

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ ИЗ ПРЕДМЕТА:

*КЛАВИР*

ТЕМА:

*ДВЕ ВЕРЗИЈЕ СОНАТЕ ОП. 36 СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА КАО  
ПОДСТИЦАЈ ДАНАШЊИМ РАЗМИШЉАЊИМА О ИЗВОЂАШТВУ*

МЕНТОР:

РЕД. ПРОФ. ДЕЈАН СИНАДИНОВИЋ

СТУДЕНТ:

МР. ФИЛИП МАЏУНКОВ

БЕОГРАД, СЕПТЕМБАР 2015.



## ПРЕГЛЕД САДРЖАЈА

|   |    |
|---|----|
| I УВОД                                      | 4  |
| II ЖИВОТ ОБАСЈАН ДЕЛОМ                      | 6  |
| 2.1 Посвета                                 | 6  |
| 2.2 Рецепција                               | 8  |
| 2.3 Прераде                                 | 10 |
| 2.4 Извођач                                 | 14 |
| III СНИМЦИ                                  | 18 |
| 3.1 Шопенова Соната бр. 2, оп. 35 у бе-молу | 20 |
| 3.2 Владимир Хоровиц                        | 24 |
| 3.3 Нове технологије                        | 27 |
| IV ИНТЕРПРЕТАЦИЈА                           | 31 |
| 4.1 ПРИПРЕМА                                | 32 |
| 4.2 СИНТЕЗА                                 | 48 |
| V ИЗВОРИ                                    | 57 |

## I УВОД

Овај рад, на примеру две верзије *Сонате оп. 36* Сергеја Рахмањинова, истражује моменат завршености једног музичког дела и његовог могућег преображаја, као и тачке додира оригинално компоноване музике и интерпретативне уметности.

Биографска метода није уобичајена за овакву врсту радова. Међутим, повезаност чињеница живота са креативним чином, у овом случају такве је врсте, да нам даје за право да укажемо како се наоко удаљене и неповезане животне и стваралачке чињенице узајамно преплићу.

Овај рад ће се бавити анализом и синтезом прве (1913) и друге (1931) верзије *Сонате оп. 36* Сергеја Рахмањинова. Стварни снимци Рахмањиновљевих извођења његових дела, његова интерпретација Шопенове *Сонате у бе молу*, интерпретације Владимира Хоровица *Сонате оп. 36*, бројне варијације, као и могућности нове технологије, увешће нас у тајну алхемију у којој се оригинално и интерпретативно стваралаштво срећу, мешају и надопуњују, што је један од главних задатака овога рада.

Резултат треба да буде једна нова визија *Сонате оп. 36* сачињене од елемената обе верзије овога дела.

То отвара питање оригинала и копије. Оно је блиско вековној расправи о мимезису односно теорији подражавања коју су први формулисали Платон<sup>1</sup> и Аристотел<sup>2</sup>. По Платоновом мишљењу, објективни свет је само одраз једног вишег света идеја, док је уметност тек просто подражавање видљивог света, тако да је песничка уметност само „сенка сенке“ у односу на првобитну пра-слику. Аристотел ублажава ту оцену тако што на примеру грчке трагедије показује да песништво није обично „подражавање“ стварности, него извесна његова модификација.<sup>3</sup> Чувена расправа Едуарда Ханслика *О*

---

<sup>1</sup> Теорија мимезиса или подражавања изложена је пре свега у Платоновим дијалозима *Гозба*, *Ијон* и *Федар*.

<sup>2</sup> Реч је о Аристотеловом делу које је познато као *Поетика* или *О песничкој уметности*.

<sup>3</sup> Кад су у питању лица односно карактери трагедија, Аристотел објашњава да су неки од њих „онакви какви јесу у стварности“ (код Еурипида) а неки „такви какви треба да буду“ (код Софокла).

*музички лепом*<sup>4</sup>, у великој мери актуелизује ту проблематику. Основно полазиште Ханслика је аутономија музичког израза. Музика не зависи од онога што приказује (описује) или побуђује (осећања), него од онога што јесте, а то је сопствено музичко устројство. Рекло би се да је Ханслик ближи Аристотелу, јер по њему музика не подражава природу, него је надраста. Ханслик увиђа да проблематика његове књиге задире и у питања извођаштва: иако компоновано дело представља, по њему, „готово умјетничко дело“, он ипак додаје да то „не треба да нас спријечава да подвојеност музике на композицију и репродукцију... уважимо у сваком случају“. То не значи ништа друго него да се све напетости у музици разрешавају у интерпретацији.

У овом раду истраживаћемо питање „оригинала“ и „копије“ везано за проблем извођења, али, што је важније, и за питање прерада и варијаната једног дела од стране аутора. Данашња музичка интерпретативна уметност подразумева побољшање „изворног звука“, а самим тим и „одступања од“ или, условно говорећи, „усавршавања“ оригинала, стварања нових „оригинала“. То се додатно компликује кад се суочимо са верзијама самог композитора.

Наша теза се базира на идеји да две верзије *Сонате оп. 36*, без обзира на њихову целовитост – не можемо да посматрамо као самосталне композиције. Њихово постојање извођачу пружа могућност да готово идентичан садржајни концепт тумачи на два, на моменте драматично различита начина. Управо ова дистинкција креира простор за „обједињено“ читање, односно извођење.

Реконструкција свирања Рахмањинова показаће да је његово извођаштво уско повезано са његовим стваралаштвом, а да главна премиса која се намеће анализом и повезивањем две верзије *Сонате оп. 36* указује на то да у његовом поимању ствари компоновање и извођаштво чине недељиву целину, то јест, да је композиција само предлојак, нереализовано извођаштво. Проблем је идентичан као између драмског текста и представе, или варијација и адаптација сопствених дела, када стваралачки процес иде више по „белинама“ него по претходном (нотном) тексту. Нема никакве сумње да Рахмањинова треба тражити у симбиози композитора и извођача.

---

<sup>4</sup> Едуард Ханслик. *О музички лијепом*, превео Иван Фохт. Београд, БИГЗ, 1977.

## II ЖИВОТ ОБАСЈАН ДЕЛОМ

### 2.1 ПОСВЕТА

Сергеј Васиљевич Рахмањинов (1873–1943), композитор, пијаниста и диригент, потиче из аристократске породице у којој је музика одувек била део традиције – његов прадеда, Александер Герасимович, био је талентовани виолиниста који је заједно са супругом Маријом Аркадејевном, певачицом, водио аматерски хор и оркестар. Њихов син, Аркадије Александрович, наследио је музички таленат и упркос војној служби стекао вештину свирања на клавиру као Филдов ученик.<sup>5</sup> Једини сусрет са дедом, приликом ког је *Серјожа* вероватно имао и свој први час клавира, Рахмањинову је остао заувек у сећању. С друге стране, деда по мајчиној линији, генерал Бутаков био је пак најзаслужнији за ангажовање првог педагога изван породице – младе Ане Орнатске, дипломкиње Петроградског конзерваторијума.<sup>6</sup> Да музичко образовање младог Рахмањинова не буде препуштено случају најзад се побринуо и његов старији брат од тетке, већ реномирани пијаниста и Листов ученик, Александер Зилоти. Уз његову препоруку Рахмањинов је постао ученик чувеног педагога „ког нико никада није чуо како свира“,<sup>7</sup> Николаја Зверјева. Убрзо затим уследила је промена средине: *Серјожа* се преселио у Москву у дом Зверјева и за дванаестогодишњег Рахмањинова, овај тренутак означио је почетак потпуног посвећења музици и раду за клавиром.

Изузетан статус „одабраног“ ученика који је стекао, у то време Рахмањинов је делио са још двоје талентованих младих пијаниста – Леонидом Максимовим и Матвејем Пресманом. Овај трио – „зверчићи“ како је Зверјев имао обичај да их зове – био је изложен строгом и до најситнијих детаља испланираном пијанистичком тренингу<sup>8</sup> који је Рахмањинову у будућности обезбедио једну од најколосалнијих

---

<sup>5</sup> Harrison, *Rachmaninoff – Life, Works, Recordings*, Bath Press Ltd, Bath, 2005, 5

<sup>6</sup> Michael Scott, *Rachmaninoff*, The History Press, Stroud, 2008, 12-13

<sup>7</sup> Sergei Bertensson and Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff – A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Indiana, 1956, 11

<sup>8</sup> Bertensson & Leyda, 7-9

техника у историји.<sup>9</sup> Честа дружења са „спољним светом“ Зверјев је неретко организовао у свом дому, а млади уметници би, уз његову дозволу – демонстрирали гостима свој напредак за клавиром. Једном таквом приликом, Рахмањинов се сусрео први пут са својим великим идиолом, Чајковским: тада је пред њим одсвирао „Новембар“ из *Годишњих доба*<sup>10</sup> (који је касније, 1920. године, и снимио).

Рахмањинов је код Зверјева боравио до 1889. године, када је њихов однос драматично угрожен жустром расправом, која је касније чак довела и до избацивања Рахмањинова из куће. Већ афирмисани млади композитор, али истовремено још увек малолетни *Серјожа*, немили разговор је иницирао сâм – можда на помало препотентан начин захтевајући посебне услове који би му омогућили несметан рад на компоновању. Изгледало је да је младић заувек изгубио наклоност некадашњег ментора, који му више није ни отпоздрављао приликом случајних сусретања. Ипак, три године касније, успех приликом извођења *Алека*, крунисан Великом златном медаљом Московског конзерваторијума – омекао је старца познатог по прекој нарави,<sup>11</sup> који му је уз искрен „опроштај“ и најбоље жеље – поклатио свој златни сат који је овај чувао уза се до последњих дана.<sup>12</sup>

Није немогуће поверовати да су чести сусрети са великанима музичке сцене, попут оног са Чајковским, убрзано распламсали Рахмањиновљево већ урођену жељу за компоновањем: већ у првој години учења код Зверјева, он је у тајности први пут одсвирао неке *своје* дело. Био је то Матвеј Пресман, коме је по сопственом сведочењу дело са *лежећим басом насупрот хроматици у дисканту*, Рахмањинов и посветио.<sup>13</sup> Иако је неки повезују са изгубљеном *Етидом у Фис-дуру*<sup>14</sup>, композиција није сачувана, нити јој се може поуздано утврдити идентитет. Сведочење Пресмана о извођењу те *прве* композиције, данас има посебно значење, јер је управо њему

---

<sup>9</sup> Харолд Шонберг. Велики пијанисти, превела Гордана Трбојевић. Београд, Нолит, 1983, 345

<sup>10</sup> Bertensson & Leyda, 15-16

<sup>11</sup> Bertensson & Leyda, 20-21

<sup>12</sup> Bertensson & Leyda, 45-46

<sup>13</sup> Bertensson & Leyda, 13-14

<sup>14</sup> Harrison, 194

Рахмаџинов посветио своју другу и последњу клавирску сонату, *Сонату оп. 36* у бемолу.

## 2.2 РЕЦЕПЦИЈА

Импозантан успех у младости, највише оцене и похвале личности попут Чајковског, Тањејева и Аренског – дали су Рахмаџинову крила. Одрешених руку, своје време као слободан уметник волео је да проводи на имању своје тетке Варваре, у Ивановки – идиличном амбијенту где ће се зближити са будућом супругом и где ће између осталог написати већину својих најзначајнијих дела. Иза себе већ је имао свој *Први клавирски концерт*, а потписао је и први уговор – са издавачем Гутејлом. Колико је за младог аутора та изненадна финансијска прилика била значајна, сведочи и дивљење (уз нескривену радост) Чајковског, који му је том приликом упутио и неколико корисних *пословних* савета.<sup>15</sup>

Младачким ентузијазмом наметнуо се на свим културним фронтима – био је подједнако успешан као аутор, пијаниста и диригент, а због недостатка новца често је био приморан да се уплиће и у послове који га нису нарочито занимали.<sup>16</sup> Сама помисао на педагошки рад толико га је иритирала да је на часовима које је држао скоро увек био „одсутан“ духом.<sup>17</sup> Као зрео уметник схватио је да му интезитет сопствене посвећености раду, не дозвољава да успешно обавља више функција истовремено.<sup>18</sup>

Рахмаџинов је веома држао до критика које су му упућиване, нарочито ако су долазиле од Римског-Корсакова или Чајковског који су му били истински узор.<sup>19</sup> Чајковском се до те мере дивио, да је својим композиционим поступком у транскрипцији „Валцера“ из *Успаване лепотице* помало изиритирао аутора који је

---

<sup>15</sup> Bertensson & Leyda, 46

<sup>16</sup> Bertensson & Leyda, 29.

<sup>17</sup> Када му је финансијска ситуација поставла сасвим стабилна, посветивши се пијанистичкој каријери 1918. године – више никада није никога подучавао (Bertensson & Leyda, 66).

<sup>18</sup> Bertensson & Leyda, 110

<sup>19</sup> Bertensson & Leyda, 369



результат клавирске обраде Рахмањинова оценио као „кукавички“ и „робовски подређен ауторитету композитора“.<sup>20</sup>

Мада у окружењу великана романтизма, Рахмањинов је развијао свој препознатљиви и оригинални модерни стил најпре преко композиција писаних за оркестар (уз неколико дела за глас и клавир), да би после *Алека* уследила „бомба“: у збирци *Фантастичних комада оп. 3* за клавир нашао се фамозни „Прелид у цис-молу“. Продат за четрдесет рубаља,<sup>21</sup> тај комад ће обележити не само његову каријеру већ и читаво столеће. Редак ниво популарности који су достизала само поједина дела великих композитора, који се притом најчешће успостављао после смрти њихових аутора – у случају Рахмањинова догодио се моментално: „Московски пожар“<sup>22</sup> раширио се по Европи и пре него што је млади композитор имао прилике да га ваљано „контролише“. Успех композиције који је, по сопственом мишљењу аутора, заобишао много значајнија дела која је касније написао – представљао је енигму за Рахмањинова која га је пратила целог живота.<sup>23</sup> На концертима је настојао да удовољи разудареној публици која је скандирањем умела да захтева извођење омиљеног комада,<sup>24</sup> а у таквим тренуцима кроз мисли мора да му је пролазио тешки уздах Чајковског који је и те како имао шта да му каже о искушењима „прижељкиване“ славе.<sup>25</sup> Једном приликом, током посете Дизнијевом студију, рекао је шаљиво Волту Дизнију: „Чуо сам своје незаобилазно дело изведено чудесно од стране неких од најбољих пијаниста и свирепи

---

<sup>20</sup> Bertensson & Leyda, 35

<sup>21</sup> Рахмањинов је продао издавачу комплетан *Оп. 3* за двеста рубаља, што би значило да је сваки од пет комада вредео по четрдесет. Таубманова рачуница предвиђа (на основу касније остварене зараде аутора од грамофонских снимака композиције), да би у случају оствареног ауторског права могућа зарада Рахмањинова била у приближном износу од \$100.000,00 (Howard Taubman, *Music on my beat*, Simon and Schuster, New York, 1943, 18 цитирано у Harrison, 46, 50). Ако бисмо ту сасвим релативну калкулацију прихватили као (приближно) исправну, Таубманов резултат, с обзиром на годину извршене рачунице (1943), био би еквивалентан данашњој економској моћи (2015) у износу од \$8.540.000,00 (судећи по сајту *Measuring Worth*: <http://www.measuringworth.com/uscompare/>).

<sup>22</sup> Композиција је на потоње изненађење аутора у Енглеској штапана и као „Судњи дан“, „Пожар у Москви“ и „Московски валцер“ (Harrison, 87).

<sup>23</sup> Bertensson & Leyda, 162-163

<sup>24</sup> Harrison, 228

<sup>25</sup> Bertensson & Leyda, 15

касапљено од стране аматера, али никада ме ништа није тако дотакло као извођење великог маистра [Микија] Мауса“.<sup>26</sup>

Убрзо после успеха са „Прелидом“, уследило је прво велико искушење за Рахмањинова: била је то његова *Симфонија бр. 1* у де-молу. Први пут у животу осетио је тензију – очи јавности биле су упрте у њега. Чајковски више није био међу живима, а пласману композиције значајно је помогао Тађејев, који је својим саветима конкретно учествовао у коректури дела. Његовом мишљењу да је дело „млитавих“ и „безбојних“ мелодија, којима „нема спаса“, придружио се и Римски-Корсаков, коме је након одслушане пробе дело оставило „сасвим незадовољавајући“ утисак. Тађејев је упркос свему упутио званично мишљење Комитету (Римски-Корсаков, Љадов и Глазунов<sup>27</sup>) да ће „човек са таквим музичким даром пронаћи прави пут најпре ако буде имао прилику да чује извођења својих дела“.

Извођење је одобрено, али су се лоше прогнозе оствариле: *Симфонија* је доживела катастрофу, а и Рахмањинов са њом. *Музички моменти оп. 16* које је био у међувремену објавио наћи ће се међу последњим композицијама које ће написати у наредне три године.<sup>28</sup>

### 2.3 ПЕРЕРАДЕ

Излаз из емотивне кризе у којој се нашао, Рахмањинов је потражио у друштву баке Бутакове у Новгороду, граду који му је одувек будио најлепше успомене на детињство и раскошне празнике окупане музиком звона цркве Свете Софије.<sup>29</sup> Бег из Москве није био решење, а изолација се закомпликовала његовом суморном рекапитулацијом свих појединости које су пратиле немили догађај. У два наврата, спас је потражио у сусрету са Великим човеком, Толстојем, који је по свему судећи ситуацију само додатно погоршао.<sup>30</sup> Приликом другог сусрета композитор му је чак и свирао, али чинило се да

---

<sup>26</sup> Тада је присуствовао пројекцији анимираног филма *Mickey's Opry House* (Bertensson & Leyda, 372)

<sup>27</sup> Scott, 48

<sup>28</sup> Bertensson & Leyda, 70-72

<sup>29</sup> Bertensson & Leyda, 72, 184

<sup>30</sup> Bertensson & Leyda, 77

је то Толстоја у најмању руку разгневило: „реците ми, да ли је таква музика икоме потребна?“ Запрепашћен, Рахмаџинов се нашао у небраном грожђу – док му је супруга великана, Софија Андрејевна, дискретно дошаптавала „молим вас немојте му противречити“ јер Он никако „не би смео да се узбуди“, те да то „не би било добро за њега“ – старац је био немилосрдан: „Бетовен је бесмислица, Пушкин и Љермонтов такође“.<sup>31</sup> Истог месеца у којем је Рахмаџинов последњи пут посетио Толстоја,<sup>32</sup> почеле су његове сталне хипнотичке и психоаналитичке сеансе код доктора Дајла, које су убрзо обновиле композиторову жеђ за креативним радом. Резултат тога је оваплоћење идеје из младалачке *Романсе*, овога пута у виду клавирског концерта – једног од најпопуларнијих у историји пијанизма – *Другог клавирског концерта* у целому, посвећеног заслужном доктору Николају Дајлу.<sup>33</sup>

Упркос благотворном дејству терапије и несвакидашњем успеху *Другог концерта*, крах *Симфоније бр. 1* оставио је дубок траг на Рахмаџинова. Он се заувек променио „као човек који након можданог удара поново учи да користи руке и ноге“<sup>34</sup>, а она младалачка несигурност из доба *Алека*,<sup>35</sup> прерасла је у хронично одсуство самопоуздања. Понекад, био је опседнут страхом од смрти, а забележен је барем један случај да је избављење потражио у „пророчким картама“.<sup>36</sup> Чак и на врхунцу стваралаштва, у тренуцима велике среће и широке афирмације, био је испуњен болном несигурношћу;<sup>37</sup> последице су биле тако тегобне, да готово није било композиције коју није планирао да подвргне систематским корекцијама.<sup>38</sup> Међу делима која су му у почетку задала највећу главобољу наша се фатална *Прва симфонија* са којом се

---

<sup>31</sup> Bertensson & Leyda, 89

<sup>32</sup> Јануар 1900. године. Тридесет година касније, Толстоја ће Рахмаџинов поменути у крајње пријатном контексту, као човека који му је „својом добротом и утицајношћу значајно помогао у тешком периоду у животу“ (видети коментар бр. 96, стр. 28).

<sup>33</sup> Познат је најмање један случај извођења овог концерта у коме је Дајл и лично, као одличан виолиста-аматер, учествовао (Bertensson & Leyda, 96).

<sup>34</sup> Bertensson & Leyda, 74

<sup>35</sup> „[...] опера ће сигурно доживети неуспех. Тврдим то веома искрено. Тако стоје ствари. Све прве опере младих композитора обично доживљавају неуспех [...]“ (Bertensson and Leyda...47-48)

<sup>36</sup> Bertensson & Leyda, 198-199

<sup>37</sup> Bertensson & Leyda, 176

<sup>38</sup> Harrison, 257

суочио већ 1898. године, али и *Први клавирски концерт*<sup>39</sup> који је сређивао у више наврата; последњи пут, четврт века од настанка композиције, када га је коначно и завршио, био је у толиком заносу да није чуо пуцњаву која је најавила Револуцију.<sup>40</sup> Осврћући се на своја младалачка дела, самокритичност Рахмањинова бивала је немилосрдна: „не само да нећу доћи [на извођење *Алека*] већ ме је и срамота што сам написао такву бесмислицу“.<sup>41</sup>

Нови манир „прерађивања“ није поштедео ни клавирске сонате. *Соната бр. 1* у демолу, једно од дела писаних у „изолацији“ током боравка у Дрездену, доживела је крупне измене које су биле резултат критичности неких аутору блиских пријатеља који су имали прилику да је чују у последњој фази стварања.<sup>42</sup> Компоновању овога дела, Рахмањин је приступио са великом амбицијом: фаустовски садржај са три главне теме (од којег је убрзо одустао) био је само подстицај идеје о некој новој форми чије су се полазне основе налазиле у Бетовеновим сонатама.<sup>43</sup> Прво „тајно“ представљање док дело још није било комплетирано оставило је горак утисак: „[...] генерално, почињем да примећујем да без обзира шта напишем у последње време – никоме се не свиђа“. Последња међу интервенцијама на тексту *Сонате бр. 1* била је сугерисана (на захтев композитора) од стране Константина Игумнова, који је, затечен молбом Рахмањинова, у помоћ дозвола и Леонида Николајева како би заједнички уобличио анализу и преточили је у серију коментара.<sup>44</sup> Дуго изостали одговор од Рахмањинова препао је Игумнова, који је, помисливши да су примедбе ипак биле „нетактичне“, био пријатно изненађен када је дело објављено: већина сугестија упућених аутору била је усвојена.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Bertensson & Leyda, 145

<sup>40</sup> Bertensson & Leyda, 205

<sup>41</sup> Bertensson & Leyda, 242

<sup>42</sup> Bertensson & Leyda, 139

<sup>43</sup> (Bertensson & Leyda, 131-133) Како нас Њумен информише, молба Рахмањинова упућена Никити Морозову да му пошаље анализу пет типова ронда из Бетовенових соната, највероватније се односи на његову борбу са формом *Симфоније бр. 2* коју је у то време почео (William S. Newman, *The Sonata Since Beethoven*, The Norton Library, New York, 1972, 718). Ипак, имајући у виду да је Рахмањин ковао планове да чак и *Сонату оп. 28* преради у симфонију (Bertensson & Leyda, 138), веома је вероватно да је „симфонизам“ овога дела делимично био инспирисан Морозовљевом студијом.

<sup>44</sup> Bertensson & Leyda, 143

<sup>45</sup> Bertensson & Leyda, 152. У случају *Клавирског концерта бр. 2*, на реорганизацију *моста* ка другој теми првог става утицао је Никита Морозов (Bertensson & Leyda, 95).

Оркестарски пандан *Сонати бр. 1* била је *Симфонија бр. 2* – дело које је под притиском јавности, претрпело највише „сакаћења“ у опусу Рахмаџинова: близу 300 тактова материјала је одбачено, а та лоша навика остала је и у будућем раду.<sup>46</sup>

Колико је „резервисани“ и сасвим „несентиментални“ Рахмаџинов *ослушкивао* своје окружење, постало је видљиво након откривања једне дуго чуване тајне: предлог Рахмаџинову за писање музике на Балмонтов слободан превод Поових „Звона“, дошао је путем писма од анонимне обожаваатељке! Колико је Игумнов био усхићен, тешко да може да се упореди са чудом у ком се нашао „госпођица Данилова“ у тренутку када је у новинама затекла најаву нове композиције Рахмаџинова, коралне симфоније „Звона“.<sup>47</sup> Када се настанио у „обећаној земљи“, Рахмаџинов је добио три изузетне понуде за сталну позицију диригента али их је, чврсто верујући да „нема репертоар“ и да „није спреман“ за тако нешто, одбио – испуњен младалачким ентузијазмом у својој четрдесет петој години, решен да се у потпуности посвети пијанизму.<sup>48</sup> Извесно, то је драстично утицало на његов будући опус, а проређеност у компоновању побудило је и његова разматрања о „сувишностима“ у раније написаним делима. На сву срећу, партитуре није уништавао као што је то чинио са снимцима, а извођачи који нису имали разумевања када је „последња реч“ аутора била у питању, имали су избор. Несмотрени резони – како нас Харисон информише – могу парадоксално створити ефекат дужег трајања скраћене у односу на оригиналну верзију, као што је уосталом и показао случај *Симфоније бр. 2*, која се у данашње време изводи у првобитном издању. Међу првима којима начелно промене оригиналног текста нису одговарале, био је Леополд Стоковски који је уочи дириговања *Острва мртвих* Рахмаџинову без резерве, али веома уљудно најавио да ће извести првобитну верзију композиције, без скраћења.<sup>49</sup>

*Соната у бе-молу*, као усамљена клавирска композиција у периоду од пет година настала је исте (1913) године када и *Звона*, када је аутор био најактивнији као

---

<sup>46</sup> Harrison, 141

<sup>47</sup> О целом догађају сведочи близак пријатељ Рахмаџинова, челиста Букиник, којему је све пренела његова ученица – поменуто госпођица Данилова. Рахмаџинов никада, по жељи Данилове, није сазнао од кога је дошло писмо (Bertensson & Leyda, 187).

<sup>48</sup> Bertensson & Leyda, 211-213

<sup>49</sup> Bertensson & Leyda, 292-293

диригент. Њена потоња верзија, написана је осамнаест година касније када је Рахмаџинов био скоро сасвим посвећен пијанистичкој каријери. Могућно да је Рахмаџинов сумњао да његова *Соната у бе-молу* није довољно „удобна под прстима“ – што је по његовом мишљењу, један од важнијих разлога будућег успеха композиције<sup>50</sup> – те је писање нове верзије подстакла потреба за „прилагођавањем“ композиције каснијем извођењу. Иако је тако, како истиче Харисон, његове преправке у композицији мизерне су наспрам оних на које је Бетовен био спреман када је извођење *Хамерклавир* сонате било у питању.<sup>51</sup> Једно је сигурно: у случају свих „коригованих“ композиција, без изузетка, увек се радило о *редукцији* материјала.

## 2.4 ИЗВОЂАЧ

Рахмаџинов је био несумњиво апсолутни владар пијанизма. Не рачунајући године проведене код Зверјева – није много вежбао, четири сата дневно била је горња граница<sup>52</sup> – али је његов рад који се каткад сводио на свега сат времена током дана био константан и брижљиво организован: „[...] у Француској поново седам за клавир како бих радио вежбе за четврти и пети прст“.<sup>53</sup> У недостатку времена које би најрадије посветио вежбању на клавиру, падао би у очајање. Када му је доктор једном приликом забранио било какву физичку активност, одбрусио је: „да ли заиста мисли да бих могао да седим на сунцу и храним голубове!“<sup>54</sup> Неумољива самокритичност која га је пратила као композитора, није га штедела ни као пијанисту: „[...] што чистије свирам, то све више уочавам неадекватности. Ако икада будем темељно изучио овај занат, то ће бити

---

<sup>50</sup> Bertensson & Leyda, 231

<sup>51</sup> У писму Фердинанду Рису, свом ученику, Бетовен је послао низ предлога како се дело може „прилагодити“ лондонској публици. У једној од адаптација Бетовен предлаже избацивање чак два цела става, али је на крају оставио отворену могућност Рису да сâм одлучи „како је најбоље“. Из писма 19. априла 1819. године, ред. бр. 262, преузето са: <http://www.gutenberg.org/files/13272/13272-h/13272-h.htm>, цитирано у Harrison, 147

<sup>52</sup> Bertensson & Leyda, 48

<sup>53</sup> Bertensson & Leyda, 240. Вежбе за самосталност прстију обично се везују за почетнике. Рахмаџинов ово вежбање помиње у својој 42. години, шеснаест година након што је написао свој *Трећи клавирски концерт*, чувен по комплексности.

<sup>54</sup> Bertensson & Leyda, 379

оног дана када ми буде куцнуо последњи час“.<sup>55</sup> Изузетно скроман и несигуран, питање је да ли је био свестан свог уникатног пијанистичког умећа; предност је давао многим – Хофману, Мојсејевичу и Хоровицу, али је несумњиво био највећи међу њима.

Избор дела која је изводио, са мањим изузецима, обухватао је период од Бетовена до Листа, а „модернисте“ изузев салонских композитора, није узимао у обзир. Био је ненадмашан интерпретатор сопствених композиција које је скоро искључиво и изводио док није заувек напустио Русију.<sup>56</sup> Природу умећа свирања на клавиру однеговао је сâм – сопственим делом – баш онако као што је то учинио век пре њега композитор којег је најчешће изводио, Фредерик Шопен. Нарочито када је у питању била музика „романтичара који је мрзео романтизам“;<sup>57</sup> свирање Рахмањинова одисало је чистотом у представљању форме и естетском изразу у коме никада није било „претеривања“. Тај редак квалитет извођачке уметности Рахмањинова, неколико деценија остаће у сенци; шира публика ће под навалом самопрокламованих „шопениста“ заборавити праву лепоту романтичарског пијанизма те ће тек Артур Рубинштајн, са много муке, реинкарнирати „једноставног“ Шопена,<sup>58</sup> како га је Рахмањинов представио почетком XX века.

Производио је моћан, оркестарски обликован звук коме је крајње умерена педализација само употпуњавала колорит који је постизан беспрекорним *легатом*. Имао је изузетно велике шаке, које су са лакоћом клизиле по клавијатури: у свирању је био миран, готово непомичан и можда би се само повремено поткрала по која, готово не приметна гримаса која би одала његов емотивни свет у току креирања интерпретације. Свако извођење пред њим имало је изазов – *тачку*, која је била неопходни циљ интерпретације, а могла се наћи било где: у тоновима који нису морали имати *предвидиве* кулминационе карактеристике, нити би увек исти међу њима били носиоци те драгоцене улоге. Дешавало се, да га најближи пријатељи после изврсно одржаног концерта затекну узнемиреног у одајама за уметнике, како видно изнервиран наглас коментарише како није било тачке (поенте): „у целокупној маси звука, све мора бити тако одмерено, дубина и снага сваког тона мора бити изведена са нарочитом

---

<sup>55</sup> Bertensson & Leyda, 227

<sup>56</sup> Шонберг, 347

<sup>57</sup> Шонберг, 126

<sup>58</sup> Шонберг, 386-387

финоћом и градацијом како би тај врхунац био достигнут са највећом природношћу, чије достигнуће изискује врхунско умеће“.<sup>59</sup>

Изненадна смрт Александера Скрјабина 1915. године, дубоко је потресла музички свет, а нарочито Рахмањинова који је те године организовао реситале са два програма: први је био сачињен од сопствених дела, а други искључиво од Скрјабинових композиција. Била је то једна од најмрачнијих година за њега, своју *Сонату бр. 2* уклонио је са репертоара, а одржаним реситалима био је хронично незадовољан. Публика је имала шта да каже на то, нарочито љубитељи Скрјабина које је Рахмањиновљев „програмирани“ пијанизам доводио до беса. Реакција публике, уопште, имала је велики утицај на Рахмањинова јер, иако на индивидуалном нивоу не би била меродавна у препознавању добре музике, публика као целина „никад не греш“.<sup>60</sup> Премда је порицао да је публици „прилагођавао“ репертоар, то и није сасвим тачно, нарочито у случају његове интерпретације оригиналних дела: аудиторијум је понекад имао тако снажан импакт, да не само што је утицао на будући одабир композиција већ се могао равно одразити и на сам ток интерпретације: „[...] био сам вођен кашљањем публике. Кадгод би кашљање постало учесталије, прескочио бих на следећу варијацију [*Варијације на Корелијеву тему оп. 42*]. Када кашљања није било, свирао бих нормалним редоследом. На једном концерту [...] кашљање је било тако насилно да сам одсвирао само десет варијација (од двадесет). Мој најбољи рекорд догодио се у Њујорку, где сам одсвирао осамнаест варијација. [...]“<sup>61</sup> Публика је била његова опсесија, па јој се одужио *Рапсодијом на Паганинијеву тему* – композицијом која „нема филозофски, па ни уметнички значај“, већ представља „нешто за публику“ јер, „више музике за публику значи и више публике за музику“: рана извођења композиције испунила су тај задатак, превазишавши дотадашњи успех Равеловог *Болера* у Тосканинијевој интерпретацији.<sup>62</sup>

Програмске замисли у музици Рахмањинову нису биле примамљиве; идеје у његовим делима, како је сматрао, „саме по себи рефлектују своја значења“<sup>63</sup> и само у

---

<sup>59</sup> Bertensson & Leyda, 195

<sup>60</sup> Bertensson & Leyda, 362

<sup>61</sup> Bertensson & Leyda, 281

<sup>62</sup> Bertensson & Leyda, 309

<sup>63</sup> Bertensson & Leyda, 218



ретким ситуацијама их је разоткривао. У том погледу, предлог издавачке куће „Кушевицки“ да одабере неколико својих *Етида-слика* које би оркестрирао Оторино Респиги<sup>64</sup>, Рахмаџинов је са задовољством прихватио. Његова знатижеља била је уједно и повод да италијанском колеги пошаље и „тајна објашњења“ за „боље разумевање карактера композиција“, која *маестра* очигледно нису много занимала. Рахмаџинов је напротив, мирно прихватао туђе интерпретације његових дела; *Прелид у цис-молу* могао је бити „агонија човека затвореног и живог закопаног у мртвачком сандуку“<sup>65</sup>, а Паганини гитариста<sup>66</sup> – све док маштовита интерпретација није доводила у питање музички садржај. Када је пијаниста Ферде Грофе, спазивши Рахмаџинова у ресторану у којем је наступао, музику чувених акорада из *Прелида у цис-молу* на запрепашћење присутних муњевито претворио у цез импровизацију, „очекивало се најгоре“, а необично пријатна реакција Рахмаџинова изненадила је све. Током 1932. године, Рахмаџинов је представио репертоар који је био конципиран Скрјабиновом *Сонатом бр. 2* („Соната фантазија“), Хајдновом *Фантазијом у Це-дуру*, Шумановим *Фантастичним комадима*, Шопеновом *Фантазијом у еф-молу*, Бетовеновом *Сонатом оп. 27* (није јасно да ли је у питању бр. 1 или 2; обе носе ознаку *quasi una fantasia*) и Листовом *Сонатом-фантазијом* („После читања Дантеа“). „Да ли ће он то можда понудити свету клавирску фантазију“ – питала се јавност.<sup>67</sup> Било је то годину дана после објављивања новог издања његове *Сонате бр. 2* у бе-молу.

Рана извођења клавирских соната Рахмаџинова, упркос високо оцењеном интерпретацијом – нису оставила упечатљив утисак.<sup>68</sup> Отуда су се и на репертоару аутора нашле веома кратко пре него што их је сасвим изоставио. Када је Владимир Хоровиц Рахмаџинову предочио сопствени план о комбиновању две верзије *Сонате бр. 2* у једну, аутор је то, уз благо равнодушан тон, прихватио. Ипак, велики успех композиције није успео да дочека; Хоровиц, као њен најславнији промотор дело је усталио на свом репертоару тек шездесетих година XX века.<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> Bertensson & Leyda, 262-263

<sup>65</sup> Bertensson & Leyda, 296

<sup>66</sup> Bertensson & Leyda, 348

<sup>67</sup> Bertensson & Leyda, 290

<sup>68</sup> Bertensson & Leyda, 152

<sup>69</sup> Scott, 162

### III СНИМЦИ

Судећи по подацима који сведоче о целокупним терминима за снимање Рахмањинова<sup>70</sup>, могао би да се изведе закључак да је његова несигурна природа и овде водила главну реч: већину начињених снимака није одобрио. Појава технологије снимања сигурно му је била примамљива: у студио је ушао 1919. године, после само годину дана проведених на америчком тлу. Технику снимања звука, онаква каквом ју је затекао доласком у Америку, Рахмањин је великодушно прихватио, строгим критицизмом пратећи њен развој у стопу током читавог живота. Механички снимци (клавирске ролне) нису му били достојни помена – али их је ипак све без изузетка одобрио. Акустички снимци за Едисон пак – са звуком клавира попут „балалајке“<sup>71</sup> – имали су среће само прве године, која је прошла глатко: све композиције које је снимао уједно је и одобрио. Већ наредне, нешто је кренуло наопако: од тридесет композиција и укупно педесет „сеанси“ снимања посвећених тим делима, само шест је „прошло“. Његовој нервози пред снимање као да није било лека; упркос бризи и професионализму свих присутних инжењера и техничара, пробни снимци који нису задовољили Рахмањинова немилосрдно су уништавани, уз неизоставну опаску да су „идеалан пример шта треба избегавати у извођаштву.“<sup>72</sup> Поред велике и претеране самокритичности Рахмањинова, као и тада ограничених техничких могућности у снимању звука – могућ и највероватније пресудан узрок оваквог „неуспеха“ почива у чињеници да је његовом раскошном пијанизму била неопходна публика, која се у студијским условима није могла надоместити.<sup>73</sup>

Рахмањин је написао дванаест транскрипција, једини циклус својих композиција који је у потпуности и снимио. Са транскрипцијама је између осталог његова „каријера у студију“ 1919. године и почела извођењем *Полке за В. Р.* – адаптације салонског

---

<sup>70</sup> Harrison, 390-400 – важи за све статистичке податке о снимањима Рахмањинова, допуњене корекцијом једне композиције (видети коментар бр. 98, стр. 28).

<sup>71</sup> Интервју за “Грамофон”, *Rachmaninov on the future of broadcasting*, април 1931. године, преузето са: <http://www.gramophone.co.uk/feature/rachmaninov-on-the-future-of-broadcasting>

<sup>72</sup> Scott, 166

<sup>73</sup> Bertensson & Leyda, 290-291

комада Франса Бера, *Полке оп. 303*<sup>74</sup> – а и завршила се 1942. године снимањем обраде Баховог *Прелудијума* из виолинске *Партите бр. 3. Полка за В. Р* је међу ретким делима које је Рахмањин снимом „успешно“ чак четири пута – композиција која у потпуности одговара маниру пијанисте-виртуоза Леополда Годовског, типичан је пример транскрипције за клавир. Осим што је посвећена Годовском чијем се пијанистичком умећу Рахмањин искрено дивео<sup>75</sup>, она садржи све елементе који се могу препознати и у већини осталих транскрипција: очуван карактер оригинала уз неизоставан „коментар“ аутора, „запетљану“ и мелодичну полифонију, експлозивну али не нападну виртуозност, фактуру која од пијанисте изискује нарочиту ритмичност у извођењу, упечатљиву каденцу – другим речима – оне особине које су својствене за независну форму малог карактерног (виртуозног) комада, несумњиво обликованог онако како је то први Шопен урадио са етидом, којој је трансформацијом првобитне њене намене (вежбе) удахнуо „нови живот“ блиставим спојем свих познатих аспеката модерне клавирске технике. Спој обраде и пијанистичког коментара до савршенства је доведен у транскрипцији Менделсоновог „Скерца“ из *Сна једне летње ноћи* где је аутор, поред тога што није испустио ни најмањи детаљ из оригиналне верзије, сублимирао нарочиту лакоћу израза са високим степеном виртуозитета. Ако у *Скерцу* густина садржаја донекле разоткрива „машинерију“ неопходну како би се дело успешно извело, онда је она у потпуности скривена у случају Шубертове песме *Куда?* где је и поред незгодних полифоних укрштања, аутономија шубертовске непрекидне мелодије ненарушена.

Рахмањин је свој репертоар усредредио око дела Шопена и Листа, али је на снимцима забележен мали број тога. Од Листа је одобрио свега три композиције (уз четири транскрипције); у случају Шопена знатно је боља ситуација – иако недостају етиде које најчешће није одобрио – ту је драгоцену *Сонату у бе-молу*, једина клавирска соната коју је снимом у потпуности.

---

<sup>74</sup> Мало је вероватно да је Рахмањин знао да овај банални комад љупке садржине заправо није компоновао његов отац Василије, који ју је необично волео и веома често свирао. Наслов оригинала отуда је преформулисан у *Полка за В. Р.* уместо *Полка (од) В. Р.*

<sup>75</sup> Dagmar Godowsky, *First Person Plural: The Lives of Dagmar Godowsky*, Viking Press, New York, 1958, 34

### 3.1 ШОПЕНОВА СОНАТА БР. 2, ОП. 35 У БЕ-МОЛУ

Шопенова *Соната оп. 35* у бе-молу, дело које је Рахмањинов брижљиво одржавао на свом репертоару целог живота, судбински се нашла и на програму његовог последњег реситала. Тај дивни снимак који данас имамо, на њега и није оставио значајан утисак: „[...] Данас сам снимео Шопенову Сонату и још увек не знам како је испало. Сутра ћу преслушати. Ако није добро, увек могу да захтевам да се униште плоче па да је снимим поново... [...]“<sup>76</sup> Збиља, наредног дана поновио је снимање првог става; незадовољан, одустао је и на сву срећу, на томе се завршило – снимак од осамнаестог фебруара 1930. године је опстао и био је то последњи пут да је снимао Шопена.

На Рахмањинова и његово виђење Шопенове *Сонате бр. 2* у великој мери утицао је гениј Антона Рубинштајна, а нарочито његови „историјски концерти“ које је у време *Серјожиног* детињства одржао: „једном је поновио читаво *финале* [...], можда зато што последњи крешендо није испао онако како је желео. Могао бих да слушам тај пасаж изнова без престанка“.<sup>77</sup> Ова мисао младог Рахмањинова сведочи о томе колико је Рубинштајн „својим моћним духом“<sup>78</sup> испуњавао дела која је изводио, без обзира колико су „обичаји“ на сцени тада могли бити другачији. Неколико деценија касније, не мање снажну импресију интерпретацијом истог дела оставиће и сâм Рахмањинов: „[...] одбацио је све старе обичаје, чак направивши своју адаптацију композиторевих ознака за експресију. [...] Логика ствари била је без мане, план нерањив, израз грандиозан. [...] Али једна ствар не сме да се заборави: у томе није било никаквог скрнављења, Шопен је остао и даље Шопен.“<sup>79</sup> Критика коју је В. Ј. Хендерсон написао неодољиво се уклапа у оно што данас знамо о Рахмањиновљевој интерпретацији овога дела, а није ни чудно – концерт је одржан петнаестог фебруара 1930. године, само три дана пре него што је настао снимак. Као што је Рахмањинов решења која се односе на цикличне форме тражио код Бетовена (видети коментар бр. 43, стр. 12), тако ћемо ми данас уз помоћ овога снимка – који за истраживања која се тичу овога рада има кључну

---

<sup>76</sup> Bertensson & Leyda, 265

<sup>77</sup> Bertensson & Leyda, 12

<sup>78</sup> Harrison, 269

<sup>79</sup> Bertensson & Leyda, 264

улогу – покушати да пронађемо неке од одговора на питања која се односе на тумачење и интерпретацију његове *Сонате оп. 36* у бе-молу.

Рахмаџиновљево извођење Шопенове *Сонате у бе-молу* указује на аутентичну и трајну вредност пијанистичког стила извођача, а осврт на тај снимак данашњим пијанистима може дати неколико смерница за евентуалну примену такве концепције. Најважнија међу њима односи се на експликацију форме дела, односно прецизност у тумачењу хијерархије свих елемената који је чине – план експозиције у односу на остале одсеке, план тематског материјала у односу на мостове, однос главних наспрам споредних темâ, итд. Како бисмо истражили у којој мери је интерпретација Рахмаџинова важна, а истовремено и дискретна, подсетићемо се укратко на Шопенове ознаке које се тичу експозиције и развојног дела првог става *Сонате у бе-молу*.

На увод, одређен карактерном ознаком *grave*, надовезује се прва тема у дупло бржем темпу. Друга тема пак, са ознаком *состенуто* – умереног је темпа која у својој коралној наративи одржава унутрашњи пулс повременим наступом пунктираних нота. Тај пулс доживљава нежну трансформацију путем покрета у триолама, које ће грабећи ка завршној групи успоставити хитрину блиску дуплом темпу путем ознаке *стрето*. Затварајући најзад круг експозиције у дуплом темпу (без ознаке), материјал друге теме у триолама достиже свој врхунац испољен у акордима који, својим „стубовима“ евоцирају на увод (који уједно и „одмењују“), те ће се директним надовезивањем на дупли темпо тако вратити на експозицију. Развојни део наступа „општом“ ознаком *ритенуто* – коју је Шопен уписао на место специфично за ознаке темпа или карактера<sup>80</sup> – чиме је дао извесну слободу у извођењу одсека који, осим подразумеваног драматизма у развоју, не доноси нов материјал.

Снимак Шопенове *Сонате у бе-молу* из 1930. године у извођењу Сергеја Рахмаџинова, потенцијално је могао разрешити дилему стару готово колико и само дело, а тиче се фамозне ознаке за понављање која одваја *grave* од дуплог темпа. Нажалост, снимање Рахмаџинова из техничких разлога није могло уврстити понављање експозиције, те данас не знамо да ли је он био у изузетно реткој групи извођача који понављају и *grave*. Није искључен ни сценарио да Рахмаџинов на концертима није понављао експозицију – једном приликом је на помало детињаст

<sup>80</sup> Ова ознака се у већини издања не налази, али је јасно видљива у копији манускрипта преузетој са: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/94/IMSLP80861-PMLP02363-op\\_35\\_sonata\\_no\\_2\\_autograph.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/94/IMSLP80861-PMLP02363-op_35_sonata_no_2_autograph.pdf) (стр. 4)

начин упоредио своју *Сонату у бе-молу* са Шопеновом, истичући како његова тобоже има „исувише гласова који се крећу истовремено“ док је у Шопеновој „све речено“ у деветнаест минута<sup>81</sup> – иако није јасно да ли је мислио на свој снимак или извођење уопште, та минутажа одговарала би његовом извођењу без понављања експозиције.

Иако Шопенова ознака јасно одваја граве од дуплог темпа конципирајући тако граве као увод, а дупли темпо као прву тему – теоријске интерпретације које је класификују као „очигледну грешку“ у највећој мери се базирају на апсурду хармонске везе краја експозиције (доминанте за Дес-дур) и дуплог темпа (бе-мола), односно каденцној логици мелодије у басовој линији (Ас-Дес).<sup>82</sup> Хармонска логичност не мора да буде снажан аргумент, поготово када се узме у обзир финални став сонате о којој је реч; а исто би се могло рећи и за мелодијску везу у акордима који немају „мелодичност“ и наставком који нема „хармоничност“. Ипак, потенцијал мотива којим почиње граве, уз његову нарочиту учесталост током првог става заиста отвара могућност његовог тумачења као првог, а дуплог темпа као другог огранка прве теме. У том случају, веза увода и дуплог темпа морала би имати интерпретативно решење које би оформило целину блока прве теме, одвајајући га од остатака (друге теме). Супротни сценарио имао би извесну слободу у интерпретацији увода која би га тиме дистанцирала од прве теме, дајући му потпуну аутономију.

Рахмаџинов своју интерпретацију спроводи необично, користећи стратегију оба поменута сценарија: његов увод има нарочито изражено „решење повезивања“ (ритенуто са променом израза у горњем гласу; боја звука у акордима веома је блиска боји мелодије у дуплом темпу), али је истовремено и дистанциран очигледним одвајањем и променом темпа (унутар увода). „На прво слушање“, он изводи „слободан“ увод који заокружује динамичким нијансирањем уз велики ритенуто уједно прелазећи на дупли темпо у „произвољно бржем“ темпу. Ове „насумичности“ разоткриће своју нарочиту симетрију током композиције: код Рахмаџинова је само почетни мотив увода *grave*, а прави (дупли) темпо почиње већ наступом првог акорда у десној руци чиме је постигнута темповска егализација основног мотива са свим његовим потоњим наступима; брзина у његовом кретању благо је лимитирана тенутом на другој ноти – која у уводу пре свега диктира карактер, а испољава сродност путем

---

<sup>81</sup> Bertensson & Leyda, 276-277

<sup>82</sup> Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge, 1998, 279-280

„агогичких цитата“ који се јасно могу чути наступима пунктираних нота у sostenutu (другој теми); најзад, централну улогу Посмртног марша Рахмањинов је учврстио пулсом који у откуцајима процесиије потпуно одговара темпу првог става.<sup>83</sup> Композиција почиње дакле у „правом“ темпу, да би после излагања основног мотива са закашњењем директно „склизнула“ у темпо који одговара уводу и да би се коначно наступом прве теме вратила на „прави“ темпо: граве је изведен у *маниру* увода (наративно, са извесном дистанцом у односу на дупли темпо), истовремено преузевши *улогу* прве теме.

Претпоставимо ли да „мотор“ развоја друге теме – пратња изражена у триолама – у одређеним околностима може и сам преузети водећу улогу (попут оне у завршној групи), онда кулминацију првог става (такт бр. 138), а можда и читаве композиције препознајемо у истовремено уклопљеној, савршеној заједници мотивских елемената увода, прве теме и sostenuta. У интерпретацији Рахмањинова тај кључни сегмент је изведен у наизглед споријем темпу који, будући подударан са пулсом пунктираних нота у уводу (упркос промени) оставља утисак „правог темпа“. У свом извођењу Рахмањинов хијерархијску хармоничност постиже *припремом* материјала који води ка носећим стубовима пропорције, каткад и путем промена у оригиналном тексту. Ове промене некад су дискретне – као на пример уметање додатних тонова у акордима (крај завршне групе или крај композиције), или репродукције непостојећих агогичких ознака (најчешће у транзитном материјалу) – а каткад веома конкретне, као у случају дословне инверзије динамичких ознака (диминуендо уместо крешендо и сл). Узмимо као пример сегмент који почиње завршном групом, а завршава се крајем развојног дела: у завршној групи Рахмањинов шири групе триола (уместо означеног стрета), припремајући темпо увода, односно (после понављања експозиције) развојног дела (ритенуто). Развојни део претвара тако у наратив који – вођен константним рубатом, уз уздрман, нестабилан карактер – после „другог покушаја“ и великог крешенда најзад води у „експлозију“ у такту бр. 184 коме је, изгледа, цео поменути процес био подређен: монументална деоница кулминације која њиме почиње, изведена је равноправним представљањем сва три елемента (мотив увода, прве теме и „мотора“ друге теме), без рубата или било каквих других интервенција. Рубато Рахмањинова доживеће своју лирску димензију током унутрашњег дела у Другом ставу где ће,

---

<sup>83</sup> Половина у дуплом темпу једнака је четвртини у Посмртном маршу у метрономској ознаци 61.

јасним темповским одвајањем мелодије и пратње, попут оазе бити окружен зидовима изузетно ритмичног, готово суровог у тачности и пијанистички најзахтевнијег Скерца. Мада се Хендерсон можда није најпрецизније изразио када је рекао да Рахмаџинов (осим тога што свира „сасвим на свој начин“) мења „ознаке за експресију“, мисливши вероватно на ознаке за динамику, он је суштински био сасвим у праву: манипулацијом *јачине* звука, Рахмаџинов је мењао *израз* (карактер) који је притом, „не остављајући простор за сумњу“ код слушалаца, остао шопеновски. Тај „патос“ несумњиво се односи на Посмртни марш, где поред раније поменуте подударности у пулсацији упечатљив утисак оставља и динамички план става који се у својим прелазним деоницама у потпуности разликује од означеног. Још једна у низу „необичности“ у интерпретацији Рахмаџинова јесте педализација: дупли темпо у Првом ставу Рахмаџинов свира по „свом обичају“, минимално користећи педал упркос јасној Шопеновој ознаци која од извођача захтева пун педал који се мења заједно са хармонијом.<sup>84</sup> Карактеристични акценти за његово свирање уопште, на тај начин испољени су дискретно, одржавајући мелодијску линију непрекидном. Одсуство Шопенове педализације у *дуплом темпу* и не би било толико необично да исти начин прати и *Финале*, у којем Рахмаџинов парадоксално користи педал, „душу клавира“, веома учестало. Сам крај композиције можда је и најинтригантнији: једини сегмент пресечен паузом (такт бр. 72) Рахмаџинов понавља додатна три пута, као „ветар што ноћу хучи између надгробних споменика у црквеним двориштима“,<sup>85</sup> будећи можда тако успомене на неко минуло доба пијанизма.

### 3.2 ВЛАДИМИР ХОРОВИЦ

Прича о вансеријски талентованом младићу који је са ненавршених осамнаест година у Кијеву сензационално извео његов *Трећи клавирски концерт*, а убрзо затим и *Сонату оп. 36 у бе-молу*, муњевито је стигла до Рахмаџинова.<sup>86</sup> У гласине о

---

<sup>84</sup> Имајући у виду снимке Рахмаџиновљевих савременика као што су Хофман или Годовски – његова концепција је посве модерна: у савременом извођаштву, Шопенова иначе неприкосновена педализација у овом случају се избегава. Разлози су очигледни: модеран клавир далеко је супериорнији од оног инструмента на коме је дело настало – поготово када је у питању дужина трајања звука – те би оригинална педализација покварила мелодичност и јасноћу прве теме.

<sup>85</sup> Harrison, 287

<sup>86</sup> Bertensson & Leyda, 229



мајсторству младог пијанисте, Рахмањинов се уверио и сâм приликом њиховог првог сусрета другог јануара 1928. године, десет дана уочи чувеног дебија Владимира Хоровица у Карнеги холу.<sup>87</sup> Био је то почетак дивног пријатељства, а њихови чести пијанистички сусрети на два клавира постали су легенда која, нажалост, никад није документована снимком.<sup>88</sup> Хоровиц је *Трећи клавирски концерт* извео на свом завршном испиту на Кијевском конзерваторијуму, а та композиција му је током каријере постала заштитни знак; када га је Рахмањинов последњи пут чуо, било је то за њега „осварење сна за које се никада није надао да ће доживети“.<sup>89</sup> Иако то дело у почетку није имало очекивану рецепцију, може се рећи да је Хоровиц тај који му је обезбедио заслужену популарност, баш као и *Сонати оп. 36 у бе-молу*.<sup>90</sup>

Ма колико другачији, извођачки стил Хоровица и Рахмањинова заснован је на изузетно сродном музичком „укусу“, који је између осталог потврдило и њихово узајамно поштовање клавирског света необичног Медтнера. Судећи по најватренијим критикама њихових савременика и чињеници да је готово немогуће да им се пронађе „заједничка мана“ – њихову извођачку уметност могли бисмо посматрати и као својеврсну дихотомију савршенства у достигнућима савременог пијанизма. Нажалост, овде се не уклапају особине које немају много везе са умећем свирања на клавиру: Хоровиц је – уосталом као и Рахмањинов – патио од велике самокритичности коју је у његовом случају у стопу пратио и несносан страх од јавног наступа. Анксиозност која га је понекад обузимала и до мере отказивања концерата, умало да није угрозила чак и његов чувени „историјски повратак“ када је дословно „изгуран“ на сцену.<sup>91</sup> Има много различитих интерпретација о узроцима Хоровицове депресије која – поред свих негативних последица што је оставила – на сву срећу није обуставила његов драгоцен рад у студију, као ни обичај снимања његових јавних наступа. Да дискографија Хоровица не буде саздана искључиво од званичних издања, заслужан је мит који је пратио *Волођин* пијанизам, „наоружавши“ публику ручним апаратима за снимање, што

---

<sup>87</sup> Scott, 145

<sup>88</sup> Harrison, 340

<sup>89</sup> Scott, 192

<sup>90</sup> Scott, 82

<sup>91</sup> Donald Sturrock [режија], *The Art of the Piano* [документарни филм], USA: WNET Channel 13, New York, 1999.

је неминовно довело до неконтролисаног прилива пиратских снимака који ни до дана данашњег нису у потпуности класификовани.

Владимир Хоровиц, „несуђени композитор“,<sup>92</sup> први је међу пијанистима представио „комбиновану“ верзију Рахмањиновљеве *Сонате бр. 2 у бе-молу*. Изврстан у транскрипцији великих дела – Хоровиц је чувен по својим аранжманима које је често допуњавао новим садржајем: своју најпопуларнију парафразу, *Кармен-фантазију*, извео је у најмање десет различитих верзија. Тако је било и са *Сонатом у бе-молу* која се, судећи по сачуваним снимцима, у сваком извођењу разликовала: да је Хоровиц прави шоумен, потврдио је и са неколицином „својих“ нота које су се нашле у последњим верзијама његовог извођења. У рукама Владимира Хоровица, звучна представа ове композиције у највећој мери се ослања на прву верзију дела. Није јасно који су мотиви таквог приступа обради Хоровица. Мада поуздано знамо да је прву верзију композиције имао на репертоару читаву деценију пре настанка друге, Хоровиц је тек 1942. године изнео Рахмањинову предлог о синтези две верзије.<sup>93</sup> Није тешко претпоставити да „симфониичност“ и нешто више „пијанистичке екстравагантности“ коју поседује прва верзија композиције више одговара пијанисти-виртуозу експлозивног стила као у Хоровица, који је уз то био познат и по интервенцијама на тексту. Чињеница да је *Сонату у бе-молу* помињао као „бомбу“ на свом репертоару,<sup>94</sup> доводи нас до интригантног закључка да је представљање те композиције, као и у транскрипцијама, имало „наменску“ улогу посвећену широј публици – специјално подесну за иначе „већ усвојена“ дела.

Материјал верзије из 1931. године – у коме су ауторове промене биле сведене на нијансе, попут изостанка поједених нота у акордима, промењене фигурације у пасажима или реорганизације полифоног израза – Хоровица није занимао и готово да је без изузетка у таквој ситуацији бирао садржај „оригиналне“ верзије. Начелно, његова верзија дела је тако конципирана од самог почетка – први став је задржао грандиозност у хармонском попуњавању и испољавању пуног динамичког дијапазона,

---

<sup>92</sup> Vladimir Horowitz. *The Video Collection [Horowitz in London (1982), интервју]*. Sony Classical, 2012, 88697907209.

<sup>93</sup> Scott, 162

<sup>94</sup> Vladimir Horowitz. *The Video Collection [Horowitz in London (1982), интервју]*. Sony Classical, 2012, 88697907209.

у другом нису изостали дубински басови које је Рахмањинов касније редуковао, а трећи је скоро сасвим подређен првој верзији где је Хоровиц само делимично реорганизовао материјал мостова. Хоровиц не би био Хоровиц када не би убацио и нешто сасвим своје: то је узлазна хроматска прогресија басове линије почев од четрнаестог такта кôде финалног става. Као у раније поменутом случају сопствених транскрипција, стваралачка машта Хоровица сваким наступом испољила је нешто другачија решења: у свом последњем (забележеном) извођењу *Сонате у бе-молу*, у Лондону 1982. године, најзад по први пут се нашла (сасвим заборављена) унутрашња деоница другог става – оаза основног мотива *првог става* која је за разлику од потоњег, неприкосновеног виртуозног решења пронашла свој мир у интимној исповести и коначном опроштају.

### 3.3 НОВЕ ТЕХНОЛОГИЈЕ

Рахмањинов је тек у периоду око снимања Шопенове *Сонате у бе-молу* био задовољан звучним резултатима оног времена, сматравши их веродостојним показатељем „есенцијалних артистичких могућности извођача“.<sup>95</sup> Његова мисао, помало обојена скептицизмом – јер су „кључне могућности“ нажалост веома удаљене од „пуног потенцијала“ – наводи да у прегледу тих снимака, слушалац мора развити некакав вид „реконструкције“. Доживљај музичког дела не би требало да зависи од разазнавања оригиналног садржаја, слично опажању предметних и апстрактних сегмената у сликарству. На крају крајева, савремено снимање звука достигло је савршенство, иако су микрофони током минулих деценија „испробавања“ чврсто утврдили позиције – на неки начин, једине „веродостојне“ позиције – које су увек биле и заувек остале удаљене од ушију извођача. Чињеница да сопствени глас никада нећемо чути на снимку у боји којом га доживљавамо изненади сваког, можда и непријатно, јер је различит од очекиваног, али она је такође и охрабрујућа, зато што указује да су извор звука и његово регистровање ипак две сасвим различите ствари.

За рођење нове „студијске“ делатности Рахмањинова – било је можда пресудно његово прво искуство слушања аудио материјала. Био је то снимак Толстојевог гласа –

---

<sup>95</sup> Интервју за “Грамофон”, *Rachmaninov on the future of broadcasting*, април 1931. године, преузето са: <http://www.gramophone.co.uk/feature/rachmaninov-on-the-future-of-broadcasting>

настао непосредно пре његове смрти – на коме он мало на руском, мало на енглеском језику говори о својој „животној филозофији“. Сасвим неприпремљен за тако снажно искуство, Рахмањин се нашао у чуду; уз „машину која говори“, која је „ухватила“ чак и „ситан, храпав, за Толстојев говор карактеристичан кашаљ“, чинило се као да је геније оживео.<sup>96</sup> Тога часа, заправо, он је схватио значај те нове технологије која може да сачува трајно оно што је у људском доживљају до тада било везано за непоновљивост тренутка извођења. И он је осетио да је дужан да сачува своја извођења у њиховим најбољим верзијама.

Упркос мишљењу да се на снимцима Рахмањинова чује „све што треба да се чује“ – или у најмању руку да се чује довољно – приликом преслушавања његових снимака машту нам може побудити мисао „како би све то звучало у модерној техници снимања“ – што је уосталом и самог Рахмањинова мучило у случају „највећег пијанисте свих времена“, Франца Листа, и чињенице од колике важности би данас ти снимци били. Скаламерија, исувише касно дошла за Листа – која делом води порекло од справе за бушење ципела<sup>97</sup> – у ствари је механизам који перфорирањем хартије механичким путем бележи актуелно извођење. Парадоксално, захваљујући првој, истовремено и најпримитивнијој техници чувања снимака – путем клавирских ролни фирме „Ампико“, у којој је Рахмањин остварио тридесет пет снимака у периоду од десет година<sup>98</sup> – отворила се могућност употребе истих, али у прилагођеним условима савременог дигиталног снимања. Посебно припремљеним инструментом и у најсавременијим условима аудио снимања, изузетно упечатљив резултат постигао је Вејн Штанке продуцирајући све ролне које је Рахмањин снимео у аудио издању *Прозор у времену*.<sup>99</sup> Слушање ових снимака заиста је нов доживљај, али ако се вратимо на Рахмањиновљево упозорење о „есенцијалној“ презервацији, не би било исувише грубо рећи да у њима можда и нема ничега новог: они јесу одмакли крупним кораком, али

---

<sup>96</sup> Интервју за „Грамофон“, *Rachmaninov on the future of broadcasting*, април 1931. године, преузето са: <http://www.gramophone.co.uk/feature/rachmaninov-on-the-future-of-broadcasting>

<sup>97</sup> Mark Sommer, *The day the music died*, преузето са: <https://web.archive.org/web/20110610220347/http://www.buffalonews.com/incoming/article134934.ece>

<sup>98</sup> Судаћи по Штанкеовом аудио издању које се помиње даље у тексту, Харисон (Harrison, 392) је у попису снимака Рахмањинова пропустио *Етиду-слику оп. 39 бр. 6* у а-молу, снимљену 5. марта 1921. године.

<sup>99</sup> Wayne Stahnke (2006). *A Window in Time: Rachmaninoff Performs His Solo Piano Works*. Telarc, B000009RCS.

будућност њиховог техничког усавршавања није достојан ривал машти пасионираног слушаоца Рахмањиновљевог пијанизма.

Овом помало „старомодном“ ставу озбиљно пркоси један други медиј: видео снимак. Као што је познато, у архиви видео снимака Рахмањинова нема ни један у коме је маестро за клавиром. Тај велики губитак за нас, утешно, али истовремено на спектакуларан начин, надомешћују опет оне „примитивне“ ролне – односно, у контексту овог истраживања – видео снимци њихове репродукције. На први поглед, приказ је сензационалан: инструмент свира сâм, а посматрач може да замисли сени маестрових руку. Технологија која би евентуално том перформансу уткала веродостојну видео анимацију већ је доступна, а ко зна: можда ће млади пијанисти у будућности имати прилику да присуствују реситалу Рахмањинова у великој сали где ће још савременија репродукција клавирских ролни бити обогаћена и холограмском пројекцијом.

Истраживање видео репродукције клавирских ролни Рахмањиновљевих снимака, у нашем раду може осветлити неколико интересантних претпоставки, које не морају да буду лако препознатљиве у слушању аудио снимка. У случају *Сонате оп.36*, која нас највише занима, а коју аутор нажалост није снимео, у оваквом типу истраживања ефектну улогу могу одиграти визуелни аспекти снимака ролни које имамо – попут оног електричног са Шопеновом *Сонатом у бе-молу* – али у овом контексту: у којој мери Рахмањинов користи педализацију, колико је темељно спроведен *легато* прстима, да ли (и у којој ситуацији) Рахмањинов пушта акорде захваћене педалом, па чак и у каквом аранжману изводи велика разлагања (тешко, али ипак изводљиво: у видео снимку транскрипције *Љубавне радости* може се реконструисати „смена руку“<sup>100</sup>). Срећом, трећину Рахмањиновљевих клавирских ролни чине транскрипције које, као што смо раније утврдили, представљају идеалну музичку форму у потрази за подесним „пијанистичким узорцима“, чија би нам идентификација могла осветлити пут у одгонетању извођачких принципа планираних за интерпретацију његове *Друге сонате*. Користан, а уједно и необично забаван корак у раду који би претходио оваквој врсти истраживања, могао би да буде релативно једноставно изведен, истовремено стварајући илузију својеврсног времеплова инспирисаног клавирским ролнама

---

<sup>100</sup> AmpicoGPM (2013). *Rachmaninoff "Liebesfreud" (Love's Joy) Kreisler-Rachmaninoff Ampico Roll #66143-H*  
*Rachmaninoff "Liebesfreud" (Love's Joy) Kreisler-Rachmaninoff Ampico Roll #66143-H*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=U4mRy2Jkr30>

Рахмаџинова: постојеће сопствене снимке (начињене у стандардним условима), употребом рачунара можемо ре-интерпретирати у резултат технолошки еквивалентан ондашњим могућностима. Та ре-интерпретација се може утаничити прилично прецизно уз помоћ компаративне провере на примеру раније поменуте транскрипције Рахмаџинова, *Љубавне радости*: ролну остварену у савременим условима, после конверзије потребно је упоредити са постојећим старим снимком те исте ролне – уколико је резултат близак „оригиналу“, поступак би се могао прогласити успешним.<sup>101</sup>

Рахмаџинов је само делимично прихватио нова технолошка стремљења. Било какав вид наступа без публике није могао ни да замисли: живи наступи на радију нису долазили у обзир, а студијска снимања била су само неопходна дужност и уосталом – компромисно решење. Интерпретација је за њега одувек била чин *стварања* које је своју најдрагоценију карику налазило у чину остварења контакта са публиком.<sup>102</sup> Вођени његовим примером, нове технологије треба гледати са резервом; као контекст који – иако може продубити истраживање скривених аспеката интерпретације – не може надоместити њену ултимативну надоградњу коју јој пружа јавно представљање.

---

<sup>101</sup> Пример оваквог истраживања:

Снимак оригиналне ролне: видети коментар бр. 100, стр. 29

Аудио верзија: <https://drive.google.com/file/d/OB0giclljjRt9eDNvRTM2a1RYa0k/view>

Филтрирана верзија: <https://drive.google.com/file/d/OB0giclljjRt9U05oM0hBR0pKQkU/view>

<sup>102</sup> Bertensson & Leyda, 290-291

## IV ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

*All my life I have taken pleasure in the differing moods and music of gladly chiming and mournfully tolling bells.*<sup>103</sup>

Sergei Rachmaninoff

У овом одељку ћемо размотрити аспект припреме интерпретације *Сонате оп. 36 у бе-молу* Сергеја Рахмањинова, који се односи на употребу материјала обе верзије композиције. Ослоњемо се на претпоставку да је Рахмањинов – без обзира на његове „људске мане“ о којима је раније било речи – добро знао шта ради када се латио прерађивања дела, нарочито када узмемо у обзир да је друга верзија написана скоро две деценије после настанка прве. Ауторова претпоставка да „нешто није у реду“ са првом верзијом била је толико снажна, да се у кориговање композиције упустио у периоду густог пијанистичког распореда, када готово да није ни компоновао.<sup>104</sup> Ако је своја оркестарска дела прилагођавао под притиском извођача, нема сумње да је у случају композиција писаних за клавир он био тај који је водио главну реч.

Прегледом партитурâ *Сонате у бе-молу* – уз осврт „шта се све догодило“ у издању из 1931. године – модел наше претпоставке базираћемо на следећим полазним тачакама: прва верзија је исувише дуга (скраћена), садржи одсеке који су неодрживи (деонице које су „без трага“ нестале), није целовита (деонице које су увеле нов материјал замењене су реминисцентним) и „има превише нота“<sup>105</sup> („козметичке“ промене које нимало нису утицале на дужину или садржај, већ само на „густину“ хармонског језика у партитури). Наведене особине, утемељене на претпоставци подређеној ауторитету композитора – у овој студији формирају принцип тумачења музичког текста који недвосмислено фаворизује другу верзију *Сонате у бе-молу*. Наша манипулација оригиналним текстом аутора биће из тих разлога заснована на обрасцу

---

<sup>103</sup> Bertensson & Leyda, 184. „Целога живота ја сам налазио задовољство у супротстављеним расположењима и музици радосне звоњаве и тужног ударања звона.“

<sup>104</sup> У периоду од 1928-1933 написао је само пет транскрипција и *Варијације на Корелијеву тему*.

<sup>105</sup> Није случајна аналогија са Формановом интерпретацијом речи изговорених Моцарту од стране Јозефа Другог: Milos Forman [режија], *Amadeus* [играни филм], USA: The Saul Zaentz Company, 1984

који није произвољан, већ ће бити подређен „оживљавању“ избачених деоница и њиховој асимилацији у новом окружењу. Апсорбција музичког текста из прве верзије промениће укупан број тактова, али као што је показао случај *Симфоније бр. 2, трајање* композиције може се испоставити као сасвим релативна ствар.<sup>106</sup> „Мањкавост“ у целовитости музичког тока – коју са друге стране као последицу стапања новог-старог материјала у новонасталој верзији дела неминовно можемо очекивати – третираћемо искључиво интерпретативним решењима.

#### 4.1 ПРИПРЕМА

Са претпоставком да у првој верзији „нешто није у реду“, укрстићемо парадигму тумачења обе верзије дела као јединствене целине. То значи да одлуке у тумачењу музичког текста једне верзије, у извођачком контексту привидним „лимитирањем“ кореспондирају са материјалом друге и обрнуто. Узмимо као пример сам почетак композиције и прву прилику „паралелног“ посматрања следа догађаја: хармонско попуњавање у првом такту (укључујући и потоња понављања истог), суштински не мења ништа – текст је готово исти, као и број тактова, али „вишак“ од неколико нота у првој верзији ће евидентно произвести већи волумен и артикулисаност звука. У нашој интерпретацији, тај „вишак звука“ представља пра-идеју која извођачу пружа најмање два креативна избора: први је њена апсолутна апсорбција – односно подређено тумачење „новог“ текста у односу на „стари“ (извођење *нове* деонице, звуком и артикулисаносту која би иначе сасвим спонтано произишла из извођења *старе* деонице); други (презентован у верзији дела у овом раду), пак сасвим супротан – утемљен на недостатној природи пра-идеје (због чега ју је аутор између осталог и модификовао) – извођача наменски удаљава далеко од њене првобитне усмерености (великог звука и артикулације). Још један, изузетно интересантан пример (који није у склопу верзије представљене овим радом), био би климакс групе друге теме у првом ставу композиције. Претпоставимо синтезу између сегмента *c1* из прве и сегмента *c2* из друге верзије, консултујући дијаграм у Примеру бр. 1:

---

<sup>106</sup> Видети стр. 13



Шематски приказ три верзије Сонате у бе-молу Сергеја Рахмањниова

|           |                |        |    |    |    |    |    |    |    |    |    |       |    |    |    |    |    |     |     |     |     |       |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|-----------|----------------|--------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-------|----|----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|-------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
|           |                | A: 69  |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 51 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 64 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Деонција       | a1     | a2 | a3 | a4 | b1 | b2 | c1 | c2 | c3 | d1 | d2    | d3 | a1 | a2 | a3 | a4 | b1  | b2  | c1  | c2  | e1    | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Ред. бр. такта | 1      | 10 | 14 | 18 | 23 | 27 | 29 | 35 | 37 | 49 | 52    | 62 | 64 | 66 | 70 | 77 | 82  | 84  | 85  | 91  | 93    | 97  | 99  | 107 | 117 | 119 | 121 | 129 | 133 | 135 | 140 | 147 | 149 | 159 | 161 | 169 | 179 | 182 |     |     |
| 1913      | Бр. тактова    | 9      | 4  | 4  | 5  | 4  | 2  | 6  | 2  | 12 | 3  | 10    | 2  | 2  | 4  | 7  | 5  | 2   | 1   | 6   | 2   | 4     | 2   | 8   | 10  | 2   | 2   | 8   | 4   | 2   | 5   | 7   | 2   | 10  | 2   | 8   | 10  | 3   | 3   |     |     |
|           |                | A: 57  |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 39 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 41 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Деонција       | a1     | a2 | a3 | a4 | b1 | b2 | c1 | c2 | c3 | d1 | d2    | d3 | a1 | a2 | a3 | a4 | b1  | b2  | c1  | c2  | e1    | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Ред. бр. такта | 1      | 10 | 14 | 18 | 23 | 27 | 29 | 35 | 37 | 49 | 52    | 62 | 64 | 66 | 70 | 77 | 82  | 84  | 85  | 91  | 93    | 97  | 99  | 107 | 117 | 119 | 121 | 129 | 133 | 135 | 140 | 147 | 149 | 159 | 161 | 169 | 179 | 182 |     |     |
| 1913      | Бр. тактова    | 9      | 4  | 4  | 5  | 4  | 2  | 6  | 2  | 12 | 3  | 10    | 2  | 2  | 4  | 7  | 5  | 2   | 1   | 6   | 2   | 4     | 2   | 8   | 10  | 2   | 2   | 8   | 4   | 2   | 5   | 7   | 2   | 10  | 2   | 8   | 10  | 3   | 3   |     |     |
|           |                | A: 69  |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 41 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 61 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Деонција       | a1     | a2 | a3 | a4 | b1 | b2 | c1 | c2 | c3 | d1 | d2    | d3 | a1 | a2 | a3 | a4 | b1  | b2  | c1  | c2  | e1    | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Ред. бр. такта | 1      | 10 | 14 | 18 | 23 | 27 | 29 | 35 | 37 | 49 | 52    | 62 | 64 | 66 | 70 | 77 | 79  | 85  | 87  | 89  | 97    | 107 | 109 | 111 | 119 | 123 | 125 | 130 | 137 | 139 | 149 | 151 | 159 | 169 |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Бр. тактова    | 9      | 4  | 4  | 5  | 4  | 2  | 6  | 2  | 12 | 3  | 10    | 2  | 2  | 4  | 7  | 5  | 6   | 2   | 2   | 8   | 10    | 2   | 2   | 8   | 10  | 2   | 2   | 8   | 4   | 2   | 5   | 7   | 2   | 10  | 2   | 8   | 10  | 3   | 3   |     |
|           |                | A: 35  |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 38 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 16 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Деонција       | m1     | a1 | a2 | a3 | b1 | b3 | b4 | c1 | c2 | c3 | d1    | d2 | d3 | a1 | a2 | a3 | a4  | b1  | b2  | c1  | c2    | e1  | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Ред. бр. такта | 1      | 8  | 12 | 16 | 20 | 21 | 24 | 28 | 32 | 36 | 45    | 51 | 56 | 58 | 63 | 66 | 68  | 71  | 72  | 74  | 76    | 77  | 79  | 80  | 88  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Бр. тактова    | 7      | 4  | 4  | 4  | 1  | 3  | 4  | 4  | 9  | 6  | 5     | 2  | 5  | 3  | 2  | 3  | 1   | 2   | 2   | 1   | 2     | 1   | 2   | 1   | 8   | 2   |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|           |                | A: 35  |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 27 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 14 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1931      | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1931      | Деонција       | m1     | a1 | a2 | a3 | b1 | b3 | b4 | c1 | c2 | c3 | d1    | d2 | d3 | a1 | a2 | a3 | a4  | b1  | b2  | c1  | c2    | e1  | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1931      | Ред. бр. такта | 1      | 8  | 12 | 16 | 20 | 21 | 24 | 28 | 32 | 36 | 45    | 51 | 56 | 58 | 63 | 66 | 68  | 71  | 72  | 74  | 76    | 77  | 79  | 80  | 88  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1931      | Бр. тактова    | 7      | 4  | 4  | 4  | 1  | 3  | 4  | 4  | 9  | 6  | 5     | 2  | 5  | 3  | 2  | 3  | 1   | 2   | 2   | 1   | 2     | 1   | 2   | 1   | 8   | 2   |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|           |                | A: 35  |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 27 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 15 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Деонција       | a1     | a2 | a3 | a4 | b1 | b3 | b4 | c1 | c2 | c3 | d1    | d2 | d3 | a1 | a2 | a3 | a4  | b1  | b2  | c1  | c2    | e1  | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Ред. бр. такта | 1      | 8  | 12 | 16 | 20 | 21 | 24 | 28 | 32 | 36 | 45    | 51 | 56 | 58 | 63 | 66 | 68  | 71  | 72  | 74  | 76    | 77  | 79  | 80  | 88  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Бр. тактова    | 7      | 4  | 4  | 4  | 1  | 3  | 4  | 4  | 9  | 6  | 5     | 2  | 5  | 3  | 2  | 3  | 1   | 2   | 2   | 1   | 2     | 1   | 2   | 1   | 8   | 2   |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|           |                | A: 121 |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 74 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 97 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Деонција       | m2     | a1 | a2 | a3 | b1 | b2 | c1 | c2 | d1 | d2 | d3    | d4 | a1 | a2 | a3 | a4 | b1  | b2  | c1  | c2  | e1    | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913      | Ред. бр. такта | 1      | 8  | 16 | 28 | 30 | 34 | 40 | 44 | 47 | 48 | 52    | 64 | 76 | 83 | 89 | 91 | 101 | 112 | 117 | 122 | 126   | 136 | 150 | 162 | 166 | 178 | 186 | 190 | 194 | 200 | 212 | 226 | 234 | 236 | 240 | 250 | 258 | 262 | 270 | 282 |
| 1913      | Бр. тактова    | 7      | 8  | 12 | 2  | 4  | 6  | 4  | 3  | 1  | 4  | 12    | 7  | 6  | 2  | 10 | 11 | 5   | 5   | 4   | 10  | 14    | 12  | 4   | 12  | 8   | 4   | 4   | 6   | 12  | 14  | 8   | 2   | 4   | 10  | 8   | 4   | 8   | 12  | 15  |     |
|           |                | A: 101 |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 40 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 95 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1931      | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1931      | Деонција       | m2     | a1 | a2 | a3 | b1 | b2 | c1 | c2 | d1 | d2 | d3    | d4 | a1 | a2 | a3 | a4 | b1  | b2  | c1  | c2  | e1    | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1931      | Ред. бр. такта | 1      | 8  | 16 | 28 | 30 | 34 | 40 | 44 | 47 | 48 | 52    | 64 | 76 | 83 | 89 | 91 | 101 | 112 | 117 | 122 | 126   | 136 | 150 | 162 | 166 | 178 | 186 | 190 | 194 | 200 | 212 | 226 | 234 | 236 | 240 | 250 | 258 | 262 | 270 | 282 |
| 1931      | Бр. тактова    | 7      | 8  | 12 | 4  | 6  | 4  | 3  | 1  | 4  | 12 | 7     | 6  | 2  | 10 | 11 | 5  | 5   | 4   | 10  | 14  | 12    | 4   | 12  | 8   | 4   | 4   | 6   | 12  | 14  | 8   | 2   | 4   | 10  | 8   | 4   | 8   | 12  | 15  |     |     |
|           |                | A: 106 |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 40 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 95 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Деонција       | m2     | a1 | a2 | a3 | b1 | b2 | c1 | c2 | d1 | d2 | d3    | d4 | a1 | a2 | a3 | a4 | b1  | b2  | c1  | c2  | e1    | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Ред. бр. такта | 1      | 8  | 16 | 28 | 30 | 34 | 40 | 44 | 47 | 48 | 52    | 64 | 76 | 83 | 89 | 91 | 101 | 112 | 117 | 122 | 126   | 136 | 150 | 162 | 166 | 178 | 186 | 190 | 194 | 200 | 212 | 226 | 234 | 236 | 240 | 250 | 258 | 262 | 270 | 282 |
| 1913/1931 | Бр. тактова    | 7      | 8  | 12 | 4  | 6  | 4  | 3  | 1  | 4  | 12 | 7     | 6  | 2  | 10 | 11 | 5  | 5   | 4   | 10  | 14  | 12    | 4   | 12  | 8   | 4   | 4   | 6   | 12  | 14  | 8   | 2   | 4   | 10  | 8   | 4   | 8   | 12  | 15  |     |     |
|           |                | A: 106 |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 40 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 95 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Деонција       | m2     | a1 | a2 | a3 | b1 | b2 | c1 | c2 | d1 | d2 | d3    | d4 | a1 | a2 | a3 | a4 | b1  | b2  | c1  | c2  | e1    | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Ред. бр. такта | 1      | 8  | 16 | 28 | 30 | 34 | 40 | 44 | 47 | 48 | 52    | 64 | 76 | 83 | 89 | 91 | 101 | 112 | 117 | 122 | 126   | 136 | 150 | 162 | 166 | 178 | 186 | 190 | 194 | 200 | 212 | 226 | 234 | 236 | 240 | 250 | 258 | 262 | 270 | 282 |
| 1913/1931 | Бр. тактова    | 7      | 8  | 12 | 4  | 6  | 4  | 3  | 1  | 4  | 12 | 7     | 6  | 2  | 10 | 11 | 5  | 5   | 4   | 10  | 14  | 12    | 4   | 12  | 8   | 4   | 4   | 6   | 12  | 14  | 8   | 2   | 4   | 10  | 8   | 4   | 8   | 12  | 15  |     |     |
|           |                | A: 106 |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 40 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 95 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Деонција       | a1     | a2 | a3 | a4 | b1 | b2 | c1 | c2 | d1 | d2 | d3    | d4 | a1 | a2 | a3 | a4 | b1  | b2  | c1  | c2  | e1    | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Ред. бр. такта | 1      | 8  | 16 | 28 | 30 | 34 | 40 | 44 | 47 | 48 | 52    | 64 | 76 | 83 | 89 | 91 | 101 | 112 | 117 | 122 | 126   | 136 | 150 | 162 | 166 | 178 | 186 | 190 | 194 | 200 | 212 | 226 | 234 | 236 | 240 | 250 | 258 | 262 | 270 | 282 |
| 1913/1931 | Бр. тактова    | 7      | 8  | 12 | 4  | 6  | 4  | 3  | 1  | 4  | 12 | 7     | 6  | 2  | 10 | 11 | 5  | 5   | 4   | 10  | 14  | 12    | 4   | 12  | 8   | 4   | 4   | 6   | 12  | 14  | 8   | 2   | 4   | 10  | 8   | 4   | 8   | 12  | 15  |     |     |
|           |                | A: 106 |    |    |    |    |    |    |    |    |    | B: 40 |    |    |    |    |    |     |     |     |     | C: 95 |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Ук. тактова    | 7      | 20 | 36 | 33 | 20 | 7  | 11 | 35 | 24 | 16 | 34    | 12 | 28 | 30 | 27 | 16 | 30  | 27  | 16  | 34  | 12    | 28  | 30  | 27  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Деонција       | a1     | a2 | a3 | a4 | b1 | b2 | c1 | c2 | d1 | d2 | d3    | d4 | a1 | a2 | a3 | a4 | b1  | b2  | c1  | c2  | e1    | e2  |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| 1913/1931 | Ред. бр. такта |        |    |    |    |    |    |    |    |    |    |       |    |    |    |    |    |     |     |     |     |       |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |

С обзиром на околност да  $c1^{107}$  не постоји у другој верзији, јасно је да  $c2$  има потпуно различиту функцију у ове две верзије: у првој он је климакс експозиције у правом смислу те речи, а у другој само реминисценција „звона“ уведених сегментом  $a3$ . У новонасталој ситуацији, неминовна је адаптација једног од сегмената: јасно је да диминуендо на крају дела  $c1$  из очигледних разлога не долази уз обзир; преостаје нам само динамичко прилагођавање  $c2$ , где ће у текст друге верзије бити инфилтриран карактер, одсечност и гласноћа прве верзије:

Пример бр. 2 – *Allegro agitato*, спој деоница  $c1$  (1913) и  $c2$  (1931)

Синтеза описана овим примером – која се може чути у извођењу Владимира Хоровица<sup>108</sup> – дотиче осетљиво питање материјала одстрањеног у другој верзији *Сонате у бе-молу*. Као што се може видети у дијаграму на страни 33, главни „резови“ у првом ставу догодили су се у сегментима наставка друге теме приказаних жутом бојом –  $A:c1$  и  $C:c1^{109}$  где је у оба случаја одбачено по десет тактова – а како бисмо у потпуности сагледали аспект избачених деоница, осврнућемо се на материјал који им

<sup>107</sup> За све референце у вези са одељцима у композицији, консултовати графички дијаграм приказан Примером бр. 1, стр. 33. Називи одељака само делимично се подударују са стандардизованим обележавањем елемената у форми, а истовремено кореспондирају са одговарајућим редним бројем такта у све три верзије. Овакава подела на одељке условљена је потребом да сви сегменти у композицији буду усаглашени и у вертикалном контексту ради прегледнијег приказа.

<sup>108</sup> Vladimir Horowitz. *The Video Collection [Horowitz in London (1982)]*. Sony Classical, 2012, 88697907209.

<sup>109</sup> Велико слово испред сегмента односи се на разликовање елемената истог назива који се појављују и у експозицији (A) и у репризи (C).

претходи. Композицију отвара глава теме, испољена у дихотомији супротстављених идеја: брзом пасажу наниже (*m1*) који својим упечатљивим крајем у басу најављује немиран, драматичан карактер и „пунктираном“ одговору у виду два акорда (*m2*) који својом постојаношћу то стремљење негирају. Мада монументалност у звуку остварена наступом десног краја главе теме (*m2*) помало подсећа на стубове Увода Бетовенове *Sonata op. 111*, снага „пунктираног“ почетка у овом случају постигнута је контрастном природом супротстављених тежњи као и њиховом јасно испољеном границом (*m0*). Мелодија прве теме рађа се из првобитног покрета; њен хроматски низ од три тона прекида четврти, дес, који ће накратко умирити постигнуту тензију уз дискретно сећање на акордски „поклич“ у виду преображеног *m2*:

Пример бр. 3

На микро плану, звучна тензија је у оба случаја дошла од тона ес: у првом пасажу он је „улез“ у тоничном трозвуку, а у наставку ју је створио кроз два аспекта; први се тиче околности да је са ес Рахмањинов затворио лук (очекујући од извођача благо одвајање од дес); други проистиче из логике хроматског низа, који ма колико убедљиво изведен на путу до ноте ес, у ушима слушаоца навикнутог на окружење бе-мола изискује ишчекивање „конфликтног“ тона де (уместо лествично логичног дес). Ту напетост – уз „закашњење“ и „прескочено де“ – напослетку разрешава тон дес, праћен готово немим одјеком *m2*. Нови глас отвара својеврсну, временску димензију у структури главног мотива: она најављује међусобно преплитање његових чинилаца који уједно добијају и нешто другачију боју – боју помирења супротстављених расположења. Игра контраста, уз хармонску промену поновиће се три пута, а трећи и најважнији промениће тачку баланса (*m0*) где ће дес ипак на крају постати де и тако прећи у ново, субдоминатно окружење. Ову транзицију означиће наступ теме – јединствен по својеврсној хармонизацији – која ће се у овом облику

појавити још само једанпут (искључиво у првој верзији), на крају првог става (Пример бр. 4):

Пример бр. 4

У делу *a2* – другом огранку у групи прве теме – пунктирани ритам добија мелодијски контекст у сопрану, да би се за то време указали и обриси хроматизма специфичног за главну тему у унутрашњем гласу и басу; ритмички образац *m2* све време је присутан, али своју матичну функцију он добија тек интонативним издвајањем (Пример бр. 5, први ред). У наставку (други ред) мелодија унутрашње линије први пут постаје каприциозна и виртуозна – на исти начин који ће нас очекивати у стилизацији тематског материјала у деоницама *A:c1* и *C:c1*:

Пример бр. 5, *Allegro agitato, a2* – верзија 1931.

Упечатљивом градацијом Рахмањинов нас враћа у тоналитет ( $a3$ ), али овога пута у супротстављеној мотивској карактеризацији заменила су се места: најпре наступа „поклич“ са почетка, сада у виду раскошних „звона“ измешаних звучним бојама прве и будуће друге теме, а затим се надовезује и „коментар“ који истовремено подражава стилизовану хроматику главне теме и пасаж који је отворио композицију:

Пример бр. 6 – „звона“, верзија 1931.

Рекапитулација тематског материјала, уз оријентални призвук одиграће се и на доминанти ( $a4$ ), где ће Рахмањинов поново на дискретан начин представити контрастност  $m1$  и  $m2$ : ако је функција  $m2$  (описана у примеру бр. 5) испољена тек његовим интервалским одвајањем, онда је у случају нежних пасаж приказаних Примером бр. 7 – који су у спољним гласовима такође уоквирени ритмичким обрацем  $m2$  – такав вид еманципације преузео изузетак у њиховом (супротном) кретању, које је само четврти пут – паралелно:

Пример бр. 7, такт бр. 29, верзија 1931.

Када супротно кретање буде превладало, биће то најава краја групи прве теме, а мост ће у сличном маниру и упечатљивом каденцом припремити долазак друге теме:

Пример бр. 8, друга тема, верзија 1931.

Друга тема, као што се види у Примеру бр. 8, недвосмислено се надовезује на исти принцип виђен у мотивском раду на првој теми: база мелодије лежи на идентична три тона, а четврти представља истовремено тачку смирења (свршетка) и новог почетка. Улога коју је у првом наступу прве теме имао трећи тон ес, овога пута је осветљена хармонизацијом која се смењује кореспондирајући са мелодијом поступним увећањем интервалског покрета који ће нас у три наврата вратити на идентично склопљен тонични акорд. Градација за коју је у првој теми требало девет тактова, друга тема спровела је у једном, а њену једноставност употпуниће прекретница у паралелном тумачењу ове композиције: сањалачки и дистанцирани *b2*.

Репетитивност унутар друге теме – нежни одједи звона̂ из дела *a3* – главни је носилац експресије у њеном „распарчаном“ окружењу. Она – и поред тоналне стабилности – има све карактеристике не-тематског, епизодног материјала чији је јединствени циљ транзиција у удаљено подручје. У којој мери су та два мотива сродна – друга тема са својом специфичном ритмизацијом и линеарном мелодичношћу и, с друге стране, незаобилазна „звона“ – аутор нам недвосмислено указује својим омиљеним прелидом, *Прелидом оп. 32 бр. 10 у ха-молу*, где други мотив природно произилази из првог.<sup>110</sup>

<sup>110</sup> Овај сивилом обојени комад – написан између клавирских соната – инспирисан је Беклиновим циклусом „Повратак“ (Bertensson & Leyda, 296). Иронијом судбине, неколико година касније, програмска

Пример бр. 9 – Рахмањинов, *Прелид у оп. 32 бр. 10, ха-мол (лево), Соната у бе-молу (десно).*

*Преглед основне теме (горе) и мотива „звона“ (доле).*

Како смо се уверили – језгро обе теме је исто, али је тек у симплификованој фактури друге теме његова нарочита лепота дошла до изражаја. Симетрична и репетитивна, заснована је на сажетој и једноставној мелодији која нема типичан реченични развој. Сачињена од кратких медитирајућих фраза, у својој бити она је само пролазни наратив који неприметно упловљава у другачије, фантазијско окружење дела *b2*. Иако лишен простране мелодичности, блок друге теме у целини је заснован на једноставном принципу у коме је интервалска *поступност* у кретању једино правило – како је аутор уосталом својевремено и описао природу своје, можда најпознатије мелодије – теме првог става *Трећег клавирског концерта*, „која не потиче нити из народних нити из црквених форми већ се просто *пише сама!*“<sup>111</sup>

Питање судбине одсека *c1* у другој, као и његова реинтерпретација у „комбинованој“ верзији *Сонате у бе-молу* намеће сумњу: да ли је другој теми уопште потребна „надоградња“ мимо оне коју јој пружа хипнотички део *b2*? Одсек *c1* не доноси нов материјал: његова разрада утемељена је на секвенци базираној на дијалогу стилизоване фигуре *m1* (налик оној приказаној у Примеру бр. 5, други ред) и „непунктираног“ *m2*:

---

идеја „повратка“, разоткриће своју мрачну позадину (Donald Sturrock [режија], *The Art of the Piano* [документарни филм], USA: WNET Channel 13, New York, 1999).

<sup>111</sup> Bertensson & Leyda, 312

Пример бр. 10 – *Allegro agitato*, одсек *c1*

Новина коју је део *c1* успоставио јесте трансформација *m2* (означен плавом бојом у Примеру бр. 10); његова (ритмичка) „ублаженост“ и постојаност у изразу наметнула је даљем музичком току експресивну функцију која више није само „коментар“ *m1*, већ је и сама постала део *ађитата*. Уместо потраге за траговима развијања друге теме у оквиру *c2*, след догађаја унутар одсека *c1* и *c2* можемо посматрати и као својеврсни повратак на материјал *a2*, односно *a3*.

Зашто се Рахмањинов „одрекао“ ове дивне деонице, можда се највише тиче природе њеног фуриозног свршетка који завршној групи намеће функцију кулминације која по својој упечатљивости лако може надмашити ону која заокружује развојни део првог става:

Пример бр. 11 – Крај *c1* (горе) и почетак *c2* (доле), верзија 1913.



Доследност завршног двотакта дела *c1*, изражена у финишу развојног дела (тактови бр. 119 и 120 у првој верзији), у репризи је апсолутна где је *мартелато* двотакт дословно транспонован. План „врхова“ у сва три одсека<sup>112</sup> првог става испољен је у раскошном и драматичном наступу „звона“, дијатонски представљених у делу *A:a3*, а њихова дистинкција – испољена у ритмичкој, хармонској и регистарској промени – парадоксално је апсорбована динамичким егалитетом.

The image displays three musical staves from a piano score. The first staff, labeled **A:c2**, features a dense texture of chords and is marked *molto marcato*. The second staff, labeled **A:a3**, is marked *Tempo I. ff m.d.* and shows a more rhythmic, bell-like pattern. The third staff, labeled **C:c2**, is marked *ff pesante m.d.* and includes triplet markings. Below it, a fourth staff labeled **C:a1** is marked *Tempo I. (♩) ff molto marc. m.d.* and shows a melodic line with a crescendo.

Пример бр. 12 – „звона“ и план климакса у првој верзији *Сонате у бе-молу*

У другој верзији, сасвим је другачија ситуација: *c1* је избачен, а његова „поента“ у виду сегмента *c2* замењена је реминисцентим „звонима“ у *тријану*. Њихова умирујућа улога ритмички је подређена моделу – сегменту *A:a3* – чиме је постигнута симетрија која је растеретила простор за климакс развојног дела који уласком у репризу – одсуством својих сателита у спољним одсечима – добија „продужено дејство“ усредсређеношћу на њихову убрзану медијантну прогресију:

<sup>112</sup> „Врх“ у делу *C:a1* технички је кулминација проистекла из дела *B:d3*, отуда се и помињу његови наступи у *три* (главна) одсека.

Пример бр. 13 – Врхунац првог става у верзији из 1931. године.

Питање одсека *c1* истовремено је и питање „тачке кључања“ у првом ставу: значајна „уздрманост“ тоналитета испољена у репризи – с обзиром на постојан, практично дијатонски план експозиције – морала је имати драматичан узрок. Подразумевани преображај материјала експозиције очекујемо наравно у развојном делу; међутим – из перспективе посматрања обе верзије у целини – сам чин „ампутације“ сегмената који ће нестати „без трага“ и довести слушаоца до „превременог“ епилога, постаје тако главни узрок *дестабилизације*.

Мотив Рахмањиновљевих „резова“ није толико јасан колико његова доследност када је „чишћење“ композиције било у питању. Између осталог, то се види у чињеници да су сви „трагови“ елемената *c1* избачени: њихова „реприза“ у делу *C* првог става (такт бр. 149), четворотактна спојница у делу *b2* у трећем ставу (почев од такта бр. 36), средина дела *b2* у истом ставу (почев од такта бр. 83)<sup>113</sup> и на крају мање очигледан пример – део *d3*, такође у трећем ставу.

Појава елемената дела *c1* у преостала два става и промене које су њиховом елиминацијом настале, тичу се реминисценције *познатог* материјала, односно одлуке када ће се и у којој мери она догодити. У првој верзији композиције, одсек *d3* у трећем ставу (почев од такта бр. 166) уводи дословне цитате у виду деоница *a4* (такт бр. 29) и *a2* (такт бр. 18) из првог става. Он је у верзији из 1931. године у потпуности избачен, као и централни део другог става – загонетни *b2*, који је Хоровица освојио у последњем тренутку<sup>114</sup>. Трансформација *b1* и *b2* у другој верзији централног одсека другог става значила је уједно и дискретан повратак на виртуозни контекст прве теме

<sup>113</sup> Видети Пример бр. 20, стр. 47

<sup>114</sup> Видети стр. 27

првог става, чија је нарација драматизирана стретом и изостанком мотивског свршетка – *m2* (изузимајући само случај његовог наступа у а-молу у такту бр. 42).

Идеја повратка на *непреобращени* материјал првог става у другој верзији композиције остварена је избацавањем одсека *d3* у трећем, а добила је своје место на челу одсека *b1* у другом ставу где је модулаторна рекапитулација (у верзији из 1931. године) у потпуности заменила лирску и уникатну разраду основног мотива првог става (део *b2*, прва верзија). План реорганизације *познатог* материјала у другој верзији *Сонате у бе-молу* био је дакле конкретан: директан цитат – да, али раније, у строгом центру композиције (средина другог става), реминисценцијом главног материјала (други став, друга верзија, *b1*) уместо споредног (трећи став, прва верзија, *d3*).

Мада није могуће одгонетнути која је деоница прва *нестала* – мост ка другој теми у репризи првог става, или део *b1* у другом ставу (такође својеврсни „мост“ ка *b2*) – њихова веза је очигледна:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '1. став: такт бр. 35', consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with a 'veloce' marking above it, followed by a 'rit.' marking. The left hand has a bass line with a 'mf' dynamic marking. The second system, labeled '2. став: такт бр. 36', also consists of a grand staff. The right hand has a melodic line with a 'dim.' marking above it. The left hand has a bass line with a 'f' dynamic marking. The key signature is one flat (F major or D minor) and the time signature is 3/4.

Пример бр. 14 – мост у првом (горе) и другом (доле) ставу прве верзије *Сонате у бе-молу*

Потекао из каденце ка првом наступу друге теме у првом ставу, овај „вихор“ у разломљеним терцама у репризи прве верзије изнедриће свој трагични контекст најпре у репризи првог става – где ће и сâм бити оличење претрпљеног тоналног слома – а затим ће своју мрачну поенту и разоткрити коначним преображајем у кôди. Биће то уједно и његово последње појављивање – бар када је друга верзија *Сонате у бе-молу* у питању – а мрак у који ће се спустити, својом мистеријом ће нас подсетити на *Финале* Шопенове *Сонате у бе молу*:

Пример бр. 15 – сегмент кóде првог става (доле) и почетак *Финала* Шопенове *Сонате у бе-молу* (горе)

„Изгубљени“ сегмент другог става – иако није укључен у верзију композиције која проистиче из овог рада – има снажно пасивно присуство које се у највећој мери огледа у приступу тумачења наредне, *b3* деонице. Појава дела *b2* посве је необична: у њој се прва тема *једини* пут развија даље од основног мотива, а логика „моста“ *b1* налаже рекапитулацију *друге* теме. Уместо тога, сени кóде првог става креирале су неку нову форму прве теме, која се својим сензибилитетом готово стопила са карактером оне коју је заменила. Ова јединствена особеност – као и у последњој верзији пијанисте Владимира Хоровица – појављивање дела *b2* чини сасвим извесним у неком будућем „комбинованом“ извођењу, а није немогуће очекивати га чак ни у неком од спољних ставова сонате:

Пример бр. 16 – Други став, *b2* (прва верзија)

Одсуство дуге мелодије у првом ставу *Сонате у бе-молу* није било случајно: њена одложена појава интензивирала је експресивни фокус другог става, нарочито у случају великог отварања у делу *а3*. Необичан, готово „импровизаторски“ део *b2* у првом ставу – који својим сањалачким изразом просто „пркоси“ организованим сегментима који га окружују – наметнуо је нешто ново у првом ставу: *фантазију*. Иако она у тако представљеном облику неће доживети експанзију у првом, на њеним крилима биће заснован читав други став; најпре од самог увода и његове „потраге за тоналитетом“, преко основне теме „која се пише сама“ и најзад пасионираном препуштању машти у делу *а3*. Уз све интервенције аутора у другом ставу композиције, суштина је остала иста: први одсек изнедрио је аутентичну и независну тему која је препуштена неумитној асимилацији са тематским материјалом првог става: најпре са елементима прве теме у централном, а потом и друге теме у завршном одсеку. Драмтичан крај централног, води у *бестежински* епилог завршног одсека, где ће се редом, попут сени указати успомене на готово заборављени део *b2*; својим одумирањем он ће се најзад – уз призвук нежних звона (*c1*) – коначно стопити са другом темом првог става:

The image displays two musical staves, likely for piano. The top staff is numbered 77 and includes the marking 'p dolce'. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The bottom staff is numbered 65 and also includes 'p dolce'. This staff shows a similar but more densely textured piano arrangement with many chords and moving lines in both hands. Both staves are in a key with three sharps (F#, C#, G#).

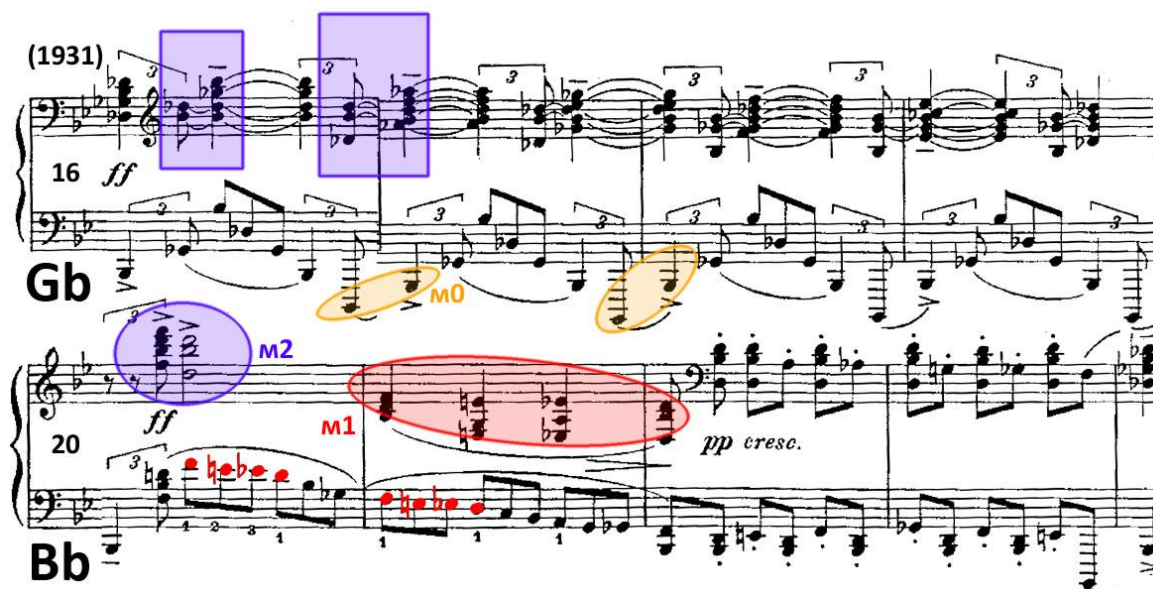
Пример бр. 17 – други став, део *c2* у првој (горе) и другој (доле) верзији

Финесе у обради тематског материјала као у делу *C:c2* у другом (видети Пример бр. 17), захватиле су и трећи став: *Алегро molto* у првој верзији композиције садржи мање приметну стилизацију *m2* – највише због удвојене октаве у десној руци која је „заузела место“ у регистру иницијалног *m2* – а у другој је приступ нешто конкретнији, употребом тематског *m1*, обликован је уводни пасаж чији је почетак посебно истакнут уписаним акцентима:



Пример бр. 18 – Трећи став, *Алегро molto*, прва (лево) и друга (десно) верзија

„Ватрена“ природа уводног мотива трећег става у првој верзији дела оставиће нешто оштрији утисак – највише због октава у десној руци – а његовом изменом аутор је тај пасаж дискретно прилагодио слици оног који је композицију и отворио. Уопште, изузетно виртуозна фактура трећег става ужурбано ће представити неки нови вид елемената са којима смо се сусрели у досадашњем току композиције: постојана „звона“ сада ће добити тријумфалну улогу у првој теми истовременим бљесковима у обе руке (*a1*), али и употребом ритма блиском некадашњем *m2*; да се заиста ради о *m2* постаће јасно већ у такту бр. 20, да би одмах затим наступио и сегмент теме *m1*; обриси фамозног дела *c1* (првог става) постаће мост између *a2* и *a1*. Хармонска дистинкција – бе-Дес, Бе-Фес и Де-Фис (Гес) – која је својом напетом, медијантном прогресијом у репризи првог става<sup>115</sup> била оличење „борбе за тоналитет“, у првој теми трећег става постаће сасвим природно окружење:



Пример бр. 19 – Трећи став, *a1*

<sup>115</sup> Део *C:a1*, видети Пример бр. 13, стр. 42

Разрада идеје дела *c1* у првом, ни и у трећем ставу се није нашла у „милости“ аутора, од читаве секвенце у другој верзији опстао је само последњи двотакт у нешто измењеном облику.

Пример бр. 20 – Елементи *c1* из првог става у трећем ставу: *a2* (горе) и *b2* (доле)

Ако је виртуозни аспект иницијалног дела *c1* из првог става – својим хроматским каскадама обузео сегменте приказане Примером бр. 20 – онда је његово фантазијско „лутање“ мелодичним *m2* испољено у централној деоници (*d3*) која је претрпела највише измена:

Пример бр. 21 – Део *d3* у трећем ставу прве верзије

Овим делом Рахмањин је успостављену симетрију између првог и трећег става учврстио најпре директним цитатима (*t-a2* и *t-a4*)<sup>116</sup>, а затим и хармонским „громом“ – Де-дуром, који је био „тачка повратка“ и у репризи првог става:

<sup>116</sup> Унутар сегмента *d3* у трећем ставу.

**F# (Gb)**

Пример бр. 22 – Хармонска симетрија климакса првог и трећег става (прва верзија)

Повратком на тему, у делу *S:al*, Рахмаџинов је завршио са структуралним променама, а до краја композиције његове интервенције тичале су се искључиво детаља који суштински ништа не мењају. Мора се признати, те незнатне промене значајно су повећале „удобност“ под прстима, те је тај став постао збиља, како је он то волео да зове, *klaviermässig*<sup>117</sup>.

#### 4.2 СИНТЕЗА

Анализа мотивског рада у *Сонати у бе-молу* необично подсећа на бетовеновски поступак који у интерпретативном смислу – за разлику од на пример Листове *Сонате у ха-молу* – у овом случају стилски није одржив: њена карактерна суштина антипод је сонатној форми од које покушава да се отргне бегом у фантазију. У томе веома често и успева усмеравајући извођача на подручје интерпретације где је вештина дискретног *прикривања* формалних значења саставни део својеврсне *адаптације* таквог извођења, а тиче се суочавања извођача са проблемом очигледних „резова“ који обично прате сваку обраду познатог материјала. У тако строго успостављеним условима овакве интерпретације, одсек *cl* у првом ставу композиције – упркос његовој ревитализацији – због своје „лоше судбине“ у другој, има подређен положај у *комбинованој* верзији

<sup>117</sup> Bertensson & Leyda, 231



дела. Његову моторичност и поступност у прогресији ка *врху* тумачимо пре свега као транзитни материјал, који својим садржајем неће „преклопити“ устројство друге теме, већ ће звучати као смелији корак у домен фантазије успостављене у делу *b2*. У верзији композиције о којој говоримо, део *c1* надовезује се на загонетни део *b2* из друге верзије, који се од свог старијег парњака незнатно разликује. Њихова синтеза изведена је употребом материјала обе верзије у такту који претходи делу *c1*: садржај прве верзије најпре је „обузео“ партију леве, а затим (у последњој осмини) и десне руке:

Пример бр. 23 – Прелаз из друге у прву верзију (део *A:b2* и *A:c1*)

Будући да је део *c1* у својој специфичној улози дослован и у репризи *оригиналне* верзије, из истог разлога он је укључен и у нашој верзији композиције:

Пример бр. 24 – Прелаз из друге у прву верзију (део *C:b2* и *C:c1*)

Као и у експозицији, магични део *C:b2* који му претходи припада верзији из 1931. године, али, како тамо тај одељак својим уласком у доминанту (такт бр. 120) премашује првобитно двотактно трајање, тренутак његовог продужетка – односно

хармонске стабилизације која је очигледно и „сменила“ део  $C:b1$  – одабран је као место где ће се догодити синтеза.

На крају одсека  $A:c2$  догодила се фузија помало слична оној приказаној у Примеру бр. 24: двотакт *маркато* „звона“ (такт бр. 62), на последњој тактовој доби склопио је текст прве и ритам друге верзије композиције:

Пример бр. 25 – спој деоница  $A:c2$  (1913) и  $A:c3$  (1931)

Реинтерпретација оба  $c2$  одсека наследила је и њихов оригинални „проблем“ – план градације и климакса („поенте“<sup>118</sup>) – који у првом ставу почива у изузетној симетрији врхунаца у три главна одсека ( $A$ ,  $B$  и  $C$ ). Иако је њихов расплет остварен разноликим формама „звона“<sup>119</sup>, у сва три случаја завршница путање до *врха* саздана је готово идентичним мартелато двотактима, који својом енергетском набијеношћу могу угрозити и сопствено разрешење. Централни двотакт дела  $B:d3$  у првој верзији<sup>120</sup> – још један „обновљени“ сегмент у нашој интерпретацији – добио је кључну улогу у својеврсном „разбијању“ такве симетрије, а његов повратак у основу (готово идентичне) фактуре „нове“ верзије није захтевао околне интервенције:

<sup>118</sup> Видети стр. 15

<sup>119</sup> Видети Пример бр. 12, стр. 41

<sup>120</sup> Тактови бр. 117 и 118

The image displays two systems of musical notation. The upper system, labeled '1931', shows measures 93 to 131 with a 'ritardando' instruction. The lower system, labeled '1913', shows measures 117 to 193 with 'rit.' and 'more.' instructions. Blue arrows point from the 1931 version to the 1913 version, highlighting the structural changes and the insertion of a two-measure rest.

Пример бр. 26 – Надовезивање двотакта *V:117-118* на материјал друге верзије

Будући да је друга верзија ову појаву – независно од судбине делова *A:c1* и *C:c1* – избегла пре свега *тијано* верзијама сегмената *c2* у спољним одсечима *Сонате* у *бе-молу*, у нашој верзији решење је конципирано измештањем „врхунца“ са места разрешења, на позицију уметнутог двотакта – „у јеку“ завршнице централног одсека, а уочи спорних тактова који воде ка репризи:

The image shows a system of musical notation for measures 115 (1913). A red oval highlights a fortissimo (*ff*) dynamic marking. A red arrow points from the oval to the label 'C:a1'.

Пример бр. 27 – Врхунац првог става у *комбинованој* верзији *Сонате* у *бе-молу*

Антиципацијом централног врха, апсолутна симетричност наменски је благо измењена, што је истовремено отклонило тензију завршних акцентованих интервала и растеретило *компресовану* репризу. Циљ развојног дела је постигнут, а реприза, ослобођена прекомерне „одговорности“, добија нешто више простора за решавање сопствене „кризе тоналитета“. Прва прилика за тако нешто указује се у потенцијалу комплетне рекапитулације моста ка другој теми – деоници *C:a3* и *C:a4*. Будући да је реприза све сегменте експозиције сажимала дуплом прогресијом (*a1* – осам тактова, *a2*

– четири и *a3* – два такта), у другој верзији није остало места за мост, већ је уместо њега одмах наступила друга тема. Узмемо ли у обзир да је ова компресија материјала делимично изазвана нестабилношћу репризе, односно пролонгираним „разрешавањем“ кризе развојног дела – уз чињеницу да је у нашој верзији та напетост свој врхунац доживела ипак уочи наступа репризе – можемо констатовати да постоје реални услови реинтерпретације моста. Потенцијалну препреку за такав поступак може представљати чињеница да је друга тема неочекивано, можда чак и насилно еманципована у Гес-дуру уместо подразумеваном Бе-дуру; претпоставимо ли да је то последица постепеног смиривања тоналног центра после бурне иницијације енхармонског фис-аис-цис на крају дела *C:a1*, онда у случају мање драматичне интерпретације репризе (као у *комбинованој* верзији овога рада) друга тема мора имати нови (стари?) – једини преостали *разлог* свог тоналитета: део *C:a4*.

Истоветност почетка дела *C:a3* омогућила је посве природно уклапање моста – дела *C:a4* – у ткиво друге верзије; његов свршетак који је више суморне него сањалачке природе коју очекујемо у другој теми, узрок је јединог изузетка у нашем приступу адаптације: због нарочите различитости *прилаза* другој теми у две верзије *Сонате у бе-молу*, у *комбинованој* верзији догодиће се случај где је – уз могућ избор блиских решења – превагу однела прва верзија композиције са својом незнатно другачијом другом темом. Она ће се природно надовезати на део *C:b2* из друге, а затим као што је приказано Примером бр. 24 (на страни 49) и на део *C:c1* из прве верзије.

Последњи и најважнији наступ *звона* враћа нас на почетну тачку; тоналитет је сада стабилан, или се тако бар чини под утицајем дубоких, понављајућих акорада на тоници. Из њихове таме, још једном ће се огласити главни мотив чији ће нас ехо пратити све до његовог нестајања у кóди. Овај последњи одсек – конципиран текстом друге верзије – прати повремено сећање на главну тему у левој руци, али оно је, обузето злослутним ходом десне руке, готово неприметно. Хармонија шестог ступња – новина у другој верзији – уместо тачке, оставиће отворено питање свршетка става на који ће се, без паузе, сасвим природно надовезати наредни.

У другом и трећем ставу у верзији овога рада предвиђено је знатно мање интервенција него у првом; оне су утемељене – као што је раније најављено – на тексту друге верзије *Сонате у бе-молу*.

Тајновити увод другог става, са још загонетнијом ознаком „не брзо“, пролонгира *питање* постављено последњим тоновима првог става. Потрага за тоналитетом у уводних седам тактова завршиће се у – за исто толико предзнака удаљеном – е-молу. У делу *a1*, дуга, фантазији препуштена мелодија, позајмиће антиципацију мотива *m2* из прве верзије композиције која ће се неприметно уклопити у постојећи текст, а његовим евоцирањем указаће се први обриси везе овог одсека са другом темом првог става:

Пример бр. 28 – Други став, део *a1* почев од такта бр. 11

Наредни случај, који такође има идентичне „спољне шавове“ догодиће се у такту бр. 20, где ће осмине из друге, заменити шеснаестине из прве верзије:

Пример бр. 29 – синтеза унутар дела *a2*, такт бр. 20 и 21

Велелепно осмотактовно отварање у делу *a3* – у којем је аутор у другој верзији уклонио удвојене басове у првом и још понеке ноте у другом четворотакту – уклопљено је и у верзији овог рада у симетричној подели: први сегмент преузео је текст друге, а наредни, текст друге верзије композиције.

Да су све интервенције у случају другог става „козметичке“ природе – које суштински не мењају основни интерпретативни аспект – показује и наредни пример дела *B:b4*, где су се из прве верзије композиције „ушетале“ шеснаестине у прогресији ка завршници централног одсека:

Пример бр. 30 – сегмент дела *V:b4*

Исти случај односи се и на „опроштајна“ звона на почетку завршног, *C:c1* одсека: преузета су оригинална понављања прве две хармоније, с тим што је први бас на другој премештен за октаву више – као у верзији из 1931. године:

Пример бр. 31 – *C:c1* (1913)

На самом крају другог става, фигурација у претпоследњем такту такође је преузета из прве верзије композиције, односно њена дијатонска варијанта:

Пример бр. 32 – крај другог става

Делови *V:c1* и *V:c2* другог става из прве верзије *Сонате у бе молу*, о којима је било раније речи, нису се нашли у *комбинованој* верзији. Поменуте деонице припадају групи оних које нису само избачене, већ су уједно и *замене* новим решењем – по свим карактеристикама – у потпуности различитим од претходног. Њихова судбина – бар што се аутора овог текста тиче – далеко је од „запечаћене“, али ће за свој тренутак морати да сачекају неку будућу интерпретацију.

У трећем ставу, који је скоро у потпуности „препуштен“ другој верзији, нашао се ипак један сегмент из прве верзије у делу *A:c2*, који је у ствари „продужено“ умирење од успона треће теме, *A:c1*:

Пример бр. 33 – Трећи став, прелаз у сегменту *A:c2*

Кôда трећег става садржи и својеврсни омаж пијанисти Владимиру Хоровицу у виду хроматских басова у самој завршници композиције; судећи по његовим забележеним снимцима, они су новина која у време зачетка Хоровицове замисли о синтези *Сонате у бе-молу* и њеном представљању Рахмањинову, још увек није била заживела.<sup>121</sup>

Одлуке везане за комбиновање материјала морају бити синхронизоване и међусобно зависне, као што смо видели у случају одсека *δ3* у трећем ставу који није могао наћи своје место уз део *b1* из друге верзије у другом ставу: поред тога што би у том случају настао парадокс постојања деоница које су заправо смениле једна другу, пореметила би се равнотежа уклопљености материјала првог става. Увођење „отписаног“ материјала, колико год да је примамљива, толико може да буде и опасна идеја. „Лепљење“ новог-старог музичког текста мора да се спроведе неприметно, уз отворену могућност прилагођавања и припреме материјала који га окружује тамо где је то неопходно. Као што смо се уверили, каткад је такву „припрему“ могуће спровести путем интерпретативних решења – адаптацијом динамике или темпа – а понекад су неопходне нешто сложеније фузије које не би само припојиле нове тактове, већ би захватиле и простор унутар оних који их окружују.

Музичка идеја која прати интерпретацију композиције, променама у тексту за тили час може променити своја начела: „заборављени“ одсеци могу одиграти пресудну улогу садржајног повезивања у потрази за *правим* изразом, а такве интервенције са

<sup>121</sup> Видети стр. 27

оригиналним текстом аутора никако не треба посматрати као *трајно* решење. Идеална интерпретација зависи од много фактора – што најбоље знамо на примеру самог Рахмањинова где је један кашаљ могао „пресудити“ читавом одсеку у композицији<sup>122</sup> – а постојање две или више блиских верзија једног дела, срећна је околност која извођачу даје могућност истинске креације, па чак и у току самог извођења дела. Дистинкција две верзије *Сонате у бе-молу* исувише је мала да би се оне посматрале као одвојене композиције. Несумњиво, ради се о једном делу које у целини не може бити изведено, а синтеза супротстављеног садржаја само је мали подстицај фантазији извођача у одгонетању његове лепоте.

Вођени сопственом мишљу аутора, студирањем ремек-дела великих композитора заиста се разоткрива сваки аспект њихове личности и скривених значења у њиховој музици:<sup>123</sup> готово цео живот Рахмањиновљев уткан је у садржај *Сонате у бе-молу*; почев од њене посвете која композицију интимно веже за ауторове давне успомене још из дана учења код Зверјева, преко прве верзије настале из пера Рахмањинова-диригента у окружењу најзначајнијих композиција које је икад написао, до друге – преуређене од стране Рахмањинова-пијанисте, вероватно највећег у историји пијанизма – и најзад, до прихватања верзије Владимира Хоровица, његовог достојног и заслуженог пијанистичког наследника. У тој авантури, живот ове композиције – не случајно одабраног опуса – упорно је пратила Шопенова *Соната оп. 35* која ју је на ауторовом репертоару – иначе сурово настројеном према сопственим композицијама – на изванредан начин и заменила, обележивши његово целокупно пијанистичко стваралаштво.

Тешко да бисмо смели Рахмањиновљеве интервенције на његовим клавирским делима поистоветити са било каквим видом „сакаћења“, оне долазе од највећег међу пијанистима који је чак и у агонији својих последњих тренутака био забринут за судбину своје пијанистичке кондиције: „у мојим годинама, не сме се пропустити вежбање...“ Погледавши у своје шаке, рекао је тада: „Моје драге руке. Збогом, моје сироте руке.“<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Видети стр. 16

<sup>123</sup> Bertensson & Leyda, 369

<sup>124</sup> Bertensson & Leyda, 381



## V ИЗБОРИ

### ЛИТЕРАТУРА

- Bertensson, Sergei and Leyda, Jay. *Sergei Rachmaninoff – A Lifetime in Music*. Indiana University Press, Indiana, 1956.
- Godowsky, Dagmar. *First Person Plural: The Lives of Dagmar Godowsky*. Viking Press, New York, 1958, 34
- Harrison, Max. *Rachmaninoff – Life, Works, Recordings*. Bath Press Ltd, Bath, 2005.
- Newman, William S. *The Sonata Since Beethoven*. The Norton Library, New York, 1972, 718
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge, 1998, 279-280
- Scott, Michael. *Rachmaninoff*. The History Press, Stroud, 2008.
- Ханслик, Едуард. *О музички лијеном*, превео Иван Фохт. Београд, БИГЗ, 1977
- Шонберг, Харолд. *Велики пијанисти*, превела Гордана Трбојевић. Београд, Нолит, 1983.

### ПАРТИТУРЕ

Chopin, Frederic. *Piano Sonata No. 2, Op. 35*. Преузето са:

[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/94/IMSLP80861-PMLP02363-op\\_35\\_sonata\\_no\\_2\\_autograph.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/94/IMSLP80861-PMLP02363-op_35_sonata_no_2_autograph.pdf)

Rachmaninoff, Sergei. *Piano Sonata No. 2, Op. 36* (1913). Преузето са:

<http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/64/IMSLP69058-PMLP05510-Rachmaninoff--Sonata-Op36-1st-Ver-FE.pdf>

Rachmaninoff, Sergei. *Piano Sonata No. 2, Op. 36* (1931). Преузето са:

[http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP01988-Rachmaninoff\\_-\\_Sonata\\_No\\_2\\_in\\_B\\_Flat\\_Minor\\_Op\\_36.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP01988-Rachmaninoff_-_Sonata_No_2_in_B_Flat_Minor_Op_36.pdf)

Rachmaninoff, Sergei. *Piano Sonata No. 2, Op. 36* (верзија Владимира Хоровица). Преузето са:

<https://drive.google.com/file/d/0B0gjcПjjRt9LXJYdjgxSEtPaWs/view>

Rachmaninoff, Sergei. *Piano Sonata No. 2, Op. 36* (ФМ). Преузето са:

<https://drive.google.com/file/d/0B0gjcПjjRt9R1RGMlhtYW9QYkE/view>

## МУЛТИМЕДИЈА

Forman, Milos [режија], *Amadeus* [играни филм], USA: The Saul Zaentz Company, 1984

Horowitz, Vladimir. *The Video Collection*. Son 88697907209, DVD BOX SET

Rachmaninoff, Sergei. *His Complete Recordings*. BMG-RCA Red Seal, 2005, 82876-67892-2, CD BOX SET

Stahnke, Wayne (2006). *A Window in Time: Rachmaninoff Performs His Solo Piano Works*. Telarc, B000009RCS, 2CD

Sturrock, D. [режија] (2001). *The Art of the Piano* [документарни филм]. USA: WNET Channel 13 New York.

## ИНТЕРНЕТ

Rachmaninoff, Sergei. *Rachmaninov on the future of broadcasting*, Gramophone, 4/ 1931. Преузето са:

<http://www.gramophone.co.uk/feature/rachmaninov-on-the-future-of-broadcasting>

Sommer, Mark. *The day the music died*. Buffalo News, 2009. Преузето са:

[https://web.archive.org/web/20110610220347/http://www.buffalonews.com/incoming/article134934\\_ece](https://web.archive.org/web/20110610220347/http://www.buffalonews.com/incoming/article134934_ece)

Wallace, Lady. *Beethoven's Letters*. The Project Gutenberg Ebook, 2005. Преузето са:

<http://www.gutenberg.org/files/13272/13272-h/13272-h.htm>

Williamson, Samuel H. *Seven Ways to Compute the Relative Value of a U.S. Dollar Amount, 1774 to present*. MeasuringWorth, 2015. Преузето са: <http://www.measuringworth.com/uscompare/>