**континуитет, непроменљивост и традиционалност.**

Можда у ова три елемента треба тражити **будућност светске извођачке уметности**, јер у њима се налази императив данашње цивилизације и потреба савременог човека, уморног и презасићеног од сталног јурења за нечим новим, те исконске жење за повратак у традиционалност. Пословни људи са запада, који врло добро знају шта је маркетинг и продаја, понуда и потражња су добро учили, ту надлазећу исконску потребу човека за традиционалношћу и на тај начин пласирали „Нову звезду“ за будућност.

О интензитету емоција који је пијаниста проузроковао, медији су писали: *Вашигтон Пост*, јануара 2013.: „Слушајући Трифонова је као да имате дубоку подкожну масажу: пожелите да се повучете далеко од тог *чистог његовог интензитета*, и ви одлазећи са концерта имате осећај као да је ваша *реалност нешто измењена*. Његов реситал био је нокаут. Или: „Неколико тренутака пре почетка извођења Данила Трифонова, *дубока тишина заокупљује публику*. Њен интензитет не зависи од конвенција концертне дворане, већ природно произилази из *моћи руских пијаниста да трансцендентално прелазе световно и да музичким ванвременским својством остваре комуникацију везујући све у једну заједницу*. Из *те тишине произлази ретка врста музицирања*. Оно што ради са рукама технички је невероватно“, приметио је један коментатор непосредно након тријумфа Трифонова у финалу Међународног такмичења „Чајковски“ у Москви 2011.

„*Фаненил Тајмс*“ наводи речи **Марте Аргерич**-легенде светског пијанизма:

"Шта он ради са својим рукама је технички невероватно Такође његов додир - има *нежност* и такође *демонски* елемент. Никад нисам чула ништа слично“ Она је закључила да је њен млади колега имао "све и још више".

„*Зидојче Цајтунг*“ описује његов деби на Вербије Фестивалу као “културни шок”, као спој *поетских нијанси, духовитости, и инвентивне брилијантности*“.

Њујорк Тајмс истиче: „Трифонов има бриљантну технику и виртуозни таленат. У исто време он је промишљени уметник који може да свира и са мекоћом и деликатношћу“²⁸³

²⁸³ Daniil Trifonov – Biography <http://www.deutschegrammophon.com/>

У овим речима управо можемо наћи оно што на први поглед називамо **спој источног и западног пијанизма**, оно што су уочили, слушајући младог руског пијанисту и сви западни медији. Међутим источни пијанизам је много комплекснији појам од школског система.. Источни пијанизам је читава једна филозофија стварања о којој говори Иљин, васпитање, средина која га окружује, начин и филозофија живота и то како **педагога** тако и **ученика**. То је управо оно што не могу да објасне западни медији јер не живе таквим животом.

То нам потврђује опредељења младог пијанисте за дела Скрјабина, у раним тинејџерским годинама, који, како он сам каже постаје његова „опсесија“, а са 17 година осваја и награду на такмичењу које носи његово име. Тешко можемо и да замислимо неког данашњег тинејџера свуда у свету, који уместо „опседнутости“ „facebook-ом“ и компјутерским игрицама, „опседнут“ је тајанственим мисаоним и дубоко филозофским светом Скрјабина. Трифонов за њега каже:

„Скрјабин је, дубоко мисаона и у исто време страствена музика - мистична, трансцендентана и технички захтевна. Композиторски хармоники језик и вибрантност тонских боја, додирују душу интерпретатора веома интензивно“.

Када говоримо о „**духовности руских уметника**“, то није само фраза, то је чињеница која се стално и изнова понавља, упркос савременој ери нових технологија.

Пијаниста о коме смо говорили, родио се при самом крају XX века, започињајући свој уметнички живот у новом миленијуму, са истим интензитетом осећа заљубљеност у духовни свет Скрјабина, као и они који су тај нови свет откривалина пре 100 година на почетку истог века, као и сам Скрјабин који је стварао ту музику.

Иљин и Метнер су се бојали за за судбину руске музике, и када више нико није веровао да ће се идеје традиционализма вратити под налетом агресивног комунизма у садејству са исто тако агресивним модернизмом, руски филозофи на почетку века су веровали у снагу руског народа и његов повратак на стари пут. Они су снажно веровали у суштину руске земље и руског бића и нису се у томе преварили!

У Русији се само привидно мењају ствари, друштвена уређења и системи који су наметнути споља. Суштина увек остаје иста. Јер је заложени код традиције непроменљив и само њему познат, а то су они визионарски знали. И зато нас не чуди појава такорећи „овог нежног малишана“, са толиком снагом, енергијом, интуицијом и искреним доживљајем.

Још један податак, везан за овог пијанисту нам говори у прилог *Иљиновим* размишљањима. Трифонов је рођен у **Новгороду**, месту где је и Рахмањинов провео своје детињство са баком и из кога је црпео и носио сву инспирацију за целокупно своје стваралаштво. По многим музиколозима тај древни руски град центар православне духовности се дубоко урезао у музичко памћење Рахмањинова, дајући му ону неопходну енергију и инспирацију и онда када га је живот одвео далеко од ње, и кад је мислио да је никада више неће повратити. Пијанисте Јозефа Хофмана²⁸⁴ је то исказао на следећи начин, а ми то можемо да кажемо и за младог Трифоновца: „*Рахмањинов је био саздан од челика и злата; челика у његовим рукама, злата у његовом срцу*“²⁸⁵.

Школа и традиција: Као потврду школе која се базира на историјској традицији и начину живота који живи традиционално, респектујући и следећи традицију, као највећу висину којој треба тежити, у свим временима и свим епохама, независно на националну припадност, говори нам податак да је пијаниста своју инспирацију и умеће, црпео из детаљних студија и слушања **историјских записа великих руских пијаниста**, које је имао могућности да чује од своје учитељице **Татјане Зеликман** на чувеном московском **Гњесинском училишту**, у којем су стекли своја знања и Јевгеније Кисин и Борис Березовски.

"Када сам учио код моје професорке Татјане Зеликман у Москви, она је имала велику колекцију старих снимака и много ЛП плоча, тако да сам ја доста тога научио из тих снимака". (То нас веома подсећа на веома блиски, специфичан однос који је наш тенисер Новак Ђоковић имао са својом учитељицом Јеленом Генчић, проводећи сате са њом не на терену, већ у разговорима анализирајући тениске мечеве и велике играче). Трифонову нису били потребни најсавременији дигитални уређаји, да би чуо оно што представља традицију, он је историјске снимке слушао са историјских ЛП плоча са грамофона и није му сметао „крцкав звук“, јер је знао **шта треба да чује**, јер је, имао ухо да апсорбује трајне поуке из тајни великих пијанистичких мајстора, из архивске заоставштине Рахмањинова, Кортоа, Хоровица, Фридмана, Софроницког и других представника златног доба пијанизма.

²⁸⁴ Јозеф Хофман- (1876-Подгорзје 1957, Лос Анђелес,)- пијаниста-виртоуз, комп., проф , новатор.

²⁸⁵ Гордана Крајачић-музиколог „Све патње Чајковског“-„Политика“-објављено: 12.10.2013

На почетку XX. века Русија је светској музици дала Рахмањинова и Хоровица, на средини, Рихтера и Гилеса, на крају Соколова и Плетњова, на почетку XXI века, Русија свету даје нове мега звезде светског пијанизма Дениса Мацујева и Данила Трифонова Сто година касније, али са истим завештањем и интензитетом. Ако се томе дода да се Трифоном бави и компоновањем, онда поређење добија свој пуни смисао.

"Почетком 2012, *културни коментатор*, новелиста, аутор Norman Lebrecht најавио је метеорски напредак младића и описао га као "пијанисту до краја наших живота"-предвиђајући му његову уметничку дуговечност.

„Ово је велики уметник, феноменално надарен и скоро у потпуности формиран, са *свежим идејама* и *победнички наступом на сцени*, неодољив од тренутка кад уђе на сцену и седне за клавир, у својој потреби да садржај доживљеног подели са другима“. Зар у томе не видимо сврху уметности да „*духовно сунце*“ по речима Метнера пренесемо другоме.²⁸⁶

„Његова *потпуна посвећеност* стварању музике, широка палета боја и *чиста лепота* његовог свирања су неодољиви. Уверени смо у његов изузетни талент и са одушевљено поздрављамо добродошлицу Данилу у велику породицу „Дојче грамофона“ Ute Fesquet (DG Vice President of Artists and Repertoire).

Са овим речима изражавамо наду и жељу да је **почетак XXI века** препознао **истинске праве вредности** и за разлику од XX, који је срушио све што је традиција градила вековима, **XXI век** се враћа традицији, јер чак и запад –симбол новаторства и прогреса је схватио да без традиције нема ни лепоте а без лепоте нема ни уметности. Да ли је очувана руска традиција донела спасење и веру у нову (стару) уметничку будућност, а са њом и повратак у човекову изгубљену духовност и емоционалност.

2. Антоније Блум - Уметничко дело као тајна свепобеђујуће љубави у руској култури и традицији и пијанистичка уметност-паралеле

Суштина стваралачког акта (по Метнеру) заснована је на созерцању у циљу *сједињавања душа* слушалаца у реалној *хармонији*, која им омогућава да чују звучање те прве **Исконске Песме**, која је отпевана некада Божанственим

²⁸⁶ Николај Метнер-Амината Аленская--Духовное завешание Николая Метнера-Opt cit.Ст 183,184

Глаголом. Та обједињујућа, *саборна функција музике*, основана у индијској метафизици на сагласју слуха етра (акаше)-првом од пет основних елемената стварања света и главном из њих, појављује се као њихов непосредни принцип из којег они произилазе. *Етар* је за херметике Средњих векова „квинтесенција“, симбол *обједињујуће љубави*, која се налази свуда и везује међу собом све модалности битисања на елементарном нивоу. На симболичан начин „квинтесенција лоцирана у **центру крста** из четири елемената, појављује се код херметика као ружа са пет латица. Из поменутог види се **сакрална функција музике**“усредсређеност осећања и мисли слушаоца у циљу сагласја душа²⁸⁷.

У том циљу неопходно је сагледати путеве постизања сакралне улоге уметности, и достизања „**обједињујуће љубави**“, која се испољава у свим религијама и у свим народима, путем човековог духовног уздигнућа. То подразумева дуготрајан и свеобухватан процес, који може да се деси тренутно, али је увек плод дугогодишњег созерцања, различитих елемената и нивоа у сазревању сваке уметничке личности понаособ.

Кроз духовни преображај **Андреја Борисовича Блума**, (Андрей Борисович



Блум), руског интелектуалца, филозофа, и теолога, касније Митрополита **Антонија Сурожског** и његово искуство сусрету са Христом, кроз кога су прошли готово сви великани како руске тако и светске историје и културе, остављајући нам у залог своја уметничка дела као трајне цивилизацијске вредности, сагледавамо сву комплексност тог процеса.

По њему „*оно подразумева сусрет, тј. сусрет лицем у лице са Христом*“....овај сусрет може да буде потресан и тренутан или, пак, може да се одвија постепено и једва приметно, али он свагда мора да се оствари... Вера, тј. искуство сусрета са Богом, увек је неизрециво: немогуће је уистину пренети оно што се догодило, а на људском језику може се изразити само оно што је доступно језику и нашем поимању“.²⁸⁸ (*Слика 39. Андреј Блум*)

Тај и такав сусрет, свакако резултира преображајем и представља својеврсну прекретницу у личности уметника, па и у уметничком стварању; можда не у

²⁸⁷ Николай Метнер-исследования –Амината Аленская- духовное завещание Николая Метнера „Муза и мода“ в свете понятий традиционной метафизической мысли Востока“ -ст 183

²⁸⁸ Антоније Блум, митрополит Сурошки /Бог и човек -Крагујевац Атос, 2003 9-11 стр.

размерама Блума, али у битној мери опредељује суштину њиховог стваралаштва у почетним или каснијим фазама стварања

У свом култном филму „*Амадеус*“, Милош Форман, у сцени разговора Салијерија са Христом разоткрива сложеност тог односа, у којем Салијери, супротно од Блума који у сусрету са Христом, проналази смисао свог живота и преображава га од лекара хирурга до духовника, Салијери, схвативши величину Моцартовог талента, баца крст у ватру и у сузама раскида са Христом. Силина доживљеног сусрета је једнака, али је утицај различит.

Због тога ћемо се задржати на објашњењу: „*шта то заправо значи*“, да би смо касније могли да разумемо битне карактеристике њиховог односа и стваралаштва заснованог на темељима православне филозофије и духовности.

Андреј Борисович Блум (1914. Лозана,- 2003.-Лондон) је несумњиво изузетна и не свакидашња фигура у руској духовној и филозофској мисли која је обележила XX век Још један из плејаде руских интелектуалаца, који су рођени и стасали у



емиграцији, од родитеља не чисто руског порекла али који су свом снагом, мишљу и духом везали своје стваралаштво за корене и своје руско порекло и тиме допринели њеном очувању. Био је припадник француског покрета отпора, војни хирург и православни митрополит познат под именом **Антоније Сурожски** (Антоний Сурожский) (Слика 40.)

Рођен је у Швајцарској, од мајке, сестре по оцу композитора **Александра Скрјабина**, и оца, пореклом Шкота, члана руског царског дипломатског кора, те стога детињство проводи у Русији и Персији. Током бољшевичке револуције породица се сели у Персију одакле 1923. г одлазе у Париз. На паришком универзитету дипломира физику, хемију и биологију и докторира медицину. Године 1939. пре него што ће отићи да се придружи француској армији на фронту као хирург, тајно узима монашки завет, а 1943. прима монашки постриг и добија име Антоније. Током окупације Француске од стране Немаца, приступа покрету отпора. За игумана је рукоположен 1953., архимандрита 1956, епископа 1957. и митрополита 1966.

Његове проповеди у Руској православној цркви у Лондону, где умире 2003, су привукле не само руску емиграцију већ и многе Британце. Добитник је многобројних

награда и признања за низ научних и теолошких дела: Друштва за промоцију добра- (Француска-1945), Св. Принца Владимира I ст.(1961), Орден Св. Ендрјуа-Васељенске Патријаршије,(1963), „Browning award“ -за ширење хришћанског Јеванђеља" (САД, 1974), Ламбет крста (Church of England, 1975), Ордена Св.Сергија II ст.(1979), Св.Принца Владимира за уметност.(1989), Св.Инокентије московски II ст.(1999) и др. Почасни је доктор теологије факултета у Кембриџу (1996), Моск. духовне академије (1983), Кијевске духовне академије (1999) итд.

Тајна свепобеђујуће љубави - Искуство сусрета и уметничко стварање-(паралеле)

„Ми говоримо о ономе што је за нас, у границама нашег искуства, апсолутно несумњива реалност.... као што стално чинимо када читамо дела разних писаца; ми у њима заправо видимо себе и књигу схватамо само према мери сопственог разумевања. Из столећа у столеће се то догађа са небројеним мноштвом људи који су на овај или онај начин сусрели Христа. Желео бих да најпре искрено испричам о ономе што се мени догодило, и да затим пређем на питање о томе како се може изразити вера.“²⁸⁹

За нас је реалност онаква какву је ми видимо. Блум то пореди са разумевањем књиге коју читамо, а ми пијанисти са разумевањем уметничког дела кога интерпретирамо. Ми у делу видимо себе, и композицију схватамо према мери сопственог разумевања. Од нашег разумевања, зависи како ћемо дело интерпретирати и сугерисати публици да га разуме. У томе је наша одговорност и важност нашег разумевања !

Кроз искуство четрнаестогодишњег руског дечака у емиграцији, желимо да изразимо сву силину процеса, који је резултирао преображајем његове младалачке личности. Слична искуства примећујемо и код други руски ствараоца у периоду одрастања, о чему нам говоре њихове биографије и писма. Оно је увек било личано и снажано и памтило се за цео живот, а суштина је била иста: *осећај заједнитва и љубави у Христу*, који се рефлектовао, пре или касније, са мањим или већим интензитетом у њиховом стваралаштву, те је због тога значајано за разматрање.

„Као дечак, ступио сам у руску омладинску организацију. Тамо сам упознао оца Георгија Шумкина, и он ми је открио *тајну свепобеђујуће љубави* - љубави која може да тријумфује или да буде крсна патња. Тада сам то схватао само као неку

²⁸⁹ „М. Антоније Блум о познању Бога“ -Беседе и духовне поуке-<http://www.saborna-crkva.co>
Беседе на Јеванђељу по Марку-Москва „Даниловски благовесник“ 1998-ст 2, 3

његову личну и мени неразумљиву особину. Прошло је затим неколико година од тих догађаја. О Богу сам слушао, али се нисам интересовао за Њега. Догодило се, да је нама, у време док смо играли одбојку пришао наш инструктор и позвао нас, да нам свештеник одржи беседу, јер наступа Страсна седмица. Одговорио сам да ја *не верујем ни у Бога, ни у свештенике*, и да немам ни најмању жељу да идем негде где ће ме учити оно што ми уопште није потребно, **да ја немам души** и да ми зато свештеник није ни потребан. Пошао сам и сео у угао, припремајући се да се позабавим неким својим мислима. На моју несрећу (а заправо, на моју срећу), испоставило се да свештеник говори веома гласно, што ми је сметало да размишљам. Оно о чему је говорио узнемиравало ме је. Почео сам насумице да читам Јеванђеља, и неколико ствари ме тада посебно запрепастило.

До тада сам навикао да живот посматрам као џунглу у којој је сваки човек за мене представљао опасност и непријатеља; да бисте преживели у џунгли ране емиграције, морали сте да се окамените, да постанете чврсти и непробојни. Изненада, видим у Матејевом Јеванђељу да је речено: **Он сунцу заповеда да обасјава и зле и добре** (в. Мт. 5; 45). Помислио сам: ако Бог воли и добре и зле, и ако ја хоћу да будем са Богом, онда такође морам почети да волим не само добре, који воле мене и који су добри према мени, него и оне зле којих се толико плашим и које сам до тог времена мрзео. Замислио сам се над тим и одлучио: добро, ма шта да ми учине људи, ја ћу их волети да бих остао са Христом; нека ме посипају и кључалом водом, ја се нећу одрећи те љубави... Сутрадан, када сам изашао на улицу и угледао гомилу људи која се запутила на станицу метроа, помислио сам: „*Бог је све њих створио, Он све њих воли, и ја ћу све њих волети.... Био је то мој први утисак.*“

Ако посматрамо живот у емиграцији руске интелигенције, видећемо сву тежину њиховог животног и стваралачког пута, од материјалне егзистенције, духовне патње за домовином и борбом за опстанак у туђини, а ипак, сва њихова уметност зрачи несвакидашњом свежином и надом у бољу будућност.

Александар Блок је рекао: "Велики руски уметници су били потопљени у помрчину, али су имали снаге да то прихвати и да остваре себе кроз тај мрак, јер су веровали у светло". Музика **Рахмањинова** и **Стравинског**, која одише ведрином, снагом и набојем, („Петрушка“ или „Други клавирски концерт Рахмањинова“)

потврда је, да је у њој уткана „**тајна свепобеђујуће љубави**“²⁹⁰, о којој говори отац Шумкин дечаку, а о којој говори и Рахмаџинов у својим „Синфонијским играма“. Отуда и одговор на снагу, веру и оптимизам њихових уметничких достигнућа, који у својој основи потичу из свеопште и свепобеђујуће љубави.

У почетку, дечак није могао да разуме речи, (попут оних који не разумеју уметничку музику и не могу да спознају њен виши духовни смисао, те је због тога и не воле). Тек у сусрету са живим Христом, када Га је „видео“ кроз осећање изливања неизмерне љубави према њему, осетио је у исто време и изливање неизмерне љубави према свеопштем човечанству, „и према оним добрим људима који га воле а и према оним злим од којих се плаши“-(Свеопшта љубав) Снага љубави, која се у тренутку спознаје излила и целог га обухватила, била је толика, да собзиром да Христос воли све људе, дечак је због љубави према Њему, решио да заволи све, па и своје непријареље. (Доживљај свеопште љубави у Бетовеновој Деветој симфонији).

Силовити преображај, до тада неверујућег „дивљег дечака какав сам био ја“ говори нам, да је дечак у себи одувек носио живога Христа, као трајну вредност, која се само у једном трнутку излила из његовог бића у осећај свеопште дечакове љубав према свима, указујући нам на онточогјијску суштину целокупне руске православне традиције, у чијој основи лежи тајна **свеопште и свепобеђујуће љубави**, као тајна опстанка и величине уметности и културе целокупног руског народа, у којој је та љубав заложена. Имајући живог Христа уз себе и у себи, руски народ је у свим временима кроз своју историју, у борби за свој опстанак, једнаким интензитетом остајао веран својој христоликој култури и традицији, управо у спознаји те тајне, оне љубави која може да тријумфује или да буде њихова крсна патња, љубави која кроз историју побеђује све „и оне који их воле“ али и све оне „остале“.

Кроз свој **дубоко проживљени сусрет са Христом**, који се вековима и изнова понављао у вечитом тражењу и изналажењу свог јединственог (традиционалног) пута, и као појединци и као народ, руски народ је кроз своју уметност, културу, и традицију, сведочио о *својој вери као филозофији живота*. Носећи у себу тежину свога крста, **њихова уметност** поприма снагу, и добија елементе традиције.

²⁹⁰ Беседе о вери и цркви Антоније Блум ст 20, 112-113

Отуда делује на слушаоца и плени својом недокучивошћу и величином, једнаком интензитетом било код оних ствараоца у емиграцији (Рахмаџинов, Стравински,) или у совјетском савезу (Прокофијев, Шостакович) или представника других народа и вера (Метнер Шнитке, Рихтер или Нејгауз и многи други), који су у додиру са руском православном традицијом, доживели преображење и од тада традиција постаје део њиховог стваралачког акта.

Као што примећујемо, животне околности им нису биле наклоњене, но ипак су изналазили свој духовни пут пре или касније и као привучени неким магнетом, полазили за њим, независно од времена и места стварања:

„Родио сам се још пре Првог светског рата. Моје животно искуство укључује у себи све трагичне године живота Русије у заграничној емиграцији. Околности су биле такве да нисам слушао никакве црквене, па чак ни уопштено-хришћанске поуке. Знао сам да моји родитељи верују у Бога, али ништа више осим тога. Из тог разлога нисам имао никакву представу о Богу. И тада *сам Га сусрео*, не свештеника него Бога... - изненада сам осетио да са друге стране стола за којим сам читао Јеванђеље стоји живи Христос. *Ја Га нисам видео, нисам осетио никакав мирис, ништа нисам чуо*. Завалио сам се на столицу, убеђен да то није ни виђење, ни халуцинација, него сасвим једноставно убеђење да *Он ту стоји*. Тада сам помислио: ако је већ тако, онда све што је о Њему речено мора бити истина. Нисам у стању да то изразим до краја: могу само да, помоћу оскудних речи, опишем шта се догодило, али ни на који начин нисам у стању да пренесем шта се заправо догодило у мојој души када сам се нашао лицем у лице са Христом.

Шта то значи? *То значи да је вера, према речима апостола, потврда ствари невидљивих* (Јевр. 11,1). Ја нисам видео Христа, али сам Га сусрео и све до данас сам, након готово осамдесет година, апсолутно уверен у то као што сам био уверен и тог тренутка. Тада је, међутим, требало да *изразим своју веру и да је пренесем другима.*“²⁹¹

„После много година, до руку ми је дошла књига преподобног Макарија Египатског у којој он прави **разлику** између *искуства вере* и његовог *изражавања помоћу речи*. Он каже: замислите да у мрачној ноћи лежите у чуну који носи река или море. Изнад вас је бездано небо и звезде, вас њише вода и ви читавим бићем осећате то

²⁹¹ Ibid, Антоније Сурошки-Беседе о вери и Цркви ст 39, 113

уљуљкивање. Замислите да затим започне осека и да се ваш чун нађе на обали. Тада ви више не осећате њихање чуна, али оно је и даље присутно у вашем бићу. *Ви знате да је оно постојало и ви га још увек осећате у себи*“.

Свјатослав Рихтер каже: „Прихватите клавир као што прихватате судбину. Психолошки ствари тада постају много једноставније.... Мораш да верујеш, као Свети Петар када ходи по води. *Ако не верујеш, тонеш*... Понекад сам свирао добро и на ужасним клавирима“²⁹², објашњавајући да величина интерпретације не зависи од инструмента на коме се свира већ од духовног стања човека и његове вере у духовну мисију тога што свира. Ако из њега исијава „висока интерпретација“ то ће се осетити и на најгорем инструменту, и обрнуто, ако је нема, не помаже ни најбољи клавир.

Сваки уметник *носи у себи идеју* коју треба да интерпретира. Она постоји у нама и пре него што почнемо да учимо и увежбавамо неко дело, па се током рада уобличава, а некада је стичемо током самог процеса вежбања или слушања датог музичког дела нашим унутрашњим слухом. Паралелно са обликовањем те идеје, обликује се и интерпретација, те се кроз процес вежбања приближавамо имагинарној идеји. Што је извођење ближе „идеји“, више га волимо. Понекад се дешава да извођење на тренутке или чак у знатној мери превазиђе идеју и пред нама се открије нешто „изненађујуће“, нешто засветли пред нама и у нама и од тог тренутка све иде лако и музика као да сама од себе излази, више се не појављују ни технички проблеми. Тада нас обузима одушевљење и ми се „заљубљујемо“ у клавир, музику, публику. Идеја, дубоко заложена у нашем духовном бићу, је одједном изашла. *Како, Због чега?*

Због наше вере и упорности да дођемо до ње и да је оваплотимо кроз клавир у стварност. Отуда та неизмерна срећа, која се нисачем на овоземаљском свету не може мерити. Ми живимо за тај тренутак среће, за то *магновење сусрета са „идејом*“. Ако то доживимо, било би добро да се потрудимо да запамтимо то осећање и *да стално ка томе тежимо*, и када свирамо на клавиру који не волимо; тај тон, боју, сјај, брзину, лакоћу, звучност која нам се у том јединственом тренутку надахнућа - сусрета појавила, као последица оваплоћења идеје.

²⁹² Саша Кнежевић-„Црно бела судбина“-АЛУ-Београд 2008

На питање шта захтева од клавира, Рихтер одговара: „Захтевам више од себе него од клавира. Ипак, најважније што ми је потребно, у смислу звука, јесте крајњи *pianissimo*“. Рихтер жели првенствено да чује свој унутрашњи слух, тражећи у њему тај „сусрет“ који се једино може постићи дубоким созерцањем у тишини тј. у крајњем *pianissim*-у. Због тога, често приликом свирања затварамо очи, да би у мраку, у нашој свести пронашли „светлост“ у „тишини“.

Уметнику идеја стиже изненада попут откровења у процесу рада над уметничким делом, тражења и изналажења. „*Искусство сусрета*“ са идејом мора предходно да се проживи целокупним својим бићем и представља процес, нешто попут „удара грома“ који проструји кроз цело тело, да би се тек касније, у искуству преживљавања, излило из човекове душе и преточило у стваралачки чин, а тада обogaћено и животним искуством оваплотило у уметничко дело. Интерпретација или пренос доживљаја „искуства сусрета“, онима којима је уметничко дело намењено а то је публика, јесте и циљ уметности, и представља највише достигнуће, те својеврсну проблематику и тежину за интерпретатора.

„Такав је и тренутак када из искуства вере можемо да пређемо на њено изражавање, када можемо да говоримо о ономе што смо доживели васцелим телом и душом. *Ово је веома важан моменат*. Сви апостоли, сви свети, сви грешници који су се једном дотакли макар и краја Христове хаљине, могу да кажу: у том тренутку нешто сам осетио, нешто сам доживео, и посредно могу то да вам пренесем. Шта овде значи „посредно?“ Сви ми можемо да говоримо, али како можемо да пренесемо? Зар ће нама или некоме другом човек поверовати једноставно зато што кажемо: „Мени се то догодило?“ Можда лажеш, можда се вараш, можда ти се само учинило? Како то може да се објасни? Апостол Тома каже: Ако не метнем прст свој у ране од клинова... нећу веровати (Јн.20;25). Зашто? Зато што Тома никакав преображај није видео у њима тада. До овог преображаја дошло је касније, када су примили дар Светога Духа.“²⁹³

„**Осењивањем**“ Светог Духа, уметничко дело тек почиње да зрачи „светлоћу“. Није свака насликана слика уметничко дело, нити свака одсвирана нота, „музика“. Она постаје тек „исијавањем“ одређене светлости из уметничког дела. **Иван Иљин** то назива *духовним сунцем* које излучује себе у своје одразе, (у нашем

²⁹³ Антоније Сурошки-Беседе у Лондонској парохији. Септембар-децембар 1994.г. ст. ст 8

случају у уметничка дела), а од њега у „нове и нове људске душе“²⁹⁴ Отуда можемо запазити „исијавање“ оних уметничких дела, који су прошли пут созерцања у *духовном сунцу*, апсорбујући из њега духовну енергију и преносећи је нама. За традиционалне науке *духовно сунце* је *Божанствени Логос*²⁹⁵, о чему говори и француски филозоф Рене Генон²⁹⁶ („сви који су се једном дотакли макар и краја Христове хаљине, могу да кажу: у том тренутку нешто сам осетио, нешто сам доживео, и посредно могу то да вам пренесем“²⁹⁷).

У уметничком стварању процес „осењивање“ се не дешава увек. Сведоци смо да композитор сатима компонује неко дело, улажући огроман рад и труд и по завршетку, осећа да композиција није се догодила онаква какву ју је „видео“ у свом унутрашњем бићу, тј. да није испунио „замисао“ аутора, тј. њеног правог творца. Заправо, дело је остало без Светог Духа, оне искричаве светлости, која му удахњује живот. Дешава се и да сликар заврши слику и на крају, гледајући је са дистанце „види“ да то није „то“, премаже је белом бојом, и све почне испочетка. Чак и великом Рихтеру се дешавало да, незадовољан својом интерпретацијом, цео концерт у својој соби понови. У таквим случајевима не вреде ни похвале критичара ни аплауз, уметник је сам несрећан и незадовољан, јер зна да се није догодило неопходно духовно сједињавање и „стапање“ са Творцем дела.

У супротном, када се догоди просветљење-пијаниста осећа да га музика носи и да заједно са публиком „узлеће“ у више духовне сфере у неизрециво стање среће и љубави које жели да подели са целим светом. Након таквог доживљаја, или боље речено преживљавања, уметник осећа велику исцрпљеност, али и неизмерну радост у заједници са публиком. Јединствено стање „лебдења“ који се мери секундама, не може се упоредити ни са једном материјалном сатисфакцијом; осећање због кога вреди цео свој живот жртвовати и посветити Њој-уметности и предати јој се у потпуности. Она те сваким даном све више и више увлачи у себе у своје недокучиве тајне апстрактног и трансценденталног и што си више у Њој, то си ближи Њему, и обрнуто.

²⁹⁴ Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т.6. Кн.1. С.142

²⁹⁵ Николай Метнер-исслед –Амината Аленская- духовное завещание Николая Метнера ст 183

²⁹⁶ Генон Р. Символы священной науки. М. Беловодье, 2002. С.37,38

²⁹⁷ Беседе у Лондонској парохији. Септембар-децембар 1994.г. ст 14

Такво осећање се никада не може „одглумити“, мада то „уметници“ често раде на **сцени**. Публици не можеш само рећи „*Мени се то догодило?*“ и тражити, да само на основу твојих речи или покрета, гестикулације уношења, она схвати сву величину уметничке музике и њеног доживљаја. Ако уметник „то нешто“ не осети, неће га ни публика осетити, не вреди је „лагати“. Публика је као неверни Тома. *Можда лажеш, можда се вараш, можда ти се само учинило?* Она мора сама да „опипа“ то доживљено и да се сама увери да си и ти „то“ заиста доживео, да поверује у њену истинитост. Никакви спољашни ефекти, гримасе, не могу помоћи да се одглуми доживљај. Доживљај се енергетски пренос на публику.

Слични осећај се дешава када у **музеју** станемо пред неким **уметничким делом** и у трнутку „*занемимо*“ од узбуђења. Ми смо у ствари посредно доживели оно што је и уметник доживео у тренутку стварања (ремек) дела, осетивши у једном тренутку то свеопште спајање, сву размеру његове величине, страхопоштовања и ванвремености, да стојимо пред нечим јако великим и „божанским“.

Слушајући музику на **концерту**, у неизрецивој духовној срећи од набоја осећања, желећи да што дуже задржимо стање свеобухватне испуњености у тренутачном стапању са вечношћу, тражимо од уметника „бисеве“, купујемо ЦД-ове или монографије, не би ли тај осећај, који смо управо доживели, ванвременске димензије у коју нас је класично (традиционално) дело пренело, ту својеврсну „храну за душу, понели са собом кући“ и макар, за још неко време продужили осећај среће и благостања, који нас је испунио у додиру са „божанским“-уметношћу.

„Нама се то стално догађа“-каже **Блум**. „Између нас, грешника **који понекад засијамо неком малом светлошћу**, као што може да засија свећица на тавану) и светитеља који блистају као што је свети **Серафим Саровски** који је заблистао пред очима Мотовилова, постоји, наравно, огромна разлика. Међутим, уколико човек у нама и кроз нас може да угледа неку светлост, ако он, гледајући нас, може да види да ми нисмо као остали људи и да се из нас излива светлост вечног живота, он тада може *да поверује нашим речима* или, тачније, не да поверује нашим речима, него-нама самима. Један хришћански писац каже да између *неверујућих и верујућих* треба да буде иста онаква разлика, каква постоји између вајарског дела, тј. *статуе, и живог човека*. Статуа може да буде прекрасна и

лепша од сваког човека, али она остаје дрво или камен. *Човек може да буде и непривлачан, али да нешто у њему блиста божанственом светлошћу.*

Овај писац каже да, када неверујући сусретне верујућег, он мора да се заустави и да каже. „Шта се догодило? *Очекивао сам да сретнем статуу, а испред мене је статуа која је оживела, она је жива и креће се, она ми преноси нешто што никада раније нисам видео!*“²⁹⁸

Отуда постоји **разлика у уметничком делу** које излази из уметника *више* или *мање духовно освешћеним*, као и разлика међу интерпретаторима пијанистичке уметности, већег или мањег духовног нивоа. Публика, попут неког прецизног барометра, увек осети ту „благодат“ и њену моћну снагу, која се као неки *миомирис* излива и шири из уметничког дела. Међу пијанистима сусрешћемо оне који су савршено научили технику, који су у контакту са руским педагозима изучавали елементе одличне руске школе, сматрајући да са њом ће добити и моћ руских пијаниста, који плене уметничким изразом. Дешава се да савршено ископирају школу, али њихово свирање не носи једнако снагу и енергију својствену руским пијанистима свих епоха. Намеће нам се питање У чему се састоји „магија“, и тајна руске уметности? После дужег излагања и поређења а и из личног искуства, чини нам се да проналазимо одговор код **Антонија Блума**:

„Управо је то - биће Цркве у личности сваког човека, сразмерно његовом *приближавању Христу*, присаједињењу Христу, примању *Светога Духа*, и у томе је разлика између верујућег и неверујућег човека који је ближи или отуђенији од Цркви. (А ми додајемо и разлика у духовности народа који су ближи и удаљенији од Христа, који су ближи и отуђенији од примања Светог Духа). И „туђи“ човек је, међутим, човек у пуном смислу ове речи. То је човек који, као сува дрва, очекује тренутак када ће „пасти искра“ и када ће се и он сам распламсати. Његово неверје није га лишило човештва, то је само човек који још није пронашао пуноћу живота. Нама, верујућима, који смо сусрели Бога и Христа, предстоји да блистамо таквом светлошћу, да изливамо такву светлост - *а она не мора обавезно бити заслепљујућа, него може да буде и светлост свећице* - која

²⁹⁸ Митрополит Антоније Сурошки «Желео бих да поделим с вама све што се накупило...»«Я хочу поделиться с вами всем, что накопилось...» <http://www.practica.ru/Ma/index.htm> Ст47

ће оне што нас сусретну навести да кажу: „У том човеку постоји нешто што никада раније и ни у коме нисам видео!“²⁹⁹

Наша уметничка мисија и задатак

У овим речима сваки уметник проналази самога себе и смисао свога деловања. Не морамо сви бити велики и славни, не морамо сви свирати у највећим светским салама и није једино и искључиво успех мерило уметности и њене мисије. Ми морамо да следимо наш уметнички морал који нас нагони да увек будемо на нивоу *нашег задатка* који нам је дат од нашег заједничког творца као *изабраницима, чуварима и настављачима традиције*; да будемо **Уметници** достојни тога назива и те улоге, који светле и осветљавају и другима пут истине и блаженства својом уметношћу, обавезујући нас својим вишим духовним смислом. Не морамо сви светлети „заслепљујућом светлошћу“, великих уметника, можемо бити како каже отац Андреј „само мале свећице“, које преносе светлост и када свирамо пред једним или пред хиљаду људи, било у провинцији или Карнеги холу. Макар та свећица и чкиљила, она ипак „светли“ и показује људима пут да се не изгубе у мраку. Ми морамо да се старамо да се **никада не угаси**, јер ако се угаси, прогутаће нас мрак и тама. **У томе је наш задатак и наша уметничка мисија**. Када су **Рихтера** питали како је направио тако велику каријеру, он је одговорио „Ја само свирам а каријера се сама прави“.

Уметник се не постаје занатом и школом. Уметност је као и православље, **начин живота**, уметност је као и вера, искушење и жртва, уметност је као и Христос **свепобеђујућа љубав** - љубав која може да тријумфује или да буде крсна патња, која вас обухвата и која вам се разлива кроз цело вааше биће: која, попут Христа када је једном сусретнете не можете без ње више да живите, којој служите као и Христу а не она вама-јер Христос је већи од човека самим тим што је Богочовек, као што је и Уметност већа од човека јер је божанска и бесмртна.

На крају излагања, можемо се запитати зашто смо изабрали поређење *сусрета* четрнаестогодишњег дечака *Блума са Христом* и сусрет човека са *Уметношћу*? Зато што је **Уметност** као Христос **божја творевина**. *Отуда Уметност не сме бити по мери човека већ по мери Бога*. Отуда је **она свеопшта лепота и**

²⁹⁹ Антоније Блум–„Пред лицем Бога живог“ : беседе и разговори о Божијој вери у човека и човековом животу са Богом /;"Образ светачки" ; књ. 66 Београд 2004 429 стр.

свеопшта Истина, отуда она у додиру са човеком, својом лепотом чини да и он постане *лепши и бољи*, а својом божанском категоријом, отвара оно успавано и заборављено у човеку, оно божанско, које је добио од свога творца на почетку, оплемењујући га и чинећи „*Божанственијим*“. Уметност је та која га враћа и подсећа на своје порекло и своју овоземаљску мисију.

3.Руска филозофска мисао у светлу педагошке и пијанистичко-интерпретаторске уметности – Јединствена музичка школа и јединствена музичка теорија (А.Лосев)

Без повезаности науке, филозофије, религије и уметности, нема разумевања традиције у свом сложеном и комплексном значењу, као ни музике и њене примене у интерпретативној уметности и педагогији. Јер дужност педагогије је да успостави систем вредности, а да би га успоставио, мора га истражити кроз епохе и облике.

Можда ће нам традиционалне вредности, искуства и поуке руских интелектуалаца и духовника, помоћи у нашем сналажењу у времену у којем живимо, у проналажењу свог животног пута, у слободи која нам је дата, јер сваки од нас је бар једном у животу поставио себи питање смисла свог живота, деловања и постојања, и обично у тешким моментима, сагледавајући свој властити живот са неке дистанце, тражећи одговор у дубинама своје душе, *емотивно доживео сусрет са Богом* на посредан или непосредан начин, а онда слободном вољом, кренуо даље у живот „овим“ или „оним“ путем, попут Блума или Салијерија.

Када говоримо о стваралашту ту неизоставно убрајамо и **интерпретаторску уметност** која је по свом облику још апстрактнија и још одговорнија од стваралачке уметности и тиме тежа за разумевање, јер да би се интерпретирало и презентовало неко уметничко дело, мора се предходно на прави начин добро сагледати, анализирати са више аспеката, како музичких тако и филозофских, и разумети у жељи да се што више проникне у идеју ствараоца, у тренутку његовог стварања. У супротном, погрешним разумевањем и интерпретацијом, било из незнања или не дораслости задатка, може се оскрнавити и умањити величина уметничког дела. **А.С.Пушкин-Арапин Петра Великог каже:**

Следити за мислима великог човека је наука најзанимљивија

У књизи „**Речи о музици**“ аутори наводећи сврху писања књиге која је намењена ученицима старијих разреда, наводе, да „пре него што почнете да слушате велика дела руских композитора, треба да знате *шта су они говорили о музици*, у чему су *видели свој призив*, свој грађански дуг, *шта су хтели да кажу људима*; шта их је *надахњивало*, а шта *ометало* у стваралаштву, шта их је *терало* да иду напред ка новим достигнућима; да можете да осетите дух епохе, повезаност историјских догађаја и дубоку духовно заједништво људи напредних праваца, и главно да се у читаоца појави жеља **да слуша и разуме музику руских генија**.“³⁰⁰

Познати руски пијанист **Андреј Гаврилов** истиче да без знања руске културе и руске религиозне филозофије нема добре интерпретације руске музике.

«*Први Концерт Чајковског* је данас - хит. Ниједно друго класично дело не свира се тако често, укључујући и на разним такмичењима. Ово често понављање је дискредитовало, измучило прекрасно и најделикатније дело. Његова злоупотреба у СССР и Русији на свим свечаностима у прошлости– комунизму, а и данас, довела је до се он код многих руса огадио а да га у иностранству доживљавају као некакву музичку апотеозу руског шовинизма. А у ствари ово музичко дело, као да је саткано из *мелодијских модулација човечије душе*, то је *певајућа, симфонијска филозофија живота*, то је *слатки руски симфонијски егзистенцијализам* који поседује једва десетак најбољих остварења човечијег генија.

Да би се извео Први концерта Чајковског треба да се буде не само технички савршен пијаниста, већ се мора овладати и **одговарајућим животним искуство**, бити са **великом руском културом XIX в.** и треба вам **дубоко разумевање руске религиозне филозофије**, или како је другачије зову, органска животна мудрост»³⁰¹

Свјатослав Рихтер каже: „*Мој циљ у интерпретацији је да будем огледало композитора и ништа више*“³⁰² „Ништа више“ значи да је акценат стављен као императив на испуњење задатака, да интерпретација буде *верана оргиналу* као одраз лика у огледалу, а не његова искривљена слика., а то подразумева покушај досезања до савршенства, до врховног духовног ниво, а када се то постигне онда „ништа више“ и није потребно, јер све остало тада представља удаљавање и

³⁰⁰ В. Григорович, З. Андреева: „Слово о музици“ - Русские композиторы 19. в.-Москва. “Просвещение“. 1977. с. 3

³⁰¹ Андреј Гаврилов: «Чайник, Фира И Андрей», South Eastern Publishers 2011.

³⁰² Свјатослав Рихтер-«В моей поездке нет ничего удивительного»- „Советская музыка»-научно-теоретический журнал 1987 Издат. Союз композиторов и Министерства культуры СССР ст 54

урушавање слике оригинала. У том смислу Рихтер је себи задао најједноставнији и највиши могући задатак.

Отац Тадеј каже нешто слично: „*Ми смо много разбијени, попут огледала које је разбијено и оцртава стварност у парчићима. Све док сила Божја не прикупи и састави, да се верно огледа и види лик божји*“³⁰³

У својој књизи *«Чайник, Фира и Андрей»*, пијаниста **Андреј Гаврилов** говори о Рихтеру као интерпретатору “за вечност”.

„За многе људе и многа покољења Свјтослав Рихтер персонификује некакву највишу тачку, где реалност музике већ постаје историја. Никакво разматрање, да је Рихтер – наш современник, и да се сврста као нешто уобичајено не долази у обзир: Рихтер деценијама стоји у реду са таквим фигурама као што су Шопен, Паганини, Лист, Рахмањин, Шаљапин, он је спона *између садашњости и вечности*” - писао је о њему, чак субверзивни композитор *Алфред Шнитке*. Рихтеру су посвећивали дела *Дмитриј Шостакович* и *Сергеј Прокофјев*, дивили се *Борис Пастернак* и *Ане Ахматова*.³⁰⁴

Да би разумели уметничко дело и његову поруку, интерпретатор мора бити на истом или приближно истом интелектуалном и духовном нивоу композитора-ствараоца. Интерпретација, сцена и непосредан контакт са публиком, захтевају од извођача да буде, не само репродуктивац онога што је композитор у тексту написао, већ и властити уметник-креатор, који даје свој властити уметнички израз, од кога у многоме зависи, како ће публика дело разумети и примити. Велики руски писац **Гогољ** каже:

„Публика нема свога каприса: она ће поћи куда је поведу...Молиер ће јој бити новост, Шекспир постаје изазован најсавременији водвиљ. Али је нужно, да таква поставка дела буде направљена истински и у потпуности уметнички“.³⁰⁵

Навешћемо један разговор између двојице великих пијаниста **Свјатослава Рихтера** и **Андреја Гаврилова** из поменуте књиге „Чайник Фира и Андрей“, где на један луцидан и духовит начин ова два великана се надмећу у моћи имагинације, у циљу разумевања, приказивања и изображавања света око себе,

³⁰³ Отац Тадеј-Орт cit 75

³⁰⁴ Андреј Гаврилов «Чайник, Фира и Андрей»- Издатељ „South Eastern Publishers“2011 ст 288.

³⁰⁵ Павел Коган-Вместе с музыкантами-Москва-"Советский композитор" 1986 С 135

чак и до највећих баналности, приказивајући нам тежину интерпретације у својој апстрактности, као и њен значај:

– Андреј, да ли ви импровизујете на теме?– На какве?– На разне. Одсвирајте ми нпр.камен, како би то по вама звучало?–Ја сам „одсвирао“камен.– А сада ви мене нешто питајте.– Хајдете „море“?–Слава је одсвирао море.– А сада „трску у потоку“.... ја сам је одсвирао. Аа ви сада – облаке. Слава је одсвирао облаке.– Слава, код вас облаци личе на слонове!– А ваша трска – на шикаре од бамбуса.– А сада хајде нешто да одсвирамо, нешто што је савршено немогуће. Одсвирајте ми муву.– У чаши?–Ма хајде.–Ја сам представио масну муву уз помоћ хроматизма у средњем регистру и глувих «стаклених куцкања» у горњем регистру.

Лосев и музика

Алексеј Лосев (Алексей Фёдорович Лосев (као монах Андроник 1929) саматра да:



„**Музика**, као уметност звукова, изражава *најинтимније и најдубље корене ствари*. **Звук** иде из дубине и говори нашој дубини...У музици је дата *суштина* предмета и његовог смисла, а не његова појава. У симфонијском свету Бетовена и Вагнера дата је суштина света - у аспекту индивидуално-уметничког созерцања.“³⁰⁶

У књизи „**Музика као предмет логике**“, **Лосев** се бави темом „Феноменологије апсолутне или чисте музике са тачке гледишта абстрактно-логичког знања“.³⁰⁷ Књига је први пут објављена 1927. и једано је од најзначајнијих дела великог руског мислиоца, откривајући његов посебан филозофски систем. Ослањајући се на *античко схватање бројева* (Платон и неоплатонисти) и *времена* као алогичног нумеричког формирања, Лосев синтетише ово разумевање са романтичним и посромантичном (симболичном) концепцијом музике као ирационалног елемента). Ова синтеза је довела Лосева до формирања јединственог филозофског дефинисања музике и њених најважнијих елемената ритама, мелодије и хармоније. У свом предговору написаном 25. новембра 1926. г.. Лосев ово дело види **корисним** не само за „музичку естетику као младу науку“, већ „би по мени много тога овде представља и историјски интерес“.Сходно томе, књига је значајна не само за

³⁰⁶ Лосев А.Ф. Два мироощущения //Лосев А.Ф.Форма. Стиль Выражение.С.626,630

³⁰⁷ Лосев Алексей Федорович: Музыка как предмет логики/Изд.:Академический проект, 2012,с 250

филозофе, већ и за музикологе и све остале музичаре који су склони филозофском осмишљавању своје уметности.

Важно је још истаћи да је **Лосев музику знао** не само као теоретичар и слушалац, него у извесном смислу и као **извођач**, мада је сматрао да „музичко извођаштво њему није било урођено“³⁰⁸. Истина, у раном детињству, Лосев је дуго желео да постане *музичким виртоузом*, али се „растао са том маштом, када је схватио, да је *наука њему дража*.“³⁰⁹ Међутим његово музичко образовање било је толико темељно, да му је омогућавало „на високом професионалном нивоу да општи са њему блиским, значајним теоретичарима и музичарима као што су: Г.Г.Нејгауз, А.Б.Голденвејзер, Н.Ј.Мјасковски, Ф.М.Гњесин, Г.Е.Конјус, Н.С.Жилјаев и многе друге. Од 1919-1921 био је члан Државног института музичке науке, а следеће године постаје и професор Московског конзерваторија.

Ове чињенице из живота Лоева, су нам најбоља потврда да без повезаности науке, филозофије и уметности нема високих и дубинских достигнућа у појединачним областима, што представља и императив руског образованог и васпитног система. Сам Лосев је писао: “Ја сам рано почео да свирам и паралелно са гимназијом прошао сам музичку школу. Али музичар ја нисам постао. Убрзо је на мене нагрнула нова стихија (интерес ка астрономији). Она је брзо и очевидно показала, да сам ја –*удубљени љубитељ музике*, добио од природе дар прилично свестран да се у њу разумем. Међутим од природе ја нисам добио оно што је најглавније у тој области, *управо дар музичког извођаштва*, који би ме учинио да се **односим ка својој виолини, као животном делу**“.³¹⁰

Наводимо речи Лосева због жеље да помогну многим младим генерацијама које се опредељују за пут професионалног извођача. Верујемо да ће се у овим речима пронаћи многи, који су упоредо похађали и музичку школу и гимназију, и са тешкоћом се опредељивали за једн или другу „љубљену област“, што је био случај и са писцем овог рада.

„ Ми прво треба да се научимо да **музику видимо у својим мислима а потом да јој дамо сву систематичност** у њеној специфичној предметности. **Шта је**

³⁰⁸ Николай Метнер-Вопр, биограф, творчества- В.И.Посталова – ст 105

³⁰⁹ Тахо-Годи А.А.Лосев.М. Молодая гвардия, 1997.(ЖЗЛ).С.21,22

³¹⁰ Лосев.А. Из воспоминаний /Студенческий меридиан.1990.Н.5.С.30

музика –за разлику од на наше окружења, временског, механичког света ? Музика је нешто ван просторно³¹¹

Интерпретацијом, тј. начином на који се дело у предходном процесу рада разумело, пијаниста преноси слушаоцу, свју унутрашњу мисао о делу, која може бити исказана увек на више начина, у зависности од нивоа разумевања. У томе се огледа велика *одговорност интерпретаторске уметности*, као и педагошког процеса у целини, тј. *значаја преноса предходних знања*. Од менталне и *духовне зрелости* интерпретатора, као и од предходно *васпитно-образованог процеса* кроз који је интерпретатор прошао током школовања, и наравно могућности апсорбовања знања, зависи како ће се дело *пренети* будућим генерацијама и са *каквим моралним поруком*, што је од највеће важности.

„**Музика има свој језик** и речи су често слабе тамо где „говори“ музика. Она је способна да изрази, то што не може да се искаже речима, да разоткрије, најдубље, најтананије нијансе човекових осећања. мисли, расположења, преживљавања, може да проузрокује најтајније помисли, да одведе у далеку прошлост, и да погледа у будућност. Једино она има снагу да пренесе истовремено смисао, осећања разних људи: и онога ко говори и онога ко слуша. Музика може да потресе, да узбуди, умири, да те натера да се радујеш и да тугујеш; и увек подстиче да *осећаш* и *мислиш*. Не без разлога у свим временима људи су стремили да се приближе музици.-том неисцрпном *источнику мудрости, лепоте и познања*.“³¹²

Метнер и Лосев се никада нису срели, и ако су обојица били професори Московског конзерваторијума, будући да 1921, Метнер, напушта Русију. Међутим 1920. год. у своме делу „**Есеји о музици**“, у коме филозоф размишља о природи музичког доживљаја и музичког мита, Лосев спомиње *сонату „Бајку“ -Метнера*.

Музика и педагогија

На регуларност, законитост, непрекидност и чистоту преношења традиционалних музичких знања, које је постојало у Русији још у XIX в. указује **Метнер** у „*Музи и моди*“: „Пређашњи *предавачи музичке теорије*, предавајући нам законе наше уметности (уз помоћ правила), као да су нам заправо предавали *завештање великих музичара из прошлости*. *Тврдо верујући у њихову апсолутну истинитост*, постајали су

³¹¹Лосев А.Ф.: Музыка как предмет логики/ Opt.cit 2012 г. st 3, 4

³¹² В.Б.Григорович, З.М.Андреева „Слово о музике“-Opt.cit ст 3

својеврсни *предајници тог завештања*, и од својих ученика никакве друге вере осим те нису тражили“ (овде се уочава поређење са Рихтером када каже да буде огледало композитора и „ништа више“-прим, аутора тезе) „У својој чистоти и једноставности веровали су, да је искреност несумњива за све оне који имају сродство или било какав *однос према завештању* и на основу тог сродства, који нам даје могућност да се утврди његова истинитост, опредељује се и сам *призив ученика, тј његово законито право на наслеђе*“³¹³

„Музике Метнера представља нешто сасвим посебно, а то су *мелодија* и *хармонија* које су на јединствен начину спроведени у *клавиру*, инструменту који је за Метнера драгоцен колико и за Шопена. Данас, четрдесет година након смрти, видимо да је херојски, самопожртвовани рад коме је посветио цео свој живот није био узалудан. Његова музика, прожета *снагом моћног духа* и *лепоте* у коју је веровао, открива нови живот. (Дмитриј Алексејев)³¹⁴

Своју веру у постојање *древне и једне музичке традиције* Метнер исказује у писму П.И.Васиљева: „Ја тврдо верујем и знам, да постоји или радије да је увек постојала **јединствена музичка школа, јединствена музичка теорија**. Данас у пракси музичког живота то не постоји. Данас ми живимо у времену најразуданијег музичког секташтва“³¹⁵

Од нас „**васпитача**“, било да се у тој улози налази породица., култура, наука или просвета, зависи на који начин ћемо сви заједно да креирамо будућност наше нације, нашу васпитно-образовану и културно моралну средину у којој живимо, да успоставимо систем вредности у друштву,

Патријарх Павле то добро објашњава „*Црква никада није била против онога што се учи у школи. Али то је само за наш живот у овом свету. То је само једна страна нашег бића, али ми имамо и другу страну нашег бића, душу, којој је као и оној првој, потребна и храна и одећа.*“³¹⁶

Можда у овоме лежи и одговор на оне вечите поделе које нас стално прате за и против духовних вредности (наука и религија, веронаука и грађанско па чак и у

³¹³ Метнер „Муза и мода“471,472

³¹⁴ Из бележака по Дмитрију Алексејеву 1994.

³¹⁵ Метнер.Н.К. Письма/Сост.и ред З.А.Апетян.М.Сов.комп.1973.с.323

³¹⁶ Јован Јањић Будимо људи-Живот и реч Патријарха Павла“Новости“2009 ст 166,184, 177

уметности - духовна и световна, модерна и традиционална, и сл.), тј. између напредног и назадног, модерног и старомодног, потребног и непотребног.

Никако да схватимо, попут великих народа, да једно без другог не води друштвеном напретку и не даје комплетну интелектуалну личност. Знање без духовности је празно и склоно променама, као и духовност без знања.

„Суштина је дакле та: Кад узрастемо, тачно ћемо знати шта у ком моменту да употреби“ (с.184)

Велики руски композитор и настављач демократских традиција руске музичке класике, **Мјасковски** иако је 1948. заједно са Шостаковичем, Прокофијевом, Хачатуријаном био проглашен да се одродио од народа, а 1958. рехабилитован, увек је остајао веран својој методи, а то је и суштина његове музике, која се базира на *спознаји природе и људи* кроз *дубоку самоспознају и самоанализу*-што представља наслеђе епохе симболизма. И. Кунин је у књизи о Мјасковском написао:

„Кроз целокупно његово стваралаштво пролазе две струје...-самоспознаја себе...и, упоредо провера тог опита погледом извана...“³¹⁷

Ако ми као интерпретатори нашег доживљаја животне стварности, (уметност је управо наше виђење стварности исказано различитим уметничким средствима и талентима), лутамо у својим ставовима, лутаће и наша уметност и наша педагогија те и будуће генерације. Отуда **Патријарх Павле** каже:

Када човек то реши зашто је на овоме свету, биће му лакше да се у њему снађе. Ако нема одговора онда лута (с.177)

„Труд, труд и труд, једино и само рад над собом и за себе даје благоносне и племените резултате. Колико год је пред тобом живота по милости божијој, не треба да се колебаош у мислима, да падаш духом, да очајаваш, већ треба радити и трудити се упорно, необазирући се ни на какве препреке и повремене неуспехе. Само генији се остварују из пелена., али зато и сагоревају у већини случајева брзо (нарочито руски), а сви остали, чак и најталентованији, изграђују се постепено, и тек у 40-тим, како је доказано у историји човека, наступа прави процват снаге и дара“ *(Из писма Јакова. К. Мјасковског сину Николају од 1-4 децембра 1902)*³¹⁸

³¹⁷ И.Кунин-Николай Яковлевич Мясковский- Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах“- „Советский композитор“-Москва 1969. ст 174

³¹⁸ Ibid И.Кунин-Николай Мясковский, st 25

Такав став заступао је и **А. Б. Голденвејзер**, познати руски педагог, сматрајући да многи таленти нису успели да се расцветају и да достигну пуни развој. Познати критичар **П.Коган**, такође сматра да је брз развој „непотребан за совјетску децу, јер је у Русији искључена свака могућност експлоатације деце- талента, с обзиром да не постоје менаџери који користе малолетне артисте у циљу личних интереса, као у западним земљама.³¹⁹

У овим речима руских филозофа, музичара, критичара и мислилаца, лежи сво умеће, сила, вера и снага традиционално васпитно-образованог процеса кроз векове у Русији.

2.6 САВРЕМЕНА РУСКА УМЕТНОСТ И ТРАДИЦИЈА

„Руска култура је вековима израстала из руске православне традиције, из руског пасхалног архетипа (Ускрснућа) и идеје саборности. Литература **Сребрног века**, означена је сударом двеју тенденција: да се сачува традиционална руска православна литература и покушајима глобалне трансформације духовне доминанте руске културе. Међутим, чак и у литератури совјетског периода руске историје можемо констатовати присуство великог броја мотива православне традиције, мада у латентном виду: **АП Платонов**, **ММ Пришвин**, у исто време у многобројним делима, налази се и сва пуноћа ове традиције, понекад полемички образложена ("Лето Господње", 1933-48, **ИС Шмељова**, "Доктор Живаго", 1957, **Бориса Пастернака**).³²⁰

Да је руска православна традиције незаобилазан елемент и руске савремене музике, говоре нам у првом реду дела Рахмањина, затим Николаја Метнера, Скрјабина, Прокофјева, Стравинског, Хачатуријана, Шостаковича, који су на један или други начин били уско повезани са том традицијом од самог детињства, а досеже и до оних најсавременијих као што су **Родион Шчедрин** и **Алфред Шнитке**. И ако су обојица рођена у времену после револуције, са традицијом су се сусрели од најраних дана. Шчедринов отац је био композитор и педагог-завршио је Московски конзерваторијум, а деда, православни свештеник, док је

³¹⁹ Павел Коган-Вместе с музыкантами-Москва-"Советский композитор" 1986 С 129 и 133

³²⁰ Есаулов И.А. Духовная традиция в русской литературе //Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001-<http://www.jesaulov.narod.ru/Code/articles.html/> Избранные научные труды И.А.Есаулова-Статьи и Доклады: „Традиция и предание» http://www.jesaulov.narod.ru/Code/vortrag_text_tradicija_i_predanie.html

Шнитке своје прве утиске о традицији и религији, као и већина других руских уметника, добио од своје баке.

2.6.1 Алфред Шнитке-савремени традиционалиста

Алфред Шнитке (Альфред Гарриевич (1934-1998), совјетски и руски композитор, музички теоретичар и педагог, аутор текстова о руским и совјетским композиторима, заслужни уметник РСФСР и један од најзначајнијих музичких ствараоца друге половине XX века.. Рођен је у граду Енгелсу у Немачкој у мешовитој јеврејско-немачкој породици, од оца Гарија Викторовича Шниткеа, који од 1927. г. живи и ради у СССР-у и мајке Марије Јосифовне Фогелљ-немачких колониста од 1765.г. Алфред Шнитке је најбољи пример **суживота различитих култура**, сјединивши у својој уметничкој личности и музици три различите културе, вере и идеологије (немачке, јеврејске и руске), кроз специфику свог порекла, кроз спој истока и запада, новаторства и традиције, стасалог у најтежим тренуцима другог светског рата покатавши кохерентност егзистенције свих елемената у једном интелектуалном и уметничком бићу, а таквих је било на тлу Русије доста. У њиховим турбулентним животима, баке су одиграле доминантну улогу, својом љубављу и чистим срцем, препуне животног искустава кроз борбу за опстанак, схватајући значење преноса традиције у најмлађем узрасту. И поред свих препрека и репресија тешких времена у којем су живеле, увек су изналазиле начине да своја искуства поткрепљена традицијом пренесу најмлађима сматрајући то својом примарном и моралном обавезом.

У својим *беседама* Шнитке одаје признање **својој баки** (по мајци) која је уложила



огроман труд да у тешким временима сачува традиционалне вредности: „Године 1942., па и 1960, било је забрањено читати Библију, то се сматрало смртним грехом. Постојала је само у свом изворном виду на латинском језику, тако да је моја бака била потпуно лишена религиозне средине и цркве, а једина могућност да на илузорни начин допре до ње управо је било читање Библије и тиме је чинила смртни грех“.³²¹

Из ових речи видимо колико је тешко било сачувати традицију и колико је знања,

³²¹ Александр Ивашкин-«Беседы с Альфредом Шнитке-Москва РИК „Култура“1994 ст 25

мудрости и упорности било потребно за њен опстанак; колико је у њој снаге и моћи да преброди све баријере и да се одржи у немогућим условима. По својој суштини *традиција* је, као и материја, неуништива и зато није случајно да своје најбоље „сараднике“ управо налази у бакама и декама са једне, и унуцима са друге стране, у два дијаметрално најудаљенијим тачкама човековог живота, а које се спајају у једној заједничкој – **чистоти и благородности**, особинама које красе и старост и детињство. *Баке и унуци*, не комуницирају на временској дистанци почетак-крај, већ на релацији **крај-нови** почетак, у којој **традиција** представља „копчу“-спајалицу, која повезује крај са новим почетком, не допуштајући да се животни, историјски ланац прекине смрћу.

Близина краја овоземаљског живота у старим људима носи нагонску потребу продужења правих, *истинских вредности*, која им је кроз животну искривљеност на крају пута дата кроз невиност старости, као откровење, да би се направио континуитет са будућношћу, преко оних који су у својој *моралној чедности* на почетку једног новог животног циклуса а то су деца.

И као што младост носи природан нагон репродукције за продужењем живота човека, тако старост носи инстинкт традиције за продужење живота историје света. Отуда **младост** у својој животној улози борбе за очување репродукције човека, у свом слепилу борбе за животну, материјалну егзистенцију, не може да сагледа традицију као вишу духовну категорију, која јој је врло често бесмислена и далека попут старости, и што се више приближавамо **старости** то више увиђамо значај и улогу очувања традиције, њену бесмртност у односу на наше биолошке животе, и наше улоге у времену и историји.

Отуда то непогрешиво јединство и **важност васпитне улога бака и дека** у животу сваког детета, сваке јединке, на почецима и крајевима овоземаљског живота. У руским породицама се то одувек знало и одувек се њима придавао велики значај, императив васпитања за разлику од породица у западним културама.

И као што ратови, глад, помори, никада не заустављају рађање живота, тако ни разне идеологије, системи, репресије не могу зауставити **континуитет традиције**, *јер је она саставни део историје, а историја постоји док постоји свет и време.*

За тренутак ћемо се сетити Нато бомбардовања на Србију 1999. 12 година касније, на тим истим местима, контаминираним уранијумским бомбана, из гомиле

урушеног бетона, израсла је зелена башта. Несхватљиво је, како су из узаних прореза и пукотина армираног бетона изникле зелене биљке и дрвеће, са уништеног згаришта појавио нови живот. Све нам то јасно указује, колика је снага и неуништивост живота; да увек у свим условима *живот знађе пут*, као што је био случај са опседнутим Лењинградом, а исто тако и са целокупном Лењинистичко-Стаљинистичком идеологијом, која је наједном, изненадна нестала иако се градила пуних 70 година. Када се чинило да се никада више Русија неће вратити Богу и Традицији, да је потпуно затрета за „вјек вјекова“-она се ипак „из пепела“појавила, изникла и доноси плодове. *Због чега се то догодило?*

„Једини, али за мене веома важан **контакт са религијом** у детињству а који је остао важан и до данас - су разговори са баком читајући Библију. Сви моји интереси ка религиозној литератури дошли су касније и почели су кад сам прочитао „Доктора Живага“, Пастернака 1965. То је била година када смо лето провели у Раздори, где сам прочитао откуцаног на писаћој машини “Живага“; записао сам одатле стихове, желећи да напишем вокални циклус...“, каже Шнитке „Та **једноставност, коју је достигао Пастернак**, превазилази једноставност коју је постигла Ана Ахматова. То је нешто највише што је дала руска поезија у том веку. Не само стихови из „Живага“, но и многи други стихови позног Пастернака, али нарочито они. То је као награда коју је добио обративши се ка тој теми, јер сама тема садржи пут ка непосредној награди“³²²

У сећањима композитора из детињства, видимо повезаност свих елемената о којима смо и раније говорили, иако она су она сада из XX, а не XIX в. што значи да се у васпитању ништа битније није променило: (лета проведених у природи, литература, музика, религија, филозофија-размишљања о пореклу и егзистенцији) и њихов директни утицај на стварање уметничких идеја у изналажењу сопственог израза. У својим беседама, на питање: „Не мислите ли ви чудним да у стиховима „Живага“ се налазе како јеванђелске песме, тако и стихови инспирисани свакодневним животом“? Шнитке одговара:

“Ја мислим да наше традиционално мишљење о раздвојености тих двају светова (*духовни* и *световни*), су у многоме условни, ти светови су неизбежно у

³²² Александр Ивашкин-«Беседы с Альфредом Шнитке-Москва РИК „Култура“1994 ст 25, 26,

међусобној интеракцији. *Када би та два света помешали, добили би оно што треба. Треба само то урадити на природан начин“.*

У својим даљим казивањима Шнитке наводи да је цео свој живот испитивао **спољашњу и унутрашњу страну своје личности**, придавајући доста важности *националном* у себи, будући да је цео живот провео у земљи која није по пореклу његова. Иако су сви чланови његове породице само формално припадали некој вери, тј. крштени или обрезани, по свом генерацијском пореклу Шнитке је требао да постане атеиста као и његови родитељи, а и њихови родитељи, сви су били атеисти и нису веровали ништа. Деда који је после револуције дошао у Москву 1926 био је комуниста, отац такође, немачки језик који је говорио са мајком, рат, комунистичко образовање, цела средина у којој је Шнитке провео цео свој живот, савремена уметност и музика XX века, којој је припадао а која у многоме носи елементе атеизма, и поред свега тога, Шнитке се уздиже у руску духовност и каже: *“Та и таква историја је коначно завршена, јер је са неверујућим човечанством завршено!”*³²³ У тим речима налазимо дубоку веру коју је пронашао не само у свом бићу већ, веру у ново доба у које улази Русија и човечанство. Не можемо избећи чињеницу да се Шнитке родио у Немачкој, да је крштен у католичкој цркви, да је цео живот провео у Русији, да је умро у Немачкој где се преселио 1990 год, а да се сахранио на *Новодевичјем манастирском гробљу* у Москви. У животној клацкалици између два идентитета, за вечно коначиште изабрао је Русију, што нам јасно говори о његовом **коначном духовном опредељењу**.

Шнитке и Руска култура-основа и извор надахнућа

Шнитке каже да веома **много дугује Русији**, јер на темељима **руске културе** изникао је његов таленат и да га је задужила много чиме:

*„Емоционалним складом, који не би био такав да сам живео у Америци;...руском литературом, највише је на мене утицао **Достојевски**, првенствено својом недокучивошћу до краја, психолошким дуелима, склоношћу ка игри ситуације, попут игре карта подигнуте на највиши ступањ; у њему постоји нешто толико високо, идеално што логиком не може да се докучи...гиганске концепције-Велики инквизитор-то је задивљујуће! Затим, ту је **Пушкин**, који је иницијално схватао будућност руске историје и разумео све њене проблеме, чак и оне које ће доћи.*

³²³ Ibid ст.16

Недавно сам у „*Каменом госту*“ прочитао „*Једино, љубави, музика уступа место*“–то је апсолутно генијално! *Толстој* је на *нижем ступњу*, јер при целој својој величини није досегнуо врховни ирационални ниво“.

Од *музичара*, велики значај придаје *Чајковском*, „који је имао истинско осећање вере за разлику од Римског Корсакова“, затим генијални *Мусоргски*–јер „све што је он урадио, све је апсолутно генијално и апсолутно необјашњиво“, талентовани *Антон Рубинштајн*–Четврти концер за клавир, Персидске песме, Демон и тд³²⁴.

Значај који Шнитке придаје **руским класицима** указује, да без традиције нема ни **савремене уметности**, чији је он изразити представник, и то не као засебна, издвојена појава у Руској музици, већ као логичан наставак, *изванредног ланца* руске музичке *традиције*, с тим у вези и савремене руске музике, на чијим темељима се васпитао и образовао почев од: **Рахмањинова**, (прелаз из постромантизма ка савременом), **Скрјабина** (изразити представник симболизма у руској музици) преко **модерниста**; Прокофијев, Стравински, Мјасковски, Шостакович. Тај ланац наставља Шнитке, Губајдулина, и данас Шчедрин.

Оно што је заједничко за све њих, а што их одваја од модернизма у западним земљама је **музичка идеја** која их руководи, а која има своју подлогу и тачку ослоња у руској традицији. Иако је стилски и по изразу та идеја дијаметрално различити, код сваког од њих понаособ, јер као што рече Спољарски „*сваки таленат има свој, сопствени језик*“, у сржи она носи елементе рускости, руске народне мелодије и ритмове, елементе руске филозофске мисли и елементе православља. Као плод руске традиције, сви ти елементи у њиховим делима, делују заједно и истовремено у симбиози, само су у односу на њихове различите таленте, различито распоређени. Тако код *Скрјабина* више доминира елемент руске филозофске мисли, код *Рахмањинова* више православног елемент, код *Стравинског* народна мелодија и ритмови, код *Шостаковича* идеја снаге непобедивости и трагизма.

Није битно у ком веку се ствара, чак ни којом врстом уметности се бави, већ суштинско порекло идеје, а овде је она у руској традицији. Порекло сваке стваралачке идеје не полази ни из чега, нултног стања, наједном, њу само неки подстицај или надахнуће може изродити на пречац, али је она плод дуготрајног урањања у суштину порекла целокупног стваралаштва.

³²⁴ Ibid st 36,37

О пореклу и оваплоћењу идеје Шнитке каже:

„Све што ја радим, то су само покушаји да се приближим ка томе што *не радим ја*, а што *већ постоји*, ја само треба да га зафиксирам. Ја морам да радим, да би јасно чуо то што се налази *изван мене*. За мене постоји, мени не видљива али неоспорно постојећа нека друга реалност. Ако у томе што човек ради постоји *континуитет*, то не зависи од његове свесне намере. Имам осећај, да мене неко целог живота води по ужету, ја пишем, нешто сам могу, али све време имам осећај да на том ужету висим. Као да ми је ограничена слобода. Ја не видим то, али је оно неоспорно“.³²⁵

Карл Јесперс (1883-1969), немачки психијатар и филозоф, представник хришћанског егзистенцијализма, такође мисли слично: „*Свет не представља ишифровани рукопис који тек морамо одгонетнути: не, свет је пре лист папира на који морамо издиктирати своје поруке.*“ Слично размишља и руски писац **Леонид Леонов**³²⁶

„*Сваки чист лист папира-
Потенцијално је дело
Свако завршено дело-
Покварена је замисао*“

Колико има истине у овим речима, осећа сваки уметник стварајући своје уметничко дело. Препознајемо их и у уметности свирања на клавиру-извођачкој иако средство изражавања мисли и идеја није папир већ клавир.

У књизи „*О уметности свирања на клавиру*“ **Г. Нејгауз** је цитирао речи **Микеланђела** (Michelangelo) „*La manche ubedisce all`intelletto*“ (Рука која се покоравала интелекту)³²⁷. Припремајући дело за извођење на концерту увек имамо одређену идеју и замисао у глави, апстрактну представу како ћемо то дело да изведемо, како ће та наша идеја, када изађе из главе а потом из срца да зазвучи. **Рихтер** је једном изјавио: „Ја никада не могу бити уверен, да ако нешто извежбам, да је то урађено за сва времена, и да ће изаћи тако. Не могу да га конзервирам. Увек ће нешто излетети из главе.....вежбаш, вежбаш и никада нема гаранције да ће испасти како треба. Цео живот сипаш воду у решето.“³²⁸

³²⁵ Ibid st 59, 64

³²⁶ Леонид Максимович Леонов (1899-1994), Академик, романиста и драмски писац, прозван Достојевским 20. века због дубоке психол. патње његове прозе. Романи: Лопов, Пут до океана Скотаревски, Руска шума, Пирамида и тд с. 64

³²⁷ Х.Нојхаус-О уметности свирања на клавиру-Београд 2005. ст 97

³²⁸ Святослав Рихтер-«В моей поездке нет ничего удивительного» Советская музыка-научно-теоретический журнал 1987 Издат. Союз композиторов и Министерства культуры СССР ст 57

Готово да увек, попут Леонова, сумњамо у себе, јер се бојимо да нисмо „покварили“ ону нашу идеалну замисао којом смо тежили и руководили се месецима, вежбајући композицију, која је увек идеалнија од онога што потом изађе из наше главе и прстију приликом јавног наступа, у жељи да створимо наше оригинално и јединствено извођење. Због тога је сваком уметнику неопходан аплауз и добра критика, да би добио потврду да је на правом путу.

У уметности прво и основно је тежити музичкој идеји и дати све од себе за њено остварење, али јој и допустити да буде испред извођача (лепша и боља од извођења), тежити савршености али опростити себи несавршеност. Такође, не тражити кривца за лоше свирање негде другде, него увек у себи (у својој лењости, неодговорности, „алкавости“ или нечим другим). То можда није увек потпуно тачно, али је корисно за напредовање. Ипак није добро претеривати ни у том правцу. Бити самокриричан али и толерантан и између та два тражити равнотежу, вероватно је најбоље решење. Ту већ залазимо у филозофију, јер је мудрост дефинитивно потребна, не би ли нас сачувала од наше претеране гордости или самосажаљења и прекора.

Рихтер каже да му је ипак потребан *pianissimo*. А да ли га увек добија? Сигурно не, али каже да је добро свирао и на лошим клавирима. Добро свирање не мора бити условљено и добрим инструментом. Оно првенствено зависи од нашег замишљеног идеала.

Национална културна обележја

Шнитке нам говори и о различитости **немачке** и **руске културе**, будући да им је својим пореклом и начином живота припадао, уочавајући суштину и изворе њихове различитости. У својим разнишљањима истицао је да **сваки народ има своју културу**, своју судбину и своје негативне стране од којих не може побећи. Код **Немаца** је присутан култивисани литературни однос ка природи, суштински неразумљив, а то се посебно односи на музику. „За немачки мозак је природно оно што се другима чини неприродним и логично оно што за остале је – књижски“. Извођачи у крајњем исходу проналазе израз у себи и то им даје одређено својство, као код *Свјатослава Рихтера* и *Генриха Нејгауза*, које је

опредељено њиховом немачком природом“.³²⁹ Са друге стране и *Рихтер*, *Нејгауз* и *Голденвејзер*, три гиганта Совјетског пијанизма били су и изразити поборници **руске културе** и духовности и њој су припадали свим својим срцем и душом.

Док је **Голденвејзер** отворено приказивао своју приврженост православљу,³³⁰ **Нејгауз** је то чинио преко литературе, опште је познато да је волео да упоређује музику са литературом, по казивању Рихтера, „давао је студентима пуну ширину и подстицао фантазију“ а **Рихтер** је поред литературе, позоришта и сликарства, којим се и сам бавио, волео дух руског народа, жељу за културом и духовни уздицањем, као и пространства руске земље, она су га инспирисала-волео је да слика пејзаже. Познато је да никада није чезнуо за иностранством волео је руску публику и добро се осећао кад је свирао у сваком крају огромне руске земље. „Долазак Рихтера у сваки град-био је велики празник“.³³¹

Шнитке у **руској историји и духу** види и *рационално* и *ирационално*, као и у немачкој, само што је у *руском бићу* (традицији) више ирационалног, а у *немачком*, више рационалног. То су само различити односи њиховог узајамног дејства

Шнитке и православље

По крштењу католик, Шнитске се ипак суштински **опредељује за православље**, духовно га следи и то објашњава на следећи начин :

„Ја поштујем православну цркву и респектујем је *више од католичке*....по језику молитве, језику схватања, не припадам немачком већ руском свету. За мене је сва **духовна страна живота обухваћена руским језиком**“. Психолошко заједништво које постоји са људима независно од образовања и класе у којој живе, у томе руски карактер има доста предности. Када ја долазим у православну цркву никада ме нико није криво погледао зато што сам Јеврејин. Таква мисао им просто не пада на памет. То је невероватан *квалитет руске православне цркве*. И то се односи не само на цркву, него и у психологији народа. *Антисемитизам, негативно славјанофилство, је инкрементирање, преувеличавање а не коренито својство*“³³²

Интересантна је чињеница да је Шниткеу матерњи језик био немачки, да су прва сазнања о вери била католичка на латинском језику, и по логици, ти први утисци

³²⁹ Александр Ивашкин-«Беседы с Альфредом Шнитке st 36

³³⁰ Ibid st 41

³³¹ Святослав Рихтер-Opt cit 51-63

³³² Александр Ивашкин st 41-44

из детињства, када се за дечји мозак све „лепи“, требало је у знатној мери да усмери целокипни будући духовни живот композитора у смеру ка западном начину размишљања, међутим он се опредељује за **руски језик** као *језик на којем упућује своју молитву Богу*, јер га он у молитви најпре доводи у духовно стање најближе Богу. Језик молитве је човеков најинтимнији однос, интимнији од разговара самих са собом и представља усмеравање свих наших најинтимнијих мисли и осећања ка нашем творцу, однос највеће скрушености, блискости и поверења, однос нашег Ја са Свевишњим. *Језик наших мисли и језик молитве никада не бирамо, он излази из нас самих, из наше психе, из дубине наше душе.* Такође је веома занимљиво Шниткеово **поређење храма са великим рендгеном** који „осветљава све и тада све што човек носи у себи и добро и лоше почиње у храму јако да пулсира. Тиме је генерисан невероватан енергетски напон храма, невероватном концентрацијом двама супротних сила“.

Познато је да је Шнитке имао свог православног духовника оца Николаја, који га је, како каже „при свој својој скромности“ исповедавао и причешћивао два пута годишње; „за мене је то догађај и ја то преживљавам до краја-огромна тежина која постоји у том обреду када је спроводи отац Николај. Отац Николај је врло наиван човек, али веома тачно све разуме и тиме он дејствује на мене“. *Скромност, наивност, чистота и простодушност*, из којих произлази *мудрост*, су особине које је Шнитке умео да препозна у православљу. Док за друге људ, одлазак у цркву представља сусрет самих са собом, за Шниткеа је одлазак у цркву потреба да са неком поделиш оно што осећаш.

“Католичка црква је мање интимна. Православни храм је инструмент *погружења*, улазак у *самоудубљивање*. За разлику од њега готски храм увек је „светски“-некакав модел света, као неки огромни град. У православном храму тога нема. Ти улазиш у њега, погружаваш се и остајеш сам, једино Ти и Бог.

Сублимација времена и простора у једну тачку

Можда најинтересантније је Шниткеово објашњење **временске категорије**, а самим тим *историје* и у том контексту *традиције*, стога ћемо се мало дуже задржати на тој теми, што допуњује сва наша предходна размишљања у том правцу, као плод праволинијског протока времена али и као ванвременске категорије, која постоји сама по себи независно од простора и времена.

„Нема апсолутне временске тачке. Та временска тачка је само логичка апстракција. У ствари то је као акорд тачака који даје не секунду, већ часове и дане, једно те исто али не истовремено. Може да се обухвати истовремено, али не у физичком свету. И тада може да се сублимише *секунда* у којој се налази и *прошлост* и *будућност* заједно. Цео свет се одједном сурвава у *једну тачку*. А потом опет се *разилазе* на небројана *времена* и *места*. Логички ми не можемо говорити о тој једној тачки. Она постоји само у нелогичности. Разлику у времену на различитим тачкама (А и Б) на Земљи, реално осећамо као разлику. Али ја истовремено осећам и неку **трећу тачку**; где могу само интуитивно да стигнем, налазећи се у тим двама реалним тачкама на Земљи истовремено. И по времену и по пространству, по свему- све се улива у ту ј е д н у т а ч к у. То осећање се повремено јавља и нестаје и тада се и сам изненадим како ми је у *тој секунди све разоткривено и јасно*, али потом могу и све да заборавим.“

О тој *једној тачки* нам говори и **Антоније Блум** (мир се може наћи само ако човек или заборави на себе, ако уђе у себе и тамо се нађе на месту на којем се *сусрећу све силе које се боре*, као што је Христос стајао на месту на којем су се усредсредиле све силе зла, све силе буре – и нису могле да Га поколебају. Али, кад покушавамо да уђемо у себе или кад нас живот приморава да се дубоко замислимо над собом и над околином, кад се нађемо пред лицем своје смрти или смрти вољеног човека, у нама се откривају дубине које нас углавном застрашују, зато што тамо нисмо били. То је нешто потпуно ново за нас од чега смо подсвесно бежали, завањајући се нашим „брзим“ животима, као да јурећи за животом, успећемо да прескочимо смрт.

Постоји прича из Јеванђеља, која може нешто да нам објасни. То је прича о томе како су Христови ученици пловили преко Тиверијадског мора и како их је задесила бура, и то таква бура да су мислили да неће преживети, да ће се сигурно удавити. И одједном су у сред ове буре угледали како Христос иде по води. Кад је апостол Петар угледао Христа, завапио је: реци да кренем и ја ка Теби! Христос га је позвао и Петар је кренуо према Њему, али се одједном сетио себе самог, буре и смртоносне опасности у којој се налази и почео да тоне (Мт. 14, 22-34).³³³

³³³ Антоније Блум-Беседе на Јеванђељу по Мартку -Москва Даниловски благовесник 1998-ст 11-О овеме смо детаљније говорила у предходним главама о Традицији и Руска православна традиција

После преживљеног **можданог удара**, по речима композитора, многе ствари су му се разоткриле и постале много јасније; “као да сам изашао из овога света и поново се вратио. Мене су вратили и гурнули натраг. И сада све радим са осећајем, да сам се већ отргнуо, отишао...а о п е т сам ту, као да су ми главу отргнули из овога света, а мене су оставили у њему. И све што пишем данас имам осећај као да је све то већ **некада било!** *као да све радим већ хиљадити пут*“.

Ванвременска, исконска традиција

Постојање *ванвременске традиције*, која битише сама по себи, као не зависне категорије у односу на човека, објашњава на следећи начин:

„Наш мозак прихвата време *линијски* Сви ти небројени светови других времена настављају да живе и данас. Као да је од сваке тачке сачињен **цео свет** који је у реалности линеаран, представљен једном *глатком, променљивом линијом*. Међутим он заправо није линија. То је небројана количина, *отргнутих из разних пространства тачака* и ми имамо утисак бесконачне шуме времена где је свака временска линија другачија, свако дрво расте по своме. И све што **је било у прошлости** израсло је на разном дрвећу али се и *односи на дрвећа које живе и данас*.(традиција).

Друга је ствар што у нашој садашњој реалности ми заборављамо на њих, а они продужавају и даље да живе независно од нас. Због тога је и однос ка свему што је прошло не као према музејским експонатима, будући да они и даље настављају да живе.“ Наш проблем је што ми то не увиђамо!

„Ја као да се враћам у ту идеалну шуму разнородних суштина. И музика тамо расте. Ову грану видимо, а ову чијемо, али између њих нема корените разлике, **то су гране једног дрвета**. И због тога сматрам могућим повратак ка прошлости. И све што ја радим, ја се увек нечему враћам. **Ново не постоји**. Сва данашња музика, која је као новаторство, **-све је већ било! Било-било-било!** И опет расте. Данас је израсло овде, а сутра тамо, а затим још негде.

Шнитке заступа став „*Исконске традиције*“, традиционалне источне метафизике, коју је заступао пре њега **Николај Метнер** и изнео у свом делу „*Муза и Мода*“ (види прву главу ове дисертације-Појам традиције) где такође говоримо о постојању **једног музичког дрвета**³³⁴ који се распао у Европи почетком ХХ. в. али

³³⁴Анита Аленская (Париж)-«Духовное завещание Николая Метнера-«Муза и мода» в свете понятий традиционной метафизической мысли Востока»-Н Метнер-Воп, биограф.-М. ст 196

са могућношћу да поновно никне јер је корен неуништив), што нам управо доказује пример Шниткеа, који се као изразити модерниста при крају живота вратио тој идеји са неколебљивом увереношћу, заступајући је све до своје смрти. *Суштина стваралачког процеса*- по Метнеру- је предосећај и стално стремљење ка јединству кроз сагласје мноштва разнобразја у једно цело За творца, пише Метнер „*свесно или бесвесно јединство увек се јавља центром који управља осећањима и мишљу уметника у процесу стварања*”³³⁵

Ако знамо да се и Метнер борио **против модернизма у уметности**, онда несумњиво уочавамо један континуитет у тој борби и веру у преокрет, да је традиције неуништива.

Идеје и теорије

Шнитке је био велики **противник идеја и теорија** јер су то само човечји покушаји да објасни свет, он постоји и без човека, јер је вечан а идеје и теорије су као и човек пролазне.

„А ми који се налазимо на *једнодимензионалној линији*, коју нам даје живот, стварамо теорије, идеје. Ја се данас апсолутно **негативно односим** ка свим **теоријама** Зато што су оне **илузорне**, то су само *временски покушаји да се нешто објасни* са тачке гледања само датог момента. Човек може да види **три тачке**, али он не може да види све остало. И када покушава да све доведе у однос са свим тим осталим, он у ствари **умножава лаж**, зато што бесконачна реалност се не открива ни једном логичком разуму. **Њу можемо само да осетимо**. Да би формирао теорију, човек увек мора нешто да одреже. Зато се ја негативно односим према свим теоријским образложењима“

Прошлост у музици Шниткеа није само могућност поновног стварања шуме разних музичких светова, већ покушај обраћања ка некој одређеној, већ откривеној духовној дисциплини. Он позајмљује и логику и језик и начин на који су други људи, који су живели раније, комуницирали и видели свет.

„Сада имам *осећај коегзистенције, суживота свих времена и могућности њиховог појављивања независно једно од другог апсолутно увек*.“³³⁶

Савременим Шнитке, **К. Хачатуријан** у свом чланку, „*Време захтева озбиљност*“ зато каже: „Дешава се да неки млади аутор поново „открива“ оно што је већ давно

³³⁵ Метнер-Муза и Мода ст.452

³³⁶ А Ивашкин- Беседы с А. Шнитке, Оп cit. Ст 46, 47

откривено. У том контексту морало би се строжије посматрати на нову литературну продукцију. Музичари мало више треба да се окрену богатству које нам је дато у наследство јер „свака култура је онолико јака колико су јаки њени корени и њено памћење“³³⁷.

2.6.2 Улога традиције у јединству прошлости, садашњости и будућности

1. Савремена уметност-примат интелекта над духом, душом и традицијом

За епоху модерне или савременог доба, реч "традиција" асоцира на повезаност са прошлошћу, на нешто устајало, што само по себи симболизује непроменљивост, стабилност до стагнације, елиминишући потребу за осмишљеношћу ситуације у времену, епохи и доношење и реализацију одлука и као такво противи се развоју и обнови. Традиција ограничава слободу и тиме ограничава и кретање унапред, а „ново“ је по модернистима пут у слободу и будућност.

Почетак XX века, обележен је, као симбол нових слобода у друштву, век „ослобођења“, што је знатно утицало на обликовања карактерних црта у уметности и стварање нове и слободне „савремене уметности“, која постаје плод више интелектуалне него духовне сфере човекове личности. Уметност и уметнички дар изабраних појединаца, престаје да буде „ Богом дани дар“ или „ дар уметничких муза“- који улази извана и надахњује човека као божји дар, већ постаје затворен у човековом уму као **плод човековог интелекта**, који тако избија у први план изнад традиције и духа. Међутим **Патријар Павле** каже:

*„Човек је поред ума, обдарен и срцем, осећањем и вољом као снагом која може да оствари оно што ум и срце нађу да треба. А осим тога обдарен је још и слободом. Човек може онако како Бог хоће, а може и супротно. Јер што каже наш филозоф Божја Кнежевић „човек је биће коме може и Бог да се обрадује а од кога може о ђав да се застиди.“ Видите колико је то огромни размак! Где ћемо се наћи зависи од нас“.*³³⁸

Такав став о врхунцу моћи човековог ума, почео је да се развија у XX, а достигао своју кулминацију почетком XXI века, са уласком у нови миленијум, који је

³³⁷ „Советская музыка“ научно-теоретический журнал апрель 1987 Союз комп и Мин култ СССР с 6

³³⁸ Јован Јањић Будимо људи-Живот и реч Патријаха Павла“2009 ст 161

требао да означи врхунац напретка цивилизације и моћи човека и његовог интелекта, и као таквог, врхунац човековог „ослобађања“.

Под геслом „брзог живота“, хвата се у лету све што живот нуди, површно без икакве селекције вековима устаљених система вредности, доброг или лошег, вредног или лажног. Нема се времена за класичне, традиционалне вредности, које изискују, време, размишљање, напор, труд, улагање, образовање, емотивно ангажовање. За човека XXI века, који жури у своју будућност, традиција је и сувише спора и вуче у назад. Садашњост је једино релевантна, живот је један и треба га „искористити“. Какво површно схватање сопственог живота, цивилизације и историје, а да не говоримо традиције. Навешћемо само неке од размишљања савременог човека:

ЈА живим у напредном XXI веку, и желим да искористим све благодати моје цивилизација, све што ми живот пружа, на најбржи и најједноставнији начин да стигнем до циља, нежелећи нико и ништа да ме омете на том путу. За мене су историја, традиција, морал, култура, категоерије које припадају прошлости, неким *несавременим, конзервативним, спорим временима*, које немају никакве везе са садашњошћу у којој ја живим, са мном и са мојим животом, који је једино и искључиво МОЈЕ и ничије више власништво. (то смо више пута чули у изјаванма многих људи). Зашто би се окретао у правцу историје? Зашто би нас традиција оптерећивала? Постојимо само ЈА и МОЈ живот сада у овом трнутку, на овом месту, све остало је не релевантно.

Уверен у не постојање вечног живота, и вечних вредности, савремени човек себе ставља изнад појма вечности, журећи да максимално искористи овоземаљски живот, те на тај начин привидно „заобиђе“ своју смртност, делујући без стида и правдајући своју дрскост моралним релативизмом. Иљин је то приметио још на почетку XX. в. а XXI то постаје општи став и императив живота: **Иљин** пише:

„Људи нашег доба губе духовну кичму: њих одржава завист и грамзивост“,³³⁹

„Божанска љубав не трпи егоизам, а човек када је пао испразнио се и нема *никога ближег него своју личност*. Он се својој личности окренуо и чува је: жели да се о њему све добро мисли, а при томе не обраћа пажњу *каквим животом живи шта ради, како ради*. Не обраћа пажњу јер је сав концентрисан на своју

³³⁹ Иван Иљин: Бела идеја/О Русији сутрашњег дана, „Логос“, Београд 2011, стр. 14

личност“. У своме егоизму не види да „човек не може без помоћи божје. Мисли да нешто зна. Усијана глава. **Све му се открива из вечности.** Свуда је тајна Божија. Ми смо окружени тајнама. За себе смо огромна **тајна.** *Не знамо шта смо. Одакле смо дошли? Куда идемо?* Какво је то биће које размишља, креће се и нешто прича што зна. Ствара нешто, ни сам *не зна како.* **Каква је то у њему тајна? Како то у њему унутрашњи органи раде без његове воље, и то савришено? А он све својим мислима поремети“,** *јер хоће да се направи паметнији, да зна више, да својим интелектом победи свога творца.*³⁴⁰ Тада му не треба традиција, јер мисли да све почиње са њим и све треба да се заврши са њим, и тада се човеков ум супротставља традицији и свађа се са њом.. Објашњава нам **Отац Тадеј.**

2. Без прошлости (традиције) и будућности (вере) нема садашњости (живота)

Егоистичним животним ставом, и себичним погледом на свет, савремени човек је упао у клопку и своје битисање ограничио само на **садашњост**, временску категорију (тренутак). Одбацивши веру у васкрсење одбацио је своје трајање у **будућности**; одбацивши традицију, одбацио је и своје трајање у **прошлости**, не схватајући да су: традиција (прошлост) и васкрсење (будућност) у међусобној корелацији, условљености, те да је човечји живот (садашњост), између те две тачке и да све заједно (прошлост, садашњост, будућност) чине нераздељиво **једно**, јединство целовитости у свеопштем универзуму (Богу).

Титус Буркхардт, немачки аутор, традиционалист, у свом предавању „*Традиционалне науке код г. Феса*“ каже: Традиционалне науке посматрају човека на *интегрални начин*, не само као искључиво физичку датост, већ као **савез тела, душе и духа**, јер човекова реалност је толико дубока, да ју је немогуће лимитирати у рационалној форми. За *традиционалне источне цивилизације* порекло човека има божанствену улогу и његово постојање на земљи само у том контексту има једини смисао. *Традиција и јесте предаја знања и чување у сећање успомена о тој трансцендентној улози настанка човека*³⁴¹

Рене Генон карактер традиционалног друштва у прошлости и будућности опредељује на следећи начин:“Раније у прошлости, при нормалном стању

³⁴⁰ Поуке Оца Тадеја, st 65, 80

³⁴¹ Burchard T. Aperçus sur la connaissance sacrée. Milano:Arché, 1987. P.5 (Н. Метнер ст.174)

човечанства, свака делатност у друштву је носила традиционални карактер у смислу своје *законите везе са вечним онтологијском принципима*³⁴². Међутим „**савремена цивилизација постаје права аномалија у историји**, изузетак од свих нама знаним цивилизацијама, једино она је изабрала изразито *материјалну страну развита* и једина која се не ослања ни на какав принцип вишег поредка.“ У савременом свету дошло је до обједињавања основних метафизичких категорија, тј замена појмова, “*Суштина*“ и „*Супстанца*“, не сасвим адекватним терминима: “*Дух*“ и „*Материја*“³⁴³

Човек и његов идентитет

У колико човек не испољи своју креативност он постаје агресиван и хладан.

Патријарх Павле, управо говори о томе: „*Човек је и тело али је и душа. Душу треба и нахранити и оденути*“³⁴⁴

Да би опстали у савременом свету као здраве личности и сачували себе и свет око нас у свој људској комплексности, морамо се непрестано „усавршавати“, али то не значи само рад на физичком, интелектуалном и менталном стању нашег бића, што савремени човек подразумева под „рад на себи“, већ је пре свега „*потребно борити се за врлине, а чувати се греха*“ јер „каже се да ће грешници на Страшном суду бити голи, па ће се видети сва срамота голотиње њихове. *Треба нам дакле и храна и одело духовно*“, каже Патријарх.

Др Владета Јеротић из научног угла сагледава, да западна психотерапија, произашла из Фројдове психоанализе, измирује две супротне тежње у психологији: природно-научну (физиолошку) и духовно-научну, која изучава човека као *психофизичко јединство*, упознавајући скривена душевна збивања, која припадају области његовог несвесног живота. **Исток** је познавао метод изучавања *несвесног живота човека* неколико хиљада година пре наше ере. Индија као један од најстаријих носиоца старих источних култура, стављала је акценат на *складан и хармонични живот* својих грађана у коме би *свесни* и *несвесни* делови људске личности долазили у најбољи могући склад.³⁴⁵

³⁴² Guénon R. Aperçus sur l' initiation. Paris: Editions Traditionnelles, 1992. P. 61 (Н. Метнер ст. 175)

³⁴³ Генон Р. „Символи священной науки. М. Беловодье, 2002. С. 29

³⁴⁴ Јован Јањић „Будимо људи“. Опт cit.-ст. 191

³⁴⁵ Др Владета Јеротић-„Човек и његов идентитет“-психолошки проблеми савременог човека-дечје новине-Медицинска књига 1989. ст 201.

Човеку је дата **душа** (божја категорија) и **тело** (земаљска); у тој двострукој улози, (божанској и човечјој), дато му је право на **слободу избора** своје *садашњости*. Да ли ће својим земаљским животом (у телу), своју божанску душу развијати хранећи је, по Патријарху „духовном храном“ - (традицијом, вером уметношћу, моралом) до уздигнућа и до васкрсења и тиме је увести у вечни живот, или ће се слободном вољом одрећи своје душе, у замену за телесно и славу земаљског живота, задовољењем својих материјалних и нагонских потреба и тиме потврдити своју смртност и коначност.

У својој јурњави за „животом“, човек је погрешно схватио ту и такву понуђену му слободу, и уместо ка првој, духовној слободи, кренуо ка другој телесој, или *слободи „уживања живота“*, на начин „ослобођења“ од свих моралних и крутих правила прошлости коју прокламује традиције. Традиција је човекова „унутрашња савест“ која га спотиче и кочи у неограниченој слободи живљења. У том контексту човек не схвата, да је наша **прошлост** каква год била, основа и залог за будућност, а традиција је наш код, наша лична карта за улазак у будућност. Ослободивши се прошлости, ослободио се и свога кода и тако без идентитета кренуо у неизвесност.

Са друге стране, а са истим циље- задобијањем слободе путеме „ослобођења“ од традиције и моралне савести, (а тиме се ослободио и евентуалне божје казне), човек се ослободио и од своје **Вере**, не схватајући, да ако се ослобађа своје вере, ослобађа се и своје будућности јер вера је једина категорија која води у **смислену будућност**; у вери је нада, а у нади вечита Љубав-(Бог). Када је напустио веру, изгубио је и могућност наде за васкрсења своје **душе** и њен живот после телесне смрти и тиме свесно и слободно изабрао смрт и потврдио своју пропадљивост. Напуштајући своју душу урушио је себе и избрисао свој лик, као духовно узвишено биће, свдећи га на материјалну пролазну, пропадљиву, телесну категорију у ограниченем простору и времену.

Изабравши пут у *земаљску слободу*, човек је добио само привидан осећај слободе, заслепљен својом гордошћу живота на земљи не препознавши да га је таква слобода у ствари спутала и ограничила на битисање у кратакотом, овоземаљском животу, без икакве могућности у бесмртност душе у вечности. Тиме се заправо претворила у не слободу, јер га је заправо ограничила, затворила у простор и време, тј. укинула му праву истинску и коначну слободу

Зато Патријарх каже: „*Човек је земаљски али је и небески*“³⁴⁶

Јеротић сматра да „стварно прихватање Бога или одлучивање за атеизам може да буде извршено само за човека који је развио своје Ја, али га још није склерозирао. А склерозирао га је и сваки онај ко је изгубио везу са прошлошћу, није заинтересован за будућност, већ на изразито егоцентричан начин, идентификује читаво своје биће са садашњим материјалним добрима, хоће само да ИМА, а не да БУДЕ. Ако се за оваквог човека икада и постави малопре споменута одлука, без обзира да ли ће се одлучити да верује или не верује, ова одлука неће имати егзистенцијалну важност или егзистенцијалну трајност“³⁴⁷.

Везујући се у грчевитом страху од пролазности, само за садашњост-(тренутак у односу на вечност), уздигнувши своје Ја до највишег степена гордости и самољубља, изгубио је из вида да та његова животна „*садашњост*“ у ствари уопште и не постоји и да је илузија, јер **садашњост постоји само у односу на будућност и прошлост**. Свака изговорена реч, већ у тренутку када је изговорена, више није садашњост, већ постаје прошлост, и носи своје последице, а свака следећа мисао која се јави, пре него што се изговори, је већ залог за њено материјализовање и постаје будућност.

Због тога је веома важно **шта и како мислимо**, јер мисли су наша *не материјализована будућност и скоро садашњост*.

Отац Тадеј каже да „Сви обично мисле и добро и зло“, али у томе и јесте слобода човековог избора: „**Какве су ти мисли такав ти је живот**“³⁴⁸. Отуда произилази: *какве су нам мисли таква су нам дела тј садашњост*, а какве су нам помисли таква нам је *будућност*, и зато веома пажљиво морамо размишљати какве ћемо мисли оставити нашем поколењу

Дух се храни мислима, тело физичком храном, а душа духом, отуда произилази и следећа узрочно последична веза и премиса „**какве су нам мисли таква нам је и душа**“, а то значи наш **емотивни живот**. Слика коју бисмо могли да употребимо да би смо описали однос душе и нашег мозга јесте слика виолинисте и виолине. Као што ни најбољи музичар не може да свира добру музику ако је виолина напукнута или не наштамована, тако ни човеко не може да буде уравнотежен ако

³⁴⁶ Јован Јањић- Будимо људи-Живот и реч Патријарха Павла“Новости“2009 ст 176

³⁴⁷ Др Владета Јеротић-Човек и његов идентитет Opt.cit. ст 198

³⁴⁸ „Поуке оца Тадеја-„Какве су ти мисли такав ти је живот“-видик-Београд 2002„Поуке“бр1с 19, 97

се његова мисао разболела и тада душа не може да се изрази на правилан начин. Виолина „нева“ под прстима уметника само ако ако јој је неко унео „душу“. Страдиваријус је знао ту тајну и велики мајстори, који су своју душу уносили у њу док сун је правили. Зато су оне не превазиђене до данс, и зато највећи мајстори виолина свирају на њој вековима.

Разлика традиционалне и савремене уметности

На суштинску разлику у циљевима традиционалне и савремене уметности указује нам индо-амерички метафизичар и историчар уметности **Ананда Кумарасвами**, у свом раду „Хришћанска и источна филозофија уметности“: „Ми не разумемо ни једно дело традиционалне уметности, ако не проникнемо у мисли уметника“, јер у традиционалној уметности појам „естетски“ је имао сасвим друго значење, будући да њен циљ није био уживање у људским осећањима. У древногрчком језику тај савремени термин означава само осећај или реакцију на спољашње надражаје и појављује се код човека и животиња. У психологији су то страсти или емоције које су необуздане, бруталне силе инстинкта. Платон је захтевао строг однос ка задовољствима и патњи, јер су то осећаји без наше сагласности, док је уметничко дело акт слободне воље човека.

Уметност-није физичка врлина већ интелектуална. **Лепота** је то што ствара знање и доброту привлачном. Иако нам се свиђа уметничко дело, његова лепота није коначан циљ уметности, већ само средство његове форме, која носи у себи заложени у њој смисао. Због тога стварање уметничког дела не може бити искључиво естетско већ експресивно.³⁴⁹

У томе је висока духовна мисија музике: (лепота, смисао):

“Музика (до нашег века) није увек настојала да буде празник-(задовољство), али је била. Она је то била не у том смислу како је наши савременици сматрају па готово сваки концерт називају “фестивалом“, јер себи није стављала задатак само да ослика празник. Она је сама била празником, зато што собом ништа није изображавала, већ је својим наивним изгледом (прекрасном сликом) остваривала сагласје души“.³⁵⁰ Слично каже и **Конфуције** “Благородни човек живи у сагласју са свима, ниски-тражи себи подобних“(једнообразних).³⁵¹

³⁴⁹ Амината Аленская–Духовное завещание Николая Метнера- „Муза и Мода“ в свете понятий традиционной метафизической мысли Востока- ст 176

³⁵⁰ Метнер-Муза и Мода ст.485 (А Аленская s 180)

³⁵¹ Ibid Амината Аленская – st 198

Ако посматрамо место духовне традиције у друштву и њен утицај на структуру и функционисање, питамо се каква је била улога уметности у таквом типу културе и друштва где још није било поделе на *стваралачке и утилитарне професије, где је сваки акт човековог живота била свесна креативност.*

Наводећи речи **Рене Генона** можда можемо да дамо одговор о њеној **улози данас**:³⁵² У свакој *традиционалној цивилизацији*, свака људска делатност, каква год она била, по својој суштини посматра се произашлом из принципа: оно што је истинито за науку истинито је и за уметност и занатство, јер их спаја тесна повезаност, према Средњовековној формули, *ars sine scientia nihil* (умтност без науке није ништа)...Кроз ту повезаност свака човечја делатност се „преображава“ и уместо да буде сведена на просту спољашњу делатност, таква делатност интегрисана у традицију, постаје заоденута „светим“ и „ритуалним“ карактером. На такав начин у свакој цивилизацији па и овој данашњој „*свако знање постаје свето*“³⁵². Ако не водимо рачуна о нашој будућности бојимо се да ће се обистинити речи **Г.Флобера** (Gustave Flaubert) које је дао још пре 170 год: „*Будућност је оно што је најгоре у садашњости!*“³⁵³ Учинимо да у нашу садашњост унесемо душу да би је оставили да траје у вечности.

Без прошлости (традиције) и будућности (вере) нема ни садашњости (живота).

Веру у живот у бескрају, повезивање и преплитање *прошлости, садашњости и будућности* у **једно** које живи у неограниченом времену и битисању, налазимо у преписци **Марине Цветајеве** и **Рајнера М.Рилкеа** од 14 августа 1926.

„Реци Да, да од овог дана стекнем велику радост да некуда гледам (да се осврћем). „*Прошлост је још пред нама...*“³⁵⁴

Прошлост и будућност се нашла у једној тачки. За њу је садашњост у исто време и вера у будућност и освртање у прошлости. **Рилке** јој одговара 19 августа 1926.

„Не мораш да ми одговориш... Закључила си. Да нисам могао, можда; јер ко зна Марина, да мој одговор није постојао **пре** твог питања?“ (и он преплиће прошлост и будућност- *одговор је пре питања*)...“Помери то у времену, зајемчи да је све то

³⁵² „Царство количества и знамения времени“. Очерки об индуизме. Эзотеризам Данте. С.58 (Н.Метнер с175)

³⁵³ Густав Флобер (фр. Gustave Flaubert; (1821-1880) француски књижевник који је стварао у доба реализма. Романи Госпођа Бовари, „Искушење Светог Антонија“, „Сентиментално васпитање“ - цитат према Проф. Др. Слободану Турлакову.

³⁵⁴ Рајнер Марија Рилке, Марина Цветајева, Борис Пастернак-Писма лета 1926. Српска књижевна задруга, Београд (Приредили, Ј. и Е. Пастернак, К.М.Азадovski 1983. ст 237,238, 308

било: помислио сам читајући. И тада сам угледао да си на маргини твога писма, с десне стране, написала: „*Прошлост је пред нама*“...(Магична реченица, али у каквом узнемирујућем контексту!) тачније:

„Vergangenes steht noch, der kniete.

Исти стих **Цветајева** наводи 4. маја 1928. у свом писму **В.И.Буџиној**:

„А знате ли ви у потпуности ове Рилкеове стихове:

„Vergangenes steht noch, der bevor- (Прошлост још предстоји)

Und in der Zukunft liegen Leichen...“ (А у будућности се налазе лешеви)³⁵⁵

О *прошлости*, која одређује *будућност*, Цветајева је говорила у више наврата, Тако је 11 октобра 1927, год. у писму **Л.О.Пастернаку**, тврдећи да она „свим коренима, својим припада прошлости“, писала (на француском)

„*Et ce n'est que le passé qui fait l'avenir*“-

Само из прошлости настаје будућност

Овом реченицом Марина Цветајева је доказала јасан став Руског народа о Традицији, на којој се заснива и руководи целокупна Руска култура и уметност.

2.6.3 Традиција и Предање-као духовно оздрављење националне културе

Немачки филозоф **Мартин Хајдегер**, на прослави годишњице рођења композитора Конрадина Крејцера у Мескирхену, говорио је о отуђености света у коме живимо, од свог огњишта, од своје родне земље и од својих најближих. Иако су изречене пре више од пола века, актуелне су у данашњем времену, у свету електронске комуникације и потрошачког менталитета у коме живимо, где су медији и компјутер заменили *истински слободан свет природе и духа* који нам је рођењем и природним поретком дат и коме припадамо целовитим својим бићем, као истински слободна бића у замену за виртуални, нестварни, електронски свет компјутера, настао вештачки, у затвореном човеково умом.

Мартин Хајдегер (Martin Heidegger 1889-1976), немачки филозоф и екзистенциалист, сматра се једним од најугицајнијих филозофа XX века. Посебно је значајан његов утицај у континенталној филозофској традицији (на Жан-Пол Сартра), а такође је утицао и на истакнутог римокатоличког теолога Карла Ранера. Значајан је и **Хајдегеров** допринос тумачењу *Ничеовог дела*. Одлучујуће је утицао на формирање

³⁵⁵ (М.Цветаева Неизданные письма стр 400)

многих филозофских праваца **постмодерне**, али и изазивао контроверзе својим везама са нацистима током раних тридесетих година. Уз Хусерла, Хајдегер се сматра за најутицајнијег филозофа континенталне традиције. У многобројним делима (преко 100 томова), бавио се питањима : Биће и време, Шта је метафизика, Шта је филозофија, О бити истине, О хуманизму, Идентитет и разлика, О Ничеу³⁵⁶

Мартин Хајдегер говори о Немцима који су изгубили своје домове, и морали да напусте своје градове и села, после пораза Немачке у рату, а и сам је одстрањен од предавања на универзитету у француском сектору окупације. „Они који су остали у домовини су се још више одродили-постали “безродни“ од оних који су изгнани. Час за часом, дан за даном они проводе испред **телевизора и радија прикованих за њега у том имагинарном царству, покушавајући да замене свет**, али то није свет. Ово **измишљено царство** је ближе човеку него обрадива земља око његовог дворишта од неба изнад земље, ближе од обичаја и лепоте његовог села, од предања-традиције свога завичаја“.

Иван Јесаулов (Есаулов Иван Андреевич), савремени руски теоретичар, доктор филололошких наука, професор, и историчар руске књижевности, у свом чланку „Православна традиција и уметничка литература“, („Православная традиция и художественная литература») изложеном на конференцији „Православље и Руска литература“(2006), сматра да се на основу Хајдегерових речи могу извући поуке у данашњем времену о „интелектуалној несавитљивости и грађанскј храбрости:

Јесаулов је рођен је у Сибиру 1960 г., кандидатску дисертацију је одбранио 1988. на МГУ, а докторску 1996 г. на МПГУ. Шеф је катедре теорије и историје књижевности, као и директор Центра књижевних студија. У својим радовима покушава начином постбакхтјанске перспективе и теоријским образложењем да схвати руску књижевност у контексту хришћанске традиције и њене трансформације у XX веку,. Аутор је више књига и преко 200 чланака, објављених у часописима "Нови свет", "Москва", "Књижевни преглед", "Проблеми из књижевности", "Руска књижевност", у издањима: МГУ, Универзитета у Бергену, Кембриџ, Оксфорд и др.

Јесаулов каже: “Угрожени су корени данашњег човека. Овај "губитак укоренености", "губитак корена", препознаје Хајдегер и проглашава га главном

³⁵⁶ Види више „Uvod u Heideggera“, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972. Edicija Pogled u suvremenost; kolo 1, knj. 4.стр 144 и Мартин Хајдегер „Извор уметничког дела“ Врбас : Слово, 1996 ст 103

претњом у Немачкој и то у времену када је свака помисао на велику културну немачку традицију била немогућа због „колективне кривице“. Под овим условима, окупације, Хајдегер се није плашио да супротстави две врсте мишљања: *прорачунато и концептуално*. Сила је стајала иза првог, а истина иза другог. Немачки филозоф је инсистирао на томе да *право уметничко дело може да настане, сазре, „само на тлу своје домовине“, „на основу своје родне земље“*. Прави пример за то је музика **Рахмаџинова**. Бескрајна пространства Русије, строги манастири и величанствене катедрале, чије купола са поносом се уздижу ка небу, сеоске цркве, поља, на хиљаде ходочасника који хрле ка чудотворним иконама, а изнад свега, празнична благовест јутрењих звона. Ово није разгледница, већ свакодневна реалност која је окруживала сваког руског грађанина крајем XIX и почетком XX века. За некога обична свакодневница, али која је послужила музичком генију Рахмаџинова као полазна тачка његовом целокупном стваралаштву. Рахмаџинов је једно велико богатство. У његовој уметности налази се дух Православља, снага Васкрсења, у њој је Русија, доброта, милостив поглед на свет, сећање на вечност³⁵⁷.

Шта је то што може да нам помогне да се уздигнемо са колена, у овим смутним временима, која никако да се заврше?

У чланку „**Свето Предање и књижевност**“, Есаулов покушава да нађе одговор, и помогне савременој Русији у изналажењу пута ка духовном оздрављењу нације. „Можда је то **Руски језик**, како је пророковао некада Тургењев, у далеко напреднијем времену за Русију? Тешко. Сам Руски језик, онај на коме ми говоримо у домовини, сувише је ослабио, трпећи пораз за поразом.. Можда ће нас онда спасити **црквено-словенски корени руског језика** о коме су тако продубљено писали Вјачеслав Иванов и Иван Иљин? Не, ја мислим да ни црквено-словенски корени руског језика-сами по себи нису у стању да задрже руску културу у оквиру граница свог идентитета и ако дубоко уважавам покушаје реконструкције интерпункције и правописа великих руских класика XIX века, проф. ВН Захарова у свом комплетном издању Достојевског. Такође се морају признати и резултати руске филологије у томе, што су појмови који карактеришу православно духовно

³⁵⁷Выступление на конферен. «Православие и русская литература» в Арзамасском педагогическом. Институте http://www.jesaulov.narod.ru/Code/vortrag_pravoslavnaja_tradicija_i_hud_lit.html

искуство као саборност, васкрснуће, благодат, христоцентризам, безумље, не само ушли у активну филолошки промет, већ су стекли статус прописаних књижевних термина, без којих адекватан опис руске књижевности, по мом мишљењу, веома је тешко, ако не и немогуће објаснити. Такође ми се чини корисним то што је у универзитетском уџбенику "*Увод у књижевне студије*", уведено поглавље "*Традиција у уметничком делу*", и после дужег времена поглавље "*Национални идентитет књижевности*"³⁵⁸.

1.Музика и реч

Иван Иљин види повезаност **музике и речи**, јер им је корен исти.

У *Јеванђељу по Јовану* у „Беседе о животној Речи се каже: „У почетку беше Реч, и Реч беше у Бога, и он Реч беше Бог, (Јн. 1,1).³⁵⁹ Апостол Јован је беседио о ономе што је изнад сваког слуха и што је узвишеније од сваког разума. Отуда по Иљину такво уважавање речи. По њему у самим *речима* налази се *музичко начело* а заједно изражавају *идеју*. Отуда та блиска повезаност музике и речи. Иљин каже: „Ја знам да музика више од речи и сасвим без речи изражава и предаје садржај. За оне који су надарени унутрашњем, духовном созерцању, речи не представљају нешто „пусто“ и „једноставно“. Оне означавају наше скривено благо, оне су огњене стреле, које светле у дубини Предмета, оне саме по себи певају и сијају јер је у њима скривено оно Главно и оне су њиме испуњене“³⁶⁰.

Слично мисли и **Лосев**: „Више од речи нема на Земљи ствари које су више осмишљене. Доћи до речи, значи доћи до смисла“³⁶¹.

Отуда нас не чуди што ће једна од главних тема културе Сребрног века бити симболизам, повезивање музике и речи где ће *речи* добити карактеристике *музичке форме*, а *музика* ће добити *карактер речи*.

„Музика и љубав ка речи, представља основу стваралаштва *Николаја Метнера* (као што је познато, он је био творац лирско-приповедачког жанра сонате-бајке, писао је романсе и песме), а били су и предметом неуморног стваралачког интереса *Алексеја Феодоровича Лосева*, који се много бавио проблемима

³⁵⁸ „Священное Предание и литература" излагање на конф. „Православие и русская литература“ 2006

³⁵⁹ Живот и рад Исуса Христа: четири јеванђеља – „Просвета Београд 1987 ст 261

³⁶⁰ Иљин И.А. Музыка и слово: (К концерту Н.К.Метнера) / Иљин И.А.Собр. соч: В10 т.1996. Т.6.Кн.2.С.315,316

³⁶¹ Лосев: А.Ф.Философия имени М.,1990.С.135

филозофије музике и филозофије управо (речи)“, у чему се огледа сједињење стваралаштва **Метнера** и **Лосева**.³⁶²

Код **Чехова** такође видимо блискост музике и речи, музике и литературе. Задивљујућа је *мелодија чеховљевих речи, њена ритмика, композицијска завршеност, музичка грација приповедања*. Професор Членов у писмима се сећа: „Чехов је говорио да свако прозно дело треба да дејствује не само својим садржајем него и формом, не само са мислима него и звуком, оно треба да постигне одређени звучни утисак и тај звучни карактер у својим делима Чехов је разрађивао до најмањих детаља“....., Стихове, као и музику, само осећам, али да кажем тачно зашто ја осећам тугу или задовољство, ја не могу“. Из стихова једног од његових хероја проговара сам Чехов дајући нам прекрасну звучну разгледницу руског пејзажа и силине осећања које прожимају писца.: „Ја ћу да умрем ...и чини ми се да ћу да сањам рана јутра када од Сунца боле очи, или чудне пролећне ноћи, када у башти певају славуји и зричу зрикавци, из села се чује хармоника, а у домовима се свира на клавиру, шуми река,-једном речју, *таква музика*-да у истом тренутку ти се и плаче и пева“. Шостакович примећује да „многа дела Чехова су искључиво музичка по својој грађи нпр повест „Црни монах“; који је саграђен у облику сонатне форме“³⁶³.

Са друге стране, **Чајковски** нам такође говори о блискости литературе и музике. „У основи поезија и музика су тако блиске једна другој“, а о *Пушкину* је рекао „силом свога генијалнога талента Пушкин врло често надилази тесне сфере песништва и одлази у бесконачну област музике“(с149)

О унутрашњем сродству речи и музике Чајковског говори Академик **Б.В.Асафјев**: “Музика Чајковског звучи као жива реч. У њој су управо они емоционални извори као у живој човечјој речи. Музика Чајковског има опште емоционалне изворе са поетском речи Чехова. *Ако код Чајковског музика говори, онда код Чехова реч пева*. Интонација је по Асафјеву „психички тонус, настроеност ка смислу речи и музике. Релјефношћу музичког покрета, открива се смисао дела, стварајући унутрашњу логику развоја идеје.“³⁶⁴ Музичке слике тема нису само самосталне скице као нека врста украса или орнамента ради лепоте језика, већ воде изградњи

³⁶² В.И.Постовалова- „Музыка и слово“: Н. Метнер-Вопросы, биографии и творчества- с 104, 119

³⁶³ Е.Балабанович-Чехов и Чајковский-Московский рабочий-1973, ст 146-149

³⁶⁴ Ibid st 150,153

јединствене идеје, која заокружује форму дела, као у приповедци „Срећа“ где разоткривају идеју маштања народа о бољем животу.

Док Рјепин у повести „Степа“ види „музичку свиту“, која се састоји из низа појединачних слика повезаних унутрашњом идејом, француски писац **Андре Мороа** (André Maurois) сматра да „сваки комад Чехова одговара неком музичком делу“ (с.153) Ако знамо да је симболизам у музици настао код француских музичара (у Паризу од 1886-1895), Дебисија, Форча, Шосона, Сатиа, те их можемо сматрати најмеродавније за ову област, онда ова оцена француског писца најбоље говори о одушевљености руским писцем и музикалношћу његовог језика.³⁶⁵

В.И.Немирович-Данченко сматра да „Чеховску поезију можемо упоредити са музичким делима Чајковског“, док Станиславски иде још даље у пишчевој свестраности: „Чехов је био на сцени не само песник, већ и режисер, критичар, сликар и музичар. Када говоримо о њему у теби се стварају *слике пејзажа Левитана* и ти *чујеш мелодије Чајковског*“, Он је у себи сјединио искуства како својих предходника тако и савременика. (унутрашња повезаност са Тургењевим), што важи и за Чајковског, а и за све остале руске ствараоце. **Садржај и музикалност** су две основне компоненте на којима је засновано целокупно стваралаштво ова два руска генија; код Чајковског (bel canto и техника, у службу садржаја, док код Чехов, *музичка интонација речи*: идеја, испред облика. У том повезивању и сједињавању лежи суштина и потоњег целокупног руске уметности и културе.

Музичко- литерарна традиција породичног стабла Немирович-Данченко

На примеру породичног стабла породице познатих позоришних и музичких ствараоца, **Немирович-Данченко**, можемо уочити повезаност музике и речи (театра и музике) и колико традиција игра важну улогу за њен континуирани развој.

Владимир Иванович Немирович-Данченко, један је од најкрупнијих позоришних ствараоца у култури XX века, (режисер, драматург, педагог и театролог, заједно са Станиславским, оснивач је МХАТ-а, (данас „МХАТ им. А. П. Чехова“). Био је брат писца **Василија Ивановича**. Владимиров син, **Михаил Владимирович**, завршио је Моск. конзерваторијум-виолину, али је био повезан са позориштем; у време гостовања МХАТа у Америци снимио је у Холивуду неколико филмова.

³⁶⁵ Марсел Шнајдер-„Симболистичка музика“-,„Савременик“-Београд, мај-јун 1983, год XXIX,св 5-6 стр 459-469 (из књиге The Symbolist Movement in the Literature of European Languages, edited by Anna Balakian, Budapest,1982)

Његова жена *Зоја Александровна Смирнова*, била је водећа оперска певачица у театру. 1943 играла је главну улогу у филму-оперети «Силва». Њихов син *Василиј Немирович-Данченко* био је пијаниста, завршио такође Московски конзерваторијум у класи *Голденвејзера*, а по његовој смрти код *Лава Оборина*. Наставио је рад у театру, као корепетитор, диригент и композитор. Написао је музику за „Иванова“ и „Чајку“-Олега Јефремова. Од 1993. поред музике бави се и глумом и то у главној улази у *спектаклу-концерту «Седам живота Немировича-Данченко»*, заједно са својом супругом *Анжеликом Немирович-Данченко*-доцентом на катедри за клавир МГУК. У овом својеврсном музичко-сценском спектаклу су изнесене реалне чињенице биографије на основу писама Владимира Ивановича, Станиславског, Чехова и Горког.

Музичко-лизртарно-позоришна традиција се ту не завршава. Праунука Владимира Ивановича, *Екатарина Немирович*, је завршила чувену школу за таленте ЦМШ. и са 10 година наступала у „Великој сали конзерваторијума“, као и на прослави 150 годишњице Чајковског Заједно са аутором овог рада је студирала клавир, на Конзерваторијум „Чајковски“ у Москви у класи *Дмитрија Башкирова*.

2.Православна култура-темељ свеобухватне националне културе

Већина руских писаца који се сматрају носиоцима руске духовне културе испољили су у својим делима познато мишљење *Пушкина и Достојевског*, да су „сви народни почеци“, којима се ми дивимо, у већини случаја произашли из православне традиције.

Не само руска књижевност, већ и шире, целокупна руска култура а нарочито музика, не може се објаснити без схватања православног духовног искуства руског народа. Православна култура, у заједници са руском филозофском мисли и народном музичком традицијом, чине основу разнородног и богатог руског културног наслеђа. Православље их обједињује у један источник, а само су изрази различити. Само тако можемо објаснити суштину музике *Глинке, Мусоргског, Чајковског, Бородина, Корсакова*, а касније и *Рахмањина* и низа других, које сматрамо типичним представницима руске националне школе.

На исти начин мора се прићи и њиховом односу према пијанизму, тј уметности свирања на клавиру, као својеврсном сегменту музичке културе, и неретко

почетној, етапи њиховог духовног развоја и националног идентитета, исто као кроз литературу, руску религијску мисао и филозофију. Тај јединствени процес креирања њихових личности, на основу највиших људских духовних и моралних вредности, засноване првенствено на православљу, довело је до искристалисања њихових уметничких талента, те стварања уметничких дела ванвременске вредности-ремек дела. Исконска традиција и духовност су дубоко укоренењени у васпитни процес њиховог стваралаштва.

Између **уметничког језика и православне културе** постоји тесна повезаност коју не треба ни апсолутизовати нити потцењивати. Да би адекватно схватили руску литературу и уметност, у супротности светског и духовног, уметничког и поучног, морамо размишљати о **заједничком именитељу** јединствене руске културе, али у својим различитим манифестацијама. Граница између светског и духовног није само раздвајајућа, већ и објединујућа, која **спаја** ове категорије, у *јединственој националној култури*, и управо у том обједињујућем смислу можемо говорити о *руској православној култури*, као темељу *националне културе*.

Којим параметрима треба се руководити у данашњем времену?

У шта се треба надати и у кога треба веровати у данашњем времену глобалне културе и цивилизације, кад полако али сигурно губимо тло у мноштву понуђених и непроверених информација, које нас из часа у час обасипају са свих страна. Који су то параметри којима треба да се руководимо, као основу наших живота?

Др. филолошких наука, **Јесаулов** „се нада у руску православну традицију, која ће нам помоћи - и већ нам помаже у нашем духовном, политичком и културном смислу.... Несумњиво верујем у дубоку истину речи немачког филозофа Мартина Хајдегера о „исконском зову“ своје земље који „теши и бодри“и који чујемо до год смо живи... Ако се не потчинимо том прагу зова, он напрасно настоји да нападне природни поредак на земљи... Тако се човек растура и лишава пута “Православна вера је Васељенска, она је та духовна вертикала, која сједињује небо и земљу.“³⁶⁶

Када су Патријарха Павла питали, како младима помоћи да се утемеље у стварни свет, овакав какав јесте, он каже?

³⁶⁶ Opt. Cit- Выступление на конферен. «Православие и русская литература»

„То је оно питање **циља и смисла живота**. Треба одгонетнути: **Шта је човек?** Зашто је Бог створио човека? Знајући то зна се циљ живота Када човек то реши зашто је на овоме свету, биће му лакше да се у њему снађе. Ако нема одговора онда лута...Бог је човеку дао **разум, осећање, вољу и слободу**. ...А по речима *Светог Јована Дамаскина*, циљ и смисао живота јесте да стекнемо блаженство на овоме свету, да би смо га наставили у царству небескоме, бесконачном³⁶⁷

Зар није уметност и култура та која нас делимично уводи у стање блаженства, зар нису то знали и Грчки богови још пре Христа.

Иван Иљин такође види спас у мудрости источног православља, посебно руског: Речи којим почиње дело *"О супротстављању злу силом"* могу се сматрати епиграфом и за многе друге његове списе. Исказано Иљиново становиште поклапало се са многим руским интелектуалцима, али сама интелигенција у народу деловала је у оквирима разних видова идеолошких стереотипа и предрасуда, који су се преокренули у најдубљу кризу у Русији. Зато Иљин каже:

"Ужасни судбоносни догађаји задесили су нашу **чудесну и несрећну домовину** – ватреним огњем одјекнули су у нашим срцима. У том огњу горе све лажне основе, заблуде на којим је створена идеологија **бивше руске интелигенције**. На таквим основама није се смела градити Русија; такве заблуде и предрасуде довеле су Русију до пропадања и погибије. У том огњу она се обнавља, отварају се наше духовне зенице, ојачава наша љубав и воља.

Прва ствар која ће оживети у нама, биће **религиозна мудрост источног Православља и посебно руског Православља** Као обновљена икона појављују се ликови из древног писма, које смо заборавили и изгубили, увек невидљиво присутни, који нас нису оставили, у нашој визији, и вољи да поново извири древна мудрост и сила, која је водила наше претке и земљу нашу свету Русију!"³⁶⁸

3. Традиција најсигурнији хоризонт у будућност

Као што можемо закључити, преовладала је свест да је **традиција најсигурнији хоризонт у будућност Русије** јер је она држи чврсто привезану за Руску земљу.

³⁶⁷ Орт. Сит Ј.Јањић, Будимо људи ст 186

³⁶⁸ Иван Иљин. "О России и российской культуре" - Выдающиеся философы России.. История философии: Запад-Россия-Восток (книга третья. Философия XIX — XX в).- Сборник М.:Греко-латинский кабинет', 1999. - 448 с.<http://filosof.historic.ru/books/item/>

Укореењена у дубоком духовном искуству народа, омогућава да се правилно оријентишемо у многострукости културних појава данашњице. Традиција је противтежа духу уништења, с једне стране, и духу капитулианства са друге стране. Традиција *није понављање прошлости* и било би погрешно разумети традицију као „традиционализам“, као неку врсту “клонирања“ нечег старог, јер је она много шира и богатија по своме смислу.

„Елиот у свом програмском чланку „Традиција и индивидуални таленат“, примећује да традиција, пре свега подразумева одговорно и широко схватање „смисла историје“, да оно што је прошло није само прошлост, већ се наставља и данас. Следити традицију је „не идеће само по стопама поколења непосредно пре нашег и слепа приврженост ка њиховим достигнућима, већ постепена и континуирана самопожртвованост самог аутора који живи у свом делу, не садашњим даном већ *„садашњим моментом прошлога“* осазнавајући, *не то што је умрло већ то што наставља да живи“*.³⁶⁹

Роман Ролан нам указује на **разлику** између друштвено историјских процеса и **улоге** и **места музике** у свеопштој историји и каже:

„Вечно цветање музике благотворно је за душу. Она је одмор усред свеопште несмирујуће узнемирености. *Политичка и социјална историја*-то је бесконачна борба, журење човека ка прогресу, стално пред новим питањима, заточен изнова на сваком кораку, освајајући их са невероватном жестином, корак по корак. Међутим у *историји уметности све је другачије*; она одише завршеношћу и спокојством. Овде не постоји прогрес. Ако погледамо уназад, савршенство као да је већ достигнуто. Не треба мислити да су вековна настојања била способна да приближе човека макар и за јоту ближе ка лепоти из времена св. Григорија и Палестрине. *Овде нема ничег жалосног и понижавајућег за човечји дух*. Напротив, уметност-то је *сан човечанства, сан о свету, о слободи, о јасној спокојној сили*. *Тај сан не може се прекинути и ми се због тога не бојимо за будућност*. Наша бојазан или гордост нас је уверавала да смо ми достигли врхунац у уметности и стојимо пред пропадањем. Тако је било од давнина. У свим временима слушали смо жалопојке:“све је већ речено, ми смо дошли сувише касно“. Можда је већ све и речено. Али остало је још толико много не исказаног. Уметност је неисцрпна као и

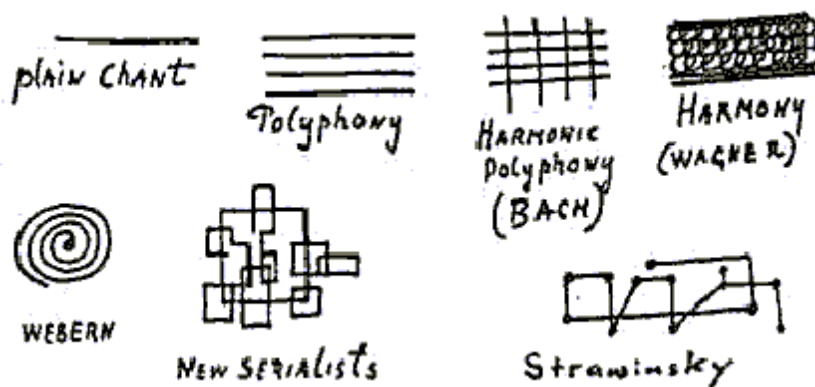
³⁶⁹ Opt. cit. Есаулов И.А. http://www.jesaulov.narod.ru/Code/vortrag_pravoslavnaja_tradicija_i_hud_lit.html

живот. Ништа нам боље од музике не може омогућити да то осетимо, од океана музике, који је испуњен вековима.³⁷⁰

Игор Стравински сматра да његова музика садржи све векове заједно: "Ја сам апсорбовао у себи целу историју музике"³⁷¹

Дмитриј Шостакович каже: „Стваралачки процес у музици, као и у свакој другој уметности, почиње са упознавањем живота. Композитор ослушкује дух времена, осећање свога народа, саживљује се са његовом тугом, очекивањима, надом радошћу и све то уноси у своје дело“³⁷²

Трансвременску суштину Традиције, Руси су одувек веома добро осећали и препознавали у свом бићу и постојању, независно од времена или места у коме су се налазили и живели. Чврсто су били повезани са својим коренима и своју традицију носили са собом где год су их ветрови историје носили. Руси су под налетима разних недаћа остављали имања, земљу, материјална богатства, али су са собом увек носили само једну ствар а то је Икона, од које се никада и нигде нису одвајала. Икона-као „образ“-лик Христа, свог идентитета или своје земље, готово да и није важно, јер се све то заједно подудара у свеопштој хармонији. Када су у својој властитој земљи изгубили Икону изгубили су себе, изгубили су слику свога „образа“ у којој треба да се огледа и препознаје њихов лик.



Тако је Стравински шематски приказао своју музику у односу на предходнике и савременике

³⁷⁰ Ромен Роллан-„О месте, занимаемом музыкой во всеобщей истории“-Собр. соч. Т. XI "Музыканты прошлых дней.-Музыканты наших дней"Л.ГИХЛ,1935; Е.Л.Датель –«Музыкальное путешествие“с.20

³⁷¹Станислав Грес. <http://www.cdguide.nm.ru/composers/stravin.html>

³⁷²Л.Датель –«Музыкальное путешествие“- «Просвещение» Москва 1970 иллюстрации ст 406

2.7 ПОЈАМ СЛОБОДЕ У УМЕТНИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ

2.7.1 Традиција и слобода

Са наступајућим XX веком који ставља *човека* као врхунску самосвесну индивидуу и *слободу* као примарну друштвениу категорију, границе дозвољеног се померају. Човек одлази у космична пространства, задире у оно што је божје, ставља своје интелектуалне моћи изнад Бога, и почиње да га негира.

Ако нема Бога – све је дозвољено. Ако нема традиције нема ни параметра шта је добро а шта лоше, јер све се креће не од божјег закона и ка Богу, већ „ни из чега“- од самога себе и „ни према чему“. Нема тачке усмерења и тежње ка „врхунском“, јер врхунско не постоји ни у прошлости ни у будућности. Све је слободно. Ако је човек центар стваралаштва, идеја излази из човека и она лелуја у простору и времену „слободно“. Не постоји „образ“, икона, иконка „идеја“, не постоји „апсолутна истина“, не постоји „апсолутна лепота“, „апсолутна доброта“ ка којој се тежи. Човек је центар, тај који одлучује да ли је нешто добро или лоше, да ли је лепо или ружно, да ли је истинито или лажно

Самим тим, ове категорије постају променљиве у зависности од човекове интерпретације, растегљиве категорије често и до крајњих граница до апсурда, када оне замењују своја места и прелазе у своју супротност. У својој слободи да сам одлучије, човек упада у заслепљеност своје гордости и почиње да се губи, не знајући више шта је то заправо „истински“ добро, а шта „истински“ лоше, „истински“ лепо или лепо по човековој одлуци.

Одбацивши традицију, одбацио је и традиционалну одредницу ових категорија. Традиција губи битку са временом и савременим, самосвесним човеком од кога све проистиче и зависи. Жељним неограничене слободе не би ли у потпуности могао да управљао свим стварима, догађајима, вредностима и процесима, у својој гордости не увиђа, да га таква слобода води у сопствено ропство и хаос. Све постаје релативно и дозвољено. Постављајући себе у центар света као централни параметар, стално и изнова помера границе дозвољеног у тежњи ка задобијању врха своје слободе коју је он сам себи креирао и поставио. Човечја воља је искључиви параметар његове слободе.

Почетак XX века је обележен филозофијом **марксизма**, заснованом на ослобађању човека као центру свега постојећег, а почетак XXI века обележава појава **демократије** која иде корак даље у слободи и која постаје симбол досезања те врхунске, човеком креиране слободе. Таква стремљења и поимања слободе су се одувек прво одражавала на уметност, јер је она као појам у тесној повезаности са креативношћу, а без креативности нема ни уметничког израза. Због тога, теми слободе придајемо велики значај.

„Претпоставке стваралачке демократије“, текст **Ивана Иљина** из књиге *„Бела идеја“*, говори о искуству слободе и релативно високом нивоу свести, о правним нормама, економској независности грађана, минималном нивоу образовања и обавештености, политичком искуству, патриотским осећањима, која таква слобода доноси са собом. Иљинов закључак је да у земљу која не располаже потребним предусловима за здраву стваралачку демократију не би требало уводити демократско уређење зато што оно „може бити само штетно за ту земљу“³⁷³ Иван Иљин осуђује *„свеопшту једнакост“* и предрасуду *„свеопште слободе“* и пише о највећој религијској кризи човечанства, у којој су људи „устали против саме идеје Бога“ и показали спремност да искорене све верујуће на земљи у циљу те и такве слободе.

„Даље, воља земаљског човека тражи **власт**. И Црква, која гради веру на вољи – неизоставно ће тражити власт. Тако је било код муслимана, тако стоје ствари код католика током читаве њихове историје. Они су увек тражили у свету власт, као да је Царство Божје **овде на земљи** – свакојаку власт: самосталну световну власт за папе и кардинале, власт над краљевима и императорима (сетимо се средњег века); власт над душама и вољом својих следбеника (исповедаоница као оруђе); партијску власт у савременој „демократској“ држави; тајну власт у редовима, тоталитарно-културну власт над свима и у свим пословима (језуити). Они гледају на власт као на оруђе у успостављању Царства Божјег на земљи. Власт на земљи тражи вештину, компромис, лукавство, лицемерје, лаж, обману, интриге и издајство; а често и

³⁷³ Иван Иљин *Бела идеја/О Русији сутрашњег дана*, „Логос“, Београд 2011 стр.34, 12-13

злочине. Отуда учење о томе да циљ оправдава средство А та идеја је увек била туђа и јеванђелском учењу, и православној цркви.³⁷⁴

Слобода и уметност

Питање слободе је једно од суштинских питања у уметности, а нарочито у музици као најапстрактнијој од свих уметности, на којој је заснована цела историја музике. Слобода је за уметнике увек биља суштина и циљ њиховог стварања. Она је увек била категорија која је кроз векове заокупљала мисли и дух уметника, и ка којој су сви и у сва времена тежили, а истовремено је била и предмет жустрих несугласица и размимоилажења различитих уметничких групација, праваца и тенденција кроз сву њену историју. Докле досежу уметничке границе, да ли ако се оне прекораче музика неће бити схваћена и биће осуђена на пропаст? Да ли је уметнички таленат повезан са слободом духа?

Иљин је сматрао да је „Дух човека слободан не у смислу да на њега ништа не утиче, или да он не трпи никакав терет утицаја и узрока, већ у смислу да је њему дат дар самојачања, самоослобађања, који он мора да прихвати и, користећи се њиме, стекне искуство и снагу“.³⁷⁵ Био је при ставу да апсолутне слободе за човека нема и да је то добро. Апсолутна слобода се не задобија на земљи, али треба тежити ка њој да би је задобили у Царству небеском.

Да ли се традиција и слобода међусобно косе као супротне категорије или напротив, традиција је та која једина води ка апсолутној слободи, без које нема ни уметности? - само су нека од питања која су кроз векове мучила танани стваралачки дух уметника. Да ли слобода у музици ако је сама себи циљ прераста у анархију, и да ли она води ка свеопштој слободи или у хаос? Где су заправо границе уметности? Да ли је свако стваралачко дело и уметничко и да ли неограничена слобода која негира традицију, више и није уметност?

У тексту „**О осећању одговорности**“, Иван Иљин сматра да човек треба активно да живи и сноси одговорност за своја дела. У том смислу, разликовао је „претходну одговорност“ (осећање човека да стоји пред нечим и његова јака воља да достигне савршенство) и „потоњу одговорност“ (101) Људи се, према

³⁷⁴ Иљин наводи: „све ове податке узимам из моје књиге „О супротстављању злу силом, где су наведени аутентични извори“

³⁷⁵ Ibid И.Иљин „Бела идеја“с 98, 94,95,101

Иљиновом становишту, деле на оне који *траже властита уживања и корист* у животу и на оне „који доживљавају себе као људе који *стоје пред Највишим и Светим*“ (94). То највише и свето је Бог, тако да је човекова одговорност „у крајњој линији увек одговорност пред Богом“ (95). Као слободно и зрело биће човек је одговоран за садржај и усмереност свог живота.

Све су то многобројна питања која **повезују све врсте уметности**, стога смо овој теми посветили више пажње. Разумевање питања слободe и традиције са филозофског становишта и значаја, у циљу бољег разумевања огромне улоге у стварању и континуираном развоју руске музичко-стваралачке и извођачке уметности. **Достојевски** се у својим делима значајно бавио питањем човекове слободe, традиције и хришћанског, православног погледа на свет сатканом у руском бићу и руском схватању вредности, те нам такво гледиште и филозофско разматрање представља основу за разумевање руског стваралачког опуса, размишљање о специфичност њених представника и оних битних разлика који их издвајају од западног стваралачког уметнички израза.

2.7.2 Традиција и слобода код Достојевског

Тема о човеку и његовој судбини за **Достојевског** је, пре свега, тема о слободи; слобода је средиште целокупног стваралаштва овог писца и кључ за разумевање његовог схватања света. **Николај Берђајев** (Н. А. Бердяев) у књизи „*Поглед на свет Ф.М.Достојевског*“ бави се том централном темом, питањем слободe у самом човеку, друштву и хришћанској религији и каже: „Достојевског интересује само човек који се запутио путем слободe, *судбина човека у слободи и слободe у човеку*. Његови романи су трагедије, *искуство човекове слободe*“.³⁷⁶ Иако се сматрало да је био конзервативац и непријатељ друштвено-политичких слободa, Достојевски је човеку наметнуо огромну одговорност која одговара достојанству слободних. Ако човеку одузмете слободу, олакшавате му патње. Он истражује те путеве човековог олакшања и уређења људских односа без слободe његовог духа. Други руски филозоф **Н.Лоски**, у делу „*Достојевски и његово хришћанско схватање света*“ сматра да је: „слободa за Достојевског и антроподицеја и

³⁷⁶ Н.Берђајев-„Поглед на свет Ф.М.Достојевског“ – Издавачко публицистичка делатност-Београд 1982 ст 277-281

теодицеја-у њој треба тражити и оправдање човека и оправдање Бога. Читав светски процес је истицање теме о слободи, трагедија везана за реализацију ове теме. Достојевски испитује *судбину човека који је изабрао слободу*.³⁷⁷

Две врсте слободе

Достојевски сматра да постоји, не једна већ **две** слободе: **првобитна** и **последња-коначна слобода**; слобода изабирања *добра и зла*, и *слободе у добру*, или *ирационална слобода* и *разумна слобода*.

Сократ је знао само за *другу*, за разумну слободу. Речи из **Јеванђеља** „Познајте Истину и Истина ће вас начинити слободним“, односи се на *другу* слободу, слободу у Христу. Када ми кажемо да човек треба да се ослободи од нижих стихија, од владавине страсти, када кажемо да не треба да будемо роб самога себе и света који нас окружује, ми имамо у виду ову *другу слободу*. Највиши домет у слободи духа односи се на ***другу слободу***.

Истина је та која чини човека слободним, али човек мора сам, слободно да прихвати истину, а не да ју је неко наметне. Христос даје човеку *последњу слободу* али човек мора слободно да прихвати Христа. У том слободном прихватању Христа јесте **достојанство Хришћанства**, читав смисао вере, који јесте чин слободе. Достојанство човека, достојанство његове вере предпоставља ***признање тих двеју слобода***: слободе *добра и зла*, и слободе *у добру*, слободе *у изабирању Истине* и *слободе у Истини*.

Слобода није поистовећење са добрим. Слобода добра подразумева и слободу зла, а слобода зла води уништењу саме слободе. У томе лежи тајна Хришћанства. Добро не може бити наметнуто. Достојевски пружа човеку могућност да иде путем *слободног прихватања те Истине*, која треба **коначно да ослободи човека**. То није прав и раван пут, то је дуг пут, на њему нема правца правога излаза. То је пут искушења, пут искуства.

Човек **Антике** и човек **дрвног Истока** нису знали за такву слободу, они су били заробљени нужношћу природног поредка, у власти судбине. Док је Античка Грчка схватала свет као затворену форму, нешто ограничено и није видела хоризонт, хришћанском човеку се откривају хоризонти и бескрај.

³⁷⁷ Н.Лоски „Достојевски и његово хришћанско схватање света“ - Београд 1982 ст133-143

Ако знамо да је **демократија** производ античког времена, и да је античка Грчка схватала свет као затворену форму, господство принципа форме, граница која је одређена. За **Грке** то је био искључиво хаос без праве слободе.

Намеће нам се закључак да је савремена демократија у XXI веку узета као општи принцип светске владавине управо да би функционисала по истом принципу и истом узору, да свет постане затворена форма, затворени пут без хоризонта, хаос, без праве и Истинске слободе у бесконачности, коју прокламује Хришћанство. Уместо постизања већег степена слободе у савременој демократији, као вид напреднијег и слободнијег друштва у односу на XX век, (у коме смо имали човекову борбу за слободу и владавину права али само својих, а не и за владавину целих народа), долазимо до замене тезе: напуштајући хришћански пут, напушта се и пут постизања апсолутне слободе и улази се у једну затворену форму света, без видика, у чијим оквирима је затворен човек, без ваздуха, који се постепено, али лагано гуши, а слобода као самовоља прелази у своју супротност, разарајући и уништавајући човека. Таква слобода у место слободе у Истини, води човека у ропство и негира људски лик.

Слобода хришћанске Европе-спопљашња

Таква **слобода предпоставља бесконачност**. Грчка трагедија и филозофија указивале су на то да треба прекорачити пределе тог затвореног античког света, али у њој нема **фаустовске душе**, тог израза **нове слободе**. Фаустове тежње према бесконачности су нешто типично за хришћанску Европу, као и појава *Бајрона*, *Манфреда*, *Каина*, *Дон Жуана*. Побуне људске личности против светског поредка, против судбине, све су то типично хришћанске појаве у трагању за слободом. Сва историја **западног уметничког стваралаштва** ишла је тим путем. Моцарт је у свом композиторском писму био слободнији од Баха, Бетовен од Моцарта, Шуман од Бетовена., сви су трагали за новом слободом, напреднијим музичким изразом и све више померали границе ка том путу.

И док *Фауст* и цео XIX век стоји на **средини** тога пута, *Раскољников*, *Ставрогин*, *Кирилов* и *Иван Карамазов* налазе се већ на **крају пута**. Или **Чајковски**? Чајковски после дуге борбе и искушења између слободе добра и слободе зла, кроз своје јунаке Одету, Одилију (оличење добра и зла) и Зикфрида (коме је дата слобода избора) у својој **духовној борби**, често разарајућој, ипак **стиже до**

коначне истинске слободе, и на крај пута, стварајући ремек дело свих времена балет „Лабудово језеро“. И није случајно, што је баш „Лабудово језеро“, својим садржајем, својом музичком снагом и чистотом балетске форме-у том снажном, сједињујућем тројству уметничког израза, који је Чајковски на генијални начин осетио и остварио, постао балет над балетима, музика над музиком и што живи кроз сва времена и на свим просторима.

Као и све велике Истине, првобитно оспораван, постаје ремек дело светске уметности, симбол „традиционалног-белог балета“ који у свом називу сједињује два појма- „традицију“ Истину и „белог“ – најчистијег, достизање коначне **божанске светлости**. Својом апсолутном белином, представља симбол неупрљане, анђеоске, исконске чистоте.

Слобода унутрашњег духа-унутрашња светлост-нови свет

Са почетком XX век, који доноси са собом велику неизвесност, кризу светске историје, ломове и падове људског духа до катастрофалних размера, до *изобличења људског лика у злу*, потрага за људском слободом ступа у нову фазу.

„То је прелаз из периода искључиво **трансцендентног** схватања **хришћанства** у период његовог **иманентног** схватања. Човек напушта спољашњу форму, спољашњи закон, и **кроз патњу осваја за себе унутрашњу светлост**. Све прелази у крајње дубине људског духа а. тамо ће се показати нови свет“.³⁷⁸

Достојевски верује у тај **нови свет** у ту *светлост, у ту лепоту која ће спасити свет*. Међутим та трансцендентна свест која је оваплотила хришћанску Истину према споља, није била у стању да открије до краја хришћанску слободу, јер Христос се мора јавити човеку на његовим слободним путевима као *последња слобода у Истини*. Човек сам мора да пронађе тај пут. Слобода у Истини је понуђена човеку, али уместо да је он слободном својом вољом прихвати, она иживљава себе и прелази у своју супротност. Постаје беспредметна и празна, и све више осиромашује човека. (Беспредметна и празна слобода Ставрогина и Версилова). Ту трагичну судбину слободе показује Достојевски кроз судбину својих јунака у којима слобода прелази у самовољу и бунтовничку афирмацију човека. Као самовоља, прелази у своју супротност, разара га и уништава. (Демонска слобода Кирилова и Ивана Карамазова). Таква слобода, води човека у

³⁷⁸ Оп. cit Н. Берђајев-, „Поглед на свет Ф.М. Достојевског“ st 281.

робство и негира му сопствени, (божански) лик. Слобода *Свидригајлова и Фјодора Павловича Карамазова*, разара њихове личности, а слобода *Раскољникова и Петра Верховенскога* доводи их чак и до злочина.

У свом страху, а истовремено у жељи за својом личном слободом, човек је елиминисао Бога „Бог не постоји“ - и тиме је елиминисао и евентуалну **казну** која би му споља, (Богом), могла доћи. Међутим, не чека човека некаква спољашна казна, нити неки спољашњи закон, који ће да га стигне, (црквени, друштвени или морални), већ **изнутра Божански принцип**, који притиска човекову савест, и човек, у тој тами и пустоши, коју је сам себи изабрао, гуши се, сагорева од Божје ватре, иако је својим разумом све учинио да од њега побегне, убијајући Бога и у себи и око себе.

Таква је судбина *човекове слободе*, и Достојевски је са огромном генијалношћу открива, кроз своје јунаке кроз душевна стања руског унутарњег бића.

Патријарх Павле попут Достојевског примећује слично: „Не бојте се ничега колико **греха** који нас одваја од Бога и *ствара немир у нашој души!* А када будемо имали мир са Богом, имаћемо мир у души, тим миром ћемо деловати у породици, у друштву у којем се крећемо и онда се не треба ничега бојати“³⁷⁹

Две врсте слободе-Људска и божанска-последња слобода

„Слобода“ мора да иде путем слободе, а не путем нужности, то је једини пут, али та иста слобода човека уништава, када он у свом слободарском заносу, не жели да зна нешто више од себе, од човека. Ако је човеку све дозвољено онда слобода прелази у робовање себи, човеку, који стално јури за све новом и новом слободом, а робовање самом себи уништава човека. Ако нема „нечега вишег“ - изнад човека, онда нема ни човека. Људски лик зависи не од човека него од више природе. Ако дата му слобода нема садржаја унутар себе, ако нема ту неопходну везу између „људске слободе“ и „божанске слободе“ онда нема ни „коначне слободе“, јер људска слобода достиже свој највиши израз управо у тежњи ка „вишој слободи“, слободи у коначној Истини.

Слобода као нужност или дијалектика-јединство божанске и људске слободе

У томе лежи *дијалектика слободе*, јер нам она *нје дата као нужност* већ води на пут Богочовека, а у Богочовечанству се **сједињује људска и божанска слобода**, људски и божански лик.

³⁷⁹ Јован Јањић- Будимо људи-Живот и реч Патријарха Павла“Новости“2009 ст 179

Унутрашњим искуством и унутрашњим преживљавањем слободе, осваја се светлост те Истине. После искуства у Истини, човек више није исти. Повратка на искључиво господство разума и спољашњег закона, на живот у *нужности и принуди*, више не може бити. Једино што му преостаје је поновно проналажење ***изгубљене слободе у Истини, то јест у Христу***.

Но Христос није спољашњи закон, спољашни систем живота и Његово царство не може се мерити мерилима царства овога света. Христос није она беспредметна, бунтарска човечија слобода, него она *последња слобода, испуњена садржајем*, која потврђује људски лик пред вечношћу. Раскољникова, Ставрогина, Кирилова и Ивана Карамазова је уништила слобода која је била лажно усмерена, али то никако не значи да је све њих требало држати под принудом спољашњег закона. Човек мора да осети слободу да би својом слободном вољом могао да се уздигне до оне последње истинске слободе. Кроз пропаст својих јунака Достојевски нам открива светлост. **Њихова трагедија је химна слободи.**³⁸⁰

2.7.3 Савремена свет и слобода-појам добра и зла

После јунака Достојевског започиње XX век, доба велике неизвесности који се открива као криза културе, као крај читавог једног периода светске историје. Са тезом „*Бог не постоји*“, а ако и постоји он је негде изван, човек је себи дао слободу да у име те прокламоване слободе учини незапамћена недела у оба светка рата, у револуцијама, до крајњег пада људског духа, и до изобличења човечјег лика у злу. У XXI веку на том путу „ослобођења“, иде још даље. Као потпуно ослобођено, и самосвесно биће, при томе, који живи у најнапреднијем, најслободнијем и најразвијенијем друштву у историји човечанства, човек даје сам себи за право да самостално одлучује о свим одлукама и поступцима како личним тако и у природи и друштву. Управо то својство му је омогућила она друга “слобода“ (не од Бога дата), за коју се вековима борио: (симбол научних достигнућа, напретка, будућности), јер му је једино она обезбеђивала пут ка личном „ослобођењу“, за разлику од оне прве-традиционалне, која га је вукла у назад, у прошлост, стагнацију и устајалост. Међутим, по логици ствари, та и таква „слобода“, која даје човеку право на неограничену слободу, значи да је и она од некуда, да

³⁸⁰ Opt.cit Н.Берђајев-„Поглед на свет Ф.М.Достојевског st 282

егзистира сама по себи изван или изнад човека, а није од Бога. Поставља се питање: Ако је она изнад човека, ко је онда изнад те слободе (не божје)? Ко или шта стоји „изнад“ те човечје „необожене и недуховне слободе, те „иза“ свих видова човекових „ослобођења“?

Човек може да задобије своју слободу само са два извора: или од „слободе саме по себи“ или од „слободе од Бога дате“. Ако је Бог (с једне) а та друга слобода (с друге стране) а обе се налазе **изван** човека, значи да та „друга слобода“ има исто тако нечије порекло и исто толику моћ као и Бог, јер може да руководи човеком као јединком и свим природним и друштвеним законима и да их мења!

У том случају, над човеком се намеће круцијалано питање, **избор** и **одлука**. Ако не верујем у „слободу од Бога“, значи да верујем у „слободу од... кога“? „Између“ - не постоји.

Исто питање је мучило како *Достојевског* тако и *Цара Лазара*, отуда и мит о Косову. Постоје само два пута и човек сам мора да изабере којим ће путем да крена. (зато му је дата слобода избора). Ко ме ће се царству приволети? - како каже Берђајев: „Антиномији царства ћесаревог или царства Божијег“?. Вера и пут у слободу од Бога дату - небеску или вера и пут у ону другу - земаљску (разарајућу слободу по Достојевском), не од Бога дату? Али, од кога дату? Да ли то значи, у духу хришћанства, да ако не верујеш у слободу од Бога, значи да верујеш у слободу, ...исту ону коју је понудио Сатана, са дрва познања Адаму и Еви ?

Лазар је морао да се одлучи између Царства Небеског и царства Земаљског, јер треће - не постоји. Јер веровање „ни у шта“, **пут „између“** Бога и Сатане **не постоји**. Постоје само два удаљена поларитета, енергетски исте јачине, али дијаметрално супротни извора. „**Не веровање**“ не значи „између“ „Не веровање“ је вера истог интензитета као и вера у Бога само у супротном правцу. Не веровање није „ослобађање“ од Бога већ је „служење“ Сатани. Иза „не веровања“ крије се замка Сатане. „Безбожник није безбожник, него је противник. Наше противљење неће нашкодити Богу, већ ће нашкодити нама, јер срцем чезнемо за Њим а мислима се противимо.“³⁸¹

Патријарх Павле такође види само две могућности, наводећи Достојевског:

„Свега су две могућности: или Бог постоји или не постоји. А то другим речима значи: или постоји смисао нашег постојања или он не постоји. Људи су под

³⁸¹ Поуке оца Тадеја-„Какве су ти мисли такав ти је живот“ –видик- Бгд 2002-Библ. Поуке бр1ст 19

притиском материјалистичким дошли у ситуацију да мало дубље размисле да ли тај смисао постоји или не. Према *Достојевском* од хлеба нема ништа битније. Ко ти даје хлеб ти ћеш ићи за њим. Али ако неко *завлада твојом савешћу*, ти ћеш бацити хлеб онога и поћи за оним који *те убеди у смисао и циљ твога постојања*. Човек ће пре пристати на самоубиство него на живот без смисла.³⁸²

У тексту „*О историји ђавола*“ из књиге „Бела идеја“ из 1926. године, која садржи двадесет један изабрани чланак, **Иљин** третира различите друштвене и политичке теме после Првог светског рата повезане са Русијом и руском емиграцијом, пишући о интересовању *филозофије и уметности за демонске садржаје*, у којима наглашава да **Ничеова** дела „*Воља за моћ*“, „*Антихрист*“ и „*Ево човека*“ на директан и отворен начин проповедају зло.

Ничеови следбеници су повезали његово оправдавање зла са Марксовом доктрином, остварујући своје планове почетком XX века. Иљин прави разлику између *демонизма* („живот без Бога“) и *сатанизма* („рушење Бога“), истичући да се његово поколење суочило са истинском ђаволском стихијом која би се, једном речју, могла дефинисати као „антихришћанство“³⁸³

Чини нам се, да се тај исти именитељ налази и иза свих врста „ослобођења“ човека у име свих слобода од традиционалних вредности, и прекорачења свих граница, као и иза разних термина: „модеран“ у односу на традиционалан, „авангардан“ у односу на застарео, „интелектуална уметност“ у односу на духовну; грађанско васпитање у односу на веронауку, „слобода људских права и демократија“ у односу на ред и поредак у људком друштву и природи, као и иза за нас најважније: „*уметности која шокира*“, наспрам „*обожене*“ *уметности* која треба да нас умије, обожи својом лепотом и снагом уметничког израза, да нас учини лепшим, бољим и срећнијим.

Да ли полазећи од **Античке Грчке** до савремене демократије XXI века, та крајња демократски прокламована слобода, покушава да затвори круг историје, и да доведе до коначног КРАЈ-а, о чему је размишљао и Скрјабин, имајући у виду када је писао своје последње, не довршено дело?(писали смо о томе-смрт га је зауставила да га доврши). Да ли ће, она друга, „Истинска слобода“ по

³⁸² Ј Јањић- „Будимо људи“-Живот и реч Патријаха Павла Ст 190

³⁸³ Иван Иљин *Бела идеја/О Русији сутрашњег дана*, „Логос“, Београд 2011, ст 7-8

Достојевском, успети да се избори са „лажном слободом“, (Ничеовском), да кроз ту борбу пронађе свој пут и изађе из оквира те затворене форме, удахне јој кисеоник, и спасе свет од затварања круга историје.

Да ли се честице те слободе налази у **Традицији**, у хришћанској и православној духовности, у њеној лепоти, кроткости и скрушености или у њеној вечитој духовној борби и патњи, у вечном тражењу **Истине** у којој се можда назире и кључ њеног досезања. Искрено се надамо да и *наш народ* поседује те „свете честице“ традиције, заостале из неких давних времена његове богате историјске прошлости.

1. Традиционално и модерно, на примеру музике Чајковског и пијанисте Березовског

„Лабудово језеро“ Чајковског-судар традиционалног и модерног

Чајковски се у свом балету „**Лабудово језеро**“ такође бави том вечном темом, питања избора- црног или белог- **добра или зла?** Није случајно што се управо на том балету, симболу традиционалног, „белог балета“, симболу заслепљујуће белине, чистоте и невиности, чедности и исконске лепоте, у XXI веку у име нових, модерних, слободних и шокантних тенденција у уметности, померају досадашње границе слободног, још даље и драстичније, не би ли се у потпуности показале моћи човекових слобода (оне разарајуће-по Достојевском), у циљу рушења и исмевања традиционалних вредности.

И док гледамо „Лабудово језеро“ у мушком извођењу са комплетном мушком поделом, закључујемо, да по цену новог, само да би се разликовало од старог, прихвата се и оно што је бизарно. Таква неограничена слобода у модерном изразу, дошла је до крајњих граница дозвољеног, претварајући се у тоталну супротност и одсуство било каквог укуса, где се традиција претвара у анархију, женски принцип у мушки, а истина у лаж. И као да се из неког угла, попут Стравинсковог Петрушке, појављује Сотона и подмукло нам се смеје! Питамо се: Зашто се, у тој жељи за слободом, на удару нашла „традиција“ и то баш руска? Зашто „Лабудово језеро“, као најсветлији симбол традиционалних вредности, симбол чистоте и невиности, („бели балет“), симбол снаге и вере у победу над силама зла, свеопште и свепобеђујуће љубави, зашто се оно подвргло експерименту? Зашто баш музика Чајковског, музика руске душе? Да ли смо

скрнављењем овог дела, уједно оскрnavили и централну идеју Чајковског-победу љубави и добра и претворили је у супротност, у победу моћи зла?

Сва су то питања која нам остају за размишљање. Многи ће рећи да се свет заситио традиционалним извођењима, да су она иживела себе, постала застарела, сувише досадна и не одговарају више савременом човеку. Сувише је романтично, наивно и идилично. Свет је отишао много даље и тражи нешто ново, нови изазов.

Међутим, питамо се: Ако смо се заситили традиционалних вредности и извођења, и ако сматрамо да је то застарело за нашу савремену психу и не одговара духу времена у којем живимо, зашто их једноставно не скинемо са репертоара светских сцена, као нешто „*passee*“, одложимо их у архиву као традиционалне вредности и уместо њих понудимо, креирамо нешто ново, што ће одговарати духу модерног доба, по мери савременог човека, и што ће као тако означити „Уметност XXI века“. Зар толико немамо нових идеја да морамо да посежемо за „већ виђеним“ за оних што су нека друга покољења створила, и да са њима експериментишемо (тј. да се на њима иживљавамо). Зашто уместо да креирамо нова уметничка дела, као што је то било у свим предходним епохама, (ново се надовезивало на старо и природним путем их смењивало), ми се устремљујемо на рушење и скрнављење оног најсветијег и најлепшег у историји уметности-ремек дела традиционалних, класичних вредности, под геслом нових тенденција и слобода.

Зар тим и таквим потезима, коначно не желимо да се обрачунамо са својом историјом и традицијом? Или можда желимо да сами урушимо тековине наше цивилизације, традиционалну уметност и све њене највише културне тековине, и коначно се обрачунамо са историјом и својим властитим идентитетом.

Оваква **модерна**, екстравагантна и **шокантна поставка** „Лабудовог језера“, не представља излет у нешто ново, или храброст у слободи израза, већ исмевање лепоте традиционалног, чак и идејности Чајковског, те ружење његовог лика и дела. Можда ћемо претерати у поређењу, али то би било исто, као када би „модернизовали“ слику Леонарда да Винчија тиме што би „Мона Лизи“ нацртали бркове и претворили је у мушко³⁸⁴, а тај уметнички потез прогласили новим тенденцијама у уметничкој слободи и њен нови мушки лик прогласили

³⁸⁴ Мона Лиза (итал. *Monna Lisa*) или Ђоконда (*La Gioconda*.) је чувена ренесансна слика Леонарда да Винчија израђена уљаном техником на дрвеној плочи од тополе. Представља портрет младе фирентинске даме, Лизе дел Ђокондо. Портрет Мона Лизе је изложен у Музеју Лувр у Паризу.

„невиђеном до сада лепотом“, (As bold and beautiful as ever) како је Daily telegraph. прогласио ово „мушко“ Лабудово језеро, те доделили му многобројне награде и признања за „уметнички допринос“. Навешћемо део критике ове поставке:

„Са потпуно мушким ансамблом лабуда, Matthew Bourne's је револуционарна производња класика Чајковског. Стилска инспирација је дошла из филма *Алфреда Хичкока* The Birds. Прва продукција је била у Sadler's Wells театру у Лондону 1995 као и наступи на Piccadilly Theatre у Лондону, праћени светском турнејом у Лос Анђелесу, Европи, Аустралији и Јапану, пре него што је постала једна од најгледанијих представа. икада - како у Вест Енду тако и на Бродвеју.

Продукција је освојила бројне награде. Matthew Bourne's је за Лабудово језеро добио више од 30 међународних награда, укључујући и награду Olivier Award (за најбољу играчку продукцију). Снимљена је у Royalty Theatre, Kingsway у Лондону. Adam Cooper као Лабуд је добио награду Time Out Award., редитељ и кореограф Matthew Bourne, диригент David Lloyd-Jones, The New London Orchestra, костим Lez Brotherston. Балет је назван "a miracle"-чудо у „Time Out New York review“. Ова представа је запањујуће модерна прерада традиционалног балета и привукла је огромну пажњу критичара, захваљујући потпуно мушким улогама лабудова, **који доносе нову мушку грациозност и контролисану силу веома различиту од деликатности женских лабудова.**³⁸⁵

Овакав приступ делу никако не може да представља „уметничку слободу“ у промовисању нових моралних и естетских вредности, већ скрнављење основне идеје композитора и либретисте Владимира Бегичева, као и увреда достојанства њихових личности. Чајковски је балет компоновао са одређеном Идејом, намером, осећањима и преживљавањима унутар своје личности и душе, која су пратила његову сопствену визију, и животну филозофију. Овакав приступ, првенствено вређа осећања самог композитора и његову уметничку личност, а потом и нас гледаоце, јер нам намеће нова правила. Несумњиво је да је приказан висок уметнички ниво представе: кореографија, сценографија, костимографија као и „контролисана сила и мушка грациозност“ - по речима критичара, у игри мушких

³⁸⁵ Matthew Bourne's masculine take on Tchaikovsky-sky arts hd; <http://skyarts.sky.com/matthew-bournes-swan-lake>

играча, у шта заиста не сумњамо, међутим сматрамо да таква кореографија никако није смела да се постави на музику „Лабудовог језера“-Чајковског.

Визија дела и музичка замисао композитора, је основа целокупне надградње у музичко - сценској поставци дела, њен темељ. Нарочито се то односи на Чајковског код кога идејност, садржај дела иде испред свих осталих параметра. Зато је он и направио прекретницу, заокрет у балетској уметности. Идеја мора да остане чврсто аутентична, јер представља искључиво власништво композитора, генија ствараоца. Само он и његов генијалан таленат има право на њену промену.

Рецитал пијанисте Бориса Березовског

Сличне потезе модернизовања или боље речено, урушавања традиције, налазимо и у пијанистичко-извиђачкој уметности на концертном подијуму. На примеру концерта пијанисте **Бориса Березовског** у Београду 26. октобра 2011.год.на затварању БЕМУС-а у београдској „Арени“-спортској хали, можемо уочити одсуство традиционалног схватања концерта и искорак ка „новим слободама“.

Клавирски рецитал, као најважнији облик солистичког израза, који представља најинтимнији однос између публике, композитора и пијанисте, у тој међусобној интеракцији само једног уметника на сцени и публике, где интимност представља императив уметничког доживљаја, одиграо се, не у концертној сали, намењеној за ту сврху, већ у спортској арени.

Већ том чињеницом, концерт добија елементе спортског догађаја, а пијаниста постаје артиста. Као *друго*, организатор је принуђен да пијанисту озвучи, што је недопустиво за класичан клавирски звук, те концерт поприма обележје естраде и као *треће*, иза уметника поставља се видео бим за „визуализацију музике“! На тај начин, уместо чаробног клавирског звука, без којег нема уметности свирања на клавиру, добијамо вештачки синтетички звук, уместо да музику слушамо, ми је „гледамо“, и истовремено нам одвраћа слушну пажњу, јер чуло звука је много апстрактније од чула вида. На крају, уместо интимног односа са пијанистом који се постиже у акустичним за то намењеним концерним салама, уметник се попут гладијатора бори са сопственим звуком у спортској „Арени“, у неприродности и одсуству уметничког креирања, без кога нема ни уметности.

Чак ни по цену придобијања веће публике, и већег броја продатих карата, што је често објашњење таквих перформанса, не сме се изаћи из оквира, јер на тај и такав

начин уметност се не омасовљава, популарише, већ напротив издаје, предаје и уништава, а публика која је дошла на концерт ради уметничког доживљаја по „храну за душу“ (по речима Патријарха Павла), остаје ускраћена за то задовољство, на неки начин преварена, исмејана и духовно испражњена, (дошла је по једно а добила друго), и највероватније више никада неће доћи на нешто слично, јер јој је у место правог, истинског уметничког доживљаја, понуђен перформанс-лажна уметност.

Борис Березовски се определио за сасвим класичан, традиционал реситалски програм, Брамс-Варијације на Паганинијеву тему; Три мађарске игре; Хачатуријан-Токата; Гулд- Етида; Гершвин-Три прелида; Лист-Мефисто валцер; Албениз-Шпанска свита оп. 47; Годовски- Стари Беч; Сен-Санс/Годовски- Лабуд; Шопен/Годовски-Валцер бр. 6; “Минутни валцер” и Равел: La Valse. Овако брижљиво изабран програм, који је упућен блиској комуникацији са публиком на нивоу међусобних суптилних осећања, апсолутно је захтевао и класичан приступинтерпретације, не само у циљу задржавања класичних вредности, већ да би побудио осећања публике, њихове емоције, што је и његова основна намена и сврха и ради чега је публика дошла, тј. купила карте. Међутим овога пута организатор није желео да публици пружи такав доживљај, већ да је шокира, модернизује, отупљујући јој ону фину, танану сензибилност коју једино класична музика може да јој пружи у односу на поп, рок или фолк и због чега се определила за концерт класичне музике.

Питамо се да ли је потребно да, онај процентуално мали део публике који верује у интимност својих осећања у доживљају музике, преваспитавамо, наметати му да музику доживљава на агресиван начин и то све под геслом модернизма, осавремењивања, нових светских токова, незаостајања за светом, нових слобода - „перформанса“, или нових тенденција „инсталација“, тзв. новог музичког израза, у служби њеног прилагођивања широким масама. Нико се заправо и не пита да ли широке масе уопште желе такву врсту музике, јер како је рекао Антон Рубинштајн „класика је привилегија одабраних и намењена одабранима“.

О томе говори Метнер у „Музи и моди“, упозоравајући нас, да се на такав начин уметност профанише. Као пример антитрадиционалне профанизације наводи један "сензационалан концерт“ у коме се први пут указало могућим, да се „обично-свакодневно“ прикаже „обичном, свакодневном музиком“; „лажно и непријатно-фалш“, приказаже „непријатном музиком“ а „поремећеност“ прикаже

„поремећајем музичких форми“.³⁸⁶ Шта више, у музичкој традицији, одсуство личног преносног стваралачког акта, изједначава се са вулгарноошћу уметности као такве. (А.Аленска-„Анти традиција као модернизам“) ³⁸⁷

Традиционални пијанистички рецитали су у садашњем времену превазиђени, старомодни и застарели и припадају човеку прошлих времена, тако мисле организатори, а да ли публика која је изабрала да дође на фестивал класичне музике тако мисли, или јој је то наметнуто? Вероватно не, јер би у супротном изабрала да дође на неки други масовни концерт који негује неку другу врсту музике, неку другу емоцију којој одговара амбијент „Арене“ и масовног перформанса. Али зашто „силовати“ и навикавати ту другу врсту публике на оно што она не жели и што јој је страно, која се слободном вољом определила за музику старих времена, за традиционалне вредности, који одговарају њеном сензибилитету? Зар немамо слободу избора?

Јединно што организатор није схватио, да традиционалне вредности не треба дирати, јер ако се „осавремењују“ оне се оскрнављују. Традиционално је увек традиционално, у било ком времену егзистира и управо је због тога Велико и вечно јер у себи носи непроменљиву, трансценденталну категорију. Одакле човеку право и дрскост да нешто што је вечно по својој суштини, мења, и по коју цену? Вечност је вечна и самим тим непроменљива, а човек је коначан и у трци са традицијом засигурно ће изгуби битку.

Стравински - изразити представник модернизма је рекао: Верујем да "модерно" може да се користи само у смислу да означава, „*devotio moderna*“ (проклетство модерности) -Тома Кемпински. То укључује нову ватру, нову емоцију, нови смисао.³⁸⁸

Много тога што смо преузели из историје данас не може да задовољи савременог слушаоца, естрада почев од грчких и римских мимичара, француских жонглера и немачких шпилмана, руских лакрдијаша, до савремених гломазних мјузик-холова има своју публику и данас, али не треба бркати појмове.

Пијанистички концерт и уметнички доживљај

Концертна сала, напуњена слушаоцима, је место сусрета два живота-ствараоца и примаоца, која у међусобном односу утичу на оно што се изводи. Одговарајући

³⁸⁶ Н.Метнер „Муза и мода“ 484,504

³⁸⁷ Николај Метнер- Вопр, биограф, творч.;Амината Аленская- Анти традиција као модернизам с 190

³⁸⁸ Stravinsky Igor and Robert Craft. 1960. „Memories and Commentaries.“Op.cit 206

на талентовано извођење, дивљењем и учествовањем, слушалац својим присуством допуњава извођење “пали га својим дисањем“ распирује његов сензибилитет, мисли, нерв, другим речима, даје му све то што не може да се искаже ни речима, ни кичицом уметника. Када су великог италијанског трагичара *Томаза Салвинија*, који је играо Отела питали, одакле узима крик очаја у сцени убиства Дездемоне, када сазнаје њену невиност, показивајући на салу одговорио је: “Отуда“.³⁸⁹

Концерт, пре свега, треба да пружи публици задовољство, тј. да пробуди у њој преживљавања названа „естетско задовољство“. У задовољству, (кључ ка срцу слушатеља), је поетичан смисао концерта без кога никакав задатак, ни естетски ни етички није решив. При понављању задовољства лако је прећи на потребу.

„Музика је чудо“ -говорио је **Хајне**. Њен језик не зна ни националне ни географске границе. Музика је доступна свима, и деци и одраслима и црним и белим и академицима и радницима. Публика може да воли више Марсију него Аполона, али коме год припадала, колективни ум публике једнако реагује на све што је *истински лепо*, било оно изражено у Пергамским мраморима или симфонији Чајковског, у „Успаваној Венери“ Цорциона или у магнетичном темпераменту Антона Рубинштајн.

2. Улога Русије у повратку савремене музике у традиционалне токове и поновни процват руске културе

Знамо да је **Рахмањинов** веровао у процват руске културе. О томе говори у интервју, који је дао непосредно по доласку у Америку 1919. г. једном америчком музичком часопису.

“Мене понекад питају, не сматрам ли ја да коренити преврат који се десио у Русији ће утицати на будућност руске музике? Истина да у садашње време немирна ситуација успорава цело стваралаштво. Русији је потребно извесно време да се опорави од пустоши, које је донео први светски рат. *Али сам ја дубоко убеђен да музичка будућност Русије је безгранична.*“³⁹⁰

„У време када ће се свет потресати не би ли се све цивилизације поделиле на оне који следе Христа и оне који следе Антихриста, онтолошка култура Русије ће дати

³⁸⁹ Павел Коган-Вместе с музыкантами-Москва-"Советский композитор" 1986 С 177

³⁹⁰ А.Соловцов-С.В. Рахманинов- Госуд. музыкальное издательство Москва-Ленинград 1945 ст 36

свим другим цивилизацијама меру и димензију онтолошке дубине. Тада ће се свакој од њих открити ради чега и ради кога, са којом функцијом су битисали и постојали на Земљи.

Али предходно, сила онтологизма треба поново да засија у самој православној култури. У XIX веку, она је задивила свет савесности литературе, добротом и лепотом музике. Пред нама је трансформација других аспеката културе од економије до политике. Након катастрофе руске револуције, већ сто година се квари свет – на нама је задатак да запалимо светло у својој култури, и тако извршимо своју мисију у свету, да поново узрасте Света Русија. Наш позив је у нашој кристално чистој музици“.³⁹¹

2.8 РАЗЛИКЕ И СЛИЧНОСТИ У ПОЈИМАЊУ ТРАДИЦИЈЕ КОД СРПСКОГ И РУСКОГ НАРОДА

2.8.1 Индивидуална и колективна духовност

Српски и Руски народ одувек је био заокупљен питањем слободе и вековно тежио ка њој. Док је Русе више интересовало питање духовне слободе у самом човеку као појединцу, његовој унутрашњој патњи, борби и страдању, (што смо уочили на примеру Достојвског и Чајковског), дотле се српски народ више окретао питању колективне слободе у борби за свој идентитет и опстанак на својој земљи, своме огњишту (што је вероватно проузроковано неупоредиво мањом територијом коју је требало сачувати), упоредо са борбом за духовну слободу и јединство свога народа у целини. Можда у тој претпоставци (**индивидуална и колективна слобода у духовности**) можемо тражити различити однос ова два народа у односу на чување и неговање своје традиције.

2.8.2 Комунистички период и духовност у српском и руском народу

Запањујућа је чињеница да је руски народ кроз бурни XX век, и поред комунистичке револуције и репресивног режима који је у Русији био најизраженији, најортодокснији, најсуровији и најдуже трајао-читавих 70 година

³⁹¹ „На позив руске музике“ Вјачеслав Медушевски „Выступление профессора Московской государственной консерватории Вячеслава Медушевского на музыкальной секции XVI Международных образовательных Рождественских чтений“ Фебруар 5, 2010

те по свим параметрима требао да доведе до трајних последица по будућност нације и до потпуног брисања свега онога што је припадало прошлости и традиционалним вредностима (Бога, класичне културе и уметности, начина живота у хришћанским врлинама); уместо свега тога, руски народ, не само да је успео да сачува савој национални идентитет, већ и високи ниво духовности, као и своју традиционалност и културу.

У тексту „*У потрази за праведношћу*“ **Иљин** наглашава да се не сме губити из вида да је руски народ кренуо за бољшевицима тражећи „*нову праведност*“.

Сви народи ће једном увидети, пише Иљин, „да социјализам и комунизам уопште не воде праведности већ новој *неравноправности*, и да *једнакост* и *праведност* никако нису једно те исто.

Пошто људи по природи нису једнаки, праведност захтева „да права и обавезе људи, а исто тако и њихове *стваралачке могућности*, буду у складу са њиховим природним особинама, *њиховим способностима и радом*“.

Према Иљиновом уверењу, људи неће схватити и остварити праведност све док буду следили само идеје Француске револуције, јер праведност „тражи још и праведне људе“ те се не може увести са стране као готов модел, јер *нешто што је праведно у једној земљи може бити у другој неправедно*. Праведност се остварује кроз непрекидно *стваралачко трагање и напрезање читавог народа* и отуда представља његов стални задатак који се никада трајно не може решити.³⁹²

Комунистички режим је у својој моћи и трајању, учинио све што се споља, репресивним мерама, могло учинити у потчињавању руског народа новом светском поретку, новој „идеји“ - водиљи, - у замену за Христа, у циљу да се за сва времена избрише Бог из руског народа-тај вековни стуб и упориште његовог ослонаца и опстанка. Комунистичка идеологија у Русији је срушила духовне светиње као носиоце хришћанске традиције, генерацијама је „испала“ мозгове измишљеном лењинистичком идеологијом, користећи се при томе свом својом снагом, агресивношћу и силом моћи. У тој страховитој репресији моћи државе, која је имала све механизма у својим рукама да би постигла жељени циљ, није рачунала само на једно, на оно што ниједна сила не рачуна пред силином своје моћи, а то је **духовна снага** једног народа, на живог Христа који је дубоко

³⁹²Иван Иљин- *Бела идеја/О Русији сутрашњег дана*, „Логос“, Београд 2011, стр. 75, 76, 80

заложен у руском народу, који ћутљиво обитава, тиња у сваком појединачном срцу и души руског човека.

Зато нас не чуди чињеница да се Русија, после распада комунизма, запањујућом брзином вратила својим традицијалним вредностима, Богу, Христу и националним обележјима. Континуитет се муњевитом брзином успоставио тамо где се стало пре 70 година, као да то време од дугих 70 година није ни постојало.

Насупрот руском, у српском народу, десило се нешто парадоксално. Иако је комунизам неупоредиво краће трајао-(тек од другог светског рата) и већ после десет година се претворио у мекши облик-социјализам, а репресивне мере и забране биле су много блаже и мекше, дошло је до неупоредиво већих и трајнијих последица по културу, традицију и духовност нације, које се осећају и данас. Можда одговор треба тражити у **односу према традицији**, ова два по карактеру блиска а ипак по историјским околностима различита народа, те у **значају и континуитету** који је руски народ одувек придавао традицији. Са веома истанчаним слухом пажљиво ју је чувао и неговао, чак и у тешким временима, као важну трансвременску категорију у очувању свог националног бића.

За разлику од руског, српски народ никада није у довољној мери схватао њен значај и улогу, као суштину свога постојања и битисања, као основу свог идентитета и звезду водиљу у јединственој цивилизацији којој и сам припада. Нарочито се то односи на новију, послератну историју, где се све што је означавало **традицију, брзоплето напуштало**, а српски народ јурећи ка свему ономе што нуди напреднији, модернији западни свет, оставши тако без своје полазне тачке и ослонаца, за коју се вековима борио и гинуо (национално и духовно јединство), одједном се изгубио у времену и простору, у поновном трагању за својим коренима, слободом и идентитетом, полазећи стално и изнова испочетка, као да тих корена и идентитета заправо никада није ни било. Историја га у томе стално демантује и подсећа, чинећи тако његову трајну савест.

2.8.3 Посткомунизам и духовност- сличности и разлике

Распад комунизма, деведесетих година XX века, довео је до огромних тектонских промена у свету на глобалном нивоу. У идеолошком и филозофском смислу, Русија и цео источни свет се нашао, изненада у духовном расцепу, у празном

простору, без свог тадашњег јединог и искључивог идеолошког упоришта, једине тачке ослонца, комунистичке идеје или „идеје-водиље“, у коју су сви слепо веровали, клањали јој се, (у замену за Бога), безмало цео један век, и коју су у једноумљу следили. Изгубивши поново тло под ногама, други пут у једном веку, прво су остали без Бога, а сада и без „идеје“, вође, система, центра на који су годинама навикли, **Руси** су у први мах деловали изгубљено и слабо, али се десило нешто неочекивано.

За веома кратко време, управо имајући дубоко укорењену традицију у свом националном бићу, са готово у потпуности сачуваним моралним вредностима, Русија је успела да стане на ноге и да пронађе своје изгубљено биће, а комунистичка „идеја“ је врло брзо замењена новом-(старом), традиционалном хришћанском „идејом-водиљом“, вративши јој се са пуном вером и поверењем.

У **српском народу**, напуштање комунизма, одвијало се под сасвим другачијим околностима и на потпуно другачији начин. Идеолошки, југословенски народи су напустили комунизам далеко пре других источних земаља (информбиро 1948.г.) и то на начин постепеног „меканог“ преласка у социјализам, без неких видљивијих и значајнијих последица по српски народ. У том тренуку, напуштање крутих комунистичких стега је деловало као предност, као ранији пут ка свом националном духовном, „ослобођењу“, коју Срби, ни тада, а ни до данас, једини од свих југословенских народа, нису искористили, нити у потпуности разумели и остварили као своју предност, већ су је доживели као свој терет.

Напуштајући комунизам, брже од свих источних народа, напустили су брже и „идеју“ и тиме добили историјску шансу да, много пре других народа, врате се својим коренима и традиционалним вредностима, са којима је увелико живео и по чијим законима вековима функционисао цео западни свет, а које су Срби под налетом нове комунистичке идеје одмах напустили и одбацили, верујући да су у свом „специфичном путу „између“, напреднији и од традиционалног Запада, и од идеалистичког Истока, те да ће се и једни и други угледати на идеологију будућности, која ће за основу имати јединство истока и запада у једно и тиме показати и једнима и другима да је то једина исправна и праведна будућност света.

У својој визионарској, по мало наивној „месијанској“ улози, спасавања човечанства од два поларитета, у стварању идеалног друштва изнад

материјализма и идеализма, хришћанства и комунизма, српски народ је изгубио себе, свој идентитет, своју прошлост и своју будућност.

Уместо „ослобођења“ и пута у *духовну слободу*, у циљу проналажењу свог властитог идентитета, што су педесет година касније учинили и сви источни народи, а и наши суседи, српски народ, не само да није искористио своју историјску шансу, већ се и данас тражи и лута између Истока и Запада, између душе, савести и разума.

1. Покајање и борба руског народа за очување традиције

Када је Југославија 1948. кренула својим путем, те исте године у СССР-у је култура претрпеле извесне промене наметнуте „субјективним ставом Стаљина према врхунским уметницима тога времена“, као реакција на све модерно што је стизало са запада, те у циљу омасовљења уметности, 10 фебруара 1948 ЦК ВКП(б) је дао критику и оптужио врсне уметнике између осталих Шостаковича, Прокофијева, Хачатуријана, Мјасковског, Шебалина, Попова, као „**представнике антинародног формалистичког правца**“ у музици, за космополитизам у музици, те да би требали да „превазиђу, одвајање од народа и враћање демократским традицијама руске музичке класике, о чему подромно пише И.Куњин, наводећи последице таквог чина по уметност и културу нације.³⁹³

Десет година касније, оваква неправична осуда која је у СССР-у означена као грешка, камен спотицања у уметности, исправљена је 28. маја 1958. ЦК КПСС, после смрти Стаљина, када је оцењено да је критика у потпуности уродила плодом и рехабилитовала све поменуте уметнике. Признање таквих грешака довело је до преиспитивања многих других догматских погледа. („*Пут совјетске музике-пут народности и реализма*“-, „*Правда*“ 8 јуни 1958.³⁹⁴

О поновном успостављању *старог систем школства при Конзерваторијуму*, као и враћање на методологију и професорски кадар који је репресијом био

³⁹³ И. Кунин- Николай Яковлевич Мясковский-Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах“- „Советский композитор“-Москва 1969. ст с 160

³⁹⁴ Принятое ЦКП 28 мая 1958 постановление „Об исправлении ошибок в оценке опер“ Великая дружба“, „Богдан Хмельницкий „ и „От всего сердца“ окончательно устранило несправедливые оценки творчества таких выдающихся советских композиторов как Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Мясковский, Шебалин и другие, продиктованные субъективным отношением к искусству Сталина“ „*Путь советской музыки-путь народности и реализма*“-, „*Правда*“ от 8 июня 1958г) Ю.В. Келдыш, 100 лет московской консерватории- издат-«Музыка“ Москва-ст 193

смењен, а који је доносио врхунске резултатате, говори Ј. В.Келдиш поводом 100. год. од оснивања Московског конзерваторијума:

„Грешке које су допуштене 1948. и 1949. постепено су исправљане. Неки професори Конзерваторијума, који су удаљени из педагошког рада, јер се нису слагали са крутим догмама које су реметиле педагошко васпитни процес наставе засноване на предреволюционарним традиционалним вредностима, вратили су се на Конзерваторијум. Тај и такав процес повратка традиционалним вредностима нарочито је постао интензиван после XX конгреса ЦК КПСС 1956. год, у „ослобађању совјетског уметничког фронта од догматских норми и рецепата прописани култом личности Стаљина“³⁹⁵

На тај начин Руси су у великој борби за очување традиције успостављене пре револуције, успели да рехабилитују и наставе континуитет који је у два наврата био прекидан- *први пут* револуцијом 1905. и 1917. као реакцијом на све што је буржујско па и свирања на клавиру и *други пут* у отаџбинском рату.

Навешћемо део те борбе за очување традиционалних вредности на конзерваторијуму, противне омасовљењу зарад совјетских потреба које су довеле до пада уметничких вредности-„вулгаризације конзерваторијума“, да би боље схватили жртву и напор тих првих прегалника, професора који су стајали на бранику одбране музичке традиције:

„Државни савет просвете НКП 1930. г. је донео одлуку да коначно и у потпуности мора да се раскрсти са свим претходним традицијама у области музичког образовања, које су у Конзерваторијуму сачувле стару школу са методама обуке буржуазних музичара и само механички а не суштински повезале стари дореволюционарни систем образовања са потребама совјета. “ У својој гламазности, конзерваторијски брод, се још увек креће по старом...неопходно је спровести потпуну реконструкцију музичке обуке“ („Музыкальное образование 1929, N 3-4 стр 11-12“). Московски конзерваторијум је требао да се преименује у Вишу музичку школу и уведен је бригадни метод основан на вулгарној пролеткултури. Такав метод је унео хаос у образовани процес без икакве систематизације. 1931. Конзерваторијум је упутио писмо НКП РСФСР против

³⁹⁵ Ю.В. Келдыш, 100 лет московской консерватории- издат-«Музыка» Москва-ст. 181

елемената „вулгаризације и марксистичког разумевања класне природе музике“ и захтевао да се повиси технички ниво обуке.

Цело руководство конзерваторијума је одстрањено а нарочито Мјасковски, Глиер и Гњесин. Спас је дошао 1932. када је ЦК ВКП(б) направио перестројку литерарно-уметничких организација где је ликвидиран РАПМ и друге аналогне организације у области литературе и уметности као оздрављење целог уметничког корпуса. После тога живот конзерваторијума се нормализује, успоставља се плански рад, враћају се стари професори и методе рада и Московски конзерваторијум се враћа својим високим достигнућима.³⁹⁶.

2.Непокајање и неборба српског народа за очување традиције-сличности и разлике

И док су у **Русији**, увидели своје грешке, те се вратили традиционалним вредностима у музичком образовању и васпитању, тих година, југословенски народи су кренули путем „своје слободе“ у модерну уметност западних земаља, предвођена Паризом, али у исто време задржавајући масовну соцреалистичку уметност НОБ-а засновану на револуционарним тековинама и лику друга Тита.

Срби су тада кренули својим путем, између два дијаметрално супротна поларитета у уметности: високо интелектуалне савремене уметности, (да би што последније приказали нашу приврженост Западу) са једне стране, а са друге, револуционарна песма-(као доседност коминизму), **а своју традицију смо потпуно заборавили.**

Када им је привидно понуђен пут слободног избора, Срби су се нашли негде „између“ на том путу, и кренули ни лево ни десно, већ неким трећим путем, странпутицом, без излаза, мислећи да ће тако, заобилазећи главне путеве, брже и лакше стићи до себе и свог благостања. На том путу „између“, у замену за „идеју“ коју је следио Исток и класичну традицију које се држао Запад, српском народу је наметнуто веровање у нешто што није ни Исток ни Запад, што је изнад филозофије Истока и мудрости Запада, што је напредније и паметније и од „идеје“ прокламоване комунизмом и изнад западне хришћанске „традиције“, у нешто треће, у идеју „Надчовека“. И док је западни свет после другог светског

³⁹⁶ Ibid. Келдыш, с.128-130. „Всем своим массивом консерваторский корабль, все еще движется по старому руслу;необходимо произвести полную реконструкцию спетиальной музыкальной учебы“.

рата поучен последицама идолопоклонства, који је изродио Хитлера, вратио се својим традиционалним вредностима, а источни још увек веровао у праведност комунистичке идеје као свог изабраног пута у слободу и једнакост за све, заменивши Бога за праведну Идеју, (мада се преварио јер и комунистичка идеја колико год је праведна у свом корену носи идолопоклонство), српски народ је поверовао да је његов јединствени пут „изнад“, кључ за будућност целог света и одлучно кренуо путем вере ни у Бога ни Идеју, већ у „Надчовека“.

На том путу југословенски народ је наивно поверовао у „месијанску“ улогу која му је поверена као „изабраном“ народу који ће повести свет у слободну будућност, у неки нови праведнији трећи свет, који није ни исток ни запад, ни божји ни земаљски. И док је западни свет чврсто био утврђен на Хришћанским традиционалним вредностима под чврстим окриљем католичанства, источни свет на комунистичкој идеји слободе и правде, али чврсто подупрет својом традицијом, српски народ се ослободио и једног и другог и своје једино упориште налазио у лику и делу свога вође, поверовајући у његову бесмртност („и после Тита-Тито“). У тој својој месијанској улози, „Надчовек“ је преузео улогу и Бога и Идеје и сјединио у своме лику елементе источне и западне филозофије.

Све је почињало од доласка месије - „Надчовека“ на ове просторе. Са Њим је почињала и завршавала се историја, традиција, вера и култура српског народа. У тој идеологији, ничега пре Њега није ни постојало, а ако је и постојало било је застарело и безвредно и све вредности су почивале само на Његовим прокламованим вредностима-(заповестима)- копија филозофије Хришћанства! Чак и морал целог народа био је заснован у односу према Њему (часна Титова пионирска реч, друже Тито ми ти се кунемо (заклињемо) да са твога пута не скренемо)- као замена за Бога и молитву „Оче наш“. Све је било усмерено на страху не од Бога већ од Њега, на вери и нади не у Бога него у Њега.

И као што се свим својим бићем искрено верује у Бога и Христа спаситеља, свим срцем и душом, Срби су у својој искрености и простодушности искрено веровали у Тита, до те мере да су поверовали у његову бесмртност и вечност. Са друге стране, као што се верује у комунистичку идеју у њену праведност и једнакост за све, о чему нам је говорио Иљин, Срби су веровали у вечно Титово благостање. За српски народ Он је постао све, њихова љубав, вера и нада, завет и вера у

будућност, не увидевши да градећи *идеологију*, (*садашњост, прошлост и будућност*) **једног целог народа**, на лицу човека, а не Бога, који је смртан и коначан и народ који иде за њим, од бесмртног, постаје смртан и коначан, од чега проистиче да са његовим смрћу, *умире и цео један народ*.

Слични процес претрпели су и *Руси у Совјетском времену* у лицу Лењина и Стаљина, али као што смо констатовали, они су своје грешке увидели, врло брзо су схватили да снагу и величину народа не треба везивати искључиво само за вође и системе, да се темељи народа морају учвршћивати на његовим коренима, јер је то једино стабилно и трајно, а вође су пролазне, те као дубоко хришћански народ Руси су имали и снаге и мудрости да се покају, те у борби за истину враћали би се традиционалним вредностима и врелинама.

Мудро су препознали да у њима леже оне праве и истинске вредности, да је у њима заложена њихова будућност и да ће их оне једино водити просперитету и прогресу нације, ма колико су у том тренутку изгледале непремостиве и одступале од тренутне идеологије коју су заступали. У том елементу препознавања и истинског покајања, *српски народ губи битку у односу на руски*.

3. Српски народ у потрази за идентитетом

Српски народ, као древни православни народ попут Руског, који носи честицу истинољубивог и правдољубивог Христа у свом срцу, једини је од свих југословенских народа остао веран идеологији братства и свеопштег заједништва. Са таквом идеологијом, распадом Југославије, Срби остају потпуно сами, напуштени од свих, преварени у својој илузији и слепој љубави према иделопоклонству. Остављени без људи, идеје, правде, без истинског Бога, без традиције, морала, своје историје, Срби губе тачку ослоња, тло под ногама и губе национални идентитет. И док се **руски народ** у тим тешким моментима ослонио на своју традицију, коју никада, као што смо видели, суштински није ни напуштао, већ ју је лукаво сачувао трансформишући је само у неки други облик, **српски народ** ју је брзоплето одбацио и потпуно заборавио, сматрајући да му та традиција, корени и прошлост никада више и неће бити потребна, уступајући своје историјско место и улогу, другим народима и њиховим националним идентитетима. Не увиђајући грешке, попут „муве без главе“, још увек изгубљено

лута у поновној потрази за својим идентитетом, коју упорно чека да му стигне, из вана, са стране, из неког спољашњег „паметнијег“ и самосвеснијег света.

Не желећи да се понизи ни пред Западом, који је уве јасно знао своје циљеве, нити да се угледа на духовни Исток, у својој тврдоглавости, српски народ не жели себи да призна да се тај *изгубљени идентитет налази у њему самом*, у његовој историји, традицији, вери и култури, у његовом православном коду заложеном у генима, који обитава у свакој ћелији његовог бића, веома блиско руском народу. Својом силином и снагом, на некакав „достојевљански“ начин тај заложени код, вековима мучи и раздире душу српског човека, у потрази за својим идентитетом, не би ли у тој патњи и непрестаној борби са самим собом, коначно дошао до праве, суштинске слободе свога битисања и постојања као српског православног бића која му је Богом, а не са стране, традиционалним духовним вредностима дата.

И док су други југословенски народи, по распаду Југославије одмах нашли свој национални идентитет, а самим тим и пут у нову будућност, јер га суштински никада нису ни напустили, српски народ се одувек *стидео* свог српског националног бића и у бојазни и страху од тог заложеног му гена кога носи са својим идентитетом од рођења па до смрти.

Уместо да ту датост схвати као своје преимућство, завештање и своју духовну мисију на просторима у којим је вековима живео и битисао, он заправо у страху од улоге коју му је дата и коју није сам изабрао, као „изабраном“ духовном народу, у својој искомплексираности, стално бежи од те своје улоге, не увиђајући да тиме бежи и од самог себе. У том контексту, као неком не видљивом пупчаном врпцом, никада није успео да смогне снаге и прекине везаност за остатке титовистичке идеологије, верујући да га једино она штити и „спашава“ од свог духовног завештања, од своје савести, не увиђајући попут свих других југословенских народа да је та и таква идеологија дефинитивна прошлост и да је само једна замишљена и исконструисана илузија.

Душан Матић је у прошлом веку рекао: „Ништа тако дуго не траје као прошлост“; **Матија Бећковић** у овом веку додаје: „Србија се растала са собом и својом памећу, својом истином и духовношћу, прошлошћу и будућношћу. Центар се распао, везе покидале, најбољи ни у шта не верују, а најгори се надимају од жестине...То је

оставило трага на све, па и на сам *српски језик*, који се завадио са собом и појмовима. *За пола века Србија је заборавила шта је била осам векова....* Јајце је поништило Косово, и тако Крушевац, Орашац, Топола и Смедерево.... Чудно би једино било ако би Србија данас имала више обавезе према Њему, него према Немањи и Светом Сави³⁹⁷.

Док се руски народ кроз векове трудио да не прекине са традицијом уочавајући њен непроцењив значај за његов опстанак, у исто време поносећи се својом културом и духовношћу, дотле се српски народ упорно трудио за њен **дисконтинуитет**, „у инат“ својој духовности, и својој изабраности, као да и сам жели да као народ пропадне.

2.8.4 Будућност српског народа-духовни крах илии културни преображај

Будућност српског народа не лежи, у идеализованој прошлости заједништва, где је српски народ увек само некакав објединујући фактор, кохезиона сила других народа без свог сопственог идентитета, већ у истинској, правдољубивој и слободољубивој, вековима изграђиваној прошлости свога народа, заснованој на традиционалним вредностима, на које може са поносом да гледа и да из њих црпи снагу, те без стида и лажне скромности, уздигнуте главе, да крене у своју светлију будућност.

Да ли ће Српски народ икада успети да се ослободи свога комплекса, како Запада, тако и Истока, својих суседа, да смогне снаге да се врати на свој традиционални пут и да сагледа своју улогу у њој, да се ослободити титоистичке идеологије и улоге „изабраног народа“, вечног играча, Арлекина-(„дворске луде“), између идеологија Истока и Запада, те да схвати да је његова улога много значајнија, већа и дуготрајнија, као изабраног народа али по духовним вредностима. Чини нам се да смо далеко од таквог схватања, а камоли од покајања што смо се удаљили и одбацили тај наш јединствени пут, и као појединци и као народ.

Социјалност или социјализам

У тексту „Социјалност или социјализам“ *Иван Иљин*, прави разлику између ова два појма. **Социјалност** је за Иљина „жива праведност и живо братство људи“ и њен први услов налази се у брижљивом одношењу према **достојанству** и

³⁹⁷ „Саборник“ 24 мај 2013, год 14 бр 37

слободи људске личности. Без тога ће оно иницирати репресивни тоталитарни режим, и **опадање културе**. Државном уређењу, социјалност треба да буде циљ и задатак, јер се оно, по речима *Аристотела*, формира „зарад лепог живота“. Социјалисти су преварили људе обећавајући им праведност и братство, јер су им отели „*достојанство, слободу, способност за братство и пут ка праведности*“. Не чини нам се да у речима Иљина видимо слику данашње Србије: Данас она је земља без слободе, достојанства, братства, праведности, једном речју, земља свакојаким понижења, и као појединца и као народа. „У историји се показало да је **социјализам** увек био повезан са свакојаким илузијама и најнеоснованијим надама, што савремена епоха треба да елиминише“, тврди Иљин.³⁹⁸

О осећању одговорности

Можда је и нашој земљи данас, више него икада потребна одговорност за оно што се збива у њој, можда јој је потребна *изгубљена љубав према њој* и више него икада повратак **личном и колективном достојанству**.

У тексту „*О осећању одговорности*“ Иљин истиче да ће историчари који буду желели да осветле „белу идеју“ морати да пођу од главног *духовног мотива*: 1. *Љубави према националној Русији*, 2. снажног осећања *одговорности* за оно што се у њој збива и 3. осећања *личног достојанства* због кога су улазили у борбу³⁹⁹.

У својој беседи „**Распеће отаџбине**“ у храму Христа спаситеља у Москви на Велики петак 1906. **Јован Восторгов** беседи:

„Души се намеће потреба да реч и мисао усмеримо према нашем сопственом народу у важним данима у којима живимо. Дани нису само важни, већ и страшни, судбински, одлучују судбину отаџбине. Коме ће сад наш народ поверити свој живот: *верујућима* или *неверујућима*? Да ли ће устима својих изабраника клицати: *Осана!*- или ће клицати: *Разапни Га!*?..Будући нови живот наше земље је непознат. Али њен ток, нама изгледа потпуно јасан. Он ће свецело зависити од тога да ли ће наш народ остати са Христом, или ће Га се одрећи, да ли ће кренути за њим или ће га оставити самог.

Не спасавају народ облици живота, облици владавине; свето семе, људи верујући и побожни, они који не повијају колена пред савременим валима...ево шта ће

³⁹⁸ Иван Иљин *Бела идеја/О Русији сутрашњег дана*, „Логос“, Београд 2011 стр. 71

³⁹⁹ Ibid. (Приказ књиге *Бела идеја* и руско национално свејединство-Добрица Гајић

сачувати и оснажити свако друштво и државу. А народ који је заборавио на Небо, није достојан ни да живи на земљи. Желим да се са сузама молим пред овим Гробом, да молим Божанског Искупителја: Васкрсни Боже, суди нашој хришћанској земљи, царуј у њој заувек! *Даруј нам људе јаке вере, продуховљеног разума, дубоке побожности, који имају на уму да свето семе одржава свет*“.⁴⁰⁰

Након ове молитве Русија је преживела страшна времена. Храм Христа спаситеља у коме је држана ова беседа је срушен, изабраници народа су викали Разапни Га. И када више нико није веровао у васкресење Русије сто година касније молитва је услишана и Храм и Русија је Васкрсла!

У исчекивању да ће и Србија наћи свој изгубљени пут, искрено се надамо и верујемо у снагу српске духовности и њеног васкрсење.

2.8.5 Православље и демократија - православно модернизам Николе Милошевића и православно минимализам Владимира Мартинова

Књига професора Николе Милошевића „Православље и демократија“ у два завршна поглавља „Православље и комунизам“ и „Православље и демократија“⁴⁰¹, пред крај, спомиње Србију, њено православље и њен вековни покушај да се вине до демократије, те је аутор и њу имао у виду док је писао о **руским филозофима**: Данилевском, Леонтјеву, Соловјову, Булгакову, Берђајеву, Шестову, Солжењичину. Извлачити паралеле, сличности и разлике српског и руског православлја, односно поимања и остваривања демократије кроз историју до данас, у Русији и Србији, сигурно представља подстицај за теологе, филозофе, психологе и социологе. На крају уводне напомене, њен писац предочава читаоцима књигу, под насловом **Православно модернизам**,⁴⁰² питања која се односе на новонастале проблеме у Србији, православлје и модерног времена у коме живимо, сматра Владета Јеротић. **Православно минимализам**: Ако направимо паралелу са **Владимиром Мартиновим**, савременим руским музичарем и филозофом, који види будућност музике у *Православном минимализму* (види главу ове тезе- „Крај историјског

⁴⁰⁰ „Саборник“ 28 април 2013 година 14 бр 33

⁴⁰¹ Никола Милошевић-Православље и демократија- Нови Сад: Прометеј ; Београд: Терсит, 1994 с. 67-72 , 73-80

⁴⁰² Никола Милошевић-Православно модернизам Н.Берђајева и његово место у руској религијској филозофији, 7-27; Н.Берђајев-О човековом ропству и слободи- Нови Сад: Књижевна заједница, 1991

развоја музике или нови почетак“)-онда несумњиво видимо подударност између садашње српске и руске филозофске мисли.

Садашња српска стварност

Осврнули смо се на нека историјска догађања који су битно утицала на обликовање културе и уметности нашег и руског народа а чије последице се осећају и данас. Можда би ова размишљања могла да допринесу успостављању **нових темеља и система вредности у нашем друштву, у култури и уметности**, а посредно и пијанистичкој уметности, попут оних у Русији, која сачињавају важан сегмент музичког образовања.

Када се поставе чврсти темељи једне грађевине, лако се гради и све остало (то смо уочили на темељном стварању система музичког образовања **Конзерваторијума у Русији** од стране браће **Рубинштајн**, који није претрпео већа оштетења иако је прошао кроз огромна искушења и страдања проузрокована са две револуције, два светска рата, перестројке, новчане кризе, кризу савременог потрошачког друштва, а који и данас даје резултате на највишем светском нивоу. У супротном, ако се темељи добро не поставе, грађевина се руши, макар била и најсавременија. Можда смо у овом **савременом**, али **духовно тешком времену** за наш народ стигли до стадијума, када нам се све што смо градили без темеља и плана сада постепено урушава, а поједини делови те грађевине распаднуто леже у жељи да их неко покупи, организује и састави.

Верујемо да **уметност и култура**, као саставни део традиције сваке земље, па и наше, као божанска творевина, може да одигра **пресудну улогу** у том духовном процесу „састављања“ идентитета нације. Ми се као уметници искрено надамо и верујемо у моћ њене издржљивости и снаге на путу ка оздрављењу.

2.8.6 Руска идеја- љубав и слобода-кључ уметности и стваралаштва

Нашу земљу су попут **Русије**, у прошлом веку задесиле велике недаће и неправде а нарочито на крају века. **Изгубили смо и веру и љубав и наду**. Ове речи Ивана Иљина су нам више него потребне, да се вратимо себи, својим коренима, култури. У тексту „**О руској идеји**“ Иљин пише о потреби да се, без обзира на све што је снашло његово поколење, верује у Русију и да се **њена стваралачка идеја** преноси будућим генерацијама.

Та идеја „мора да буде израз руске историјске особености и истовремено – руске историјске мисије“, која је увек водила Русију. **Руска идеја** је, суштински гледано, „*идеја сазрцавајућег срца* и то је *главна снага Русије и руске самобитности*“. По овој идеји **љубав** је **најважнија у животу** и њу је руска душа прихватила од хришћанства.⁴⁰³

Живо сазрцање представља први знак *руске вере и руске љубави*. **Срце и сазрцање** претпостављају постојање **слободе**, јер ће се без ње угасити њихово **стваралаштво**. Сазрцавање мора бити и предметно. Руси не треба да подражавају *друге народе и од њих позајмљују духовну културу*, већ треба да стварају **своју** посебну **културу**. За Русе се спас не налази у западњаштву, јер они имају сопствене путеве и задатке. „*Ми нисмо ученици Запада, нисмо ни његови учитељи. Ми смо ученици Божји и учитељи самима себи*“, увиђа Иљин (125-126).

Примарне и секундарне слике руске културе

Самобитност руског народа састоји се у томе што из „**примарних сила**“ руске културе (срца, сазрцања, слободе и савести) треба да се развијају њене „**секундарне силе**“ (воља, мисао, форма и организација) (126).

Иљин је уверен да руска религиозност, уметност, наука, право, треба да почивају на сазрцању срцем и предметној слободи. Руска идеја је, гледајући њен религиозни извор, „идеја православног хришћанства“ (130).

Пре хиљаду година, наводи Иљин, Русија је од хришћанства добила **зadataк** да створи своју **националну културу** прожету *љубављу, сазрцањем, слободом и предметношћу*, и будућа Русија остаће такође верна тој идеји.⁴⁰⁴

„Свака култура је онолико јака колико су јаки њени корени и њено памћење“

Све је ово написано у циљу да као народ, дођемо до своје изгубљене суштине и да попут „великих народа“, и источних и западних, пронађемо свој властити, истински пут, да будемо спремни на нове проблеме који ће се односити првенствено на Србију, православље и модерно време у коме живимо, на нови век коме са стрепњом прилазимо. Јер, као што нам Иљин поручује, не смемо тражити од других да нам га пронађу, да нам дају своје готове рецепте у битисању и

⁴⁰³ Иван Иљин *Бела идеја/О Русији сутрашњег дана*, „Логос“, Београд 2011с 117,118

⁴⁰⁴ Ibid-Иван Иљин *Бела идеја*, 125,126,130

постојању, јер је то немогуће. Ми нисмо они, а они нису ми, као када би обукли туђе ципеле које су нам мале и вечито нас жуљају.

Морамо пронаћи своје корене, морамо истражити оно што нас везује за те корене, за своје властите гене да би досегнули до суштине индетитета нашег бића као народа и појединаца у њему. Руси су то увиђали у свим временима. У „*Совјетској музици*“ давне 1987.у чланку „**Време захтева озбиљност**“ К. Хачатуријан критикује музичаре који заборављају традицију: „Музичари мало више треба да се окрену богатству које нам је дато у наследство јер „свака култура је онолико јака колико су јаки њени корени и њено памћење“.⁴⁰⁵

2.8.7 Духовна улога и завештање народа у свету

Сваки народ па и најмањи има свој идентитет, свој почетак и своје трајање. И у јединству различитости народа и раса је лепота и трајање света и живота на земљи. Народи су снага и живот планете. Дубоко верујемо да су народи као и човек, Богом дани као и њихови *језици, културе и расе* и када би их неко избрисао, у жељи да направи јединствени глобални свет „unisex“ народ и оставио да у њему живе појединци, којима би се руководило из неког центра моћи, попут лутака на концу, без порекла и припадности, верујемо да би се те јединке сасвим изгубиле у времену и простору.

Јединке немају животну снагу целих народа, оне је црпу из њих. Уништењем народа, уништио би се и живот на Земљи, будући да појединац ма колико био јак и паметан не може да издржи на својим плећима терет и енергију земаљске кугле, сувише је велика и моћна за њихова мала плећа.

Стога дубоко верујемо у духовну улогу и значај постојања и опстанка народа у свету, како у целини тако и појединачно.

„Мудар човек износи из своје клијети и старо и ново. Нека, дакле, стоји и наше старо благо поред новог. Тако ћемо бити богати. Нека сви наши велики преци и векови буду живи са нама. Тако ћемо бити многобројнији“ **Св. Владика Николај**

⁴⁰⁵ Советская музыка-научно-теоретический журнал апрель1987. Издат. Союз композиторов и Министерства культуры СССР ст 6

2.9 ИСТОЧНА ФИЛОЗОФСКА ТРАДИЦИЈА-ТЕМЕЉ УМЕТНИЧКОГ ИЗРАЗА ЗА БУДУЋНОСТ

Ако *модернизам* по Николају метнеру представља *антитрадицију*, онда епоху *постмодернизма* карактеришу неки покушаји враћања уназад у то преломно за човекову историју време, почетак XX. века. Проникнути у прошлост, послушати оно што су говорили мислиоци-значи наћи кључ за ову епоху у којој живимо.

2.9.1 Проналажење кључа за епоху у којој живимо-наш данашњи задатак- „Послушајте анђеоско певање“

В.В.Медушевски, доктор уметности, професор Московског државног конзерваторијума на страницама своје књиге *„Послушајте анђеоско певање“* - човек и његова култура на прагу 2000 год. Рођења Христовог“, ослањајући се на неприкосновена знања руске православне Традиције, у разматрању хришћанске антропологије, педагогије, психологије, као и црквене и световне музике, каже „да се коначно разоткрила истина историје....да је ителигенција са изненађењем открила, да се постојање руске духовне културе није завршило само од себе 1917., већ да је било пресечено грубом физичком силом у моменту њеног највишег уздигнућа, када је дореволуционарна мисао, остављајући Запад далеко иза, дала невероватну по јасноћи и сили, критику савременог стања у култури указујући на њену спасоносну снагу.“⁴⁰⁶

На који начин проф Медушевски види **наш данашњи задатак**?

Он сматра да би у педагошким установама културе, требало предавати основе православне културе, како би млади људи могли да препознају *шта је права а шта лажна уметност*, те да би савремени човек могао правилно да се оријентише у ситуацијама када *„под заставом културе, подигнутој у култ, ђаво прикрива свој поход на човека.“*⁴⁰⁷

Као што смо већ у предходним излагањима говорили, укидајући сва морална и друштвена правила, природан поредак људског битисања и постојања, традицију као прапочетак, језгро и суштину без кога нема развоја и историјског поредка под геслом слободе без Бога, човек улази у стање хаоса, нереди, беспоретка. Ако нема

⁴⁰⁶ Вячеслав Медушевский „Внемлите ангельскому пению“ Сост.О.А.Галкин. Минск 1999-
Наведено из књиге-„Николай Метнер-Вопг, биограф, творч, Материалы и исслед -2009 ст 194

⁴⁰⁷ В.Медушевский „Внемлите ангельскому пению“ст 266,267

Бога, нема ни страха, нема ни савести, а онда нема ни параметра добра и зла, доброг и лошег, и све је дозвољено, како каже **Достојевски**; нема узора, нема традиције по којој ће се усмеравати и на коју ће се угледати.

У својој природи која нам је рођењем дата, човек тежи за *потпуном слободом, потпуном хармонијом, и вечним благостањем* и због тога је у стању вечног тражења тог пута. У жељи да постигне тај циљ, он се све више и више „ослобађа“, надајући се да ће му то донети вечни мир и благостање на земљи, не увиђајући да упада у замку. Што се више „ослобађа“ то се више „поробљава“.

Последња „замка“ XX века, комунизам-успостављен у замену за Бога, требао је да донесе то обећано *највеће благостање на земљи и хармонију у међуљудским односима*, владавину права, једнакост на свим нивоима, све врсте слобода. Наше друштво, које се сматрало најнапреднијим, понудило нам је најсавршенији облик друштвеног уређења *„Слободарски-бездржавни комунизам (или анархокомунизам)*, потпуно идеално друштво, лишено свих облика репресије и власти човека над човеком., друштво равноправних слободних индивидуа и колектива по принципу **„сваком према потребама, свако према могућностима“**, базираном на концепту **самоуправљања**, настало као против тежа „дикатури пролетаријата“ присутна у социјализму, која не води ка коначном циљу-комунизму, већ ка стварању нове „црвене буржоазије“, док самоуправљање, није у контексту државне и партијске контроле; о чему смо учили у свим научним студијама протеклог века.

Када се спознало да је такав комунизам утопија, уместо враћања духовним вредностима и традицији, посеже се за најсуровијим, огољеним обликом капитализма, а то је неограничена владавина материјалног блага и новца, који преузима улогу свемогућег, као параметар свих односа и вредности у друштву, са моћи еквивалентној Божијој и са уверењем да једино новац може да доведе човека до жељеног циља, среће и благостања. У замену за *свепобеђујућу љубав и духовну срећу*, човек се опредељује за *материјалну срећу*, не увиђајући да новцем може све да купи али купује и самога себе и своју душу, упадајући у замку још већу од предходне, јер постаје зависник, робујући новцу, а тиме губи и своју слободу.

Спасење и смирење. Међутим, колико год се човек ослобађао не би ли задобио слободу и хармонију са светом у коме живи, у овом животу потпуне хармоније нема и то не може бити док смо у телу и док смо на земљи, јер овде немамо сталног

станишта и немамо ни једног сигурног места; и колико год покушавамо да новцем купимо, своју сигурност, славу и бесмртност, таква „*сигурност је само победа једне вероватноће над другом и ништа више*“ каже Борилсав Пекић⁴⁰⁸, а Небојша Дугалић: „*Ми и нисмо на земљи да би нам било мирно и спокојно*“ - да живимо у некаквој нирвани, јер Господ каже: „*Нисам дошао да донесем мир него мач*“⁴⁰⁹ Јдино животом у Христу раздељује се: **добро од зла, истина од лажи, правда од неправде, вера од прелести и јереси**, о чему говори и проф. Медушевски.

Но ипак, не може човек **миру** да не стреми, јер је оно јемство да је у сагласју са Богом и ближњима и човек својим духовним узрастањем се бори за задобијање те духовне среће. Међутим, не може се у сваком тренутку додирнути та светлост, јер човеку је само повремено дата та милост мира, оно што можемо је, да се кроз искуство несигурности и своје смртности калимо за то да примимо слободу и љубав Божју у њеној пуноћи. **Патријарх Павле** је говорио да и друге религије могу имати **смирење**, али једино православље има **спасење** и то у чину **покајања** Православље нам не даје лака и инстант решења, већ тражи дуготрајни труд, подвиг, тражи да се УЋЕ у искуство вере и духовности, да се проживи читавим бићем, та драма неизвесности, *драма преображавања душе*, а то се учи и гради само кроз непосредни, стални однос са Богом и самим собом. Они за које је Бог нешто апстрактно и далеко, посегнуће за неким другим учењима, духовностима и решењима, правећи коктел-духовност, објашњавајући да су сва та учења интелектуална и духовна, која превасходе божју промисао, да не треба бити ригидан и верски фанатик и да треба „имати ширину“, као да васкрслог Христа треба проширити и допунити, а божје дарове приписују својим моћима, јер је то човек XXI века и његових достигнућа.

2.9.2 Карактеристике савремене епохе XXI века

Иван Иљин готово са фантастичном прецизношћу уочава **куда иде свремен свет**, покушавајући да *саветује* Русију у јачању њене **самобитности и целовитости**. „И ето, данас, када наше генерације доживљавају велики државни, привредни, **морални** и **духовно-стваралачки слом** у историји Русије и када на сваком кораку

⁴⁰⁸ Борислав Пекић – Цитати- <http://www.mudrosti.org/borislav-pekic>

⁴⁰⁹ Саборник“билтен београдске саборне цркве св Архангела Михаила“ Година 14 бр 28 ст 114

видимо њене непријатеље (верске и политичке), спремне да **угрозе** њену **самобитност и целовитост** – ми смо дужни да одлучно и тачно одговоримо: *да ли нам је стало до наше самобитности и да ли смо спремни да је бранимо?*. Да кажемо, у чему је та самобитност, какве су њене основе и какве су те претње уперене против ње, које ми треба да предвидимо?⁴¹⁰

У члану „**Завист као извор несрећа**“ Иван Иљин, показује да је људска завист главни узрок не баш сретних догађаја у прошлом веку. У светској **полуинтелигенцији** види он „највећи расадник зависти“⁴¹¹.

Пораст становништва и ширење градова, сматра Иљин, појачавају конкуренцију, умножавају животне проблеме, распаљују завист и жељу за богаћењем, што доводи до разарајућих међународних ратова. Његов утисак је да *технички прогрес* утиче на раст социјалне зависти, јер се код људи увећава *потреба за уживањима*, заједно са *вољом за богаћењем и поседовањем власти*. (с.14)

Савремена, лажна духовност

У центар свега се ставља човек и све је усмерено на то да **стиче самопоуздање**, да открива своје до тада не откривене **моћи**, да буде у некаквој хармонији са самим собом и светом који је створио само за себе и за своје потребе, а одласком у космос и да се боље повезује са „универзумом“.

*„Човек има све што је потребно за освајање Универзума, све креативне способности, имагинацију, неограничени егоцентризам, безобзирност и према себи и према свим другим облицима егзистенције, нагон за одржањем и осећај изабраности, илузију позвања.“*⁴¹² – **Б.Пекић**.

Све су то људски покушаји одгонетања недокучивих тајни живота, илузија постизања моћи и снаге, самопоуздања и „контроле“ над сопственим животом, брижљиво упаковане у појмове као што су: *љубав, хармонија, универзум, мир, радост, ослобођење, мудрост, знање напредак, учење, просветљење, душа, ум*, која егзистирају у свом лажном облику и замењују истинско традиционално значење тих речи и појмова. Оне могу садржати чак и библиске мудрости, само изговорене другачијим речима, и увек су дате на једноставан и примамљив начин

⁴¹⁰ Иван Иљин: Првобитно објављено у часопису „Наши задаци“, 117 (I) и 118 (II) – 15. нов. 119 (III) и 120 (IV) – 30. нов. 1950 - „Бела идеја“, Логос, Београд 2011

⁴¹¹ Иван Иљин *Бела идеја/О Русији сутрашњег дана*, „Логос“, Београд 2011, st 11, 14

⁴¹² Opt-cit-Борислав Пекић

за „инстант“ савременог човека, који нема времена да се посвети свом дуготрајном процесу духовног узрастања у традиционалним вредностима, урањањем у њих и удубљивањем. Савремени човек, желећи да у лету, успут, постигне све, од диплома, научних доктората, учења, па и духовност жели да прими на „инстант“, брз начин по принципу „3 у једном“, кроз популарну литературу, углавном пристиглу из Америке, која даје коктел упутства о брзом и ефикасном унапређењу *свога ега, и брзом пењању степеницама моћи ка успеха*. У томе је *замка савременог света у коме живимо и његове духовне понуде*.

Егоизам и гордост- напредна учења и савремена уметност

Уверен да се духовно уздиже, јачајући своју **самобитност**, човек одлази у прелест и опасна умишљања, а од Бога се заправо удаљава и одваја. У средишту његовог живота заправо више није Бог, већ сопствени **егоизам**, рођен из потребе да зна и да контролише све, *природу, космос, енергију, слободу, психу*, па чак и сопствени *интелект и душу*. У заслепљености своје гордости, тада не види до које мере досеже његова немоћ, будући да се ослања искључиво на сопствене илузорне снаге, а не и на божје. Ту свакако спада и **уметност**, која се у том контексту искључиво ослања на човеков его а не на традицију и божју суштину, те и она тако произашла из човековог егоизме постаје **егоистичка уметност**.

*„Незнање рађа гордост; гордост рађа незнање, каже **Б.Пекић**“*

*„У колико се душа постепено смири, у толико јој се откривају тајне небеске, јер је у Богу тајна, и све док они мисле да су нешто стекли и да нешто знају, све дотле не може *истинита мудрост божанска да уђе у њих*, него им се само површно према труду открива, у медицини, физици...“ **О. Тадеј**⁴¹³*

Сва „модерна и напредна учења“, кроз епохе, као и уметност која их у стопу прати, у свом настајању означавања су као да су то „учења за вечност“ а традиција би под њиховим агресивним налетом бивала увек прегажена . Међутим протоком времена сва та учења постају као лист на ветру и нестају у судару са новим и новим историјским догађајима и њиховим новим наметнутим вредностима, зато **Б.Пекић** каже: *„Будућност ће, као и увек, хтети да одгаји сопствене нове заблуде“*. **Алфред Шнитке** такође не верује теоријама наводећи сличне разлоге: „Ја се негативно односим ка свим теориским објашњењима. Оне не постоје“. На крају,

⁴¹³ Opt.cit- Поуке оца Тадеја-„Какве су ти мисли такав ти је живот“ –Бгд. 2002-„Поуке бр1“ ст 71

нигде се у тим учењима не помиње оно за човека најважније и најспасоносније, а то је покајање и созерцање, јер савременом човеку, гордост и његов его то не дозвољава, а без покајања нема ни напредовања. Савремени руски композитор **Шнитке** нам то веома добро објашњава у својим беседама о стању после преживљеног можданог удара, у доживљају откровења, (види више у делу тезе Традиција и Шнитке)⁴¹⁴

Тек у судару са стварним животом, невољом, болешћу, смрћу ближњих, искушењима заједнице, саобраћајним несрећама, земљотресима, катаклизмама, поплавама, на које човек не може да утиче, али их дубоко проживљује, човек се суочава са својом немоћи, и пролазношћу, и у тих пар минута цео егоизам који је годинама градио, руши се; тада му се откривају потпуно нови видици и светови заточени у дубини његове душе, и тек тада се човек сусреће са својом душом. У тражењу себе кроз патњу и искушење, уместо нашег супер ега кога у својм егоистичким животима жељним славе, успеха, гламура и моћи подхрањујемо из дана у дан, уздиздижући га до несагледивих висина; тек тада схватамо своју минорну улогу у времену у односу на вечност, и у души, изналазимо она дубока, исконска осећања, која рађају права, и истинска уметничка дела, суштинска дела за вечност, која кроз историју опредељују традицију. Шниткеу се све то разоткрило на крају животног пута.

У историјском континуитету опстају само оне праве, истинске традиционалне вредности, настале не у човековом пролазном егу већ божанском промишљу кроз човеков ум и преживљавања у срцу и души.

Самопоуздање и Христовоуздање

Уметник мора поседовати *изражени его*, јер га сам таленат нагони на то, да би могао да ствара, али он никако **не сме** бити већи од уметничког дела. Уметничко дело је делом његово, али и божанско, будући да таленат као оруђе са којим ствара није његово, већ је добио рођењем од Бога. Због те захвалности што је управо он божји изабраник, дарованог му талената, уметник у односу на Уметност, мора бити „*понизни служитељ*“. У том контексту морамо разликовати *самопоуздање и христовоуздање*. Није човек тај који сам бира своје таленте, и уметничка дела која ће створити већ нам промисао божија даје одређени животни

⁴¹⁴ Александр Ивашкин-«Беседы с Альфредом Шнитке-Москва „Култура“1994 ст 45-46

контекст, а наша је слободна воља како ћемо у складу са тим живети. Ни на који начин не утичемо на избор родитеља и земље у којој смо рођени и њих треба схватити као дар од Бога и у томе је смисао послушности и зрења личности у остварењу онога што нам је дато. Лако је бити мудар када чове сам одабере, када бира по својм хтењима и када нам „иде“ оно што смо замислили, када нам родитељи, средина, новац помажу у остварењу наших циљева, али је прави подвиг послушности и љубави управо у ситуацијама када не можемо да бирамо и када нам се наноси бол и неправда на нашем путу ка *одростању у уметничке личности*. У томе је тајна љубави и нашег уметничког узрастања.

„Отуда се сав живот уметника хришћанина заснива не на самопоуздању, већ на христопоуздању. Са Христом могу све, без Христа не могу ништа“ - каже **Св ава Јустин Поповић**⁴¹⁵

Отуда сви у **истину снажни људи** бивају јаки једино Богом, по мери свог светотаинског живота дубоко удубљени у своју уметност и своје духовно уметничко биће. Они често бивају неприметни, тихи, не одликују се никаквим умишљеним самопоуздањем, и не теже ни за каквом моћи, већ једино **поуздањем у божју промисао** да служе уметности и традицији коју ће да оставе за поколења, за наставак тог велико, несагледивог ланца историје. Међу ретким пијанистима таквог кова, који носе дубоку посвећеност и удубљеност, лишени сваке материјалности и славе, супротно савременом свету препуном атракција и реклама, је руски пијаниста **Григориј Соколов**.

Мисли филозофа и духовника нам помажу у проналажењу **нашег личног односа** према **стваралаштву и уметничком делу**, било да смо сами **творци** уметничког дела, или њихови *конзументи*, где и једни и други, са страхопоштовањем и узвишеношћу прилазимо том јединственом, космичко-божанском стваралачком акту, стављајући своје Ја у улогу скромне јединке која помаже да се та уметничко-божанска енергија-традиција и љубав, оваплоте у уметнику са једне стране и пренесе на конзумента са друге стране у *јединственом стваралачком процесу и коначном чину*, знајући да је једино благодат божија, која се стиче Светим Тајнама оно што нас спасава и уздижа а не некаква „позитивном енергијом“; што се наравно односи и на све врсте људских талената, па и на уметничко-стваралачки.

⁴¹⁵ Саборник Opt cit ст 114

2.9.3 Пропаст или спасење хришћанске цивилизације

1. Тековине савремене цивилизације

Докле смо стигли у XXI веку; *Музику* више не слушамо него гледамо, *Слику* више не гледамо већ је „разумемо“, *Мелодију* замењујемо буком уз дрогу и пиће, *Љубав* сексом, *Лепота* на филмском платну-насиљем и бруталношћу, *Елеганцију* у балетској уметности- ружноћом и аљкавошћу; да ли смо и сувише скренули са правога пута и потпуно залутали, да ли у том мраку можемо да нађемо светлост и изнађемо прави пут? Свет је ушао у **депресију** и **кризу морала** као да се помирио са сопственим падом. Изгубио је оно што чини духовни стуб људског бића: **морал, веру и наду**, и сада нема излаз.

Хришћанска цивилизација је у данашем времену запала у ћорсокак и постала, извор корупције и разврата. "Име Бога се хули међу незнабошцима" (Рим. 2, 24) и због тога је осуђена *на брзо изумирање*, одвојивши се од своје суштине, од свог творца и првобитне замисли; осим ако се не покаје!

Песимисти кажу, наша цивилизација, и наша земља је прешла тачку без повратка, јер је све ово хуљење против Бога, тј против нашега Творца.

„Свети Оци кажу да уколико би се Јуда покајао, он би поново постао апостол, значи, све је до нас, **до нашег покајања**, тј. повратак у **веру и љубав**. И било би добро за нас, да се покајемо пре катастрофе а не после. Међутим, како ће се покајати онај који живи у непрепознатом мраку своје пале природе, заоденуте у варку **самопоуздања**, тј горде **самоуверености**? Онај ко је сапет мрежом **лажне духовности**, како може да осети потребу за покајањем? Како ће у тој магли **лажних христоса**, од којих врви данас, препознати **истински Христов лик**, божју промисао о себи и свој једини спасоносни пут?

Како је могуће вратити на прави пут оне који су упознали Сунце, а бивају понети пригушеном неонском светилком у подруму? И то због чега, због славе коју добијају од оних људи који сваког часа и тренутка могу да им угасе то неонско светло и да их оставе у потпуном мраку“ - каже проф. **Медушевски**⁴¹⁶.

Патријарх Павле каже: „Људи стално говоре да је све пропало, и да ништа не вреди. Ништа није пропало, тек почиње! Што будемо ишли даље, биће све теже и

⁴¹⁶ Ibid. „На позив руске музике“ Вјачеслав Медушевски

теже, Христос је знао како ће бити, Он нас унапред упозорава, да знамо и да се припремамо, да и ми не пођемо за том већином која иде у пропаст⁴¹⁷....., *Будите верни, храбри и јединствени! Чувајмо своју душу и савест*⁴¹⁸

Наше је да издржимо све. Задржати живот у себи, наћи одговоре, не препуштати се инерцијама, јер нас то разбија. Треба остати на ногама као у боксу. Ми свакодневно трпимо ударце са свих страна, имамо ожиљке, али треба остати жив, стварно жив изнутра. Наш утросак се види у борби за оно што је право. Не можемо да живимо мимо света, то је не могуће, али наше је да волимо, и ако свуда осећамо мржњу и да се боримо и ако не верујемо у могућност победе. Не смемо да *се поведемо за веиштаким светлима*. Морамо да будемо *свесни да се та светла гасе. Не смемо градити кућу у којој нема прозора, у којој не улази светлост*.

Цео тај пут тражења је огроман и мукотрпан попут пута тражења злата; мора да се испира гомила неке руде да би се нашао грам злата. Тако је и са нама. Ми треба свакодневно да се ослобађамо ђубрета нагомиланог у нама, да сваким даном чистимо нашу околину, не би ли јој вратили *првобитни сјај*. То је наша **мисија**. То не треба да чинимо за рад нас самих, ради нашег духовног здравља, већ је то наша одговорност према онима који долазе иза нас.

Можда је на нама *уметницима и културним радницима* највећа одговорност.

2., „Масовно лудило“ - лажна духовност-тековина савременог света

Још недавно атеисти су од науке очекивали да она истисне религију из човековог живота, а данас наука помаже у схватању савременог света, да супротстављање тим законима може довести до трагедије и суноврата..

Значење израза **“масовно лудило”**, око чега постоји доста неслагања, специјалисти из области психијатрије одређују као “појава промењене *масовне свести* као последица појачавања напетости у *доживљавању смисла свога постојања у околини која је изгубила стабилност*”. Иљин нас је пре сто година упозоравао на то нарастајуће стање *депресије у друштву*, као последицу нашег „личног оптимизма“, о чему смо подробно писали у предходном поглављу. У таквим приликама, у Русији делује 700-900 хиљада алтернативних извора духовности (магова, врачара,

⁴¹⁷ Ibid-J.Јањић-Патријарх Павле ст 162

⁴¹⁸ Opt.cit J. Јањић „Будимо људи“-Живот и реч Патријаха Павла“Новости“2009-ст139

самана, астролога, биоенергетичара, екстрасенса). Човека је створио Бог и једино он има право да улази у нашу душу, а сви остали „уласци“ могу јој нашкодити. (Материјал са конференције Философског института из 1996. године).

3. Однос свесног и не свесног - психолошки проблеми савременог човека-човек и његов идентитет

Недавно откриће петроградских научника, доктора биологије, кандидата медицинских наука **В. Сљезина и И. Рубинова**, кандидата медицинских наука довело је до сазнања новог *четвртог стања* свести код човека при стању молитве. У својим беседама у предходном излагању, **Шнитке** је говорио о три тачке код човека „Човек може да види три тачке, али не може да види све остало. Њу можемо само да осетимо“ - каже Шнитке⁴¹⁹ До тог сазнања Шнитке је управо дошао у стању несвесног после доживљеног можданог удара.

Руски научници изучавајући утицај несвесног у човеку, као већ познати метод западне медицинске науке психијатрије у лечења душевних болесника-**психотерапије**, произашле из Фројдове психоанализе, упознавајући скривна душевна збивања из области човековог несвесног живота, иду корак даље, користећи се традицијом руских духовника-молитвом и научно сагледавају стање човековог духа у стању молитве.

Др Владета Јеротић истиче значај **традиције** која може да помогне у психолошким проблемима савременог човека, проистеклих из **несклада рационалног и духовног**:

„Исток је познавао метод изучавања несвесног живота човека неколико хиљада година пре наше ере. Он га истина није називао психотерапија, већ *психодијалектика*, али је у основи то било исто. **Индија** као један од најстаријих носиоца старих источних култура стављала је одлучујући акценат на *менталну хигијену*, односно на превенцију могућих душевних поремећаја, залажући се у својим прописима и правилима владања за *складан и хармонични живот својих грађана* у коме би **свесни и несвесни** делови људске **личности** долазили у најбољи могући склад. Улога данашњег психотерапеута, у овом подухвату, који добрим делом данас замењује исповедника у хришћанској цркви, делимично га истискујући (као у протестанским земљама), делимично са њим успешно сарађује

⁴¹⁹Александр Ивашкин-«Беседы с Альфредом Шнитке-Москва РИК „Култура“1994 ст 46

(као у католичким земљама), у Индији ту улогу игра гуру-учитељ и духовни отац индуског ученика. Овакав гуру је већ стекао своје спиритуално и морално образовање од свога гуруа, овај опет од свога, све тако до у врло далеку прошлост, све до оних већ митских, старих мудраца“.⁴²⁰

Владимир Земјаков говори о неким новим достигнућима руских научника: „Открили смо да у молитвеном стању православног монаха, при његовој пуној свести, ЕЕГ показује потпуно искључење мождане коре. Човек је седео и молио се, а истовремено су изостали електрични импулси који показују рад коре великог мозга. Ми смо, дакле, посматрали стање пуног прекида рада мозга при јасној свести. Тај смо феномен назвали *четвртим човековим стањем*. До нашег открића наука је знала за *три* стања човекове свести: будно стање, лагани и дубоки сан, који се један од другог разликују по особинама електричних импулса мождане коре. Сада нам је познато још једно стање - потпуно одсуство електричних активности коре великог мозга при пуној свести. (Записали смо и ЕЕГ католичког свештеника, том приликом нисмо установили пуно искључење мождане коре, мада се показала тенденција ка томе. Он сам је признао да су православни хришћани већи молитвеници, јер се овде међу монасима сачувала пракса непрекидне Исусове молитве.) У време истинске молитве збива се узлет од реалности, што доводи до кидања патолошких веза. Удаљавајући се од свега световног и од свих патолошких облика, човек доприноси своме оздрављењу. *Четврто стање - то је пут ка хармонији.*“⁴²¹

Проблем трансфера контратрансфера модерни и актуелни у нашој психотерапији били су већ врло давно на Иатоку до танчина анализирани и одређеним прописима и правилима усклађени. Али још пре ного што би ученик (анализант или неуротични пацијент) доспео до свог гуруа, постојао је низ ритуала који су се односили на неке од најважнијих конфликта и проблема психичког живота човека, са којима западни човек још са муком или никако не излази ни данас на крај. Један од тих проблема је и абреаговање потиснуте агресије.

Када се налази на путу свог индивидуалног развоја, човек данашње цивилизације лагано учи, притиснут са једне стране, самим друштвом, а са друге стране

⁴²⁰ Др Владета Јеротић-Човек и његов идентитет-психолошки проблеми савременог човека. с.201.

⁴²¹ Владимир Земјак о „Пут хармонији-руски научници о алтернативној медицини и хришћанској молитви“ <http://www.pravoslavie.ru/>

извесним моралним ставовима, који сачињавају садржај његове свести да све више потискује своје емотивне потребе. „Колико је актуелан значај поменутог пута индивидуалног развоја данашњег човека-показује нам и све већи број психосоматских обољења (као што су крвни притисак, астма, гризлица стомака), који нас упућују на све жешћи *сукоб човека, са самим собом, и друштвом*, односно условима друштва у коме живи“⁴²²

Кроз ово мало примера постало нам је јасније откуд на Истоку, онај зачуђујуће плодан контакт између рационалних и ирационалних сфера у човековој личности. *Запад* је у томе на самом *почетку упознавања бића човека*. Свесно и несвесно у просечног човека са Запада, још су одељени дебелим бранама забрана и ограничења, чији је плод врло често *распад личности и страх*.

2.9.4 Улога и одговорност уметника у менталном чувању нације

Бојимо се да таква „лутања човековог духа“, нарочито код уметника, где таленат нагони на вечито тражење духовности у себи и ван себе у свету око нас, може се одразити негативно на младе уметничке нараштаје, којима је по природи ствари својствени термини „слобода“, „савременост“ и „будућност“. Због тога је још већа **улога педагога у савременом свету**, не би ли их од најмањег узраста усмери на праве традиционалне-класичне вредности, да би касније сами могли да препознају и пронађу истински свој стваралачки пут.

Лажна култура и лажна уметност, нације се највише одражава на лажну духовност нације и обрнуто, лажна духовност проузрокују лажну уметност, будући да је човек преко ње најближе везан како за своју **интимност**, тако и за **ирационалност**, која је као и разум и рационалност својствена човековој личности; Та друга, несвесна страна човекове личности она аутоматски повезује наше **срце, душу и дух**. По својој божанској природи она реагује на све неправилности, као барометар, због тога када у њу уђе „страно тело“ то на њу делује веома разарајуће. Отуда самоубиства, дроге и остале пошаст савремене цивилизације.

У идеологији глобализације и примата економског над духовним, уметност је у савременом свету изгубила своју првобитну улогу, ослободивши се морала и традиционалне духовности. Међутим тим пре **улога и одговорност културе и**

⁴²² Др Владета Јеротић-Човек и његов идентитет ст 202

уметности данас је већа него икада. Што су тежа времена, то је већа борба за опстанак и тада уметност добија право своје место. Сетимо се њене улоге у ратовима. Уметници су као мостови између две обале. Ми сведочимо људима нешто што смо ми сами интуитивно доживели, уношењем одређеног духовног садржаја. Ако то нешто што смо примили у наш ум и нашу душу није добро, ни наше сведочење неће бити добро за друге људе и за развој нације, јер ћемо „заразити“ околину нашим болесним стањем духа, болесним вирусом, а како се вирус у савременом свету брзо шири, заразићемо читаву нацију „масовним лудилом“.

"Ви морате да знате - зашто". То вас тера не само да слушате музику, него и да чујете, и призивање слушаоца ка *активном* контакту са музиком" **Стравински**⁴²³

2.9.5 Лажни-лични и прави-колективни оптимизам - болест и оздрављење савременог света

Морамо веровати у **светлију будућност** и бити оптимисти, не препустити се инерцији догађања. У поглављу „**Шта је оптимизам**“⁴²⁴ из књиге „*Појуће срце – књига тихих сазрцања*“. Иљин је са визионарском прецизношћу осликао садашњи тренутак у којем се налази **савремено човечанство**, указујући на последице које су се најалост у времену у којем живимо обистиниле и које се све више продубљују, чинећи свет малодушним и депресивним. Под паролом „оптимистичке будућности“, која нам се из дана у дан прокламује, Иљин нас **упозорава**, да морамо разликовати **стваран** од **лажног** оптимизма, који под ореолом „*светле и напредне будућности света*“ (данас се то зове Европска будућност), доводи до *малодушности савременог* човека, проузроковане тежњом ка искључивости и окренутости себи у задовољавању личних потреба и амбиција, а не и целог друштва. Тиме човек задобија *лични оптимизам*, који је једносмеран и аутоматски повлачи *друштвени песимизам*, и тиме постаје краткотрајан. **Колективни оптимизам** је неупоредиво јачи и делотворенији, јер далеко снажније вуче и појединца и друштво у перспективу напретка. Без оптимизма *целог друштва (стваран)* нема ни оптимизма сваког *појединца (лажни)*

⁴²³ Opt.cit- Диалози-Зора –Загреб 1972

⁴²⁴ И. Иљин „Појуће срце – књига тихих сазрцања, Цетиње : Светигора, 1998-стр 138

„**Лажни оптимист**” чува бодрост духа будући човек расположења, предан својим личним, чисто субјективним стањима. Његов “оптимизам” нема стварне основе. Живи сам од себе, изван дубоких токова историје и великих светских догађаја. “Оптимист” је што влада здравим, уравнотеженим организмом и не пати од душевне дисхармоније. Његов “оптимизам” тиче се њега самога и, можда, његових личних послова. Али на плану великих догађаја види мало а можда и ништа; ако што и види, онда је то мутно и оцењује га погрешно. Пред лицем духовних проблема, површан је и лакомислен. Не види им ни дубину, ни размах, и зато олако замењује очитост за реалност. Стога не види ни зрака ни знамења Божијих. Зато је његов “оптимизам” физиолошки објашњив и душевно мотивисан, али конкретно и метафизички не основан; одговорности за њега он нема. Такав “оптимизам” је испољавање личне маштовитости, па и заноса, и може довести до суштинских неспоразума. Његова убеђена глагољања немају већу тежину од цврчања цврчка“

Човек, несагледавајући себе ни као део прошлости ни као део будућности, у јурњави за „статусом“ садашњости, губи из вида да је наш живот само један тренутак у историјској вечности, коју негирамо и одбацујемо као непостојећу. Супротно томе Иљин указујује, да смо ми пропадљиве јединке које нестају, а да је *друштво то које опстаје*, будући да се оно увек изнова обнавља новим појединцима, те никада не умире, већ само мења своје облике; из тог разлога треба неговати **стварни, колективни оптимизам**. То је прави пут „оздрављења“ од нарастајуће *депресије*, „болести“ која је захватила целу планету :

Прави оптимист: Сасвим друкчија су збивања у души *правог оптимисте*. Пре свега његов оптимизам се не односи на свакодневицу са њеним сплеткама, ћорсокацима и ситницама, њеном суровошћу и порочношћу. Наиме, свакодневни живот може га оптеретити теже него бременом, лишавањем и страдањем, али то нимало не утиче на његов оптимизам, јер на те муке он гледа као *на припрему за избављење*. Он сагледава *духовно стање човечанства, судбину света, и зна да ту судбину води и одређује Бог, и да нам се она зато показује као велика и жива стваралачка драма*. Ето истинског и најдубљег извора његовог оптимизма. Он зна да је свет у Руци Божијој, и тежи да се усклади са Њеним стваралачким моћима, то јест, не само да Је схвати већ да се *добровољно* доведе у положај

слободног делатника.....Он жели да “сарађује” на Божијем Делу и плану, труди се да служи и води, послушкује и извршава, желећи оно што одговара вољи Божијој, Његовој замисли, и идеји... он се радује на помисао да ће и сам успети да се удене у њега, као жива нит. **Верује у своје призвање и дело.** Са молитвом иде у сусрет неизбежним опасностима живота и спокојно “наступа на Аспиду и на Василиска”, “на змаја и шкорпиона”, остајући неповредив. Зато проповеда, заједно са Сократом, да се Божијему слуги никакво зло не може десити...⁴²⁵

Савремени свет нуди човеку само једну врсту оптимизма- *лични*, где нам се нуди вера у бољитак живота само на бази *економских параметара*, не схватајући да упоредо са тим још је од веће важности **духовна и културна обнова народа.**

Потрошачка свест, која јача *страсти*, је неприродно стање човековог духа и стога доводи до *депресије*. Усмерење народа ка *традиционалним вредностима*, је једино што обнавља народ и враћа му неопходни *оптимизам у боље сутра*, јер га тиме сједињује са вечним вредностима и са својом исконском бићем, враћајући му оптимизам у његову *историјску улогу у том процесу*. Такве традиционалне вредности су по својој суштини не променљиве и вечне категорије, као и народи, за разлику од економских, царства и држава, које су пропадљиве и променљиве.

2.9.6 О призивању руске музике у спасењу цивилизације-руски духовни акт

Проф. Вјачеслав Медушевски у оквиру међународне музичке секције, говори „*О мисији руске музике*“, о призиву-предодређености и улози руског народа и њене културе у спасењу цивилизације⁴²⁶ „Призив-то је озбиљна ствар“, каже Медушевски. то је промисао Божја о човеку, народима, цивилизацијама; и то није апстракција, већ реалност. Она је одређена местом на коме је народ насељен, у суседству са другим народима и цивилизацијама, у својој историји, у цртама карактера, у свом језику, и култури, у структури музичке интонације.

„Где је то језгро? Човек-то је његова вера, мера његове величине и лепоте, а народи такође-то је жива вера“. **Објективни аспект вере**, то је- у којој мери поверења, јасности и чистоте *открива* се у њој Бог и управо у тој искрености сагледавамо разлику међу народима. Догматски код, квасац је утиснут у генетско

⁴²⁵ Opt cit. И. Иљин „Појуће срце – књига тихих сазрцања“ -стр 138

⁴²⁶ В. Медушевский „О призвании русской музыки“ 5.2 2010 <http://www.pravoslavie.ru/smi/38090.htm>

језгро цивилизације, који је као у плоду брескве или трешње, заштићен коштуњавом опном, државном влашћу, економским могућностима, ради самоодржања. Процват произилази из дубине вере, тј. из тог језгра који се огледа у свим аспектима културе и живота. **Субјективни аспект вере** - то је, са којим степеном искренности, душа народа је у стању **да прими** то откровење Божије и да се њиме преобрази. Овај степен поверења и једноставности се утискују такође у свим детаљима културе. „*Отуда је Руска култура другачија, руска душа попут сунђера има способност упијања откровења Божијег*“.

„Авось да небось“ као обим руске душе

Ако узмемо изреку „**Авось да небось**“, етимолошки врло је транспарентно: **«Небось»-не бойсь-**(не боји се). Господ је са нама и све је у његовој руци. Управо је то обим руске душе – „*и не бойся никого*“ (не бојте се никога осим Бога). „**Авось**»?- етимолошки се преводи, *«а вот»!* (и овде).

Језиком филозофије Иљин је објаснио: **Бљесак у последњем тренутку**. Одакле бљесак? Управо је то радосни одговор дарезљивог Господа на непобедиво поверење руске душе. **Авось: а вот! Вот тебе и чудо! Господь близ!** (Ево га чудо, Господ је близу!) На другом месту Иљин пише:

Руски човек неће сам да обави дело (чудо), већ ће оно **само** да изађе из њега на најбољи начин. Слично пише и о ходу: *Желите да научите како да ходате руски? Идите, како се иде. Желите ли да научите да говорите на руском? Говорите како се говори. То је живот у слободи чеда Божијих.*⁴²⁷

Бескрајно лојални русији генерал **Христофор Антонович Миних** је говорио: Русија, по свим параметрима управљена је Богом, јер нема никаквих основа и предуслов за њено опстајање. Као да у Русији вечно влада гесло: " *На Бога се надај а сам не одмажи*". То значи: ради по делу Божијем, не буди лош, буди добар у очима Божијим - и Бог ће управљати свим твојим радовима. "Онима који прилазе небу, небо им неће отказати" - каже наша пословица. И још: "Пазите, Бог је надалеко и нашироко!"

Руски духовни акт

По Ивану Иљину „**Самобитност руског народа** огледа се у његовом посебном и самосвојном **духовном акту**. Под „актом“ треба схватити *унутрашње устројство*

⁴²⁷ Ibid „На позив руске музике“ Вјачеслав Медушевски

човека: његов начин доживљавања, поимања, размишљања, хтења и деловања. Сваки Рус који је боравио у иностранству могао је на сопственом искуству да се увери у то да други народи имају другачији од нас практични и духовни начин живота: ми на сваком кораку имамо то осећање и тешко се на то привикавамо; понекад увиђамо њихова преимућства, каткад дубоко осећамо њихово незадовољство, али смо увек свесни њихове инородности и почињемо да чезнемо за отаџбином. То се да објаснити самобитношћу нашег животног (практичног) и духовног склопа; или, другим речима: наш акт је другачији⁴²⁸.

Руски национални акт је формиран под утицајем **четири важна фактора**:

- 1.природе (континенталност, равница, клима, тле),
- 2.словенске душе,
3. посебне вере и
- 4.историјског развоја (државност, ратови, територијални простор, више националност, образовање, техника, култура).

О томе постоје књиге, (**Гогољ**: У чему је суштина руске поезије; **Н. Данилевски**: Русија и Европа; **И. Забелин**: Историја руског живота; **Ф. Достојевски**: Пишчев дневник; **В. Кључевски**: Огледи и говори, **Чадајев**: Философска писма; **Миљуков**: Огледи из историје руске културе). У разумевању и тумачењу ових факата и самог руског стваралачког акта важно је бити објективан и правичан, не претварати се у фанатичног „словенофила“, нити у слепог, кад је реч о Русији, „западњака“.⁴²⁹

О сличном духовном акту, можемо говорити и код српског народа.

2.9.7 Тековине Источне филозофије - стваралачки импулс у помирењу супротности

Исток, који никада није имао смисла и разумевања за „интелектуалне гордости“ и поносе Запада, познавао је метод изучавања несвесног живота код човека неколико хиљада година пре наше ере. Одвајање *субјекта* од *објекта*, које доминира читавом нашом филозофијом, од Декарта до Канта непознато је Индусима (Истоку-прим аут.). Њихов свет није подељен између супротности *спољашњег* и *унутрашњег*, *горњег* и *доњег*, *добра* и *зла*, *макро* и *микрокосмоса*.

⁴²⁸ Иван Иљин „Наши.Задачи“. № 111- „О руском национализму“

⁴²⁹Иван Иљин:„О Православљу и католичанству“-„Наши задаци“ 1950.„Бела идеја“, Логос, Б. 2011.

Скуп знакова и форми, које је аналитичка психологија назвала **колективно несвесно**, за њих је не само унутрашња реалност, већ и **стваралачки импулс за помирење свега наизглед супротног**. Код западног човека, спонтане, ни од каквог гуруа вођене појаве колективно несвесног осим када није реч о изузетним људима, често значе појаву лудила⁴³⁰.

О стваралачком импулсу Источне филозофије који помирује наизглед све супротно, насупрот Западној, говори **Владета Јеротић**, а такође смо видели и **Иван Иљин**; о колективном оптимизам у спасењу света, о свеопштој љубави, свеопштој лепоти, свеопштој хармонији, коју прокламује православно хришћанство као врхунац свих односа на Земљи. Због тога се треба вратити традиционалним учењима у свим областима, да би се извукла поука за превазилажења проблеми савременог света и човека у који је сам, својом исхитреношћу упао.

„Особине љубави Божије откривене са висина Хришћанском Западу и Истоку *искључују завист, непријатељство, пакост, саботажу*. Као света норма у односима народа постављена је позитивна конкуренција у свезаједничкој ревности у приближавању љубави ка Царству Божијем“.

Својства *Божанске љубави*, оне свепобеђујуће љубави о којој говори **Рахмањин**, која треба да спасе нашу цивилизацију од пропасти у којој се налази, управо представља заједнички труд свеколиког човечанства у љубави, у надметању чињења добра и помоћи, у заједничком досезању лепоте Светог Духа и обожењу. У односу ка окружењу, „*призивање хришћанских народа*“ састајало се у томе на само да буду слепи послушници већ и *пример доброг живота на земљи*. Тако је у идеалној историји, а у реалној историји је бивало другачије. **Јединствено чудо историје је руска држава**, која је, по речима Иљина, сачувала толике народе са њиховим језицима и веровањима, колико их је и прихватила под свој покров.⁴³¹

Руски композитор **Игор Стравински**, један од најјаркијих модерниста савремене уметности, али је веома добро схватао ванвременску суштину традиције и своју улогу у њој. Иако се, по сопственом казивању родио у „погрешном“ времену, то му није сметало да оствари своју улогу у традиционалном континуитету руске музике.

⁴³⁰ Др Владета Јеротић-Човек и његов идентитет ст 201, 203

⁴³¹ „На позив руске музике“ Вјачеслав Медушевски-Opt cit.

„Рођен сам у погрешно време. По темпераменту и склоностима требало је, као и Бах, мада другачије размере да живим у тами и редовно да стварам за сталну службу и Богу. Ја сам се одупро свету у коме саме рођен ...и преживео сам ... упркос комерцијализацији издавача, музичким фестивалима, рекламирању...”⁴³² Није случајно да су се поједини руски уметници, који су оставили дубок траг у музичкој култури Русије, родили баш у том бурном револуционарном времену, у тој епохи и на том месту, јер су једино тако могли да остваре свој задатак и своју уметничку мисију. **Б. Пекић** каже: „*Оно што мора да буде није несрећа. Несрећа је само оно што не мора бити, а ипак се догоди. Несрећу увек изазивају људи, а природа влада оним што бити мора*“.

Патријарх Павле то исто каже на други начин: „*Ми неверујемо у моћ судбине, него верујемо у промисао божју. Постоје знаци које је Бог пред нас и наше време ставио, али не присилио.*“

У Апокалипси-(откровење), дате су тајанствене пророчке смернице за будућност света. У свом **духовном завештању**-тестаменту, "**Симфонијским играма**", Сергеј Рахмањинов, говори о судбини света и целог човечанства које је скривено дато, кодирано у музичким сликама без употребе речи. У симфонијској форми, дао је слике Апокалипсе, судбину умирућег света и улоге Русије у последњим временима. Кроз љубав за земљи и за човечанство Сергеј открива у својој музици филозофију највише љубави. У последњем раду, прожетиом страхом за судбину Земље, он проналази место **свепобеђујућа љубави** (Више у погл. „Сребрни век“)⁴³³

У односу на призивање хришћанских народа, током историје ипак је било много тога лепог. До сада, цео свет проживљава **божанску лепоту музике хришћанске цивилизације**, којој се још увек сви дивимо на целој земаљској кугли.

⁴³² Stravinsky, Igor, and Robert Craft. 1963."Dialogues and a diary". (Зора –Загреб 1972)- st 28

⁴³³ Георгий Скубак «Любовь и апокалипсис»: Рахманинов и Иоанн Богослов“-15 октябрия 2009 г <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/> Више у поглављу тезе: С Рахмањинов, понос руске културе „Сребрног века“

2.9.8 Смисао садашњости у ишчекивању будућности-културолошка улога Русије као духовног центара Земље

1.Кристално чиста музика-музика и математика

Православни пророчанства су охрабрујућа: **Света Русија ће се подићи**. У приближавању тога дана видимо смисао садашњег тренутка. Потребно је да сагледамо наше призивање у **кристално чистој музици**. Да вратимо музику из хаоса у коју је запала у XX веку. Због чега се дивимо Моцарту, због савршене кристалне прецизности. Због чега се математика и музика додирују, због сједињавања у крајњој тачци, због савршене прецизности, због јединства у космичкој тачности.

Математика и **музика** имају заједнички корен у космичкој хармонији, и у томе се огледа њихово јединство. Многи греше када мисле да су математика и музика два супротна пола, да **тачност** не иде са **слободом**. Врхунска слобода није хаос, већ савршени ред и поредак. То примећује и **Г.Нејгауз** и каже:

„Математика и музика-полови човечијег духа. Математика и музика се налазе на крајњим половима човечијег духа, где се тим двама антиподама ограничавала и одређивала сва стваралачка и духовна делатност човека, и да би се између њих сместило све што је човечанство створило у области науке и уметности.“ ⁴³⁴

О међусобном односу између музике и математике, и њихове суштинске сличности **Стравински** је рекао:"Недавно сам наишао на две изјаве математичара **Морстон Морса**, који је определио" сличност " музике и математике много боље него што би и сам могао да урадим. Господин Морс је математичар, али његове изјаве опредељују уметност музичке композиције много тачније него што сам чуо од било кога од музичара. *"Математика је резултат дејства мистериозних сила које нико не разуме, и у којима значајну улогу игра несвесно постигнуће лепоте. Од бесконачности решења, математичар бира једно по својој лепоти, а затим га спушта на земљу."* **И.Стравински** ⁴³⁵

За смирену скромност срца у простодушном поверењу ка Богу, заволео је Господ Свету Русију даривајући јој велику територију, пораст становништва, енергетско

⁴³⁴ Г. Нейгауз, „Об искусстве фортепианной игры", Музыка, Москва, 1987.ст.14

⁴³⁵ Stravinsky, Igor, and Robert Craft. 1963."Dialogues and a diary" INC, New York (Зора –Загреб 1972

и рудно богатство, уметност. Западна цивилизација је заборавила првобитан, суштински циљ хришћанске вере—„*обожење човека и човечанства*“.

Онтологизам Руског Православља, израста из скрушености срца, места тајанственог сусрета љубави Божије са најискренијим поверењем њему, оног народа који није заборавио суштину. *Управо у тој недокучивости срца обелодањеног у Богу, решава се судбина планете.* У томе је наше призивање. Русија је кључна земља, стожер православне цивилизације, још увек *духовни центар Земље*, јер се други још увек нису појавили на истоку.⁴³⁶

2.9.9 Практични савети за нову духовност-покајање-повратак „својој кући“ и традицији

„Поздрављам све, ко је ушао у храм Господњи, све који траже пут кући. Јер сви смо се ми изгубили. И сви ми треба да дођемо себи: прво да увидимо, а онда да именујемо свој грешке и свој грех. Али просто побројавање грехова и покајање—то није исто. **Покајање** —то је повратак, то је онај пут који ми треба да прођемо да би смо се смирили и одрекли својих маштања. Ми можемо помало да замислимо шта је мислио блудни син, пре него што је оставио родитељски дом: код куће, од оца све има, и ја све имам, али ја желим да имам мало више и нешто боље. То исто су рекли и наши прародитељи у рају: све имамо—рај, Бога, а ето, да беремо плодове са Дрвета познања добра и зла нам је забрањено; а шта ако нас ти плодови учине још срећнијим, шта ако живот постане још бољи, још лепши?

И изгубио је човек везу са Богом. Због незахвалности, зато што није веровао Богу, зато што је почео да мисли да зна више од њега“. **О.Андреј** (Лемешонок) ман.Св.Јелисавете, Минск⁴³⁷

„Покајање је како је говорио **Јустин Поповић** као земљотрес који руши све што се до тада показало као постојано, а показало се лажним, и зато треба све променити што је било до тада. Тада почиње истинско, темељно грађење личности, новог човека. Покајање је немогуће без сусрета са Богом, зато Бог и иде у сусрет човеку.“⁴³⁸

Када су **Патријарха Павла** питали који су ваши практични савети онима који теже духовном узрастању, али се тешко сналате у овом свету пуном свакаквих

⁴³⁶ „На позив руске музике“ Вјачеслав Медушевски

⁴³⁷ Opt cit „Саборник“ ст 116

⁴³⁸ Ibid, Епископ Атанасије Јевтић

искушења?-он је одговорио: „Трудите се, сваки човек једанпут мора да реши, да одгонетне питање **смисла и циља живота**. Младић пита *Алберта Ајнштајна*, великог научника: Који је смисао живота? А Ајнштајн каже: „Имати одговор на то питање значи бити религиозан“... „Суштина је дакле та: Кад узрастемо, тачно ћемо знати шта у ком моменту да употребимо“⁴³⁹

Указивање на неке облике Источне мисли, примењене на област савремене психотерапије и савременог човека, по речима **Др. Јеротића** „није имало за циљ никакво ентузијастичко угледања... већ је био само покушај подсећања на континуитет традиције из огромне људске ризнице, која никада не застарева, нити престаје да буде актуелна.“⁴⁴⁰

2.10 КРАЈ ИСТОРИЈСКОГ РАЗВОЈА МУЗИКЕ ИЛИ НОВИ ПОЧЕТАК (БУДУЋНОСТ МУЗИЧКО-УМЕТНИЧКОГ ИЗРАЗА)

2.10.1 Крај уметности-победа интелекта над духом-хаоса над хармонијом

Уметност настала у морално до нагости ослобођеном савременом човеку, од свих стега и правила, упала је у замку и почела саму себе да разједа и уништава. Служећи свом супер егу, врхунски слободном интелекту, уметност се лишила своје суштине - *духовности* изгубивши своју основну улогу, служење човековој души а не интелекту. Колику год нам слободу дозвољавао и пружао наш интелект, таква слобода је сама по себи ограничена и затворена, будући да је створена у човеку као ограниченој категорији у простору и времену. У гордости својих интелектуалних надмоћности и његових достигнућа у модерном свету, који је сам створио, човек је упао у још једну замку и заблуду, још опаснију од предходне. Сматрајући да у новој миленијумској цивилизацији треба да влада само интелект, јер он све ствара, покреће и води ка брзом прогресу, човек се свесно одвојио од своје суштине-*душе, духа и морала*, који су му постали непотребани и не сврсисходани, ометајући фактори у брзом напредку ка постављеном циљу. У исто време, желећи да задовољи свој интелектуални его људског бића као културне индивидуе, посеже за заменом тезе, тј. замењује улогу

⁴³⁹ Ј. Јањић- Будимо људи-Живот и реч Патријаха Павла“Новости“2009-ст 176, 184

⁴⁴⁰ Др Владета Јеротић-„Човек и његов идентитет“ст 204

уметности *од служења души и од душе* (у доба романтизма), *ка служењу интелекту и од интелекта*. А тада упада у највећу заблуду од свих заблуда.

Уметност створена од интелекта и ка интелекту више није Уметност. Она се материјализовала и приземнила. изгубивши трансценденталну димензију. Јер, *без и ка души, без и ка духу, без традиције и ка бескрају и без уметника* (Божјег изабраника - оваплоћене уметности у човеку), кроз кога се врши трансмисија уметности из једне у другу категорију, нема ни Уметности. Ја сам мостић између две обале, ја треба да сведочим људима нешто, ако ја нисам добар, ни моје сведочење неће бити добро, људи неће прелазити преко тог мостића.

2.10.2 Померање центра (тоналитета, мелодије, хармоније) -урушавање грађевене (историје уметности) и затварање круга

Да ли је човек сам урушио уметност, или она њега, готово да и није битно, јер такву уметност не може ни он сам више да прати (када је реч о музици) да слуша, с обзиром да га она ставља у шизофрено стање између онога што осећа и оно чему служи-интелекту. Будући да је изгубио душу, човек остаје само са својим нагонима, чулима и страстима и почиње само са њима да комуницира и само њима да служи. И да ли се **круг цивилизације заокружује** када је музика у облику ритма у првобитној заједници задовољавала нагонске и чулне потребе ? Да ли се историја музике од првобитне заједнице, преко античког доба, старих цивилизација, барока, ренесансе, класике, романтизма, импресионизма, XX века завршава, рушењем, вековима трајања цивилизације, свега успостављеног, за рад и у име „уметничких слобода“.

Да ли је та „Уметничка слобода“, **рушењем центра (тоналитета, мелодије, хармоније, контрапункта)**, довела до **подривање темеља**, на чему и око чега се све градило. Ако кући темељ срушимо, руши се и цела грађевина одједном, незаустављиво и до краја. Да ли је успостављањем **хаоса**, човек хтео да постане паметнији и моћнији од **природног устаљеног реда** у космичком времену? Не чини нам се, да смо рушењем успостављене од прапочетка Традиције кроз све епохе и сва времена, померили, накривили (попут кривог торња у Пизи) вертикалу, која стоји као стуб кроз сву нашу цивилизацију повезујући *небо и земљу, оно горе и оно доле*. Да ли смо померајући вертикалу померили ту

космичку везу, као у неком струјном колу и изгубили контакт спајања једног и другог пола, без кога нема протока енергије живота. Да ли се човеков интелект дрзнуо у нешто што не припада њему већ космичком бескрају? Да ли је хтео да стане изнад Бога или Универзума који га је створио?

Све више и више **померањем центра** и вертикале дошао је до тачке **урушења** целе грађевине, а хоризонтала не може сама, нема шта да је држи и плута као дрвце на океану. Човек се држи за то дрвце и плута са њим час у овом час у оном смеру, све дотле док дрвце под ударом јаких таласа не иструне, а онда немајући тачку ослоња, потонуће и прогутаће га амбис. **Да ли рушење центра и вертикале значи и пад цивилизације?**

„И изгубио је човек везу са Богом. Због незахвалности, зато што није веровао Богу, зато што је почео да мисли да зна више од њега“. **О.Андреј** (Лемешонок),⁴⁴¹

2.10.3 Човек је фрагмент природе, а не властите историје- (Б. Пекић)

„Човек је фрагмент природе, а не властите историје каже Б.Пекић Пре његове појаве, природа се исказује као систем ненарушене равнотеже. Појавом човекове интелигенције ситуација у природи се мења.“⁴⁴²

Јуриј Башмет, у тексту „*Да ли ико зна како то да дрво има душу*“, говорио је о „**Концерту за виолу и оркестар Шниткеа**“ који је њему посвећен и који је по много чему симболичан: „Овај концерт припада делима која су ми изузетно драга. Написао га је мој пријатељ и посветио мени, чак је и у главној теми шифровао слова мог презимена. Као што знате, концерт за виолу је последње дело Шниткеа, написано пре страшног можданог удара када се драги Алфред три дана налазио у коми и био на граници између живота и смрти. Касније, у једном разговору Шнитке ми је рекао да се озбиљно разболео управо због тог концерта.

„*Завирио сам тамо где људи немају право да гледају*“, рекао ми је тада. Да ли је потребно објашњавати каква ме осећања преплављују“⁴⁴³

⁴⁴¹ О.Андреј (Лемешонок),ман.Св.Јелисавете, Минск

⁴⁴² Оп.сit Борислав Пекић – Цитати- .

⁴⁴³ Јуриј Башмет: 1. фебруар 2013-. портал Министарства културе :культура.рф

2.10.4 Руски интелектуалци новог миленијума-континуитет традиције

1. Владимир Мартинов-Музика организује живот космоса и људи

Проф. Владимир Мартинов, руски композитор, историчар и теоретичар музике, филозоф, сматра да „музика организује живот космоса и људи“. **Права музика** је продужетак космичке хармоније, а **погрешна музика** ту хармонију нарушава.⁴⁴⁴ С обзиром да смо ми у ери „погрешне музике“ -дошло је до извесног нарушавања **космичке хармоније**.

На интернету ћете музику наћи у рубрици Entertainment, тј. „забава“. Кад би то чуо **Питагора**, он би вас самлео, јер је музика оно што организује и **људски живот** и **живот космоса**. А нама то звучи смешно. Музика је данас девалвирала и постала као жвака: и у лифту звучи исто као у супермаркету или ресторану. Постала је утилитарна. Претворила се у робу и служи за подржавање рефлекса жвакања. Али, закључује Мартинов, она је као и раније неопходна. Ако се та „позадина“ (музика) искључи, већина људи ће једноставно полудети“⁴⁴⁵

Мартинов говори о прошлости, садашњем тренутку у којем се музика налази, и њеној будућности. Убрајају га у „**православне минималисте**“, композитор-концептуалиста, међу савременим композиторима прави гуру, а његове књиге, у којима он објављује да је композиторска епоха завршена, узнемирују.

Владимир Мартинов (Владимир Иванович Мартынов-(1946, Москва), након завршене композиције на Московском конзерваторијуму у класи Н. Сидељникова, Мартинов ради у Моск. експерименталном студију електронске музике, а бави се и арт роком. Упоредо озбиљно изучава источну религију и културу, хришћанску филозофију Запада и Истока. Учесник је многих фолклорних експедиција широм Русије од Северног Кавказа, централног Памира до горњег Тацикистана. Такође се активно бавио музиком европског Средњег века и ренесансе и као теоретичар, проучавајући европску музику XIII—XIV века и као солиста на блокфлаути у ансамблу за Стару музику. Не запоставља ни авангардну ни минималистичку музику Кејџа, Штокхаузена, Лигетиа, Рајлиа, Фелдмана, Силвестра, Пјарта, свирајући је на клавиру и електронским клавијатурама са Московским солистима.

⁴⁴⁴ В. Мартинов „Конец времени композиторов“. — М.: Русский путь, 2002. ст 25

⁴⁴⁵ .Извор: РИА „Новости“.20. фебруар 2013. – портал Министарства културе РФ, култура.рф.

Расстрзан духовно између два поларитета: *Старог-традиционалног* и *савременог Новог*, 1978.г напушта композицију и следећих 18 година бави се педагогијом-предавајући на духовној академији Св.Тројице-Сергија лавре, *историју црквеног појања и неумску нотацију*, те проучава староруски систем црквеног појања. **Дешифровао је и реконструисао појање древно руског богослужења XVI. и XVII века, записано неумском нотацијом.** Написао је и многобројне друге књиге о богослужбеном певању.⁴⁴⁶

Његове ауторске *композиције* су углавном на сакралне текстове. Најзначајније су: „Апокалипса“ и „Плач пророка Јеремије“, „Реквијем“ и „Stabat Mater“. Радио је за преко педесет филмова и позоришних представа, међу којима су „*Острво*“, „*Михаило Ломоносов*“, „*Сталкер*“ - А. Тарковског у коме је импровизовао соло флауту на тему старинске мелодије. Добитник је Државне награде, 2002: (Лауреат Государственной премии России).

Заједно са Татјаном Гринденко, руководиоцем ансамбла OPUS POSTH, оснивач је и идеолог „*Центра за развој и подршку нове музике Devotio Moderna*“⁴⁴⁷, који сарађује са многобројним ансамблима, музичарима, дизајнерима звука, сликарима, писцима, редитељима, продуцентима, у циљу промовисања нове музике у друштву, и развоја иновативног звучног простра, нове, маргиналне, заборављене, непознате, импровизационе, авангардне музике.

Као познавалац древне и савремене музике и шире културе, Мартинов изражава своје мисли о развоју културе у неколико објављених културолошких монографија и плански их спроводи у пракси са циљем трансформисања данашњег и сутрашњег културног пејзажа.

Задржали смо се на биографији проф. Мартинова да би смо указали на **свеобухватност руске интелектуалне мисли у XXI. в** који представља достојан континуитет руских интелектуалаца XIX и XX в. по ширини и обиму неговања знања и традиционалних вредности. Као што смо могли приметили у предходним генерацијама, а то доказује и пример Мартинова, руска интелигенција је увек била отворени за све Ново што је долазило са Запада, из савременог и напредног света

⁴⁴⁶ Књиге: „История богослужебного пения.-М.: Ред.-изд. отд. федерал. архивов, 1994; „Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе“.-М.: Филология, 1997, „Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси.“М.:Прогресс-Традиция;Русский путь, 2000.

⁴⁴⁷ Види више о овом пројекту <http://www.devotiomoderna.ru/>

изван Русије, међутим, као по правилу, пре или касније, из њих је испливалa руска традиционалност, усмеравајући даље њихово потоње стваралаштво, што представља потврду свега до сада речено, давајући тиме непроцењив допринос како руској тако и светској традицији и култури.

2. Питања од суштинског значаја за даљи опстанак музике

Питања која су од суштинског значаја за даљи опстанак музике а којих смо се ми дотакли и покушали да их образложимо у досадашњем излагању, заокупљају и проф. Мартинова:

О суштинској улози музике, о њеном садржају и неопходности, без које не постоји егзистенција и живот; питање Традиције (говори о композиторима-стубовима музике), природном минимализму, (противтежа хаосу), девалвирању музике на ниво „жваке“ (садашњи тренутак), и о томе шта би на све то рекао Питагора. О сусрету са оцем Таврионом, који је живео у Спасо-Преображенском скиту код Риге, који му је преокренуо живот и о **православљу** као принципу за кога се коначно и дефинитивно определио после много *лутања преко будизма и таоизма*. „*Тада сам схватио: само православље, и ништа друго*“.

У књизи, „**Крај времена композитора**“, Владимир Мартинов каже, да живимо у свету у коме је најављено о *смрти Бога, краха Космоса и краја Историје*. Његов задатак је да покуша да разуме свет у коме живимо, за који такве изјаве постају све извесније. **Истраживање** се базира на западноевропској композиторској музици где су идеја композиције и фигура композитора размотрни у широком културном и филозофском контексту.

Мартинов каже: „Време композитора је прошло. То је толико очигледна То је завршена прича. Композиторска музика нема ту снагу. Сви знају за изванредне опере Глука и Монтевердија на тему Орфеја и Еуридикe. Орфејева песма је узвишена музика, али она не може да успостави контакт са силама пакла. Али то уопште не значи да је музици дошао крај. **То је можда тек њен почетак**, и можда је у будућности очекују многи сјајни тријумфи“⁴⁴⁸.

У својој следећој књизи „**Зона Opus Posth** или **Рођење нове реалности**“, покушава да одреди **место композитора** у свету савремене музичке културе и да

⁴⁴⁸ В. Мартинов „Конец времени композиторов“. — М.: Русский путь, 2002. ст 183

ли уопште постоји изглед за његову *будућност*? Ако је време композитори прошлост, да ли се са њима завршава и музика и каква ће та нова "посткомпозиторска" музика звучати; какви су закони по којима ће се она стварати и функционисати и каква ће бити музичка култура будућности. Све то аутор разматра не само као "футуриста" и музиколог, већ као филозоф и социолог. Сматрајући да је музика „убијена“ у прошлом веку од стране *менаџера* и музичких агената, Мартинов узима музику као пример глобалних процеса у савременој култури, који су довели до тријумфа **постмодерне**, као једини начин опоравка културе после тешке болести која је почела готово од ренесансе.

Музику је могуће вратити у живот (и целу културу заједно са њом) само кроз одбацивање *двојне реалности* - реалност морамо да стварамо помоћу уметности, а не да је са њом дуплирамо:

„Цела савремена реалност сведена је на **површност**. Она врста апсолутне површности где не постоји ништа више осим површности. Савремени свет - то је слика са ТВ-а, а све што се не уклапа у слику, једноставно губи статус егзистенције.“⁴⁴⁹

У последњем поглављу књиге о четири коњаника Апокалипсе, као да је коњ четвртог јахача стао на нашу земљу, и ускоро је крај свему.

3. Будућност музике-Православни минимализм-синкретична улога музике

Будућност музике види у њеном враћању на почетке: у **синкретистичкој улози** музике и „**православном минимализму**“ као почетном облику.

„Чини се да модерна уметност поново тежи ка архаичним начелима. Приметно је интересовање за *мултимедијалне форме* у уметности. Не ради се о синтетичком начелу, него о некаквом **архаичном синкретизму**.

Ми живимо у подељеном свету: на једној страни је **музика**, на другој **поезија**, а на трећој **плес**. Све је одвојено и засебно. Међутим, старогрчка трагедија или пекиншка опера првобитно су биле синкретичке. Тај процес се може различито вредновати, али тенденција потраге за новом интеграцијом различитих видова уметности постоји“.

⁴⁴⁹ Владимир Мартынов-, Зона Opus Posth“, или Рождение новой реальности. — М.: Классика-XXI, 2005. ст 276

Николај Метнер, композитор, филозоф и визионар, такође попут Мартинова, сматра да је пут савременог музичког израза у повезивању са прошлим, у чему јасно уочавамо континуитет руске теоретске мисли о традиционализму: Н.Метнер у „Музи и моди“ пре једног века каже:

“Ако може да постоји „проблем“ за уметност, то једини проблем сваке епохе треба да буде чување *непрекидне везе са великим прошлим*. У нашем такмичењу да се направи светски преврат, у нашој жељи да се „створи епоха“, ми прекидамо сваку везу са предходним епохама. А када схватимо да никакву епоху нисмо створили, ми почињемо да се осврћемо и инстинктивно тражимо прекинуту нит...Док чување те нити, ствара сваког уметника највише савременим у односу на дану епоху, дотле тражење њених комадића, супротно, присиљава њега да „пада у детињство“ прошлих епоха. То се изражава у томе што он не обраћајући пажњу на старост своје епохе, на спољашан начин почиње да подражава млађе епохе“⁴⁵⁰

Православни минимализм је повратак суштинској једноставности, у исконски, традиционални минимализам-природно стање музике, као противтежа тоталном хаосу савремене музике западне цивилизације, у жељи за савршенством у сложености, не увиђајући да је право савршенство у исконској једноставности, од које је све и започело.

Мартинов разликује две **врсте минималистичке музике** које су суштински различите: „Постоје два минимализма. **Прво је минимализам савремене музике**. Тај правац је поникао у Америци, а затим је захватио Европу и Русију“ као супротстављање културном тоталитаризму масовне културе крајем 1950-их и почетком 1960.

Марија Масникоса-музиколог у својој књизи „Музички минимализам“ говори о "последњој експерименталној музици модерне", која за њу представља "истраживање поступака чијим коришћењем касније могу настати заиста уметничка дела."⁴⁵¹ Ауторка приказује генезу минимализма, условно разликујући америчку експерименталну струју, чији је зачетник **Џон Кејџ**, и **европски „авангардни“** интегрални серијализам, указујући на њихово заједничко исходиште – Антона Веберна, али и на битне разлике – не само у композиционо-

⁴⁵⁰ Метнер: Муза и мода ст 519

⁴⁵¹ М. Масникоса, „Музички минимализам“, Клио, Београд, 1998, ст 9.

техничком, већ и у односу према стваралачком чину. Истраживања и остварења америчког минимализма демонстрирана су на делима **четворице његових представника**: Ле Монте Јанга, Терија Рајлија, Филипа Гласа и Стива Рајха. Својим рођењем у породици америчких експерименталних музичких пракси, минимализам је наследио неке идеолошке карактеристике америчке послератне музичке неоавангарде. **Рани минимализам** наимае, задржава експериментални карактер својих остварења (Ла Монте Јанг, Рајли, Глас), процесуалност и отвореност дела које је схваћено као work-in-process, његову неусмереност, непредвидивост и неомеђеност; враћа се модернистичком статусу аутономије музике. **Радикални минимализам** (као последњи неоавангардни покрет у музици XX века) у себи помирује одлике послератне америчке неоавангарде, европског касног модернизма и наговештаје постмодерне музике, и чини овај правац прекретницом у историји 'нове музике' друге половине XX века.⁴⁵²

О сусретима са Кејџом у Београду током снимања филма посвећен „звучној игри и метафизици шаха“ забележено је у „Политици“- „Тренутак за историју: Џом Кејџ свира на шаховској плочи у Атељеу 2012“-Б.Драшковић⁴⁵³

Друго је природни, исконски минимализам, тј. минимализам као природно стање музике. То је архаични фолклор, руски унисони напев, музика црквених звона, грегоријански корал, будистичке мантре. Ја тежим том првобитном минимализму“.

Мартинов даје предност другом, природном минимализму, супротном експерименталном-вештачком, насталом у електронском студију, који је довео до промене улоге музике у људском битисању, јер човек није електронско, већ живо, биће природе, отуда му природно одговара жива музика и природан звук, а не синтетички, који га раздражује. Природан звук има душу и делује на душу, електронски нема душу и не делује на душу, већ на психу и нагоне, отуда не можемо ни говорити о правој уметности, већ о некаквом сурогату између човека и електронике. У тој чињеници он види враћање на природни облик и првобитну традиционалну улогу музике као основ за њену будућност и као спас уметности и културе у целини.

⁴⁵² „Радикални (модернистички) минимализам између неоавангарде и музичког постмодернизма“ Београд, 11–13. октобар 2007. Музиколошки институт САНУ

⁴⁵³ „Политика“-9.3.2013 Год LVI бр 48

Слично сматра и **Николај Метнер**. Духовни кредо композитора и главне принципе стваралачког акта, види у једноставности и јединствености:

“**Јединство и једноставност** нису даност, већ предмет созерцања. Кретање ка јединству и простоти је *слободно* кретање човечијег духа по линији највећег отпора.”⁴⁵⁴ За сваког уметника *јединство* је предмет созерцања и *циљ* његовог *деловања*; *једнообразност* је једини услов за достизања тог циља; *разнообразност* - јединствена форма мноштва. На тај начин Метнер је штитио основне принципе музичког стваралаштва, присутног у европској класичној традицији, представљајући нам основне постулате универзалних метафизичких принципа, који организују и управљају стваралачким процесом у класичној музици и који би требало да буду одрживи и данас. Међутим савремена музика је отишла у другом правцу напуштајући хармонију и основни центар у јединству, тиме нарушавајући природан баланс свега постијећег. Метнер то објашњава на следећи начин:

„**Мноштво и разнообразност** су датост. Они постоје сами по себи мимо наше воље. Ми смо и сами јединице мноштва и разноврсности. И зато ако се предамо њиховом привлачењу то се ми крећемо не духом, већ инерцијом. Ми својом тежином падамо у њих као њихова саставна јединица и улазимо у **хаос**, који се такође појављује као јединство и једноставност али нема никаква везе ни са уметношћу ни са духом. У хаосу је јединство равно једнообразју, а једноставност - непрегледној тами без образа“ И само **правилни стваралачки акт**, који дела кроз созерцање уметничког предмета, доводи уметника ка апсолутном разлогу свога стварања, тј. **јединству**: “Поглед уметника фокусиран у дубину појава, тиме разоткривајући лепоту дате слике, у ствари, кроз њену призму, продире и до појаве лепоте или љубави „генерално“, јер у дубини дубине сва разнообразност појава **слива се у једно јединство**.”⁴⁵⁵

Користећи *индијску метафизичку доктрину*, **Јединство** одговара Апсолуту (вишем божанственом принципу); **једнородност** - свему постојећем од Логоса, Божанственом Интелекту; **разнообразност** - неопредељеном мноштву божанствених појава. **Јединство**, о коме говори Николај Метнер у манифестованом свету, изражава себе кроз **хармонију**, тј. сагласје.

⁴⁵⁴ „Муза и мода“ ст 453

⁴⁵⁵ Ibid , 453, 527

прогрес и тиме воле да правдају своје удаљавање од центра), она подједнако означава и боље и лошије. При томе треба приметити, што је несамовољније окружење, тим боље, и обрнуто, што је експлицитније удаљење, тим је лошије⁴⁵⁹

По Мартинову „Постоје у историји обележја, стубови, фундаменталне ствари које су неизоставне, које се никако не могу заобићи. Свиђа ли Вам се Бетовен? Свиђају ли Вам се египатске пирамиде? Зар ће некоме пасти на памет да пита свиђа ли вам се Ајнштајнова једначина $E=mc^2$? Музика Баха, Бетовена, Шуберта и Стравинског није минималистичка, али је њихова музика велика јер је мењала изглед музичког процеса. Штокхаузен је један од последњих великих композитора који је изменио изглед музике. Ту не функционише категорија „свиђа ми се“ и „не свиђа ми се“. Код великих композитора постоје **једначине и алгоритми**. Међу њима предњаче Немци, Вагнер, Малера, а у XX веку су се укључили и Руси, које представља Стравински.

Са друге стране музика Шопена, Рахмањинова **не садржи те једначине** али има величину⁴⁶⁰ Она је велика у својој суштинској лепоти и снази -она љуби човеково срце и храни човекову душу.

Сергеј Прокофијев каже: „*Ни место, ни време нас не чини срећним, Божје царство је у нама и оно нас једино чини срећним*“ .

Повезујући руску филозовску и уметничку мисао у јединствену целину кроз историју, епохе и време видимо да се кроз све руске ствараоце провлачи једна, јединствена нит, а то је традиција. Верујемо да ће она издржати тензију времена и учинити да се историја не прекине.

2.10.6 "Књиге над књигама"- или «Књиге промене»-уместо закључка

Ово поглавље завршићемо цитатима из: "**Књиге над књигама**" Владимира **Мартинова**, номиноване за Књижевну награду "НОС" (Новая Словесность) 2013.г, сматрајући да на најбољи начин оцртава карактер и традиционалност руског бића, његове земље и културе. Књига својим насловом и структуром симболички подсећа на сличност са најстаријом класичном кинеском књигом, „*Ји њинг*“, суштином мудрости за прорицање и оријентисање у будућности, представљајући невероватну

⁴⁵⁹ Ibid.c 501

⁴⁶⁰ Opt cit. Владимира Мартинова - „Конец времени композиторов“.

комбинацију математичке проницљивости и психолошке интуиције. "Книга над књигама" такође није сасвим књига, она је први "аутентични артефакт" трећег миленијума и да би је користили правилно, потребно је како каже у предговору, савладати вештину периферног "погледа шамана" или "погледа Перелмана", математички објаснивши разлику лопте од ђеврека. Намењена је не толико за читање, колико за медитативно погружење у стварност путем истовременог комбиновања различитих текстова и различитих визуелних слика у свом уму. Његова структура производи нумерички ритмички осмерац «Књиге промене».

Можда ће нам она помоћи да сагледамо нашу стварност, да се променимо и да сагледамо будућност нашег уметничког израза!

"Књига над књигама"

На «оном свету» ми ћемо бити неми.
И усхићење ће испунити наше душе.
Усхићење је увек немо.

В. Розанов

Књига ветра 59 ⁴⁶¹

1

Говорить в России — значит больше, чем говорить.

Молчать в России — значит больше, чем молчать.

Нельзя в России — больше, чем нельзя.

Можно в России — больше, чем можно.

О чем невозможно говорить в России-больше, чем то, о чем невозможно говорить.

О чем следует молчать в России -больше, чем то, о чем следует мол-чать.

2

Ум в России — больше, чем ум.

Понимание в России — больше, чем понимание.

Аршин в России — больше, чем аршин.

Измерение в России — больше, чем измерение.

Обладание особенной статью в России-больше, чем обладание особенной статью.

Возможность верить в России — больше, чем возможность верить.

3

Десять томительных секунд в России -больше, чем десять томительных секунд.

Двадцать незабываемых секунд в России — больше, чем двадцать незабываемых секунд.

Полминуты блаженства в России — больше, чем полминуты блаженства.

Сорок томительных секунд в России — больше, чем сорок томительных секунд.

Пятьдесят незабываемых секунд в России — больше, чем пятьдесят незабываемых секунд.

⁴⁶¹ Владимир Мартынов-"Книга книг"-Москва., 2012, "Классика-XXI" ст 272-292

Минута блаженства в России — больше, чем минута блаженства.

11.

Зрение в России — больше, чем зрение.

Слух в России — больше, чем слух.

Вкус в России — больше, чем вкус.

Обоняние в России — больше, чем обоняние.

Осязание в России — больше, чем осязание.

Шестое чувство в России — больше, чем шестое чувство.

12

Вода в России — больше, чем вода.

Огонь в России — больше, чем огонь.

Земля в России — больше, чем земля.

Воздух в России — больше, чем воздух.

Дерево в России — больше, чем дерево.

Шестой элемент в России — больше, чем шестой элемент.

17

Удивление в России — больше, чем удивление.

Любовь в России — больше, чем любовь.

Ненависть в России — больше, чем ненависть.

Желание в России — больше, чем желание.

Радость в России — больше, чем радость.

Печаль в России — больше, чем печаль.

18

Ощущение в России — больше, чем ощущение.

Воображение в России — больше, чем воображение.

Смысл в России — больше, чем смысл.

Понимание в России — больше, чем понимание.

Ум в России — больше, чем ум.

Вершина души или светоч синдерезы в России — больше, чем вершина души или светоч синдерезы.

19

Утро в России — больше, чем утро.

День в России — больше, чем день.

Вечер в России — больше, чем вечер.

Ночь в России — больше, чем ночь.

Предрассветные сумерки в России — больше, чем предрассветные сумерки.

Прощальный луч заката в России — больше, чем прощальный луч заката.

20

Весна в России — больше, чем весна.

Лето в России — больше, чем лето.

Осень в России — больше, чем осень.

Зима в России — больше, чем зима.

Весенняя распутица в России — больше, чем весенняя распутица.

Осеннее бездорожье в России — больше, чем осеннее бездорожье.

41

Шесть плюс шесть в России — больше, чем шесть плюс шесть.

Шесть минус шесть в России — больше, чем шесть минус шесть...

63

Люди в России — больше, чем люди.
Птицы в России — больше, чем птицы.
Боги в России — больше, чем боги.
Умопостижимое в России — больше, чем умопостижимое.
Единое в России — больше, чем единое.

Непроявленное в России — больше, чем непроявленное.

64

Голубое небо в России — больше, чем голубое небо.
Клейкие листочки в России — больше, чем клейкие листочки.
Снег искрящийся под солнцем в России — больше, чем снег искрящийся под солнцем.
Поцелуй на морозе в России — больше, чем поцелуй на морозе.
Больше в России — больше, чем больше.
Всё в России — больше, чем всё.

2.11 НИКОЛАЈ ЈЕВРЕИНОВ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА (МУЗИЧКОГ) ДЕЛА

2.11.1 Свеобухватност знања и свеобухватност погледа на свет

Николај Јевреинов (Николай Николаевич Евреинов-1879-Москва-1953-Париз), руски драматург, редитељ, историчар и теоретичар драме, филозоф, психолог и музичар, био је несумњиво, попут свих руски интелектуалаца, личност велике ерудиције, образовања и свестраних погледа из различитих области. Свеобухватност знања, и свеобухватност погледа на свет, је нешто што је давало карактеристични печат руској интелигенцији на прелазу два века и у знатној мери утицало на снагу и величину њиховог стваралаштва. То подвлачимо из разлога, што сама *интерпретација музичког дела*, захтева и подразумева свеобухватност знања и целовито изграђену личност интерпретатора, у циљу што веродостојнијег сагледавања идеје и поруке композитора, тј. дела кога изводимо, због тога она никако не би смела да се ограничи само на знање из пијанизма и музичке уметности, што су стално подвлачили сви руски педагози.

Сви руски уметници су се школовали за класичне животне позиве, углавном под утицајем својих очева, (отац Јевреинова је радио у министарства саобраћаја), а захваљујући својим мајкама, стицали би прва знања и љубав ка музици и позоришту, од најранијих дана, што је касније одиграло пресудну улогу у формирању њихових уметничких личности и опредељењу коначног животног позива.

После завршетка правних наука у Санкт Петербургу, са сребрном медаљом (дипломски рад Историја телесних казни у Русији који представља не само научно

правно истраживање, већ и филозофско уметнички есеј на тему која ће га и касније интересовати „Позориште и губилиште“), ради у Министарству правде, али истовремено и студира филозофију на Универзитету у Санкт Петербургу, као и музику на конзерваторијуму, где учи код **Николаја Римског-Корсакова**. Ипак уметност преовладава и од 1910 г. до напуштања Совјетске Русије, посвећује се искључиво позоришту, истина у вишеструкој улози, користећи сва своја претходна знања. У театру „Кривог огледала“ (*Кривое зеркало*) у Санкт Петербургу ради као уметнички руководилац, драмски писаца, редитељ, композитор и сликар, режирајући више од стотину представа. (отуда нас не чуди исти континуитет свестраности, који примећујемо у породици Данченко, о чему смо писали на страницама наше тезе). (*Корсаков, Јевреинов и Глазунов-Петербуришки конзерваторијум 1905.г-с.41*)



Револуција за кратко прекода тај невероватни стваралачки узлет руске интелигенције „Сребрног доба“. Попут многих, Јевреинов 1917. напушта Петроград, али се већ 1920. враћа, преузимајући водећу улогу у групи од десет редитеља у грандиозној представи у част Октобарске

револуције „Заузимање зимског дворца“ као и у оснивању позоришта „Слободна комедија“ (Вольная комедия), у коме 1921. год. поставља свој најпознатији комад „Најбитније“ (Самое главное), са којим започиње светску славу, изведен у више од 20 држава у свету и преведен готово на све европске језике.

Као што можемо приметити, у том преломном периоду, већина руских интелектуалца се колебала, нежелећи да напусте своју домовину за коју су дубоко били везани својим коренима, покушавајући да се прилагоде новим системима вредности, дијаметрално различитим од њихових. Напустили су је дефинитивно, тек онда када су схватили да ће њихов дух и њихово стваралаштво бити угрожено

у одсуству традиционалних вредности на којима су били одгајани, васпитавани и школовани, а којих никако нису могли да се одрекну.

Јевреинов заувек напушта Русију 1925. и настањује се у Паризу. 1926 борави у САД, али се наредне године поново враћа у Париз, где проводи остатак живота, радећи у разним позориштима, постављајући низ спектакла: „Слепи миш“ Балиева, „Théâtre du Vieux-Colombier“ Jacques Coreau, Opéra Russe, Sorbonne, а од 1930. и у париском Националном театру, где сарађује са Serge Lifar-ом.

У то време, и наш Национални театар је био под јаким утицајем руских уметника, те можемо закључити колико је свет добио а колико Русија изгубила њиховим одласком.

У периоду 1930-1940 пише филозофски трактат „*Откровење уметности*“, а последње његово велико теоретско дело је „*Историја руског позоришта од древних времена до 1917*“, објављено у Њујорку 1953. год.

Боравећи ван своје земље, Јевреинов активно покушава да **обједини снагу руске уметничке емиграције**. 1934. год. оснива позориште „Лутајући комедијаша“ (Бродячие комедианты), а годину дана касније, 1935 организује и *Удружење руских уметника*. Примећујући све неправде, 1940. написао је драму из живота руске емиграције „*Грађани другог реда*“ (Гражданство второго сорта). После рата 1945 ради за француски радио на циклусу емисија о руској култури.⁴⁶²

Описујући животни и стваралачки пут Јевреинова, а пре њега и других руских уметника и интелектуалаца, желели смо пре свега, да на примерима покажемо *континуитет, утицај и значај свеобухватности традиционалних знања*, који су руски интелектуалци, понели са собом у емиграцију. Уместо материјалних ствари они су са собом понели знање и духовност, оно што им је било најдрагоценије што су стекли у својој земљи. Готово запањујуће делује њихова радна и стваралачка енергија на свим пољима, коју су испољили и у емиграцији, а не заборавимо да су сви поред оног „главног“ завршили још и неке уметничке студије. *Отуда и разлика у уметничком акту руских и западних уметника.*

Док су западни уметници фокусирани само на једну област, веома често само на део неке области и томе посвећују цео свој живот, нпр. само за барокну музику,

⁴⁶²Николај Јевреинов-А.Д.Семкин-, „Увод у монодраму“-Фестивал монодраме и пантомиме-Београд 2013- ст 71

код руских уметника је читав спектар интересовања из различитих области из којих црпу стваралачку инспирацију, у чејем средишту је као по правилу интересовање за *филозофију и религију*.

Тешко да ћемо код западних уметника срести у **једној личности, као код Јевреинова: филозофа, музичара, драматурга и правника**, док је код руса то уобичајена ствар. У русији је, по речима савременог руског музичара и филозофа Мартинова, („Књига над књигама“), **све веће и „више“ од осталих земаља**, отуда смо и навели стихове ове књиге у једном од поглавља овог рада., отуда је и њихова уметност „већа и виша“ од осталих народа..

2.11.2 Стваралаштво-производ наше пројекције и доживљаја света

Биографски подаци уметника руске емиграције су нам утолико драгоцени, јер откривају битне елементе за разумевање њиховог стваралачког опуса. Њихова дела су одраз психичког и емотивног стања у којем су стварали, налазећи се у вечитом процепу и борби између онога што су напуштајући Русију оставили, целокупни систем вредности на коме су првенствено, емотивно стасали, и који је био у супротности са начином живота у коме су се изненада нашли. Прилагођавали би се, респектујући нове вредности са којима су се сусретали, са жељом да се у њих интегришу, али их емотивно никада нису прихватили.

Када би их посматрали само као индивидуе, нестављајући их у контекст средине, добили би слику њиховог стваралаштва само као одраз искључиво њиховог *талента* са којим су рођени, што су склони многи западни критичари у тумачењу њиховог стваралаштва. Међутим ако их ставимо у **контекст средине**, онда уочавамо њену улогу, која је уобличавала њихов таленат у једном или другом правцу утичући на њихов стваралачки језик. „Сједињавајући се са околином могуће је изазвати у себи пролазну радост или осетити како нас обузима туга“, каже француски психолог Théodule-Armand Ribot.

“Поједине наше **емоције**, бивају у потпуности повезане са овом или оном карактеристиком нашег окружења, да понекад о узроцима сазнајемо из последица“ Под **спољним утицајима** подразумева не само неживо окружење лика, него и живе људе⁴⁶³, примећује Јевреинов

⁴⁶³ Ibid ст 59, 61

Са друге стране „сва наша **чулна делатност** потчињена је процесу **пројекције** чисто наших **субјективних превирања** на спољни предмет, отуда ће наше стваралаштво бити производ **неше пројекције и доживљаја света**, а не какав он у реалности јесте.

„Ја не знам које су боје вишње, само знам да су у мојим очима оне црвене. Да ли их ваше очи боје баш истом црвеном бојом, као и моје, ја не знам; знам само да их далтонисти боје у зелену боју. Весели пропланак, који ме одушевљава док безбрижно седим са својом драгом, постаће само јаркозелена мрља, ако ми у том тренутку саопште вест о несрећи блиске особе. Није ли цела природа „*симбол настројења наших душа?* Не тражимо ли у њој своје трагове? Није ли све за нас само одраз и слика наших мука, наших стремљења?“⁴⁶⁴

2.11.3 Начела естетике-идеја театралности-сублимат животних искустава

„*Апологија театралности*“ је његов најпознатији есеј, из руског периода објављен 1908, у коме представља **начела** своје **естетике** засноване на *идеји театралности* коју дефинише као „скуп поступака својствених драмском јунаку, представљајући *сублимат животних искустава*, те се због тога на сцени појављују у пречишћеном сценском облику.“⁴⁶⁵

Јевреинов је и у политичком устројству и у животу обичних људи запажао феномен „*Позоришта по себи*“ (театр для себя-1915), односно *премештања позоришта у живот*, где је целу политичку историју совјетске Русије схватао као тоталну театрализацију живота. Претварајући живот у игру, у вишу реалност, посматра позориште као универзални симбол постојања. Свет је према Јевреинову интересантан онолико колико је театралан или колико може бити театрализован.

У његовим радовима осећа се утицај филозофије Шопенхауера, Ничеа, Бергсона и Оскара Вајлда, као и естетике симболизма и *commedia dell'arte*.

"**Дужност сваког уметника је да створи позориште од живота сцена не мора много да позајмљује од живота, као што живот позајмљује од сцене.**"

Театарско збивање почива на илузији и **стврање илузије попут живота**. Када се илузија изгуби нестаје и позоришна уметност, а онда и живот.

⁴⁶⁴ Ibid-st 47,48,

⁴⁶⁵ Ibid-st 5-9-(предговор написао Радомир Путник)

1. Стил и интерпретација – „Театралност“ (стилизиација или извештаченост); Театрократија, Театрализација, и Театротерапија

У књизи „*Театар у животу*“, Јевреинов позориште види свуда око нас, а по највише у човеку и људском свету, и због тога се на позорници увек морају представљати животне датости као збир театралности, при чему јасно указује на разлику између театралности, односно **стилизиције** као сценског израза и **извештаченост** која је подобна аматерима и рђавим глумцима.⁴⁶⁶ У драмском извођењу, (музичком), „господар“ нашег естетског ужитка на сцени је „*преживљавање*“, а све друго треба да буде изражено онолико, колико је потребно да се „*осенчи*“ његово окружење. Предност треба дати једном лику, у којем би се као у фокусу сконцентрисала сва драма.⁴⁶⁷

Ове речи су драгоцене не само за позориште већ и за схватања целокупне **интерпретаторске уметности**, која је попут театра неодвојива од сцене. Посматрајући доживљај уметничке представе извођача (у нашем случају пијанисте), увек се јасно може уочити, када се ради о **истинској уметничкој театралности** -стилизицији дела, а када о извештачености у интерпретацији.

„**Театрализација**“ је реално испољавање „театралности у приватном и друштвеном животу. Он је представља као покретачку силу у човеку попут „инстинкта“ који није мање древан од инстинкта самозаштите и продужетка рода, чак је и јачи. Отуда је она у нама и око нас, у нашој потреби да је испољимо у свим сегментима живота; одевању, говору, понашању. Практично било који социјално-културолошки феномен, Јевреинов разматра са становишта театра. Због тога уводи термин „**театрократија**“, за означавање продируће власти театралног смисла у природи и друштву и његовог „театрократичног“ уређења. Такође примећује да:

“**Манија театрализације**“ представља постојећу црту руског живота.“

Као што примећујемо, речи Јевреинова се савршено односе и на данашње време. “Манија театрализације“ се увукла у све поре савременог света и постала императив нашег живљења. Све је постало театрализовано: од медија, телевизија и штампе, одевања које више личи на костиме за сцену, препуно шљокица и орнамената, него ли одећа за школу и посао; до политике, уметничких догађаја и

⁴⁶⁶ Николај Јевреинов „Театар у животу“, Радослав Лазић и Фото Футура, Београд 2011

⁴⁶⁷ Opt. Cit Н. Јевреинов-„Увод у монодраму“- 2013-ст 26

естраде, који ако нису театрализовани до максимума нису ни интересантни, а самим тим их нико и не примећује. Све је у животу постало „театар“.

2. Театротерапија: *Quasi-paradox/Живот уметности- театрократско улепшавање стварности*

Показало се да су идеје Јевреинова не само ванвременске, актуалне и данас, већ су и мултидисциплинарне и важне за изградњу међудисциплинарног културног контекста, без кога је не могуће схватити савремену хуманитарну науку у целини. У најпознатијем комаду „Најбитније“ (*Самое главное*)-првог дела у трилогији „Двојно позориште“ (*Брод праведних и Позориште вечитог рата*), Јевреинов илуструје идеју о **театротерапији** (Театротерапија: *Quasi-paradox/ Живот уметности, 1920*)⁴⁶⁸, најочигледнијем начину „**театрократског улепшавања стварности**“, по којој, природа је онолико лепа колико је ми посматрамо нашим уметничким оком. (утицај Оскара Вајлда). Према А. Еткинду, Јевреинов је „знатно претекао тенденције **западне социјалне психологије и психотерапије**“ (Ерос немогућег, Историја психоанализе у Русији).

Колико су његове идеје применљиве и актуалне и данас видимо у савременој медицини, која примењује лечење **музикотерапијом** у психијатрији и кардиологији, којој се данас придаје огроман научни значај, а о којој смо писали.

3. Идеја вечног враћања

Јевреинов, такође заступа и „**Идеју вечног враћања**“, и у томе се подудара са нашим мишљењем да је традиција вечна, и да се стално и изнова враћа у другим облицима. По њему „**Идеја вечног враћања**“, несумњиво се у своје време налазила *in pendente*, што доказују тројица научника која се нису познавала, а готово истовремено су се фокусирали на њу у својим радовима: Ниче,⁴⁶⁹ Бланки и Ле Бон⁴⁷⁰. Историја нас учи, да се то дешава“.

По истој логици он враћа на сцену „особени сценски феномен монодраму“ која датира од давнина „освежавајућа идеја монодраме као да је висила у устајалом ваздуху оронулог театра“ чекајући да је неко ослободи. Њен оснивач је бесмртни

⁴⁶⁸ Ibid. -ст 5-9 (Радомир Путник)

⁴⁶⁹ Wilhelm Nietzsche; (1844- 1900) радикални немачки филозоф и филолог

⁴⁷⁰ Gustave Le Bon (1841-1931) француски социјални психолог.

Теспис, који је још од пре две ипо хиљаде година изводио лично своје спевове уз помоћ маски и костима који су одражавали карактер ликова. „На сцени опет влада **царство маште**, чудновати сан у коме делују „општељуди“ ван времена и простора, **привидан живот** а не стваран, у чему и јесте сва њена јачина и драж.“⁴⁷¹

2.11.4 Монодрама и пијанистички реситал - један актер на сцени-подударност истих принципа

Монодрама (достигнуће схоластике, чије значење се није изгубило само за страственог филолога) подразумева такву врсту мелодрамског остварења коју од почетка до краја изводи само један глумац, што подразумева да на сцени постоји *само један субјект деловања*. За нас пијанисте, као соло интерпретаторе на сцени, излагање Јевреинова „Уводу у монодраму“⁴⁷², прочитано у Москви на књижевно-уметничком кружоку 16. децембра 1908. и у Санкт-Петербургу у Драмском позоришту Вере Комисаржевске 4 марта 1909, представља значајан документ, будући да нас уводи у све тајне **интерпретације монодраме**, која је као сценски облик најприближнији солистичком концерту пијанисте, те све изречено може се односити и на Уметност свирања на клавиру на концертном подијуму..

1. Истинско преживљавање учесника и гледаоца, а не забава

„Када се на *позорници*, која сама по себи представља свет, одвија предамном одређени догађај, ја се према њему односим као према драми у највишем смислу те речи, тек онда када и сâм, постанем *учесник у збивањима на сцени*; тада осетим најјаче и најдубље *преживљавање свога духа*. Све остало, што не могу да подведем под „*своју драму*“, сврставам међу представе о „*туђој драми*“, па макар она била и лепа, забавна или смешна, она за мене остаје само „*представа*“. Наводећи речи **Карла Боринског**⁴⁷³, Јевреинов сматра да *естетска моћ* праве драме почива на **истинском преживљавању** онога што се збива на сцени. Ако тога нема онда све постаје само забава, представа а не уметност, која нас једина одводи из приземне реалности у више нивое осећања и свести.

⁴⁷¹ Opt. Cit st 29, 34, 40

⁴⁷² Н. Јевреинов-„Увод у монодраму“ (1908)-с 91

⁴⁷³ Карл Борински (1861-1922), немачки историчар књижевности

Захваљујући саосећању, *гледалац* себе ставља у положај *учесника*, заборављајући да они само глуме. **Гледалац** преживљава догађаје заједно са учесником; он пати са њима, преживљава све што узнемирава њихова осећања и та патња мора бити обострано и међусобно условљена.⁴⁷⁴ У противном, сцена постаје забава, а пијаноста акробата на инструменту, који изводи за нас представу, коме се дивимо или га осујећујемо, у зависности од његовог владања или невладања инструментом. Ми као гледаоци смо искључиво у улози обичног посматрача перформанса, из кога уметник излази као победник или губитник, што зависи од судије тј. критичара. Где је ту слушалац, односно публика која је била очевидац догађаја? Јевреинов каже: „Не враћа ли нас у том случају драматург, кривац за настанак таквог случаја, на обичну позорницу, вређајући тако иоле љубопитљивог очевидца, ускраћујући нам у значајној мери то узвишено наслађивање уметношћу, чија суштина почива по **Карлу Гросу** у *игри унутрашњег подражавања или у саживљавању*.“⁴⁷⁵

Прави предмет драмског извођења мора бити „**обострано преживљавање**“ у циљу олакшавања опажања и разумевања онога што се изводи на сцени. То мора бити **преживљавање једне душе у садејству са другом**.

У чему се састоји то „*унутрашње подражававање душевног садржаја другог*“, које се назива „*саживљавањем*“?

Карл Грос на примеру **Фауста** илуструје дати појам: „Када слушамо други Фаустов монолог (у нашем случају солистички концерт) потпуно се предајемо „магичној моћи“ његове речи (свирања) и онда осећамо, и ако речи (музика) допиру до нашег уха, као да излазе из наших сопствених груди. Ми их примамо у себе у несвакидашњем значењу, као нешто страно и препуштамо се његовом језички (музички)моћном потоку“.

2. Уметнички доживљај-откривање непознатог у нама

Чар уметничког доживљаја и јесте у откривању непознатог у нама.

⁴⁷⁴ Opt.cit Н. Јевреинов st 18,19

⁴⁷⁵ Karl Groos (1861-1946) немачки филозоф и естетичар

„Ми у себи делимо са њим (у нашем случају пијанистом, а пијаниста са музичким делом) свако кретање, свако колебање мисли, осећања, страсти...Ми пратимо Фауста у његовим осећањима страшног презира према себи, заједно са њим долазимо до решења да испијемо чашу отрова, а наша решеност топи се као и његова када нам неко саопшти радосну вест-поздрав ускршњих звона“. Тада ми смо у стању да се саживимо „душа са душом“ са Фаустом (композитором и интерпретатором) тако да „доиста чујемо његовим ушима и видимо његовим очима.“⁴⁷⁶

2.11.5 Основни принцип-подударана-„душа са душом“

1.Једнако и истовремено преживљавање истог са обе стране рампе

Монодрама по Јевреинову означава такву врсту драмског извођења у којем се *свет* који окружује извођача јавља онако како га схвата његов извиђач у сваком тренутку свог сценског битисања. **Спољашњи израз** мора бити израз унутрашњег догађаја, стављајући при томе гледаоца у положај тог лика, да почне да живи његов живот, тј да се осећа као он, и да илузорно мисли као он, а пре свега да види и чује исто што и дати лик.

Да би **гледалац** у одређеном тренутку *проживео* исто што и **извођач**, потребно је да и он „види“ у том тренутку „исто то“. *Основни принцип је принцип подударана, преживљавање* лика на сцени, које изазива истоветно преживљавање гледаоца. Глумац (пијаниста) има задатак да прикаже то преживљавање, тј одразе нечијег (композиторовог) „Ја“, да уведе гледаоца у илузију лика, при томе да у приказу-(извођењу) унесе своје „Ја“ и да буде подржан емоционалним учешћем гледаоца. У том циљу Јевреинов правилно запажа:

„Идеал драмског извођења био би, *једнако и истовремено преживљавање са обе стране рампе*“.

Мора постојити савршена комуникација на нивоу *интерпретатор-публика*, ако се не успостави, неће се остварити ни главни циљ уметничког дела, а то је уметнички доживљај. Као пример добре комуникације, наводи римског уметника Квинта Росција, који је по речима Касидора, језиком покрета могао да преведе све

⁴⁷⁶ Opt.cit Н. Јевреинов st 21

Цицеронове речи на такав начин: „да сам. склон да помислим, заједно са Шарлом Обером⁴⁷⁷, да је моћ фантазије римске публике била у потпуности једнака таленту њеног омиљеног уметника“, каже Јевреинов.⁴⁷⁸

2. Сугестија у интерпретацији истог текста

Да би гледалац био у стању да искаже „да“ или „не“ заједно са ликом на сцени, понекад *није довољно само то реално чути*. Потребно је, тај сложени однос лика према његовом окружењу, још и на извесан начин *подвући, показати, сугерисати* или само навестити. Отуда постоји различитост у интерпретацији истог текста.

„Ми често кажемо „да“ уместо „не“ када нпр. сија сунце, а оно у нашој души понекад сија јаче него на небу и та *наша* сунчева светлост, ништа мање него права, може обасјати краљевским комфором моје бедно окружење“⁴⁷⁹. Јевреинов под овим подразумева, да ако ми својим емоцијама у души, толико јако зрачимо на сцени, ми ћемо и публику озарити том светлошћу и ако интерпретирамо неко тешко и суморно дело. *Наша сугестивна интерпретација* учиниће да публика изађе са концерта оптимистички расположена без обзира на карактер дела.

3. Сценско јединство- говор лица и тела у преживљавању и дочаравању садржаја

Покушавајући да дефиницију монодраме по Јевреинову пренесемо на пијанистичку уметност, онда би солистички реситал пијанисте значио следеће:

„**Под монодрамом (читај солистички. концерт)** подразумева се таква врста драмског извођења које има за циљ да најпотпуније саопшти гледаоцу душевно стање лика, (композитора) представљајући на сцени свет који га окружује, на онај начин на који он (пијаниста) доживљава лик (дело) у тренутку његовог сценског битисања. На тај начин овде је реч о драмској архитектури који се заснива на принципу *сценског јединства са начином интерпретације лика*“⁴⁸⁰ (интеракција композитор, извођач, сцена, публика).

⁴⁷⁷ Charles Aubert (1851-1918, француски драматург

⁴⁷⁸ Opt.cit Н. Јевреинов st 35

⁴⁷⁹ Ibid st 44

⁴⁸⁰ Ibid st 28, 30

Јевреинов увиђа узроке назадовања театра, због пренатрпаности сцене књижевношћу, садржајем који „присваја себи командујућу улогу“ и тиме **запоставља симболистички момена сцене и извођача**. У томе осећа блискост са *Гордоном Крејгом*⁴⁸¹, коме „аплаудира од свег срца“ када, „разјарен због одсуства сценске интелигенције код савремених аутора, изјављује“: “Изаћићемо на крај и без њих, али они нам не дају најважније, тј. оно што је сценски прелепо“⁴⁸² „*Не постоји могућност изражавања речима*“, каже **Пшибишевски**⁴⁸³.

У пијанистичком рециталу као специфичној форми пијанистичке уметности, речи не постоје као изражајно средство, само **музика**, и ту је музика напреднија (апстрактнија, симболистичкија) од тетатра, па чак и од монодраме. Садржај дела дочаравамо искључиво специфичним изражајним средствима које пружа наш инструмент-клавир и нашим интерпретаторским могућностима (таленат и техничке могућности). Можда је то наша предност у могућностима интерпретације, али сигурно и већа потешкоћа. Док балет као помоћно средство уз покрет има музику, која играча покреће и носи, театар има речи, које су разумљиве у монодрами, а у класичном театру и читаву сцену, ми смо сами са музиком која је апстрактна у нама, те стога да би изашла из нашег унутрашњег бића, ми свесно или несвесно вршимо гестикулацију тела, и мимику лица, који заједно прате наше преживљавања током интерпретације дела и учествује заједно са нама у сваком делићу нашег осећаја и музичког доживљаја.

Јевреинов каже: „преостају нам само покрети, уметнички изражајна гестикулација, мимика у најширем смислу речи, тј. уметност произведена кретањем сопственог тела, језиком који је диктиран музичким током мисли и доживљајем у нама самима, изражавајући све наше бриге и осећања у тренутку наше интерпретације. **Шарл Обер** је с правом приметио да је првенствено **мимика** основни елемент позоришта, зато што она сама по себи представља радњу, тј. онај најјаснији део, који изазива **најјачи утисак** и који је најпријемчивији, јер се гледалац који посматра **наводи**, а све у складу са законом подражавања, да разликује и осећа *дубоко колебање интерпретатора, чије знаке види.*“

⁴⁸¹ Edvard Gordon Crage(1872-1966), енглески позоришни стваралац

⁴⁸² Opt.cit Н. Јевреинов st 32

⁴⁸³ Станислав Пшибишевски(1868-1927), пољски књижевник

По неки пут је то од пресудног значаја за разумевање онога што интерпретатор жели да нам својом музиком саопшти, тј. да нам **сугерише** да и ми, публика *на исти начин разумемо и доживимо дело попут њега*, што представља предуслов заједничког преживљавања са ликом, јер на тај начин он приближава лик и дело слушаоцу, тј. доводи до преображаја „**стране ми драме**“ у „**моју драму**“.

4.Преображај «стране ми драме» у «моју драму»-спектакла на сцени у драму сваког појединца

„Овде је реч о таквој форми у којој се отелотворава **савршена драма**, драма која представља „моју драму“, тј драму сваког гледаоца, која по мом дубоком убеђењу, припада блиској будућности. Преображење позоришног спектакла у драму, подразумева **преживљавање чији заразни карактер** изазива у мени заједничко преживљавање, претварајући у *тренутку сценског акта, страну ми драму у моју драму*“.⁴⁸⁴

У остваривању те сложене слике душевног стања лика, (композитора у тренутку стварања дела) а коју ми интерпретирамо, заснива се могућност слушаоцевог саучествовања, разумевања и прихватања поступака наше интерпретације. Глумац (пијаниста) својим бићем, користећи глумачку (пијанистичку) технику, представља **свеукупност унутрашњег доживљаја**. Успешан глумац (пијаниста) успоставиће узајамну везу са гледалиштем и поделиће са њима сопствени доживљај света (кроз дело које интерпретира);

Да би се остварило садејство дела, извођача и слушаоца, да би удруженом емоцијом учествовали у заједничкој представи, потребан је предуслов који ствара глумац, (пијаниста) а наставља га слушалац. Реч је о преживљавању лика на сцени (пијаниста+композитор), које истовремено треба да постане индентично преживљавање и код слушаоца, а то је најтеже постићи.

⁴⁸⁴ Opt.cit Н. Јевреинов st 31.

2.11.6 Улога субјективног Ја интерпретатора у поновном креирању дела (пре и за време концерта)

Када кажемо поновно креирање дела подразумевамо да је први пут дело креирано када је настајало, од стране аутора. Интерпретацијом оно се поново креира—*не мења, али облачи у ново рухо*.

„У савременој драми, монодрама (солистички концерт) која постаје „моја драма“, јавља се само *један субјект деловања* (пијаниста извођач). Само са њим ја преживљавам, само са његове тачке гледишта ја опадам свет и људе, који га окружују. Овде *није важно, шта и како* они говоре, **већ оно шта чује лик**. Ми (публика) њих видимо у оном облику у коме се представљају лику. Сасвим је могуће да ће им он приписати атрибуте које не би имали у нашим очима. Они су леви, паметни и добри, ако их лик таквим представља, или ће постати безобзирни и ружни ако се лик разочара у њих или почне да их посматра са друге тачке гледишта.

„Свет који нас окружује као да позајмљује своје особине од субјективног, индивидуалног „Ја“...*И онда се мења заједно са нама са нашим душевним стањем*“⁴⁸⁵. Као што видимо интерпретатор је двоструко у улози креатора дела. *Пре* извођења док припрема интерпретацију, када је под снажним утицајем свога свесног Ја, и *други пут*, када оно што је припремио у трнутку извођења, излази под несвесним утицајем сопственог преживљавања директно на сцени.

1.Интерпретатор у тренутку интерпретације

На крају, оно што се само по себи подразумева, у складу са архитектуром драме, јесте да се и сам субјект деловања (интерпретатор-пијаниста) мора пред нама појавити **онакав каквим он себе представља у том** или неком другом тренутку сценске радње. Ми своју физичку појаву увек посматрамо као нешто што је „наше“, а истовремено и нешто нама „страно“. На тај начин и према себи можемо на различите начине да се односимо *у тренутку интерпретирања дела*, што у многоме зависи и од нашег расположења у том тренутку.

„Тај постојани, или **променљиви однос према сопственој личности** мора се применити у монодрами (солист. концерту) упоредо са другим субјективним

⁴⁸⁵ Ibid st 49

представама (предходном раду на интерпретацији) главног лика (дела) „у складу са принципима сценског подударања са визијом лика.

Ја подвлачим „*сценско подударање*“ као нешто што је супротно *реалистичком подударању*“, сматрајући да је натурализам погубан симптом по уметност и ако је и натурализам субјективно обојен⁴⁸⁶, с обзором да се чак и у класичним комадима, **објективност** представљања, **увек преплиће са субјективношћу**.

Сценичност или владање сценом мора бити фактор уметничког сугестивног Ја, али не сме бити изнад уметничког дела, тј да угуши духовност дела. Сценска конвенционалност мора бити потчињена строгој уметничкој логици и сврсисходности.

2.Преображај предмета-клавир у личност-уношење душе у предмет

„Понављам, ми долазимо у позориште (на концерт) *као гледаоци* али и *као слушаоци* и све битно неизоставно желимо да видимо и да сагледамо како **телесним** тако и **духовном оком**, јер уколико желимо да представимо живот духа, морамо баратати не најспољашнијим стварностима, већ *најунутрашњим одразима стварних предмета* с обзиром да је за психологију одређене особе важно њено **субјективно виђење стварног предмета** а не само предмет према коме је он равнодушан.

Сваки естетско посматрани предмет, нама мора изгледати као *личност*, стога и клавир на сцени попут пијанисте постаје личност. Он постаје његова продужена рука у интерпретацији дела. То ће вам потврдити сваки уметник, који се са својим инструментом толико сродно да постаје део њега, део његове личности, он живи живот са њим и без њега не егзистира.. Тај процес је директан и узрочнопосредичан: **пијаниста↔клавир↔музика**. Код певача је тај процес најдиректнији: **певач↔музика**, јер је њихов инструмент део тела. Они свој инструмент увек носе са собом. У том контексту, за публику која долази на клавирски реситал, **клавир** не представља оруђе за репродуковање музике написане у нотама, већ продужетак његовог тела и душе. Инструмент и извођач се стапају у једно. То за публику значи да је за квалитет и лепоту извођења заслужан **искључиво сам извођач**.

⁴⁸⁶ Ibid st 69

Клавир такође добија и своју симболичку улогу за публику, представљајући естетски симбол класичних вредности, отменост, снагу, лепоту, озбиљност и велики духовни доживљаја. С тога на пијанистичке концерте публика увек долази са респектом и поштовањем, јер зна да ће са њих изаћи духовно обогаћена.

Јевреинов сматра да посебна истанчаност у монодрами испољава се приликом преображавања тог предмета, коме у уметничком поступку треба „**унети душу**“. У трнутку интерпретације предмет доживљава преображај и од мртвог предмета на сцени постаје живи организам, **личност „добијајући душу“** и заједно са пијанистом почиње да „живи живот“. Умеће пијанисте се огледа у томе да, у колико га више „оживи“ у толико је бољи уметник, и у толико више делује на слушаоца. Колико пута смо били сведоци на концерту, да су и пијаниста и инструмент одличани, све је ту али нигде „музике“, нема душе. Тада обично изостаје и аплауз, јер и публика остаје „хладна“, без душе. Извлачећи из предмета (клавира) његову природну суштину (музику), наше естетско поимање преображава предмет у изражено расположење у свом спољашњем облику.

„Нама изгледа да је свет сам по себи испуњен звуцима, и ако звуци као и боје нису ништа друго, до наше субјективне промене спољњих надражаја. То што звук у **неживом предмету** изненада избија у облику **живе силе** није нимало чудно по мишљењу Гроса, јер је та жива сила наше лично, добро нам познато „Ја“, са свим његовим карактеристикама.

Овде се према тачној опасци Фишера, одиграва „**позајмљивање душе**“-ми као да дајемо на зајам нужни делић своје душе, по својој природи нежном предмету, (клавиру) у тренутку када га опажамо (свирамо)⁴⁸⁷ Слушалац који иде у сусрет аутору, видеће предмет **не каквим он јесте, већ каквим он може да га замисли**, јер **добивши „душу“**, он постаје поетичан, романтичан, инструмент најтананије изнијансираних осећања Шопена.

Оно што су за позориште предмети на сцени, који имају своју симболичну улогу у стварању драмске радње, то су у музици **инструменти**, без којих драмска радња засигурно не постоји. Међутим, још један елеменат неживе природе или предмет који иде заједно са клавиром и пијанистом а без којег се не може ни замислити интерпретрација дела, су **клавирске партитуре** у којима је записана целокупна

⁴⁸⁷ Ibid, Н.Јевреинов, ст 49

музика дела. И као што је инструмент продужена рука пијанисте, тако су **ноте** за њега много више него „мртво слово на папиру“. Ми смо дужни да те ноте “видимо“ нашим унутрашњим духовним оком, да их осетимо и разумемо унутрашњим слухом, да би их из мртве природе пренели у живот, да „оживимо“ музику која је у њима записана, да оживимо нашу и композиторову идеју и да је пренесемо у живот публике.

Да би објаснио живот предмета на сцени, **Јевреинов** се служи **примером клупе у парку**, која заједно преживљава емоције својих љубавника.

„Обична клупа у парку није само мртва клупа ако је „преживела заједно са љубавницима прве пољубце који су се десили на њој. Она се прави да је нема, али је жива. Она је уздржана, али све разуме. И ако негде треба заплакати то је баш овде, на тој клупи. И ако некога треба пољубити, то је она, та клупа....И пустите драматурга (композитора) да исцрпи све своје моћи да прикаже ту “преживљену“ клупу, њену физиономију. И пустите редитеља (пијанисту) да употреби све како би је приказао значајном, онаквом какву драматург машта да је види. Ми смо дужни (слушаоци) да видимо ту клупу, да је осетимо, разумемо и ослободимо, а не само да је видимо ради ње саме“.

„Да се сликовито изразим-предметима који су представљени на сцени, мора, на неки начин да *тече крв лика* и сам камени камен на сцени не мора да ћути“.

2.11.7 Гледалац “живи живот“ композитора и интерпретатора у заједничком, истинском доживљају

Гледалац (слушалац) већ на основу програма треба да зна са ким га аутор позива да „преживљава“. Он каже „Јесу ли ми обећали драму, а не само „позорницу. Ја желим да проживим један живот са ликом - дошао је тренутак *дубоког преживљавања* са њим и немојте ме забављати, не мојте ме расхлађивати својим „злочиначким“ реквизитима!“⁴⁸⁸ Јевреинов *не жели* од догађаја на сцени да прави *лаку забаву*, он *жели истински доживљај* у преживљавању онога што се дешава у садејству са публиком и интерпретатором, што представља врхунац уметничке представе дела и њен императив.

⁴⁸⁸ Ibid Н.Јевреинов, ст. 51-54

1. Јединство у разноврсности- Разноврсност не сведена у јединство- фокусираност, распршује целину

Шта је друго естетско посматрање ако не усредсређеност сазнања на одређени, појединачни предмет. У нашем случају сва наша пажња и сво наше претходно сазнање треба да буде **фокусирано** на *уметничко дело* које се изводи на сцени од стране једне индивидуе, тј. пијанисте. Све оно што би нас могло одвући од наше усредсређености и расплињавање пажње, доводи до „расхлађивања“ наших осећаја. „Укратко, доказ лежи у следећем: разноврсност, несведена у јединство, распршује целину на више одвојених и мање јаких утисака и на тај начин спречава наступање *естетски значајног момента*. Стога ми стално морамо радити на постизању **јединства у разноврсности** које је предуслов за постизање како-тако лако схватљиве **једноставности**, а самим тим и општег утисак. То је гаранција за постизање естетски значајног“⁴⁸⁹.

Док тече говор, када истовремено слушамо и посматрамо, ми то у суштини не чинимо истовремено, него наизменично. Ми непрестано „трчкарамо“ јурећи од гледалачке аперцепције ка слушалачкој и обрнутој. Отуда извесна опасност од посустајања и непотпуног уживања. **Гете** каже⁴⁹⁰:

„Уколико ме уметничко остварење приморава на сувише честе и нагле промене, онда ја, упркос својој великој жељи, не могу да га пратим.“⁴⁹¹

Ако је услов истинског естетског доживљаја усредсређеност на одређени појединачни предмет, онда ће при стварању сценске слике, која подразумева истовремену употребу и звучних и визуелних ефеката, **употреба једног**, довести до **слабљења јачине дејства другог**. Замена предмета који је у центру наше пажње изазива ментални замор и за последицу има слабљење способности опажања, зато што човек, односно „наша душа“ располаже ограниченом способношћу опажања.

2. Јевреинов и данашња музика-Видео спотови, видео бимови и играчке позадине

Можемо само да замислимо шта би Јевреинов данас рекао на видео спотове или разне видео бимове или пак играчку позадину која прати готово сваку нумеру на

⁴⁸⁹ Ibid st 28

⁴⁹⁰ Johann Wolfgang von Goethe; 1749 —1832- немачки писац и филозоф

⁴⁹¹ Opt.cit. Н. Јевреинов, st 23-26

сцени и комплетно распршује фокусираност слушаоца на оно што треба да чује. Као да звук не треба да чујемо, већ да га видимо. Поставља се питање, зашто су нас приморали да музику више не слушамо него гледамо –што је потпуно не природно, јер музика се слуша и за то постоји чуло слуха, а слика се гледа чулом вида и потпуно је немогуће једно и друго, истовремено, естетски и духовно „обрадити“ у нама самима.

Искључујући улогу слуха у нашем унутрашњем доживљају, они нас ретардирају за једно важно чуло. У ствари чулом вида треба да распршимо нашу пажњу уместо на једну, на више тачака и тако умањимо наш *естетски* и *духовни* доживљај, који нам пружа музика удаљавајући нас од доживљаја музике, која треба да делује на **нашу душу**.

У том случају она губи контакт са нашим *унутрашњим бићем* јер се сва пажња усмерава на слику, која је као опажај ближа и разумљивија од звука. Ако узмемо за пример музику пре видео спотова, увидећемо, да смо готово све песме памтили и да су све остављале утисак на нашу душу и као такве слушамо их и памтимо и данас, као део нашег доживљаја срца, младости, љубави, те их и данас повезујемо са осећањима које су изазвале у нама.. Супротно томе када гледамо „Песму Евровизије“, готово да ни једну песму више не можемо да запамтимо, јер наше пажња се одвлачи од музике на сценске ефекте, ласере, гардаробу играчица и певача на сцени, агресивни ритам, што директно утиче на нагонска чула, на ниске страсти и одвлачење пажње са суштине, а то је музика.

У нешто другом „вишем“ облику али са истим циљем делују и **перформанси** у уметности. Више пута смо доживели, гледајући такве музичке спектакле са видео бимовима у позадини, колико нас сви ти спољни ефекти „ометају“ а не приближавају како се мисли, у доживљају уметничког дела. Навешћемо пример концерта Симфонијског оркестра РТС-а у концертном извођењу „Охридске легенде“ Стевана Христића-диригент Бојан Суђић, где је све време у позадини, на платну ишла слика. Ми смо сви наравно као у биоскопу првенствено гледали слику, а музика нам је била у другом плану иако смо дошли да чујемо концерт, да уживамо у музици а не да гледамо балетску преставу, јер би у противном отишли у позориште, а не на концерт. Многи музичари су попут мене, били изиритирани због те „преваре“, јер смо били „ометени“ у истинском доживљају који пружа

музика и заслужује композитор и дело, кога су на тај начин у извесном смислу оскрnavили. Да би смо се „одбранили“ од наметнуте нам агресије, морали смо затворити очи и на тај начин искључити чуло вида, те саживети се са музиком.

2.11.8 Смисао интерпретаторске уметности-свеопште спајање душа- (композитор, интерпретатор, публика) са космичком енергијом

Када затворимо очи или када се угаси светло у публици, колико се јасније преживљава музика у међусобној невидљивој комуникацији са интерпретатором. Као да између *публике, интерпретатора и композитора* се успоставља невидљиви **линк** преко кога се размењују надражаји звука и врши енергетска трансмисија музике Управо у том размењивању енергија, врши се *спајање душа са космичком енергијом*. Када се то догоди, тек онда можемо рећи да је *уметничко дело остварило свој смисао и функцију*. У противном оно остаје мртво слово на папиру.

Чувени руски пијаниста **Свјатослав Рихтер** је практиковао да у потпуном мраку како на сцени, тако и у публици, само са једном лампицом на клавиру, изводи концерт. Задатак монодраме и јесте да илузорношћу приказа главног лика, (муз.дела) изврши претакање са свог „ја“ на „ја“ гледаоца, преносећи самог *гледаоца* (слушаоца) на сцену, односно на месту одвијања радње, губећи из вида рампу, која у том трнутку нестаје. Због тога ништа специјално не треба показивати од стране интерпретатора и наметати слушаоцу. „Далеко је лакше све то замислити у колико у машти не постављамо препреке“.

Многи извођачи данас посежу за многобројним **сценским ефектима** да био се „боље продали“. У томе их подржавају и менаџери који од њих желе већу добит. Неки то чине бљештавом и непримереном гардаробом, неки претераношћу у понашању и гестикулацији, неки у намерном приказивању своје екстровертности мислећи да тиме показују већу уметничку вредност. **Грос** каже:

“Видна и послушна свита увеличава сјај господара, али она, наравно, не мора бити тако многобројна и бљештава, како бисмо одмах препознали господара”⁴⁹²

Када неки одређени аспект стварности постане центар нашег сазнања, то, разуме се, не искључује могућност, да остали видови чулног опажања уобличи естетски

⁴⁹² Ibid Н.Јевреинов st 25

утисак, али **са потчињеног положаја**. У колико тај „господар“ треба у дотичном тренутку да одсвира или отпева уметнички изнијансирану фразу и да њу стави у први план, „не треба излазити из улоге слуге, из улоге помагача“.

Извођач увек треба да има на уму да он није господар већ слуга. Оног тренутка кад у својој усхићености и каријеризму замени улоге на сцени, кад он постане господар а уметност његов слуга, све постаје празно и извештачено, јер се губи чаролија уметничког дела.

2.11.9 Реклама и менаџерство

Дејство рекламе је веома добро познавао **Владимир Мајаковски**. Он је писао стихове за рекламу и у својим наступима говорио о њеној организационој улози и психолошком утицају. В.В.Вересајев у својим записима, говори о пресудном утицају рекламе, сећајући се **Фјодора Игњатовича Стравинског**, оца композитора Игора, код кога је одсуство рекламе учинило да велики руски певач, буде мање познат него што заслужује и ако је био уметник светског обима чак „у уметничком смислу неизмерно тананији и дубљи од Шаљапина“.⁴⁹³

Могу да се мењају средства или правци у агитацији, али за стварање имена, за подршку дуготрајној уметничкој привлачности, да траје, неопходна је суксецивна и успешна реклама. Међутим као и у свему, мора се водити рачуна да се не претера, као и о стилу и укусу рекламе. У противном добијамо супротан ефекат. Као што су предходна времена „трпела“ због одсуства рекламе, тако наш век је презасићен рекламом. Савремени свет не може без рекламе, *али треба наћи праву меру*.

Уметнички импресариј је важна карика у свету уметности на релацији уметност (циљ)-уметник (стваралац)-публика (прималац), без којих не би било могуће остварење значајнијих преношења и размена знања и идеја припадника различитих националних школа, у светским оквирима. Захваљујући способности, а често и менаџерској интуицији, уметници се откривају, пласирају и зналачки воде ка заједничком циљу.

Послужићемо се речима **Jacques-Emilie Blanche** у чланку“ *La Revue de Paris*“ од 1. дец. 1913. описујући **Сергеја Дјагиљева**, можда **највећег импресарија** кога је Русија имала у култури и тиме је његова улога била од непроцењивог значаја,

⁴⁹³ Павел Коган-Вместе с музыкантами-Москва-"Советский композитор" 1986 С 189

сматрајући да је задужио како руску, тако и светску уметност и културу својим ангажовањем на светској уметничкој сцени. Руску, тиме што је приказао специфичност руске културе и традиције и пронео је у свет, а западну, обогативши је новим уметничким изразом и тенденцијама :

„Deus ex machina“ le professeur d'énergie., la volonté qui donne corps aux conceptions des autres. Il tire la meilleure de chacun“ („Бог машина“, професор енергије, воља која даје тело идејама других. Он извлачи оно најбоље од свакога⁴⁹⁴

Тек ће се у разумевању и садејству свих ових елемената остварити објективност и субјективност представљања дела, где ће се публици пружити прилика да представу прате својим духовним оком и да у томе сарађује и ужива.

2.12 СПЕЦИФИЧНОСТИ РУСКОГ НАРОДА

„ Припадати једном народу значи с пуном и разумном вољом сазнавати морални и духовни закон који се пројављује у његовом историјском развоју.“

Алексеј Хомјаков

„Руски народ није народ, него човечанство. Руска историја има значење свесветске исповести и може се читати као Житија светих. Историја руског народа је у целом свету јединствена историја народа хришћанског не само по вероисповедању, но и по животу... На крају крајева, то јесте народ грешан, али народ који стално, као хришћанин, пада и каје се (због тога) - не гордећи се својим гресима ... Изгледа да је назначење Русије било у томе да на земљи јави народ хришћански - по вери, по стремљењу, по духу свог живота и, колико је могуће, по делима. Држава мора бити заштитница народа, мора да чува слободу његовог живота, да би се његове духовне силе могле слободно развијати“.⁴⁹⁵

Константин Аксаков

⁴⁹⁴ N. Gontcharova, Michel Larionov, Pierre Vorms Les ballets russes: Serge Diaghilew et la décoration théâtrale- Belvès (Dordogne) P. Vorms, 1955, str 9 (117)

⁴⁹⁵ Мудре мисли и изреке- Збирка мудрих изрека познатих мислиоца. Словесност, философија, мудрост, знање- <http://www.scribd.com/>

Други део

Поглед на традицију руског пијанистичког извођаштва

3 ТРАДИЦИЈА РУСКЕ ПИЈАНИСТИЧКЕ ШКОЛЕ-ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ

3.1 ИЗВОЂАЧКА УМЕТНОСТ И ТРАДИЦИЈА

„Да би смо се праведно односили ка том делу потребно је да страдамо од судбине музике, као од отворене ране”- Ф.Ниче⁴⁹⁶

Учење „Класичне музике“ подразумева учење трајних вредности, засноване на **традицији** које су се кроз векове селектовале и искристалисале као трајне вредности у подручју музике и као такве, чине „Класику“, ванвременску и ванпросторну категорију, традиционална уметничка постигнућа или дела врхунског квалитета.

Та дела би остала „мртво слово на папиру“ да се упоредо са **стваралачком, композиторском** делатношћу није вековима развијала и **извођачка уметност**, која је била главни и једини преносилац тих традиционалних вредности. Као сегмент музичке уметности у почетку није била самостална, већ је живела у личности ствараоца тј композитора, који су најчешће били и извођачи својих остварења а тек касније се развијала као потпуно самостална уметничка област, са својим специфичним уметничким законитостима и вредностима, те је тако имала и свој самостални пут кроз историју и поседовала своје самосталне традиционалне вредности.

Пијанистичка уметност као поткатегорија извођачке уметности, представља својеврсни сегмент музичке, уметности, и као такав представља основ који је одиграо велику улогу у развоју руске и светске уметности и културе.

3.1.1 Пuteви развоја руске извођачке уметности

У области музичке извођачке уметности, руска култура током XIX и почетком XX века прешла је дуг пут: од салона и позоришта на имањима, ка салама племићких

⁴⁹⁶ Николай Метнер - Вопросы, биографии и творчества - Материалы и исследования (Г.В.Нефедьев-К мифологии русского символизма) ст 200

окупљања и стварања конзерваторијума као и модерне опере, од аматерског, љубитељског музицирања ка стварању професионалних државних школа певања и свирања на свим инструментима, од приватних учитеља до високих школских институција, отворених почетком XX.в. у многим већим градовима у земљи .

У касном XIX и почетком XX в., руска извођачка школа је била представљена, већ значајним именима: певачима Фјодором Шаљапином, Антонином Неждановом, Собиновим, Јершовим, затим диригентима: Едуардом Направником, (стални диригент Марински театра више од пола века), Василиј Сафонов, Александар Зилоти, Сергеј Кусевицки, пианистима: С.Рахмањин, А.Скрјабин, Ана Јесипова, Јосиф Хофман, виолинисти: Леополд Ауер и његови ученици, челиста Анатолиј Брандуков, Александар Валерианович, Верзбилович и др.

3.2 ПИЈАНИСТИЧКА УМЕТНОСТ

Постоји нека магична привлачност у клавиру, у његовом озбиљном, достојанственом, монументалном и отменом изгледу и у чудном редоследу белих и црних дирки. Његов звук просто нас мами и зове да чујемо његову причу, његову исповест, да нам покаже да се иза те спољашности крију бића која осећају. А у ствари та бића то смо ми, ствараоци извођачи и та прича је наша исповест, нас пијаниста.

Традиција руске пијанистичке школе је од изузетне важности за целокупан пијанизам и као појам присутна је и данас и представља узор многим пијанистима. Могли би смо рећи да је руска пијанистичка школа ‘појам’.

При томе морамо истаћи да висока достигнућа у уметности нису увек у једносмерној корелацији са материјалним, политичким и општественим условима у коме су настала и ако је неоспорно да материјални услови олакшавају уметнички рад, али нису кључ уметничког раста и успеха.

Уметничка достигнућа су настајала и у ратовима, и у лошим економским, политичким и друштвеним околностима и треба их схватити као осведочено надпросечно постигнуће појединца или групе уметника, као духовну и интелектуалну категорију сакупљеног знања и искуства и њеног преношења, палету емоционалне разноликости појединца или групе, богатство маште и

визионарства, и као резултат дуготрајног, упорног, дисциплинираног рада, често у одсуству материјалног награђивања.

Улога уметничких остварења у музици кроз различите историјске епохе се може у потпуности сагледати и схватити тек у контексту политичких, друштвених, и историјских догађања и ситуација, те уз упознавање и интеракције са другим уметностима и уметничким делима тога раздобља.

Добро и квалитетно извођаштво, подразумева добру и квалитетну **технику** или вештину као основни предуслов. Добра техника је предуслав сваког вида уметности, међутим никада не треба заборавити да је **музички садржај** оно чему тежимо. То значи да вештина треба да буде у служби садржаја, а никако сама себи циљ. Чак и ако је доведена до савршенства, сама техника не може бити ништа више од атракције. Реч „*техне*“ (*Τέχνη*) је грчког порекла, и у преводу значи вештина.. Међутим, ми те две ствари не поистовећујемо. На техници треба стално радити и унапређивати је али никада не губити из вида њену функцију-уметност. Уметници и они који теже уметности, технику (вештину) често зову „занат“, а наш мудар народ каже „без алата нема заната“. Наш алат је један од најлепших и најсавршенијих али један од најкомпликованијих за руковање, јер ми нисмо само занатлије већ морамо да произведемо уметност.

3.2.1 Три облика пијанистичке уметности: Стваралаштво, извођаштво, педагогија

Пијанистичку уметност сагледавамо из три угла: Пијанистичка уметност као **стваралаштво**, пијанистичку уметност као **извођаштво** и пијанистичку уметност као **педагогија**. Сва три сегмента су комплементарна и не раздвојива једно од другог.

Наводећи речи **Блока**, један од највећих руских педагога свих времена Хенрих Нејгауз, је рекао:

“Да би се створило уметничко дело треба га умети обрадити“ *Из говора „О предодређености песника“ 1921--Блок*⁴⁹⁷

Пијанистичка уметност или „*Уметност свирања на клавиру*“ („Об искусстве фортепианной игры“), како је насловио своју књигу Генрих Нејгауз, (**Генрих Густавович Нейгауз**), посвећујући је како је рекао „свим драгим колегама,

⁴⁹⁷ Негауз, „О уметности свирања на клавиру“-записи педагога, Београд 2005 ст 97

педагозима и ученицима који изучавају уметност свирања на клавиру⁴⁹⁸, одиграла је велику улогу у развоју руске културе а самим тим и руског друштва у целини. У социолошком погледу, пијанистичка уметност утицала је, како на културни развој руске аристократије и грађанског друштва, тако и на континуитет у даљем напредовању културе, друштва и државе у целини у времену великоих друштвених историјских превирања, као један од најважнијих стубова у очувању тог континуитета. Својом етичком улогом знатно је допринела очувању моралних вредности друштва кроз целокупан његов историјски развој.

Руска и касније **совјетска извођачка уметност**, има своју богату традицију у редовима најкрупнијих музичких имена у свим областима извођаштва, а посебно се увек истицала пијанистичка уметност као водећа, што се огледало и по највећем броју студената клавирске катедре на конзерваторију и по броју најталентованијих полазника. И поред тога што су се потврдили на сцени и били уметници светске репутације, у већини случаја су се бавили и **педагогијом**, што се сматрало моралном дужношћу према отаџбини и своме народу, и на тај начин продужавали и преносили своје стечене школе и искуство са генерације на генерацију, стварајући тако историјску традицију.

Сви заједно, свако на свој начин, преносили су, остављајући у наслеђе будућој генерацији своје стечено *искуство, методiku, педагошке принципе*, а такође и особености интерпретације, што све скупа са временом, постају оне специфичне црте које карактеризују једну или другу **извођачку школу**.

Треба одати захвалност свима онима који су записивали и снимали беседе и часове највећих пијаниста и педагога, те тако данас имамо стварну документовану слику о њиховом раду, њиховим специфичним школама и вредностима, па и о њиховим веома специфичним личностима и контактима са својим студентима-васпитаницима (рус.воспитаник), што нам помаже у истраживачком раду, разматрајући различите пијанистичко-извођачке катедре конзерваторијума, које обједињујемо у јединствену **руску пијанистичку школу**. Стенографски записи, који су урађени директно на часовима за време рада са студентима, илустрованим приказом педагога за инструментом (нотним примером) тачно нам дају слику педагога, увлаче читаоца у атмосферу стваралачког процеса и рада над музичким

⁴⁹⁸ Г. Нейгауз, „Об искусстве фортепианной игры”, Музыка, Москва, 1987 ст 5

делом и показују индивидуалне црте једног или другог педагога, тј специфику одређене пијанистичке школе»

Сматрамо да **руска** реч **«Воспитаник»**, (рус. *воспитать*.-узрости, дати образовање, обучавати правилима понашања путем систематског дејства и утицаја, оформити нечији карактер)⁴⁹⁹, много боље одговара од речи ученик, како је у употреби у савременом српском језику, јер сваки педагог треба да васпитава ученика у целости као личност, да усмерава његов не само ментални, већ и духовни развој. Професор клавира у Русији није имао задатак да «научи» полазника вештини свирања на клавиру, већ је његова улога првенствено била да «васпитава» полазнике уметности свирања на клавиру, да од најмањег узраста успостави систем вредности и васпита у њему првенствено личност уметника, а не само артисту. Према Речнику **српског језика «васпитати»** значи «помоћи да се ко свестрано или у одређеном правцу душевно развије».

На **црквенословенском** језику «васпитати» значи хранити, неговати, одгајити.⁵⁰⁰

1. Основни принципи руске пијанистичке педагогије

На којим принципима је заснована та школа, како је постигла тако импресивне резултате и шта је кључ њене дуготрајне традиције?

Одговор на ово питање не можемо дати само кроз методолошки приступ, већ и кроз историјско-културолошки и социолошки приступ васпитању и образовању у Русији, које се у неким суштинским елементима није битно мењало, већ је само у зависности од промене друштвеног уређења добијало нове облике, а традиционалне вредности су се коренито задржавале.

Ту најпре мислимо на високе ***етичке, естетске и филозофске принципе*** које би требало путем образовања и васпитања досегнути.

О важности и значају тих принципа, подробно говори један од највећих рускох педагога **Г.Нејгауз**, који је и сам творац једне од најкрупнијих пијанистичких школа, како у Русији тако и изван ње, а коју смо детаљније описали у поглављу о њему. На темељима тих принципа је у основи створен цео образовано васпитни

⁴⁹⁹ Воспитаник-тот кто воспитан, выучен кем-чем, или обучается где. Воспитание-навыки поведения, школой, средой, привитые семьей и проявляющиеся в общественной жизни. (*Словарь русского языка –С.И.Ожегов-Москва “русский язык“ 1983*)

⁵⁰⁰ „Речник црквенословенског језика“ проте Саве Петковића -Сремски Карловци 1935

систем у руском школству, а заснован је на стварању профила комплексних, свеобухватних виоко образованих, интелектуалних личности у свим областима науке, културе и уметности, а не само уско специјализиваних, што је несумњиво важило и за музичко-пијанистичко образовање током његовог историјског развоја, а што га разликује од осталих профила у свету.

У таквом образовано-васпитном систему традиција је налагала да **интелектуалци** морају бити **културно образовани**, а **уметници** морају бити **интелектуалци**. Поменимо само неке од мисли два највећа руска педагога која су обележила совјетску епоху пијанистичке уметности:

«Обучавање пијанисте је васпитавање музичара и човека»

«Уметност је толико безгранична, као сам живот» А.Б.Голденвејзер⁵⁰¹

„Математика и музика- полови човечијег духа Математика и музика се налазе на крајњим половима човечијег духа, да се са та два антипода ограничавају и одређују све стваралачке и духовне делатности човека, и да је између њих смештено све што је човечанство створило у области науке и уметности.“⁵⁰²

С тим у вези као темељ руског пијанизма могу се поставити **основни принципи** ове школе који се нису мењали од њеног настајања: (**Јозеф Хофман**-сл 42)

1.Изузетан талент се брзо идентификовао у најранијем узрасту детета и даље



развијао на најбољи могући начин уз велику пажњу и контролу, свих чланова породице и педагога, јер се од најранијег узраста водило рачуна о васпитању детета. Ученици који се опредељују за конзерваториј подучавани су у основној и средњој школи, којих у Русији постоји око 500 из којих највећи таленти прелазе у Централну музичку школу при конзерваторију Чајковски. На конзерваторију осим катедре за клавир, постоји и педагошки смер, за историју пијанизма а такође и смер за корепетицију, с

обзиром да постоји и велика потреба за том области, а и различити су захтеви у раду . О високој нивоу подучавања у Централној музичкој школи говори Хенрих Нејгауз у својој књизи „О умјетности свирања клавира:"

⁵⁰¹ Д.Благой, Е.И.Голденвејзер: Уроци мастерства в класе А.Б. Голденвејзера, М.,Музыка“1986 с 27

⁵⁰² Г. Нејгауз, „Об искусстве фортепианной игры“, Музыка, Москва, 1987.ст.14, 12

2. Главни циљ педагогије није учење свирања на инструменту, тј овладавање његовим техничким захтевима, већ **учење музике** као уметничке категорије и то од најранијег узраста, која представља основу духовно-васпитног узрастања личности детета, што је можда и највећа разлика у односу на методе западних земаља, које се базирају углавном на учење инструмента. Овај став наилазимо још на самим почецима код **Антон Рубинштајна**, који сматра корисним слушање добрих певача, или „пре но што додирнете дирку морате почети комад ментално“, односно пре него што почнете да свирате морате „чути“ мелодију у својој глави, унутрашњим слухом. Тај став ћемо наићи и код **Голденвејзера**, чија суштина педагошког метода у постизању извођачког мајсторства лежи у досезању саме **музике и идеје дела**:

*«Основна улога педагога у досезању пијанистичког мајсторства је: **васпитати музичара**»⁵⁰³, а слично мисли и **Нейгауз**., *Усавршити стил, значи усавршити мисао*⁵⁰⁴» У својој књизи, тежио сам углавном као и у педагошком раду да пробудим **љубав ка музици**.⁵⁰⁵*

По њему, усавршити технику значи усавршити садржај дела, односно на преовлађавању музичког развитка дела над техничко-професионалним елементом. Такав начин размишљања вуче традицију из предходних генерација руског пијанизма. **Василиј Сафонов** је настојао, на звучној слици и осмишљеном вежбању, а његов ученик **Александар Скрјабин** иде још даље и са првих часова указује ученицима да треба радити на МУЗИЦИ-првенствено а не само на просвиравању дела, те је међу првима изузетну пажњу посвећивао **култивисаном тону**. Тиме је у многоме утицао на заокрет у пијанистичкој уметности, од техничких бравура ка лепоти тона.

3. Пијанистичка техника није сама себи циљ, заснована на савладавању све тежих техничких захтева, вежбању технике ради технике, тј искључиво прстних вежби, бољег дизања, снаге и њихове покретљивости, што је најчешћи случај у школама *западног типа* у почетним стадијумима обучавања, (Школа Чернија, Крамера, Шмита), и дугочасовном вежбању. Руска метода вежбања технике је заснована на природном и еластичном ставу руке, нарочито зглоба и лакта уз

⁵⁰³ Opt.cit. Д.Благой Е.И.Голденвейзер: ст 15

⁵⁰⁴ Opt.cit. Г. Нейгауз, ст 12

⁵⁰⁵ Ibid. ст 10

учешће свих делова шаке, целе руке, рамена, леђа, заправо учешћа целог тела при свирању, а не само прстију. Често педагози улазе у грешку размишљајући, када се створи техника, музику ћемо после надградити, полазећи од *технике ка музици*. Међутим *руска пијанистичка школа* мисли другачије и полази од најранијег узраста од *музике ка техници*-тј. циљ оправдава средство. Видећемо да почетна школа за клавир **Николајева**, уместо досадних прстних вежби, одмах почиње са развијањем *маиште* и *музике* у досезању одређене замисли код детета. Када се то успостави, тек онда се постављају *начини досезања* тог замишљеног циља-техника.

4. Сваки извођач у себи носи **идеју о музици** коју треба да интерпретира. Она некада постоји и пре него што почнемо да учимо и увежбавамо неко ново дело, па се током рада уобличава, а некада је стичемо током самог процеса вежбања или слушања датог музичког дела нашим унутрашњим слухом. Паралелно са обликовањем те *идеје* обликује се и *интерпретација* кроз процес вежбања и приближава се идеји. Ми кроз вежбање се трудимо да интерпретација буде што ближа идеји, уметничкој представи коју носимо у себи о датом делу, а у томе нам помаже одређено предходно сазнање. Што нам то теже полази за руком, ми клавир мање волимо. Што је извођење ближе идеји-више га волимо. Понекад се дешава да извођење на тренутак превазиђе идеју и пред нама се открије нешто изненађујуће. Све иде лако и музика као да сама од себе излази. Тада нас обузима одушевљење и ми се „заљубљујемо“ у клавир. Ако то доживимо, било би добро да се потрудимо да запамтимо то осећање и да стално ка томе тежимо, да увек покушамо да добијемо ту звучност, тај тон, ту боју, сјај, брзину, лакоћу, да дамо све од себе. Када су **Рихтера** питали шта захтева од клавира, одговорио је: „Захтеванм више од себе него од клавира“⁵⁰⁶.

“Уколико је јаснији циљ (садржај, музика, савршенство извођења), уколико јасније он диктира средства за сопствено достигнуће“⁵⁰⁷.

Ови педагошки постулати готово да се нису мењили од самих почетака њеног стварања, готово од њеног успостављања и чине **темељ руског пијанистичког школовања** за будуће генерације. Вероватно је узрок томе, као што смо објаснили у поглављу о руској традицији и њеном утицају на пијанистичку школу, комплетно

⁵⁰⁶ Саша Кнежевић-, „Црно бела судбина“ - АЛУ-Београд 2008 с 8.

⁵⁰⁷ Ibid. ст 11

другачији начин размишљања и различите поставке у идеологијама источног и западног света, у коме Исток полази од *идеализма ка материјализму*, а запад од *материјализму ка идеализму*, где је оно прво главно а друго секундарно.

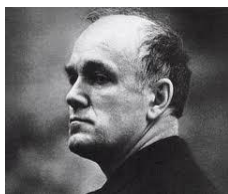
Када би новим генерацијама пијаниста широм света препоручили нешто, од условно говорећи, **источне** и **западне пијанистичке школе**, сигурно би то била *ментална и психофизичка усресређеност и истрајност ка циљу и успеху од самих почетака учења инструмента која се огледа у школама азијских земаља на челу са **Јапаном и Кином**, помало *хладна али широка музичка култура европског **Запада***, а од источних земаља, у првом реду на челу са **Русијом**, свакако би препоручили *словенску емоционалност, духовно-филозофску основу пијанизма и традиционализам.**



*Централна музичка школа при Московском конзерваторијуму(слика 1)
Гњесинско училиште 19 20-е г.(Слика2)Петербурски конзерваторијум (Слика3)
Московски конзерваторијум –«Большой зал»(Слика4)(Слика бр43)*

2.Представници руске пијанистичке школе-извођачи

У ту огромну плејаду великих настављача руске пијанистичке школе који су у већини случајева деловали и као **педагози** и **као пијанисти**, убрајамо и оне који су се веома мало, или се у опште нису бавили педагогијом, већ су искључиво били **концертни пијанисти**, и својим пијанизмом били изразити представници те



школе нпр: Владимир Хоровиц, Сергеј Рахмањин, Свјатослав Рихтер, три стуба светског пијанизма, ХХ.века. Наравно, не треба заборавити и остала велика имена, као што су Емил Гилелс, Владимир Ашкенази, Николај Петров, Григориј Соколов, Михаил Плетњов, Владимир Крајњев, па све до оних најмлађих, као што су Евгеније Кисин, Борис Березовски, Денис Мацујев, Николај Лугански, Аркадије Володос и низ других, достојних настављача те традиције.*(Свјатосла.Рихтер с.44)*

3. Теорија пијанистичког извођачтва, методологија и практика

Поред **извођачке** делатности и истовременог **педагошког** рада у оквиру наставе, велики пијанисти-педагози су давали свој допринос и у виду **писаних дела и текстова** о пијанистичкој уметности као изванредни теоретичари пијанистичке уметности и на тај начин конкретно оставили траг о свом педагошком методу и принципима рада. Међу њима се највише истичу: *Генрих Г. Нејгауз, Александар Б. Голденвејзер, Константин Н. Игумнов, Самуил Ј. Фејнберг, Василиј И. Сафонов*, чијим дугогодишњим непожртвованим деловањем, омогућен је континуитет традиције у одржавању високо постављених параметра у квалитету руске пијанистичке школе. О томе нам најбоље говоре њихове књиге посвећене пијанизму као уметности.

Поменули смо већ легендарну, и широм света познату књигу **Нејгауза**: „*О уметности свирања на клавиру*“, а ту су још: **Фејнбергова** књига „*Пијанизам као уметност*“, низ **Голдевејзерових** публикација међу којима „*У близини Толстоја*“, као сећање на дружење са великим руским писцем у Јасној пољани, **Сафоновљева** књига „*Нова формула свирања на клавиру*“ и тд.

Заједнички именитељ овој плејади педагога је, да су поред изузетног познавања свих области музичке уметности у целини и пијанизма као њеног сегмента, били и **велики интелектуалци**, познаваоци широког спектра различитих области: филозофије, науке, уметности, друштва, те су та своја стечена знања, кроз специфичности своје педагогије волели да пренесе својим ученицима, сматрајући да је опште образовање од суштинског значаја за развој личности сваког уметника, и да се то у великој мери одражава на њихово свирање.

Не смемо заборавити и веома важну област, којој се у Русији придаје огроман значај, као самосталној, независној од музикологије, а то је „**Историје и теорије пијанизма**“ и огроман број **научних радова**, који се сваке године публикују. У вези са тим на московском конзерваторијуму «Чајковски», а и у свим осталим високим институцијама за музику широм Русије, оформљене су «**Катедре историје и теорије извођачке уметности**» («Кафедра историје и теорије исполнительског искуства») а у оквиру тих катедри посебно делују и изучавају се посебне области: клавир, дувачки инструменти, гудачки, харфа и тд, као и педагошка практика и методологија. За нас је значајна „**Катедра историје и**

теорије пијанистичке уметности“ (Кафедра, история фортепианног искусства, история исполнительства, педагогическая практика и методика)⁵⁰⁸ са низом значајних професора који су се определили само као теоретичари клавијског извођаштва: Проф В.П.Чинаев, М.А.Овчиников, Б.И.Куликов, Д.А.Рабинович, Л.Николајев и низ других значајних руских теоретичара из области пијанизма.

С обзиром да га више пута цитирамо у тези, неизоставно треба споменути Академика Бориса Асафјева (Борис Владимирович Асафьев (1884—1949), рођен је у Санкт-Петербургу, био је руски и совјетски композитор, музиколог, музички критичар, педагог, академик АН СССР (1943), „Народни артист СССР“ (1946), један од оснивача совјетске музикологије. Завршио је композицију код *Корсакова и Љадова* и паралелно историју. Био је саветник за репертоар у Мариинском театру, и са Љапуновим оснивач музичког одељења Петроградског института историје уметности, који је прерастао у музикологију, којим је руководио до 1930. Као што видимо систематски се проучавају, научно обрађују и бележе не само домаћа искуства великих пијаниста и педагога, већ се анализирају и публикују и европска и светска достигнућа у области пијанизма и педагогије. **Музичкој критици** се такође посвећује велика пажња, те свако гостовање значајног страног уметника се стручно анализира и публикује.

Све заједно нам јасно указује, не само о великој систематичности у изучавању пијанистичке уметности и високом професионализму, већ и колико се значаја придаје традицији и жељи за њен континуитет и очување.

4. Издавачка делатност-темељ стваралачке и педагошке делатности

Када говоримо о стварању руске пијанистичке школе, не можемо избећи чињеницу, да је она настала ослањајући се и на богату **руску пијанистичку литературу**, која је била узрок и последица пијанистичко-извођачке уметности. Пијанистичка литература је стварана од стране композитора, који су у исто време били одлични познаваоци клавира, виртуози, концертни пијанисти, и у исто време њени ствараоци, почев од браће Рубинштејн, преко Чајковског, Мусоргског, Балакирјева, Љапунова, Срјабина, Рахмањина, Стравинског, Метнера, Мјасковског, Прокофјева, Шостаковича, Шchedрина.

⁵⁰⁸ *Кафедра историје и теорије исполнительског искусства*“ <http://www.mosconsv.ru/ru/groups.aspx?id=7290>

Они су у различитом односу *сједињавали* сва три елемента пијанистичке уметности, *композиторски, педагошки и концертни* у зависности од периода живота и властитог талента. Можемо слободно рећи да су то били композитори великог пијанистичког умећа.

Богата пијанистичка литература коју су они стварали, увек је била подржана великом *издавачком делатношћу*, о којој се водило рачуна да буде доступна широком аудиторијуму. Нотни запис онога што су стварали и што се изводило на сцени, остао је као трајан запис и представља писани документ и као такав један од *главних фактора чувања традиције*, и то од самих почетака, као основу за даљи континуитет како у самом извођаштву, тако и у архивама.⁵⁰⁹ Неизоставно треба споменути утемељивача, руске нотне издавачке делатности, чувеног руског музичког издавача **Петра Ивановича Јургенсона (Jürgenson)** (1836-1904)⁵¹⁰. Био је најуглађенији руски музички издавач оног времена. 1861. отворио је у Москви музичку издавачку кућу а 1867. и нотну штампарију. Био је члан управе Царског музичког друштва, један од директора Московског одељења „Руског музичког сруштва“. Уз помоћ Николаја Рубинштајна ушао је у московске музичке кругове и постао добављач Московског државног конзерваторијума Каталог његових издања обухватао је преко 20.000. музикалија. Највише је издавао дела руских композитора, али је објавио и целокупну клавирску музику Менделсона, Шумана и Шопена. Као издавач веома је допринео успеху Чајковског и 1897.год, први издао каталог његових дела. По угледу на његову издавачку делатност, на бази фирме „Јургенсон“, 1918.год. основано је „Државно музичко издаваштво“.

Данас је богата издавачка делатност музичке, пијанистичке и педагошко-методолошке литературе на свим ступњевима школовања сигурно наставак и део те традиције. Она је на завидном нивоу и по богатству садржаја и по обиму, и обухваћена је од почетног образовања па све до посдипломских студија, а у ту категорију убрајамо и огромну дискографску делатност. Дискографска кућа која је обележила совјетску епоху *«Мелодија-Мелодия»* са изузетним архивским снимцима највећих руских пијаниста, представља право благо тонских записа,

⁵⁰⁹ П.Н.Столпянский- Музыка и музицирование в старом Петербурге-Л. „Музыка“1989.с 108,131-150

⁵¹⁰ Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямполовский, Op.cit 608, В.Брјанцева Детињство и младост Сергеја Рахмањинова Артист-Београд 2008. ст. 55

светске архивске баштине, чак и снимке предавања и беседа великих пијаниста, те то свакако доприноси квалитету наставе на свим нивоима.

5.Руски пијанисти-професионалци

„Руско музичко друштво“ („Русского музыкального общества“-1859-1917)⁵¹¹- претече конзерваторијума, било је формирано с циљем да се постојеће аматерско музицирање уведе у један озбиљни систем образовања, те да се створе професионални музичари попут музичара у Западној Европи и тако ухвати прикључак са већ постојећим школованим професионалним европским музичарима. Од једне земље необузданих талената, створила се светски призната „Пијанистичка школа“ која је, може се рећи, поставила темеље пијанизму у Америци, али исто тако обогатила и многе европске школе. Поменимо само Рахмањинова и Хоровица, можда највеће пијанисте не само XX века, већ и свих времена-синонима за руску пијанистичку школу.

Тај заматак, семе *Руске пијанистичке школе*, створен је у првом реду од **браће Рубинштајн**, гиганта руског пијанизма и оснивача професионалних музичких институција конзерваторијума, па преко истакнутих професора и пијаниста **најстарије генерације**: Лешетицког, Блуменфелда, Сафонова, Тањејева, Јесипове, Јудине, Зверјева, Зилотија, преко професора који су у прелазном периоду направили континуитет из **руске у совјетску школу** а то су: Игумнов, Гинзбург, Голденвејзер, Софроницки, Фејнберг, Нејгауз, па преко истакнутих представника **совјетског пијанизма**: Рихтер, Гиљелс, Орлов, Оборин, до **новије** генерације професора конзерваторија: Малинина, Глиера, Гринбергове, Зака, Башкирова, Воскресенског, Вирсаладзе, Доренског, Горностајеве, Плетњова и тд.

Сви они заједно, делујући од самих почетака у разним историјским околностима, од предреволюционарно, револуционарно, совјетско до периода перестројке и постсовјетско време, уносили су део себе у стварању мита о чувеној ***Руској пијанистичкој школи***.

Сви велики руски **педагози**, као Нејгауз, Голденвејзер, Игумнов, један део свог живота радили су у другим мање развијеним културним совјетским републикама и несебично преносили своја стечена предреволюционарна знања, уздижући тако

⁵¹¹ Б.С. Штейнпресс, И. М. Ямполовский, "Энциклопедический музыкальный словарь", ст 449.

културни ниво тих средина, а у исто време засејали семе за даље гранање руске културе и пијанистичке уметности широм Совјетског савеза. Ту не заборавимо ни велике **извођаче** попут Рихтера и Гилељса, који су целу своју каријеру посветили свирајући по многобројним мањим срединама широм Совјетског савеза.

Сада је тај мит о *Руској пијанистичкој школи*, постао чињеница, која се потврдила резултатима у професионалним педагошким и културним установама широм света, а то семе руске пијанистичке школе не само да је засејано и дубоко укоренењено у свакој ћелији огромне руске државе већ је пустило плодове и у свим **бившим републикама Совјетског Савеза**, сада независним државама, од далеког истока до крајњег севера, а грана се и у земљама бившег **источног блока**, које су у области школства и културе били под директним Совјетским утицајем (Бугарска, Румунија, Мађарска, Пољска, Чешка).

Друга грана истог корена проширила се, преко руских емиграната, у земље **Западне Европе**, нарочито Немачке и Америке, створивши темеље данас познате и веома добре *Америчке пијанистичке школе*, а после рушења гвоздене завесе, проширила се и на **Азијски континент**, гостовањем многих руских професора и педагога по Јапану, Кини, Кореји. Слободно можемо рећи, где год се појави име неког представника „Руске школе“, то аутоматски значи синоним за одличног свирача и педагога.

3.3 ГЛОБАЛНИ ЗНАЧАЈ РУСКЕ МУЗИКЕ

3.3.1 Продор руске уметности у свет- Дјагиљев и „Руске сезоне“ у Паризу

Руска музика имала је свој излаз на Запад још у XIX в. гостовањем Чајковског у **Америци**. Као круна тог вишеструког гостовања, сматра се наступ **Чајковског** на отварању **Carnegie Hall**-а у Њујорку 5. маја 1891. са Њујоршким симфонијским оркестром, где је дириговао „*Свечани марш поводом крунисање руског императора Александра III*“. Још пре тога, чувени „*Први концерт за клавир у b-moll*-у“, прозвучао је управо на америчком тлу, 25. октобра 1875. и то прво у Бостону, са диригентом Benjamin Johnson Lang-ом и солистомо Hans von Bülow-им, а 22. новембра и у Њујорку под управом Leopold-a Damrosch-a.

Међутим већи продор руске музике у Америци може се снаграти тек доласком **руске емиграције** после револуције, у првом реду пијаниста *Зилотија, Рахмањинова, Стравинског и Хоровица*, као и врских педагога, брачног пара *Левин*.

Такође треба споменути и концерте младог **Антонa Рубинштајна** по Европи затим концерте **Александра Зилотија**, који су својим виртоузитетом опчинили чак и Листа, али је све то било на нивоу појединачних гостовања.

Значајнији утицај традиције руске културе и уметности и продор на европску и светску сцену остварио се појавом, „**Руских сезона**“. „*Les saisons Russes*“ је назив

за интернационалну турнеју руских уметника од 1909.-1929. год. на челу са **Сергејем Дјагиљевим** (Сергей Павлович Дягилев (1872-1929). Дјагиљев је био један од најбољих менаџера које је Русија икада имала, изузетна личност: сликар, театролог,



позоришни импресариј. Цео свој живот је посветио театру. Поред „Сезона“ у Паризу и Лондону, 1911 је основао и сопствену балетску трупу (од 1913) „Руски балет С. Дјагиљева („*Les Ballets russes*“.)⁵¹², која је одиграла велику улогу за развој балетске уметности и изван граница Русије. (*Учесници „Руских сезона“ 1907 у Паризу у гостима код Сен-Санса-слика 45.*)

Прва сезона је одржана у Паризу, пролећа 1907. „Пет концерата руске музике“ («*Пять концертов русской музыки*») уз учешће: Римског Корсакова, Шаљапина и хора Большог театра. Трупа је формирана од најбољих уметника Маринског и Большог театра, оперског театра Зимина (Ф.Шаљапин, Д.Смирнов, А.Павлова, В.Нижински). Прва сезона „Руског балета“ у Паризу одржана је у Théâtre du Châtelet, (18 мај-18 јуна 1909). Сваке године у том периоду, група је наступала у театру Châtelet, а затим и у осталим театрима Париза, као и другим градовима западне Европе, Америке и Аустралије⁵¹³.

Био је то културни догађај са почетка XX века, који, не само да је извршио продор руске уметности у Француску, већ је обележио и значајно утицао на стварање „**модерног доба**“ у европској култури и уметности. Готово да је незамислива светска савремена уметност без имена руских уметника, који су на почетку ток бурног наступајућег века, своје умеће и знање представили Паризу-

⁵¹²Види више: L.Sokolova Dancing for Diaghilev : the memoirs of Lydia Sokolova / edited by Richard Buckle, San Francisco : Mercury House, 1989- 287c

⁵¹³ R. Siohan, -"Stravinsky", Solfèges-éditions du seuil, Paris, 1959, стр. 18-28, Spencer, Charles: The World of Serge Diaghilev / with contributions by Philip Dyer and Martin Battersby, 1974, 173c

тадашњем центру европске уметности. Руски уметници су својом снагом и умећем успели да наметну Европи своју традицију, и већ изграђену професионалну културу. Може се слободно рећи да су „Руске сезоне“ са триунафалним успехом продемонстрирале читаво богатство и раскош руске уметности и културе (*Стравински, Дјагиљев, Лифар-с 46.*)

Дјагиљев је био не само оснивач трупе, већ и оснивач авангардног часописа „Свет уметности“ („*Мир искусства*“). Струја око Дјагиљева, сматрала се противником струје Академичара и „Царског друштва“. Главни представници те струје били су: *А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин Н. Рерих*. Управо са њима, Стравински је остварио најбоља и најјаркија дела свога „Руског периода“⁵¹⁴.



3.3.2 Две струје: Академичари- Бељајев и група око Дјагиљева

Да би објаснили продор и утицај руске културе на Запад морали би објаснити и **антагонизам** који је владао између поменутих двеју струја.: **Академичара и Групе око Дјагиљева**, који се као принцип стално провлачио кроз руску историју у разним облицима; *заподнофили и славјанисти, традиционалисти и модернисти*.

Иако је концертни живот у Русији био добро организован, јер су постојали симфонијски концерти и концерти познатих пијаниста, како руских тако и иностраних, (*Jozef Hofman, Sofi Menter, Ežen d'Alber, Raizenauer, Ана Јесипова-супруга Лешетицког, Leopold Auer*), у суштини није дошло до значајнијег отварања према ономе што је стизало из иностранства.

Симфонијске концерте су организовала два главна друштва: „*Царско музичко друштво* и „*Руски симфонијски концерти*“, чији је оснивач био **Митрофан Бељајев**, велики мецена и издавач музичких дела. Концерте је организовао са групом музичара, које је подржавао на све могуће начине; пре свега материјално тако што је објављивао њихова дела која су се потом изводила на концертима. Главне фигуре ове групе биле су **Римски Корсаков** и **Глазунов**, а потом су се придружили **Љадов**, касније **Черепнин** и браћа **Блуменфелд-Соколов**, као и други ученици Римског-Корсакова.

⁵¹⁴В.Смирнов-„Творческо формирање И.Ф.Стравинског“, „Музыка“ Ленинград 1970 ст 50

Долазећи из групе „Петорице“, ови музичари, следбеници Бељајева, убрзо су се окренули „Новом академизму“, који у суштини нису много ценили. Постепено су запосели места старих Академика Конзерваторијума, који су њиме управљали још од оснивања. Трансформација Конзерваторијума у нову Академију је била завршена ствар. То је била школа већ постојеће естетике и утврђених догми која је могла или у целини да се прихвати или да се сасвим одбије. (*Сергеј Дјагиљев с.47*)



Активност **Дјагиљева**, организовање сликарских изложби а нарочито авангардног часописа „Свет уметности“ је у поменутиим конзервативним и реакционарним круговима „Академије“ и „Царског друштва“ дочекана са агресивним непријатељством. О томе сведочи **Стравински** у својој књизи „Хроника мога живота“:

„Борба је била веома жестока и емотивна од свих чланова „Друштва“, а ја ћу споменути само музичаре и њихов однос према овом новом покрету. Већи део педагога са Конзерваторијума, био му је противан и оптуживао га, између осталог, да корумпира укус омладине, мада мора се дати за право **Римском-Корсакову**, а такође и **Љадову**, који су упркос својем отпору, ипак имали довољно храбрости и доброг укуса, да у целини не осуде све што „модерна уметност“ носи са собом. Ево једног примера који карактерише менталитет старог мајстора какав је био Корсаков у односу према **Дебисију**.

На једном концерту на чијем је програму било једно од Дебисијевих дела, упитах **Римског-Корсакова**, шта о њему мисли? Одговорио ми је од речи до речи: „*Боље је не слушати га, јер, ако постоји ризик да се човек навикне на њега, могло би се завршити тиме да га човек заволи*“. Ово није био и став његових ученика: они су били „већи ројалисти од краља“. Ретки изузеци међу њима, само су потврђивали правило. Што се тиче **Љадова** био је ватрени поборник чистог и педантног писма, био је веома строг према себи и према својим ученицима. У односу на конзерваторијски амбијент у којем је био професор, ипак је показивао ширину погледа“.⁵¹⁵

Дјагиљев, не само да је направио заокрет руске музике у односу на конзервативне реакционарне кругове Академије и „Царског музичког друштва“ у самој Русији, већ је имао смелости да изведе руске уметнике и њихову школу изван граница Русије. Имао је изванредну, неуобичајену проницљивост, да запази

⁵¹⁵ Стравински-, „Хроника мога живота“ - аутобиографија – Артист-Београд, 2005 стр 21

свежину и оригиналност одређене идеје и упорност и издржљивост да је спроведе у дело; мудрост да окупи око себе све што је најбоље у руској уметности и да оствари свој циљ, да своје идеје наметне конзервативном западу, што сигурно нимало није био лак задатак, те да утре пут свим потоњим руским уметницима.⁵¹⁶

Колико је **интернационални** утицај био значајан, говоре имена које је Дјагиљев окупио у своју трупу, а која су обележила уметност XX века.

Музика: Римски-Корсаков, Рахмањинов, Глазунов, Шаљапин, Стравински.

Балет: Нижински, Карсавина, Фокин, Павлова⁵¹⁷, **Сликарство:** Гончарова, Ларионов, Билибин, Челичев. 14. октобра 1930. г изашла је књига, поводом прве ретроспективне изложбе “*Des Ballets Russes de Diaghilew*“ коју су организовали Michel Larionov и Pierre Vorms у Galerie Billiet⁵¹⁸.

Да би дочарали сву јаркост и културолошки шок, као и утицај који су руски уметници остварили у Европи на почетку века, изабрали смо цитат **Yvonne Brunhamer** у чланку „*Lo stile*“ (*Стил*) из 1925. г. :

„Прве представе у „Théâtre des Champs-Élysées“, Руских балета изазвали су истог часа неограничено одушевљење.

Радило се о једној уметности потпуно новој, у којој игра, музика и сликарство присно сарађују, достижући једну

фузију која је била незамислива у прошлости. Сликара, прави господар сцене, не устручава се од јарких ракошних и

необичних боја, чиме се разликују од традиционалне сценографије.

„*Шехерзада*“ 1910, **Леон Бакста** и **Михаила Фокина**, изазвала је велики

утицај. Била је то једна од представа која је запањила француску публику,

изазивајући својим сјајним колоритом и хармонијом сцене, костимима, један

тоталан обрт у театарској традицији. Сценографија Леона Бакста је раскошно

„варварска“ у којој се одвија виолентна игра две боје, црвена и зелена, у једном

крешенду блиставог сјаја..... у којем је понуђено врхунско уживање. Срећан

резултат Бакста потиче из чињенице да је студирао костиме, стављајући их у

функцију игре, стварајући колористичку оркестрацију која се хармонизује са

оркестарском. Успех руских балета се остварује све до почетка рата: „Жар



⁵¹⁶ Stravinsky Igor and Robert Craft. 1960. Ст 287-„Diaghilev“

⁵¹⁷ “Дјагиљев и његови плесачи”- Stravinsky Igor and Robert Craft. 1960. st.139

⁵¹⁸ N. Gontcharova, M. Larionov, P.Vorms, Les ballets russes: S, Diaghilew et la décoration théâtrale- P. Vorms, 1955, s.117

птица“, „Петрушка“, „Поподне једног фауна“, са чудесним Нижинским, „Посвећење пролећа“, „Златни петао“.

Њихов допринос у Француској је суштински, открива боје и функцију сликара у театру. Извођачи и сценографија су неразлучиво повезани, обоје у зависности од једног врхуинског фактора, од драме⁵¹⁹ У том контексту неизоставан је и јарки ритам Стравинског, а све уциљу дочаравања специфичности Руске традиције. (*Жар-птица-Стравинског-костим балерине Леона Бакст /с. 48*)

3.3.3 Руски пијанизам-континуитет традиције, утицај на светску културну баштину

Као представници једне велике културе и националне школе, ангажовањем на светској уметничкој сцени, било као истакнути појединци, или у заједничким уметничким пројектима, руски уметници, задужили су како руску, тако и светску уметничку баштину; руску, тиме што су приказали одлике руске културне традиције у свим својим специфичностима и као такве пронели је у свет, а западну културу тиме што су је обогатили новим уметничким, до тада непознатим изразом и тенденцијама.

Поменули смо пијанистичку појаву „чуда од детета“, **Антон Рубинштајна** на турнеји по Европи, када је и самог Листа поразила бујност несвакидашњег гиганског талента, ког Европа још није видела, али и младог **Зилотија**, потом у XX в. **Рахмањина** и **Хоровица**, **Хофмана**, који су својом изражајношћу и несвакидашњом свежином покорили „нови свет“-Америку.

Сасвим је сигурно да није било тако дубоко постављених темеља руске културе и уметности у целини а самим тим и музичке и пијанистичке, не би било ни њеног континуитета у совјетском времену а такође и у постсовјетском, до данас.

Д.А.Рабинович музиколог, музички критичар, пијаниста, аутор многих чланака и књига о пијанизму, који је завршио клавир у еминентним класама: Л.В.Николајева у Петербургу и Игумнова у Москви, у својој књизи „*Извођач и стил*“ управо говори о том континуитету руске школе која се пренела и на совјетску:

„Већ једанпут смо нагласили, да светско признање достигнућа совјетског пијанизма- је резултат срећне комбинације сачуване *свете традиције прошлог* са

⁵¹⁹ Fratelli Fabri Editori, Milano, 1966-ст 34-36

оним што је у уметности удахнуло *наше време*. Недовољно је рећи, да континуитет нове совјетске пијанистичке школе од предивних традиција руског пијанизма, нису се прекидале *ни једног тренутка*, да велико наслеђе Антона и Николаја Рубинштајна, наследство композитора-пијаниста, (чија имена наводи Б.Асафјев), П.Пабства, С.Тањејева, В.Сафонова, А.Зилоти, Н.Зверева, показала су се као најјачим **фундаментом** на којем се подупире совјетска пијанистичка школа. То и такво наследство живело је и живи у извођаштву и педагогији К.Игумнова, Ф.Блуменфелда, А.Голденвејзера, Л.Николајева и њихових ученика настављача старих и каснијих периода, свакодневно обогаћујући се идејама и праксом совјетске реалности. Такви *екстрашопенисти* као К.Игумнов, постали су **мост** који сједињује *дореволюционарни руски* шопенизам са шопенизмом *новим, младим совјетским*.⁵²⁰

О свестраности, богатству духовног света и моралним вредностима, која чини основу њихове традиције, које су захтеване од руских музичара и педагога, говори следећи цитат **Чајковског**, у опису свог ученика, композитора, пијанисте и педагога **Сергеја Тањејева**, коме је поверио прво извођење свога „Концерта у b-moll-у“ у Москви:

„...Музикална, *изузетна личност*, остварен и као композитор, и виртоуз пијаниста и диригент и на крају, енергични проповедник *класичних*. погеда и стремљења. Он је човек необичне **моралне чистоте и високе честитости**, који заслужује свеопште уважавање“⁵²¹.-каже Чајковски о свом ученику. Стога нас не чуди да је због таквих **класичних** принципа у извођењу, Чајковски највише волео тањејевљеви интерпретацију свог чувеног дела. Са друге стране као педагог, Тањејев је својим високим моралним принципима, несумњиво утицао на музички укус велике плејаде **својих ученика**: *Рахмањинова, Скрјабина, Метнера, Глиера, Конуса Игумнова*, који су у потпуности наставили клавирску традицију својих претходника: Николаја Рубинштајна и Чајковског.

Овај цитат нам указује на две ствари: 1. примат „класичаности“-традиционалности погледа на свет, 2. *људскх моралних вредности*, које су биле императивом не само Чајковског већ целокупној плејади професора руске васпитне педагогије.

⁵²⁰ Д.А.Рабинович- исполнитель и стиль-Выпуск 1- Проблемы пианистической стилистики-избранные статьи-Москва „Советский композитор“1979 ст 35

⁵²¹ Слободан Турлаков „Са Чајковским“-s 213, Г.А.Прибегина, „Велико наслеђе“ст 215

Несумњиво цео XX век обележен је експанзијом *Руске пијанистичке школе*, која је у три наврата избија у први план **светског пијанизма**: 1. непосредно **пре и после Октобарске револуције**, затим 2. **после другог светског рата** и 3. **деведесетих, после перестројке**.

Руски пијанисти и педагози су у више наврата, напуштајући своју земљу из ових или оних разлога, пре ових или оних догађаја, преплавили Европу, Америку и свет, доносећи кроз своју уметност и педагогију и богату традицију и искуство свога нарида, тј конкретно руског пијанистичког извођаштва и школе.

Заиста, нема данас неког већег *музичког образованог центра* у свету у коме нема *руских уметника и педагога*, а такође светске *концертне сезоне* у коме нису заступљени руски пијанисти у ексклузивним салама, почев од Carnegie hall-а, Париског Pleyel-а и Лондонског Queen Elizabeth Hall-а, као ни веће *дискографске куће* (Deutsche Grammophon, Decca, B.M.G). за коју не снимају или која не поседује архивске снимке руских пијаниста попут Рихтера, Хоровица и Рахмањинова. Такође, не прође ни једано веће *пијанистичко такмичеље* а да међу победницима се не нађе неки руски ђак, док Петроградски и Московски конзерваторијум и данас привлаче младе пијанисте из целог света, управо због своје традиције и проверених резултата.

Преглед руске пијанистичке школе не би био потпун када не би споменули њен значај и утицај у формирању великих уметничких имена ван граница Русије, нарочито у САД. Од значајних професора који су деловали у Америци треба споменути: **Изабелу Венгерову**, ученицу Ане Јесипове, која се од 1924 настањује у Америци и предаје на „Curtis Institute“у Филаделфији и „Mannes College of Music“у Њујорку, и **Јозефа и Розину Левин**, обоје ученици Сафонова који су у САД радили од 1919. год. као професори на чувеној Juilliard School of Music те се справом сматрају утемељивачи америчке пијанистичке школе.

И касније се клавирско подучавање у Русији није пуно разликовало од времена првих њених утемељивача до данас, јер се традиција чувала, неговала, и преносила са колена на колена. Без обзира на промену друштвених околности и различитих система кроз које је Русија пролазила, однос према традицији у пијанистичком школству се није мењао, јер је завређивао пажњу својим квалитетом и доносио резултате.

Наравно, не треба губити из вида да је то једна многољудна земља, и да као таква располаже непрегледним расадником талената из свих области људског рада и умећа, па и пијанизма. Његош у „Горском вијенцу“ каже

„Из грмена великога, лафу изић трудно није,
У великим народима, генију се гњ'јздо вије.“⁵²²

4 РАЗВОЈ ПИЈАНИСТИЧКЕ ШКОЛЕ У РУСИЈИ

Развој руске клавирске музике делимо у два периода: *први* од краја XVIII до 60-их година XIX в. коју карактерише углавном љубитељско (предпрофесионално) музицирање, као и епоха великих реформи у друштву и *други*-стварање професионалаца, отварање првих конзерваторијума и специјалних музичко образованих установа.

4.1 ИЗВОЂАЧКА УМЕТНОСТ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XVII И ПОЧЕТКА XVIII ВЕКА

За разлику од Запада, Русија у XVIII в. није поседовала аутентичну чембалистичку и клавирску традицију. Клавсен је у Русији био познат још у XVI в. али ни током XVII и XVIII в. клавијатурни инструменти нису били распрострањени. Они су се свирали само на царском двору и у домовима богатих.. Једна од најпознатијих клавсениста тога времена била је књегиња *Голицина*. У то време Русија се интересовала искључиво за *вокалну музику*, и то народну песму, док су инструменти само били у пратњи певања или танцовања. Као претеча, појављују се *стоне гусле*.

4.2 ПУТЕВИ РАЗВОЈА РУСКЕ КЛАВИРСКЕ МУЗИКЕ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XVIII И ПОЧЕТКА XIX ВЕКА

Руска пијанистичка школа почела је да се формира тек крајем XVIII века и развијала се таквом брзином која се може мерити не у данима него у сатима, тако да је већ 60-тих година XIX века постигла своју стваралачку зрелост и надокнадила све пропусте које је Западна култура имала на пољу *клавсениста* и

⁵²² Петар Петровић Његош-„Горски вијенац“ - Рад Београд 1975.

чембалиста током XVII и XVIII века. У XVIII веку углавном су били само *љубитељи* музике, а самих *професионалаца* било је још мало, али већ са почетком XIX в. број љубитеља музичара се знатно повећава и шири по целој империји, те професионалци почињу да узимају примат.

4.2.1 Први, предпрофесионални период Руског пијанизма-Љубитељско музичирање

1. Концертна друштва љубитеља музике, обучавање музике у првим установама за музику

Први период руског пијанизма карактерише љубитељско музичирање, које је првобитно настало и развијало се у руском племству. Многе аристократске породице на својим имањима имали су *крепосне оркестре* и *хорове* који су изводили опере, балете, свирали на прославама и били први носиоци културног живота. Да би имали професионално обучене специјалисте, попут оних у Европи, који би били у стању да прате репертоар, морали су и своје људе обучавати у уметничким вештинама и то у свирању на неком инструменту, певању, сликању и игри. Отуда као **учитеље** музике позивали би *странце*, који су долазили у Русију за велик новац те образовали углавном љубитеље музике. Ретке професионалце наилазимо искључиво на имањима у својству композитора или извођача.

Први учитељ клавира се појавио још 1760. г, -странац, а поред њих **учетељи** музике, били су и *продавци музикалија*, који су у својим огласима писали да могу и да поучавају, а затим и *оргуљашии*, а почетком XVIII в. имамо и **прве учитељице музике**, такође странкиње.⁵²³

У циљу ширења и развоја музичког образовања у Русији, у многим *образовно-васпитним установама*, на универзитетима, академијама уметности, у позоришним школама, у кадетским корпусима и гимназијама., у институтима за образовање и васпитање младих девојака, *уводе се часови музике*. Из тих установа излазили су углавном подучени **љубитељи музике**, али из њих су се регрутовали и будући професионалци, *чланови оркестара*, као и будући *педагози*. У ту сврху почела је нагло да се развила и **музичко-издавачка делатност**, која је издавала

⁵²³ Ibid st 192

прве уџбенике, *методске брошуре* иностраних аутора за обуку свирања на различитим инструментима, што је било од огромне важности, као један од корака ка професионализму. 1795. је изашла *«Церна књига за љубитеље музике»* у издању Гестенберга, приручник о композиторима Баха, Моцарта, Плејела и Хајдна, речник музичких израза, нове музичке изуме, «да бисе у друштву могло знати разговарати о музици како је рекао **Оњегин** *«Ми смо сви учили понешто, о понечему и на понеки начин»*.⁵²⁴

Већ у XVIII в. имамо прве публиковане на руском језику **клавирске школе**, а почетком XIX и **теоријске**: *„Хармонска и мелодијска правила“* Манфрединија, затим *„Школа Клементија“* 1816, *Штејнебелта* 1830, *Гјунтена* 1838. У њима су била заступљена дела Филда, Хумла, Калкбренера, Мошелеса, Чернија.

Упоредо са иностраним, појављују се и прве школе **домаћих аутора**, (*„Школа Прача“* 1816), базиране на *народним руским песмама*.

Без обзира на недостатке и противречности у методици предавања свирања на клавиру, крај XVIII и прву половину XIX в. карактерише: 1. активно освајање *западних метода* учења и 2. стремљење руских педагога ка оформљењу *националне школе пијанизма*.

Сада већ обучени љубитељи имали су потребу да наступају и то су чинили на разноврсним *благодотворним концертима*, што је представљало и *зачетке концертне делатности* у Русији.

Тада настаје и права поплава разних **љубитељских музичких друштава**. Године 1828. се оформило *„Друштво љубитеља музике“* у Петрограду у циљу „да се проведе лепо слободно време и да се код локалне публике укорени укус у музици“.⁵²⁵ Те исте године је оформљено и друго друштво љубитеља: *“Музичка Академија љубиреља“* са истим циљевима, 1840 настаје *„Друштво љубитеља полифоне музике“* као и извођење класичних оркестарских дела. Године 1812. настаје и *„Женско патриотско друштво“*, које је организовало концерте у корист сиромашне деце, а упоредо са њима развијало се самостално и *„Филхармонијско друштво“*. Концертна друштва љубитеља се шире из Петербурга у Москву те 1834. г настаје *“Московско музичко Собрање“*. Од почетних 20 чланова, друштво је убрзо прерасло на 250 и то оба пола.

⁵²⁴П.Н.Стопљанский- Музыка и музицирование в старом Петербурге-Л. „Музыка“1989.ст 128-129

⁵²⁵ „Северна Пчела“ „Н.20 1828.

Сва та друштва су одиграла значајну улогу у распрострањању музичке културе у Русији. Они су директно утрли пут првој професионалној организацији „**Руском музичком друштву**“ („*Русскому музыкальному обществу*“). Љубитељску музичку културу одликовала је не само концертна пракса већ и свеобразни систем музичког образовања. У то време учење музике се сматрало саставним делом доброг васпитања чланова племићких породица.

2. Естетски принцип руског пијанизма прве половине XIX века

Карактеристичним за уметнички укус тога доба, било је стремљење ка **певљивости инструменталне уметности**, и тенденције ка „**интимности-душевности**“ извођења, тј. стремљењу ка најприроднијем оваплоћењу у музици људских емоција. Такав однос вуче корене из многовековне доминације Руске вокалне културе и традиције, **приоритета вокалне музике** над инструменталном. „**Пред људским гласом, сви инструменти су играчка**“, писало је у „Северној Пчели“ 1843. г.⁵²⁶ Најуспешнија музичка дела била су она која су имала мелодијско начело. У „Северној пчели“ даље наилазимо:

„Уметник трба да зна да наша публика даје предност **мелодији** над **техничким теškoћама**“... „*Врх уметности талента пијанисте састоји се у његовој способности да му **клавир пева**.. Ако желите да се свидите-певајте непрестано на вашем инструменту*“⁵²⁷.

Такви су били уметнички укуси у свирању на клавиру у Русији у **првом периоду** историје руског пијанизма. Такав укус опредељује карактер извођења и већине руских пијаниста тога времена а тај укус се задржао и данас и остаје *основна црта руске пијанистичке школе*.

О естетским принципима и о томе шта се захтевало у том периоду од клавира говори и велики пијаниста XIX века **Јохан Хумл**, описујући разлику немачких и енглеских клавира тог доба: „Немачки клавир може са лакоћом да свира и најслабија рука. Дозвољава пијанисти да у свом извођењу дâ све нијансе *светлости и сенке*, реагује јасно и брзо, има заокругљени тон сличан флаути и у великој просторији се лепо издваја од звука оркестра који га прати, а пошто не

⁵²⁶ „Северна Пчела“ с1843. Н.51, 57

⁵²⁷ „Северна Пчела“ с1833. Н.195

изискује велики напор, не спречава брзину у извођењу“. За енглески клавир каже да је много тврђи, те се на њему теже свира, али га похваљује због издржљивости и *пуноће* тона, јер „мелодије које се свирају на њему имају „необичан шарм и складну љупкост“. Говорећи о француским клавирима највећи „песник“ клавира Шопен каже: „Када сам нерасположен свирам на *Erard*-овом клавиру на коме лако проналазим готов звук; али када се осећам пун полета и довољно јаким да нађем сопствени звук, потребан ми је *Pleyel*-ов инструмент“⁵²⁸.

Сви заједно су одиграли одлучујућу улогу у специфичности примене и утицаја стране културе на руском тлу. Стварање руске пијанистичке школе, треба утолико више подвући, јер у ондашњој Русији није постојало толико оркестара, који би могли изнети на потребном професионалном нивоу већ увелико развијену руску музику, те је тако, **клавир**, уз мање гудачке ансамбле, постао основ веома развијеног музицирања, по племићским дворовима и аристократским грађанским породицама, што је изазвало потребу и праксу, да се сва оркестарска дела приреде, не само за соло клавирска извођење у две руке, већ и четвороручно, па и за два клавира, и осморучно, јер је на тај начин већи број људи могло да ужива у заједничком музицирању. Не треба изоставити и чињеницу да је клавир био веома у моди, како у западној Европи тако и у Русији и није се могло ни замислити да једна виђенија породица нема клавир у својој кући и да неко од укућана не музицира на овом инструменту.

Та прилагођавања, тј. **обrade** за клавирска извођења великих симфонијских дела, у већини случајева радили су сами композитори, што говори о њиховој аутентичности, а истовремено и жељи да их прикажу што већем аудиторију и у што комплекснијем музичком облику, ненарушавајући клавирском прерадом основну музичку идеју, наравно у оквирима које је клавир као инструмент дозвољавао. Због тога су те новонастале композиције за клавир, својим техничким захтевима претпостављале велико клавирско умеће самих извођача а и композитора. Такође и сами издавачи симфонијских партитура, су условљавали њихова штампања, обрадама за клавирска извођења, јер су на тај начин могли лакше и сигурније да финансијски опстану, с обзиром на мали број оркестара који

⁵²⁸ Саша Кнежевић-„Црно бела судбина“-АЛУ-Београд 2008 с 6.

би их откупљивали у односу на много већау клијентелу која их је куповала у обрадама за клавир. И тако је узрок створио последицу: -професионалне извођаче-пијанисте, а самим тим и педагоге.

4.2.2 Први професионални музичари у Русији: Џон Филд и Адолф Хенселт

Међу првим професионалцима било је како Руса тако и странаца које је доводио цар за потребе двора, од којих треба поменути оне који су оставили дубљег трага. Од странца треба поменути **Џона Филда** и **Адолфа Хенселта**, који су међу првима пренели Европски пијанизам на руско тло. Као и сви странци који дођу у Русију и пијанисти који су дошли на своје концертне турнеје, понашали би се препотантно а затим би остајала ту јер су бивали добро плаћани, а Руси су их просто обожавали.

1.Џон Филд

Џон Филд (John Field-1782, Даблин, 1837 Москва), ирски композитор, пијаниста



и педагог. Врло брзо је постао популаран и као такав утицао на дела руских ствараоца, баш као што је и сам претрпео утицај земље у којој је проживео преко 30 година. Оставио је трага и на глобални развој музике романтизма, с обзиром да се сматра **родоначелником клавирских ноктурна** и тиме је знатно

утицао касније на стварање шопенових ноктерна. (*Џон Филд сл 49*)

Био је **Клементијев** ученик и важио за пијанисту виртоуза. Године 1802. Клементи му је организовао турнеју по Европи наступајући у Паризу, Бечу, а 1803. долази у Санк Петербургу и после концерта одлучује да остане у Русији, где одмах постаје цењен и као пијаниста и као врстан педагог, те можемо рећи да је и своје највеће успехе доживео управо у овој земљи.

Његов први јавни концерт у Русији одржан је 1804, када му је *гроф Орлов* понудио место дворског пијанисте и био најбоље плаћени музичар. Од 1804, он регуларно наступа са концертима Санкт-петербуршке филхармоније, а од 1805 и по другим градовима руске империје. Најплодотворнији му је период од 1815-1819. г. Од 1822 г. Филд живи у Москви, где је и умро 1837. од упале плућа.

Следећи коментар представља израз одушевљеног односа према Филду у Русији: „Русија може да буде поносна, да знаменити **оснивач нове пијанистичке школе**, најбољи од свих, који су икада постојали у извођаштву-Филд-клавирски *Паганини*,

33 године је био њен грађанин. Ниједан пијаниста не може да се приближи *чистоти, нежности, невероватној изражајности* његовог свирања. Најпростија ствар, ако се жели одсвирти како то он чини, прераса у најтежу. Он има предиван начин *додира дирки*. Под његовим прстима инструмент *престаје да буде беживотан*. То више није клавир са краткоћом свог звучања, то је као да чујеш *певање* са свим њеним нијансама.....**Немци још увек не знају такав начин свирања, јер Немачка још није изашла из варваризма** сувог, тврдог и хладног свирања. **Једино Русија може да се хвали својим пречишћеним укусом и тиме што у њој постоји најбоља пијанистичка школа...**⁵²⁹

Ове речи анонимног аутора на почетку стварања руске пијанистичке школе, готово да делују пророчки. Невероватно је са колико самоуверености су Руси у Филду препознали елементе себе и свог будућег пијаниста иако је био у супротности са Западним, модерним. Због тога је Филд изазвао такву буру узбуђења и обожавања. Једноставно он им је био јако близак.

Филд је имао много **ученика: Александар Дјубјук**, (сматро га је изузетно талентованим и није му наплаћивао часове), **Михаил Глинка, А. Верстовски, А. Гурилев, Н. Девите, Шарл Мајер, М. Шимановска, В.Ф.Одоевски, М.А.Муравјова, А.Герке**. Један од његових ученика био је и **Аркадиј Рахмањин**, деда познатог композитора. Ево како се **Михаил Глинка** сећао свога учитеља :

«Иако нисам имао среће да га чујем чешће, ја се јасно сећам његовог енергичног и истовремено суптилног и прецизног извођења. Чинило се да он није притискао дирке, да су његови прсти једноставно падали на њих као *капи кише, клизили као бисери по сомоту*. Ни ја, ни било ко од истинских поштоваоца музичке уметности није могао да се сложи са Листом, који је једном рекао да је Филд свирао беживотно (*endormi*). Не. Његово свирање је увек било смело, капризно и различито, и никада није оскрнавио уметност попут некакавог шарлатана, као што то често чине веома популарни пијанисти».⁵³⁰

Из овог цитата се јасно уочава каквим путем ће кренути руска пијанистичка уметност. Када је давао часове захтевао је да буде послужен шампањцем. Сам је тврдио да је презирао подучавање и да је био слаб учитељ. Није се замарао објашњавањем

⁵²⁹ Фильд (Сын отечества и Северный архив"1834, Н. 15) -А. Алексејев ст 113

⁵³⁰ М. И. Глинка „Записки“, М-Л-1930 стр 44-45, Москва 1988 ст 14, 15

музике, фразирањем, већ би целог часа говорио само о прстореду, јер је сматрао да цео посао треба да одраде само прсти или би цео час провео свирајући сам ученику. Понекад би за време часа заспао, а петроградска дама би га будила са питањем: «зашто вам плаћам двадесет рубаља на сат ако ви за то време спавате». Уз то био је ексцентричан, непријатан, хвалисавац, пијанац, љубитељ жена.

Имао је *сина* са француском оперском певачицом Шарпентје, касније познати руски певач- тенор **Лева Леонов**.

У Русији је написао скоро сва своја дела, од тога неколико на руске теме. Интересантна је „*Камаринскаја*“, једна од најранијих образаца клавирских сценаа у руском народном духу, са ефектним и тешким скоковима у обема рукама једновремено.

О Филду смо писали више у делу «Две гране пијанизма западни и источни» овог рада, па се нећемо више задржавати

2. Адолф Хенселт

Адолф Хенселт, (Adolph von Henselt, 1814. Швабах (Баварска)- 1889, Вармбрун), немачки композитор и пијаниста. Учио је пола године код *Јохана Хумела* у Вајмару, али много значајнији утицај на њега је оставио *Талберг*. У исто време је учио и композицију у Бечу код Симона Зехтера. После успешног дебија 1832. у Минхену наставља четворогодишњу турнеју по градовима Немачке и Русије. 1936. у Карловим Варима се сусрео са Фредериком Шопеном, а 1837. се жени Розалином Фогел пријатељицом Гетеа.

У Петроград је дошао 1838.г и остао до краја живота, гдје одмах постављен за дворског пијанисту Руске императорке Александре Фјодоровне. Предавао је у «Смољном женском институту» и био генерални инспектор свих царских девојачких института у Петербургу, под покровитељством царице. Захваљујући тој дужности, Хенселт је следећих 50 г. утицао на музички живот Русије.

Приређивао је серију матине концерата пред не великим бројем слушалаца иако је важио за доброг пијанисту, али пошто је био патолошки стидљив није могао много да поднесе публику, разболео би се од саме помисли на концерте иако је вежбао и по 10 часова на дан, чак је вежбао и у путу на неком клавиру. У 30-ој години је престао и да компонује, а са концертног подијума се повукао са 35 г.живота иако су му нудили огромне суме новца за концертирање. Његов

Клавијски концерт у f-moll-у нестало је са репертоара крајем века, мада је **Рубинштајн** слушајући га како свира овај концерт изјавио: “Био сам изненађен његовом спретношћу, нарочито када су били потрбни широки распони, велики акорди и невероватни скокови по клавијатури. Набавио сам ноте овог концерта. За његово извођење била је потребна изузетно грађена шака”⁵³¹

Веома је много **подучавао**, чак и чланове *царске породице*. Био је прави Немац, суров као педагог и исто као Филд није волео подучавање и вероватно из тог разлога био је веома арогантан. Његови **часови** су били прилично екстравагантни. *Ученици су дрхтећи улазили на часове* а он их је дочекивао у белом оделу, са црвеним фесом на глави, док је у руци држао ударац за муве. »Почни!» и ученик би дрхтећи од страха одсвирао погрешан тон.»Фалш! Свирај поново!» У томе би пролазио час »Фалш! Фалш!» У међувремену би ловио муве или би увео свог пса и са њим се играо. Није ни чудо да из његове класе није изашао ни један познати пијаниста. Ретко би се заинтересовао за неког ђака. И тих неколико од њега су одлазили разочарани. Бесомучно их је терао да раде, а затим их убеђивао да су лишени талента. У пијанистичким круговима говорило се: **»Хенселт убија»**.⁵³²

Међутим 1888. поводом 50. год. рада Хенселта у Русији, **Балакиријев** му је одао признање за допринос у развијању пијанистичке уметности у Русији:

«Свако ко је живео у провинцији и то пре 30 г. када још није било конзерваторијума и музичких школа, зна какав је интерес побуђивао долазак сваког ученика, који је своје образовање добијео од Хенселта или под његовом инспекцијом. Као резултат таквог учења је да млада пијанисткиња, *чак и када није имала велику технику, свирала је осмишљено, са укусом»*⁵³³

У Петрограду је остао до пред крај живота када је отишао због болести у Немачку где је и умро. Године 1876 Хенселту је дата титула *племића*. Пред крај живота је ушао у састав професора Петербурског конзерваторијума. и био редактор музичког журнала „*Нувелист*“.

Његово свирање се одликовало великом **поетичношћу и осећајношћу**, што је иначе презирао. То је била комбинација Листове звучности и Хумлове углађености. Имао је савршену технику. Његов *santabile* је заиста био ненадмашан

⁵³¹ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 191

⁵³² Ibid Ст 190

⁵³³ „Русск. Муз. Газета“ 1914. Н. 18-19

и то при употреби великих акорада. Лист је био задивљен његовим legatom. Говорио је: "Пронађите у чему је тајна Хенселтових шака. И ја сам могао имати такве плишане шапе само да сам то желео".⁵³⁴ Шуман је писао критике са огромним одушевљењем говорећу да је Хенселт пијаниста који је све бацио у засенак «који има *најуједначеније, челично снажне и издржљиве руке* способне да свирају *меко, грациозно и певљиво*» Могао је из клавира да извуче велики тон. Његова ученица Бетина Вокер га је означила као «*кристално јасан*», «*бисер*», «*море*», «*путир*», «*цвет*».

Хенселт је 1869. г. Написао **приручник** за учење клавира под насловом :

«Правила за подучавање клавира заснована на вишегодишњем искуству, намењена предавачима и ученицама царских института који су поверени у надзор Адолфу Хенселту». Много је инсистирао на развоју самосталности ученика. Пред ученице поставља два задатка: 1. изучавање певања као «облика општег музичког образовања» и 2. «рационално-научне теорије свирања на клавиру». Јасно је да је тиме покушао да дилетантско музицирање по кућама уведе у теоретско-школски систем, што му је био и задатак од царице. Утицај Хенселта на генерацију руских пијаниста је био велик самим тим што је у Русији остао 50 година

Ученици: *Николај Зверев, В.Стасов, Ингеборг Старк, Али Линдберг, Садољскаја, Николај Дмитријевич Бер.*

Вилхелм фон Ленце о пијанистима тога времена каже: «**Лист, Шопен и Хенселт су континенти**; а **Таусиг, Рубинштајн и Билов су државе**».

Можемо **закључити** да генеза руске пијанистичке школе започиње семеном које је засејао **Филд**, а прве заметке дао **Хенселт**. Са смрћу Хенселта нестала је плејада великих пијаниста из тридесетих година XIX в. Талберг, Шопен, Шуман, Менделсон, који су започели чудесну епоху у музици на Западу, а наставиће је пијанисти у Русији. Руски пијанизам у своме формирању био је повезан са најважнијим западноевропским школама пијанизма. Он је примио искуство уметности *Италијанских клавикордиста*, као и клавириста *Лондонске школе, Бечког класицизма* и различитих праваца романтизма Усвојене традиције западне уметности утицале су на ширењу погледа руских извођача у схватању стваралаштва, тако да се руски пијанизам формира на традицији западних школа,

⁵³⁴ Opt. cit. Харолд Шонберг st 188.

али прилагођен естетским укусима руских музичких кругова тога времена. На такав начин, већ у својој **раној фази** развитка, постиже своју *самосталност* и извесну *уметничку зрелост*.

4.2.3 Руски пијанисти професионалци на прелазу XVIII и прве половине XIX в.

Упоредо са љубитељима током првог периода, појављују се и руски пијанисти професионалци.

Почетак професионалног пијанизма у Русији односи се на последњу четвртину XVIII в., када познати руски композитор **Дмитриј Степанович Бортњански** почиње да пише не само хорску музику, духовну и световну, по којој је и данас највише познат, већ и **сонате** за клавир, које је и сам свирао. У XVIII в. професионалних музичара није било много, али почетком XIX в. њихов број почиње веома да расте. Тешко је било направити оштру границу међу *руским* и *иностраним* професионалцима, јер је међу првим руским пијанистима углавном било странаца. Са друге стране тешко је било направити границу међу *љубитељима* и *професионалцима*, с обзиром да су многи из њих почињали као љубитељи а завршили као професионалци. Најбољи показатељ представља **педагошка** делатност, јер су педагози увек били професионалци.

Од руских пијаниста професионалаца, треба споменути и **Јохана Вилхелма Хеслера** (1747-1822), који је у Москви дуго живео. Био је композитор, оргуљаш и пијаниста, ученик Китела, (који је учио код Баха). За собом је оставио сонате, варијације, 360 прелида у свим дурским и молским тоналитетима (утицај Баха) Успешно је концертирао али се бавио и педагогијом.

1.Дмитриј Бортњански



Дмитриј Бортњански, (Дмитрий Степанович Бортнянский (1751-1825), један је од оснивача класичне руске музичке традиције, крупни мајстор европских размера. Воспитанник је а затим и управник Дворске певачке капеле у Санкт Петербургу, учитељ музике царске породице, који је још крајем XVIII века написао целу групу клавирских соната, (најпознатије у F-duru у једном ставу, C-duru у три става), што представља првобитан облик руског музичког

класицизма у којима нема националних црта. По садржајности музике и мајсторству форме сонате Бортњанског могу да иду у ред са делима познатих западноевропских композитора Галупија, Чимарозе и Ј.Кристијана Баха. (*Бортњански-сл. 50*)

Иван Прач, Чех, познат је као састављач сборника руских народних песама, писао је клавирска дела и публиковао: *«Прву на руском језику школу за клавир» 1816.*

Алексеј Дмитријевич Жилин, слепи концертни пијаниста, композитор, професор музике у Петроградском институту слепих;

Данило Никитич Кашин, кметовски музичар, ученик Сартија, композитор, диригент, певач, пијаниста и педагог, професор Московског универзитета, један је од првих руских музичара који су давали ауторске концерте. Нарочито се прославио својим зборником руских народних песама.

Популарним Петроградским пијанистом и педагогом 20-30-х г. сматрао се **Морејски**, који је дао низ даровитих концертних пијанискиња, међу којима у објави концерта 1835. наилазимо на 12-то. годишњу *Келер*, која је свирала први став Шопеновог концерта⁵³⁵.

2. Филдови ученици

Тих година се истиче и породица **Черлицки**, нарочито Александар Иванович, један од бољих ученика Филда, композитор, пијаниста и педагог, предавач на «Смолном институту», који је често наступао сам а и са својом супругом, такође пијанискињом. Други члан породице И. Черлицки био је велики познавалац и пропагатор Баха. 1844. г. издао је «Оргуљске прелудијуме» Ј.С.Баха у преради за клавир, које представљају једну од најранијих транскрипција Бахових дела за клавир, не само у Русији већ и у свету.

Међу Филдовим ученицима још треба споменути талентовану 19-то годишњу московљанку **Мускову**, за коју је «Северна Пчела» писала:

«Ова веома талентована руска пијанискиња свира *брзо, снажно и певљиво*» поводом њеног концерта у Вороњижу 1841. На том концерту је свирала само *Талберга*, што се у то време сматрало великом смелошћу. Касније прелази у Петроград где упоредо са концертирањем бави се и педагогијом. 30-40-их г. био је изузетно популаран Филдов ученик **Рејнгард**, којег критика пореди са Филдом,

⁵³⁵ „Сев. Пчела“ 1835. Н. 67, 98

«који се толико приближио учитељу да се не може разликовати да ли свира учитељ или ученик»⁵³⁶. Бавио се и педагогијом. Међу руским пијанистима професионалцима нарочито су се истицали **Герке** и **Вилуан**.

Антон Августович Герке (1812-1870) један је од бољих ученика Филда, који се усавршавао код *Мошелеса* и *Калкбренера*. Дуго и предано се бавио педагогијом, одгајивши велики број **ученика**, међу којима су: **Стасов**, **Мусоргски**, **Н.Пурголд** (жена Римског Корсакова), **Чајковски**. О проф, Геркеу говори М.И.Чајковски:

»Од 1862-1863. Чајковски је регуларно два пута недељно долазио на часове код професора Герке, понедељком и четвртом у 8. ч. ујутру. Проф. Герке је и лети и зими устајао у 4.ч. ујутру и одмах седао за клавир, а тек потом је почињао са часовима које је држао преко целог дана. У првој сезони Конзерваторијума недељом је одржавао низ бесплатних музичких сеанси на којима је презентовао разноврстан програм. *Музичка јутра* су прекинута настанком *ученичких вечери*, која трају и данас»⁵³⁷

У своме пијанизму, као и у педагогији, непрестано је стремио тражењу новог у уметности и због тога је често путовао у иностранство, одржавао контакте са најкрупнијим светским музичарима Листом, Шуманом, Кларом Вик, Талбергом. Подржавао је Рубинштајна у стварању Конзерваторијума, а од 1862. год, по оснивању, почиње да ради као професор клавира. До краја живота концертира. Он и његови ученици су **први извели** нека дела западноевропских композитора до тада не извођених у Петрограду, као *Етиде Шопена* и *Фантазију Шумана*.

Александар Иванович Вилуан, (1804-1878) за разлику од Герке-а није био велики пијаниста, али је био талентован и прогресиван педагог. Учио је код *Франца Гебелја*. У историју руског пијанизма ушао је као **педагог** и **учитељ браће Рубинштајн**. Од 1840-1843. Вилуан је био у пратњи А.Рубинштајна на његовој *првој турнеји*. Касније ће Рубинштајн писати:

„Са осам година сам почео да учим под руководством Вилуана и са 13. г. је моје музичко образовање било завршено. Он је био мој једини учитељ, са изузетком теорије музике. Био је за мене више него наставник, мој друг, други отац. Радио је са мном скоро сваки дан и то неуморно. То нису били часови, то је било истинско

⁵³⁶ „Северна Пчела» 1827-Н.34.

⁵³⁷ Г.А.Ларош, цит.по. М.И.Чајковског "Жизни П. И. Чајковског" Москва-Лайпциг, 1903, с 165-167

музичко васпитање.“⁵³⁸ Године 1862. Вилуан је исти успех постигао са још две своје талентоване ученице **Маријом** (14.г.) и **Надеждом** (12.г.) **Гардер**. Sylvain Saint-Etienne је у новинама „L'union“ 1862. Н.86, писао:

„Сви су били задивљени колико је снаге и покретљивости било у тим малим прстима. За то је заслужан професор, јер његова метода води у постизању снаге и гipкости посредством разумних и постепених вежби. Мноштво пијаниста да би то постигло морају да вежбају од јутра до мрака. Г. Вилуан при оваквом систему не тражи више од два сата дневно, одрасли три, са прекидима по 10 мин после сваког сата“. "La Presse théâtrale" од 6.8.1862. додаје:

„Било би пожељно да овај изванредни професор остане код нас у Паризу, где је много пијаниста, али мало опитних професора, способних да предају све теже и теже захтеве за учења клавира.“-. Године 1859. добија звање члана Академије музике у Стохолму.

Педагошка метода Вилуана се у то време разликовао од других педагошких метода, Крамера, Калкбренера, Талберга по томе, што се Вилуан противи једнообразном виртуозном принципу у педагогији, неуморном вежбању, против стварања „**клавирских машина**“, већ подједнако приступа како раду на техници, тако и раду на „**уметничком развоју пијанисте**, на развоју **укуса** у стварању код њега **супериорног звука**- округлог, звучног, јаког и оплемењеног, али при томе не лишеног нежности и пуноће, посебно **узбудљиво саосећајано**.“

Стављајући као примат **квалитет**, а не количину рада, Вилуан је одбацио многочасовно механичко вежбање, које исцрпљује извођачево естетско осећање, зарад не дуготрајног али ефективног вежбања, „да се за **најкраће време**, ученик оспособи да са лакоћом савлада све могуће тешкоће“. Одбацује изоловану прстну технику зарад умећа коришћења целе руке. Треба узимати певљиве краткотрајне комаде, који формирају укус и посебно стил музичког фразирања.

Пијанистички метод Вилуана издат је 1863. год. под називом „**Школа клавира**“, усвојена од стране Конзерваторијума и утврђена Р.М.О.у Санкт Петербургу као званични уџбеник Конзерваторијума. Када је Рубинштајн основао Петроградски конзерваторијум поставио је свога професора Вилуана прво за свога асистента, а

⁵³⁸ А.Г.Рубинштейн: "Автобиографические воспоминания 1829-1889" стр 13-14. "Русская старина" 1889. цит по Игорю Глебову-"А.Г.Рубинштейн, М 1929

потом је радио и самостално са ђацима млађег узраста. У својим «Успоменама» високо је оценио педагошки таленат бившег професора: “Њему дугујем тако поуздане темеље музичке уметности са којих више нисам могао да паднем“ Главни мото ове школе био је: *Faites l'impossible pour arriver au possible* (Радите немогуће, да би достигли могуће)⁵³⁹

Ова школа одражава и осмишљава методiku обучавања клавира, која се као таква у Русији формирала у првој половини XIX.века, у којој се нарочито посвећује пажња раду на legato-у и на дубини и певљивости тона, која се као таква и данас задржала.

Александар Дјубјук-(Александр Иванович Дюбюк-1812-1897) био је један од бољих ученика Филда, и као што смо рекли Филд је са њим радио бесплатно сматрајући га изузетним талентом. Био је познат као пијаниста, композитор и педагог. По отварању конзерваторијума 1866. у Москви постао је један од његових *првих професора*, и један од *состављача првог програма* конзерваторијума. Такође је био и аутор школе «**Техника свирања на клавиру**» одобрена саветом професора као **уџбеник** «у класама клавира, руководство за стицање прстног механизма».

«У руски пијанизам је унео особености филдовског извођачког стила: класичну уравнотеженост, савршену уједначеност звука, технику *«бисерног свирања»*, као и *салонску елеганцију са нежним сањалачким сентиментализмом*»⁵⁴⁰

Био је од оних професора који би показивао ученику тако што је сам свирао на клавиру, а и беседовао би са ученицима о музици. Његов ученик **Пресман** се сећа: «По његовом спољашњем изгледу никада се не би рекло да има везе са пијанизмом. Међутим када сам га чуо, толико сам се изненадио да сам занемео, претворивши се цео у слух. Ти дебели прсти као краставци тог тутушкastoг старчића су јурили са таквом лакоћом по клавијатури, а стари, разбијени инструмент је невероватно лепо певао. Нарочито ме је интересовао његов приступ концерту Филда, који је и сам радио лично са Филдом. У њега је унео много интересантних детаља, а нарочито је било фасцинантно извођење његове етиде «*Les touches*»: не би никада поверовао, да у таквом узрасту и при таквој

⁵³⁹ Баренбойм Л.Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 1. Л.1957, с 400

⁵⁴⁰ Александр Иванович Дюбюк // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. — М., 1973—1982.

спољашности може да се тако ослика лет и зујање муве. На испиту сам добио одличну оцену, а **Рахмањинов** је изјавио: »Ти си постао херој концерта Филда», што наравно најпре треба да захвалим таленту професора Дјубјука⁵⁴¹.

Многе његове песме и романсе, као и аранжмани за клавир народних песама били су веома популарни: 40 песама Франца Шуберта, дела Александра Алјабјева, Николо Паганинија и тд. Сачинио је и два зборника «Сабраних руских песама и варијација за клавир» (1855).

Ученици: *Балакиријев, Ларош, Кашкин, Зверјев, Малашкин, Пресман.*

Не улазећи у методолошке принципе сваког педагога понаособ, можемо закључити да руска пијанистичка педагогија првог периода, до 60-х год. XIX века ослањала се на традицију западноевропског пијанизма, уско повезаног са виртуозитетом у извођењу, али борећи се са дилетантизмом и укрепљујући професионалну основу у извођаштву. Бољи руски педагози су успели да базирају своју педагогију не на механичком вежбању прстију и стварању једностраног виртуозитета, како је то било веома популарно, већ су акценат стављали на саму музику, садржај дела и уметничке задатке које треба остварити у интерпретацији. Истовремено су улагали огромне напоре у стварању **националне школе пијанизма**, стварајући и изводећи дела **домаће музике**.

Због нагле популаризације и пораста броја пијаниста љубитеља, који су већ постигли значајан ниво пијанистичког умећа и опробали се на концертном подијуму а без могућности да стекну звање професионалног музичара у својој земљи, били су принуђени да одлазе на Запад, не би ли озваничили свој пијанизам на тамошњим професионалним установама за музику. Било је евидентно да њихово пијанистичко умеће није ништа мање заостајало од пијаниста који су се школовали у престижним европским центрима, што се показало у пракси, јер одмах по свом првом дебију у иностранству, постајали су звезде.

3. Прве руске пијанисткиње

Новонастале околности почетком 30-тих година XIX в. у Русији, условиле су потребу за професионаланом обуком конзерваторијског типа. Године 1844. били

⁵⁴¹М.Пресман. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рахманинове. М., 1988. — Т. 1. (5-е издание)

су први преговори велике књегине *Елене Павловне* са *Шуманом* за време његовог боравка у Русији. Такође млади руски пијанисти почели су своја гостовања по иностранству, што усавршавајући се, што концертирајући, те већ у другој половини XIX века Западна Европа се сусреће са руским пијанистима великог калибра.

Поменимо две младе Листове ученице **Крагелска** и **Шенгелидзева**, којима је Лист предлагао да наставе школовање у *Бечу*, о чему пише «Северна Пчела» 1847 бр..268 **Јулија Гринберг**, ученица Хензелта, која већ са 10 година концертира у Петрограду, Одеси и Харкову, где је одушевљавала публику својом осећајношћу и снагом, поредећи је повремено са професором Хензелтом, Мајером, Мошелесом и Талбергом, а затим одлази на *Бечки* конзерваториј да би се даље усавршавала. Давала је концерте по целој Европи. У немачкој су је звали *«руска Клара Вик»*. Споменимо и сестре **Погожеве**, **Вера** и **Наталија** које су такође већ са 9 и 10 година концертирале у Петрограду, а потом одлазе на *Лајпцишки* конзерваторијум код *Мошелеса* Имале су и велику наклоност *Менделсона*. Биле су међу најбољим ученицама и одмах по доласку свирале пред саксонским краљем.;

Каролина Пироне, московљанка која је образовање добила у Русији а потом одлази у *Брисел* где завршава музичке студије са првом наградом. Касније постаје одличан педагог; **Александра Воронцева**-три године се усавршавала на *Бечком* конзерваторију изучавајући клавир и теорију и потом се вратила у Русију где наставља концертну делатност. Новине су писале да је припадала првом реду пијаниста и да је са 17. година, својом лепотом лица и фигуре подсећала на лепотице Андалузије.

Упоредо са овим рано процвалим али и брзо увенулим пијанискињама треба споменути две руске пијанискиње чија је слава дуго трајала. То су **Марија Гардер** и **Ингеборг Старк**.

Марија Гардер је била ученица *Шопена* и *Карла Мајера*. Била је једна од најпознатијих европских пијанисткиња 50-х година XIX века, са огромним репертоаром и блиставом техником. После успеха у Лајпцигу, 1853. г где је свирала «Дон Жуана» Талберга и полонезу и «Успаванку» Шопена, преса је писала да се у техничком смислу приближила своме учитељу Мајеру. После успеха у Дрездену, Бечу, Берлину и Вајмару (свирала је Трећи. концерт Бетовена,

Шопена и Листа), враћа се у Петроград, поставши апсолутна миљеница петроградске публике где су «људи без нота али са ушима и срцем саосећали до суза њено свиралње «Славуја» Алабјев-Листа и Арогонску мелодију Готшалка. **Ингеборг Старк**, рођена 1840. такође петрограђанка, до своје 15.године ученица Мартинова и Хензелта, а затим одлази на усавршавање у иностранство, где учи код Листа а нешто касније се удаје за његовог ученика Бронзарта. Не само да је много концертирала и била позната широм света, него се бавила и *компоновањем*. Написала је и неколико опера. После концерта у Паризу где је свирала обиман програм: Концерт Менделсона, сонату Бетовена, полонезу Вебера, ноктурно Шопена, рапсодију Листа и своју етиду, француски „Mode Nouvelle“ је написао да је пијанискиња постигла огроман успех код изабране, строге али праведне париске публика, која ју је наградила аплаузом и поклицима и још додаје да им је у протеклих две зиме Русија подарила: једну «звезду» и «звездицу», *Рубинштајна и Ингеборг Старк*.

4.Пијанисти-композитори првог периода

Говорећи о руским пијанистима првог периода морали би споменути и неколико познатих *композитора-пијаниста*, који су утицали на руску музичку културу првенствено својим делима, али су и својом извођачком улогом дали не мали допринос и сви су били представници *ране руске клавирске минијатуре*.

Александар Лвович Гурилев (1802-1856), Написао је 24 прелудијума и фуга, који за разлику од западних композитора, одликују се уметничком изражајношћу, али ипак повезаних са формом Баха и интонацијом бечких класика. Оно што их чини оригиналним је слобода и процесуалност форме.

Александар Сергејевич Даргомижскиј (1813-1869)-»*Глатки пијаниста*» како га је звао Глинка; често је наступао као пратилац, а понекада је свирао и соло у петербурском салонима, истичући се делима романтичара, нарочито Шопена.

Иван Федорович Ласковски (1799-1855), у то време веома познати пијаниста-композитор, заједно са Глинком био је представник већ увелико разгранате клавирске минијатуре. Под утицајем је Шопена, обраћајући се жанровима као: ноктурна, мазурке, баладе, емпромти. У то време када је Глинка дао неколико савршених образаца камерног клавирског стила, Ласковски је претставио руску

романтичарску минијатуру у разним жанровима, на разне начине и у различитој пијанистичкој техници. Године 1910. *Балакиријев* је за њега рекао: «Ако је Глинка извршио утицај на клавирску музику, онда је први руски клавирски композитор, мора се признати, био И. Ф. Ласковски...за њим следимо ми: Ја, (Балакирјев) Љадов, Скрјабин, Аренски, Глазунов, Шербачев, Рахмаџинов, Гречанинов и др.»⁵⁴² Поред ових пијаниста споменућемо још и **Марију Фједоровну Калерджи - Муханову** (1822- 1875) и **Тимофеја Шпакловског** (1829-1861), а крајем 30-тих година. почиње и уметничка активност А.Рубинштајна.

Ова огромна плејада пијаниста и композитора, довешће неизоставно до потребе формирања Конзерваторијума, са којим ће се и означити професионализација музичког живота у Русији

4.2.4 Путеви формирања Руске националне музичке школе

1.Глинка и његова традиција у руској класичној и савременој музици

Михаил Иванович Глинка (1804-1857), заузима посебно место међу руским



композиторима јер се сматра **зачетником руске националне и уметничке музике**. Музиком је почео да се бави са 10 година, да компоује са 18, а постао славан после 30-те године живота.: «Цела наша школа је садржана у **Глинкиној музици**, као што се будући храст развија из жира»⁵⁴³ -писао је **Чајковски**

Глинка је утврдио два пута у руску музику: **национални** и **иразионални**, које ће касније следити сви руски музичари. Да би створио руску школу користио је «позајмице» из **народне музике** своје земље, која своју индивидуалност дугује коришћењу **старих модуса** и ритмичкој слободи народних песама, што ћемо уочити касније и код Стравинског. (*Глинка сл 51*)

Међутим Глинка је ипак посебно наглашавао да: «моја необузdana машта се никада не може лишити прецизних чињеница», желећи тиме да каже да је неопходно да се направи спој, односно још ближе «**брак**» између **Руске и Западне музике**,⁵⁴⁴ што се огледало у *западним формама* док је *садржај* био руско-национални.

⁵⁴² К.В.Зенкин-Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма-Москва1997 (259-260)

⁵⁴³ La musique-tom II-priedio Norber Difurk-Librairie Larousse, Vuk Karadžić-Beograd 1982, st 258

⁵⁴⁴ Ibid st 257.

Био је одличан пијаниста, прави *поета* за клавиром. Клавир је учиоу Петербургу прво код своје гувернанте, а потом код Мајера, Омана и Филда. Његова појава је веома битна, не само зато што се сматра зачетником руске уметничке и националне музике, већ и зато што је за разлику од осталих пијаниста који су свој пијанизам базирали на виртуозитету, *клавиру додао изразити вокални елемент, певљивост и мелодијску линију*, коју је такође црпео из руске вокалне лирике и народне песме. У младости је био познат као пијаниста и певач кога је красило „анђеоски глас“, те је *лепоту гласа желео да пренесе у клавир*.

Ретко је свирао соло, више је наступао као певач који је сам себе пратио. Такође је имао *импровизаторске способности*, чим би чуо неку народну песму импровизовао би је. Због тога је и написао велики број дела на *теме народних песама*, затим *ноктурне, фуге, варијације, лирске комаде* у коме је превасходно преовладавао *народни* и жанровски *елемент* у чему примећујемо изванредни спој западних форми и народног садржаја. (нпр. *Фуге на народне теме*). Његов Капричо на руске теме за 4 руке (1834), има карактер варијација са елементима симфонијске разраде, циклуси су му лаконски, из 5-6 варијација, док финале има важну драматуршку улогу. Веома популарне су му *Варијације* на песму Алјабјева „Славуј“, као и на сопствене теме, али и на теме *Моцарта, Керубинија, Белинија*, и на ирску песму „Последња руже лета“. Важни су и његови *лирски комади* као нпр. „Разлука“, образац *руског ноктурна*, „Валцер фантазија“ за 4 руке, али чешће се изводи у оркестарској верзији.

Његова извођења карактеришу *висока поетичност и одухотвореност*. А.П.Кери је записао: «Такву мекоћу и пластичност, такву страст у звучању, а савршено одсуство тих дрвених дирки ја никада раније нисам ни код кога чуо. Код Глинке су дирке певале само умешношћу његове мале руке».⁵⁴⁵

Било је ту још и *темперамента* а клавиру је придавао и *много боја*.

Имао је врло високо мишљење о себи а од композитора је ценио само себе, Глука и Шопена, који су и синоними за поетичност и певљивост клавира. У свирању Глинке није било ничега декоративног, концертног, ничега што је специјално желео да покаже. О методи, брзини, снази, док је за клавиром седео Глинка, није

⁵⁴⁵ Алексеев А. „Русские пианисты“ - вып.2.М.Л.1948 с.145,-146, (Д.Рабинович- исполнитель и стиль-ст 262), А. Алексеев-История фортепианного искусства-части 1 и 2-М. „Музыка“1988. с 277

се ни минута мислило. То је *било очараванье вишег нивоа*. Бљесак и грмљавину пијаниста није подносио “звучно“-говорио је „је исто као и благо-звучно“. ⁵⁴⁶ (О Глинки смо писали и у одељку овог рада «Две гране пијанизма).

Пријатељ му је био *Александар Пушкин*, на основу чије поеме „*Руслан и Лјудмила*“, Глинка је написао оперу са истим именом, која је доживела осуду



домаће критике, али је зато у Европи постигла велики успех. Ово ремек-дело наставља да инспирише и данас многе оперске редитеље: у 2011. је контроверзна поставка управо ове опере била прва премијера на обновљеној сцени Бољшег

театра у Москви. Након распада Совјетског Савеза па до 2000. химна Русије била је „Патриотска песма“ коју је Глинка написао 1833. (*Иља Рјепин: Глинка током писања опере „Руслан и Лјудмила“ (1887)-слика 52*)

Александар Даргомижски (Александр Сергеевич Даргомыжский-1813-1869), био је Глинкин млађи савременик и сарадник са којим је *свирао у четири руке* као пијаниста, али и коме је предао своје композиторско умеће. Због тога његово стваралаштво представља *спону* између стваралаштва *Глинке* и „*Велике Петорке*“ и значајно је тиме утицало на развој музичке уметности XIX в. сматрајући се родоначелником потоњег реалистичког правца у руској музици.

С правом можемо рећи да су. *Глинка* и *Даргомижски* играли главну улогу у **првом периоду** руске школе, која је суштински била обележена једним образцем по речима Глинке: «**Хтео бих да законским везама брака спојим руску народну песму и стару добру западњачку фугу**». Други период ће бити период «Петорице»

4.2.5 Закључак првог периода

Ако направимо закључак о **пијанистима професионалцима** у Русији у **првој половини XIX** в, уочавамо да је то период страховитог налета пијаниста високог квалитета, који су углавном стицали пијанистичко умеће у својој средини, усавршавали се и стварали каријере на Западу и враћали се у Русију настављајући концертну и педагошку делатност, и тиме значајно утицали на стварање знања и укуса будућих генерација пијаниста и културне климе у Русији.

⁵⁴⁶ П. Ковалевский "Встречи на жизненном пути" с воспоминаниями Д. Григоровича, Л. 1928, с 339-343

Оно што је карактерисало тај период, а ланчано се пренело и до данас је, да је клавир постао *омиљени кућни инструмент* многих породица. Као искључива привилегија племства, све више улази у редове руске интелигенције. Нестор Куколник 1837.год. је записао: «Ја налазим да је Петроград веома отмен музички град. Указаћу само на невероватну продукцију клавириста, како називају себе у Москви- клавикордни фабрикати, и на велику количину клавикордних учитеља» Часопис «Северна Пчела», желећи да истакне распрострањеност и потребу за овим инструментом, 1840.год. објављује: «Клавир је код нас неопходан комад намештаја исто као сто или огледало», а „*Художественная газета*» већ пореди Петербург са Паризом: «Људи који су били у Паризу нас уверавају да у томе, па и у многим другим стварима Париз уступа место Петрограду. У било којој кући или стану ви не можете а да не наиђете на клавир.»⁵⁴⁷

Клавир су убрзо из Петербурга и Москве, шири и у друге градовиме Русије, на многа имања у најудаљенијим деловима руског царства. Ако помислимо на хладне руске зиме, на путовања пијаниста из града у град ради концерата, на транспорт инструмената, и огромну суму новца коју је за њега требало издвојити, онда цифре клавира и жеља да се савлада умеће на њему, које су тада поседовале руске породице су заиста запањујуће.

Развијање музичке културе је условило **стварање професионализма** у Русији, који се у своме зачетку ослонило на све оно што је у Руској уметности било прогресивно, на *национално стваралаштво* и *руску вокалну лирику*, али које се у контакту са пијанистима из Западне Европе: Лист, Талберг, Клара Шуман, и многи други, обогатило великим *искусством западноевропске уметности*.

1839. сусрећемо се са следећом критиком приликом гостовања Талберга у Петербургу: «Сазвежђе уметника који су нас пленили за време великог поста, увенчава велико славно име *Сигмонда Талберга*, признатог као првог од савремених пијаниста. Таквог генијалног виртоуза, треба чути, никакав опис не може да дочара његов предиван таленат».

Колика је била разграната **концертна делатност** говори следећи цитат: “За време поста било је 20 приватних и 17 државних концерата, 2 филхармонијског друштва, 1 љубитеља, укупно 40 концерата и 34 музичких дана нашег великог поста”⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ П.Н.Столянский- Музыка и музицирование в старом Петербурге-Л. „Музыка“1989.ст 183-193

⁵⁴⁸ Ibid st 37

У то време још нису постојале специјалне музичке школе, али су постојале музичке класе *при институтима, позоришним школама*, у којима се учење клавира вршило на врло професионалном нивоу. Из њих су излазиле веома добре ако не пијанискиње онда одличне **професорке музике**, које су биле припремљене за подучавање најмлађег узраста. «*Једна девица из благородне фамилије жели да обучава децу свирању на клавиру*», наилазимо на објаву почетком XIX в.⁵⁴⁹

Као доказ високог професионалног музичког образовања је већ споменути Смољни институт у коме је предавао чувени Хенселт, пијаниста тада светског калибра, инспектор свих института под патронатом императорке Марије, те у ту сврху сачинио **уџбеник** о правилима предавања свирања на клавиру, (*прва методика свирања на клавиру*) којих су морали да се придржавају сви клавирски педагози и ученици свих института. Појављују се и први **штимери** као и прва *брошура за штимовање клавира* на руском језику 1848: «*Уметност штимовања клавира*»

Таквим озбиљним приступом, «**прелазни**» - **први облик** руског професионализма иако није био конзерваторијског типа, био је на прилично завидном нивоу и никако се не би могао окарактерисати као дилетански. **Љубитељи професионалци** прелазног периода су својим огромним ентузијазмом поставили веома стабилне темеље за стварање конзерваторија, и у томе је њихова огромна заслуга. Када је Конзерваторијум кренуо са радом у Русији је већ владала добра музичко-концертна и висока културна клима, мада још увек углавном везана за дворске кругове, аристократију и ретке интелектуалце. Још увек се није размишљало о укусима и потребама друштва у целини, а ако се о томе и размишљало онда се мислило на потребе племства.

4.3 ДРУГИ ПЕРИОД-РУСКО ИЗВОЂАШТВО И ПЕДАГОГИКА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Друга половина XIX в. се означава као време моћног расцвета руског пијанизма. У том периоду улазу на светску сцену и одмах се намеће као самобитна, јарка појава. Његови представници постају комплетни професионални музичари, и то често у **једној лучности у три вида, извођачи, композитори и педагози** и тиме утичу на

⁵⁴⁹ Ibid st 193, 192

помак у квалитету како уметничког стваралаштва, тако и извођаштва. Међутим, ништа се не дешава изненада, посебно не у извођачком мајсторству.

4.3.1 Друштвено-историјске околности-идеје просветитељства

Са периодом 60-х год. руска култура ступа у период новог раздобља. То је доба друштвених и политичких немира. Прво, Француска револуција, а затим Декабристи шире либерални дух, који ће 1861. г. довести до укидање ропства. Долази до брзе демократизације и просветирељства у свим областима науке, културе и уметности, те музика више не сме да буде примућство племићске класе, већ треба да уђе међу чиновништво, интелигенцију, трговце. **Чернишевски** је тада писао:

»Руси имају здрав ум и живо срце, и њихов задатак мора да буде да *просвећују руску земљу*. Ако си научник треба да служиш чистој науци, ако си уметник, чистој уметности, ако си правник да служиш идеји општељудске правде, а све у служби и *на корист своје отаџбине*, а руска интелигенција је то схватила као свој дуг широким народним масама.⁵⁵⁰

«Можеш бити песник, али мораш бити грађанин», пише **Њекрасов**. Није основно да се живи и ради ради уживања, већ да се *служи* да не би ушао у категорију «сувишних људи! Обломова. «Човек је друштвена животиња и друго не би умео да буде» изјављује **Мусоргски**.⁵⁵¹ Треба изаћи из себе и усавршавати се на славу човечанства, такав је циљ ове генерације.

Улога *странаца*-музичара професионалаца почиње да опада, а на сцену ступају **руски музичари-професионалци**. Такође, музика *из племства* сели се у *нове друштвене слојеве*, што прати и нови *укус* и *нове потребе*. Мења се не само *репертоар*, већ и *стил* извођења. **Национални елемент** и особености руске уметничке културе све више узимају примат над елементима *западне културе*, који су се везивали за укус двора и иностране извођаче. Са знатно *повећаним аудиторijумом*, увећавају се и уметничке потребе, условљавајући *нове жанрове* клавирске литературе; увећава се број нових концертних и камерних дела, има много обрада, нарочито народних песама, романси и опера. Важно је истаћи да је и *улога клавира*, као инструмента у општем друштвеном животу, особито порасла.

⁵⁵⁰ А.Д. Алексеев-История фортепианного искусства-части 1 и 2-Москва „Музыка“1988. ст 280

⁵⁵¹ La musique-tom II-priedio Norber Difurk-Librairie Larousse, Vuk Karadžić-Beograd 1982, st 259

Захваљујући својим изражајним могућностима његова универзална моћ у Русији се одразила у пуној мери, те клавир постаје најважнији спроводник музичко-професионалне културе.

Руски музички просветитељи имали су да остваре **два** важна задатка: *први*, уметничко *васпитање публике*, ширење њеног круга, и *други* развитак истинског музичког професионализма, формирањем озбиљних **професионалних кадрова**, добро обучених специјалиста како *извођача*, тако и *педагога* и *институција*.

У решавању ових задатака учествовала је организација **»Руско музичко друштво«** формирано 1859, као најкрупнија концертна дореволуционарна организација у Русији, а нешто касније формира се и **Први руски конзерваторијум** 1862. Одлучујућу и најснажнију улогу, не само у формирању, већ и успостављању високог нивоа педагошке традиције ове музичке институције од самих почетака, остварио је први њен директор и најауторитативнији професор, **Антон Рубинштајн**, стварајући такав *образовни систем* који ће бити у истом рангу са најбољим конзерваторијумима у Западној Европи. Да би то остварио довео је најбољи педагошки кадар, и установио највише принципе и захтеве на испитима.

Благодарећи новонасталим друштвеним околностима, са ширењем просветитељских идеја и заокретом у страну професионализације музичке културе, брзи узлет постиже и *руска пијанистичка школа*. Са 60-им годинама она ступа у период своје стваралачке **зрелости** и постепено се уздиже у ред водећих светских инструменталних школа..

Ако је **први период** створио веома квалитетну основу професионалних пијаниста и педагога, стремљењем ка интимности, грацији и певљивости тона, у **другом периоду**, ови елементи се задржавају, чак и веома цене, нарочито искрено и проживљено осећањима извођење-душевност, али се сада обраћа пажња и на *култивисању снажне прстне технике*, тзв. «перластог» свирања, која престаје да буде сама себи циљ.

У првом реду треба споменути **оба брата Рубинштајна**, који су владали и једном и другом врстом технике, али и невероватну грациозност у перластим пасажима, «финоћу» свирања пијанисткиње **Ане Јесипове**.

Када је **Николај Рубинштајн** изводио концерт Филда, у делу тог енглеског виртуоза одједном се појавила мекоћа и лепота Шопеновског типа, мада је

Николај у исти време поседовао и челичне прсте, које су савременици окарактерисали као *»фантастичан апарат чекића са чаробним федерима»*⁵⁵²

Друга половина века у *руском извођаштву* уноси **нове тенденције** у складу са идејама просветитељства; пијанизам поприма **херојски карактер- монументална извођења** величанствене ширине и богате моћи. 60-70-тих година, у клавирској литератури јављају се три ремек дела *«Исламеј» Балакиријева*, (1869), *«Слике са изложбе» Мусоргског* (1874) и *Концерт b-moll Чајковског* (1875).

Као главне носиоце ових нових тенденција видимо **браћу Рубинштајн**, чије свирање је поражавала грандиозношћу својих концепција, „лавовским“ размахом и „титанском“ снагом.-оно је у себи носило нешто космичко и нередко је изазивало код слушалаца асоцијацију стихијских појава у природи. У иностранству су се те карактеристике приписивале цртама *руске националне културе*, као „**словенска неисцрпна животна сила**“. Међутим тај пијанизам је истовремено покоравао и својим *лиризмом*, али не оним ослабљеним, меканим присутним слабијим и нежнијим природама, већ је то био *мужеван лиризам*, који је истицао јаку вољу и личност.

Крајем првог периода, пијанисти попут великих руских писаца и сликара, Толстоја и Рјепина, припадали су *уметницима-реалистима*, али је већ тада, тај реализам имао дубљу психолошку основу, у жењи да се дело буквално «не преслика» већ су у њему тражили главну идеју и њен смисао. Пијанизам другог периода карактерише *идејност* музичког дела, управо својствена периоду просветитељства. Извођачи се нису задовољавали формалним „натуралистичким“ преносом текста подобно реалистима, већ су музички материјал уметнички поново осмишљавали, обрађивали као да из њега стварају ново уметничко дело. Дубоког урањајући у ауторску замисао, њихова извођења нису била сува, беживотна, већ их је напротив красила *мисаоност, осећајност топлина извођења*.

4.3.2 Методијски принципи браће Рубинштајн, Лешетицког, и Сафонова

Процес рада над музичким делом-методологија и практика

Методијски принципи браће **Рубинштајна, Лешетицког, и Сафонова** представљају основу руске школе пијанизма краја XIX и почетка XX в. Иако су имали индивидуалне приступе у развитаку извођачког мајсторства и васпитању

⁵⁵² Алексеев А. „Русские пианисты“ - вып.2.М.Л.1948 с.68

пијаниста, њихови принципи су ипак били веома слични. Све особености које су их красиле нису биле плод случајности или њихове интуиције, већ су били промишљени уметнички принципи којима су се руководили, како у свом извођаштву, тако и у својој педагогији. То нарочито треба подвући, јер су они одиграли значајну улогу у васпитању руске пијанистичке младежи како у почетном периоду професионализма, тако и током низа година, што ће оставити трајне последице на стварање традиције руске пијанистичке школе.

Питања развоја пијанистичке технике, развој музичког мишљења и изражајна средства (звук, динамика, артикулација, агогика, педализација)

Главна места у њиховој педагогији заузима **рад над музичким делом**, тј. захтеви усредсређености пажње на *умеће слушања музике* која се изводи. Велику улогу у томе играле су првенствено навике анализе хармоније, форме, фактуре, а потом и изнајавење целисходне апликатуре, педализације, које ће одговарати форми и садржају. Из тих задатака излазили су проблеми развоја пијанистичке технике, посматрани у органској повезаности са уметничко-извођачким циљевима.

Одбацујући «механичко вежбање», они су сматрали да у било којој фази вежбања треба следити за *квалитетом звука и замисљеном динамиком*. Свакодневни рад пијаниста, видели су као **умно аналитички и критички рад**, потчињен **слушној контроли**. Њихови педагошки принципи имали су огромно значење у решавању следећих важних проблема извођачке уметности, као што су:

1.самостални рад пијанисте, 2.развитак музичког памћења 3. развитак уметничке представе, 4.захтеви знања теорије музике, 5. умеће анализе материјала који се изучава, 6. свирати напамет различите гласове, 7. издвојити посебна места за вежбање, 8. асоцирати музичке слике са животним појавама - све је то развијало **стваралачку иницијативу** и учило самосталном раду над питањима интерпретације и развоја техничког мајсторства. Педагошка делатност ових изузетних музичара определила је главне традиције руске пијанистичке школе **дореволюционарног периода**, која је наставила са својим развојем у совјетској школи пијанизма.

У таквим традицијама, у првом реду истиче се поглед на пијанистичког педагога као **учитеља музике**, који се не завршава обучавањем свирања на клавиру у уском смислу те речи. Из таквог односа где је музика циљ, а не средство

произилази и однос ка техници у свирању, и ка свему осталом, у тесној повезаности са уметничким захтевима дела и извођачке уметности у целини.

Ови принципи су се формирали много пре од стварања у западноевропском пијанизму, **психотехничког правца**, и донели руској пијанистичкој уметности светско признање.

Данас када слушамо *«перласте пасаже»* Владимира Хоровица, као и *топлину и певљивост* његовог тона, или дубоко проживљену филозовску мисаоност Скрјабина у извођењу Софроњицког, или снагу и моћност у *«Петрушки»* Григорија Соколова, грандиозност и величину репертоара једног Рихтера, шопенску *«романтичност»* Кисина, сигурно да све те одлике не можемо да припишемо само њиховом индивидуалном таленту. У грађењу руске педагогије и педагошких принципа ништа није било препуштено случају, а нарочито не у сфери уметности и образовања. Високо установљени принципи овог периода, преносили су се са колена на колена, а дуготрајни напори и искуство хиљаде руских педагога створили су **традицију**, што нам као докоз показују снимци ових пијаниста.

Као **закључак другог периода** можемо констатовати следеће:

1. Други период, нам је дао **јасне смернице** какав треба да буде руски пијаниста и како треба да се васпита и школује да би се он створио. **2.** Руски професионализам створио се на *квалитетним основама првог периода*, али сада већ **са дипломама** и медаљама стеченим на конзерваторијумима у својој земљи. **3.** са другим периодом долази до већег отварања и презентовање руске пијанистичке школе у **Европи** и на америчком тржишту, и **4.** и најважније, овај период је донео **омасовљавање** пијанистичке уметности, што ће се истим темпом наставити и у трећем постреволуционарном периоду.

И пре него што пређемо на делатност утемељивача професионализма у Русији и са њим стварање традиције, **Антон Рубинштајна**, заокружићемо излагање речима једног заборављеног педагога 60-х год. XIX века **В.В.Серове**, жене великог композитора и критичара А.Н.Серова, о музичком образовању, а који осликава не само смисао, већ и стуб и суштину целокупног руског музичког образовања који се одржао и до данас, а вероватно ће се на истим основама заснивати и у будућности, јер осликава *духовно стање руског народа и филозофију његовог живљења.*

У часопису «Музика и театар» 1867. године, **Серова** критикује савремени метод музичке педагогије који се базира на «изучавању инструмента а не музике», као вежбање школе **Бајера** и различитих bouquets mélodiques, сматрајући неопходним извршити *промену* целог система музичког васпитања. Она предлаже за почетак да се обрати пажња на следеће елементе:

1. општи музички развој ученика-да се учи да *пева песмице*, у првом реду *народне*, затим простије хорске са текстом, које су прикладне дечјем узрасту. **2.** Поред тога, она предлаже да се уче основе *музичке писмености*, елементарну анализу грађе материјала и како се оно записује. **3.** У даљњем раду, да би се код ученика створио добар укус, Серова саветује да се ученику покажу могућности и начини како да се *слуша уметничка вредност* музичког дела.⁵⁵³ Главни акценат је на уметничкој вредности дела и томе је подређено све остало.

Несумњиво да би овај метод из 1867. г. био веома користан и значајан данашњим младим пијанистима и педагозима, који у жељи за победом на конкурсима углавном се поистовећују са спортистима, јурећи брзину, тачност и снагу, при чему се заборавља да трба да се одгаји првенствено музичар и уметник а не артиста, будући оплемењивач људских душа, а не жонглер, јер то и јесте **ЈЕДИНА** и права сврха уметности.

4.3.3 Зачеци руске критичке мисли о пијанистичком извођаштву и педагогији

То је време и интензивног развој руске мисли о музичкој уметности. У уметничкој критици често се залазило у проблеме интерпретације. 50-тих година особито се истицао дубином свога захвата **Александар Николајевич Серов** (1820-1878). За њега је уметност била „одраз живота“, дакле реалистички поглед на музичко извођаштво, те раскида са идеализмом Глинке и Римског Корсакова. Он види уметност без «чипки ни украса», већ све разоткривено-бунт, претеча Стравинског и Шостаковича. Његов једини идол био је Вагнер. Оштро критикује оне који у извођаштву истичу себе, али и оне који «буквално» служе аутентичном тексту. Московски педагог **Михаил Никлаевич Курбатов** (1868-1934), у своме чланку «Неколико речи о уметничком извођењу на клавиру –Москва 1899». говорио је

⁵⁵³ Алексеев А. „Русские пианисты“ - вып.2.М.Л.1948 с.71-72

да је извођач дужан да користи право на излагање мисли аутора, као да су оне његове. Ту стваралачку слободу Курбатов сматра условом искреног, на слушаоце делотворног извођења. *«Идеално извођење»* је озбиљно промишљено и дубоко проживљена мисао композитора усвојена до те мере да представља лично својство извођача и спроведена на инструменту онако како она звучи у његовој представи у датом моменту»⁵⁵⁴ Исти став према извођењу наилазимо и код Јевреинова, о чему смо детаљно писали.

Оштро критикује „објективна“ извођења, која су захватила, нарочито Немачку. Нема изгарања, страдања, саучествовања са композитором. Остаје само форма и ред тонова, дакле ноте. Само спољашња страна ствари, а тада нема уметности.

«Музичар мора да се узвиси изнад општег нивоа, да поседује **високе идеале** да би имао право да саопштава друштву о нечему веома озбиљном. Само ако сам верује у истинитост уметничке вредности свога дела, без колебања и сумњи, може да дејствује на друге. Само искрено осећање може да се пренесе на другог»⁵⁵⁵.

Курбатов сматра да се педагогија клавира мора заснивати, пре свега, на обраћање пажње на *слушну контролу*. «Све зависи од слуха и од степена слушне пажње извођача ка звуку, који извлачи из инструмента»⁵⁵⁶ По њему, боље је **не вежбати**, него вежбати без озбиљне слушне пажње. Не контролисано, механично свирање, *квари звучну осетљивост* и развија погубну навику звучне не контролисаности. **Карактер звука** тесно је везан са **карактером личности**. *Touché* (додир) зависи од карактера слуха. Стога, тремљење ка **самоусавршавању** представља суштину уметничке технике

4.3.4 Музички просветитељи- Браћа Рубинштајн, и „Велика петорка“

Период 60-х уздигао је на површину плејаду изванредних музичара-просветитеља: браћу Антона и Николаја Рубинштајна, Милија Балакирјева, Александра Сјерова, Владимира Стасова. Углавном су се сврставали у два правца. **Балакирјевљев** (кучкисти) и **Рубинштајнов**-као два супарничка клана.

То је вечити сукоб, и данас актуелан између *«словенофила»* и *«западњака»* Док су *«словенофили»* били привржени руском духу, аутохтоној култури, сматрајући да је

⁵⁵⁴ Алексеев А. „Русские пианисты с.281

⁵⁵⁵ Ibid 284

⁵⁵⁶ Ibid 282

национална баштина веома богата да би сама себи била довољна, неповерљиви према свему што стиже са запада, дотле су се *«западњаци»* позивали на универзалну културу, сматрајући Русију земљом Западне Европе и традицију Петра Великог.

Идејни представници групе, **Балакиријев** и **Стасов**, нису могли да опросте Рубинштајну напад на Глинкину оперу «Руслан и Лјудмила» у једном чланку из 1849. г. где је изјавио да је немогуће створити националну оперу, те за узврат, чланови групе су га називали «особом са беспримерним безобразлуком и уображеношћу». Сукоб је кулминирао оснивањем Конзерваторијума 1862, када је невероватном подударношћу, исте године основана и група **«Петорице»**

Под руководством **Антон Рубинштајна** основан је Први руски конзерваторијум у Петербургу (1862) а први професори били су странци. Композицију је водио Немац, Зеремби, који је игнорисао Глинку и руске музичаре (они су били «дивљаци, гутачи пламена»),⁵⁵⁷ што је изазвало праву побуну словенофила, а Чајковски је био један од првих дипломаца Петербуршког конзерваторијума. Рубинштајн се није освртао на побуну и наставио је са ширењем конзерваторијума, створивши читаву мрежу, почевши од Московског, (већ 1966). којег је поверио своме брату Николају, а Чајковског поставља за једног од главних професор тј. «десне руке» брата Николаја.

Насупрот њима налазила се група коју су предводили «књижевни инспиратор»-социјалиста, опијен словенским духом **Владимир Стасов** и музичко уметнички директор **Милиј Балакирјев**, који су се борили против конзервативно академског правца и салонског виртуозитета.

Назив *«Нова руска музичка школа»* дата је од стране учесника кружока, који су себе сматрали наследницима Глинке и свој циљ видели у остварењу руске националне идеје у музици. *«Балакиријевљев кружо»* је покушао да створи посебну руску уметничку музику, а не ону која имитира стару европску музику, (Хајдн, Моцарт, Бетовен) или се ослања на европски стил конзерваторијске обуке. Прихватају западну музику, али само прогресивно европско музичко стваралаштво: Фредерика Шопена, Франца Листа и Роберта Шумана. Они верују у коришћење у уметничкој музици мелодијске, хармонске, и ритмичке особености *руске народне песме*, заједно са егзотичним елементима музике средњег и далеког

⁵⁵⁷ La musique-tom II-priedio Norber Difurk-Librairie Larousse, Vuk Karadžić-Beograd 1982, st 260

истока руске империје (музички оријентализам). Док је Чајковски својом музиком покушао да помири ова два сукобљена табора, користећи само у неким делима народне песме, а највећим делом пратио западну композицијску праксу, посебно у погледу тоналитета и форме, те за разлику од све петорице једини био школован на конзерваторијуму, њихов вођа Балакирјев, сматрао је академизам претњу музичкој машини.

1. Пијанистичка уметност «Петорке»-Балакирјев, Мусоргски, Кјуи, Бородин, Римски Корсаков

Балакирјевска група је, као што смо већ рекли оснивана 1862. и трајала до 1870, као огранак романтичарско националног покрета у Русији. Било их је више од петорице, јер су се њима придружили и други, као Љадод, Гусаковски, Чербачов. Састојала се из неколико изузетно даровитих музичара иако нико сем Чајковског није имао професионално школовање. Неки су чак били изузетни пијанисти, мада су више пажње посвећивали композицији, а пијанистичком педагогијом се скоро у опште нису бавили, те нису ни могли за собом да оставе оно што се назива пијанистичком школом. Њихов утицај на пијанизам



ишао је углавном преко њихових дела за клавир, иако клавирска музика није била у центру пажње Петорке. Чешће од других клавиру се обраћа Милиј Балакирјев (***„Петорка“: Балакирјев, Кјуи, Мусоргски, Римски Корсаков. Бородин сл.53***)

Милиј Балакирјев (Милиј Алексеевич Балакирев (1837-1910), ученик је А. И. Дјубјука, Контског и Ејзриха. Пијаниста је прве класе и огромне обдарености, што се може закључити по његовом најпознатијем делу *»Исламеј»*, јер само врстан пијаниста могао је да компоује тако пијанистички захтевно дело.

Музички критичар Улибишев у својој књизи о Моцарту, пише о невероватним способностима 18-то годишњег Балакирјева: „Он свира као *виртоуз* али тиме не ограничава своје задивљујуће *музичке* способности. Довољно му је да чује *једанпут* неко велико дело у извођењу оркестра, да би га потом одсвирао на клавиру *напамет*, без нота, са свом тачношћу. Затим, *чита са листа* сваку

музику, и пратећи певача *транспонује* арију истог часа у други тоналитет, по потреби. Кад сам му тражио да ми свира, у клавирском изводу симфоније Бетовена, он ми је одговорио да је незадовољан аранжманима, неискључујући чак ни Хумла, и свиро је из партитуре, читајући *истовремено 25 редова* крајње професионално..⁵⁵⁸ Мислимо да су и данашњи пијанисти фасцинирани овим знањем „нешколованог и непрофесионалног“ пијанисте !

Средином 50.-тих година долази у Петроград где се зближава са Глинком и Стасовим, који су на њега утицали да пише музику у националном духу. Ускоро се око Балакиријева груписао кружок „*Могучая кучка*“ којег су сачињавали још Мусоргски, Кјуи, Бородин и Римски Корсаков.

Веома брзо се изказао као врстан композитор и пијаниста *виртоуз*. Први самостални концерт одржао је 22. марта 1856. у Петербургу посвећен **руској музици** где је поред сопствених дела, фантазије на теме из „Ивана Сусањина“, свирао дела Глинке, Даргомижског и Ласковског. Био је то више него смео програм, за то време, *јер нико од руских пијаниста није се одважио до тада* да свој деби посветио **домаћим ауторима**. То је био његов младалачка жеља за просветирелством и прогресом националне уметности, те у том контексту 1862. г. основао је „Бесплатну музичку школу“. (Те године Антон Рубинштајн оснива Конзерваторијум, те се јасно уочава ривалство и примат две струје).

Почетком 60-их, његови јавни наступи су били све ређи и искључиво везани за неке поводе. Почетком 90-тих година посетио је **Жељазову Вољу**, родно место Фредерика Шопена. Видевши како су запуштена историјска здања, благодарећи његовим залагањима, подигнут је **споменик Шопену** у родној кући. Балакирјеву је том приликом уручен сребрни венац са пољским надписом: „*Балакирјеву при открићу споменика Шопену у Ж.Вољи, 14.окт. 1894. од Варшавског музичког друштва*“. Приредио је два концерта: у Ж.Вољи и Варшави, а новине су писале: „Давно нисмо били сведоци тако искреног славља и узбуђења, као што је био концерт господина Балакирјева. Препуна сала одабране публике, са одушевљењем је прихватила руског музичара који је био принуђен на многе додатке ван програма, међу којима и тек изашао Шопенов „Ноктурно у cis-moll-у“⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ Улыбышев А.-Письмо к г. Ростиславу-"Северная Пчела",1854, Н.20

⁵⁵⁹ „Русская музыкальная газета“ за 1894, бр. 11, с.226

Да се више бавио концертном делатношћу, сигурно би у историју пијанизма ушао као једно од најкрупнијих имена, мада је карактер његовог пијанизма варирао од младости до позних дана. Од *бурне агресивности* и суровости до *суве, готског типа мисаоне уздржаности*, сасвим супротно рубинштајновској осећајности. У *старости* његова је свирка постајала *суровија*, за разлику од оне *мекоте, лепоте звучача у младости*, у којој је његов Шопен носио обележја мекоће и боја, за разлику од позних дана, што се може објаснити, по писању Асафјева, његовом скепсом и животним разочарењима. Ипак његова извођења су се одликовало *музикалношћу, енергијом и господственошћу*. Паралелно са крупном техником, владао је и „*перластом*“ – „филдовско- дјубјуковском школом“.

Пропагаторску делатност руске музике наставља и као **диригент** Као музичар просветитељ Балакиријев је био велики противник салонског и неозбиљног односа према музици у смислу средства за разоноду у доколици, против лажних експресија неких виртоуза (Падаревског). Отуда се може објаснити његова веома строга, тендециона **анти-салонска** интерпретација Шопена, са јаким акцентима, бурним кантиленама, стакатним легатом и одсуством тока, по чему је био веома сличан анти-салонисти Бузонију.

Поред тога што је први почео систематички да пропагира дела **домаћих композитора**, Балакиријев је заједно са браћом Рубинштајн био и међу првима представницима пијанистичког извођаштва **новог „монументалног“** типа, намењеног за масовни аудиторијум, прожет симфонијским начелом.

Свирао је скоро сва стандардна дела **западне литературе**, нарочито Шопена, Листа и Шумана а највише је волео она дела која нису била много позната.

Схвативши потребу обogaћивања руске клавирске музике **националним концертним репертоаром** пише концерте, сонате, и комаде различитог жанра. Најуспешније су му *концертне фантазије* на народне теме и то „**Исламеј**“ (1869) (Источна фантазија), која постаје не само најбоље дело Балакиријева, већ и једно од водећих дела светске инструменталне литературе. Слично Листовим рапсодијама, „Исламеј“ је целовита народна поема. Новаторство Балакиријева је у томе што је он **први** увео у литературу **теме Истока**, написаних тако јарко и са таквом животном снагом, осликавајући типичне црте народне уметности Истока. У том смислу „Исламеј“ је дело епохалног значаја. Од њега се надаље прожимају

нити ка другим делима самог Балакиријева, а потом и кучкиста, совјетских композитора, чак и неких страних аутора.

„Исламеј“ је заснован на две народне, контрадне теме и њихове разраде: *једна* је плесна, типа Лезгинка–коју је записао на Кавказу, где је живела под именом Исламеј и *друга* мирна, певног карактера, љубавна лирска песма, кримских Татара. У њему се преплићу многе уметничке традиције. Оно је **синтеза сонатног и варијационог** принципа, што указује на синтезу жанрова, својствених епохи европске клавирске музике романтизма, али је то дело дубоко руско по духу. „Духовно кумче Глинке, Балакиријев је спојио култ немачког музичког романтизма са „руском хармонијом и фолклором“⁵⁶⁰

Исламеј се сматра једним од највиртуознијих дела клавирске литературе. У њему се примећује фрескни манир писма, као и акордско излагање *martellato*, са орнаментском и филигранском прстном техником, што представља још једну **синтезу, крупног плана и орнаментике-клавирска фреска новог типа**. Ако ту придодемо и **синтезу Листа, Шопена и Глинке**, са елементима *народне музике Истока*, добијамо изразиту самобитност дела, али и велику техничку сложеност за извођење.

Исламеј је бурно дочекан, нарочито од представника конзервативних академских кругова, а један од заштитника био је и Чајковски. Пропагатор дела постао је и **Николај Рубинштајн**, који је дело извео и коме је с *благодарношћу посвећено*. Усхићени су били Лист, Таузић и други представници Вајмарске школе, правећи му популарност на Западу. Оркестарску прераду направили Алфредо **Казела** и **Љапунов** (за једну ноћ!)

Током целог живота обрађивао је руске и пољске песме. Веома су цењена и *два зборника песама*: један за глас са клавиром (1866), и други за клавир у 4 руке (1898).

Споменућемо и „*Соната у четири става b-moll*“ (1905) и „*Концерт у три става*“ (1910). Написао је много *Концертних етида*, три Скерца, три Ноктурна, седам Мазурки, седам Варијација, Полку, Токату, Капричо, „Думку“, „У врту“ и др. Такође треба споменути и неке од његових транскрипција: Глинкину „Камаринскају“ и „Шеву“.

⁵⁶⁰ La musique-tom II-priedio Norber Difurk-Librairie Larousse, Vuk Karadžić-Beograd 1982, st 261

Модест Петрович Мусоргски (1839-1881), творац је народне музичке драме. По речима Стасова „Мусоргски је националан у свим својим најкрупнијим делима., и управо из руске националности црпи главну своју снагу и надахнуће“.



Припремао се за каријеру у војсци, али је изузетно лепо певао и свирао клавир па је на крају победила љубав према музици. Са 7 година је свирао Листа, а са 9 виртуозни Концерт Филда. 1849. породица долази у Петербург и отац га доводи код „познатог клавирског педагога и одличног пијанисту“ **А.А. Геркеа**, (по речима Стасова),⁵⁶¹ који му је zaloжио фундамент његовог пијанистичког мајсторства, док је композицију учио код **Балакирјева**. Сјајно је владао инструментом, не само *техником*, већ је и велелпно *импровизовао*, мајсторски *читао с листа* и врхунски *пратио на клавиру*.

Цезар Кјуи је говорио да по његовом мишљењу даровитост Мусоргског је била толико велика, да се даље усавршавао могао би да се такмичи са Антоном Рубинштајном. **Римски Корсаков** у своме „Летопису“, такође назива га „прекрасним пијанистом“. Савременици су писали да је био способан да на клавиру изрази различита душевна стања. У његовој извођачкој уметности појављује се жеља за *карактеризацијом слика*, што је било присутно и у уметничком стваралаштву. Пијаниста Лавров је говорио да га је Мусоргски поражавао животношћу и „необичном сликовитошћу“ у свирању не само на концертима, већ и друштву где је импровизовао и на инструменту приказивао разне сцене из живота. Умео је „феноменално до савршенства да подржава звукове, час као звончиће, час као громове, час као лимени оркестар“⁵⁶²

“Био је чудна, нежна душа, која је умела да воли. Био је непријатељ себи и друг за све“⁵⁶³ (**Иља Рјепин: Портрет композитора М. П. Мусоргског (1881 сл 54)**).

У његовом свирању било је и *лиризма* и *драматизма* и *хумора* и виртуозног *бљеска* и моћног тона. Једноставно он је са клавиром **»говорио«**. За разлику од Рубинштајна, Мусоргски није био певач клавира. Он је био **«приповедач»** који је умео врло истинито и сликовито да прича, стварајући код слушаоца асоцијације. Могао је да исприча најразличитију музику; од драмских сцена типа

⁵⁶¹ А.Соловцов-М.П.Мусоргский-„Музгис“ Москва-Ленинград 1945 ст 6, 7

⁵⁶² Мусоргский-Статји и материалы. М. 1932 ст 439

⁵⁶³ А.Соловцов-М.П.Мусоргский-„Музгис“ Москва-Ленинград 1945 ст 36

Шубертовског *»Шумског цара«*, до малих жанровских слика. За њега **утисак, реч и музика** сачињавају целину, пошто мелодија произилази из језика и мотивисана је смислом. «Ја људинма хоћу да говорим језиком истине», изјављивао је. Понекад су га оптуживали за натурализам. Он их је оштро демантовао, почев од «Слика са изложбе» (1874) где су извор надахнућа осредњи цртежи и акварели, али који се могу уздићи до симбола.

Много је пратио певаче. Нарочито значајну улогу је одиграо у развијању руске **корепетиторске уметности**. О уметничком нивоу Мусоргског као корепетитора славна мецосопран **Леонова** је говорила: «Као уметнички сарадник био је толико невероватан да таковог као он *Русија није имала и нема га*. Он је „пратњу“ довео до таквог *савршенства и до виртуозности* о којој, до њега, није имао представу ни један музичар... и због тога су уметници првенствено желели да на концертима певају уз његову пратњу, те ни један озбиљнији концерт није прошао без његовог учешћа⁵⁶⁴. Он је у појам **«Уметнички сарадник»** додао много новина и показао какав је велики његов значај за вредност уметничког извођења у целини. Заједно са Глинком постао је **оснивачем** високоуметничког нивоа појма **«клавирски сарадник»**, чији такав завидни ниво је одликовало плејаду руских пијаниста-сарадника као: Рахмањина, Блуменфелда, Сафонова, Вазу Чачаву (пратиоца Елене Образцове). Корепетиција је после њега постала **тежак и озбиљан посао** „Леонова је одухотворено певала његова дела, „Песму о буви“ (њој посвећеној), „Песму Марфе“ из „Хованшчине“. Ми смо сви били сведоци *надахнућа и екстазе тога генија*. У његовом свирању композитор је оспоравао првенство уметника-извођача.. Ми смо сви дрхтали. Нико није смео да прекине ћутање. На лицу су јој текле сузе. Сви су остали скамењени на својим местима⁵⁶⁵ Од 1880. радио је као корепетитор у школи певања Леонове и за то су му плаћали 25 рубаља за вече. У својству **солисте** наступао је *ретко*, јер није регуларно вежбао, те није имао ни право клавирског репертоара. Због тога је на концертима са Леоновом по целој Русији, свирао и соло, али у главном транскрипције одломака из **својих опера** – „Јутро над (реком) Москвом“, „Крунисање Бориса“, као и дела Глинке „Руслан и Лјудмила“ и тд. Од чисто **клавирских дела** свирао је поред неколико сопствених

⁵⁶⁴ А.Соловцов-М.П.Мусоргский st 50, Статје и материјали. М. 1932 ст. 159

⁵⁶⁵ Мусоргский-Статје и материјали. М. 1932 ст. 156-157

минијатура само дела Шопена. Написао је неколико дела за клавир: „Успомене из детињства“, „Интермецо“, „Суза“, али су му најбоље:

„Слике са изложбе“ (1874) према постхумној изложби В. Хартмана. При свој многоликости циклуса, издваја се **једна тема**, која пролази кроз различите варијанте, кроз цело дело, а то је **живот народа**. Следећи хуманистичке традиције Глинке, Мусоргски осликава живот не само руског већ и других народа. **Први пут** у домаћој инструменталној литератури се појављују слике из *француског живота*, а наравно у центру пажње су му **слике из Русије**, чији народни елеменат је концентрисан у „Шетњи“, у мелодији песме „Слава“ и метричким и тоналним променама. „Слике са изложбе“ представљају не само у руској већ и у светској литератури етапу развита **„карактерног“** клавирског писма са којим ће утицати на клавирско писмо Прокофјева, Дебисија и Равела. „Слике“ су на репертоару многих пијаниста, а нарочито сликовито их свира Рихтер, са јарким звучним и ритмичким карактеристикама.

По општој звучности, динамичком плану и карактерној интонацији-оне представљају **ремек дело клавирске литературе**. Сергеј Дјагиљев се присећао, да је Мусоргског за време живота мало ко доживљавао као озбиљног композитора.. Критичари су се, уз изузетке, прилично хладно односили према „необичним“ за оно време, делима Модеста Петровича.

„Неколико дана после **смрти Достојевског** 1881, на једној комеморативној литералној вечери, Мусоргски је сео за клавир и импровизовао посмртна звона, као у последњој сцени „Бориса“. То је био његов претпоследњи наступ, а музичка импровизација последњи опраштај не само од писца „понижених и увређених“, већ и од сопственог живота.“⁵⁶⁶

Николај Римски Корсаков (Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844 -1908)



један је од најистакнутијих руских композитора и музичких педагога XIX века. Завршио је поморско кадетски корпус, али је свој живот посветио музици. Врхунцем стваралаштва Николаја Андрејевича сматра се његових **15 опера** посвећених **руској историји и руским бајкама**. Имао је урођену наклоност према **чаробним**

⁵⁶⁶ И. И. Лапшин, Мусоргский-Статьи и материалы. М. 1932 ст151

сазвучјима оркестра. Руски фолклор прожима сва његова дела. Дуго је сматрао да композиторима није потребно музичко образовање, а онда је и сам **предавао теорију композиције и оркестрацију**. Био је проф. конзерваторијума у Санкт Петербургу од 1871, који данас носи његово име **1. Истински је творац модерног оркестра; 2. Његов рад означио је нову етапу у формирању професионалног композиторског и теоријског образовања; 3. Творац композиторске школе и аутор првих програма за уџбенике хармоније и теорије композиције, које су актуалне и данас.**

За године рада на конзерваторијуму (1871—1908) дао је око 200 ученика композитора, диригената, музичара-извођача, многа значајна имена, неки су постали и проф конз. као *Анатолиј Љадов*, и *Максимилијан Штејнберг*. Сви су учили не само теорију музике, већ нешто још теже, истинско уважавање ка уметничком раду, ка своме високом занату. У том смислу душевни склад Римског Корсакова је наставио да живи кроз многобројне непознате педагоге и познате музичаре који су својом музиком задужили свет. Ларош га је *назвао „Музичким просветитељем Русије“*.

Шта је то педагог?- питао је самог себе и давао себи одговор: “Друг, отац, дадиља и слуга свога ученика... Сваки талентовани ученик, узима од свога професора само то што је *њему* потребно и што је сагласно са *његовим* талентом и *његовим* стремљењем“. „Треба свакоме помоћи да **нађе себе**, лако је рећи! Млади композитори треба да знају много да би изабрали своје. Треба да овладају разном техником, да не би свој дар прилагођавали своме ограниченом умећу. Треба развијати **логику, склад музичког мишљења**. Без осећаја *пропорције и форме* нема композитора, макар је он и геније“. Ученицима је говорио: „*Моја наставничка дужност јесте да вам што пре постанем непотребан*“⁵⁶⁷

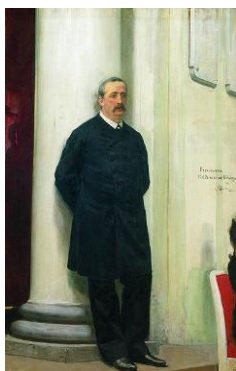
Имао је велику плејаду **ученика**:

Антон Аренски, Феликс Блуменфелд, Александар Глазунов, Михаил Гнесин, Александар Гречанинов, Михаил Иполитов-Иванов, Анатолиј Љадов, Николај Мјасковски, Сергеј Прокофјев, Игор Стравински, А Оторино Респиги, Николај Соколов, Александар Танејев, Николај Черепнин. Био је ожењен Надеждом Пурголд, која је такође била пијанисткиња и композитор.

⁵⁶⁷ И.Кунин-Римский-Корсаков-Жизнь замечательных людей-„Молодая гвардия“- М. 1964 ст 162-167

Од свих руских композитора он је био **најплоднији**. Међутим, будући да га је привлачио оркестар компоновао је мало за клавир, међу којима се свира и данас „**Клавирски концерт**“ који је посветио Листу. Концерт је цео компонован на тематици песме. Смелост стваралачке замисли огледа се у томе што је све теме, бочне партије и каденце сачинио из једног напева регрутске песме „*Собирайтесь-ка братцы ребятушки*“. Такав **монотематички** развој на материјалу народне песме, **јединствен** је у историји концертног жанра. Композиторско мајсторство потпуно је „неприметно“, јер музика ствара утисак ненамерног стваралачког израза. Продужавајући Глинкине покушаје, радио је на развоју **руске клавирске полифоније** Има и *три фугета* такође на теме народних песама, *серију фуга, шест варијација* на тему В А С Н оп.10 (Валцер, Интермецо, Скерцо, Ноктурно Прелудиј и фуга). (**Валентин Серов: Портрет –Римског-Корсакова (1898) сл.55** Био је диригент од 1874. и руководио је симфонијским концертима под покровитељством Митрофана Бељајева, као и програмима у иностранству

Александар Порфирович Бородин (1833–1887) био је цењени научник у области



хемије, од 1877. академик, а једна од *хемијска реакција* названа је **Бородин-Хундикер**. Несумњиво свестрана личност; стекао је медицинско образовање, у исто време композитор, пријатељ Дмитрија Менделјејева, борац за људска права. Музиком се бавио само у слободном времену, па је легендарну оперу „Кнез Игор“ писао 18 година, и никада је није ни завршио, већ су то учинили Николај Римски-Корсаков, Александар Глазунов и Блуменфелд. „Кнез Игор“ директно произилази из Глинкине традиције.

Његово стваралаштво одликује се утицајем руске народне песме, и музиком народа Истока, чије порекло и сам носи. По сопственом признању у њему су се мелодије рађале спонтано, широке и пуне, богате и тешке попут *оријенталног мириса*. Ниједан Рус XIX века није умео као Бородин, да компонује **праву камерну музику**.⁵⁶⁸ У свим његовим делима има мелодијског обиља, помало наивне спонтаности, безазлене свежине. Традицију његове музике продужили су советски композитор (Прокофев, Свиридов, Хачатурян и др.)

⁵⁶⁸ La musique-tom II-priedio Norber Difurk-Librairie Larousse, Vuk Karadžić-Beograd 1982, st 263

Још мање је писао за **клавир**, али међу њима је и један оригинални шедевр: „**Мала свита**“ (1885). Као и у концерту Корсакова и код Бородина се појављује интерес ка *лирици*, који се појављује у позном периоду „кучкиста“. На почетку је у заглављу дела био програмски наслов, који је после укинут: „*Мала поема о љубави младе девојке*“. У „*Интермецу*“ наилазимо на источне елементе, у „*Серенади*“ елементе јужнороманске и источне музике, а последњи комад жанровски има знаке *ноктурна* и *успаванке*. Нарочито је значајан први комад: „**У манастиру**“, који доноси издалека звуке **звона**, живописно осликавајући манастир, антиципирајући карактерне ефекте импресионизма, својим бојама дочарава илузију ваздушног пространства и вибрантне у атмосфери звуке.

Комад представља једну од **бољих образаца** вокално-инструменталног стила „кучкиста“, у коме у почетку *тужни напев звона* се шири и громадно узраста до чисто *бородинске моћи у кулминацији*.

Поред „Мале свите за клавир“, у две руке написао је: „Патетични адађо“ (As-dur, 1849) и „Скерцо“ (As-dur, 1885); у три руке-Полку, Мазурку; Посмртни марш и Реквием из Парафразе на непроменљиву тему (заједничко дело Бородина, Корсакова, Кјуија, Љадова, 1878) у четири руке; „Скерцо“ (E-dur, 1861), „Тарантелла“ (D-dur, 1862). Умро је са 53 године од срчаног удара. (**Иља Рјепин: Портрет композитора и хемичара Александра Бородина (1888) с.56.**

Цезар Кјуи (Цезарь Антонович Кюи, фр. César Cui, (1835 -1918), војни инжењер генерал, носилац многобројних ордена. Од 1896-1904 Кјуи је био **председник** петербурског одељења, а 1904 г. је изабран за почасног члана И.Р.М.О ⁵⁶⁹.

У музици више је *лиричар* него драматичар. Моћ и грандиозност, не налазимо у његовој музици. Све што је грубо, безукусно и банално му је било страно. Више је склон **минијатурама** него крупној форми, био је пријатан минијатуриста, али безличан, такође је склон више варијацијоној него сонатној форми. Велики је **мелодичар**, више се бави хармонијом, а мање контрапунктским и ритмичким комбинацијама и не влада тако добро оркестрацијом.

Његова музика носи црте *француске грациозности* и јасности стила, *словенске духовности*, полета мисли и дубине осећања, лишена, специјално *руског* карактера.

⁵⁶⁹ РМО- с 1868 года Императорское Русское музыкальное общество, ИРМО

Написао је 10 *опера* под утицајем француске опере, више од 300 *песама* и пуно *клавирских комада*, која нису јарко индивидуална по стилу, које карактерише *мелодичност, лиризам и елеганција*. У његовим минијатурама осећа се утицај Шопена, Шумана, Балакирјева, Мусоргског. Најзначајнији је „*Зборник 25 прелида*“ (1901-1904). Данас га практично више не свирају.

2. Академичари

Насупрот „Петорици“ био је клан композитора, формираних у европској класичној и романтичној школи у конзерваторијумима, који су изузев Чајковског били са мање надахнућа. Њихов вођа је био **Антон Рубинштајн** за кога је Цезар Кјуи говорио: „То није руски композитор, већ Рус-композитор“, а касније је то примењено и на све друге присталице те друге школе: *Глазунова, Чајковског, Рахмањинова, Скрјабина*. У ствари „академичари“ нису били мање руски настројени, чак можда и више, једино је њихов начин изражавања био другачији и сроднији западном. У ову групу поред Антона Рубинштајна спадају и **Едуард Направник и П.И. Чајковски**.

Ако упоредимо ова два правца видећемо и **сличности** и **разлике**. Као и браћа Рубинштајн, чланови **балакиријевског кружока** наступали су у својству просветитеља - демократа, желећи да подигну руску културу, на начин како упознавањем са достигнућима светске уметности, тако и развитком руских националних традиција. **Антон Рубинштајн** је благодарећи многобројним концертним турнејама, ширио руску културу у многим земљама а својим огромним друштвеним залагањем учинио је да она буде и светски призната.: „Историјски концерти“, затим „Први међународни конкурс музичара“ - све је то допринело афирмацији Русије на глобалном нивоу. Међутим, ипак највећа заслуга Рубинштајновог правца је у стварању **професионалне руске извођачке и педагошке школе**.

Кучкисти, се више базирају на развитку самобитности руске националне културе, као композитори народне тематике, стварајући значајна дела у уметничком смислу и индивидуална по стилу. **Први** су у клавирску литературу унели **масовне народне сцене** („Исламеј“, „Слике са изложбе“), као и свет Истока. Улазак у

народно стваралаштво, довело је и до новаторства традиционалних **жанрова**: обједињење циклуса, развојем почетног материјала, темом народне песме.

Оно што **клавирску музику** кучкиста чини посебном је:

1. специфичан **колорит** клавирског писма Мусоргског, обојеност инструмента у Концерту Римског-Корсакова; **2.** имитација **звона**, од огромне звоњаве „Богатирских врата“ до импресионистичких у „Малој свити“, **3. епски образци** вокално-инструменталног стила у обрадама „Еј, ухнем“ Балакирјева и првом комаду „Свите“ Бородина.

Као што видимо, **клавирски стил** „Кучкиста“ је унео много свежине у инструменталну музику, издвојивши је својом самобитношћу од целокупне клавирске литературе друге половине XIX в. Начини њиховог специфичног клавирског излагања прихваћени су и развијани потоњим композиторима разних националних школа, али нажалост, њихова дела остала су још увек у сенци, у светским размерама.

«Петорица» је у почетку сматрала стварање конзерваторијума излишним, упозоравајући на опасност духа «академизма» који је владао на немачким конзерваторијумима и претњу слободном развоју руских талената. Однос Рубинштајна са «Петорком» као и однос «Петорице» према Листу, говори о превирањима у Русији тога доба. Однос «Петорке» и Листа био је обостран и уважавајући, док је однос «Петорке» и Рубинштајна био обостран али прожет нетрпељивошћу. Лист је подржавао обе стране.

Касније су се ова два става **приближила**. «Петорка» је схватила **нужност** професионалног академског музичког образовања, а Рубинштајн је променио мишљење и «Руслану», те 1871, водећа личност «Петорке»-Римски Корсаков постаје значајан професор Петербуршког конзерваторијума и тиме се уједињују.

5 РУСКА ШКОЛА-КАКО ЈЕ СТВОРЕНА, НА КОЈИМ ПРИНЦИПИМА РАДИ И КАКО СЕ ПОСТИЖУ ТАКО ИМПРЕСИВНИ РЕЗУЛТАТИ

5.1 СТВАРАЊЕ ШКОЛСКОГ СИСТЕМА-ФОРМИРАЊЕ ПИЈАНИСТИЧКО-ИЗВОЂАЧКИХ ШКОЛА

Врхунац руске клавирске школе, који је имао снажан утицај на развој светске пијанизма се повезује са временском стварања највећих конзерваторијума у Москви и Санкт Петербургу. И данас, традиционално водећи у светским оквирима сматра се **Московска и Санкт Петербуршка пијанистичка школа**, а сва достигнућа савремених пијаниста и педагога везана су за имена – Антона Рубинштајна, Лешетицког, Јесипове (Санкт-Петербург школа) са једне стране и Николаја Рубинштајна, Тањејева, Сафонова (Москва школа), са друге стране.

Пре свега, мора се поћи од чињенице, да је почетни импулс у стварању руске пијанистичке школе, дао славни пијаниста **Антон Рубинштајн** (Рубинштейн Антон Григорьевич) који је својим личним залагањем а и материјалним средствима, отворио Први у русији **Петроградски конзерваторијум 1862**. Он је попут Листа био највећа пијанистичка личност тога времена, не само у Русији, већ и изван ње, чија су уметност и начин свирања, са великим звучним дијапазоном и огромним репертоаром, утицали на рад другх пијаниста, Лешетицког, Депае и др. Рубинштајн је био човек дела, експлозиван, кипући стваралац и неумољиви радник. Поседовао је изузетну изражајну снагу, и велике идеје, које су у многome имале и просветитељску и педагошку улогу. О томе нам говоре и његови „Историјски концерти“ на којима је током тридесет две недеље сваке суботе изводио други програм, приказујући уз предавања целу историју клавирске литературе, 1300 дела и 79 аутора.⁵⁷⁰

Претходница конзерваторијума, било је оснивање 1859. г. у Петербургу, по иницијативи Рубинштајна, „**Руског музичког друштва**“, (*Русское музыкальное общество-Р.М.О*), које је трајало од 1859-1917, са великим и амбициозним циљевима, „развитак музичког образовања и укуса ка музици у Русији као и

⁵⁷⁰ Душан Трбојевић-Три века пијанизма-Савез муз. и балет. педагога Србије-Београд 1992 ст 57

унапређење и промовисање *домаћих талената*⁵⁷¹ који су се, између осталог, огледали и у отворању бројних музичких конзерваторијума по највећим губернијским градовима, чиме је створена полазна и широка основа руске националне музике, која је израсла до највиших професионалних захтева.

Одмах после Петрограда, било је отворено одељење музичке класе Р.М.О. у Москви 1860, а затим 1863. одељење у Кијеву, 1864. у Казањи, 1873 у Саратову и тд, што је касније прерасло у Конзерваторијуме. Р.М.О. је организовало симфонијске и камерне скупове, отварало музичке школске институције и тиме одиграло **пионирску**логу у професионализацији музичке културе у Русији.

Када је 1866. основан и **Московски конзерваторијум**, залагањем и старањем **Николаја Рубинштајна** (Николай Григорьевич Рубинштейн-) Антоновог млађег рођеног брата, и самог великог пијанисте и диригента, може се с правом рећи, да



су те две царске престонице, Петербург и Москва, постале темељ руског професионалног музичког живота, па самим тим и руске пијанистичке школе, сврстајући се тако у ред оних народа, који су стицајем срећнијих околности, далеко раније ступили на стазу грађанских друштава, па самим тим и уметничке музике. Ако знамо да је грађанска класа у већини Европских земља била носилац и главни конзумент уметничке музике, са развојем

грађанског друштва у Русији, долази до веће потребе за уметничком музиком, тј. за стварањем професионалних музичара, а самим тим и институција за њихово школовање. (*Антон и Николај Рубинштајн-Поштанска карта- 1910.сл 57*)

Оба брата Рубинштајн су били велики пијанисти, педагози и композитори, те се с правом може рећи да су браћа Рубинштајн поставили **темеље руског пијанизма**. Од тада Москва и Петроград постају главни музички, тј. пијанистички центри, а ускоро ће им се придружити и остали градови широм Русије, у којима су већ постојали огранци Руског музичког друштва, као претече, који ће прерасти у конзерваторијуме, 1913. у **Кијеву и Одеси**, 1917. у **Тбилисију** и тд

⁵⁷¹Финдейзен Н. Очерки деятельности С.Петербургского отделения имп.Русского музыкального общества (1859-1909), СПб,1909- Опт cit- Енц. Муз. словарь. Ст 449

5.1.1 Извођаштво XIX в. традиције, школе и представници

Браћа Рубинштајн су у то време имали велики ауторитет који је произилазио из њихових огромних интелектуалних, уметничких и практичних знања и утицаја. Обоје су били изванредни музичари, виртуози, композитори, диригенти, организатори музичког живота и то готово истовремено у две престонице руске културе, Москви и Петербургу, а и шире, проширивши њен утицај у Европу и Америку. Може се рећи да су они, по цену великих одрицања спасли Русију од музичког дилентатизма, који јој је претио и не само да су ударили темење професионализму, већ је Русија убрзо постала Европска и светска музичка сила. У Петрограду је већ 1864. *Вагнер* дириговао својим делима, док је Чајковски свирао у квартету флаута пред *Кларом Шуман*, а нешто касније је и Јозеф Хофман, усавршававајући свој пијанизам код Антона, га пренео у Америку. Колико је био јак културни и стваралачки набој у том периоду говори и чињеница да су управо у том периоду од 1871. до 1877., настала најбоља дела Чајковског: балет «Лабудово језеро», Друга, Трећа и Четврта симфонија, Први клавијирски концерт, Рококо варијације за чело и оркестар и скица за оперу «Евгеније Оњегин», Српско-Руски марш⁵⁷².

У то време **Москва** је била изразито *руски град*, са богатом православном традицијом, док се **Петроград** дичио својом аристократијом и својом близином са *Европом*. Стога, за она руска опредељења за шта су се залагали Чајковски и његови савременици, **московска** средина била је подстицајнија, те није ни чудо што је она створила изразите представнике Московске школе, руског националног стила: Чајковског, Тањејева, Сафонова, Рахмањинова, Скрјабина, док је **Петроград**, који је уносио дух Запада и пратио све нове тенденције и културне Европе, дао Лешетицког, Јесипову, Пухаљског, Јудину, Софроницког, Ауера.

Ова два центра идеално су се **употпуњавала**, као јединство високог образовања и културе тадашњег руског царства, прихватајући вредности културе **западно-европске** аристократије са једне стране кроз престоницу Петербург, а у исто време су били обојени **руским националним** духом Москве, без кога би Руска

⁵⁷² Чајковски је марш написао за друштво „Славјани“, који су као добровољци помагали Србима у рату против Турске. Гроф Вронски из Толстојеве Ане Карењине је као добровољац (пуковник Крајевски) погинуо у Ђунису на планини Делиград, где му је подигнут споменик.

школа изгубила од свог идентитета и била само плагијат европској. Ево прегледа рада ова два Конзерваторија, који су били стожери Руске културе тога времена а остали и до данашњих дана.

5.2 ПРОФЕСИОНАЛИЗАЦИЈА И ДЕМОКРАТИЗАЦИЈА ПИЈАНИСТИЧКЕ УМЕТНОСТИ

5.2.1 Бесплатна музичка школа

Са стварањем конзерваторијума у Петресбургу (1862) и Москви (1866) долази до професионализације извођачке уметности у Русији и до демократизације њеног карактера. У исто време јавља се и Прва **бесплатна музичка школа**- такође основана 1862 г. Две године до њеног оснивања 1860. **Даргоможски** је писао о том незауостављивом процесу професионализације и демократизације у уметности: „Многи оспоравају могућност постојања **руске школе** не само певања већ и композиције, али ипак она се пробила јасно и угушити ју је немогуће. Не знам до каквог степена јој је суђено да се развија, али њено постојање је већ унесено у табелама уметности“⁵⁷³.

Тај процес **демократизације** нимало није ишао глатко иако је од самога оснивања школа била под покровитељством Царевића Николаја Александровича, потом и његовог наследника императора Александра III. О проблемима који су пратили рад „*Бесплатне школе*“ писао је **Стасов** поводом прославе годишњице, 12. марта 1887. у чланку „*25 година оснивања бесплатне музичке школе*“:

„Цела три поколења публике и критике били су непријатељски настројени према Бесплатној школи. Међутим она је ишла даље неосврћући се на све злураде примедбе, својом специфичном физиономијом, самобитном делатношћу и оригиналношћу. За то је у многоме заслужна **сестра Глинке Л.И.Шестакова** која је дубоко и искрено желела успех таквој институцији, желећи да продужи дело започето њеним великим братом, **оснивачем Руске музике**. Концерт је дириговао **директор школе М. А. Балакирјев**. На концерту су свирани дела Балакирјева, Глинке, Мусоргског, Кјуиа, Бородина, као и концерт Бр. 2. А-дур. Листа у извођењу **Софије Ментер** „која у многоме подсећа на свога учитеља Листа“. Тим

⁵⁷³ В.В. Стасов- Статје о музике-выпуск четвертый- 1887-1893, Москва, "Музыка", 1978- ст 24

концертом школа је положила извештај публици о својој 25- годишњици рада, пише Стасов. Улога је њена до сада била грандиозна и чудесна, а у будућности јој предстоји још већа улога у историји руске националне музике⁵⁷⁴

И ако је ова школа била основана као против тежа конзерваторијуму и Рубинштајну, она је имала исту сврху и задатак а то је просветитељство и демократизацију музичког образовања, што се и по наслову може уочити.

5.3 ПЕТЕРБУРШКИ КОНЗЕРВАТОРИЈУМ-АНТОН РУБИНШТАЈН И ЊЕГОВИ УЧЕНИЦИ

5.3.1 Антон Рубинштајн-музичар новог доба

Антон Григорјевич Рубинштајн (Антон Григорјевич Рубинштейн-1829-1894)



представља целу епоху у историји руске и светске историје пијанизма, који је искристалисао целокупну традицију својих пијанистичких предходника у Русији и на тим темељима саградио руски образовани систем. Са Рубинштајном се први пут са невероватним бљеском разоткрива руска пијанистичка школа условљена дугогодишњим «унутарнационалним»

развитком. Са његовом појавом на светској сцени, руска школа постаје један од фактора развоја светске пијанистичке културе. Речи Антона Рубинштајна о томе **какав треба да буде руски музичар новог доба** су постале основа не само његовог личног рада на изградњи музичара професионалца него и целог система обучавања и васпитавања у руским конзерваторијумима све до данас:

»Музичка уметност, као и свака друга, захтева, да тај који јој се посветио, жртвује за њу, све своје мисли, сва осећања, све време, цело своје биће; томе изабранику она се по некада осмехује, допушта му да открије њене тајне и тада такав изабраник добија право да се назове уметником имајући привилегију да саопшти свету своју уметност» Та привилегија нема лаку цену,- «ко сузама никада није оквасио свој хлеб, ко није проплакао целе ноћи на узглављу своје постеље, тај не зна о силама небеским!»⁵⁷⁵ (*Портрет Рубинштајна Иља Рјепин (1887) сл 58*)

⁵⁷⁴ Ibid ст 42,43

⁵⁷⁵ „О музике в России", "Век", 1861, Н.1

Удео извођача је за Рубинштајна почасни. О високом призивању уметника, у његовом албуму стоји овакав натпис:

(*А.Г.Рубинштейн 1860*)

Dieu ne puis (Бог да будем не могу)

Roi ne daigne, (Краљ не удостојавам се)

Artiste je suis (ја сам уметник)

Рубинштајн се не задовољава само професионализацијом уметника, већ захтева и уважавање уметника од стране слушаоца. **Публика** мора да буду *образована* да би могли са пуном пажњом да слуша пијанисту и да разликују праве од фалш вредности и зато, један од основних задатака био је **просвећење укуса публике**. После једног дворског концерта, када му је следећег јутра донет орден, Рубинштајн га је вратио следећим речима: »Ја вас молим-узмите и вратите овај орден натраг. Он ми ништа не говори будући да ми га Краљ није могао дати при пуној свести, јер је за време свирања играо карте и није могао знати да ли сам га ја достојан».⁵⁷⁶

Говорећи о стварању укуса код публике, Рубинштајн у чланку »*О музици у Русији*» пише о неопходности стварања музичког образовање, доступног не само привилегованим класама, јер «жеља за учењем музике је нарочито развијена у **нижим класама**», што је делимично успео да остварио при организацији конзерваторијума, који је у смислу демократичности предњачио у односу на друге установе до револуционарне Русије. У том смислу, **демократизација и професионализација** пијанистичке уметности условила је **професионалне пијанисте**, али и професионалне **педагоге** и зналачку **публику**.

Просветитељске тенденције су унеле новине и у **репертоар** пијаниста. Појављују се дела огромне **монументалности**, величанствене ширине и дивовске моћи. Такве тенденције нарочито су дошле до изражаја у *свирању браће Рубинштајн*, које се одликовало невероватном *грандиозношћу својих концепција и титанском, космичком силом*. Западни критичари су то објашњавали дејством «словенске неисцрпне животне силе». Не само извођење, већ и сам **репертоар се проширује**, те тако **Балакирјев**, који је састављао свој репертоар од познатих композитора, сада уноси и она дела која су мање свирана. **Мусорски**, концертирајући са певачицом Леоновом по југу Русије, свирао је целе сцене из својих опера, не зато

⁵⁷⁶ "Русская Музыкальная газета". 1899, Н 19-20

што није имао на свом репертоару неке «озбиљније» ствари, знамо да је имао огромне способности и да је за недељу дана могао да научи цео репертоар, већ да би **пропагирао** нова дела широм Русије. У том смислу сами композитори су правили многобројне **транскрипције** опера, балета, симфонија и других дела, за соло клавир или у четири руке, ради **омасовљења и популаризације** музике код широких народних маса. Овакав репертоар изгубио је своју функцију у XX в. Последњих година, нарочито са популаризацијом снимака Хоровица и Рахмањинова, поново се транскрипције из тог времена враћају на репертоар свремених руских пијаниста. У данашње време нарочито их популарише руски пијаниста Аркадије Володос.

Антон Рубинштајн је у свом лику и делу сјединио све поменуте елементе просветитељства, демократзације и професионализма, делујући као пијаниста и композитор, изузетним пијанистичким могућностима и обилним репертоаром и као друштвени радникт, изузетним организационим способностима

Извођачка делатност Антона Рубинштајна

У почетку је учио код своје мајке, а потом код одличног педагога Александра



Ивановича **Вилуана**, Филдовог ученика. Са 9 година имао је свој први солистички концерт, на коме је свирао већ озбиљни репертоар: Allegro из Хумловог а moll концерта, фантазију Талберга на Росинијевог „Мојсија“, Хроматски галоп од Листа. У листу „Галатея“ из 1839. Н.29 критика хвали не само његов виртузитет, „побеђује све техничке тешкоће“, већ и способност да „изрази идеју композитора и и да је јасно и тачно пренесе, једном речју у овом детету

открива се *душа уметника*⁵⁷⁷, што нам указује и на приоритете тадашње критике.

У пратњи свога професора, отишао је у Париз а затим концертира по Европи где постиже *велики успех*. (1840-1843). Након турнеја, 1843. враћа се у Русију. Следеће године је провео на школовању у **Берлину**, где учи **композицију** код **Дена**. Антон се дефинитивно вратио у Ст. Петербург 1849. У другој половини 40-тих година скоро да и не свира јавно, све време посвећује усавршавању и

⁵⁷⁷ А.Алексеев-Антон Рубинштейн-Музгиз Москва 1945.Ленинград ст. 11

учењу композиције. По повратку на естраду, свирао је своја дела, уз Бетовена и романтичаре обогативши их садржином и дубином осећања. **Ханс фон Билов** је назвао Рубинштајна, *Микеланђелом музике*. (*А.Рубинштајн сл. 59*)

Круном концертне делатности и просветитељства треба споменути грандиозни циклус Рубинштајнових **«Историјских концерата»** које је спровео у сезони 1885/6 и **«Курс клавирске литературе»** 1887/8 и 1888/9, са којима је Рубинштајн **први у историји пијанизма**, представио, и то у таквом обиму, **развој клавирске музике** од самих почетака од енглеских вирциналиста до руских савременика. Ради бољег разумевања «Историјски концерти» су били пропраћени програмима са објашњењима, а «Курс клавирске литературе» је сам Рубинштајн објашњавао на сцени.

Седам **«Историјских концерата»** је одржао у Петрограду, Москви, Берлину, Лондону, Паризу, Бечу, Лајпцигу, и то **по два пута**, један увече за публику и суртадан за студенте, и три у Прагу, Дрездену и Бриселу. Први циклус из седам концерата «Историјских концерата» Рубинштајн је дао и у Америци у време своје турнеје.(1872-1873). Његови програми су, у поређењу са данашњим, били *знатно обимнији*, а начин свирања веома *снажан*. Тако на другом концерту који је био посвећен Бетовену извео је чак осам соната: c-simpll оп.27, d-moll оп.31, C-dur оп.53, Appassionatu, e-moll оп.90, A-dur оп.101, E-dur оп.109 и c-moll оп.111.

«Историја клавирске литературе» су концерти-лекције, одржаним на конзерваторијуму у Петрограду, где је Рубинштајн одсвирао још већи обим дела и композитора. Први, највећи из тог циклуса је садржавао **1302 комада и 79 аутора!** Извео је 48 прелудијума и фуга Баха, 32 сонате Бетовена, скоро сва значајнија дела Шумана, Шопена и многа друга дела, која није само просвиравао.⁵⁷⁸

Међу *слушаоцима* ових концерата био је и 12-то годишњи *Сергеј Рахмањинов*. Најдубљи утисак оставило је Рубинштајново извођење Шуманове „*Птице пророка*“ и „*Крејслериане*“, као и његово обраћање публици: Рубинштајн би изашао на подијум и рекао: - свака Шопенова нота је чисто злато. Слушајте! - И он је свирао, а ми смо га слушали.⁵⁷⁹

Ако упоредимо *Листа* и *Рубинштајна* као просветитеље, **Рубинштајн** није ставио себи у задатак да на клавиру пропагира целу музичку литературу, опере, симфоније,

⁵⁷⁸ У новије време, по обиму репертоара, виртоузитету, снагом и перфекцијом, можемо га једино поредити са Свјатославом Рихтером.

⁵⁷⁹ Драгољуб Шобајић-, „Темељи савременог пијанизма“ Светови, Нови Сад 1996-ст200

романсе, већ се окреће само *клавирској литератури* и зато је био у могућности да обухвати њене различите стилове. Рубинштајн је смело утврдио **нови тип концертног програма** и својом извођачком праксом доказао њихову животност.

Интерпретациони принципи Рубинштајна били су типични образци мишљења извођача-реалисте. У првом плану је увек била ауторска замисао. Говорио је:

“Дело-то је закон, виртоуз-извођачка власт”.⁵⁸⁰ У духу реалистичких стремљења свога доба он се у музици не задовољава само спољашњом лепотом форме или апстрактном игром звучног повезивања, већ дубоко урања у *садржај дела* у коме налази на људска *преживљавања*, идеје схватања света појединих личности, епоха, читавих народа. У вези са тим од **извођача захтева**, не само спољашњу коректност, типичну за реалисте, већ иде даље, преношење саме суштине *духовног садржаја* дела. За Рубинштајна је **извођачство** било **оригинално стваралаштво** Свирајући он је стварао, а створио је оно што се није могло имитирати, управо генијално.

»Да би се добро пренело дело, није довољно радити само на механизму, нужно је схватити, осетити, ући и удубити се у стваралачки процес и пред слушаоцем, **произвести идеју**». Са друге стране, право уметничко извођење никада не сме да занемари **личност извођача**. Извођење-то је **стваралаштво** у којем је важна самобитност, умешност да се каже нешто ново, само што то ново не треба да постане нешто «измишљено», оригиналност ради оригиналности, већ способност да се на *нови начин осмисли композиторова замисао*.»⁵⁸¹

Кад је у две вечери свирао *исти* програм, свирао их је **потпуно различито**. И оба пута генијално, које је било немогуће поновити и подржавати. Свирајући исто дело извођач је дужан непрестано да дубље залази у идеју дела, тако да је на том путу могао чак и напустити аутора, али у његовом интересу. Могло је да дође и до измене текста, што је последица логике стваралачких мисли уметника.

Као две најважније **вредности** композитора и извођача је сматрао **субјективност** и **иницијативу**. Скептично се односио према женама композиторима и пијанискињама, јер по његовом мишљењу, жене немају та својства. Занимљиво је његово мишљење о **Софији Метнер**, иначе изврсне пијанискиње тога доба: »Као

⁵⁸⁰ Алексеев А. „Русские пианисты“ - вып.2.М.Л.1948 с.74

⁵⁸¹ Ibid st 74

жена пијанискиња, она је стигла до највишег степена савршенства; али управо као жена. Када би она била мушкарац, ја би пронашао у њеном свирању суштинске недостатке»⁵⁸².

За њега се говорило да је за клавиром био *песник* и *творца*.

Свим силама се старао да дуготрајним радом над делом, до најмањих детаља, дубоко проникне у суштину, у **ауторску замисао**, тражећи у њему **духовну и уметничку вредност** и као такву пренесе публици, што је одиграло веома велики васпитни карактер и показало се *да делује на слушаоце* где год је наступао. Садржај је за Рубинштајна био условљен ситуацијом у којој је дело настало. Музика је „**одјек времена, догађаја и културног стања друштва**“⁵⁸³ У раду над уметничким делом, превасходни циљ је био откривање *уметничке идеје*.

»Сваки композитор, пише не само у неком тоналитету, у неком обиму, у неком ритму уноси ноте, но истовремено, док пише уноси нека своја *душевна стања*, са увереношћу да ће и *извођач и слушатељ* то успети да докучи“.

У овом сегменту лежи **заокрет**, који ће сачињавати **основу** будуће *Руске пијанистичке школе*. Извођење је **дуготрајно стваралаштво**, а не представа за публику. (О томе је подробно говорио и Јевреинов само везано за монодраму)

М.Л.Пресман се сећа: "Док је Рубинштајн свирао, он је *стварао*, и то недокучиво, генијално. То његово стварање нарочито се осетило, када сам слушао његове «Историјске концерте». Дешавало се да увече одсвира на *један* начин, а сутрадан ујутру, тај исти програм на *сасвим други начин*, али са исто таквим **надахнућем** и све је звучало генијално и фантастично».⁵⁸⁴

И **В.Стасов** се такође сећа тог **снажног дејства**: »Из треће собе, ја сам чуо неколико његових моћних акорада. Лав је раширио своје царске шапе. Цела сала је утихнула, наступила је секунда тишине, Рубинштајн се концентрисао, размишљао, нико од присутних чак није ни дисао, као да су сви помрли и као да никога нема у соби. И тада се одједном појавише тихи, важни звукови, као из неких невидљивих душевних дубина, издалека, издалека...Један је био жалостан препун бесконачне туге, други замишљен, наговештавајући нека страшна

⁵⁸² «Русское слово»-1905 Н. 89, 112 –Пренето из књиге Алексеев А. „Русские пианисты“ - с.74

⁵⁸³ Рубинштейн А. Музика и ее представители.Разговор о музике Москва 1892 с11, 14

⁵⁸⁴ Пресман М.Л.Уголок Музыкальной Москвы восьмидесятых годов.Рукопис. Гос.центр.музей муз.культури им.М.И.Глинки.

очекивања. То што је тада свирао Рубинштајн, понео је са собом у гроб и нико можда никада неће нешто слично чути. *Такве тонове душе*, такве невероватне звукове. Ја сам у тим тренуцима био *невероватно срећан* и сетио сам се, како сам пре 47.година, 1842. ту исту *cis-moll* сонату Бетовена слушао у извођењу *Листа*, на његовом трећем петроградском концерту. И сада поново, после толико година, преда мном се појављује још један нови генијални музичар и опет чујем ту велику сонату, ту чудесну драму, са љубављу, усрдношћу и страшним ударом на самом крају. *Опет сам срећан и пијан од музике и поезије*. Ко је од њих био већи у извођењу те велике слике Бетовена? Лист или Рубинштајн? Ја не знам. Оба су били *велики и непоновљиви и неупоредиви за многе векове*. Само једно *надахнуће* и *страсно духовно стваралаштво* и није битно да ли је то код Бетовена, Листа или Рубинштајна. Све остало је дангуба и безначајна бесмислица». ⁵⁸⁵

У интерпретацију је унео мајсторство *фразирања* и *широког дисања* што ће остати једна од **главних карактеристика** пијаниста Руске школе *Велики замах, извођачка моћ, управо титанска*. Извођење Рубинштајна је деловало размахом извођачке силе и снаге духа. Имао је ту здраву, робусну сензуалност, која је деловала потпуно освежавајуће на публику. »Нико ноје имао тако моћну, поетичну, промишљену, дубоко прожету осећањима концепцију у целини и њеног титанског утолотворења у самој звучности, који су сачињавали карактеристичну и највећу црту извођачког генија Рубинштајна»-рекао је **А.Осовски**. ⁵⁸⁶

И ако га је Харолд Шонберг окарактерисао као **«грмљавину са истока**, са чијег концерта је публика излазила исцрпљена, јер су доживели „судар са елементарном силом или вулканском ерупцијом», ⁵⁸⁷ тај исти Рубинштајн се одликовао и невероватном певљивошћу мелодије. **Певност – увек**. Она је досезала не само у карактеру звука, у крајњј разнообразности **богатог колорита и нијанси**, већ је задржавала ту **сочност** и при највећим фортима. Мало је било пијаниста у то време, који су поседовали више *лакоће, грациозности, деликатности* и *префињености*, наравно само онда када је то он хтео. То је постигао не само различитошћу карактера звука, палетом боја које је поседовао, него и задржавањем сочности, чак и када је свирао *ff*.

⁵⁸⁵ Каренин Владимир Стасов. Ч.1.Л 1927

⁵⁸⁶ Осовский-А.Г.Рубинштейн-"Русская музыкальная газета"1894, Н.12 ст 252-253

⁵⁸⁷ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 238

Био је мајстор фразирања и «широког даха», те је на тај начин мелодијским путем стварао целине у обједињавању великих форми. Његов начин *стварања тона, фразирање и педализација*, дуго година се сматрао школом за многе пијанисте.

Био је поборник **монументалних** извођачких концепција **фреско типа**, више него филигранског рада на ситним детаљима пасажа и сваке појединачне ноте, (карактеристичног углавном за западне пијанисте). Због тога је у свом свирању имао «прљавих» нота, али у ушима слушалаца то би се брзо заборављало под уметничком снагом, која је рушила све пред собом, јер када би га музика понела није ни знао колико му је погрешних тонова излетело из клавира. При свирању у фреско маниру, такве «случајности» у свирању су много мање приметне него код извођења пијаниста-графика.

Свирао је **широко, мужевно, витално**, са огромном **сонорношћу** и феноменалном **техником**. Зато су они који су нагињали академизму, уредности, налицканости, нарочито пијанисти школовани у Немачкој,⁵⁸⁸ често били зачуђени због узбуђене публике. Није се он допадао ни Клари Шуман ни Емили Феј, која је добивши главобољу после његовог концерта изјавила: »Он је генијалан, а уз то поетичан и оригиналан, но тешко га је слушати цео концерт. Рубинштајн ме задовољава са неколико комада, а Таузига, могу слушати цело вече. Рубинштајна не занима колико ће тонова промашити, под условом да му пође за руком да оствари своју концепцију и то довољно упечатљиво. Код Таузика је сваки тон тачно одсвиран, а та његова концепција понекад оставља утисак хладноће. Рубинштајн је свирао Шубертов „Баук“ у Листовој транскрипцији-величанствено. На моменте руке су му летеле по клавиру и апсолутно се чуло хистерично вриштање. Потпуно сам била паралисана»⁵⁸⁹. Такав укус западне публике која преферира академизам и источне бујности се задржао и до данас.

И увек је то оно вечно питање сваког од нас који свира јавно. Да ли треба да свирамо и да задовољавамо професионалце и критику, који ће у нашим извођењима увек налазити неке недостатке или за публику и посматрати њихове реакције? Да ли треба да делујемо на интелект публике или на њихова осећања? Рубинштајн је очигледно својом свирком деловао више на осећања.

⁵⁸⁸ Погледај немачки метод Лајмер-Гизекинг

⁵⁸⁹ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 241

Он је **против** свих тадашњих **академских правила**, нарочито везаних за Немачку пијанистичку школу. Приликом свирања користио би **цело тело**-почев од прстију, преко шаке, руку до рамена и торта-у зависности од звука који је желео да добије. При томе је користио јагодице и зглобове шака као „амортизере“ приликом извлачења тона и њима постизао *певљив, заобљен сомотски звук*. Тиме је избегао груб форте, али јак форте који се по казивању Јозефа Левина као *краљ величанствено ширио над оркестром*.

Рубинштајнов пијанизам-спона и разлике Истока и Запада

Основне разлике које су се тада успоставиле између **Источне и Западне пијанистичке школе** носе континуитет и до данашњих дана.

Пијанисти који долазе из **западних земаља** свирају веома чисто, прецизно, тачно, обраћају пажњу на детаље, углавном без великог замаха и тона (Глен Гулд, Фридрих Гулда, Алфред Брендел, Маурицио Полини, Артур Рубинштајн, Данијел Баренбоим), у ту групу спадају и јапански пијанисти који још више плене својом техничком прецизношћу. Неку нову «грмљавину» поново ћемо чути да долази са **Истока**. Као да се подразумева да Русија својом огромношћу мора да изроди неку нову пијанистичку «громаду» попут Володоса, Березовског или Мацујева. **Узроке** би могли тражити и у почетним импулсу, од **Кларе Шуман** са једне стране и **Антонa Рубинштајна** са друге или је то питање неког другог начина живота, социолошке условљености, размишљања, неког другог темперамента и укуса или све заједно, оно што се назива разлика између Истока и Запада.

Одблесци на будуће руске пијанисте (Рахмањинов, Рихтер)

По обиму репертоара и по снази, **Рубинштајну** је сигурно најближи *Рихтер*, по начину схватања музике и по којој «прљавој» ноти *Софроницки*, а по транскрипцијама и импровизацијама, *Хоровиц*, *Рахмањинов* и *Володос*. А он је имао све то заједно. Заиста блистав почетак једне пијанистичке школе.

Не само *обим репертоара* већ и изузетна *меморија* повезивала је два руска гиганта **Рубинштајна и Рихтера** током њихових каријера. Међутим у позним годинама, обојица су имали проблеме са меморијским грешкама, те су свирали из нота. По казивању Падаревског Рубинштајн је имао тренутака велике музике, али и меморијских грешака и хаоса. У нашем живом сећању су легендарни концерти Рихтера, које је свирао у Великој сали московског конзерваторијума сваког

31.децембра за Нову годину, у потпуном мраку, са лампом која му је осветљавала само ноте. Мрак, лампица, тишина музика, строг, дубоко усредсређен интелектуални израз лица, дубока задубљеност у садржај. Можда то није био «онај» бљештави Рихтер, са ЦД-ова, али у том мраку, тишини и чистом звуку, осећала се увек величина његовог духа. Никоме из публике није ни падало на напамет да му броји по неки фалш или прекори због гледања у ноте. Он је сам по себи увек био и остао велики Рихтер, попут великог Рубинштајна. Са друге стране сећање на свирање Рубинштајна записано је милионима речи. Да је живео још десетак година, оставио би нам своје снимке.

Оно што је везивало **Рубинштајна** са другим руским великаном **Рахмањиновим** били су *утици о Америци* после своји првих турнеја. За Рубинштајна је као и за Рахмањинова, прва америчка турнеја била права ноћна мора.

5.нов. 1871. из Беча, Рубинштајн пише Едит Роден. „Прихватио сам за идућу сезону ангажман за Америку, а то значи од новембра до јуна *шест пута недељно јавно свирати*. Једина радост што ће сав руски народ проливати сузе када се ја упутим на железничку станицу да бих ишао у иностранство“. Морао је да одржи 215 концерата у 239 дана, колико је она трајала и за крај Њујорк, седам опроштајних концерата, за девет дана! Зато огорчено оговори:

«Нека нас небо заштити од оваквог робовања! У таквим условима нема места за уметност. Човек се претвара у аутомат, механички одрађује свој посао; уметник губи своје достојанство; он је изгубљен...Моје незадовољство је било до те мере да сам када су ме неколико година касније замолили да поново дођем, истог часа одбио...Све је то било толико напорно да сам почео да презирем и себе и своју уметност.»⁵⁹⁰.

Колико је за **Рахмањинова** све то било напорно знамо по чињеници да је потпуно престао да компонује, више пута су га концерти доводили до потпуне исцрпљености. Међутим независно од својих осећања, обојица су оставила веома снажан утисак у Америци, јер је такво свирање, такав замах, сила осећања и индивидуалност била, до тада, непозната америчкој публици.

Иако је имао реакционарна убеђења, Рубинштајн никада није прикривао свој **конзервативизам**, као ни Рахмањинов. Често је одлазио у Вајмар, али је презирао све оно за шта се Лист залагао. Можда је то и његова закаснела реакциј из

⁵⁹⁰ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 244

младачких дане на жељу да постане његов ученик, када је 1846. презентовајући му свој раскошни таленат, био хладно одбијен речима: »Талентован човек мора да оствари циљеве своје амбиције сопственим снагама», што га је дубоко повредило. Касније њихови односи су били пријатељски и у својој аутобиографији пише. „Знао сам његове мане (извесну помпезност у понашању), али увек сам сматрао да је велики пијаниста-виртоуз, али не и композитор“,⁵⁹¹ указујући тако и на свој музички укус. У писму *Едит Роден* из 1869 (Брисел, 31. јан.) каже: “Био сам недавно у Вајмару и посетио Листа. Како је то неупоредив човек. Без обзира на његове *слабости*, а у њега их је више него ли у многих других, он ме одушевљава. Ја налазим **да он чак и пред Богом позира** у својим мистичним делима и у својим молитвама“. Зато је Листу у писму 1871. написао: „Дело је закон, а виртоуз извршна власт“, алудирајући на свој супротни став и примат у музици од Листовог.

У Бечу 1871/72 дириговао је свим симфонијским концертима Музичког друштва. Сматрао је да је наступила криза у уметности, ако не и крај свему ономе што се назива лепо а последњи је за њега био Шопен. У својој аутобиографији пише:

„Са владавином Бизмарка на једној страни и **Вагнера** на другој и са људским идеалима постављеним наглавачке, наступа **критичан тренутак за музику**. Техника се огромно развила, али **композиција** доживљава **свој крах**. Погребно звоно почело је да звони када су утихнули последњи непоновљиви звуци Шопенове музике. Можда је ово само *тренутна парализа*, али ко може рећи колико дуго ће трајати? **Када и како ће се то завршити**, нико не зна, све што смо волели, поштовали, ценили и дивили се, завршава се са Шопеном. *Сликаство* је било у зениту, и настало његово **изопачење**. Уверен сам да музика пролази кроз сличну фазу.“⁵⁹²

Ове пророчке речи могле би се и данас применити. Да ли је тада Рубинштајн као неким времепловом загледао се у правцу XX в. наслућујући тотални хаос и распад композиторског писма, улазећи у свет какофоније. Међутим будућност руске музике показала се светлијом, јер је он утро прави пут створивши је на здравим темељима. После њега, на том истом путу ће се појавити Чајковски, Рахмањин и читава плејада генијалних композитора и пијаниста! Сви заједно су били **космополити**, али истовремено велики **национални композитори**, везани за домовину из које су

⁵⁹¹ Ibid st 239

⁵⁹² Ibid st 246

потекли, те се Рубинштајн, после многобројних гостовања по свету, враћа у Русију настављајући пионирски рад на формирању конзерваторијума.

Композиторска делатност

У његовим делима осећа се велики утицај Бетовена, Шумана, Менделсона, али које обогаћује руским и источним вокалним мелодијама. У неким делима ипак је успео да нађе сопствену индивидуалност, да припреми атмосферу будућих композитора. Његова је кантилена засићена мелодијом, као на пример популарна „Мелодија“ F-dur, каденца Четвртог концерта, у којој је мелодија исказана масивним акордима. Може се јасно уочити да је био узор Чајковском за стварање својих концерата. Од пет коцерата, најбољи је *Четврти у d-moll-у оп-70 (1864)*. То је био **први руски клавирски концерт који је постао репертоарски**, којег су имали на репертоарима сви водећи пијанисти крајем XIX и почетком XX в. (Рубинштајн, Билов, Јесипова, Таузиг, Бузони, Рахмањинов, Хофман, Блуменфелд). За његово име везано је и стварање првих значајних руских образаца жанра *Концертних Етида*. Најзначајнија је C-dur оп.23. токатног карактера поновљених акорада, али су чак и они мелодизирани. Написао је и много *комеда за клавир* различитих жанрова: баркароле, романсе, валцере (Валс–каприс Es-dur), прелудиј и фуге, највећим делом обједињени у **циклусе и зборнике**: „*Камено острво*“, „*Националне игре*“, „*Петербурске вечери*“, „*Маскенбал*“ у 4 руке. К.Н.Игумнов их је сабрао у **два тома** под називом „*Изабрана дела за клавир*“.

По савету ћерке Софије која је лепо свирала клавир, сјајно певала лепим али не великим гласом, написао је **10 романси из српских мелодија по Вуку Караџићу (оп. 105, 1877)**. Био је важна етапа на путу подизања руске клавирске литературе и разраде њених основних жанрова, пре свега концертне музике, а такође и мелодијског засићења клавирског стила.

Педагошка делатност Антона Рубинштајна

«Давати-за мене је веће задовољство него имати, и ако би ја желео да нешто имам, то је само ради задовољства да дајем» *А.Рубинштајн* »**Мисли и афоризми**»⁵⁹³

Педагошка делатност Рубинштајна везана је за Петроградски конзерваторијум, и датира од 60-х, до почетка 90-х година XIX века.

⁵⁹³ А.Алексеев-Антон Рубинштейн-Музгиз Москва 1945.Ленинград ст. 5

За њега је било важно да код ученика развије озбиљан однос према извођачкој



делатности, да научи ученика да *пажљиво* прочита нотни текст и да га стваралачки осмисли. Сматрао је да је један од главних **задатака** педагога да створи уметника са **самосталним мишљењем** и због тога се са нарочитом пажњом односио према ученичкој индивидуалности. Бојећи се да својим убедљивим и веома индивидуалним свирањем «убије» индивидуалност ученика, није свирањем показивао

дело, већ је примењивао метод „**навођења**“ ученика путем поређења, развијајући у ученику замисао и тиме га наводио на самостално тражење поетског садржаја музике и своје интерпретације. (*Рубинштајн са потписом (гравура, 1889)сл.60*)

Таквим методом неподражавања његове индивидуалности, доказао је да уважава **индивидуалнос ученичког талента** и тиме развијао *слободу* и *самосталност*. У случајевима када ученик сам није могао да открије замисао композитора, он му је појашњавао карактер композиције или појединих њених делова *аналогијом* и тиме га наводио на самосталне закључке, што ћемо касније уочити код Нејгауза и осталих руских педагога у једном или другом облику што нам јасно указује одакле потичу корене. Навешћемо неколико његових коментара:

О уводном делу *»Дон Жуана«* Моцарт-Листа, рекао је: *»Да ли ви знате шта означава ова интродукција? Улази командант и то мора бити одсвирано, мраморним, бронзаним тоном, а не плитко«*; или уводни део „Прве баладе“ Шопена: *»Слушајте ја вам причам тужну причу, треба да буде одсвирано декламационо, треба говорити«*.⁵⁹⁴ Приликом свирање четврте нумере *»Крејслеријане«* својој ученици је поставио питање: *»Какав је карактер?«*— ученица је одговорила. *»Сањалачки«*—«Па онда дајте звуку тај сањалачки карактер. *Неколико пута одсвирајте ноту и добро је ослушните*, све дотле док не добијете одговарајућу боју. Ево овако». Он је одсвирао једну ноту.»Да ли је то сањалачки звук? Не то је *piano*, то још није сањалачки звук», па поново је одсвирао» не још увек није то. *А сада, то је та сањалачка нијанса»*⁵⁹⁵

Најбољи **ученици** били су му: композиције **Чајковски**, а клавира **Хофман**, затим

⁵⁹⁴ А.Д. Алексеев-История фортепианного искусства-части 1 и 2-Москва „Музыка“1988. ст 285

⁵⁹⁵ Весель. Е.Н. Некоторые из приемов, указаний и замечаний. А.Г.Рубинштейна на уроках в его фортепианном классе в. С.-Петербургской конс.. СПб, 1901.ст 27, 12

Г. Крос, М. Терминска, М. Познанска, С. Друкер. Холидеј, Јосиф Хофман.

Чајковски је о њму рекао: „Као учитељ био је непоновљив. „Он је објашњавао без великих фраза и дугих разговора...али се увек строго односио ка делу.“⁵⁹⁶

Два различита педагошка приступа исте традиције Рубинштајнове школе: Вера Гороностајева-Нејгауз и Дмитриј Башкиров-Голденвејзер

Овакав метод сликовитог приступа сусретли смо за време нашег студирања у Москви, код **Вере Гороностајеве**, на лекцијама из историје и теорије пијанизма, на којима је поетским путем тумачила дела, што је несумљиво прихватила од свога педагога **Хенриха Нејгауза**, коме је такав метод представљао основу педагошког рада, вршећи поређења најчешће са појавама у природи, што као што запажамо представља директни континуитет од Антона Рубинштајна.

Дмитриј Башкиров, професор по специјалности аутора тезе, а ученик Голденвејзера, вероватно због снажног темперамента, није имао стрпљења да речима објашњава дело, што не значи да су се те две методе суштински разликовале. Идејност, и начини досезања идејности су увек остајали исти, али су методе биле другачије. Када би ученик свирао празно и не садржајно, чим би чуо да га неки тон код ученика не задовољава, да није онај „прави“-пун и певајући, бурно би одреаговао, нервирајући се.

„Као да га и сада гледам пред собом, како ме жустро гура од клавира и сам седа да одсвира тај тон или фразу. Руке су му биле не тако велике за мушкарце, са петим прстом који је већ полако оболевао од артритиса, будући да је нарочиту пажњу посвећивао звучању тог најслабијег петог прста, који се код многих пијаниста довољно не чује. Повишеним тоном је викао: „пятый палец не слышен“!-и дан данас ми одзвања у ушима. Њега није занимало што је мали прст најслабији, он је морао да се чује и да „пева“, можда још више од осталих, јер се обично и налазио на крају неког низа или пасажа. Пре би се могло рећи да је тон који би показао како треба да звучи, „захватао“ а не ударао по дирци, а потом би подигао главу према горе, као да је проверавао да ли је тон узлетео у небеске висине. А онда би рекао: „Слышишь, вот это то“ !

⁵⁹⁶ А.Алексеев-Антон Рубинштейн-Музгиз Москва 1945.Ленинград ст. 24

Такође би често показивао осећај удара на нашим плећима, а не на клавиру. Тако би боље осетили, оно што се зове на сопственој кожи. Тако сам на својим плећима јасно уочавала снагу његових прстију, али и урањање јагодица у дирку, „захватање“. Гурао би цело тело ка клавијатури, као да је желео да целокупна енергија и снага тела не оде у земљу, земљином тежом, већ од ножних прстију, у обрнутом правцу, преко седалног тела и леђа, преко руку да стигне до зглоба, ту би се амортизовала, а затим слила у једну тачку јагодицу и тако ушла у дирку. Често би и показивао те своје јагодице које треба да осете дирку. Наравно увек би се уочила та драстична разлика у његовом и ученичком тону, та разлика између мајстора и калфе, али у исто време би се јавила у нама и огромна жеља да тај «његов» тон достигнемо.

Никада није дозвољавао осредњост, или боље речено, није је подносио. Његова одговорност према уметности и свом таленту му то није допуштала и увек је све непогрешиво чуо. Када то и ученик не би чуо, нервирао би се и викао, што је у даљњем току понављања све више проузроковало наш страх, па веома често код женске популације и сузе. Но све би се ипак добро завршило на следећем часу, јер после огромног труда да се постигне прави тон, долазило би се до задовољавајућег резултата, макар и кроз сузе, а онда би се он осмехнуо, студентима који су седели на часовима и рекао: „Вот, теперь это то что нужно“.⁵⁹⁷

1. Први међународни конкурс

Но да споменемо још један значајан фактор у делатности А.Рубинштајна у последњим годинама живота. То је организација **Првог међународног конкурса музичара**, који је носио његово име. Тиме су постављени темељи многобројним музичким такмичењима нашег доба. Да би основао конкурс морао је да уложи осим рада и велику количину новца, коју је зарадио од концертне делатности. Конкурс је био међународног карактера, такмичили су се само мушкарци од 20-26 година и давале су се две награде од по 5000 тадашњих франака. Једна за **композитора** и једна за **пијанисту**. Одржавао се сваке *пете* године, по устаљеном реду у Петрограду и највећим центрима Западне Европе.

⁵⁹⁷ Казивања Јасмине Јанковић аспирантке Конзерваторијума „Чајковски“ у класи Д. Башкирова (1985-1989)

Програм за пијанистие био је веома разнолик и захтевао је високи технички и уметнички ниво: Прелудијум и четворогласна фуга-Баха, Andante или Adagio Хајдна или Моцарта, једну од познатих соната Бетовена, мазурку, ноктурн и баладу Шопена, једну или две нумере из «Фантастичних комада» или «Крејслеријане»-Шумана и етиди Листа.

После смрти Рубинштајна у програм је био укључен и један од његових *клавирских концерата*. На првом конкурс, који је био одржан 1890. год у Петербургу, пријавило се *седам кандидата*, а награду за извођача је добио талентовани руски *пијаниста Дубасов*, који касније због болести руку није могао да концертира, док је награду за *композицију*, на том првом конкурс добио је 24. годишњи **Феручо Бузони**.

2.Историјска заслуга Рубинштајна:

- 1.Просветитељско-образовања улога широких демократскиг кругова руских слушатеља
 - 2.Професионализација музичког образовања
 - 3.Стварање националног извођачког стила у извођачкој области музичке уметности
- Пред смрт, сагледавши своје резултате изјавио је: „Када се сетим музичке Русије пре 25 година и упоредим је са садашњом не могу а да не узвикнем: зар је могуће да су се тако огромни резултати дали за само 25 г. свога постојања!“⁵⁹⁸



Записъ А.Г. Рубинштейна:

"Није у животу уметност, већ је у уметности живот". (,Не в жизни искусство, а в искусстве жизнь"). 1894.- слика 2. (сл 62) Автограф (Москва 1888)-слика1 (слика.61)

Увертира за отварање

није доживео отварање али је успео да напише „**Увертиру**“, која је била изведена приликом отварања.

⁵⁹⁸ А.Алексеев-Антон Рубинштейн-Музгиз Москва 1945.Ленинград ст. 45

5.3.2 Оснивање Петерсбуршког конзерваторијума

У писмима Антона Рубинштајна од 1850-1871, уочавамо хронологију догађаја који су довели до стварања конзерваторијума.

27.окт. 1852. пише *мајци* у Одеси. «Занет сам једним послом који може имати велике последице, то је план Музичке академије. План је већ готов и ја га данас предајем Великој кнегињи, а она цару (Николају I). То може имати велике последице за музику у Русији, а такође и за мене. 27. окт. 1852. пише и *Кнегињи Елени Павловној*, по чијој молби је био позван да буде дворски пијаниста те године:«Када се помисли колико је **природа богато обдарила Словене, а посебно руски народ** у музичком погледу, мораш се изненадити како је музичка уметност још на ниском ступњу развитка у Русији. Ваљда зато што музика одсуствује из хијерархијске лествице».⁵⁹⁹

Он излаже план обуке по струкама и специјалностима музике. Ко заврши конзерваторијум добије назив *академика*, а ако хоће професуру мора полагати посебан испит. Постоје две главне области: **композиција** и **извођачке** класе. У извођачке класе се приступа са 15 година а на композицију са 18 год. Оба курса су по 3 године

1853, 3./15 фебр. пише *мајци* у Одеси: «*План Академије спава сном праведника*».

1859. је основано РМД, те исте године и музичке класе Друштва, које су биле основа и претеча Петроградског конзерваторијума

12. нов. 1859. пише **Ф. Листу** у Вајмару: „Овде смо основали „Музичко друштво“ које је поред других циљева поставило себи задатак извођења дела **свих композитора, свих школа и свих времена**. Први концерт је заказан 23. овог месеца. На другом концерту, Нелисов ће свирати Ваш Es dur концерт. У даљем току ја ћу припремити Ваше „Прелиде“ и „Орфеја“. Са великим сам задовољством прочитао Вашу књигу о Циганима“.

Ово нам јасно указује да жели да успостави Руску музичку школу-на *целокупној универзалној музичкој традицији*.

1. дец. 1859. пише *мајци* у Москви: „Наши концерти иду одлично. Много радим, али имам и армију непријатеља.

⁵⁹⁹ Антон Рубинштајн-Писма 1850-1871 -Избранные письма. ред Баренбойм Л.А. М Музгиз 1954..с 102

12. нов.1861. пише: „Наш устав о конзерваторијуму је **потписан** и ми мислимо школу да отворимо у септембру, са каквим средствима, Бог зна. Знам само да ћу дати два концерта за време великог поста и дати значајну суму новаца од њих.

23.феб.1862. пише *Е.Родену*: „Никада нећу заборавити моралну подршку коју је мени дала Велика књегиња у време моје младости и разуме се, због тога ће у мени увек имати преданог и верног слугу.

Никада нећу ићи на руку оних који желе да понизе моју уметност. *Љадов* је даровит човек, а уз то он је и Рус, а то ми морамо увек имати у виду. Како то да не може да се изда школа Вилуана, прва руска школа! То је срамно. Курс за клавир узећу ја, са Вилуаном, као учитељем (асистентом). Али не више од једног часа дневно. С тим да паре иду Вилуану, ја ћу радити бесплатно“.

Петроградски конзерваторијум основан је 8. септембра 1862. од стране *Руског музичког друштва* по иницијативи **Антон Рубинштајна**, као **прва професионална музичка институција**. (*Сл.63-Прва зграда Петербушког конзерваторијума 1862-Дом Демидова*)



Било је 36 класа, а професори су били најбољи музичари Петербурга, у првом реду **А.Рубинштајн** и **Т.Лешетицки**. «Лешетицки је сматрао да је Рубинштајн био највећи од свих икада живих пијаниста»⁶⁰⁰. Готово да је преузео све на себе. Водио је класу клавира,

камерне музике, оркестрације, хор и оркестар, тако да није ни чудо да су сви студенти прошли кроз његову класу, а био је и **први декан**. На основу поднете документације о својој уметничкој делатности пред посебном комисијом професора, први је стекао звање «**Слободног уметника**» 1863. а потом је то звање добио и његов тадашњи асистент и некадашњи професор, Вилуан. Радио је првих пет година и за то време увео је многе **новине**, које су остале и до данас:

1. **рад са почетницима**, који је водио његов асистент Вилуан, затим увео је
2. предмет «**Познавање клавирске литературе**», затим поред
3. поред **концертантног** смера, увео је и **педагошки смер**, што је било значајно за ширење традиције школе.

⁶⁰⁰ А.Родену "Theodor Leschetizky", New York, 1903, str 272

Први дипломци се појављују већ 1865. године, међу којима су *Чајковски* и *Крос* а **прва оперска** представа је била Орфеј и Еуридика К.В.Глука.

Заједно са *Римским Корсаковим*, *Љадовим* и *Глазуновим*, **Петроградски** конзерваторијум убрзо постаје против тежа и уједно јединствена целина са **Московским**, чији је Антон идејни оснивач, а на чело поставља брата *Николаја*, *Чајковског* и *Тањејева*.

7. јануара 1866. Антон пише *мајци*: “Питање конзерваторијума у Москви је решено.“

1867. због сукоба са колегама, Антон Рубинштајн је напустио Русију и вратио се тек 1891, као декан. Из неколико писама видимо да је нерадо напустио Русију и да га је задесила слична судбина нерадог **повратка концертној делатности** у иностранству, као што ће се то десити касније и са његовим следбеником Сергејом Рахмањиним, а и свим осталим руским музичарима у емиграцији.

24. маја 1867. пише: „Сутра одлазим из Русије“, а већ 3.јула из Париза, мајци у Петроград: „У Петроград се не враћам, идем по Европи, а можда и у Америку“.

10. окт. 1867. мајци у Петроград: „И тако, почело је моје концертно изгарање. Опет клавир у 38. години“.

1868. помало огорчен пише : „Веома ме забавља што су ме у Русији почели да називају „наш руски композитор и уметник“.⁶⁰¹

1871. године, **Николај Римски Корсаков** долази на Конзерваторијум. Пошто је Рубинштајн основао конзерваторијум као противтежу «Кучкистима», коме је



припадао и Римски Корсаков, било је немогуће да на почетку оснивања ове институције ради Корсаков. Но ипак, Петроградски конзерваторијум не може се замислити без његовог имена и удела. Кроз његову класу је прошло 200 ученика и после Антона

Рубинштајна сматра се заслужним творцем конзерваторијума у сваком погледу, те због тога он данас и носи његово име. Свака **класа** је носила своју педагошку школу, те тако имамо школу:

⁶⁰¹ Opt.cit. Антон Рубинштајн-Писма 1850-1871

Композиције, Римског Корсакова, (1871-1908); *тијанизма*, Лешетицког (1862-78) и Јесипове (1893-1914); *виолине* Ауера (1868-1917); *виолончела* –Давидова (1862-87) и Вержбиловича (1882-85); *певања* Нисен-Саломан и тд.

Велику улогу у животу конзерваторијума одиграо је и А. Глазунов, који је био ректор од (1905-28). (*Сл. 64. Друга згледа Петербуришког конзерваторијума*).

Воспитаници конзерваторијума били су : Чајковски, Љадов, Иполитов-Иванов, Аренски, Мјасковски, Прокофјев, Блуменфелд, Сафонов, а међу **првим дипломцима** помињу се: Чајковски, Крос, Јесипова, Лавровска, а затим Јудина, Софроницки, Шостакович, Свиридов, Мравински, у новије време то су Соколов, Темирканов, Георгијев и тд.

Од 1880. нарочито се обраћа пажња на васпитању *надарених извођача*-солиста и композитора и стварању **педагога** изразито *високе квалификације*. Један од приоритетних циљева био је пропаганда класичне руске и иностране музике. Године 1890. конзерваторијум добија **признање** за свој рад.

До 1917. за обучавање се плаћало, а од Револуције, подучавање је постало бесплатно, а **предавачи** су били: *Николајев, Софроницки, Калантарова*.

1923. отвара се при Конзерваторију *Оперски студио*, а 1925. и одељење за припрему *научних радника*, наставника за средње школе, па чак и за радничке универзитете, ради ширања и демократизације музичког образовања. Убрзо, за научне кадрове отвара се **аспирантура** тј, трећи степен.

Од 1930. организује се катедра за истраживање и **методологију** за све специјалности. Формира се *библиотека*, а касније и *кабинет за снимање звука*.

Од 1934.године при конзерваторијуму ствара се група за **изразито талентовану децу**, која се обучавају 10 година. Од 1936. конзерваторијум има и свој **оркестар**.

Оснива се и научно-методолошки рад на катедри за **продубљивање предавања и обогаћивање музичког репертоара**. Посебна пажња се поклања за припремање кадрова за «братске републике и земље». Од 1937. стварају се курсеви за школовање и усавршавање **музичара-педагога**.

Све нам ово јасно говори да се веома озбиљно и систематично приступило успостављању високог система школства и по квалитету и са тенденцијом ширења и по квантитету. Петербуришки конзерваторијум дао је замајац за оснивање

осталих конзерваторијума у најкрупнијим губернијским центрима: Москви, Кијеву и Харкову. 1944. конзерваторијум добија назив «**Римски Корсаков**».

На крају, навешћемо речи **Антон Рубинштајна** приликом отварања, где нам он јасно указује на високо успостављене циљеве:

«Дирекција РМО залаже се за успешан рад конзерваторијума, а г. професори, познати по својим заслугама, а многи познати у целој Европи, постараће се да из ученике образују учитеље; главна одговорност, лежи на господи студентима— и ја то не говорим само њима, већ и њиховим родитељима—да главна одговорност, која треба да оправда поверење *Правитељства*, које је стало иза отварања ове установе *лежи на студентима*; са тим осећајем они треба да раде тако, *да се не задовоље осредњошћу, већ да теже ка највишем савршенству*, не желећи да излазе из ових зидова. Као истински прави уметници, само тако ће бити у стању да донесу *корист својој отаџбини и самим себи*, да буду на *част онима који их образују*, да оправдају поверење *Правитељства* и благонаклоност *Покровитељнице (Велике књегине Елене Павловне)* и рада Дирекције...

Да радимо заједно, да помажемо једни другима, да настојимо, **драгоцену за нас уметност** да поставимо на ту **висину**, на којој она треба да стоји код *народа, који је толико богато надарен музичком уметношћу*;

будите смирени, скромни и неуморни служитељи уметности, која узвишује душу и оплемењује човека... Уз сагласност Правитељства и Покровитеља и сагласности Дирекције, имам част да објавим конзерваторијум Руског музичког друштва отвореним.»(*Из говора А. Рубинштајна на отварању Консерваторијума 8 септембра 1862*)⁶⁰²

5.3.3 Први професори Петербуршког конзерваторијума: школе Рубинштајна и Лешетицког и њихови ученици

У Петрограду ће поред **Антон Рубинштајна**, оставити траг и **Теодор Лешетицки** и његови ученици **Ана Јесипова** (*Анна Николаевна Есипова*),⁶⁰³ и **Владимир Пухалски**, (*Владимир Вячеславович Пухалский*), затим **Фан-Арк**, **Боровка** и **Климов**.

⁶⁰²Страницы истории Петербургской консерватории-Материалы и документы из фонда библиотеки и музея- <http://biblio.conservatory.ru/History/Cons/Rubin/Rubin.htm>

⁶⁰³ Друга жена Лешетицког-Э. М. С. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямполовский Op.cit Ст 154

1. Ученици Рубинштајна (Јозеф Хофман)

Рубинштај **није створио пијанистичку школу** јер је радио на конзерваторијуму само 5 година од (1862-1867). Водио је поред класе клавира, још и камерну музику, оркестрације, хор и оркестар.

Од његових **ученика** треба споменути оне који су били славни пијанисти тога доба: **Крос, Терминскаја, Познанскаја, Друкер, Холидеј** и наравно **Јозеф Хофман**, који је са њим радио приватно.

Густав Крос и Терминскаја су били ученици *првог педагошког периода* Рубинштајна на конзерваторијуму.

Крос је учио код Хенселта и већ пре уписа на конзерваторијум, 50-тих је концертирао. По отварању конзерваторијума учи код Рубинштајна и заједно са *Чајковским* 1865. постаје **први дипломац**. По завршетку, остао је на конзерваторијуму у својству професора клавира од 1867-1885 и води класу клавира све до смрти. **Први** је изводио у Русији многе клавирске концерте, међу којима и *Други концерт Листа*, а највише је остао упамћен по **првом извођењу** у Русији „*Првог концерта Чајковског у b-moll-у*“, (1/13 новембра 1875. у Петербургу), дириговао је Едуард Направник и то недељу дана после светске премијере у Бостону на којој је свирао Ханс фон Билоф. Чајковском се није свидело извођење Кроса, те ће знатно успешнија бити московска премијера 21. новембра /3. децембра 1875. где ће концерт свирати Тањејев, а дириговати Николај Рубинштајн.

Терминскаја је много концертирала и по Русији и по иностранству и исто неколико година предавала на конзерваторијуму. За разлику од Кроса, била је *лирски пијаниста* у коме је пијанистички апарат увек био подчињен идеји.

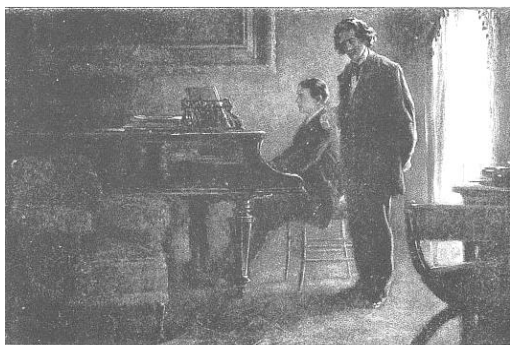
Познанскаја, Сандра Друкер и Евгеније Холидеј, представљају *други педагошки периода* Рубинштајн. Са успехом су концертирала по Русији и у иностранству. 1892. год. после конкурса који је организовала америчка фирма *Stainway* у Берлину, на коме је учествовало 17 немачких пијаниста, **Холидеј** је био позван у Америку. Како је тада писала штампа он је имао „музички манир Рубинштајна по мушкој снази у тону и ритму“.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Чешихин, "Отголоски опери и концерта", С.Петербург, стр220

Касније је био мекши у изразу, а нарочито се истицао извођењем Шопена.

Јозеф Казимирович Хофман (1876-1957) је био најталентованији његов ученик. По казивању Шонберга „могло би се рећи да је био је најкомплетније музичко обдарено дете у историји музике“⁶⁰⁵. Од Рубинштајна је преузео неколико важних елемената: уважавање ауторске замисли, певљиви legato као основни вид touche-а, искреност и неизвештаченост у свирању, као и велики рад и романтичарски приступ уметничкој слободи.

Ј.Хофман се сећа рада са својим професором: »Рубинштајн је анализирајући објашњавао, а онда остављао све мом расуђивању, јер само тако дело може бити твоје.» Дело је слушао само на једном часу јер како каже «други пут би могао да га објашњавам на други начин». Говорио је да је педал «душа клавира» и увек упућивао на корисност слушања певача. Саветовао је да »пре но што додирнете дирке морате почети комад у глави, тј. морате имати јасну представу о темпу, карактеру и начину удара, нарочито првих нота»⁶⁰⁶. **(Сл.65. „Како ме је Рубинштајн учио да свирам“-Хофман и Рубинштајн).**



How Rubinstein Taught Me to Play

Попут Рубинштајна и Хофман одлази на турнеју у Америку већ са 10 година. 1887. је имао деби са Њујоршком филхармонијом и одмах постаје сензација, али и у Руском царству чини чуда. На руској турнеји 1913. свирао је 255 композиција, непоновивши ни једну и тиме се представио као способан, зрео уметник, са великим репертоаром. Са таквим виртуозним пасажима, техником и природним *accelerandima* и рубатима огромног замаха, по огромном штриху и тонском набоју, заиста је био прави наследник свога професора, а у исто време претеча Рахмањинова и Хоровица.

Хофман и Рахмањинов су били први представници *модерног схватања*, да је *поштовање нотног текста* за пијанисту најважније. За разлику од ученика Листа и Лешетицког, Рубинштајн је говорио: „Прво свирајте тачно, као што је записано, када у томе успете можете нешто изменити“. Међутим сматрао је да

⁶⁰⁵ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 338

⁶⁰⁶ А. Алексеев-. „Русские пианисты“ -выпуск.2.- Москва.Ленинград.1948 ст 182-183

пијаниста има довољно посла и око текста, без додавања нечега на своју руку, те да један животни век није довољан да се открију све могућности једне једине Бетовенове сонате. Говорио је да “права интерпретација музичког дела захтева његово правилно схватање, а то зависи од *абсолютно тачног читања текста*. Када пијаниста жели да истакне своју цењену личност намерно додавајући разна нијансирања, сенчења, ефекте и ко зна шта још, све је то равнио фалсификату, у најбољем случају то је свирање за галерије, то је шарлатанство⁶⁰⁷. У његовом свирању било је доста слободе, поетичности и индивидуалности, међутим текст је преносио *верно до танчина*, што нам доказују његови снимци из тридесетих година за Н.М.В.

У његовој књижици „*Свирање на клавиру*“ налазе се запажања о стилским променама, које су довеле до модернизма. Хофманово извођење се одликовало мешавином *класичарске јасноће* и *романтичарске елеганције*.

Многи познаваоци сматрају да је он био најсавршенији а можда и највећи пијаниста свога времена. Имао је технику једног Годовског са већом тонском разноврсношћу и већом ватреношћу. Његов начин свирања је био комбинација *достојанствене музичке линије, певљивог тона*, и огромног *динамичког распона*, који је текао од ваздушног *pianissima* до правих ерупција, а сувереност за клавиром је била задивљујућа.

Традиција стварања репертоара од Рубинштајна је остала пракса у Руској школи и данас. Сећамо се професора Московског конзерваторијума Елисо Вирсаладзе, са једног часа, које је упутила Борису Березовском, тада још студенту: »Ако мислиш да се озбиљно припремаш за конкурс »Чајковски«, мораш да научиш све Бетовенове сонате и све Шопенове етиде». Проценивши Борисове способности, као одличан педагог размишљала је у правцу победе, што се и догодило после пар година, када је Березовски победио на конкурс.

5.3.4 Школа Лешетицког

Заједно са Антоном Рубинштајном највише значаја за формирање Петроградске пијанистичке школе имала је педагошка делатност **Теодора Лешетицког** (Теодор Фёдор Осипович Лешетицкий (1830-1915).

⁶⁰⁷ Харолд Шонберг-Велики пијанисти 335

Био је водећи професор клавира одмах по оснивању, оставивши иза себе значајне ученике и пијанистичку школу. (*Т. Лешетицки сл. 66.*)



Као деветогодишњи дечак, први пут је јавно наступао пред публиком 1839. у Кијеву свирајући кончертино Чернија са оркестром под управом сина Моцарта, *Волфганга Амедеја млађег*. Са једанаест година га шаљу у Беч где **учи код Чернија**, и упоредо са клавиром учи композицију, међутим, као и сви тадашњи интелектуалци, универзитет завршава као правник.

Године 1852. долази у Петроград и борави од (1852-1878), где постаје познат и као пијаниста и као педагог и значајан друштвени радник. 1858. г. радио је као инспектор у Смољном институту. Ту се упознаје са А.Рубинштајном чије свирање је знатно утицало на формирање његовог музичког мишљења. О његовом свирању *»Музички Свет»* 1868, год.пише: *»Он у високом степену поседује грацију, осећајност, лакоћу, и у исто време артистички жар и енергију. Он је заносан, када у салонима изводи душевне, пуне осећања сањалачке комаде, а у исто време га можемо упоредити са највећим концертним уметницима који изводе велике бравуре»*⁶⁰⁸. За време Рубинштајнових турнеја, замењивао га је у обавезама на двору Велике књегиње Елене Павловне. Од тренутка организације Петроградског конзерваторијума, (1862-1878), Лешетицки заједно са Рубинштајном постаје један од водећих професора клавира. Био је велики педагог који је одгајио велику плејаду истакнутих пијаниста у Русији и у иностранству.

Ученици Међу његове *руске дипломце* издвајамо: **А.Јесипова, К.Фан-Арк, В. Пухалски, И.Боровка, Д.Климов**, који су наставили његову школу, поставши професори Петроградског и Кијевског конзерваторијума. а из *Бечког периода* **Падаревског, Шнабела, Габриловича, Галстона, Фридмана**

1.Методолошки принципи Лешетицког-одјек на школу проф. Арбо Валдме и Дмитрија Башкирова

У својим методолошким принципима ослања се на стваралачку делатност А. Рубинштајна.

⁶⁰⁸ А.Б. "Музыкальный Свет", 1868, Н.8

Био је **педагог-реформатор**, који је установио, може се рећи, нешто више рационалне методе пијанистичког васпитања. Он је својим ученицима показивао 1.на које начине треба стићи до *релјефности* у свирању, 2.каквим начином свирања заокупљамо *пажњу слушаоца*, 3.како постићи *ток и вокалну изражајност* у кантиленама и 4.како постићи *живи ритам*.

1. Квалитет звука и тона : Саветовао је да се слушају првокласни певачи и да се од њих може много научити и тражио је од својих ученика да добро *слушају своје свирање* и нарочито *свој тон*. Познато је да су се најчувенији ученици Лешетицког управо и истицали својим особеним, предивним тоном. Од Шнабела који је имао јасан и крепак тон, преко Падаревског, који је имао резонантни, до Фридмана и Габриловича и Јесипове која се одликовала невероватно топлим, баршунастим тоном. Сви они су се слагали у једном, да му је *квалитет звука* у извођењу био веома важан и да је на тон обраћао више пажње него на било шта друго. Он једноставно није могао да поднесе ружан тон, говорили су *Падаревски, Шнабел и Габрилович*. Детаљно је објашњавао вештину стицања дивног, певљивог тона, стварања великог, али не тврдог и тона у *pianissimo*, који се чује до последњих редова. *Падаревски* о томе каже:

»Лешетицки има веома *једноставан метод*. Своје ученике учи да постижу *префињен тон и да стварају музику, а не галаму*. Сложићете се да постоје *принципи који се морају усадити сваком ученику*: то је *дах, мекоћа удара и ритмичка прецизност*. За остало се свакоме мора другачије прићи, зависно од природе његовог талента. Једном речи то је *метод над методима*».⁶⁰⁹

2. Развијање талента код ученика: Сваком ученику је прилазио на посебан начин, сматрајући да је индивидуа за себе. У „*Учитељу клавира*“ Н.18. из 1899.пише:

»Да сам ја сликар, ја бих код једног ученика сликао уво, код другог нос, код трећег врат, једном речју оно што је најкарактеристичније код њега. Тако ја радим са мојим ученицима. Ја се закачим за ону ученикову особину која ме највише интересује. Наши велики виртуози живе у једном затвореном кругу своје индивидуалности и не желе да траће време на то да направе *мост између своје и ученичке индивидуалности*. У том смислу ја се клањам А.Рубинштајну»⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 262

⁶¹⁰ Т.Лешетицкий „Der Klavier-Lehrer“1899, N 18. „Anregung und Unterhaltung“.

А Мајкапар се сећа савета свога професора о развијању талента код ученика: »Никада се немој журити да окарактеришеш неког ђака *неталентованим*», сећајући се при томе једне своје ученице, која је дошавши у његову класу имала доста и техничких и ритмичких и педалних недостатака, над којима је он морао много да ради, а паралелно са тим радио је на уметничкој поставци дела. Због свих тих недостатака није могао да уочи њене уметничке способности. Радећи веома много са њом, после извесног времена, кад је успео да отклонио недостатке, био је запање, како је талент почео да излази из ње. Својим методолошким приступом и стрпљењем успео је да *ослободио њен таленат*, који је погрешним радом дуги низ година био дубоко затворен у њој.⁶¹¹

Сваки професор треба да ради **са истим интензитетом** како са *мање обдареним студентима*, будући да им је неопходан због многих недостатака које имају, а такође и са *великим талентима*, „будући да је њима ништа мање од оних мањих, потребна дисциплина“, и у том смислу не треба се бојати да ће се *дисциплином* убити њихова природна индивидуалност.

3. **Дисциплина:** »Што је био већи таленат то сам више морао да га стављам у жестоке јежеве рукавице. **Жестоком дисциплином** ви таленту дајете *културу*, при томе му *никада нећете убити његову сопствену индивидуалност*. Природа нам никада не даје брилијант у готовом облику. Чак и најбољи дијамант, само пажљивим брушењем постаје брилијант»⁶¹².

4. **Рационално вежбање:** Лешетицки је био један од првих педагога, који је спознао да је **вежбање умни процес**, насупрот *механичком учењу*. То умно вежбање треба да буде засновано на **концентрацији пажње** и **анализи тешкоћа**. Желећи да научи младе пијанисте рационалном вежбању за инструментом, саветије: »Многи неискусни ученици дуго времена проводе за клавиром вежбајући без престанка мислећи да ће на тај начин стићи до бржег резултата. Зар нисте видели да сликари тако никада не раде. Сликара, држећи четкицу у руци, увек нешто прво наслика, *затим се удаљује од слике*, и из даљине посматра, шта је урадио? Дуго је посматрајући, *критички се осврће према ономе што је насликао*, и тек онда наставља даљни процес рада. Тако и ви треба да радите. **Немојте вежбати**

⁶¹¹ С.М.Мајкапар, *Годы учения*, М.-Л., 1938, стр163-189

⁶¹² С.М.Мајкапар, *Годы учения* ст 163

беспрекидно... Одсвирајте један део и *пажљиво ослушните своје извођење*, направите паузу, да би се сетили како сте то одсвирали. *Критички треба да проанализирате шта је у вашем свирању било добро, а шта лоше* и даље радите на утврђивању тих добрих страна, и на одстрањивању недостатака **Увек радите уз помоћ слуха и увек радите критички**.⁶¹³ .. Три часа на дан техничких вежби је сасвим довољно за свакога, јер нико нује у стању да дуго вежба, а да то не пређе у механички рад, а управо томе се ја противим.⁶¹⁴

5. Стремљење ка форми и идеалу: “Шта год да је радио било је *интезивно, просвећено и обликовано према датом идеалу*: наводио нас је да размишљамо о облику фразе, пасуса, целе композиције. Свака фраза, била је сама за себе, али у целини, јављао се узвишени и непредвидив континуитет осећања док се комад постепено обликовао у процесу извођења”⁶¹⁵, наводи **Бено Моисејевич**.

6. Прилагођавање извођења: При томе правио је разлику између *концертног извођења* и оног *на часу* или у домаћем кругу и тиме прилагођавања извођења. Он је поредио пијанисту са оратором, који је морао да пази да његова реч задржи пажњу да би смисао речи дошао до слушаоца. На подијуму извођач мора говорити другачије, него «код куће за чајем», тј. јаркије и изражајније.

(Сећамо се професора **Башкирова** који је увек говорио: „То је врло лепо за учионицу, али се то неће чути у сали“, захтевајући тон који носи!. Или: “Теби се то свиђа и ти уживаш док свираш, али у сали ће звучати празно“)

7. Рационализација снаге: Рационално се односио према трошењу *снаге у свирању*. У потпуности треба владати својим мишићима који прелазе у делићу секунде из стања *крајње напругнутости* у стање *крајње опуштености* целог тела и то се постиже не безбројним понављањем различитих вежби и етида, јер се ту беспотребно губи снага, већ **спорим свирањем и брзим мишљењем**.

У фебруарском часопису „*Musician*“ 1899. год. један његов ученик је написао: »Лешетицки је учио своје ученике да спрече **телесни замор** *девитализирањем мишића* који се не користе. Придржите руку друге особе и одједном је спустите, уколико рука одмах падне, потпуно је опуштена, може се рећи да је

⁶¹³ Ibid, Годы учения ст 175

⁶¹⁴ С. Jankins, Theodore Leschetizky“(„The Musical Times“, 1930, june).

⁶¹⁵ Piano Teacher, јануар, фебруар 1963, стр 3

девитализирана. Међутим многи нису у стању да потпуно и са лакоћом опусте мишиће, да им рука слободно падне».⁶¹⁶

8. Олабављеност, опуштеност: Сећамо се првих часова код проф. **Арбо Валдме** на Музичкој академији у Београду 1985. код кога смо магистрирали, иначе воспитаника руске школе (класа Јемељанове Московског конзерваторијума), који нам је на првом часу дао управо ову вежбу Лешетицког. «Подигао би ми руку на горе, а затим би је пустио да слободним падом сама падне поред тела. Признајем, да у почетку нисам била у стању да савладам овај задатак, јер нисам могла да је опустим до краја. При паду, у неком тренутку би је зауставила, заочила, наравно несвесно. Такође ми је на истом часу задао и другу вежбу Лешетицког; да у делићу секунде пређем из стања напрегнутости шаке у стање опуштености. Ни то ми није полазило одмах за руком. Морала сам да радим на том рефлексу, да би делимично и једну и другу вежбу савладала. Иако сам тада већ увелико била дипломирани пијаниста, никада се раније са тим нисам сусрела, с обзиром да до појаве првих руских професора на Београдској академији, а то је тек 80-тих, београдски пијанизам се више базирао на западној школи, са статичним зглобом и прстном техником из шаке, углавном школе Емила Хајека.

Морам признати да сам тада помало остала збуњена, тим за мене «новим методом» проф. Валдме, а у ствари (Теодора Лешетицког), јер сам се припремила да на првом часу свирам. У свом младалачком индивидуализму желела сам да «запањим» професора својим дотадашњим знањем, а у ствари цео први час смо провели доказујући да сам прилично укочена и да не умем да се опустим, што је кључ слободног свирања на клавиру, првенствено менталног, а отуда и техничког!⁶¹⁷

Леополд Годовски констатује: „Можда је **опуштеност најважнији принцип**, који годинама објашњавам» Лешетицки је први напустио становиште о изолованом прстном свирању и почео уводити покрете осталих делова руку, нарочито зглоба ткз. «зглобна опруга». **Миша Левицки** каже: »**Опуштање** игра веома важну улогу; **гибак олабављен зглоб, руке која слободно виси низ тело**».⁶¹⁸

9. Зглобна опруга: Са појмом «зглобна опруга» аутор рада се у пракси сусрео на студијама на Московском конзерваторијуму, у класи проф. **Башкирова**.

⁶¹⁶ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 263

⁶¹⁷ Сећања Јасмине Јанковић са часова код проф. Арбо Валдме на посдипл. студијама на ФМУ у Бгд.

⁶¹⁸ Харолд Шонберг-Велики пијанисти ст 260

Професор је на том сегменту обраћао нарочиту пажњу. Проф. Башкиров, који сам нема велику руку, све хватове је постигао помоћу невероватне *технике ручног зглоба*. Увек је говорио „*плавати, плавати*“, (*пливати*)-тј. непресталан ток-кретња олабављеног ручног зглоба (за разлику од статичног и чврстог зглоба у западном школама технике), показивајући то на гипкости свога ручног зглоба који се кретао у свим правцима и стално федерирао, као на опрузи. Готово да није прошао ни један час да некоме не укаже на акорде који морају бити амортизовани ручним зглобом, у противном се добија оштар-сессо тон. То је од изузетне важности, јер управо том мекоћом и сталним федерирањем зглоба се добија *леп, топао тон*, а нарочито акорд, затим добар, природан ток, без наглог заустављања и пада руке на клавијатуру, као и пластичност у свирању.

Сталном *кретњом, федерирањем, амортизовањем и активној олабављености* ручног зглоба, постижу се небројане могућности у фразирању, што и јесу **основне одлике руске школе**, за разлику од многих других школа који врхунски пијанизам базирају на чврстом зглобу и чврстим прстним кретањем. Чврст зглоб, који се креће по хоризонтали клавијатуре, доводи до можда веће брилијантности, и брзине у прстној техници јер нема вертикалних амплитуда, већ само лево-десно, али и до сувог, оштрог тона у акордима, јер се ту ради о чистој вертикали, горе-доле. Код „руског свирања“ избегнуте су те резке разлике приликом прелаза из хоризонтале у вертикалу (прстне у крупну технику), те се тим „пливањем“-сталним током зглоба, кружним покретом све повезује лево-десно, горе-доле и неприметно се прелази из једног стања у други, из једне технике у другу. Баршунаст, топао, пун и заокружљен тон, може се постићи само сталним *радом зглоба-федерирањем, радом целе руке од рамена, па и покретима целог тела*.

Неки од ученика Лешетицког су желели да **запишу педагошке принципе Лешетицког** и његове методолошке напоре, те је тако настала књига његове асистенкиње **Малвине Бре** (Malwine Brée, 1902), „*Основи метода Лешетицког*“ (Die Grund-lage der Methode Leschetizky), као и књиге **Анет Хулах** (Annette Hulah 1906) и **Етел Њукомб** (Ethel Newcomb, 1921), које нису доживеле успех.

10. Немање метода: Он сам никада није систематизовао свој метод, јер је говорио да га ни нема: „*Ја немам метода* нити ћу га икада имати. Примените на ваше ученике поступке које су им од користи и напустите сваку помисао о примени

било каквог метода. Напишите у вашој учионоци: НЕМА МЕТОДА“, саветујући ученике да *иду концерте, и да пажљивим слушањем*, како оних успешних, тако и оних неуспешних, могу научити много.⁶¹⁹

»Ја сам *противник строго одређених принципа* у подучавању. Сваком студенту треба другачије прићи зависно од околности, које га прате. Моје начело је да уз помоћ написаног метода нико не може постати добар професор, јер добар је професор само онај који може свом ученику да прикаже све могућности...*Мој метод је да оспособим ученика да одсвира три тона на клавиру са експресијом и различитим ударом*»⁶²⁰

Ученица **Фани Блумфилд Зајслер** такође пише о његовом (немању) метода: »Током пет година колико сам провела са Лешетицким, веома јасно ми је дао до знања да он **нема строго одређен метод**, у правом смислу те речи. Као сваки добар педагог, он *прво проучи личност* сваког ученика и према томе одреди у ком ће правцу тећи подучавање. Може се рећи да је готово *за сваког ученика имао другачији приступ*».

У „Есеју о Лешетицком“, који је написао **Осип Габрилович**, такође не помиње никакав метод, техничке вежбе и слично. „Метод Лешетицког може се назвати *односом Лешетицког према музици, и према животу у опште*“. Сви његови ученици били су индивидуалисти: »Какав чаробњак мора да је био овај човек, који је успевао да развије њихов музички и пијанистички таленат а да при том не уништи оно што је најдрагоценије у уметности-индивидуалност».

Шнабел каже: »то је била струја која *активира и ослобађа* латентну *виталност* једног студента, усредсређена на машту, укусу и личну одговорност. Није било ни копирања, нити успеха преко ноћи. **Ученик није добијао рецепт, већ задатак.**“⁶²¹ Лешетицки је постизао искреност у изразу и није допуштао нарушавање или одступање од онога у шта је био сигуран».⁶²²

Закључак:

Као потврду *успеха таквог метода* у музичкој педагогији, наводимо део из рецензије **Цезара Кјуи**, поводом концерта ученице Лешетицког, петербурске

⁶¹⁹ Ethel Newcomb: Leschetizky As I Knew Him, str 194

⁶²⁰ Харолд Шонберг-Велики пијанисти ст 264

⁶²¹ My Life and Music, str 125

⁶²² Opt.cit -Велики пијанисти ст 262,263

пијанискиње *Ане Јесипове*: „Госпођа Јесипова-Ученица Лешетицког, и мене је пријатно изненадила својим свирањем, које *није било имитација и подражавање* њеног знаменитог учитеља. Највећу *заслугу* придајемо њеном *васпитачу*, који насилно не намеће своје идеје, већ их пушта да се развијају самостално, у оквирима истинитости и укуса“⁶²³

2. Психолошке карактеристике нација у музици по Лешетицком

Као психолог, и педагог огромног искуства, **Лешетицки** је дао јасну карактеристику различитих нација, (по карактеру нације и њиховом односу према музици, уметности и свирања на клавиру). То је једна од **ретко смелих анализа по националној припадности**, где предност даје **руским извођачима**-они су по њему **први**:

Енглеz, је *добар музичар, добар радник, и лош извођач*; оно што Словен постиже инстиктом, Енглеzи постиже радом, *глава* га боље служи од прстију.

Американци су спонтани, увек у приправности за случај неочекиваног, запажања су им брза, имају техничку лакоћу. *Уче да би били у току са временом пре него из љубави према музици.*

Руси су, по Лешетицком **први**. Поседују чудесну технику, *страсни су, имају драматску моћ, снагу и виталност*. Бурне су природе и тешко се држе на узди, али ако издрже до краја, постају изврсни свирачи.

Пољак је слабији и мање сиров од Руса, више нагиње *поетској страни музике*.

Французе упоређује са птицама, које лете високо у облацима, несвесни онога што лежи испод њих. Они су префињени, свежи, одређени у свирању и умеју добро да фразирају.

Немце поштује због искрености, *осећаја за рад, посвећености детаљу, велике и понизне љубави према уметности*. Али њихови погледи су помало сивкасти.

Швеђани су му симпатичнији, талентовани и нежни.

Италијане воли јер је и сам Италијан, иако они *по правилу не умеју да свирају* клавир.⁶²⁴

Са овим можемо укратко закључити. Био је сигурно један од највећих педагога у историји пијанизма, чији методолошки принципи и ако у веома измењеном свету, још живе доносећи резултате, јер суштина уметности је непроменљива категорија

⁶²³ Н.Бертенсон „АннаЕсипова“музгис, 1960

⁶²⁴ А.Нулах: Theodor Leschetizky, str 5.

и не зависи од времена и околност те би требало да служе као узор данашњим генерацијама педагога.

3. Одблесци метода Лешетицког на школу Арбо Валдме и Дмитрија Башкирова

Методама Лешетицког се у многоне служио како професор **Арбо Валдма** у Београду, тако и професор **Дмитриј Башкиров** у Москви, што смо у претходном излагању могли уочити приликом детаљног разматрања метода Лешетицког које су нас асоцирале на сећања са наших часова, те на истоветне поступке наших професора при раду са нама на личном искуству. То нам јасно указује да та првобитно успостављена традиција и методе рада базиране на високо успостављеним вредностима и циљевима на самим почецима професионализма у пијанистичкој уметности у Русији, живи и до данашњих дана и незауостављиви се шири на све континенте.

Када говоримо о *индивидуалном приступу сваком ученику*, стварањем моста између две индивидуалности-студента и професора, а да се при томе не угрози ни једна индивидуалност, на чему је Лешетицки веома инсистирао, не можемо а да се не сетимо професора **Валдме** по том питању, те као потврду наводимо пример нашег разговора са професором при пријему на посдипломске студије у тада веома престижну његову класу. Заправо, није било довољно положити само пријемни испит и изразити жељу приступа у његову класу. Коначну реч је давао он и то није зависило да ли је имао или није имао места у класи која је увек била дупке попуњена, већ од тога да ли задовољавате неке критеријуме индивидуалности по њему битне и то је тестирао на њему специфичан начин:

«После положеног пријемног испита, осмелила сам се да га питам да ме прими у класу иако сам готово била сигурна да немам никакве шансе, с обзиром да је то била прва генерација Валдминих постдипломаца у Београду и сви су се већ од раније договорили са њим те их је већ било шесторо. Било би потпуно нормално да ме је одмах одбио, али је ипак уприличио један разговор. Разговор је трајао један сат преко телефона, потанко ме испитујући о целокупном мом дотадашњем животу; о начину размишљања, шта читам, о интересовањима. Готово да сам била увређена што толико «копа» по мојој унутрашњој личности, и питала сам се какве то има везе са мојим свирањем и шта се то њега тиче. Сутрадан је позвао телефоном и на моје велико изненађење рекао ми да ме прима у своју класу. Све

ми је то било јако чудно. Тада нисам знала да је то врста «педагошког метода», и да то «испитивање» није радио из пуке радозналости, већ желећи да уђе у *психологију* сваког свог ђака понаособ и према томе одреди принцип рада са њим у односу на психологију сваке индивидуалне личности».

Служећи се таквом методом, блиском и по карактеру и психологији његове личности, што изискије удубљивање и посвећеност, што смо касније и сами учили у раду са њим, створио је најбољу генерацију Југословенских пијаниста новијег доба, Александара Мацара, Наташу Вељковић, Јасминку Станчул, Риту Кинку, Дејана Синадиновића, Лидију Станковић и низ других, потпуно различите индивидуе и потпуно различитог пијанистичког стила, што је доказ методе и индивидуалног *педагошког приступа Лешетицког*.

5.3.5 Ученици Лешетицког-(школе Јесипове, Пухаљског и Сафонова)

Једна од његових првих ученица била је **Софија Малоземова** (Софја Александровна Малоземова 1845-1908), касније, познати професор Петербуршког конзерваторијума. Као страсни поклоник Рубинштајна, васпитала је ученике у духу рубинштајновог пијанизма. Обраћала је пажњу на *невљивост тона* и *поетичност извођења*, захтевала *слободан зглоб* и *чврсте прсте*, пасаже треба вежбати споро, јако, подижући високо прсте. Упоредом са учењем за клавиром, саветовала је да се дела прораде и *мисаоно*, без инструмента, наговестивши Јозефа Хофмана: »Дођеш кући, душо, замрачиш собу, легнеш на отоман и у мислима просвираш све над чим си данас радила», говорила је својим ученицама. **Ученици: С. Друкер**, која је учила и код Рубинштајна, **Марија Барнова**-одличан пијаниста и педагог.

Као професори на Петроградском конзерваторију, радили су и други ученици Лешетицког: **Јозеф Боровка**, **Дмитриј Климов**, (касније педагог у Одеси), **Карл Карлович Фан - Арк**, (1842-1902), који је упочетку био *асистент* Лешетицког, а касније постао професор. Нарочито је развијао виртуозност код ученика. Методолошке принципе је изнео у књиз *»Школа клавирске технике»*.

1. Ана Јесипова-школа Јесипове

Међу најбоље ученике Лешетицког издваја се **Ана Јесипова**, (Анна Николаевна Есипова 1851, Петербург-1914, Петербург), касније и његова друга жена (1880),

првенствено због тога што је остварила знатан утицај на петроградску пијанистичку школу, те се може говорити о посебној-„*Јесиповској етапи*“ у развоју ове школе. (*Т.Лешетицки са Јесиповом сл 67, Ана Јесипова с. 68*)

За разлику од Рубинштајна, који није дао своју пијанистичку школу у уском



смислу речи-као педагог, као ни Бородин ни Мусорски у области композиције, насупротив њима, **Бељајевци и Јесипова**, остављају своје школе. Од 1893. од када постаје професор на Петербурском конзерваторијуму, Јесипова постаје веома плодотворни, ауторитативни

педагог, која је одгајила *огромну плејаду пијаниста*, не само једне генерације. Они су наставили и проширили њену школу по многим градовима Русије, Европе, Америке, Јапана и широм света и тако јој дали светски значај.

Њена моћ као педагога огледала се у **строго изграђеном систему рада**, у **дубоко промишљеном и разрађеном у пракси методу**, као и невероватном таленту да пренесе ученицима високе квалитете свог пијанизма, своје уметничке и техничке принципе. У исто време, стимулисала је развој уметничке индивидуалности ученика. Одгајила је целу галерију јарких уметничких личности, васпитаваних под јединственом *Јесиповском школом*.

Независно од количине талента, сви њени ученици су се, пре свега, одликовали високом музичком и професионално *пијанистичком културом*, и предивним *школованим прстима* (техника). По речима Алексејева, њена школа је објединила у себи, са једне стране принципе «**прстне технике**» и нова достигнућа «**природне школе**», коју је Јесипова првобитно интуитивно открила, а касније она добија и своју *научну основу*.⁶²⁵

Због тога је и данас та школа цењена и актуелна. Свој **метод**, Јесипова је почела да записује у књигу, али због смрти није је завршила. У тим својим незавршеним скицама «**Клавирске школе**» она много говори о техничкој страни пијаниста,

⁶²⁵ А. Алексеев-. „Русские пианисты“ - ст 209

сматрајући, да *«талентовани извођач без апарата је исто као одлична лимузина без бензина, која неће далеко отићи»*.

Клавир је почела да **учи** на Петербурском конзерваторијуму 1864, код истакнутог педагога **Вилуана**, (учитеља Рубинштајна), а затим наставља код асистента Лешетицког **Фан-Арка**, код кога је била одређена. Но већ после пола године је узима сам **Лешетицки** у своју класу са речима: »У овој девојци чучи сатана. Ако успем да дисциплинујем њену природу, она може да постане велики пијаниста». 1871, завршава конзерваторијум са златном медаљом.

Често је Лешетицки причао о њеној невероватној способности да *брзо памти* и да са невероватном лакоћом и брзином научи дело. Први концерт Шопена је научила за само *три дана*, фугу Менделсона за један дан, а за два опроштајна концерта на својој турнеји по Америци, је решила да научи сасвим нов програм искључиво са делима америчких композитора. Упоредо са непрекидним наступањима на концертима, за само неколико дана, научила је 18 нових дела! Желећи да у Петрограду направио вече Шопена у извођењу своје ученице Јесипове, Лешетицки је по објављивању концерта увидео да у програму фали још 6 Шопенових композиција, које су по његовом мишљењу недостајале. За само *четири дана* Јесипова их је научила и испунила жељу свига професора.

Јесипова је била оличење способности.

У данашњем времену, оваква брзина учења, делује потпуно невероватно. Питамо се, у чему је тајна такве моћи тадашњих пијаниста? Знамо да Јесипова није била усамљен случај у томе. Да ли је то било неко другачије време, без интернета, телевизије и свега осталог што данас одвлачи пажњу од чистог бављења музиком, па и брзог учења или је Русија земља која с времена на време изнедри генијалце, попут Јесипове, Рахмањинова, Хофмана, код којих је музички код од Бога записан од самог рођења и све им је већ дато рођењем, у сваком случају може се закључити да су поседовали невероватне музичке способности.

Извођачка делатност

По завршетку конзерваторијаума са **златном медаљом**, тачније од 1870. год, почиње њена сјајна каријера професионалне пијанисткиње, позивом да одржи концерт у Салцбуршком „Моцартеуму“ са 17 година. Одмах потом следе позиви за још 13 самосталних концерата, и од тада, незауостављивом брзином почиње

тријумф по целом свету. Осваја Немачку (1871), Аустрију (1872), Париз (1873) - 14 одржаних концерата, 1874 Лондон-12 концерата, добија позив и од Листа за концерте у Будимпешти, затим 1875 Белгија. 1876. започиње турнеју по Америци, где остаје 8 месеци и за то време је дала 106 концерата у 28 градова. Само у Њјорку је дала 37 концерата, у Бостону 14, у Чикагу 7.

За девет година, од 1870 до 1879, обишла је 50 градова Немачке, 28 Америке, 14 Аустрије, 23 Русије. До 1885. дала је 669 концерта, 47-48 концерта у сезони. Каква снага и моћ је лежала у тој жени!

После њеног концерта у **Бостону** 1876. у часопису *Dwight's Journal* писало је да је „она као створена за клавир, дивно је гледати покрете њене шаке и зглоба,...мачкасту снагу и префињеност, савршену технику. Бојим се да скоро нећемо чути таквог пијанисту, сем ако нам поново не дође“. **Њујоршки** „*Music Trade Review*“ примећујућује да „седи доста високо и удаљено од клавира, али у пасажима, терцама и октавама *лева рука јој је и то тако умешна као и десна*“.

Бернар Шо 1888. присуствујући њеном концерту је записао:

“Њена страховита прецизност, самопоуздање, хладни презир према тешким делима, невероватна брзина у којој нема захухталости, њена грациозност и финоћа, али без икакве нежности, све то треба пре да подстакне страхопоштовање него критику.“ Даље он говори да Јесипова свира **без естрадних манира**, „бацила је публици једну ђаволски тешку техничку вежбу од око 40 секунди на бис и одмах потом нестала хладнокрвна као што је била и на почетку концерта Она је *истински зачуђујући, готово би се могло рећи застрашујући пијаниста*“.⁶²⁶

Падаревски је рекао за њу да је „шармантна пијанискиња“ поредећи је са **Терезом Карењо**, две пијанискиње које су на крају XIX в. уживале огромну популарност. Док је **Карењо** била ватрена, са огромном снагом, са великим али не и лепим тоном „јер у лепом тону мора бити нежности, а он је тога био лишен, било је ту само брилиантности, **Јесипова** је била посве другачија. Њено свирање је одисало *жественошћу*, а краће поетичне комаде умела је задивљујуће да изведе“.⁶²⁷

Светска музичка критика је **пореди са Рубинштајном**. Међутим ако упоредимо њен пијанизам, са Рубинштајновим, видећемо да **се разликовао**. Јесипова, као и

⁶²⁶ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 312

⁶²⁷ Ibid st 213

припадници Бељајевског кружока, нарочито *Љадов* и *Глазунов*, припадали су оној другој категорији уметника, којима су били *страни* иступи *смелости* и *одважности* њихових претходника са краја 60-х .

1. Њихову уметност карактерише више **спокојство, уравнотеженост, уједначеност и осећај мере**, што није био случај са Рубинштајном. *Љадов* је свирао са *елеганцијом, финоћом, и отмено*. Тон му је био певљив, али не и дубок. *Глазунов* је свирао нешто масивније, звук му је био мало снажнији и топлији. Обоје су били *интровертни*, изванредно су свирали своја дела и Шопена. Мада је Јесипова поседовала огњени темперамент као и Рубинштајн, за разлику од њега, њен **темперамент** је увек било **под контролом**, уздржан са невероватном *унутрашњом сабраношћу*. Осећај *класичне форме* био је присутан на невероватном високом нивоу. Уметничка *замисао* била је код Јесипове увек *јасна*, уткана у **најстрожу форму**.

2. За њу се може рећи да је била уметник „од главе до пете“. Сво њено биће је било проткано најтананијим видом артистичности и ако је њена **виртуозност** зрачила **топлином**. Свака њена нота је **кантилена**, сваки њен акорд носио је печат *благородног укуса, високе културе, финоће и хармоничности њене душе*. Владала је невероватним *бојама* и многобројним нијансама у **вајању тона**, те отуда се може рећи да је била **песник клавира**, мада и та њена лирика увек носи *унутрашњу уздржаност*. Била је велики противник преувеличаности у емоционалности и сентименталности. *Све врсте крајности су јој биле стране*.

3. **Александар Љадов**, такође елегантна уметничка натура, нарочито је ценио ту „**суптилност и тананост**“, волео је у уметности *префињеност, одухотвореност, уметничку заокругљеност*, а управо са таквом ретком лепотом и финоћом, **кристално прозрочним, чистим и светлим звуком**, који се лако преноси и одзвањао у сали одликовало свирање Јесипове. „Тај њен, **јединствен звук**, једнако је пленио слушаоца како у певљивим кантиленама, тако и у бисерно јасним пасажима, које је просипала по клавијатури, примећује Алексејев.⁶²⁸

4. А била је препознатљива и по невероватно уједначеним и чистим **трилерима** и другим видовима украшавања, у чему се можда највише примећује школа

⁶²⁸ А. Алексеев-. „Русские пианисты“ - ст 207.

Лешетицког. Владала је како **ситном** тако и **крупном техником** При мајсторској употреби педала „душе клавира“ по речима Рубинштајна, звук Јсипове је пленио разноврсношћу *боја и најтананијих нијанси*. Ретко кад би се десило да критичар на њеном концерту не запази **филигранство њених пасажа** или елеганцију њеног ритма.

5. При свему томе, имала је **мушки ум и енергију**. Огроман удео интелекта у креирању приликом свирања, али све повезано *женском душевном гипкошћу, грацијом и финоћом*. Био је то **виртуозни бљесак** повезан са **топлином преноса**. Због тога нас њен пијанизам никад не обара својом моћи, бљеском или неким новинама, већ управо **здравим оптимизмом, душевношћу и изузетним мајсторством**.

6. За читаву плејаду уметнике са краја XIX века, нарочито **Бељајевсог кружока**, може се рећи, да су били заљубљеници тог свог **мајсторства**. Они су то своје мајсторство брижљиво неговали, полирали, усавршавали, те су тако успели да ученицима открију те *мале тајне својих великих вештина*. На тај начин су постепено постајали **градитељи великих школа у уметности**. Док код Рубинштајна на мајсторство готово заборављамо под јаким налетима његових стихијских екстаза, којима се публика беспоштедно и у потпуности предавала, код Јсипове **мајсторство** има улогу у *уметничком доживљају*. Она га слушаоцу само наглашава да би га слушаоц запазио, а потом сам слушалац ужива у њему.

7. Оно по чему је личила на Рубинштајна је био **огроман и разнолики репертоар**, можда чак и обимнији. По речима Лешетицког, по опширности репертоара и **безгрешној меморији**, могла је парирати у то време једино Хансу Билову. Омиљени композитор јој је био Шопен и на свом репертоару, током живота, буквално је имала сва његова дела. Студенте би запањивала својом способношћу да у *било које време, било коју композицију Шопена, и од било ког места може да одсвира напамет*. На свом репертоару имала је и сва крупна дела Шумана, затим је волела Вебера, у великим количинама свирала је и дела Листаи Баха а оно што је интересантно, била је **прва жена на свету** која је јавно одсвирала 29-у сонату *Бетовена В-dur оп.106.*, поред свих осталих крупних његових соната укључујући *Аурору, Анасионату, Патетичну, Четврти и Пети концерт* итд. У свом репертоару, за разлику од Рубинштајна је имала и композиције лаког, *салонског*

карактера, које је одликовала *женска грација, пикантност, звучне боје, перласти пасажи и лепота звучања*. Били су то комади Рамоа, Скарлатија, Сен-Санса, Мошковског, Падаревског, Таузига, Лешетицког. Неки од њих су данас чак и заборављени.

8. И ако је била велики индивидуалац-солиста, то јој није сметало да буде и одличан **камерни музичар**. После изненадног напуштање солистичке каријере 1908. у 57. години живота и ако у процвату свог музичког талента, наступала је само у камерним саставима. И у том фаху, била је уметница високог ранга, која је дубоко осећала сваког партнера, осећала ансамбл у целини и умела себе да подчини интересима целине, уместо да истиче своју личност у први план. Све до своје смрти наступала је са **Л.С.Ауером** и то је био сјајан дуо. Свирали су сонате Бетовена, Моцарта, Брамса, Шумана, Грига и др. Свој последњи концерт је одржала у Петрограду 1813, свирајући са њим *све сонате Брамса*.

Педагошка делатност

Педагогијом се званично почела бавити од 1893. па све до своје смрти када се после дванаестогодишњег живота у Бечу у браку са Лешетицким, (од 1880-1892), развела и вратила у Русију. Рубинштајн ју је одговарао од бављења педагогијом, сматрајући да је још млада и да има још много тога да каже на концертном подијуму, међутим на њено инсистирање примљена је као **професор Другог степена Петроградског конзерваторија**, 1. септембра 1893. Након осам година педагошког рада 1901. добија звање професора **Првог степена**, а после многобројних перипетија у вези са отпуштањем Римског-Корсакова (1905), заузимајући се за стварања аутономије конзерваторија и доласком на њено чело директора *Глазунова*, Јесипова се триунафално враћа у састав професора и добија звање **Заслужног професора** (1908).

1. Следећи принципе свог генијалног мужа и педагога, **главним задатком** у вежбању пијаниста, Јесипова је сматрала **промишљени рад** на сваком ступњу рада над делом: *анализа тешкоћа, пуна концентрација пажње, осмишљеност сваког техничког захвата* у вежбању. Она је учила своје ученике, првенствено да **разумеју аутора** и потом да његовој замисли *подчине све своје уметничке намере*. Отуда - као главни њен захтев био је **тачна репродукција ауторског текста у најситнијим детаљима**.

2. Основа Јесиповског **односа ка инструменту** налазимо у следећим њеним речима: при свирању на клавиру «неопходно је извући из њега, оно што му није дато, а то је **певући тон**, што захтева огроман промишљени рад,... **Прсти треба да певају**». Она није подносила грубости у свирању, «лупање» по клавиру, и то не само због силе, већ и због губљења осећаја градације, односа међу тоновима, тј. уништавања **логичних динамичких пропорција**. Давала је следеће опаске на часовима: «Пришао је к себи и престао да разбија инструмент и да нам раздире уши»... «Никада не свира како треба-увек се свађа са клавиром», или «Груби немусикални дровосеча». Њени ученици су се разликовати од ученика других педагога по **звучности и по тушеу**.

3. Противећи се као и Лешетицки, «**изолованој**» прстној техници, она је придавала велику пажњу слободи и **гипкости свих делова руке**, нарочито **ручног зглоба**. Начини постизања, нису били сами себи циљ већ пронаћи најудобније и одговарајуће покрете у реализацији уметничких намера. «Изразите прстима, све што вам је потребно, све оно што ви разумете и осећате».

4. Ритам је за њу „**интуитивни осећај чувања симетрије**. Свирати ритмично-не значи свирати као по метроному, напротив, промена покрета је неопходна, али мора бити симетрична, ако задржите *tempo* на почетку такта, онда морате га надокнади касније убрзањем да би у целини назначени *tempo* остао не промењен. Одликовала се невероватно **јаком вољом, радним способностима, организацијом и проницљивим умом**. Устајала би у 7 сати ујутро, 3-4 сата би вежбала, а затим су следили часови. Након тога је читала. Знала је четири страна језика, бавила се не само уметничком, већ и историјском литературом и критиком. Била је велики ауторитет у музичком свету, и имала велики утицај на Уметнички савет конзерваторијума.

5. У својој педагогији, уважавајући **младачки темперамент**, Јесипова је сматрала као обавезним да он буде у складу са **мудром уздржаношћу** («Свирајте једноставније»).

6. Педализирајући «по-јесиповски» значило би - *тачно, умерено, чисто и прозрочно*. Њена педализација достигла је толико високи ниво финоће, да постаје неприметна.

7. Педагошки репертоар Јесипове, пре свега је био чисто уметнички. Она је отворено давала предност *класичарским* и *романтичарским* делима, игноришући,

«модернистичке» правце, делимично и - француски импресионизам. Негативни однос ка савременој музици тога времена, био је и један од узрока раскида са Прокофјевом.

Њен утицај на ученике *није се ограничавао само на часовима*. Она се старала о њиховом општемузичком развоју: проводила је у своме дому камерне скупове, тражила је од својих ученика да посећују концерте; давала им је савете у избору литературе за читања, у деликатној форми их је и *материјално помагала*, старала се о њиховом здрављу. Утицај тако моћне и талентоване личности как Јесипове није могло а да не остави дуготрајан печат на традицију руске пијанистичке школе.

Такав комплетан и близак однос бриге и *старања о студентима*, готово фамилијаран, задржао се и у време нашег боравка на конзерваторијуму, што такође чини део традиције и доста је специфичан у односу на друге земље.

За **Ану Јесипову** се могу употребити **Рубинштајнове** речи о томе какав треба да буде професионални пијаниста. *Јесипова је целим својим бићем, свом својом снагом, помислима и душом, током целог свог живота служила уметности. У музици је би смисао њеног живота, у њој је налазила циљ свога постојања*

2. Владимир Пухалски-ученик Лешетицког

Владимир Пухалски (Владимир Вячеславович Пухалский (1848-1933), још један ученик Лешетицког, али који своју педагошку делатност везује не за Петроград већ за Кијев. О његовом дипломском концерту на Петроградском конзерваторијуму у класи Лешетицког, часопис *«Музички лист»* 1874 пише: »Г.Пухалски је одличан пијаниста; велика техника и у потпуности осмишљено извођење. Његово свирање можемо окарактерисати као потпуно завршеним. Предивно је одсвирао први став Бетовеновог G-dur концерта и са великим бљеском ефектну каденцу А.Рубинштајна. Поред тога, свирао је и последњи став квартета Шумана. Свирање Пухалског је на част своме познатом професору Лешетицком»⁶²⁹.

Као дугогодишњи директор Кијевског музичког училишта, био је човек велике енергије и иницијативе, много је напора учинио да унапреди рад ове установе, те на њеним основама ствара се 1913.г. **Кијевски конзерваторијум**. Упоредо са

⁶²⁹ "Музыкальный листок" 1874, Н.24 (Преузето из књиге А.Алексејева-, „Русские пианисты“

целокупном *административном* делатношћу, Пухаљски се бавио и *свирањем* и више *од пола века педагогијом* из чије класе су изашла таква имена који представљају највеће громаде у пијанизму XX века. **Ученици:** Александар *Браиловски*, Владимир *Хоровиц*, Л.В. *Николајев*, Б.Л. *Јаворски*, К.Н. Михајлов.

Василиј Сафонов –ученик Лешетицког

Василиј Сафонов (Василий Ильич Сафонов (1852-1918)- једно је од најкрупнијих имена у руској педагогији. Ученик је *Вилуана*.. На Петроградски конзерваторијум је ушао 1878, започео га је са *Теодором Лешетицким*, а завршио, са златном медаљом у класи *Луја Брасена*. Такође је учио и композицију и дириговање код Николаја Зарембе.

Своју *педагошку делатност* почео је на конзерваторијуму у *Петербургу* 1880. г., али после пет година био је позван од стране Чајковског да буде проф. *Московског* конзерваторија. Од 1889-1905 био је ректор Московског конзерваторијума, где је заједно са *педагошком, извођачком и диригентском* делатношћу бавио се и *администрацијом*. С обзиром да је већи део живота везао за Московски конзерваторијум више ћемо говорити о њему у делу дисертације где ћемо обрађивати Московски конзерваторијум и његове значајне представнике.

Свој метод је изнео у књизи *„Нова формула- мисли за наставнике и ученике клавира“*⁶³⁰-заправо представља водич кроз високу пијанистичку технику, која спада међу најбитније списе XX в. из методике наставе клавира

Ученици: (класа клавира) А.Н.Скрјабин, Н.К.Метнер, А.Ф.Гедике, Ј.Д.Исерлис, И.А.Левин, Р.Левина, М.Л.Пресман, Л.В.Николајев, Елена Гнесина, Евгенија Гнесина. **Класа камерне музике:** К.Н.Игумнов, А.Б.Голденвејзер (под руководством Сафонова, Игумнов се спремао на конкурс Рубинштајна (1905) где је добио почасну диплому). Са именима већине од његових ученика повезани су будући *успеси руске пијанистичке школе*.⁶³¹

Методијски принципи браће Рубинштајна, Лешетицког, и Сафонова, представљају **основу руске школе пијанизма** крајем XIX и почетком XX в. Иако су сви они били различити, њихови методолошки принципи на развијању

⁶³⁰ Василий Ильич Сафонов-Новая формула: мысли для учащихся и учащихся на фортепиано-В.И.Сафонов/Новая формула свирања на клавиру-Музичка библиотека Студио Лирика-Београд 2012.

⁶³¹ В.И.Сафонову је посвећена монографија Равичара: „Василий Ильич Сафонов“ (м, 1959)

мајсторства код пијаниста били су веома слични, а то значи првенствено учење и неговање **музике** у свирању на клавиру, а све остало је у тој служби.

5.3.6 Остали професори-представници Петроградског конзерваторијума и њихови ученици (Ученици Штејна-Дубасов и Блуменфелд)

Петроградски конзерваторијум по професорском кадру, имао је интернационални карактер. Поред Лешетицког, на конзерваторијуму су радили као професори многи познати западноевропски пијанисти као нпр: **Дрејшок, Софија Менгер, Брасен, Винтербергер, Чези, Штејн**, али су у провели кратак период, данас би се то окарактерисало као гостујући професори, те тако нису одиграли неку значајнију улогу у формирању Петроградске школе пијанизма.

Изузетак је **Штејн**, из чије класе је изашло доста пијаниста, међу којима два изузетна *Дубасов и Блуменфелд*.

Николај Дубасов (Николай Александрович Дубасов) (1869-1935), ушао је у историју као **победник Првог међународног конкурса «Рубинштајн»1890**. Дубасов је тада имао јаку конкуренцију, нарочито у *Бузонију*, но својом поетичношћу и дубином своје интерпретације успео је да изађе на површину, али због болерсти руку, морао је да напусти концертну делатност и да се потпуно посвети педагогији.

Феликс Блуменфелд

Феликс Блуменфелд (Феликс Михайлович Блуменфельд (1863-1931), био је познат као *пијаниста, диригент и композитор*. **Учио** је код **Густава Нејгауза**, сестриног мужа, те родбинским везама постаје ујак чувеном руском педагогу следеће генерације Хенриху Густавовичу Нејгаузу. Касније на **Петербуришком конзерваторијуму** учи код **Фјодора Штејна**-клавир и **Римског Корсакова**-композицију, и завршава га 1885. са златном медаљом. Тесно је био повезан са Бељајевским кругом.

Извођачка делатност

Био је музичар *велике културе, велики интелектуалац и професионалац*. Имао је репутацију **виртуозног** пијанисте, и важио као фантастични **читач с листа** нових дела, благодаревни чему је постао **први извођач** многих клавирских дела *Чајковског, Балакирјева, Глазунова*. Био је добар *уметнички сарадник*, а својом

јарком, продуховљеном и заносном свирком на слушаоце је остављао велики утисак. **Извођачки стил** му је био *под утицајем Антона Рубинштајна*, од којег је преузео *мужевност, енергичност, дубоку поетичност, лепоту и певљивост тона*. Нарочито је добро свирао Шопена. Блуменфелд је сведочио о томе како је Рубинштајн радио на финалу Шопенове сонате у b-moll-у, вежбао је тако што је пребацивао руку преко руке ⁶³², сматрајући да *отежавањем проблематике, решавамо проблем*, што је у својој педагогији чинио и Вилуан учитељ браће *Диригентска делатност*

Рубинштајн. Од 1898-1918 био је **диригент Маринског театра**. Године 1908, под његовим руководством, заједно са Шаљапином, одиграла се чувена *париска премијера* опере *«Борис Годунов»*, у оквири „Руских сезона“. Заслужни је уметник РСФСР.

Педагошка делатност

Пуно је пажње посвећивао **педагогији**. Био је **проф. Петроградског** (1885-1905), **Кијевског** (1918) и **Московског** конзерваторијума (1921-1931).

1. Главно место у **педагошком** процесу заузимао је рад на **уметничким карактеристикама дала**, из којих је проилазила техника. Рад на развоју *технике* није сматрао као одељену врсту тренинга, већ као нешто што је у вези са конкретним музичким циљем у процесу извођења.

Та повезаност *уметничко-извођачких и техничких проблема*, подигла је руски пијанизам на виши ниво у области интерпретације музике и технике свирања на клавиру, од виртуозности на ниво уметности. Определујући погледе Блуменфелда на извођачко стваралаштво, познати доктор музикологије, пијаниста и **ученик** Блуменфелда, проф. московског и лењинградског конзерваторијума- теорије и историје пијанизма- **Л.А Баренбојм**, подвлачи, да се:

2. **принцип** Блуменфелдове педагогије темељи се на настојањима да **„музику направи разумљивом свима“**.⁶³³ По њему, пијаниста мора да одсвира дело на начин да оно буде разумљиво *широком кругу слушаоца*, јер то и јесте главни смисао уметности. Да би се то постигло, дело мора да буде разумљиво првенствено *самом интерпретатору*. Дакле улога педагога је да **научи ученика да разуме**, тј.

⁶³² Л.Баренбойм: А.Рубинштейн, ст 34

⁶³³ Оглед о Блуменфелду као педагогу био је написан крајем 40-их г 20. в. У издању аутора из 1969. укључени су материјали из чланка „ У клавиранској класи Блуменфелда“(1930 на Московском конз)

да пажљиво *слуша* музику, да уме добро да чује самога себе, да „активира интонациони слух“ ученика.⁶³⁴

3. Развијајући *слушну активност* и контролу код ученика, која је полазна основа, произилази све остало, техника и апликатура. Баренбојм- пише: „Главна у блуменфелдовој *методици* било је развијање слуха, *буквално*, цео свој педагошки рад засновао је на *слушној перцепцији и слушном осмишљавању*. Без апеловања на слух, није нити умео, а није ни хтео да обучава пијанисте у уметности свирања на клавиру“⁶³⁵. У вези са тим радио је на развоју *мелодијске интонације* и *хармонског и фактурног слуха*. „Следећи за саветима А.Рубинштајна саветовао је развијање умећа слушања музике *«унутрашњим слухом, учењем дела без инструмента»*“⁶³⁶.

Са појмом „*унутрашњег слуха*“, као и *учењем дела без инструмента*, аутор овог рада први пут се сусрео на посдипломским студијама у класи проф. **Арбо Валдме**, такође наследника школе А.Рубинштајна и Лешетицког. Морамо признати да нам је у почетку тај појам био веома стран, да може да се «чује» оно што не изађе као реалан звук о споља, већ да чујемо звук «из себе» и „у себи». Пошто је проф. Валдма стлно указивао на важност таквог начина «слушања» и инсистирао да радимо на томе, ми смо потпуно на нов начин почели да приступамо пијанизму, као да се открио још један сасвим нови свет за нас изван реалности, али исто толико интензиван, слично као када глуви прочују. Буквално сам почела да «отпуштавам» своје уши. Нисам ни знала колико до тада ништа нисам ни «чула», јер сам слух само примала од споља и колико је он био јачи, толико је унутрашњи био пригушенији. Слушајући себе из „унутра“, све је некако кренуло лакше. И технички проблеми, и испољавање својих замисли приликом извођења и руке су ми постале некако опуштеније и природније, без грча.

Професор Валдма је такође доста користио и термин *«Ментално свирање»*, са којим сам се такође први пут сусрела код њега, тј. за све оно што се назива свирањем без звука, у главном «свирање» и вежбање у глави **без нота и клавира**, што је такође један од метода Блуменфилда са ученицима.

⁶³⁴Баренбойм Л.А.-Фортепиано-педагогические принципы.М.Блуменфельда-В кн Баренбойм-Музыкальная педагогика и исполнительство.Л, 1974, с 76

⁶³⁵ Баренбойм Л.А.-Ibid 83, 84

⁶³⁶ Ibid, st 81,

Блуменфелд је давао још неке важне савете својим ученицима који се односе на свладавање **техничких проблема**, придржавајући се следећих принципа:

Прво да *слушно* разјасни технички проблем, **друго** да *разуме* од чега је састављен сваки пасаж и да га споро али мелодично свира. У томе ће му помоћи:

1. ако у себи развије осећај *мишићне слободе руке и целог тела*, и 2. ако васпитава у себи увек иницијативну, гипку и рељефну *музичко-слушну представу*.⁶³⁷

И коришћење **апликатуре** је у вези са тим. Најбоља апликатура је она, која помаже пијанисти да реализује своју уметничку замисао и при томе да допринесе лакоћи кретања. У том циљу, као што можемо видети на многим примерима, он је користио најразноврснију апликатуру, да би постигао *разне ефекте*. Сетимо се само каквом слушном контролом и маштом је владао **Хоровиц**, који је и најбољи пример ове методе.

Интересантни и садржајни **есеј Баренбојма**, даје нам портрет Блуменфелда као јарког човека, ватреног музичара, пијанисту и педагога.

Ученици: петербургског периода- Симон Барер; **кијевског**-Владимир Хоровиц (који је учио и код Пухалског) и Натан Перелман; **московског** Александр Цфасман, Марија Гринберг, Владимир Белов, Лев Баренбојм, Такође приватне часове је узимала Марија Јудина.

Владимир Хоровиц и **Симон Барер** имали су срећу да **уче** код њега и преузму од њега све ове «мале» тајне његове пијанистичке школе. Оно чему се данас дивимо у Хоровичевом начину свирања, узимајући као нешто јединствено, непоновљиво, својствено само њему и епохи у којој је живео, брилијантна перласта техника са којом је ипак постизао ерупцију и грмљавину без лупања, као и изузетна поетичност и романтичност без сладуњавости, и на изглед «природан» положај држања руку и свирања са изразито федерирајућим зглобом, су заправо одраз не само његовог талента, већ веома **добре школе** која има своју традицију. Захваљујући васпитном «оцу» **Блуменфелду** и «деди» **Рубинштајну**, **Хоровиц** је школујући се у Русији успео да научи највеће тајне пијанистичког мајсторства ове школе и да их уобличи својим талентом.

⁶³⁷ Ibid st 115, 117, 120

5.3.7 Пијанисти Бељајевског кружока (Лавров, Љадов, Глазунов)

Николај Лавров (Николай Степанович Лавров, 1861-1927), руски пијаниста и педагог. Ученик је **К. Зике**. Године 1879. завршио је Петербуршки конзерваторијум, где је од 1881. и предавао, а од 1915-21. био и заменик директора.

Од 1880-90-х, много је *концертирао* по Русији и иностранству, као и на концертима РМО и Бесплатне музичке школе. Имао је *значајну улогу* у музичком животу Петербурга и био активни учесник Бељајевског кружока. Био је *први извођач клавирског концерта Римског-Корсакова* (1882). Са великим успехом је наступио на *Светској изложби у Паризу* 1889. изводећи низ дела руских композитора, међу којима *b-moll концерт Чајковског* и концерт *Римског - Корсакова*. О његовом успеху новине су писале:

„Све париске новине се слажу у похвалама нашем младом виртоузу. Он је све пленио својом огромном техником, талентом, укусом и најглавније *једноставношћу свирања*. ...Французима су дојадииили пијанисти, који освајају публику прецизношћу, претенциозношћу и извештаченошћу у свирању». („Артист“, 1889. г. Н.1)

Аутор је „*Успомена из живота*“: Мусоргског, Балакирева, Корсакова, Стасова, Бељајева др. (рукопис се чува у Дому-музеју Чајковског у Клину).

Чини нам се да и данас се није много променио однос у свирању *француских* и *руских* пијаниста. **Французи** воле «хемију» у стваралачком процесу и приликом јавних наступа, више су склони том менталном приступу извођења, који их је одувек привлачио. После њихових концерата често излазимо из сале неузбуђени, али са осећајем да смо присуствовали неком интелектуалном чину. **Руски** пијанисти ће нас скоро увек узбудити, разјарити и појачати нам крвоток.

Љадов и Глазунов

Говорећи о пијанистима који су улазили у састав Бељајевског кружока, не можемо а да не споменемо корифеје тога кружока, који су владали веома добро пијанистичким мајсторством. **А.К.Љадов** (Анатолий Константинович Лядов 1855-1914) и **А.К.Глазунов** (Александр Константинович Глазунов (1865-1936), обоје су били ученици *Римског Корсакова*.

Стилови свирања су им били различити. Док се **Љадов** одликовао више *елеганцијом*, тон му је био *невљив*, али прилично *плитак*, дотле је **Глазунов** више

био *масивнији пијаниста*, а звук му је био више *топао и пун*. Свирали су у кругу блиских пријатеља и то сопствена дела, понекад и других аутора, нпр. Шопена.

Основу *стваралаштва Љадова* до почетка 1900-х, сачињавала су клавирска дела, и то углавном *мале форме* (прелудији, мазурке, багателе, валцери, интермеца, арабеске, експромти, етиде, као и композиције програмског карактера - "*Пасторала*", "*Музичка табакера*"). Од *крупнијих дела* срећемо она у једном ставу: ("*Новинка*", "*Про старину*", "*Баркарола*") као и *клавирски циклуси* састављених из серије минијатура: (свита "*Бирјуљки*", "*Вариације на тему Глинке*", "*Вариације на народну пољску тему*"). У клавирској музици се осећају утицаји Шопена и Шумана, али у исто време је веома национална, блиска музици Глинке, Боролина и Мусоргског.

Особености клавирског стила Љадова су: економичност изражајних средстава, елеганција и прозачност звучног ткива, преовладавање ситне технике, танане тембровске нијансе. Са елементима фолклора, народних мелодија и мотива из бајки лирика Љадова је светла и уравнотежена, уздржана, без патетике и драматизма.

Стваралаштво Љадова налази се на раскршћу различитих стилских тенденција, типичних за почетак XX в. које је фокусирао у себи разнородне тенденције дореволюционарне уметности.

5.4 ПРЕДРЕВОЛУЦИОНАРНО И СОВЈЕТСКО ДОБА ПЕТЕРБУРСКОГ КОНЗЕРВАТОРИЈУМ

5.4.1 Сапељников, Тиманова, школа Леонида Николајева

Још два имена би требало споменути, двоје изванредних пијаниста- виртоуза светског гласа, да би се употпунила *Петроградска пијанистичка школа* са краја XIX века. **Сапељников** и **Тиманова**.

Василиј Љвович Сапељников (1867-1941), рођен је у Одеси, а умро у Сант-Рему. Прва знања клавира добија у Одеси код **Ф.Кеслера**. Још као дечак је на себе привукао пажњу Антона Рубинштајна, те тако на његову препоруку уписује се са 13 година на Петроградски конзерваториј, где учи у класама **Л.Брассена** (1882-84) и **Софије Ментер** (1884-87).

Дебитовао је у Хамбургу 1888. свирајући *Први концерт Чајковског* са великим успехом, под диригентском палицом *самог Чајковског*. Овај концерт је снимео за

фирму Vocalion 20-их и сматра се круном његовог пијанизма. Концертирао је до средине 1930-их. Изводио је у главном романтичаре, прославио се и као интерпретатор Листа, Грига, Брамса, Чајковског. **Бернард Шо** је био задивље његовим свирањем, нарочито Веберовог „Позива за игру“ са спектакуларним пасажима леве руке, и Шопенове Полонезе у *A-dur*-у: “њен средњи део је као бујица извирао из његових снажних шака...Његов изузетан технички и музички квалитет, ставља његово свирање на веома високо место, а по префињеном удару и брзини свирања, његова лева рука је чудесна“⁶³⁸ Касније је био пропагатор Рахмањинова високо ценивши његову уметност. Он је *први Берлинској публици* представио *Други концерт Рахмањинова*.

Од 1897-98 био је **професор Московског конзерваторијума** (код њега је учио **Н. К. Метнер**). Сматрао се представником *Листовског правца* у руском пијанизму крајем XIX в. Његов свирање одликовало се комбинацијом ватреног темперамента са пуном самоконтролом и промишљеном интерпретацијом, живописношћу, мужевношћу и виртуозним бљеском, нарочито у крупној техници. Међутим, понекад, је недостајало финеса у суптилност, нарочито у делима Шопена. Бавио се и **композицијом**, оставивши иза себе много **композиција за клавир**, („Игра вилењака“). као и *оперу* »Хан и његов син«.

Бавио се и **дириговањем**, пропагирајући руску музику. У светском пијанизму је ипак остао упамћен као један **од водећих европских виртуоза**. После револуције углавном је живео у Немачкој и Италији.

Вера Викторовна Тиманова, (1855-1942) се крајем XIX в. сматрала једном од



бољих светских пијаниста. Клавир је почела да учи у граду **Уфи**, где је са 9 година дебитовала изводећи концерт Моцарта и дела Шопена. Имала је дугу концертну делатност која је трајала 70 година, од 1865-1934. (*Вера Тиманова сл. 69*)

Једно време је учила на Петроградском конзерваторијуму код **П. Л. Петерсона** (1865) и узима часове код **А.Рубинштајна**. У 15. г одлази код **Таузига**, на Вишу музичку школу у Берлину (1868-70), који ју је сматрао једном од најталентованијих ученица. Свирајући етиду „Зимски ветар“

⁶³⁸ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983. Ст. 306

до те мере сјјно, Таузиг је рекао ученицима како и сам не би био у стању да је свира боље⁶³⁹. Потом одлази код *Листа* у Вајмар (1872-73), код кога је такође била веома омиљена и на кога је оставила изванредан утисак, те је била и чест гост у његовом дому. Лист ју је прозвао «*Vera Verissima*», алудирајући на њене невероватне виртуозне способности, и ако је имала веома малу руку (једва је могла да ухвати нону), као и „*la crème de la crème*“.

Имала је велики репертоар, од Купрена и Рамоа, до салонских комада Мошковског и Падаревског. Најбољи утисак је остављала свирајући *бравурозна, виртуозна дела*, као што су оперске фантазије Листа, или «Исламеј» Балакиријева, као и комаде А Рубинштајна и Чајковског изводећи их са огромном *лепотом елганцијом и бљеском*. Концертирала је по свим највећим градовима Европе и Русије, од 1870-1890-х. Од 1900, се бави и **педагогијом**.

Извођачки стил Тиманове одликује се финоћом и грацијом, пажљивом израдом детаља, суптилним осећајем стила, брилијантном техником (како ситном, тако и крупном) и самоувереношћу. У уметничком смислу код ње се преплићу карактеристике *академског романтизма и салонског стила*.

Одиграла је значајну улогу у популаризацији руске музике у иностранству. Високо су је ценили **Бородин** и **Чајковски**, који јој је *посветио* "Хумористички скерцо" за клавир. (ор. 19 No 2).

Леонид Николајев-школа Николајева

Предреволуционарно и нарочито совјетско време Петроградског конзерваторијума



обележено је великим именом **Леонида Владимировича Николајева** (1872-1942).

Пијанисат, композитор и педагог, Народни артист РСФСР (1938), др. теорије уметности (1941). Клавир је првобитно **учио** код **Пухаљског** на *Кијевском музичком училишту*, а затим на

Московском конзерваторијуму (1900) код **Сафонова**-клавир и композицију (1902)-код **Тањејева**. Заиста изванредна плејада педагога.

⁶³⁹ Ibid -Велики пијанисти Ст. 233

Дебитовао је као пијаниста у Москви 1900. у „Кружоку љубитеља руске музике“, где је био активни члан, као и на Кијевским (1904) и Петербуршким „Вечерима савремене музике“ (1907). (*Ученици класе проф. Николајева средина 20-их с. 70*) Од 1904-1906 г. био је корепетитор у „Бољшом театру“ и предавао клавир и теоријске предмете на Вишем музичко-драмском училишту Московског филхармонијског друштва. Од 1906-1909 г. предаје на Московском народном конзерваторијуму, а од 1909. до краја живота на **Петербуршком** (Ленинградском) конзерваторијуму и то у две класе: клавира (од 1912) и композиције (од 1923). Обележио је **Совјетски период Петроградског конзерваторијума** до другог светског рата. Једна од класа конзерваторијума носи његово име.

У исто време са педагогијом, наступао је и као пијаниста. Његов **пијанизам** карактерише техничка слобода, мисаона јасноћа, уравнотеженост и логичност, јувелирна разрада детаља, удубљеност у ауторску замисао. Наступао је највише у Москви, Киеву и Петербургу. *Репертоар* му се састојао из сопствених дела, затим Бетовена, Менделсона, Шопена, Листа, Франка, Равела, Дебисија, Чајковског, Глазунова, Рахмањина, Скрјбина, Аренског, Ц. Кјуиа, Римског-Корсакова. Био је један од **првих** који је на концертима пропагирао дела **Прокофјева и Метнера**. Радио је доста транскрипција, обрада, редакција.

Педагошка делатност Николајева изродила је најбоље плодотворне тенденције руске пијанистичке школе. Он је **створио сопствени правац**, који је у музичкој педагогији добио назив. "*николаевска школа*", створивши тако једну од **водећих руских и совјетских пијанистичких школа**. Педагошки метод Николајева био је заснован на пажљивој научној анализи узрочности појаве пијанистичке уметности, њеној генерализацији и и систематизацији.

Николајев је био аутор *капиталних дела* из **теорије пијанизма**, као: „Неколико речи о извођаштву“ СМ, 1935, No 7-8; Из разговора са ученицима, у сб.: Познати пијанисти-педагози о пијанистичкој уметности М-Л., 1966; Из успомена, у сб.: Успомене о Московском конзерваторијуму М., 1966; „Пут совјетске музичке школе“ -Музыка, 1937, No 27. и тд.

У монографији „**Леонид Николајев**“, коју је написао његов ученик Савшински, детаљно су описани **принципи његове школе**.

Главни акценат у својој педагогији ставља на *разумевању музике*, а одатле произилази и решавању задатака, који се на том путу појављују. Не само да је „детално показивао *шта* и *како* треба свирати, него је и објашњавао, *зашто* се то тако свира а не другачије и *како се то постиже*, терајући ученике да то ураде, колико толико на часу.“⁶⁴⁰

1. Николајев, није прибегавао поетском објашњавању дела, већ као и Н.Г. Рубинштајн, тражио је од ученика да „разумеју *облик и хармонску основу композиције*, њен модулациони план и на основу те *анализе* постављао фразирање, динамику и свега осталог што се односило на извођење“.(Савшински наводи цитат из чланка Н.Кашкина: „Тађејев и Московски конзерваторијум“ „Муз.современик“,1911,Н.8, где се дају карактеристике метода Н.Рубинштајна. По мишљењу Савшинског, оне се у потпуности могу пренети и на методу Николајева).

2. Што се тиче *технике*, говорио је о *«слободној руци»*.»При свирању наша рука не треба да буде ни мека као крпа, ни крута као палица-она треба да буде *еластична као федер»*⁶⁴¹. Увек треба да се свира *целом руком*. Свирање се обавља углавном горњим деловима руке. Зглоб и прсти су тачка ослонца и орган хватања, и мање служе за ударање. Кретањем *горњих делова руке* постижу се удобни положаји за прсте и зглоб, што је од велике важности, а нарочиту пажњу је придавао положају *палца и петог прста*.

3. Говорио је да *«Руке пијанисти треба поставити као глас певачу»*,⁶⁴² базирајући се на законима *физиологије и механике*. Ученицима је саветовао да вежбају скале и арпеђа, али не механички, већ да се они свирају као нека *замишљена епизода из уметничког дела*. Треба их вежбати у спором темпу, оном који је удобан, без да ти се рука кочи или да прави грчевите покрете, примењујући динамичке разлике од *crescendo* до *diminuendo*, користећи контрастну артикулацију.

4. У процесу вежбања неопходно је укључити: *пажњу, вољу* и делимично *емоције*, да би и вежбање постало *стваралачки процес*. Рад на *тону* му је такође био од огромне важности, те се увек старао да ученику »отвори уши», да их научи да

⁶⁴⁰ Савшинский С.-Леонид Николаев, Пианист, композитор, педагог, Л.-М,1950 с 80

⁶⁴¹ Савшинский С.-Леонид Николаев с ,127

⁶⁴² Ibid st. 132

слушају и да чују све детаље, у свим најтананијим изражајним могућностима и естетским особеностима клавира.

5. Задатак професора је по Николајеву, да ученику открије сву *значајност његове делатности* и као *извођача* и као *педагога*, у служењу **високоетичких вредности музике**, да га научи да ради, како над *делом*, тако и *над собом*. Професор је дужан да ученику да *основне смернице*, на основу којих ће он поћи на *свој сопствени уметнички пут*, самостално, нетражећи ничију помоћ.

Пијанизам његових ученика карактерише: мужествени тон, драматизам и високо техничко мајсторство. Васпитао је плејаду свестрано *образованих, мисаоно орјентисаних музичара*. Из његове класе су изашли уметници који су задужили Русију, па и светску историју музике. У његовој класи је завршило више од 150 ученика.

Ученици: Д.Д.Шостакович, В. В. Софроницки, М. В. Јудина, С. И. Савшински, А. Д. Каменски, П. А. Серебрјаков, Н. Е. Перелман, В. Х. Разумовскаја

5.4.2 Закључак Петербуршке пијанистичке школе друге половине XIX века

И да закључимо: организацијом **Руског музичког друштва** и отварањем **конзерваторијума у Петрограду** а потом и у Москви, почео је убрзани развој руско-националне музичке културе. Тај други период је карактеристичан по *огромним успесима* у области *стваралаштва, извођачке уметности, педагогије* и формирањем нових кадрова професионалних музичара.

Мусорски, Балакиријев, Римски-Корсаков, Бородин, Чајковски и њихови следбеници-**композитори** са краја XIX и почетка XX века, настављају пут Глинке, стварајући изврсна дела, и постају класични **образци руске националне уметности**.

У области **пијанистичког извођаштва**, *руска школа* добија светску репутацију, нарочито стварањем Петроградског конзерваторијума, огромном заслугом **Антонa Рубинштајна**, преко *Лешетицког* и његових ученика **Јесипове** и њених ученика, *Блуменфелда, Бељајевског кружока, Сапељникова, Тиманове, Николајева*.

Та огромна достигнућа руске пијанистичке уметности, базирала су се на плодотворном **организационом делатношћу** РМО и Петроградског и Московског конзерваторијума, као и деловањем у Одеси и Кијеву, а касније и у

осталим центрима, који су сачињавали јединствену културно-образовану *целину* у којима су радили најбољи музичари тога времена, поставши тако оснивачима *руске пијанистичко-педагошке школе*.

У тим конзерваторијумима су се формирали и *први принципи методике наставе клавира*, који су остали до данашњих дана.

Ако изоставимо име *Антон Рубинштајна*, који је покретач свега, оснивач конзерваторијума и тиме професионализације у Русији тј. руског музичког школства, али који сам због огромних организационих и извођачких обавеза није створио сопствену школу, онда је несумњиво ученик Чернија:

Фјодор Осипович- Теодор Лешетицки, (1830-1915), *прво велико име* у руској педагогији, који је за собом оставио своју школу и значајне представнике. Живео је у Русији од 1852 -1878, оставивши неизбрисив траг на новооснованом *Петроградском конзерваторијуму* за многе будуће генерације професора и извођача. Свој печат је оставио и у Бечу, а свирао је и сам, као што је и компоновао углавном салонско- виртуозне комаде. Новина у његовој *методологији* нарочито значајна за даљи развој пијанистичке уметности у Русији је што је тражио да се обогати уметнички багаж примерима *извођења великих певача*, а такође је много радио и над ритмом, да би добио *ритмичку гупкост, животност, и одушевљеност*, што није било случај до тада. Велика одлика његове школе је и у *развитаку индивидуалности ученика, пластично вајање фраза, лепота и певност звучања*. Ту свакако треба споменути *техничку слободу и мајсторство перласте свирке*.

Ученици, у Петрограду: **Јесипова, Пухалски, Сафонов** а у Бечу **Падаревски, Шнабел, Гаврилович, Фридман**.

5.4.3 Пијанисти Петербурске школе почетком XX в - ученици Јесипове, Пухалског, Сафонова

Ана Јесипова (1851-1914), једна од најталентованијих ученица Лешетицког. Од 1871-1892. живи у иностранству. Концертирала је у многим европским земљама и Америци. Од 1892. је била значајан проф. Петербурског конзерваторијума те тако оставила **своју, школу Јесипове**.

1. Ученици Јесипове (Боровски, Прокофјев, А Вирсаладзе)

Од младих петербургских пијаниста почетком XX в. нарочито се издвајају **Сергеј Прокофијев, Домбровски, Лјалевич, Владимир Дроздов, Александар Боровски**, потом, Борис Фомин, Иљин, Леонид Крејцер, Захаров, Романовски, Алфред Мерович, Зејлигер, Калантарова, Давидова, Познјаковскаја, Луговаја, Полоцкаја-Емцова, затим **Анастасија Вирсаладзе**, Савелова и др. који су обележили то време, а потом наставили традицију те руске, у овом случају-**Јесиповске школе**.

Александар Боровски (**Александр Кириллович Боровский (1889-1968)**), велико име у свету пијанизма. Прво музичко образовање је добио од мајке, ученице Сафонова. Један је од **најдаровитих** Јесипових ученика, који је још као ученик конзерваторијума добио *почасну награду на Рубинштајновом конкурс*у 1910. г. Поред конзерваторијума, који је завршио 1812. са златном медаљом добивши Рубинштајнску награду — клавир фирме Шредер, дипломирао је права, али већ неколико година по завршетку веома брзо је стекао значајну уметничку славу, концертирајући по Русији и у иностранству. Од 1915-1920-био је **професор на Московском конзерваторијуму**, од 1920 напушта Русију и одлази у Европу, а 1923 дебитује у **Америци** свирајући у *Carnegie Hall*-у. Први пут у СССР-у гостује 1927. Од 1940. добија америчко држављанство и постаје професор на **Boston University** 1956. На себе је скренуо пажњу са две особености:

1. Интерес ка делима, у то време **савремених руских композитора** - Глазунова, Черепнина, Кјуиа, Љадова, Метнера, нарочито Скрјабина и Прокофјева, сматрајући се њиховим непревазиђеним интерпретатором и 2. принципиална **антисалонска усмереност** његове уметности. У том контексту, његово свирање је карактерисала **мужевност**, чак и претерана тежина при свирању, и мајсторско владање крупном формом, сходно томе био је и **репертоар**: оргуљске транскрипције Баха и монументална дела Листа-соната h-moll, «Игра смрти», «Дон Жуан» и тд. Био је пијаниста великог темперамента, одличне технике и широко виртуозних размаха.

Владимир Дроздов-такође ученик Јесипове. Од 1914, **проф. Петербушког конзерваторијума**, од 1918. у **Украјини**, а 1923. одлази у иностранство

Калантарова Олга- руска и совјетска пијанисткиња. Ученица Јесипове. Од 1903-1950 **проф. Лењинградског конзерваторијума**. Заслужни уметник РСФСР од 1938.

Крејцер Леонид-руски пијаниста, ученик Јесипове. Од 1906. живи у Немачкој. Од 1921-33, проф. *више музичке школе у Берлину*, а од 1938. муз. академије у *Токију*.

Сергеј Прокофјев-композитор, пијаниста и диригент. Од 1918-1932 живи у иностранству. 1936. се враћа у Русију. Народни артис РСФСР (1947). Велики пијаниста, уметник-новатор, који је дао велики допринос руској и светској музици. (Више у поглављу „Руски пијанизам почетком XX в.“).

«**Школа Јесипове**» изразила се у највишем смислу и постала готово синоним и једна од најважнијих поглавља у историји руске пијанистичке уметности, јер су њени ученици настављали рад на Петроградском, Московском, Којевском и другим конзерваторијумима широм СССР-а, а као што смо могли приметити, преко својих значајних представника проширила се и изван граница Русије, остављајућ трага на Немачку, Америчку, Јапанску и многе друге школе у свету, а да не говоримо о музици Прокофјева, која је превазишла све границе и просторе.

Не само једно поколење јарких уметничких индивидуалности, васпитавано је на традицији њене школе. То потврђује пијанистичка уметност и **Дмитрија Башкирова, Л. Власенко, Э. Вирсаладзе, Б. Давидович, В.Ашкеназија**, тзв. музичких «унука» А. Н. Јесипове.

Анастасија Давидовна Абдушели Вирсаладзе

Од њених ученика за нас је нарочито значајно име **Анастасије Давидовна Абдушели Вирсаладзе**, изванредне пијанисткиње и педагога Тбилисиског конзерваторијума, која је много допринела развоју пијанизма у Грузији, чији је најпознатији ученик, из Тбилисијског периода **Дмитриј Башкиров-Делик**, професор аутора овог рада. Такође њена ученица, али и унука је **Елисо Вирсаладзе**, такође професор Московског конзерваторија, и професор пијанисте **Бориса Березовског**-победника конкурса Чајковског. О њеном успоменама о својој професорки Јесиповој у чијој класи је провела 6 година пише у аутобиографској књизи „*Анастасија Вирсаладзе*“ у поглављу о Ани Јесиповој, као и о клавирској педагогији у Грузији створеној на традицији **Јесипове школе**. Такође два споменута ученика Башкиров и Елисо, сећају се на страницама ове књиге своје омиљене професорке.⁶⁴³

⁶⁴³ „Анастасија Вирсаладзе“ -Хеловнеба, Тбилиси, 1985. ст 44-63

Анастасија Давидовна Кутаиси Вирсаладзе (1883-1968, Тбилиси) - нанародни артист Грузије ССР (1960). 1909. завршила је Петербургски конзерваторијум у класи **А. Н. Јесипове**. Од 1921. је предавала на конзерваторијуму и упоредо имала концертну делатност. Васпитала је плејаду талантованих *пијаниста и педагога*: **Э. Вирсаладзе, Д. А. Башкиров и Л. Н. Власенко**. Аутор је чланка "*Фортепианная педагогика в Грузии и традиции школы Есиповой*", в сб.: "*Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве*" (М.-Л., 1966).

Елисо (Элисо) Константиновна Вирсаладзе -1942, Тбилиси). Унука је **Анастасије Давидовне Вирсаладзе**, у чијој класи је завршила (1960—1966) Тбилисијски конзерваторијум. Од 1959. постаје солиста Тбилиске филхармоније, а од 1977. и Московске. Лауреат је конкурса Чајковски, 1962, (III награда). Од 1966-1968 завршила је *аспирантуру* на Московском конзерваторијуму код **Г. Нејгауза и Јакова Зака**. Од 1967. је проф. на Московском конзерваторијуму, 1989. добија звање Народног артисте СССР-а, од 1995-2011 ради као проф. на Високој школи у Минхену, а од 2010 и у Фиренци. Најпознатији **ученик** је **Борис Березовски**, победник конкурса Чајковски. Ако уз то додамо да по целом свету држи мастер класове и да је члан многобројних жирија по свету, онда нам је јасно колико се руска (Јесиповска) пијанистичка школа шири по свету.

Башкиров Дмитриј (Дмитрий) Александрович (1931, Тбилиси) - пианиста и педагог. Народни артист РСФСР (1990). Музичку школу-десетолетку учио је при Тбилиском конзерваторијуму код **А. Д. Вирсаладзе**, затим (од 1950-1954) на Московском код А. Б. Голденвејзера. Добитник је награде *Маргарит Лонг* у Паризу (1955). Од 1957 предаје на Московском конзерваторијуму као асистент Голденвејзера. **Ученици**: Његова прва ученица била је Нелли Акопян-Тамарина, потом К. Демиденко, А. В. Бондурјански, Д. К. Алексеев, Н. Серјогина, Д. Т. Шон-победник конкурса Шопена, А. Володос, Јасмина Јанковић.

Извођачки стил Башкирова је створен под утицајем школа ова два професора. **Вирсаладзе и Голденвејзера**. Његов стил карактерише активност у интерпретацији, експресија, тачност мајсторства. На репертоару су му дела: Моцарта, Бетовена, Шуберта, Шумана (1970 је добио награду за најбоље извођење Шумана у Немачкој), Брамас, Дебисија, Прокофјева, Шчедрина (коме је и посвећена соната). Познати руски оргуљаш Гари Гродберг каже: «прво појављивање

Башкирова, који је 50-их из Тбилисија дошао у Москву, изазвало је праву сензацију“, што нам јасно доказује високи ниво школе Анастасије Вирсаладзе са којом је Башкиров дошао у Москву, а Голденвејзер је „исполирао“ тај већ изграђени пијанизам.

Укратко смо се осврнули на ова два уметника да би смо показали на примеру утицај школе **Јесипове** преко **Анастасије Вирсаладзе**. Све принципе које је Јесипова зацртала од Лешетицког и надоградила у својој педагошкој пракси, то се невероватном брзином ширило преко својих ученика, а они су ширили даље. Један крак те школе стигао је преко аутора овог рада и до Србије.

Владимир Пухаљски

(1848-1933), композитор и пијаниста, ученик Лешетицког. Од 1876 проф. Училишта и директор Кијевског Конзерваторија. Његови **ученици** су: *Аливанг, Јаворски, Леонид Николаев, Александар Браиловски, Владимир Хоровиц (Горовиц), Григориј Коган.*

2. Ученици Пухаљског- (Николајев, Браиловски, Јаворски, Коган)

Болеслав Јаворски-ученик Пухаљског, руски пијаниста и музиколог. Један је од организатора Народног конзерваторијума у Москви (1906). Био је проф. **Кијевског** и **Московског конзерваторијума**. Створио је **теорију модалног ритма**, (теорију слушне привлачности). Аутор је многих музичких дела. *Научна и педагошка* делатност Јаворског је оставила значајан утицај у совјетској музици.

Леонид Николајев-ученик Пухаљског и Сафонова. Пијаниста и композитор. Творац једне од **највећих руских пијанистичких школа**.“Доктор историје уметности. Народни уметник“ РСФСР. Од 1912, **проф Петербуршког конзерваторија**. Ученици *Пељман, Софроницки, Шостакович, Јудина*⁶⁴⁴

Александар Браиловски - ученик Пухаљског и Лешетицког. Од 1911 живи ван Русије. 1961. је свирао у СССР-у (ст. 63)

Григориј Коган-ученик Пухаљског-пијаниста и музиколог. Др. историје уметности. Од 1936. шеф катедре Историје и теорије пијанизма московског конзерваторијума Чајковски. (ст. 231)

⁶⁴⁴ Opt.cit. Э. М. С. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямполовский ст. 352, 63, 231

Василиј Сафонов -Пијаниста, педагог и диригент. Ученик Вилуана, Лешетицког и Л. Брасена. Од 1889-1905 био је *ректор Московског конзерваторијума*, где се са педагошком, извођачком и диригентском делатношћу бавио и административном.

3. Ученици Сафонова (Скрјабин, Метнер, И. и Р. Левин, Гедике, Исерлис)

Класа клавира: А.Н.Скрјабин, Н.К.Метнер, А.Ф.Гедике, Ј.Д.Исерлис, И.А.Левин, Р.Левина, М.Л.Пресман, Л.В.Николајев, Елена Гнесина, Евгенија Гнесина. **(класа Класа камерне музике:** К.Н.Игумнов, А.Б.Голденвејзер

О ученицима Сафонова писаћемо у поглављу о Московском конзерваторијуму, те као што можемо приметити са Сафоновим, већ један крак из Петербурга се преноси у Москву, с обзиром да је он учио у Петербургу, али је цео радни век везао за Москву и ту дао значајне ученике.

Методијски принципи браће **Рубинштајн, Лешетицког, и Сафонова**, представљају основу руске школе пијанизма крајем XIX и почетком XX в. Иако су били различити, њихово методолошки принципи на развијању мајсторства код пијаниста били су веома слични, а то значи првенствено учење и неговање музике над виртоузитетом у свирању на клавиру.

Сви они су своју огромну популарност користили у циљу пропагирања руске музике и клавирске литературе. **Цезар Кјуи**, члан Петорице и један од најзначајнијих ондашњих хроничара музичког живота Петрограда, описао је Рубинштајнову друштвено просветитељску улогу, а то важи и за све остале пијанисте који су били његови савременици:

«**Рубинштајн** врши свету дужност истинског уметника-упознаје публику са недовољно познатим капиталним делима, култивише укус и развија њену способност поимања».⁶⁴⁵ У том смислу можемо говорити о значајној уметничкој музичко-просветитељској делатности, **коју су остварили ови уметници друге половине XIX и почетком XX века.**

Пошто смо до сада видели како је текло формирање Петроградског конзерваторијума и његове представнике, сада прелазимо на стварање, ништа мање значајног **Московског конзерваторијума и Московске школе пијаниста.**

⁶⁴⁵ Драгољуб Шобајић-,Темељи савременог пијанизма“-„Светови“-Нови Сад,1996 ст 199

5.5 МОСКОВСКИ КОНЗЕРВАТОРИЈУМ-НИКОЛАЈ РУБИНШТАЈН И ЊЕГОВИ УЧЕНИЦИ



Одмах по стварању Петроградског конзерваторијума у свим већим градовима Русије, почеле су да се нижу *музичко-образовне установе, и конзерваторијуми*: у Москви, Кијеву, Одеси, Саратову. У Москви се поред конзерваторијум, нешто касније отвара и *Филхармонијско*

училиште, установа вишег образованог ранга, чији је оснивач био пијаниста П.А.Шостаковски (1851-1917). (*Зграда Московског конзерваторијума сл 71*)

Но ипак, из свих ових образованих установа, од највећег значаја, био је **Московски конзерваторијум**, који је у уметничком погледу имао много заједничког са Петроградским, између осталог јер је **оснивач** и **први директор** био **Николај Рубинштајн**, рођени брат Антона Рубинштајна, који се по свим основним питањима музичког образовања слагао са мишљењима свога брата. У каснијем периоду рада, захваљујући изврсној плејади педагога, почев од Николаја Рубинштајна и Сафонова, Московски конзерваторијум ће одиграти још значајнију улогу у формирању руске пијанистичке школе.

5.5.1 Чајковски и Московски конзерваторијум: педагошко-организациона и клавирска делатност

Главни представник Московске школе несумњиво је **Чајковски**, (Пётр Ильич Чайковский (1840-1893), иако је своја прва професионална знања добио у Петрограду. Године 1859. је завршио права у Петербургу и запослио се у Министарству правде. Од 1861. значајније се бави музиком, прво при РМО, које 1862. прераста у Петербуршки конзерваторијум, те учење наставља код Н. И. **Заремба** (хармонију и контрапункт) и **А. Г. Рубинштајна** (композицију и оркестрацију), коју завршава 1865. са сребрном медаљом. *Дипломски рад* му је био: „*Ода радости за солисте, хор и оркестар*“ (Ф. Шиллера, 1865), која је

наишла на хладан одзив петербуршке музичке критике, осим Лароша, који је у том делу видео задатке велике будућности Чајковског.

Педагошка и организациона делатност Чајковског

Године 1866. Чајковски напушта државну службу и по наговору Николаја Рубинштајна прелази у Москву.

Првобитно постаје педагог у **Московском одељењу РМО**, (уместо искуснијег Г. Г. Кросса), водећи часове елементарне *теорије музике* у којој се обучавало 24 ученица (Отчет РМО в Москве за 1865/66. М., 1866. С. 36). Чајковски је одржао пробну лекцију 13. јануара и у *писму брату Анатолију Иљичу* од 14. јануара 1866. признаје да је био, «ужасно конфузан», али лекција је прошла добро. У том истом писму каже: „Москва ми се свиђа, но сумњам да се могу привикнути на њу. Ја сам крвљу везан за Петроград иако је он у последње време био мени противан, ипак је он мој родни град».⁶⁴⁶

На јесен те исте 1866. **Николај Рубинштајн** отвара **конзерваторијум** и нуди му



место **професора**, те Чајковски дефинитивно везује свој живот за Москву. На отварању 1. септембра 1866. *г. извео је на клавиру* увертуру из опере «*Руслан и Лјудмила*» М. И. Глинке. (*Учионица у којој је предавао Чајковски- сл. 72.*)

Предавао је до 1878. г. и имао око 90 ученика.

Водио је часове специалне и елементарне **теорије музике и хармоније**, а од 1870/71 почео је да предаје и **оркестрацију** и **композицију**. Ускоро је био укључен и у *Савет професора*. Од 1200 руб. на почетку, до краја рада, годишња плата му је порасла на 2700 руб. у сребру.

На почетку је био разочаран Московским конзерваторијумом у односу на Петербуршки. Писао је браћи *Анатолију и Модесту*:

«Састав професора овдашњег конзерваторијума биће много нижи од петербуршког (23. јануар 1866. г.)».⁶⁴⁷ Не само професорски кадар, већ и ниво ученика није га задовољавао. У писму *Н. фон Мек* од 14. марта 1878. пише да му

⁶⁴⁶Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 1/3, Т. 1. Юргенсон, Москва. Лейпциг. 1900/02 С. 227, 228)

⁶⁴⁷ Чайковский П. И. ЛПСС. Т. V. С. 96, 97

је досадно од незнања и тупости већине ученица и од њиховог површног односа ка уметности.⁶⁴⁸

Себе *није сматрао добрим педагогом*, али зато ученици јесу:

„Једноставност, јасност излагања, пластичност форме, прозрачност, мекоћа оркестрације, били су *идеали*, које је захтевао од својих ученика; правила је волео да илуструје примерима из Глинке и Моцарта. У обраћању ка ученицима био је *невероватно благ, деликатан и трпљив*... Потпуно заслужене замерке никада није изражавао у грубој или увредљивој форми»⁶⁴⁹

Однос Чајковског према *педагошкој делатности* као и према *Москви* и *Петербургу*, био је неуједначен. Са једне стране *педагогија* га је оптерећивала и одвлачила од стваралаштва, а са друге стране конзерваторијум му је био драг као извор професионализма у музици који је веома ценио. *Кашкин* у „*Успоменама о Чајковском*“ каже:

«Конзерваторијум је постао његов дом, а другови и колеге, највише *Н. Рубинштајн*, његова уметничка породица, средина у којој је растао и развијао свој таленат»⁶⁵⁰ Знао је све професоре-пијанисте, виолинисте и певаче, многима је посветио своја дела, о многим је писао у «*Музичко-критичким чланцима, дневницима, писмима*». У *писму Рубинштајну* од 14. јануара 1878., Чајковски је спознао, „*да је за цео живот везан за конзерваторијум*“.⁶⁵¹

Теоријско-методолошка делатност

Аутор је два уџбеника и различитих наставних програма; превео је са немачког на руски језик радове европских музичких теоретичара као: «*Животна правила и савети младим музичарима*» *Р. Шумана* (1869), «*Музички катехизис*» *И. Лоба* (1870); «*Руководство за практично изучавање хармоније*» (1869–1871), издато 1872 г., доживело је више издања и био **први** његов *методијски уџбеник*, који је поред тога што је био јасан за учење, био обogaћен и примерима из његове стваралачке и педагошке праксе, те је њиме означен почетак једне велике образовно-педагошке

⁶⁴⁸ Геника Р. В. Воспоминания о П. И. Чайковском // Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1962. С. 149, 150; писмо Чајковског к Н. Ф. фон Мекк от 14 марта 1878 г. в кн.: Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3-х тт. Т. 1. М.–Л., 1934–1936. С. 259, 260).

⁶⁴⁹ Геника Р. В. Из конзерваторских воспоминаний 1871–1879 г. // Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1979. С. 74, 75; Цуккерман В. А. Об одном педагогическом опыте // Совет. музыка 1959. № 12).

⁶⁵⁰ Кашкин Н. Д.- Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском. М., 1954. С. 29.

⁶⁵¹ Яковлев В. П. И. Чайковский и Н. Г. Рубинштейн // История русской музыки в исследованиях и материалах. М., 1924. С. 175– 177

традиције, настављене Римским-Корсаковим, Тањејевим, Аренским. Такође је био укључен и у припрему **програма** за **музичко-теоријске предмете**.

Организациона делатност

Године 1878, Чајковски је због нарушеног здравља прекинуо рад на конзерваторијуму. На његово место је дошао *Тањејев* и *Губерт*, после чега се Чајковски искључиво **посветио стваралаштву**. Из пијетета према Николају Рубинштајну, после његове смрти, (1881), знајући колико му је био **важан конзерваторијум**, 1885. прихватио се да буде **један од директора** МО ИРМО, да би решио кризу на конзерваторијуму која је настала при директорству *Губерта* и *Албрехта*.

У преписци са *Надеждом фон Мек* од 9. и 31. маја 1885.г, Чајковски не крије да то није био *ни мало лак задатак*, и да је требало много убеђивања:

« Све сам средио да **Тањејевим** да буде изабран.... Јуче је Тањејев изабран од стране дирекције РМО за директора конзерваторијума...одлазим из Москве са пријатним сазнањем *испуњеног дуга*, да сам донео конзерваторијуму корист⁶⁵².

Колико је био везан за **Московски конзерваторијум**, говори и факат да му је те исте 1885. г. била понуђена професура на *Петроградском конзерваторијуму* при плати од 5000 руб. годишње, коју је одбио, желећи да предаје композицију на Московском, и то бесплатно, што није било могуће јер је већ био директор МО ИРМО. Од децембра 1887. г. добија државну пензију од 3000 рубаља.

Такође позива **Сафонова** да предаје, а **први** је и открио таленат **Рахмањинова**, дајући му на *испиту петицу са три плуса*. (1889). Године 1893. већ отворено говори о *примату* Московског над Петроградским конзерваторијумом.

Прва извођења његових дела су управо била на Московском конзерваторијуму од стране професора и ученика, као нпр. **прво** извођење „*Шесте симфоније*“ под диригентском палицом **Сафонова**, као и вокални квартет «*Ноћ*» на тему *клавирске фантазије Моцарта c-moll*, изведен пред његову смрт, који је на Чајковског оставио тако јак утисак, да, „*само што није заплакао*, по речима Кашкина.

Смрт Чајковског 1893. у *Петербургу*, је на Московски конзерваторијум означен као велики губитак. **Аренски** је написао *гудачки квартет*, а Петроградски конзерваторијум је на сахрану послао делегацију. Отада се традиционално на Московском конз. стално обележавају годишњице његове смрти и рођења.

⁶⁵² Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 3. (из писама Н. Ф. фон Мекк С. 358, 362, 363).

7.маја 1940. г. *Московски конзерваторијум* официјално добија назив „*Чајковски*“ (Указ Президиума ВС СССР), а 1958. и *међународни конкурс* извођача.

Ученици Чајковског

Најбољи ученици **Чајковског** били су: *Тањејев* и Кленовски, **општи курс**, ученици свих извођачких специјалности: Аврамова, Амфитеатрова-Левицкаја, Арендс, Барцевич, Баталина, Брандуков, Вилборг, Вонсовскаја, Геника, Гилев, **А. Зилоти**, Кадмина, Котек, Литвинов (лични стипендиста Чајковског), Муромцева, Унтилова, Химиченко. **Курс композиције** су прошли: пијаниста Гали, виолинисти Котек, Давидов, виолончелиста Брандуков. Приватне часове није давао. Изузетак је био **Н. Зверев**.

Свестрана личност Чајковског обухвата: *Композитор, диригент, музички критичар, педагог, друштвени радник, професор* (1866-1877). Био је почасни члан *Московског* конз. (1885) и Почасни доктор *Кембричког* универзитета (1893); Награђен је орденом Владимира 4. степена (1884).

Клавирска делатност Чајковског

Посебно место у **руској клавирској музици** 70-80 тих година има Петар Илич Чајковски. Он је синтеза *Рубинштајна* и *Кучкиста*.

Са 5 г. је почео да учи клавир и наставио код неколико учитеља, међу њима петербуршки пијанисти **Р. В. Кјундигер** и **А. А. Герке**. По Ларошу Чајковски је **одлично свирао клавир**, чак га је Николај Рубинштајн, у његовој 26. години, по доласку у Москву, наговарао да се посвети клавирској каријери. На отварању Московског конзерваторијуму свирао је Увертуру „Руслана и Лјудмиле“, од Глинке. Наступао је и као пратилац.

Клавирску музику писао је целог живота. Почео је са „Руским скерцом“, а завршио са „Циклусом оп.72.“ у време писања Шесте симфоније. Увек је систематски разрађивао жанр **руске народне песме**. У *виртуозним* делима обично је примењивао акордну и октавну технику. Понекад се сусреће и прстна техника, необично тешка. (Познато унисоно у финалу Првог клавирског концерта, камен спотицања за многе ученике).

Његово стваралаштво одликује се **изузетном мелодичношћу**, док полифонија обогаћује композиционо ткање као допуна мелодијске линије.

Водећа улога у његовој клавирској музици припада „*Клавирском коцрту у b-moll-у*“ (1875). Концертној форми Чајковског, својствена је симфонична драматичност, у коме је изражен дијалог солисте и оркестра. У најдраматичнијем моменту та борба солисте и оркестра, доводи до *огромног напона*, какав је могућно срести у малом броју дела. Упоредо са сјајним тренуцима *оркестра, клавирско писмо* и фактура су задивљујући. Сем Првог концерта ту су још и „Други концерт“; „Фантазија у два става“; „Трећи концерт“; „Анданте и Финале“. Два последња дела настала су на основу материјала напуштене симфоније Es-dur. (Трећи концерт- из Првог става, а „Анданте и Финале“ из другог и трећег).

Велика Клавирска соната (1878) блиска је првим концертима (b-moll и G-dur), која се сматра **првим великим образацем руске клавирске сонате**. Такође треба споменути и „*Варијације на сопствену тему F-dur*“, затим „*Годишња доба*“ оп. 37.бис (12 карактеристичних комада), објављених од јануара до децембра 1876, затим „*Албум за децу*“ (1878)- **први у Русији класични зборник музике за децу**.

Суштина клавирске музике Чајковског лежи у лирско-поетском садржају и у *лирском начелу*, а то је пре свега, – *мелодија, певност и широка дисања* са богатством речитативних интонација, као и мноштвом акцената, и штрихова оркестарског типа. Полифонија је, поред мелодије, такође у функцији доприноса лирског карактера дела.

Главну улогу у *интерпретацији дела Чајковског* играо је **Николај Рубинштајн**, велике заслуге је имао и **Ханс фон Билон** и **Тањејев**.

Билон је *први* свирао „Први-b-moll концерт“ и „Варијације F-dur“, док је **Тањејев** *први* свирао: „Други и Трећи концерт“; „Концертну фантазију“; „Анданте и Финале“; Трио „Успомена на великог уметника“ (на Николаја Рубинштајна).

5.5.2 Чајковски и Николај Рубинштајн-карика спајања две школе: Петроград и Москва

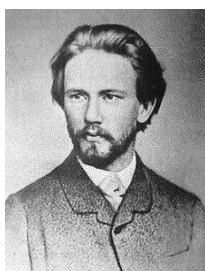
Чајковски је био под великим утицајем оба брата Рубинштајна. Док је **Антон** на њега имао огроман утицај у **Петрограду**, дотле је у **Москви** био под очинском бригом **Николаја**.

Николај је попут брата, такође био велики зналац музике и управо је он у Чајковском открио ту стваралачку жицу, навикнувши га на неуморан рад и брзину

у писању, остварујући преко његових дела примат и предност Москве над Петроградом. Извесно је да је **Н. Рубинштајн** као *уметнички руководилац* РМО у Москви у знатној мери био заслужан за успешан развој композиторове каријере. Био је **први извођач**, као пијаниста и диригент многих његових дела. Чајковски га је сматрао најбољим интерпретатором своје музике.



У периоду од доласка у Москву, од 6. јануара 1866. до септембра 1871, дакле док је становао код **Николаја Рубинштајна** и био под његовом директном контролом и бригом, **Чајковски** је написао огромну количину дела: Две увертире, «Прву симфонију», две опере, «Војвода» и «Ондина», фантазију «Фатум», увертиру-фантазију «Ромео и Јулија», «Први гудачки квартет», читав низ *комада за клавир, романсе за глас оп.б.* и неколико композиција ван опуса, обрадио је 50 народних мелодија за клавир у 4 руке, а успут се бавио транскрипцијама и оркестрацијама туђих дела. (*Николај Рубинштајн, сл 73*)



Да није било те очинске бриге и сталних поруцбина од стране Николаја, који је одмах све те поруцбине и изводио, питање је како би се Чајковски сам снашао у новој средини. Овако је пуних шест година имао «благородни диктат», и усмерење Николаја, за које време ће написати огромну количину дела и постати прави понос Москве, утолико пре, што Петроград није тако «глатко» и «оберучке» прихватао његова дела. (*Петар Иљич Чајковски сл. 74*)

Међутим и после пресељења у сопствени стан и осамостаљивања, августа 1871. у својој 32. години живота и даље је остао под бригом Николаја те до одласка из Москве 1877. г. Чајковски ће написати још низ дела: две опере, Другу, Трећу и Четврту симфонију, музику за комад Островског «Снежана», Други и Трећи гудачки квартет, «Први клавирски концерт», «Меланхоличну серенату», балет «Лабудово језеро», «Српско-Руски марш», Фантазију «Франческа да Римини», «Варијације на рококо тему» за виолончело.

О утицају Николаја Рубинштајна на Чајковског пише *брат Модест*: »Нико није имао већег значења у уметничкој каријери Чајковског, и као велики уметник и као

друг, нико није саучествовао тако јако у расцветавању његове славе, нико му није дао већу подршку од Николаја Рубинштајна».⁶⁵³

Колико је тај утицај и та повезаност професора и ученика била јака и после скоро 20 година познанства, сведочи нам чињеница да после смрти Николаја Рубинштајна марта 1881. код Чајковског је нагло опао интерес за симфонијску музику, вероватно и зато, што није имао ко да диригује његова дела са онаквим жаром и оним осећајем пријатељства, и са онаквим талентом какав је имао Николај. И заиста, пуне две године после тог трагичног дана, од 1881/1883 Чајковски није написао ништа за оркестар!

Ко зна шта би било са Чајковским, и не само са њим него и са читавом плејадом његових савременика, да није било плодотворног утицаја **Антон** и **Николаја Рубинштајна** на почетку његове стваралачке каријере. Колико је само важан тај почетни, како Руси кажу «толчок», подстицај, замајац, који даје снагу и усмерава ка циљу. У тим младим годинама када цео таленат чучи у неком углу човечијег бића и када сваки млади уметник лута незнајући у ком правцу да крене, да избаци оно што осећа у себи, онај вулкан који га гуши, од неописиве је важности да буде вођен од личности са великим знањем, великом ширином, великим ауторитетом, великим поверењем и што је најважније да му буде искрен пријатељ, да верује у његове способности и да из њега извуче његов максимум. Наравно да се сваки педагог не рађа са свим овим способностима, али сваки педагог пре него што узме свог васпитаника треба да зна да му је управо он, та једина, људска, танана нит између уметности-апстракције и његових осећања и преживљавања. Ако је та људска нит присутна и ако је она топла, она ће као сунце подгрејвати таленат и он ће сваког тренутка нарастати и расцветаваће се сви више и више. Уколико та људска нит изостане, или је пак хладна, она ће све више и више хладити тај таленат и довешће га до уништења, што никако није био случај са Чајковским.

Због тога је за **Чајковског**, од непроцењиве важности била појава **браће Рубинштајн**, који су у себи носили све ове особине и то у самом зачетку стварања *«Руске школе»* и у Москви и у Петрограду. Они су својим знањем и ерудицијом својих личности иако различитим, посејали добро и квалитетно семе

⁶⁵³ Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 1, М.. С. 206

из кога су касније израсли најквалитетнији музичко-пијанистички кадрови, све до данашњих дана.

Чајковски- спона Москве и Петрограда-јединствене руске школе

Чајковски је емотивно био везан за **Петроград**, те није случајно да је и рођен и умро у том граду, иако **Москва** била кључна за његово стваралаштво, подстицајна и благотворна, те није ни чудо што га је она створила и формирала као великог уметника. Москва је у њега удахнула ту стваралачко **руску црту**, која прожима целокупни његов опус. На том плану поред **Н. Рубинштајна**, највећи утицај у идејно-уметничком развоју Чајковског су одиграли **Островски** и **Садовски**.

Колико је Чајковски био дивна *спона* између Московске и Петроградске школе, по мало различите а у бити *јединствене*, **Руске школе**, говори нам не само чињеница да је највећи руски уметник учио у једној, а педагошку делатност обављао у другој, први контакт са музиком стекао у Петроградској средини, а свој стваралачки набој стекао у Московској средини, стицајући знање и од Антона Рубинштајна (оснивача Петроградске школе) и од Николаја Рубинштајна (оснивача Московског Конзерваторија), као и чињеница да је стално мењао своја осећања и љубав према два престолицама.

У почетку је Москва била уточиште и прибежиште у односу на помало препотентан и «непријатељски» расположен Петроград. Тешко је било младом Чајковском да опстане у условима веома повезане «*Моћне Петорке*», која се веома препотентно и клановски односила према свима осталима. Са друге стране, после неуспелог брака са супругом Антоњином, Москва је била та која му је изазивала неспокојство и из које је требало побећи. Поготово од часа када га је Петроград почео признавати као композитора, почео је како пише Н.Ф.Мек да «издаје» Москву. Но и тада његова љубав није била дефинитивно одређена и под различитим околностима увек се *тражио*, клацкао између **Петрограда и Москве**, да би се на крају ипак скрасио у близини Москве.

Поменуто писмо од 14. јан.1866. **брату Анатолију** нам јасно указује колико му је на почетку било тешко да се привикне на Москву.»*Москва ми се свиђа, но сумњам да се могу привикнути на њу. Ја сам крвљу везан за Петроград*, ипак је он мој родни град.» Међутим, већ у писму **брату Модесту**, Фиренца 27. април 1874, то демантује: *»Једини је град на свету Москва! Да, још вероватно и Париз!*

Новембра 1874. Пише: «**Москва** је град где *једино и само можеш бити срећан!*» затим Модесту, 8.април 1882. «Понекад, нарочито током лепог времена, Москва ми се чини тако *прелепа*, да сам готов да *љубим камење мостова*», затим Модесту 23.август 1883 «*Ја волим Москву болесном љубављу. У њој сам провео своје најбоље године, зато је и волим*», затим Анатолију, 3 мај 1890. «У сваком случају моја веза са Москвом је покидана, и ја сам *далеко више склон Питеру*». Н.Ф.Мек 30. јула 1890.пише «И каква је лепота та Нева! Уопште бивајући раније загриженом москвичем, ја у последње време све више почињем *да волим Питер* и изневерићу Москву.»⁶⁵⁴

Можда зато, што је у себи снажно осећао и носио ове две љубави, те био под утицајем ове за њега потпуно различите емотивне средине, једна ближа западу-европејскија, а друга ближа истоку-рускија, у иностранству је успевао да у исто време буде и *добар Европејац*, а и да остане у души *нетакнути Рус*.

Чајковски је увек истицао да је он **пре свега и увек Рус**, те је тако и после одласка из Москве 1877. у Лондон, Париз Рим, Фиренцу, Берлин и остале европске градове, готово *све премијере својих дела* имао у **Москви** и, шта више, иако живећи на Западу, та дела, је настављао да пише »по мери«⁶⁵⁴ Москве. Најбоље нам о томе говоре управо дела написана по одласку из Русије: „Литургија“ и „Свеноћно бденије“; две опере „Евгеније Оњегин“ и „Орлеанска дева“; „Концерт за виолину; „Велика соната за клавир“, „Прва свита за оркестар“, „Италијански капричо“, „Серенада за гудачки оркестар“, „Увертира 1812“.

У својим делима Чајковски **никада** није постао европејац, он је увек и искључиво остајао славјан, персонификација *руске музике*, било на ком месту у Европи је живео и стварао, исто као и нешто касније Рахмањинов.

Можда тајна успеха чувене «**Руске школе**» лежи у симбијози та два магична града, један рускији, а један европејскији који чине јединствену целину. Због тога та уметност остаје и опстаје, првенствено као-руска, али се у исто време веома брзо прилагођава свим новим утицајима са запада и тенденцијама сваког новог времена. Управо у томе налазимо **одговор**, што сви васпитаници ове «школе», ма колико дуго живели под изолацијом, »гвозденом завесом«⁶⁵⁴ без контаката са

⁶⁵⁴ Слободан Турлаков „Са Чајковским“-Музеј позоришне уметности-Београд 1997 ст 30

спољним европским светом, увек су успевали да, не смо задрже светски ниво, већ и да буду приоритетни, у самом врху на светској музичкој сцени, да остану своји, а у исто време да буду прихваћени и слављени од целог света. Да би се то остварило је било потребно не само велико умеће и таленат појединаца, већ и огроман рад и добро постављена школа и цео систем музичког васпитања.

Тако брза и ефикасна трансформација из једног у други систем, је омогућена управо васпитањем на темељима традиције оба крака те једне-јединствене руске школе.

Као што смо рекли, **главни представник Московске школе био је Чајковски**, а одмах после њега **Тањејев**.

Временом се радило на већем *повезивању* та два конзерваторијума те спајања те две тенденције. Тањејев је у свом раду настојао да одржи везу са Петроградом, а васпитаници тог конзерваторијума и изразити представници као **Римски-Корсаков**, долазе у Москву, док насупротив њима **Гречанинов** после завршеног Чајковски конзерваторијума одлази у **Петроград**, те тако уместо конфронтације, долази до мешања и спајања утицаја, *у јединственој руској школи*.

5.5.3 Оснивање Московског конзерваторијума

Московски конзерваторијум основан је 1.IX 1866. год из музичких класа при **Московском одељењу Руског Музичког Друштва**, (МОРМД), основаних шест година раније. У Руском Музичком Друштву, у почетку су деловале само класе *елементарне теорије музике* и *хорског певања*, а нешто касније почињу и инструменталне. **Клавирско одељење** РМД-а, почело је са радом 1863. Год. **Млађе** клавирске разреде водили су: **Н.Д.Кашкин**- женски разред и **Е.Л.Лангер**- мушки разред. **Старије** разреде је водио **Николај Рубинштајн**, а од 1864. год. проширују се клавирским класама **И.Венјавског**, а од 1865. и **А. Дора**.

Све су то били зачеци, и добра основа, претеча конзерваторијума.

Оснивач Конзерваторијума је био **Николај Рубинштајн**, који је од оснивања до 1881. био и њен **први директор** и професор. На конзерваторијуму, школовање је у почетку трајало **шест година**.

Прва три разреда ученик је радио са *асистентом*, а **три последња** са *професором*. У писму мајци од 7. јануара 1866. **Антон** је писао: „Питање конзерваторијума у Москви решено....Диплому може добити само онај који је

изван обично, дакле изузетан. Постојале су две врсте диплома: **виртуозне и општемузичке**⁶⁵⁵

Мислимо, да је овај систем био веома добар и да би могао и у данашње време да се примењује. Прво, студент би радећи са асистентом, могао за прве три године да доведе у ред све нагомилане недостатке из средње школе, што ипак не би требали да раде професори. Асистент би га на тај начин поступно увео у посебности класе коју је одабрао, т.ј припремио за активан конструктивни рад са професором, чија је улога у финалном мајсторству за инструментом. Следеће три године, би биле само зрела фаза његовог обучавања, тј. његова високо стручна обрада. Можда би то допринело и већем раду, већој озбиљности, а и бољем односу студената према професору, који се у данашње време изгубио. Такође сматрамо да је шест година, права мера студија, јер клавирски репертоар је огroman и не може да се пређе за четири године. Сасвим је нелогично да су у XIX в. студије трајале 6. година иако још није постојао обилати репертоар композитора XX века, а да данас трају само четири !

Да би се добила представа о карактеру **захтева** који су били постављани студентима клавира већ у првој етапи по оснивању Московског конзерваторијума, како би могли да их упоредимо са садашњим, приказаћемо **план и програм** тадашње клавирске катедре, како за **асистенте**, тако и за **професоре**.

1.Први план и програм клавирске катедре

Програм предавања на клавирским класама асистената конзерваторијума, састављен од стране Савета професора 25. марта 1867. год.

Програм I године

технички део

1). Образовање удара; 2). Развијање механизма прстију на пет дирки; 3). Припремне вежбе за скале; 4). Скале: а) дурске и молске (хармонске и мелодијске), у свим тоналитетима: паралелно кроз целу клавијатуру, заједно у интервалу октаве; б) у супротном кретању; 5). Хроматске скале по целој клавијатури, заједно паралелно и супротно; б). Арпеђирани акорди: основни и доминантни са обртајима у свим тоналитетима, паралелно и супротно, заједно; 7). вежбе за развијање ручног зглоба.

⁶⁵⁵ Антон Рубинштајн-Писма 1850-1871

извођачки део

1). Етиде које одговарају горе приказаним ставкама, следећих аутора: Bertini, Schmidt, Köhler, Czerny, Heller. 2). Комади, не салонски, а класичних аутора: Düssek, Müller, Moscheles, Hummel, Field, Mozart, Haydn, Clementi, Beethoven, Heller.

Испит I године

технички део

Студент који излази на испит је дужан да одсвира:

1. Скале у два правца у тоналитету назначеном од испитивача у свим облицима као што је означено словима а, б.
2. Хроматска скала
3. Арпеђирани пасажии у назначеној скали
4. Извођење октава и акорада путем зглоба

Н а п о м е н а: На све поменуто обраћа се пажња на својство удара.

Н а п о м е н а: Сваки студент испитује се засебно.

извођачки део

Студент бира за извођење једано од научених дела. У свирању разматра се тачност такта, држање гласова, правилна апликатура, и извођење назначене динамике.

Програм II године

технички део

Развијање механизма у већем обиму, као: 1. Свирање свих скала у мало бржем покрету, заједно, кроз целу клавијатуру, у интервалима дециме, сексте и терце. 2. Скале сваком руком засебно у терцама и секстама. 3. Хроматска скала у терцама и секстама. 4. Арпеђирани акорди: доминантни септакорд и умањени у свим положајима; 5. Трилери, тремоло, октаве.

извођачки део

1. Етиде као: Bertini, Louis Köhler, Czerny, Cramer и друге сличне тежине.
2. Комади слични поменутиим ауторима но сложенији и тежи.

Испит II године

технички део

Провера усавршености механизма, као што је назначено у бр. 1, 2, 3, 4, 5.

Н а п о м е н а: Обраћа се пажња на стицању веће снаге и брзине него у 1. години.

извођачки део

1. Извођење етида по избору испитивача
2. Извођење једне од научених композиција, по избору испитивача

Програм III године

1. Етиде још веће тешкоће као : Moscheles (op.70), Czerny "Tägliche Studien" и слично.
2. Учење напамет већих комада од аутора типа: Mendelssohn, Weber, Beethoven, Moscheles, Field, фантазије средње тешкоће од Талберга, лакше композиције Bacha, као suites anglaises.

Испит III године

Извођење етиде и једног дела у приближно правом *tempo* и са назначеном динамиком.
Н а п о м е н а: Ученик који на испиту не покаже задовољавајући по програму ниво, остаје у том разреду и у следећој години. Сваки ученик има право да даје испит одмах по програму те године или прелазни ка професору, али у сагласности са педагогом.

Н.Рубинштајн, А. Дор, А.Дјубјук

Програм професора

Програм предавања на клавирским класама **професора** конзерваторијума и њихових годишњих испита, састављени од стране Савета професора 25. марта 1867. г. Професорске класе трају **три године**, међутим при примању у своју класу, професор може да саопшти Дирекцији конзерваторијума да он прима студента на једну или на две године.

Обавезе професора

1. Он показује сва средства ради постизања вишег степена савремене технике.
2. При раду на делу, он објашњава карактер дела и стара се да се држи правог темпа, строгог фразирања и назначене динамике.
3. Избор тешких дела треба да буде двојак: *класични* и *виртуозни*: а) **класичном** припадају аутори: Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Hummel, Bach и њима сл. б) **виртуозном** -тежа дела аутора, као: Liszt, Litolff, Hummel, Kullak, Weber и тд.
4. Професор је такође дужан да прође и неколико дела de genre: Lieder ohne Worte par Mendelssohn, nocturnes de Field et Chopin, transcriptions d'airs de Schubert par Liszt.

О професорским испитима

1. Испити се састоје у свирању најтежих дела, са условљеним техничким захтевима, логичним фразирањем и схватање карактера дела.

2. Прелаз из једне године у другу је могућ, само у случају ако добије на испиту у коначном збиру не мање од три бода.

3. Да би се спроводила контрола дела које се изводе на испиту, води се дневник, у којем заједно са именом студента су назначена и дела које изводи.

Н а п о м е н а : С обзиром да при оснивању конзерваторијума у Москви, није био састављен програм од стране професора којим би се могао руководити при пријему ученика у класу, њихов пријем не може одговарати правилима од 25. марта 1867. год. Због тога испит Првог академског разреда код професора, не може се у потпуности сматрати професорским, већ делимично асистентским, а делимично професорским.

Н. Рубинштајн, А. Дјубјук, А. Дор

Из наведеног плана и програма се јасно виде тенденције које су постављене као **фундаменталне у формирању пијанисте**, а то су:

1. свирање дела не салонског типа и оштра борба против свих композиција које немају **високо-уметнички карактер**, изолованој прстној техници, као и другм рутинским принципима предавања присутним крајем XIX и почетком XX в. Такође уочавамо карактеристичну напомену о контроли **квалитета звук**. Све је то одраз, тенденција првих професора конзерваторијума, које воде увођењу прогресивнијих метода обуке.

2. С тим у вези уводи се рад над музичким делом тј. разумевање форме и фактуре дела, што захтева **знања теорије музике**;

3. свирање **напамет** свих гласова појединачно;

4. коришћење правилне **апликатуре и педализације**;

5. развијање музичког **памћења** и **уметничке маште** путем асоцијација везаним за животне појаве и

6. поступно развијање **технике** тесно повезане са интерпретационим циљем достизања високо-уметничких вредности дела.

2. Психотехнички правац

Педагог, нема више само улогу да обучи ученика у свирању на клавиру у уском смислу речи, већ постаје **учитељ музике**, тј. **уметности свирања на клавиру**, одакле произилази и његов однос према техници, која је у тесној зависности од уметничких захтева извођачке уметности. Овакви принципи су се појавили у

Русији много раније од развоја такозваног *психотехничког правца* у западноевропском пијанизму, и и управо тиме донели руској пијанистичкој уметности светску славу.

Западни пијанисти су нешто касније схватили да изолована прстна техника не може сама себи бити довољна, па су је повезали са психом, «главом», (умна техника) тј. са ментално-интелектуалним циљем у интерпретацији. На тој основи крупни уметници (**Јозеф Хофман** и **Феручо Бузони**) су створили нову етапу у теорији пијанима, створивши своје учење о свирању на клавиру. У основи то је „**умно-аналитичка метода**“ у којој умом треба проанализирати настале уметничке и техничке проблеме и имплементирати их у извођење.“⁶⁵⁶

Термин „*психотехника*“ био је први пут уведен у књизи „*Рад глумца над собом*“, од стране **Станиславског** а искористио га је као термин **Г. Коган** за нови „*умно-аналитички правац*“ у теорији пијанизма.

Да нуклеус у уметности није ум него срце и душа, а уметност, не творевина ума него Бога, те свирање не вештина него уметност, Руси су такав став поставили одмах на почетку професионалне обуке пијаниста, одмах при формирању конзерваторијума, што смо учили из наведеног плана и програма, како за ученике, тако и за професоре и тих **принципа** су се чврсто држали 150 година од формирања до данас, повезавши технику са«срцем» и душом-огледалом уметности, а посредно и са интелектом, психом и умом.

Арбо Валдма је преферирао *психотехничку методу*, и целу своју педагогију је засновао на психолошкој и менталној структури ученика, јер по њему све потиче из психе и све проблеме треба решавати психолошким методама. Естонац по пореклу, имао је западњачку филозофију погледа на живот и на уметност уопште. Доживљај музике је тумачио као *ментални и трансцендентални процес* који се одиграва у нашем уму и да је наше свирање одраз тих процеса. Пратећи једно његово предавање нисам се у потпуности могла сложити са таквим начином доживљаја музике и поставила сам му питање: Где је у свему томе наше срце? Он се насмејао и рекао: добро питање ! Ништа ми није одговорио, дубоко верујући у предност ума и интелекта над срцем.

⁶⁵⁶ А. Николаев: Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма, Москва 1980 с 50

Код **проф. Башкирова** је све било другачије. Он је свој пијанизам и педагогију базирао, не на психи већ на првенствено *доброј школи*, коју је стекао од веома добрих професора као ученик и асистент проф. Голденвејзера; све те принципе и методе које је усвајао дугогодишњим радом и педагогијом, које све заједно сачињавају «руску пијанистичку школу и традицију». Ту и такву школу је дубоко и неизбрисиво носио у себи, упоредо са личним талентом и темпераментом. Башкиров је свирао и доживљавао музику првенствено «срцем», а таква му је била и педагогија. Ништа унапред смишљено, никада није пуно филозофирао.

Код њега је сопствени темперамент и субјективни однос према ученику имао велики удео. Заправо све оно што смо рекли за «Јесипову школу», важи и за **«Школу Башкирова»**. Само још уз додатак темперамента.

Тачно и непогрешиви је увек знао шта тражи од ученика и када то није добијао, нервирао се, заустављао би га, по неки пут и исмејавао, обраћајући се нама који смо седели у учионици, са подсмехом, да је све то лепо уредно, (аккуратнењко), али (ничего)- празно, а дешавало се да ученик свира све перфектно тачно.

Док је **проф. Валдма** увек седео за клавиром са оловком у руци, слушао композицију мирно од почетка до краја и оловком записивао чудне само њему знане примедбе, Башкиров се увек нервозно шетао по класу и готово да никад није имао стрпљења да одслуша све од почетка до краја. Ако би и сео за други клавир са оловком у руци, то је трајало пар секунди, јер већ после неколико тактова би устајао, жустро прилазио ученику за другим клавиром, добро би га искритиковао, склањао би његове руке са клавијатуре и седао сам да покаже како то треба да звучи. Студент би углавном био у чуду, јер би му се растурила цела његова концепција, коју је дуготрајним вешбањем припремао за час, у сто парчића. Студенти би углавном излазили утучени са часа, а девојке често и са сузама.

Међутим сви смо га волели, због његове огромне музикалности и искрености и били веома почаствовани што смо у његовој класи, знајући да се код њега учи **мајсторство највећег ранга**. За себе је рекао *«Кунем се мамом, ја сам веома строг професор»* !⁶⁵⁷ Ми то из сопственог искуства и потврђујемо, јер су његови захтеви били високи и у погледу технике и у погледу тона, а нарочито у погледу саме музике.

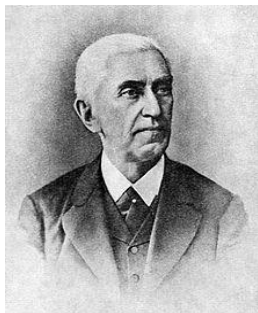
⁶⁵⁷ Андрей Шаврей, В Риге вновь патриарх российского пианизма: Дмитрий Башкиров: «Клянусь мамой, я очень строгий педагог!» <http://ru.focus.lv/kultura/muzyka/> 14. 7. 2013, <http://ebrejukultura.lv/2013/07/25/>

5.5.4 Професорски кадар-први професори

1.Професори млађих узраста- Николај Сергејевич Зверјев

Од професора млађих разреда Московског конзерваторијума, најистакнутији и најбољи педагог 70-80-х година, био је **Николај Сергејевич Зверјев**, који је важио за изузетног педагога, једаног од кључних личности у успостављању традиције московске пијанистичке школе, радећи са млађим узрастом. Био је специјалиста у области припремног ступња обуке свирања на клавиру, код кога су учили најталентованији ђаци, са којим је требало зналачки руководити, који би потом настављали даље учење са *Зилотијем, Сафоновим, Тањејевим* и *Пабстом*, професорима виших разреда. Због тога је његова улога и одговорност била од огромне важности, јер је правилним васпитањем успостављао и правилне и суштинске основе за даљу надградњу.

Николај Сергејевич Зверјев (Николай Сергеевич Зверев-(1832-1893), пијаниста



и педагог, клавир је учио код **Дјубјука у Москви и Хенселга у Петрограду**. На позив Дјубјука враћа се у Москву, где се 1867. упознаје са *Николајем Рубинштајном* и *Чајковским* код кога узима часове хармоније. Није се спремао за позив музичара, али је љубав према музици преовладала, те тако напушта свој чиновнички позив и потпуно се посвећује

педагогији. На позив Н.Рубинштајна, Зверјев од 1870-1893. предаје на **Московском конзерваторијум**, те исте 1870. отвара чувени **музички пансион** у коме су живели и учили талентовани млади пијанисти, који ће касније прославити славу руске пијанистичке школе. (*Николај Зверјев сл.75.*)

Ученици: А. И. Зилоти, С. В. Рахманинов, К. Н. Игумнов, Ф. Ф. Кенеман, Л. А. Максимов, М. Л. Пресман, као и А.Н.Скрјабин, који је био ученик али није живео у пансиону, Бекман-Шербина, Корешенко, Самуелсон, Кардашева и др.

Године 1883. постаје професор *педагошког одељења* и има надзор над свим професорским класама клавира.

Као **педагог** био је познат по својој **одличној пијанистичкој школи**. Нарочито је обраћао пажњу на поставку руке, без напрегнутости и грубости са еластичним ручним зглобом. Од најранијих дана их је **учио музици**. Осим пијанистичких

квалитета; ритма, интерпункције, певљивог звука, и слободе у извођењу, што представља музички фундамент, развијао је код својих ученика *уметнички укус* и широки *културни кругозор*, умео је да у ученику развије *љубав* и *озбиљан приступ раду*, да их научи музичкој писмености, али често би био и више од обичног клавирског учитеља.

Он би се у правом смислу речи могао назвати *васпитачем*, који се свим силама трудио да из својих ученика створи не само пијанисте и добре свираче, већ културне, васпитане људе и широко образоване музичаре, што се може уочити по плејади његових васпитаника, који су код њега добили не само почетно музичко образовање, већ и културу и васпитање, те постали врсни, светски познати музичари. Довољно је споменути Рахмањинова и Скрјабина, па да нам све буде јасно о каквом се васпитачу радило.

У *пансиону* је владала *строга дисциплина*, а он сам важио за веома строгог учитеља. Вежбало се по 6 сати дневно, (часови су почињали у 6 ујутру по зимском времену!), што делује помало сурово, али је у исто време имао и веома очински, заштитнички однос према својим ученицима. Доћи код Зверјева на час неспреман, било је просто немогуће и срамно. Такав „смео“ ученик је одмах летео са часа, а понекад и из његовог пансиона. Његова строгост у достизању високих циљева је свима била позната.

Једанпут када су на часу *Рахмањинов, Максимов* и *Пресман* свирали „*Други концерт*“ *Филда*, Зверјев није био задовољан свом тројицом. Прво је одсвирао *Рахмањинов*: »Шта то свираш?«- продрао се Зверјев. »Одсвирај још једном то место!« *Рахмањинов* је поновио то место. »Опет није тако! Одброј то место! «Не није тако!« Све више и више је повишавао глас и на крају се гласно продрао «Иди до ђавола!». После њега је сео *Максимов* и веома слично прошао као *Рахмањинов* с том разликом што, седећи поред њега, тако је ударио ногом у столицу да је *Максимов* све заједно са столицом пао на под. Када и са *Пресманом* није био задовољан, решио је да сву тројицу пошље код директора тј. *Тањејева*. »Идите и нека вас пребаце из моје класе, нека вас узме ко год хоће!« На сву срећу *Тањејев* није био у канцеларији. (Из сећања *Матвеја Л. Пресмана* на проф. *Зверјева*)⁶⁵⁸.

⁶⁵⁸ М.Л.Пресман.,„Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов. Памяти профессора Московской консерватории Н.С.Зверева“, рукопись, ГЦММК / <http://senar.ru/memoirs/Presman/>

Међутим испод те своје строгости крио се човек са великим срцем, што су осећали његови ученици. Поред тога што је водио рачуна како ће да свирају, старао се да им обезбеди *максимално добре услове за рад*, да би постигли резултате на највишем могућем нивоу. Од ваннаставних активности помињемо:



Обавезна је била *посета опери*, као и *заједничко музицирање* у ансамблима укључујући и на неколико клавира. Често би позивао своје студенте *код себе на ручак*, *финансијски им помагао*, куповао би им одећу и обућу, плаћао приватне часове *немачког и француског језика*, па чак и *часове плеса*, и специјалног учитеља музике који би два пута недељно долазио да са њима пролази литературу за два клавира у 8 руку.

По казивањима М. Пресмана ученицима је причињавало огромно задовољство управо то свирање у 4 и више руку, јер су тако могли да се боље упознају са оркестарским репертоаром. Просвирали би скоро све симфоније Хајдна, Моцарта, Бетовена, разне опере, затим увертире Моцарта, Бетовена, Менделсона. Не заборавимо да тада није било звучних записа и да је то био омиљени начин упознавања са литературом. (*Н. С. Зверјев са ученицима М. Пресманом, С. Рахмањиновим и Л. Максимовим (Московски конз 1. август 1886. Сл.76.)*)

У свирању у **ансамблима** за много руку и више клавира, достигали би такво савршенство да су у разноразним обрадама успевали, **напамет** да одсвирају чак целе симфоније Бетовена. Сећа се Пресман једног испита, када су њих четворица, **Рахмањинов, Максимов, Пресман и Самуелсон** сели за инструменте, а испред себе нису поставили ноте. Тађејев који је био у комисији, а у исто време директор конзерватирија, скочио је са своје столице и са ужасом питао: »А где су ноте»? Сасвим мирно Зверјев је одговорио: **»Они свирају напамет»**. И заиста они су напамет одсвирали *Пету симфонију Бетовена*, а Тађејев никако не могавши да се смири од узбуђења, је понављао: »Како тако! Напамет?! Међутим, ».После тога, још су одсвирали и *скерцо из Шесте симфоније Бетовена!* Наравно, напамет.

Колико је тешко свирати у осам руку напамет, можемо само претпоставити, јер то захтева велику концентрацију и огромну слушну контролу свих учесника у извођењу.

Пресман ће завршити Конзерваторијум у класи Сафонова 1891. и радити као врстан педагог у више совјетских школа и конзерваторијума (Тбилиси, Ростов на Дону, Саратов, Баку), што нам јасно указује на ширење тих првоботно добро успостављених корена. **Максимов** ће наставити студије код Зилотија, али ће дипломирати 1892. у класи Пабста. Доста је концертирао по руским градовима и био педагог у више руских музичких школа као и у музичко драмској школи Московског филхармонијског друштва, а бавио се и музичком критиком.⁶⁵⁹

Оно што је било значајно у педагогији Зверјева је посвећивање огромне пажње *теоријским* и *општеобразовним* предметима својих ученика, те је на све испите својих васпитаника обавезно присуствовао!

Пансион су регуларно посћивали: *Тањејев, Чајковски, Аренскиј, А. Рубинштајн, Сафонов* и други познати музичари. Недељом, на дан одмора, у пансиону је све је било другачије, лишено строгеће и напетости, а опет галантно опуштено са музиком и за музику, Зверјев би приређивао *ручкове за све њих заједно*, на коме су обично присуствовале и друге званице са Конзерваторијума и из музичког и културног живота Москве. Стални посетиоци, у тим „данима одмора“, на недељном ручку су бивали: Скрјабин, Кенеман, Игумнов, Самуелсон, Кашкин, не често, али су долазили и Аренски, Тањејев, Пабст. Зилоти је до своје женидбе, када је бивао у Москви, чак живео код Зверјева, упоредо са ученицима, те се није ни могао сматрати гостом.

Можемо да замислимо како је на Рахмањинова и остале ученике утицала *интелектуална атмосфера* Москве, која се скупљала код птоф. Зверјева, у тим младим годинама у којој се причало о култури, васпитању и образовању и живело са музиком и само за музику. Тако формиран, високи однос према музици и култури уопште, оформио је уметничку личност тих младих пијаниста око Зверјева, која се код а и код осталих васпитаника није променила до краја живота, о чему нам сведочи и Пресман у својим „Успоменама“.

У том контексту нас не чуди што се већина од њих никада није прилагодио животу у **Америци** који је за њих представљао сасвим други свет, другу планету, са сасвим другачијим размишљањем, другачијим законитостима и вредновањима, са другачијим протоком времена. У Америци људи журе да све стигну у овом

⁶⁵⁹ Вера Брјанцева-Детињство и младост С.Рахмањинова- „У породици „Зверића“ ст. 43.

животу, непрестално тркајући се са временом у жељи да буду бржи и од њега, чак и да га претекну, у својој филозофији да је човек изнад свега. У Америци људи воле брза кола, брзу храна, муњевити успех на брзину и брзу, једнократну љубав. Рахмаџинову а и Прокофјеву то није могло да промакне и то их је жалостило.

У Русији насупротив, време некако увек споро тече. У Русији се због љубави дуго и вечно пати, у Русији се пишу дугачки романи, воде се дугачки филозофски разговори и шета се по широком и непрегледним дугачким булеварима. У Америци сви журе јер знају само за овоземаљски живот и коначност. У Русији се не жури, јер осећају бескрај и увек путују у вечност.

Зверјев је радио веома много. Своје часове приватне је почињао од 8 ч, један сат пре часова на Конзерваторијуму (од 9-14). Од 14-22 је такође давао приватне часове. Тек после 22 ч. долазио би кући.

Када је Зверев **тешко оболео**, знајући да не може своје ученике добро и савесно да припреми за наступајући испит у години 1886, већину својих ученика је распоредио по *разним класама*, међу којима и у класу свога бившег професора, одличног пијанисте и композитора, **Александра Ивановича Дјубјука**, који је тада имао 75 г.

2.Професори старијих узраста (Н. Рубинштајн, Дор, Дјубјук, Венјавски и Клиндворт)

Први професори клавирских класа на Конзерваторијуму, поред **Николаја Рубинштајна**, били су **Јосиф Венјавски, Антон Дор, Александар Дјубјук**, а нешто касније им се придружио и **Карл Клиндворт**. Они су активно учествовали у креирању **првог плана и програма** клавирске катедре Конзерваторијума.

Јосиф Венјавски (Иосип Венявский) и **Антон Дор** (Антон Доор) су мало провели на конзерваторијуму, (1866-1869) те нису остварили неки значајнији утицај.

Александар Дјубјук

Александр Иванович Дјубјук (1812-1897), радио је шест година на Конзерваторијуму, од (1866-1872) и био један је од првих утемељивача програма рада клавирске катедре. **Аутор је школе** *»Техника свирања на клавиру»*, која је усвојена 1866. од Савета професора као руководећи материјал-уџбеник у клавирским класама у циљу стварања механизма прстне технике.

Био је један од бољих **ученика Филда** (о њему смо писали и у поглављу о Филдовим ученицима), умни и образовани човек, (дружио се са Островским), који је на часовима, поред тога што је студентима свирао и беседовао о музици, учио их у знатној мери и теорију. Највећу популарност као **педагог** и **композитор** имао је 40-50-их г. али појавом браће Рубинштајн, Дјубјуков пијанизам постаје помало **старомодан**.

С обзиром да је код Филда провео *шест година*, владао је брилијантном *perlé* техником филдовског типа и веома певљивим тушеом; експресијом, класичном уравнотеженошћу, артистичношћу а имао је и салонску елеганцију, нежну маштовитост, блиску сентиментализму, међутим која је ипак **одживела свој век**.

Захваљујући њему, многи московски пијанисти друге половине XIX века су усвојили **принципе Филда**, међу којима и **Николај Рубинштајн**, који је захваљујући Дјубјуку, био одличан интерпретатор Филдовог концерта за клавир. Међутим, и сам Дјубјук је био познат по извођењу тог концерта како сам, тако и што га је давао својим ученицима. **М.Л.Пресман** који је након болести Зверјева прешао у класу Дјубјука, на испиту га је свирао. После испита пришао му је његов бивши класни колега-Рахмањин и рекао: *»Ти си заправо постао херој Концерта Филда!«*.⁶⁶⁰

Попут Зверјева, велику пажњу у педагогији је посвећивао *теорији музике*, нарочито слушним овладавањем *хармоније*. Волео је да прави **транскрипције**, чак би приликом извођења Филдовског концерта често уносио нове, интересантне детаље, који нису били написани у тексту. Дјубјук се бавио и **композицијом**. Многе његове **салонске романсе** и **клавирски комади**, као и **аранжмани народних песама**, били су веома популарни. Написао је два зборника "Сабраних руских песама са варијацијама за клавир" (1855), затим 40 песама Ф. Шуберта, Клавирске композиције на теме романса Варламова и Алјабева, вариације на тему "Венецианског карневала"-Паганинија и тд.

Клавирска музика Дјубјука носила је у себи романтичне елементе стваралаштва, Глинке и Ц. Филда. Поред поменуте *„Технике свирања на клавиру“*, написао је и зборник комада за клавир **за почетнике** *"Дечје музичко вече"* (1881), као и *„Успомене о Ц. Филду“* ("Книжки Недели", СПб, 1848).

⁶⁶⁰ М.Л.Пресман. „Уголок музыкальной Москвы восьмидесятих годов. Памяти профессора Московской консерватории Н.С.Зверева“, рукопись, ГЦММК

Ученици: М.А.Балакиријев, који је код њега учио 40-х година XIX в. Н.С.Зверјев, Н.Д. Кашкин, Г.А.Ларош.

Не можемо а да не направимо паралелу Дјубјука са данашњим познатим руским пијанистом **Аркадијем Володосом**. (*Дјубјук сл. 77. и Володос сл. 78*).

»Дјубјук је био средњег раста, са широком раменима, прилично угојен, и некако



сав мастан. Са својим округлим, дебелим, глатко избријаним лицем и црном густом косом, по његовом спољашњем изгледу нико му не би рекао да има икакве везе са пијанизмом. Тешко је било и замислити да он тако угојен седи за клавиром и свира. Међутим када би спустио своје дебеле, као краставце прсте на клавијатуру и почео да свира, његови прсти су по клавијатури свирали са таквом брзином, лакоћом, јасноћом и прецизношћу, а тај стари разбијени инструмент на којем је свирао, тако је певао

да је мени застајао дах од изненађења и узбуђења и сав сам се претворио у слух.»-(М.Л.Пресман „Угао музичке Москве осамдесетих година“, рукопис).

Нешто слично се догодило на Коларцу 4. фебруара 2005. год. када је Володос



дебитовао у Београду и оставио слушаоце у сали запањене, не само својим умећем владања хармонијом у транскрипцијама, већ својим топлим вајаним тоном и невероватним перластим пасажима, а у исто време огромном снагом. И све то са својим крајње «не

пијанистичким» спољашњим изгледом дебелушкастим, као „краставци“ кратким прстима, веома слично опису Дјубјука од стране његовог ученика.

Карл Клиндворт

Карл Клиндворт (1830-1916), пијаниста, педагог, диригент и транскриптор. Био је ученик *Листа* у Вајмару, и не само ученик већ и његов *истићеник*. Од 1854-68 наступао је у *Лондону* као пијаниста и диригент, а потом и као педагог. Од 1868.-1881 је професор *Московског* конзерваторијума.

Дуги низ година радио је *клавирске изводе* Вагнерових опера, „Прстен нибелунга“, поручене од самог Вагнера, затим *редакцију* свих Шопенових дела у издању Јургенсона (1878). Лист је то издање Шопена сматрао једним од најбољих, а Ханс фон Билон је сматрао да до правилног извођења Шопенових дела може се

стићи само на два начина: или слушајући највећег мајстора интерпретације, Листа или учити их по издању Карла Клиндворта, такође и клавирских соната Бетовена. Нарочито је познат по *транскрипцијама* за клавир: Глинке-Шпанска увертира; "Реквијем"- В. А. Моцарта; симфонија C-dur- Шуберта (за 2 кл.); фантазија "Франческа да Римини" Чајковског (кл. у 4 руке).

Био је и успешан **диригент**, нарочито у извођењима Вагнера и Берлиоза. Широко познавање литературе, а нарочито блиски контакти са Листом су утицали на успешну **педагошку** каријеру.

Био је веома озбиљан, **захтеван педагог**, који је тражио да се свако дело *добро проанализира, објасни* и добро *осмисли* до најмањих детаља. Нарочито је био захтеван при раду на Баху. По сећању ученика, *предавања* су му била *систематична* «по строгом плану, поступна. «Уздржан и спокојан, и са ученицима је био коректан и без конфликта у којима је успевао да развије *сазнајни, промишљени однос ка музичком делу.*» (ВМК. С. 525–26).⁶⁶¹ Није био јарки педагог, али је зато био озбиљан зналац и савестан специјалиста.

Ученици: В. Вилборг, А.И. Гали (проф. Моск. конз.), М.Гурјева-Котц, С.Љапунов, Л.Шербачова, Е.А Едличка, (проф. Московског и Берлинског конз.), К.Г.Љвович, Мјасоједова-(проф.Краковског конз).

Све нам ово јасно указује на ширење и гранање руске пијанистичке школе преко ушеника на све стране и то од самих почетака.

5.5.5 Николај Рубинштајн

1. Друштвена делатност и стварање конзерваторијума новог типа

Николај Рубинштајн-(Николай Григорьевич Рубинштейн (1835, Москва - 1881, Париз), пијаниста, диригент, педагог и значајна друштвено јавна личност. Оснивач је Московског одељења РМО (1860), његов председник и диригент симфонијских концерата до краја живота, као и **оснивач Московског конзерваторијума** (1866), **професор** од 1866. и **први директор** (1866-1881).

Био је саборац старијег брата Антона Григоревича у развоју музичке професионалне културе у Русији којој је посветио цео живот. Благодарећи свом

⁶⁶¹ Д.Г. Ломтев К. Клиндворт. // Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006.

административном таленту Московски конз. је убрзо сустигао Петроградски и постао један од крупних центара европског музичког образовања.

Својом личношћу **Николај Рубинштајн** је представљао *редак спој најблиставијег уметничког и организационог талента*. У 24. год. постао је признати лидер музичке Москве. «Такво обожавање личности (поред уметника, руководиоца, друштвеног радника), као што је обожавање Москве, Николајем Рубинштајном, ја никада нисам видео и вероватно да никада нећу ни видети. Може се без преувеличавања рећи, да су га волели чак и непријатељи»-говорио је Ларош.⁶⁶²

У успоменама савременика Рубинштајн је био личност у многоме *противоречна*, али невероватно привлачна: «практична природа» и при том «частан у вишем значењу те речи, искрен и неподкупљиво респектабилан у односу ка уметности» (Чајковски), «неуморни радник, човек широког ума ... који је волео живот, добра душа и напрасит властелин; натура чистих помисли – и опрезан дипломат; безсребреник и хазардни играч...»⁶⁶³

Клавир је почео да учи са 4 г. прво са мајком, Калеријом Христофоровном. Наступао је и у дуету са братом. Браћа су се још из детињства дружили са *С.М. Третјаковим* (братом П.М. Третјакова), будућим крупним меценом и савезником Рубинштајна у организацији Московског конзерваторијума. У пратњи мајке и брата путовао је у Петербург, Варшаву, градове Балтичког региона, Париз, Берлин. Дар младих пијаниста високо су оценили: Лист, Шопен, Мејербер, Менделсон.

По њиховом савету браћа су од 1844-46 школовање наставили у Берлину, код најбољих тадашњих европских педагога **Кулака** (клавир) и **Дена** (теорију), и у најкраћем року успели да савладају програм западно-европских конзерваторијума. По повратку у Москву, **Николај** учи код **Ф. Гебела** (теорију) и **Вилуана** (клавир) и са њим одлази на прву концертну турнеју по градовима Русије (1846-47). Своје учење код Вилуана је завршио са „Дон Жуаном“ -Листа, са 13 година. Са 14 година почео је давати часове клавира. По сведочењу Кашкина, имао је више од 260 ученика и зарађивао до 7000 рубаља годишње.⁶⁶⁴

Као припадник руске интелектуалне елите, али и широке културе, уписује се на Правни факултет Моск. универзитета. Године 1853. **Антон** пише мајци у Одеси:

⁶⁶² Ларош- Г.А. Избранные статьи. Вып. 5. С. 95.

⁶⁶³ Баренбойм Л.-. Николай Григорьевич Рубинштейн. С. 141.

⁶⁶⁴ Кашкин Н.Д. Воспоминания о Петре Ильиче Чайковском. С. 38.

„Знам да је Николај пре некеолико дана имао сјајан концерт у Москви. Четири пута су га на крају звали на подијум. Уопште он је љубимац Москве. Сад је на трећој години универзитета.“⁶⁶⁵ По сопственом признању, био је предан универзитету «свим својим интелектуалним способностима».⁶⁶⁶ Године 1855. завршава права, запошљава се у државној служби и жени се.

У писму мајци 1855, **Антон** свога брата Николаја не види као музичара, већ као правника, а такође се критички односи и према његовом браку и потпуно је био у праву, јер већ 1858. наступа раскид брака. Кад се оженио морао је да се обавезе да неће јавно наступати, а онда се вратио концертној активности у Москви и Лондону. 1859. обновио је **концертну делатност** учествујући на симфонијским и камерним скуповима РМО у Петербургу, на добротворним концератима Московског универзитета, а давао је и самосталне концерте.

Ауторитет младога Рубинштајна био је толико висок, да су га већ крајем 1850-х Л.Н.Толстој, Оболенски и Боткин поставили за руководиоца *Московског друштва камерне музике*. Такође, са драматургом Островским и глумцем „Малого театра“ у Москви- Садовским, Рубинштајн основа „**Уметнички кружок**“, објединивши тако интелектуалну и уметничку елиту града (1865).

Године 1859. постаје иницијатор стварања **Руског музичког друштва у Москви** (РМО). На **првој етапи**, организовао је **хор** од 100 чланова, првенствено љубитеља, представника разних слојева московског друштва (аристократе, трговци, чиновници, уметници, студенти). За кратко време колектив је почео успешно да конкурише хору Большог театра (Кашкин).⁶⁶⁷

Од 1860. до краја живота био је **уметнички руководилац** и **диригент „Симфонијских концерта“** РМО у Москви (ИРМО-Императорское Русское музыкальное общество). **Први концерт**, поводом отварања РМО у Москви, био је 22. новембра 1860. и имао је огроман успех (дириговао је Н. Рубинштајн). Под његово управом прошло је 250 концерата у Москви, ред концерата у Петербургу и другим градовима Русије. При састављању **концертних програма** Рубинштајн је, попут брата Антона, наступао првенствено као **просветитељ**, који је упознавао

⁶⁶⁵ Антон Рубинштајн-Писма 1850 – 1871

⁶⁶⁶ Кашкин Н.Д. Танеев и Московская консерватория // Музыкальный современник. 1916, №18)

⁶⁶⁷ Кашкин Н.Д.- Московское отделение Русского музыкального общества: очерк деятельности за пятидесятилетие. 1860–1910. С. 11.

публику са мало познатим у Москви, или за то време савременим делима западно-европских и руских композитора. На програмима су се налазила дела: Баха, Хендла, Бетовена, Менделсона (све симфоније и већину крупних дела), Шумана, Листа, Бизеа, Грига, а такође и дела руских композитора: Глинке, Даргомижског, Антона Рубинштајна, Римског-Корсакова, Бородина, Балакиријева.

Као **диригент** и **пијаниста**, био је популаризатор и **први извођач** музике **Чајковског**, који га је сматрао непревазиђеним интерпретатором своје музике, како клавирске тако и симфонијске. Чајковски му је **посветио** „*Други концерт за клавир и оркестар*“ и „*Прву симфонију*“.

Под диригентском палицом Н. Рубинштајна **први пут** су прозвучала следећа дела: 1-4 симфоније, симф. поема "Фатум", увертира-фантазија "Ромео и Јулија", симф. фантазија "Франческа да Римини", "Италијански капричо", опера "Евгеније Онегин" (1879), музика за приповетку Островског «Снегурочка».

Био је **одличан диригент**, кога је красила тачност и пластичност покрета.

Стварање конзерваторијума новог типа

Основна област друштвене делатности Рубинштајна, била је **стварање у Москви конзерваторијума „новог типа“**, који је у почетку био у својству *више професионалне образоване установе*, отворене за представнике свих слојева. Упоредо са братом, **Антоном Григоровичем** (основачем Петербурдског конз.) и својим истомишљеницима **књазом Одоевским**, **Трубецким** и др., поставио је задатак претварања конзерваторијума у центре музичког образовања, науке и извођаштва, и у оквиру њих, формирање **«новог слоја - музичара-уметника»**⁶⁶⁸

Да би се пробудио интерес *публике* ка музичком образовању у најбоље доступним формама, првобитно је створио **„Музичке класе“** РМО у Москви (1860), као својеврсну „пробу“ и претечу. У прво време класе су биле смештене у стану Н.Рубинштајна. Предавала се елементарна теорија музике, и хорско певање по методу Е. Шеве, затим свирање на клавиру, виолини и др. Од јануара 1866 у њима је радио и Чајковски.

Са отварањем Московског конзерваторијума (1 септембра 1866), до краја живота био је **директор** те установе. Официјално је на то место постављен тек 20.

⁶⁶⁸ Асафјев Б.В. [Игорь Глебов]. Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. С. 76).

априла 1879. (јер је остао у звању губернаторског секретара), Великим књазом Константином Николаевичем. Истовремено је био и *професор класе клавира*. Године 1867. је поставио и **први школски програм** за старије разреде инструменталних класа а касније и за оркестарске и оперске класе.

Као директор zaloжио је **темеље образовано-концертно-просветитељској и извођачкој делатности** Конзерваторијума, чији су се темељи задржали и касније. Решавао је успут и сва административна, организациона и финансијска питања.

Осим рада у *РМО* и *Конзерваторијуму*, био је и на челу одељеа за музику *Политехнике* (1872), организатор *«Руских концерта»* на Светској изложби у Паризу. (1878). и *„Сверуске изложбе“* (1881).

Помогао је отварање издавачке фирме *„П.И. Јургенсона“* (1861). Од 1875. ова штампарија је штампала све ноте и наставна средства за потребе Московског конз. Био је *редактор* руског издања за клавир Ф. Менделсона, као и **првог** у Русији издања романси Ф. Шуберта и Р.Шумана (1862).

Оно што је за Петроград у образовано-музичком, финансијском и културном погледу био Антон Рубинштајн, то је за Москву био Николај.

2.Рубинштајн пијаниста, педагог, директор конзерваторијума

Рубинштајн пијаниста

Поседовао је феноменалан **клавирски дар**. Још у детињству је поражавао својим виртуозитетом. Његово извођење, попут братовљевог, покоравало је *моћношћу, размахом, и изузетном певношћу*. Николај је владао ударом невероватне лепоте. То је био спој *моћне звучности* и невероватне *мекоће*, *«невероватно леп и невероватно силан удар ... карактер богатства и роскоши, опијајућа стихија»* (из успомена Лароша)⁶⁶⁹

Нарочита **лепота** његове технике била је у томе што, чак у најбравурознијим местима огромне звучности попут оркестра, никада није напуштао благозвучну *„сомотску“ мекоћу, сочност и масну густину тона*. Његова сила никада није била резка и није прелазила границу уметничке лепоте.

Код њега никада није било сувишних покрета руку. Његово свирање одликовало се *техничким савршенством*, хармоничношћу, *сагласјом* емоционалног и

⁶⁶⁹ Алексеев А.Д. Русские пианисты... С. 229

рационалног, стилском заокругљеношћу и *осећањем мере*. Волшебана тембра, која је умео да извуче из клавира, остала су његова тајна. Требало је видети са каквом слободом, **лакоћом** и без најмање напрегнутости је свирао најтежа *бравурозна места*. То није била она стихија Антона, али се зато одликовало беспрекорном тачношћу.

Емил фон Зауер, његов ученик а такође и један од најбољих Листових ученика, 1895. г. бележи, по чему се **два брата разликују** и каже:

„Тешко је рећи ко је бољи пијаниста. Као што су се разликовали по спољашности – један је био тамнокос, други веома светле косе-толико се разликовало и њихово свирање. **Николај** је подсећао на *Таузига*, само био је топлији и импулсивнији. Можда је **Антон** био надахнутији извођач, док је Николај увек био исти; свирао на јавном или приватном концерту, увек је то било на високом извођачком нивоу“⁶⁷⁰
Оно што би једном научио, могао је после много година да понови не само без грешке, већ и са још већим савршенством. Слух му је био толико изоштрен да је експериментисао и *свирао концерте са оркестром у дргом тоналитету!*

„За њега није представљало ништа да за *два дана* научи најсложеније дело и да га изведе тако да потпуно закупи слушаоца. Био сам сведок када му се за 5 сати до почетка концерта створила идеја да свира Рисов концерт, на коме се сваки час спотицао. Међутим увече на концерту, нама који смо очекивали потпуни његов фијаско, извео је то дело толико савршено и у потпуности дорађено, да сами себи нисмо могли да верујемо. Никада до тада нисам био тако утучен, као те вечери када сам се враћао после концерта, са помишљу да никад нећу постати као Николај Рубинштајн!“⁶⁷¹, сећа се Емил фон Зауер

Пред Николајем Рубинштајном је била **блистава пијанистичка каријера**. Предлагали су му читав низ великих турнеја широм света, које је у највећем броју одбијао, нежелећи да се одвоји од Конзерваторијума и РМО-а. Свирао је углавном у Москви, а једном годишње и у Петрограду. Иако је важио за једног од **најкрупнијих пианиста свога времена**, ретко је наступао у иностранству, изузев триумфалног наступа као *пијаниста и диригент* на „Светској изложби“ у Паризу (1878). где је извео „*Први концерт за клавир и оркестар*“ Чајковског.

⁶⁷⁰ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 246

⁶⁷¹ Sauer Emil.Meine Welt.Berlin-Stuttgart, 1901. st 111-112

Имао је велики репертоар од клавсениста до савременика.

Сјајно је свирао дела композитора-романтика, Шопена, Шумана и Листа, при чему у интерпретацији неких од њих није му било равних. Лист га је сматрао најбољим интерпретатором своје *«Игре смрти»* и говорио, да је нико тако не свира, чак ни његов омиљени ученик Ханс фон Биллов. Посветио му је и „Фантазију на тему Атинских рушевина“, док први руски историчар пијанистичке уметности, Р. Геника, и сам ученик Н. Рубинштајна, сматра га непревазиђеним интерпретатором Шопена, разоткривајући дубину поетичности пољског композитора, очишћену, од наслага сваке врсте, њему страних, салонских виртоуза. Такође су остале упамћењу његове интерпретације: „2. концерта Листа“ и „Фантазије Шумана“. Ларош је забележио: „Он је успео, остајући веран Шумановском духу, да делу утка пластичну јасноћу и очаравајући бљесак“⁶⁷².

У исто време се сматрао великим пропагатором Руских композитора. Био је први извођач многих дела, које су управо њему и посвећена, као „Фантазија "Исламеј" Балакиријева, а нарочито се то односи на дела Чајковског: „Концерт за клавир бр.2“, "Руски скерцо". Романса "Так что же!..." и кл. трио "У спомен великог уметника", Чајковски је написао после његове смрти њему у спомен.

Стваралачки однос Н.Рубинштајна и Чајковског, два изузетна музичара, представљају пример одличног *садејства композитора и интерпретатора*. Чајковски је у младости је био одличан пијаниста, али касније је престао да ради на свом пијанистичком мајсторству. Његово свирање се одликовало мужевношћу и једноставношћу. Бојећи се сентименталности, западао је у супротну крајност. Николај, не само да је интерпретирао дела Чајковског боље од других савременика, већ је својим пијанистичким умећем и мајсторством, инспирисао Чајковског приликом компоновања нових дела за клавир, увек имајући на уму пијанистичке и интерпретаторске могућности великог пијанисте Николаја. Имајући у виду Николаја, те рачунајући на његове виртуозне способности, Чајковски је написао Концерт у b-moll-у, који је првобитно њему био и посвећен. Могло би се рећи да је овај концерт пијанистички портрет Николаја Рубинштајна. Неважно је што га Николај у први мах није прихватио, изјављујући да је дело

⁶⁷² Ларош.Г.А.- Н.Г. Рубинштейн-„Голос“1881. н.157

несвирљиво услед великих техничких потешкоћа, те је због тога Чајковски променио посвету и назначио га Хансу фон Билову, али га је потом Николај одсвирао са великим успехом. За Николаја је био написан и „Други кл. концерт“.

О **тесној повезаности клавирског стила** композитора и пијанисте, сведочи познати музиколог Кашкин: “Када би неко хтео дао представи себи најјаснију **слику виртуозности Н.Рубинштајна**, требао би да узме трио Чајковског који је посвећен успомени на великог уметника, јер га нико други не би свирао тако као што би га свирао уметник, коме је и посвећено дело. За све који су га веома блиско познавали, уочавали би у свакој варијацији трија оцртан његов одраз, анимиран једним или другим расположењем. Очигледно је, да је пред Чајковским, његов покојни друг стајао веома живо“.⁶⁷³

Као **композитор за клавир**, Николај је био аутор многобројних композиција углавном написаних у младости: мазурке, болеро, тарантеле, полонеза.

Рубинштајн педагог

Савременици су високо ценили педагошку делатност Н. Рубинштајна. Већ од 1857-1859 г. био је учитељ музике „Московског сиротског института императора Николаја I“. Много је давао приватних часова. По отварању Московског конз. био је **аутор клавирског програма**, по коме се дуги низ година предавало.

У педагошкој делатности унео је „**нови тип педагога**“, који, «уметничком педагогијом» уводи ученика «од обичног занатлије у високу уметност»⁶⁷⁴

1.Анализа дела:За разлику од старијег брата, Николај је покушавао да разоткрије ученику садржај дела не само *методом поређења* и индиректним *навођењем*, већ **анализом** музике која се интерпретира. Основу његове педагогије представља **удубљено изучавање** музичког текста, историјско-стилистичких закономерности путем анализе елемената музичког језика. Много је и сам показивао.

Емил фон Зауер каже: „Дубоко сам убеђен да никад није било педагога равна Николају Рубинштајну. Идем још даље и смело тврдим да сумњам да ће се икада појавити педагог тако *невероватних могућности* и *безграничне разноликости* и *многостраности*, као што је био он, човечан а истовремено захтеван у

⁶⁷³ Кашкин- Н. Г. Рубинштейн- "Московские ведомости" 1906. Н. 65

⁶⁷⁴ Баренбойм Л.-Николай Григорьевич Рубинштейн. С. 232

професионалним питањима до жестокости. “⁶⁷⁵ Многи су примећивали необични «магнетизам» његове личности (из успомена Р.В. Геники).⁶⁷⁶

2.Високи артизам: Клавирска класа Н.Рубинштајна, на Моск. конз. сматрала се најбољом и престижном. Атмосфера у класи била је сва *засићена музиком*. У учионици је стално звучало надахнуто свирање самог професора, који, не само да је показивао делове композиција, већ их је свирао у целини. По успоменама **Зилотија**, Николај је сваком ученику *другачије свирао*. Што је ученик бивао бољи то је и Николај свирао боље, и обрнуто. На тај начин би сваком ученику назначавао њему „*најближу тачку ка идеалу*“, свирајући тако да „ученик никада не изгуби наду да може некада да достигне ту тачку“, прилагођавајући своје свирање учениковом.⁶⁷⁷ На њих је благотворно деловао *високи артизам* педагога.

3. Репертоар: своје ученике је васпитавао на веома *опширном* репертоару, фактички на *целој* постојећој *клавирској литератури*, систематички убацујући и *савремену музику*. Док је *старији* брат сматрао да после Шопена наступа „сумрак богова“, *млађи* је високо ценио Листа, Берлиоза и Вагнера.

О томе **Заурер** пише: „Литература код Николаја била је тако велика и разграната, да би чак и велики Антон (Рубинштајн) тим материјалом могао испуинити 20 историјских концерата. А о стављању на репертоар савремених композитора каже: Григов „Концерт у а-молу“, као и „Варијације на тему Паганини“- Брамса, код нас у Немачкој били су нови и нико није ни помишљао да их уврсти у педагошке сврхе, док су на репертоару Н.Рубинштајна одавно блистале, а могле су се чути и између зидова Московског конзерваторијума у његовој класи.“⁶⁷⁸.

4.Озбиљан однос ка раду: Усађивао је код ученика *озбиљан* однос ка уметничкој делатности, развијајући у њима *вољу ка раду*. На часовима се разговарало о концертима, новим делима, чланцима о музици. Такође се обраћала пажња на *теорију музике*, на хармонију и облике. Ученици су добијали задатке да *пишу каденце за познате концерте*. Био је љути противник механичког вежбања, учећи своје ученике *сврсисходном, осмисленом и рационалном вежбању* .

⁶⁷⁵ Sauer Emil.Meine Welt. Berlin-Stuttgart, 1901. Ст 79

⁶⁷⁶ Алексеев А.Д. Русские пианисты... С. 234).

⁶⁷⁷ А.И.Зилоти „Мои воспоминания о Листе“ СПб, 1911. То же в кн:А.И. Зилоти Воспоминания и письма. Л.1963 а.Ст 5-6

⁶⁷⁸ Sauer Emil.Meine Welt.Berlin-Stuttgart, 1901.ст 78-79

За крај излагања о Н. Рубинштајну као педагогу и његовој везаности за Моск. конз. који је створио, навешћемо забележен *последњи сусрет А.Зилотија* са својим професором Н. Рубинштајном, већ тешко оболелим, крајем 1880.г.

„Заједно са учитељем Зверјевим, дошао сам код њега да се опростим, пред његов одлазак у Париз. Свирао сам му „Норму“ Листа и десило се да сам баш ја био *последњи пијаниста који му је свирао*. Када сам завршио, рекао је Зверјеву: „Због таквих ученика болно ми је, што морам да напустим Конзерваторијум и да отпутујем“. Чини ми се да сам тада видео сузе у његовим очима, али је наставио: „Но сада ћемо да попијемо вино, куцнућемо се и ти ћеш отићи кући. Ако се сасвим не вратим (он је некако нарочито подцртао реч „*сасвим*“ и то тихим гласом), ти научи „*Игру смрти*“ Листа и држи се право завршног испита. Када дело научиш можеш га одсвирати Тањејеву да се посаветујеш са њим и никоме другоме не свирај. А сада дај да попијемо. Ти си видео какви смо ми, ето и ти буди такав.; буди и пијаница и развратник, али најважније је да *увек будеш исправан човек*. Јеси ли ме разумео“?

У овим једноставним речима готово да лежи истина и целокупна филозофија руског народа. Човечно је грешити, али душу никада не окаљати-прим. аут. тезе) „Разумео сам Николаје Григорјевичу“-тихо сам одговорио и било ми је у том тренутку тако страшно и тешко. Следећег дана Н.Г. је отпутовао у Париз. 11. марта је умро, а 12. је одржан помен. Овај помен ће ми остати у сећању за цео живот. Наш свештеник је почео говор...и при помену његовог имена “говор“ му се и завршио; он се расплакао а за њим и препуна сала ученика и осталих присутних. Завршни испит сам дао у мају на коме је присуствовао *И.С.Тургењев*, као председник комисије. Пољубивши ме после испита, обећао ми је подршку и покровитељство, те да ће ме увести у музичке кругове Париза, али то се није десило, јер и њега више није било међу живим.⁶⁷⁹

Поводом смрти Николаја Рубинштајна, *Чајковски* је написао трио « Сећање на великог уметника», а *Тањејев*, у знак сећање на учитеља „Кантату Јован Дамаскин“.

Педагошка традиција Николаја Рубинштајна одиграла је велики значај за развитак руске пијанистичке уметности. Допринела је великом расцвету Московске пијанистичке школе, која је наступила у последњој декади XIX в.

⁶⁷⁹ А.И.Зилоти „Мои воспоминания о Листе“ СПбетербург, 1911 стр. 1-3, 7-8

Он је **сјединио** најбоље квалитете најбољих педагога Петербурског конз. **Т. Лешетицког** и свога брата **Антон Рубинштајна**.

Попут Лешетицког, био је један од ствараоца **савремених принципа пијанистичке обуке**. Много *пре методиста, анатомско физиолошког правца*, у својој педагогоји се одрекао стегнуте, статичне поставке руку, од «изолизованог» прстног свирања и механичког вежбања. У замену за то он је препоручивао **кретање**, покрете који одговарају карактеру музике која се изводи, захтевао је учешће целе руке у свирању, васпитавао је код ученика навику **рационалног тренинга**, при којем *„прсти и глава иду рука под руку“*. Попут Лешетицког, у вежбању је тражио велику **доследност** и **систематичност**. Упоредо са тим, по *своме музичком кругозору*, по дубини својих интерпретаторских концепција, по ширини свога погледа на музичко образовање и **задатак који мора да изврши педаг**, он је **знатно превазишао Лешетицког** и стајао раме уз раме са братом.

Уметност овог мајстора до даас је остала као жива страница историје, која треба да **пробуди мисли савременог педагога** и да му помогне у решавању новонасталих проблема у процесу обучавања сложених задатака васпитања младих музичара.

Рубинштајн-директор Конзерваторијума и друштвени радник

Године 1878, при изради **новог устава** конзерваторијума, ИРМО је издејствовао, да Московски конзерваторијум добије официјално право самосталне израде планова и програма рада, што до тада није био случај јер је имао обавезу да ради по програму Петербурског конзерваторијума.

Као **директор конзерваторијума**, Н.Рубинштајн је урадио још низ значајних потеза, што је створило квалитетну основу за будући развој конз. што се доказало и 150. год. по његовом оснивању.

- 1.Оформио је **високо професионалне педагоге**, придавајући велики значај „Уметничком савету“ конз. као врховном органу;
- 2.**Задатак** педагога-пијанисте је видео не само у обуци и мајсторству свирања на клавиру, већ и у васпитању **широко образованих**, културних музичара и слушалаца.
3. Створио је тип многострано образованог музичара- интерпретатора, обраћајући пажњу на изучавање **музичко-теоријских** дисциплина;

4. Старао се да створи *домаћи музичко-педагошки кадар*, тако да је упоредо са Лаубом, Косманом, Галванијем, привукао и Чајковског, Лароша, Кашкина, Дора, Дјбјука, Зверева, Разумовског, Тањејева и многе друге.

5. Увео је као праксу наступе најбољих ученика на концертима РМО у Москви, и тиме их је уводио у *професионалну извођачку делатност*.

6. Реализовао је иницијативу Одоевског, за отварање јединствене у Русији *катедре историје древно-руског црквеног певања* на челу са протојерејем Димитријејм Разумовским.

7. Дириговао је *премијером опере «Евгеније Онегин»*, 1879. која је први пут и изведена на *Московском конз* од стране ученика конзерваторијума.

8. Основао је *библиотеку и музеј конзерваторијума*.

Друштвена делатност

Са високим **осећајем дужности** и несебичности према **домовини**, у Москви је био уважен и имао велику популарност. Много је наступао на **добротворним** концертима. Године 1877-78. имао је турнеју по градовима Русије у корист **Црвнoг Крста**, као помоћ рањеним у **руско-турском рату**, сакупивши више од 30.000 руб. Такође је радио како у организационој, тако и у методолошкој помоћи **провинцијалним педагозима**, и тиме ширио музичко-образовани систем по целој Русији. Био је на челу „Фонда за помоћ удовицама и сирочад музичара“. Савременници су видели у њему **«првокласну личност од државног значаја, проницљивог, смелог и мудрог, који је увиђао потребе свога времена»**, и «по висини свога моралног идеала ... стајао, заједно са људима, који су представљали **најбољи цвет Русије»** (Ларош-успомене са Моск. конз.)⁶⁸⁰

Био је **почасни члан** многих **друштава**, претежно добротворних, међу којима: „Друштва сиромашних студената Московског универзитета“; Почасни члан „Петербурског филхармонијског друштва“ и тд.

Био је **одликован** многобројним **орденима**: 1876. у вези са добијањем ордена Св. Владимира 4. ст. « због корисне делатности и нарочитог залагања на устројству конзерваторијума Р.М.О. у Москви», био је удостојен наследног племства и унесен у Трећу књигу Племићког родослова Московске губерније; одликован је и орденом: Св. Ане 2. ст. « због нарочитих залагања и заслуга на корист друштвеног

⁶⁸⁰ Ларош Г.А. Н.Г. Рубинштейн // Воспоминания о Московской консерватории. С. 17–19

доброчинства»; орденом Данила Првог 3. ст., бронзане медаље на Владимирској ленти, (највише одликовање за војне заслуге 1853–56); Друштва Црвеног крста, за добротворну делатност, Почасне легије Француске и тд.

После смрти Рубинштајна дирекција МО ИРМО усвојила је низ мера да се овековечи **сећање на његов лик и дело**.

Годинама су на Моск. конз. и РМО били концерти посвећени сећању на њега (до 1916) а од 1900-је постојао и "**Рубинштајнов кружок**". По сећању Гречанинова, од 1901. по иницијативи Тањејева спроводили су се *«Рубинштајнски ручкови»* у ресторану «Эрмитаж», а међу учесницима били су: Рахманинов, Метнер, Енгел, Кашкин, Голденвејзер. Године 1912. из средстава другова и поштоваоца, на конзерваторијуму је отворен „Музеј Николаја Рубинштајна“, који је тек 1995. поново обновљен.

Ученици: С. И. Тањејев, Зилоти, Е. Зауер, Н. Кашкин, Калиновскаја, Фриденгал, пијаниста и историчар пијанизма Р.В.Геника, Аврамова, Зограф, Мурмоцева.

После смрти Николаја, Зилоти и Зауер су отишли код Листа. Сви његови ученици су концертирали и били активни пијанисти и по Русији и у иностранству, а потом су се бавили и педагошком делатношћу у Москви и иностранству

5.6 ПЕДАГОШКА И ИЗВОЂАЧКА ДЕЛАТНОСТ МОСКОВСКОГ КОНЗЕРВАТОРИЈУМА КРАЈЕМ XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА

Оба брата Рубинштајн су поставили основе најбољих традиција руске клавирске педагогике. Оба су била учитељи музике у високом смислу те речи. Придавајући огроман значај мајсторству владања инструментом, они нису раздвајали питања технике од музичких задатака извођења, непризнавајући механичку вежбу прстију, те стремићи развијању код ученика схватања **уметничких задатака интерпретације**. Такви принципи нашли су свој продужетак и развој у педагошкој делатности највећих педагога *Петербурског* и *Московског конзерваторијума* са краја XIX и почетком XX в. У такве педагоге убрајамо првенствено:

У **Петербургу**: Теодора Лешетицког и Ану Јесипову, а у **Москви**: Васикија Сафонова и Сергеја Тањејева и њихове ученике и наследнике.

У **Москви** ће деловање првих професора, *Николаја Рубинштајна*, *Петра Чајковског* *Н.С.Зверјева*, наставити њихови ученици: **С.И.Тањејев** и **А.И.Зилоти**

као и **В.И.Сафонов** – (ученик Лешетицког)⁶⁸¹ и **П.Пабст**-(ученик Листа)⁶⁸². Њихови ученици су: **Рахмањин**, (Зверјева и Зилотија), **Скрјабин**, (Зверјева, Сафонова, Тањејева), **Метнер** (Сафонова и Тањејева).

Међу онима који су завршили Московски конзерваторијум до **Револуције** били су: **Голденвејзер** и **Игумнов** (ученици Пабста).

Студије су у то време **трајале**: 5 година за певаче, а 6 година за инструменталисте. Касније су студије продужене на 7 година а за пијанисте на 9. Од 1. до 5.године су били млађи, а затим од 6 до 9. старији разреди. После Револуције дошло је до промена у почетном, средњем и вишем музичком образовању. У почетку се за образовање плаћало по 100 рубаља, а од 1930. образовање је постало бесплатно.

5.6.1 Ученици Николаја Рубинштајна (Е. фон Зауер, А.Зилоти, С.Тањејев)

Емил фон Зауер

(Эмиль Зауэр,1862-1942), рођен је у Хамбургу. По савету Антона Рубинштајна, дошао је на Московски конз. и студирао код Николаја Рубинштајна од 1879-1881. После његове смрти Зауер учи код **Листа** и постаје познати пијаниста. Међутим није дозвољавао да га сматрају Листовим учеником. У једном интервјуу1895. је то и рекао: *«Није поштено да ме убрајате међу Листове ученке, јер сам радио са њим само неколико месеци. Био је тада веома стар и од њега нисам ништа научио. Мој професор је био Николај Рубинштајн»*⁶⁸³. Доиста, уместо Листове грмљавине, његово извођење је било *углађено* и *нежно*. Уважавао је поштовање као пијаниста и од критике и од колега. *Јозеф Хофман* је рекао да је «стварно велики виртоуз».

Оставио је око 30 плоча, међу којима и оба Листова концерта. Његово свирање одише *смиреношћу*, са умереним темпима, који инсистира на израђеним детаљима, нотама у којима је уткао живот, више него на експлозијом темперамента. Био је *осећајан* и *убедљив уметник*, са развијеним *укусом* и осећањем за *стил*, истовремено и *поетичан* и *виртуозан*, по чему јасно уочавамо *принципе школе Н.Рубинштајна*.

⁶⁸¹ Види више: Равичер Я (М.1960.)

⁶⁸² Алексеев А. Русские пианисты. М., Л., 1948 ст 259, Е.Н.Алексеева, Г.А.Прибегина, Воспоминания о Московской консерватории М.1966 стр 116-117

⁶⁸³ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 281-282

Александар Зилоти

Зилоти-Рахмањинов .с.77; Зилоти-Лист, Вајмар,1884.с78; Зилоти-Чајковски, 1888.с79;Зилоти с 80



Александр Ильич Зилоти (1863-1945), био је пијаниста, диригент и педагог. Рођен је у Харкову, а умро у Њујорку. По мајчиној линији, био је брат од тетке Рахмањинова, и његов учитељ, десет година старији од свога најпознатијег ученика. Као и Рахмањинов и Скрјабин, и Зилоти је био **ученик** чувеног педагога **Зверјева**, код кога је дошао са осам година, (отуда и препорука Зилотија да Рахмањинов дође у Москву и учи код Зверјева), а од 1875. прелази у класу код тадашњег директора **Николаја Рубинштајна** и истовремено учи теорију код **Чајковског**. После смрти Николаја завршава Моск. конз 1881. са златном медаљом. Зилоти је био последњи ученик који је свирао Николају и добио драгоцене савете, како за студије, тако и за живот, које ће Зилоти памтити целог живота. (о том последњем сусрету Зилотија са својим професором Николајем види у поглављу о Н.Рубинштајну).

Као најбољи дипломац добија стипендију за усавршавање код **Листа**, те од 1883-1886 борави у Вајмару. Лист је волео Зилотија и био му је један од најомиљенијих ученика последњег периода, дајући му надимак „*Силотиссимум*“ као комплимент за његов изврстан пијанизам.

Пијанистичка и педагошка делатност

Своју **пијанистичку каријеру** започео је са успехом у Москви 1880. дебитујући са оркестром под управом Н.Рубинштајна, као замена, а наставио у Лајпцигу 1883. г. наступајући потом широм Европе и Русије, као **један од највећих пијаниста свога времена**, важећи за солисту-великог виртоузног мајсторства, који је владао осећајем крупне форме и сочним звуком. « Свирање Зилотија је **бљештаво**, техника крупна, невероватно завршена; не треба рећи, да она очаравала слушаоца, али зато оставља утисак својом **снагом** и артистичном завршеношћу.

Зилоти је *зналац свога инструмента*; он влада са њим невероватно оштроумно, свесно и мајсторски» (Финдейзен Н. С. 388).

Попут Рахмаџинова имао је велику шаку. За његово свирање се говорило да је спој виталности и префињености уз изванредну технику.

На Duo-Art клавирским ролнама из 1925. г може се чути да је био веома *темељан и озбиљан уметник*, кога краси *словенска патетика*, те се прилично јасно може уочити са којих је основа кренуо Рахмаџинов, развијајући даље учитељев пијанистички патос. По многим цртама свога пијанизма Зилоти је подсећао на уметност Николаја Рубинштајна, *интелектуализам, хармонска јасноћа, класична строгост и истанчана звучна палета*, као и по *просветитељском* карактеру своје уметничке делатности.

«Тананошћу свога пијанизма Зилоти није могао много да дејствује на малообразовану, површну публику. Због тога као музичка личност он стоји као особењак и помало усамљено. У његовом свирању има много моралне чистоте. Зилоти је тако *једноставан*, да тиме збуњује слушаоце, коју ту простоту схватају као хладноћу. Само оно *што је истинито* је признавао Александр Иљич у животу, и свирање његово је било препуно истините и дубоке садржајности“.⁶⁸⁴

У почетку је био велики **пропагатор Листових дела**. 1885 је у Лајпцигу основао „Листовско друштво“.

Чајковски и Зилоти: Тада је почело и његово *пријатељство са Чајковским*, који је високо ценио пијанисту и помагао му у организацији концератних турнеја.

Чајковског и Зилотија повезивали су не само пословни, већ и пријатељски односи. Композитор је био на свадби и Зилотија и В.П.Третјакове и био кум њиховој ћерци; у једном од својих писама он описује А.И.Зилотија као "доброг и предивног младића."⁶⁸⁵

Зилоти би свирао у концератима под диригентском палицом композитора, Поверавао му је и коректуру својих дела, а посебно се истичу редакција концерата за клавир Чајковског и транскрипција за клавир балета "Успавана лепотица". Такође му је Чајковски посветио значајно место у својим "Аутобиографским записима са путовања у иностранство 1888 "; сачувана је опширна преписка

⁶⁸⁴ А.И. Зилоти. с 418. Мои воспоминания о Листе. СПб., 1911; То же // А.И.Зилоти. Воспоминания и письма. Сост., автор предисл. и прим. Л. М. Кутателадзе. Под ред. Л. Н. Раабена, Л., 1963.

⁶⁸⁵ П. Е. Вайдман. Зилоти Александр Иљич <http://www.tchaikov.ru/ziloti.html>

музичара из 1886-1893 г., објављен у зборнику " Зилоти." Чајковски му је посветио и комад за клавир Scherzo-Fantaisie, оп. 72, №10.

За узврат **Зилоти је пропагорао музику Чајковског** у иностранству, због чега је Чајковски према њему "осећао топлу захвалности". Изводио је „Концерт у b-moll-у“ (између 1880-90) и *редиговао* његова клавирска дела (Перви и Други концерт), придруживши се тако Билову и Тањејеву у извођењу овог до сада не превазиђеног концерта у клавирској литератури.

Колико је Зилоти као пијаниста био уважаван, говори чињеница да су му *Лист, Чајковски, Рахмањинов и Стравински, посвећивали* дела.

Године 1887. Зилоти се жени са **Вером Павловном Третјаковом**, ћерком колекционара и оснивача Третјаковске галерије.

Био је **проф. на Московском конз** од 1888-1891. Његова педагошка делатност није дуго трајала, али је овенчана са **три** изузетна **ученика**: *Рахмањином*-познатим пијанистом и композитором и са *А.Б.Голденвејзером* и *К.Игумновим*-познатим педагозима совјетског времена и *Л. Максимовим*.

Као педагог се одликовао *ширином* и у извесној мери *слободом* у приступу музици. Допуштао је донекле измене у фактури ако је то доприносило бољој концертној ефектности дела. Нарочиту пажњу је посвећивао развоју *музикалности код ученика*.

Конзерваторијум је напустио 1891. због конфликта са Сафоновим. Приликом напуштања, његов ученик Голденвејзер је написао: „Зилоти је био високог раста, врло привлачан. Ми смо га сви обожавали. Био је добродушан, друштвен и једноставан у обраћању ка ученицима. Одлазак Зилотија смо доживели као велики губитак и врло смо патили“.⁶⁸⁶

Од 1891-1900. г. живи и концертира у **Европи**, (Немачка, Француска, Белгија), пропагирајући руска дела. (Римског-Корсакова, Рахмањинова, Глазунова). Године 1895. г, брачни пар Зилоти добија ћерку **Киријену**, која је учила клавир код оца и студирала композицију у Петерсбургу код Глазунова. По одласку у Америку, **Киријена** је била **цењени педагог** до своје 94. године, те је попут оца и рођака Рахмањинова била велики пропагатор и преносилац руске традиције на Америчком тлу.

⁶⁸⁶ По стенограмме „Воспоминаний“ А.Б.Голденвейзера ГЦММК.

Друштвено-просветитељска делатност

После неколико година проведених на турнејама у иностранству, Зилоти се враћа у Русију и од 1901–02. руководи симфониским скуповима МФО, као главни **диригент** Московског Филхармонијског друштва. Од 1903. настањује се у Петербургу где оснива **концертну организацију**, која је до 1919. представљала једну од најзначајнијих концертно-просветитељских организација. Та приватна агенција *«Концерты А. Зилоти»* као и *«Концерты С. Кусевицкого»* били су противтежа академској концертној организацији *„Императорское русское музыкальное общество“ (ИРМО)*.

Био је **одличан организатор**. Као што је са успехом у Лајпцигу *организовао концерте Чајковског* у Гевандхаусу, у Русији је био једини менаџер и финансијер циклуса знаменитих симфонијских концерата, а касније и камерних под називом: *«Концерти А.Зилотија»* у којима су учествовали највећи руски и инострани солисти и диригенти (Менгелберг, Мотл, Рахмањинов, Касалс, Изаи, Ж.Тибо, Шаљапин), који су, углавном имали просветитељску улогу, јер су систематски упознавали слушаоце са делима како класичне тако и савремене музике иностраних и руских композитора. На тим концертима Зилоти је **истовремено наступао** и као *диригент, пијаниста, камерни музичар и пратилац* (у трију са Ауером и Вержбиловичем; Изаием и Касалсом).

Репертоар Зилотија одликовао се необичном *ширином*, који је укључивао много савремених композиција. Сматрао је да његови концерти требају да упознају слушаоца са **новим токовима у уметности**.

Са друге стране, његовом заслугом сматра се *популаризација Баха* у Русији, а као страсни Листијанац, у својим програмима укључивао је *Листа*. (нарочито успешно је изводио "Игру смрти", 2. рапсодију, концерт No 2). Један је од **првих** који је упознао Петербург и са *Брукнером, Вагнером, Сибелијусом и Р.Штраусом*. Много је изводио и *француске савремене ауторе* (Дика, Шосон, Равел Дебиси.). Један је од **првих** пијаниста који је у Русији изводио **Грига и Дебисија**. После 1911. укључује у програм и дела **Скрјабина** (нарочито "Прометеја"), а затим и *Стравинског, Метнера, Прокофјева, Мјасковског*. Својим грандиозним

програмима чинио је просветитељску улогу, настављајући пут и дело који је први зацртао Антон Рубинштајн.⁶⁸⁷

Од 1912. спроводи и „*Општедоступне концерте*“, а од 1915. и „*Народне бесплатне концерте*“, вршећи не само просветитељску већ и демократизацију уметности. Од 1916 је установио „Руски музички фонд за помоћ сиромашним музичарима“ уз подршку Горког.

После Фебруарске револуције, Зилоти је био изабран за управника труппе Мариинског театра.

Крајем 1919. преко Финске емигрира у Немачку, а 1922. у Америку. До дубоке старости наступао је као пијаниста, нарочито са делима Листа. Од 1926-1942. предаје клавир на **Juilliard school of music** при Колумбијском универзитета. Три године касније умире у осамдесет другој години, надживевши свога ученика Рахмањинова за две године.

Сергеј Тањејев

Сергеј Тањејев, (Сергей Иванович Танеев, 1856-1915, композитор, пијаниста, педагог, музички теоретичар и велики друштвени радник. Племићког је порекла, из 15. в. Конзерваторијум је уписао 1866. одмах по отварању и до 1869. је учио, у



млађим разредима код **Лангера** (клавир, елементарну теорију музике и солфеђо), а од 1869–75. код **Н. Рубинштајна** клавир и код **Чајковског**-хармонију, оркестрацију и композицију. Конзерваторијум завршава са златном медаљом и његово име стоји прво на табли одличја ученика. (*Тањејев са ученицима сл.81*)

Наступао је као пијаниста соло и у ансамблима. У јануару 1875. први је у Русији извео „*Први концерт Брамса*“ под управом Н.Рубинштајна, а такође је први извео и многа дела свога учитеља Чајковског: **сва три концерта** („*Први концерт*“ - у Москви 1875-дириговао је Николај Рубинштајн (Чајковски је веома био задовољан извиђењем Тањејева)⁶⁸⁸, *Други концерт* (1882) - дириговао је Антон Рубинштајн⁶⁸⁹ и *Трећи*

⁶⁸⁷ Санкт-Петербургские Концерты А.Зилоти. Программы концертов за десять сезонов (1903/1904-1912/1913), СПб, 1913;

⁶⁸⁸ *Први* концерт први пут је изведен 25. октобра 1875. у Бостону, диригент-Benjamin Johnson Lang, солиста Hans von Bülow, затим 22. новембра у Њујорку под управом Leopold Damrosch-a.

концерт, (1895) кога је Тањејев завршио и извео после смрти композитора - дириговао је Едвард Направник.⁶⁹⁰ Поред овог концерта, Тањејев је завршио, оркестрирао, редактовао и извео низ других дела Чајковског.

Од 1875-1880. наступао је по Русији у ансамблима са Ауером, Вењавским, Вержбиловичем, као и у клавирским дуетима са Зилотијем и Пабстом, али и у иностранству са Рубинштајном (Грчка, Италија, Француска, Швајцарска). Контактима у Паризу са Тургењевим, Флобером, Золом, Гуноом, Сен-Сансом, као и са композиторима петербуршке школе: Римским Корсаковим, Глазуновим, те су један другом посвећивали своја дела. Такође и са Лавом Толстојем (1895-96).

(*Тањејев код Толстојевих с.82*)

(*У Јсној пољани с.83*)

(*Тањејев с.84*).



Дружење у Јсној пољани са Толстојем, увек је почињало са шахом, те ако би Тањејев изгубио, седао би за клавир, а ако би Лав, онда би он читао стихове; ако би пак био реми, онда су свирали у четири руке. Најпажљивији слушалац била је Софија Андрејевна. У писму грофици пише: „После смрти младог сина Вање, била сам у потпуном очају, који се дешава само једном у животу. Сећам се како сам чудно унутрашње узбуђење осећала када сам слушала предивно дубоко свирање Тањејева. Жалост, туга срца је одлазила, и тиха радост би испуњавала моје срце. Када је свирање престајало, поново је туга испуњавала срце, очајем, нежељом да се настави живот“. У таквом стању није могла а да се не заљуби у предивног, доброг музичара, и тиме је љубоморног мужа подстакла да напише

Руска премијера је била 1/13, нов. 1875. у Петербургу са руским пијанистом Густавом Кросом и чешким диригентом Едвардом Направником. Чајковски није био задовољан овим извођењем, те је на Московској премијери (21 нов./ 3 дец. 1875), свирао Сергеј Тањејев, а дириговао Н. Рубинштајн

⁶⁸⁹ *Други* концерт посвећен је Николају Рубинштајну, али га он није извео јер је умро у марту 1881. Први пут је изведен 12. новембра 1881. у Њујорку, солиста: Madeline Schiller, под управом Theodora Thomasa са New York Philharmonic orchestr-ом. У Русији је први пут изведен 18. маја/30. 1882. Тањејев као солиста, диригент Антон Рубинштајн. Зилоти је написао нову редакцију концерта.

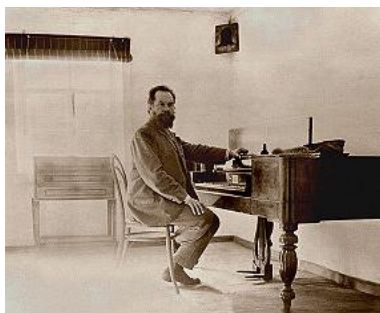
⁶⁹⁰ *Трећи* концерт, посвећен француском пијанисти Louis Diémer-у; премијера, у Петербургу 7. јан. 1895, диригент Eduard Nápravník, солиста Тањејев. Brown, (Tchaikovsky: The Final Years, 389, 477)

„*Кројцарову сонату*“, иако је то било узалуд, јер је маестро био веран својој првој и јединој љубави Марији Карловној Кинд.⁶⁹¹

Године 1908. и 1911–12, Тањејев је гостовао са својим делима по Немачкој, Аустрији и Мађарској. Као посвећени *следбеник класике*, у његовој музици се осећа *традиција Глинке, Чајковског, Баха и Бетовена*, чији музички језик се одликује дубином, високом етичношћу и филозофском орјентисаношћу. Био је познат као аутор низа духовних дела; „*Кантата Јован Дамаскина*“ (1884), „*После читања псалма*“ (1915), циклуса песама „*Свеноћног бденијанија*“. Написао је још 40 хорова а саррела, оживевши поново жанр Руске музике XVII-XVIII в.

Пијанистичка делатност

Тањејев је био *изванредан пијаниста*. У значајној мери је владао техником, која је била резултат дуготрајног и веома рационалног рада. У његовом свирању није било нарочитог бљеска и виртуозног шика, али се зато одликовало дубоком удубљеношћу у ауторску замисао текста, које се нарочито огледало у извођењу



Баха и Бетовена, те уздизало до праве *филозофске узвишености*. У исто време, био је то пијанизам са њему својственим темпераментом и самобитношћу, што му је давало одређени сјај, носећи јарки индивидуални печат. Карактеристична црта била је мужевност, што се одражавало не само у његовом

удару, већ и у рељефној разради ниских регистара клавира. (*Тањејев с.85*)

Важио је за *изузетног познаваоца Баха и Моцарта*, те је заслужан за успостављање на Конзерваторијуму традиције стилског тумачења интерпретације дела ових композитора.

Педагошка и директпрска делатност

После смрти оснивача Н.Рубинштајна, његову традицију на Московском конзерваторијуму продужава Тањејев, преузимајући 1881. његову класу клавира. Чајковски једино Тањејева види као **директора конзерваторијума** и каже:

„Музикална, угледна личност, потврђен и као композитор и као виртоуз и талентовани диригент, и на крају као енергични проповедник извесних погледа и

⁶⁹¹ „49. Псалом Давида и Танеев, Библијски сюжет“ на телеканале «Култура» <http://www.neofit.ru/modules.php?name=bs&file=displayimage&album=203&pos=-1281>

стремљења, нарочито оних *класичних*. То је човек изузетне *моралне чистоте* и високе честитости, који је заслужио свеопште уважавање“.⁶⁹²

Чајковски га је дуго уговарао да прихвати то место. Године 1881. му пише покушавајући да га убеди да прихвати троструку улогу: као *педагог*, као *директор* и као *диригент* симфонијских концерата.

“Једина моја утеха када мислим о Москви и нашем Конзерваторијуму-једина светла нада сте Ви“.... „Ви морате то да схватите и да идете ка том циљу ради *користи осиромашеног московског музичког дела*“.⁶⁹³ Евидентно се Чајковски бојао за судбину Конзерваторијума после смрти Н.Рубинштајна.

Од 1878.-1905. био је *професор*, на Конзерваторијуму и предавао хармонију, клавир, композицију, полифонију а од 1885.-89 постаје и *директор*. За то време значајно је поправио финансијску ситуацију, обновио састав професора, повисио ниво дисциплине и захтеве на пријемним испитима, усавршио школске програме. 1905 г. је *дао отказ* у знак протеста против конзервативних метода руководства, а 1906. је један од оснивача и педагог „Народног конзерваторијума“.

Педагошка делатност у класама клавира није дала тако изузетне резултате као на *теоријским предметима*, мада је из ње изашао ред веома добрих пијаниста, а најбољи ученик му је био пијаниста и композитор **Корешенко**.

Имао је велики углед и утицај међу студентома, не толико као пијаниста-извођач, колико целокупном својом личношћу, као пример *високих моралних принципа* који треба да владају на Конзерваторијуму, образац *несебичног служења идеји музичког просветитељства*.

Таћејев је захтевао *унапређење професионалног музичког образовања* у Русији, борећи се за високи ниво музичко - теоретских обука студената свих специјалности. Оформио је *јак систем музичко-теоријског образовања* и ударио *темеље композиторској школи*. Направио је планове и програме за хармонију, оркестрацију, фугу, контрапункт, који су се разликовали од Петербурског; обучио је многе музикологе, диригенте, пијанисте, настављајући клавирску традицију Николаја Рубинштајна.

⁶⁹² Г.А.Прибегина-Петр Ильич Чайковский- Москва „Музыка“1990, ст 215

⁶⁹³ П.И.Чайковский-С.И.Танеев, Письма. М.1951, стр 77

По казивању ученика, основа његове **педагошке методе** била је „отварање очију на **законе континуитета и историјске еволуције у музици**, на све оно што је било у прошлости а нарочито заборављену епоху контрапунктне полифоније. Од својих ученика је тражио да свирају **све стилове и све епохе**.“⁶⁹⁴

Као педагог био је познат по тактичком односу ка **индивидуалности** ученика и зато је имао огроман број ученика. Тако је 1910. заједно са Осовским подржао *младог Прокофјева* написавши писмо Јургенсону да се публикују његова дела. Много је радио и у области **етномузикологије**, изучавајући народну музику целе Русије. Аутор је низа публикација о Московском конзерваторијуму.

11. марта 1915. г. на дан **сећања на Рубинштајна**, Сергеј Иванович први пут је показао публици кантату *«После читања псалма»* на стихове *Хомјакова* у Петрограду а у Москви је премијера реквијема била 5. априла, са хором од 180 уметника. Тријумфални успех је био огроман и код музичара и код критике и сви су говорили да никада нису видели Тањејева тако срећног као тада. **Рахмањинов** му је тада одсвирао на клавиру управо написано „*Свеноћно бденије*“, а после неколико дана је неочекивано умро **Скрјабин**. Сергеј Иванович је био јако потресен. На сахрани је кроз цео град ишао у свом лакм капуту за сандуком ученика и стално је понављао: „Шта ће сада бити, шта ће се десити“. Дан је био влажан и прохладан, он се прехладио, прехлада је прешла у пнеумонију и после неколико месеци је умро. Догодило се да је реквијем написао за себе.

Навешћемо речи **Чајковског** које најбоље оцртавају великог пијанисту, педагога и друштвеног радника од великог значаја за унапређење професионализам у Русији :

„Без преувеличавања може се рећи, да је у моралном смислу његова личност била **савршенство**. Њему блиски људи знају, колико је бесконачне доброте, идеалне честитости и душевне лепоте било у том на изглед, скромном човеку. Ја се не сећам, за толике године колико га познајем да сам видео у њему нешто попут егоизама, сујете, жеље да се исказе у добром светлу, ни једно из тих малих недостатака, које су својствене огромном броју људи“.

⁶⁹⁴ Ю.Энгель: Танеев как учитель"Музыкальный современник,1916 Н.8 стр 43, Ю.В. Келдыш, 100 лет московской консерватории- издательство-«Музыка“ Москва-ст 40-41

Био је почасни члан ИРМО и почасни члан РМО у Америци (1904). Добитник је низа *Глинкиних награда* за дела (1905-1912). Име Тањејева носи Научно музичка библиотека Московског конз., у којој се налази фонд његове личне библиотеке (1956).
Ученици клавира: Гнесина, Игумнов, Корешенко, Мазурина, Унтилова;
композиције: Рахмањинов, Скрјабин, Метнер, Глиер, Конус, Љапунов и многи други.

5.6.2 Остали представници Московског конзерваторијума (Пабст, Аренски)

Павел Августович Пабст

Павел Августинович Пабст- (нем. Christian Georg Paul Pabst) је истовремено са



Тањејевим, (1881.) г. постављен за професора клавира на Московском конзерваторијуму. Био је свестрана музичка личност: пијаниста, професор, композитор, музички редактор. (*Пабст сл.86.*) Рођен је 1854. у Кенинсбергу-Немачка, а умро 1897. у Москви-Руска империја, од оца Августа Пабста, капелмајстора, кантора, оргуљаша, композитора, аутора опера, пијанисте, затим професора универзитета у Кенигсбергу и директора Филхармонијског

друштва и конзерваторијума у Риги, и мајке Паулине Пабст-певачице. Старији брат, Луј Пабст, био је такође пијаниста, композитор, предавач на Музичко-драмском училишту МФО и Екатерининском институту у Москви, а касније и оснивач Музичке академије у Мелбурну. Комплетно свестрана музичка породица. Павел музику учи већ са 5 година, прво код оца а касније код учитеља Келера и наступа јавно са већ са 9 година. Школовање наставља на *Бечкој музичкој академији* код **Дора**, затим у *Дрездену* код **Бласмана**, и у Вајмару код **Листа**. Наступао је доста у Русији и по Европи, прославивши се делима Листа, К. и Р.Шумана и Шопена, а и са познатим виолинистом Вијењавским у ансамблима. Једно време био је помоћник капелмајстора *Кијевске опере*, од 1875. предаје свирање на клавиру по музичким школама у Риги, а на *позив Николаја Рубинштајна*, од 1878. до смрти предаје на *Московском конзерваторијуму*; на почетку (од 1879. са млађим разредима, а од 1881. са старијим), добивши статус професора, из чије класе је изашло 219 пијаниста. За 19 год рада на конз. стекао је

огроман ауторитет, васпитавши велики број значајних пијаниста. 1892. је добио руско држављанство.

Пабст-пијаниста

Као пијаниста, био је «последњи мохиканац» из плејаде крупних западноевропских *виртуоза*, али помало хладан и рационалан. Одликовао се осећајем за форму, тачношћу у артикулацији и разноврсним техничким могућностима. Имао је одличну како прстну, тако и крупну технику. *Н.Д.Кашкин* говори о „великој техници и музикалности“ коју је поседовао у свирању.

Као велики *виртуоз*, првенствено је изводио бравурозне парафразе Листа као «Дон Жуана», а затим и салонске комаде, дела Шумана и Шопена у коме је истина било недостатака лиризма. *Клара Вик* је написала да боље извђење од „Пабстовог Шумана“, она није чула. Поред поменутих, репертоар Пабста укључивао је и дела Баха, Скарлатија, Моцарта, Бетовена, Шуберта, а нарочито успешно је изводио дела крупне форме –концерте за клавир са оркестром, клавирске квартете и квинтете.

Године 1879. је извео „*Концерт Сен-Санса*“ под управом Николаја Рубинштајна, а *Антон Рубинштајн* га је сматрао најбољим извођачем својих дела. *Рахмањинов* му је посветио «*Седам салонских комада ор. 10*“ и **први** је извео заједно са њим своју „Сонату ор. 5“ за 2 клавира. Такође је **први** извео низ дела *Чајковског, Рубинштајна, Балакирјева, Аренског, Скрјабина, Пухаљског*. Чајковски му је поверио **редакцију** зборника своих клавирских дела и **посветио** «*Концертну полонезу*» **ор. 72.** (1893). О томе пише Кашкин:

„На концерту 30. новембра 1894., извео је низ руских дела, **први пут изведених:** „*Фантазију у четири става за два клавира Рахмањинова*“, коју су извели аутор Рахмањинов и концертант Пабст са таквим успехом да су морали да понове један став; затим нова дела *Корошенка, Пухаљског, Аренског* и самог *Пабста*. Последње дело на концерту Пабста била је „*Велика полонеза Чајковског*“, недавно одштампана и до тада још не изведена“.⁶⁹⁵

Наступао је доста и у *клавирским ансамблима* како са *Зилотијем*, до 1891. тако и са *Тањејевим*, са ком је 1879. г са успехом извео «*Вариације на тему Бетовена*»

⁶⁹⁵ Н.Д. Кашкин, Рецензия на концерт Пабста ("Артист", 1894, январь).

за 2 клавира, а сачуван је и њихов запис фрагмента свите «*Силуете*“ - *Аренског*. Свирао је са Ауером, Фитценхагеном, Вержбиловичем, Брандуковим, фон Гленом.

Уникални записи свирања Пабста 1890-х на ваљцима Едисона (из колекције Ј. И. Блока) чувају се у фонду „Дома Пушкина“ (Санкт-Петербург); фирма «Marston» их припрема за издање.

Пабст композитор

Изводио је **сопствена дела** а нарочиту популарност имале су Пабстове **фантазије и парафразе, концертне обраде и клавирске редакције** дела разних композитора које су нередко улазиле у репертоар познатих тадашњих пијаниста: Рубинштајна, Тањејева, Зилотија, Хофмана, Рахмањинова, Левина, Бекман-Шербине, Игумнова, Софроницког: **парафразе** на теме из опера **Чајковског**: «*Евгеније Оњегин*», «*Пикова дама*», «*Мазепа*», из балета-«*Успавана лепотица*». Позната је такође обрада „*Успаванке*“ Чајковског, затим А. Г. Рубинштајна (фантазија на тему из опере "Демон"), и обрада за клавир оргуљске токате и фуге d-moll Ј. С. Баха. Једну од њих је снимио 1940. пијаниста **Гинзбург**.

Аутор је око 100 **самосталних дела**, углавном **клавирских комада**, неколико **романси**, виолинских минијатура.

Клавирски трио и „*Концерт за клавир и оркестар*“ (1885) **посветио је Антону Рубинштајну**. Концерт је **први пут** изведен од стране **аутора** под дир. палцом Антона Рубинштајна у Петербургу, у коме се примећује антиципација елемената стила *Скрјабина, Љадова, Рахмањинова* и *Дебисија*.

Пабст-педагог

Пабст-педагог био је **инфериорнији** од Пабста-пијанисте. На часовима је обично просвиравао дело на клавиру, записујући у нотама апликатуру, педализацију и друге извођачке ознаке, али је мало говорио о проблемима, о томе како се борити са тешкоћама и исправити своје недостатке. Сматрао је да ученик сам треба да тражи пут рада на техници. Лоше је говорио руски, па му је можда и то сметало. Такав метод рада је био могућ само са надареним и напредним ученицима. Као по правилу, брзо је развијао ученика задавајући му сложена и виртуозна дела, незадржавајући се претерано дуго на њима, желећи да ученик прође што више репертоара. Педагошки ефекат се повећавао **регуларним радом** са ученицима (чак и на распусту на дачи). Позната је и његова изузетна **брига за студенте**. **Бујкли**,

познати руски пијаниста тога времена, му је био као син и без Пабстове подршке не би успео да заврши конзерваторијум.

Голденвејзер у „Успоменама“ каже: „Пијанистичку школу у правом смислу речи нисам од њега добио али *музичку културу и здрав однос према музичком делу*, научио ме је и ја сам му на томе врло захвалан.“⁶⁹⁶ Од 219 пијаниста који су прошли кроз његову класу 68. је дало завршни испит, што говори о великој захтевности на испиту.

После смрти, 1897. г некрокози су писали о великом губитку међу професорима, као и о губитку за савремени пијанизам.

Ученици: Игумнов, Голденвејзер, Гедике, Бекман-Шербина, Метнер, Максимов, Кип, Коњус, Бујукли, Љапунов, Пухаљски, Островскаја, Јарошевскиј др.

Антон Аренски

Антон Аренски (Антон Степанович Аренский (1861-1906), композитор, педагог,



пијаниста, диригент. Родио се у Новгороду. Са 7 година свира клавир, а са 9 компонује. Године 1882. завршио је Петербурски конз у класи **Римског Корсакова**. По доласку у Москву, преписка и лични *сусрети са Чајковским* утицали су да се његово

стваралаштво формира под јаким утицајем Чајковског, који га је подржавао, и популаризовао, те утицао да се његова дела стављају на репертоар. Од 1882. Аренски предаје и на Московском конзерваторијуму *музичко теоријске предмете* а од 1889-1895 композицију и постаје један од најбољих професора, пленећи,



артистичношћу и *стваралачким односом* ка свом предмету. Ово нарочито истичемо, сматрајући да је изучавање теоријских предмета од битног значаја за извођачку уметност. Још ако се теорија предаје на стваралачки начин а не сувопарно, онда се добија потпуни музичар и

уметник. (*Антон Аренски сл.87-(1 и 2)*)

Глиер истиче „да његов професор није војник, који треба да га само припреми за испит, већ прави уметник, композитор изузетног талента, цењен и вољен не само од

⁶⁹⁶ А.Б. Голденвейзер "Воспоминания"-ГЦММК,стенограмма.

публике, већ и од најбољих музуичара тога времена.“ У писму Чајковском од 24 окт. 1882. **Тањејев** каже: «Ослободио сам се теорије захваљујући доласку Аренског. Лепо смо се здружили и долазим код њега готово сваки дан, предиван млади човек и веома талентован.“⁶⁹⁷ У мемоарима **А.Б. Голденвејзера**, Аренски је представљен као „човек природне даровитости, са особеним шармом, кога су сви волели не зависно од неких његових недостатака. Имао је јарко изражен композиторски таленат веома хармоничан и беспрекоран у смислу музичког инстинкта».⁶⁹⁸

Наслеђе композитора броји **75 опуса**. Три опере, две симфоније, “Оркестарска свита g-moll“, „Клавирски трио d-moll“, балет «Египатске ноћи» изведен у Паризу у оквиру „Руских сезона“ Дјагиљева 1908, музику на стихове Тургењева за поему «Бахчисарајска фонтана» Пушкина, за драму «Бура» Шекспира.

Аутор је и више **учбеника**: «Кратак водич за практично изучавање хармоније, «Водич за изучавање облика инструменталне и вокалне музике» „Зборник задатака (1000) за практично изучавање хармоније“.

Таква личност морала је оставити трага на **ученике**, те су готово сви постали *познати извођачи, теоретичари и композитори* тога периода.

Године 1900. имао је **концертну** турнеју са квинтетом херцога Мекленбургског. Од 1901. Аренски се поред композиторске бави и извођачком делатношћу, наступајући у градовима Русије, потом у Лајпцигу у својству пијанисте и диригента, изводећи сопствена дела. Иако је имао техничких недостатака, умео је да у своме **свирању** оствари артистичност и блесак.

Значајно место у његовом композиторском опусу заузимају **клавирска дела**: „Концерт за клавир f-moll“, „Фантазија на тему И.Т. Рјабинина“, клавирске минијатуре. Један је од **првих** руских композитора који је писао за 2 клавира, међу којима су **4 свите**, а касније и цео балет „Шчелкунчик“. Композиторски стил Аренског се одликује елегичношћу, са јарко израженом мелодичношћу и одличном оркестрацијом. **Ученици**: Рахмањин, Коњус, Корешенко, Голденвејзер, Игумнов, Глиер, Метнер. Једино је **Скрјабин** имао конфликт са њим, тако да је остао без права да полаже испит и *без дипломе композитора*.

⁶⁹⁷ Чайковский – Танеев. Письма. М., 1951. С. 88.

⁶⁹⁸ Цыпин Г. А.С. Аренский. С. 14, 15, 17

5.6.3 Василиј Сафонов- Сафоновски период Московског конзерваторијума

Василиј Сафонов-(Василий Ильич Сафонов 1852-1918) руски пијаниста, педагог диригент. У музичком животу Москве крајем XIX и почетком XX в, Сафонов



заузима централно место после смрти Николаја Рубинштајна. Године 1885. био је позван да води *клавирску класу* на Московском конзерваторијуму и та сарадња се продужила на 20. годишњу *педгоишку* и од 1889 г. 16. годишњу *директорску* делатност, означена као **Сафоновски период**, један од *најблиставијих периода у историји Конзерваторијума*.

Осим *ученика класе клавира*, његов педагошки утицај осетили су и ученици других класа који су код њега похађали *класу камерног ансамбла*, која је често представљала већи интерес од рада са сопственим педагогом.

А.Б. Голденвејзер каже, да у смислу чисто пијанистичког развика, више дугује Сафонову, него своме професору Пабсту. „Сафонов је свеобразна личност са израженом јаком вољом, истина по неки пут груб, деспот и самопрекоран, али му све то опраштамо ради заслуге у музичкој уметности и за Конзерваторијум. *Организаторске способности* су му биле невероватне: 1.Од Моск. конз. је направио *образац* педагошке установе; 2. Конзерваторијски оркестар је подигао на највиши ниво; 3. Створио је *садашње здање* конзерваторијума. Превасходно је био велики музичар, велики диригент, и један од *најзначајнијих педагога* који су икада постојали“.⁶⁹⁹ (**Василиј Сафонов сл.88**)

За свој рад Сафонов је био награђен многим **признањима**: Почасни члан ИРМО 1901, Филхармонијског друштва у Риму, за конституисање новог здања Конзерваторијума 1896. **Орденима**: „Святого Владимира 3-й степени“, „Святого Станислава 1-й и 2-й степеней“, „Сребрне медаље на Александровској и Андрејевској ленти“, «За гражданские заслуги», „Офицерским крестом 2-й степени“. Можемо да закључимо да поколења пијаниста која су се васпитала на Московском конз. крајем XIX и почетком XX в.,који је дао толико светски познатих мајстора пијанизма, управо су се формирала под *непосредним утицајем Сафопова*. Та чињеница, Сафопова ставља у ред **највећих пијанистичких педагога** у целој историји пијанистичке уметности. После смрти Листа и Николаја Рубинштајна, једино би га могли упоредити са Лешетицким по заслугама које је иза себе оставио на *пољу развика светског пијанизма*.

⁶⁹⁹ По "Воспоминаниям " А.Б.Гольденвейзера, ГЦММК, стенограмма

Друштвена делатност

Клавири је учио приватно код **А.И.Виллуана** и **Теодора Лешетицког**, а потом 1878. уписује **Петроградски** конз. у класи **Луја Брасена**, кога завршава за 2 године (1880) са златном медаљом и то *клавири* и *композицију*. Од 1880-1885 Сафонов предаје на *Петербуришком конз.*, а затим, на предлог Чајковског, 1885 постаје проф.на *Московском конз.*, а од 1889-1905. именован је и за **директора** конз. наследивши Сергеј Тањејева.

Сафонов не само да је био одличан педагог, већ је направио и значајна побољшања у *финансирању институције*. Обновљен је Конзерваторијум и 1901. отворена је **Велика дворана** (Большой зал) са 2000 места у којој су постављене оргуље.⁷⁰⁰



За његово време се: 1. *удвостручио број студената*; 2. *обновио и ојачао професорски кадар*. 3. Извршена је *реформа образовних стандарда универзитета*. Од 1892. био Државна саветник.

Од 1889-1905 је био главни **диригент симфонијских концерата** Московског одељења И.Р.М.О. и организатор јавних концерта у Москви. 1889. је спровео циклус општедоступних симфонијских концерата. Под његовим руководством било је више од 200 симфонијских концерата *са програмима нове руске музике*; *модернизовао* је план *концертне делатности* ИРМО, по коме су у Москви стално гостовали велики западни музичари. (**Велика дворана (Большой зал) конз. сл 89**)

Човек изузетне енергије и радних способности, прек и оштар, неретко је ступао у конфликт са околином. Конфликт је постојао још од 1901. пројектом **Устава Конзерваторијума**, који је дао Сафанову сва права да руководи институцијом као једини. Опозиција, на челу са Тањејевим желела је *колективни принцип* управљања. Пошто се конфликт није решио, Сафонов је отишао у Америку 1904, а Тањејев је напустио конзерваторијум.

По повратку у Русију 1905 г., затекао је затегнуту атмосферу на Конзерваторијуму, повезану са политичким догађајима, и опозицију у односу на њега лично. Као убеђени монархиста 1905. је дао оставку због неслагања са „револуционарним захтевима студената“ и либералним убеђењима професуре. 1906. је поново изабран за директора али је то одбио у корист **Иполитова-Иванова**. Следеће 3 године долазио је у Русију само на одмор на дачу.

⁷⁰⁰ Суприга Сафонова је била ћерка министра финансија

Остало време је проводио у Америци где је добио позив да буде *директор Њујоршке филхармоније* и главни диригент до 1909. Од 1909. враћа се у Русију и делује као диригент РМО до 1912, наступајући по Русији и као пијаниста у камерним ансамблима

Био је убеђен да је *«уметност аристократска и монархистична*. Као што је немогуће да “комитет” напише симфонију, тако исто и велико уметничко дело може да води само један човек“. (В.И. Сафонова // Новости сезона. 1909).

Извођачка делатност

Своју *извођачку делатност* започео је 1880. концертирајући заједно са Давидовим, виолинистом Леополдом Ауером и челистом А.И.Вержбиловичем по Европи и Русији. Сафонов је био **изврстан пијаниста**, дубоки уметник, *суптилан мајстор пијанистичког звука*. Као васпитаник Брасенове школе, биле су му стране идеје листијанства. Његов пијанизам је био без афектирања, бравура и преувеличавања. Није био велики виртоуз, али је имао развијену ситну технику, која му је омогућавала да са јасноћом, прецизношћу и бљеском свира прстне пасаже. Међутим имао је некакве психичке кочнице, велику трему и меморијске киксеве, које му нису дозвољавале да свој пијанизан развије на ниво ширине своје уметничке природе. Знајући своје могућности ограничио је своју пијанистичку делатност првенствено на свирање у ансамблима, нарочито камерног класичног репертоара, који захтева тананост у свирању.

„Сафонов за инструментом мисли, осећа и живи као што би то било у времену Бетовена“ забележено је у једној критици после концерта.⁷⁰¹ Међу првима је подржао *младог Скрјабина*, као што је и **премијерно** извео дела Глиера, Гречанинова, Рахмањинова и многих других.

Више него пијаниста, себе је остварио на **диригентском** пољу, нарочито се истичући као изврстан интерпретатор Чајковског и Бетовена. Под његовом диригентском палицом била су премијерно изведена многа дела: **Праизведба „Првог концерта Рахмањинова“**, а такође је **први пут** изведена и **„Патетична симфонија Чајковског“**, после његове изненадне смрти 16. дец 1993. Према сећању студента конз. К.Сарадзева, Сафонов је дирговао *Симфонију* још пре званишне премијере, октобра 1893. приликом посете Чајковског Конзерваторијуму, где су студенти свирали из копија рукописа партитуре. Чајковски је био задовољан овим извођењем и захвалио Сафонову на прилици да

⁷⁰¹ „Музыка“ 1916.Н.244

чује свој рад *пре званичне премијере*.⁷⁰² Тако се може сматрати да је на Конз. била *праизведба* „Патетичне симфоније“.

Године 1903., у дворани „Большог зала“ конз. изведена је *„Друга Скрјабинова симфонија“*, такође дириговањем Сафонова. Критичари су оштро напали Скрјабина описујући симфонију као „какофонију а не симфонију“, међутим Сафонов га је узео у заштиту високо ценећи Скрјабиново дело.

Од 1906-1909, био је *диригент „Њујоршке филхармоније“* и *директор* америчког *„Националног конзерваторија у Њујорку“*, где је упоредо водио и „виши академски курс свирања на клавиру“.

Од 1910. периодично наступа и са *Лондонским филхармонијским оркестром*, *Берлинском*, *Бечком*, *Прашким симфонијским оркестром*, *Orchestre Lamoureux de Paris* и тд. Под његовим руководством **први пут** су изведена у Европи и САД многа дела руских композитора: Чајковског, Глазунова, Римског Корсакова, Скрјабина, Рахмањинова. Као диригент нарочиту популарност остварио је у Енглеској и Америци.

Први је увео **дириговање без палице**, враћајући се старом обичају; Таква лепота



и сразмерна звучност оркестра, коју је постигао елегантном и изражајним покретима, својствена је ретким диригентима.

Нарочито се памти извођење *“Четврте симфоније Чајковског“* у Лондону „у којој је успео да проникне у скривене замисли композитора. Иако у њој, Чајковски говори језиком мање јасним, у извођењу господина Сафонова све постаје јасно и то је најбољи доказ његовог доброг осећаја линије“.⁷⁰³ Његове способности нарочито су ценили Корсаков и Глазунов, сматрајући га једним од *најбољих савремених диригента*. Представљао је собом музичку индивидуалност, која излази из оквира ординарности.

Такву школу дириговања наследио је Мравински, а у данашње време наследника налазимо у диригентском мајсторству-шефа Петербурске филхармоније *Јурија Темирканова*, (на слици 90.) који такође диригује без палице, са изузетном осећајношћу и елеганцијом покрета и палетом боја звучности оркестра.

Педагошка делатност-„Нова формула“

⁷⁰² Воспоминания о П. И. Чайковском (1980) с 316-317

⁷⁰³ Safonoff in London“, 1909, Berlin

Творац је једне од *највећих пијанистичких школа* до револуције. Као потомак Петербургске пијанистичке школе, и дуги низ година радом везан за Московску школу, Сафонов је у својој педагошкој пракси користио искуства најбољих педагога и једне и друге школе. Због тога, његова педагогија представља резултат свеукупног претходног развитака методолошке мисли руских пијаниста, те је Сафонов један од светлијих и *типичнијих представника руске пијанистичке педагогије*.

Са својим изузетно *хармоничним педагошким даром*, био је не само искусни мајстор свога заната, већ и *педагог стваралац*, који је на стваралачки начин разрешавао сваку тешкоћу на путу ка циљу. За сваког ученика је знао која вежба му је потребна и какву корист ће из ње извући. Код ученика је развијао не само *пијанистичко мајсторство*, већ и *уметничко мишљење*. Иако је пасионирано и са темпераментом водио часове, умео је при томе да остане јасан и систематичан.

Часови су били два пута недељно, а шест недеља пред испит свакодневно и то чак у 10, 11, 12 и 1 ноћу! Два дана пред испит забрањивао је да се вежба. Сакупио би све студенте код себе у 8 ујутру и водио би их на излет, где су се сви играли, *Јосиф Левин* будући победник Рубинштајновог конкурса у Берлину 1895. је изигравао медведа који скаче, *крчки Скрјабин* би бежао од вука у игри и тд. Сутрадан би била репетиција а прекосутра испит. Студенти су га обожавали иако би знао да виче на часовима: „Какву глупост свираш. Ти педализираш као прасе! Ти педализираш као свиња! И на крају, Ти педализираш као стадо свиња!“⁷⁰⁴

1. Рад над звуком била је **основа** његове педагогије. Волео је дубок, пун и мекан звук и у *piano* и у *forte*. Органски није подносио трескање. „*Звук мора да лети, нарочито у пијану*“–говорио је. Сматрао је да клавир треба да звучи не само *овде*, већ и *тамо*. Он је тражио да ученик замисли како би то звучало у сали. Када је он свирао његов *piano* се чуо далеко, јер га је извлачио снажним, али у исто време меким урањањем у дирку.

2. Такође је обраћао пажњу на *legato* при којем један звук улази у други, без прекида. У ту сврху сметала му је велика и гломазна педализација, те је захтвао да се учи прво без педала. Показивао је рукама различите осећаје при свирању

⁷⁰⁴ М.Л.Пресман: "Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов", рукопись ГЦММК. Види више о часовима Сафопова, А. Алексеев-Русские пианисты ст. 275.

користећи тежину подлактице и рамена. За кантилену Шопена је показивао један осећај, за кантилену других стилова, други.

3.Центар пажње је стављао на борбу са *напрегнутошћу тела* приликом свирања. Захтевао је „*Слободну сабраност*“ -неизбежну напрегнутост у моменту удара и одмах потом ослобођење, и меко уклањање руку са дирки. Због тога није било затезања и кочења руке, те су се чак октаве и акорди могли свирати дуго, без замарања.

4.У обраћању често је био **деспотски**, чак и груб. Ретко је хвалио, чешће је грдио, али је увек подржавао интерес за рад код ученика и умео да развије оне способности за које и сам ученик није знао.

Готово индентичну врсту темперамента и захтева у свим наведеним сегментима је испољавао професор *Дмитриј Башкиров* на својим часовима 100 година касније, те из личног искуства можемо да потврдимо све горе наведене захтеве као образац традиције ове школе, која се преко Голденвејзера пренела на Башкирова, а од њега на аутора текста.

5.Осећање мере у његовој педагогији огледа се у веома трезвеној оцени различитих педагошких праваца и узимању онога најбољег из сваког од њих. На тај начин Сафонов је успео да избегне погубну једностраност, која се појављује како код методиста Делеа, Штејнхаузена и Брејтхаупта, тако и од стране професора-академиста многих немачких конзерваторијума, ултраконзервативних противника сваког новаторства. Супротно њима, Сафонов је присталица духа савремене музике у свим њеним видовима.

С обзиром да је **руска савремена пијанистичка педагогија** била принуђена да се одрекне многих принципа, како старе академске школе, тако и представника «природног» свирања, у методици Сафопова не налазимо ни једно од ових застарелих одредаба, мада се ослања на њих. Његови методолошки принципи у основи се подударају са погледима најбољих пијаниста-педагога **нашег времена**.

Тако, је подобно представницима *анатомско-физиолошког правца*, Сафонов тражио *слободно кретање руке*, уз комплексно учешће свих делова-„отварање руку“. У исто време подобно педагозима *старе школе* посвећивао је велику пажњу прстној техници, али уз помоћ разноврсних вежби. По његовој иницијативи на Конзерваторијуму су уведени технички испити (вежбе из Ханона, при преласку на професорски курс). За разлику од педагога старих школа

Сафонов, је примењивао **нове**, рационалније методе вежбања, тј. учити тешка места у *различитим ритмовима и различитим динамичким нијансама*, затим је саветовао да прво *мисаоним путем* представите коначни резултат, а потом га остварите за инструментом и низ других метода.

Аутор је клавирске методе **“Нова формула“**, први пут објављена 1915. на енглеском језику у Лондону, а 1916 у Русији, (у Србији је изашла 2012) . Ово дело спада међу **најбитније списе XX в. из методике наставе клавира**. По речима Сафонова, „намењена је наставницима и напредним студентима клавира, настала као резултат дугогодишњег педагошког искуства и темељног истраживања, која треба да укаже на најкраћи пут којим ће пијанисти моћи да освоје и задрже окретност у свирању, независност прстију, уједначени туше, брзину и лепоту тона. Њен крајњи циљ је да савесном професору, као и интелигентном ученику, пруже подстицај за властито откривање бескрајних могућности“. Наводимо неке савете:

- 1.“Вежбе није могуће свирати механички, јер вежбе нису само за прсте, већ и за мозак. Оне су својеврсни телеграф међу мозгом и крајевима прстију, који захтева од свирача пуну усредсређеност, јер од тога зависи равни туше и леп тон.“⁷⁰⁵
- 2.Палац представља полуку око које се окреће сва техника (скеале арпеђа), те главни задатак се састоји, у стицању слободе комбиновања палца са другим прстима.
- 3.Сафонов непрестано подсећа ученика да обрати помну пажњу на: квалитет тона, увежбавање уха и контролу удара. Механичко свирање скала, мало користи јер се пажња отупљује и не сме се свирати мртвим беживотним тоном. Живост звука је једини услов плодотворног вежбања.
- 4.Акорди се не смеју свирати са унапред припремљеном раширеном позицијом руке, јер тада се добија суви и дрвени звук при удару. Акорд треба да се изрони из меке скупљене руке, која се отвара у моменту пада зглоба на дирке. Такав начин представља *тајну невероватне лепоте звука акорада* Антона Рубинштајна, свирање које је писац ових редова имао срећу да током многих година посматра у интимној близини“–каже Сафонов.
- 5.“Тешка места треба учити прво оком, и само тада када је пасаж јасно запечаћен у глави посредством читања, приступити његовом свирању напамет на клавијатури.

⁷⁰⁵ В.И.Сафонов-Нова формула свирања на клавиру-Муз. библиотека Студио Лирика-Бгд. 2012 с 6-7

6. „Свирај увек тако да твоји прсти иду за главом а не глава за прстима. За време свирања што мање гледај на руке. Учи пасаже чак са затвореним очима, пажљиво слушајући звук који излази из инструмента. Чак у најсувљим вежбама стално иди за лепотом звука“.

7. На крају Сафонов оспорава: шаблон у вежбању, прилагођавање музичког дела учениковим техничким ограничењима, а препоручује: свирање помоћу слушне контроле и вежбање уз употребу маште.⁷⁰⁶

У овим начелима и размишљањима открива се **суштина руске пијанистичке школе: маштовитост, примат вокалности, певљивости тона над техником, што вуче дубоке корене из традиционалне руске мелодије, тј руског вокалног напева.**

Једна од **најважнијих заслуга** Сафонова је у томе што је он умео да развије код ученика такав **интерес за уметност** који је остајао **за цео живот**, а то је директно утицало на невероватно **брз развој пијанистичке уметности.**

У Москви се постепено разгранала читава **мрежа музичких школа** и цео низ **озбиљних и преданих педагога**, који су продужили пут музичког просветитељства Сафонова. Може се рећи да је Сафонов **дао правац** целокупном музичком животу Москве.

Прва музичка школа у Москви основана је од стране ученице Сафонова, Линберг и Маслове, затим школа сестара Гнесин, која и данас постоји и има велику репутацију, затим школе Зограф-Плаксина, Протопопова, Шербини-Бекман. **Половина музичких радника** у Москви, на један или други начин изашла је из Сафоновске школе; највећи део професора Конзерваторијума и Филхармоније, ако нису директни ученици Сафонова, били су под његовим утицајем.⁷⁰⁷

5 фебруара 1917 на сцени "Мале сале конз." Сафонов је представио своју књигу „**Нова формула**“. На јесен 1917. је у Кисловодску спровео циклус камерних концерата соната за виолину Бетовена заједно са сином Иваном, децембра 1917. последњи пут је изашао на сцену и те исте године умро. Имао је 10-оро деце од којих Иван је свирао виолину, Иља чело, а Марија клавир (преко Турске је побегла у Италију а одатле 1929. у Америку где је концертирала и предавала).

Сафонов је један од **најбољих педагога у историји пијанистичке уметности.** У својој педагогици је **сјединио** све оно **најбоље из свих епоха и школа;**

⁷⁰⁶ Ibid st 37

⁷⁰⁷ Д.С.Шор "Учитель Гнесиных" издание юбилейной комиссии школы Гнесиных, Москва 1925 с 46-50

Петроградске и Московске, старе „перласте“ Филдовске и нове Листовско-Рубинштајнове школе, базирао се на репертоару *старих мајстора класика*, представника *романтизма* али и на *савременицима*, васпитавши ученике на *широкој лезеци репертоара*.

Успео је да **обједини** у својој класи **готово све ђаке** Конзерваторијума, који су посећивали његове часове било као пијанисти, било на часовима камерне музике, и на тај начин створио **основе пијанистичке педагогије**, која се једним именом може окарактерисати као обједињена **Руска пијанистичка школа**. Принципи те школе нашли су своје упориште код најбољих пијаниста и педагога наше епохе.

Ученици: А.Скрјабин, Н.Метнер, И.Левин, Л.Николаев, Г. Беклемишев, Исерлис, М.Мејчика, А.Гречанинов, Бекман-Шербина, М.Пресман, Самуелсон, Ел. Гнесина, Е. Гнесина-Савина, Курбатов, Розина Левин, А. Гедике.



1.Василиј Сафонов са ученицима. Са лева на десно: Розина Беси (Левина), Александр Гедике, Елена Бекман-Шербина, Олимпиада Кардашева, Аглаида Фридман **(с.91)**

2.Николај Зверев с ученицима крајем 1880-х. Са лева на десно: Семјон Самуелсон, Александр Скрјабин, Леонид Максимов, Сергеј Рахманинов, Александр Чернјаев, Фјодор Кенеман, Матвеј Пресман.**(слика 92)**

3.Антон Аренски (седи у средини) са студентима (са лева) Лев Конус, Никита Морозов, Сергеј Рахмањин.**(слика 93)**

4. Сергей Танејев, А. Брандуков, Игумнов, Ј.Конус, А.Гедике **(слика 94)**



1. Представници Сафоновског периода Московског конзерваторијума

За време Сафоновског директорства као професори радили су: **Карл Августиниович Кип**, **Адолф Адолфович Јарошевски**, **Николај Егорович Шишкин** и **Павел Јулевич Шлецер**.

Карл Августиниович Кип-(Карл Августиниович Кипп (1865-1926)-морао је да напусти пијанистичку каријеру као виртуоз због бојазни од сцене и потпуно се посветио педагогији. Био је образован, велики уметник, али без већег полета, те је превасходно развијао *пијанистичко мајсторство* код ученика. Стремio је максималном развоју *стваралачке иницијативе* код ученика, али није волео да објашњавања карактер дела. Одликовао се способношћу одлично да одабере репертоар који би најбоље одговарао сваком ученику у различитим етапама његовог пијанистичког развитака, те обимом пређеног репертоара на часовима, који би утицао на брз како технички, тако и уметнички напредак ученика.

Кипова класа била је увек једна од најбројнијих и бројала је и до 50-60 људи.

Ученици: Брјушков, Ото, Базилевски, Шацкес, који је прешао код њега од Метнера по одласку у иностранство..

Адолф Адолфович Јарошевски –(Адолф Адолфович Јарошевский (1863-1910), био је такође даровити педагог превасходно млађих разреда, које би потом обично предавао Кипу, те су се тако допуњавали у раду са ученицима. Ученици Јарошевског у техничком погледу били су на нижем нивоу од интерпретативног, а разлог томе треба тражити у преокупацији Јарошевског теоријама западно-европских методиста анатомно-физиолошког правца, модерних у то време, које је преузео од проф. Конз.-Лудвига Бетинга, великог поклоника тог правца

Николај Јегорович Шишкин-(Николай Егорович Шишкин), завршио је са златном медаљом Петербуршки конзерваторијум, али се касније није прославио ни као пијаниста ни као педагог.

Павел Јулевич Шлецер (Павел Јулевич Шлѐцер), био је ученик Кулака (клавир) и Дена (композиције). Владао је значајним педагошким мајсторством, али је предавао на жалост само неколико година (од 1891. до смрти, 1898. год). Био је значајан је по две своје ученице: **Вере Ивановне Исакович** (прва жена Скрјабина) и **Елене Фабиановне Гнесине** – касније познатог педагога, оснивача, заједно са сестрама Евгенијом и Маријом, једног од најстаријих музичких

училишта у Москви, које и данас по њој носи то име из којег су потекли: Евгеније Кисин, Борис Березовски и Данил Трифионов, мега звезде светског пијанизма.

5.6.4 Сестре Гнесин, оснивање Гнесинског училишта

Значај сестара Гњесиних у развоју педагогије у Русији је огроман. У том периоду били су проблеми музичке педагогије и музичког образовања. У другој половини XIX века та област музичке уметности није се много развила иако од 60-80-х у Русији је већ било отворено два конзерваторијума, околу десетак школа и неколико училишта

Идеју за отварање Музичког училишта подржао је учитељ Евгеније и Елене Гнесин Василиј Сафонов, тадашњи директор Моск. конз. Утицај В. Сафонова на обе сестре био је огроман не само на пољу њиховог пијанизма, већ и у развоју неких методијских принципа, који су постали основа њихове делатности.



Сестре Гнесин (с лева на десно): Олга, Елена, Евгенија, Марија, Елизавета.(слика1), «Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных». 1895 г. дрвена кућа у Гагаринској улици (сл.2) Елена Фабиановна Гнесина 1874-1967. (сл 3). (Слике 95, 96, 97)

Гнесинско училиште

Многи савременици као К.Игумнов, и А.Голденвејзер, називали су **училиште Гнесиних** „Мали конзерваторијум“, музичке породице. Професори Конз. сматрали су, да се основе музичког знања успостављају у Училишту толико темељно, да се у Конзерваторијуму требају само ишлифовати, те су са радошћу примали дипломце Училишта у своју класу. Високо професионални музички кадррови, професори и ученици Училишта константно су водили активну просветитељску делатност, која није слабила, већ се и повећала у тешким за Русију 20-тим г. XX в. Почетком 1919. многе приватне школе су се затвориле, међутим Гнесини, захваљујући подржци Луначарског, успели су да задрже Училиште, које постаје државно, под новим називом П.М.Г.М.Ш.⁷⁰⁸

⁷⁰⁸ «Вторая московская государственная музыкальная школа»

1920. Училиште прераста у два нивоа: Дечије и Техникум на челу са Еленом Фабиановном. Друге сестре из породице Гнесин; Евгенија, Елизавета и Олга, настављају са педагошким радом.

Рад ове школе постаје од *државног значаја*, успостављају се важни документи о музичком образовању, планови, програми за сваки ступањ, обавезна обука за све специјалности од 4 године; уведене су нове дисциплине, методике предавања, специфика рада на припреми ученика за Конзерваторијум, и дефинисање услова и захтева за самосталан рад дипломаца у различитим областима.

Но ипак тај огроман труд сестара на организацији и успостављања школског система наишао је на жестоке критике, оптужујући Гнесине за *академизам*. Критикован је педагошки репертоар, садржај наставе појединих дисциплина, те је Елена Фабиановна морала да напусти начелничко место и тек 1932. је враћена као директор. Захваљујући педагошком таленту и жељи, професионалној посвећености и преданости музици целе породице Гњесин, ова институција је постала једна од главних карика успостављања школског система у Русији.

5.6.5 Закључак методолошких принципа Московског конзерваторија до револуционарног периода

Закључујући преглед методолошких принципа клавирских педагога Московског конзерваторијума дореволуционарног периода, примећујемо да су ти принципи забележени што у њиховим властитим радовима као Сафонова у *"Невој Формули"*, што у радовима њихових ученика. Од ових других поменимо: *"Руководство за употребу педала"* А. Буховцева (1886), састављену на основу детаљне анализе употребе педале А. Рубинштајна са стотинак примера из његове концертне праксе, затим *"Свакодневне техничке вежбе"* (1892), где Буховцев први подробно објашњава корисност примене вежби уз употребу различитих ритмичких варијанти.

Велики теоретски значај представља брошура ученика Сафонова М. Курбатова - *«Неколико речи о уметничком извођењу на клавиру»* (1899). чија је вредност у томе, што су по први пут јасно формулисани принципи интерпретације руске пијанистичке школе друге половине XIX в. и што је дата озбиљна и основана критика "објективног" извођења (академизма). Пружени су и драгоцени савети у

васпитању уметничког мишљења и пијанистичког мајсторства. У целини представља један од *најбољих методолошки радова руских пијаниста*, разликујући се од многих модерних радова методиста анатомско-физиолошког правца и клавирских приручника професора академичара, својом прогресивношћу и оријентисаношћу ка уметничким задацима у извођењу.

Ову генерацију ће наследити, ученици **Петербуршке школе: Боровски и Прокофјев** и Московске: **Рахманинов, Скрјабин, Метнер, Игумнов, Левин, Голденвејзер** и са њима ћемо ући у две **гране** исте традиције **руске пијанистичке шкоче: Совјетску пијанистичку школу и Заграничну**, која је пустила корене на Америчком тлу

5.7 ГЕНЕОЛОШКО ДРВО РАЗВОЈА ПИЈАНИЗМА У РУСИЈИ- ЈЕДИНСТВЕНА ШКОЛА (МОСКВА-ПЕТЕРБУРГ)

Аутор овог рада, на основу свог личног искуства учења у две изузетне класе руске школе: Аспирантура на Московском конзерваторијуму «Чајковски» у класи **Дмитрија Башкирова**- ученика Тбилисијског и Московског конзерваторијума- (**Анастасија Вирсаладзе и Александар Голденвејзер**) и магистарске студије код проф. **Арбо Валдме**-ученика Талинског и Московског конзерваторијума- (**Бруно Лука и Нине Јемеланове**), пијаниста и професор Јасмина Јанковић, опирајући се на сопствено пијанистичко «генеолошко дрво, покушава да нађе заједничке изворе ових школа, и да покаже да се они јављају као продужетак школе не само Лешетицког, већ и јединствене традиције руске пијанистичке школе, (Московске и Петербурске), а са друге стране и европске пијанистичке школе, која води порекло од Лудвига ван Бетовена, преко Чернија, Листа и Шнабела.

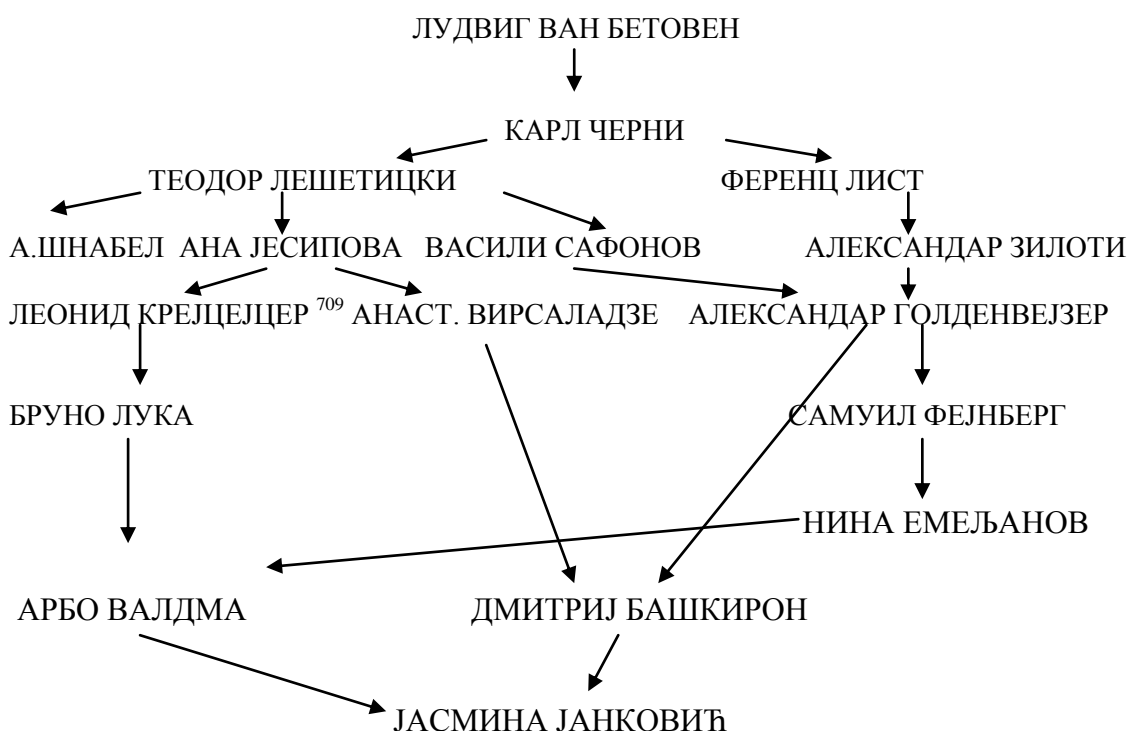
Моји «професионални родитељи» **Дмитриј Башкиров и Арбо Валдма**-појављују се као представници две водеће пијанистичке школе: **Московске и Петербуршке**. Иако би се рекло да проф. Валдма има директније контакте са школом Лешетицког, а Башкиров са Московском, видећемо да се и код једног и код другог ови утицаји *преплићу*, што и јесте циљ овога рада, да покаже да је традиција те две школе **јединствена** и да нема неких битних разлика, јер својим гранањем дошло је до стапања ове две у **јединствену руску школу**, која се као таква представила свету.

Шта је заједничко, овим веома различитим музичарима и педагозима: пијанисти и професору *Дмитрију Башкирову*, и изванредном педагогу, како дечијег, тако и студентског узраста у светским оквирима од Естоније, преко Београда, Келна, Кине, професору *Арбо Валдми*? На изглед толико различити и по темпераменту и по начину размишљања и по менталној и емотивној структури личности, а и по пореклу, што сигурно даје печат карактеру; један је *руски Естонац*, а други *руски Јеврејин*. Међутим оно што их *повезује* је да су одрасли у **истом педагошком систему и на истој традицији** васпитавани.

Главни је њихов педагошки кредо је:

«Музика, пре свега музика, а затим све оно што помаже да се створи та музика» (*Дмитриј Башкиров*).

Пијанистичка генеза аутора овог рада проказана је схематски на схеми 1.



⁷⁰⁹ У биографији проф. Валдме пише да је завршио Талински конзерваторијум код проф. Бруно Лука, ученика Шнабела. У музичкој енциклопедији „Музыкальная энциклопедия“ М. Советская энциклопедия, ред. Ю.В.Келдыша (1973-1982), нигде се не помиње име Шнабела, већ цит: „*Бруно Аугустович Лукк* (1909- сов. пианист и педагог, Нар. арт. Эст. ССР (1977). В 1928. окончил Латв. Конс. у М. Бетге. Занимался в Высшей муз. школе в Берлине по классу фп. у *Л. Д. Крејцера*, по теории музыки и композиции у *П. Хиндемита* (1928-31)“. „*Л. Д. Крејцер* (1884-1953) учился в Петерб. конс. по классам фп. у *А.Есиповой* и композиции у *А.Глазунова*/ Источник: Музыкальная энциклопедия, <http://dic.academic.ru/>

6 РУСКИ ПИЈАНИЗАМ ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА - ЊЕГОВА УЛОГА У СВЕТСКОЈ КУЛТУРИ И УМЕТНОСТИ

6.1 РУСКА МУЗИКА ПОЧЕТКОМ XX. В. -ОСНОВНИ УМЕТНИЧКИ ПРАВЦИ

Године које су претходиле Октобарској револуцији, означавају сложено и противречно време у историји руске музике у тражењу нових путева у уметности, што је неретко доводило до напуштања старих традиција. Многи руски музичари, попут оних страних, у својој потрази за иновативним музичким језиком, условљени кризом уметничке културе буржоаског друштва, упадали су у декадентне тенденције, те су се или претерано дивили естетској лепоти звука, или су нихилистички игнорисали сваку звучну пријемчивост; преувеличавали звучну експресију музичког израза, наглашавајући све што је аемоционално, одлазећи у крајњи модернизам.

И поред тога, највећи представници руске музичке културе нашли су у себи довољно разума и снаге да превазиђу једностраност штетних модернистичких струја користећи достигнућа прошлости. Они су показали да је могуће наставити са традицијом великих руских уметника XIX века, али у новом окружењу, стварајући уметност идеолошки значајну, која има **своју улогу** и одговара захтевима напредних уметничких идеја нове епохе, али на бази традиције. Ту је њихова највећа историјска улога и заслуга.

У тренутку када је европска музика запала у клопку **модернизма** одбацивши све што је традиција и тиме довела себе до самоуништења, руска музика је наставила континуитет традиције, прилагодивши је новим облицима, обукла је у ново рухо и на тај начин спасила не само руску музичку уметност од уништења, већ и светску. Када се осврнемо са позиције XXI в. у претходни XX в., уочавамо да су сви ти „модерни и савремени правци“, који су хваљени и популаризовани у светској музичкој јавности у што већем одступању од „музике“ у музици, као врхунац највише уметности у музичком еволутивном развоју, у ствари једна духовна испразност, те да се музика XX в. свела углавном на монументална дела Руских композитора. Тада још више схватамо духовно-мисионарски и историјски значај руске музике у XX в.

Објашњење треба тражити у томе, да је руски народ и поред страховите жеље да „иде у корак са светом“, обдарен толико јаком духовном енергијом, која исплива на површину из талената појединаца у најкритичнијим трнаницама, када је свету најпотребнија ради очувања духовне и моралне вредности на глобалном нивоу. Нарочито се то односи на област клавирске културе. За разлику од оперске уметности, која је стагнирала, **руска клавирска музика** је доживела **истински процват**. Ако се само осврнемо *на еволуцију концерата и соната* у историји руске клавирске литературе, приметимо колико се тај жанр унапредио и обогатио композиторима и пијанистима: Рахмањиновим, Скрјабиним и Метнером, и колико је значајнији и интересантнији од свега што је у то време настало од тих жанрова у светској клавирској литератури.

Готово да и не можемо да замислимо музику XX. в. без представника руске музике, без Скрјабиних и Прокофијевих соната, Концерата Рахмањинова и Прокофјева, прелудијума и фуга Шостаковича., што би у крајњем случају био велики неуспех за XX. век. који се дичи највећим прогресом у историји човечанства. Слободно можемо рећи да **последња музичка духовност** изашла је управо из **руског композиторског пера**.

Међутим водећа улога руске пијанистичке културе није се испољила само у **клавирској литератури**, већ и у пијанистичком **извођаштву**.

Иако је руски пијанизам остварио значајан утицај на међународну светску сцену већ у другој половини XIX века, активношћу изузетних појединачних представника, почетком XX в. он ступа у светску културу као **развијена национална школа** првокласних мајстора, и то на чело светске извођачке уметности. Концертним турнејама по иностранству, **руски пијанисти**, не само да су пропагирани традицију руске пијанистичке школе, већ су постали важан фактор у изградњи **светске пијанистичке уметности и културе**. То се објашњава не само њиховим високим професионалним мајсторством, већ пре свега **садржајношћу свога извођења, дубином и озбиљношћу интерпретације**, што је резултат органске **повезаности руског клавирског стваралаштва и руске извођачке уметности**.

Од великог је значаја чињеница да су највећи **руски клавирски композитори** уједно били и најистакнутији **извођачи свога времена**. Ова особина руских

музичара повезује их са великим композиторима-пијанистима *класичне и романтичне епохе*, али их истовремено издваја од представника других националних школа раног XX в., код којих се не уочава таква изузетна комбинација *композиторског и пијанистичког талента*, као код **Рахмањинова**, **Скрјабина** или **Метнера**.

Многи страни критичари су истицали **процват руске пијанистичке културе** и њену **прогресивну улогу** у развоју пијанистичке уметности на глобалном нивоу.

У Немачкој, у „*Новом музичком магазину*“ из 1891. изашао је чланак посвећен **"Исламеју"**, **Балакирјева**, који указује на неопходност темељних студија у Немачкој руске музике. Аутор чланка пише:

"Док је код нас наступило затишје у области музичке композиције, требало би стално указивати на њен развој у Русији: оно нам даје наду на стварни развој нових путева ". Године 1907., поводом извођења у Немачкој низа нових руских дела, немачки штампа пише: "Наша *анемична музика* све више се губи у техничким ситнице и виртуозним глупостима захтевајући свежину која треба да стигне споља. **Управо Русија**, са својом девичанском основом и богатством оригиналних облика, може нам указати највећу услугу“.

"*Берлински дневни лист*" 1908, поводом концерта **Тањејева** пише;

„Руски музичари, извођачи и композитори, од недавно су постали стални учесници нашег музичког живота, и то је сасвим разумљиво, јер нам они доносе **много свежине**, свеобухватности и богатства" . Број сличних критика, значајно се повећава са појавом **Рахмањинова**, **Скрјабина** и **Метнера** у иностранству.

Може се **закључити** да је **руска пијанистичка музика** ушла на светску сцену са извесним *закашњењем* јер је и на руско тло ушла са заостатком од Европе, али се таквом брзином развила, да не само да је надокнадила тај заостатак, већ и доживела свој највећи процват, у трнуцима када је Европа доживела кризу у уметности.

Када је уметност у **Европи ушла у декаденцију**, величајући ружноћу, која шокира, какофонију, која пара уши, примат „високе интелектуалности“ наспрам душевности- напустивши **естетику**, **етику** и **духовност** три кључна елемента за опстанак **уметности** који је карактеришу и без којих она не постоји, **руска уметност преузима водећу улогу**.

И данас када музиколози и композитори упорно покушавају да отргну од заборава ту и такву уметност, намењену „вишем човеку“ коју треба разумевати, а не осећати, јер је то давно превазиђена људска особеност, музику коју треба научно објашњавати, вештачки налазећи у њој виши интелектуални смисао, у пракси сама их „музика“ демантује. Као таква-интелектуална, она је остала заробљена само на страницама музиолошких радова, док она друга душевна, „музикална музика“, попут Рахмањинова, наставља да живи. У њој ужива и диви јој се милиони људи и поколоња, налазећи своје духовно прочишћење; она опстаје „сама по себи“, својом исконском девственошћу и лепотом каква је заправо и исконска људска природа, девствена и чиста без великог интелектуалног разумевања, музиколошког објашњења и критичарског величања.!

Водећа улога **Руске школе** јасно се потврдила већ на **Првом међународном такмичењу пијаниста**, које је почело да се организује већ крајем XIX века, о чему смо подробно писали у другим поглављима. Победник првог такмичења које је носило име по творцу руске пијанистичке школе, Антону Рубинштајну, (1890), био је **Н. Дубасов**, а као резултат конкурса у организацији фирме Steinway у Берлину, на позив за турнеје у Америци изабран је **Е.Холдеј**. Победник Другог рубинштајновог конкурса био је **Јозеф Левин**, док су остали руски пијанисти - Игумнов, Метнер, Боровски – добили Почасне награде.

6.2 ПИЈАНИСТИ ПЕТЕРСБУРШКЕ И МОСКОВСКЕ ШКОЛЕ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

6.2.1 Петербуршка школа до Револуције

Петербуршку школу до Револуције несумњиво је обележило име великог руског композитора и пијанисте **Игора Стравинског**, као ученика Римског-Корсакова. Од младих петербургских пијаниста почетком XX в. нарочито се издвајају ученици Јесипове - **Домбровски, Лјалевич, Владимир Дроздов, Александар Боровски** (о којима смо писали у поглаву о ученицима Ане Јесипове, те ћемо се задржати само на највећем од њених ученика, пијанисти и композитору **Сергеју Прокофјеву**. Обојица су задужила и обогатила пијанистичку уметност XX века својим оргиналним стилем и ремек делима за клавир

1. Игор Стравински-почетак века и савременост

Игор Стравински-(Игорь Фёдорович Стравинский (1882–1971, Ораниенбаум-



Њујорк). Његово стваралаштво је утицало на развој неокласицизма и на рађање нових музичких идеја у XX веку. Многобројне турнеје, јединствене и непоновљиве композиције и способност да комбинује различите жанрове издвајали су Стравинског од других руских генија. (*Стравински сл. 98*).

Прва знања о клавиру је добио са 9 г. од *Снеткове* и *Кашиперове*, а са 18. самостално почиње да изучава музичко-теоријске предмете, првенствено контрапункт. Од 1900-05 студирао је права на Универзитету у Петербургу, али упоредо (од 1903-1905) узима и приватне часове код **Николаја Римског-Корсакова**, који има пресудну улогу у развијању његовог талента.

Стравински га је називао својим духовним оцем, а консултације са Корсаковим трајале су све до његове смрти 1908. На концерту сећања на Корсакова изведена је „Погребна песма Стравинског“ а диригент је био Блуменфелд.



Под руководством Корсакова (1903-4) написао је прва дела „*Фантастични скерцо*“ и „*Сонату за клавир*“, као и свиту за глас и оркестар «*Фаун и пастир*». На премијери дела (1909) присуствовао је Дјагилев, тадашњи руководилац литерарно уметничког кружока „Свет уметности“, који је знатно утицао на естетске принципе Стравинског, те запазивши изузетни таленат

младића, предложио му је да напише балет за „*Руске сезоне*“ у Паризу. За три године рада са трупом остварио је три балета, која су му донела светску славу. «*Жар-птица*» (1910), «*Петрушка*» (1911) и «*Посвећење пролећа*» (1913).

Шаљапин пише **Горком** о успеху „Петрушке“, у писму од 12. марта 1912 г:

«Постоји млади композитор –син уметника Ф. Стравинског. Тај млади човек понешто је написао и између осталог један балет под називом „Петрушка“. Тај балет се са огромним успехом давао прошле године у Паризу“.⁷¹⁰

Тих година Игор је периодично путовао из Русије у Париз, а са почетком Првог светског рата напушта Русију и живи у Швајцарској (1914-1918) . У Женеви 1915.

⁷¹⁰ Шаляпин Ф. “Литературное наследие“, письма. М.: Искусство, 1976. С. 346.

дебитује као диригент са „Жар птицом“. После рата (1920-1940) враћа се у Француску и од тада се више не враћа у Русију, с обзиром на Револуцију која се надовезала на Први светски рат. Период од 1914-1918 сматра се његовим зближавањем са Француском „Шесторком“ која је предњачила у новаторству и имала утицај на његово стваралаштво. (*Карсавина-„Жар птица“ 1910 сл.99.*)

Стваралаштво Стравинског се дели у **три периода**. Период од **1908-1920** се сматра **првим „Руским периодом“**, с обзиром да се композиторски стил уметника базира на *руским фолклорним мотивима* и темама и везан је за Руске сезоне у Паризу, које су презентовале Руску уметност. Период боравка у Француској између два рата означен је као **други „Неокласични период (1920-1950)**, јер се композитор враћа стилу и формама XVIII века, кога осмишљава на нов начин.

Од 20-х почиње огромна концертна делатност Стравинског као **диригента** и **извођача** сопствених дела, мада је дириговао и неким делима Глинке и Чајковског, те следећих 40 година наступа у својству диригента у највећим градовима света. Година 1924. дебитује и као **пијаниста**: извео је сопствени „Концерт за клавир и дувачки оркестар“, дириговао је Сергеј Кусевицки; затим наступа у Белгији, Холандији и Немачкој, а 1929. **премијерно** изводи свој „*Капричо за клавир и оркестром*“ у Париском "Плејелу", као пијаниста солиста, док је диригент био Ансерме. (*Пабло Пикасо: Портрет Игор. Стравинског (1920), Сл.100*) .



Почетком 1930-х, обраћа се **жанру концерата**, пише концерт за виолину и оркестар, као и концерт за два клавира. **Прво** извођење „Концерта за 2 клавира- „*Duo concertant*“, било је 1932. Изводили су га Стравински и Душкинин. Године 1934. пише **аутобиографску књигу** „*Хроника мога живота*“⁷¹¹

Од 1940, живи у **Америци** где је наступао као диригент још 1925. г. Од 1950. потпуно одустаје од тоналности, и компонује по принципима серијалне технике-додекафоније, дванаестотонског система А. Шенберга, те тај период означавамо као **трећи „Серијални период“** (1950-1968), изражен у „*Кретањима за клавир и оркестар*“ (1959). Прво извођење. "*Движений*" било је 1960. у Њујорку са пијанисткињом М. Вебер, а дириговао је Стравински.

⁷¹¹ И. Стравински: „Хроника мог живота“-Артист-Београд. 2005. С.172

Велику пажњу је посвећивао аудио записима, снимајући за Columbia Records, касније Sony/BMG, (од 1950-х-1960-х), на којима су записана већина дела.

Стравински се показао као изузетан **композитор, диригент, пијаниста** и нарасве патриота. У свим његовим делима се препознаје *руска основа*, упркос чињеници да је живео 57 година изван Русије и писао музику на седам различитих језика. 1962. је посетио СССР, где је дириговао ауторским концертима у Москви и Лењинграду. 1965. је било прво извођење „Канона на тему руске народне мелодије *"He сосна у ворот раскачалася"*, у Торонту (дириговао је Крафт) и тако на судбински начин враћајући се руском фолклору, како је и почео, заокругљује свој живот. Последње велико дело био је „Requiem Canticles“ (Заупокойное песнопение), написано у 85. години живота. Изведено је 1966. (дириговао је Крафт). Стравински је умро од срчане инсуфицијенције у 89. г.живота (1971).

Био је уметник са различитим интелектуалним интересима, те готово ни један од западних композитора XX века није био тако образован као Стравински; *филозофија, религија, естетика, психологија, математика, историја*. Сусретао се са многим истакнутим личностима писцима и уметницима, естетичарима и филозофима; са којима је дуго одржавао пријатељске односе. Са књигом се није растајао до краја живота, његова библиотека у Лос-Анђелесу бројала је преко 10 хиљада томова. Радио је и по 18 часова на дан. Стравинском су приписивали љубавну везу са Коко Шанел, иако је сам композитор одбацивао те гласине.

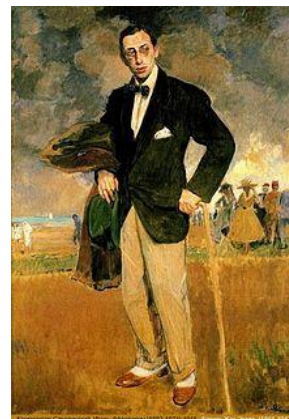
Иако „светски човек“ са изузетно широким духовним интересима, увек је био свестан своје припадности руској култури. Током турнеје у СССР је рекао:

"Човек има једно место рођења, једну домовину - и место рођења је главни фактор у његовом животу. Ја цеој живот говорим руски, мој слог је руски. Можда у мојој музици, то није одмах очигледно, али је заложено у њој, то је у њеној скривеној природи". До краја живота остао је веран Руској култури и љубави ка њој, а њено крајње оваплоћење је видео у делима А. Пушкина.

Дела за клавир:

Скерцо (1902); Соната бр. 1 *fis -moll* (1903-04); Четири етиде оп.7 (1908); Три лака комада у четири руке - *Марш, Вальс, Полька* (1915); Дечји валцер (1916-17); Етида за пианолу (1917), Пет лаких комада у четири руке-*Andante, Еспаньола, Балалајка, Неаполитанская, Галоп* (1917); Piano-Rag-Music (1919); Кончертино у

четири руке (1920); „Пет прстију“. Осам најлакших мелодија на 5 нота (1921); Соната бр.2 за клавир у 3 става (1924); Концерт за клавир, дуваче, контрабас и тимпане (1923-24); Серенада in A: I. Hymne II. Romanze III. Rondolletto IV. Cadenza finale (1925); Капричо за клавир и оркестар (1929); Концертни дует за виолину и клавир (1932); Концерт за два клавира соло (1935); Танго (1940); Соната за 2 клавира (1944); "Движения" за клавир и оркестар у 5 ставова (1959). (*Жак-Емил Блани, портрет Стравинског 1915. год с. 101.*)



Разматрајући клавирска дела Стравинског, по идејама и стилским средствима можемо одредити период у коме су настала. У раним клавирским делима Стравинског – *Скерцо* (1902) и *Соната № 1 fis-moll* (1903-04), написаних у периоду учења код Римског-Корсакова, те жељом аутора да користи жанрове из руске клавирске музике XIX века, уочава се утицај целог низа композитора, који представљају источнике у развоју и формирању композиторског мишљења. То је Глинка, композитори Велике петорке, Чајковски, Глазунов, Лядов, Скрјабин, Рахманинов, Метнер; У првом публикованом клавирском делу – *Четири етиде оп. 7 (1908)*, – уочавамо традицију виртуозних етида, распрострањених код руских композитора крајем XIX и почетком XX века, Аренског, Лядова, Скрјабина. Прва етида препуна је романтичарског полета, страствености и патетичности израза, док је Трећа светла, лирски нежна, а Друга и Четврта су јарке, романтична бура и стихија, са напрегнутим динамизмом и виртуозно-техничком елементима; Карактеристично за Стравинског је обраћање ка цезу, ка новим америчким играма Рег-тајму и Кејк-воку. Једно од најјаркијих дела за клавир, написано за Артура Рубинштајна је и *Piano-Rag-Music (1919)*, у коме композитор интерпретира традицију цеза у духу музичког кубизма.

У циклусу *"Пет прстију"* (1921) написаних специјално за сина Свјатослава (Сулиму), Стравински каже: "То су осам лаких мелодија, у којима пет прстију десне руке постављени на клавијатури не мењају позицију делимично или кроз цео комад, док лева рука, која прати мелодију, допуњује најпростију хармонску и контрапунску слику. Рад на тим малим стварима ми је било врло интересантно. Желео сам да најскромнијим средствима пробудим код детета укус за

комбинаторику мелодијске слике са упрошћеном пратњом“. На прелазу руског и неокласичког периода, Стравински ствара виртуозну клавирску транскрипцију „*Три фрагмента из Петрушке*“ (1921), дело невероватне техничке сложености (сам аутор га никада није свирао због недовољне технике леве руке). Дело представља органску синтезу елемената композитора „Велике петорке“, као и потпуно новаторске елементе карактеристичне његовом композиторском писму.

Период од средине 20-х представља стваралачки активан период у писању клавирске музике. Таква плодотворност је била условљена и интензивирањем извођачке делатности Стравинског. Тада настаје *Соната №2* (1924), *Серенада Адур* (1925) за клавир соло, *Концерт за клавир, дуваче, контрабас и тимпане* (1923-24, ред.1950), *Капричо за клавир са оркестром* (1929, ред.1949).

У клавирским делима *неокласичног периода* музички елементи су разноврснији. За њих је карактеристично обраћање елементима старог клавирског писма - оријентација на уметничке принципе барока и класицизма. У тим делима Стравински следи традицију клавирског стила Баха и Хендла, италијанског барока као у: *Серенади in A*, са ставовима: I. Hymne II. Romanze III. Rondoletto IV. Cadenza finale (1925). У том стилу написана је и *Соната бр.2* (1924). У основи је дванаестонски систем, распоређен у линеарном плану, тонално ослањајући се на дурско-молску лествицу до. Стравински је појаснио да назив «соната» користи у старом значењу (од речи *sonare*-звучати). По казивању аутора, у периоду стварања сонате, желео је да обогати своју фантазију тако што је просвиравао клавирске сонате Бетовена. Стравински је касније критиковао своје прва дела, оценивши Сонату као "неуспелу имитацију позног Бетовена". *Клавирском концерту за дуваче, контрабас и тимпане* (1923-24), припада нарочито место у стваралаштву Стравинског. Веома смео, антиромантичарски по карактеру, са ударачким елементима, композитор сједињује елементе Баха и Хендла са оштрим цез ритмовима, стварајући потпуно оригиналну композицију. У Првом ставу примењује Баховско писмо (тема Allegro сходна теми фуге c-moll из првог тома "Добро темперированог клавира"), у другом ставу оно се сједињује са руском кантиленом у духу бахових оргуљских и клавирских фантазија, а финале се враћа хендловско-баховском типу фактуре, у коју убацује велике септимае и умањене октаве.

У „*Капричу за клавир и оркестар*“ (1929), присутни су раноромантичарски импулси, који иду од Вебера и Шопена, који се смењују са елементима цеза. Последњи и највише хронолошки удаљен од свих клавирских дела композитора су „*Кретање (Движения) за клавир и оркестар*“, (1958-59) писани у серијалној техници, материјал распоређен на 17 учесника ансамбла. Кретање се састоји из 5 фрагмената и четири интерлудија између, основаних на серији тонова и серији трајања. Серијална техника захтева и посенбан систем стилских средстава; линеарност, прозрачност музичког ткања, полиритмија, равна динамика, општи за све инструменте артикулациони штрих *non legato*.

Не публикована и изгубљена дела за клавир:

Тарантела за клавир (1898); Кантата за 60 годишњицу Римског-Корсакова, за хор и клавир (1904); «Диригент и тарантул» за глас и клавир (1906), «Погребна песма», ор. 5. (прво извођење 17 (30) јануара 1909, Петербург, од стране Ф.Блуменфелда).

Обраде за клавир

Целог живота обрађивао је што сопствена, што туђа дела. Навешћемо само обраде за клавир, мада се дешавало и обрнуто да клавирска дела обрађује за оркестар и камерне саставе нпр. Танго или кл. дела ранијих опуса.

«Валцер цвећа» за клавир у четири руке П.И.Чајковског (1914); Гробница Клода Дебисија (Tombeau de Claude Debussy); Погребни корал за клавир (клавирски аранжман финала «Симфоније дувача» (1920); „Три фрагмента из балета «Петрушка», за клавир (1921); Италијанска свита за чело и клавир и за виолину и клавир из балета „Пулчинела“ (1932, 1933); Пасторала за виолину и клавир (1933).

Музика Стравинског у себи носу црте јарке индивидуалности. Унео је свежу струју у уметност XX в., свежина у свечаном тону који слави живот, мужевна енергија при томе нераскидајући са традицијама. Сликвитост и изражајност обогатила је музику XX в. новим оптимизмом, што се најбоље исказало у Руском периоду, који је најпопуларнији и најчешће се изводи.⁷¹²

Дуги низ година био је један од предводника нове музичке мисли XX века. Не само стваралаштвом, већ и као високо интелегентна личност, уметник је привлачио пажњу савременика. Најбоља дела великог руског мајстора постала су

⁷¹²Види више: Јасмина Јанкович: Академија искуства Белград/ „Игорь Стравинский и его модернизм в начале XX века“ из књиге „Светлост са истока: јапанска култура и ми“. Филолошки факултет у Београду/ Уредници: проф. др Корнелија Ичин, проф. др Кајоко Јамасаки: Београд 2014. с 169-180

ремек дела светске уметничке културе, а једно од њих је „Петрушка“ за клавир која представља врхунац техничког мајсторства пијанисте и престижно репертоарско дело. Најбоља „Петрушка“ коју је Броград чуо је „Петрушка“ у извођењу Григориј Соколов, победника Конкурса „Чајковски“.

Стравински је имао два сина; **Фјодора** (1807-1989) (сликара) и **Свјатослава-Сулима Стравинског** (1910-1994)-пијанисту, композитора и музиколога, као и једну ћерку **Људмилу** (1908—1938) удату за познаток руског песника *Јурија Менделштама*.

Свјатослав-Сулима Стравински (Стравинский Святослав Игоревич), рођен је у Лозани, муз. образовање је добио у Паризу код Н. Буланже (1929). Од 1928–1929 наступа заједно са оцем, изводећи дела за клавир са оркестор под његовом управом. 1934. у Паризу је дао свој први солистички концерт (свирао је дела И.Ф. Стравинског). Новембра 1935 у сали Gaveau извео је за њега написан И. Стравинским, „Концерт за два клавира“. Од 1935-1937 наступа са клавирским делима у сали Р.М.О у (РМОЗ); 1939. позван је од стране француске армије у рат. Од 1946. продужава концертну делатност, од 1947–1948 наступа као извођач својих композиција. Од 1948 жици и ради у Америци. Награђен је орденом Уметности и словесности (1974).

Свирао је 3 пута на Коларцу у року од само 10 дана са различитим програмима, и то непосредно после свог дебија 1934. у Паризу.

19. фебруара 1935. под покровитељством Кнеза Павла, свирао је са *Београдском филхармонијом*, а дириговао Стеван Христић. Изводили си следећи *програм*: Корсаков: Ускршња увертира, Концерт за клавир дуваче и контрабас његовог оца Игора Стравинског, Бородин Синфонија бр.2. О томе су *писали*: (Политика 14. и 21. фебруар 1935 стр 19 и 9 критика М.Милојевића), (Д.Чолић-Шести концерт БФ. Правда 21. фебруар 1935 с 4, Миленко Живковић „Време“ 21 фебр. Павле Стефановић-„Породоца Стравински у 6. концерту БФ.-Штампа 22 феб.стр 6 и тд.

24. фебруара је одржао *солистички концерт* (Бах,-Партита с-moll , Моцарт рондо а moll, Бетовен соната ор 109, Дебиси-Дечји кутак, Шуберт, Шуман-фантастични комади, Вебер-брилианти рондо а moll, Стравински-Петрушка, а на бис цео мали реситал:Шопен-Етиде, ноктурна, емпромти, Чајковски.

2. марта поново свира (Шопен, Вебер, Лист, Прокофјев (Прелид, Гавота, Игра), Чајковски, Стравински (Две етиде и Петрушку).⁷¹³

Ако се сетимо да је 16. јануара Прокофјев имао свој ауторски концерт те исте 1935. онда можемо рећи да је Београд почетком 1935. био у заиста у „тренду“ са делима највећих композитора новатора свих времена-какав богати концертни живот предратног Београда.

Игор Стравински боравио је у Београду после Другог светског рата (од 30-септембра-7 октобра 1961.) Концерт јр био у београдском Народном позоришту. Опера из Санта Феа извела је сценски ораторијум "Краљ Едип" и мелодраму "Персефона". За диригентским пултом био је сам **Игор Стравински**. О боравку Стравинског у Београду може се видети у књизи Игор Стравински-Роберт Крафт-„Дневници“1961, у одељку о Југославији)⁷¹⁴

2. Сергеј Прокофјев - основе стила, еволувија и елементи пијанизма

Сергеј Прокофјев (Сергей Сергеевич *Прокофьев* (1891-1953 Сонцовка-Москва). Композитор, пијаниста, диригент, педагог, Народни артист РСФСР (1947),



лауреат Лењинске премије (1957, посмртно) уметник-новатор, један од корифеја савремене музике. (**С. Прокофјев сл. 102**)

Прва знања о музици добио је од мајке, одличне пијанисткиње, а већ са 5 год, компоњује прву композицију за клавир и по савету Таџејева 1902.

почиње да учи композицију код Р.Глиера. Од 1904-1914, Прокофјев учи на *Петербуриком конзерваторијуму* и завршава га из три специјалности: композицију код (**А.К.Љадов**), оркестрацију (**Римског-Корсакова**) (1909), затим дириговање код **Черепнина** и клавир код **А. Н. Јесипове** (1914).

На дипломском испиту је брилијантно одсвирао свој „Први клавирски концерт“, и награђен наградом А. Рубинштајна. Током студија почело је пријатељство са Мјасковским, које је ушло у историју као пример ретког стваралачког и људског

⁷¹³ Слободан Турлаков, „Летопис музичког живота у Београду“(1840-1941) Музеј поуоришне уметности Србије Београд 1994 ст 169

⁷¹⁴ Игор Стравински, Роберт Крафт-Мемоари и разговори – дневници. Зора –Загреб 1972-ст 165

пријатељства. Објављена је „Преписка“ музичара, која садржи преко 450 писама под називом „Чудесная дружба“ (*Дивно пријатељство*).⁷¹⁵

Под утицајем нових трендова у музици убрзо налази сопствени пут музичарановатора. Као *изврстан пијаниста*, често је укључивао у свој програм сопствена дела, што је изазивало бурне реакције слушалаца. Још за време студија од 1908. посећује кружок „*Вечери савремене музике*“ на коме дебитује као композитор, али и пијаниста, изводећи низ својих клавирских композиција између осталих и (1912) свој „*Први клавирски концерт*“. За време гостовања у Лондону 1914. упознаје се са *Дјагиљевим* и почиње сарадњу са њим, која траје све до његове смрти 1929. и које је довело до рађања новог руског балета, представе које су постале догађаји у историји музичког театра XX в.

Године 1918, преко Сибира и Јапана одлази у **Америку**, где је као пијаниста изазвао бурну критику али *није доживео успех*. Разочаран пише:

«Лутајући по огромном парку у центру Њујорка размишљао сам.... о дивним америчким оркестрима којима није до моје музике; о критикама које су сто пута изрекле ништа ново; о менаџерима, који праве дугачке турнеје где мораш 50 пута да свираш један те исти програм са познатим делима. Сувише сам рано дошао овде: дете (Америка) још није дорасла до“ нове музике“. Да се вратим кући? Али на која врата да уђем? Русија је са свих страна окружена белим фронтом, а и коме да се вратим!»

На сву срећу опера "*Љубав за три наранџе*", (1919), је доживела у Америци успех, а Прокофјев се са њом опробао и у улози режисера.

Од 1921. почиње његов **Париски период** који траје једну ипо деценију. Желећи да задобије светски аудиторијум, много концертира: (Француска, Немачка, Енглеска, Италија, Шпанија) и пише крупна дела : "*Огнени анђео*" (1927); балете, "*Блудни син*", (1928), "*На Днепру*" (1930), за Дјагиљева, као и инструменталну музику све до 1932. г. Године 1927. и 1929. са огромним успехом гостије у СССР- (Москва, Лењинград, Харков, Кијев Одеса). О утисцима о Русији писао је композитор у Аутобиографији: "*Пријем, на који сам наишао у Москви превазилазио је очекивања...а онај у Лењинграду био је још ватренији*".

⁷¹⁵ Види више: С.С.Прокофјев и Н.Я.Мясковский-„Переписка“-ред. коллегия Д.Б. Кабалевский, А.И.Хачатурян, Д.Д.Шостакович-„, Советский композитор. Москва 1977. Ст. 598

Године 1932. доноси одлуку да се врати у земљу, и према извесним подацима, тих прелазних година (од 1932-1936), када живео у **Совјетском Савезу**, али и често гостује по иностранству, једна од великих холивудских компанија понудила му је ангажман за тада невероватних 25.000 долара недељно. 1936. дефинитивно доноси одлуку да се са породицом врати у Москву „*својој музици и својој деци*“ и тада је изјавио: „*Можете бити колико год хоћете у иностранству, али је потребно с времена на време вратити се у Домовину за правим руским духом*“.

Управо у том периоду између 20-30-тих, слушаоци из разних земаља су имали привилегију да га чују и лично и оцене високу пијанистичку уметност Прокофјева – једног од најпознатијих пијаниста XX в. Ту привилегију имала је тадашња предратна Југославија, тачније културни Београд:

16. јануара 1935. Прокофјев је свирао у **Београду на Коларцу**.

Милоје Милојевић је писао о његовом доласку у „*Српском књижевном гласнику*“ и „*Политици*“, од 18. јануара 1935; у наслову „*Сергеј Прокофјев свира своје композиције у Београду*“ – потпис чланка **Др. М. М.** где је и карикатура Прокофјева за клавиром од **В. Жедринског** (Може се погледати на сајту Народне библиотеке) као и у „Летопису музичког живота у Београду 1840-1941“ аутора Слободана Турлакова (с 168)⁷¹⁶.

Управо од средине 30-х, по **повратку у Русију**, постаје лидер у у музичкој уметности. Стваралаштво Прокофјева достиже свој врхунац, јер настају његова **ремек дела** - балет "*Ромео и Јулија*" (1936); кантата "*Александар Невски*" (1939), бајка на сопствени текст "*Пећа и вук*" (1936); *Шеста соната за клавир* (1940); циклус клавирских комада "*Музика за децу*" (1935); Његову музику **изводе** најбоњи тадашњи совјетски музичари: Н. Голованов, Е. Гилелс, В. Софроницки, С. Рихтер, Д. Ојстрах, и највеће достигнуће совјетске кореографије, Г. Уланова у лику Јулије, стремећи својим извођењем, како је сам Прокофјев назвао, «новој једноставности».

С. Рихтер је оставио опис **Прокофијева** 30-х, који нам сликовито дочарава карактер композитора и његове музике: «Једног сунчаног дана ја сам ишао по Арбату и угледао једног необичног човека. Носио је у себи силу која привлачи и прошао је поред мене, као појава. У јарко жутим ципелама „ботинках“, карираној

⁷¹⁶ „Политика“, 18. јануар 1935–, „Сергеј Прокофјев свира своје композиције у Београду“ – М. Милојевић <http://scc.digital.bkp.nb.rs/view/P-2484-1935&e=f&ID=9389&p=008&z=4&x=0&w=1024&h=673>

кошуљи, са црвено-наранџасром крватом Нисам могао да се не окренем за њим-био је то Прокофјев».

У годинама *пред рат* ради на својој «**Аутобиографији**» која захваљујући изузетном *литерарном дару* постаје једно од најинтересантнијих дела из мемоарнога жанра. *Године рата* такође проводи радно. У лето 1941 г. по поручбини „ Киров театра“ пише балет "*Золушка*"; 1943, оперу-епопеју "*Рат и мир*"; а са режисером С. Ејзенштајном, музику за филм "*Иван Грозни*" (1942). Узнемирујуће слике рата, помешане са емоцијом неукротиве воље, снаге и енергије да се победи зло, карактеришу његову најпознатију „**Седму клавирску сонату** (1942). У „Петој симфонији“ (1944), композитор је по сопственим речима желео да "опева слободног и срећног човека, његову моћну снагу, његово благородство, његову духовну чистоту", која је победила зло рата.

У **послератном периоду**, без обзира на тешку болест, настаје низ значајних дела: Шеста (1947) и Седма (1952) симфонија, Девета соната за клавир (1947), Соната (1949) и Симфонија-концерт за виолончело (1952).

Међутим крај 40-х и почетак 50-х г. био је у знаку кампање против "**антинародног формалистичког правца**" у Советској уметности и прогон многих најбољих музичких представника, што је био случај и са Прокофјевом. Његова опера „Велика дружвба“ је била изложена нападу и јавној клевети за формализам 1948 г. када је већина дела престала да му се изводе, што му је још више погоршало здравље.

Последње године живота је провео на дачи на Николиној гори окружен руском природом коју је обожавао, настављајући да ради мимо забране лекара., али у том периоду нису настала значајнија дела *Прокофјев* и *Стаљин* су умрли истог дана, 5 марта 1953. па се композитора мало ко сетио у данима националне жалости.

Основе пијанистичког стила Прокофјева

Стил Прокофјев, чије стваралаштво обухвата четири и по деценије бурног XX в. претрпело је велику еволуцију. У исто време са новинама руских, песника, сликара, позоришних ствараоца, композитора новатора попут Стравинског, Дебисија, Бартока и Скрјабина, Прокофјев на својствен начин утире пут новој музици нашег века. **Владимир Мајаковски** пише после једног наступа Прокофјева: "Сергеј Сергејевич свира по најтананијим нервима Владимира Владимировича".

Ушао је у уметност као дрски подривач већ оронулих канона позно романтичарске префињене уметности. Развијајући традицију Мусоргског и Бородина, Прокофјев ју је на својствен начин обликовао, уносећи у музику необуздану енергију, јуриш, динамизам, свежину исконске снаге („Ђавоља сугестија“; „Токата за клавир“; "Сарказми"; „Први и Други клавирски концерт“), доживљени као „варварство“. Та обојена фантастика, повезује га са достигнућима Глинке, Римски-Корсаков и Љиадова, али Прокофјев иде даље и даје јој елементе скерцозности. Принципијална антиромантичка усмереност, антишопеновски пијанизам и модернизам његових дела, у којима ставља акценат на ударачка својства инструмента у супротности су са основним традицијама руског пијанизма, што је довело до раскида са Јесиповом и њеном префињеном пијанистичком школом, као и до многих спорења у музичкој јавности, чак дотле да су неки наступи младог композитора и пијанисте се претварали у друштвени скандал.

Приликом првог извођења „**Другог клавирског концерта**“ (1916), анонимни критичар „*Птербурског листа*“, замерајући му на „оштаром и сувом удару током свирања“ даље пише: „Неки, из публике, су бесни и увређени, устаје један „пар“ и бежи ка излазу. Од такве музике можеш да полудиш! Да ли се он нама руга? Након првог "пара" излазе и други. Прокофијев свира други став свога концерта. Опет ритмички след звукова. Најсмелији део публике звижди. Места се празне. Коначно немилосрдном дисонантном комбинацијом лимених дувачких инструмената млади пијаниста завршава свој концерт. Скандал у публици је општи. Већина га извиждује. Прокофјев се пркосно клања и свира на "бис".⁷¹⁷

Но и поред таквих реакција публике и критике, Прокофјев већ тих година постаје једна од најзначајних фигура .

Дореволуционарни период његовог стваралаштва који представља: „Први и Други клавирски концерт“, „Класична симфонија“, и «Мимолетности», можемо окарактерисати као **класични**.

Јаркост, разноликост, повећана експресија типична за стил у свету 15-их г. XX в, рефлектује се на стваралачки период Прокофјева између (1917-28). Клавирски циклус «*Сарказма*».(1917), у којем се појављује све оно што опредељује његову

⁷¹⁷ Исторический словарь- © 2009-2013 Энциклопедии & Словари- Коллекция энциклопедий и словарей- <http://enc-dic.com/history/Prokofev-Sergej-Sergeevich-33030.html>

уметност, а то је стихијска моћ, бунтовништво, оштрина, као и „*Трећи концерт за клавир*“ који је одмах постао један од најпопуларнијих, потом ентузијазама опере "*Заљубљен у три наранџе*", ("чаша шампањаца", по речима, Луначарског); напрегнутост у тензији јаким емоцијама у "*Огњеном анђелу*" (по роману Брјусова); моћ у размаху *Друге симфоније* (1924); "кубистички урбанизам "Челичног скока". Као **извођач** трагао је за сопственим изражајним средствима клавира који су били у сагласју са његовим композиторским стваралаштвом, а то је гротеска, сарказам, смех ради смеха, што је захтевало хладну, стаклену звучност, једнолични метрономски ритам, оштру динамичку акцентуацију. *Трећи концерт за клавир* са својом енергичном моторичношћу, али и прелепим напевом на почетку 1.става, искреним лиризмом у варијацијама 2. става. Релативно редак за то време лиризам, код Прокофјева је лишен сензибилности и осетљивости, али је стидљив, нежан, деликатан („*Приче старе баке*“) или, лирска интроспектива у "*Ствари у себи*" (1928) и „*Мимолетности*“, за клавир. О том циклусу музички критичар *В.Каратигин* је писао: "Ту и тамо, међу свакаким провокативним праскањем и вриском, вревом и немиром, изненада запахне вас некаква нежноћа, кроткост и слаткоћа. Прокофјев и нежност ... Не верујете ми? Убедићете се сами када ова шармантна свита изађе на свет".

Х. Нејгауз је о његовом пијанизму писао, да је нарочито јак утисак остављала «мужевност, увереност, несаломљива воља, жељезни ритам, огромна сила звука (која се понекад тешко подносила у малом простору), посебна «епичност», пажљиво избегавање свега што је сувише рафинирано или интимно, но при томе невероватно умеће да се у потпуности донесе до слушаоца лирика, поетичност, туга, размишљање, особена људска топлота, као и осећај природности – све то заједно, упоредо са свим осталим појавама човекових духа, чине богатство његових дела. Уз то треба додати и његово техничко мајсторство, које је било феноменално и непогрешиво“.

Период између 30-40 х. карактерише **зрелост стила**, мудрост и уздржаност, заснован на дубокој националној основи. Композитор стреми општечовечанским идејама и темама из историје, светлим, реалистичним, у разоткривању богатства човечијег духа. Нарочито се то односи на ратни и послератни период условљен тешкоћама совјетског народа током рата. *Тада изриче и своју чувену реченицу:*

"Ја сам дубоко убеђен да је композитор, као и песник, вајар, сликар, призван да служи човеку и народу. Он треба да опева људски живот и да поведе човека у светлију будућност Такав је по мом мишљењу непроменљив кодекс уметности."

Клавирску музику је обогатио са: 9 соната, 5 концерата (Четврти само за леву руку), многобројни клавирски комади, као и камерна дела за клавир: 2 сонате за виолину и клавир, сонату за чело и клавир, Увертира на јеврејске теме за 2 кларинета, клавир и гудачки квартет. Осим тога опус Прокофјева још обухвата: 8 опера, 7 балета, 7 симфонија, 2 виолинска и 2 чело концерта, 6 кантата, ораторијум; 2 вокално-симфонијске свите, низ вокалних дела на стихове А. Ахматове, К. Балмонта, А. Пушкина, и многобројна оркестарска дела, само су нека од укупног стваралаштва.⁷¹⁸ Оставио је иза себе огромно стваралачко наслеђе.

Прокофјев каже: *"Кардинална врлина, (или, ако хоћете, недостатак) мога живота је био у сталној потрази за оригиналним, сопственим музичким језиком. Не подносим имитацију, и устаљене шаблоне"*⁷¹⁹.

Збуњивао је музичаре старије генерације, америчку публику и просвећену уметничку елиту Париза, морао је да издржи горчину одбацивања своје музике, по повратку у земљу, био је константно у средишту уметничког живота XX в. и добро је знао његову превртљивост. Супериорана артистичност, посебна духовна рафинираност као ученика руске пијанистичке школе, водила га је до стварања уметничког стила, који се у многиликост различитости XX в. издвојио по својој оригиналности, складу и лепоти, евоцирајући хармонично савршенство класичне уметности.

Дмитриј Шостакович, о значају Прокофјева каже : „Руској музичкој култури је дао огроман, непроцењив допринос. Генијални композитор, развио је стваралачко наслеђе, које су нам оставили велики корифеји руске музичке класике попут Глинке, Мусоргског, Чајковског, Бородина, Римског Корсакова и Рахмањина“, тиме подвлачећи улогу руске музичке традиције

Генадиј Рождественски акценат ставља на светски значај његове музике: „Тешко је данас наћи земљу, где не звучи, а најважније, где не постоје ватрени поштоваоци, музике великог руског композитора, а његова дела не силазе са сцене највећих

⁷¹⁸ Списак свих дела Прокофјева, као и Мјасковског може се видети у књизи С.С.Прокофјев и Н.Я.Мясковский-„Переписка“ст 558 и 565

⁷¹⁹ Музыкальный словарь-© 2009-2013. Энциклопедии & Словари- Коллекция энциклопедий и словарей <http://enc-dic.com/music/Prokofev-Sergej-Sergeevich-346/>

светских оперских театара и сала у свету“⁷²⁰. **Леополд Стоковски**, акценат ставља на словенски карактер његове музике: „Он је увек ватрено волео своју Домовину...они који добро знају његову музику, већ данас схватају, да у лику Прокофјева свет мора да поштује великог словенског композитора“⁷²⁰.

Прокофјев у Београду

Прокофјев је свирао у Београду на Коларцу 16.јануара

1935. Програм: Соната бр.2, Десет тренутачних визија за клавир оп.22, Три гавоте Оп 12,24 и 32, Токата, Три бајке старе баке, Пејзаж оп 35, Етиде...на бис Прелид у шпанском стилу, Марш из опере „Љубав та три наранце,



Дијаболичне визије („*Политика*“ 12, јан. 1935 с 11. Концерт су најавиле готово све новине⁷²¹ (*Програм концерта Прокофјева са Коларца-сл.103*)

И да закључимо чланком др **Милоја Милојевића**, нашег великог композитора, музиколога и критичара, који се надовезује на изјаве великана музике, и сублимише све горе наведено, који је дао тачну и веома прецизну оцену пијанистичког стила не само Сергеја Прокофјева, већ и музике XX в. која је запљуснула свет новаторством, схвативши већ тада, огромну улогу и значај Прокофијева по светску музику, те га преносимо у целини. С тим у вези желимо да подвучемо високи ниво музичког знања, концертног живота и критике Београда у годинама пре рата, почетком XX века, на коју би му позавидели и многи у свету.

„Сергеј Прокофијев свира своје композиције у Београду“

Објављено је у рубрици „Из концертне дворане“ у „Политици“-петак 18. јануар 1935. стр. 8 Број 9579-Година XXXII

„Сергеј Прокофијев је велико име у данашњем музичком свету. Зашто? То се питање мора ставити, јер Прокофијев није необично самоникли дух; новатор који је из основа променио начин музичког мишљења, као што су учинили натуралисти и тим ставом који је избијао из дубоких извора њихових индивидуалности, изненадили и запањили, зграбили сав свет, који је затреперио пред снажним трепетом њихове душе. *Натуралисти су* (Стравински из епохе

⁷²⁰ Марина Израилевна Нестьева-Составление и вступительная статья- Альбом "С.С.Прокофьев-Человек-События,Время-Москва-Музыка 1981ст 131, 157

⁷²¹ Слободан Турлаков, Летопис музичког живота у Београду (1840-1941). Музеј позоришне уметности Србије. Београд 1994. Ст. 168

„Петрушке“) својим крилом *продрли у душу човечанства*; бесомучним и пркосним, и темпераментним. А чиме је Прокофијев победио, јер он је најмање натуралиста у смислу Стравинског?

Нама се чини да је Прокофијев дошао до славе својом, у основи поштенom грађанском осећајношћу, својим ставом уметника који воли и *гавоту* и *бајку*:

у *гавоти* равномерни ритам, у *бајци* „тон“ који је засићен меланхолијом и сетом, коју човек осећа када у сумрак слуша причу: „*био некад неки*“..То је основна компонента душе Прокофијева. Али Прокофијев има још нешто: изванредну ***технику компоновања***. И није човек без духа; и уме да буде саркастичан; и уме да развије бриљјантни мах у композицији. На једној страни његова грађанска осећајност, на другој баснословна техника компоновања. И једно и друго примамљиво за свет.

Најзад, Прокофијев је и ***пијаниста одличан***. Мајстор крепког удара, свирач који ниансира израз на клавиру од хладног маха узбурканих звучних арабески просипаних сирово и сурово по клавијатури са сувереним миром, до осећајних капи које кану, иако на први поглед изгледа да Прокофијев неће осећаје већ „моторичну музику“, ону коју је тако сјајно изгајао у својој „Токати“.

А као ***пијаниста*** умео је и уме да се бори и за себе као композитора. Као ***композитор*** је умео да савлада и облик-и најобимнији-и да га натопа блеском



бравура, не увек кротке у тоналном смислу, већ често и врло слободне у тоналном преплитању, дисонантне. Једном речи: човек који је савршено савладао занат, вешт да искористи и бриљјантне ефекте модерне моторичне музике и да се у елегантном гесту снађе, и у области осећајног (коју хоће да прикрије) и да духовито поентира свој сарказам; увек миран и перфектно израђен.

Тај сплет значи личност Прокофијева, а у том сплету налази се помало од свачега и за свакога, али се увек осећа и једна линија, један уметнички менталитет о коме се мора повести рачуна. Тако нам је Прокофијев показао свој уметнички лик на своме композиционом концерту, на коме је извео: своје *Andante op.20*, „Визије“ и Другу сонату, три бајке, три гавоте,(код којих се јасно опажа развој његовог стила), од грађанске простодушности, гавота оп. 12, преко живљег става гавоте

оп. 24, до слободних сплетова гавоте оп. 32., једну етиду и „Пејзаж“ оп. 59 и Токату. Прокофијев је и код наше публике доживео знатан успех. **др. ММ (Карикатура С.Жедринског-Прокофјев за клавиром сл 104)**⁷²²

6.2.2 Московска школа почетком XX века

Двадесети век је дао човечанству највећу плејаду великих музичара, у том смислу и пијаниста. Међу младим московским пијанистима XX в. нарочито се издвајају ученици **Сафонова и Пабста** као и три највећа московљанина: **Рахмањинов, Скрјабин и Метнер.**

1. Ученици Сафонова и Пабста (Бујукли, Игумнов, Голденвејзер, Левин)

Од **Пабстових ученика** поменимо даровитог **Леонида Максимова**, који је умро са тридесетак година. Концертирао је и предавао у Астрахану и Томску, а пред крај живота и у Москви.

Всеволод Бујукли, (Буюкли, Всеволод Иванович (1873-1920), издвојио се као веома *јарки* и *темпераментни* пијаниста нарочито интерпретацијом Скрјабина и Листа; Скрјабина, због свог односа према филозофији, а Листа, због ексцентричности и виртуозног блеска, који је личио на Листовски. То се нарочито могло приметити у Трећој сонати Скрјабина и Првом концерту Листа, уздижући свој пијанизам до врхунца извођачке уметности. Иначе био је **први** пијаниста који је извео **Трећу сонату Скрјабина**, на камерном концерту Московског одељења РМО, 23. новембра 1900. г, написавши подробно *објашњење* дела, што је чинио на сваком концерту при извођењу низа дела. До нас је дошао само овај запис, свакако и најважнији, јер је извођење ове сонате ушло у златни фонд његовог репертоара. (може се прочитати у целини код Я. Мильштейн-Всеволод Буюкли-с. 204)⁷²³.

Међутим неки музичари који су добро знали *Скрјабина* и *Бујуклија* попут Голденвејзера, сматрају, да тај текст појашњења сонате, написан Скрјабином или га је бар он одобрио. Међутим, ипак га је највероватније написао Бујукли, и Скрјабин га није одобрио, с обзиром да је у супротности са програмским написом самога Скрјабина. (Разматрања о овој теми, могу се погледати у коментарима у:

⁷²²<http://scc.digital.bkp.nb.rs/view/P-2484-1935&e=f&ID=9389&p=001&z=3&x=0&w=1024&h=673>

⁷²³ Я. Мильштейн-Всеволод Буюкли-, „Музыкальное исполнительство“ - седьмой сборник статей Музыка-составление И.М.Ямпольский -Москва 1972. Ст. 204

„Полному собранию для фортепиано А.Н.Скрябина под редакцией К.И.Игумнова и Я.И.Мильштейна)⁷²⁴.

Бујукли је Московски конз. завршио 1896. са сребрном медаљом у **класи Пабста**, а код **Тањејева** је учио контрапункт и фугу. Од самог почетка његовог живота, судбина му је била чудна и загонетна и носила вео тајанствености, те му је такав био и цео живот и смрт.

Његова **мајка А.В. Лебедева-Гецевич**, била је ученица **Николаја Рубинштајна**, кога је обожавала и свуда са собом носила његова писма. Бујукли је веома лично на Н. Рубинштајна. Игумнов и Голденвејзер, који су учили заједно са Бујуклијем у класи код Пабста и дружили се са њим, исказивали су мишљење да је Бујукли био син Н.Рубинштајна и Лебедеве.⁷²⁵

Још на студијама, био је запажен као **изузетно талентован, али веома чудан**. Готово сваки његов концерт привлачио је новинсу пажњу. Бујукли је и сам подржавао своју ексцентричност, екстравагантним понашањем на сцени: Свирао је са ципелама на босим ногама, излазио на сцену са кожном торбом у којој су се налазиле његове омиљене мачке са којима се никада није растављао, илии, да би постигао већи звук, скидао би клавирски поклопац, јако лупао такт ногом и пратио своје свирање разноразним гестовима. На једном концерту у Ташкенту 1917, сам себе је представио као „знаменити шпански пијаниста“, други пут као „знаменити мађарски пијаниста“ или, (у марту 1918, такође у Ташкенту), као „Силвије Бујуклији, бразилац, који је завршио конз. у Буенос-Аиресу“; при чему је то говорио са најневинијим изразом, иако су сви у публици знали, да све то није тачно. Умишљао је да је пијаниста светеке величине. **А.Ф.Гедике**-у је предлагао да напусти Конзерваторијум, „јер то ничему не служи“, по његовим речима, те да постање „његов лични секретар и да путују по свету заједно“.⁷²⁶

Велики пријатељ био му је **Голденвејзер**, али је и њега мучио својом ексцентричношћу. Имао је обичај да у 2-3 ноћу, када сви спавају куца на прозор Голденвејзерових, све дотле док му неко не би отворио врата. Тада би целу

⁷²⁴ Ibid, Я. Мильштейн—ст. 205

⁷²⁵ Ibid, ст 196, 198

⁷²⁶ Не можемо а да не изразимо своје мишљење да нас по ексцентричности, умишљености и својеврсној дрскости у понашању, као и огромном таленту и пијанистичким способностима, веома подсећа на пијанисту Иву Погорелића, такође питомца Руске пијанистичке школе, који тврди да на Моск. конз. ништа није научио, те да је представник западне пијанистичке школе !.

породицу подизао на ноге и седео би код њих „у гостима“. *Гедикеови* су били одлучнији, одбијајући га, али би он тада одлазио љутит.⁷²⁷ Волео је да вежба ноћу, када му нико није сметао, али је зато он сметао свима. Одлазио би непознатим људима у кућу и тражио да им свира. Људи су га углавном пуштали у кућу са страхом, али су потом и уживали у његовом свирању, јер је ипак био врстан пијаниста. Скрјабин је одобравао његову ексцентричност, а Рахмањинов је после једног концерта у Варшави 1907, уплашивши се за исход свог концерта након Бујуклијевог, изјавио: „Он је овде произвео фурор, невероватно узбуђење.“ (*Рахмањинов-Писма М.1955. с. 339*).

Са годинама постајао је мање осетљив на реакције околине, знајући да су га сматрали досадним и чудаком и није се вређао због тога. Дубоко је осећао да има необичан таленат, који су волели и ценили, и који му је давао за право да буде „тааленат сам за себе“, због кога су му многи праштали. На жалост, преувеличана експресивност, неуравнотеженост, неорганизованост и екстравагантност његове природе, спречили су га да у потпуности реализује своје *изванредне пијанистичке* способности.

Како рођење, тако и сам живот, те и смрт је остала под велом тајни, јер се никада није установило *где, како и када је умро*. 1920. је заједно са мајком отишао у Ташкент. Шта се са њим тачно десило никада се није сазнало. По једној верзији са мајком је кренуо на пут до Бакуа, али их је један певач пресрео и опљачкао, а по другој су стигли до Бакуа али су ту обоје умрли од тифуса. Све у свему уместо велике светске каријере, завршио је као трагични пијаниста.

Сви који су га познавали, говорили су о његовој *свеобухватној образованости, оштром уму* у расуђивању. Волео је филозофију, нарочито Фуриа, уметничку литературу, нарочито Ибзена и Гамсуна, а од музичара Листа, који му је био узор. Вежбао је 7-8, а понекад и по 10-12 часова на дан од јутра до вечери. Када су га питали, зар није то много и не отупљује ли то музичку перцепцију, он је одговорио: „Све је само у степену одрживости, која мења тачку погледа на рад. Сећате ли се Освалда из ибзенових „Авета“? Ми уметници се не умарамо радом, као некакавим јармом у животу и „животом на туђи рачун ништа не радећи“ -што је њихова општа машта....Ми уметници, супротно, не само да се не умарамо радом, већ

⁷²⁷ А.Гедике- Воспоминания о годах учения в Моск. консерватории .Стенограма-(ГЦММК) имени Глинки

напротив, *ми не можемо да живимо без њега*, зато што нас он о д р ж а в а; у **стварању је цео наш смисао, сва радост нашег живота и постојања**“.

Развијајући своју мисао о одрживости уметника и његовој страсти ка раду, Бујукли каже: „Моја уметност, не захтева свакодневно 8.часовно вежбање. Али сам ја тако саздан, да свирање представља моју органску потребу; због свирања неколико стотина пута једног те истог пасажа, заборављам на време и могу да седим за клавиром, а да не устанем неколико сати. После 7-8 часова вежбања осетим некакво засићење, али и слатко задовољство да могу да се мирно прошетам.“ Једно време је вежбао и по 14 сати дневно, чак није прекидао ни када је ручавао. Вежбање би прекидао недељом, али би већ са нестрпљењем дочекивао понедељак да настави. „Пут моје уметничке каријере почиње одатле, из таквог рада, отуда се сама од себе развила моја виртуозност, отуда моја навика упорног рада....која је постала моја друга природа. Ја не осећам умор“⁷²⁸.

Метод Бујуклија је био следећи: *Repetitio est mater studiorum*-понављање је мајка учења и то у спором и тихом свирању у разним тоналитетима, појашњавајући: „Обично сам вежбао на следећи начин: узмем неки прелид Шопена или пасаж из било ког концерта и свирам га метрономски споро и тихо, на пример стотину пута у С, потом у Cis, D, Es и тд. у свим тоналностима. Или неколико часова вежбам само једно дело-тихо и споро, никада не свирајући у правом темпу или у ff, што ме припрема и чува за концертни наступ“.

Његова особеност огледала се и у **дужини** његових **концерата**. Пре сваке композиције би мало прелудирао, а након великог концертног програма, не само да је много свирао на бис, но и неретко (као што је то радио Таузиг и Рихтер) цео програм би поновио код куће. Говорило се да **за једно вече свира три програма**: један који је штампан у програму, други на бис, (с обзиром да није на бис свирао минијатуре, већ целе фантазије, рапсодије и тд). и трећи, после одласка публике, за себе и малобројне слушаоце, који би остали по завршетку концерта.

Систематично се није бавио **педагогијом**, већ је давао приватне часове. За разлику од своје ексцентричности и расејаности у животу, као педагог је био веома строг, пунктуалан, тачан у раду са ученицима. Као веома педантан, у нотама је означавао буквално све што се односило на уметничке и техничке

⁷²⁸ Ј. Мильштейн-Всеволод Бујукли-ст 202

задатке при извођењу, елегантним, читким и карактерним рукописом, веома тачно и умесно. Од *техничких ствари*, саветовао је да се свира лако и споро, а од *уметничких*, стално је понављао да се не може научити уметничко свирање у потпуности на часовима, јер ка том циљу, ученик мора сам да дође, путем развијања свога ума, срца и имагинације: “ а затим, говорио је Бујукли, развијајте себе филозофијом, читањем, путовањима, природом, општењем са људима, и почећете да свирате осмишљено“.⁷²⁹

Судбина Бујуклија је била не само загонетна, чудна, већ и трагичана. Тешке године Ташкентског периода, које су се граничиле са бедом биле су и последње, смрт га је покосила, те његов огроман таленат који би сигурно ушао у једну умеренију фазу и достигао пуну уметничку зрелост, остао је не довршен.

Игумнов и Голденвејзер

Ова два уметника и велика педагога, остварили су најзначајнији допринос у развоју руског пијанизма, остављајући иза себе пијанистичку школу и многе познате уметнике. Били су ученици **Пабста** (клавир) и **Сафонова** (камерна музика). Бавећи се извођаштвом и педагогијом непрекидно, више од пола века, у руску уметност су наступили као продужитељи *важних традиција* најкрупнијих руских уметника XIX в. То се нарочито односи на следеће елементе пијанизма:

1.Озбиљан приступ ка уметности; **2.**Идејност-дубоко промишљање и удубљивање у замисли композитора, **3.**Одсуство сваког стремљења ка виртуозности као самоциљу. **4.** Свеобухватност репертоара: изводећи многа дела како руских, тако и западноевропских аутора, нарочито Бетовена, Листа и Брамса, од стране Игумнова и Шумана од стране Голденвејзера, као и историјске концерте по историји соната за виолину и клавир, ови пијанисти су одиграли значакну просветитељску улогу у комплетном подизању нивоа руске пијанистичке културе. (О њима ћемо више говорити у поглављу о Совјетском пијанизму).

Из **Сафоновске школе** на себе су привукли пажњу:

Елена Александровна Бекман-Шербина, прва пијанисткиња у Русији која је извела многа дела *импресиониста* и „Шесту сонату Скрјабина“; **Јулиј Исерлис**, елегантни *шопениста*, нарочито мазурки. Феноменалним виртуозним способностима, као мало

⁷²⁹ А.М.Пасхалова- Воспоминания ст 20

ко од тадашњих пијаниста, одликовао се **Јосиф Аркадевич Левин**, са заслепљујућом техником, али у исто време јасним, уравнотеженим, меким и певљивим звуком. Међутим, недостајала му је идејна замисао дела. Левин је неколико година био *проф. Московског конз.* и дуго, са великим успехом концертирао у иностранству, а од 1919. живи у Америци. (Више у поглављу о Русима на Америчком тлу).

Григориј Николаевич Беклемишев (1881-1935), такође ученик Сафонова, одиграо је значајну улогу у музичком животу **Кијева**. После завршетка Конзерваторијума, усавршавао се код Бузонија, а потом се бавио педагошком делатношћу; прво на Московском филхармонијском Училишту и потом на *Кијевском конзерваторијуму*. У исто време се бавио и концертантном делатношћу како у Русији, тако и у иностранству.

6.2.3 Скрјабин, Рахмањинов, Метнер, три корифеја Московске школе дореволюционорног периода

Међу плејадом *златних* дипломаца Моск. конз. са краја XIX в. и најпознатијих пијаниста Московске школе дореволюционорног периода, издвајају се два екстраординарна и веома различита *ученика Чајковског*: **А.Скрјабин** и **С. Рахмањинов** и поред њих **Н.Метнер**. За њих је заједничко да су истовремено били и велики композитори, настављачи традиције плејаде уметника руског духа у култури и уметности али и представници највишег светског пијанистизма, пијанисти виртуози и префињени, надахнути лиричари. За разлику од руских пијаниста XIX в. првенствено су изводили *сopствена дела*, што је понекад изазивало критику, међутим то је допринело бржем ширењу тих значајних дела, те успостављању одговарауће замисли самог аутора у оргиналном тумачењу.

Пијанистичко мајсторство ових великана је у тесној повезаности са **традицијама развоја московске школе**, будући да пијанисти играју водећу улогу у стварању и даљем развоју Конзерваторијума. Такође, достигнућа ове школе су у блиској повезаности са најкрупнијим представницима њене **композиторске школе**, представљајући нераздвојиво *јесинство*, ствараоце једне целе епохе у историји руске музике, а то су: **С.И.Тањејев, С.В.Рахмањинов, А.Н.Скрјабин и Н.К.Метнер**. Од њих, Скрјабин и Метнер су још били и педагози.

Спајање "рубинштајнске" епохе пијанизма XIX в. са достигнућима музичког стваралаштва и извођаштва XX в. - *Сребрног века руске културе*, довело је до појаве плејаде нових пијаниста, чија су имена исписана *златним словима* у историји Руске музике.

1.Александар Скрјабин

Генијални композитор –новатор, Скрабин је био један од најпознатијих пијаниста крајем XIX и почетком XX века. Уметник дубоко својствен, успео је да створи сопствен, оригинални извођачки стил, који је одговарао духу његовог стваралаштва и епохе и упоредо са тим, остао је веран најбољим традицијама руске пијанистичке културе. Скрјабин не само да је усвојио ове традиције, већ их је развио у новом историјском времену и периоду.

Александар Скрјабин (Александр Николаевич Скрябин), рођен је 25. децембра



1871. (6. јануар 1872.) у Москви, где је и умро 14. (27.) априла 1915. Таленат је наслиједио од мајке **Љубов Петровне Шчетинине**, изврсне *пијанисткиње*, која је завршила Петербурски конз. у класи Лешетицког и била једна од његових најталентованијих ученица по казивању Чајковског, са којим се дружила. Пет дана до рођена сина 20. децембра 1871. Шчетинина је дала концерт у Саратову и одмах кренула на Божићне празнике кући у Москву. Два сата по доласку родио се Скрјабин.⁷³⁰ Љубов Петровне је на жалост умрла годину дана након Александровог рођења са 23 г. од туберкулозе, те је бригу о одрастању, као и подучавању музици преузела очева сестра Љубов Александровна Скрјабина.

У најранијем узрасту Скрјабин је испољавао таленат. Са пет година знао је да одсвира мелодије које би чуо, годину дана касније почео је да компонује и пише поезију. Године 1882. похађа часове клавира код **Г. Е. Конјуса**, упоредо са Моск. кадетском школом. Током школовања наступао је као пијаниста, те га Сергеј Тањејев 1885. препоручује знаменитом руском педагогу **Николају Зверјеву**, који је одмах препознао Скрјабинову генијалну надареност, „снагу и

⁷³⁰ Сећања Любовъ Александровне Скрябине, сестре Николаја Александровича. Наталья Шестакова. Атлас Старой Москвы. — Архитектура и строительство Москвы, 1990, № 3.

уметничку дорађеност у извођењу као и брзу и дубоку моћ уживљавања у садржај и стил извођених дела“.⁷³¹ (*А.Скрјабин сл. 105*)

Године 1888. уписује се на Моск. конз. и то у класу **клавир код Василија Сафонова** и **композиције код Сергеја Тањејева** и **Антонa Аренског**, али због несугласица са Аренским, није дипломирао композицију, али је зато 1892. дипломирао клавир са *малом Златном медаљом* (велику Златну медаљу тада је добио Сергеј Рахмањинoв). По завршетку Конзерваторијума, Скрјабин је желео да се у потпуности посвети концертној делатности те је од силног вежбања пресвирао десну руку и неко време није могао да наступа.

Године 1894. дебитује као пијаниста у Санкт Петербургу и упознаје познатог руског издавача и мецену *Митрофана Бељајева*, који му организује прве концертне турнеје у иностранство (1895/96), где је углавном изводио сопствена дела. 1897. жени се са талентованом *пијанискињом Вером Ивановном Исакович*,



ученицом Паула Јургевича Шлоцера. Од 1905, била је професор Московског конз. а од 1916. и Петербурског, племићког порекла, са којом је имао четворо од укупно седморо деце из два брака; три ћерке и једног сина, од којих су сви рано умрли сем ћерке Елене Скрјабин (1900-1990) која је постала прва жена будућег знаменитог пијанисте и интерпретатора дела Скрјабина Владимира Софроницког. Њена слика са Владимиром Хоровицом у музеју Скрјабина (1986 “Хоровиц у Москви“) обишла је свет. Вера Исакович је била предана помоћница мужа у његовим стваралаштву. Запоставивши своју пијанистичку каријеру и посветивши се у потпуности деци и мужу, била му је коректор, саветник, преписивач, а Скрјабин јој је веровао више него било коме. Када ју је први пут чуо како свира, рекао је: „Ево на крају једне пијанискиње коју могу са задовољством да слушам“⁷³² После разлаза са Скрјабином почела је интензивно да концертира и да се бави педагогијом. Скрјабин ју је подржавао у томе и подстицао да свира и друге композиторе, међутим она је свирала само Скрјабинове композиције, желећи да га пропагира. Концертирала је у Москви, Петербургу и по Европи и углавном његове композиције: Ја сам целу ову годину

⁷³¹ I. F. Belsa: Alexander Nikolajewitsch Skrjabin, str. 14-15.

⁷³² Анастасиa Спиридонова- Самоотверженная жрица своего искусства Вера Ивановна Скрябина http://www.conservatory.ru/files/anastasiya_spiridonova13.pdf.

концертирала са успехом и Саша ми саветује да на јесен свирам јавно. Наравни ја свирам само његова дела и мој циљ је да га прославим. Не знам само да ли ћу у томе успети“.⁷³³ “Госпођа Скрјабин, је посве изузетна појава у нашем музичком свету. Она није само талентована пијанисткиња, изврсне, строге школе, она је истинска, несебична посвећеница своје уметности, која скромно и свесно ставља у други план своје Ја, у име те музике коју она жели да пропагира. Њено свирање је препуно љубави према ономе што изводи и ако пијанисткињи понекад недостаје снага, у општем карактеру њеног извођења постоји нешто зачуђујуће, нешто веома чисто и целомудрено“.⁷³⁴ (*Успомене М.Јудине.*) Умрла је као једна од првих жртава шпанског грипа у Русији. (*Вера Ивановна Скрјабин (с.106)*)

Од 1898-1904. Скрјабин борави у Москви где постаје професоро клавира на Московском конз. и у том периоду **компоује бројна** дела за клавир: циклус „*Етида оп.8*“; неколико збирки *Прелида*; прве *три сонате* и једини *концерт у fis-moll-у*. Склоности ка **педагошкој делатности** Скрјабин није имао, јер се није могао прилагодити систематичности педагошког рада, али прави разлог његове незаинтересованости за педагогију лежи у страстном односу ка сопственој филозофији, ка „специјалном учењу“, које се одликовало **крајњим индивидуализмом**. Породица **Б. Л. Пастернака** познавала се са А. Скрјабином, те је млади *Борис* узимао код Скрјабина часове **композиције**.

Крајем 1902. Скрјабин упознаје своју другу жену *Татјану Федоровну Шлоцер*, рођаку Паула де Шлоцера професора Московског конз, са којом је имао *троје деце*, од којих су двоје погинули; ћерку Ариадну која је удајом прешла у јудеизам 1944, и сина Јулиана, веома талентованог, који је већ са 11 година компоновао. Од 1904. до 1909, са породицом живи у иностранству (Швајцарска, Италија, Француска, Белгија, Америка) (*Скрјабин са Татјаном Шлџер, 1909. у Бриселу сл.107.*)



Након премијере „*Треће симфоније (Божанска поема)*“ 1905. године у Паризу углед у свету му је значајно порастао, те се 1907. одлучује да се ту и настани, а познати руски импресариј, Сергеј Дјагилев, који је у то вријеме активно

⁷³³ Софроницкая И.И.О Вере Ивановне Сорокиной. <http://www.scriabin.eu>.

⁷³⁴ , Коломийцев В Статњи и писма. Л. Музгис. 1971.ст.66

промовисао „Руске сезоне“, организије му низ концерата по западној Европи. Био је познат као *пијаниста-виртуоз*.

Те исте (1907). г. Скрјабин је завршио познату «Поему екстазу», а 1908. уз помоћ фирме «Хупфелд» снимио ју је у Лајпцигу на апаратима «Велте-минон» и «Фонола», као и многа друга своја дела.

Новаторство у музици које је јарко и такоређи дрско примењивао, нарочито после швајцарског и италијанског периода живота (1904-1909), сматрао је својим другостепеним циљем, призвано само да послужи као претеча; («Поема Екстазе» и «Прометеј» само су увод, («Претходно Дејство») музичког језика, које је требало да уследи за оно главно, приликом извођења „Мистерије“ у сједињењу Духа и Материје⁷³⁵. 1909. враћа се у Русију, а 1915. изненада умире од сепсе у родној Москви, те његову замисао о уништењу света (о којој смо писали у првом делу тезе) тј. „Мистерији“, никада није успео да заврши, јер га је смрт у томе спречила.

Оно што је такође занимљиво, а везано је за Скрјабина, је да је његова полусестра по оцу, *Ксенија Николаевна Скрјабина*, удата *Блум*, родила је сина, 1914. г. у Лозани, *Андреја Борисовича Блума*, који ће, насупротив Скрјабиним езотеријским склоностима, под монашким именом *Антоније Блум* (1914-2003), постати знаменити, православни проповедник и мисионар хришћанства. (Све ове детаље из приватног живота Скрјабина наводимо да бисмо указали на повезаност и улогу традиције, те њихов одраз на висок квалитет културе и уметности у Русији у различитим аспектима.

Скрјабин пијаниста

Скрјабин пијаниста је био ученик *В.И.Сафонова* – великог мајстора, који је владао способношћу и даром нестварног и чаробног звука клавира, те је то умеће пренео и своме талентованом ученику. Ту посебну захтевност према звуку, његовој лепоти и *полетности*, коју је Скрјабин успео да развије на себи особени начин умећем суптилног коришћења педала. Сафонов је тврдио да је *"инструмент код Скрјабина дисао"*, а он сам је говорио да "у звуку мора да постоји *"опојност"*, те звук који се произвео у времену, може се мењати од психичког стања, осећаја"и заиста је то и успевао да постигне својом невероватном педализацијом.

⁷³⁵ Сабанеев Л. Воспоминания о Скрјабине

Скрјабин је на сасвим индивидуалан начин унео у своју извођачку уметности тенденцију ка *невљивости*, веома карактеристичну за руску пијанистичку школу. Следећи ту традицију, владао је звуком са невероватном поетичношћу, у коме је у потпуности превазишао «ударност» клавирског звука. Та «дематериализација» звучности, коју је постизавао, доводила је до скоро губљења физичког својства клавира, као да је излазио из некаквог „над клавира“, а само свирање добијало ореол мистичне тајновитости.

Извођаштво Скрјабина, јасно одражава његов оптимистички поглед на свет, неисцрпну веру у безграничне човекове могућности и на крају тријумф у своме животном тражењу. Као наследник линије мужевног пијанизма, успео је у својој уметности да постигне како херојску, тако и трептај дрхтавог узбуђења, нервне напетости, коју уздиже до екстазе. Специфичана "полетност" у Скрјабиновом извођењу остварена је како флексибилним и еластичним ритмом, тако и свеобразном скрјабиновском техником неравног пулса.

Међутим треба истаћи да особености скрјабиновског пијанизма нису се увек појављивале у пуном сјају. Био је врло неуједначен извођач и понекад, нарочито пред великим аудиторијумом, много се губио на сцени. Свирао би бледо, често несавршено у виртуозном смислу. У таквим тренуцима, недостатајао му је и сочни форте који је у тренуцима надахнућа маскирао огромном емоционалношћу. Управо тенденција ка «дематериализацији» и мистериозним замислима, била је донекле у противречности са херојским цртама његове музике и утицала на мање разумевање ширег аудиторијуму.

Био је изразити **музичар-филозоф**, који није могао да се ослободи реакционарних идеалистических концепција свога времена. „*Соната за клавир бр.5 оп.53*“, са једним ставом, попут песме о души која нема ни почетака ни краја, развија фрагмент узет из универзалне музике. Ово је јасан доказ, да се Скрјабинова техника приближава техници *симболиста*, који су допустили мрачним силама да проговоре и изразе исконску тајну. Премијерно ју је извео сам аутор 1909.

Последња од његових *12 Етида, Оп. 8*, (1894), у трајању од два минута, Скрјабин опчињава своје слушаоце спонтанитетом излива својих емоција, градећи их према врунцу музичког усијања до потпуног изгарања. Многи пијанисти су изводили ову *Етиду*, али ни један од њих се није приближио таквом изгарајућем



интензитету као сам Скрјабин. Извођење је остало забележено на Welte-Mignon piano roll, 1910. у Ст. Петербургу, (Welte-2073 Mignon recording). У извесном смислу њихове ролне могу нам дати прецизнију репродукцију од цилиндричних снимака или чак раних грамофонска плоча из истог периода. (*Скрјабин свира Етиду Оп.8 No.12, 1910. у Ст.Петербургу (сл.108.)*)⁷³⁶

Московска пијанистичка школа задржала је примат у очувању и развитку традиције извођења Скрјабинових дела

Велики руски композитор **Дмитриј Шостакович**, у књизи „*О времену и себи*“, (1972). је изјавио: „*Ми смо захвални Скрјабину што је проширио границе наше уметности, својом неисцрпном фантазијом и јарким талентом*“.⁷³⁷

(Видети више у поглављу о „Александар Скрјабин- пијаниста, композитор и филозоф и уметнички токови његовог времена- музички симболизам“).

2. Стваралаштво Рахмањинова и проблеми традиције и новаторства у руској музици на прелазу XIX и XX века

Сергеј Рахмањин (Сергей Васильевич Рахманинов (1873-1943), највећи име светског пијанизма прве половине XX в, „вођа музичког света два континента“, како су га називали у иностранству, својом уметношћу је освајао како европску, тако и америчку публику, истовремено остајући веран својој руској националној традицији. (*Рахмањин за клавиром сл.109*)



У себе је уградио оно најбоље и најзначајније из искуства извођачке уметности пијаниста *Московске* и *Петербуришке школе*, као резултат и највиша тачка тог пута, почев од браће Рубинштајн, на чијим основама је стасао и васпитиван, слушајући концерте старијег брата, и усвојивши знање млађег Николаја Рубинштајна преко професора и рођака Зилотија, те је овладао многим цртама пијанизма, која су красила оба брата.

⁷³⁶ А. Scriabin plays Etude Op.8 No.12. <http://www.youtube.com/watch?v=VK2uTtuI84w&list=RDVK2uTtuI84w#t=31>

⁷³⁷ Д.Шостакович „О времену и себи“, 1926-1975, Москва 1980

Попут *браће Рубинштајн*, освајао је публику *моћношћу* и *грандиозношћу* свога пијанизма, дубином стваралачких идеја, убедљивим и снажним ритмом, певљивим тоном и невероватним мајсторством у свим областима клавирске технике. Међутим ипак се пијанистичка уметност Рахмањинова донекле и разликовала од Рубинштајнове, јер је била у извесном смислу нешто строжија, суровија и целомудренија, лишена те осећајности, која је одликовала Николаја те време у којем је он живео. Музика Рахмањинова је пратила одраз новог времена.

Рахмањинов, не само да је добре осећао *надлазећу савременост*, већ га је забрињавала и мучила та душевна опустошеност, неповерење у себе и у способности да се пронађе излаз из угњетавајућег притиска стварности, која је била својствена многим представницима руске интелигенције тога времена.

Но ипак та преживљавања код њега никада не носе печат душевне слабости, нервозе, пасивне покорности судбини. Она носе елементе *мужевности*, код кога животне тешкоће не изазивају жалопојке и сузе, као код романтичара, већ израз *туге и бола*, али и *протест* у жељи да им се супротстави. Отуда тај патос борбе и те невероватно импресивне животне слике судара са непријатељским силама, са којом је засићено уметничко стваралаштво Рахмањинова.

Из тог осећања се рађала и *етичка усмереност* његове уметности, која га зближава са уметношћу других великих представника руске културе. Његово свирање *узвишава, оплемењује човека*, чисти га од страдања и улива веру у сопствене снаге и оптимистичну будућност света.

Ово стваралаштво је једно од највиших образаца симфонијски испуњене *извођачке уметности*.

Најзначајније достигнуће **Рахмањинова-пијанисте** односи се управо на интерпретацију *сопствених дела*, где је најубедљивији и недостижан у тумачењу. Последњих 25 година, мимо својих дела, свира доста и дела других аутора (Шопена, Листа, Чајковског, Бетовена), те као ремек дела, остали су снимци извођења Рахмањинова: *«Тројке» Чајковског* и *„Сонате b-moll Шопена“*.

Одвајање од домовине, довело га је до дуготрајне стваралачке депресије, која није могао да се не одрази и на стил његове извођачке уметности. У последњем периоду знатно су се интезивирали моменти сумрачних расположења.

Историјски значај Рахмањинова је огроман. Линијом А.Рубинштајна, своју моћну, идејно засићену и дубоко животну уметност, противпоставио је академизму, салонском виртуозитету и свемогућим естетским правцима. Ако је *Антон* положио почетак утицаја руске извођачке уметности у светској пијанистичкој култури, то је *Рахмањинов* ојачао његов примат и учинио га доминантним. Као и Рубинштајн, Рахмањинов *није* створио своју *пијанистичку школу*, али се ипак, са пуним правом, може назвати *учитељем* генерација пијаниста широм света.

Значај **извођачке уметности** Рахманинова је велико, колико и **стваралачко**, јер је постало репер, модел за многе генерације пијаниста различитих пијанистичких школа, успостављајући тако примат руске пијанистичке школе на светској сцени. Пијанизам Рахмањинова одликују следећа својства:

- 1) дубока садржајност у извођењу; 2) пажња на интонативно богатство музике;
- 3) «певање на клавиру» — подражавање клавирског звука вокалној интонацији.

Иза себе је оставио врхунске снимке како својих дела, тако и дела светске класике, на којима су учила многа поколења музичара.

Значај **стваралачке уметности** Рахмањинова је непроцењиво јер је објединило уметничке принципе Московске и Петербзрске школе у *јединственој школи и, јединствен, целовит руски стил*. Тема *"Русија и њена судбина,"* која генерализује руску уметност свих видова и жанрова, нашла је у стваралаштву Рахмањинова своје коначно и комплетно отелотворење, те представља синоним за руску класичну музику. (Види више у делу рада о Русима на Америчком тлу, као и у поглављу: Сергеј Рахмањинов, понос руске културе „Сребрног века“, стожер руске музичке традиције, и у делу Рахмањинов и православље).

3.Рахмањинов и Скрјабин, западни и руски модернизам, сличности и разлике

Постоји још једна разлика Рахмањинова од **Н. Рубинштајна** и других пијаниста XIX века. То је велика емотивна згуснутос, повећана експресивност, што је одраз убрзаног пулса уметничког живота предреволюционарног периода. Управо та изузетна експресивност га повезује са другим сензибилним руским уметником тога времена **Александром Скрјабиним**. Но ако се она код Скрјабина појављује као трепетава нервност, која прелази у екстазу, то код Рахмањинова се она осећа у реским акцентима, кратким, но брзим *crescend*-има, наглим узлетима темпа и

динамике, у великом тону, али изнад свега остаје музичка елеганција са узбудљиво уобличеним фразама.

Рахмањинов није имао никаквих симпатија према **модернистима**, говорио је:

„Ја немам никакве симпатије према композиторима који пишу по унапред састављеним формулама или теоријама, или они који пишу у одређеном стилу само зато што је тај стил у моди. Истинска музики никада се није стварала на тај начин и ја никогда нећу тако стварати....Музика је израз индивидуалности композитора у целој својој пуноћи. Али тај циљ не може се достићи рационално, по унапред разрађеном плану, као што кројач кроји по мери. А таква је тенденција - са жаљењем примећујем да то преовладава последњих двадесет година.... Музика треба да изрази дух земље у којој се композитор родио, његову љубав, веру и мисли, које су настале под утисцима књига, слика коју он воли. Она треба да постане одраз целокупног његовог животног искуства. Ако изучавате неко ремек дело, наћићете у његовој музици све особености његове индивидуалности. Време може да измени музичку технику, али никако *мисију музике*.

Из свега овога можете лако да изведете закључак да ја не осећам топла осећања за музику, како је ви називате, **експерименталног карактера**, према музици „модерној“, шта год то значило, јер, на крају крајева, зашто музика композитора као што су Сибелиус и Глазунов, није музика "модерне", ако је написано на више традиционалан начин?

Лично никада не би писао у савременом стилу, који би у потпуности био у супротности са законима **тоналитета или хармоније**. Никада не би ни научио да волим такву музику.

Опет и опет понављам, музика пре свега мора да буде вољена; мора ићи из срца и обраћати се к срцу. У супротном, музика треба бити лишена наде да буде **вечна и непролазна уметност**⁷³⁸. Овим цитатом је Рахмањинов јасно исказао свој став према музици као делу вечне, непроменљиве традиције.

За разлику од музичара новатора, за Рахмањинова, **мелодија је закон** и он ју је у потпуности задржао и тиме задржао вокалност руске музичке традиције, која је цела заснована на мелодији. **Рахмањинов** каже:

⁷³⁸ С. Рахмањинов. Литературное наследие. «Советский композитор», Москва, 1978. Ст 145

„Мелодија-то је музика, главна основа целокупне музике, зато што савршена мелодија подразумева и захтева у животу своје хармонско оформљење“⁷³⁹

Без хармоније нема везе са космосом и Богом, она сачињава вертикалу у свему постојећем. **Крст** је управо симболика савршене хармоније, хоризонтале (Земље) и вертикале (Неба). Уколико се не успостави вертикала, која нас спаја са Небом и тиме успостави (Крст), Земља и Небо битишу саме за себе као две паралеле, не зависне категорије, а простор између те две паралеле је хаос. Значи, без успостављања вертикале, која успоставља однос Крста, нема ни нашег односа са Небом, значи оним што је божанско. Због тога је, по својој суштини **Мелодија** божанска, јер је у њој смештена целокупна хармонија свемира. То је Рахмањинов добро знао и држао се мелодије као сржи свога стваралаштва, без обзира на велики утицај времена у коме је живео и стварао.

Музика модернизма је напустила *Мелодију*, и тиме напустила своју божанску суштину, избравши за своју основу *хаос* уместо хармонског поретка. Управо због тога је у руској музици било опширних расправа *pro et contra* модернизма у музици о чему смо опширно писали у првом делу рада, нарочито о борби Николаја Метнера и Рахмањинова, против тог таласа који је у огромној мери заплуснуо и руску уметност, са мањим или већим интензитетом код појединих уметника.

Међутим оно што је спасило Руску музику од тоталног модернизма који је завладао у музици Запада, је, што је целокупно стваралаштво руских музичара XX века-**модерниста** било ипак засновано на дубоким, укорењеним основама руске традиционалне народне мелодије и ритмовима, који по својој суштини, у свом генетском коду настајања, носе *хармонију тј. Крст*. У том битном сегменту се руски модернизам разликује од Западног, јер је свесно или несвесно од стране његових главних протагониста, Руски модернизам успео да задржи божанске елементе уметности чак иако је у спољашњем облику носио елементе савремене-модерне уметности (Скрјабин, Шостакович, Прокофјев, Стравински), све захваљујући укорењености традиције и васпитног система, утканог у руско национално бића које је било немогуће искоренити „модерним средствима“.

⁷³⁹ С.В.Рахманинов"Советская музыка", стр.53

Рахмањинов и то објашњава на следећи начин:

„Уважавам она уметничка иатраживања, само ако се прилази музици «модерне» као резултату претходне интензивне обуке. Стравински је компоновао «Посвећење пролећа» тек после интензивног учења код таквог мајстора као што је Римски-Корсаков, и после написане „Класичне симфоније“ и других дела у класичној форми. Иначе, «Посвећење пролећа», у свој својој смелости, не би имало такве солидне музичке квалитете хармонског и ритмичког склада. Такви композитори знају шта раде када уништавају законе; они знају шта да им противпоставе, јер имају искуство у класичним облицима и стиловима. Савладавши правила, они знају која од њих могу бити одбачена, а којима се мора подчинити“.⁷⁴⁰

„Стравински је један од најјаркијих модерниста али заједно са тим, није изгубио најтешњу везу са прошлим, што представља његоу особеност међу руским композиторима новије генерације“, каже **Кашкин**.⁷⁴¹

То се још више може рећи за музику **Рахмањинова**. Зато каже:

„Ако ви пре него што уђете у нови свет, уложите максимални напор да се блиско упознате са старим светом, доћићете до закључка да је у старом свету остало још много могућности, и није неопходно да се траже нови путеви. Стари језик у себи носи неисцрпно богатство могућности. Млади композитори греше мислећи да владати техником, достижу оргиналност. Права оргиналност зависи од садржајности. У мојим делима, никада на рационални начин, специјално не чиним ништа да би то било оргинално, романтично, национално или нешто друго. Записујем на хартију музику коју чујем у својој унутрашњости и то што природније...Ја сам руски композитор јер је моја домовина оставила печат на мој карактер и на моје ставове. Моја музика је плод мога карактера и зато је руска. Никада се намерно нисам старао да пишем руску музику или било коју другу. На мене је јако утицао Чајковски и Римски Корсаков, али никада нисам никога подражавао. Једино што се старам када компонујем је да изразим непосредно и једноставно оно што ми је на срцу..Највећи проблем који лежи пред данашњим ствараоцима, је бити кратак и јасан. Теже је бити прост од сложеног. Тиме би се требали руководити млади композитори.“⁷⁴²

⁷⁴⁰ С. Рахманинов. Литературное наследие. «Советский композитор», Москва, 1978. Ст 146

⁷⁴¹ Оп. cit Ясмина Јанкович:/ „Игорь Стравинский и его модернизм в начале XX века“. с 170

⁷⁴² С.Рахманинов. Воспоминания , Статји, Интервью-Лит. Наследие “Сов. Комп.“, М., 1978.с.147,148

Сувише савремена музика је превара зато што се радикално раскидају закони музике, а да нису ни изучени. Који год циљ постави себи композитор, он никада не може занемарити озбиљну техничку обуку: озбиљно школовање, чак иако се ради о огромном таленту.

Пре него што је пришао новом, савременом писму, *Врубел* је савладао старе законе и стекао феноменалану технику. Ово је поучан пример за сваког младог композитора који жели да говори другим језиком. Не треба ићи у разоткривање нових светова, темељно не изучивши стари.⁷⁴³

Из тог разлога и у потоњој музици **Совјетских композитора**, Шчедрин, Свиридов, Мјасковски, Хачатуријан, са наглашеним елементима соцреализма, евидентна је руска народна традиција.

У традицији лежи *кључ* разлике *Руског* (Стравински, Шостакович, Прокофјев, Шнитке) и *Западног* (Шенберг, Штокхаузена, Хинделмита, Хуго Волф) **модернизма**. И док су углавном сви представници руског XX в. у мањој или већој мери у младости били под утицајем модерног правца у музици и култури и колебали се *за* и *против* у зависности од фаза у стваралаштву, Рахмањинов се чврсто и непоколебљиво, од почетка до краја живота држао и био везан за Русију и руску музичку традицију.

Скрјабин и Рахмањинов

Нешто јача разлика осећа се у самом пијанизму и у филозофском погледу на свет, о чему смо говорили у поглављу о традицији, **Скрјабина и Рахмањинова**. Док је **Рахмањинов** чврсто био везан за филозофију руског *православља*, **Скрјабин** је под утицајем антропозофа, био привржен езотерији, што се одражавало и на стил и карактер њиховог стваралаштва, па чак и на пијанизам.

У *пијанистичком погледу*, **Скрјабин** је лишен снаге и пуноће, звучање инструмента под прстима Скрјабина је са једне стране уносило слушаоца у стање бестелесне мирноће, а са друге, ти узлети нервности, са чудним ритмовима, и треперењем звука и педализације, доводило је слушаоца до волшебне и мистичне узбуђености.

Рахмањинов напротив, сву ту скрјабиновску снагу, која одлази у нешто нематеријално, оваплоћује и враћа на земљу, у животне сокове. Свеобухватна скрјабиновска контрапунктна материја под прстима Рахмањинова постаје потпуно јасна а сама музика из космичких сфера се оваплоћује постајући снажна, моћна и

⁷⁴³ Ibid.c.146, такође види © http://senar.ru/articles/from_heart/#4 -2006-2015

јака. Такав је Рахмањинов у интерпретацији «Сатанске поеме», Сонате фантазији, Пете сонате и низу минијатура Скрјабина. Наставак таквог Рахмањиновог тумачења видимо, у његовом директном пијанистичком наследнику, Владимиру Хоровицу, и то у легендарним извођењима скрјабинове Етиде у dis-moll-у, «Поеме огња». Са колико снаге, жара и оптимизма у победи над злим силама је одисао Хоровичев Скрјабин и то у сасвим позним годинама.

4. Николај Метнер

Најмлађи од тројице поменутих пијаниста-композитора био је **Николај Метнер**-Николай Карлович Метнер (1879, Москва-1951, Лондон). Почео је своју извођачку каријеру деценију након Скрјабина и Рахмањинова, када је 1900.г дипломирао и учествовао на *Трећем међународном конкурс*у *Рубинштајна*, где је добио почасну награду. Након тога уследили су наступи у Москви, на концертима Руског Муичког Друштва, у Петербургу на «Вечерима савремене музике», и у иностранству- не тако често, али је током времена све више привлачи пажњу као талентовани композитор-пијаниста.

У годинама Првог светског рата, годишњи ауторски концерти Метнера, упоредо са концертима Рахмањинова и Скрјабина представљали су најупечатљивије концерте у Москви и Петербургу. Изазивали би жестоке спорове међу подељеним музичким фановима, групацијама који су се делили на «метнеровце», «скрјабиновце» и «рахмањиновце». Карактеристично је, да ако су дела Метнера понекад нападали представници оних других музичких групација, то су у оцени његовог *извођачког талента*, слушаоци били много више једногласни.

1921. Метнер напушта земље, настављајући да компонује и концертира.

У његовом **репертоару**, поред сопствених композиција, била су заступљена дела западне класичне литературе од Скарлатија, Шумана, Листа до Рахмањинова. Нарочито је добро изводио Бетовена („Четврти концерт“ као и сонате «Appassionata» и C-dur op. 53).

Његов **извођачки стил** одликује се одсуством јарких боја, ритмичком енергијом, снагом звука, мужевном, уздржаном емоционалношћу, која често прераста у трагични патос, нарочито у делима Шопена. Као и већина руских пијаниста, Метнер је видео у вокалној уметности фундаменталну основу инструментализма, сматрајући

неопходним да извођење на клавиру буде у сагласју са вокалним фразирањем. (Опет видимо утицај вокалне руске традиције). Стремећи ка живом пластичном издвајању мелодијских линија, постизавао је изузетну рељефност појединачних гласове у сложеној фактури својих дела.

Педагогошким радом, Метнер се знатно више бавио и од Скрјбина и од Рахмањинова, и то прво у Московском Елизаветском институту, а затим као проф. Московског конзерваторијума. Био је познат као **педагог** који се одликовао умећем дубоког урањања у разоткривању садржаја музуичког дела различитих стилова. Стрмио је увек ка органском повезивању садржаја са ученичким техничким способностима у циљу постизања уметничке идеја дела.

Био је **оштар противник модернизма** у уметности, бојећи се да ће то довести до краја уметности и целокупног музичког развоја.

(О Метнеру и овој теми смо се више бавили у поглављу о Традицији- „Духовно завештање Николаја Метнера“ и „Руски интелектуалци у потрази за истином“).

6.3 РУСКА ПИЈАНИСТИЧКА ШКОЛА ИЗВАН РУСИЈЕ-РУСКИ ПИЈАНИСТИ-ЕМИГРАНТИ

Већ крајем XIX и почетка XX века, на тлу Европе и Америке појавили су се пијанисти, који су као младићи дошли на своје прве турнеје и тамо остали. То су били: *М. Розентал, Л. Годовски, С. Рахмањинов, Ј. Хофман, Б. Мојзејевич, И. Фридман, С. Барер и В. Хоровиц.*

Оно што их је спајало је да су сви рођени у XIX веку на територији Руског царства, те да су одлазећи у емиграцију понели са собом део атмосфере руског романтизма, руску пијанистичку школу, културу и васпитање, а да су умрли изван родне земље у емиграцији, углавном на територији Америке (сем Фридмана и Мојзејевича) и то у XX веку, који се по свему битно разликовао од претходног. Својим пијанизмом су означили одлазак једног времена и нагостили долазак потпуно другачијег, сврстатајући се у ред «последњих романтичара», баш онако како су звали и последњег од њих, Владимира Хоровица „*The Last Romantic*“. Невероватним пијанистичким умећем и мајсторством, представили су „**златно доба пијанистичке уметности**“.

Своја прва знања из уметности свирања на клавиру, стекли су у Русији у већ потпуно изграђеној пијанистичкој школи. Док су Рахмањинов, Хофман, Фридман, Барер, Мојзејевич, и Хоровиц, били питомци *три највећа руска конзерваторијума, Московског, Петроградског и Кијевског*, дотле су Розентал и Годовски своје школовање насатавили и у Европи.

Одлазећи у свет понели са собом, пре свега, **васпитање и културу**, из средине одакле су потекли, а потом и један веома озбиљан, пун поштовања однос према музици и раду, велико знање и умеће свирања на клавиру, изграђене педагошке принципе, које су им пренели њихови професори, што је представљало кључ њиховог даљег успеха. Дошавши на тло Америке били су већ у потпуности изграђени и као личности и као пијанисти, те су их тадашњи импресарији са задовољством дочекали као једну скупу и цењену робу, за коју су знали да ће веома добро да се прода.

Наравно да је сваки од њих поседовао посебну харизму и потпуно својствен однос према уметности свирања на клавиру, те је за сваког од њих појединачно било довољно места на Западном тржишту. А тржиште је било различито. „Од оне неуке публике у Централној и Латинској Америци, скоројевићке у Северној Америци и малограђанске у Европи. „Волели су они тај свој луталачки живот од града до града, волели су они своју уметност, волели су они свој клавир, и једино у ретким тренуцима жалили што нема више оних са којима би могли да поделе надања и страдања са којима су живели, због сталног унапређења своје уметности и мајсторства.“

Да ли су тој, тадашњој америчкој публици која је још увек помало „мирисала на Дивљи запад“ могли да дочарају она фина, танана осећања и филозофију живота коју су понели из свог детињства из Русије и целу палету нијанси звука коју су ослушкивали у руској природи свога детињства, и производили својим мајсторством? Да ли су за ту и такву публику они били само попут жонглера или „уметника на трапезу“ који су излазили на сцену, да би се публика забавила, показујући невиђено мајсторство и виртоузитет. Колике су биле њихове патње због тога? Да ли је то била цена напуштања родне земље, која их је учила неким другојачијим вредностима?⁷⁴⁴

Навешћемо само најпознатије, за чијим пијанизмом је уздисао цео свет:

⁷⁴⁴ А. Гаталица-Златно доба пијанизма-Глас српски-Бања Лука 202 ст 12, 13

Морис Розентал (Мориц Розентал, рођен 1862. Лемберт-Украјина, Руско царство - 1946, Њујорк), галицијско-јеврејског порекла Учио је у Лавову код шопеновог ученика Микулија, а касније код Листа Његова *сестра Федора Шрага живела је у Београду*. Морис Розентал је *14. фебруара 1935. свирао у Београду*.

Програм концерта: Бетовен-Соната оп.101; Шопен- Прелид, Ноктурно оп. 27 бр.2; Скрјабин- Поема; Дебиси- Одблесци у води; Розентал-Лептири, Нови бечки карневал. На бис:Љадов и три Шопена. О томе су писали: (*Д.Чолић, Правда, 16 фебр. 1935 стр 6; Миленко Живковић-Време 16. фебр. с. 6; Павле Стефановић-Штампа 17. фебр. с. 10; Е.Хајек- Звук, март с. 106*)⁷⁴⁵

Само месец дана пре њега *свирао је у Београду и Сергеј Прокофјев* (16 јануара), а 24 фебр. и *Сулема Стравински*. Таква имена за само месец дана; данашњи концертни живот Београда би могао да позавиди години 1935. и тек основаном „Коларцу“, као и великанима музичке критике.

Леополод Годовски (Леопольд Годовский, рођен 1870. Жосле, Литванија, Руско царство, умро 1938. Њујорк), јеврејског порекла. Ученик је Рудолфа и Баргила на Високој школи за музику у Бечу. Са 7 годима је почео да компонује, а са 9 је имао први солистички наступ. 1886. долази у Париз, где је имао подршку Камил Сен-Санса (хтео је да гаусвоји, али под својим именем што Годовски није прохватио). 24. апр. 1891. има концерт у Карнеги холу, две недеље до официјалног отварања. Од 1891 почиње активну *педагошку делатност*, прво у њујоршкој Школи музике, (1891), а потом и на Филадельфијском (1891-1893) и Чикашком (1893-1900) конз. У то време се појављују и његове прве транскрипције по којима ће остати упамћен међу пијанистима: Рондо (Op.16), Брилијантни валцер (Op.18) Шопена, и Етида Хенселта (Op.2 №6). Од. 1900. Годовски је започео европску каријеру, тријумфалним успехом, 6. дец. 1900 г. у Берлину. Почео је са Другим концертом Брамса, затим су уследиле транскрипције Шопенових седам Етида, "Позив на плес" Вебер-Таусига и Први концерт Чајковског. Доживео је праву еуфорију овација. Концертирао је у свим градовима Европе укључујући и Русију. Од 1909-1914, Годовски је био на челу „Школе високог мајсторства Императорске академије музике у Бечу“, код кога су тада учили: *Исај Добровејн,*

⁷⁴⁵ Слободан Турлаков, Летопис музичког живота у Београду, (1840-1941). Музеј поуоришне уметности Србије. Београд 1994. стр 169.

Розина Левина и Генрих Нејгауз. 1912-1913. следи Америчка турнеја са диригентом Л. Стоковским те снима прву плочу за фирму Columbia.

Сергеј Рахмањин (рођен 1873, Новгород (Руско царство), умро 1943, Беверли Хилс, (Калифорнија). Студирао је композицију код Тањејева и Аренског на Московском конз. а клавир код Зверјева и Зилотија.

Јозеф Казимирович Хофман (рођен 1876, Подгорозје (Руско царство), умро 1957, Лос Анђелес). Ученик је Мошковског и Антона Рубинштајна.

Игнац Фридман, (рођен је 1882. у Подгорозју (Руско царство, умро 1948. у Сиднеју (Аустралија), јеврејског порекла. Ученик Лешетицког. (Петрог.конз.)

Симон Барер-рођен је 1896. у Одеси (Руско царство) а умро 1951. у Њујорку, јеврејског порекла. Ученик је Јесипове и Блуменфелда (Петрогр. и Кијевски конз.)

Бено Мојизејевич- (Бенно Моисеивич),рођен је 1890. у Одеси, (Руско царство), умро 1963. у Лондону. Ученик је Дмитра Климова у Одеском конз. затим Лешетицког. Са 9 година добио је Рубинштајнову награду.

Владимир Хоровиц, (Владимир Самойлович Горовиц) рођен је 1904.у Бардишеву (Руско царство), умро 1989.у Њујорку. Ученик је Блуменфелда (Кијевски конз.)

6.3.1 Руски пијанисти у Америци (Боровски, Браиловски, Фридхајм, Барер, Левицки)

На почетку XX в. у Америци су били врло активни следећи пијанисти, које треба споменути: Русиња *Тина Лернер*, (рођена у Одеси 1890.), *Александар Боровски*, *Александар Браиловски* и *Јозеф и Розина Левин*.

Александар Боровски, (Александр Кириллович Боровский), рођен је у Митави-Летонија-1889. (Руска империја), умро 1968-у Масачусету (Америка). Клавир је почео да учи са 7 година и прва знања добија од мајке-ученице Сафонова Упоредо са правним факултетом завршава **Петербуршки конз.** 1912. г код **Ане Јесипове** и то са златном медаљом и Рубинштајновом наградом-клавиром марке Шредер. 1910. на Међународном конкурс „Рубинштајн“ добија награду и од тада почиње његова убрзана концертна делатност.

Концертирао је широм Русије (Тбилиси, Баку, Саратов, Харков). Био је **професор Московског конз.** од (1915-1920), али после револуције 1920. напушта Русију. Његова интернационална каријера почиње 1921. када свира у Паризу на

концертима Сергеја Кусевицког, затим 1923. дебитује у Америци у „Карнеги холу“, потом концертира у Енглеској, Немачкој и по целој свету. Од 1940 добија Америчко држављанство.

«Техника Боровског је виртуозна, његов стил је увек племенит у одсуству реских нијанси. Уметничко фразирање је увек осмишљено, као и педализација. Његово свирање носи печат правог мајсторства» – писала је критика о њему.⁷⁴⁶ Соломон Розовски у новинама «Сегодня», 24. марта 1922. пише:

„Боровски је цео бура и олуја. Велики узлети, грандиозни контрасти, монументалност, велик драмски акценти, бујност боја, то су црте које карактеришу свирање овог пијанисте моћника. Боровски је цео под влашћу савремених, почев од Бузонија, нових тражења могућности клавира, који код њега звуче као моћне оргуље или као оркестар“.

Имао је *огроман репертоар*, што му је омогућавала изузетна фотографска меморија. Исламеја Балакиријева је научио за само 5 дана и никада није вежбао више од три сата на дан, вежбајући пасаже и тешка места из већ научених дела.

Од 1956. г. наставља *педагошку делатност* у Америци као проф. *Бостонског универзитета*.

Најпознатији *ученик* био му је Американац *српског* порекла *Еуген Инђић*-рођени Београђанин од оца Србина и мајке Русиње.

Александар Браиловски (Александр Браиловский), рођен је 1896. у Кијеву, умро 1976. у Њујорку. *Ученик* је *Пуњаљског*, *Лешетицког* и *Бузонија*.

Почетком овог века, Кијевски конз. је посетио *Сергеј Рахмањин* и када му је представљен 11-годишњи дечак, Браиловски, Рахмањин је изјавио:

"Руке су ти као код професионалног пијанисте. Хајде одсвирај ми нешто.", а када је дечак завршио, рекао је: "Ја сам сигуран да си ти предодређен да буду велики пијаниста", и речи Рахмањина су се обистиниле.

Деби у Паризу, отворио му је врата широм света, а после америчког дебија, где је свирао Шопена, „Њујорк тајмс“ је писао да је „музика Шопена у његовој крви“. Неколико година касније у Лондону је посветио циклус концерата делима Листа прозвавши га *"Листом нашег времена"*. Био је први Европски пијаниста који је свирао у Јужној Америци. Године 1961. је концертирао у СССР-у.

⁷⁴⁶ Боровский А. К. Муз. энцикл. М.: Сов. энцикл., Сов. комп. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973-1982.

А. Чесинс, у својој књизи *"Говорећи о пијанистима"* је написао: „Представљао је загонетку у својој професији. Пред нама је човек који воли свој посао и чини да га публика воли. Можда то није пијаниста над пијанистима и музичар над музичарима, али је - пијаниста за слушаоце и о томе треба размислити”.⁷⁴⁷

Миша Левицки (Миша Левицкий), рођен је 1898. у Кременчуку (Руско царство), умро 1941. у Њујорку. Ученик је **Александра Михаиловског**. Био је веома популаран Американац, изузетно надарен виртуоз.

Артур Фридхајм- (Артур Фридгейм), рођен је 1859. Санкт Петербург, а умро 1932. у Њујорку. **Ученик** је Антона Рубинштајна. Био је такође један од најдражих Листових ученика и његов лични секретар. Морао је дуго да чека да би био примљен у Листову класу, будући да је било познато да свако ко је стизао од Антона Рубинштајна је изазивао анимозитет код Листа.

Симон Барер, рођен је 1896. у Одеси, умро 1951. у Њујорку. Рођен је као 11. дете у јеврејској породици, морајући од малена да ради не би ли зарадио за издржавање. Умро је за време извођења Григовог концерта у Карнеги холу.

О свом школовању у Русији је говорио: »У Одеси сам савладао природност у свирању, у Петрограду са **Јесиповом** сам овладао вансеријским прстним способностима, у Кијеву са **Блуменфелдом** сам научио шта је то музика». 1919. дипломирао је са златном „Рубинштајновом медаљом“ на **Петербурском конз.** код **Ане Јесипове**. **Глазунов** је том приликом изјавио: „Тај младић има једну руку Франца Листа, а другу Антона Рубинштајна“. ⁷⁴⁸

По дипломирању 1919. почиње да **предаје** на **Кијевском конз.** Упоредо наставља са богатом извођачком каријером, те од 1920. Барер држи и по сто концерата годишње. Године 1928. постаје културни аташе у балтичким земљама, 1932. одлази у Финску, а затим емигрира прво у Немачку, а по доласку нациста, у Швајцарску. Године 1934. дебитовао је у Лондону, изводећи „Први концерт Чајковског“ под управом Томаса Бичема, а 1936. дебитује у Карнеги холу. Од 1939 живи и ради у Америци где је и умро на концерту од излива крви у мозгу.

⁷⁴⁷ Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты". Москва, "Советский композитор", 1990 г. с 55

⁷⁴⁸ А. Гаталица-Златно доба пијанизма st. 118

6.3.2 Утицај Руске пијанистичке школе на стварање Америчке школе

1.Руска и Западно-Европска- пијанистичка школа-сличности и разлике

Два од та три елемента, коју помиње Барере, *природност у свирању* и *музика*, су кључни елементи који карактеришу и одвајају **Руску школу** од свих осталих школа. И док се у школама западног типа на самом почетку учења свирања на клавиру обраћа пажња само на један, технички, прстни елемент, о коме говори Барере, у Руској школи се одмах захтева, да се након научених неколико тонова, ти тонови «одсвирају» и да се у њих удахне музика. У Француској се нпр.у првим годинама учења, солфеђу придаје већа пажња него учењу инструмента. Дете треба од првих тонова да створи музичку представу о тој малој песмици коју свира, а на професору је да га усмери ка том циљу и развије музичку машту. Док маштом покушава да схвати музичку поруку комада, дотле својим осећањима ствара свој лични однос-доживљај према музици коју сам репродукује и то га чини срећним. Тек на трећем месту се обраћа пажња на средство тј. прсте са којим треба тај првобитно постављен циљ (музику) да оствари.

У *Западним школама* процес је углавном обрнут. Прво се постављају прсти, па рука, затим се учи динамика, па ритам, а тек у средњој школи се учи идејна основа и садржај дела. Осећања су у служби интелекта, па је тако и музика у служби интелекта.

Код словенских народа осећања имају превласт над умом, а душа и дух над мислима, док код западних ум је тај који преовладава над осећањима, а мисао руководи духом. Претпостављамо да у тој различитости мишљења и животних ставова, те различитом приступу према музици и уметности у целини, лежи кључ за разумевање и различитости пијанистичких школа.

Анализирајући претходне пијанисте, запезили смо да на *западним сценама* од пијанисте се више очекује да истиче себе као интерпретатора, него дело кога изводи. Очекује се да је индивидуалност пијанисте у првом плану и његово Ја. Типичан пример је Лист. У *Русији* је опет супротно. Пијаниста је у другом плану, а дело које изводи у првом. Сетимо се Рихтера, Гилеса, Соколова, код којих се увек осетила нека врста децентности, дубоке удубљености и скромности на сцени. Своју улогу схватају мисионарски, увек подређени уметности и делу којег

свирају, а себе несебично стављају у други план- повучени, ненаметљиви, готово невидљиви.

На то нам указује и амерички критичар и музички писац *Харолд Шонберг*, говорећи о **америчком пијанизму**, у књизи „*Велики пијанисти*“ указујући нам на основне карактеристике **Америчке школе**:

„Док се већина *руских пијаниста* опредељује за *романтичарску* музику и слободно се крећу у водама Шопена, Шумана и Листа, то чини веома мали број Американаца, као да су стегнути, или то изводе уз одређену нелагодност. Они немају директну романтичарску традицију, док се *совјетски пијанисти* ослањају на традицију која вуче корене од *Антонa* и *Николаја Рубинштајна*.

Амерички пијанизам после другог светског рата није успео да се одржи у водама романтичарске традиције. Електицизам, јасност форме, метричка крутост, помало тврд тон, тежења ка апсолутно верном репродуковању штампаног текста-су **карактеристике Америчке школе**. Можда део одговорности лежи у томе што су Американци често електични, и објективни, подложни утицајима општих интелектуалних кретања. Пошто данас влада антиромантизам, такви су и пијанисти. Но чудесни су када свирају *савремену музику*. Једино су ту искрени. Они у музици траже *интелектуални садржај*- облик, равнотежу, решавање техничких проблема. На извесан начин подсећају на мале перспективне бизнисмене, који су завршили добре школе, самопоуздани су, ефикасни, али помало безлични. Све у свему свирају обазриво и нерадо се препуштају ризику.

Велики уметници претходне генерације, доста су препуштали случају. Уколико би остварили оно што су желели, резултат је био чудесан. Ако не, био је то величанствен промашај. То се не дешава често на данашњој америчкој сцени. Резултат је **униформисано свирање**, где је просек далеко виши него раније, али је мало оних који су достигли сам врх. Уместо некадашње смелости, данас постоји *планирање*. За данашњу Америчку школу штампани текст је светиња. Изненађује, да су се многи пијанисти окренули савременим композицијама. Ма колико нека дела била технички тешка, чини се као да их уче преко ноћи, а свакако су данас први у свету по начину решавања свих запетљаних чворова у новим композицијама.»⁷⁴⁹

⁷⁴⁹ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983. Ст. 395-398

2. Руска пијанистичка школа - Juilliard School of Music и Curtis Institute

Пре Првог светског рата бројни ученици Лешетицког, Николаја и Антона Рубинштајна и других потомака Руске школе, долазе у Америку и тако постају утемељивачи руске педагогије на америчком тлу. **Розина** и **Цозев Левин**, као и **Александар Зилоти** постају професори на „Џулијарду“ у Њујорку (Juilliard School of Music), а **Јозеф Хофман** и **Изабела Венгерова** на Кертису у Филаделфији (Curtis Institute of Music), а гостујући професори били су **Леополд Годовски** и **Морис Розентал**.

Петроградска пијан. школа Лешетицког, преко супруге **Ане Јесипове**, преноси се на **Изабелу Венгерову**, а она је преноси на младе америчке нараштаје: *Барбера, Берштајна, Графмана*.

Московска школа Сафонова преко брачног пара **Левин** преноси се на бројне ученике: Ван Клајберна, Ралфа Вотпека, Гарика Олсона, Едварда Ауера, Џејмс Ливајна, Джон Браунинга, Мишу Дихтера, Даниела Полака.

6.3.3 “Џулијард Школа“ (Њујорк) - Александар Зилоти, Јозеф и Розина Левин

Први крак Руске школе на америчком континенту иде преко „Џулијард школе“ (Juilliard School of Music) и њених утемељивача **Јозефа и Розине Левин и Александара Зилотија**.

Александар Зилоти (Александр Ильич Зилоти), рођен је 1863.у Харкову, умро 1945 у. Њујорку. Зилоти је из племићке породице, и по мајчиној линији је брат Рахмањинова. (*Зилоти и Рахмањин* 1902. с.110).



Композицију учи код Чајковског, а клавир код Николаја Рубинштајна, код кога дипломира 1880. са златном медаљом, на Московском конзерваторију.

Био је близак са Чајковским и много је урадио на популаризацији музике Чајковског на Западу.

Од 1883. до 1886. се усавршавао код Листа у Вајмару, сматрајући га једним од његових најбољих и међу последњим ученица, а затим се враћа у Москву где постаје професор Московског конзерваторија од 1888-1891. Међу његовим

студентима је и његов рођак Сергеј Рахмањин, и управо је он донео Чајковском партитуру ране Свите 17-годишњег Рахмањина.

Крајем 1919. преко Финске емигрира у Немачку, а од 1922. у Америку. Био је не само велики пијаниста виртоуз, већ и велики популизатор руске музике у Америци. Висока култура му је омогућавала да одмах препозна прави музички таленат. Волео је да упознаје слушаоце са делима младих извођача, те да открива публици оригиналне и необична виђења у интерпретацији већ познате музике. У своје концерте је поред познатих европских аутора укључивао и музику Скрјабин, Стравинског, Метнера, Прокофјева и на тај начин упознавао публику са њима те тако одиграо велику улогу на пољу популаризације руске културе у иностранству. Од 1924- 1944. предаје клавир на *Juilliard school of music* при Колумбијском универзитету, скоро све до своје смрти, пошто годину дана касније умире у 82. Г.



Зилоти и Лист: Вајмар 1885



(c.111) Лист са студентима: Franz Liszt, Georg Liebling, Aleksandr I. Ziloti, Arthur Friedheim, Emil von Sauer, Alfred Reisenauer, Alexander W. Gottschalg, Moriz Rosenthal (c.112)

Његови студенти и данас причају да је имао огромну шаку, као и Рахмањин, и да је као пијаниста био спој виталности и префињености, уз изванредну технику. Отуда нас не чуди са којих је основа кренуо Рахмањин, и сви остали ученици Зилотија са *оба континента*. Новембра 1930. је свирао легендарни „Листов концерт“ са *Артуром Тосканинијем*. Био је један од највећих транскрипциониста. Написао је више од 200 аранжмана као и оркестарска издања музике Баха, Бетовена, Листа, Чајковског и Вивалдија. Његова најпознатија транскрипција је „Прелид *b-moll*“, заснована на „Прелиду *e-moll* ЈС Баха“. О Зилотију смо писали у руској пијанистичкој школи те се нећемо дуже задржавати.

Ученици из руског периода: Игумнов, Голденвејзер, Максимов, Рахмањинов, из **америчког периода:** Marc Blitzstein, Gladys Ewart, и Eugene Istomin.

Зилоти и породица Третјаков

Павел и Вера Третјаков су волели природу, уметност, музику, и деца су им одрасла у таквом окружењу. Најстарија ћерка Вера, удала се за пијанисту Зилотија и била је са њим срећна целог живота. Љубов, се удала за сликара Н.Гриценко. Две друге ћерке су се удале за браћу Боткин. Александра – за лекара и колекционара Сергеја а Марија за војног морепловца и лекара Александра Боткина. Третјаков се држао традиционалних погледа васпитања деце: Музика, литература, страни језици, концерти, позоришта, уметничке изложбе, путовања – у томе се састојало домаће васпитање породице Третјаков.⁷⁵⁰ Са таквим васпитањем руски емигранти су отишли у Америку.



Породица П.М.Третјакова. 1884 . С лева на десно: Вера, Иван, Вера Николаевна, Михаил, Марија, Марија Ивановна, Павел Михајлович, Александра, Љубов. (с.113). Ћерке и зетови, с лева: Љубов П.Гриценко, Александр И.Зилоти, Александра П.Боткина, Николај Н.Гриценко, Вера П.Зилоти, Сергеј С.Боткин. 1894 (с.114)

У руској култури постоји нека посебна нераскидива веза и континуитет музичких генерација и Зилоти је одиграо огромну улогу у њој у светским размерама.

Јозеф и Розина Левин

Псебан и најзначајнији утицај на формирање Америчке пијанистичке школе, имали су брачни пар **Јозеф и Розина Левин (сл.115)** обоје ученици Сафонова, који су у Америци радили од 1919. па до смрти. Пошто је Јозеф био сјајан концертни пијаниста заокупљен пијанистичком каријером, мада се и он бавио

⁷⁵⁰ Третьяков П.М.-основатель Третьяковской галереи. Семейные фото. Воспоминания современников. <http://maxpark.com/community/2962/content/1432308>

педагогијом, највећи утицај у педагогоји остварила је његова супруга, Розина која



је живећи знатно дуже од њега, до дубоке старости, радила као проф. на „Џулијарду“. Може се рећи да је она поставила темеље педагогије на овој данас најпрестижној установи за музику у Америци, одгајивши плејаду сјајних америчких пијаниста, на челу са Ван Клајберном, победником Првог међународног конкурса “Чајковски“ у Москви 1958, и та „блистава победа била је овенчана америчким пијанистом изграђеним на «руској основи».⁷⁵¹

Јозеф Левин. (Левин Иосиф Аркадјевич), рођен је 1874. у Орелу-Русија, умро 1944. у Њујорку. Био је вршњак Рахмањина и Скрјабина и по животним годинама и по студијама. Родио се годину дана после Рахмањина и годину дана после њега умро. Учио је на **Московском конз.** код **Василија Сафонова.**

Био је један од највећих пијаниста –виртоуза у првој половини XX в. Имао је беспрекорни виртуозитет али и мајсторство звучног колорита, као и сензибилитет и у чисто техничким композицијама, што је била карактеристика свих пијаниста потеклих из руске школе, независно у чијој су класи у учили, што нам говори о једнственим принципима те школе.

Дебитантски концерт је одржао у Москви 1890. где је свирао Бетовенов концерт бр.5 са диригентом Антоном Рубинштајном. Дипломирао је 1892. г. са златном медаљом, као први на години оставиши иза себе Рахмањина и Скрјабна. 1895. г. добија **прву награду** на „Другом Рубинштајновом конкурс“ у Берлину, а 1898. се жени са својом бившом ученицом, Розином Беси, такође ученицом Сафонова, која постаје његов животна сапутница и асистент у педагогији до краја живота. Од 1903-1906. постављен је као **проф.Московског конз.** на место А.Скрјабина, који је отишао у иностранство.

Свој први концерт у Америци одржао је 1906, а од 1906-1914 концертира и по земљама Европе и Америке. Централно место у репертоару Јозефа заузимала је музика Шопена, Шумана и руских композитора нарочито А. Г. Рубинштајна. Критика га је називала, *«последњи аристократа клавијатура»* — «идеалистом,

⁷⁵¹ Д.А.Рабинович- исполнитель и стиль-Выпуск 2- Критико-публицистические этюды-Москва „Советский композитор“1981 ст 92

сањарем, који је стремио суптилној, оштрини и савршенству»⁷⁵² Од 1909–1919 живи у Берлину, а од 1919. у Њујорку, где од 1924, постаје водећи професор на „Џулијард школи“ у Њујорку, све до своје смрти.

Као педагог, настављач је педагошких принципа Сафонова и А. Г. Рубинштајна. Стављао је пред ученика задатак да јасно формулише, а затим и да пренесе смисао, *садржај*, који се налази у делу. Нарочиту пажњу је придавао *култури звука* и основним музичко-пијанистичким навикама (*fundamentals*), как их је називао. То је подразумевало: да умете да чујете себе, знање хармоније и свих скала и арпеђа. По казивању једне од његових ученица, «чак када вам се чинило да он греша, захтевајући од вас недостижног савршенства, после борбе и очајања, ви одједном схватате да сте направили велики корак напред. Оно што се чинило као обраћање пажње на мале ствари, откривало вам је нове светове.»⁷⁵³

„Основни принципи свирања на клавиру“ („Basic Principles in Pianoforte Playing) из 1928. сматрао се класичним уџбеником музичко-педагошке литературе, у којој су се налазили основни принципи руске клавирске школе.

Ради се о опсервацијама сензибилног уметника, често поткрепљено маштовитим сликама. Што се *технике* тиче, нагласак је на способности да се различита расположења преточе у прсте и руке. **Певљиви тон** треба створити ментално и он зависи: (1) од додира дирке испруженим прстима постављеним близу површине, његовим притиском до дна, чиме се постиже дубок, певљив тон; (2) природна еластичност ручног зглоба која прати рад прста; (3) осећај као да надлактица и подлактица лебде, односно потпуно одсуство укочености и фиксираности.

Клавир није писаћа машина и дирке се не смеју ударати прстима из висине, него их треба утискивати, држећи их што ближе. Треба имати осећај као да се свира по жицама које затитрају под ударом меких палица. Они који цене леп тон, имаће стрпљења вежбати основне техничке формуле на наведени начин, све док базични принципи свирања не постану тако природни као ходање.

У једном чланку из 1932. Левин објашњава *повезаност између тона и технике*: "Једна од најважнијих ствари за пијанисту је знање о принципима *релаксације* и како је применити на свирање. Али, многи о томе имају погрешну претставу.

⁷⁵² С. В. Грохотов И. А. Левин. // Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. М., 2007. С. 267-298. (Wallace R.K. P.193)

⁷⁵³ (Wallace R.K. P.175–176).

Релаксација није млиставост, јер превелико опуштање доводи до немогућности контроле и јасноће свирања. Са друге стране и превелика укоченост изазива тврд и груб тон. Решење је између ова два екстрема.

Што се тиче *држања шаке*, она мора бити заокругљена. Прсти могу свирати врховима и бити сасвим заобљени, или јагодицама и бити нешто испруженији. Све то у одређеној мери утиче и на квалитет тона - заокружени прсти производе више или мање брилијантан, а прсти који свирају испружени, баршунаст тон. (Поједини ефекти траже да се прсти држе сасвим близу дирки, односно да се скоро уопште не дижу.) Ова два принципа рада прстију директно утичу на *тон*. Баршунаст тон може се постићи и већом употребом тежине руке.

Ученици: С. Городницки, А. Маркус, Б. Смит.

Розина Левина (Розина Яковлевна Бесси-Левина (1880-1876), рођена у Кијеву (Руска империја), умрла у Калифорнији. Била је ћерка богатог јувелира Јакова



Беси. Међу приватним учитељима клавира био је и студент Моск. конз. Јозеф Левин, будући супруг. 1898. је са златном медаљом завршила Московски конз. такође код Сафонова. По завршетку конз. је концертирала у Бечу (1910), Петербургу (1911),

Берлину (1912). Од 1914—1919. је живела са мужем у Берлину, а 1919 г. одлазе у Њујорк, где Јозеф ради као професор, а она његов асистент. Свирала је заједно са мужем у ансамблу за два клавира. (*Розина Левин и Ван Клајберн сл 116*)

После смрти Јосефа, руководство Џулијард школе ју је убедило да буде његов наследник, те 1938. постаје професор и у следећим годинама из класе Левине је изашао цео низ крупних пијаниста, што се показало као добра одлука и инвестиција те школе. Розина је 33 године надживела Јосефа, умрла је 1977. у својој 98.год.живота и за тај дужи период бављења педагогијом, могла је и већи утицај да оствари на одгајању Америчких пијаниста.

У позним годинама је давала и концерте и снимала. У јануару 1963 г. у доби од 82. г је дебитовала са Њујоршком филхармонијом под руководством *Леонида Бернштајна*, изводећи „Први концерт Шопена“, са којим је и дипломирала.

Добивши то престижно одличје, златну медаљу Московског конз. потврдила је да је научила оно најбоље из Руске школе, те је сво то знање и искуство уткала у

темеље новонастале Америчке школе, објединивши тако Петроградску, Московску и Њујоршку пијанистичку школу у данашњу „Juliard school of music“.

Да појаснимо: Лешетицки-творац Петербурске школе, преноси школу Сафонову, који постаје проф.Московског конз; Сафонов преноси Московску школу брачном пару Левин, а они ту уједињену Московско-Петербуршку (Руску школу), преносе на Америци континент у“ Џулијард школу“.

„Подучавање Розалин Левин било је типично руско“. Winthrop Sargeant је приметила, да је она у традицији *Антон Рубинштајна*, увек започињала рад са студентима речима да кроз свирање треба ући у карактер дела, и да се то мора постићи прикладним тоном и технички прецизно. Стално је понављала: "Прво замислите тон који треба да добијете, а затим га реализујте“. Карактер тона је нешто што сваки поједини извођач мора осетити, али и само осећање није довољно. Карактер треба адекватно пренети слушаоцу (зачуђујуће је како мало пијаниста чује себе онако како их чују други!!!). Контрола разних нијанси извођења нешто је што захтева велику објективност и истанчан осјећај."⁷⁵⁴

Попут Рубинштајна, није никада свирала студентима, нити им је дозвољавала да слушају туђе снимке док су учили дело, и то зато да не би имитирали туђа решења.

Брачни пар Левин, одгајили су **плејаду изванредних америчких пијаниста**:

Ван Клајберн (**Van Cliburn**), победник Првог међународног конкурса “Чајковски“ у Москви 1958; Ралф Вотапек, лауреат првог Конкурса Вана Клиберна (1962); Гарик Олсона (**Garik Olson**)- лауреат првих награда: Конкурса Бузони (1966), Монреал (1968), и Шопена 1970; Едвард Ауер-лауреат Конкурса М.Лонг (1967); Џејмс Ливајна (**James Levine**), диригент, музички директор Метрополитен опере; Джон Браунинг, Миша Дихтер, Даниел Полак.

1. Ван Клајберн (Van Cliburn)-амерички пијаниста са руском школом

Од свих поменутих Американаца, **Ван Клајберн** (1934-2013) „се показао као највише «руским» и тај руски елеменат се јасно могао уочити у његовом пијанизму, те зато и не чуди што је на „Првом конкурс у „Чајковског“ у Москви 1958. најјачи утисак на публику оставило управо његово извођење „Другог концерта Рахмањинова“. И не само у избору репертоара, већ и у стваралачкој

⁷⁵⁴ Јакша Златар-Руска пијанистичка школа

индивидуалности у целости у којој је се осећао удахнут руски елеменат. Довољно је само да погледамо како држи руке на клавијатури, и да нам буде јасно колико је то блиска веза са руским, нарочито Московским пијанизмом. Д.А.Рабинович се пита: „Да ли су ту главну улогу одиграле личне способности тог младића из Тексаса или моћни педагошки утицај Розине Левин?“⁷⁵⁵

Руска публика, која је те 1958.имала среће да слуша сад већ легендарни концерт прошлога столећа ,тј.такмичарски наступ младог Американца, реаговала је врло емотивно, препознвши у његовом пијанизму нешто врло себи блиско.Разумела је његово свирање и заједно са њим осећала музику коју је свирао, те тако успоставила контакт са пијанистом и поставила га за свога фаворита.

У свирању Американца успела је да препозна себе и свој пијанизам, јер су потицали са истог извора знања, из исте школе и заједно преживљавали исту музику. Хватала је у ваздуху оне «руске интонације»у «његовој музици» и оне су јој се допале.⁷⁵⁶ У томе је кључ невероватног успеха, који је доживео Ван Клајберн у Москви, а који ће се сличним интензитетом поновити 30 година касније приликом гостовања другог „американца“ са руском школом, Владимира Хоровица (1986).



(Ван Клајберн- Велика сали Моск. конз. на Конкурсу „Чајковски“ 1958.(с. 117)

О значају традиције руске пијанистичке школе и резултатима које се постижу на њеним темељима, и после скоро пола века живота и рада у Америци, најбоље говоре саме речи ова два изузетна педагога- **Јозефа и Розине Левин**.

Јозеф Левин се у чланку „*О пијанистичком школовању у Русији*“ године 1917. осврнуо на традицију музичког васпитања од најмањег узраста, указујући на значај таквог васпитања за даљу надградњу личности, описујући главне принципе школовања пијаниста у ондашњој Русији.

На почетку је истакао да су народна музикаа и класична дела били од виталног значаја за музички развој деце, те да се музичком васпитању од најранијих дана придавала највећа пажња. Већ у узрасту од 5 година дете је свирало неке

⁷⁵⁵ Д.А.Рабинович- Исполнитель и стиль-ст 93

⁷⁵⁶ Ibid. Д.А.Рабинович st 93

Schumannove и Beethovenove комаде. Када је музички талент код детета постајао евидентан, цела породица би се удружила у његов развој до највиших граница. Учитељ би врло пажљиво одређивао програм за сваког ученика понаособ. Током рада на једном ступњу није се прелазило на следећи док претходни није добро савладан, а веома се добро пазило да прогрес учења није пребрз. Говорећи о изузетној техници руских пијаниста, Јосеф је утврдио да је она саграђена на "стенама, а не на песку", будући да се на испитима најпре тражила контрола технике, а ако она не би била задовољавајућа, нису се слушали ни комади. Недостаци у техници схватили су се као недостаци у правилном учењу свирања на клавиру. То је било изузетно важно првих пет година учења, које су биле база учења уметничког репертоара. Наравно, ови технички облици постајали су временом све тежи и бржи. Ученици који би покушали свирати теже комаде без техничке припремљености, били би исмијани. Вежбање скала и акорада никад није било механичко, већ се увек радило на динамици.

Розина Левин, после концерта *Свјатослава Рихтера* у *Carnegie hall*-у је рекла: „Таквог мајстора какав је **С. Рихтер**, могла је однеговати и створити само *највећа пијанистичка школа коју познаје свет*. А та је, несумњиво, руска пијанистичка школа са њеном богатом класичном традицијом и огромним искуством велелепних педагога. Ја сам увек сматрала, да сваки онај који хоће да буде зрео пијаниста, дужан је да борави у Москви, и да на извору црпи мајсторство, те да обогати своју музичку школу. После вечерашњег концерта, ја са још већом радошћу долазим до сазнања, да су руска музичка школа и њен питомац Свјатослав Рихтер доспели до изванредних успеха. Ја већ 40 година предајем музику у Њујорку и видим како су се расцветали многи таленти. Али, ни у једној земљи не видим да их тако *пажљиво, паметно, и са уверењем* воде ка врху по лествицама мајсторства, као у Русији. У то, ме је убедила моја дугогодишња музичка пракса. То потврђује и вечерашњи концерт Свјатослава Рихтера – пијанисте који је освојио срце Њујорка.⁷⁵⁷

Ове речи Левиних, као да откривају сву тајну успеха руске пијанистичке школе, која пажљиво, умно и са пуним уверењем пење таленте по лествицама до највећег мајсторства, а чије су корене и умеће понели из руске школе и традиције.

⁷⁵⁷ Розина Левина. "Великий день в моей музыкальной жизни". Музыкальное путешествие. Е.Л.Датель «Просвещение». Москва. 1970. ст. 356-346

6.3.4 „Кертис Институт“ (Филаделфија)-Јозеф Хофман и Изабела Венгерова

Јозеф Казимирович Хофман, (Йозеф Казимирович Гофман), рођен је 1876. у Пдгорозју- Руско царство, а умро 1957. у Лос-Анђелесу. Сматра се утемељивачем Кертис института (Curtis Institute of Music) у Филаделфији, једне од две највеће школе за музику у Америци. (*Јозеф Хофман сл.118*)



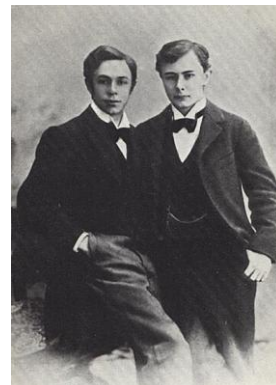
Прва знања о клавиру добио је од Мошковског, али најзначајнији професор и мецена му је био **Антон Рубинштајн**, код кога учи као једини његов приватни ђак. Био је чудо од детета. Имао је невероватну способност да може да одсвира композицију коју је само једном чуо, а да чак ни партитуру није видео. Код Рубинштајна је сазнао за тежак рад, за професорски деспотизам, али и за *романтичарску* уметничку слободу и управо *те принципе*, који карактеришу **Руску пијанистичку школу**, је одржао у свом пијанизму и у својој педагогији готово целог живота.

Код Антона Рубинштајна је учио две године и као главну његову методу истиче избегавање показивања на клавиру, што смо приметили и код Розалин Левин, индиректан приступ стварања уметничке представе, поштовање нотног текста и инсистирање на тражењу истинског карактера дела.

Рубинштајн му је организовао дебитански концерт изван граница Русије, где је свирао његов клавирски концерт под управом самог аутора Рубинштајна. Године 1894. долази на своју прву турнеју у Америку и већ тада доживљава огроман успех. Од 1898. се за стално настањује у Америци. Новински и финансијски магнат *Едвард Бок* постаје најбољи Хофманов пријатељ, а његова жена Мери Луиза Кертис- Бок 1910. г. планира оснивање елитне школе за музику, од које ће се касније развити „Кертис институт за музику“.

Заједно са госпођом Бок, Хофман је **активан учесник у стварању** те елитне школе, од скупљања донација, преко новчане помоћи са својим концертима по Источној обали, до састава професорског кадра, који сачињавају тадашњу елиту извођаштва (Стоковски, Флеш, Бакхауз, Ландовска и др). У оквиру института зида се и мала концертна сала са називом „**Казимир хол**“, названа по Хофмановом оцу. **Први професор и управник** клавирског одсека „Института“ 1924. постаће **Јозеф Хофман** а од 1927 и директор.

Колико је тада била од великог значаја повезаност руског знања и талента и америчког новца, те схватања значаја преузимања руске културе за стварање културе у Америци, симболички говори кућа Јозефа Хофмана, по ступању на овај положај, која се звала *«Исток и Запад»*. Стварање овакве музичке институције представљало је нешто сасвим ново за Америку тога доба, јер се поред музике, на „Институту“ проучавала и филозофија и упоредне уметности, што је било од изузетне важности за подизање опште културе америчких извођача, што је управо пренешено из руске традиције, јер као што знамо у Русији се јако обраћала пажња на општу културу, те су за разлику од западних извођача који су углавном били артисти, руски музичари били високи интелектуалци, с обзиром да су готови сви завршили поред музике и друге универзитете (медицину, права, војне школе). Хофман је сам и у младости и у старости био опчињен математиком и физиком. *(Скрјабин и Хофман, Москва 1862. (сл, 119-1и2)*



Обавезни део **руског образовања** сачињавало је: знање француског језика, литературе, поезије и филозофије, а као допуна интелектуалном, образовао се обавезно и дух, учењем музике, најчешће свирањем на клавиру. Када су својим *педагошким принципима* у Руској империји васпитали своју децу, руска интелектуална елита није могла ни да претпоставе да ће тим истим принципима образовати још готово пола света, да ће ударити темеље образовања једној земљи, која је створена на сасвим другим основама, другим законима живљења, без традиције и сопствене културе. Американци су имали слуха да то примете и довољно новца да то и плате.



Већ у првим годинама рада, „Кертис Институт“, са својим новинама у образовању стиче велику популарност. То је био сасвим нов приступ васпитавања музичара, заснован на модерним схватањима интерпретације, где се на првом месту ставља нотни текст, дакле *„оно шта се свира“*, а не *„како се свира“* и његова тачна интерпретација у тумачењу поруке самог композитора. До таквог начина интерпретације, било је могуће стићи, само кроз комплетно музичко и опште

културно образовање. Чини нам се да је то била и прекретница у извођаштву, јер оно прераста од естрадне делатности, у „Уметност свирања на клавиру“, што је било потпуно непознато Америци.

Пијанистички модернизам

До тада су постојали виртуози-хероји (ученици Листа и Лешетицког) који су имали неограничену слободу у украшавању и импровизацији, који су свирали стихијски у циљу да се допадне и да оставе утисак на публику.

Од *Хофмана* и *Рахмањинова*, који се сматрају «модернистима» свога доба, слободе се постепено укидају, а композитори излазе у први план и постају важнији од интерпретатора-виртоуза.

У Хофмановој књизи „Свирање клавира“, могу се наћи занимљива запажања о стилским променама које су довеле до „модернизма“ у пијанизму.

На почетку у свирању је владала безазлена једноставност, да би се касније све више усавршавала и постала сама себи циљ.

“Пре педесет година (1857) техника је све и свја. За што краће време требало је одсвирати што више нота. Наравно да су постојали и истакнути великани, као што су Рубинштајн, Лист и Шопен за које је порука била важнија од технике, али



публика је била заслепљена техником-можда би било боље рећи пиротехником.

Сада наилазимо на оне који се поново враћају *природности у свирању*. Више се цени *велика лепота*, упоредо са одговарајућом техником, него сама техника лишена лепоте“, истиче Хофман. Хофман никада није био против технике, као ни његов професор Рубинштајн чија су дела и сама захтевала велику технику, сматрајући да без блиставе технике није ни могуће одсвирати Рубинштајнове концерте. Међутим, техника треба да буде само алат са којим способан уметник постиже оно што пише у тексту. »Имати само алат ништа не помаже; важан је инстинкт, уметникова интуиција, да осети када и како да употреби овај алат».⁷⁵⁸

(Концерт Хофман у Метрополитену 1937-сл.120)

⁷⁵⁸ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 335-336

Пошто су и *Хофман* и *Рахмањинов* били „уметничка деца“ потомци» браће Рубинштајн вероватно су они и главни «кривци» за тај нови културни приступ и преокрет у образовању и васпитању нове генерације америчких пијаниста. У својој педагогији *Антон Рубинштајн* је увек подвлачио: »Прво свирајте тачно као што је написано; када у томе успете, у колико осећате потребу да нешто измените, зашто да не». Хофман иде даље: »*То никако!*», јер је сматрао да извођач има довољно посла и око постојећег текста и без додавања још нечега.

Са коликом педантношћу је терао ученике да тумаче текст, доказује чињеница да је нудио *награду* свакоме за кога се докаже да је прочитао све *композиторове ознаке*. Говорио је, да један животни век није довољан да се се открију све могућности једне једине Бетовенове сонате или неког сличног дела.

»Права интерпретација једног музичког дела подразумева његово правилно схватање, а то зависи од апсолутно тачног читања текста. Када пијаниста жели да истакне своју цењену личност, намерно додајући разна нијансирања, сенчења, ефекте, и ко зна шта још, све то је равно фалсификату. Извођач мора увек бити уверен да изводи само оно што је написано».

Хофман је сходно овом закључку био крајње доследан. Исте принципе и веома педантан однос према тексту у својој педагогији ће на другој страни земаљске кугле, у совјетској Русији примењивати *А.Голденвејзер*, те се јасно уочава да им је корен у истој пијанистичкој школи.

Као што се цела совјетска школа пијанизма која је израсла из рубинштајнове школе, прихватајући „модеран“ а опет традиционалан приступ, није бојала да ће сувише „објективни“ однос према делу, довести до друге крајности, тј. до „беживотности и губљења различитости, те лишавања печата индивидуалности“, тако се није бојао ни Хофман, на другој страни света. Међутим, чини нам се да је совјетски крути систем, више ишао на руку „пијанистичком модернизму“, док је Америку навикнуту на естраду, шаренило и блѣсак, теже било навикнути на строгост и систематичност. Утолико је Хофман имао већи задатак и одговорност.

Хофман је сматрао да сваки пијаниста поседује: свој лични темперамент и способности, те стечену интелектуалност. Са тим, себи својственим карактеристикама, несвесно ствара своју концепцију. То „*подсвесно*“, ствара ону

праву индивидуалност, долазећи до чврстог сједињавања композиторове и интерпретаторове замисли дела. То образлаже на следећи начин:

„У колико десеторица пијаниста свира исто дело подједнако тачно, сасвим је сигурно да ће сваки од њих свирати другачије, мада ће свако од њих бити убеђен да је његово извођење једино исправно. Јер свако извођење је, као што смо рекли одраз личне способности, личног темперамента и такође лично стечене интелектуалности. Због тих, сваком понаособ својствених одлика, свих десет концепција ће се разликовати, а сваки је извођач засигурно био несвестан настајања тих својих концепција. Управо ове „подсвесне“ одлике, представљају суштину праве индивидуалности сваког извођача и само захваљујући њима ће доћи до чврстог спајања композиторове и интерпретаторове замисли“.

И можда најбоље *Хофманову педагогију* описије једна од његових ученица из 1928. када је имала 13. Година, **Езра Рахлин**: »Никада нећу заборавити његову доброту и уметнички интегритет, који је показивао у свакој прилици и његове инспиративне уметничке примере. Једна од најважнијих ствари коју ме је научио била је на око парадоксална: требало је у стању спонтаности остварити све композиторове намере.»⁷⁵⁹ Готово исти опис наћићемо код једне ученице *Нејгауза*, описујући совјетску пијанистичку школу.

Хофманн на следећи начин описује Рубинштајнову наставу клавира:

"Стајао је са моје леве стране, и кад год је хтео да нагласим неку ноту, тако би притиснуо моје лево раме да сам зарањао у дирке, а клавир би „крикнуо“. Ако то није успевало, тада би притиснуо својом руком моју и размазао је као палачинку по белим и црним диркама, стварајући тако какофонију. Уз то је говорио: свирајте чишће и чишће, као да сам ја био крив због погрешака. Једном сам га питао за савет за прсторед у неком пасажу. Свирајте и носом, рекао је, само да звучи добро! Рубинштајн *никад није свирао* композиције које сам му доносио на час. Он их је објашњавао, анализирао, тумачио све оно што је хтео да разумем, али кад је то једном учинио, оставио је мени да „оживим“ и изведем дело. Тако сам од њега научио *неоспорну истину*: концепт тонске слике коју смо примили кроз свирање других, даје само краткотрајну импресију, он долази и одлази, док нам једино

⁷⁵⁹ Opt. cit. А. Гаталица-Златно доба пијанизма st 72

властита тонска представа остаје. Једно дело радило се на часу само једном. Кад сам га понекад молио да још једном одсвирам рекао ми је: радије не, јер ћу Вам тада показати сасвим другачије.⁷⁶⁰

Готово индентичну наставу спроводио је и **проф. Башкиров** на Моск. конз.што можемо посведочити из личног искуства, те заиста можемо говорити о нераскидивој традицији која се преноси са клена на колена на генерације студената и професора. Оно што је захтевао **Хофман** у својој педагогији било је само настављање нити коју је добио у наслеђе од свог професора и примењивао у свом свирању и педагогији.

Хофманово извођење је било мешавина *класичарске јасноће* и *романтичарске елеганције*. Имао је технику једног Годовског, али уз већу тонску разноврсност и већу ватреност. Његов начин свирања је био комбинација достојанствене музичке линије, певљивог тона и огромног динамичког распона од ваздзшног пијанизма до правих ерупција. Уместо сувишних спољних ефеката који ће да делују на публику, више је волео да на много суптилнији начин „ухвати“ публику својом невероватним способношћу да нијансира и обоји сваки тон до неслућених размера., те је тако његов *piano* имао низ нијанси и боја истовремено, и чинило се, да сваки од његових прстију је вођен посебним умом.⁷⁶¹

Сличну импресију смо доживела на концерту Мише Плетњова на „Коларцу“ 20. новембра 2004. у Београду, чије извођење у сједињењу свих осталих елемената нас неодољиво подсећа на школу и таленат **Јозефа Хофмана**.

Међу најпознатијим Хофмановим **ученицима** су: Шура Черкаска и Хорхе Болет, који ће, као први и последњи лауреат, добити медаљу са Хофмановим именом.

Изабела Венгерова

(Изабелла Афанасјевна Венгерова 1877-1856), рођена је у Минску (Руска империја), умрла у Њујорку, сестра познатог историчара књижевности Семјона Венгерова. 1895. завршила је Конзерваторијум у Бечу код **Ј. Даха**, затим се две године усавршавала код **Лешетицког** и потом код **А. Н. Јесипове** у Петербургу, где је 1904. екстерно завршила Петербуршки конзерваторијум.

⁷⁶⁰ Јакша Златар: Руска пијанистичка школа 9. 1. 2008.

⁷⁶¹ Харолд Шонберг ст 336,344

Концертирала је и упоредо предавала у *Кијеву*, а од 1900 наступа у Петербургу у Симфониским концертима оркестра грофа Шереметјева и Камерним концертима квартета херцога Мекленбургског. Од 1905. предаје на *Смолном институту*, а од 1907-1921. на *Петроградском конз.*

По напуштању Русије од 1921-1923, наступа и предаје у земљама западне Европе, а од 1924. настањује се у Америци и постаје проф на „*Curtis Institute of Music*“ у Филаделфији, а од 1930. на „*Mannes College of Music*“ у Њујорку, где ради до краја живота. За време „Велике Депресије“ у Америци, Венгерова се годину дана одрекла од плате и радила бесплатно, те су њеним примером пошли и други професори. Као што можемо закључити имала је богато педагошко искуство, предавајући у највећим институцијама за музику у свету. Била је професор тиранин, али је истовремено изналазила психолошки приступ ка сваком ученику.

Ученици: Леонид Бернштајн, (Leonard Bernstein), Самуел Барбер (Samuel Barber), Гари Графман (Gary Graffman), Ралф Беркович (Ralph Berkowitz) Л.Фос.

6.3.5 Закономерност и значај руске традиције на америчком тлу

Закономерност руске музичке традиција у Америци која има дугу историју, води порекло из првих прекоокеанских турнејама Антона Рубинштајна, А.Јесипове и В.Сафонова, ка времену када је Никиш положио почетке култа Чајковског у Америци. Чувени диригент Артур Никиш је од 1889. био на челу Бостонског симфонијског оркестра, те давао многобројне концерте по Америци, а пре тога је 1888. у Петербургу триумфално извео „Пету симфонију Чајковског“ те је Чајковски веома ценио његово „хладнокрвно, без сувишних гестова и веома строго дириговање“⁷⁶².

Такође „Први клавирски концерт Чајковског“, доживео је управо своју премијеру 1875. у Америци у Бостону у извођењу пијанисте Ханс фон Билова и ако је првобитно био намењен Николају Рубинштајну. Чајковски му је први пут одсвирао концерт на Божић 1874. и Николај га је одбио, негативно га оценивши безвредним, („*концерт никуда не годится.*“), сложеним и неудобним за свирање. Чајковски повређен, није хтео да промени ни једну ноту, (*"Я не изменю ни единой*

⁷⁶² Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка. — М., Музгиз, 1953—1974

ноты... "), већ је променио посвоту на нотама, немачком пијанисти и Листовом ученику Хансу фон Билову који га је извео први пут у Америци.

У писму Чајковском од 13. јула 1875. г. **Билов** се са усхићењем захваљује на посвети уз обећање да ће га одсвирати на турнеји по Америци у јесен 1875. "Доживео сам задовољство савладавајући концерт Чајковског посвећен мени. Он захтева много труда, али и вреди", изјавио је после успеха у Њујорку. Тек потом, можда захваљујући интересу Билова ка овом делу, Николај је решио прво да га диригује, а потом и да га одсвира. Тако је стицајем околности, Руска премијера овог најчувенијег концерта у клавирској литератури, била после Америчке, прво у Петербургу, а на московској премиери, Н. Рубинштајн се нашао у улози диригента док ће солиста бити Тањејев, а тек касније ће концерт у репертоару Рубинштајна заузимати почасно место. Да ли се Николају заиста није свидео овај концерт или су по среди били неки лични разлози не знамо, али са жаљењем констатујемо што у улози првог солисте нисмо видели Н. Рубинштајна, најближег пријатеља, ментора и тадашњег директора Московског конз. за кога је концерт и писан и првобитно намењен. Тада би то била потпуна презентација Руске школе у најблиставијем светлу.

О концерту у Њујорку 22. нов.1875, Билов пише Клиндворту: "Концерт под управом Дамроша прошао је овде још боље него у Бостону, одлучно је покорио све и у суботу ће се поново свирати. Чајковски је постао популаран у Новом Свету"⁷⁶³. Касније ће то постати и остали руски уметници.

„Нећу понављати опште познати факт, али га наглашавам да руски пијанизам, у личностима Рахмањинова, Левина, Осипа Габриловича, и Хоровица, (помињем само корифеје) још одавно заузима највише позиције у америчком концертном животу. Такође и у педагогији, најбоље клавирске класе на „Кертису“ и „Џулијарду“, у великој већини су представници Петербуршке-Јесиповске и Московске-Сафоновске школе "⁷⁶⁴ - сматра теоретичар пијанизма **Д.А.Рабинович**. Колико је Русија овим великанима пијанизма, који су напустили Русију после Револуције и отишли у свет, изгубила, толико је Америка и цео свет добио.

⁷⁶³ Чайковский-Жизнь и творчество русского композитора- П. Вайдман

⁷⁶⁴ Д.А.Рабинович- исполнитель и стиль –ст. 93

Оно што је добро за све је да, ма одакле је уметност потекло, имала је потребу, да не буде затворена, ограничена и спутана, како је у то време било у младој совјетској држави, већ да се шири и осваја, и то је била нека природна потреба уметника који су се у то време осећали угушено у новонасталим околностима.

Можда је то нека одбранбена закономерност у уметности да увек изнађе свој пут и да се преноси, да оплемењује народе и оне који још нису били на том ступњу и доживели то осећање и духовно просветљење на чијем врхунцу је била Русија у предреволюционарно време, па макар су ту своју мисију, руски уметници уз жртву, остварили на другом континенту, јер само тако: »Лепота ће спасити свет».

6.3.6 Сергеј Васиљевич Рахмањинов-руски Американец



Још један представник руске пијанистичке школе са званичним називом америчког пијанисте, који је свим својим бићем, носећи дубоко у себи своју родну земљу, успео да пренесе на америчко тло не само Руску пијанистичку школу, већ и целу Русију у свој њеној ширини. Као *композитор* је наследник Чајковског, као *пијаниста*, браће Рубинштајн, савременик је и по души и сензибилитету *Јозефу Хофману*, и претеча *Владимиру Хоровицу*.

Сергеј Рахмањинов рођен, 1873. на имању Семјоново у Новгородској губернији, умро 1943. на Беверли Хилсу. (*Млади Рахмањинов сл.121*)

Рахмањинов је имао **породичну музичку традицију**. Деда композитора по очевој линији **Аркадије Александрович Рахмањинов**, учио је клавир још код Цона Филда и наступао са концертима у Москви и Петербургу. Сачуване су његове композиције, романсе и клавирски комади *«Прощальный галоп 1869. году»* за клавир у 4 руке. Отац Василиј, био је музички надарен али само љубитељ. Сергеј је са 4. године почео да учи клавир, прво са мајком, а затим са А.Д.Орнадском. 1882. приступа млађим разредема **Петербуришког конз.** у класу **В.В.Демјанског**, међутим након три године, по наговору мајке, рођак А.И Зилоти га преводи на **Московски конз.** код чувеног професора **Николаја Зверјева**, где у исто време уче **Александар Скрјабин** и **Јозеф Левин**. Конзерваторијум завршава са 19 година са златном медаљом и две дипломе: клавир 1891. код **Александра Зилотија** (ученика Н. Рубинштајна), и композицију 1892. код **Аренског** и **Тањејева**.

Клавир му је по природи одувек добро ишао те је наступао још као студент. У сезони 1890/91 извео је I став свог „Првог клавирског концерта“ и I став „Рубинштајновог d-moll концерта“, а наступао је и као клавирски сарадник са италијанском виолинискињом Теречином Туе. Турнеју нису завршили јер му је било досадно да свира. Душом је био **композитор** и није хтео да губи време на клавир, мада ће се клавиром много касније бавити из финансијских разлога.

Композиторска делатност: Дипломски рад му је била опера „Алеко“, а тада су настали и „Први клавирск концерт“ и „Прелид у cis-mollu“, који је доживео популарност. Године 1898. га позивају у Енглеску, желећи да виде особу која је компоновала увелико широм познат „cis-moll прелид“, штампан под називима: «Пожар у Москви», «Судњи дан», те «Московски валцер». Све је упућивало да ће бити прави наследник Чајковског, који му је одувек био идол, будући сматрајући себе првенствено композитором. Међутим преосетљив, под утицајем лоше критике „Прве симфоније“ са Глазуновим диригентом (1897), пада у трогодишњу кризу. Враћа се на велика врата 1901 вечитим и можда најпопуларнијим делом „Другим клавирским концертом“, и њиме започиње зрели период стваралаштва.



Диригентску каријеру започиње у „Опери Мамонтова“, где упознаје талентованог руског баса Шаљапина, који му постаје близак пријатељ. Од 1904-1906. диригује у „Болшом театру“. 1906-1909. живи у Дрездену и одатле концертира широм Европе, представљајући углавном свој „Други клавирски концерт у c-moll-у“. (*Рахм. и Шаљапин с. 122*)

Прву турнеју по *Америци* и *Канади* имао је 1909, наступајући као диригент и пијаниста, искључиво са својим делима, укључујући и управо написан «Трећи клавирски концерт у d-moll-у» који изведи 1909.г. под диригентском палицом Валтера Дамрош. Дело је посветио своме пријатељу, пијанисти **Јозефу Хофману**, али га Хофман никада није извео, изјављујући да то дело није за њега. После успеха код публике и критике, пружа му се могућност да остане у Америци, понуђено му је и место диригента Бостонског симфонијског оркестра, али га то тада није занимало и он се враћа у Русију у којој су му широм врата била отворена на свим пољима. Колико је био везан за Русију и колико му амерички начин

живота никако није одговарао до краја живота, говори његова изјава после те прве турнеје, не знајући, да ће га живот навести да целу другу полпвину живота проведе управо у тој земљи.

»У овој проклетој земљи, где те само окружују Американци, бизнис и бизнис, са свих страна те гурају и само гоне. Имам много посла и страшно сам уморан. *Непрекидно се молим: Боже дај ми снаге и стрпљења. Сви се са мном опходе лепо и љубазно, али све је то ужасно досадно, и осећам да су ме размазили*»⁷⁶⁵.

До 1916. Рахмаџинов ће **компоновати** преко 50 дела за клавир: Прелиде оп.23.и 32. затим „Етиде слике“, две клавирске сонате, две од три симфоније, све три



опере, Синфонијску поему „Острво мртвих“, „Варијације на тему Шопена“. Последње дело компоновано у отаџбини биће „Етиде слике“ оп.39. у којима је осликао своје последње успомене из вољене земље. Волео је село, сељаке, чак је лети сам

волео да коси сено и да ради сеоске послове. Руска земља га је својом енергијом надахњивала, из ње је црпео стваралачку енергију и он је то осећао. Када је физички био далеко од ње више није могао да компонује. Када му је *Тањејев* рекао да му се не свиђа једна од његових последњих „Етида слика“ (слика руске природе са кишом), Серјожа је прокоментарисао: „А „моју кишицу“ Тањејев сасвим није разумео“⁷⁶⁶ (*Рахм. на селу, други с лева сл.123*)

Друштвена делатност: Био је веома популарна, не само као композитор и пијаниста, већ и као истакнута јавна личност. Био је на положају Инспектора музичких школа и академија у Царевини, затим диригент Бољшог театра и Московске филхармоније (1911-1914), и на тим пољима оставио свој лични печат. Својим уметничким деловањем уносио је много новина у интерпретацију дела за оркестар, наслућујући ново доба које надлази, у чијем се вртлогу и сам нашао.

Николај Метнер, будући под јаким утиском, Рахмаџинова диригента, са концерта одржаног 1904. записао је следећа своја сећања:

»Никада нећу заборавити Рахмаџинову интерпретацију „Пете симфоније“ Чајковског. Пре њега, имали смо прилике да је чујемо у верзији Никиша и његових

⁷⁶⁵ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983. Ст. 349

⁷⁶⁶ А.Алексеев-„Русские пианисты“, Очерки и материалы по истории пианизма- М.Л.1948 ст 299

имитатора. Треба признати да је Никиш спречио тотални фјаско те симфоније (када ју је сам композитор (Чајковски) дириговао), али изгледа да је постало правило да се ова симфонија изводи у патетично спором темпу, што су практиковали и остали диригенти. Одједном, под палицом Рахмањина, нестало је те вештачке традиције, а нама се чини као да први пут чујемо то дело. Нарочито је запањујуће деловала катаклизмичка жустрина финала, сушта супротност Никишовом патосу, чиме је чинио велику неправду овом ставу. Још веће изненађење смо доживели слушајући „Моцартову симфонију у g-moll-у» за коју смо сматрали да је досадно дело у рококо стилу. Никада нећу заборавити како ју је Рахмањин дириговао. Одједном нас је запљуснуло дело препуно живота и импулсивности».⁷⁶⁷

Штета, што се Рахмањин у Америци није више бавио дириговањем, јер онакав какав је био за клавиром, ауторитативан, импулсиван, снажан, са великим волуменом, а при том смирен и елегантан био је такав и са оркестром.

Последњи клавирски солистички концерт у Русији је одржао је 5. септембра



1917. Три недеље после Октобарске револуције одржао је 12 концерта у Стокхолму, а 23. децембра, заједно са женом и ћеркама, напушта Русију заувек.

Од 1917- 1943. налази се у емиграцији, највише у **Америци** где започиње потпуно нови период живота и стварања, у коме је композиторска активност остала, нажалост, у *другом плану*, делом због великог броја концерата како би издржавао

породицу, а делом због носталгије за домовином. Са оп.40. наставља 1927, десет година по одласку. Пад у стваралаштву Рахмањина је био очигледан. За време живота у Русији (1892-1917), написао је 39 композиција, а у периоду (1918-1943), живећи у САД, завршио је само 6 дела. „Четврти клавирски концерт“ (1927) и „Рапсодију на тему Паганинија“ (1935). (**Рахм. са ћерком с.124**)

Стицајем новонасталих околности живота у емиграцији, на сцену ступа **Рахмањин пијаниста**, сада већ носталгичан сувоњави 45. годишњи господин, помало стегнут, уздржан са одмереним манирима, који се, попут свих Руса у емиграцији, никада није привикао на Запад. Није волео извештачену популарност, рекламе, да се много прича и пише о њему, да даје интервјуе. Био је једноставан,

⁷⁶⁷ Харолд Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983.ст. 348.

скроман, приступачан, увек спреман да помогне свима, (за време Другог светског рата свирао је низ концерата, као подршка Црвеној армији), али зато када би се једном наљутио било је то заувек, без речи, и то његово ћутање било је горе од најстрашнијих речи. Био је затворен, никада није причао о својим емоцијама и о својој музици, сматрајући да речи нису потребне, да је све речено у његовим делима и његовом свирању. Како су године пролазиле, био је све више меланхоличан свестан чињенице да се више никада неће вратити у своју вољену отаџбину. Многи који су га познавали, касније су га описивали као *најтужнијег човека* кога су икада знали. Последњи концерт одржао је 17. фебруара, 1943. на Универзитету у Тенесију, који је пророчки садржао „Шопенову b-moll сонату“ са чувени посмртним маршом. Умро је 28. марта 1943. у Лос Анђелесу.

»Смрт Рахмањинова је био тежак ударац за мене. Ми смо изгубили заиста великог уметника, који је свима нама стални извор надахнућа», изјавио је тада већ зрели пијаниста *Артур Рубинштајн*.⁷⁶⁸

Са изразитим пијанистичким способностима, са најснажнијом левом руком и једном од најколосалнијих техника у историји пијанизма, заузима и данас водеће место.

1. Пијанизам Рахмањинова и руска пијанистичка школа (Рубинштајн, Хофман)

Пијаниста, који је изван граница своје родне земље носио ласкаву титулу *»вођа музичког света двају континента«*, изникао је у уметничкој култури срца Русије-Москви и живео традицијом дубоко *националног пијанистичког стила*.⁷⁶⁹

Сабравши у себи најбоље и најсадржајније из искуства пијаниста Московске



школе, пијанизам Рахмањинова се појавио као *резултат и збир*, целокупног дореволюционарног развоја пијанистичке уметности, *као највиша тачка те школе*, започета Николајем Рубинштајном. Васпитан на завету и принципима браће Рубинштајн, Рахмањинов је овладао многим особеностима њиховог пијанистичког стила. Говорио је, да је пијанизам старијег брата упознао преко концерата, док је искуство

млађег добио преко професора Зилотија, Николајевог ученика. (*Рахм.сл.125*)

⁷⁶⁸ А. Алексеев, „Русские пианисты“. ст. 311.

⁷⁶⁹ Игорь Глебов. "Рахманинов". Литература и искусство. 1943, 3 IV

„Ево како смо ми учили да свирамо у Русији: Антон Рубинштајн је давао своје историјске концерте у Петрограду и Москви. Излазио је на сцену и говорио: Свака нота Шопена је чисто злато. Слушајте! »И он је свирао, а ми смо слушали“⁷⁷⁰.

Попут *браће Рубинштајн*, Рахмањинов је покоравао слушаоце силином и могућностима свог свирања, грандиозношћу и дубином властитих концепција, особеним ритмом, моћним и певљивим тоном. Код њега нема замагљене линије и «под педалом» већ је све јасно у служби мелодијске закономерности. И ритам и акценти и паузе и цезуре и уздаси и велики дахови, све је било веома осмишљено а природно, као да слушате Шаљапина.⁷⁷¹ Због тога му је још из најраније младости била веома блиска музика Чајковског. Рахмањиново извођење „b-moll концерта Чајковског“, остало је за памћење, увек изазивајући буру овација. О томе говори Г.П.Прокофјев, после извођења истог концерта *Хофманом*:

»Када би музика била само звучна форма, да ми нисмо навикнути да у концерту Чајковског осетимо дубоко емоционалну садржајност, и када овај концерт у свом својем виртуозном замаху не би био лирско-драмска поема, *-интерпретацију Хофмана* би признали као идеално савршену! Али је још увек у тако свежем памћењу посетилаца «Филхармонијског друштва», дубоко и заносно извођење овог концерта од стране Рахмањинова, прошле године. Од првих акорада одсвираних са невероватном снагом и пуноћом, до ваздушних пасажа финала, све је било испуњено меком лириком, бљеском, фантастичном звучношћу и у потпуности решеним техничким проблемима».⁷⁷² (*Рахм-сл.126*)

Рахмањинов је владао невероватним мајсторством у свим видовима **пијанистичке технике** и са лакоћом је свирао оно што је другим пијанистима изгледало немогуће. Имао је огромне шаке које су хватале акорде у оквиру дуодециме, али је владао још једном битном способношћу за пијанисте, а то је фотографско памћење. Када би чуо неко дело, то је значило да га зна напамет. У Петрограду је чуо балетску свиту Глазунова која још није била у штампи и по повратку у Москву својим пријатељима је одушевљено просвирао целу свиту са таквом брзином,



⁷⁷⁰ С.В.Рахманинов. "Советская музыка", 1945, сб. 4, стр.120.

⁷⁷¹ А. Алексеев „Русские пианисты“, ст. 303

⁷⁷² Г.П.Прокофјев: Друго симфонијско собрање Филхармонијског друштва, 24.X1912.

тачношћу и јасноћом, само по слуху, као да му је цела свита била иштампана у глави. Дивио се Хофману на сличној способности, не примећујући да је и он сам поседује. Заправо, био је на концерту Годовског и чуо његову прераду Штраусових валцера. Седећи за клавиром, одушевљено је о томе причао Сатини: »Ти не можеш ни да замислиш какву меморију има Хофман. Када сам након концерта следећег дана дошао код њега, цео низ делова са тог концерта ми је просвирао»- У исто време док је то причао, Рахмањинов није ни приметио, да је те исте делове свирао, што значи да их је као и Хофмана запамтио!

Од *Америчких пијаниста* ипак му је најближи био **Хофман**, коме је посветио свој „*Трећи концерт у d-moll- у*“. Обоје су свирали сличан репертоар, углавном од Бетовена до Листа и обоје мислили један за другога да је онај други најбољи живи пијаниста. Доласком Хоровица, сложили су се да ће он бити њихов наследник

Ако упоредимо **поетичност** пијанизма Рахмањинова са **браћом Рубинштајн** онда примећујемо да је ипак био лишено те танане осећајности, која је карактерисала оба брата и епоху у којој су живели. *Поетичност* Рахмањинова је била *снажнија* и мање наметљива, са урођеним великим стилем, аристократска, оплемењена и просвећена, у коме је сабрано све оно најбоље из Руског наслеђа.

Био је **романтичар**, али без претераности, **виртуоз** без парадерства, насупрот Листу који је у томе уживао, Годовском или Розенталу. Његово извођење је било много *строжије*, *суровије* и *целомудреније*, са контролисаним емоцијама. Имао је витешко строг изглед за клавиром, са снажном унутрашњом усредсређеношћу на дело које изводи, без трунке кокетирања са публиком.

Један од најпознатијих америчких критичара *Хендерсон* написао је 1930. г после Рахмањиновог извођења „Сонате у b-moll-у Шопена: »Логика ствари је била не оборива, конструкција савршена, извођење царско. Једино нам је остало да захвалимо небу што смо савременици Рахмањинова., што смо чули како племенитом снагом свога генија поново ствара мајсторска дела. Био је то дан међусобног разумевања два генија. Ретко присуствујемо тренуцима садејства такве две силе. Али не смемо заборавити, ту није било насиља над уметношћу, Шопен је остао Шопен».⁷⁷³

О будућности пијанистичке уметности, Рахмањинов каже:

⁷⁷³ Харолд Шонберг-Велики пијанисти. с. 351

„Мене су питали, да ли ја мислим да интерес за свирање клавира слаби? Зашто се у опште поставња такво питање? Мајсторство у области свирања на клавиру је увек изазивало велики уметнички интерес за све оне који су у музици. По мом мишљењу, ни један савремени пијаниста није се ни приближио великом Рубинштајну, кога сам ја имао прилику да слушам небројано много пута. Могућности клавира још нису ни из далеке исцрпљене; док се то не догоди, пред садашњим и будућим пијанистима стоји задатак и циљ да упореде свој пијанизам са Рубинштајном и другим великим мајсторима клавирске уметности“.⁷⁷⁴

Кулминациона тачка- point

У сваком делу, укључујући и своја дела, увек је тражио **кулминациону тачку**, коју је називао **point**, док цела звучна маса мора бити тако одмерена и грађена, да сам врхунац наступи сасвим природно. „Када тај тренутак дође, он мора бљеснути, одјекнути, као када се прекине трака на циљу трке; мора се осетити ослобођење од материјалне препреке, која је последња брана између истине и њеног формулисања. Сама композиција одређује ту кулминациону тачку, која може бити на крају или у средини, може бити гласна или тиха, али музичар мора да испланира како да дође до ње, јер ако је испусти, цела се грађевина руши, претвара у прах и пепео и слушаоцу не саопштава оно што треба. Нисам ја једини са таквим искуством-исти је случај са Шаљапином», говорио је Рахмањинов.⁷⁷⁵ Једанпут му се десило да после концерта, на коме је иначе публику дигао на ноге од усхићења, толико је патио и био несрећан што није достигао ту кулминациону тачку, да није могао да спава и нико није могао да га утеша. (*Рах. сл.127*)

Рахмањинов концертант

«Концерти-моја једина радост. Када би ме лишили њих, ја бих изумро. Ако ја осетим некакав бол, он престаје када свирам. Понекад, данима и ноћима ме мучи неуралгија леве стране лица и главобоља, али пред концерт престаје, као чаробним штапићем однешена. У Сент-Луису сам имао болове од лумбага. Подигла се завеса, ја сам већ био на сцени седећи за клавиром. Док сам свирао нисам ни осећао бол, али после концерта нисам могао да устанем са столице.

⁷⁷⁴ С.В.Рахманинов"Советская музыка", 1945, сб. 4, стр.57

⁷⁷⁵ А. Алексеев. „Русские пианисты“ с. 304-305

Морали су прво да спусте завесу и тек сам тада полако устао. Не, ја не могу мање да свирам. Ако не будем радио, ја ћу увенути. Не...боље је умрети на сцени.⁷⁷⁶

Концертирање није лако подносио, управо због чињенице да је на наступима давао све од себе и то најпрвокласније. Сматрао је да иако се свира пред пустом салом, треба свим својим бићем *изгарати у стваралачком процесу*, те је после свирања изгледао као исцеђени лимун, блед и исцрпљен до



изнемоглости. За сваки концерт се спремао и вежбао по *осам сати дневно*, чак и на путу, тако што је узимао из дела које треба да свира по једну или низ фраза, које би арпеђирао навише и наниже по целом клавиру небројани број пута. Када би га питали зашто то ради, одговорио би: „Треба испеглати сваки део, и сваки завртањ рашрафити, да би се касније све лакше опет саставило и спојило у једну целину».⁷⁷⁷

Мада се последњих 25 година живота посвећује интерпретацији Шопена, Листа, Бетовена, Чајковског, највећа уметничка достигнућа као пијаниста постигао је извођењем сопствених композиција, у којима је најубедљивији и најизражајнији.

Рахмањиново запажање о атрофирању и одумирању срца!

„Нарочито волим да путујем у Данску. Наступи тамо не доносе велике паре, но идем тамо само ради свог задовољства. Данци су заостали у музици, као и у односу према техници за сто година и због тога они још увек имају срце. Врло је интересантно посматрати цео народ код кога је још остало срце. Наравно да ће тај орган ускоро атрофирати због своје бескорисности и претворити се у музејску реткост“.⁷⁷⁸

Маестро **Јуриј Темирканов**, уметнички руководиоц и главни диригент данашње Петроградске филхармоније, по својој елеганцији у дириговању, смирености и ћутљивости али и строгости у интерпретацији, веома подсећа на Рахмањинова. Можда је из истих разлога, или је само случајност, постао главни гост-диригент Синфонијског оркестра «Данског радија» и главни диригент и уметнички директор «Балтиморског синфонијског оркестра». Попут Рахмањинова, са 28.г, после освојене прве награде на конкурс диригената, послат је на прву турнеју по Америци. Закономерност традиције руске школе у Америци је евидентна.

⁷⁷⁶ С.В.Рахманинов."Советская музыка". 1945, сб. 4, стр.128

⁷⁷⁷ М. Шагинян. "Письма Рахманинова."Новый мир"1943, Н.4.

⁷⁷⁸ С.В.Рахманинов."Советская музыка", 1945, сб. 4, стр.111

2. Пијаниста новог доба и новог света-духовно завештање Рахмањинова

Појава Рахмањинова на пијанистичкој сцени у светским оквирима је од непроцењиве важности. Рахмањинов је својом идејном пуноћом дубоко прожетом животним искуством, настављајући дело Рубинштајна, извођачку уметност поставио као противтежу академизму и салонском виртоузитету. Веровао је да *музика обнавља људски ум и душу*, а његова извођења су то и потврђивала. Ако за *А. Рубинштајна* кажемо да је први положио *темеље утицаја* руског пијанистичког извођаштва у светској пијанистичкој култури, то је ***Рахмањинов завладао*** тим утицајем у потпуности. Пијаниста **Артур Шнабел** је изјавио:

»Ја никада нећу заборавити то усхићење, када сам први пут чуо Рахмањинова. Његов *царски стил*, спајање величине и мекоће, достојанства и елеганције, тачности и смелости, његова слобода и неусиљеност и давање целог себе у потпуности-све је то било савршено и недокучиво».⁷⁷⁹

Када слушамо Рахмањинова, нарочито у својим делима, осећа се уметник који ***осећа време*** које је надлазило и *нову климу* у свом окружењу. Он није само обичан посматрач тога времена, те *душевне опустошености*, већ га и преживљава, у жељи да изнађе излаз из стварности која је окруживала читаву генерацију тадашњих руских интелектуалаца. Иако веома мучна, та преживљавања код Рахмањинова никада нису носила печат душевне слабости, нервозе или пасивног покорвања судбини, већ носе у себи мужевну снагу, која се одражава на његову музику. Животне тешкоће, нису изазивале сузе и жалопојке, већ неку врсту трагичне туге, осећање узрујаности, протеста, озлојађености, изналажење снаге у успостављању непобедиве силе човечјег духа као противтежа злим силама. Отуда у његовом пијанизму снага и мужевност. Његова музичка мисао је толико велика и садржајна, до те мере изражен *аристократски инстинкт*, да је њиме оплемењивао све што је свирао. У томе се огледа ***етичка вредност*** музике Рахмањинова, која га повезује са осталим представницима руске културе тога времена: Пастернаком, Булгаковим, Цветајевом, Ахматовом.

Ослањајући се дубоко на *класичне вредности* у развоју руске уметности, ови уметници бивали су њени сањари, али стицајем околности, изненада су истргнути

⁷⁷⁹ „Los Angeles Times“, 29.III.1943, „The New York Times“ 1.IV.1943.

из тог времена нашавши се на ветрометини нових догађања са веома конфузним емоцијама и били приморани да веома брзо одреагују на ново време и ситуацију. Време од Пушкина до Толстоја и од Глинке до Чајковског било је заувек завршено, а са почетком XX века у Русији почињу гужве и укус немира у ваздуху. Но и поред тога музика Рахмањинова носи у себи *веру и оптимизам*. Иако, на изглед тужан и забринут за Русију, Рахмањин је искрено веровао у духовни потенцијал Русије: **«Ја сам дубоко уверен..., да музичка будућност Русије је безгранична».**⁷⁸⁰

У том бурном времену на почетком XX в, Рахмањин је био највећи и *најрускији* пијаниста међу плејадом „великих“. Целим својим бићем, структуром личности, размишљањем, понашањем, имун на сваки вид естрадности, својим урођеним аристократским манирима, громадним али нежним изгледом, строгошћу и ћутљивошћу као и интензитетом душевних преживљавања, на прави начин је представљао *руску школу, руско национално биће и културу*. Имао је то тужно, никада разгаљено руско лице, ту тако карактеристичну за све »руске јунаке« тугу која је одраз њихове душе, која вечито пати. Савременици су га сматрали најтужнијим пијанистом. Чак би га и Достојевски могао сместити у неки од својих романа, који се вечито борио са савешћу између Бога и реалности, домовине коју је напустио и идеологије без православља и Бога, коју никако није могао да прихвати. Имати савест, значи имати Бога у себи, значи имати параметар добра и зла, а Рахмањин Га је имао и кроз ту вечиту борбу тежио ка Божјем савршенству. И док су сви остали само много причали и расправљали о Богу, Руси су Га носили у себи и живели са њим, ма где их је живот одводио у емиграцији.

Да ли је Русија одласком Рахмањинова изгубила, а Америка добила, историја је показала. Колико је долазак Рахмањинова значао за Америку, за стварање једне сасвим младе културе која је тек била у повоју, од непроцењивог је значаја, за америчку неуку публику која се по први пут сусреће са неким новим вредностима, новим изразом и сензибилитетом; и на крају за читаву машинерију бизниса, која је умела у Рахмањинову да препозна скупу роба која је могла добро да се прода и да заради велики новац, што је Рахмањин веома добро осећао и због тога је био несрећан и тужан. Дошао је из земље идеализма у којој се култура ценила као духовна категорија, у земљу материализма, где се култура цени као роба. Утицао

⁷⁸⁰ С.В.Рахманинов"Советская музыка", 1945, сб. 4, стр.55

је на стварање нових идола код Американаца и нових параметара у пијанистичкој уметности, који ће дефинитивно прокрчити пут младом Хоровицу.

Русија је одласком Рахмањинова сигурно изгубила у неком ужем смислу, али са вишег духовног смисла и улоге Русије на глобалном духовном нивоу, преко Рахмањинова извршена је духовна трансмисија „обожење“ Америке духовним богатством Русије, које се пренело и још увек се пренеси и на друге народе, не би ли нас све заједно том и таквом културом оплеменило.

У том глобалном смисли извршена је духовна мисија Русији, а Рахмањинв је био њен жртвени мисионар, који је и сам поднео жртву тог тешког пута, јер да ли би музика Рахмањинива, да је остао у СССР-у, у прелазном крутом систему, без рекламне и дискографске машинерије, била у могућности да себи прокрчи пут и изврши ту глобалну мисију, тј. да обиђе цео свет, што је циљ сваке уметности-да свет сједини и учини га лепшим и бољим-*обожи човечанство лепотом, снагом, добротом и истином?*

Посматрајући са тог аспекта, сви су били у добитку; и Америка и Русија и Уметност и то је била воља Божја. Једини губитник, био је сам Рахмањинов, осећајући да постепено губи духовност која је хранила његово биће и без које није могао да компонује, а самим тим ни да живи и то није имало цену; ни за које паре, ни за коју славу, коју није могао да добије на Америчком тлу, јер ју је црпео из Руске земље, из руског народа, који не може да живи без духовности; без хлеба да, али без духовне културе никако. И то је тако записано у генетици руског бића.

Да би праве вредности изашле на видело увек се мора поднети жртва, а Рахмањинов је ту жртву стрпљиво и ћутљиво подносио. У жеку страха Другог светског рата, живећи у Америци, далеко од своје вољене земље, секирајући се у себи, умирући у тузи и болу од рака, у болници у Лос Анђелесу погледао је у руке и рекао: *“Моје драге руке. Збогом, моје јадне руке“*.⁷⁸¹

„Највиша вредност сваке уметности-то је њена искреност“ -Рахмањинов⁷⁸²

Програм последњег наступа Рахмањинова са оркестром

Чикашки Симфонијски Оркестар

Диригент.....Ганс Ланге

Четвртак - Петак

Седамнаести концерт

⁷⁸¹ Харолд Шонберг-Велики пијанисти 352

⁷⁸² С.В.Рахманинов"Советская музыка", 1945, сб. 4, стр.56

11 фебруар у 8:15 - 12 фебруар у 2:15, 1943

Солиста

СЕРГЕЈ РАХМАЊИНОВ

Увертира»Леонора»бр3, оп.72. Бетовен

Концерт за клавир:

бр.1, C-dur, оп.15 Бетовен.

Allegro con brio

Largo

Rondo

Пауза

Фантазија на тему Томаса Галиса,

за дупли гудачки оркестар. Вилијамс

Рапсодија на тему Паганини,

за клавир и оркестар, оп.43. Рахмањинов

Клавир Steinway

6.3.7 Владимир Хоровиц-амерички пијаниста-настављач руске школе

1. Уметност или естрада- концерт, "Хоровиц у Москви"-

Руска пијанистичка школа, која води традицију од њених утемељивача-браће Рубинштајн, а и шире, обједињује собом: *руску, совјетску* и *америчку школу*. Она нам указује на битне квалитативне основе, на којима су постављени темељи „Америчке пијанистичке школе“, спасивши тиме пијанистичку уметност од естрадности и сувишног артицизма, карактеристичног за Западни а нарочито Амерички културни менталитет, уносећи у пијанизам елементе уметности, а то подразумева приближавање пијанизма својој првобитној сврсисходности, чистој музици, као божанско-космичког својства уметности и музике.

Уметничка интерпретација истовремено иде у два правца. Полазећи од једноставног ка сложеном, достигавши ту кулминациону тачку уздиже се ка узвишеној једноставности, и истовремено враћа до узвишене простоте, одакле је све и почело (↔). Циљ и сврха сваког уметника је тежити достизању те врхунске једноставности, што уједно представља врх умећа у интерпретацији, не би ли се уз помоћ талента (божјег дара изабраних) стигло до њене сушзине-*Уметности*. Уметност као филозофска категорија је у својој сложености и комплексности апсолутно проста, и апсолутно чиста –*божанска*, и због тога је до ње много теже и мукотрпније стићи него до естраде која *никада* није и не може бити божанска, јер је приземна. Естрада је везана за земаљско, новац, слава, гламур, бљесак, а Уметност, за божанско-

небеско, духовност, скромност, жртва, просветлење. Због тога су уметници изабраници, коме је удахнут божји дар-таленат да би стигли до Уметничких висина и пренели је у овоземаљски свет другима, за разлику од обичних људи, којима тај таленат није дат и који немају могућност те „висинске“ комуникације.

Пијаниста-виртоуз се ствара школовањем, а уметник се открива, као што рече Хофман, а да тога ни сам није свестан.

У руској традицији још од Антона Рубинштајна, који је захтевао у интерпретацији не само читање нотног текста и виртоузитета, већ и удубљивање и озбиљно тумачење садржаја дела, у пијанисти **Владимиру Хоровицу** видимо доследног наследника те и такве традиције, која на Америчком тлу продужава нит преко Хофмана и Рахмањинова, који су ту школу само додатно обојио новим бојама и модернијим нијансама у складу са новим временом.

Хоровиц нас је увек поражавао тим неочекиваним променама боја, променом тушеа и тембра и увек је то чинио на један врцав, лепршав, једноставан начин, као дете које се забавља у игри боја, али у бити заснован на темељима једне јако озбиљне традиције и школе каква је била руска. Тај „*Хофман стил*“ у пијанистичком умећу Хоровица наставио је да буде својеврсна класа за себе.

Ходати по танкој граници између естраде и уметности, није ни мало лако. Не пасти у провалију естраде, која вам нуди сјај, новац, брзу славу, а са друге стране не изневерити *Уметност* која вам нуди усамљеност, одрицање, мукотрпни рад, сумњу, несигурност, вечиту борбу са собом и својом савешћу, ако је изневерите, изневерили сте и себе и онога који вам је подарио таленат да остварите уметничку мисију, а сваки уметник то јако добро осећа; као да се стално борите између добра и зла, између ђавола и Бога који вас стално искушава, а ви би да додирнете и једно и друго. **Хоровиц** је умео, на само себи својствен начин, да споји уметност, која му је кроз таленат даривана, откривши је у Русији и естраду на којој се нашао у Америци, а за то је требало много школе, знања и мудрости.

Легендарни концерт «**Хоровиц у Москви**», по много чему је био историјски. Означио је, по ко зна који пут, прекретници у вечитом односу између Истока и Запада и крај једне и улазак у нову епоху.

Тај догађај је био, а да тога нико тада није био свестан, предходница великих историјских, тектонских поремећаја како у Русији тако и у свету; крај совјетске

власти, рушење гвоздене завесе, берлинског зида и Источног блока а на пијанистичком плану, крај једне пијанистичке романтичарске епохе, и владавину



модерног агресивног пијанизма. Ако је култура увек била предходница великих промена, онда је та улога била поверена Хоровицу и овом концерту.

Да ли је Хоровиц био свестан те своје улоге, када се свима нама у публици, који смо били срећници да

присуствујемо том историјском догађају, онако загонетно и детиње наивно смешио, после сваке одсвиране композиције? (*Хоровиц у Москви сл.128*)

Оно што је сигурно, концерт је собом носио неку необјашњиву енергију, која је превазилазила оквире једног концерта и културног догађаја. Необјашњива тишина која је владала у сали док је Хоровиц свирао Шуманово „Сањарење“, оно чудно треперење у ваздуху, које је забележено, било је толико интензивно, да су је сви, чак и они поред малих екрана, „чули“ и снажно осетили. Као да се у тих пар минута згуснуло време у једну тачку у којој се дотакла прошлост и будућност, небеско и земаљско у једном свеопштем сједињавању; уметника и публике, епохе романтизма и XX века, Шумана-композитора и Хоровица-пијанисте, Волође Руса и Хоровица Јевреина и Американца, руске публике у сали и милионског светског аудиторијума, које је пратило пренос. Било је ту још разноразних симболика: На пример, места одржавања концерта, Велике сале Московског конз. који носи име Чајковског, као израз најмоћније културне традиције, са друге стране америчке ТВ.мреже, као израз медијске надмоћи Америке. Али у једном су сви били јединствени, у жељи да све протекне беспрекорно, уједињени у осећају непоновљивог историјског трнутка. По значају и популарности, по мишљењу многих, овај телевизијски пренос, се може мерити преносом одласка човека на месец.

Са дистанце од скоро 30. г. увиђамо да је тада у том свеопштом планетарном сједињавању, Уметност постигла своју мисију, а та улога је била поверена Валођи Хоровицу? Лепота клавијског звука, богатство боја, тембровска довитљивост, толико фантазије, финоће и елеганције, једном речју доброг укуса, карактеристично је за руску пијанистичку школу. А све је почело, па скоро да се и завршило у тој истој Русији, у средини у којој је Хоровиц, попут Рахмањинова растао, провео детињство и младост, у којој се школовао, која је оставила неизбрисив печат на

психичку и стваралачку еволуцију пијанисте. Док је Хофман сматрао да је Рахмањинов највећи живи пијаниста, а Рахмањинов да је то Хофман, обојица су били сагласни да ће Владимир Хоровиц бити њихов духовни наследник.

2. Елементи руске традиције у пијанизму Владимира Хоровица

Владимир Хоровиц (Владимир Самойлович Горовиц), рођен је 1903. у Кијеву Руско-царство, умро 1989. у Њујорку⁷⁸³. Детињство је провео у интелектуално музичкој атмосфери. **Јоаким Хоровиц**, волођин деда, био је један од директора Кијевског одељења ИРМО (1874), а бака **Регина**- пијанискиња, њихов члан (1873). Владимиров стриц, **Александар Хоровиц**, завршио је Московски конз. у класи А. Скрјабина и живео у Харкову. Био је одличан концертни пијаниста и уважени педагог, публициста и критичар и тек након низа година установљено је да је рођак Владимира Хоровица. **Мајка Софија**, била је такође пијанискиња–ученица Пухалског. Сво четворо њене деце били су васпитаници Контерваторијума. **Јаков, Регина и Владимир**, пијанисти, док је **Григорије** свирао виолину. Чести гости у дому Хоровичевих бивали су: Блуменфелд, виолиниста Кохански и млади Хенрих Нејгауз, кога су сматрали сасвим својим.

Волођа је клавир почео да учи прво са мајком, а од 1912. примљен је на Кијевски конзерваторијум где учи код **Владимира Пухалског**, **Сергеја Тарновског** и на крају код **Феликса Блуменфелда**.

Пухалски је тада важио за најбољег професора. Био је ученик Лешетицког, који се држао строгих принципа рада на техници (скале, арпеђа, Чернијеве етиде, сонате Клементија, Бахов добротемперовани клавир). Још у детињству Волођа је имао узоре у Јозефу Хофману и Сергеју Рахмањинову, те је са девет година самостално научио све композиције Рахмањинова које је имала породица Хоровиц у кући, а знао је и све опере Римског Корсакова, Вагнера; свирао је клавирске изводе „Танхојзера“, „Лоенгрин“ и «Парсифала», затим Чајковског (напамет је свирао «Пикову даму»).

Сестра Регина-пијаниста, сећа се, да када би Волођа добио неку нову композицију да научи, упоредо би учио још нека дела тог аутора не били га боље упознао.

⁷⁸³ Документовано рођење В. С. Хоровица 1. октобра 1903.у Кијеву је потврђено у кн. Ю. Зильбермана и Ю. Смилянској «Киевская симфония Владимира Горовица»Киев, 2002.

Никада специјално није вежбао само технику. Пухалски је предано радио на репертоару, а остао му је у сећању као професор који је стално викао на њега, чак и онда кад је добро свирао Године 1914. Сергеј Рахмањинов је био већ познат композитор у Русији и налазио се на месту генералног инспектора Руских музичких школа. Те године Пухалски одлази у пензију, а Хоровиц наставља учење код *Сергеја Тарновског*, ученика Ане Јесипове.

Код Тарновског је као и код Пухалског, било доста метода Лешетицког; много дисциплинованог вежбања, много етида и шлифовања.

Сергеј Тарновски ће као и његов ученик пребећи на Запад, у *Америку*, где ће остварити завидну каријеру као проф. у *Лос Анђелесу*. 40 година након свога ученика из младости, Тарновски ће одгајити свог последњег ученика *Кубанца Хорациа Гутиереза*, (1948) који ће 1970. постати *лауреат друге награде* на „Четвртог конкурса «Чајковски»у Москви. О утицају Тарновског на пијанизам Хоровица, *Гутиерез* каже: »Када видите Хоровица како свира, како му прсти иду право у средиште дирки и одатле извлаче пун и носећи тон, ви јасно видите метод рада проф. *Тарновског*»⁷⁸⁴.

Феликса Блуменфелда, ученика *Антонa Рубинштајна*, сматрао је професором код кога је највише научио. Школовање је због рата морао раније да заврши, са 17. год. свирајући „*Трећи концерт Рахмањинова*“, али није стекао диплому Конзерваторијума, већ само гимназије.

Од 1920.-1925, Хоровиц интензивно концертира по СССР-у, и као солиста, и са виолинистом *Натаном Милштајном*. Само у сезони 1924/25, дао је око 70 концерата, свирајући 250 различитих композиција. У Лењинграду ће те сезоне у „лењинградској



серији“, одсвирати 23.концерта, на којима ни једном није два пута поновио исто дело. Концерти су били тематски, замишљени по угледу на Рубинштајнове «Историјске концерте», што је остала традиција Петербурга. “.

(Хоровиц, Натан Милштајн и Глазунов 1925-сл. 129)

⁷⁸⁴ Гутиерезове речи наведене према: Harold. Schonberg: „Horowitz, his Life and Music“, 46 и А. Гаталица-Артур Рубинштајн против Владимира Хоровица и обрнуто-Култ. центар Београд- 1999 с 239

1925. указала му се прилика да оде у Немачку и пред сам одлазак, у Лењинграду је одсвирао „Први концерт Чајковског“. Када га је отац чуо (по казивању Хоровица) изјавио је: "Ово је твој концерт, треба да га свираш свуда“. И заиста, тај концерт је у животу Хоровица одиграо судбоносну улогу. Прославио га је у Европи, а 1928. г, са огромним успехом га је одсвирио и у Карнеги-холу.

П.Коган, тадашњи руски менаџер у књизи *»Заједно са музичарима«*, описује **младог пијанисту Хоровица: (сл.129)**

»Леп и елегантан, на себе је увек привлачио пажњу. Својим бледим лицем веома је подсећао на Шопена са портрета Делакроа. У општењу са људима био је



једноставан и тих, добро васпитан, и за своје године прилично образован, међутим никада није показивао већи интерес ни за литературу, ни за сликарство, нити за спорт. Волео је лепо да се обуче, волео је укусну храну и добру шетњу. Упоредо, Хоровиц је водио још један живот-живот музичара, заљубљеног у музику до самозаборава, којој је био веран, као средњовековни рицар, који је веран својој

дами. Клавир је за њега био исто, што и за Арапина коњ, његово благо, његов друг, његов Бог. Са каквим задовољством, се није растајао од клавира сваким даном, и никаква сила га није могла одвојити од њега, када би, седећи сам у својој соби, давао пуну слободу свом темпераменту и својој фантазији. Или је атаковао на њега, или га је нежно и дуго мазио. А после напрегнутог вежбања, одмарао би се тако што би свирао делове различитих опера, нарочито Римског Корсакова, илуструјући *»Златнога петла«* сопственим вокалним деоницама. За време таквих дивертимента приступ у његову собу је био свима доступан».⁷⁸⁵ (сл.130)

1.Као први елемент који га повезује са Руском, а не Западном традицијом је романтизам на линији **Шопена**, а не *Листа*. Иако је на свом репертоару имао концерте Листа, није случајно да се Хоровиц прославио концертима Чајковског и Рахмањинова, а не Листа. Нема сумње да су и он и Рахмањинов били једни од најбољих извођача Листа (сетимо се Хоровичевог *«Дон Жуана»*, *„Долине Оберман“*, 15. и 19. рапсодије, или Рахмањинове *„Друге рапсодије Листа“*. Но ипак, обојици је био ближи Шопен, његове лирске минијатуре, етиде, баладе,

⁷⁸⁵ Павел Коган-Вместе с музыкантами-Москва-"Советский композитор" 1986 С 17,18

скерца, Соната b-moll. Од најранијих појављивања, јасно се може уочити да нису Листијанци, већ *Шопенисти*. Тиме се потврђује веза са руском пијанистичком традицијом, која иде од Антона Рубинштајна, једним од најмоћнијих Шопениста у историји пијанизма, успостављајући тако руски шопенизам водећим у свету, који се наставља Рахмањином и потом Игумновим и Нејгаузом.

2. Као други веома важан елемент Хоровичеве блискости са руском традицијом је евидентна *духовна повезаност* са **Рахмањином**; као пијанистом, ствараоцем, и личношћу, која се провлачила кроз цео његов живот, још од самог детињства, када је просвирао сва његова дела које је пронашао у својој кући. По неким биографима, један од стимуланса који је Хоровица водио ка Америци, био је и да се сретне са својим духовним вођом, што је и учинио одмах по доласку, и то пријатељство је трајало до краја Рахмањиновог живота. Њихова дружења су се често завршавала свирањем у четири руке. У документарном филму «Последњи романтик» (1987), снимљеном пред крај у Хоровичевом стану у Њујорку, на питање: „кога је више волео, Рахмањинова или Тосканинија», Хоровиц се без размишљања опредељује за Рахмањинова иако у присуству Ванде Тосканини.

Чини се да ни према коме није осећао тако велику душевну блискост, као према Рахмањинову, те не чуди што су се управо њих двојица нашли један поред другог у продужетку нити традиције започете Антоном Рубинштајном, који је успео да обједини целокупно искуство руског извођаштва (највише Глинке) и да га утемељи у јединствену Руску пијанистичку школу. Данас скоро нико не може оспорити да је «**руска обојеност**», која је присутна у Хоровичевом пијанизму од самих почетака и која га је пратила целог живота, изникла је из целокупне атмосфере у којој је растао (дечија заљубљеност у Рахмањинова само је један од утицаја који га је повукао за собом).

Рубинштајн је успео у свом свирању да утелотвори ту срданост и реалистичку праведност, да се ослободи лажне театарности и позерства, створи певљивост звука и тона и обрати пажњу на музички доживљај приликом свирања. Наследником тог и таквог пијанизма сигурно видимо првенствено у Рахмањинову, а затим под његовим утицајем и у Хоровицу.

3. Као трећи елемент руске пијанистичке школе је у утицају његових професора особито, **А.М.Блуменфелда**. Док је *С.Тарновски*, као ученик Ане Јесипове био

представник једног *елегантног пијанизма* са дозом *салонске примесе* те настојао на култивисање хоровичевог *виртуозитета*, дотле је Блуменфелд оставио трага на духовни развитак младога Хоровица. Као познати педагог и композитор, крупни концертант, музичар дубоке, многостране културе и пријатељ са «кучкистима», Блуменфелд је био страсни обожавалац лика и дела Антона Рубинштајна, иако није био његов директни ученик (учио је код Густава Нејгауза и Фјодора Штејна). Блуменфелд је у свом пијанизму, а нарочито шопенизму био Рубинштајнов настављач, отуда и тај утицај на Хоровица, па и на *Хенриха Нејгауза*, свога сестрића, такође будућег велики шопенисту.

Традиција *великих руских шопениста* продужава се породично и касније, до данас, будући да је и унук Х.Нејгауза, Станислав Бунин потврђени велики Шопенист, поставши 1985. победник конкурса „Шопена“ .

3.Рубинштајнова пијанистичка нит

Због огромне виртуозности коју је Хоровиц одувек поседовао, као и због епитета романтичарског пијанисте, многи га сматрају наследником Листа. Међутим његов пијанизам суштински носи корене од **Антонa Рубинштајна**.

Ако упоредимо *Хоровица* и *Хофмана* на једној страни, и *Падаревског*, *Д'Албера*, *Зауера*, *Розентала*, *Карењо*, *Пјуњоа*, све Листове ученике на другој страни, видећемо огромну разлику. Хоровиц и Хофман су представници *романтичног виртуозног романтизма*, док на оној другој страни имамо *псеудоромантичне виртуозе*. Касније из те линије, у постлистовском развоју *западно-европског пијанизма*, као «одраз одраза» појаво се Шнабел и Шнабелијанци-не само анти Хофманисти, него и анти Листијанци, анти Бузонисти, као и Гулд и Гулдијанци, који заиста немају никакве везе у приступу музици са Хоровицем; нити по типу виртуозности, нити по карактеру изражајности, нити по суштини пијанистичке сврсисходности. Ако посматрамо у оквирима светског пијанизма, **Хоровиц** је настављач не *Западноевропске*, већ **Руске традиције**.⁷⁸⁶

Који су то елементи у Хоровичевом свирању, који би се могло окарактерисати као „**рубинштајнова пијанистичка нит**“, која је посредством Блуменфелда стигла

⁷⁸⁶ Д.А.Рабинович- исполнитель и стиль-Выпуск 2- Критико-публицистические этюды-Москва „Советский композитор“1981 ст 197-212

до Хоровица? У којој мери и по чему, његово свирање носи печат рубинштајнства?

1. Искреност и без икакве извештачености осећајност, која се односи на лирске компоненте у извођењу нпр. „Првог концерта“ Чајковског, затим природност у експресији, певљивост и пластичност у интерпретацији, (у „Прелиду *gis moll* Рахмањинова или у Шубертовим емпромтијима).

2. Портрет Рубинштајна, уочавама не само у домену лирике, већ и као одраз Рубинштајна-титаника, (у „Скерцу *h-moll*, или Етиди *c-mollu op.10 бр.12*, Шопена), где се Хоровиц одриче декоративне патетике псеудоромантизма у име *трагичне изражајности*, коју постиже акцентима на зенитним тачкама пасажа у левој руци и драмским акордима у мелодијској линији десне руке. Оно подсећа на забележени опис страственог и горопадног извођења Антона Рубинштајна у Етиди *c-mollu op.25 бр.12.*, када је изазвао „уплашени крик једне даме која је узвикнула: »Он је сасвим полудео«. Ако знамо да је на концерту у Паризу, Хоровиц изазвао праву буру овација у публици, која је у екстази ломила седишта, онда се и у том сегменту уочавају сличности.

Проникнувши у дубину самог Хоровичевог бића, искусни педагог **Блуменфелд**, усмерио је његов пијанистички развој ка тој и таквој „*рубинштајновој нити*“ пијанизма коме је и сам преферирао, што се касније испоставило као врло правилна, делотворна и успешна одлука. Поклопили су се укуси, осећаји и размишљања професора и ученика, што је довело до неометаног трансфера Блуменфелдових педагошких принципа усмерених ка своме талентованом ученику, који је то са задовољством прихватао и усвајао. Хоровиц га је сматрао професором од кога је највише научио, будући да му је његов пијанизам био најближи и као таквог га емотивно усвајао.

У педагошком приступу ученику, од изузетне важности представља емотивна блискост ученика и професора, од чега готово у потпуности зависи развитак ученичког талента. Под трансфером, од професора ка ученику, од ученика ка инструмент и на крају од готовог уметника ка публици, подразумевамо не само трансфер знања, већ и емоција. Уколико се на том путу не поклапају мишљења и емоције, веома често долази до, не само необављеног посла, већ и до ученичког отпора, што условљава кочења у развоју талента, па чак и до одустајања бављења музиком, што је катастрофални исход по талентованог ученика. У том

смислу говоримо о одличној школи и педагогу Блуменфилду који је на прави начин усмерио Хоривица

Суштина доброг професора није у наметању своје емоције и темперамента ученику, већ способност да се проникне у емотивну и психолошку структуру сваке понаособ личности, и да се знање и умеће професора, прилагоди тренутачним ученичким могућностима и способностима и тиме избегне стварање комплекса и неизбрисивих траума код ученика.

Из искуства, као некадашњи ученик, а садашњи професор, знамо колико је због таквих «не слагања» било патњи, бола и повређености. Талентованом ученику, у школском узрасту, класична музика представља, један веома озбиљан, велики и недокучив свет у који урања и предаје му се, а професор постаје центар тог света, јединствена личност, забележен у сећању ученика до краја живота. Професор представља везивно ткиво између ученика-детета и озбиљне музике, неопходна карика која помаже ученику да свој таленат стави у службу тешко савладивог инструмента, који под његовим прстима треба да оживи музику и да му удахне душу. У тој збрци тренутачних могућности, знања и хтења, а често и родитељских амбиција, ученик се грчевито хвата за свог професора у жељи да исплива на површину и стигне до циља, тј. да и сам постане уметник.

Због тога је од велике важности да професор првенствено пренесе ученику своју љубав према музици, и веру у његове способности а потом и да му улије веома битно осећање сигурности, без које нема сценског наступа. У колико се не успостави тај психолошки контакт и узајамно поверење, те емотивна и духовна сагласност, долази до раскида размене осећања и духовне енергије у оба смера, те ученик за професора, уместо индивидуе, прераста у број, један од многобројних, што талентованог ученика веома жалости. Повлачи се у себе, удаљује, и од професора и од музике, неретко се појављује и одбојност и комплекси, те настају уметнички «инвалиди» којима често нема више помоћи.

Блуменфелд је знао и умео да приђе и да развије таленат. Хоровиц је попут многих великих уметника, током свог живота, имао периоде несигураности, у неколико наврата морали су га молити да изађе на сцену, а неретко се и повлачио са јавних наступа, али је таленат уз велику подршку околине увек испливавао.

У једном интервјуу са Јаном Нолсманом, **Хоровиц** описује своје вежбање, а самим тим и све *елементе руске пијанистичке школе*:

"Не верујем у тзв. механичко вежбање, али придајем велику пажњу вежбању са крајњом прецизношћу и контролом, уз непрекидно слушање како бих био сигуран да је све правилно распоређено и прикладно одмерено. Вежбајући скале, према *традицији руске пијанистичке школе*, следио сам експресивни третман технике, па су **скале** морале "*невати*", уместо да их вежбам метрономски тачно. **Техника** је, темперамент плус вештина, односно, *идеја* о томе шта се мора направити и *средство* да се то направи. Кад говоримо о **тону**, ваља рећи да прст мора бити учвршћен у тренутку када треба да «запева».

При вежбању не треба непрекидно понављати цело дело од почетка до краја. Ако неку композицију просвирамо 100 пута, на наступу ће звучати као да је свирамо 101. пут те ће изгубити свежину. Ја вежбам тако да на почетку композицију одсвирам у целини, да бих видио како изгледа, а затим је вежбам у деловима (пасаже, детаље), све до пред наступ... *Задатак учитеља* је да покаже ученику, како треба да оформи своје идеје и суочи га са јаким и slabим странама, при томе је главни мото, тежња ка перфекцији, с тим да ученик не сме бити вођен лажним амбицијама и брзим и површним успесима. Та тежња треба бити узрокована унутарњом потребом коју сваки прави уметник мора искусити."⁷⁸⁷

Ако **Антон Рубинштајна**, посматрамо као зачетнике епохе романтичарског виртуозитета, онда је **Хоровиц** сигурно последњи велики представник тог и таквог пијанизма, упоредо са Падаревским, Рахмањиновим и Бузонијем. Већ са епохом Рихтера и Гилеса, Гулде и Микеланђелија, дошло је до кардиналних измена естетике, друштвеног укуса, мерила вредности, пијанистичког репертоара, у којима се стара романтична виртуозност претвара у реалну садашњост и сутрашњицу, која незаустављиво надлази. Није случајно да је из те засигурно „златне епохе“ генија пијанистичке уметности Хоровицу припала част да понесе титулу „последњег романтичара“.

⁷⁸⁷ Јакша Златар-Руска пијанистичка школа. 09.01.2008. <http://glazbenistudiocerovac.blog.hr>

7 СОВЈЕТСКА ПИЈАНИСТИЧКА ШКОЛА, ПРЕДСТАВНИЦИ И УЛОГА У ПОСЛЕРАТНОЈ СВЕТСКОЈ КУЛТУРИ И УМЕТНОСТИ

7.1 ПРВИ КОРИФЕЈИ СОВЈЕТСКОГ ПИЈАНИЗМА И ЊИХОВА ЗАСЛУГА

Да ли су догађаји у бурном XX веку утицали на уметност, па самим тим и на пијанистичко извођаштво, и у коликој мери је стара пијанистичка школа, настала у руским салонима из времена браће Рубинштајн и Чајковског, морала да претрпи промене да би се уклопила у нову совјетску културу и образовање?

Сигурно да је одговорност те генерације, која се затекла на историјском раскршћу била огромна, јер је морала да заборави један потпуно изграђени систем васпитања и образовања на којем је стасала и да се прилагоди новом, дијаметрално различитом. Школовала се по највишим мерилима културних и духовних вредности, које су достигле свој врхунац почетком XX в, а била приморана да живи и ради у сасвим новим околностима и идеологији у којој је императив био раскид са свим оним што је „мирисало“ на аристократију и њен начин живота, а клавир је засигурно био део тог и таквог васпитања и њен статусни симбол. Само великом мудрошћу, знањем и умећем тих првих корифеја постреволуционарног конзерваторијумског кадра, премошћене су тешкоће те се успело да сачува све оно најбитнији из старе пијанистичке школе, која је у новонасталим околностима само уобличена у ново рухо. Знајући да су то фундаменталне вредности једне велике традиције без које нема праве уметности, заслуга прегалних културних радника, педагога и пијаниста - четворице великих утемељивача совјетске педагогије, **Голденвејзера, Игумнова, Фејнберга и Нејгауза**, утолико је већа.

Радећи у енормно тешким годинама револуције и оба рата, успели су да не прекину *рунибшзајнску нит* традиције руске пијанистичке школе и да је са успехом имплементирају у младе, тек стасале совјетске пијанистичке наде, које су за разлику од претходне генерације, цео свој пијанистички и педагошки радни век, у потпуности везали за Совјетску државу.

Нова, *совјетска генерација пијаниста*, избила је у први план светског пијанизма. Готово да није прошло ни једно светско такмичење, а да совјетски пијанисти нису

освојили награде: Григориј Гинзбург, Емил Гиљелс, Свјатослав Рихтера, Татајана Николајевна, Јакоб Флијер, Виктор Мержанов, Станислав Нејгауз, Лев Власенко, Евгеније Малинин, Елисо Вирсаладзе и низ других. Они су били представници не само совјетске пијанистичке школе, већ и сасвим нове ере у светском пијанизму, доба *пијанистичких конкурса*- такмичења, коју је још започео Антон Рубинштајн. Ова генерација пијаниста, је једина која се у потпуности може окарактерисати као совјетском, будући да се школовала, васпитала, живела и радила у једном, совјетском систему, те је и најбољи њен одраз. Они ће васпитати следећу генерацију лауреата: Слобођањика, Буњина, Гаврилова, Соколова, Плетњова, и исто тако читаву плејаду изврских педагога, који настављају традицију руске школе по целом Совјетском Савезу, а и шире.

Већ следећа генерација ће имати сличну судбину као и она прва, мада ипак нешто бољу и лепшу: школоваће се у једном, совјетском систему вредности, преживети перестројку, а живети и радити у другом, постсовјетском. Попут својих претходника, који су својим животом, педагогијом и пијанистичком уметношћу ушли у нову идеологију XX в., ови пијанисти ће такође ући у нови систем вредности, у идеологију XXI в. те је пред њима ништа мање тежак задатак од оне која је из Руског царства ушла у совјетски комунизам.

Најновијој генерацији руских педагога и пијаниста, припала је такође озбиљна улога да сачувају тековине традиције и висок ниво руске културе и пијанистичке уметности, у поново тешком времену за њен опстанак, у новој - старој идеологији рушења и распадања свих духовних, васпитних и моралних вредности, али на нов начин. Да ли ће ова генерација, руских пијаниста, попут оних претходних, успети да превазиђе нове препреке, које увек и изнова намеће нови век, време ће показати. Ми верујемо у неизмерну снагу руске духовности и културе, као што је веровао и Иван Иљин на почетку XX в. и није се преварио.

У овом поглављу бавићемо се успостављањем и представницима **Совјетског пијанизма**. Као што смо већ напоменули, захваљујући тим првим стожерима, утемељивачима музичке културе непосредно после револуције, али и дуги низ година после, традиција „салонске“ Русије XIX века не само да је успела да „прескочи“ у нову епоху без неких већих последица по пијанистичку уметност, како је могло да се деси са катастрофалним последицама потпуног раскида са

њом, већ напротив, успела је да се још више распростре и имплементира у најудаљеније крајеве СССР-а, у земље које су биле далеко од култура руске аристократије Петербурга и Москве, те су у том сегменту остварили непроцењиви значај на пољу културног развоја заосталих Совјетских република, а и шире.

Колики је морало да буде ангажмана и рада, те не толико велике групе педагога, да би се изградила музичка култура целокупног Совјетског савеза у складу са омасовљењем и демократизацијом уметности широких народних маса. У служењу народу и отаџбини, имали су задатак да „нахране“ уметношћу целокупни многољудни народ бившег Совјетског Савеза, да их васпитају и обучи у усвајању највиших естетских и класичних музичких вредности.

Совјетски пијанизам су углавном обележили пијанисти, који су у исто време са концертном делатношћу били и педагози, што им је била дужност и просветитељска обавеза према народу и домовини. Говорећи о совјетском пијанизму не можемо да изоставимо лик и дело **Свјатослава Рихтера**, који је био један од ретких који није био педагог, али је својим пијанизмом и те како задужио отаџбину. Величином своје пијанистичке уметности представљао је персонификацију величине и снаге Совјетске државе. Све је код њега било колосално: интелигенција, репертоар, руке, свирао је готово целу клавирску литературу укључујући и савремена дела, чак и његов однос према отаџбини је био велики. Опште је познато да га није занимала слава ван граница Русије, њему је био довољан „само“ Совјетски савез, што је више пута и сам истицао у својим интервјуима. И док је Рихтер концертирао у најудаљенијим тачкама Совјетског Савеза, од даљњег истока до крајњег севера, дотле су поменути руски педагози одржавали часове, беседе, одборе за конкурсе, вршећи свој педагошки задатак и просветитељску мисију, са истим жаром и љубављу као кад су то радили у Москви, Лењинграду или на гостовањима изван земље.

7.1.1 Однос према музици и уметничкој делатности и традиција

Обичан мали-велики руски човек је знао да им на томе захвали, тиме што је "гладан" духовности и уметности, свакодневно пунио сале концерата, како у Москви тако и у крајевима од крајњег севера до далеког истока. По снегу, окупацији и ратовима, одлазио би на концерте и уз знак захвалности, готово увек

даривао уметнике цвећем, што је представљало знак највеће привржености и поштовања. Из нашег личног искуства знамо, колико је у совјетско време, тешко



било набавити и одржати цвеће на јаким руским зимама и колико је било скупо за обичног руског грађанина. Међутим даривање уметника цвећем је било и остало део традиције и опште културе руског народа, те обичан руски грађанин, није штедео ни новца, ни труда да купи пар цветова и да га својом руком, лично подари уметнику. Говорило се да је Рихтер волео цвеће, природно, без да је завијено у папир, те се о томе увек водило рачуна. Колико је у том малом гесту било обостране радости и љубави, и велике захвалности! (*С.Рихтер сл. 131*)

Оно што им је давало снаге да све то издрже без материјалне сатисфакције, било је пренесено из богате руске духовне традиције и филозофије, а не како се на први поглед чинило из совјетске идеологије, која се само надовезала на старе фундаменте у давању примата духовним а не материјалним вредностима, што се манифестовало у несебичном служењу уметности као вишој духовној категорији, чија мера није новац, већ човечји дух, док је у западним земљама она увек имала елементе естраде, па самим тим и своју тржишну вредност.

Руси су били васпитавани да Уметности увек пожртвовано служе, као свим осталим духовним вредностима, а не она њима, као средство за стицања славе, богатства и престижа у друштву. Такав мисионарски начин размишљања се преноси са генерације на генерацију, а на том путу их води огромна љубав и традиција према уметности коју природно руски човек носи у својој души, као склоп његовог унутрашњег бића још од давнина, када се сва та лепота осећања која прожимају човека поделе са осталима који знају да их приме и на истој духовној и душевној фреквенцији комуницирају, а таквих је у Русији одувек било много. О томе је говорио и **Рихтер**.

Није ни чудо што је још на самом почетку успостављања уметничке музике у Русији у XIX в, енглески пијаниста **Џон Филд**, концертирајући по највећим музичким центрима, ипак је свој највећи успех доживео 1804. у Русији, јер су га Руси просто обожавали. **Рихтер** је такође, иако пијаниста сасвим другог времена епохе и стила, истицао предност свирања пред руском публиком, што се односи и

на друге руске пијанисте чак и новијег датума, који већ дужи низ година постижу огромне успехе на западу, али сви до једног истичу да им је највеће задовољство да свирају пред руском публиком. Питамо се зашто и у чему је тајна тог доброг односа између публике и извођача у Русији?

1. Тајна руске публике- руска публика и традиција

Тајна је у чињеници да је руска публика одувек знала истим таквим жаром и љубављу да узврати своја осећања, а сваки уметник који је на сцени зна колико је то важно за њега, јер мерило успеха уметника нису критике и новац, већ искрени аплауз; та повратна реакција на релацији уметник-публика, та размена мисли и осећања, тај флуид који трепери у сали кроз тишину док се на подијуму изводи и ствара уметничко дело, јер пијаниста док свира духовно комуницира са сваким појединцем у сали понаособ. У зависности са колико појединаца је успео да успостави контакт, зависи и колика ће се духовна енергија створити у сали, а од тога зависи и аплауз, да ли ће бити френетичан, узбуђујући или млаки-официјални. За оно „браво“, које одзвања у сали и за френетични аплауз, уметник живи и жртвује целог себе, и то не због себе, већ због потврде своје уметности. У Русији је увек у публици пуно тих поједонаца који активно комуницирају са уметником док се изводи неко дело. Док уметник преживљава на сцени, они исто преживљавају у публици и путем музике међусобно размењују мисли и осећања, за разлику од публика на Западу, која долази на концерте, али из неких сасвим других разлога и побуда; да буде виђена, зато што је то привилегија, или одраз високе културе, али је углавном пасивна и у већини сличаја само прима али и не враћа, нема те емотивне повратне реакције. Вероватно у томе лежи тајна руске публике. Руска публика узвраћа, а морамо признати и наша.

Сваки уметник, будући да у себи носи веома осетљиве сензоре, при сваком одсвираном тону зна да ли је примљен и доживљен од стране слушаоца, зато и поседује трему. Ако је успоставио контакт, вратиће му се са дуплом енергијом, и својом и слушаочевом, што ће му у даљој интерпретацији повећати снагу, и тако редом до краја концерта, који представља кулминацију. У колико не добије повратну реакцију, уметник на сцени остаје усамљен само са својом енергијом, и тада отпочиње процес сумње у себе, енергија почиње да се све више и више

смањује, уметник се све више хлади, што га јако жалости и настаје један за другим ланчани процес енергетског пада, који постаје погубан по уметника на сцени али и за само уметничко дело. У таквим тренуцима у уметниковој души се одиграва права бура осећања, која се манифестује незадовољством, блокадом стваралачко креативног процеса, падом концентрације, која потом условљава меморијске киксеве и тако редом, јер се целокупна уметникова енергија, уместо на креативност, усресређује на борбу са собом. Несигурност и сумња га све више разједају, преувеличавајући неуспех неизвршене мисије уметничког дела. Отуда страдална осећања самоће, када после концерта, уметник остане сам са собом. У тим тренуцима ни највећи хонорари па чак и најбоље критике не могу уметнику да надоместе осећање туге, жалости и незадовољства. О томе пише познати критичар П.Коган у својој књизи „Вместе с музыкантами“⁷⁸⁸.

О таквим страдалним осећањима које изазива музика пише и Лав Толстој, у „Кројцеровој сонати“, те ћемо се задржати на мањој анализи тог дела.

2. „Кројцеровој сонати“ Лав Толстоја

Кројцеровој сонати руског писца **Лав Толстоја** је кратак роман написан након искуства писања "Ане Каренине", и дело је зрелог писца. Плод је његове духовне кризе у време писања, 1889. г. Две године раније, 1887, Толстој је чуо Бетовенову "Кројцерову сонату", и то музичко искуство га је потресло. Дело је слушао у друштву руског сликара Рјепина те му предложио, да јаке емоције које је оно изазвало свако преточи у своју уметност; Толстој у књижевност, Рјепин у сликарство. За разлику од сликара, писац је утиске преточио у текст.⁷⁸⁹

У монолозима романа, дубоким изливима сопствених осећања и самоанализама описана су: 1. битна својства карактера руског односа према уметности, на чијим основама проистичу и сви други међуљудски односи; 2. сва комплекснист *музичке* и *извођачке* уметности и њено снажно дејство на руског човека на линији унутрашњег фронта личних емоција и интимних светова појединаца; 3. Роман нам указује на свестраност у образовању руских уметника, у овом случају писаца Л.Толстоја, који је морао добро бити упућен у класичну музику, да би тако

⁷⁸⁸ Павел Коган-Вместе с музыкантами-Москва-"Советский композитор". 1986. С. 272

⁷⁸⁹ Лев Николаевич Толстой, Крейцеровој сонати. „Блиц“ Бгд. 2015. Поговор: Др. Милош Константиновић

прецизно, подробно и веома танано изнијансирао атмосферу и осећања својих јунака и зналачки разумео Бетовена и 4. на значај музичке уметности у руском друштву, улазак у све поре друштва, као и огроман утицај на духовно формирање руске интелигенције, нарочито на нераскидиви однос музике и писане речи.

О тој повратној реакцији, о којој смо говорили и снажним осећањима које изазива музика код руског човека, пише Толстој уводећи нас полако и зналачки у атмосферу и снагу музике:

»Доста рано поче музика. Ох, како се сећам свих појединости тога вечера; сећам се како он донесе виолину, отвори кутију и скиде навлаку, извади је и поче је удешавати. Сећам се како моја жена седе с притворено равнодушним изгледом, под којим ја видех како она скрива велики страх, првенствено од свога знања, притворена изгледа седе за клавир и почне обично «ла» на клавиру, пицикато на виолини, намештање нота. Сећам се затим како погледаше један у другог, погледаше оне што седе, рекоше затим нешто једно другоме и почеше. Она узе први акорд. Његово лице постаде озбиљно, строго, симпатично, и ослушкивајући своје звуке, он опрезним прстима дирну у жице и одговори клавиру. Свирали су Бетовенову „Кројцерову сонату.“

»Шта је музика? Шта она чини? И зашто она чини то што чини? Она делује, страшно делује! Музика ме тера да заборавим себе, своје право стање, она ме преноси у неко друго, не моје стање; мени се под утицајем музике чини да осећам то што у ствари не осећам, да разумем то што не разумем, да могу то што не могу. Она, музика, одједном ме непосредно преноси у оно душевно стање у којем је био онај који је написао ту музику. Моја душа се стапа са њим и ја се заједно са њим преносим из једног стања у друго; али зашто то чиним не знам.»⁷⁹⁰

„На мене тај *престо* је деловао страшно; мени, као да се открише, чинило ми се, сасвим нова осећања, нове могућности, о којима дотле нисам знао. Па, ево како: ни мало не „онако“ како сам пре мислио и живео, већ „овако“, као да је нешто говорило у мојој души. Шта је било то ново што сам спознао, не могу себи да објасним, али сазнање тог новог стања било ми је веома пријатно. Сва та лица, појавише се у сасвим другој светлости. Било ми је лако и весело целе вечери. Своју жену никад нисам видео такву, каква је била те вечери. Оне блиставе очи,

⁷⁹⁰ Л.Толстој-„Кројцорова соната“-Реч и мисао „Рад“-Београд 1964-ст Ст 70, 71

она строгост, она значајност израза док је свирала, па оно неко савршено растапање, тих, сетан и блажен осмејак на завршетку. Све то видех, али томе нисам приписивао никакво друго значење до то, да је она осећала исто што и ја, да су се и њој као и мени, открила као дошла у сећање, нова, незнана осећања. Вече се сврши срећно и сви се разиђоше. Ја сам се први пут с истинским задовољством руковао са њим и захвалио му на уживању. Све је било дивно⁷⁹¹.

Питамо се у чему је тајна руске публике?

Тајна лежи у другачијем начину васпитања, педагогији и одгоју према музици читавих генерација руског друштва, што нам доказује и поменути цитат. Музицирања на дачама, далеким имањима измештеним из градске гужве, ***музика, поезија и природа*** су чинили основу духовног уздизања руске интелигенције.

Руска публика је васпитана да зна, да буде образована и да воли класичну музику, те није чудо што је из пера руског писца изашло овако прецизно изнијансирано запажање о дејству музике у оба смера, како на извођача, тако и на слушаоца.

Лав Толстој није само пуки посматрач музичког догађаја, он не описује музички догађај, он учествује у преживљавању музике заједно са музичарима и покушава да то осећање подели са својим читаоцима. И сада долазимо до значаја размене и преплитања знања која се посебно неговала у руској традицији. У делу препознајемо тамне нијансе Шопенхауера, као и нијансе палете сликара Рјепина. Ако томе додамо чињеницу да су се руски интелектуалци међусобно дружили и размењивали своја знања, и мишљења, те нас не чуди да је Толстој „Кројцерову сонату“ први пут чуо у друштву пријатеља Рјепина, као што је то био случај и са Голденвејзером и Толстојем, Чеховим и Чајковским, Нејгаузом и Пастернаком, онда добијамо комплетну мозаик духовне снаге и традиције руске културе.

Да би илустровали *тајну руске публике* поменућемо још једном концерт **Владимира Хоровица** 20. априла 1986, *«Хоровиц у Москви»*, који је обишао свет,



овог пута из угла публике и сузу у оку старијег мушкарца, коју је забележила камера, која му се сливала низ образ, док у невероватној тишини, пијаниста свира Шуманово „Сањарење“. Емоционална порука комада који је Хоровиц свирао на бис није никоме промакла у дворани. Хиљадама миља одатле, у

⁷⁹¹ Ibid ст 72-73

Њујорку телевизијски критичар *Ендрју Руни* је на исти начин осетио емоционални набој тог тренутка. Следећег дана он је то описао у својој сталној рубрици:

“У другом делу концерта док сам гледао тог осамдесетдвогодишњег генија како свира осетио сам како ми се очи замагљују из неког необјашњивог разлога. Нисам био тужан, био сам усхићен. То је имало некакве везе са поносом, што сам баш тог тренутка био део исте цивилизације, као и тај велики драги човек који је свирао клавир. Скоро истог момента када сам осетио да ми навиру сузе, телевизијска камера је са Хоровичевих прстију прешла на лице једног совјетског грађанина у публици. Очи су му биле затворене, а глава благо забачена уназад...Једна суза му је склизнула низ образ. То је била она иста суза која је клизнула низ мој образ”⁷⁹². (*Са концерта Хоровоц у Москви сл.132*)

Придружићемо се њиховим осећањима, с обзиром да је аутор овог рада био живи сведок те атмосфере и истоветних осећања, присуствујући у сали легендарном концерту за историјско памћење.

7.2 УСПОСТАВЉАЊЕ СОВЈЕТСКЕ ПЕДАГОШКО-ИЗВОЂАЧКЕ ШКОЛЕ

7.2.1 Основни принципи совјетске клавирске педагогије- од прошлости ка савремености

Појавом Октобарске револуције, Руско царство прераста у Совјетски савез, које доноси са собом нову еру у развоју Руске пијанистичке школе, која прераста у нови облик у тзв. **Совјетску извођачку школу**. Советска пијанистичка школа закономерно постаје наследницом *руске извођачке школе* која представља само логичан наставак првобитно успостављене Рубинштајнове нити Петроградско-Московске школе. Совјетска школа, будући наследницом је остала иста по начелима, квалитету и структури, у основним цртама. Разлика је у новој идеологији демократичности и масовној култури, те је морала да се муњевитом брзином прошири и пусти корене по огромном пространству Совјетског савеза и музички образује 200 милиона људи. Од 1930. невероватном брзином оснивају се Конзерваторијуми готово свим Совјетским Републикама, чак и у оним где је због

⁷⁹² „Horowitz in Moscow“-Deutsche Grammophon-Charles Kuralt, CBS. News (SAD) 1986

одсуства европске културе, класична музика сасвим била непознаница: Татарски, Туркменски, Узбетски и др.

С обзиром да у овим ново основаном музичким срединама ниво припреме за Конзерваторијум није био адекватан, 1931.г. основа се *Група за даровиту децу*, 1934. *Музичко училиште* при Конзерваторијуму а већ 1936. и *Централна музичка школа (ЦМШ)*, где музичку наставу похађају најдаровитија деца из целог СССРа. Касније ће се њима придружити и даровита деца из «братских земаља», међу којима и Југославија те је Београђанин Иво Погорелић имао привилегију да буде одабран за наставак школовања у овој престижној установи од стране великог руског педагога млађих узраста, Евгенија Тимакина, који је својим искуством непогрешиво запазио његов таленат и предодредио му будићност великог пијанисте.

Под строгим дисциплином и будним оком изабраних педагога ЦМШ, као и под сталном контролом и надзором професора Конзерваторијума, врши се константно праћење развоја талената од сасвим малог узраста до уписа на Конзерваторијум. Такав систем нас неодољиво подсећа на пансион проф. Зверева, само прилагођен новом друштвеном систему. Талентована деца, не само да се обучавају у техничком мајсторству свирања на клавиру, већ се од малих ногу васпитавају и другим значајним елементима, без којих нема успеха: радним навикама, потпуном предавању уметности и музици, као и у психо-физичкој припреми за такмичења, и издржавање тешког и специфичног позива-пијанисте.

Њихови педагози су такође припрењени на несебично давање, целим својим бићем посвећени педагогији и ученицима. То им је налагала не материјална сатисфакција или каријеризам, како срећемо у западним земљама, већ осећај моралне одговорност према отаџбини и традицији, коју су и сами добили да је пренесу следећем поколењу. Ученици су се 10 година припремали за улазак у чувени Московски или Петроградски Конзерваторијум, што је представљало најваћу срећу и част за сваког ко се нађе на листи примљених.

Из личног искуства знамо какав је осећај поноса ићи ходницима у којима се осећа дух и по којима су ходили великани музике попут Чајковског, Рахмањинова, Скрјабина, Рубинштајна, Рихтера, Нејгауза и низ других; свирати у учионицама у којима су они свирали и предавали уметност свирања на клавиру. Непроцењив је

осећај удисања мириса тих соба и тих клавира на којима су ОНИ свирали. Управо је то оно што можемо називамо традицијом, јер свака традиција подразумева поштовање и поштовање свега онога што је било пре нас и захвалност за оно што нам је остављено у наслеђе. Хвала им, јер без њих ми не би имали ово данас!

Од прошлости ка савремености

Присутност различитих жанрова, карактеристичних за руску музичку класику XIX в. као признак демократичности и естетских стремљења продужава се и у стваралаштву совјетских композитора различитих националности. Хероика, драма, епос, лирика, сатира, ступили су у своју нову етапу битисања, овога пута - Совјетску. Нову тематику у херојски епос унео је грађански рат, као и Други светски рат, али је језгро остало исто. У образцима и коренима стила и стилистици дела совјетских композитора може се јасно уочити руска музичка прошлост. Веома јаке нити, у првом реду са музиком Чајковског и Тањејева, њен драмски, трагедниј стил, повезују је са совјетском музиком Прокофјева, Мјасковског, Шостаковича. Повезаност са традицијама Мусоргског, Бородина, Чајковског можемо уочити у циклусима песама и романсама, клавирским делима и инструменталним концертима. Велики је интерес и ка проблемима личности човека, изражени у доба руског романтизма, преносено и у совјетску музику, у обраћању ка искуству Чајковског, нпр. дела која се користе као „колаж“ у балету „Ана Карењина“-Шчедрина. Такође уочавамо и утицај Глинке у „пушкинској“ хармоничности стваралачког стила и метода и широком распону тематике, жанрова и облика.⁷⁹³

Други пример уске повезаности *прошлог* и *садашњег* је у области **музичке педагогије**, као задатак *естетичког васпитања народа* кроз музичко-просветитељску делатност, који датира још од 60-их г, XIX в. са успостављањем професионализације школства стварањем Конзерваторијума, чији је циљ био демократизација музичке уметности, што представља континуитет.

Неке од педагошких поставки **Римског-Корсакова** актуелни су и у совјетском времену, у првом реду његова дубока убеђеност у неопходност *јединства образовања и васпитања* и *јединства теорије и праксе*. По успоменама

⁷⁹³ Е.Орлова-„Лекции по истории русской музыки“ - Москва –„Музыка“1979. ст. 363, 364

М.Ф.Гнесина „Римски Корсаков је стално подвлачио, да музичка школа без ослањања на практичну музичку живот, ништа не може учинити.“⁷⁹⁴, а сам Римски Корсаков је писао „*Пракса је најбоље средство учења*“. У задатке конзерваторијума убрајао је „...практичан музички живот конзерваторијума што ближи животної стварности“⁷⁹⁵ Чланци *Римског Корсакова* по питањима музичког образовања су неисцрпни извор мисли и ставова за *развој музичке педагогије и у данашње време*, а то су: 1.Стваралачки приступ свакој индивидуалности ученика; 2. осетљивост ка националној природи музичког слуха; 3. неопхдност васпитања, не уско- занатског, већ при развиту основе техничких музичких вештина и знања, развој широког кругозора и разумевања других облика уметности те умећа прихватања знања у целини. То су били принципи обшесовјетске методе васпитања свих видова специјалиста. Истакнути музиколог, члан Академије наука, **Осовски** је о свом учитељу писао: “Силни својим генијем, уметничким ауторитетом, знањем, мајсторством, моралним висинама, он је својим ученицима давао не само музичко образовање; он их је васпитао, усађивао висока етичка начела, не приповедањем, већ својим животним примером.“⁷⁹⁶

Примери односа руске музичке праксе XIX в. ка задацима образовања и васпитања која су дугорочна наилазимо и код **Чајковског** и **Тањејева**. У „Петербурском журналу“ из 1982. Чајковски, не само да даје оцену стања музичког образовања и просвете свога времена, већ исказује и своје жеље за будућност.⁷⁹⁷ Такође у лику **браће Рубинштајн**-Антонa и Николаја-разоткрива се блистава будућност руске пијанистичке школе извођаштва.

Многострана достигнућа *руске извођачке уметности* са краја XIX и почетка XX в. непосредно су ушла у *совјетску извођачку школу* у различитим формама и појавама; солистичку, камерну музику, оперу, балет, оркестарску и диригентску делатност. Корифеји извођачке културе на прелазу XIX у XX в.као Шалјапин, Нежданова, Ауер, Рахмањин, Скрјабин, Метнер, утрли су пут и постали мост и темељ совјетске извођачке уметности.

⁷⁹⁴ Гнесин М.Ф.Музыкально-педагогические воззрения Р.Корсакова.-Сов. музыка, 1934, Н.10, с, 28-33

⁷⁹⁵ Римский Корсаков Н. - Полн.собр. соч. Лит.произведения, т 2, с 189, 209

⁷⁹⁶ Осовский А.Н.А.Римский- Корсаков и русская культура-Избр. статьи, воспоминания. Л.1961. с 318

⁷⁹⁷ Чайковский П.И.Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка, т.2, с 373

И у великим *културним колективима* и *институцијама од државног значаја*, Совјетска музичка култура сматра се **наследником** руске императорске културе-оперски, музичко-кореографски, концертно-симфонијски корпус.

Нарочито треба нагласити значај огромног *стваралачког опуса* и моћи у *садржајности* и *многостраности* руске музике дореволуционарног периода у формирању глобалне совјетске културе. Схватање „прошлости у садашњости“ има увек у своме подтексту основни смисао: „*прошло у садашњем ради будућег*“⁷⁹⁸.

Како каже **Мусоргски**: „*Прошлост у садашњости-управо је то мој задатак*“⁷⁹⁹

В.Белински у својој књизи „*Календар за преступну 1840*“ („*Месяцеслове на (високосный)1840.год*“), говорећи о свом времену, пророчки је написао и о будућности Русије: „Многи приписују да је то век прошлости и да са тим треба завршити, и још више саветују му да прекине са старим, да створи ново, да преобрази, открије и да преда своме наследнику. Завидим унуцима и праунуцима нашим, којима је суђено да виде Русију 1940-их, коју води образовани свет, дајући свету законе науке и уметности, уважених од целокупног просветитељског човечанства. Кретање које је покренуто једанпут, не зауставља се, и време ће га само убрзати својим полетом“⁸⁰⁰

7.2.2 Конзерваторијум првог Совјетског периода

После Октобарске револуције, славне традиције руске *композиторске* и *извођачке* школе наставили су свој потоњи развитак.

Московски конзерваторијум ушао је у период перестројке музичког образовања, стварања нових наставних планова и програма, тражења другачијих метода предавања. У годинама грађанског рата педагошки састав није био стабилан. Многи су отишли из Русије или обуставили свој рад. У замену за њих морали су се пронаћи нови професори. Позвати су крупни концертантни извођачи, истакнути композитори, научни музички радници. Међу **првим позваним пијанистима** били су: **Ф.М. Blumenfeld, С.Е. Фејнберг, Г.Нејгаус, Е.А. Бекман-Шербина и М.С. Неменова-Луни.**

⁷⁹⁸ Opt. cit. Е.Орлова-„Лекции по истории русской музыки“- Москва –„Музыка“1979 ст 364

⁷⁹⁹ Мусоргский М.П.Лит. наследие.Письма, биографические материалы и документы с 132

⁸⁰⁰ Белинский В.Г.Полн.собр.соч., т.3. М.1953, с 488

Међу именима који су били не само велики извођачи и композитори већ и значајни **професори**, ове импозантне Високе школе, помињу се: **Старија генерација**: Гинзбург, Голденвејзер, Игумнов, Софроницки, Фејнберг, Оборин, Нејгауз, Ојстрах Јанкелевич, Полјакин, Шостакович. **Средња генерација**: Кабалеовски, Хачатуријан, Хрењиков, Гилес, Зак, Флијер, Коган, Цигански.

Новија генерација: Васкресенски, Плетњов, Крајњев, Малинин, Обрасцова, Горностајева, Вирсаладзе, Наумов, Башкиров, Третјаков др.

Када је **Нејгауз** позван да води клавирску класу, имао је већ ауторитет као брилијантан извођач, и као искусан педагог, јер је већ 6 година предавао на Конз. у Тбилисијуи Кијеву. Јарки артицизм, танана музикалност, изузетност уметничког лика надареног пијанисте, привукла је у његову класу тадашње младе пијанисте: *А.И. Ведерникова, Е.Г. Гилелса, Ј.И. Зака, Е.В. Малинина, С.Т. Рихтера*. У класи Нејгауза учило је и следеће покољење познатих концертних пијаниста: *С. Г. Нејгауз, В. Горностајева, Наумов, Маранц*, затим *А.А. Наседкин, В.В. Крајнев, А.Б. Љубимов, Е.Г. Могилевски*. Многи његови **ученици** су обављали истовремено и извођачку и педагошку делатност и тако продужавали принципе пијанистичке уметности свога професора, „изванредног мајстора пијанизма».

Међу осталим **васпитаницима** Коонзерваторијума помињу се: Хенрих Гинсбург, Лев Оборин, Јакоб Флијер, Леонид Коган, Генадиј Рождественски, Кабалеовски, Каган, Светланов, Хачатуријан и многи други. Више од 350 васпитаника Московског конз. су били лауреати међународних конкурса.

1. Структура Московског конзерваторијума

Конзерваторијум сачињава **5 факултета**:

1. Теоретско-композиторски; **2.** клавирски; **3.** оркестарски; **4.** вокални и **5.** факултет за унапређење квалификације. Факултети су подељени на **катедре**:

- 1. Теоретско - композиторски факултет** сачињавају следеће **катедре**:
Компоновање, теорија музике, оркестрација, општа историја музике и национална историја музике.
- 2. Клавирски факултет** сачињавају: Клавир-специјалност; Катедра историје и теорије извођаштва; Корепетиторска вештина.

3. Оркестарски: Виолина, виолончело и контрабас, виола и харфа, дувачки инструменти, симфонијско дириговање.

4. Вокални: соло певање, оперски студио, хорско дириговање.

Катедра **Камерног ансамбла-опција клавир**, затим катедре: *спорта, страних језика, психологије и филозофије, пракса у извођаштву и педагогији*

На Конзерваторијуму као важан сегмент представља: **«Научно-музичка библиотека Тањејева»**, са једном од највећих збирки књига и нота, затим **Кабинет народног стваралаштва**, **Лабораторија музичке акустике и снимања звука**, као и лабораторија за *експерименталну фонетику*.

Од 1933. постоји **Аспирантура**-посдипломске студије, које трају 3 године на основним и 4 на споредним предметима. Од 1968. Аспирантура остаје само за музикологе, а за композиторе и извођаче прераста у **Асистентуру**, која траје 2 године на основним и 3 године на споредним предметима. Посебну групу чине страни студенти, у виду Стажора и Аспиранта. На челу је **Ректор** и три **проректора**: за науку, администрацију, и финансије. **Савет конзерваторијума** чине: ректори, декани факултета, шефови катедра и професори.

2. Московски и Лењинградски конзерваторијума у годинама рата



Године Другог светског рата биле су за **Московски** и **Петербурски конзерваторијум** време тешког и напорног рада и високог патриотског ентузијазма.

У време приближавања фронта ка **Москви** крајем септембра, руководство је решило да се конз. евакуише у Саратов. Неки професори су остали те наставили са радом 10 марта 1942. Упркос изузетно тешким условима, хладноћи и глади, школска година је настављена, одржавали су се испити, и више од 140 студента је завршило ВУЗ, а 13 студената и аспирантуру. 29 професора Моск. конз. је водило наставу и трба их споменути: А.В. Александров, В.В. Борисовски, Н.А. Гарбузов, Г.Р. Гинзбург, С.В. Евсејев, С.М. Козолупов, К.А. Кузнецов, Л.Н. Оборин, Д.Ф. Ојстрах, М.В. Јудина. Декан извођачког факултета био је тада А.Ф. Гедике, а историјско теоријског, И.В. Способин. (*Сов. војник држи концерт пред саборцима сл.133*)

Лењинградски Конзерваторијум је такође наставио са радом у време блокаде У опкољеном Лењинграду изведена је и чувена „Седма симфонија Дмитрија Шостаковича -Лењинградска“. Тај догађај открива једну важну црту руске борбе у Другом светском рату: то је борба против агресије на највишем духовном нивоу – на нивоу руске културе и музике.



Зграда Лењинградског конз. у време опсаде (сл.134), Директор конз. на месту пада бомбе, Фоаје “Большого зала“ Конз. септембра 1943. год. (сл135), Студенти и професори Училишта и Конз.1943. У центру седи М.Јудина (сл.136) Час за време опсаде Лењинграда, Професор, студент и корепетитор(с.137) Фронтанска бригада Ленинградског конз. (Брянский фронт) 1942. Луикин (виолонч.), И.Краузе (н.а.СССР И.Петров); Альпер–солист Одесской оперы, Нейман – скрипач; Королевская – балерина, проф. А.Б.Мерович, н.а. РСФСР Л.В.Воловов; В.О.Кегиданов–солист балета (сл.138), Большој зал Ленингр. филхармоније“ у којем је 9 августа 1942 г. изведена 7. («Ленинградска») симфонија Д.Д.Шостаковича, (Велики симфонијски оркестар Лењинградског радиокомитета под диригентском палицом Карла Елиазберга (слика139)

7.3 ИСТАКНУТИ ПРЕДСТАВНИЦИ СОВЈЕТСКЕ ПИЈАНИСТИЧКЕ ШКОЛЕ ПРВОГ ПЕРИОДА

Средина XX в. представља време најјачег процвата совјетске пијанистичке уметности како Петроградског конзерваторијума: *Марија Јудина, Владимир Софроњицки, Дмитриј Шостакович*, тако и Московског: *Константин Игумнов, Александар Голденвејзер, Хенрих Нејгауз, Самуил Фејнберг, Лев Оборин, Григориј Гинзбург, Јаков Флиер*; у зенит су улазили *Гилелс* и *Рихтер*.

7.3.1 Петербуршка школа: Ученици Леонида Николајева (Марија Јудина, Владимир Софроњицки и Дмитриј Шостакович)

Своју педагошку делатност на Московском конзерваторијуму, почели су и изузетна дипломца Петербуршког конз. из класе **Леонида Николајева – Марија Јудина, Владимир Софроницки и Дмитриј Шостакович**. Оно што им је свима трома заједничко, то је да су завршили Петербурски конз. а свој радни век провели на Московском. конз, те на тај начин објединили ове две школе у јединствену Руску школу.

Марија је своје студије започела код **Владимира Дроздова**, међутим када је 1918. отишао у Америку, прешла је код **Л.Николајева**, где се већ налазио Софроницки. Отада им се судбине преплићу. Обоје су дипломирали истог дана 13. маја 1921. са истом Листовом h-moll сонатом, те је публика била подељена на фанове Јудине и фанове Софроницког, пред препуном салом Петербурског конз, и великим одзивом пресе, која им је већ тада предвиђала велику будућност; Обоје су добили златне медаље и уобичајену награду клавир марке Шредер.

Десет година касније, 24. маја 1931. г. на предлог Јудине, свирали су заједно концерт на два клавира у Тбилисију, а потом и у Лењинграду, са следећим програмом: Бах – две фуге из «Уметност фуге»; Моцарт – Соната D-dur; Шуман – Варијације B-dur; Тањејв – Прелудијум и фуга gis-moll; Бузони – Концертни дует у стилу Моцарта; Дебиси – «Бело и црно». Тих година Марија се сусрела са својим класним другом још неколико пута и о тим незаборавним сусретима у својим „Успоменама о Софроницком“ забележила: „Била је то једно из фантастичних сусрета међу нама, људима нелицемерно преданих уметности“.

1. Марија Јудина

(Мария Вениаминовна Юдина (1899-1970), пијаниста, филозоф, скулптор, песник.



(*сл.140*). Својим пијанизмом ушла је у ред највиших мајстора пијанистичке уметности XX в. Завршила је Конзерваторијум у Петербургу у класи **Леонида Николајева**, а у исто време студирала на Универзитету историјско-филозовски факултет. Одмах по завршетку (1921) предаје на **Лењинградском конзерваторијуму**, али је већ 1930. била удаљена "због религиозних погледа". Двадесетих година XX в. милитантни

Совјетски атеисти су на сваки начин желели да искорене из људског сазнања религију- "опијум за народ", а Јудина је била педагог која је отворено изражавала такве „бунтовничке мисли“; да је свака култура, и свака сфера људског деловања пуста без религиозних корена. Говорила је да никада неће заборавити речи Серафима Умилног, које су је водиле кроз животне тешкоће: „Нигде, матушка, није ми било тако добро као у Гулагу. Сибирска пустош, температура -50,а у срцу запалила се неугасива свћа. И таква топлота! (*Марија Јудина и Серафим Соловецки- сл141.*)



Од (1932-1934) ради на **Тбилисијском** конзерваторијуму, а од (1936-1951). на **Московском**. После 15 година рада и одатле је била прогната. То је период, када је совјетским музичарима указано на неопходност да разобличе безобзирну музику буржоазних композитора, формалиста-модерниста. Супротно таквом ставу, совјетска пијанисткиња се одушевљава делима Стравинског, пројављује интерес ка Шенбергу-створитељу додекафоније, Веберну, Хиндемиту и др., води преписку са Булезом, Штокхаузенем, Ноно, и још изводи дела Шостаковича и Прокофјева, која су неразумљива народу.

Од 1944-1960 ради на Институту **Гњесин**, предавајући клавир и камерну музику, али је 1960. и одатле прогнана. Наиме на својим концертима излазила би на бис са огромним крстом и читала стихове из "Доктора Живага", у време када је име Пастернака жигосано за читав совјетсји народ! Такође после смрти Ахматове, Јудина је наручила опело, о чему је саопштио "*Глас Америке*".

Концертну делатност започела је 1921. и није се растајала са њом ни у годинама рата (1941-45). Наступала је у саставу бригада на фронтима и у опседнутом Ленинграду (1943), те је гоњење некадашње пијанискиње-дисидента коначно престало. Сви који су је критиковали за "безидејност и политичко слепило", одједном су почели да је хвале, признавајући да је њена



уметност "политички коректна" и "актуелна". Таква метаморфоза није могла да се деси без неких императивних разлога. **С.Волков** пишет о томе у „Мемоарима Дмитрија Шостаковича“, издатих у иностранству. (**М.Јудина на фронту сл.142**)

„Десило се једанпут, да је у комитету Радија зазвонио телефон. Био је то Стаљин. Слушао је на радију Клавирски концерт Моцарта № 23 у извођењу Јудине и заинтересовавши се питао, да ли постоји плоча са тим снимком? "Наравно да постоји, Иосифе Висарионовичу", - одговорили су му. "Добро, пошаљите ми сутра плочу на дачу". Руководиоци Радиокомитета упали су у општу панику, јер плоча није ни постојала, а концерт је ишао из студија. Али Стаљину, прича Шостакович, на смрт су се бојали рећи "нет". Нико није знао, какве би биле последице. Људски живот није значео ништа. Могуће је било само пристати. Одмах су позвали Јудину, скупили оркестар и те ноћи снимили концерт. Сви су се тресли од страха. Само је Јудина остала смирена, пише Шостакович. Диригент од страха није могао да диригује и морали су га послати кући. Позвали су другог, међутим исто, и он се од страха тресао и само збуњивао оркестар. Тек трећи диригент је привео концерт крају. Био је то јединствен случај у историји снимања да се промене три диригента. Ујутру је снимак био готов, и у невероватној брзини направљена плоча у једном примерку, која је послата Стаљину.

Прича се тиме не завршава. После извесног времена Јудина је добила коверат са 20 хиљада рубаља, у то време огромном сумом. Рекли су јој да је то послато по личном указу друга Стаљина. Она му је одговорила: "Захваљујем Вам, Јосифе Висарионовичу, за Вашој помоћи. Молићу се за Вас дању и ноћу и молити Господа, да опрости Ваша сагрешења пред народом и земљом. Господ је милостив и он ће опростити. А новац ћу дати за обнову цркве коју посећујем“. " Њене речи су звучале потпуно невероватно“ писао је Шостакови (по Волкову)- али она

никада није лагала“. Са Јудином се ништа није десило. Стаљин је то прећутао. Тврди се, да је плоча са Моцартовим концертом стајала на његовом грамофону, када су га нашли мртвог"-закључује Шостакович.⁸⁰¹

Понашање Јудине у Совјетској владавини, био је прави подвиг. До 90-х, о томе се није говорило чак ни у књизи из 1978. "Мария Вениаминовна Юдина". Своје погледе је исказивала неустрашиво. Имала је две карактерне црте: Никада није лагала и била је потпуно равнодушна на све што се назива „спољашња фасада“. На сцену је излазила скромно, у монашком виду у папучама.

Велику пажњу је посвећивала **предавањима** у виду излагања и **литерарном** раду. Њено **извођење** одликовало се дубоким понирањем у идеју композитора, великом снагом, убедљивошћу, одухотвореношћу, величином уметничког мишљења.

Дух *новаторства*, који јој је био својствен, утицао је на њено нетрадиционално тумачење класичних дела; намерено одступање од ауторских ознака који се односе на темпо, ритам, динамику, фразирање. Карактеристична „вишеслојност" мишљења (мишљење у више планова), „крајња" темпа (спор, спорије, брзо- брже од обичног), смело и свеже тумачење текста, било је далеко од романтичарске произвољности и у супротности са имитационом традицијом. Ако би се за **Софроницког** рекло да је био *романтичар*, за **Јудину** би се могло рећи да је следила линију *модернизма*. Готово да се сваки њен наступ сматрао непоновљивим, уникалним догађајем, који су пратиле бурне расправе и међу пијанистима и међу критиком и публиком.

Поред своје оригиналности у извођењу и необичних интерпретација, одликовала се и **нестандарним репертоаром**. Основно место у њеном **репертоару** заузимао је Бах, потом Бетовен, Брамс, Шуберт, Моцарт, Стравински. Као њена стваралачка достигнућа у интерпретацији налазе се дела: Берга, Прокофјева, Хиндемита, Шостаковича, Бартока, Веберна. Извођење "Слика са изложбе- Мусоргског“, представља врхунац њене извођачке уметности. **Прва** је у СССР изводила многа дела совјетских и иностраних савремених композитора: Музику за балет "Орфеј" Стравинског; Шимановског, С. Прокофјева, Хиндемита, Кшенека, Веберна, Б. Мартину, В. Лутославског; затим „Другу сонату- Д. Шостаковича“; „ Соната за два клавира и ударалке Бартока“; Мјасковског, Свиридова и многих других

⁸⁰¹ Источник „Музыкальная классика“ - Мария Вениаминовна Юдина http://amnesia.pavelbers.com/Klassika_v_muzike.htm

совјетских композитора. Била је веома отворена за савремени клавијски репертоар и због тога су је прозвали "*пропагандистом современе музике*", мада по својој артистическој делатности заслужује још јачи епитет „*пропагатор високих морално-естетических идеала*“. Песник **Л. Озеров** о томе пише:

„Увек сам био задивљен њеним огромним духовним светом, њеном непресушном одухотвореношћу која је усмерена ка клавиру. И та усмереност није из артистичких побуда, већ из дубоких размишља, да би се нешто рекло, донело до публике, изразило нешто важно, изузетно важно“.

Међутим и поред те њене оригиналности, ексцентричности и духовности, Јудина је била човек веома **тврдих принципа**, истиче *Г.Коган*. Та њена „правилност“ је имала виши смисао. Она је успела да пронађе праву меру између ексцентричности и класичне пунктуалности. „Сувише оригинални музичар, силом своје оригиналности разбија, каноне, а млади извођачи сувише се често потчињавају правилима, инплицитно признавајући њихово значење, а затим по тим истим правилима мере уметност; најстрашнија грешка, губећи „виђење“. Такво „виђење вишег степена“, имала је Јудина“.⁸⁰²

Јакоб Зак у својим „*Успоменама*“ каже: "Њену уметност сам видео као људски говор; величанствену, сурову, никада сентименталну. Ораторство и драматизација, чак и када није својствена тексту дела, органски је присутна у њеном стваралаштву. Строги, истински укус, без извештачености, уводила је у дубине филозофског схватања дела, што је придавало огромну, импресивну силу њеној интерпретацији Баха, Моцарта, Бетовена, Шостаковича. Курзив, очигледно евидентан у њеном мужевном музичком језику, био је савршено природан, и никако наметљив. Он је био у функцији, да издвоји и подвуче идејну и уметничку замисао дела. Управо такав "*курзир*" је захтевао од слушалаца изузетну мобилност интелектуалних сила, да би се могло пратити и усвојити њено тумачење "Голдберг-варијација" Баха; Концерата и Соната-Бетовена; Експромтиа- Шуберта, „Варијација на тему Хендла“- Брамса. Дубином и свеобразношћу одликовала се такође и њена интерпретација руске музике⁸⁰³. Наступала је са највећим диригентима и ансамблима, квинтетом „Бетовена“ и „Глазунова“, певачима- Н. Дорлиак и др.

⁸⁰² Григорьев Л. Платек Я. "Современные пианисты". Москва, "Советский композитор", 1990.ст.408

⁸⁰³ Мария Вениаминовна Юдина. Статји. Воспоминания. Материалы.- М., 1978 ст 10, 93

«Спасићете се кроз музику»-говорила је Марија Јудина

Поред пијанистичког имала је и литерарни дар. За собом је оставила опширну **преписку** са Стравинским, Чуковским, Пастернаком, успомене о Софроницком, Флоренском, Горком, Цветаевој, Пастернаком, Заболоцким. У библиотеци пијанисткиње налазиле су се књиге из историје, музике, литературе, математике, физике, хемије, биологије. Било је књига и на немачком језику, који је знала као руски, затим књиге са аутограмима Пастернака, Заболотског, Маршака, албуми са репродукцијама Клеја, Шагала, Кандинског, Фрагонара. Познавала је целокупну светску литературу од антике до Јевтушенка и осећала дух новог времена у свим видовима уметности и литературе. Већ 30-их, када је **Леонид Леонов** тек почињао (када се још нису појавили "Русские леса", "Пирамид" или "Раздумья у старого камня"), Јудина је о младом Леонову писала *Михаилу Фабиановичу Гнесину*: "Усуђујем се да кажем, да по мишљењу и не само мојем, најкрупнији, најумнији, и најталентованији од савремених писаца је Леонид Леонов." И била је у праву! Леонов је израстао у великог писца, "Совјетског Достојевског".⁸⁰⁴

Општење са Јудином инспирисало је филозофа **Алексеја Лосева** да напише роман "Жена-мислилац" («*Женица-мыслитель*») и два филозофска есеја. Њено мишљење ценили су **Павел Флоренски** и **Михаил Бахтин** који каже: «Није волела музичке образце, *рушила их је... Сила духа је била огромная... могла је да се попне на огањ*». **А.И. Солжењицин о М.В. Јудиној** каже: „Уверен сам, да ће наступити дан, када ће било који наш и Ваш след, бити тражен као велика вредност“.

На крај ћемо се зауставити на речима **Алфреда Шниткеа**, не само да би његовим тачним виђењем, сублимирали лик и дело Марије Јудине, већ да би приказали размишљање великог руског композитора о **улози учитеља** у човековом животу, на корист младим генерацијама.

„Човек има разне учитеље. Једни руководе сваким кораком ученика – они их уче да ходају. Други откриваку ученику врата у свет – они их уче да виде. Али постоје и они другачији учитељи– они одлазе у јединствени најважнијих пут за њих, као да не примећују своје следбенике и без потребе да их неко прати. У свом стремљењу ка циљу, они су жестоки, не признају одмор ни за себе ни за друге. Њихов циљ је тако далеко, да никада не може бити достигнут – али за њима

⁸⁰⁴Источник: „Музыкальная классика“-Мария Вениаминовна Юдина

иду, јер им они указују на оно главно – куда да иду. Марију Вениаминовну смарају многи својим учитељем, а да никада нису учили код ње клавир, већ су били под утицајем њене сложене индивидуалности. На једном од сусрета са студентима она је говорила о доласку Хиндемита у Русију (20-х г.) и навела његове речи, које се веома односе на њен извођачки и људски лик: «Diese innere Ruhe!» – «То је унутрашње спокојство!».

У ствари - упркос необичности у изгледу и понашању Јудине, њена мужевна, нефлексибилна у свом максимализму природа, ипак није горела театралним пожаром фанатизма, већ је светлела равномерним пламеном вечног огња – огња захтевне учитељске љубави ка људима, лучећи неисцрпну духовну силу“.

Алфред Гаријевич Шнитке о М.В. Јудиној (1972) ⁸⁰⁵

Принципе, којима се и сама као пијаниста руководила, предавала је и својим ученицима: М.Чулаки, А.М. Баланчивадзе, А.Д.Артоболевскаја.

2. Владимир Софроницки

Нарочито место међу пијанистима XX в. Совјетског периода заузима **Владимир Софроницки**, пијаниста и педагог који, по обиму програма и остварених снимака, огромног броја одржаних концерта везаних готово искључиво за СССР и то у најтежим условима, за време и после рата, и по огромној популарности и угледа који је уживао како од народа, тако и од државе, представља претходника Свјатослава Рихтера. Софроницки је једном приликом назвао Рихтера "Генијем", на шта је Рихтер одмах узвратио назвавши Софроницког "Богом".

Међу колегама имао је готово мистичан ауторитет, особито место и углед, и нико се са њим није такмичио у било ком смислу, већ су му се сви клањали и дивили.

Владимир Софроницки (Владимир Владимирович Софроницкий (1901-1961) рођен је у Петербургу, али већ 1903. породица прелази у Варшаву. Године 1908. почиње да учи клавир са 6 година, код *Лебедеве-Гецевич* (ученице Н.Рубинштајна и мајке пијанисте Бујуклија) а са 9. (1910). даје свој први солистички концерт. Већ тада је привукао пажњу критике, те по савету Глазунова прелази да учи клавир код најбољег професора **Варшавског конз. Александра Михаловског** (ученика И.Мошелеса). Године 1913. породица се враћа у Русију, те Владимир само повремено путује за

⁸⁰⁵ <http://judina.ru/alfred-garievich-schnittke-o-m-v-yudinoj/>- Сайт М. В.Юдиной © 2012

Варшаву на часове, међутим како одпочиње Први светски рат, Софроницки углавном самостално ради све до 1916. када се уписује на Петербурски конз у класу проф. **Л. В. Николајева**, и то у исто време када и *Шостакович* и *Марија Јудина*.

Још за време студија 1919. приредио је свој први концерт у Лењинграду, у знака сећања на петогодишњицу од смрти Скрјабина, поставши тако првовесник и пасионирани извођач његовог стваралаштва током целог живота. На дипломском испиту је извео „Скрјабинов Концерт за клавир“, а 1922. партију клавира у поеми «Прометеј» са оркестром под дир. Н. А. Малко. Татјана Шлџер (друга жена композитора) извођење Софроницког је поредила са извођењем самог Скрјабина. Године 1920 г. Владимир Владимирович се жени ћерком Скрјабина *Еленом Александровном, Лјалом*. (из првог брака са Вером Ивановном-пијанискињом).

О томе нам сведочи његова другарица из класе М. Јудина: „На конзерваторијуму



смо сви са радошћу и симпатијама посматрали њихову поетску, узајамну заљубљеност. Били су предивни! Младост, необично одухотворена, прозачна лепота Вовочке и Лјали учинили су да буду свеопшти љубимци, а да не говорим о таленту младожење и ореола имена оца невесте, која је и сама била одлична пијанискиња.⁸⁰⁶ (*Елена Скрјабина Софроњицкаја 1989. сл 143.*)⁸⁰⁷

Још за време студија његов пијанизам добија признање Сафонова, Метнера, Блуменфелда, Глазунова. *Лењинградски конз.* завршава 1921. са златном медаљом, и одмах потом дебитује и у Москви, септембра 1921. Од 1921-1928, углавном концертира у Москви и Лењинграду, а од 1928-1929 одлази на турнеју у Варшаву и Париз, где доживљава популарност и инострано признање свога пијанистичког мајсторства и талента. У Паризу упознаје Прокофјева и Метнера, а посећивао је и концерте Рахмањинова, Шалјапина, Падеревског, Гизекинга и др. Као пијаниста био је под утицајем Метнера, мада су му Корто и Нејгауз по своме уметничком креду били најближи. Но ипак 1930 г. се враћа у Русију, и од тада ће само још једном свирати на Западу и то на позив Стаљина да са групом уметника свира на *Потсдамској конференцији 1945.*, пред свим лидерима, што нам јасно говори да је тада био највећи пијаниста у Русији.

⁸⁰⁶ М.В.Юдиной: Воспоминания о Софроницком/Сост., редакция и комм. Я.И.Мильштейна. М.: Сов. композитор, 1970. С.127–134; второе издание: 1982. С. 90–95; МВЮ. С. 246–252; ЛБЛ. С. 197–202.

⁸⁰⁷ Elena Scriabina Sofronitskaya at home, 1989. Photo by David Krakauer.

Међу сталним посетиоцима његових концерата тих година били су: *Игумнов* и *Нејгауз*, сликар *Кончаловски*, песник *Чуковски*, режисер Мерхолд који му је посветио своју поставку «Пикове даме». *Хенрих Нејгауз*, *Егон Петри* и *Владимир Хоровиц* су са одушевљењем приметили уникалност уметничког талента пијанисте, а *Прокофјев* је са узбуђењем говорио: «Он свира моје "Сарказме" боље него што су написани»⁸⁰⁸

По повратку из иностранства, био је *професор Лењинградског конз.*(1936-1942), а 1938. добија и почасно звање **доктора музике**. Настављајући традицију Историјских концерата Антона Рубинштајна, у Лењинграду је у сезони 1937/38. дао серију од 12 «*историјских*» **концерата**, изводећи музику од Букстехудеа до Шостаковича, а од 1939-1941. исто је поновио у „Большом залу Моск. конз“. Тада почиње све више да се ослања на монументалност у свирању, „када боје уступају место линији, живопис и скулптура-графици, емоционална непосредност постаје под контролом воље, а почетни облик јаркији“. (Г.Нейгауз, Владимир Софроницкиј- „К концерту из произведений Шопена“/ *Советское искусство. 1937. 23 июня*).

За време Другог светског рата (1941-1945) интензивно концертира. У блокадном Лењинграду, 12 децембра 1941. одржао је концерт. Остао је запис тог концерта: «У сали театра „Пушкин“ било је минус 3. Грађани и они који су штитили град, седели су у бундама. Морао сам да свирам у рукавицама са изрезаним прстима. ... али како су мене слушали и како се мени свирало!. Када ми је постало јасно, због чега треба да свирам, ја сам осетио, како и шта треба да свирам...»⁸⁰⁹

Новонастале околности донеле су промену у његовом свирању. Романтични осећаји уступају место херојским, изоштравају се експресивни елементи. 1942. под обручем првог степена опсаде, авионом је извучен из Лењинграда у Москву. *Марија Јудина* се сећа тог догађаја, који је био сензационалног карактера:

“Почетак 1942. године обележен је доласком Владимира Владимировича Софроницког у **Москву**, спасеног и привезеног авионом из Лењинграда. То је била радост неизрецива и неописива. Ми у Москви нисмо знали да ли је он жив или мртав; Први његов концерт овде смо доживели као чудо васкрсења из мртвих, заиста чудо! Концерт је био под заштитом коњичке милиције, како не би гомила

⁸⁰⁸ Никонович И. В. Воспоминания о Софроницком. С. 189.

⁸⁰⁹ Софроницкиј В. Роль художника //Литература и искусство. 1942. 7 ноября.

људи која је нагрнула на салу разнела зграду где се одржавао концерт. Дионизијско обожавање Софроницког, настављено је и многих потоњих година. Датум овог историјског доласка био је – 8. април 1942 године“.⁸¹⁰

По доласку у **Москву** почиње његова убрзана каријера на свим пољима. Постаје проф. Московског конз. (1942-1961), упознаје своју будућу (другу) жену, студенткињу *Валентину Душинову*, добија звање „Заслуженог деятеля искусств“, (1942) и као први од музичара „Стаљинску награду Првог степен, за концертну извођачку делатност“ (1943). После рата награђен је медаљом «За заслуге у отаџбинском рату (1941-1945)» и највећом наградом у земљи „Орденом Лењина“.(1946). Био је признат као најбољи пијаниста Русије.

Преодолевши последице тешке физичке исцрпљености, после рата наставља подвижничку делатност. Давао је 15-20 концерата у сезони. У сезони 1945/46 дао је 7 концерта у „Большом залу Моск. конз.“ а од 1946. регуларно наступа и у Лењинграду, где свира и у директним радијским преносима. Од 1937. снима архивске записе за радио, који су пренети на LP плоче. У репертоару је преовладавала руска музика-дела Балакирјева, Бородина, Глазунова, Љадова, Рахманинова и нарочито Скрјабина.

Од 1940–50-х изводи првенствено оне композиторе, које је сматрао својим идолима, те је поред поменутих руских композитора свирао „*Klavirabende*“ посвећене: Бетовену, Шуману, Листу, Скрјабину. Међу многобројним наступима истичу се циклуси концерта (1949) и (1953). Поводом јубилеја 100. г. од смрти Шопена (1949), свирао је циклус од 5 концерата у (БЗК), и такође и поводом 125.г од смрти Шуберта (1953). Приликом тих концерата био је толико надахнут, да се сматрају потпуно уникалним, добивши следеће епитете од критике: «*музичка хипноза*», «*поетска нирвана*», «*духовна литургија*».

Цео живот није подносио концертна снимања, називао би их „својим мртвацима“, но без обзира на то, многобројни снимци нам дочаравају невероватну уметничку снагу пијанисте. Иако је био углавном привржен романтичном репертоару, (Бетовен, Шуберт, Шопен, Лист, Шуман, снимиио је велики број Скрјабинових дела као и Љадова, Рахмањина, Метнера, Прокофјева и друге руске композиторе. Током 1960–66. фирма «Мелодия» издала је 36 LP плоча. Од 1980 г.

⁸¹⁰ Ibid- См. примеч. 41 к воспоминаниям М. В. Юдиной «Немного о людях Ленинграда».

почео је да излази целокупан опус снимљених дела «Полное собрание грамзаписей В.Софроницког» у 12 комплета (изашло је 7). 1990. фирме «BMG», «Philips», «Arlecchino», «Denon» су издале већину компакт–дисков са записима Софроницког. Последњих година низ Руских фирми («Русский компакт–диск», «Vista Vera» и др.) показале су интерес за стваралачко наслеђе Софроницког. Записи се чувају у фонотекама „Московског конз.“ и „Музея–квартиры А. Н. Скрябина“.



Софроницки свира у Музеју Скрябина 1940. сл.144).

Уметничкој личности Софроницког, више је одговарала камерна атмосфера концерата, те је често свирао у поменутом „Музеју-дому Скрябина“. То је и због родбинско-пријатељских везе са породицом Скрябин. Кад год је боравио у Москви он би одседао у дому Скрябинових. (*Владимир*

Током 1950-их, због болести био је принуђен да прекине концертну делатност и тек септембра 1957. почиње његово "друго рођење". „Истински песник клавира“, појавио се поново пред публиком, која је преправила концертне дворане и то са: 2 концерта са делима Скрябина, 2 са Шуманом, а затим је уследила серија концерата са програмима од Шуберта и Менделсона до Дебисија и Прокофјева. Такође огроман број концерата дао је и током 1960. г. 7. јануара 1961, дао је свој последњи концерт у музеју Скрябина, а 9. јануара Софроницки је свирао у „Малој сали Московског конзерваторијума“. У августу је умро.

Пијанистички стил Владимира Софроницког

Имао је епитет «велики романтик» и у томе је загонетка његове појаве и успеха. XX в. који је цео антиромантичарски, у коме су искреност, душевни порив, тананост осећања, изгарање, постали реткост, појављује се музичар, у коме су сва та својства достигла највеће отелотворење. Ако при томе додамо да је живео у најтежим и најсуровијим условима, револуција, и два рата, онда је још мистериознији његов „романтичарски“ однос према пијанизму.

Као пијаниста стасао је у комунистичкој идеологији, зрелост дочекао у опсади Лењинграда, и упркос томе, пијанизам Софроницког се одликовао оригиналношћу, романтичном узвишеношћу, огромном личном снагом и блиставом техником. Свежина, сочност звука, релјефност у интонацији, ширина даха, органски су

повезани са уметничком тананошћу, поетичношћу и слободи у извођењу. Наглашавао је контрасте, што је још више утицало на савршенство пропорције целине. Мерејхолд га је окарактерисао као *«мислилиоца и песника»*.

Можда најконцизнију одлику пијанистичке уметности Софроницког дала је *Марија Јудина*, познавајући и пратећи развој његовог пијанизма још од студентских дана до краја живота:

„Мислим да је Софроницки најближи Шопену; снага, јаркост, истинољубивост, душевност, елегичност, и елегантност – рекло би се све то што су општа уметничка својства. Али и код Шопена, и код Софроницког, они се налазе у некаквом максимално напрегнутом раздору, «не на живот, већ на смрт», озбиљно, у сузама, које се сливају низ лице, – више није ни до суза, свему је сада крај – све брже и брже!! – или све сија у чистоти духовног погледа, према сунчаном Источнику Истине. Софроницки је *најчистији романтик*; он је цео у стремљењу ка бесконачном и у потпуној равнодушности према животном мору и својој потпуној беспомоћности у њему“⁸¹¹

Касних 1950-их, трагичност Софроницког као уметника достигла је крајњу тачку. Почео је да свира много једноставније, строже, са ограниченим осећањима, мислима, вољом, свесно је ишао на осредњост и уздржаност у свирању-самоограничење. Тада су га привлачила нарочито дела позног Листа и свет Баха и наравно до краја живота Скрјабина. У Скрјабину је налазио и филозофију свога живота: „Са младих година, кроз цео живот и до краја радосно ћу преносити своју љубав према њему. Живу, неизмерну непоколебљиву. Живот, свет, борба, воља. У томе је истинска величина Скрјабина“⁸¹²

По сећању оних који су га слушали на концертима, постојала је нека невидљива нит *комуникације*, између *публике* и *њега*, коју су сви осећали, вероватно је то била сама суштина музике, најузвишенија одухотвореност. Погађање тачно у „жицу“–нерв, били су му својствени у таквој мери, као ниједном другом пијанисти. Тај феномен невидљиве комуникације, привлачио је пажњу, још при првим његовим појављивањима пред великим аудиторијем. Публика га је просто обожавала. Могао је отказивати концерте, а да му публика то не замери, надајући

⁸¹¹ М .В. Юдиной: Воспоминания о Софроницком- „Несколько слов о покойном драгоценном художнике Владимире Владимировиче Софроницком“

⁸¹² Шаборкина Т. Г. Воспоминания о В. В. Софроницком. С. 143

се да ће им се следећи пут посрећити да уђу на концерт и присуствују „чуду“. Многи су долазили и по два пута за редом да слушају један те исти програм, јер је увек свирао другачије. О томе говори *Хенрих Нјгауз*:

«Као што два пута не можете ући у једну те исту реку, тако два пута не можете чути од Софроницког једно те исто дело». Био је «леп као млади Аполон». Најтачнија карактеристика његове уметности и њега целог једним именом можемо окарактерисати као „**лепота**“. Она је прожимала целу његову личност и спољашњу и унутрашњу. Софроницки се појавио у жестоком XX веку, те собом и својом уметношћу представљао противтежу суровости и човековог суноврата; показујући собом истинску човекову лепоту у лепоти уметности која је извирала из његовог унутрашњег бића.

Прикован за постелу био је веома дирнут речима Нејгауза поводом 60. рођендана: «Немогуће је не осетити и не схватити да је уметност Софроницког изузетна и уникална, јер поседује елементе „**више лепоте**“, која није тако широко распрострањена на нашој планети». (*Г.Нейгауз-В.Софроницкиј-Советская култура. 1961. 27 мая*).

Марија Јудина је после његове смрти изјавила: “Сећање на Софроницког, на његову уметност и њен страдалнички облик, његов животни "немир", и његову скромну смрт – остаће на век векова и припадати свима нама.

Емил Гилелс, када је сазнао о његовој смрти је изјавио: "*Највећи пјаниста на свету је умро*".

Педагошка делатност

По сећању ученика, "волео је своје студенти и искрено се бринуо о њима, и на сваки начин покушавао да им помогне . Својим ученицима се обраћао као млађим колегама; показивао им је, саветовао их, разоткривао им музичке тајне. И поред страха који смо имали када смо свирали пред њим – „чаробњаком клавира“, свирати њему је увек било лако, једноставно и пријатно. Када смо се враћали од њега на путу до куће, пролазила нам је чудна мисао: То је наш "колега"- нико други до један од највећих пјаниста нашег времена " ⁸¹³

Ученици: П.В. Лобанов, А.Ј.Ешпај. О.М.Жукова, А. Геронимус, Е. Лифшиц (аспирантура), Н. Фејгина (Калиненко).

⁸¹³ Никонович И. В. Воспоминания о В. В. Софроницком. С. 243.

3. Уметност Дмитрија Шостаковича-естетика и драматургија

(Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) композитор, пијанист, диригент, педагог (1943-1946) и значајан друштвени радник; доктор уметности, Херој социјалистичког труда (1966), Лауреат Стаљинске и Лењинске премије, и, Народни артист СССР-а као и многих других државних награда.

Клацкајући се у свом животу између Шостаковича пијанисте и Шостаковича композитора, као *лауреат Шопеновог конкурса*, свој први период живота



посветио је жељи да постане познати Совјетски пијаниста, међутим касније, због болести руку и због великог композиторског талента, који га је силовито привлачио, преовладава у њему композитор, иако љубав ка клавиру и извођаштву никада га није

напуштала. Због тога клавирске композиције нису могле а да не привуку нарочиту композиторову пажњу. Клавиру је посветио не тако мали део свога опуса: два клавирска концерта; две сонате; «Афоризаме»; циклус 24 прелудијума и фуга оп. 34; 24 прелида и фуга оп. 87. (*Шостакович за клавиром сл.145*)

Рођен је у породици од оца инжењера који је радио са познатим научником Менделјејевим и мајке Софије проф. клавира, студенткиње Петербурског конз. те није ни чудо да је клавир почео да учи са мајком, а потом заједно са сетром наставља у музичкој школи *Глјасера*. Изненадна смрт оца их је довела скоро до беде, те је сестра Марија морала да престане да свира и да даје часове клавира, а Дмитриј је радио по *биоскопима илуструјући филмове*. Помогао им је *Глазунов* обезбедивши Шостаковичу стипендију те упиисује *Петербуршки конз.* у класи **Леонида Николајева** у исто време када и Софроницки и Јудина.

За време студија свирао је импозантан програм: Бетовенове сонате: „Валдштајн“, „Апасионата“ и „Хамерклавир“; „Брамсове варијације на тему Хендла“; Листову „Данте сонату“, „Шпаанску рапсодију“, „Године ходочашћа“; Шопенова оба концерта и низ минијатура, као и руску музику: низ минијатура Рахмањинова и Љадова; Другу, Трећу и Четврту сонату Скрјабина; Трећу сонату Прокофјева.

Клавир дипломира 1923. са 17. година и следећим *дипломским испитом*:

Концерт Шумана, „Варијације C-dur Моцарта“, 21. соната Бетовена, Трећа. балада Шопена, циклус „Венеција и Напуљ“ Листа. Желео је да упише аспирантуру, али и

поред подршке Л. Николајева, Савет конзерваторијума му није одобрио, због младости и недостатка зрелости.

Композицију завршава код **Штејнберга** (1925). *Дипломски рад* му је била „Прва симфонија f–moll op.10“ а премијерно је изведена 12. маја 1926 г. у Великој сали Лењинградске филхармоније, дириговао је Малко. Касније ће је дириговати Тосканини и Стоковски и донеће му светску славу.

Одмах по дипломирању 1923. наступила је и интензивна **концертна делатност Шостаковича пијанисте**. Његово свирање је привлачило *самоувереношћу, артикулацијом, израженом рељефношћу и јаком вољом*. Изводио је шаролик **програм** сачињен од дела Баха, Бетовена, Листа и свог раног опуса – „Три фантастичне игре“. Године 1926. у Харкову је свирао „Чајковски, b-moll концерт“, но ипак најзначајнија година за његову пијанистичку каријеру је 1927. учешћем на *Првом међународном Шопеновом конкурс у Варшави* добивши **Почасну диплому**. (Лав Оборин је добио I награду, а четврту Г. Гинзбург). Осам дана пред такмичење 14. јан. 1927. сви учесници су имали концерт у „Великој сали конз.“.

Успех совјетских пијаниста на Шопеновом конкурс сматрао се престижним за нову Совјетску пијанистичку школу, која је после прекинутог успеха руске школе на Рубинштајновим конкурсима, поново преузела примат на међународном плану. Шостакович је позван да у Берлину изведе први ауторски концерт.

Каријера пијанисте-солисте није дуго трајала, само 8 година. У Ростову на Дону 21. јан, 1930. последњи пут је свирао „Чајковски b-moll-концерт“. Од 1930. наступа ређе и то углавном само са сопственим композицијама.

30. децембра 1932. почео је да пише **клавирске „Прелиде“**. Дао је себи задатак да сваки дан напише по један прелид, чак и првог дана Нове 1933. године. Одржавао је ритам писања до 7. јануара. После сваког прелида стоји датуму. 17. јануара 1933. одсвирао је осам прелида у “Бољшом залу Лењинградске филхармоније“, али због поставке „Леди Магбет“ у Москви је мало каснио. 24. маја је извео цео циклус у „Малом залу Моск. конз.“. Одмах после аутора, циклус су извели Лав Оборин и Г.Нејгаус.

У том периоду се веома интензивно бавио компоновањем . У исто време са Прелидима писао је и „**Клавирски концерт**“ (од 6. марта- 20 јула 1933). Мравински и Асафјев су Концерт окарактерисали као „дубоко лирски“ мада не и на први поглед

(„Треба знати то уловити“). Премијера концерта била је у ауторском извођењу 15. и 17. октобра 1933. у „Большом залу Лењинградск филх.“- (дириговао је Фриц Штидри), а 9. и 14. децембра у Москви (дир. Дранишников). Успех је убрзан издањем Концерта, 22. фебруара 1934. Први примерак је посветио својој жени: *“Мојој милој, љубљеној Нинуши”*⁸¹⁴. (*Дмитриј Шостакович на дачи сл.146*)

Важна етапа у стваралачкој еволуцији композитора било је стварање опере „Леди



Макбет Мценског округа» («Катерина Измајлова», по Лескову, 1932), изведена 22. јануар 1934. у Лењинграду и окарактерисана од савременика као дело, «по високом драматизму, емоционалности и виртуозности музичког језика» у рангу са операма Мусоргског, Чајковског, Берга.⁸¹⁵ Композитор је

касније прерадио оперу под новим именом „Катерина Измајлова“ опус 114 изведена 26. децембар 1962. у Москви. Шостакович је био склонији новој верзији, али се од његове смрти прва, оп. 29, уз неке ране измене, чешће изводи.

„Скрјабинаова музика вуче ка мистицизму и пасивности, бегу од реалног живота. Добра музика соколи, буди бодрост, надахњује на рад, Она може бити трагична, но обавезно је дужна да буде моћна, мужевна“⁸¹⁶ изјавио је Шостакович у интервју за *Њујорк тајмс маја 1934.*

Од 1935–38 г. опера се изводила у Њујорку, Буенос–Аиресу, Цириху, Кливланду, Филаделфији, Љубљани, Загребу, Београду (1938), Стокхолму, Копенхагену, на Би–Би–Сију, међутим, забрана дела инструирана Стаљином, после чланка «Хаос уместо музике» («Правда» 28 јануар 1936), постала је узрок Шостаковичеве психолошке кризе и неуспеха у раду на том жанру. Опера «Играчи» (по Гогољу, 1941–42) остала је не довршена.

По природи није био склон „ка отвореним формама изражавања протеста и стога снагом особите интелигентности, деликатности и незаштићености пред грубом самовољом“⁸¹⁷ усресређује се на стварање дела инструменталног жанра: 15 симфонија (1925–71); 15 гудачких квартета (1938–74); клавирски квинтет, (1940);

⁸¹⁴ С.М.Хентова-Молодые годы Шостаковича-Л. 1980 с 61, 66- Мравинский Е.- Тридцать лет с музыком. Шостаковича

⁸¹⁵ Самосуд С. А Цит. по: Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С. 154.

⁸¹⁶ Д.Шостакович „О времену и себи“, 1926-1975, Москва 1980

⁸¹⁷ Тараканов М. Шостакович Д. Д. // Творческие портреты композиторов. С. 408)

2 клавирска трија, (1923); у спомен Солертинском (1944); инструм. концерти и др. који у себи носе антитезу сложености напрегнутог, мучног бића Шостаковича хероја и механичког рада «машине историје», што се одражава у сликама фашизма (Седма, «Ленинградска», симфонија, 1941) и смрти (Четрнаеста, на текст Лорке, Аполинера, Рилкеа, 1969). Из других жанрова најзначајнији су: циклус 24 прелудија и фуга за клавир (1951), вокални циклуси, (1956) 5 сатира по Саши Чёрног (1960), 6 песама по Цветајевој (1973), свита „Сонети Микеланђело Буонароти» (1974) у којима се такође осећа напрегнутост времена и бунт.

Москва и Московски конзерваторијум

Шостакович је још од 1924. за време студија, изразио жељу да пређе на Московски конз. у првом реду због неслагања са Штејнбергом. Свирао је на преслушавању пред Мјасковским и био подржан од Тухачевског али се тај прелаз није догодио. Постојао је још један лични повод преласка у Москву, а то је љубав. После смрти оца, због немаштине и тешког живота, Шостакович се разболео од туберкулозе. Мајка је продала клавир и од тих пара га је послала на лечење на Крим. Тамо је упознао московљанку *Татјану Гливенко*, ћерку познатог лингвисте, кога је Луначарски, као и проф. Конз. Јаворског, поставио у руководству науке и уметности. У августу 1923. пративши Гливенко у Москву, Шостакович је почео да пише Клавирски трио. *“Посветићу га теби, ако ти немаш ништа против!”* Журио је до октобра да напише дело и пошаље Татјани. У децембру 1923. било је прво извођење под називом *“Поема за виолину, виолончело и клавир”*.

„Ових дана ћу га свирати Глазунову. Рекао ми је да је много чуо о овом делу и изразио жељу да га чује...Сигурно му се неће допасти“⁸¹⁸.

Шостакович је осећао неодобравање новаторства, које се ускоро и потврдило у оцени Глазунова његове Прве симфоније. Трио је сама претеча те симфоније, шта више на аутографу симфоније стоји необичан датум почетка 1923, коју музиколози дуго нису узимали у обзир но врло важна за историју композиторовог првенца. Очигледно је замисао симфоније настала упоредо са стварањем Трија. Значајну улогу у животу Шостаковича и његовог повезивања са Москвом, било је дружење са талентованом групом младих музичара *Московском „Шесторком“*, (Шебалин, Старокадомски, Квадри, Лев Оборин, Черемухи, Николски), која је

⁸¹⁸ С.М. Хентова-Шостакович в Москве-Московский рабочий 1986 ст 9-11

себе тако прозвала по угледу на француску „Шесторку“ која је преобразила музику XX в. Московска „Шесторка се скупљала сваке суботе код *Лева Оборина*: „Свирали смо музику своју и туђу. О вде су се чули Бах у четири руке и Глазунов (свих осам симфонија), Скрјабин, Брукнер, Р.Штраус....а такође би аутори своју музику приносили на суд друговима, критикујући и спорећи се, или су се наслађивали музицирањем до касно у ноћ. М.Квадри, (душа кружока), је довео и Шостаковича. Тако је почело познанство са њим. Ми смо се са њим брзо спријатељили. Када је Шостакович први пут показао своју Прву симфонију у нашем кружоку ја сам био усхићен њом“ изјавио је Шебалин.

„20. марта 1924. у „Малом залу Моск.конз“ група је организовала концерт два аутора, *Шебалина* и *Шостаковича*. Главни организатор је био **Лев Оборин**, који је свирао дела и једног и другог, соло, у трију и заједно са аутором. Од дела Шостаковича изведени су: Трио, (*Федоров, Егоров, Оборин*); Три фантастичне игре за клавир (*аутор*); Три комада за чело и клавир (*Егоров и аутор*); Свита за два клавира (*Оборин и аутор*).

Ово је било прво приказивање *Шостаковича-пијанисте* Московској публици те је имао велику трему. Концерт је изазвао интерес музичке Москве. На концерту се Шостакович зближио са **Тухачевским**, који ће му финансијски помоћи у виду стипендије. Касније ће писати: “Ја сам био музичар почетник, он познати командант. Али ни то, ни разлика у годинама није спречила наше пријатељство, које је трајало годинама“. Везивала их је велика љубав ка музици.⁸¹⁹

Такође важан стимуланс у кариери је упознавање са проф. **Јаворским** (Болеслав Леопольдович Яворский), у Москви 1925, желећи да код њега учи, јер је у њему видео «великог музичара, мудрог професора и друга“.⁸²⁰ «У Москви ме привлачи само Јаворски, а не МГК са познатим композиторима Гедике и Мјасковским. Они су стари, и ништа ново од њих не могу да научим. У Питеру сви музичари ме негодују, а ја трпим и мислим да што пре дођем у Москви код Јаворског, који ме грди, али увек са разлогом» (из писма Л. Н. Оборину од 17 априла 1925)⁸²¹

На премијери Прве симфоније у Москви у „Бољшом залу конз.“ 1926, дошла је цела музичка Москва уз велику подршку „Шесторке“. Није било слободних места,

⁸¹⁹ С.МХентова-Шостакович в Москве-Московский рабочий 1986 st 17, 18

⁸²⁰ Ibid ст 7, 31

⁸²¹ Письма Д. Шостаковича к Л.Оборину/Встречи с прошлым. Сборник материалов цгали. Вып.5.с. 247

студенти су провалили да би ушли. Огроман успех симфоније га је, стимулисао „да ради напорно и да посвети цео живот музици“ како каже, али измучен болешћу, сталним гладовањем, напрегнутим радом, осећао је немир и страх пред неочекиваним успехом и парализирајући осећај одговорности, како ићи даље.

Прву клавирску сонату је написао исте (1926.) године.

Те јесени, *Оборин* је свирао у Москви тада сасвин нов „Трећи концерт Прокофјева“, а Шостакович се одлучује да *свира „Први концерт Прокофјева“*, дозволивши себи да направи исправку у ауторској оркестрацији. Концерт је убрзо постао део његовог репертоара, који је свирао неколико сезона. Преса је истицала технички бљесак, ритмичку оштрину извођења, при приметној емоционалној уздржаности, критикујући га за сувоћу у интерпретацији.

Шостакович је увек стремио да *достигне Прокофјева*, сматрајући његово стваралаштво најнапреднијим у музици. У писму Л.Оборину каже: “То је један од мојих *најомиљенијих* композитора и не само савремених него у опште“.

Иако је Прокофијев живео у иностранству, имао је тесне везе са Јаворским и Мјасковским, који су га пропагирани у СССР-у . По доласку Прокофјева у Москву са концертима, они су се упознали. То поштовање и љубав према Прокофјеву ће остати до краја живота, а за узврат, Прокофјев ће Шостаковичу по повратку у иностранство пропагирати „Прву клавирску сонату“, Прву и Трећу симфонију те „Први клавирски. концерт“.

После успеха на „Конкурса Шопена у Варшави“ (1927). Шостакович се ужелео писања. Исте године пише циклус клавирских минијатура, десет композиција (за 40 дана). Тражећи подршку за дело, показује га Јавровском који даје назив циклусу „**Афоризми**“. Међутим поново се враћа пијанизму. На концерту у Москви под називом „*Школа Николајева*“, Шостакович наступа међу најбољим ученицима тог истакнитог професора и добија **одличну, готово пророчку критику** од чувеног клавирског критичара **Г.Жогана:**

„У прекрасном још увек младом пијанисти Шостаковичу тињају такве способности, са којим ћемо се гордити. Извођење целог Листовог циклуса “Венеција и Напуљ“ (Гондолијера, Тарантела и Канцона), у уметничко-музичком смислу било је на невероватној висини“. Нарочит утисак отавила је ритмика пијанисте по својој закономерности која тече, природна, слободна и музикално

богата“.⁸²² Крајем 30-х Клацкајући се између пијанизма и стваралаштва, иако већ зрео композитор, не одустаје од жеље да учи код Јаворског и маја 1938. поново му пише писмо. «Као највећа срећа у животу за мене је компоновање, због тога би желео добро да овладам том науком... И због тога треба да учим... После дугог размишљања и комфузије решио сам да се обратим Вама са великом молбом да ме узмете као свог ученика“ (*Письмо Яворскому от 31 мая 1938*).⁸²³

Очигледно је Шостакович желео по сваку цену да дође до Москве и Конзерваторијума, а вероватно је упадао и у психолошке кризе самонеуверености. Како му ни тада није успело, да уђе у његову класу, решио је да направи консултације код њега за своје ученике Евлахова и Свиридова.

Педагошка делатност

По савету свога професора Штејнберга, од 1937- 1941. предаје на **Ленинградском конзерваторијуму**. **Ученици:** И. Добри, О. Евлахов, Ј. Левитин, А. Лобковски, Г. Свиридов, Б. Толмачев, Г. Устволскаја, В. Флејшман и др. Године 1941. због евакуације, престаје да ради, али се враћа 1943. као консултант.

Од 1943. на позив ректора **Московског конз.** Шебалина, коначно на велика врата улази у Москву, где предаје композицију и оркестрацију. **Ученици:** Р. Бунин, Г. Галинин, К. Карајев, Е. Макаров, К. Хачатурјан, Б. Чајковски, А. Чугајев и др. Његов ученик на оркестрацији је био и *М. Ростропович*, а асистент Н. Пејко.

Међутим, већ 1948, Шостакович је **лишен звања** проф. како Московског тако и Лењинградског конзерваторијума. «Дошавши у Лењинград, прочитао је на огласној табли конз, да је удаљен" због ниског професионалног нивоа". У Москви једноставно му нису дали кључ од учионице» (*Мейер К. с. 290*).

Тек после 13 година (1961–68), **вратио се** педагошком раду на *Лењинградски конзерваторијум*. где је радио са неколико аспираната: В. Биберган, Г. Белов, В. Наговицин, Б. Тищенко, В. Успенски.

По казивањима првог биографа композитора Мартинова, Шостакович није сматрао педагогију својим позивом. «*Јуче ми је почео конз. То ме не весели*» (*Письмо Л. Т. Атовмьяну от 3 сент. 1940*);⁸²⁴ Међутим, по природи своје педантне личности, односио се и ка педагогији врло савесно и практично, дубоко схватајући

⁸²² С.МХентова-Шостакович в Москве-Московский рабочий 1986 ст 41

⁸²³ Письмо Яворскому от 31 мая 1938; цит. по: Дмитрий Шостакович в письмах и документах, с 123

⁸²⁴ Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 249.

психологију стваралаштва. То му је помогло да избегне методолошке грешке, својих учитеља, у првом реду Штејнберга. Сматрао је да не треба писати композицију комбинацијом унапред написаних тема, већ треба имати представу композиције у целини; „Треба писати од почетка до краја, мисленим једним погледом је обухватити. А ако ви прво напишете прву тему, другу, трећу и тако даље, то ће бити механички рад»⁸²⁵

Никада није имао смисла за сколастику, сматрајући да стварање код ученика мишљења по „шеми“ штетно делује јер их одвлачи од надахнућа. Педагошка упутства Шостаковича била су конкретна и тачна, али не праволинијска.

Није допуштао писање за клавиром „али по неки пут клавир „спашава“. Дешавало ми се док компоујем, да не могу да се померим са неког места. Седнем за клавир, стигнем до тог места, затворим очи и као да се бацам у хладну воду; и тада, као да ју је нешто повукло и музика је пошла даље“.

На часовима је захтевао да се четвороручно свирају симфоније Хајдна, Моцарта, Бетовена, Шуберта, Шумана, Брамса, Чајковског, Брукнера, дела Стравинског, сматрајући неопходним да се учи на класичним обрасцима и да се знају одсвирати на клавиру; или би захтевао да се напамет напише партитура експозиције I става Пете симфоније Бетовена или напише на часу романса на стихове Хајнеа.

Био је заинтересован за своје ученике и односио се са уважавањем ка њима. Помогао им је материално, посећивао извођења композиција, публиковао је чланке о њима. Године 1944. завршио је оперу свога ученика *Флејшмана* који је погинуо у рату, «*Виолина Ротшилда*».

Последњи период Шостаковича пијанисте

Последњи солистички концерт одржао је 1938. међутим наставља да наступа са оркестима и ансамблима до 1958 г. Јануара 1939. у Москви је извео свој „*Први концерт за клавир*“. Као *камерни музичар* Шостакович је био везан за „*Квартет Бетовена*“, који му је премијерно извео готово све његове опусе, а да би и он учествовао у том ансамблу, написао је „*Клавирски квинтет*“ и „*Клавирски трио*“.

У **последњем периоду** (пре него што је наступила болест руку), у концертним програмима увек је укључивао „*Предлиудијуме и фуге оп. 87*“. написане 1951, поводом 200. г. од смрти Баха (1950) на којој је присуствовао и сам у Лајпцигу.

⁸²⁵ Макаров Е. П. Дневник. Воспоминания о моем учителе Д. Д. Шостаковиче. С. 9, 10

Требало је да се изводи „Трипл клвирски концерт Баха“, у извођењу Т. Николајевне, М.Јудине и П.Серебјакова. Међутим Јудина је повредила прст, и како је Шостакович био у Лајпцигу, заменио ју је свирајући други клавир.

„Прелудијуми и фуге“ су једно од његових *најзначајнијих дела*. У почетку је желео да напише циклус «полифонијских вежби» те је неколико већ заврши до 1951 г. О величини дела оп. 87, **Јан Сибелијус** је рекао:

«То је музика коју слушајући почињеш да осећаш да се зидови собе раздвајају и плафон постаје вишљи». У циклусу је присутно не само смело развијање бахових традиција, већ и јарко новаторски однос ка њима. У својем ауторском запису, који нам је оставио, композитор-пијаниста свира четири веома контрастне композиције. *Прелудијум бр.3* је већ потпуна комплетна драмска слика, прелид по жанру, а симфоничан по унутрашњим размерама. *Фуга* садржи извесне ексцентричности и подсећа на класичну жигу (по мишљењу Татјане Николајеве). Такође једна од оригиналнијих је и *Прелудијум и фуга бр. 8*. Драматизам прелудијума, који прелази у трагичност не спутава емоционалну непосредност, а такве емоције носи у себи и тема фуге. У њој примећујемо и извесне фолклорне интонације. Ка руским лирско епским сликама, враћа се и у *Прелудијуму и фуги бр. 12*, где први представља вариације на тему остинатног баса (пасакаља), док фуга, која завршава први део циклуса, Шостакович је завршава лирском топлином. У његовој музици стално се мешају страдања, жалопојке, али увек и нада и утеха.

Татјана Николајевна је прва, 22. и 23. децембра 1952. у Лењинграду, извела у целини циклус од 24 прелида. Међутим, тек када су крајем 50-х, Прелудијуми и фуге, као и „Друга соната“ ушле у репертоар *Л.Н.Оборина, С.Т.Рихтера и Е.Г.Гилелса*, они су их учинили популарнијим.

Године 1954. Шостакович добија највеће уметничко звање „**Народни артист**“. **Последњи концерт** одржао је 1958. у Паризу, где је свирао оба своја клавирска концерта (дириговао *А. Клитенс*) и неколико Прелида и фуга. Због болести руке, 1958. престаје да наступа као пијаниста. После дугог лечења, 1970. изјављује: „*Опет свирам на клавиру. Вежбама 2/3 сата дневно да повратим технику*“⁸²⁶

Клавирско стваралаштво Шостаковича, по садржају и грађи, трагично филозофске концепције, тесно је повезано са симфонијским и камерним. Он их је и свирао, по

⁸²⁶ Д.Шостакович „О времену и себи“, 1926-1975, Москва 1980

речима **М.Гринберг**: „филозофски уопштено и трагично у античком смислу речи. Као да се налази на граници свега живог, на највишем планинском врху, где се тешко дише, а небо је сасвим близу и све земаљске мисли и осећања остали су тако далеко на земљи, да их ми више не разумемо“⁸²⁷

Несумњиво је да је Шостакович клавир волео до краја живота, али је он ипак највише себе исказао као композитор : „Иако сам свирао оба Шопенова концерта, Чајковског b-moll и Први Прокофјева, ипак је превладала композиција“.

Илустрације у неким филмовима Говорећи о Шостаковичу-пијанисти не можемо а да не споменемо његове ране илустрације у неким филмовима, приморан да њима зарађује за живот. Права је штета што оне нису забележене..! Срећом композитор је оставио образце свог оригиналног пијанизма, који пажљивом слушаоцу много говоре. Уникални фонограми, **први пут публиковани на правом диску**, направљени у „Малом залу конзерваторијума.“, чувају се у фондovima Московског конз., и после пажљиве рестоурације звучне лабораторије конзерваторијума поново су нам доступне.

Награде и одликовања

Почасни је члан: Шведске Краљевске академије музике (1954); Италијанске академије „Санта–Чечилија“ (1956); Краљевске Академије музике Енглеске и Почасни доктор Оксфордског универзитета (1958); Националне Академије наука САД (1959); Српске Академије наука и уметности (1965); Баварске Академије лепих уметности (1968); Француске Академије лепих уметности (1975). Добитник је следећих **ордена**: Командор уметности и литературе Француске 1958; Кавалер ордена Ленина и Трудовог Красног Знамени. **Награде:** Међународной премии Мира (1954), Ленинская премия (1958), Сталинские премии (1941, 1942, 1946, 1950, 1952), **Државне премије СССР** (1968), РСФСР (1974), УССР (1976), Ј. Сибелиуса (1958). Единбуршки фестивал посвећен је Шостаковичу 1962.

Шостакович и Срби

На **Трећем свесловенском митингу у Москви**, 4/5.априла 1942. рекао је: „Поносим се што су моји једноплеменици Срби створили епос кроз дуге векове, постајући предмет усхићења и дивљења свег културног човечанства“⁸²⁸

⁸²⁷ Гринберг М.И. Могучий талант могучего времени.-Сов. муз. 1966. Н.9 с 10-11

⁸²⁸ Д.Шостакович „О времену и себи“, 1926-1975, Москва 1980

Пијанистичка породична традиција

Максим Дмитриевич Шостакович (1938), син композитора, такође пијаниста и диригент. Рођен је у Лењинграду. Од малена је учио клавир, прво у ЦМШ а потом на Моск. конз у класи **Јакова Флиера**. На пријемном испиту је свирао „*Други клавирски концерт*“ оп.102. свога оца, за кога је и написан, те га је тако и премијерно извео. Упоредо је студира и дириговање код Рабиновича, Гаука, и Рождественског. 1963. постаје помоћник главног диригента Моск. филх. оркестра, а од 1966. ради са Госоркестром радија СССР са којим је 1974 премијерно извео 15 симфонија свога оца. Од 1971-1981 руководи и Симф. орк. Министарства културе. 1968. је дириговао Лондонским филх. орк. у Ројал Фестивал холу, а 1969. са Госоркестром има турнеју по САД. 1981. емигрира са сином Дмитријем у Америку. 1994. први пут, после дужег времена наступа у Русији и после три године се са породицом враћа у Санкт-Петербург. Са Париским симф. оркестром снимио је све симфоније свога оца и оба Клавирска концерта.

Дмитриј Максимович Шостакович, такође пијаниста. Поред „*Другог клавирског концерта*“ који је написан за сина Максима, Шостакович је написао и „*Дечји албум*“ Оп. 69. за **ћерку Галину Шостакович** (1944-45)- Марш, Валцер, Тужна прича, Весела прича, Мишка, Сат, Рођендан. Овај запис можемо чути на снимку у извођењу самог Шостаковича на носачу звука Supraphon 045147 N. Ex.G. 22665 „Seven Children's Compositions - A Child's Exercise Book or Children's Notebook, op.69 ;Three Fantastic Dances, op.5, Polka from the ballet 'The Golden Age'.⁸²⁹ (*Шостакович са ћерком Галином 1945.сл.147*)



7.3.2 Московска школа- четири стуба Совјетске пијанистичке школе и њихови педагошки принципи

Советска пијанистичка школа природно постаје наследницом руске извођачке школе, а њеним оснивачима се могу сматрати два корифеја Московског конзерваторијума: **Игумнов Константин Николаевич** и **Голденвејзер Александр Борисович**, творци једне од најистакнутих, самобитних пијанистичких школа постоктобарског периода, у исто време, највише од свих повезаних са претходном руском

⁸²⁹Shostakovich plays Sostakovich solo piano works- <http://www.youtube.com/watch?v=rAtwZBD2b0w#t=514>

педагогијом XIX в., те се са правом могу сматрати најнепосреднијим настављачима и чуварима те традиције. Још у младим годинама издвојили су се стремљењем ка хармоничном развоју ученика, умећем развоја њихових стваралачких способности, уливајући им велику уметничку културу. Прошавши дуг и сложен животни пут избрусили су своје мајсторство дуготрајним, континуираним педагошким и извођачким радом, са којим су се бавили до краја живота.

1. Константин Игумнов



(Константин Николаевич Игумнов (рођен 1873, Лебедјан, Руска империја, умро-1948, Москва) пијаниста, педагог и друштвени радник, доктор теорије уметности (*сл.148*). Успео је да апсорбује у себе најбоље традиције руске извођачке и композиторске школе и да их пренесе на своје ђаке. Био је професор (1899-1948) и ректор Московског конз. (1924–1929). Добитник је: *Ордена Трудового Красного Знамени*“(1937), *Ордена Ленина* (1945), *Сталинская премия первой степени*(1946) за концертну делатност, „*Народный артист СССР*“(1946).

Са четири године почиње да учи клавир, са осам даје први концерт. Од 1887. учи приватно код чувеног професора *Зверјева*, у исто време када и *Рахмањин* и *Скрјабин*. Од (1888–94) похађа *Московски конз.* код: *Зилотија* и *Пабста* (клавир), *Сафонова* (камерни ансамбл), *Аренског* и *Тањејева* (композицију) и завршава га 1894. са златном медаљом. У исто време учи правни и историјско-филолошки факултет.

Учешће на „*Другом међународном конкурс пијаниста А.Г.Рубинштајн*“ у Берлину (1895), где добија похвалу, опредељује га за концертну делатност. Московљани га упознају 1895. и ускоро ће заузети истакнуто место међу руским концертним пијанистима. 1908, 1910, 1911 концертира по Немачкој.

Пијанистичка делатност

Наступао је и као *солиста* и у *ансамблима*. Припадао је групи пијаниста који су неговали емоционално-романтички однос према музици, попут *Нејгауза*, *Софроницког* и *Рахмањинова*. О узроцима који су довели до формирања таквог односа према музици Игумнов каже: «До извесног степена она је била створена мојим мисаоним бићем и окружењем: мојом првом учитељицом, лирско

осећајном и религиозном; братом, обожаваоцем стихова; оцем, заљубљеником у звезде и цвеће... Све је то оставило трага на мој чисто романтички поглед на свет, и изазивало романтично расположење....»⁸³⁰ Отуда произилази и његово невероватно умеће «певања» на клавиру, благородство и лепота звука и репертоар где централно место заузимају композитори романтичари.

Концертни репертоар пијанисте 1930-их, укључује серију монографских концерата: Бетовен, Лист, Шопен, Шуман, Чајковски, Тањејев, Метнер, Рахмањинов,



што нас подсећа на тематске концерте Антона Рубинштајна. Нарочито је често свирао, и као солиста и у ансамблима, дела Чајковског, те се сматрао непревазиђеним његовим интерпретатором. Игумновљево извођење «Годишњих доба» и низа других дела сматрана су ремек делима руске извиђачке уметности. У Русији је 1939, први после аутора

извео и низ дела Рахмањинова: Сонату № 2; Концерт № 4; «Рапсодију на тему Паганини»; као и Глазунова, Концерт №1; «Вариације на тему Глинке», Љадова. О свом стваралачком путу и извођачкој уметности Игумнов каже: **(сл.149)**

«Мој извођачки пут је сложен и кривудава. Ја га делим на периоде: (1895–1908), период академски; (1908–1917), период тражења под утицајем уметника Серова, Сомова и Брјусова; (1917–1930), период ревалоризације свих вредности; одушевљеност колоритом на рачун цртежа, злоупотреба rubata; (1930–1940), постепено формирање мојих садашњих ставова о проблемима пијанизма. У потпуности сам их схватио, као и себе тек после Великог отаџбинског рата».⁸³¹

О Игумнову смо говорили више у поглављу овог рада „Две гране пијанизма: Западни и Источни - Совјетски пијанизам-наставак Рубинштајнско-рахмањиновског гране“, те ћемо дати само неке одлике које су значајније за деловање Игумнова- педагога.

Педагошка делатност

Убрзо након дипломирања бави се и **педагошким радом** и постаје један од најпопуларнијих педагога у Москви, настављач руске пијанистичке традиције. Изузетан педагог, творац једне од најкрупнијих пијанистичких школа. Педагошку делатност је заочео у Москви (1896). Од 1888–1899 предаје на Музичком

⁸³⁰ Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Л., 1966. (К.Н. Игумнов о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста ст. 49

⁸³¹ Ibid., Игумнов К.Н. 1966. ст. 144

училишту при *Тбилисијском* одељењу ИРМО. Од 1899. до краја живота водио је класу клавира на *Московском конз.* а од 1924-1929 био је и ректор. Од 1942–43 за време рата, радио је у *Јереванском конзерваторијуму*.

У комуникацији са ученицима, Игумновљев педагошки приступ је био далеко од било каквог догматизма, и сваки његов час био је живи *стваралачки процес* у откривању неисцрпног музичког богатства. Сумњичаво се односио ка музичко-аналитичком методу рада на делу: «Кад свираш не мораш обавезно знати све формалне одлике дела, све АВС, “врхове” и тачке пресеке. То су све помоћна средства. Пре свега треба, и то је главно, осећати *кретање дела* у садејству са његовим основним смислом, “преживљавати” га, спознати његов унутрашњи живот, а не разлагати га на саставне делове и потом их поново слагати»⁸³²

У раду са младим пијанистима придавао је значај осмисленошћу музичког текста, умећу „хоризонталног слушања музике“, разумевању сваког детаља кроз везу претходног и потоњег. Сва техника била је у служби стварања звучне слике.⁸³³

Пијаниам Игумнова избегавао је крајности и одликовао се меким тушеом, певућим сомотским звуком и благородством у интерпретацији.

"Моја педагогија је у најтешњој повезаности са мојим извођаштвом, што понекад доводи до одсуства стабилности у педагошким поставкама".

То објашњава невероватну различитост, чак до супротности, његових ученика, али су сви имали огроман респект према музици, који су наследили од свога професора.

Ученици: Имао је више од 500 ученика, међу којима познати совјетски пијанисти:

О.Д.Бошнјакович, Б.М.Берлин А.А.Бабаджанјан, М.Д.Готлиб, Марија И.Гринберг, Бела М.Давидович, Роза.В.Тамаркина, Јаков И.Милштејн, Лев Н. Оборин, Николај А.Орлов, А.Д.Франк, Евгеније М. Тимакин, Јаков И. Флиер, Наум Л.Штаркман

Друштвена делатност

После Окт.револуције 1917. Игумнов је био у *Музичком савету* при Народном комитету просвете (концертни део). При његовом учешћу прошле су *реформе* музичког образовања; уведени су предмети естетике, историје културе, историје литературе, уведена је класа камерног ансамбла. Од 1919. стални је члан *Наставно-уметничког комитета конзерваторијума*, а од 1924-1929 ректор.

⁸³²Мильштейн Я., 1975. с.. 345. Мои исполнительские и педагогические принципы (вступительная статья Я.И. Мильштейна) // СМ. 1948.

⁸³³ Мильштейн Я., 1975. С. 318, 278

2. Александар Голденвејзер

(Гольденвейзер Александр Борисович (рођен, 1875 у Кишиневу - Руска империја,



умро, 1961, Николина Гора,); педагог, пијаниста, композитор, музички критичар, редактор и друштвени радник, професор Моск. конз од 1906-1961 и ректор у два наврата (1922-24 и 1939-42), Доктор теорије уметности од 1940. Добитник је најзначајнијих државних награда: Народни артист СССР (1946), Лауреат Стаљинске премије I степена за концертно-извођачку делатност

(1946), Ордена за рад, као и ордена Лењина. (*Голденвејзер сл 150*)

Улога Голденвејзера у формирању совјетске музичке културе је од непроцењивог значаја за руску културу у целини, јер је успео да не раскине са традицијама руске пијанистичке школе, већ да одржи континуитет и на њеним основама изгради музичку културу новог совјетског времена и то у најтежем историјском периоду по културу, пред и после револуције, као и у тешким годинама рата. Живео је и радио у периоду најбурнијих друштвених промена, револуције 1905 -1907, затим године реакције и Првог светског рата (1914) а у процвату своје стваралачке снаге дочекао Октобарску револуцију (1917) и Други светски рат. **2 револуције и 2 светска рата !!!**, мало је ко доживео у свом радном веку, отуда му је требало доста знања, умећа и мудрости да преброди све тешкоће на том путу.

Велики утицај на личност и уметничке принципе Голденвејзера оставио је контакт и пријатељство са многим великанима руске дореволуционарне културе: Толстојем (1895-1911), Рахмањиновим, Скрјабином, Метнером, Гедике. *Успомене* које је записао о Чајковском, Римском-Корсаковим, Неждановој, Луначарским, Горком, и књига *«У близини Толстоја»*, основана на документованим записима, његовог интензивног дружења, чак и на дан Толстојеве смрти на станици Астапово, имају *историјску и уметничку вредност*.

Голденвејзер је деловао у садашњости између прошлости и будућности. На тај начин успео је да успостави везу, мост између старог и новог, да изнађе праву меру, баланс између онога што је означено као завршена прошлост и онога што надлази као светла будућност нове совјетске уметности, што никако није било

једноставно. Сви који су га познавали били су задивљени његовом поражавајућом, „кључалом радном енергијом“⁸³⁴.

Педагошка делатност

Немогуће је замислити руску пијанистичку школу без Александра Борисовича, чија делатност представља целу епоху у развоју музичке уметности у Русији. И сам предиван пијаниста, припадник златне плејаде руских музичара прошлог века, ипак највећи допринос је остварио на пољу клавирске педагогије. Од 1897.г. када је започео своју педагошку делатност, прво на Николајевском институту за сирочад, Елисаветном и Екатеринском женском институту (до 1918), Музичко-драмском училишту МФО (1904–06).и на крају на Московском конз., до краја живота 1961, траје његова **полувековна** свеобухватна делатност !!!

На Конзерваторијум је позван 1906, да би заменио Ј.А. Левина, који је напустио земљу и отишао у иностранство, наследивши његову класу. Ослањајући се на најбоља индивидуална својства ученика, којих је било преко 200, за **55 година рада на Московском конз** створио је једну од **најкрупнијих совјетских пијанистичких школа**. Његови директни ученици као и ученици његових ученика, представљају на десетине изванредних пијаниста, будућих педагога, разасути по целој русији и свету, који ће наставити традицију те школе и руске пијанистичке уметности. Чак и они који не припадају његовим директним музичким "наследницима", на извештан начин су били под његовим утицајем.

Сматрали су га једним од **најбољих педагога у земљи**. Био је педагог-ментор, личност, трудећи се да васпитава не само професионалне музичаре, већ и образоване, интелектуално-културне стваралачке личности, какав је и сам био. **Главни педагошки принципи** Голденвејзера састоје се у формирању музичара као дубоке и многостране личности: «музичар-извођач треба да настоји да буде на нивоу духовне културе и унутрашњег значаја аутора дела (Голденвејзер А.Б.- Об исполнительстве)⁸³⁵. Делатности извођача је за њега представљала високу уметничку мисију. Више пута је наглашавао одговорност пијанисте за судбину дела којег изводи. Није допуштао слободан однос према ауторском тексту, захтевао је од студената максималну тачност и обавезно свирање напамет.

⁸³⁴ Д.Д.Благой, Е.И.Голденвејзер-Уроци мастерства в класе А.Б.Голденвејзера-М. Музыка.1986 с.20

⁸³⁵ А.Б.Голденвејзер. Статје, материјали, воспоминания М., 1969; О музикалном исполнительстве с 62 // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве М.–Л., 1966; с 101.

У свом педагошком раду, значајан допринос је остварења и у раду са децом. Нарочитиу пажњу је посвећивао скалама и арпеђима, а тек потом и осталим техничким проблемима, приликом обраде дела. При томе тражио је апсолутну «усклађеност звучне слике и начина кретања, осећања руку и целог тела свирача»⁸³⁶ Проблем извлачења звука, решавао би у тесној повезаности са карактером изучаваног дела. Због тога се звуком није специјално много бавио, сматрајући да ако је музичар професионалац и истински музикалан човека, код њега клавир неће звучати лоше.

Друштвена делатност

Као друга важна делатност, Голденвејзера у стварању совјетске културе, осим клавирско-педагошке, била је и демократско-просветитељска, омасовљење музичке културе. Велику пажњу је посвећивао музичко-просветитељском раду у образовању широких нароних маса.

У пред-револуционарним годинама учествовао је у организацији **бесплатних радничких школа за одрасле**. 1906 је био организатор и предавач „Народног конзерваторијума“ а од (1918-19) предводио је музички савет при „Уметничко-просветитељском одељењу Моссовета“, као и сектора за научну делатност „Московског одељења народног образовања“. Поред организовања нових институција, учествовао је и у многим реформама постојећи музичко-образованих установа при успостављању нове совјетске власти;

1920. г. радио је на пројекту **нове организационе структуре Конзерваторијума** и нових **наставних планова и програма** у складу са револуционарном идеологијом. После оставке Иполита-Иванова 1922. постао је ректор конз. до 1924, када на чело долази други велики доајен К.Игумнов; 1925 је учествовао у раду **«Правилника о Лењинградском и Московском конз.»** Нарочито треба истакнути да у сложеним, друштвеним околностима **бранио је националне традиције професионалног музичког образовања** и у том контексту успео да ликвидира „инструкторско-педагошко одељење (факултета)“ формирано углавном по идеолошким а не професионалним критеријумима, због чега је нападнут као "лидер реакционарних професора“. Године 1936, када је у конз. уведен систем катедри, био је на челу једне од њих а од 1936-59 и члан комисије за *ревизију репертоара* извођачких

⁸³⁶ Ibid ст 104.

факултета и разраду нових планова и програма. У годинама рата од 1939–42 поново је ректор Конзерваторијума.

Као **трећи важан задатак** Голденвејзера била је **брига о деци**, тј стварање професионалног образовања од најранијег узраста. Један је од првих који је поставио **раздвајања општег музичког образовања деце** и **посебне обуке за**



музичко-надарену децу. У том контексту, формирао је и водио од 1931-36, "Специјалну дечју групу" при Конзерваторијуму, која прераста у ЦМШ.- (Централна музичка школа), а он постаје **први уметнички директор** школе (1936-41). Током целог

живота, истовремено је предавао и на ЦМШ и на Конзерваторијуму.

Утро је пут и формирао васпитни процеса из кога је израсло, безброј брилијантних музичара, победника међународних конкурса, те слободно можемо рећи, да су заслуге Голденвејзера не само у оснивању те школе у СССР-у, која је постала синоним за руске таленте, један од најбољих центара у свету за музичко образовање деце, већ и у ширем контексту у професионалном образовању деце у свету, који егзистира у свом садашњем облику, управо захваљујући Голденвејзеру, јер су по угледу и образцу ЦМШ у Русији, стваране сличне школе и у другим земљама. (*Голденвејзер са студентима-А.Каплан и Р.Тамаркина, с. 151*)

Извођачка делатност

Голденвејзер је Московски конз. завршио као пијаниста 1895. са златном медаљом, у класи *А.И. Зилотија*, и *П.А. Пабста*, а 1897. и композицију код *Аренског* и *Иполита-Иванова*. Код *Тањејева* је учио контрапункт, а код *Саонова* камерну музику. После завршетка конзерваторијума, концертирао је (до 1956), често и у ансамблима са: Изаиом, Казалсом, Гинзбургом, Ојстрахом, Коганом, Кнушевицким, Ростроповичем, Рождественској, „Квартетом Бетовена“.

Пијанизам Голденвејзера је првенствено интелектуалан, али са рафинираним осећајем стила, племенитом једноставношћу и пијанистическим мајсторством. Веома цењене су његове **редакције дела**: Моцарта, Бетовена, Шумана, Грига, руских композитора (највише Аренског и Метнера, и раног Скрјабина). Иза себе је оставио много снимака. Од 1901. се бавио и музичком **критиком** и пише за: «Курьер», «Музыкальный мир», «Музыкальный труженик» и др.

Композиторска и публицистичко-литерарна делатност

Аутор је 3 опере; 2 по Тургењеву и 1 по Пушкину; 2 оркестарске свите; низа камерних, клавирских и вокалних дела на стихове руских песника. Такође је аутор многобројних **чланака** и **успомена**: о Антону и Николају Рубинштајну, Зилотију, Иполитов-Иванову, Пабсту, Рахманинову, Лавровској, Мјасковском, Конјусу, М. Гнесиној, К.Тамаркиној и др. Поред „Успомена“, иза себе је оставио и «Дневнике» и «Мемоаре», који сведоче о традицији и времену.

Редактор је клавирских дела: Чајковског-(концерти, Концертна фантазија); Баха-(партите, инвенције, Хроматска фантазија и fuga); Скарлатија; Моцарта (сонате и концерти); Бетовена-(сонате, концерти, варијације; Шумана (комплетна дела).

Ученици: Алексејев, Д. Башкиров, Л. Берман, Д. Благој, М. Вајсборд, Г. Гинзбург, О. Жукова, А. Каплан, И. Кац, Д. Кобалевский, Л. Левинсон, И. Малинина, В. Нечајев, Т. Николајева, Д. Паперно, Л. Ројзман, Л. Сосина, Р.Тамаркина, С. Фејнберг, Фере и др.



*Класа А.Б.Голденвејзера Московског конзерваторијума (почетком 1900-х год.)сл 152.
Са дипломцима класе (Т.Николајевна поред Голденцејзера, Башкиров други с лева горе)с.153*

3. „О уметности свирања на клавиру и „Пијанизам као уметност“ - капитална дела совјетске пијанистичке педагогије

Велики совјетски пијанисти-педагози старијег поколења мало су писали о својим погледима на пијанистичку уметност. До нас су дошли само поједини чланци и радови, и то захваљујући историчарима пијанизма који су се бавили њиховим стваралаштвом. У том смислу *капитални радови*, који су изашли у другој половини ХХ в: **“О уметности свирања на клавиру-Х. Нејгауза (1958)**, и **„Пијанизам као уметност“-С. Фејнберга (1965)**, представљају студије у којима се читалац директно упознаје са уметничким и техничким **задацима**, који се

појављују пред пијанистом-извођачем и педагогом током учења. У исто време ти радови у многоме одражавају **принципе** који су присутни у совјетској пијанистичкој школи, као генеризација најбољих представника пијанистичког мајсторства.

Обе књиге, знатно су шире и богатије од осталих радова о **методици предавања** и **свирања на клавиру**. То су читави трактати о пијанистичкој уметности, посвећени питањима интерпретације саме музике и дела, као и овладавањем пијанистичким мајсторством. У том смислу они се разликују од већине књига о теорији пијанизма, јер имају за циљ не само обуку свирања на инструменту, него пре свега, **васпитање музичара** у најшitem смислу те речи.

Књига Фејнберга „**Пијанизам као уметност**“, разликује се од књиге Нејгауза, „**О уметности свирања на клавиру**“. У њој нема полемичког жара и темперамента, аутобиографских одступања. Аутор се не обраћа читаоцима у првом лицу и не нуди му једноставна практична решења, већ је потребан изванредан труд, способност читања између редова, да би извукао непосредну практичну корист. Нејгаузова књига, која је изашла само неколико година раније, писана је једноставнијим и приступачнијим језиком и можда из тог разлога, а можда и из неких других не музичких разлога доживела је већу популарност.

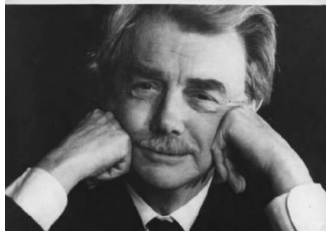
Издајући своје мисли о музици и њеном историјском развоју о улози и задацима извођача као интерпретатора стваралаштва композитора, говорећи о најсуптилнијој уметности пијанизма и о путевима да се достигне мајсторство, **обојица великих уметника и педагога**, Фејнберг и Нејгауз, осветљавају све та питања на основу сопственог искуства и свог личног односа ка свирању на клавиру. У исто време, њихови судови о пијанизму, не ограничавају се субјективним размишљањима, већ имају *објективну вредност*, у многоме изражавајући карактерне црте и погледе напредних представника савремене совјетске пијанистичке школе.

За разлику од Нејгауза, Фејнберг своју књигу није завршио. Припрему за штампу извршио је његов брат *Л.Е.Фејнберг* и *В.А.Натансон* по чијој редакцији је и изашла књига. У другом издању 1969. допуњена је низом чланака Фејнберга.

Нејгауз и Фејнберг позвани су да буду проф Моск. конз.1922., поставши водећи педагози, ствараоци јарко изражених праваца у пијанизму. Блισταва педагошка делатност ових музичара, даје нам за право да их сврстамо такође у фундаменталне осниваче совјетске пијанистичке школе.

4.Хенрих Нејгауз- породична традиција пијанизма

(Нејгауз Генрих Густавович, рођен,1888. у Елисаветграду-Руско царство, умро 1964. у Москви). У историју руске музичке културе Нејгауз је ушао као истакнути



пијаниста, педагог, доктор теорије уметности, музички писац, критичар, друштвени културни радник, Народни артист РСФСР, ректор Московског конзерваторијума од 1935–37. Његовом заслугом, стасала још једана велика, и

можда најпознатији пијанистичка школа. (*Хенрих Нејгауз сл 154*)

Захваљујући рођењу, васпитању и образовању, сјединиле су се три извођачке традиције - руска, пољска и немачка; ако уз то додамо лични таленат, емотивност, разум и осећај стила, створен је особити извођачки стил, чија је основна црта уметничка несебичност, која је красила све његове ученике, упркос различитим индивидуалностима. "*Живела индивидуалност, индивидуализам доле!*"-био је мото његовог живота.⁸³⁷

Човек ренесансе културе, велике храбрости, стрпљења, ретке скромности, зрачења, деликатности и велике доброте, осећао је блискост са онима у којима је налазио хармонију, таленат и културу. Такав је био његов пријатељ **Алберт Швајцер**, филозоф, лекар и музичар, чија је филозофија „поштовања према животу“, Нејгаузу била веома блиска. У соби, која је била и спаваћа и радна, у стану на Комсомолском проспекту, висио је Албертов портрет на коме се може приметити, вероватно због те унутрашња блискости, и физичка сличност ових уникалних људи културе, истинских хуманиста XX в. Били су једномишљеници у признавању етике савремене културе, тј. у међусобном повезивању културе и етике на бази међузависних принципа.

После одржаног концерта у Кијеву где је изводио дела Шопена, **Борис Пастернак** му је посветио песму “Балада“.

У Нејгаузовој књизи: „Размишљања, успомене, дневници. Избрани чланци. Писма родитељима“⁸³⁸, чује се музика речи, глас саме душе, слобода мисли у својој искрености, једноставност мудраца и детета, трагичне личности и најсрећнијег

⁸³⁷ Проф. Андрей Золотов, Заслуженный деятель искусств, Действительный член Российской академии художеств, член Союза композиторов-„Нейгауз неповторимый“, <http://www.aif.ru/culture/person/42465>

⁸³⁸Нејгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.,1975, Воспоминания. Письма. Материалы. М., 1992

човека. Био је човек огромних моралних вредности будући да ништа није тражио за себе, нити је ишта чинио да се издвоји од других. Зато каже:

«У мојој души је већ у детињству била некаква представа о моралној лепоти, моралној дужности, *служењу народу, подвижништву* ... сва та етичка питања, достојанства, људске вредности, унутрашње лепоте, духовне величине, су ме одувек узбуђивала,..и сада се то узбуђење не смањује већ је можда и веће, чак и од најдивније Бетовенове сонате или Баховог ораторијума».⁸³⁹

Као човек, као пијаниста и педагог, као писац о уметности, у свим његовим појавама, увек се огледа јединство и хармонична *повезаност* свих *људских* и *стваралачких* вредности. Преносио је људима *прочишћење у искренности* и то је било најчудесније његово својство.

Рођен је у музичкој породици од оца, *Густава Вилгелмовича Нејгауза*, пијанисте, педагога и теоретичара пијанизма и *Олге Михаиловне (рођене Блуменфелд)*, сестре Феликса Михаиловича Блумелфелда-пијанисте и диригента, и рођака пољског композитора К.Шимановског. Прво музичко образовање добија у породици са 6. г, а са 8 већ импровизује. Од најранијих дана, како сам истиче, однос ка музици му је био амбивалентан: «страшно узбуђење, сузе, дечија потресеност» и истовремено «поглед на музику као нешто, вишег степена прозаично».⁸⁴⁰ тим годинама, велики утицај на њега је оставио ујак Блуменфелд, као и гостовања тадашњих великих пијаниста Хофмана и Габриловича.

Већ 1904. са успехом гостије по градовима Немачке, свирајући соло и са оркестром (Концерт №2 f moll Ф. Шопена, «Бурлеска» Р. Штрауса).

По савету Блуменфелда 1906–1910 одлази у **Берлин** где се усавшава код **Годовског** и **К. Барта** и учи композицију на *Берлинској Академији музике* код проф. **П. Јуона**. По наговору оца отказује место диригента Штудгарске опере, као и бављење композицијом, сматрајући да не може да постане „велики“.⁸⁴¹

На позив **Годовског** 1912. уписује се на „Школу вишег мастерства“ при „*Бечкој Академији музике*“ коју завршава 1914, са „вишом наградом“. Међутим, желећи да стекне диплому и *Петербурског конзерваторијума*, године 1915. даје екстерни испит. *Д.А.Рабинович* се сећа тог испита:

⁸³⁹ Opt.cit Андрей Золотов,-„Нейгауз неповторимый“, <http://www.aif.ru/culture/person/42465>

⁸⁴⁰ Opt. cit Г.Нейгауз. Воспоминания... 1992. С. 323–324

⁸⁴¹ Ibid, Размышления С. 28

«За цео живот је остао утисак бурне ватре извођења и бурне реакције код слушалаца....Какво упечатљиво и умно надахнуће!»⁸⁴²

У својим каснијим годинама, Нејгауз испољава жаљење што од почетка се није школовао у Москви: „што њега и сестру нису послали да учи на одличном Московском конз.....требало је да ме пошаљу тамо, а не код Годовског“⁸⁴³

Своје проблеме у техници објашњава управо недостатком систематског и општег образовање, какво је постављено у Русији и само природна надареност и жеља за знањем га је учинила великим ерудитом и интелектуалцем. Говорио је немачки, француски, италијански, енглески, пољски и украјински језик; познавао је уметничку литературу, философију и историју и био заинтересован за природне науке. Имао је много пријатеља међу интелектуалцима: песник Борис Пастернак, философ Асмус, историчар Вилмонт, сликари Фалк и Шухаев и многи музичари.

Из тог разлога у *личности Хенрика Густавовича* видимо настављача традиције руске извођачке школе базиране на свеобухватности знања, обједињујући у лику пијанисте *интелектуалца, професора и уметника*.

Педагошка и концертна делатност

По завршетку Конзерваторијума почиње са педагошком делатношћу, по којој је познат широм света. Од 1916–1918 предаје прво на Музичком училишту ИРМО у **Тбилисију**, од 1919–1922 на **Кијевском конзерваторијуму**, а 1922. заједно са Блуменфелдом, позван је да предаје на **Московски конз.**, где остаје до краја живота. Врло брзо постаје један од најауторитативнијих профрсора, те од 1935–1937 и ректор, лидер совјетске пијанистичке уметности и творац једне од најкрупнијих пијанистических школа, светски познате, из које је изашло неколико поколења изванредних пијаниста извођача.

Ученици: С.Рихтер, Е.Гилелс, А.Наседкин, В.Горностаева, , Е.Могилевски, Ј. Зак, Е.Малинин, А. Ведерников, А. Слободјаник, Л. Брумберг, В. Крајнев, А. Љубимов, Е. Вирсаладзе, А. Наседкин, С.Нејгауз, Л.Наумов Р. Лупу.

Током своје богате педагошке каријере наставио је **концертну делатност** и као солиста, и у ансамблима. Његово извођење *свих соната Скрјабина* у сезони (1922/23), сматра се историјским догађајем, међутим централно место у његовој

⁸⁴² Ibid. Воспоминания с. 37.

⁸⁴³ Ibid, с. 326

интерпретативној делатности заузима првенствено **Шопен** (урадио је редакције многих његових дела); затим Бетовен, Шуман, Лист, Брамс, Шимановски, Прокофјев, што је пренео и на својеученике. Особеност његовог пијанизма, по многим стручњацима, лежи у *сагласју* особина *руске* пијанистичке школе са елементима *европског, "бечког"* виртуозног мајсторства, преузетог од Годовског; хармонско тумачење текста и прозачност звучања, усмереног на живој комуникацији са слушаоцима.

У свирању Нејгауза, у интерпретацији било којих од ових композитора, сама



музика се осећа као нешто исконско у развоју традиције, као језик *узвишене музике* и *високе уметности*. У сваком његовом снимку, у свакој написаној речи, осећа се борба за истину, кроз цену живота. *Ј.Милиштајн* каже:

„Нејгауз је свирао веома искрено, природно, једноставано и истовремено веома ватрено, страшно, предано. Душевни порив, стваралачки импулс, емоционално изгарање, биле су

одлике његове уметничке природе. Пролазиле су године, много тога је застарело, избледело, али његова уметност, музичара-песника остала је млада, темпераментна и полетна ".⁸⁴⁴ (*Х. Нејгауз 20-тих сл.155.*)

Крај 1930-х обележен је победама његових ученика на међународним конкурсима: *Емила Гилелса* и *Јакова Зака* , а 1937 у његову класу улази *Свјатослав Рихтер*: «Срећне околности су довеле да сам ја постао његов ученик. Тако је судбина мени даровала мога другог оца»⁸⁴⁵ , каже Рихтер.

Године рата, Нејгаузс проводи у егзилу, као професор *Државног конз. Урала*, подижући целокупан ниво музичког живота Свердловског. По повратку у Москву 1944. публика га дочекује са 10. минутним овацијама: «Како је диван био Генрих Густавович! Осмех, а очи, очи! Из них је зрачио сам живот!»⁸⁴⁶ сећа се О. Северцова. Прве послератне године, обележене су активном концертном делатношћу, снимањима за плоче, победама његових ученика на међународним конкурсима.

Последњи пут наступа пред публиком 1950. због проблема са десном руком.⁸⁴⁷

⁸⁴⁴ Филм «Мастер Генрих»-Новости

⁸⁴⁵ Ibid- Воспоминания с. 181.

⁸⁴⁶ Ibid, Воспоминания с. 31.

⁸⁴⁷ Погледај : Филм «Мастер Генрих» <http://piano.spb.ru>

Стваралачко- теоретска делатност

Стваралаштво Нејгауза, као теоретичара извођачке уметности, је од непроцењивог значаја, чак и више од извођачког, јер је оставио у писаној форми, забележено, целокупно своје богато и драгоцену педагошко искуство будућим генерацијама и тиме га заложује у традицију, мада је ту своју књижевну активност сматрао компензацијом за прекид у извођаштву. Од 1933. регуларно објављује **чланке** о извођачима: Годовском, Клемпереру, Софроницком, Гринберговој, Мравинском, Гилелсу, Гулду, Рихтеру, и композиторима: Шопену, Чајковском, Скрјабину, Мјасковском, Прокофјеву, Шостаковичу.

Светски позната књига „**О уметности свирања на клавиру**“ (1958)⁸⁴⁸ доживела је невероватан успех и своје шесто издање 2000. г, што говори о јединствености и непревазиђености педагошких принципа те школе до данас. Преведена је на више страних језика, (на српском у два издања). Управо у наслову књиге, Нејгауз одаје тајну руске пијанистичке школе где пијанизам добија ореол **уметности** а не вештине, што представља основу разлике источне и западне школе. 1960. почиње да ради на књизи «*Размишљања, успомене, дневници*», али не успева да је доврши.

Педагошки принципи



Много деценија су се стварали педагошки принципи «школе Нејгауза». Као плод интензивног рада створена је плејада моћних ученика, а као плод искуства и размишљања појавила се књига «**О уметности свирања на клавиру**“.

У односу «музичког» и «техничког» Нејгауз је био на страни првог, који је по његовом мишљењу фундамент почетка. Због тога, у свим деловима књиге, било да се говори о раду на звуку, техници, моторици, главно је откривање и успостављање *уметничке слике* „образ дела“ и самог извођења.

У предговору књиге каже: "Пре него што почне да учи било који инструмент, ученик треба већ да поседује у себи неку духовну музику, да је има у свом уму, да је носи у својој души и да је чује у свом слуху“. (*Х.Нејгауз сл.156*)

У време владавине материјализма у совјетској естетици, ова теза о *приоритету духовног* над моторно-механичким, као и примат емоционалног; садржајним

⁸⁴⁸ Нејгауз Г.Г. Об искусстве фортепьянной игры. Записки педагога. М., 1988

богатством књига је привукла не само музичаре, већ и интелигенцију у целини. Због тога ћемо издвојити **најважнијим принципе** Нејгаузове педагогије:

1. свако дело које се изводи мора се размотрити и разумети у широком музичком, естетском, културном, философском, историјском. контексту;

2. извођач је дужан да буде «у службени композитора», у опредељеном смислу да подчини њему своју индивидуалност;

3. пажљиво осмислен приступ делу као целини;

4. у извођењу мора бити присутна импровизација.⁸⁴⁹

Отуда теза: **«Таленат је страст плус интелект»**⁸⁵⁰ Сви ови принципи били су допуњени захтевом *једноставности и природности* у изразу.

Педагошки принципи Нејгауза тесно су повезани са извођачком праксом:

«достигнути успех у раду над уметничком сликом могуће је само „непрекидно развијајући ученика и то: *музички, интелектуално, артистички, а отуда и пијанистички*».

«Источник лепоте уметности је душевна лепота човека, коју треба васпитати» (с.293). Отуда од неопходног значаја је оријентисаност педагога на развијање индивидуалности ученика, за шта је потребан таленат педагога за схватање духовног света ученика. Крајњи циљ је „да постанеш *непотребан ученику*“. Такође сматра да *«никада не треба прилагођавати дело ученику, већ ученика делу, као и рад над звуком «само тражењем од клавира немогућег, достићићеш на њему све могуће* (с. 156).

Свјатослав Рихтер, Нејгаузов најталентованији ученик, је 12. априла 1963.г поводом 75. рођендана професора, послао телеграм следеће садржине, који уз захвалност обједињује све горе наведене принципе у **честитки**:

„Општење са Вама у концертној сали, учионици, кући у било којој ситуацији, било је увек нешто, као да се чудом отвара излаз у бескрајно пространство музике и урања у дубине мисли. Непоновљив ваш дар, ваша невероватна способност да заразите људе својим надахнућем наводи их до слободе стварања».⁸⁵¹

Са друге стране, **Хенрих Густавович**, 15. децембра 1963. г., у чланак „Највише-најдоступније“, (*«Самое высокое-самое доступное»*)-„Известие“, узвраћа Рихтеру комплимент, осврнувши се на његово извођење три последње Бетовенове сонате,

⁸⁴⁹ Нејгауз Г.Г. Воспоминания с.332

⁸⁵⁰ Нејгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. С. 31, 27

⁸⁵¹ Opt cit. А.Золотов-„Нејгауз неповторимый“

сматрајући да Рихтер не чини ништа да би уклонио «недоступност» позног Бетовена. Он не тражи сувише много од слушаоца, већ му много верује и каже: «Мислим да нечувени успех Рихтера код сваке публике, лежи управо у његовој вери у најбоље стране људске душе, не приметне голим оком... Све то говорим само зато, што не могу да сакријем своју радост поводом очевидног факта, а то је да: *највише, најпрекрасније, најређе, и јесте управо најнужније, најдоступније, најуспешније и најмоћније!*»⁸⁵² Оно што је да далеко, постаје нам блиско, приближавајући нас себи самима и једне другима.

У овом речима видимо сву филозофију његове уметности свирања на клавиру, а то је *хармонично спајање свих људских и стваралачких квалитета*

12 априла 1988 года, поводом 100 год. рођења Нејгауза на „Дан Гагарина“, Рихтер је свирао Скрјабиновог «Прометеја», а дириговао је **Е. Светланова**. (Поклапања првог лета човека у космос и свог рођендана Нејгауза је нарочито радовало).

У том извођењу се осећала дубина љубави и туге, моћи уметничког осећања, заједничког Скрјабину, Рихтеру и Нејгаузу, јединствено душевно сродство. То је нешто више од генијалног ученика и великог учитеља, то је нераздвојивост у тројству, (ствараоц, педагог извођач) коју спаја уметност а повезује традиција.

Г.Ф.Новалис⁸⁵³ велики немачко песник романтичар, пре 200 година написао је: «Надахнут, то је онај који у свим својим појавама изражава виши живот; због тога он и филозофира, живље од обичног, поетичније,“ а такав је био Нејгауз.

Нејгаузи-породична традиција пијанизма

На пијанистичкој генези породице Нејгауз, можемо најбоље уочити значај традиције у стварању и одржавању квалитета једне велике пијанистичке школе.

Довољно је споменути њихова имена, која су синоним за изврсне пијаните, те њихову заслугу за пијанистичку уметност у Русији: **Густав Виљељмович, Генрих Густавович, Станислав Генрихович, Генрих Станиславович** сви **Нејгаузи** и **Станислав Станиславович Бунин**, ванбрачни син Станислава Нејгауза (носи презиме по мајци, из чувене породице Буњин), изврсни пијаниста, победника конкурса М.Лонг и Шопена. Сви троје изврсни Шопенисти, достојни настављачи традиције великих руских Шопениста, Рубинштајнове линије пијанизма.

⁸⁵² Ibid. А.Золотов

⁸⁵³ Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, Novalis, 1772 — 1801

Густав Нејгауз (Густав Вилгельмович Нејгауз, 1847 (Пруска)-1938 (Москва), отац Хенриха; Био је син мајстора градитеља клавира. Завршио је конз. у **Келну** 1870 као пијаниста, код Е. Рудолфа и директора конз. Ф. Хилера. Након студија долази у Русију, као *учитељ музике* у породицу књегине Ширинске-Шихматове. 1899. по препоруци и подршци Корсакова, Глазунова, Блуменфилда, у Елисаветграду отвара сопствену приватну *Музичку школу Г.В.Нејгауза* и постаје њен први директор.

Био је не само педагог већ и методичар, пише приручнике за методику учења на клавиру, компонује музику, (циклус романси посвећује својој жени), преводи на немачки Некрасова, проналази нови систем записа нота, усавршава клавијатуру. „У исто време код куће би се чули звуци вежбања Ханона, свирање на два клавира у осам руку. У својим записима Хенрих се сећа, да је његов отац за два дана успео да научи „Крејслеријану Шумана“, да је могао, одмах да одсвира Сонату Листа а да је годинама не свира, мада по његовим речима „вема лоше“. Школа је веома брзо стекла популарност и у Украјини и у Русији. Осим његовог сина Хенриха и ћерке Наталије Штејнбах-Нејгауз, као и унук Астрид Шмидт-Нејгауз, у школи су још учили: Ф. Блуменфелд, К. Шимановски, С. Корвин-Шимановскаја, Н.Вилперт В. Разумовскаја, и многа позната имена.

За разлику од боемског живота својих потомака, сина, унука и праунука, Густав је био прави пунктуалан Немац, који је водио уравнотежени живот; није пио, мало је пушио и готово да није имао никакве пороке. Три недеље пред смрт у старости преко 91.г.на клавирском пулту, његов син Хенрих је затекао лист папира са расписаним разним вежбама, које је испланирао за вежбање, за целу недељу унапред тачно по часовима (!!!).

„То је она права истинска преданост и музици и пијанизму. Била је то главна црта његовог карактера.“-написао је његов праунук –Хенрих Нејгауз-млађи.⁸⁵⁴

(Оваква преданост музици и клавиру, нас подсећа на проф. Београдске академије, који у 103. години сваки дан вежба клавир! „Свирам и сада сваки дан. Пре подне Баха, после подне Бетовена, а Шопена кад ми дође воља - каже професор и пијаниста Андреја Прегер који је 20. марта 1915. прославио 103. рођендан“⁸⁵⁵

⁸⁵⁴ Сајт «Нејгаузы». 2006-2014 Генрих Станиславович Нејгауз <http://neuhaus.mariars.com/gv/>

⁸⁵⁵ Андреја Прегер најстарији пијаниста на свету-„Блиц“ Соња Шуловић 23. 03. 2014.

Станислав Нејгауз (Станислав Генрихович Нејгауз (1927. Москва-1980), син



Хенриха Нејгауза. После развода родитеља 1932, одрастао је у кући свог *очуха* - великог песника **Борис Пастернака**, који је такође био из музичке породице.

Пастернакова мајка је била пијанисткиња, ученица А.Рубинштајна и Т.Лешетицког, те је млади песник од манлена био окружен музиком Шопена, Скрјабина, Рахмањинова, што је несумљиво утицало на његово стваралаштво. Станислав је 1950. завршио студије, а 1953 г. и аспирантуру на Московском конз. у класи свога оца Хенрина. 1957 г. одпочиње своју педагошку делатност као асистент у класи свога оца, а од 1977. и као професор. Од 1978. добија звање Народног артисте РСФСР. (*Хенрих и Станислав Нејгауз-сл.157*)

Упоредо са педагогијом имао је богату концертну делатност; од 1949. је наступао са звањем Солиста Московске филхармоније. Свирао је по целом СССР-у а гостовао је и у иностранству: Мађарска, Италија, Француска, Чехословачка, Југославија, Пољска, Земље Бенелукса. За време гостовања, често је приређивао мастер класове и давао консултације педагозима. **Ученици:**

У његовој класи завршило је око 50 студената: Раду Лупу, Владимир Крајнев, Елена Рихтер, Евгениј Могилевски, Андреј Николски, Валериј Кастелски, Брижит Анжерер. (*Станислав Нејгауз и Брижит Анжерер сл.158*)



Важио је за „романтика у музици-такво мишљење владало је не само код његових поклоника, већ и од стране музичке критике“⁸⁵⁶ До смрти је води активну концертну делатност. Шест дана пред смрт, дао је свој последњи концерт. Цео свој живот 53 године посветио је служењу Музици и вечној истини Уметности, као и његов отац и деда.

Станислав Станиславович Бунин, рођен је 1966, у Москви. Ванбрачан је син Станислава Нејгауза и унук Хенриха Нејгауз. У новом пијанистичком таласи 80-х Станислав Бунин муњевито је обратио на себе пажњу јавности. Већ са 19. г. био је истински оформљени уметник, који је умео у потпуности да овлада публиком. Завршио је Московски конз. 1988. у класи Сергеја Доренског. 1983. победио је на Међународном конкурс, Маргарит Лонг и Жак Тибо у Паризу, а 1985 је био

⁸⁵⁶ Станислав Нејгауз. Воспоминания, письма, материалы. М., 1988- автобиографија-с 5,9

победник Шопеновог конкурса у Варшави и добио специјалну награду за извођење полонезе и клавирског концерта и тако у најбољем светлу наставио традицију Шопенизма у својој породици. Његово извођење Шопена је веома индивидуално и врло убедљиво, имајући лични однос према музици коју изводи. „Пианизам Буњина је беспрекоран, а цела концепција је стваралачки промишљена до у најмањег детаља,“ окарактерисао је *Лев Власенко* свирање Станислава Буњина, после победе на конкурс у Варшави.

Након успеха на конкурс у 1985. дао је и свој први реситал у Москви. Критика је забелешила: "У нашој уметности појавио се јарки пијаниста романтичарског правца. Бунин предивно осећа „душу клавира“. Његово свирање пуно је романтичарске слободе и истовремено одликује се елеганцијом и укусом, његова губата су оправдана и убедљива."⁸⁵⁷

1988 је емигрирао из СССР. Једно време је живео у Немачкој, а од 1990 у Јапану, где ради као педагог и наставља да концертира по свету. 1997. је први извео новопронађени клавирски прелудијум К.Шимановског, његовог рођака по оцу. 2001 је у Варшави дао концерт поводом 100 година Варшавске филхармоније.

Хенрих Нејгауз млађи- (Генрих Станиславович Нејгауз, 1961-Москва), такође пијанист и педагог. Учио је на Гњесинском училишту код И.И.Наумове, али је паралелно радио са оцем, С. Нејгаузом и узимао приватне часове код Е.Малинина, Л. Наумова и Елене Рихтер. Емигрирао је у Израел 1991.

Л. Наумов-проф. Моск. конз. оцењујући пијанизам свога ученика примећује одраз породичне традиције Нејгаузових: «Хенрих је на чудесан начин од природе наследио „нејгаузовски звук, истоветни начин додира са диркама».

В.Деревјанко -проф.Тел-Авивске академије мисли слично: „Генрих Нејгауз (млађи) је самобитни музичар и пијанист, са особитим односом ка звуку и музичкој фрази. Наследио је од својих предака високу културу, дубину размишљања, радозналост, критичност и, што је најважније, самокритичност“⁸⁵⁸

У Москви је 2007. одржан **фестивал посвећен Станиславу Нејгаузу**, поводом 80 година од његовог рођења. Представљена је и књига која описује четири генерације музичара породице Нејгауз:

⁸⁵⁷ Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты". Москва, "Советский композитор", 1990 г.с 64

⁸⁵⁸ Журнале "7 искусств" Генрих Нејгауз-младший- <http://berkovich-zametki.com/Avtory/Neuhaus.htm>

Нейгаузи-четири генерације пијаниста (сл. 159)



Густав
Вильгельмович
Нейгауз»



Генрих
Густавович
Нейгауз



Станислав
Генрихович
Нейгауз



Станислац
Станиславович
Буњин



Генрих
Станиславович
Нейгауз



Генрих Нейгауз у кући са ученицима: (слева на десно) Наталија Фомина, Антон Гинзбург, Евгениј Малинин, Вера Горностаева (слика 160)⁸⁵⁹

Отац и син: Генрих и Станислав Нейгаузи Изводе Свиту за два клавира Аренског «Силуэты», соч. 23.(слика161)

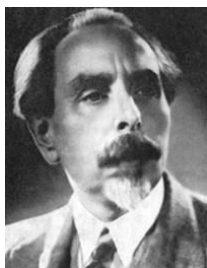
Представник школе Г.Г.Нейгауза, Александр Слободјаник/слика 162 и 164)

Сусрет са пијанистом Егоном Петри. Седе Татјана Голдфарб, Генрих Нейгауз, Нина Емельянова, Егон Петри. Стоје: Јаков Зак, Роза Тамаркина, Александр Гольденвейзер. 1937 г. Централный Дом работников искусств (слика163)

⁸⁵⁹ Уроки Генриха Нейгауза к дню рождения выдающегося музыканта.

//www.liveinternet.ru/journalshowcomments.php?jpostid=242801163&journalid=4000491&go=next&categ=0

5. Самуил Фејнберг- (ученик Голденвејзера)



Фејнберг је значајан представник руске, односно Совјетске пијанистичке школе. Њега такође уврштавамо у ред неколико најзначајнијих педагога и пијаниста, који су извели совјетску пијанистичку школу на међународну сцену.

„Фејнберг би се могао назвати „аристократом духа“ у најбољем смислу те речи. На Конзерваторијуму никада није пуно причао и никада није говорио уопштено. То одсуство „општих“ места, карактеристично је и за Фејнберга извођача, композитора, музичког писца и човека. Али када је говорио, мисли су му текле у таквој концентрацији, и са уметничком снагом, да су се често разумеле тек после неколико месеци размишљања. Са њим је увек била повезана некаква „тајна“. У њему се увек осећао некакав унутрашњи, дубоко скривени од страних погледа духовни рад“.⁸⁶⁰ (*С. Фејнберг сл.165*)

„Била му је својствена једноставност, тактичност, деликатност и заједно са тим спољашњи манири. Држао се достојанствено, покрети су му били лепо и префињени“, сећају се његова ученици.⁸⁶¹

Самуил Евгеньевич Фејнберг (рођен 1890-Одеса, умро,1962-Москва), совјетски пијанист, педагог, композитор, Заслужени артист РСФСР (1937), Доктор теорије уметности; Лауреат Стаљинске премије 1946 (за Други клавирски концерт); Ордена Лењина, „Трудовог Крсног Знамени“, и многобројних медаља.

Рођен је у Одеси, граду руског царства са огромном музичком традицијом који је дао низ истакнутих уметника: Јашу Хајфеца, Давида Ојстраха, Мишу Елмана, Натана Милштајна, Емила Гилелса.

Већ са 6 г. се уочио његов огроман таленат јер је на клавиру самостално свирао композиције које је чуо од одраслих, а са 11 је почео да компонује. Породица 1894. прелази у Москву, где му је први учитељ био **А.Ф.Јенсен**, проф. Филхармонијског училишта, а са 14 (1904), прелази да учи код **Голденвејзера**, у то време такође проф. Училишта. Годину дана касније, заједно са Голденвејзером прелази на **Московски конз.**, а упоредо учи и композицију код **Жилјајева**, и завршава га (1911), као веома блистав пијаниста са невероватно обимним програмом:

⁸⁶⁰ Л.Ройзман- Воспоминания-С.Е.Фейнберг-пианист, композитор исследователь- ст. 200

⁸⁶¹ З.А.Игнатјева «Фейнберг- Пианист, композитор, исследователь». М., «Сов. композитор», 1984 с. 222

Дипломском испит: Скрјабинова 4. соната; тек објављен Трећи концерт Рахмањинова; Корал, прелудиј и fuga- С.Франка; свих 48 прелудијума и fuga Добро темперованог клавира- Баха. Изузетан подухват и **први** у историји Моск. конз.

Концертна делатност

«Артист са несумљивим печатом генија. Апарат савршено фантастичан» записао је Голденвејзер у својим „Дневницима“; 7. јануара 1926. Фејнберг је свирао 4. сонату Мјасковског. „Феноменалан таленат који не престаје да ме изненађује. Та његова глава и технички апарат стварно су феноменалани....“ 31. јануара свирао је Трећи концерт Прокофјева: „Фејнберг свира као ђаво. Његова виртуозност и невероватан таленат сваки пут ме изнова запањује. Његов мозак музички знатно боље ради од мог и ја све време имам осећај, да не могу да га стигнем....“⁸⁶²

Од 1912. много је концертирао у Русији и у иностранству (Немачка, Италија, Аустрија). Био је **први** извођач многих дела *Александрова*, *Мјасковског* и *Прокофјева*, (Први је после аутора извео концерт у Des-duru, а композиторов **Трећи концерт**, **премијерно** је извео у СССР-у). Нарочито је био популаран као интерпретатор музике *Скрјабина*. У младости га је и сам Скрјабин слушао и дао изванредну оцену његовом извођењу своје музике. Љубав ка Скрјабину остала му је током целог живота. Практично је свирао сва његова дела и сматра се једаним од најбољих интерпретатора Скрјабинове музике.

У Москви 1914. поново изводи **цео Добро темперовани клавир** у циклусу од три концерта. Почетком Првог светског рата позван је на фронт, и вратио се тешко болестан од хроничног тифуса. Након демобилисања 1915. наставља интензивно да **компонује** и приређује концерте. Из тог периода потиче његових *Седм клавирских соната*; *Две фантазије*; *Свита* и *Соло песме*. На 10 год од смрти Скрјабина (1925), изводи свих 10 композиторових соната.

Био је познат по **феноменалној меморији**. Знао је напамет, и у сваком моменту је могао да одсвира готово сва значајна дела Баха, Бетовена, Шопена, Шумана, Чајковског, Боролина, Балакирјева, Скрјабина, Рахмањинова, Прокофјева. **Концертни репертоар** Фејнберга је био веома опширан и укључивао је поред класичарских и романтичарских дела, и сопствена, и дела својих савременика.

⁸⁶²А.Б.Голденвејзер-Статји, Материјали, Воспоминания- составление и ред. Д.Д.Благого „Советский композитор“ М. 1969 ст 175, 176

У *интерпретацији*, успевао је да сједини индивидуалност својих тумачења са тачним и прецизним ауторским замислима текста, и уз то је владао виртуозном техником. Изузетно је био образован човек; течно је говорио немачки, француски латински. Зато је са студентима често беседовао о разним темама из многих области уметности, литературе, филозофије, Од 1922–62 био је професор Московског конз, а од 1936. шеф катедре.

У годинама Другог светског рата наступао је на отвореним концертима и у болницама у Москви, Тбилисију, Ташкенту. Током 1940/41 у циклусу концерата извео је две *капиталне збирке* пијанистичке литературе: 32. сонате Бетовена, и 48. прелудијума и фуга Баха.!! Исти подухват је поновио крајем рата 1945/46. у Москви. Тежак облик срчаног артритиса прекинуо му је концертну делатност.

Последњи пут је свирао на сцени „Болшког зала конз.“ 1960 г. поводом свог 70. рођендана, изводећи свој „Други клавирски. концерт“, за који је био награђен Државном наградом (1945). Тешко болестан, успео је да **сними** свих 48 „Прелудија и фуга Баха“. Остали су нам забележени још појединачни снимци Бетовенових соната, дела Чајковског, Скрјабина, Шопена и Шумана.

Композиторска делатност

Младачка дела била су написана у стилу Шопена, касније почиње његова занесеност Вагнером и на крају Скрјабиним. У предговору књиге „*Пијанизам као уметност*“, **А. Натансон** 1965. је написао: «Најјачи утисци код Фејнберга, били су повезани са музиком Скрјабина. Био је опчињен смелим музичким идејама, необичним хармонским склоповима, мелодијама, које исијавају кроз најсуптилније обрасце фигурација“. Можемо констатовати, да не само као интерпретатор, већ и у свом композиторском опусу највише продужава традицију Скрјабина и Метнера.

Као што је имао велики репертоар као пијаниста, тако је оставио и значајан **композиторски опус**: 3 концерта за клавир; 12 клавирских соната, (посебно су значајне 2. и 9. соната у а-мол-у (све три једноставачне); Соната за виолину и клавир, 2 свите за клавир, много романси за глас и кл на стихове Пушкина, Љермонтова, Блока, народне песме чак и на југословенске народне текстове; Успаванка за клавир; циклус прелудијума; Фантазија (оп. 5 и 9): транскрипције дела Баха (обrade оргуљских дела Баха за клавир), затим Чајковског, Вивалдија,

Бородина. Аутор је две Каденце за Четврти Бетовенов клавирски концерт, као и четири Каденце за C-dur концерт Моцарта.

Педагошка делатност

Четрдесет година, од 1922-1962 г. Фејнберг је предавао на *Московском конз.*, створивши такође попут својих претходника сопствену школу, те је то своје драгоцене педагошко искуство преточио у једно од најачих теоријских дела посвећених пијанистичкој уметности и принципима пијанистичког мајсторства: *„Пијанизан као уметност“*. Заједно са Нејгаузовом књигом *„О уметности свирања на клавиру“*, представљају јединствене примерке третирања пијанизма као високе уметности у историји клавирске методолошке литературе.

У раду са ученицима стрмио је разоткривању стваралачких индивидуалности младих пијаниста, развијању самосталности разумевања смисла извођене музике, пажљиво читање нотног текста као својеврсно духовно завештање великих мајстора прошлости; у исто време пролазики су много савремене музике; озбиљно је радио на звуку, апликатури, педализацији и ништа није могло да прође мимо његове пажње.

«Волео је младеж, а она му је одговарала истом мером. Њих је привлачио лични шарм и таленат уметника. Након часова су одлазили препуни утисака. Пет година учења код Фејнберга је био својеврстан универзитет уметности“, изјавио је **В.Натансон** у уводној речи поменуте књиге «Пианјизм как искусство».⁸⁶³

Многе Фејнбергове инструкције и принципи изложене у у књизи, већ су давно ушле у пијанистичку праксу, помажући извођачу у решавању техничких и интерпретаторских задатака у постизању неопходне хармоније. Нарочито су интересантна размишљања о клавирском стилу и артистичким индивидуалностима.

Научни радови и публикациије

Знатан део својих напора Фејнберг је посветио поред педагошког и теоријском раду. Његови естетски и педагошки принципи изложени су у две књиге: *„Судбина музичке форме“* (сложено филозофско дело, написано (1917.) и *„Пијанизам као уметност“* (1965). Трећа књига *„Мајсторство пијаниста“*, постхумно је издата (1978), настала је компилацијом неколико необјављених чланака. Остали радови:

⁸⁶³ Фејнберг-«Пианизм как искусство» М., 1965. С. 20.

„Пут ка мајсторству-Питања клавирске уметности“; Есеји, чланци, успомене (1965); „О садржају музике“ (1967). Треба споменути и књигу „Фејнберг. Пианиста, композитор, истраживач“.(1984) са успоменама савременика (сестре Л. Фејнберг, Т. Николаеве, Л. Ројзмана, М. Соколова, Викт. Бунина, З. Игнатева, В. Мержанова) о лику и делу Фејнберга⁸⁶⁴

У својим радовима никада није подвлачио строгу границу између опште историје и теорије музике са једне стране и методике клавира са друге, повезујући општа теоријска разматрања са питањима пијанизма, сматрајући да је ипак **крајњи циљ извођење а не теоретисање**. Он читаоцу не нуди једноставна практична решења. Потребан је изванредан труд, способност читања између редова, да би читалац извукао непосредну практичну корист. Можда је из тог разлога, Нејгаузова књига, „О уметности свирања на клавиру“, која је изашла само неколико година раније, и писана једноставнијим, приступачнијим језиком, доживела већу популарност. Вредност Фејнбергових књига и стручних радова су на таквом нивоу да заслужују исту пажњу као и радови његових знатно популарнијих колега.

„Пијанизам као уметност“ - основни методолошки принципи

Фејнберг разликује **три** основна метода у настави клавира:

То су *објашњење, показивање и навођење*, који су међусобно повезани. По њему они чине основу савремене педагогије, користећи их истовремено, као део јединственог процеса рада.

Објашњење: представља анализу свих аспеката садржаја учениковог предстојећег рада на делу: начин вежбања, техничких проблема, садржаја, историјских и психолошких околности настанка дела, естетских циљева интерпретације, уметничку вредност дела као и штетности погрешног облика рада.

Показивање: представља педагогово извођење дела, показивање на клавиру. Ученик може директно из непосредне близине да сагледа циљ коначне интерпретације и визуелно перцепира начине превазилажења одређеног проблема.

Навођење: „то је метод развоја стваралачких снага младог пијанисте, јачање поверења према својој естетској иницијативи, начин проширивања и продубљивања индивидуалности“ .⁸⁶⁵ Педагог усмерава ученика, водећи рачуна о степену његовог

⁸⁶⁴ Фејнберг С. Е.-Пианист, композитор, истраживач. ред-сост. И.Лихачева. М. Сов. комп, 1984.с. 232

⁸⁶⁵ „Мастерство пианиста“ ст. 135

интелектуалног и емотивног развоја, те промишљено и поступно одабира програм, развијајући навике, знања и стваралачку иницијативу. Навођење представља добро осмишљен и делотворан корак унапред у учениковом пијанистичком развоју. Ако је добро осмишљен, ученик ће га остваривати са лакоћом те ће представљати вишу етапу у његовом развоју. Ученик на тај начин стиче поверење у своје способности и постепено се оспособљава за саамосталан рад.

Најважнији предуслов сваке вежбе је савршенство, јер „од лошег не може изаћи ништа добро“. *“Кажми ми како радиш, рећи ћу ти шта ћеш постићи”*⁸⁶⁶

Четири основна предуслова доброг рада су:

1. Вежба мора да одговара постављеном задатку да би се савладала конкретна тешкоћа, зато „проналажење правог начина вежбања је стваралачки задатак, кроз који се испољава извођачки таленат. **Стваралачки рад** на композицији захтева много пажње, иницијативе и фантазије. Он је тежи од механичког начина вежбања. Савлађивање техничких проблема биће много лакше ако се уметнички осмисли“⁸⁶⁷

2. Вежба мора бити лакша и једноставнија од проблема, при томе **савршенство извођења** при понављању, је од изузетне важности. Тешкоћа ће бити савладана ако савршено одсвирамо лакше елементе. При томе он скреће пажњу да је неупоредиво теже одсвирати лаки пасаж савршено, него тежак пасаж осредње. Фејнберг полази од основних *дидактичких* правила да је потребно ићи, од лакшег ка тежем и од познатог ка непознатом, или како сам каже: „у тешком треба наћи лако, у сложеном –једноставно, у неудобном-удобно, у необичном-уобичајено“;

3. Вежбање треба да буде **временски што краће**, с обзиром да је концентрација пажње основни предуслов за достизање циља. Правилно организованом вежбом резултат се постиже у кратком року, у противном узалуд се улаже време и труд. За сваку врсту проблема треба наћи одговарајући облик рада, свирање у спором темпу, са преувеличаном динамиком, засебан рад на свакој руци, преношење проблема из деонице једне у другу руку.

4. Савладавање вештине свирања остварује се **аутоматизацијом покрера**. Пијаниста мора веома пажљиво да се односи према већ усвојеним аутоматизованим покретима. Обнављање дела захтева више пажње него усвајање

⁸⁶⁶ „Пианизам как искусство“ ст 311

⁸⁶⁷ Ibid, ст 318, 319, 301

новог покрета. Повремено је пожељно направити прекид у раду над делом. То може бити делотворно чак и у очи концерта. За то време подсвест наставља да дорађује многе појединости. Сви ови прекиди ако су предходно пажљиво испланирани, представљају саставни део „извођачеве хигијене рада“.

Интерпретација дела: Значајну пажњу посвећује **унутрашњем слуху** и његовом односу према реалном звуку инструмента. Однос *реалног* (који ствара инструмент) и *имагинарног* (који ствара наш унутрашњи слух), њихово садејство и противречности у интерпретацији, представљају већи део размишљања овог музичара. Неопходно је да се прочитани текст јави у унутрашњем слуху, јер само тако свирање постаје „стваралачки чин који претвара свет звучних представа у реалан звук“.

„*Својство музичке идеје*, да се чује и да се оживи у уобразиљи, треба сматрати основном и *принципијелном цртом* извођачке уметности. Отуда сваки **звук** ствара у нашој свести замишљени звучни одјек и та представа настаје у безвучном свету, где се тишина јавља као неутрална површина. Подижући се из безгласја, настају звуци реалне музике, а спуштајући се испод те површине, улазимо у област звучних уображења. У овоме можемо сагледати *позитивну* и *негативну* страну музичког звука. *Тишина је фон на коме се јавља музичка уметност. Реални звук се уздиже изнад те површине, он се лако утапа у њу, замењујући испушченост звучача са удубљеношћу уображења.*“⁸⁶⁸.

Са оваквим ставом Фејнберг представља заговорника **психотехничке школе пијанизма**. На њеним темељима гради свој индивидуални систем рада. То се огледа и у решавању тзв. „*тешкоћа*“ у *техничком погледу*.

Тешкоће: се по њему не налазе у музичком делу, већ у нашем односу према њој. „*Искључити из свести тешкоћу, вешто је заобићи-то значи савладати је*“.

У одређеним тренуцима она постаје део естетског комплекса интерпретатора. Док изводи тешко место, пијаниста може са наглашеном лакоћом да изведе одређено место без успоравања у строгом темпу, користећи „моћ стихијског ритма једне етиде“. У циљу савладавања тешких места, упутно је расчлањивање на мање групе, при томе треба водити рачуна да се подудара са устројством музичке фразе.

Прсторед такође заузима важно место у раду. „Кад пијаниста престане да тражи и зналази нове прстореди, то је симптом стваралачке стагнације, успоравање

⁸⁶⁸ Ibid st 301

стваралачког раста.“ *Позициони прсторед* представља полазну основу. *Лествични прсторед* има недостатак, јер се у њему не подудара смена позиција у левој и десној руци, што је узрок неуспелим извођењима тешких пасажа. Треба тежити таквом прстореду, са истовременом сменом позиција у обе руке. Оформљени пијаниста проналази прави прсторед током рада на делу и не треба га писати одмах на почетку. Прсторедна решења се понекад могу открити крајње неочекивано. *Прсторед* је условљен *садржајем дела* и развојем извођачког мајсторства.

Тон: „Проучавајући развој извођачке уметности од Моцарта до Скрјабина, ми можемо уопштавајући да окарактеришемо све смене стилова као прелаз од крајње *усправног удара ка клизећем покрету*“⁸⁶⁹, пружајући могућност финије контроле, јер прсти описују дужу путању и извођач је у могућности да прецизније контролише његово спуштање, што значи да захватање дирке на клавијатури *зависи од стила* композиције које свирамо.

Покрет приликом извлачења тона из инструмента има и своју *емотивну компоненту*. За сваки извођачев покрет карактеристично је присуство мањег или већег емотивног набоја, зато сваки покрет приликом извлачења тона се састоји из: *механичког* реалног, *необходног* покрета и *геста* који изражава извођачево тренутно емоционално стање и они су у већини случајева неизбежни и оправдани. Гестови изражавају извођачев однос према делу, његову вољу и смисла његове интерпретације. *Преувеличани гестови* неповољно утичу на репродукцију муз. дела, као и супротно, извођачка савршена непокретност, „окамењен“ израз лица који представљају другу крајност.

Природни, ненаметљив гест у складу са стилем, смислом и карактером музике, представљају саставни део извођача за инструментом. По њему, основна замерка **анатомско-физиолошке школе**, је управо у занемаривању *геста* и *емотивне компоненте* у свирачком покрету. „Она разматра технику свирања и начине производње тона, *независно од стила* и карактера конкретних извођачких задатака.“⁸⁷⁰ Зато теоретичари који усрдно изграђују „рационалне покрете“, полазећи само од анатомске грађе руку и физиолошких процеса, никада неће бити у стању да разреше било који проблем, јер не постоје апстрактно рационални

⁸⁶⁹ Ibid st 255

⁸⁷⁰ Ibid st 256

покрети. Цео пијанистички апарат је потчињен звучној предстаи у сваком конкретном случају.

Производњу тона пореди са истим, других извођача у музици, што помаже у извлачењу тона на самом клавиру. По њему највећу пластичност покрета поседује *свирање на виолини, (штрихови)*, што може да допринесе бољем схватању смисла и садржаја музике. Ову чињеницу имали су на уму и неки композитори приликом записивања својих клавирских дела. Виолински штрихови могу се срести у Моцартовим, Бетовеновим, делима Чајковског. Многим пијанистичким педагозима нису јасни *штрихови у клавиру*; покрети руку доброг пијанисте, адекватни су пластичности покрета гудала. Такође треба вршити поређење и са диригентима, певачима, нарочито *узимање даха код певача*.

Педализација: Примени педала, Фејнберг посвећује знатан део својих размишљања. *Десни педал* по њему има вишеструку улогу: 1.*тектонски педал*, (конструктивна улога у грађи дела); 2.*декоративни*, (сенчење, меки завршетак тона); 3.*лимитиран* (дискретна примена педала за дела из ранијих епоха); 4.*радни педал* (помаже прстима да задрже тонове где је немогуће); 5. *компромисни* (у обрадама оргуљских дела- басови тонови се држе уз помоћ педала); 6. *просторни* (у дочаравању просторних димензија); 7. *вокални* (продужавање тона преко прописаног правила).

Један број идеја који Фејнберг развија, указује на утицај *Феруча Бузонија*, (позициони прсторед, транскрипције)⁸⁷¹, што указује на блиске везе између две матичне школе: *немачке* (западне) и *руске* (источне) пијанистичке школе.

Мисао о **међузависности свих видова** технике је од капиталног значаја за савремену клавирску педагогију. У том смислу највећи руски педагози у својим методолошким књигама: *Е.Тимакин-„Васпитање пијаниста“* и *А.Алексејев „Мајстори совјетске пијанистичке школе“*, управо цитирају Фејнберга: „Један облик технике, помаже усавршавању осталих облика“⁸⁷²

Ученици: – В. Мержанов, Н. Емелјанова, И. Аптекарев, В. Натансон, Л. Рощина, З. Игнатјева, О. Кришталски, Лју Шикун (Кина), Г. Залинг (Немачка), Виктор Бунин, В.Носов, Н.Јаблоновски.

⁸⁷¹ Ibid st 37-42

⁸⁷² А.Алексеев-Мастера советской пианистической школы, с.221; Е.Тимакин-Воспитание пианиста,с126

Фејнберг као истакнути пијаниста, композитор и теоретичар није нашао место у Совјетској музичкој енциклопедији (1976), што се може тумачити једино ванмузичким разлозима. Излагање о Самуилу Фејнбергу почели смо речима Ројзмана из „ Успомена“, те ћемо са њима и завршити:

«Нажалост, Фејнберг је био повређен чињеницом да се мало могло “чути” објављених озбиљних, добрих и речи дивљења о њему. Једноставно се није много писалоу сваком случају много мање него што он заслужује. И то је наш бол и наша туга. Тек се у нашем времену сазнаје (са каквим закашњењем!) та истина, да је Фејнберг – појава светске музичке културе“.⁸⁷³

7.3.3 Закључак старијег поколења Совјетске пијанистичке школе

Доласком Фејнберга и Нејгауза на Московски конз. (1922), употпуњује се и заокругује језгро Совјетске пијанистичке школе са двојицом предходника Игумновим и Голденвејзером. За ову генерацију, „велика четворка,“ (*Игумнов, Голденвејзер, Фејнберг и Нејгауз*), може се рећи да је довршила здање изградње пијанистичке школе и утрла пут њеној надоградњи у складу са новим временом и новим захтевима друштва.

Ако су **темеље** поставили браћа Рубинштајн и Теодор Лешетицки, полазећи од принципа које је у свом раду применио Ј.С.Бах, а у Европи надградили Ф. Лист и Ф.Бузони, ова генерација је у Русији својим напором и талентом, обликовакла спољашност и унутрашњост те велелепне зграде, мноштвом значајних појединости, које карактерише савремени пијанизам. (на западу Артур Шнабел и Валтер Гизекинг“). У стваралаштву ове „Четворке“, не може се приметити ништа битно ново што утемељивачи нису већ применили; једина је разлика што они много више пажње обраћају на пијанизам као високу Уметнос и на захтеве знатно сложенијег и бурнијег време у којем су живели.

Да би се стигло до тог нивоа, схватили су чињеницу да је *пијанистичка техника* менталног порекла, да се не може раздвојити од духовног стања човекове личности, да су у међусобној зависности и да се она мора изграђивати у контексту са идејом музичког дела. Приступ решавању **методолошких питања**, углавном је

⁸⁷³ С.Е.Фейнберг-пианист, композитор исследователь-Ред. И.Лихачева-Москва-"Советский композитор"1984 ст 201

јединствен за све њих и најбоље је изражен у називима два капитална дела, који карактеришу *крајњи циљ* и једину *сврху* свирања на клавиру а то је: „Пијанизам као уметност“ и “О уметности свирања на клавиру“.

У тим називима лежи сва суштина напора првих корифеја у обједињавању и стварању „Руско-совјетке пијанистичке школе“.

Пијанистичка генеза Велике четворке

Константин Игумнов: ученик *Зилотија* и *Пабста*, одгаји ће велику плејаду совјетских пијаниста. Имао је више од 500 ученика: О.Д.Бошњакевич, Б.М.Берлин, А.А.Бабаджанјан, М.Д.Готлиб, М. И.Гринберг, Б. М. Давидович, Ј. И.Милштејн, Л. Н. Оборин, Н. А.Орлов, А.Д.Франк, Е. М.Тимакин, Ј. И. Флиер, Н.Л.Штаркман. Они ће дати: Е.Леонскају, М. Плетњова, А. Могилевског, итд.

Александар Голденвејзер, ученик *Зилотија* и *Пабста* ће одгајити, више од 200 ученика: С.Фејнберга, Т.Николајеву, Р.Тамаркину, Л.Бермана, Д.Башкирова, Г.Гинзбурга. Они ће дати: С.Доренског, Н.Луганског, Д.Алексејева, Н. Демиденка, (Јасмина Јанковић). Доренски ће дати: Д. Мацујев, П. Нерсесјан, А. Штаркман, О. Керн А.Писарјев, (Иван Тасовац).

Хенрих Нејгауз: ученик *Годоваског* и сестрић Ф.М.Блумелфелда ишколоваће сјајне пијаниста на челу са Рихтером и Гилелсом; Станислав Нејгауз, Е.Малинин, В.Горностаева, Л.Наумов, Е.Могилевски, Ј.Зак, А. Ведерников, А. Слободјаник, Л. Брумберг, В. Крајнев, А. Љубимов, Е. Вирсаладзе, А. Наседкин. Они ће дати: А. Гаврилова, Б.Березовског, Ел. Рихтер, Б.Ангерер, Раду Лупу, (Иво Погорелић)

Самуил Фејнберг-ученик *Голденвејзера* ће дати: В. Мержанов, Н.Емелјанова, И.Аптекарев, В. Бунин, В.Натансон, Л. Роцина, О. Кришталски, З. Игнатјева, Лју Шикун (Кина), Г.Залинг (немачка). Емелјанова ће дати (Арбо Валдму)

Заиста импозантна пијанистичка генеалогичка, која донекле објашњава традицију руске пијанистичке школе и њено ширење у земље бившег Руског царства и Совјетског савеза, као и у земље Европе и Америке

У сборнику „**Казивања пијаниста**“, налазе се документарни материјали-стенограми „Велике четворке“, њихове беседе, отворени часови и чланци писани лично о свој педагогији, откривајући нам делић тајне њиховог успеха и педагогије.⁸⁷⁴

⁸⁷⁴М. Соколова-Пианисты рассказывают, "Сов. композитор"Москва 1984 ст 237 выпуск II

7.4 СОВЈЕТСКА ШКОЛА ДРУГОГ ПЕРИОДА-ПРОЦВАТ ИЗВОЂАЧКЕ УМЕТНОСТИ

1950-1960-их, било је време небичног процвата извођачке уметности. Уметност многих изузетних музичара те епохе ушла је у историју и постала легендом. Ретки документарни фонограми са записима њихових концерата сачувани су у фонду Московског конзерваторијума, представљајући не само део славне историје самог конзерваторијума већ истовремено, значајну културну вредност од општег националног значаја. Иако тадашња техничка средства нису у потпуности одговарала високом уметничком нивоу самих концерата и извођача, они су значајни јер су сачували уметност истакнутих музичара прошлости, «зауоставили» непоновљиви, јединствени историјски тренутак. Данас они сачињавају серију компакт дискова, Лабораторије звучних снимака М.Г.У.⁸⁷⁵

Два највећа имена тог периода су несумњиво Емил Гилелс и Свјатослав Рихтер.

7.4.1 Представници конзерваторијума Одеса- Москва

Одеса је дала највећа два пијанистичка имена совјетског пијанизма, а то су **Рихтер** и **Гилелс**, с тим што Рихтер никада није био ученик Одеског конз. али је зато име његовог оца **Теофила Даниловича Рихтера** везано за педагошку делатност овог града.

Одеса је и пре револуције била стециште талената, као што је **Самуил Фејнберг** и **Марија Гринберг**, а почетком 30-их, била је извор талената дипломаца Одеског конз., који су своје каријере настављали потом у **Москви**: Јаша Хајфец, Давид Ојстрах, Миша Елман, Натан Милштајн, Емил Гилелс, Александар Коган, Јакоб Фајнтух, Михаил Фихтенголц, Татјана Голдфарб, Јакоб Зак, Лев Баренбојм, а нарочито певачи Михаил Гришко и Марија Бем. Ту славу су завојевали победама на значајним конкурсаима који су тек били у повоју.

Већ 1930. на Украинском конкурс у Харкову **Давид Ојстрах** осваја I награду, а 1931 г. сасвим млади **Емил Гилелс**, који још није дорастао конкурсни узраст, свира пред жиријем, и добија стипендију за талентовану децу. Већ након две године 1933 г. на „*Првом Савезном конкурс музичара-извођача*“, Гилелс оправдава стипендију и тријумфално осваја I премију.

⁸⁷⁵ <http://www.mosconsv.ru/ru/disk.aspx?id=134042>

Први пут име **Свјатослава Рихтера** чуло се буквално неколико минута после хистеричних овација које је проузроковао наступ младог Гилелса. Када су десетине музичара и критика обасули са питањима представнике Одеског конзерваторијума, један грађанин Одесе, сијајући од радости лукаво се насмејао и изјавио: „Сачекајте мало, није ово све, врло брзо ће од нас доћи још један пијаниста-Рихтер; он такође нешто вреди!“⁸⁷⁶

То се и остварило 1937. Рихтер је већ покорио Москву, а на том истом „Савезном конкурс“ (1945) постао победник. И то није све. Одеса као да се претплатила на победнике најпрестижнијег такмичења из целог СССР-а. 1935 на „Другом Савезном конкурс у Лењинграду“, I премија је додељена **Давиду Ојстраху**. 1936. г. на „Међународном конкурсе Шопена у Варшави“, I премију осваја **Јакоб Зак** и једну од премија, ученица проф. Б. Рејнгбалда, **Татјана Голдфарб**. 1937. г. на конкурс „Ежен Изаи у Бриселу“, Гран-при осваја **Давид Ојстрах**, а III премију добија, сестра Емила Гилелса, виолинисткиња **Елизавета Гилелс**. Трба споменути и диригенте, **Исидора Зака** и **Марка Павермана**.

Конз у Одеси је формиран 1913. по решењу Дирекције ИРМО на бази Одеског музичког училишта основаног 1897. На територији Руске империје Конз. у Одеси постао је четврта Високо Уметничка установа после Санкт-Петербуршког, Московског и Саратовског конзерваторијума. Ангажовањем истакнутих педагога-музичара из Италије,(нарочито за певање), потом Полјске, Чешке, Немачке, Аустрије, Санкт-Петербурга и Москве (нарочито за клавир), условљен је брзи развитак конз. са високим Европским нивоом. Први **ректор** био је пољски композитор, пијаниста, диригент и музиколог **В.И.Малишевски**, ученик **Римског-Корсакова**. Њега је наследио Г.А.Столјаров (1923-1929) и тд;.

Први професори клавира били су **ученици** истакнутих професора **Московског** и **Петербуршког** конз: Бибер-Киршон-ученик **Игумнова**, Петров, ученица **Јсипове**, Подрајскаја, ученица **Скрјабина**. Период од 1920-30-х – представља време бурног развитака конз у Одеси. У тим годинама раде проф. који су zaloжили фундамент свога мајсторства још у дореволюционарном периоду: К.Левенштејн, Г. Бибер, Н.Чегодајева, , П. Столјарски, Ј. Рејдер, као и млади – Б.Рејнгбалд, М.Старкова,

⁸⁷⁶ Рабинович Д. Портреты пианистов. М., 1970; ст 241

те нас не чуди, успешна комбинација талента која се сконцентрисала у том приморском граду, и добро вођене школе са заложеним европским и руским искуством већ напредних конзерваторијума у Москви и Петербургу.

7.4.2 Друго поколење -ученици „Велике четворке“ совјетског пијанизма

1. Ученици Игумнова (Лев Оборин, Марија Гринберг и Јакоб Флијер)

Лав Оборин

(Лев Николаевич Оборин ,1907 (Москва)-1974) – први Совјетски пијаниста, који је наступио на интернационалном конкурс у то: „ Првом Међународном конкурс пијаниста.Ф.Шопена“ у Варшави (1927). и освојио *прву награду*.

14. јануара 1927. у Большом залу Моск. конз. на преслушавању свирало је 5 кандидата: три Московљана: Л.Оборин, Г.Гинзбург и Ј.Брјушков и два Лењинграђана: Д.Шостакович и И.Шварц. Ту је био и професор Б.Јаворски, који је саветима помогао Оборину и Шостаковичу. Преса је оценила свирање пијаниста захтевно и строго, изражавајући увереност у успешне резултате конкурса:

„Грандиозно вече пијаниста оставио је оптимистичан утисак: пијанистичка култура СССР биће добро представљена у Варшави. Извођење Шопена наше младежи, појављује се као чврсти доказ општег стања нашег уметничког и културног рада.“⁸⁷⁷ Пред одлазак, Оборин, Шостакович и Брјушков одсвирани су Тухачевском своје Шопеновске програме а он им је пожелео срећан пут.

22 јануара, четворо одабраних: Оборин, Брјушков, Шостакович и Гинзбург дошли су у Варшаву без пратиоца. Игумнов који је требао да их прати и да буде у жирију се разболео. Варшава их је дочекала непријатељски јер је било доста белоимиграната који су имали намеру да минирају наступ Совјетских пијаниста, али до тога није дошло.

Одмах после наступа **Лав Оборина**, који је жребом имао први број и самим тим отворио конкурс постало је јасно да „*напредни*“ *совјетски пијанистички стил* извођења Шопена стоји наспрам *емоционално нихилистичком*; салонској осећајности и виртуозном формализму, који је био распрострањен на Западу. Оборин је засенио Варшаву својом уметношћу и одмах освојио симпатије.

⁸⁷⁷ С.М.Хентова-Шостакович в Москве-Московский рабочий 1986 ст 38

Као ученик феноменалног клавирског педагога **К.Н.Игумнова**, а усмерен путањом великог Рахмањинова, Оборин је свирао надахнуто, поетично, са таквим лирским набојем, која је мањкала виртуозној Петроградској пијанистичкој школи. **Шостакович** није имао таквог успеха код публике, јер се није уклапао у оквире општепризнатих оквира извођења Шопена; нити виртуозношћу нити отвореном емоционалношћу, већ је наступио беспрекорном логиком композитора ствараоца. Лав Оборин и Шостакович су били повезани не само пијанистичким, већ и композиторским интересима. Такође се успешно бавио **композицијом**, но после успеха на Шопеновом конкурс у се посветио искључиво концертно-извођачкој делатности и *педагошком* раду.

Ученици: више од 100 ученика: Атласман, В.Д.Ашкенази, Т.Н. Гусева, А.А. Егоров, М.С.Воскресенски, Г.Н. Рождественски, Е.Г. Хачатурјан, С.М. Хентова, Б.А. Чајковски.

Марија Гринберг

(Мария Израилевна Гринберг- (1908, Одеса - 1978, Талин), такође **ученица Игумнова**, пијаниста и професор, Заслужног артисте РСФСР (1961). До 1925. учила је у **Одеској конз.** код Давида Ајзберга, Берте Рејнбард и хармонију код Н.Вилинског. На **Московском конз.** била је ученица **Феликса Блуменфелда**, а после његове смрти код **Владимира Белова** и **К Игумнова** код кога је и завршила 1933 и аспирантуру 1935. На „*Првом савезном конкурс*“ 1933. добија одличне критике од Г.Когана, а већ на „*Другом*“ 1935. осваја *другу награду*. 1937. била је одстрањена из музичког живота као „народни непријатељ“, али је касније рехабилитована и наставља концертну каријеру по целом Совјетском савезу, а од 50-их и у иностранству. Критика је њен пијанизам поредила са уметношћу Хоровица, Рубинштајна и Кларе Хаскил (1970).

Карактеристике њеног пијанизма су: целовитост, дубина хармоничност замисли, преовладавање филозофског начела, стремљење ка монументалности и строгост у извођењу. „Извођач може да ради шта хоће ако је то логично и са укусом“.

Совјетска дискографска кућа «Мелодия» је издала албум од 13 ЛП. плоча са свих 32. сонате Бетовена. Тиме је постала **прва руска пијанисткиња**, која је снимала цео циклус Бетовенових соната. Албум је одлично оценио Дмитриј Шостакович. Међутим прве критике није доживела; тек 1978 г. у „Совјетској музици» је писало: «*Прави подвиг уметности*». Писала је и **обраде**, које нису публиковане.

Нарочито се издваја обрада за два клавира и солистичка верзија „Фантазије f-moll Шуберта“. Од 1959. била је професор *Гнесинског Института*.

Ученици: М. Бишофбергер, С.Доренски, Р. Керер, А. Клас, Б. Лука, Д. Паперно, В. Слоним, Н. Штаркман, Р. Шамвили.

Ученик Марије Гринберг, **Бруно Лука** је професор **Арбо Валдме**. Ако знамо да је Марија Гринберг ученица Блуменфелда и Игумнова, који је пак ученик Зверјева (нижи разреди) и Зилотија и Пабста (клавир), В.И. Сафонова (камерни ансамбл), Аренског и Танејва (композицију), Московског конз. онда закључујемо да пијанискиња Јасмине Јанковић преко професора Арбо Валдме и Бруна Луке, води порекло од Марије Гринберг, Игумнова, и Блуменфелда.

Као *други крак* води порекло преко Голденвејзера и Дмитрија Башкирова, те несумњиво говоримо о јединственој школи.

Јакоб Флиер

(Јаков Владимирович Флиер (1912, Орехово-Зујево-1977, Москва), **ученик је Игумнова**. Завети игумновске естетике, коју је усвојио још у младости, успео је да споји са сопственим индивидуалним идејно-поетским схватањима и принципима. По казивањима Нејгауза, био је пијаниста, који је успевао да комуницира са масама, властитим убедљивим музичким језиком, успевајући да допре и до оних недовољно музички софистицираних.

Ученици: много је познатих пијаниста, лауреата међународних конкурса: Ј.С.Ајрапетјан, Л.Н.Власенко, И.Ј.Граубин, Б.М.Давидович, В.К. Камишов, М.А. Плетнев, В.В. Постникова, Р.К. Щедрин.

2. Ученици А.Б.Голденвејзера (Фејнберг, Гинзбург, Ројзман, Башкиров)

Григориј Гинзбург (Григорий Романович Гинзбург (1904., Нижни Новгород-1961. Москва), **ученик Голденвејзера**, наставио је традицију мајстера пореклом из московске пијанистичке школе. Њега с правом називају корифејем, светлом тачком московске школе, као брилијантни виртуоз, мудар педагог, и музичар-просветитељ. Поредџи свирање двојице такмичара приликом преслушавања за Шопенов конкурс, критика је истакла да Шостакович нема ту виртуозну слободу, коју је већ тада поседовао Григориј Гинзбург.

Ученици - Г.Б. Акселрод, С.Л. Доренски, М.З. Полјак, А.Г. Скавронски.

Леонид Исакович Ројзмана (Л.И. Ройзман, 1916, Кијев-1989, Москва). **ученик** **Голденвејзера и Гедике**, пијаниста, оргуљаш и педагог класе клавира и оргуља. Постао је светски познат као оргуљаш, а нарочито као педагог, организатор, методиста, аутор низа дела о оргуљама. **Ученици:** Н.Н. Гурјева, Г.И. Козлова, Л.Д. Дигрис, ЕА. Мгалоблишвили.

Фејнберг(1890) је био најстарији ученик Голденвејзера, те смо о њему писали у поглављу о Првом Совјетском периоду утемељивача, а **Башкоров** је знатно млађи (1931) те ћемо га обрадити у поглављу о Позном совј.периоду што нам указује на велики распон ученика, као последица 50 г. педагошког деловања.⁸⁷⁸

3. Ученици Нејгауза(Јаков Зак, Емил Гилес, Свјатослав Рихтер)

Јаков Зак (Јаков Израилевич Зак (1913-1976) –завршио је конз. код М.М.Старкове у Одеси (1932), а аспирантуру (1932-1935) на Моск. конз. у класи **Х.Нојхауса**. Народни артист СССР, лауреат Прве награде на III међународном конкурс пијаниста Шопена у Варшави (1937), проф. Моск. конз од 1935-1976;. Многи пијанисти виртуози изашли су из његове класе Зак је владао способношћу да увиди перспективу развоја својих ученика, да определи, шта је у датом моменту, на датој етапи развоја необходимо студенту да би се раширио његов музички кругозор , у развоју његових потенцијалних способности.

Ученици: Н.А.Петров, Е.Вирсаладзе, Г.Г.Мирвис, В.З. Бак, композитори - Агафоникив, С.А.Губајдулина.

Емил Гилељс

Эмиль Григорьевич Гилељс (1916, Одеса-1985, Москва), Народни артист СССР



(1954). (*Емил Гилелс сл.166*). Већ са 4 г. покушава на клавиру да репродукује све што чује. Систематично учење почиње од 1921-1929. код **Ј. И. Ткача**. Са 8 годима наступа на концертима, а са 13 је дао свој први самостални концерт у Одеси. Учитељ Ткач је још тада оценио таленат младог Гилеса: "Милја Гилелс је по својим ретким способностима изузетан дечак.

⁸⁷⁸ Портрети совј.пијаниста ХХ.в: Игумнов, Нејгауз, Софроницки, Гинзбург, Гринберг, Оборин, Гилелс Рихтер, може се видети у књизи: Рабинович Д. Портреты пианистов. М., 1970 ст.278; као и: Г.Цыпин-Портреты советских пианистов-М. (Флиер Гинзбург, Софроницки, Јаков Зак.1982 ст 240

Природа га је обдарила изузетним рукама, ретким слухом, што је својствено онима који су се родили да буду пијанисти". Невероватно унутрашње органско јединство са клавијатуром и инструментом, које је већ тада поражавао лакоћом свирања, самоувереношћу и јасним ритмом. Необичан таленат младог пијанисте запазио је и *Гречанинов* и *Данкевич*, те са само 13 г уписује **Одески конз.** у класи **Берте М. Рејнгалд** (1930–35), коју је сматрао својим основним педагогом, називајући је «Учитељ са Великим словом, човек велике културе, психичке осетљивости, са способношћу да пробуди и извуче најбоље стране ученика».

Године 1932. први пут свира на **Московском конз.**, а са само 16 година, 1933. побеђује на „*1. Всесојюзном конкурсу музичара–извођача*“ и од тада улази у ред водећих пијаниста у земљи. На том **Конкурсу** свирао је следећи **програм**:

Прва етапа: Рамо-комади; Брамс-варијације на тему Хендла; Моцарт-Лист, „Фигарова женидба“. **Друга етапа:** Бах-Годовски-Фуга и Равел-Токата.

У препуном „Бољшом залу Моск. конз.“ после његовог наступа, наступило је свеаопште узбуђење публике, а нарочито после одсвиране Листове фантазије на тему „Фигарове женидбе“ (Моцарта), где се цела сала подигла на ноге. Младић је спокојно устао и поклонио се посматрајући опште узбуђење.

„Најважније својство спољашњег понашања виртуоза је њеова потпуна смиреност. Међутим то није намештена равнодушност, већ природно стање његовог психичког и физичког здравља и огромног естрадног талента.“⁸⁷⁹ записао је А. Алшванг на страницама „Советске уметности“ и био потпуно у праву; Московска публика је тада била сведок рођења најјаркије појаве совјетске извођачке културе, једне од највећих фигура извођачке уметности XX века.

После конкурса, на Гилеса се обрушила лавина похвала у свим новинама и критикама. Совјети су добили пијанисту по својој мери и укусу, који је требао да представи нови Совјетски пијанизам у складу са новом идеологијом; величину, маштабност, снагу, приземност и уздржаност, пијанизам који ће се разликовати од Руско-романтичарског, салонско-аристократског. Из тог разлога, Алшванг пореди Гилелса са **Хоровицем**, дајући му предност:

„Поређење са Хоровицем, нарочито подвлачи **совјетски стил** свирања Гилелса. Код Хоровица при потпуном владању инструментом, при темпераменту и сили

⁸⁷⁹ Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты". Москва, "Советский композитор", 1990.ст 90

дејства на слушаоца у свирању се осећа крајња неурастичност и извесна извештаченост. Снажна унутрашња фокусираност и безусловна свесабраност- такве су карактерне црте Гилеса“. Критичар даље подвлачи да слушање Гилеса претвара се из созерцалног у дејствени акт, јер је пијаниста после наступа, проузроковао активност аудиторијума, потпуно невероватно. Радосни осмеси, усхићење, виртоуз је тачно научио да дејствује на масу од 2000 људи, на нов начин, уселио је у њих бодрост и радост живота. **У томе лежи колосална снага виртоуза, у томе је нови совјетски стил његовог стваралаштва.**“ („Советское искусство“ 2. јуна 1933.).

Његово свирање високо оцењују и Кабалевски, Флиер, Гринберг. Совјетска пијанистичка школа је у њему видела модел „своје школе“, са којом ће моћи да изађе на светску сцену са новим Совјетским именом и паритати Императорској руској пијанистичкој школи, чији представници су постали део емиграције. Раскрстивши идеолошки са прошлошћу, морала је да створи нови образац и да пође од сасвим нових младих снага, те појава Гилелса поприма историјски значај. **Марија Гринберг** у чланку „**Рођење стила**“ каже: „Када мислиш о формирању стила нашег музичког извођаштва- то на првом месту помислиш на пијанисту Е.Гилелса....Неоспорно је да карактерне црте његовог уметничког облика највише одговарају и најближи су томе **што треба да определи совјетски извођачки стил**“. („Рождение стилиа“-Советское искусство 2. июля 1933.)

„Гилелс поседује једноставност и јасност мишљења, умеће достизања врхунског циља који ставља себи извођач. Отуда невероватна сила ритма и осећај форме, огромна воља, енергија, емоционална свежина и непосредност. Он не зна за пијанистичке тешкоће, код њега је све лако и једноставно. Он је цео сабран и економичан у покрету а у исто време огроман размах и смелост“.⁸⁸⁰

Децембра 1933. Гилес је први пут свирао у *Болшом залу Лењинградске филх.* у „сали која сама по себи одише традицијом и одговорношћу пред пијанистом, у којој су свирали: Ф.Лист, А.Рубинштајн, В.Хоровиц“, истиче. **П.Коган**, који се сећа проба обојице пијаниста, и Гилелса и Хоровица, и то са истог места на коме је седео и пре 15 година. Очигледно је Хоровиц био мерило Руске школе, а Гилелс, Совјетске, те су их често поредили, попримајући симболичке размере:

⁸⁸⁰ Хентова С. Эмиль Гилельс.- М., 1959 ст 28, 27.

„Сећам се како Хоровицу није излазило једно место у „Игри смрти“, које је понављао жестоко се бацајући по клавиру. После концерта од Здања Филх. до хотела „Европа“ ишао сам више пута са Хоровицем. И исто тако као Хоровиц, Гилелс је био удубљен у своје мисли о преживљеном, не могавши ни речи да проговори... Сазнање своје нужности у животу и расту мога младог друга убедило ме је, да ја стварно испуњавам важну мисију и носим одговорност пред друштвом, предавши ми судбину овог фантастичног талента“.⁸⁸¹ Коган је тада схватио не само своју, већ и огромну улогу и значај **критике** по судбину уметника.

Од непроцењивог је значаја и улога **педагога** у животима историјских личности, а у Русији је педагог одувек био значајан сегмент друштва, те је Гилесов педагог одиграо значајну улогу, васпитајући га за пијанисту извођача новог времена. Гилес је, са својом професорком задао себи нови циљ, стварање **великог репертоара**. У сезони 1934/35. припремио је озбиљан програм за Московски концерт:

Први концерт Чајковског; „Симфонијске етиде“ - Шумана; “Јутарња серенада” - Шуберт-Лист; „Тајнхојзер“ - Вагнер-Лист; Три етиде Паганини-Лист; Трећа соната Прокофјева; Токата - Шумана; Етида *cis-moll* оп 10 - Шопена; Балада-Вилинског. Нов. 1935. Гилелс **дипломира** на **Одеском конз.** са програмом: 18. соната Бетовена; Токата и Арабеска Шумана; *g-moll* балада Шопена; Шпанска рапсодија Листа.

1935. добија позив да настави **аспиратуру** у **Москви** те од 1935-38 усавршава се у „Школи *высшего художественного мастерства*“ при **Московском конз.**, код **Х.Нејгауза**. Упркос значајним разликама у карактеру њихових талената и различитим уметничким погледима, **Нејгауз** је имао огроман утицај на Гилелса и лансирао га у светску орбиту.

Концертна делатност

После успеха на Међумародним конкурсима: у Бечу 1936, (II награда) и у Бриселу (1938, I награда), почиње богата концертна каријера, не само у СССР-у већ и у иностранству. Ушао је у светску пијанистичку елиту, наступајући са највећим оркестрима и диригентима.

Пијанизам Гилелса је освајао мужевношћу, виртуозношћу, лепотом клавијског звука, посебном енергијом и снагом, која је са годинама добијала у пуноћи. **Ј. Миљштајн** пише: "Прво што карактерише Гилелса,- то је мужевност и вољна

⁸⁸¹ Павел Коган-Вместе с музыкантами-Москва-"Советский композитор". 1986 С 170, 173

напрегнутост у свирању. Њему је страна сентименталност, маниризам и изнеженост. Мужевност преовладава не само у климаксу, већ и у сумрачним, меланхоличним епизодама, који су помало сурови и уздржани. Уметничко мишљење Гилелса не зна за егзалтацију и претенциозност. У свему се осећа пулс здраве енергије, која се природно излива из његове природе. Та уметност је реалистична, која слави живот, уметност крупног плана, енергичних линија и боја.“⁸⁸²

За време рата је наступао пред браниоцима фронта у опкољеном Ленинграду. "Гилелс је цео на земљи. Сила живота победоносно ликује у свирању пијанисте, пршти под његовим прстима, пуни електрицитетом салу: слушаоци се буквално подмлађују, очи им блистају, крв брже струји у жилама. Стихија уметника, силна и моћна, а клавир звучи чврсто, масивно, и са тежином" ., пише **Г. Коган**

Средином 50-х постаје светски признат уметник, један од првих представника совјетског послератног пијанизма на светској сцени, у том смислу и у Америци.

Његов опширни **репертоар** укључивао је дела од епохе барока до современих композитора (са изузетком Баха, који је релативно ретко свирао на концертима. Волео је да свира циклусе типа «Развитак клавирске сонате Бетовена».

Његов приступ клавирским Сонатама и Концертима: Моцарта, Бетовена, Брамса и Чајковског, постали су *класика светске извођачке уметности*, аршином класичног укуса и мере. Снимио је све Концерте Чајковског, Брамса, Шумана и свих 5 концерата Бетовена (са Америчким диригентом Д.Селом.)

Имао је репутацију великог интерпретатора **Бетовена**, што је разумљиво јер снага, моћност и прецизност његовог пијанизма потпуно одговара садржају Бетовеновог стваралаштва, а нарочито популаран је био "Пети концерт", интерпретација која је постала једна од најизразитијих достигнућа зрелог Гилелса.

Још из младих година сматрао се одличним интерпретатором **Брамса**. Већ у програму Свесавезног конкурса свирао је «Вариације и фугу на тему Хендла», а каснији интерпретационо остварење биће му „Варијације на тему Паганини“.

«Све је предивно, сва мелодија Брамса, све је интимно, танано саткано из детаља. У разним његовим опусима-сонатама, првом и другом концерту тога нема, али у фантазијама је мозаик». Своје емоционално стање за време извођења ових комада изразио је речима: «Свирајући фантазије имаш осећај, који не можеш да

⁸⁸² Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты с 90

изразиш речима. Као да се налазиш у трансу». Гилес мисли на Фантазију оп.116 (снимак из „Болњошог зала Моск. конз. 12 фебруара 1972)⁸⁸³.

Гилелесов **Шопен** био је нов-једноставан, у исто време монументалан, можда суздржан, мада се у звуку осећала притајена пламена страственост. Један од рецензената, 1972. г. је написао: „тешко је било упознати сабраног и дисциплинованог Гилелса“, који, изводећи *Прву баладу Шопена*, налази се "у стању екстатичне помаме"⁸⁸⁴. Необични су и његови снимци мазурки, који су танани по колориту, без елемената аристократичности, што се осећа у ритмичкој мужевности, чак и у лирским деловима. Гилесов пијанизам је одражавао дух нове епохе и времена. Нарочитим достигнућем Гилеса сматра се интерпретација виртуозних дела **Ф. Листа** (запис фантазије на тему из опере Моцарта «Фигарова женидба» која је постала права санзација, затим дела *Сен-Санса*, *Равела*, *Дебисија*, *Пуланка*, *Владигерова*, као и дела руских и совјетских композитора: Чајковског, Рахмањинова, Скрјабина. **Први** је на свом репертоару имао нека од дела Шостаковича, Прокофјева-*(8.сонату)*, Хачатурјана, Кабалевског, Вајнберга. Значајна је његова улога у *реhabилитацији* клавирског наслеђа *Метнера*. Многа дела је снимао више пута у различитим периодима.

У периоду 40-50-х, значајну пажњу посвећује наступима са **ансамблима**, и то у дуетима са ћерком и сестром: Еленом и Елиз. Г. Гилелс, Заком, Коганом, у трију са Коганом и Ростраповичем, Кнушевицким, са „Бетовена“ и „Амадеус“ -квартетом.

Поздрављајући свога колегу са 60. рођенданом, **Ј.Флиер** је изјавио:

„Ја сам апсолутно сигуран, да већ са 16 год., Гилелс је био пијаниста светске класе. Колико су глуви и невидовити били неки критичари и биографи, који су у Гилелсу видели само фантастичног виртуоза, „опазивши“ у њему још и изузетног музичара. Уметност Гилелса се још у младости открила као најређи спој уметничког интелекта, стваралачке имагинације, природног пијанизма, одличног осећаја форме и стила. За мене је извођачки пут Емила Григоревича, јединствени монолит.“

Последњих година у његовом свирању појавиле су се нове црте пијанизма: трагизам, филозофичност, созерцацелна лирика. Запис свих клавирских соната и варијација Бетовена није завршио због смрти.

⁸⁸³ Эмиль Гилельс, Брамс, Шопен, Шуберт Moscow Conservatory Records: 2012 SMC: CD 0081

⁸⁸⁴ Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты с 91

И.Попова 1970. заокругљује пијанистичку уметност Гилелса: "По емоционалној пуноћи, по доминантној императивној музичког израза, његов стваралачки израз сличан је највећим диригентима. (Мравински, Темирканов, К. Клајберн). Ништа споља, никаквих звучних иступа, никаквих нарочитих ефеката, општих места. Свака фраза звучи јарко и оставља утисак. Сви детаљи су обликовани скулптурно, а у исто време су повезани у целину, у служби музичко-драматуршке концепције дела. Његове концепције су веома просте, али то је висока простота, која је дијаметрално супротна примитивности и појављује се као њен антипод. Нема ничег сложенијег у уметности од тога да се достигне та висока простота, врхунац мајсторства са којих се откривају невидљиви образи датости."⁸⁸⁵

Педагошка делатност

Одмах по усавршавању код Нејгауза, почео је и своју **педагошку** делатност, поред концертне. Предавао је на **Московском конз.** од 1938, као професор од 1952.-1976. «Када ја предајем, предајем као музичар-извођач, који саосећа са учеником. Ако ме нешто не задовољава ја преживљавам и нервирам се и поприлично изгарам. Истински педагог- педагог по професији је мудрији од мене: он не мора да мисли о концертном репертоару, не мора да увек буде спреман за јавни наступ. Он се стара само о ученицима, може сатима да се мота са њима, да ради на дорађивању са њима дела и технички и емоционално. Ако је учитељ добар, он се са тим задовољава.» (Л. А. Баренбойм)⁸⁸⁶. Очигледно је Гилелса мучило то дељење себе на педагога и интерпретатора, јер се давао на оба поља.

Од ученика је захтевао тачност, чистоту, промишљеност у извођењу. Волео је да пореди пијанисту са сликаром или хирургом, који на естради „*одговара за живот уметничког дела*“. Нарочиту пажњу је посвећивао раду на скалама и арпеђима, сматрајући их „хлебом, који се мора јести сваки дан“. (М.Смирнов). За развој технике, употребљавао је вежбе Брамса. Био је од оних педагога који је прибегавао **методи показа**, демонстрирајући студентима не дело које свирају, већ контрастно или слично по карактеру. При учењу нових дела користио је спор „радни“ темпо, који је дозвољавао да се слухом контролише свака нота и свака музичка линија. Утицај Гилелса на ученике био је огроман. Једна његова ученица је изјавила:

⁸⁸⁵ Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты с 91

⁸⁸⁶ Гилельс Э. Г. // Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866–2006 с 148, 171,163,

«Када си поред пијанисте таквог калибра неизбежно почињеш да свираш боље, немогуће је да се не трудиш из све снаге, и да не мобилизујеш све своје ресурсе.»

Ученици: В.Афанасјев, И.Жуков, О.Иванов, М. Мдивани. В.М Блок Т.В.Сирцева

Награде и признања

Ордени: Ленина, „Трудовог Красног Знамени“; Лауреат Ленинске (1962) и Сталинске (1946) премије; Херој Социјал. Труда (1976). Био је председник жирија многих међународних конкурса: „Чајковског“ (1958, 1962, 1966, 1970), Краљице Елизабете у Бриселу, М. Лонг-Ж. Тибо у Паризу, и Почасни члан: Лондонске Краљевске академије (1969), Муз. академије Ф. Листа у Будимпешти (1970), Националне академије «Санта-Ћећилија» у Риму 1980.

Гилес није волео да даје интервјуе, нити да пише чланке.

Умро је октобра 1985. у Москви у 69. г. живота. (Писац рада се сећа панихиде и почасте која је му је одата

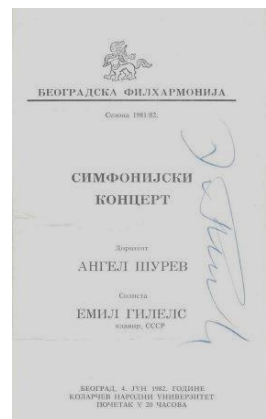
Постоје у историја извођачке уметности уметници који задају скалу за процену слушаоцима за све уметничке појаве у тој области. Један од таквих је био Гилес. Наступао је више од пола века, са концертима је обишао цео свет, владао је огромним репертоаром на високом нивоу. Дао је меру и модел класично-врхунског извођења свих дела. О њему су писали: «У веку невероватних пијаниста» он је прави геније - један од највећих пијаниста нашег времена».

Елизавета Г. Гилелс, позната совјетска виолинисткиња, била је сестра пијанисте. 1937. била је Луреат конкурс Ежена Изаиа у Бриселу (III премија).

Елена Е. Гилелс, (1948-1996), ћерка, такође пијанисткиња. Завршила је Моск конз у класи Ј. Флијера. 1972. била је Лауреат конкурса у Монреалу.

Заједно са оцем свирала је у четири руке. Изашли су снимци дела Шуберта у четири руке на концерту у „Малом залу Моск конз“, 20 јан. 1984. (архива Моск конз. на ЦД-у МГУ (2012))⁸⁸⁷

Гилелс је свирао у Београду 12 пута на **Коларцу**. Први пут, 25. маја 1955. са оркестром ЈНА-(дир. Франц Клинар): Бетовен 3. концерт и Чајковски b-moll. Последњи пут је свирао на Коларцу 4. јуна 1982. са Бгд. филх-дир. (Ангел Шурев): Бетовен-Концерт бр.1 и 5. (*Програм из 1982 са аутограмом сл.167*)



⁸⁸⁷ Эмиль Гилельс, фортепиано. Брамс, Шопен, Шуберт- МГК. 2012 SMC: CD 0081

Свјатослав Рихтер

Име Свјатослава Рихтера представља једно од највећих и најславнијих имена музичара прошлог века, који заузима почасно место у историји пијанистичке уметности. Огромно дејство Рихтера на слушаоце тумачи се невероватним комплексом уметничких параметра, које је поседовао.

„У историји музичког извођаштва-писао је Делсон у монографији о великом



пијанисти,- не налази се лако тако интензивно развиће у једном уметнику *интелектуалног* и *емоционалног*, *јаркости* и *дубине*, *артистичности* и *мајсторства*, беспрекорног укуса и виртуозног бљеска".⁸⁸⁸ (С.Рихтер сл.168)

Био је пијаниста изузетне даровитости, ствараоц, који је окупљао око себе многобројне музичаре и огроман број слушаоца, фанова његове пијанистичке уметности широм света. Музичка културна елита у Београду се делили на Рихтеровце и Хоровичевце. Свака од ових група је набавља снимке свог омиљеног пијанисте чак и по више извођења у различитим периодима, и увек је било жестоких спорова ко је већи мајстор од њих двојице; а обојица су били велики, само на различите начине, што је опредељивао њихов карактер, будући да је полазна основа тј. суштина њиховог пијанистичког мајсторства била индентична-руска школа и индивидуални таленат од кога су почели. Све остало је било опредељено њиховим дијаметрално различитим карактерима личности и различитим условима у којима се развијала њихова уметничко-естрадна личност.

Морамо признати да је увек било више Рихтероваца, јер је он у себи носио маштабност, величину и снагу, док су Хоровица више волели сладокусци пијанистичких фантазија и помало старог романтичног времена. Рихтер је био "музичар, који је утро нови пут у развоју уметности," писала је штампа. Упркос томе његов сопствени пут ка висинама мајсторства и светском признању био је колико необичан, толико и нимало једноставан

Свјатослав Теофилович Рихтер (1915-Житомир, Руско царство-1997 Москва).
Био је Лауреат свих државних награда СССР-а; Почасни доктор Страсбуршког

⁸⁸⁸ Делсон В. Свјатослав Рихтер.- М., 1961

(1977) и Оксфордског универзитета (1992), Ордена Француске (1885), Први у СССР који је добио награду «Гремија» (1960)

Родио се у у породици музичара, од оца **Теофила Даниловича Рихтера**, пијанисте и композитора (студирао је у Бечу) и мајке Ане Павловне Москалеве, племићког порекла (такође пијанисткиње). Младост је провео у Одеси где је отац био проф Конзерваторијума и оргуљаш у цркви. Прво музичко образовање је добио од **оца**, а затим, кратко учи код **А.Атла** и то је све. У детињству је много импровизовао и компоновао, углавном самоуко.

Г. Коган је приметио, да за разлику од других пијаниста, Рихтер је ка свом пијанистичком путу ишао у супротном правцу; *не од клавира ка музици*, како обично бива, већ *од музике ка клавиру*, што му је несумљиво и дало ту ширину и у репертоару, а и у ширини схватања пијанизма, као део музичке целовитости. Клавир га је у младости интересовао само као средство општења са музиком, да се упозна са оперским и симфонијским репертоаром, те тако од (1932-37) ради као *корепетитор*; прво у Одеској филх. а затим и у Театру опере и балета, где је поражавао своје колеге невероватном лакоћом, са којом је читао најсложеније партитуре.

Чини се да га је све, више привлачило од клавира. Покушавао је да компонује, слика, бавио се литературом, маштао о дириговању. У каснијим годинама опробао се у свим тим гранама уметности, желећи да оствари све своје младалачке снове, али га је судбина ипак одвела само ка клавиру иако је Рихтер сумњао у себе као пијанисту и подсвесно бежао од позива концертног пијанисте.

"Пијаниста тешко да ће постати од мене"- говорио је ⁸⁸⁹. Вероватно је то било условљено његовом интровертном природом и извесном дозом стидљивости, а концертни подијум носи са собом естрадност и блесак, нарочито на Западу. Због тога је више волео свирање у СССР-у у коме се традиционално увек осећала већа интимност са уметником.

Први солистички концерт одржао је у Одеси, 1934. г. са делима Шопена у Дому инжењера, а после неколико година, по савету Асафјева и Василенка, долази у Москву (1937) са 22 године, као пијаниста огромног и необичног таланта. На аудицији за пријем на **Московски конз.** свирао је Шопена и неке своје композиције. Х.Нејгауз га је примио у своју класу речима: *„Ево ученика о коме*

⁸⁸⁹ Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты". Москва, "Советский композитор", 1990. с299

сам маштао цео живот“⁸⁹⁰. Од тада почиње истинска наклоност ова два музичка интелектуалца и две велике личности совјетског пијанизма. Нејгауз је одмах препознао у Рихтеру, себи сродну природу, уметника до сржи, правог поету, при том свеобразног, само њему специфичног стваралачког облика.

Када је дошао први пут у Нејгаузову класу да га преслуша пред пријемни, студенти, сазнавши да кандидат *никада и нигде није учио клавир* и да жели да се упише на Конз., мало је рећи да су били изненађени том дрскошћу младића из Одесе. „А онда је, прича Нејгауза, сео за клавир и почео да свира врло уздржано, једноставно и строго. Његово извођење ме је одмах ухватило некаквом неверованом удубљеношћу у музику. Шапнуо сам својој ученици: „*Он је генијални музичар!*“ После одсвиране 28. сонате Бетовена, одсвирао је и неколико својих композиција и читао са листа феноменално. Од тада је постао мојим учеником“. Рихтер је тада покушао да се бави и *композицијом*, али је убрзо престао по упису на конз. Годинама касније, ову одлуку је објаснио изјавом: „*Можда је ово најбољи начин, али не видим сврху писања лоше музике!*“⁸⁹¹

Од 1937-46, са прекидима похађа **Моск. конз**, којег је веома брзо напустио, вративши се поново у Одесу, јер је *одбио да учи теоријске предмете*. Одеса му је тада пружала већу сигурност за његов интиман однос према музици. Међутим под утицајем Нејгауза, који није дозволио да тако велики таленат пропадне, враћа се у Москву где наставља студије.

Нејгауз и Рихтер

Нејгауз је био кључна личност у стварању Рихтера као концертног пијанисте, мада својом скромношћу, а и пред величином Рихтеровог пијанизма, порицао је свој огромни значај: „Вероватно сам ну помогао, али не много у његовом развоју, и то само као неутрални пријатељски саветник, јер је највише Рихтер помогао сам себи и пре свега сама музика коју је страсно волео“⁸⁹². Међутим то је само донекле тачно. Са својственом педагошком деликатношћу, Нејгауз је успео да проникне у специфику Рихтеровог талента и да нисачим, насилно не омете његову природу, већ само да је усмери и да да одлучујући битан подстицај у развоју основних особености његове стваралачке индивидуалности. Појавио се у животу Рихтера у

⁸⁹⁰ Рабинович Д. Портреты пианистов. М., 1970, ст 241

⁸⁹¹ Нејгауз-Размышления, воспоминания, дневники. Избр. статьи. Письма к родителям с 244-245

⁸⁹² Цыпин Г. М. С. Рихтер. Творческий портрет, М., 1977 ст 9;

кључном моменту, у опасним годинама одрастања, и преласка прага од уметничке младости ка уметничкој зрелости, утицавши двојачко: и као педагог и као човек, и то понајвише за време Рихтеровог боравка, (више од три године) у Нејгаузовом дому, све до почетка рата. У атмосфери поетичности и високе интелектуалности, Нејгауз је ставио тачку на сва Рихтерова младалачка колебања. Успео је да зафиксира његов однос ка пијанизму као животном циљу, и тиме успостави невероватну радну енергију у уметнику, без које нема велике уметности, која га је пратила целог живота.

Снажна воља у досезању тог високог уметничког циља, представља једну од најбитнијих црта величине Рихтерове пијанистичке уметности. Зато каже: "Неуспех ме никада није обесхрабривао и никада нисам остављао ствар ако ми на концерту не успе онако како сам хтео; настављао би да радим на њој све дотле док не успе". Био је строг и захтеван при свој ширини уметничке природе. Занимала га је само суштина: "Хоћу пре свега да спознам музику. Мене интересује сама музика. Ја сам слуга музике", и то је био његов основни кредо целог живота и управо то га је раздваја од многих других пијаниста. То се видело не само у његовом свирању, већ и у његовом подвижничком односу према животу.

Он је један од ретких Совјетских музичара који никада није желео да оде на Запад, сматрајући да западна цивилизација ће уништити тај његов монашки однос према музици. Стидљивост, скромност, потпуна преданост, блискост са обичним народом, све су то елементи мисионарског живота, а он је живео на њеном извору из кога је црпео стваралачку енергију, јер је Русија првенствено земља духовног живота, па макар то било и у најжешћем Совјетском времену. Зато се у Русији најбоље осећао и чврсто је се држао до краја живота.

Слободно можемо констатовати да, не толико у учионици, колико у дому Нејгауза, почео је Рихтеров узлет ка висинама, на чијој се основи изградила целокупна будућа његова уметност. А то и јесте највећа улога педагога.

Московски деби Рихтера је имао 26. нов. 1940. у „Малој сали конз“. Био је то **Концерт Х.Нејгауза и С. Рихтера** са програмом совјетских композитора, када је концертно **први** одсвирао „Шесту сонату Прокофјева“ а само после месец дана у децембру имао је и први наступ са оркестром: Свирао је Први концерт Чајковског, са Госуд. симф. оркестром, а дириговао је К. Иванов.

Године рата

За време рата Рихтер је остао у Москви, такорећи сам, гладан, смрзнут, без сталног дома и клавира. Нејгауз је у то време био у евакуацији у Саратову, а трагичне судбина са Рихтеровим родитељима га потпуно раздваја од родитељског дома. На почетку рата мајка и отац су се растали, мајка се преудала, и 1945. одлази за Немачку; отац оптужен као страни шпијун, убијен је 1941. Живот је Рихтера натерао да се потпуно посвети клавиру више него икада. Изјавио је „да је тек од 1942. почео да вежба „како треба“, ⁸⁹³ а то је значило 8, 10 и 12 сати на дан, што је условило активну концертну делатности.

Наступао је у Москви и по другим градовима СССР, (Вологда, Мурманск, Архангелс, Тбилиси, Баку, Јереван), као и у блокадном Лењинграду. Године 1941. изводи *Пети концерт Прокофјева у сали „Чајковски“ у Москви, а диригује сам аутор*. Нааступа такође у дуету за два клавира са А. Ведерниковим са којим 1942. свира четвороручно и Прокофјеву оперу „Рат и мир“.

Први солистички концерт у Москви одржао је за време рата, 5. јула 1942. Свирао је: Бетовен-соната Бр.8 ; Шуберт-Фантазија; Прокофјев-соната бр.2; Рахмањинов-5 прелида. 18. јануара 1943. извео је премијерно 7. сонату Прокофјева, у Моск. Колонном Залу, а 7. дец. и Сонату за флауту и клавир са Н. Харковским.

1945. Рихтер се упознаје и потом свира са сопраном, **Нином Дорлиак**, будућом животном сапутницом до краја живота,(умрла је само неколико месеци после њега). На ауторској вечер Прокофјева (1945) извели су циклус од "Пет песама Ахматове".

Прокофјев и Рихтер

Тих година турнеје у иностранству су за Рихтера биле прећутно забрањене. То је објашњавано тиме да се дружио са „не подобним“ културним ствараоцима као *Борис Пастернак* и *Сергеј Прокофјев*. У презходном излагању, наводећи програме његовик концерата приметно је наглашено извођење дела овог композитора. Такође заједно са Јудином и Нејгаузом, свира је на сахрани Бориса Пастернака 1960. У својим излагањима Рихтер наводи да никада није био сувише близак са Прокофјевом као човеком, али је ментално био „цео у његовим делима“ ⁸⁹⁴. Карактеришући први период уметничке делатности Рихтера, музиколог

⁸⁹³ Џыпин-Портреты советских пианистов-Москва Сов.композитор 1982 ст 88

⁸⁹⁴ С.Рихтер несколько мыслей о сов. музыке, о Прокофьеве- Соколова-Пианисты рассказывают с. 132

Л. Гакел назива га "*прокофјевским пијанистом*" с обзиром да су сонате, концерти и многе друге композиције Прокофјева, пронашле у личности младог пијанисте не само моћног виртоуза већ и најдубљег тумача замисли композитора. То је сматрао и сам Прокофјев, посветивши му и поверивши му **прво** извођење своје *Девете сонате* (21. април 1951). За свој први деби као диригента (1952) изабрао је такође музику Прокофијева, у којој се очигледно јако добро осећао. В.Делсон у монографији о Рихтеру, као упориште у огромном рихтеровском репертоару наводи два композитора: Прокофјева и Шуберта.⁸⁹⁵

Октобра 1945 изводи *Други концерт Рахманинова* са Оркестра радија под дир Н. Голованова, а у „Бољшом залу конз“, започиње први, од три концерата, на којима ће извести „*Добротемперовани клавир*“ Баха, (I том). Прво извођење „Добро темперованог клавира“ (II том) било је годину дана раније 1944. у Тбилисију.

Концертна делатност

После победе на **Трећем Савезном конкурс музичара-извођача (1945)** и по дипломирању (1947), пијаниста потпуно излази у центар пажње музичке јавности. После извођења Листове етиде „*Дивљи лов*“ на том такмичењу забележено је: „Пред нама је био извођач-титан, саздан за оваплоћење моћне романтичне фреске. Брзина, олујна динамичка нарастања, огњени темперамент...Имали смо утисак да морамо да се ухватимо за наслон столице, не би ли се одбранили од ђаволског напада те музике.“⁸⁹⁶ Десетину година касније, на једном од концерта, Г.Ципин, је забележио слично: „Одсвирао је низ прелудијума и фуга Шостаковича, Трећу сонату Мјасковског, Осму Прокофјева, и опет би се могло рећи „морали смо да се ухватимо за рукохват столице“ толико силан и јаростан је био емоционални торнадо који је беснео у музици Мјасковског, Шостаковича, и у финалу Прокофјевског циклуса.“⁸⁹⁷

Он буквално засипа публику једним за другим новим програмима. Његов изузетни таленат тада високо оцењује цела културна Москва, и не само музичари, већ и књижевници, уметници, људи из науке и уметности. Милштајн (1948) пише: "Музика је за Рихтера као матерњи језик, на коме он једноставно и

⁸⁹⁵ Делсон В. Святослав Рихтер.- М., 1961;

⁸⁹⁶ Аджемов К.Х. Незабываемое-М, 1972, с 92

⁸⁹⁷ Цыпин-Портреты советских пианистов-Москва Сов.композитор 1982 ст 91

природно, и у исто време неумољиво и снажно, излаже своје мисли и осећања“.⁸⁹⁸ Највећи композитори одмах су у њему видели најбољег интерпретатора и били почаствовани да их он стави на репертоар.

Турнеје у иностранству

Године 1949. **Стаљинова награда** му је омогућила турнеје, прво по земљама **источне Европе**: Први концерт ван СССР-а је био 1948. са Нином Дорлак у Букурешту, а затим на „Прашком пролећу“ у Чехословачкој 1950, потом су се ређале земље Источног блока редом: 1954. Мађарска, Пољска, Бугарска, Румунија. 1957. је уследило гостовање у **Кину**.

Године 1958. Рихтер је у жирију Првог конкурса „Чајковски“, на којем побеђује Американац *Ван Клајберн*; отопљавају се односи са Америком и већ тог лета Рихтер свира „Први концерт Прокофјева“ са **Филаделфијским оркестром** (дир. Ј. Орманди), на њиховом гостовању у СССР, што је све било увод за коначни излаз Рихтера на Запад 1960. и турнеју по Америци. Први излаз био је у Финску, у Хелсинки, маја 1960, а потом следи Америка.

Свој деби у САД Рихтер је имао 15. октобра 1960. у **Чикагу**, где је свирао *Брамсов концерт бр. 2* са Симф. оркестром Чикага. Америчка публика је била одушевљена, а музичка критичарка Клаудија Касиди, позната по непријатним рецензијама страних и нових извођача, описала је Рихтера „како стидљиво и рањиво излази на сцену, а онда седа за клавир и изводи перформанс живота“. Рихтер највећу славу доживљава у серији од 5 концерата у „**Карнеги холу**“ у Њујорку крајем октобра 1960 са 5 различитих програма. За два ипо месеца Рихтер је свирао 30 концерата, (три у Канади), на којима је са оркестром и по неколико пута свирао концерте Брамса, Бетовена, Дворжака, Листа, Чајковског. Тада добија и **Греми награду** као *први совјетски грађанин* за извођење „*Другог концерта Брамса*“. Ипак, Рихтер је тврдио да не воли да свира у САД, попут већине руских уметника (Чајковског, Рахмањинова, Прокофјева) . По повратку у Русију добија **Лењинску премију** и звање **Народног уметника** (1961).

Тек после тријумфалног дебиа у Америци 1960. уметност великог пијанисте је могла да се чује и у **Западној Европи**. Године 1961., Рихтер је први пут наступио у **Лондону**, где се упознаје са **Бритном** и од тада ће са њим сарађивати дужи низ

⁸⁹⁸ Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты". ст 301

година. Свирао је дела Хајдна и Прокофјева, међутим није доживео успех ни публике ни критике. Тек након другог концерта 1961., када је Рихтер свирао оба *Листова концерта*, критике су се преокренуле. Те исте године свирао је и у **Француској** (Ници) 1961. поводом 80-година *Пабла Пикаса*

Од 1960-1980 г. Рихтер води невероватно активну концертну делатност, са више од 70 концерата годишње, не само у највећим салама и градовима, већ и у сасвим малим градовима. Увек је више волео камерну атмосферу за концерте него велике сале, јер му је то пружало већу интимност док задубљено интерпретира композиције. Био је интровертна личност и поред највећег концертно-естрадног живота од свих пијаниста. 1970, Рихтер по први пут гостује у **Јапану**, путујући железницом кроз Сибир, јер није волео авионе, а затим је то поновио још 7 пута. Пред крај живота, неколико пута је свирао по Русији и то буквално свуда „где је иоле било могуће поставити клацвир“. 1986., одржао је шестомесечну турнеју по **Сибиру** са својим Yamaha клавиром. Сматра се да је тада одржао око 150 концерата, и то чак и у градовима који нису имали концертну дворану. Последњих година живота, улаз на Рихтерове концерте је био бесплатан.. **Последњи концерт** пред публиком одржао је 1994. са Јапанским симф. оркестром и Рудолфом Баршаијем, где је извео Моцартове концерте, а **последњи соло рецитал** је био приватно окупљање у Либеку у Немачкој, 1995. где је свирао: две сонате Хајдна и Варијација и фуге на тему Бетовена (Регера).

Пред крај живота живео је у Паризу, али је **умро 1997. у Москви** од срчаног удара, након депресије изазване немогућношћу да свира јавно.

Оснивач је *Музичког фестивала у Француској- Турени* -замак близу Tours-а (од 1964), и чувеног фестивала *«Декабрские вечера»* од (1980) у Пушкинском музеју у Москви, где сваке године свирају најистакнутији музичари из Русије, Европе, и света (Мари Пераја, Кристоф Ешенбах, Дмитриј Алексејев, Исаак Штерн, Олег Каган, Виктор Третјаков, Наталија Гутман, Роберт Хол, Петер Шрајер и многи други). Фестивал је наставио да живи до данас, под управом Јурија Башмета, што говори о високој свести одржавања континуитета традиције. На тим фестивалима, готово сваке године је свирао Рихтер, као и сваког 31. децембра, традиционално у Бољшом залу конз. и то до краја живота 1997. Аутор рада је имао срећу да присуствује на оба фестивала, као и на његовом последњем концерту у Паризу

1994. и живо се сећа тих легендарних концерата, нарочито у Москви на којима је увек присуствовала целокупна културна елита Москве. То су били концерти, како је једанпут изјавио А.Рубинштајн „од изабраних за изабране“.

Такође не можемо да заобиђемо импресије са фестивала у Туру, који је заправо био први организовани „излаз“ Совјетске извођачке школе у иностранство, јер је Фестивал укључивао не само свакодневне концерте најеминентнијих совјетских уметника, предвођени Рихтером, већ и тзв. Мастер класове, са професорима Моск.конз. Заправо, овај фестивал определио је и коначни пијанистички животни пут аутора овог рада. Лета 1983. по први пут смо се сусрели са Рихтером у том малом француском градићу, као и са великом руском пијанистичком школом, похађајући Летњу пијанистичку академију код професора Евгенија Малинина. Позив Елисо Вирсаладзе да дођемо у Москву, те на извору да се упознамо са овом школом, било је од пресудног значаја за наше опредељење наставка школовања у Москви на постдипломским студијама МГК „Чажковски“. Руски уметници су својом снагом и величином, оставили толики утисак на тада младог аутора овог рада, да иако је упознавање са Паризом и Француском, те евентуално даље усавршавање у Паризу, био повод одласка, остало је сасвим у другом плану.

Осим **Рихтера**, на фестивалу су свирали, тада сасвим млад и непознат Башмет, Владимир Спиваков, Елисо Вирсаладзе, Квартет Бородин, Дмитриј Башкиров. Фестивал је учинио **Јурија Баимета** мега светском звездом, а виолу концертним инструментом, што је до тада било незамисливо.

Ако су „Руске сезоне“ учиниле продор Руских уметника у Француској, захваљујући Дјагиљеву и Стравинском, онда је Фестивал у Туру захваљујући Рихтеру учинио продор Совјетским уметницима. Трећи организовани фестивал Руских уметника и руске извођачке школе биће повезан са постсовјетским временом и Фестивалом у француском делу Швајцарске- Вербијеу (од 1993).

Рихтер интерпретатор

Рихтер је био пијаниста-уметник изузетне унутрашње моћи, духовности, јарке уметничке индивидуалности; у његовој уметности је присутна огромна персонификација снаге, стваралачка воља, строгост и високо-индиференцирани укус, блиставо техничко мајсторство, богатство звучних боја. Његово извођаштво органски сједињује дубину мисли, савршенство оваплоћења саме музике и

разноврсност фантазије. Свако његово извођење остављало је утисак до танчине продирања у суштину дела, дисциплину и јасност интерпретације У његовом извођењу била је присутна дубина и величина концепције која је изузетно силно дејствовала на слушаоце. Слушајући Рихтера осећало се некакво изузетно страхопоштовање и према делу и према извођачу и према музици у целини.

Рихтеру не можемо приписати нити да је еклектичан нити модерниста. Пре би се могло рећи да је као и сви велики музичари „**класичан**“, како у грађењу форме, тако и по дубини, разне појаве једне суштине, по основној идеји, која се огледа у великим делима музике свих времена. Поседовао је ширину уметничког хоризонта и невероватна способност да се тачно проникне у дело, било које стилске епохе. **Д. Шостакович** је добро приметио:

„Мени се чини да главни задатак који пред себе ставља Рихтер представља тачно и у исто време стваралачко надахнуто излагање ауторске замисли. Том циљу Рихтер посвећује цео свој огроман таленат, сво своје феноменално мајсторство“.

На питање пољског новинара, како тако изражајно свира паузе, у d-moll сонати Шуберта, Рихтер каже: „Сматрам да је задатак правог извођача-да се цео потчини аутору: његовом стилу, карактеру, погледу на свет.... Ја реализујем само оно што је у нотама... Поверујте мени, у нотном тексту можете да откријете заиста све, ако га пажљиво читате а даље је све врло просто“.⁸⁹⁹

Репертоар

Као концертни пијаниста, постигао је славу невероватно великим **репертоаром** и **виртуозношћу**. Чини нам се да је једини од пијаниста који је одсвирао све што је написано у богатој клавирској литаратури и то је објаснио следећим речима:

„Мој репертоар се састоји од 80 различитих програма, не бројећи камерну музику...Ја сам по природи „**сваштојед**“, и хоћу много. И не зато што сам ја амбицијозан и бацам се на све стране. Једноставно ја много тога волим, и никада ме не напушта жеља да све што волим пренесем и на слушаоце.“⁹⁰⁰

Својм богатим репертоаром Рихтер приказује најбоље црте свог пијанизма. Техничку савршеност, дубоке емоције, осећај времена и стила. Изузетно мајсторство је показивао у извођењу *разнородних жанрова*, потпуно различитих

⁸⁹⁹ М. Соколова-Пианисти расказивају, "Сов. композитор"Москва 1988 ст 173 выпуск III ст 131

⁹⁰⁰ Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты" ст. 300.

по карактеру, који се односе на *различите стилове и епохе* од барока до музике двадесетог века. Међу многобројним високо уметничким достигнућима су: "Добро темперовани клавири Баха (више пута извођен на концертима интегрално); дела Хендла; сонате Моцарта, Хајдна и Бетовена; дела немачких романтичара-Шуберта, Шумана и Брамса; затим Шопен и Лист; такође концерти Чајковског, Грига, Дворжака, и Бартока; дела руских композитора: Мусоргског, Скрјабина, Рахманинова, Прокофјева, Стравинског и Шостаковича, као и Дебисија, Равела, Шимановског, Берга, Хиндемита, Бритна, Гершвина и др. По овоме се може закључити да му је био близак цео многообразни свет музике.

Рихтер је осећао нераздвојиву повезаност и унутрашње јединство свих времена, прошлости, садашњости и будућности. У тој дијалектици (↔) је схватао улогу традиције: "Ми смо привикнути да кажемо да на основу *старога* спознајемо *ново*, а томе би требало додати и следеће – да на основу *новог*, упознајемо *старо*".⁹⁰¹

Репертоар Рихтера као *камерног музичара* је заиста колико импресиван, толико и интересантан: Романсе Глинке и Прокофјева у пратњи Нине Дорлјак; песме Хуго Волфа са Дитрихом Фишером-Дискау; све Виолинске сонате Хиндемита са Олегом Каганом, као и његове Сонате за Дувачке инструменте са студентима Моск. конз – само је један део репертоара «бисера» Рихтера.

У *солистичком репертоару* укључивао је много дела ретко извођена: Клавириски концерти Римског-Корсакова и Дворжака; Трећа соната Мјасковског; Комади Франка и Шимановског. Било је ту и чудних избора нпр.: свирао је Бартока, али не и Стравинског; Берга, али не и Веберна. Са друге стране није свирао многа позната дела: Бетовенова- „Валдштајн“ и „Месечеву“ сонату, Четврти и Пети концерт; Шуберове сонате у А-Dur-у; Шопеновог Концерта и Друге сонате, као и Рахмањиновог Трећег концерта, али зато је премијерно свирао Сонате Прокофјева бр. 6 и 7. (коју је научио за само четири дана) и њему посвећену Сонату бр. 9.

Рихтер- камерни музичар

Од младалачких дана велео је свирање у ансамблима и био велики мајстор „ансамблист“. Наступао је са квинтетима Бетовена, Комитаса и Бородина, а његови партнери били су: Д. Ојстрах, Д.Шафран, А. Ведерников, Н. Гутман, Ј.

⁹⁰¹ Ibid. Григорьев Л., Платек с. 301; Такође: Рихтер, несколько мыслей о сов. музыке, о Прокофьеве. Соколова-Пианисты рассказывают с.. 127

Башмет, О.Моисејевич, А.Гаврилов, који су са њеим оформили круг једномишљеника, а он их је све волео.

Често је свирао и са *Мстиславом Ростоповичем*, са којим се зна још од победе на Савезном такмичењу. Прокофјев је написао „*Сонату за виолончело и клавир*“ за Ростоповича, коју су извели **премијерно** Рихтер и Ростропович 1950. г. а такође на светској премијери „Симфоније-концертанте“ за виолончело и оркестар Прокофјева (1952)., Рихтер је, при својој свеобухватности и величине уметничког облика, **први и последњи** пут **дириговао**.

Наступао је са **највећим светским оркестрима и диригентима**-Г.Карајаном, Ј.Ормандијем, Л.Мазелом, Г.Абендротом, Е. Мравинским и др.

У студију пијаниста је сасвим мало снимао, више је остало његових живих снимака са концерата. Остали су **записи** из Большог зала Моск конз. између 1951-1957 (уживо) у издању МГК (2012).⁹⁰² Рихтер, попут Гилелса није био отворен за интервјуе и никада јавно није говорио о свом приватном животу, тек је на наговор **Бруна Монсежона**, познатог филмског редитеља, пристао да буде интервјуисан за документаран филм о његовом животу: „*Свјатослав Рихтер: Енигма*“⁹⁰³.

Рихтер је уживао да свира пред публиком, али није волео да планира концерте годинама унапред. У позним годинама, свирао је у мраку само са једном лампом која је осветљавала нотни текст. Тврдио је да то помаже публици да се више фокусира на музику а мање на небитне ствари попут извођачевих мимика и покрета.

„Када Рихтер свира, он као да се налази у пустој сали, само са музиком, која му се појављује „као геније чисте лепоте“. Нико трећи не постоји за пијанисту у том „чудном тренутку“. Он се не стара да угоди публици, или да влада над њом или да је у нешто убеди. Он заборавља на њено присуство. Публика као да осећа то и у страшној тишини, без дисања слуша то што је Шуман означио речима: *Der Dichter spricht*“(„Песник говори“), написао јер **Г.Коган**.⁹⁰⁴

Као да је целог живота носио неки страх и неку дозу неуверености у свој пијанизам од самих почетка свог великог пута до краја, умро је несрећан што не може јавно да наступа, што је пресушио и што му се цео музички мозаик распао у глави, а био је толико велик, највећи који пијанизам зна.

⁹⁰² Свјатослав Рихтер, Моцарт, Бетховен, Шуберт-МГК (2012) *SMC: CD 0071-0074*

⁹⁰³ *Svjatoslav Richter - Enigma (Produced IMG-Artists) -Režija: Bruno Monsaingeon, 1998. god.*

⁹⁰⁴ Рабинович Д. Портреты пианистов. М., 1970, ст 256

Закључак

И на крају, „Ко је Рихтер“ - пита се Рабинович - „класик или романтик, мислилац или песник, бетовенист, шубертист или шопенист“? У Рихтеровом случају морамо одбацити оно обавезно „или“. Дијалектика Рихтеровског извођаштва подразумева антитезу, као разне појаве **једног и целовитог**. А поред тога он је уметник велике душе, искреног праведног осећања, заљубљеног у музику, који је веровао у њену лепоту и велику етичку улогу, несебично служећи јој, јер и она служи људима. То је **основни закон** његовог стваралаштва !

У свести неколико поколења руских музичара и публике, Рихтер је остао не само као велики пијаниста, већ као носилац највећег артистичног, уметничког и моралног ауторитета, отелотворење универзалног музичара-просветитеља.

“У јединству разума и надахнућа, емоционалног и интелектуалног, тајна је снаге дејства Рихтерове уметности. То што ради Рихтер је много више од великог пијанисте, или изузетног концертанта, **он је владалац ума, освајач публик**⁹⁰⁵

Награде и признања

Стаљинска (1949), Гос.премија СССР (1951), Греми» (1960), Ленинска (1961), Народни артист СССР (1961), Роберта Шумана (1968), Херој Соц. Труда (1975), Почасни доктор Страсбургског унив. (1977), Премија Франко Абјати (1986), Леони Соннинга (1986), Гос. прем. Глинке (1987) за концерте 1986. у Сибиру и на Далеком Истоку, Поч. доктор Оксфорд. унив. (1992), Премија «Тријумф» (1993), Поч. грађанин Таруса (Калужска област 1994) Гос. Прем. Руске Федерације (1996).

Ордени: Октобарске Револуције (1980), Уметности и литературе Француске (1985), Три ордена Лењина (1965, 1975, 1985), Заслуге перед Отаџбином III степена (1995).



Рихтер је свирао у Београду 6 пута. Први пут 21. 9. 1965, солистички концерт: Моцарт, Бетовен, Шопен; Други пут, јануара 1969. свира Концерт Грига са Београдском филхармонијом-дир. Живојин Здравковић. Последњи пут свира 21. фебруара 1972.: Шуберт В-dur соната и Шуман-Симфонијске етиде. *(Рухтер на Коларцу „Политика“, из архива Коларца 22.9.1965. сл.169)*

⁹⁰⁵Ibid. Рабинович Д. ст 278-279

7.4.3 Представници Совјетског пијанизма позног периода

Према успостављеној традицији више од 150 г. васпитања и школовања младих музичара на Петербуршком и Московском конзерваторијуму, и шире, довело је до стварања читавих генерација високо образованих кадрова и највећих мајстора - извођача и композитора који су обележили светску музику XX.в

Овај период Совјетског пијанизма везујемо уз позни период Совјетске владавине, али још увек значајно присутане у свим образованим сегментима културе и друштва; од програма и планова рада на Конзерваторијуму до функционисања „гвоздене завесе“, за совјетске уметнике. То истичемо и у *позитивном* и у *негативном* контексту. У негативном, због обиља предмета на конз. неуметничког карактера повезаних са комун.-Лењин. идеологијом, низа семинарских радова и испита, који су оптерећивали студенте и одузимали им драгоцену време од рада на усавршавању за оно за шта су се школовали, а то је пијанистичка уметност као: (ДИАМАТ-дијал. и истор. материјализам, Историја КПСС, Филозофија, и сл. Недобијање одличних оцена из тих предмета условљавало би санкционисање одласка на Конкурсе, што је била извесна трагедија за надарене свираче, којима је то био једини начин представљања у свету. Ако се томе додају предмети које је аутор рада пролазио и у школовању у Југославији, базирано на специфици Југосл. самоуправног социјализма, (Одбрана и заштита, Марксизам, Друштва, уређење СФРЈ, Устав 1974.), онда је то једна огромна материја која нас је знатно удаљила од Уметничког рада и вежбања без које нема врхунске уметности, а која је данас отишла у заборав.

*Позитивна страна*на „гвоздене завесе“, била је енормна концентрација највећих руских педагога и музичких уметника светског гласа на Конзерваторијуму, који су се после „отварања“ разасули свуда по свету.

Свака од 4 катедре факултета је наследница по једног великог пијанистичког имена, једне велике пијанистичке школе, која из поколења у поколење наставља традицију те школе.

Т.П. Николајева –ученица и продужитељ школе **Голденвејзера**, руководилац катедре **Голденвејзера**;

Л.Н. Власенко, продужитељ - **Игумнова** и **Флиера**,

Е.В. Малинин – продужитељ и шеф катедре **Нејгауза**,

В.К. Мержанов - С.Е. Фејнберга.

Остала позната имена су у склопу тих катедри, свако у катедри свог професора: **Д.А. Башикиров**-у катедри *Голденвејзера*; **В. Горностајева**-у катедри *Нејгауза*, и тако редом; сви професори су били разврстани по катедрама својих професора, представника своје пијанистичке школе и тиме продужавали традицију те школе: М.С. Воскресенски, Р.Р. Керер, А.А. Наседкин, А.М. Ведерников, В.В. Крајнев, П.Н. Емељанова, М Плетњев, Е.Вирсаладзе и др.

Пијанисти који су обележили овај период припадају групи пијаниста **ученика велике четворке**, који су се школовали и доживели свој пијанистички зенит у Совјетском савезу, гостујући у земљи и свету као представници великог СССР-а. За разлику од њихових професора који су имали изузетно тежак затак, да у тешким годинама револуције и два рата, успоставе темеље нове Совјетске школе, те да оформе њене представнике од потпуно нових, младих снага, стварајући њиховим ликом слику, транспарент школе која је ишла уз њихово име и наступ, а то значи: пијаниста великог и моћног СССР-а, те и пијанизам је морао бити адекватан моћи и снази земље из које долази, позна Совјетска генерација имала је нешто лакши задатак: првенствено да оправда тај назив и да га пронесе у свет.

Своју богату педагошку делатносту су углавном усаглашавати са интензивном *концертно-извођачком*, што није било нимало лако, а то је између осталог значило и припрему ученика за престижне међународне конкурсима, и то се подразумевало увек као лауреата. Још увек се живо сећамо свих поменутих професора, који су жустро ходали ходницима Конз. не би ли стизали да обаве све своје многоструке обавеза, улазећи у свој клас (учионице) у којима је висео портрет њиховог професора, који их је обавезивао на традицију и напрегнути рад. Због тога, готово да није било ни једног Међународног конкурса а да неко од Совјета није освојио награду, након чега би уследила и интернационална каријера.

Оно што им је отежавало или олакшавало пут ка светском врху, за разлику од западних пијаниста је, да никада нису самостално градили своје име и каријере и сами себи крчили пут на великом западном тржишту, које функционише по принципима понуде и потражње често изнад квалитета, већ је иза њиховог имена увек стајао назив СССР, што је њиховом иману придавало одређену тежину и значај, и поверење да се оде на њихов концерт, јер је то значило гаранцију за

одличаног пијанисту. При куповини ЛП-плоча важило је слично мишљење, да када је пијаниста из СССР-а, па макар и нама непознат, нема грешке, извођење ће бити одлично, то смо сви знали и имали потпуно поверење у избор извођача фирме „Мелодия“. Зато што се знало да они који су били у излогу те школе, као њихови модели, прошли су све провере, одборе и изборе и нема сумње да су узабрани најбољи примерци који треба да понесу то име, попут модела, чија имена су у другом плани, а у првом је име фирме коју носе.

Њихове каријере формирале су се готово по индентичном кључу: Таленат се у најранијем узрасту уочавао, било на ком месту СССР-а, а затим је упућиван у Москву у ЦМШ и под будним оком преданих педагога и дисциплином у раду се развијао до коначног циља. Улазком на Конз. готово да је све било завршено. Ученик се није више школовало, већ се уметнички уобличавао, а сам пијанизам је добијао „полирање“, фино брушење. То је био крајњи корак пре лансирања у орбиту, а то се радило преко конкурса.

У то време, без конкурса је било немогуће постати Име и концертни пијаниста, и сви совјетски ствараоци су прошли кроз такву селекцију. Они који би победили на конкурс улазили би у *солисте филхармоније* а затим бригу о њиховим концертима и каријерама завршавао је *Госконцерт*, државна агенција која им је уговарала наступе и турнеје по земљи и иностранству. Уз то је обично следило и снимање за „Мелодију“ и професура на Конзерваторијуму, која је у зависности од интернационалне каријере текла, мање или више упоредо. Уколико су имали веће интернационалне каријере и били већи свирачи утолико су мање времена проводили на конз. и обрнуто, што им се наравно толерисало.

Друга група дипломаца Конз. која се није потврдила на такмичењима, одлазила је у педагоге, углавном враћајући се у своје градове из целог СССР-у и вредно и марљиво радила на припремању нових талената за такмичења и формирање нових имена које ће проносити славу и величину отаџбине а то је у Совјетском периоду био императив. Прво држава па индивидуа.

Пијанисти који представљају овај период су имена са којима смо се сусретали осим на Конз. и Московском концертном подијуму и на многобројним њиховим наступима у Београду на „Коларцу“. Са њиховим ликовима и Именима смо расли. Они су нам били узор у нашем музичком одрастању, жива слика врха којег треба

досегнути, а многобројни записи њихових наступа налазили су се на LP плочама фирме „Мелодија“ које су представљале прве наше дискографске колекције, такорећи уџбенике за савлађивање рада на одређеном делу. Пре свих Рихтер и Гилелс, а потом: Јакоб Зак, Рудолф Керер, Татјана Николајева, Лев Власенко, Вера Гороностајева, Лазар Берман, Евгениј Малинин, Дмитриј Башкиров, Сергеј Доренски, Михаил Воскресенски, Александар Слободјаник, Елисо Вирсаладзе, Алексеј Наседкин, Николај Петров, Владимир Крајњев, Алексеј Љубимов, Евгениј Могилевски, Григориј Соколов, Андреј Гаврилов, Михаил Плетњев, Љубов Тимофејевна, Марија Гриберг, Ашкенази⁹⁰⁶

До појаве нове ере у традицији руске пијанистичке школе, перестројке, са којом ће се завршити Совјетски период Конзерваторијума, треба споменути период од последњих 30 година клавирског факултета Московског конз., на чијем челу је од 1978.г. био декан, проф. и пијаниста **Сергеј Л. Доренски**, ученик Г. **Гинзбурга**. Међу његовим ученицима су многа позната совјетска имена млађе генерације, лауреати међународних конкурса: Николај Лугански, Денис Мацуев, Павел Нерсесјан, Александр Штаркман, Олга Керн, Андреј Писарев, и наш актуални Министар културе *Иван Тасовац*.

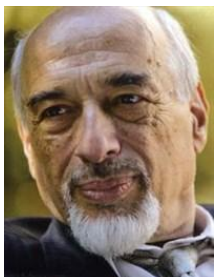
Поред споменутих професора клавира, сећамо се и осталих легенди Конз. тога периода: младог Јурија Башмета, Елене Обрасцове, В.Третјакова, а у Лењинграду, Гришу Соколова, Ј.Темирканова, В.Георгијева. У то време још су били живи и Гилелс и Рихтер. Сећамо се како би нам срце затреперило од радости када би на путу од Конз. до општежиција пролазили поред куће у коме живи велики Рихтер недалеко од језера „Патриаршије пруды“-(место које описује Булгаков у „Мајстору и Маргарити“) или цркве недалеко од Конз. у коме се молио Рахмањинов, даче у коме је стварао Шостакович. Младе наде су били Кисин и Лугански, а Березовски се спремао за конкурс „Чајковског“.

У то време у Москву је дошао и Хоровиц, вероватно и не слутећи да ће он бити тај који ће својим пијанизмом скинути „гвоздену завесу“ и увести Русију у период отварања ка Америци и свету, а самим тим и Руски пијанизам у нову пост совјетску еру.

⁹⁰⁶ Портрети ових пијаниста обрађени су у књизи „Г.Цыпин-Портреты советских пианистов-Москва Сов.композитор 1982 с 74-230, као и Григорьев., Платек "Современные пианисты"М., "Сов. ком", 1990

1.Дмитриј Башкиров-ученик Голденвејзера

Као представника групе пијаниста и проф. Московског конз. позног Совјетског



периода изабрали смо Дмитрија Башкирова, не зато што га сматрамо изузетнијим међу једнакима, већ што нам је његова педагогија и пијанизам, из разумљивих разлога најближи, с обзиром да смо у његовој класи завршили посдипломске студије на Кон „Чајкоцаски“ (1985-1988.) и са тог аспекта га можемо

непосредно посматрати и анализирати. (*Д.Башкиров сл.170.*)

„Међу нашим младима, много је надарених младића и девојака. Мени је припала част да васпитавам ред изузетних музичара, који се часно подвизују у пијанизму. У последње време, међу мојим ученицима се нарочито издваја Дмитриј Башкиров. Млади уметник влада изузетним слухом, одличном музичком меморијом, а такође извођачко-виртуозним способностима. Оно што га нарочито издваја, је јарка емоционалност која носи публику; раније Башкирову је недостајао осећај мере, у свом заносу је одлазио сувише далеко и у извођењу је недостајало извесне културе. Али талентовани музичар је увидео своје недостатке, упорно и озбиљно радио и стигао до великих резултата. Данас је он јарки, и већ у значајниј мери зрели пијаниста, који увек оставља утисак на публику, „хвата је“. Нарочито нас радује да уметнику није својствена уображеност и сујета; критички се односи ка своме раду, бори се са недостацима, и стално иде напред“! *А.Б.Голденвејзер о свом ученику Д. Башкирову*

Д.А.Башкиров је један од најзначајнијих Голденвејзерових дипломаца и следбеника. Тај континуитет се огледа у односу ка музици, ученицима, ка активној пропагаторској и друштвеној делатности. Стваралачки облик Башкирова, његова уметничка индивидуалност је толико самобитна и непоновљива да нема много заједничког са индивидуалношћу професора, што говори и о педагошком таленту Голденвејзера у разоткривању код ученика најбољих његових својства и пажљивом вођењу талената својих васпитаника.

Башкиров поседује колосални темперамент и невероватно умеће да проникне у најскривенију дубину музичког ткива. Карактеристична за овог уметника звучна палета, коју постиже најтананијим градацијама у нијансирању, гипкост музичке фразе, природност у изразу, својствена је само најискренијој једноставности

поетског језика, коју поседује овај уметник. У његовом свирању осећа се музичка култура из времена Голденвејзера, која је нажалост изгубљена код пијаниста нашег доба. На срећу, она се задржала код овог уметника и преноси се на велики број ученика, кроз огроман педагошки ентузијазам (и данас држи мастер класове са 84.год.) и колосалне радне способности, наслеђене од свога педагога.

Толстој је написао: „Спокојство, то је душевна подлост“, а управо неспокојство и неравнодушност одликује људе попут Башкирова“.⁹⁰⁷

Башкиров Дмитрий Александрович, (1931. Тбилиси-Грузија-СССР) - пијаниста и педагог, унук млађе сестре (Ане Штерн), познатог швајцарско-совјетског физиолога Лине Соломоновне Штерн-прве жена проф. Женевског универзитета и прве жене члана АН СССР⁹⁰⁸. Башкиров је Народни артист РСФСР од 1990. Награде: «Орден Краља Алфонса X» за заслуги у области културе и образовања Шпаније, Почасне медаље и звања: Мадридског универз, Р. Шумана, Рурског фестивала (Немачка), Шангајског конз. (Кина).

Рођен је и завршио десетолетку при Тбилисијском конз код А. Д. Вирсаладзе, (баке Елисо Вирсаладзе), а затим студије на Моск. конз код А. Б. Голденвејзера (1950-1955) .«Први наступ Башкирова, који је 50 их дошао из Тбилисија у Москву, изазвао је праву сензацију», сећа се оргуљаш Гари Гродберг; тамнопути, мршав младић са ужурбаном кретњом и живом мимиком на изражајном лицу. Другови су га звали Делик, а тај надимак је остао до данас. Нови ученик Голденвејзера био је веома талентован, а његова непосредност и ретка емоционаланост, учинила га је веома запаженим на конзерваторијуму. Страсно и несебично, са великодушношћу и посвећеношћу реаговао је на околину, као што реагују само заиста обдарене природе“⁹⁰⁹. Одмах по завршетку 1955. добија награду М. Лонг у Паризу, а 1957, завршава аспирантуру.

Педагошка делатност

Од 1957-1991 г. предаје на Моск. конз (прво као асистент Голденвејзера), а од 1977. као проф. Предавао је и на Кијевском конз. Од 1987. професор је и један од оснивача „Више школе Краљице Софије“ у Мадриду, а од 1992. и стални проф. Музичке академије у Комо (Италија). Међу многобројни ученицима, многи су

⁹⁰⁷ Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты". Москва, "Советский композитор", 1990 г. ст 35.

⁹⁰⁸ Н. Рапопорт «Лина Соломоновна Штерн»

⁹⁰⁹ Г.Цыпин-Портреты советских пианистов-Москва Сов.композитор 1982 ст 154

победници конкурса, педагози многих конз. и академија широм света. Наставља и са другим видовима педагошке делатности; стални је члан **жирја** конкурса: М. Лонг (Француска), Бетховена и Шумана (Немачка), Бузони (Италија), С.Рихтер (Русија), А.Рубинштајн (Израел), Кливланд и Минеаполис (Америка), Сантандер (Шпанија) и др. Регуларно води **Мастер класове** свуда по свету: Париски Национални конз., „Моцартеум“-Салцбург, у Бечу, „Сибелиус“ у Хелсинкију, Стокхолму, Петербургу, Лондону, Њујорку, Лос-Анђелесу, Оберлину, Јерусалиму, Сантандер, Атина, Колмар, Вербје, Будимпешта и др.

О педагошким принципима који се углавном темељи на школу Голденвејзера, као и о извођачком мајсторству овог педагога, може се видети у **публикацијама**: Делсон В. „Уметник по призвању“ и Бондурјански-Д.А.Башкиров-„Искуство и карактеристике стваралаштва“, Савремени проблеми извођачке уметности.⁹¹⁰

Концертна делатност



Извођачки стил Башкирова, једног од најзначајнијих руских пијаниста друге половине XX в. оформио се под утицајем школа Голденвезера и Нејгауза. Његов пијанизам одликује: блистава виртуозност, префињеност, артистичност, активност у интерпретацији, експресија, тачност, сочни и чист звук, богатство боја и стремљење ка дубоком изражавању композиторске замисли. Најважнија црта, ипак је стална тежња ка усавршавању и искрена љубав ка пијанизму. У часопису „Музыкальная жизнь“. Д.Рабинович пише: (*Башкиров 60-их, испред Моск. конз. сл 171.*)

„То је романзични пијаниста, али савремене формације. Поседује и маштовитост и нежност али у првом плану је интензивност преживљавања...Он влада невероватним осећајем савремености. Уме да сачува свеобразност аутора и да нам пренесе арому епохе, али у исто време Башкиров пуни музику бојама садашњег тренутка, пуни је искуством и фантазијом уметника-нашег савременика“.⁹¹¹

Увек је био значајна фигура у културном животу Москве. После победе на конкурс Маргарит Лонг у Паризу од 1956. почиње интернационална каријера:

⁹¹⁰ Делсон В. Артист по призванию / Советская музыка. 1967. № 11; А.З Бондурянский-Д.А.Башкиров, Опыт характеристики творчества /Современные проблемы музыкально-исполнительского искусства. М. 1988

⁹¹¹ Григорьев Л., Платек Я. "Современные пианисты с.36

Француска, Индија, Авганистан, Америка, Италија, Шпанија, и од тада, пола века са успехом наступа у стотинама градова бившег СССР- и другим земаљама. Од 1965-73 наступа у трију са Безродним и Хомицером, «Трио московских солиста», који је за кратко време постигао огроман успех. Наступали су у највећим салама како СССР-а, тако и Америке, Немачке, Канаде, Аустрије и за собом оставили, многобројне снимке.

Репертоар обухвата дела од Баха, Моцарта, (једно од најбољих интерпретација) Бетовена, Шуберта, Шуман Брамса, Дебисија, до Прокофјева, Шостаковича и **Шчедрина, који му је посветио своју сонату за клавир**. Трио Д.Шостакович E-moll, ор.67 „Памяти И.Соллертинског“, једна је од бољих записа Башкирова из фирме „Мелодия».

У Цвикау је 1970. добио награду „Шумана“, за најбоље извођење његових дела. «Карнавал» «Фантастичне комаде је снимио за ЕМІ. Снимио је на десетине LP плоча и компакт-дискова, фирме «Мелодия», «RCD», «Harmonia Mundi», «Erato», «EMI» и др. Наступао је са највећим симф. оркестрима: Лењинградском, Московском, Бечком, Израелском, Хелсиншком, Букурештанском, Београдском, Лондонском, Чикашким, Кливлендским, и „Orchestre de Paris“, и многобројним оркестрима градова бившег СССР, са диригентима: Светланов, Кондрашин, Ојстрах, Дж. Сел, Рождественски, Темирканов, Барбироли, Зандерлинг, Маркевич, Цеки, Мазур, Баренбојм, и др.

Од 1980-1989. био је принуђен да прекине међународну концертну делатност, због забране изласка из земље из породичних разлога. 1992. одлази из земље (никада није желео да емигрира) и постаје професор на «Escuela Superior de Musica Reina Sofia» у Мадриду, регуларно наступајући и са концертима. Стални је учесник највећих музичких фестивала у: Бечу, Единбургу, Руру, Хелсинкију, Вербијеу, Тулузу, Сантандеру, Москви.

Ћерка, **Елена Башкирова**, пијанискиња, наступала је са Гидоном Кремером, првим мужем и са њим емигрирала. Након развода удаје се за пијанисту и диригента Данијела Баренбојма и наставља са пијанистичком каријером. Уметнички је директор Међ. Фестивала камерне музике у Јерусалиму.

Ученици: Д. Алексејев, (проф. Краљ. Лондонског колеџа, заслужни артист Русије); Е. Башкирова, (уметнички дир.у Израелу); Б. Блох, (Проф. у Есену); А. Бондурјански,

(Народни артист Русије, проректор, и проф. Моск. конз.); А.Володос, (концертни пијаниста); Ц. Гилад, К. Герштајн, М. Гујаш, (проф. конз.Ф.Лист у Будимпешти); Данг Тхај Шон, (проф. у Монтреалу), Н.Демиденко, (конц. пијаниста); Т.Игнојан (проф. Новосибирског конз.); М. Капацинскаја (проф. Бугарске акад); В. Мишук, Е.Неболсин, (проф конз, Краљице.Софије у Мадриду); Т.Саркисова, (Проф. Лондонске краљ.академије); Н. Серегина, (засл. артис, проф. Петербурског конз.); С. Јуденич, (проф, конз, у Канзас-Сити); Ј. Јанковић (проф. АЛУ у Београду).

Концерт: 80. рођендан Д. А. Башкирова-Бољиој зал Моск. конз 2011.(сл 172.)



Навели смо функције ученика проф. Башкирова да би смо на примеру показати колико се Руска пијанистичка школа шири у свету. Сви поменути ученици су углавном и победници разних светских међународних конкурса, те су добили међународно признање, потврду за

изузетан квалитет своје пијанистичке уметности. Најбоља пример те потврде о важности улога руске школе у свету, у подизања културног нивоа различитих нација, чак и оних које не слове за неразвијене културне земље је : «Орден краља Алфонса X» за заслуге у области културе и образовања Шпаније, додељен проф. Башкирову, као и поновни повратак у Москву.

Башкиров је свирао у Београду 6 пута Први пут **1958** у циклусу „*Млади који освајају свет*“, а последњи пут „*Великани музичке сцене*“ **2002**. **1961** је свирао са оркестром РТБ. Дир. Лоренс Леонард-Велика Британија и то: Моцерт-Концерт c-moll и Концерт Г. Галинина- C-dur).⁹¹²

8 ПОСТСОВЈЕТСКИ ПИЈАНИЗАМ- НОВА (СТАРА) РУСКА ПИЈАНИСТИЧКА ШКОЛА

8.1 ПИЈАНИСТИ НА ПРЕЛАЗУ СОВЈЕТСКОГ У ПОСТСОВЈЕТСКО ДОБА

Ову генерацију представљају пијанисти који су се родили после Другог светског рата који су се школовали у Совјетском, а наставили каријеру у време перестројке и пада гвоздене завесе и као концертни пијанисти ушли у XXI в. Два највећа

⁹¹² <http://www.kolarac.rs/koncerti/foto-galerija/category/106-g-din-1961>

имена по нашем мишљењу која треба споменути су један Лењинграђанин (представник Петербурске школе) **Григориј Соколов** и један Московљанин (Представник Московске школе) **Михаил Плетњов**.

Заједничке карактеристике

Оно што им је обојици заједничко је: 1. да су победници Конкурса „Чајковској“ - Соколов, Трећег 1966, Плетњов, Шестог 1978; 2. обојица имају велике интернационалне карије; 3. обоје имају колосални репертоар и 4. обоје припадају типу пијаниста музичара психолога, мислиоца и филозофа, можда последњих представника тог и таквог правца у пијанизму, који је свој најјачи одраз остварио у лику и делу Рихтера а потом и Гилелса, а то значи удубљени, мисаони приступ музици као животном ритуалу. Обоје су били васпитивани од стране великих руских педагога и великих школа: **Плетњев**, у ЦМШ код чувеног педагога **Е.Тимакина**, а **Соколов** у Спец. Школи у Лењинграду код **Л. И Зелихман**. Касније Плетњов наставља код **Ј.Флиера** и **Л.Н.Власенка**, а Соколов код **М.Ј Халфина**. И један и други су, још увек припадали традицији руско-совјетских пијаниста, да су истовремено били у двострукој улози и као концертни пијанисти и као педагози и то у својим матичним конзерваторијумима. Пијанисти следеће генерације ће се углавном бавити само концертном делатношћу.

8.1.1 Григориј Соколов

Григориј Липманович Соколов-рођен је 1950. у Лењинграду. Клавир је почео



да учи са 5 г. Завршио је специјалну музичку школу при Лењингр. конз. у класи **Л.И Зелихман**, а потом и Лењингр. конз. (1973) као и аспирантуру (1975) код **М. Ј. Халфина**. Имао је веома брз и муњевит успон. (**Григориј Соколов сл.173.**)

Први солистички концерт је одржао са 12 г. а већ са 15, постаје лауреат Савезног такмичења (1965. 2-премија.), а затим осваја оно највише: Прву награду на Међун. конкурс „Чајковски“ (1966.), поставши тако **најмлађи победник у историји такмичења**, са само 16 година. "Вундеркинд из Москве", писале су тада немачке новине "*Frankfurter Allgemeine Zeitung*". Већ у време конкурса, Соколов је демонстрирао невероватну за младог пијанисту, сценичну стабилност, увереност, самоконтролу, и те особине које су фасцинирале чланове

жирија на конкурс, остале су и до данас. У *репертоару* је имао три солистичка програма и осам клавирских концерата из којих је за конкурс одабрао Концерт Сен-Санса, са којим је освојио како жири, тако и публику. „Највиша награда, - говорио је тада *Сребрјаков*, је заправо као аванс овом младом дечаку, због ретког талента који поседује“. (*Миша Дихтер, Емил Гилелс, Григори Соколов сл.174.*)

После конкурса, многи су поредили појаву **Соколова** са **Гилелсом** 1933., а сам



Гилелс је тада изјавио: „Он је изненађујуће хармоничан таленат, и пред њим се отвара велика будућност“. И заиста та хармоничност, између европске уздржаности и руске сензибилности, коју Соколов никада не прелази, чини основну

карактеристика његовог пијанизма и ако је ту присутна и виртуозност и јарка индивидуалност и дубина интерпретације.

За Соколова се може рећи да је једини прави наследник *Рихтера* и вероватно последњи од совјетских пијаниста који негује ту врсту пијанизма, и то по више параметара: интровертност, стидљивост, скромност, дубина продирања у музичко дело, и одсуство свакојаке естрадности. Попут Рихтера интересује га искључиво *чиста музика* у својој исконској суштини, и као и Рихтер, воли да свира у најмањим местима и салама где ретко који пијаниста таквог калибра би одржао концерт. Он тачно зна *шта хоће* и на начин *који хоће*, и нема тих пара, нити те славе, за коју би одустао од зацртане своје животне мисије, у којој је до краја убеђен, а то је *најчистија искреност* према ономе што ради и потпуна мисионарска *преданост музици*.

Посматрајући га на концертном подијуму можемо га описати на следећи начин што потпуно оцртава његов однос према музици: „Не журећи, излази на сцену и ка клавиру. Одмерени, уздржани поклон публици, а затим се намешта удобно за клавијатуром, са својственом смиреношћу. На почетку почиње да свира флегматично. Цела његова фигура за инструментом-седење, гестикација, манири сценичног понашања-оставља утисак солидности. И по карактеру звучања клавира и по особитом свирачком облику, у њему се препознаје уметник склон „епском“ музичком извођаштву. „Соколов је појава „глазуновске“ стваралачке

трасе-приметио је **Ј.Зак** Из тог разлога Соколов се опредељује више за *солистички репертоар*, мада наступа и са оркестром, али све ређе.

Када говоримо о **репертору**, и у том сегменту уочавамо сличности са Рихтером. Соколов каже: „Немам омиљеног аутора, стил или дело. Волим све што може да се назове добром музиком, а све што волим хтео би и да свирам“. ⁹¹³ Због тога његов репертоар је обиман и обухватају дела од XVIII до средине XX в. Попут Рихтера ретко је снимао студијски, у главном су остали снимци са концерата.

Од 1975 **предаје** на *Конз. у Ст. Петербургу* и упоредо води врло активну концертну делатност Даје около 80 концерата годишње, мењајући програм два пута годишње. Добитник је награде „Франко Абјати“ 2003. и 2004, као и награда „Артура Микеланђелија“ 2008.

Соколов је потпуно оправдао очекивања оних који нису посумњали у даљи развој његовог младалачког талента. Лењинградски музиколог *Гакел* у једној од рецензија поводом тих сумњи је рекао: "Неке од опаски појединих музичара нису се оствариле: Соколов није остао „Сен-Сансовским" пијанистом, који сија свежином али лакомисленошћу; он је постао садржајан пијаниста, који је успео само да сачува у потпуности чистоту и чеситост своје музичке девствености. При томе влада савршеним осећајем мере и естетичком културом, изузетном слободом у техничком владању инструментом, бљештавим темпераментом, али који је увек под контролом разума.“

На крају навешћемо опис пијаниста Соколова из књиге „*Савремени пијанисти*“. Аутор као пример наводи **наслов чланка** из **Београда**, „*Од медитације до екстазе*“: „У његовим интерпретацијама увек се осећа,- пише Г. Ципин,- **мисао**. опсежна, многострука и усредсређена, она даје печат свему: звуку који је њој подређен; логици тока музичке радње, усклађеност до савршенства; она делује на карактерну за пијанисту хармонију како целог, тако и појединачног. Соколов је такав и у строго класичном опусу, и у слободно романтичним композицијама. Никада и ништа од краткотрајне, капризне игре емоција. Осећаји су дубоки, али уме да их суздржи, регулише, подчини сценичној контроли. Његова музика нас тера **да мислимо**, да се наслађујемо хармоничношћу, сразмерношћу и лепотом“. Заједно са тим, његов емоционални дијапазон је веома широк и многогран. О томе

⁹¹³ Сви цитати из: Цыпин-Портреты советских пианистов-Москва Сов.композитор 1982 ст 223, 222

нам најбоље говори наслов из једне од рецензија из солистичког концерта у Београду: „*Од медитације до екстазе*“.⁹¹⁴

8.1.2 Михаил Плетњов

Михаил Васильевич Плетнёв (1957.-Архангелск), совјетски и руски пијаниста, композитор и диригент. Народни артист РСФСР (1989) и четвороструки лауреат Государственных премија РФ (1982, 1993, 1996, 2006).

Завршио је ЦМШ при Моск. конз.(1974) код познатог педагога **Е.М.Тимакина**, а потом уписује Моск. Конз. у класи **Ј. В. Флиера** (1974-78), али га завршава у класи Л. Н. Власенка (1979) као и аспирантуру (1981). Такође учи **композицију** код **А. Лемана**.



Лауреат је конкурса Музичке омладине у Паризу 1974.(Grand Prix); Победник, Петог Савезног конкурса (1977) и VI Међ. конкурса „Чайковски“ (1978). После победе почела је интензивна интернационална концертна делатност пијанисте. Наступао је како са солистичким програмима, тако и са највећим оркестрима Европе и Америке: Берлинском, Лондонским, Израелском, Минхенском, Чешком филхармонијом, са диригентима: Клаудио Абадо, Бернард Хајтинк, Лорин Маазел, Зубин Мехта, Курт Зандерлинг, Неме Јарви и тд. (**М. Плетњев на VI Конкурсу „Чайковски“ 1978.. 2. тур: Шостакович "Прелид и fuga B-dur", Прокофјев "Соната №7", Чайковски, "Вариације F-dur" (сл. 175).**

Од 1980. наступа у својству диригента са својим оркестром. Оснивач је и уметнички директор *Руског националног оркестра*, а и као гостујући диригент многих оркестара: Лондона, Токија, Лос-Анђелеса. 2007. је у својству диригента-ум. директора, поставио оперу „*Ликова дама*“-*Чайковског у **Большом театру***. Као диригент снимио је све симфоније: Бетовена, Чайковског и Сергеја Рахмањинова, затим Корсакова, Тањејева, Шостаковича, Шchedрина.

Одлике пијанизма М.Плетњова

Пијанизам Плетњова одликује се јарком уметничком индивидуалношћу, стилском изражајношћу, оштрим осећајем за архитектуру дела, и изузетно снажним карактером у остваривању замисли. При томе увек је присутан хармонични однос емоционалног, лиричног са високо развијеним интелектом. У свирању се уочава

⁹¹⁴Григорьев Л., Платек Я "Современные пианисты". Москва, "Советский композитор", 1990 .с 326

изразито гибак ритам, богатство темброве палете, бљештава виртуозност. **Репертоар** М.Плетњова, као и других руских пијаниста је богат и опширан и то делима различитих епоха и стилова; пропагира ретко извођена дела и сматра се једним од најбољих светских извођача **музике Чајковског**. Плетњов се сматра синонимом за најбоље извођење не само Чајковског већ и целокупне руске музике како клавирске тако и оркестарске.

Широку популарност постигао је са клавирским транскрипцијама балета Чајковског,



од чега је најизвођенија транскрипција „Шчелкунчика“, како за клавири соло, тако и за два клавира (аутор рада је снимио ову транскрипцију за РТС). Снимио је и све клавирске концерте Бетовена за дискографску кућу-

Deutsche Grammophon, затим Грига, Листа, Менделсона, Мусорског, Моцарта, Рахманинова, Чајковског, Шопена. (*Плетњев-диригент сл.176*)

Ако упоредимо пијанистичку уметност **Плетњова** и **Соколова**, двојицу највећих руских пијаниста рођених 50-их, уочићемо да се њихов пијанизам поред сличности у многоме и разликује, иако се ради о истој пијанистичкој школи и у истом времену. Кључна разлика је у *карактеру* њихових јарких извођачких индивидуалности. Док је **Соколов** дубоко интровертан, за **Плетњова** се може рећи да је екстровеертан по свему, иако се то не уочава одмах у његовом пијанизму, који је помало уздржан и хладан. Али је то само на први поглед, јер он у својој унутрашњости носи огромну снагу, унутрашњи бљесак и екстраваганцију до дрскости. То му даје за право, јер је Плетњов апсолутно сигуран у тачност и исправност своје интерпретације, са идејном замисли композитора. Код њега арогантност није проузрокована својом личном сујетом, већ је то препотентност у сувереном владању и схватању моћи и величине руске музике.

Док је Соколову довољан само клавири да преко њега изрази целокупан свој однос према музици, Плетњов тражи и друга средства, да би величину руске музике могао да саопшти целом свету; он је са клавиром скучен, затворем у један ограничени простор, у коме је све пробао и са којим је све достигао. Његов интелект и темперамент траже нове изазове у испољавању обе његове компоненте, уметничког талента и врхунске интелигенције који се допуњују у невероватним комбинаторним облицима. Композиција, дириговање, оркестри,

саветник председника за културу, оперски режисер. Ако је у свери *уметности*, онда је она са дозом *интелигенције*, а ако је у интелектуално *друштвеној* сфери онда је она са дозом *уметничке фантазије*.

За клавиром, **Соколов** је интровертни *филозоф-мислилац*, а **Плетњов** је екстравагантни *високи интелектуалац* У ствари у свему што Плетњов ради, а заиста су то разнородне области, у свему се осећа висока интелигенција, тј. уметничка игра његовог интелекта, са вишим циљем, а то је промоција руске музике у целини, којом је он неприкосновени владалац.

Плетњов композитор

Михаил Плетњов је поред транскрипција за клавир балета Чајковског, направио и транскрипцију за „Ану Карењину“ - Шчедруна, затим: Клавирски квинтет; Капричо за клавир и орк.; Соната за виолончело и клавир; "Fantasia Helvetica" на швајцарске теме за два клавира и орк.; Вариације на тему Рахмањинова; Концерт за виолу и орк.; Адађо за 5 контрабаса; "Триптих" за симф. орк.; Класична симфонија; Цез свита.

Награде, ордени и признања



Носилац је огромног броја државних и иностраних награда и признања: Лењинског комсомола-за високо извођачко мајсторство (1978), Гос. премија РСФСР им „Глинке“ за концертну делатност (1982), Народни артист РСФСР (1989), Гос. премия Руске Федерације за концертну делатност „Руског националног симф. орк.“ (1993), (1996), „Орден заслуге пред Отчеством» IV степена“ за јачање пријатељства и сарадње међу народима (1997), Премија председника Р.Ф. за литературу и уметност (2002), „Grammy“ за најбоље извођење камерне музике (2005). Гос. премија Р.Ф за извођачко мајсторство и новаторство у области муз. уметности у откривању нове странице у националној и светској култури (2006), **(на сл 176)** „Орден заслуге пред Отчеством» III степена“ за дугогодишњу стваралачку делатност (2007), Платонска премија «За дубину и хармоничност интерпретације светског музичког наслеђа“ (2013). **(М.Плетњев на додели Државне награде Руске федерације од В.Путина 2006 сл 177).**

8.2 РУСКИ ПИЈАНИЗАМ НА ПРЕЛАЗУ XX И XXI В.- ПОСТСОВЈЕТСКО ДОБА

8.2.1 Б. Березовски, Е. Кисин, Н. Лугански, А. Володос, Д. Мацујев)

Када говоримо о пијанистима, 70-их, за њих је карактеристично да су своју пијанистичку уметност развијали на прекретници многих историјских догађања. Својим рођењем нашли су се на вишеструким граничним прелазима. Можемо слободно рећи да их је задесила готово иста судбина као и руске пијанисте са краја XIX и почетка XX в. само у обрнутом смеру. Родили су се и почели школовање у *једном систему, у једној држави и у једном веку*, преживели рушење тих система, а своје каријере остваривали у *другој држави, другом систем и другом веку*.

За разлику од пијаниста са почетка XX в, који су се родили у Руском царству, пијанисти са почетка XXI в. су сви рођени у СССР те се и њихово *школовање* одвијало у строгом, централизованом совјетском педагошком систему, са ригорозним одборима за конкурсе, уз обавезно изучавање Лењинизма, Марксизма и дијал. материјализма, али су зато своје каријере започели у времену перестројке. Као и претходна генерација, нашли су се на расцепу државе и система за коју су школовани и оне у којој треба да живе и раде. Идеологија коју су добро изучили се рушила пред њиховим очима, као и држава у којој су се родили, васпитали и стасали -СССР-а, а револуционарним рушењем Берлинског зида, срушила се и „гвоздена завеса“, што је довело до тектонских поремећаја, тако да су зенит своје пијанистичке каријере доживели у новој, крхкој тек створеној Руској држави, у којој се тек почињала стварати нова држава, нова власт и идеологија.

У тим револуционарним условима, са стеченим знањем из прошлог века, закорачили су у нови XXI в. Како су се сви ови догађаји, који по својој бурности не заостају ништа мање од догађаја на преласку из XIX у XX в одразили на психу ове нове генерације пијаниста и на њихову уметност, као и на руску пијанистичку школу у целини?

Можемо рећи, веома слично као и на пијанисте пре 100 г. из времена Рахмањинова, Скрјабина и Стравинског. Под налетом бурних догађаја, неки су одмах напустили земљу, тражећи своје каријере на Западу, неки су остали

створивши своје интернационалне каријере као пијанисти Руске државе и постали идоли у својој земљи, а неки су отишли па се вратили.

Међутим за цео свет, они су Руски пијанисти, без обзира који пасош носе у својим џеповима, јер сви они носе исте заједничке црте руске школе: 1. рођени су и васпитавани на руској земљи и у руској природи; 2. школовани су на традицијама руске пијанистичке школе; 3. говоре, понашају се и мисле руским језиком, што се односи и на музички језик и најважније: 4. изражавају се у музици руским изражајним средствима.

То даје основни карактер њиховом пијанизму. Остало је надградња: њихов индивидуални таленат, личност и време. Поред наведеног, заједничка црта им је да су сви искључиво **само извођачи** а не и педагози, што је била обавеза совјетског периода, а и пре.

У ту групу пијаниста треба споменути петорицу пијаниста, школованих у СССР-у са светским каријерама, који су се родили у размаку од само 6 година (1969-1975).

Борис Березовски, Евгеније Кисин, Николај Лугански, Аркадиј Володос и најмлађи Денис Мацујев.

Док су прва двојица пијанисти по свом извођачком стилу углађени; *Лугански* је чак добио епитет „*Принц за клавиром*“, *Кисин* се још увек „шлепа“ уз свој назив из детињства „Чудо од детета“ или геније за клавиром са тананом психичком нервном структуром, и осетљивошћу која захтева посебне услове и третман, те је до своје 40 г. увек свуда ишао са својом мајком и проф. из Москве Аном Кантор. Друга тројица пијаниста пропадају групи руских необузданих громада, типа Антона Рубинштајна. Риђокоси *Денис Мацујев* или „*Сибирски медвед*“, „*Пепељуга са Бајкала*“, како су га новинари назвали после победе на Конкурсу „Чайковски“, ликом, ставом и пијанизмом, представља потпуну персонификацију Емила Гилелса, док *Володос*, са својим транскрипцијама неодољиво подсећа на Годовског или Хоровица, а *Березовски* необузданом страственошћу и помало алкавим изгледом на Бујуклија.

Као што су подељени по свом пијанистичком темпераменту и стилу тако су подељени по свом *животном опредељењу*. Двојица од њих живе ван граница Русије (Кисин и Володос), двојица су остали у Русији (Лугански и Мацујев), а Березовски је од оних који је отишао и вратио се. Тројица из њих су Московљани

(Кисин, Березовски и Лугански), док је Володос из Лењинграда, а Мацујев из Иркутска, те су се тако поделили и по школама. Бурно време је довело и до различитог начина стицања каријере ових пијаниста. Док су тројица из њих на класичан начин за русе, винули се у светску пијанистичку орбиту, као лауреати највећег међународног конкурса „Чајковски“ (Березовски, Лугански и Мацујев), дотле су Кисин и Володоз без конкурса, својом специфичношћу се попели на пијанистички врх.

Међутим оно што им је свима **заједничко** је да су рођени и школвани у Русији. Сви су се васпитали и створили свој пијанизам на традицији Руске пијанистичке школе, брижљивим радом њихових професора и школског системом. Несумњиво је да је сваки од њих велики таленат, велика индивидуалност и владају великим пијанистичким способностима, Божјим даром. Али питање је да ли би се он разви до те мере, да се од најранијег детињства тај таленат није усмеравао на правилним основама и да се сваком од њих није посвећивала огромна пажња и брига како професора, тако и школског система, и државе која је њихов таленат препознала и подржала (нарочито се то односи на Кисина, који је од малена имао потпуно специјалан третман, чак дотле да нежелећи да промени своју једину професорку од детињства Ану Павловну Кантор, са доласком Кисина на Конзерваторијум, унапређена је и Ана Павловна у проф Конз. што је био својеврсни преседан и несумњиво говори о пажљивој бризи целог друштва, када је реч о искључивости талента, какав је био Кисин.

И оно најважније, педагози су њима пренели вољу и неисцрпну радну енергију, посвећеност инструменту и живот за музику. То сигурно нија она удубљена, мисаона затворена и мисионарска посвећеност коју је имао Рихтер или Соколов, која је завршена са завршетком Совјетске идеологије и XX веком, али сигурно можемо рећи да су и ови пијанисти посвећени свом инструменту целим својим бићем. Сигурно је да свако време носи своје, али је однос према музици у њима остао исти. Жртва, посвећеност, преданост и служење музиви, пренесено из руског живота, филозофије и традиције

Борис Березовски-Борис Вадимович Березовский, (Москва1969)-победник 1990. IX конкурса „Чајковски“. Ученик Елисо Вирсаладзе.

Евгеније Кисин-Евгений Игоревич Кисин (Москва 1971)-никада није учествовао на конкурсима (ученик јединог професора Ане Павлович Кантор)

Николај Лугански-Николай Львович Луганский (Москва 1972) II награда на X конкурсу Чајковски, 1994 (ученик Татјане Николајеве и С.Доренског)

Аркадиј Володос-Аркадий Аркадьевич Володосъ (Лењинград 1972) Ученик Башкирова у Шпанији

Денис Мацујев-Денис Леонидович Мацуев (Иркутск 1975)-победник 1998. на XI конкурсу Чајковски (ученик Наседкина и Доренског)



Б.Березовски (178) Е.Кисин (179) Н.Лугански (180) А.Володос (181) Д.Мацујев (сл182)

8.2.2 Крај музике и извођачке уметности или нови почетак

И на крају о *Руској пијанистичкој школи*, са каквим последицама је преживела перестројку и да ли ће опстати у XXI в. ? Да ли ће музика уопште опстати ?

Музика XIX века је ишла из *срца*, (романтузам), музика XX из *главе*, (модернизам), музика XXI иде из машине,(електронска музика). Да ли се њеним измештањем из људског бића завршила њена улога, оваплоћење божанске лепоте у човеку, те наступио дефинитивно крај музике и уметности, и не само крај уметничким епохама, већ и крај свих крајева?

Да би дали тај одговор, треба се вратити 100 г уназад. Доласком Совјетских власти и револуције, као и таласа модернизма у свету, многи су у русији веровали да је дошао крај руске уметности и пијанистичком извођаштвом уопште, под налетом како нове Совјетске масовне уметности, тако и модернизма у руској уметности, чоји се утицај веома осетио и примио у Русији. Русија је била увек отворена за све ново што стиже из Западне културе.. Многи су се бојали да ће моторичност Прокофјева и ритмичност Стравинског уништити мелодију, одраз душе, а душа је синоним за филозофију руског бића. Из излагања смо видели колико је било страха, противљења, дељења међу уметницима, за и против онога или овога, оних или ових. А руска уметност не само да је опстала, већ смо

показали, и до каквих уметничких висина је досегнула са каквим талентима професора и пијаниста, је нарасла.

Тако и 100 година касније, историја се понавља: револуције нису комунистичке, већ су демократске, а страх од модернизма у уметности XX. в, је замењен страхом од револуционарне *компјутеризације* у уметности XXI в. Свака револуција носи промене, једни долазе, други одлазе, системи, идеологије, средства се мењају, али је **традиција** нешто што је константна категорија и ниједна револуција нити средство или систем је не може уништити.

Времена су увек претила и била опасна по уметност, али се традиција не везује за ограниченост времена у којем ми као јединке живимо, већ за вечност и трајање и када нас и нашег времена не буде било.

У том контексту наш труд да прикажемо *Историју и традицију руске пијанистичке школе*, не представља жељу да се стави тачка, крај на традицију и историју пијанизма у Русији, не верујући у њену будућност, будући да пишући о историји, признајемо прошлост. Напротив наша настојања су усмерена да прикажемо да је пред руском пијанистичком уметношћу будућност, јер је велика традиција њен залог. Без нечега нема ничега, ново време је насловило створено. Као што је Совјетска пијанистичка школа настала на традицији Руске, тако је **Ново-Руска** настала као сублимат и Руске и Совјетске пијанистичке школе као јединствене традиције. Постојање ове генерације пијаниста је доказ да је Руска пијанистичка традиција жива и не окрњена пребродила све транзиционе тешкоће те да ће се и у будућности кроз деловање нових пијанистичких генерација и даље укрупњавати у времену и простору.

8.3 РУСКИ ПИЈАНИЗАМ XXI В.- ПОВРАТАК РУСКОЈ ПИЈАНИСТИЧКОЈ ШКОЛИ

8.3.1 Данил Трифонов и нове (старе) тенденције Конкурса „Чајковски“

Даниил Олегович Трифонов- (Нижни Новгород 1991)- један је од најјаркијих пијаниста најмлађе генерације. Учио је у Спец муз. школи „Гнесин“ у Москви (2000-2009) код *Т.А.Зеликман* клавир и композицију (2006-2009) код *В.Довганја*. 2009 г. уписао се на Кливлендски институт у класу *Сергеја Бабајана*. 2008 г. са 17 година постаје лауреат Конкурса „*Скрјабина*“ у Москви;

2010-2011 постаје лауреат три најпрестижнија међународна такмичења: Конкурса „Шопена“ у Варшави (2010), III награда; „Артура Рубинштајна“ у Израелу (2011),



I награда, и Победник XIV конкурса Чајковски (2011), Златна медаља, коју добија из руку Валерија Георгијева. (*В. Георгијев и Д.Трифонов на Конкурсу „Чајковски“ 2011 сл 183*).

Светска критика га назива „Пијанисте за XXI век“. Последњи CD. руског пијанисте (2013). у едицији најпрестижније дискографске куће за класичну музику, „Deutsche Grammophon“ са Рецитала одржаног у „Carnegie Hall“- у у Њујорку, носи назив „*Daniil Trifonov: "The Pianist For The Rest Of Our Lives"*“ и потврђује нашу наду у светлу будућност Руске пијанистичке школе, и уметности у опште, што нам препоручује и Уметнички директор DG: „Његова потпуна посвећеност стварању музике, широка палета боја и чиста лепота његовог свирања су неодољиви. Уверени смо у његов изузетни талент и са одушевљено поздрављамо добродошлицу Даниилу у велику породицу „Дојче грамофона“ изјавила је Ute Fesquet (DG Vice President of Artists and Repertoire). (*Више о Трифонову у поглављу Иван Иљин и савремена руска пијан. уметност ст 183.*)

Изречене речи нам тачно указују са чиме је руски пијанизам кренуо у будућност- **чистота, лепота и посвећеност**-није ли то универзални језик истинске уметности свих временаправа. Са овим речима изражавамо наду и жељу да је почетак 21. века препознао истинске праве вредности и за разлику од 20 века који је срушио све што је традиционално, 21 век се враћа традицији, јер чак и запад –симбол новаторства и прогреса је схватио да без традиције нема ни лепоте а без лепоте нема ни уметности. Да ли је очувана руска традиција донела спасење и веру у нову (стару) уметничку будућност Русије?

„Учење свирања на клавиру, није маханичко дело.

Музика је тесно повезана са целокупним

душевним преживљавањима човека.

У њој се обавезно одражава његов духовни свет.

Учење музике је тесно повезано са васпитањем човека,

васпитати другог, могуће је само ако васпитавамо сами себе“

А.Б.Голденвејзер

9 ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ

У овој дисертацији покушали смо да дамо одговоре на питања утицаја историје и традиције на стварање руске пијанистичке школе, тј, организованог школског система у учењу музике, извођачке уметности и пијанизма, и у којој мери је значајан њен допринос у постизању високих резултата на глобалном нивоу, тј. утицај на развој светске културе и уметности.

Будући да је унапређење сазнања на овом пољу један од приоритета у систему музичке педагогије у музичко-образованим установа, како на националном тако и међународном плану, дисертација ће дати знатан допринос развоју научне мисли у овој области, као и на њену применљивост у пракси у основном, средњем и високо образованом систему школства у Србији. Резултати који су проистекли из ове дисертације, такође, представљају основу за даља свеобухватнија истраживања у области методике наставе клавира.

Да би схватили свеобухватност појма „Руска пијанистичка школа“, који се не односи само на географски појам, у истраживачком процесу најпре смо морали **анализирати и дефинисати** сваку појединачну школу, шта заправо карактерише једну или другу пијанистичку школу, на којим основама је створена, који су јој принципи и представници и у исто време разматрати елементе западне пијанистичке школе, те упоредити њихове сличности и разлике.

У науци се у свету данас улажу велики напори у развој мултидисциплинарног приступа проблемима, што је уважено и у овој дисертацији и представља императив на коме се базирао приступ и концепција њеног садржаја. Управо методом интеракције и синкретизма са осталим уметностима, дошли смо до закључка о постојању мултикултуралности и мултидисциплинарности, која обогаћује све поменуте субјекте. Ако постоји традиција и високи дometи у свим наведеним областима, несумњиво је да се то одразило и утицало на традицију и досезање високих резултата и на пољу пијанистичко-извођачке уметности, која се сама по себи не може изоловано разматрати. У том контексту, било је немогуће објаснити руску музику, а да се у исто време не осврнемо на руску филозофију, религију, књижевност, театрологију, развој стилова кроз историју и њихов одраз на пијанистичку уметност. Такође је било неопходно да се осврнемо на историјске околности, и битан след догађаја у којима је пијанистичка уметност у Русији

настала и развијала се, као и анализу целокупног политичког, социјалног и друштвеног окружења у коме је деловала, јер су то они битни фактори који су је икристалисали као појам.

Основне методе које су примењиване у току мултидисциплинарног истраживања су *анализа* и *синтеза* у прикупљању и обради података и чињеница, које се односе на сам процес запажања, истраживања и систематизовања искуства великих извођача-пијаниста. Индуктивном методом, тј полазећи од сваког појединачног представника руске пијанистичке школе и његових посебних резултата у извођачкој уметности, дошли смо до закључка о постојању *јединствене школе*, тј да су током историје постојале снажне уметничке личности извођача, који су својим начином свирања утицали на стварање одређеног система и педагошког метода.

Такође дат је осврт и на утицај и значај Руске пијанистичке школе на стварања пијанистичких школа у *бившим републикама* Совјетског савеза, нарочито у оним републикама које нису имале развијену уметничку музику а самим тим и пијанистичку, доприносећи подизању нивоа опште културе у тим земљама, нпр Казахстан, Узбекистан, Азарбеџан, Монголија. У раду нисмо могли а да се не осврнемо и на утицај руске културе и уметности у *нашој земљи* а и шире у свету, нарочито после 1917. године, доласком великог броја руских емиграната у све крајеве света, па и код нас, који су понели са собом своју културу и уметност, и на тај начин оставили дубоке трагове на културу и уметност земаља у којој су живели и радили.

Неопходно је било осврнути се на елементе **Западне школе**, да би уочили разлике, у том контексту и на појам источне и западне културе, цивилизације и религије, нарочито православља и католичанства, које у битним сегментима карактеришу развој тих култура и одређују њихов смисао. Користећи се методом *аналогije*, упоређивали смо елементе западне и источне пијанистичке школе, проучавајући пијанизам њихових изразитих представника: Листа, (Ferenc Liszt,) Шнабела (Artur Schnabel), Гизекинга, (Valter Gizeking), са једне стране као представнике западне школе, са пијанизмом Хоровица, (Владимир Горовиц) Рахмањина, (Сергей Рахманинов) Софроницког, (Владимир Софроницкий) Рихтера и многих других и закључили да су ове две школе, западна и источна,

паралелно опстајале, независно једна од друге и по вертикали, у разним генерацијама, и по хоризонтали, на разним географским ширинама, а да су посредним путем, ипак утицале једна на другу, обогаћујући своје садржаје.

У раду су коришћене како *теоријске методе*, кроз прикупљање података и анализу из руске и иностране литературе, сајтова са интернета, тако и *експерименталне* методе путем видео и аудио записа архивских снимака највећих имена у домену руског и светског пијанизма, слушањем, анализом и упоређивањем концерата и јавних наступа, „уживо“ на концертним подијумима у Русији и широм Европе, од „Коларца“ преко „Salle Pleyel“, Théâtre du Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées“ у Паризу до „Большог зала Моск. конс.“ „Большого театра“, Конц. зала им. Чайковског“ у Москви те „Маринског театра“ и Зала Петерб. Филармонији“. Навешћемо само неке од концерата које смо посетили, најзначајнијих имена светског пијанизма: Данијела Баренбојма, Марте Аргерич, Мауриција Полинија, Елизабете Леонскаје, Марија-Жоа Пирез, Брижит Анжерер, Муреј Пераја, Емила Гилелса, Михаила Плетњова, Раду Лупу, Ланг Ланга, Григориј Соколова, Евгенија Кисина, Бориса Березовског, Алфреда Брендела, Јуце Ванг и Валерија Георфијева, Ани Софи Мутер, Џ. Ливајна, К.Абада и тд.

Ту неизоставно треба споменути и „Историјске концерте С.Рихтера“ и незаборавни концерт Владимира Хоровица у Москви 20 априла 1986,⁹¹⁵ који су обележили крај XX и назначили појаву нове ере у свету пијанизма, пијанизам XXI века, затим наступ Иве Погорелића на „Шопеновом конкурс у Варшави“, и легендарни концерти Свјатослава Рихтера на фестивалу „Децембарске вечери са Свјатославом Рихтером“ („Декабрьские вечера со Святославом Рихтером“) у Велокој сали конзерваторијума „Чайковски“.

Од значајне важности за разумевање, размену мишљења и примену различитих пијанистичких школа у пракси била су слушања и активна учествовања на многим семинарима и Master klass-овима⁹¹⁶ широм Европе истакнутих руских уметника и педагога, тј. представника како Руске тако и западних пијанистичких школа попут Елисо Вирсаладзе, Дмитрија Башкирова, Арбо Валдме, Евгенија Малинина, Алфреда Брендела, Стефана Ковачевића, Ференца Радоша и тд.

⁹¹⁵ „Исторические концерты. Святослав Рихтер“/„Legendary concert Vladimir Horowitz in Moscow“.

⁹¹⁶ Master klass-енглески назив за мајсторске часове, тј мајсторска радионице или школе

Но ипак најзначајнији фактор у раду на овој тези, у погледу верификације модела руске пијанистичке школе директно на њеном „извору“ било је студирање на Конзерваторијуму „Чајковски“ у Москви у класи проф. и пијанисте Дмитрија Башкирова (Дмитрий Башкиров), „Народног уметника Русије“⁹¹⁷, несумњиво једног од најзначајнијих представника руске пијанистичке школе.

Уважавајући такав принцип рада на дисертацији, захтевало је познавање и примену више различитих научних и уметничких области: сликарство, балетска уметност, позориште, литература, историјом уметности, као и: општа историја, филозофија, психологија, педагогија, естетика и руски језик и култура.

Резултати истраживања историје и традиције руске пијанистичке школе и њених резултата и у светским оквирима, допринеће и обогаћењу свих осталих поменутих субјеката. Са друге стране мултидисциплинарни приступ овој комплексној проблематици омогућиће и шири приступ самој пијанистичкој уметности и извођаштву, као специфичном сегменту културе и уметности што ће директно допринети заштити, и развоју културне баштине и традиције пијанистичке уметности у нашој средини као и развоју музичке педагогије у нас.

Ако пођимо од саме **педагогије**, можемо констатовати да су се некада тако оштре границе између пијанистичких школа, француске, руске, бечке, данас готово изгубиле. Разлог томе лежи у све бржим, чешћим и масовнијим кретањима уметника, педагога и студента и све бржим начином комуникација, а поготово интернета. Управо та размена студената и професора, као и информација, доводи до мултикултуралности која обогаћује све субјекте.

Данас је захваљујући приступу информација у свим деловима света посредством разних менаџерских организација, масмедија, савремених носача звука, интрнету, омогућено, да макар и на посредан начин, упознамо се са уметносћу многих пијаниста и њихових школа. Све бројнији представници разних школа гостују као педагози у многим земљама и тако утичу на синтезу педагошких идеја и на размену пијанистичких школа. Све више студената не жели да се задржи на једној пијанистичкој школи, већ жели да се упозна са другим школама како би употпунили своје знање.

⁹¹⁷ Нарoднoй артист РСФСР-Највише уметничко звање-почасно звање руске државе које се додељује уметницима из различитих области за највеће заслуге и допринос у националној култури и уметности.

Оног тренутка када је човек дошао до нових теоријских спознаја, пожелео је да то пренесе и на будуће генерације. То је почетак непрекидног ланца усменог и писменог предања, а свако ново сазнање настаје на темељу већ стеченог искуства. Свака жеља за реализацијом нове идеје, без које неби било ни нових сазнања, полази од позитивних и негативних резултате ранијих истраживања. У томе традиција има кључну улогу.

Васпитавање се развија заједно са човеком и друштвом у целини, као социолошком категоријом, добијајући вид значајног социјалног фактора. У целокупном образованом систему једне личности, професор клавира, попут свих других професора који утичу на развој интелектуалних способности личности, постаје позитиван субјект, тј значајна конструктивна снага у васпитању како интелектуалних тако и духовних аспеката личности детета. Кључ успешног обучавања налази се у систематском подучавању оних елемената који на било какав начин могу да утичу на процес преношења и усвајања знања. То је заправо сврха образовања и васпитања. Оно је базирано на комплексном односу учитељ–ученик из кога могу произаћи бројни проблеми. Неопходност решавања тих проблема је изродило педагогију, а у оквиру педагогије, музичка педагогија је засебна категорија, са посебном формом, особеном проблематиком, методологијом и предметима, која је повезује са уметношћу.

Кроз историју се **музичка педагогија** развијала као саставни део музичке културе у једном општем културно-васпитног систему образовања човека тј. личности. Када је реч о уметности, педагогија захтева још комплекснији приступ јер се ради не само и о интелектуалном већ и о духовном развоју личности, а ту се онда укључује и психологија личности као важан фактор. У зависности од тога, на које од поменутих елемената се ставља посебан акценат долазимо и до различитих педагошких приступа, тј „школа“ у уметничкој, у овом случају, пијанистичко извођачкој делатности.

Педагошки принципи који су настали на територији Русије у разним историјским епохама, могу се окарактерисати једним именом као „*Руска пијанистичка школа*“. С обзиром на њене резултате у пијанистичко-извођачкој уметности у светским оквирима одлучили смо да наш рад насловимо: „**Руска пијанистичка школа: историја и традиција** са жељом да дамо допринос у развоју научне мисли о

дефинисању појма „Руска пијанистичка школа“ а посредно да нађе своју примену у пракси у нашем образовном систему, тј педагогији и наставном систему средњег и високог музичког образовања, с обзиром да постоји више од 60 специјализованих музичких школа на територији Србије и више од 5 високо образованих установа за музичке студије.

Музика као најприступачнији облик уметности представља универзални вид људског комуницирања. Њена историја почиње са развојем људске свести и покушајима да се реше основни проблеми компоновања, извођења и бележења музичке мисли. Музика као компонента културе има своје посебно место. У савременом свету компоненте човекове друштвене надградње у науци и култури толико су комплексни да изискују врло уску професионалну специјализацију. То је резултат дугог процеса кристалисања профила образоване личности. Са друге стране, једна област се користи резултатима других, па је неопходно створити однос међу њима. Пuteви модерне педагогије воде координацији између уско стручних и општих сазнања. У музичкој педагогији она се највише манифестује у сарадњи између теоретских и практичних, креативно-извођачких активности. У том светлу треба посматрати посебну научну дисциплину која се изучава у оквиру пијанистичких студија у Русији, а то је, ***Теорија и историја пијанистичке уметности***“ (Теория и история фортепианого искусства), која се изучава на Катедри историје и теорије извођаштва (кафедра истории и теории исполнительства). Она повезује теоретске са практичним музичким дисциплинама и методама њене примене у пракси у систему школства кроз предмет „Историја извођачке уметности и методика предавања (История исполнительского искусства и методика преподавания), док сама извођачка уметност, као репродуктивна делатност, представља посебну врсту уметности и теоретског приступа разматрању. У нашем пијанистичком школству сем практичног дела готово да се не изучава пијанизам кроз историју и теорију.

Један од најважнијих задатака руског научног и теоријског изучавања музике је рад методом анализе који нам помаже у разоткривању и сагледавању ***идејног садржаја музичког дела***. Такође постоје и други приступи чији истраживачи су на основу испитивања, запажања и систематизовања искуства великих извођача, служећи се и чисто научним методама, писали значајна теоретска дела, и тиме

давали значајан допринос како педагогији тако и извођачкој уметности у целини. Полазећи од тога да су резултати остварени применом таквог приступа повезивања теоријског и практичног на пољу пијанизма код нас реткост, обједињујући резултате из више научних и уметничких области, доказује значај ове докторске дисертације.

Дајући јасан историјски преглед и успостављајући корелације између руске пијанистичке школе и стања на пијанистичкој сцени данас код нас и у свету, ова докторска дисертација ће **пружити одговор на питање**, колико је **традиција** и чување сопствене културне баштине, битна за стварање аутентичног националног културног и музичког и идентитета, те научног приступа и примене у националном образовно-васпитном систему.

Аутор је изабрао као материјал да истражи сферу пијанизма, јер му је она била најближа и позната из личног искуства и тиме је сачувао од априоризма, метафизичких апстракција, замена реалних важећих закона нормативама, увођењем из вана и механичким применом по аналогiji. Наравно, проблеми који носи са собом пијанистичка уметност, актуални су и за било коју другу извођачку уметност иако свака од њих има своје властите особености. Они би требали да се решавају по једном општем методу, али не по једном образцу. У том смислу аутор би био веома здовољан када би се специјалисти који се баве историјом и теоријом извођаштва и других иструмената, придружили истраживању у оваквом или сличном правцу, то би значило потврду не само на локалном плану, већ би изнета концепција добила општи културолошки значај.

И да закључимо о „Руској пијанистичкој школи-историја и традиција“ парафразирајући *Пушкинов исказ о Росинију*: „*Вечно исти, вечно нов*“.

PS. На дан када смо завршили дисертацију, 2. маја 2015. умрла је велика руска балерина *Маја Михајловна Плисецкаја*. Стога, не можемо да не изразимо сећање и памћење на топлину њене личности и захвалност на мудрим мислима које су нам биле драгоцене у нашем уметничком сазревању у личним контактима са њом и њеним дивним супругом композитором Родионом Шчедрином, великим поштоваоцима Српског народа и културе. Хвала јој што је својом уметношћу и талентом остварила непроцењив допринос и оставила лични печат на културу и уметност XX века.

ЛИТЕРАТУРА

Литература на руском језику

- К. Х. Аджемов, Л. А. Баренбойм, Л. С. Гинзбург, А. А. Николаева, Вопросы музыкально-исполнительского искусства,- Музыка-Москва 1967. ст. 370
- А. Алексеев, Антон Рубинштейн-Музгиз Москва, Ленинград 1945. ст. 46
- А. Алексеев, „Русские пианисты“ -выпуск.2.- Очерки и материалы по истории пианизма- Государственное музыкальное издательство Москва, Ленинград, 1948. ст. 314
- А. Д. Алексеев, История фортепианного искусства-части 1 и 2, Москва „Музыка“, 1988. ст. 415
- Е. Н. Алексеева, Г. А. Прибегина, Воспоминания о Московской консерватории, Москва, 1966 ст. 605
- З. Апетян, С.Рахманинов. Литературное наследие. М., 1978-1980. – стр 668
- З.А.Апетян, сост. и ред. „Н.К.Метнер Письма“(1897-1951).Советский композитор, М. 1973.с. 277
- Е. Балабанович-Чехов и Чайковский-Московский рабочий-1973, ст 184
- Л. А. Баренбойм Рубинштейн А. Г.- Избранные письма, Москва, Музгиз 1954. ст. 102
- Л. А.Баренбойм, Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Том 1, 2 Ленинград, Гос. Муз. издат. 1957, 1962 с 454
- Л.А. Баренбойм-Николай Григорьевич Рубинштейн М 1982.
- Л.А.Баренбойм-Музыкальная педагогика и исполнительство.Л, 1974, с 76
- Ю. А. Бахрушин, История русского балета. — Советская Россия — 1965 стр. 202
- В.Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т.3. М.1953, с 488
- Н.Бертенсон „Анна Николаевна Есипова“музгис, 1960 ст 151
- В. Богданов-Березовский- Игорь Стравинский и его „Хроника“- “- Игорь Стравинский „Хроника моей жизни“- Государственное музыкальное издательство-Ленинград, 1963 ст 35
- А.Вирсаладзе, Составитель, Гулбат Торадзе,- „Хеловнеба“, Тбилиси,1985.ст 140
- С. Волков-„Страсти по Чайковскому:Разговоры с Джорджем Баланчиним- *Предисловие Мориса Бежара*- издательство Независимая Гатета Москва 2001 ст. 224
- В. Галацкая: Музыкальная литература зарубежных стран-Москва-Музыка, 1985 –ст 350

- Л. Гаккель-Из наблюдений над концертной жизни Ленинграда 50-60-х годов - (Из кнѳге- Музыка и жизнь, Музыка и музыканты Ленинграда- Сов. композ.- Ленинград 1972.ст 115
- А.Гаврилов «Чайник, Фира и Андрей». издательств «South Eastern Publishers» 2011ст 288.
- А. Гедике- Воспоминания о годах учения в Московской консерватории. Стенограма-(ГЦММК) имени Глинки.
- Р. Генон, Очерки о традиции и метафизике. -СПб, 2000. С. 56-57.
- Р. Генон, Символы священной науки.М.Беловодье, 2002. С.29
- Л. С. Гинзбург, А. И. Кандинский, А. А. Николаев, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина, Редколлегия.“ Московская консерватория. 1866-1966.“. М., 1966
- М. И. Глинка-Записки-Москва "Музыка" 1988 стр150
- А. Б. Гольденвейзер-Статьи, Материалы, Воспоминания- составление и ред. Д.Д.Благого „Советский композитор“ М. 1969 ст 448
- Е.И. Гольденвейзе- Д.Д. Благой, „Уроки и мастерства в классе А.Б. Гольденвейзера“-Москва –„Музыка“1986 ст 210
- Л. Григорьев, Я. Платек "Современные пианисты". Москва, "Советский композитор", 1990 г.ст 463
- Л. Григорьев, Я. Платек - Московская Государственная Филармония- Москва, "Советский композитор", 1973 г.ст 231
- В. Б. Григорович. З.М.Андреева „Слово о музыке“-Русские композиторы 19. в.-Москва“Просвещение“1977 ст 303
- Е.Л. Датель. «Музыкальное путешествие“. «Просвещение» Москва 1970 с. 403
- А. де Бенуа. „Определение Традиции“, Альманах "Полнос". № 1 . 2008. ст. 3,4.
- И.А. Есаулов, Духовная традиция в русской литературе // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. <http://www.jesaulov.narod.ru/Code/articles.html>
- И.А.Есаулов. Статьи и Доклады. Избранные научные труды «Традиция и предание» http://www.jesaulov.narod.ru/Code/vortrag_text_tradicija_i_predanie.html
- И.А.Есаулов. Православная традиция и художественная литература. http://www.jesaulov.narod.ru/Code/vortragpravoslavnajadradicija_ihudlit.html
- М. В. Есипова. Редколлегия: Е. С. Лотош, В. Н. Медведева (Никитина), Е. Л. Сафонова, Д. В. Смирнов.“ Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866 – 2006. Биографический энциклопедический словарь Научно-издательский центр «Московская консерватория» 2007. С. 668 (398-399).
- Д. В. Житомирский. О. Т. Леонтьева, К .Г. Мяло-Западный музыкальный авангард после второй мировой войны-«Музыка“ Москва, 1989,ст. 300
- Д. В.Житомирский, сост. Р. Шуман- О Музыке и музыкантах- собрание статей-, том II-Б, „Музыка“-Москва 1979. ст 293

- К.В.Зенкин-Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма-Москва 1997-415 с.
- А. И. Зилоти - Воспоминания и письма 1863–1945. / Сост. Л. М. Кутателадзе, под ред. А. Н. Рабена. Л., 1963. 468 с.
- Н. Зимянина: Станислав Нейгауз- Воспоминания, письма, материалы. М., Сов. композитор 1988 Ст 207
- А. Золотов, Заслуженный деятель искусств, Действительный член Российской академии художеств, Член Союза композиторов-„Нейгауз неповторимый“, <http://www.aif.ru/culture/person/42465>
- И.А. Ильин Метнер-композитор и провидец (Романтизм и классицизм в современной русской музыке)//Собр.соч:В.10т.Т.6.Кн.3 с.501
- И.А. Ильин Собрание сочинений: В 10 т.Т.6. Кн.1. с.142
- А. Ивашкин-«Беседы с Альфредом Шнитке“-Москва РИК. „Культура“. 1994. с. 302
- А.Кандинский-С.В.Рахмаѣинов.-Издательство-Музыка-Москва 1988-стр190
- Ж. Кокто «Петух и Арлекин». — М.: «Прест», 2000. 224 с
- О. А. Косинова „К вопросу о трактовке понятия «традиция» в отечественной педагогике“. Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». № 2 - Педагогика. Психология. 2009.
- А.Крученых, „Декларации заумного языка“, у књизи Манифесты и программы русских футуристов, Мюнхен, 1967, стр. 179.
- И.Кунин-Римский-Корсаков-Жизнь замечательных людей-„Молодая гвардия“-Москва 1964 ст 238
- Е. С. Лотош, В. Н. Медведева (Никитина), Е. Л. Сафонова, Д. В. Смирнов-редколлегия: „Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866 – 2006. (М. В. Есипова). Биографический энциклопедический словарь Научно-издательский центр «Московская консерватория» 2007. С. 668 (398-399).
- Н. Римский- Корсаков, Полное собрание сочинений. Литературные произведения, т 2, М., 1963.с 189, 209
- И.Кунин-Николай Яковлевич Мясковский- „Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах“- „Советский композитор“-Москва 1969. ст 198
- Ю.В. Келдыш, 100 лет московской консерватории- издательство-«Музыка“-Москва-ст 207
- О.Н. Кайдалова-Музыкальная Жизнь СССР-советский композитор М. 1970 ст 400
- Г. М. Коган. „Ферруччио Бузони“. М.1971
- П. Коган-Вместе с музыкантами-Москва-"Советский композитор" 1986 С 272

- Т.А.Королькова, Т.Ю. Масловская, С.Р.Федякин. Николай Метнер-Вопросы, биографии и творчества-Материалы и исследования -Библиотека-фонд "Русское Зарубежье-издательство "Русский путь"-2009 ст 240
- А.Ф. Лосев Два мироощущения //Лосев А.Ф.Форма. Стилль Выражение.М.: Мысль, 1996. (Статьи) С.630
- А. Ф. Лосев. Музыка как предмет логики/Издательство: Академический проект, 2012 г.С 250
- Ф Лист."Фредерик.Шопен". М.1936.
- А. И. Макаров Традиция против истории в философии современного европейского традиционализма // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. — М, 2001. — № 6. — С. 275-283.
- Г.Н. Масловский В. И. Сафонов. Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866-2006.
- В. Мартынов „Конец времени композиторов“. — М.: Русский путь, 2002. s 296
- В. Мартынов-„ Зона Opus Posth“, или Рождение новой реальности. — М.: Классика-XXI, 2005. ст 288
- В. Мартынов-"Книга книг"-Москва., 2012, "Классика-XXI" ст 364
- В.В.Медушевский „ Внемлите ангельскому пению. Человечество и его культура на пороге 2000-летия Рождества Христова (по страницам трудов профессора Медушевского)/ Сост. О.А. Галкин. Минск 1999 ст 267
- Меркулов А.М. «Досточтимый артист, неустанный учитель, сердечный человек» Пабст П. А.// Фортепиано. 2001. № 1
- Н.Метнер-„Муза и мода“(защита основ музыкального искусства) YMCA PRESS 1935. и 1978. Paris ст 154
- Я. Мильштейн-Всеволод Буюкли-„Музыкальное исполнительство“- седьмой сборник статей -составление И.М.Ямпольский – Музыка, Москва 1972-Ст 350
- Я. И. Мильштейна / Сост., редакция и комм.-Воспоминания о Софроницком /. М.: Сов. композитор, 1970. С. 695 второе издание: 1982. С. 480;
- А. Николаев: Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма“Музыка“Москва 1980 с 112
- М. И. Нестьева-Составление и вступительная статья- Альбом "С.С.Прокофьев-Человек-События,Время-Москва-Музыка 1981ст 160
- И.В.Нестьев-Учитесь слушать музыку-Москва "Музыка"-1987 ст 61
- Г.Г. Нейгауз Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1975
- Г.Г. Нейгауз Воспоминания. Письма. Материалы. М., 1992;
- Г. Нейгауз, „Об искусстве фортепианной игры", «Музыка“ Москва, 1987, 238с
- «Нейгаузы»-сайт 2006-2014 Генрих Станиславович Нейгауз <http://neuhaus.mariars.com/gv/>

- Л.Д. Никитина-„Советская музыка-история и современность“ Музыка Москва 1991.-276 с.
- Е. Орлова-„Лекции по истории русской музыки“. Москва. „Музыка“1979 с. 383
- А.Оссовский. Н.А.Римский- Корсаков и русская культура-Избр. статьи, воспоминания. Л.1961. с 318
- И. Н. Полонская Традиция: от сакральных оснований к современности. — Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2006. — 272 с.
- Г.А. Прибегина-Петр Ильич Чайковский- Москва „Музыка“1990, ст 222
- С.С.Прокофьев и Н.Я.Мясковский-„Переписка“-редакционная коллегия Д.Б.Кабалевский, А.И.Хачатуряна, Д.Д.Шостакович-„ Советский композитор Москва 1977 ст 598
- Д.А.Рабинович- исполнитель и стиль-Выпуск 1- Проблемы пианистической стилистики- избранные статьи-Москва „Советский композитор“1979 ст 319
- Д.А.Рабинович- исполнитель и стиль-Выпуск 2- Критико-публицистические этюды-Москва „Советский композитор“1981 ст 230
- Д. Рабинович, Портреты пианистов. М., -, „Советский композитор“1970 ст 280;
- С. Т. Рихтер: Сайт Святослава Рихтера <http://www.sviatoslavrichter.ru/>
- Т. В. Рыбаков, Н.Нимофилова – редактор - „Скрябин - человек, художник, мыслитель“-сборник статей-„Государственный мемориальный музей А.Н. Скрябина“-Москва 2005. ст 220
- М. Г. Рыцарева- Русская музыка XVIII века-„Знание“ Москва 1987 ст 125
- А. Рубинштейн „Музыка и ее представители“. Разговор о музыке- Москва у П. Юргенсона, С – Петербург у И. Юргенсона, 1892 с 124
- А. С. Розанов, „М.И.Глинка-Записки“- Москва „Музыка“1988 ст222
- В. В. Рубцова-Александр Николаевич Скрябин-Москва „Музыка“1989 ст 448
- С. Савшинский .Леонид Николаев, Пианист, композитор, педагог, Л.-М, 1950 с 143
- В.Смирнов-„Творческое формирование И.Ф.Стравинского“, издательство“Музыка“ Ленинград 1970 ст 150
- М. Г. Соколова-Вопросы фортепианного исполнительства-очерки, статьи- Москва „Музыка“1975 ст 205
- М. Соколова-Пианисты рассказывают, "Сов. композитор"Москва 1984 ст 237 выпуск II
- М. Соколова-Пианисты рассказывают, "Сов. композитор"Москва 1988 ст 173 выпуск III
- О.И.Соколова-Сергей Васильевич Рахманинов Музыка-Москва 1984 ст 158
- А.Соловцов-М.П.Мусоргский-„Музгис“ Москва-Ленинград 1945 ст 56
- А.Соловцов-С.В. Рахманинов- Государственное музыкальное издательство Москва-Ленинград 1945 ст 112

- В. В. Софроницкий // Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. — М. 2007. — С. 517–519.
- В.В. Стасов- Статьи о музыке-выпуск четвертый- 1887-1893, Москва, "Музыка", 1978- ст 400
- П.Н.Столянский- Музыка и музицирование в старом Петербурге-Ленинград „Музыка“1989.ст 223
- И. Стравински, „Хроника мога живота“ Артист, Beograd 2005.172с
- С. Танеев-Дневники-1903-1909- „Музыка“ Москва, 1985 ст 560
- С.Р.Федякин-Метнер и его время- Николай Метнер-Вопросы, биографии и творчества- ст 59-61
- С.Е.Фейнберг "Пианизм как искусство". Москва 1969 ст 599
- С.Е.Фейнберг-пианист, композитор исследователь-Ред. И.Лихачева-Москва- "Советский композитор"1984 ст 230
- С. М. Хентова-Молодые годы Шостаковича-Ленинград „Советский композитор“-Ленинградское отделение 1980 ст 315
- С. М. Хентова-Шостакович в Москве-Московский рабочий 1986 ст 205
- С. Хентова- Эмиль Гилельс.- Музыканты исполнители М., 1959; ст 181
- Г.Цыпин-Портреты советских пианистов-Музыкально критические статьи- Москва «Советский композитор» 1982 ст 240
- Цыпин Г. М. Святослав. Рихтер. Творческий портрет, М. „Музыка“, 1977 с 25;
- Цыпин Г. М- Обучение игре на фортепиано-Москва-Просвещение 1984 ст 176
- П. И. Чайковский- Музыкально-критические статьи-Ленинград, Музыка 1986 стр 286
- П.И.Чайковский-С.И.Танеев, Письма. М.1951, стр 77
- Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т 1/3, Юргенсон, Москва. – Лейпциг. С. 227, 228
- Чайковский П.И.Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка, т.2, с 373
- Ф. И. Шаляпин – „Литературное наследство и письма“-изд.“Искусство“ Москва 1976- -том I с.758
- Ф. И. Шаляпин – „Воспоминания о Ф. И. Шаляпине“ -“Искусство“ Москва 1976- том II
- Ф. И. Шаляпин- „Статьи и высказывания , приложения“-“Искусство“ Москва 1976-том III
- М .В. Юдиной: Воспоминания о Софроницком / Сост., редакция и комм. Я. И. Мильштейна. М.: Сов. композитор, 1970. С. 127–134; второе издание: 1982. С. 90–95; МВЮ. С. 246–252; ЛБЛ. С. 197–202

- М. В.Юдина. Статје. Воспоминания. Материалы.- Редакция С.В.Аксюка, Кузнецова, Предисловие, Г.М.Коган-Издательство, Советский композитор М., 1978.-ст 415
- М. В. Юдина- Мысли о музыкальном исполнительстве-(Из књиге- Музыка и жизнь, Музыка и музыканты Ленинграда- Сов. композ.-Ленинград 1972.ст 202
- М. В. Юдиной, Сайт пианистки <http://judina.ru/> © 2012
- Я. Янкович:„Игорь Стравинский и его модернизм в начале XX века“ из књиге: „Светлост са истока: јапанска култура и ми“, Филолошки факултет у Београду Уредници: Корнелија Ичин, Кајоко Јамасаки, Београд. 2014 ст. 360

Литература на српском језику

- А.Бирбиш-(превод са Грчког) Четири јеванђеља- Живот и рад Исуса, „Просвета“ Београд 1987 ст 342
- Н. Берђајев -Поглед на свет Ф.М.Достојевског-Издавачко публицистичка делатност-Београд 1982 ст 377
- А.Блум, „Бог и човек“ Крагујевац : Атос, 2003- 164 стр
- А.Блум- „Пред лицем Бога живог“ : беседе и разговори о Божијој вери у човека и човековом животу са Богом; књигу приредио Матеј Арсенијевић ; - Београд : Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, 2004 (Београд : Финеграф). - 429 стр. (Библиотека "Образ светачки" ; књ. 66)
- Е. Vreon, S. Sretenović. Монографија „Амбасада Француске у Београду“-изд. "Edision nasional di patrimoan" 2013.ст 240
- В. Брјанцева, Детињство и младост Сергеја Рахмањинова „Артист“-Београд 2008 ст 173
- А. Гаталица-Црно и бело-Чигоје-Драгстор озбиљне музике 202-Београд 1998, ст 159 (63-65)
- А. Гаталица-Златно доба пијанизма-Глас српски-Бања Лука 202 ст 231
- А. Гаталица-Артур Рубинштајн против Владимира Хоровица и обрнуто-Културни центар Београд-Едиција Европа-Београд 1999. Ст 279.
- Г. Зајечерановић, В. Стевановић-Филозофија-ЗАК-Београд 1973-ст 355
- И. Иљин „О супротстављању злу силом“ Београд : Логос, 2012 ст 193.
- И. Иљин:„Поглед у даљину- књига промишљања и надања“, Бернар, 2010 с.332;
- И. Иљин: „Загледан у живот-књига промишљања свакодневнице“, Бернар, Стари Бановци 2010. с.197
- И. Иљин-„Појуће срце - књига тихих сазрцања»: Бернар, 2010-с. 197.
- И. Иљин «Бела идеја»/О Русији сутрашњег дана, „Логос“, Београд 2011, с. 154.
- Ј. Јањић-„ Будимо људи“-Живот и реч Патријаха Павла- “Новости“2009 с. 310

- В. Јеротић-Човек и његов идентитет-психолошки проблеми савременог човека-дечје новине-Медицинска књига 1989. ст 230
- Н. Јевреинов-„Увод у монодраму“-Фестивал монодраме и пантомиме-Београд 2013-ст 91
- Н. Јевреинов „Театар у животу“, приредио Радослав Лазић. Фото Футура, Београд 2011 с 80.
- Н. Лоски „Достојевски и његово хришћанско схватање света“-Издавачко публицистичка делатност-Београд 1982 стр 303
- Н. Милошевић-Православље и демократија- Нови Сад : Прометеј ; Београд : Терсит, 1994 ст 80
- М. Милојевић-„Сергеј Прокофијев свира своје композиције у Београду“. „Политика“, Број 9579, 1935, стр.8
<http://scc.digital.bkp.nb.rs/view/P-2484-1935&e=f&ID=9389&p=001&z=3&x=0&w=1024&h=673>
- Х. Неигауз-«О уметности свирања на клавиру»-записи педагога-Studio lirica-Београд 2005 с 255
- П. П. Његош-„Горски вијенац“-Рад Београд 1975.ст215
- В.Нижински-„Дневник“-Алеф,Градац,2006 с 116
- Р. Пејовић-Историја музике II-Завод за уџбенике“-Београд"(1979)
- Д. Плавша: »Скрјабин, Александр Николајевич«: Ковачевић, К. (ур.), [Музичка енциклопедија](#), [Југословенски](#) лексикографски завод, Загреб, 1977., св. 3, стр. 366-368.
- Р. М. Рилке, Марина Цветајева, Борис Пастернак-Писма лета 1926. Српска књижевна задруга, Београд 1983. стр315
- А. Рубинштајн-Године моје младости. Матица Српска, Нови Сад 1976 ст 677
- В. И. Сафонов-Нова формула свирања на клавиру-Музичка библиотека Студио Лирика-Београд 2012 ст 40
- М. Славенски,“ Јосип“, -Музичка школа Јосип Славенски, СОКОЈ-МИЦ, Београд, 2006.ст 179
- И. Стравински, Р. Крафт. Мемоари и разговори I- (Објашњења и излагања (1962), (Успомене и коментари 1960), (Разговори са И.Стравинским 1959)-Зора –Загреб 1972-ст 363
- Игор Стравински, Р. Крафт-Мемоари и разговори -II (разговори и дневници-1963)Зора –Загреб 1972-ст 271
- Л. Толстој-„Кројцера соната“-Реч и мисао „Рад“-Београд 1964ст 98
- Д. Трбојевић-„Три века пијанизма“-Савез друштава музичких и балетских педагога Србије-Београд 1992 ст 74
- Д. Трбојевић- Из историје пијанизма о неким питањима извођаштва и педагогије -Музичка Академија-Титоград-Удружење муз. Педагога Србије-Београд 1983. стр 86

- С. Турлаков, Летопис музичког живота у Београду,(1840-1941) Музеј поуоришне уметности Србије Београд 1994 ст 223
- С. Турлаков „Са Чајковским“-Музеј позоришне уметности-Београд 1997 ст 428
- Е.М.Тимакин-Васпитање пијанисте-Београд 1984- Савез друштва муз.и бал.педагога-стр 127
- М. Хајдегер «Извор уметничког дела» Врбас : Слово, 1996 ст 103
- Р. Hissarlian-Lagoutte, Стил и техника великих мајстора клавира, Нолит-Београд 1957
- М. Шнајдер-„Симболистичка музика“-„Савременик“-Београд, мај-јун 1983, год XXIX,књига LVIIсв 5-6 стр 459-469
- Д. Шобајић – „Темељи савременог пијанизма“-„Светови“- Нови Сад, 1996 ст 294.
- Х. Шонберг-Велики пијанисти-Нолит-Београд-1983 Ст 408
- Т. Штрабуловић- Поуке оца Тадеја-„Какве су ти мисли такав ти је живот“ – видик- Београд 2002-Библиотека Поуке бр1 стр 97

Литература на хрватском језику

- J. Andreis-Povijest glazbe- tom II-Sveučilišna naklada Liber-Zagreb 1989-str 683
- J. Andreis-Historija muzike-tom III-Školska knjiga-Zagreb 1954-str 730
- M. Hajdeger „Uvod u Heideggera“, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972. Edicija Pogled u suvremenost ; kolo 1, knj. 4.str 144
- F. Nietzsche. Tako je govorio Zaratustra, Mladost. Zagreb 1975. st 358
- R. Ziegler, „Kručonih Aleksej.“ Pojmovnik ruske avangarde 3 Ur. A. Flaker, D. Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. 1985, с.. 189..

Литература на француском језику

- T. Burchard Aperçus sur la connaissance sacrée. Milano:Arché, 1987. P.8
- R. Guénon Aperçus sur l' initiation. Paris:Editions Traditionelles,1992.P.61
- N. Gontcharova, M. Larionov, P. Vorms, Les ballets russes : Serge de Diaghilew et la décoration théâtrale- Belvès (Dordogne) P. Vorms, 1955 117 str
- J. Damase, S. Delaunay, "Nous irons jusqu'au soleil", Robert Laffont, Paris, 1978.ст 77,78 (226)
- S. de Diaghilew, *Mémoires*, Paris, Hermann, 2009.
- G. de Sardes, *Nijinski, sa vie, son geste, sa pensée*, Paris, Hermann, 2006

- J. Dering, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l' Orient musical.* Lonrai:Verdier,1994.P.88
- P. Francastel, "Du cubisme à l'art abstrait, cahiers inédits de Robert Delaunay", Paris, École pratique des hautes études, 1958 ст 203 (408)
- B. Häger, *Ballets suédois*, Paris, Jacques Damase, Éditions Denoël, 1989
- M. Larionov, "Diaghilev et les Ballets russes, La Bibliothèque des Arts, coll. Écoles et Mouvements, 1998.p.106
- G. Le Rider, F. Callu, J. Toulet, S. Coron, "Sonia & Robert Delaunay", éditions de la Bibliothèque nationale de France, Paris, 1977.
- R. Siohan, "Stravinsky", Solfèges-éditions du seuil, Paris 1959

Литература на енглеском језику

- A. Balakian:*The Sumbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest,1982-st 459-469
- Karl Leimer -Walter Giesecking- *Modernes Klavierspiel* - preface: Walter Giesecking, Schott Music Mainz (London-Paris-New-York) 1931. st 61. (2011, st150)
- K. Leimer, *Piano Technique-The Shortest Way to Pianistic Perfection*, Dover Publications Inc, New York, 1972
- Mark McFarland, "Igor Stravinsky" dans *Oxford Bibliographies Online: Music*. Édité par Bruce Gustavson. New York : Oxford University Press, 2011.
- L.Sokolova: *Dancing for Diaghilev : the memoirs of Lydia Sokolova / edited by Richard Buckle*, San Francisco : Mercury House, 1989 287c
- C. Spencer, *The World of Serge Diaghilev / Charles Spencer ; with contributions by Philip Dyer and Martin Battersby*,1974, 173 str

Литература на немачком језику

- I. F. Belsa, *Alexander Nikolajewitsch Skrjabin*, Berlin: Verlag Neue Musik, 1986.
- E. Sauer, *Meine Welt*, Berlin-Stuttgart, 1901. st 111-112

Енциклопедије и речници

- *Всемирная энциклопедия. Философия/ Главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов.— М.: АСТ. Мн.: Харвест. Современный литератор. 2001. с. 223*
- М.Вујаклија-*Лексикон страних речи и израза.* Просвета-Београд 1954-с. 1103
- И. Видановић- *Речник социјалног рада 2006.* Удружење стручних радника социјалне заштите Србије; (Београд : Тиро-ерк) стр-438
- G. Balter-Fachwörterbuch Musik-deutsch-russisch und russisch-deutsch- „Советский композитор“- VEB Deutscher Verlag für Musik- Москва-Leipzig 1976 s 484
- Norber Difurk -*La musique-tom II-Librairie Larousse, Vuk Karadžić-Beograd 1982, st 417*

- История философии: Запад-Россия-Восток (книга третья. Философия XIX — XX в).- М.:“Греко-латинский кабинет“, 1999. - 448 с.
- Ю.В. Келдыш, главный редактор-„Музыкальная энциклопедия“I-VI , “Советская энциклопедия“- „Советский композитор“-Москва 1973-1982
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians., Ed. Stanlie Sadie, Executive editor John Turrell, MacMillan-Grove, London-New York 2001.
- Muzička enciklopedija II, III–glavni urednik Krešimir Kovačević, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb1972 str 389, 765
- Биографический энциклопедический словарь. М., 2007. С. 482-483.
- З.Штамбук, енциклопедијски лексикон-мозаик знања, Музичка уметност интерпрес-Београд 1972.
- Б.С.Штейнпресс, И.М.Ямполовский - "Энциклопедическ музыкальный словарь", Советская энциклопедия, Москва, 1966.
- © 2009-2013 Энциклопедии & Словари- Коллекция энциклопедий и словарей-<http://enc-dic.com/music/>
- „Советская музыка“-научно-теоретический журнал апрель 1987 Издат. Союз композиторов и Министарства культуры СССР ст 128

Дискографија и видео записи

- **NVC ARTIS-Teldec video we 572 Ic 3706 1991-Spectacle de l'Opera de Paris-Garnier-Ballet de l'Opera de Paris -Paris dances Diaghilev-Hommage á Sergej Pavlovich Diaghilev (1872-1929) Petrouchka(Chorégraphie et production originale: Michel Fokine, Décor et costumes Aleksander Benois Noches-Chorégraphie originale: Bronislava Nijinska; Décor et costumes: Natalia Gontcharova**
- Richter l'insoumis-La Sept Arte, France , Svjatoslav Rihter - Enigma (Produced IMG-Artists) -Režija: Bruno Monsaingeon, 1998. god.(rts-digital-215, 5 maj 2013)
- **Igor Stravinski-Petruška- Jasmina Janković-piano**-Trajni snimak Radio Beograd 2000. Sala I.M.Kolarca-piano *Stainway&Sons*-DDD
- **Igor Stravinski-Piano-Rag-Music- Jasmina Janković-piano**-Trajni snimak Radio Beograd 1999. Sala I.M.Kolarca-piano *Stainway&Sons*-DDD
- Horowitz in Moskow“-Deutsche Grammophon-Charles Kuralt, CBS. News (SAD) 1986
- Mix - Scriabin plays Scriabin -Welte-Mignon piano roll, (Welte-2073 Mignon recording, 1910.- St. Peterburg, -YouTube at www.youtube.com/watch?v=VK2...
- **Уроки Генриха Нейгауза к дню рождения выдающегося музыканта** .<http://www.liveinternet.ru/journalshowcomments.php?jpostid=242801163&journalid=4000491&go=next&categ=0>
- Фильм «**Мастер Генрих**»
<http://piano.spb.ru/%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D%B8/film-master-genrikh.html>

ПРИЛОГ А.

Распоред фотографија

- ❖ 1-4 Николај Карлович Метнер
- ❖ 5. Рахмањин и Метнер са супругама-Н.А. и С.В. Рахмањини и Н.К.и А.М. Метнери-Лондон 1939.
- ❖ 6.Метнер и Рахмањин у Фиренци 5. априла 1924. год
- ❖ 7.Н.К.Метнер
- ❖ 8. И Стравински
- ❖ 9.Стравински, Николај Римски-Корсаков, Надежда Римски Корсаков Стејнберг.-на слици
- ❖ 10 Михаил Иванович Глинка (1804 Новоспаское, 1857, Берлин), композитор, пијаниста, оснивач националне композиторске школе (први с лева)
- ❖ 11. Џон Филд (John Field, 1782 Даблин, 1837, Москва) ирски пијаниста, композитор
- ❖ 12. Аркадиј Александрович Рахманинов (1808-1881) са женом Варваром Васиљевном (деда и баба Сергеја Рахмањинова)
- ❖ 13. „Девојка у плавом“(Девица в голубом). Рад Н.П. Чехова, уље, 1881
- ❖ 14 Антон и Николај Чехов фебруар 1882)
- ❖ 15. Родитељи Игора Стравинског, Фёдор и Анна, Одеса, 1874)
- ❖ 16. Чајковски
- ❖ 17. На пријему код Steinway-а, 11 Јан 1925 Први ред са лева: Стравински, Метнер Furtwängler F.Steinway, Hoffmann, 2 ред: Ibbs (impressario) Kreisler, Рахмањин 3. ред: Monty, Зилоти
- ❖ 18. А.М. Метнер, Н.К Метнер Ирина и С.В.Рахмањин, Фиренца 1924.г.
- ❖ 19. Рахмањин на селу са косачима
- ❖ 20. Исак Левитан „Над вечным покоем“, 1894
- ❖ 21. Рахмањин са псом
- ❖ 22-23. С.В.Рахманинов у летњиковцу, Ивановка
- ❖ 24. Рахмањин са псом
- ❖ 25 На дачи у Клерфонтен почетком 1930-их у дому Рахмањинова недалеко од Париза: Са лева на десно:Ф.Ф.Шалџапин, М.А.Чехов, Н.А.Рахмањинова Ф.И.Шалџапин, С.В.Рахмањин
- ❖ 26. С.Рахмањин и Ф.Шалџапин
- ❖ 27. Дмитриј Мережковски
- ❖ 28. Николај и Емил Метнер
- ❖ 29 Кућа Рјепина, на имању „Пенати“, недалеко од Санкт Петербурга
- ❖ 30. Иља Рјепин. „Садко у подводном краљевству“, 1876.
- ❖ 31. С.Рахмањин
- ❖ 32. Александар Скрјабин
- ❖ 33. Скрјабинова представа односа спектра боја и тоналитета по квинтном кругу (слика1),
- ❖ 34. Клавијатура Скрјабиновог светлоснога клавира (слика2)
- ❖ 35. Скрјабинов »мистични акорд« (слика3)
- ❖ 36.. Казимир Малевич Чёрный супрематический квадрат, 1915.
- ❖ 37. Леонтјев, Соловјев Булгаков, Берђајев, Лоски, Солжењин
- ❖ 38. Иван Ильин

- ❖ 39. Андреј Блум
- ❖ 40. Антоније Сурожски
- ❖ 41. Корсаков, Јевреинов и Глазунов- Петербуршки конзерваторијум 1905.г
- ❖ 42. Јозеф Хофман као дете.
- ❖ 43. Централна муичка школа при Московском конзерваторијуму(слика 1) Гњесинско училиште 19 20-е г.(Слика2)Петербургски конзерваторијум (Слика3) Московски конзерваторијум –«Большой зал(Слика4)
- ❖ 44. Свјатослав Рихтер
- ❖ 45. Учесници „Руских сезона“1907. у Паризу у гостима код Сен-Санса-слика
- ❖ 46. Стравински, Дјагилев, Лифар-слика
- ❖ 47. Сергеј Дјагилев
- ❖ 48. Жар-птица-Стравинског-костим балерине Леона Бакста
- ❖ 49. Џон Филд
- ❖ 50. Дмитриј Борњански
- ❖ 51. Михаил Глинка
- ❖ 52. Иља Рјепин: Глинка током писања опере „Руслан и Лјудмила“ (1887)
- ❖ 53. „Петорка“: Балакирјев, Кјуи, Мусоргски, Римски Корсаков. Бородин
- ❖ 54. Иља Рјепин: Портрет композитора М. П. Мусоргског (1881)
- ❖ 55. Валентин Серов: Портрет -Корсакова (1898)
- ❖ 56. Иља Рјепин: Портрет композитора и хемичара Александра Бородина (1888).
- ❖ 57. Антон и Николај Рубинштајн-Поштанска карта (1910)
- ❖ 58. Портрет Рубинштајна Иља Рјепин (1887)
- ❖ 59. Рубинштајн за клавиром
- ❖ 60 А.Рубинштајн са својим потписом-гравура 1889)
- ❖ 61 Запис А.Г. Рубинштајна Аутограф (Москва 1888)
- ❖ 62. Увертира за отварање нове зграде Конзерваторијума 1894.
- ❖ 63. Прва зграда Петербуршког конзерваторијума 1862-Дом Демидова
- ❖ 64. Друга зграда Петербуршког конзерваторијума.
- ❖ 65. Како ме је Рубинштајн учио да свирам-Хофман и Рубинштајн
- ❖ 66. Теодор.Лешетицки
- ❖ 67. Т.Лешетицки са А.Јесиповом
- ❖ 68. Ана Јесипова
- ❖ 69. Вера Тиманова
- ❖ 70. Ученици класе проф. Николајева средина 20-их
- ❖ 71. Зграда Московског конзерваторијума
- ❖ 72. Учионица у којој је предавао Чајковски
- ❖ 73. Николај Рубинштајн
- ❖ 74. Петар Иљич Чајковски
- ❖ 75.Николај Зверјев
- ❖ 76.Н. С. Зверјев са ученицима М. Пресманом, С. Рахмањиним и Л. Максимовим (Московски конз 1. август 1886.
- ❖ 77. Александар Дјубјук
- ❖ 78. Аркадије Володос
- ❖ 77. Зилоти и Рахмањин
- ❖ 78. Зилоти иЛист
- ❖ 79. Зилоти и Чајковски

- ❖ 80. Александар Зилоти
- ❖ 81. Тађејев са ученицима
- ❖ 82. Тађејев код Толстојевих
- ❖ 83. У Јсној пољани
- ❖ 84. Тађејев
- ❖ 85. Тађејев за клавиром
- ❖ 86. Павел Августинович Пабст
- ❖ 87. Антон Аренски (1и2)
- ❖ 88. Василиј Сафонов
- ❖ 89. Велика дворана (Большой зал) Конзерваторијума
- ❖ 90. Јуруј Темирканов
- ❖ 91. Василиј Сафонов са ученицима. Са лева на десно: Розина Беси (Левина), Александр Гедике, Елена Бекман-Шербина, Олимпиада Кардашева, Аглаида Фридман
- ❖ 92. Николај Зверев с ученицима крајем 1880-х. Са лева на десно: Семјон Самуелсон, Александр Скрјабин, Леонид Максимов, Сергеј Рахманинов, Александр Черњаев, Фјодор Кенеман, Матвеј Пресман
- ❖ 93. Антон Аренски (седи у средини) са студентима (са лева) Лев Конус, Никита Морозов, Сергеј Рахмањин
- ❖ 94. Сергей Танејев, А. Брандуков, Игумнов, Ј.Конус, А.Гедике
- ❖ 95. Сестре Гнесин (с лева на десно): Олга, Елена, Евгенија, Марија, Елизавета.
- ❖ 96. «Музыкальное училище Е. и М. Гнесиных». 1895 г. дрвена кућа у Гагаринској улици
- ❖ 97. Елена Фабиановна Гнесина 1874-196 (сл 3).
- ❖ 98. Игор Стравински
- ❖ 99. Карсавина-„Жар птица“1910.
- ❖ 100. Пабло Пикасо: Портрет Игора. Стравинског (1920),
- ❖ 101. Жак-Емил Бланш, портрет Стравинског 1915. год.
- ❖ 102. Сергеј. Прокофјев
- ❖ 103. Програм концертаПрокофјева са Коларца
- ❖ 104. Карикатура С.Жедринског-Прокофјев за клавиром
- ❖ 105 Александар Скрјабин
- ❖ 106. Вера Ивановна Исакович Скрјабин (прва жена композитора)
- ❖ 107. Скрјабин саТатјаном Шлџер, (другом женом) 1909. у Бриселу
- ❖ 108. Скрјабин свира Етиду Ор.8 No.12, 1910. у Ст.Петербургу
- ❖ 109. Рахмањин за клавиром
- ❖ 110. А.И.Зилоти и С.В.Рахмањин 1902.
- ❖ 111. Зилоти и Лист: Вајмар 1885
- ❖ 112. Лист са студентима: Franz Liszt, Georg Liebling, Aleksandr I. Ziloti, Arthur Friedheim, Emil von Sauer, Alfred Reisenauer, Alexander W. Gottschalg, Moriz Rosenthal
- ❖ 113 Породица П.М.Третјакова. 1884 . С лева на десно: Вера, Иван, Вера Николаевна, Михаил, Марија, Марија Ивановна, Павел Михајлович, Александра, Љубов. .
- ❖ 114.Герке и зетови, с лева на десно: Љубов П.Гриценко, Александр И.Зилоти, Александра П.Боткина, Николај Н.Гриценко, Вера П.Зилоти, Сергеј С.Боткин. 1894

- ❖ 115. Јозеф и Розина Левин
- ❖ 116. Розина Левин и Ван Клајберн
- ❖ 117. Ван Клајберн- Велика сали Моск. конз. на Конкурсу „Чајковски“ 1958.
- ❖ 118. Јозеф Хофман
- ❖ 119. Скрјабин и Хофман, Москва 1862.(сл,119-1и2)
- ❖ 120. Концерт Хофман у Метрополитену 1937.
- ❖ 121. Млади Рахмаџинов
- ❖ 122-Рахмаџинов. и Шаљапин
- ❖ 123. Рахмаџинов. на селу, други с лева
- ❖ 124. Рахмаџинов са ћерком
- ❖ 125-127 Рахмаџинов за клавиром
- ❖ 128. «Хоровиц у Москви»,
- ❖ 129.Хоровиц, Натан Милштајн и Глазунов 1925.
- ❖ 130. Млади пијаниста- Владимир Хоровиц
- ❖ 131. Свјатослав Рихтер
- ❖ 132. Публика са концерта «Хоровиц у Москви»,
- ❖ 133.Совјетси војник држи концерт пред својим саборцима.
- ❖ 134. Зграда Лењинградског конз. у време опсаде
- ❖ 135. Директор конз. на месту пада бомбе, Фоаје “Большого зала“ Конз. септембра 1943. год
- ❖ 136. Студенти и професори Училишта и Конз.1943. У центру седи М.Јудина
- ❖ 137. Час за време опсаде Лењинграда, Професор, студент и корепетитор
- ❖ 138. Фронтуска бригада Ленинградског конз. (Брянский фронт) 1942. Лукикин (виолонч.), И.Краузе (н.а.СССР И.Петров); Альпер–солист Одесской оперы, Нейман – скрипач; Королевская – балерина, проф. А.Б.Мерович, н.а. РСФСР Л.В.Воловов; В.О.Кегиданов–солист балета
- ❖ 139.“Большој зал Ленингр. филармонии“ у којем је 9 августа 1942 г. изведена 7. («Ленинградска») симфонија Д.Д.Шостаковича (Велики симфонијски оркестар Лењинградског радиокомитета под диригентском палицом Карла Елиазберга
- ❖ 140.Марија Вениаминовна Јудина
- ❖ 141. Марија Јудина и Серафим Соловецки
- ❖ 142. М.Јудина на фронту
- ❖ 143Елена Скрјабина Софроњицкаја 1989
- ❖ 144. Владимир Софроницки свира у „Музеју Скрјабин“ 1940.
- ❖ 145.Дмитриј Шостакович за клавиром
- ❖ 146. Дмитриј Шостакович на дачи
- ❖ 147. Шостакович са ћерком Галином 1945.
- ❖ 148. Константин Игумнов
- ❖ 149. Константин Игумнов за клавиром
- ❖ 150. Александар Голденвејзер
- ❖ 151. Голденвејзер са студентима-А.Капланом и Р.Тамаркиној
- ❖ 152. Класа А.Б.Голденвејзера Московског конзерваторијума (почетком 1900-х г.
- ❖ 153. Голденвезер са дипломцима класе (Т.Николајевна поред Голденцејзера, Башкиров други с лева горе
- ❖ 154. Хенрих Нејгауз

- ❖ 155. Хенрих Нејгауз 20-тих
- ❖ 156. Х.Нејгауз
- ❖ 157. Хенрих и Станислав Нејгауз
- ❖ 158. Станислав.Нејгауз и Брижит Анжерер
- ❖ 159. Нејгаузи-четири генерације пијаниста
- ❖ 160. Генрих Нејгауз у кући са ученицима: (слева на десно) Наталија Фомина, Антон Гинзбург, Евгениј Малинин, Вера Горностаева
- ❖ 161. Отац и син: Генрих и Станислав Нејгаузи Изводе Свиту за два клавира Аренског «Силуэты» , соч. 23.
- ❖ 162. Представник школе Г.Г.Нејгауза, Александр Слободјаник
- ❖ 163. Сусрет са пијанистом Егоном Петри. Седе Татјана Голдфарб, Генрих Нејгауз, Нина Емельанова, Егон Петри. Стоје: Јаков Зак, Роза Тамаркина, Александр Голденвейзер. 1937 г. (Централни Дом радних искусств)
- ❖ 164. Нејгауза, А. Слободјаник
- ❖ 165. Самуил Фејнберг
- ❖ 166. Емил Гилелс
- ❖ 167. Програм концерта Емила Гилелса у Београду 1982 са аутограмом
- ❖ 168. Свјатослав Рихтер
- ❖ 169. Рухтер на „Коларцу“ 1965.
- ❖ 170. Дмитри..Башкиров
- ❖ 171. Башкиров 60-их, испред зграде Моск. конз
- ❖ 172. Концерт поводом-80-рођендана Д. А. Башкирова-Моск. конз 2011.
- ❖ 173. Григориј Соколов
- ❖ 174. Миша Дихтер, Емил Гилелс, Григори Соколов
- ❖ 175. М.Плетнјев на Конкурсу „Чајковски“ 1978.
- ❖ 176.Михаил Плетнјев-диригент
- ❖ 177. М.Плетнјев на додели Државне награде Руске Федерације од В.Путина 2006)
- ❖ 178. Борис Березовски
- ❖ 179. Евгеније Кисин
- ❖ 180. Николај Лугански
- ❖ 181. Аркадиј Володос
- ❖ 182. Денис Мацујев
- ❖ 183. В. Георгијев и Д.Трифонов на Конкурсу „Чајковски“2011

Биографија

Јасмина Јанковић рођена је у Београду, где је упоредо завршила V београдску гимназију и средњу музичку школу „Станковић“. Дипломирала је клавир на Факултету музичке уметности у Београду и магистрирала на истом факултету у класи проф. др. Арбо Валдме. Школовање наставља у иностранству. Завршила је специјализацију и постдипломске студије, аспирантуру (1985-1988), на одсеку за клавир Конзерваторијума „Чајковски“ у Москви у класи проф. Димитрија Башкирова са највишом оценом из главног предмета као и из: „Музичке уметности“, „Историје и теорије пијанизма“, „Педагогије“, „Филозофије“, „Руског језика“.

Као стипендиста Владе Француске наставља школовање у Паризу на Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMP) у класи проф. Dominique Merlet и Jacques Rouvier и на Conservatoire Européen de musique (проф. Theodor Parasskivesko). Упоредо завршава и прву годину докторских студија D.F.A.P. на одсеку за музикологију l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) где сарађује са професорима Serge Gut и Edith Weber.

Учествовала је у мајсторским школама клавира: Француска-(Тур и Ница), проф. Ј. Малинин, Е. Вирсаладзе; Ж. Рувије; Словенија (Грожњан)-проф. А. Валдма, Аустрија (Салцбург)- проф. Д. Башкиров, Швајцарска (Вербје) - проф. А. Брендел. Наставничку каријеру је започела у музичкој школи «Станковић» наставила у Француској, а потом од 1998. на Академији лепих уметности у Београду, на одсеку за клавир, где је 2012. изабрана у редовног професора.

У својој уметничко-извођачкој каријери Јасмина Јанковић је одржала више стотина концерата у земљи и иностранству, од којих су посебно запажени: 40 тематских реситала у Паризу као и концерти у седишту UNESCO-а 1996. и 2000, концерт на светски Дан музеја (2012) где је презентovala нематеријалну културну баштину Србије у Паризу; у Израелу (2013) са музиком првог српског композитора Јосифа Шлезингера.

По повратку у земљу интезивно се бави истраживањем српске музичке баштине тематским концертима: „Српска музика у грађанском друштву“, „Даме српски композитори“, „Српска духовна музика за глас и клавир“, „Музика у Обреновићевој Србији“; у Архиву Србије презентovala је дела Милеве Опујић Константиновић у оквиру пројекта „Култура Срба у Дубровнику у XIX в. Аутор је пројекта Српска клавирска музика, у оквиру којег је одржала 10 концерата са предавањима: „Уметничка музика и традиција“ у градовима Србије. Снимила је трајне снимке за Радио Београд никада изведених, заборављених српских композитора, који је резултирао издавањем неколико компакт дискова: „У част дама романтичне епохе“(женско писмо XIX в); „Женске приче“ (Љ. Марић, М. Живковић, И. Стефановић, И. Жебељан, Н. Богојевић), „У средишту мушке душе“ (М. Милојевић, В. Трајковић, Д. Деспић, С. Рајачић, П. Крстић, С. Христић, М. Логар, П. Милошевић, В. Мокрањац), као и дела Корнелија Станковића „Што се боре мисли моје“ поводом 150 г. од смрти композитора.

Рад који је саопштила на међународној конференцији „Светлост са истока-Јапанска култура и ми“ штампан је у целини.

Добитник је захвалнице Града Београда за залагање на пољу очувања српске и европске културне баштине-„Дана Европске баштине“ 2012., 2013. и 2014. као и за допринос поновном отварању Легата „Јосипа Славенског“ за ауторски концерт посвећен његовим делима. 2014. добија награду „Музике класике“ за албум године „Женске приче“. Од 1998. је у звању „Истакнутог уметника“.

„Јасмина Јанковић је интеллигентан и културан музичар. Њено прецизно схватање различитих стилови и урођена надареност, допринели су да рад са њом у току студија на Конзерваторијуму „Чајковски“ у Москви, представља право задовољство.“

Проф. Димитриј Башикиров

„Јасмина Јанковић ношена бескрајном љубављу према музици, спонтанитетом експлозивних особина у приближаванњу маштом вибрантних и необичних виђења, прилази музици и извођењу са отвореним срцем и са пуно не свакидашње свежине. Несебична у креативном давању, Јасмина Јанковић развила је свој пијанизам до послушног реализатора танано изнијансиране духовне поруе њеног схватања музике као животног ритуала“.

Проф. др. Арбо Валдма

„Јасмина Јанковић је веома талентована пијанисткиња, која се сва посветила своме инструменту. Захваљујући одличној руској пијанистичкој школи, коју је стекла најпре у класи Проф. Арбо Валдме а затим и на посдипломским студијама на Конзерваторијуму „Чајковски“, који је са одличним успехом дипломирала, она изводи најтеже композиције клавирске литературе. Јасмина стално обogaђује свој репертоар понекад и делима које се ретко могу чути на концертном подијуму., увек са новим композицијама не само у Београду него и у иностранству“.

Академик Станојло Рајчић

„Пијанисткиња Јасмина Јанковић један је од, на жалост сасвим ретких домаћих извођача који се свесрдно и истрајно посвећује истраживању, проучавању и интерпретирању клавирске музике српских композитора из прошлости и савремености. Био сам у прилици да се упознам са резултатом њеног рада који садржи музику аутора романтичне и савремене епохе. Мислим да ово залагање Јасмине Јанковић за оживљавање наше музичке баштине заслужује сваку похвалу“.

Академик, Дејан Деспић, секретар ликовне и музичке уметности САНУ.

Имао сам задовољство и част да присуствујем концерту изврсне српске пијанисткиње Јасмине Јанковић.. Београдски концерт био је посвећен класичним вредностима српске музике за клавир. Програм овог концерта, допуњен из области капиталних дела српске уметничке музике, чини један прави, репрезентативни садржај аудио ЦД-а.

Академик, Властимир Трајковић, композитор

„Својим ангажовањем око заборављених дела српске музичке литературе представљајући антологију српске клавирске музике од њене појаве на светској сцени до данашњих дана, Јасмина Јанковић не само што доприноси разноликости нашег концертног живота, већ и испуњава лепу и корисну културну мисију“

Др Катарина Томашевић, Научни сарадник Музиколошког института САНУ

Јасмина Јанковић, пијаниста, уметник широке и истовремено суптилно интониране осећајности, посвећена Српској енергији похрањеној у клавирској музици, чини спасоносне кораке, да изведећи ту музику, баштини њено даље постојање. У том смислу благородно је подржати у њеној висококвалитетној интерпретативној визији и остварености.

Проф. Светислав Д. Божјић, композитор

Ja, Theodore Paraskivesco, пијаниста, професор на C.N.S.M.D. de Paris, препоручујем, са пуном својом одговорношћу пијанисткињу Јасмину Јанковић, са њеним изузетним квалитетима, како пијанистичким тако и уметничким да се може презентовати на сцени.

Проф. Theodore Paraskivesco

Имали смо велико задовољство и са пажњом смо слушали Вашу интерпретацију на концерту. Честитамо Вам, и желимо највећи успех захваљујући вашем таленту“.

Nuela Amselem, Presidente Commission des Activités culturelles U N E S C O

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани Јасмина П. Јанковић

Број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Руска пијанистичка школа: историја и традиција

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

Потпис докторанда

У Београду, _____



Прилог 2.

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ
ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКОГ РАДА**

Име и презиме аутора Јасмина П. Јанковић

Број индекса _____

Студијски програм _____

Наслов рада „Руска пијанистичка школа: историја и традиција“

Ментор др Корнелија Ичин

Потписани Јасмина П. Јанковић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____



Прилог 3.

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Руска пијанистичка школа: историја и традиција“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, _____

Потпис докторанда

