

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ



Катедра за клавир
Докторске уметничке студије

Мр Оливера Јовановић

*Интерпретационе могућности
у Прелидима оп. 28 Фредерика Шопена
и оп. 11 Александра Скрјабина*

МЕНТОР

Ред. проф. мр Нинослав Живковић

Београд, IX.2016. године

САДРЖАЈ

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

~ I ~

I.1.Жанр прелида – историјска перспектива	6
I.2.Шопенов и Скрјабинов третман жанра	7
I.3.Хронологија настанка Шопенових <i>Прелида оп. 28</i>	9
I.4.Хронологија настанка Скрјабинових <i>Прелида оп. 11</i>	12
I.5.Структура Шопенове и Скрјабинове збирке прелида	13
I.6.Програмске конотације Шопенове збирке <i>Прелида оп. 28</i>	17

~ II ~

II.1. Шопенов и Скрјабинов композиторски и пијанистички стил	20
II.2.Темпо рубато	24
II.3.Педал	26
II.4.Форма и садржај.	28
II.5.Хармонија	29
II.6.Мелодија и ритам	31
II.7.Темпо	33
II.8.Динамика	34

~ III ~

Избор из Шопенове збирке *Прелида оп. 28*

Бр. 1 <i>Agitato</i> у Це-дуру	36
Бр. 2 <i>Lento</i> у а-молу	36
Бр. 3 <i>Vivace</i> у Ге-дуру	38
Бр. 4 <i>Largo</i> у е-молу	38
Бр. 5 <i>Allegro molto</i> у Де-дуру	39
Бр. 7 <i>Andantino</i> у А-дуру	40
Бр. 10 <i>Allegro molto</i> у цис-молу	41

Бр. 14 <i>Allegro</i> 2/2 у ес-молу	42
Бр. 20 <i>Largo</i> у це-молу	42
Бр. 21 <i>Cantabile</i> у Бе-дуру	43
Бр. 24 <i>Allegro appassionato</i> у де-молу	44

~ IV ~

Избор из Скрјабинове збирке *Прелида оп. 11*

Бр. 1 <i>Vivace</i> у Це-дуру	45
Бр. 2 <i>Allegretto</i> у а-молу	45
Бр. 4 <i>Lento</i> у е-молу	46
Бр. 5 <i>Andante cantabile</i> у Де-дуру	47
Бр. 9 <i>Andantino</i> у Е-дуру	48
Бр. 13 <i>Lento</i> у Гес-дуру	49
Бр. 14 <i>Presto</i> у ес-молу	49
Бр. 17 <i>Allegretto</i> у Ас-дуру	50
Бр. 24 <i>Presto</i> у де-молу	50
 ЗАКЉУЧАК	 51

Коришћена литература
Коришћени аудио извори

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Предмет и циљ рада

Предмет рада мог докторског уметничког пројекта представљају две збирке од по двадесет и четири прелида пољског композитора и пијанисте Фредерика Шопена (Fryderyk Franciszek Chopin, 1810–1849) и руског композитора и пијанисте Александра Николајевича Скрјабина (Александр Николаевич Скрябин, 1872–1915), као и специфичности у њиховом третману жанра прелида. Шопенова збирка *Прелида оп. 28* објављена је 1839. године,¹ а Скрјабинова збирка *Прелида оп. 11* 1897. године и припада његовој раној стваралачкој фази (1885-1905) у којој је компоновао под великим утицајем Шопенових дела.²

Истраживање интерпретативних могућности четрдесет и осам карактерно различитих прелида, Фредерика Шопена и Александра Скрјабина, засновано је на естетски оправданим претпоставкама да је Скрјабин свој индивидуални композиторски и пијанистички стил изградио на Шопеновим и романтичарским премисама (постојали су и други стилски утицаји, али је Шопенов најупечатљивији). Оба композитора су у опредељењу према инструменталној музици били искључиви, што се види и у одабиру жанрова које негују, попут ноктурна, мазурки, соната и прелида. На основу овог сазнања, једно од питања које мој докторски уметнички пројекат поставља је: Како се кроз пијанистички приступ рефлектују Шопенови утицаји на Скрјабина? На основу дугогодишње пијанистичке праксе и педагошког рада, чији су саставни део често била Шопенова и Скрјабинова дела, у овом раду сам поставила хипотезу да се Скрјабиново ослањање на пољског композитора најбоље примећује у *Прелидима оп. 11* због чега се чини логичним поредити их са Шопеновим *Прелидима оп. 28* и супротставити их на концертном подијуму.

Тонска лепота је за оба аутора представљала стваралачки и извођачки императив. Одговорити на комплексне техничке захтеве Шопенових и Скрјабинових композиција и третирати их као средства у изражавању тонске лепоте представља велики интерпретативни изазов. У дочаравању лепоте тона Шопенових прелида настојаћу да избегавам додавање "сладуњавог карактера" у који пијанисти неретко "склизну" постижући патетичне ефекте. Опасност превелике занесености и опијености код Скрјабина указује на то да се велика пажња мора посветити агогици.

У извођачком делу свог докторског уметничког пројекта бавићу се проучавањем захтева које пред извођача постављају одабрана дела: поређењем елемената клавирске технике код једног и другог композитора, начином

¹ Brown, J. E. Maurice, „The Chronology of Chopin’s Preludes“, *The Musical Times*, August 1957, 423–424.

² Leikin, Anatole: *The Performing Style of Alexander Scriabin*, Farnham, Ashgate, 2011.

решавања техничких проблема, специфичношћу тонског колорита, проблемима педализације, артикулације, временске организације дела, итд. Одабране збирке прелида у интерпретативном смислу пружају много могућности за испољавање извођачких идеја због чега ћу се ослонити и на сопствено, већ постојеће искуство у извођењу дела ових композитора, али ћу се и додатно користити историјским изворима о времену у којима су збирке и прелиди настали. Писани део мог докторског уметничког пројекта има за циљ да осветли и објасни историјске околности настанка збирки, изворе који су послужили за њихову инспирацију и стварање, њихову међусобну повезаност кроз призму различитих елемената пијанистичког и музичког израза, те напоследку пружања и детаљнијег аналитичког увида у интерпретативне могућности одабраних прелида из две наведене збирке. Током рада на докторском уметничком пројекту нећу заобићи ни преслушавање и поређење већ постојећих извођења која представљају стандард интерпретације ових дела.

Поетичке претпоставке

Тему „Интерпретационе могућности у Прелидима оп. 28 Фредерика Шопена и оп. 11 Александра Скрјабина“ одабрала сам за предмет свог докторског уметничког пројекта због личне наклоности ка романтичарском репертоару. У Шопеновој и Скрјабиновој музици препознала сам сензибилитет, темперамент и естетику која кореспондира са уметничком страном моје личности. Осим тога, сматрам да одабрани репертоар пружа много могућности за истраживање тонског колорита и изражајних могућности клавијског звука.

Очекивани резултати

- Достицање високог уметничког интерпретативног нивоа на подлози знања и аналитичког увида у интерпретативне захтеве.
- Свеобухватан осврт на тонске квалитете у оба опуса и дочаравање њихових различитих карактера.
- Дијапазон интерпретационих могућности ових дела заиста делује неограничено, те сматрам да бих на том пољу могла да остварим и сопствени допринос.

ПРОГРАМ ЗАВРШНОГ ДОКТОРСКОГ РЕСИТАЛА

1. Фредерик Шопен, *24 Прелида оп. 28*.
2. Александер Николајевич Скрјабин, *24 Прелида оп. 11*.

1. Жанр прелида – историјска перспектива

Корени овог музичког жанра сежу све до ренесансе. Како су тачно први прелиди звучали не можемо поуздано да знамо јер нису били записивани већ импровизовани на лицу места (фр. *préluder*, нем. *präcludieren* значи импровизовати).³ Техника импровизовања у прелидима почивала је на одређеним хармонским и мелодијско-ритмичким формулама и моделима које је музички извођач морао напамет да научи, а затим и да довољно влада извођачком техником свог инструмента како би на лицу места могао да ствара музику. Музичка дела у овом жанру изводила су се пре централног дела концерта, као својеврсни уводи, што је нарочито била пракса инструменталних извођача све до 19. века.⁴ Појам *praeambulum* врло се често користио као ознака за овај жанр указујући управо на његову реторичку функцију увођења у тоналитет и карактер неког другог комада и припремања публике за главни део концерта. Свирање кратке слободне форме засноване на импровизацијама на почетку концерта био је значајан за извођаче како би загрејали прсте због чега су се прелиди због сличности свог садржаја врло често поредили са етидама.

Барокни прелудијум појављивао се као први део барокне свите састављене од низа различитих, високо стилизованих плесова попут алеманде, куранте, сарабанде и жиге, или као део диптиха чији је други део била fuga. Најутицајније и најуспешније збирке прелудијума и fuga из периода барока су Бахове (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) I и II свеска *Добро темпераног клавира* (*Das Wohltemperirte Clavier oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia*, 1722; 1744) написане тако да свака садржи по 24 прелудијума и fuga у свим тоналитетима дура и мола. У бароку је уведена пракса записивања прелида, али се њихове карактеристике не мењају много: кратке слободне форме чија је улога примарно уводна биле су засноване на акордским разлагањима према I-IV-V хармонском моделу, или на поступном кретању и пасажима, а неретко су своју препознатљивост доводили и каквој карактеристичној мелодијско-ритмичкој идеји због чије привлачности су некада били боље примљени код публике него fuga које би након њих уследиле.

Крај 18. и почетак 19. века протекао је у знаку сонате која је у други план потиснула скоро све музичке жанрове који су, директно или индиректно, били везани за барокни полифони стил. Када су композитори престали да компонују fuga истовремено су и прелиди једно време нестали са сцене. Међутим, крајем 18. и почетком 19. века долази до демократизације културног живота а клавира

³ Ferguson, Howard & David Ledbetter, „Prelude“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. by Stanley Sadie), Second Edition, Vol. 20, 291–293.

⁴ Ferguson, Howard & David Ledbetter, *Ibid.*

постаје најпопуларнији инструмент грађанског друштва. Композитори и извођачи, желећи да удовоље уметничким захтевима публике која је постајала све бројнија, "рециклирали" су многе барокне форме, неретко им дајући и ново стилско рухо, те је тако прелид поново постао један од популарнијих жанрова солистичке музике за клавир у периоду романтизма.

I.2. Шопенов и Скрјабинов третман прелида

Барокни и романтичарски прелид, односно прелудијум, имају подударне наслове али не и иста стилска обележја. Композитори романтизма су ову барокну форму трансформисали у самостално сценско дело слободне форме задржавајући његове минијатурне димензије у коме се огледала садржајна иновативност и креативност појединца. Два најзначајнија циклуса прелида која су компонована у романтизму су Шопенова збирка *Прелида опус 28* и Скрјабинова збирка *Прелида опус 11*. Композитори су у ова два наведена циклуса успели да прелид подигну на висок уметнички ниво. Од Шопена прелид престаје да буде само дело уводног карактера засновано на импровизацији и добија статус самосталног дела. Контрадикција између етимолошког смисла и аутономне природе Шопенових прелида навела је поједине да се запитају да ли је уопште оправдано назвати их прелидима: Андре Жид (André Gide) се пита *За шта су ови Прелиди (у смислу увода)?*⁵

Пре него што је Шопен објавио своју збирку *Прелида опус 28* и други представници романтизма су писали прелиде, попут Хумела (Johann Nepomuk Hummel, 1778–1837) Клементија (Muzio Clementi, 1752–1832) Крамера (Johann Baptist Cramer, 1771–1858), Шимановске (Maria Szymanowska, 1789–1831), Калкбренера (Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner, 1785–1849) и Мошелеса (Ignaz Moscheles, 1794–1870). Већина њихових збирки прелида била је намењена музичким аматерима са изузетно јаким дидактичким нагласком. Сваки од прелида ових композитора био је осмишљен у циљу решавања посебних техничких проблема њихових ученика попут изједначености прстију, легата, полифоне фактуре, ритма или педализације.

- M.Clementi: *Preludes and Exercises in all major and minor keys* (1811)
- J.N.Hummel: *Vorspiele vor Anfänge eines Stuekes (sic) aus allen 24 Dur und mol Tonarten Opus 67* (ca. 1814)
- J.B.Cramer: *Twenty six Preludes or Short Introductions in the Principal Major and Minor Keys* (1818)

⁵ Meier, Marilyn Anne, *Chopin Twenty-four preludes opus 28*, University of Wollongong, Thesis Collection, 1993, 20: „I admit that I do not wholly understand the title that Chopin chose to give these short pieces: *Preludes*? Preludes to what?.“

- M.Szymanowska: *Vingt Exercises et Preludes* (1819)
- F.Kalkbrenner: *Vingt-quatre Preludes dans tous les Tons majeurs et mineurs, pouvant servir d'exemple pour apprendre a preluder Opus 88* (1827)
- I.Moscheles: *50 Preludes ou Introductions dans tous les tons Majeurs & Mineurs Opus 73* (1828).

Посматрано из данашње перспективе јасно је да је Шопен у својим *Прелидима опус 28* успео да постави основе нове традиције у развоју прелида коју ће будући композитори следити и даље садржајно обогаћивати попут Дебисија (Achille-Claude Debussy, 1862–1918), Скрјабина (Александр Николаевич Скрябин, 1871–1915), Рахмањинова (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943), Бузонија (Ferruccio Busoni, 1866–1924) и Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975). Како су Шопенови савременици вредновали његову збирку *Прелида опус 28*, можда најбоље илуструју помало опречне изјаве Листа (Liszt Ferenc, 1811–1886) и Шумана (Robert Schumann, 1810–1856).

*Шопенови прелиди су јединствене композиције, говорио је Франц Лист, то нису само, како то њихов наслов сугерише, дела намењена да буду увод за нешто што ће тек уследити; то су поетични прелиди слични онима савременог песника [Alphonse de Lamartine] који нежно преводе душу у златни сањалачки свет да би га затим распришили до места највиших идеала. Изврсни у својој разноврсности, они захтевају испитивање вештине и мисли које су у њих уткане са пуно обзира, пре него што могу бити вредновани на прави начин. Чак и тада, они задржавају изглед спонтане импровизације састављене без имало напора. Они поседују слободу и шарм генија.*⁶

За Роберта Шумана су Шопенови *Прелиди оп. 28* били необични комади. Признајем да сам их другачије замишљао, али су дизајнирани у великом стилу, као његове етиде, међутим, и супротно је тачно: то су скице, само почетци етида, такорећи, рушевине, орлова крила, дивље шаренило у деловима. Али сваки део, писан тананом, седефастом руком показује да их је Фредерик Шопен написао. Препознаје се у паузама страственог дисања. Он је био и остаће најхрабрији и најпоноснији поетски ум нашег времена. Збирка садржи морбидно, грозничаво, одбојно. Нека свако тражи оно што му одговара; само да се малограђани држе подаље.⁷ Шуманов опис "необичног" и "морбидног" у

⁶ Meier, Marilyn Anne, Ibid, 66-67: „Chopin’s preludes are unique compositions. They are not simply, as their title would suggest, pieces intended as an introduction to something further; they are poetic preludes similar to those of a great contemporary poet [Lamartine] which gently ease the soul into a golden dream world and then whisk it away to the highest realms of the ideal. Admirable in their diversity, they require scrupulous examination of the workmanship and thought which have gone into them before they can be properly appreciated. Even then they still retain the appearance of spontaneous improvisations produced without the slightest effort. They possess that freedom and charm which characterize works of a genius.“

⁷ Meier, Marilyn Anne, Ibid, 66-67: „The Preludes are strange pieces. I confess I imagined them differently, and designed in the grandest style, like his Etudes. But almost the opposite is true: they are sketches, beginnings of Etudes, or, so to speak, ruins, eagle wings, a wild motley of pieces. But each piece, written in a fine, pearly hand, shows: 'Frederick Chopin wrote it. One recognises him in the

Шопеновом опусу 28 највероватније се односило на прелид бр. 2 у а-молу. Осим збирке *Прелида оп. 28* Шопен је написао још само два прелида *Прелид у цис-молу оп. 45* и *Прелид у Ас-дуру оп. 86*.

Скрјабин је већи део свог стваралаштва, нарочито у првој стваралачкој фази, посветио компоновању прелида кренувши од романтичарске жанровске и стилске матрице, односно од Шопена. Збирка *Прелида опус 11* издваја се међу многобројним Скрјабиновим збиркама према логици своје обједињености на основу двадесет и четири тоналитета. Друге збирке прелида које је Скрјабин компоновао, пре и после опуса 11, садрже најмање два (Оп. 67) и највише седам прелида (Оп. 17). Ова чињеница додатно појачава референцу на Шопена и његову збирку од двадесет и четири прелида. Нарочита Скрјабинова посвећеност неговању ове минијатурне форме одговарала је његовом уметничком изразу у ком је стално трагао за новим могућностима осликавања најразноврснијег спектра емоционалних и психолошких стања.

1.3.Хронологија настанка Шопенових *Прелида опус 28*

Постоји мало података о томе како се тачно одвијао Шопенов рад на састављању збирке *Прелида оп. 28*. Идеја да компонује прелиде у двадесет и четири тоналитета (12 дурских и 12 молских) код Шопена се према најновијим истраживањима јавила најраније у јесен 1835. године.⁸ Ова претпоставка темељи се на чињеници да је Шопен након компоновања два *Ноктурна оп. 27* у јесен 1835, објављених у мају наредне године, следећа композиција била *Емпромпти оп. 29* у *Ас-дуру* што указује на то да је Шопен број 28 чувао за збирку. Када су *Прелиди опус 28* коначно издати у јуну 1839. године, Шопенов број опуса већ је био достигао 34. Између идеје и коначне реализације тако је протекло непуне четири године, током којих је Шопен компоновао и издавао и друга своја дела попут *Емпромптија оп. 29*, *Мазурки оп. 30*, *Скерца оп. 31*, *Ноктурна оп. 32*, *Мазурки оп. 33* и *Валцера оп. 34*. То што је Шопен толико дуго чувао број опуса представља преседан, јер то никада до тада није учинио већ их је обележавао бројевима који су наилазили по реду издавања.

Шопенова одлука да зиму 1838–39 проведе на Палма де Мајорци са Жорж Сандовом (Amantine-Lucile-Aurore Dupin, 1804–1876) донесена је у јесен 1838. године. Своју посету тамо Шопен је платио продавши још недовршену збирку *Прелида оп. 28* Камилу Плејелу (Camille Pleyel), издавачу са којим је у Паризу сарађивао, да би имао средства за путовање и боравак на Палма де

pauses by the passionate breathing. He is and remains the boldest and proudest poetic mind of the time. The collection also contains the morbid, the feverish, the repellent. May each search what suits him; may only the philistine stay away!”

⁸ Brown, J. E. Maurice, „The Chronology of Chopin’s Preludes“, *The Musical Times*, August 1957.

Мајорци. Шопен никада до тада није унапред продао неко своје дело, што представља преседан када је ова збирка посреди.⁹

Извесно је да је Шопен планирао да своју збирку заврши на Мајорци, због чега би се могло претпоставити да је већи део збирке био комплетиран, или да је барем био скициран пре Мајорке. Оправдање уверења да су на Мајорци могли настати само најкраћи прелиди утемељено је на чињеници да је Шопен на клавир чекао од октобра до децембра, а без клавира није могао много да компоњује.¹⁰ Свом пријатељу Фонтани (Julian Fontana) збирку *Прелида оп. 28* Шопен је са Мајорке послао тек 22. јануара 1839. године како би умножио рукопис за енглеско и немачко издавање (оригинални рукопис је наводно достављен Плејелу).¹¹ Шопен је писао Плејелу у марту 1839. године да не може да се сети који је број опуса резервисао за збирку, због чега оригинално француско издање не садржи број опуса.¹² Исти је случај био и са публикавањем збирке у Енглеској. Једино су у Немачкој *Breitkopf & Härtel* правилно именовали збирку када су је објавили у јуну 1839. године.¹³

Питање које у музиколошком дискурсу и међу поштоваоцима Шопеновог дела, и данас представља предмет полемике је: Које прелиде је Шопен написао пре, а које на Палма де Мајорци? Са сигурношћу може да се тврди да су на Мајорци настали следећи прелиди: бр. 2 у а-молу и бр. 4 у е-молу (крајем октобра, почетком новембра), бр. 10 у цис-молу и бр. 21 у Бе-дуру на основу Шопенових скица са Мајорке.¹⁴ У Шопеновом рукопису са Мајорке се налазе и скице за два прелида која су одбачена, у Бе-дуру и цис-молу, што сугерише да прелиди у овим тоналитетима пре Мајорке нису компоновани, односно да су настали на Мајорци.¹⁵ Пре Мајорке су настали и бр. 7 у А-дуру (1836), бр.17 у Ас-дуру, бр. 20 у це-молу (1837) и бр. 24 у де-молу.¹⁶ Прелид бр. 20 у це-молу је према својој мотивској грађи и сентименту веома близак *Largo in Es*, који је објављен тек 1939. године (настао је 1837. године), па се претпоставља да су настали отприлике у исто време.¹⁷

У групу прелида који су због својих димензија и разрађености мотивске грађе вероватно настали пре Мајорке спадају бр. 3 у Ге-дуру и бр. 17 у Ас-дуру. Ивашкевич Јарослав сматра да је *Прелид* у де-молу компонован на Мајорци: „...сведочи о томе његов 'вагнеризам' (честа употреба трозвука с

⁹ Kršić, Jela, *Priča o Frederiku Šopenu*, Beograd, Marcompany, 2002: „Шопен је продао своје прелиде Плејелу јер их је он много волео, за 2000 франака.“

¹⁰ Турлаков, Слободан, *Хрестоматија о Шопену*, Београд, ауторско издање 2003.

¹¹ Brown, J. E. Maurice, *Idem*.

¹² Brown, J. E. Maurice, *Idem*.

¹³ Brown, J. E. Maurice, *Idem*.

¹⁴ Brown, J. E. Maurice, *Ibid*: „The manuscript passed into the possession of Pauline Viardot, and from her, eventually, to one Henry Fatio, of Geneva. Here it was found and described by Ludwig Bronarski.“

¹⁵ Brown, J. E. Maurice, *Idem*.

¹⁶ Brown, J. E. Maurice, *Idem*.

¹⁷ Brown, J. E. Maurice, *Ibid*: „The 'Largo', in fact, might well be a rejected Prelude.“

прекомерном квинтом), који 1831. године код Шопена не срећемо толико отворено.¹⁸

Да ли је прелид, познат као *Кишне капи* настао на Мајорци или пре Мајорке, и о ком прелиду је тачно реч не може поуздано да се утврди. Питање је колико у поетичком опису Сандове има истина а колико је од тога продукт њене песничке маште? Најчешће се спомиње прелид бр. 15 у Дес-дуру због веома сугестивног понављања тона Ас (Гис) који треба да симболизује кишне капи. За Листа је "кишни прелид" био бр. 8 у фис-молу, док се код других аутора спомиње и бр. 6 у ха-молу. Неки су, међутим, накнадно проверавајући све те појединости установили да је недељу дана пре те кише Шопен већ био послао завршене прелиде у Париз. Када је савремена пијанистичка пракса посредни нема сумње да се ради о прелиду бр. 15 у Дес-дуру јер је према називу *Кишне капи* (енгл. *Raindrops*) данас препознатљив широм света. Објашњење овог феномена лежи у чињеници да прибегавање програмском тумачењу у прелиду бр. 15 у Дес-дуру доприноси стварању јединствене атмосфере на основу две епизоде, једне лирске и друге драмске, које су карактерно супротстављене. Трансформација карактера "кишне капи" кореспондира енхармонсој промени тона Ас у Гис пред почетак средишњег дела али на метафоричком нивоу представља одраз дубље унутрашње психолошке драме.

Пример 1.

Ф. Шопен оп. 28 бр. 15 у Дес-дуру, *Кишне капи*



У интерпретацији овог прелида битно је не правити непотребна рубата, али и не пожуривати већ инсистирати на доследности понављања кишних капи. *Да Шопен није ништа лепше написао од овога прелида и њиме би заслужио бесмртност*, говорио је велики пијаниста Артур Рубинштајн, *али он је написао још много тога бесмртног.*¹⁹

¹⁸ Ivaškjevič, Jaroslav, *Šopen* (prev. Petar Vujičić), Banja Luka, Novi Glas, 1990.

¹⁹ Турлаков, Слободан, *Хрестоматија о Шопену*, Београд, Ауторско издање, 2003.

Табела 1.
Редослед настанка Шопенових *Прелида оп. 28.*²⁰

Прелиди компоновани пре Мајорке	Прелиди компоновани на Мајорци
(1836)	(1838–1839)
— бр. 7 у А-дуру	— бр. 2 у а-молу
(1837)	— бр. 4 у е-молу
— бр. 17 у Ас-дуру	— бр. 10 у цис-молу
— бр. 20 у це-молу	— бр. 21 у Бе-дуру
(1835–1838)	— бр. 1 у Це-дуру
— бр. 3 у Ге-дуру	
— бр. 8 у фис-молу	
— бр. 12 у гис-молу	
— бр. 13 у Фис-дуру	
— бр. 15 у Дес-дуру	
— бр. 24 у де-молу	
— бр. 6 у ха-молу	
— бр. 9 у Е-дуру	
— бр. 16 у бе-молу	
— бр. 19 у Ес-дуру	
— бр. 22 у ге-молу	
— бр. 23 у Еф-дуру	
— бр. 5 у Де-дуру	
— бр. 11 у Ха-дуру	
— бр. 14 у ес-молу	
— бр. 18 у еф-молу	

І.4. Хронологија настанка Скрјабинових *Прелида опус 11*

За прелиде из Скрјабинове збирке опус 11, време и место настанка се зна поуздано, јер је сам композитор уносио те податке на крају сваког прелида. Табела бр. 2 илуструје хронологију настанка прелида и ту можемо да приметимо да је Скрјабин на збирци радио између 1888. и 1896. године. Највећи број прелида компонован је у Русији од јуна до новембра 1895. године. Неки од прелида из опуса 11 представљају и "сувенире" са Скрјабинових путовања по европским престоницама попут Амстердама, Париза, Хајделберга и Дрездена. У табели бр. 2 уочавамо и да редослед којим је Скрјабин компоновао прелиде не одговара њиховом распореду у збирци.

²⁰ Brown, J. E. Maurice, Ibid.

Табела 2.
Редослед настанка Скрјабинових *Прелида опус 11*

Датирање	Прелид	Место
1888.	Прелид бр. 4 Прелид бр. 6	Москва Кијев
1893.	мај Прелид бр. 3 новембар Прелид бр. 2 Прелид бр. 15	Хајделберг Москва
1894.	Прелид бр. 10	Москва
1895	јун Прелид бр. 12 Прелид бр. 17 Прелид бр. 18 Прелид бр. 23	Вицнам
	новембар Прелид бр. 1 Прелид бр. 7 Прелид бр. 9 Прелид бр. 11 Прелид бр. 13 Прелид бр. 16 Прелид бр. 20 Прелид бр. 21 Прелид бр. 19 Прелид бр. 24 Прелид бр. 14	Москва Хајделберг Дрезден
1896.	Прелид бр. 8 Прелид бр. 22 Прелид бр. 5	Париз Амстердам

I.5. Структура Шопенове и Скрјабинове збирке прелида

Премда традиција писања прелудијума у двадесет и четири тоналитета дура и мола почиње са Баховим свескама *Добро темперованог клавира* битно је истаћи да то није био стилски модел за Шопенове *Прелиде опус 28*, иако је према одређеним сведочанствима управо ове Бахове свеске Шопен понео са собом на Палма де Мајорку: „Бахова дела, моје сопствене шкработине... то је све што имам! А каква тишина!“²¹

Најевидентније одступање од Баховог модела огледа се у начину на који су прелиди распоређени. Бах је прелудијуме и фуге низао према полустепенима навише кренувши од Це-дура. Шопен је своје прелиде распоредио у паровима

²¹ Muzička omladina Srbije televizija Beograd, *Frederik Šopen: Život i delo*, Beograd, 1973, 98.

паралелних тоналитета према квинтном кругу навише: Це/а, Ге/е, Де/ха, и тако даље. Скрјабин је структуру своје збирке засновао на Шопеновом моделу када је распоред тоналитета у питању (бр. 13 је код Скрјабина у Гес-дуру, а код Шопена у Фис-дуру) али и на Шопеновој естетици и романтичарском музичком језику указујући тако омаж свом великом узору (Табела 3). У табели број 3 можемо да видимо и значајна одступања од Шопеновог модела у домену форме (премда су минијатурне димензије задржане), темпа и врсте такта. Прелиди се код Шопена и Скрјабина смењују према принципу од технички једноставнијих у првом делу ка комплекснијим у другом делу збирке. Испитујући експресивне и колористичке могућности клавира ова два композитора су се трудила да сваком прелиду дају посебан сентимент и карактерну самосалност постижући тако на нивоу збирке широку палету најразноврснијих емоција попут: радости, разиграности, одлучности, нежности, љупкости, чежњивости, сете, меланхолије, очајања и тако даље. У дочаравању јединственог расположења сваког прелида оба композитора на изузетно промишљен начин користе сва средства музичког израза попут хармоније, ритма, метра, мелодије, регистра, клавирске фактуре, динамике, агогике али и стилске комплексе у оквирима доминирајуће романтичарске матрице (лирика, драма, пасторала) који се неретко прожимају.

Табела 3.

Комапаративно сагледавање Шопенове и Скрјабинове збирке

Број	Ф. Шопен оп. 28	Форма ²²	А. Н. Скрјабин оп. 11	Форма ²³
1.	Це-дур <i>Agitato</i> 2/8	Период	Це-дур <i>Vivace</i> ♩=63-76 2/2	а б а ₁
2.	а-мол <i>Lento</i> 2/2	Тропериод	а-мол <i>Allegretto</i> ♩=138 3/4	А б а ₁
3.	Ге-дур <i>Vivace</i> 4/4	Период	Ге-дур <i>Vivo</i> ♩=184-192-200 3/4	а а ₁ а ₂
4.	е-мол <i>Largo</i> 2/2	Период	е-мол <i>Lento</i> ♩=72-80 6/4	Период
5.	Де-дур <i>All^o molto</i> 3/8	Период	Де-дур <i>Andante cantabile</i> ♩=40 4/2	Тропериод
6.	ха-мол <i>Lento assai</i> 3/4	Период	ха-мол <i>Allegro</i> ♩=168-172 2/4	а б а ₁
7.	А-дур <i>Andantino</i> 3/4	Период	А-дур <i>Allegro assai</i> ♩=152 6/8	а б а ₁
8.	фис-мол <i>Molto agitato</i> 4/4	а б а ₁	фис-мол <i>Allegro agitato</i> ♩=132 3/4	а а ₁ а ₂
9.	Е-дур <i>Largo</i> 4/4	Тропериод	Е-дур <i>Andantino</i> ♩=66 3/4	а б а ₁
10.	цис-мол <i>All^o molto</i> 3/4	а а б а	цис-мол <i>Andante</i> ♩=96-100 6/8	Период

²² Muzička omladina Srbije televizija Beograd, *Frederik Šopen: Život i delo*, Ibid, 101–109.

²³ Lee, Hwa-Young, *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin* (Doctor thesis), The University of Texas at Austin, 2006.

11.	Ха-дур <i>Vivace</i> 6/8	а б а ₁	Ха-дур <i>Allegro assai</i> ♩=126 6/8	а б ц
12.	гис-мол <i>Presto</i> 3/4	а б а ₁	гис-мол <i>Andante</i> ♩=126 9/8	А б Ц
13.	Фис-дур <i>Lento</i> 3/2	а а б а	Гес-дур <i>Lento</i> ♩=76 3/4	А Б
14.	ес-мол <i>All^o</i> 2/2	Период	ес-мол <i>Presto</i> ♩=69-72 15/8	Период
15.	Дес-дур <i>Sostenuto</i> 4/4	А Б а ₁	Дес-дур <i>Lento</i> ♩=80-76 4/4	Период
16.	бе-мол <i>Presto con fuoco</i> 2/2	Период	бе-мол <i>Misterioso</i> ♩=160-168 5/8 4/8	а б а ₁
17.	Ас-дур <i>Allegretto</i> 6/8	а б а ц а	Ас-дур <i>Allegretto</i> ♩=92 3/2	Реченица
18.	еф-мол <i>All^o molto</i> 2/2	Реченица	еф-мол <i>Allegro agitato</i> ♩=138 2/4	а б а ₁
19.	Ес-дур <i>Vivace</i> 3/4	а б а ₁	Ес-дур <i>Affetuoso</i> ♩=88 2/4	а б а ₁
20.	це-мол <i>Largo</i> 4/4	Период	це-мол <i>Appassionato</i> ♩=116 3/4	а б а ₁
21.	Бе-дур <i>Cantabile</i> 3/4	а б а ₁	Бе-дур <i>Andante</i> ♩=108 3/4	Период
22.	ге-мол <i>Molto agitato</i> 6/8	Период	ге-мол <i>Lento</i> ♩=76 3/4	Период
23.	Еф-дур <i>Moderato</i> 4/4	Период	Еф-дур <i>Vivo</i> ♩=152 3/4	а Б
24.	де-мол <i>All^o appassionato</i> 6/8	А Б А ₁	де-мол <i>Presto</i> ♩=100 6/8 5/8	а б а ₁

У Шопеновој збирци *Прелида op. 28* можемо да уочимо један специфичан композиторов манир који се јавља у каденци, у прелидима бр. 2, 3, 4, 5, 8, 12, 16, 18, 19, 21, 22 и 24. Обично на крају прелида након краће паузе следи епilog каденце (Пример 2). Код Скрјабина се примећује исти манир у прелидима бр. 10, 11 и 22.

Код Скрјабина проналазимо другу врсту композиторских и пијанистичких манира који доприносе хомогености и повезаности целе збирке. Они код Скрјабина нису тако фреквентни и на доследан начин примењени као код Шопена, што се може оправдати великим временским распоном од осам година колико је Скрјабину било потребно да комплетира ову збирку, а током којих је непрестано експериментисао и развијао свој лични стил. Један од најупечатљивијих Скрјабинових поступака у опусу 11 примећујемо у прелидима број 4, 9 и 22. Специфичан манир се јавља у деоници леве руке и подразумева да се из поступног осминског покрета, излази већим интервалским скоком (углавном сексте) навише на тон који се свира палцем (Пример 3).

Пример 2.
Шопенов манир у каденцама различитих прелида.

бр.4



бр.18



бр.21



бр.22



pp

e: k⁴⁻³ D t

ff

coss.

f D t

cres.

Be: D t

8va...

g: k⁴⁻³ D t

Пример 3.
Скрјабинов композиторски и пијанистички манир у опусу 11.

I.6. Програмске конотације Шопенове збирке *Прелида опус 28*

Само један поглед на стваралаштво пољског композитора довољан је да се схвати да он никада није писао програмску музику: *Он је чист музичар, а његова инспирација увек је чисто музичка.*²⁴ Ипак, када су *Прелиди оп. 28* у питању програмске конотације су изгледа постале њихов редован пратилац. У литератури се најчешће наводе програмске асоцијације Билова (Hans von Guido Bülow, 1830–1894) и Кортоа (Alfred Denis Cortot, 1877–1962) које у компаративном прегледу доноси табела број 4.²⁵

Табела 4.

Прелид	Х. Билов	А. Корто
1. Це-дур	Уједињење	У грозничавом ишчекивању љубљене
2. а-мол	Предосећање смрти	Болна осамљеност...пусто море у даљини
3. Ге-дур	Ти си као цвет	Песма поточића
4. е-мол	Гушење	Над гробом
5. Де-дур	Неизвесност	Дрво пуно песме

²⁴ Preger, Andreja, *Šopen*, Novi Sad, Stylos, 1998.

²⁵ Kršić, Jela, *Ibid.*

6. ха-мол	Звона звоне	Чезња за завичајем
7. А-дур	Пољски играч	Нежна сећања буде моје успомене
8. фис-мол	Очај	Снег пада, ветар урла, олуја бесни, али ми тужно срце раздире још страшнија бура
9. Е-дур	Визија	Глас пророчанства
10. цис-мол	Ноћни лептир	Варнице које прште
11. Ха-дур	Вилински коњиц	Жеља младе девојке
12. гис-мол	Болешљиви галоп (Двобој)	Јахање кроз ноћ
13. Фис-дур	Ноктурно (Пропаст)	Далеко под звезданим небом мислим на далеку драгу
14. ес-мол	Страх	Бурно море
15. Дес-дур	Кишне капи	Смрт је ту у сенци
16. бе-мол	Пакао	Пад у понор
17. Ас-дур	Љубав на издисају	Она ми рече – волим те
18. еф-мол	Самоубиство	Клетва
19. Ес-дур	Дубока срећа	На крилима ћу долетети теби, љубљена моја
20. це-мол	Свечани час (Посмртни марш)	Погреб
21. Бе-дур	Недеља	Усамљен, враћам се месту на коме сам био срећан
22. ге-мол	Нестрпљење	Револт
23. Еф-дур	Брод задовољства	Најаде се играју
24. де-мол	Олуја „Варшава је пала“	Крв, страст, смрт

Најновије истраживање у вези са програмским конотацијама у Шопеновим *Прелидима опус 28* спровео је Анатоле Леикин (Anatole Leikin) у књизи *Мистерија Шопенових прелида* објављеној 2015. године.²⁶ Леикин је покушао да успостави семантичке и структурне паралеле између Шопенових *Прелида опус 28* и Ламартинове (Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine, 1790–1869) поеме *Les Préludes* објављене 1822. године у збирци *Nouvelles méditations poétiques*, али сличности које је пронашао биле су минималне. Посматрано из аспекта структурне организације Леикин је успео само у једном аспекту да пронађе сличност између Ламартинове поеме и Шопенове збирке прелида.

Пример 4.

Структурна организација Ламартинове поеме према Леикину.²⁷

I/II III IV/V VI VII/VIII IX X/XI

1.Спевови (*Canto*) у поеми су организовани у паровима: I/II, IV/V, VII/VIII, X/XI

2.Први спев у овом пару функционише као прелудијум: I, IV, VII, X

3.Самостални спевови између парова представљају интерлудијуме: III, VI, IX

²⁶ Leikin, Anatole, *The Mystery of Chopin's Préludes*, Farnham, Ashgate, 2015.

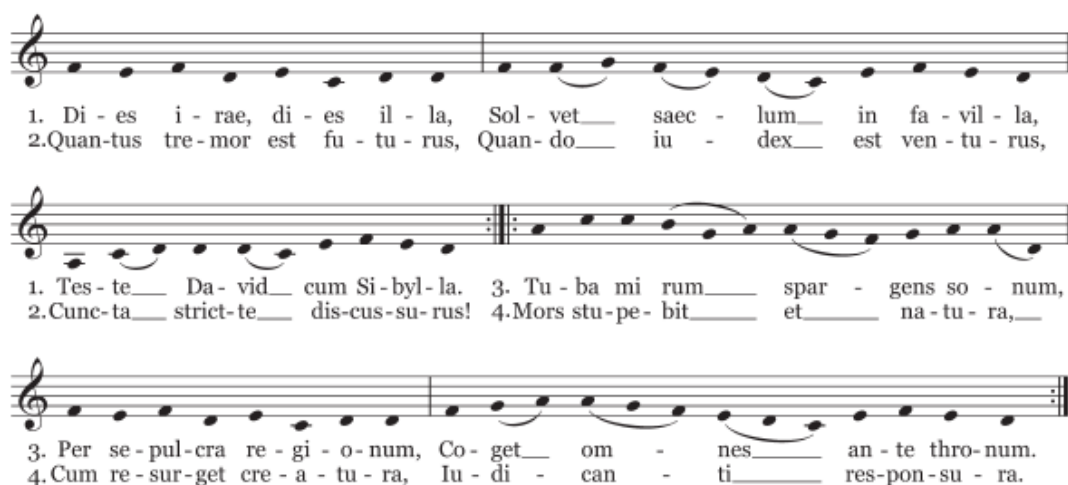
²⁷ Leikin, Anatole, *Ibid*, 14.

Леикин примећује да се Шопен, баш као и Ламартин, у организацији прелида у опусу 28 руководио сличном логиком када је збирку саставио у паровима паралелних тоналитета према квинтном кругу навише: Це-дур/а-мол, Ге-дур/е-мо, Де-дур/ха-мол, и тако даље. Међутим, овде сва сличност почиње и престаје. У Шопеновој збирци не постоје интерлудијуми између прелида, као што ни први прелид у односу на свог тоналног пара нема интродукциону функцију већ представља самосталну композицију. Други, више естетски и експресивни чиниоци повлачења програмских паралела Леикин проналази у "готици" чији се стилски утицаји могу пронаћи како у књижевном Ламартиновом делу тако и у наведеном музичком делу Шопена. На готички дух, у смислу религиозне мистике, Шопенових прелида је према Леикину утицала Ламартинова поема коју је Шопен вероватно познавао, али и Шопенов боравак у Картезијанском манастиру на Мајорци, нарочито свакодневне посете манастирском гробљу, слушање песама картезијанских монаха, соба у којој је боравио и Шопеново крхко здравствено стање. Жорж Санд је за Шопенов прелид у це-молу тврдила да евоцира мелодију умрлих калуђера.²⁸

Један од напева које је Шопен у Валдемеси могао чути је и *Dies ire* (Пример 5) из мисе за мртве чији се утицај нејнепосредније могу осети у прелиду број 2 у а-молу. Леикин је спровео истраживање у коме је испитивао могуће утицаје овог средњовековног напева на мелодије прелида, али су и ту резултати само парцијални. Напев *Dies ire* на начин цитата није пронашао нити у једном прелиду.

Пример 5.

Напев *Dies ire* који је према Леикину утицао на Шопенове *Прелиде оп. 28*.²⁹



1. Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet saec - lum in fa - vil - la,
2. Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, Quan - do iu - dex est ven - tu - rus,

1. Tes - te Da - vid cum Si - byl - la. 3. Tu - ba mi rum spar - gens so - num,
2. Cunc - ta strict - te dis - cus - su - rus! 4. Mors stu - pe - bit et na - tu - ra,

3. Per se - pul - cra re - gi - o - num, Co - get om - nes an - te thro - num.
4. Cum re - sur - get cre - a - tu - ra, Iu - di - can - ti res - pon - su - ra.

²⁸ Muzička omladina Srbije televizija Beograd, *Frederik Šopen: Život i delo*, Ibid, 107.

²⁹ Leikin, Anatole, Ibid, 57.

За прелид број 2 у а-молу поуздано се зна да је настао на Мајорци. Осећању морбидности и грозничавости према којем се овај прелид у односу на остатак циклуса издваја можда је додатно допринела и соба у којој је Шопен недељама боравио у Картезијанском манастиру, чија таваници подсећа на сандук. Изузетно фрагилна и осетљива природа Шопеновог карактера је очигледно пронашла пут да средствима музичке уметности изрази ова опскурна осећања која су га у Картезијанском манастиру опседала.

~ II ~

1. Шопенов и Скрјабинов композиторски и пијанистички стил

Шопенов и Скрјабинов композиторски и пијанистички стил представљају два неодвојива вида њихових уметничких личности. Проучавањем њиховог композиторског стила на основу увида у њихова дела можемо да стекнемо и представу о томе какви су они били као пијанисти.

Рођен у Пољској, од мајке Пољакиње и оца Француза, Шопен је већ у најранијој младости испољио изузетну музичку надареност. Када је имао само 15 година постао је један од првих студената композиције Варшавског конзерваторијума, а до тада је већ својим пијанистичким талентом скренуо пажњу целе пољске музичке јавности на себе. Одлазак у Париз 1831. године означио је Шопенов доживотни растанак са родном Пољском. У Паризу је Шопен интензивно компоновао, приређивао концерте за мањи број људи и бавио се педагошким радом. У његовом стваралаштву прожимају се различити национални стилови: пољски, немачки, италијански, а нарочито француски. Чињеница је да се Шопен неизмерно дивио Баховом делу и да Бах представља један од најзначајнијих немачких утицаја на Шопенову музику. Са Баховим опусом Шопен се упознао у првим годинама учења музике и од тада је Бах његов предмет дивљења. Када се припремао за концерте свирао је Баха, а својим ученицима је његове прелудијуме и фуге изводио напамет. Шопенова збирка *Прелида опус 28* нарочито је била повод за истраживања могућих утицаја Баховог композиторског стила на Шопеново стваралаштво. Душан Трбојевић сматра да „кључ за налажење аутентичне интерпретације Шопена лежи у чињеници да су му највећи узор били Бах и Моцарт.“³⁰ Код Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) га је одушевљавала једноставност музичког израза, а код Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770 –1827) драматични стил контрастних тема.

³⁰ Трбојевић, Душан, *Три века пијанизма – увод у историју пијанизма*, Београд, Савез друштва музичких и балетских педагога Србије, 1992.

Пољски национални стилски утицаји код Шопена се огледају у једрој ритмици, метрици и хармонским експериментима. Дела која је компоновао у Француској, у Паризу, неретко су прожета осећањем сете и носталгичности за домовином. У Шопеновим *Прелидима опус 28* национални утицаји су најнепосредније присутни кроз евокацију мазурке у прелидима бр. 7 у А-дуру, бр. 9 у Е-дуру или бр. 10 у цис-молу. Међутим, најјачи стилски утицаји у Шопеновом стваралаштву долазе са француских извора у којима се препознаје редован посетилац аристократских салона, човек и уметник ванредне отмености, шарма, грациозности и изузетних манира, који компонује рафинирану музику, пуну љупкости и елеганције.

Извори за проучавање Шопеновог и Скрјабиновог пијанистичког стила су, поред њихових композиција, и коментари њихових ученика и колега професионалних пијаниста. Нит која повезује све наведене изворе је неизмерно дивљење према њиховој музици и свирању, као и то што су оба извођача врло често описивана као песници клавира и врсни виртуози које су многи покушавали (безуспешно) да имитирају. Једини познати Шопенов учитељ био је Јозеф Елснер (Józef Antoni Elsner, 1769–1854) који је свом ученику између осталог саветовао да „Оно што је истинито и лепо не сме се имитирати, него га треба доживети сопственим и вишим снагама (...) Ствари због којих уметник изазива дивљење морају доћи из њега захваљујући савршеном култивисању сопствених снага.“³¹ Најјачи утисак када је Шопен свирао остављала је лакоћа свирања, чак и када је изводио технички најзахтевнија места а јасноћа израза је била беспрекорна. Једна од критика гласила је овако: „Делује да се он [Шопен] нерадо истиче (...) Његов тон је јасан и непоколебљив али без превише бриљантности какву наши виртуози воле да покажу истог часа када седну за клавир (...) Он свира на најсмиренији начин и без махнитости према којој се одмах може разликовати прави уметник од дилетанта.“³² Своју музику Шопен је изводио у салонима за узак круг племића и Париске господе. За разлику од својих савременика који су уживали у истицању своје разорне пијанистичке снаге на сцени попут Талберга (Sigismond Thalberg, 1812–1871) или Листа, Шопена никада нису привлачиле велике сале. Међутим, заједно са овим, и другим пијанистима романтизма, Шопен је допринео формирању специфичног, виртуозног и агогички богатог, клавирског стила.

Претпоставља се да је Шопен свирао онако како је компоновао, али и како је саветовао своје ученике да свирају. Међу Шопеновим ученицима успешне каријере направили су Микули (Karol Mikuli, 1819–1897) Гутман (Adolphe Gutmann, 1819–1822), Матијас (Georges Mathias, 1826–1910) и Филш (Carl Filtsch, 1830–1845) који су за историју сачували знања која им је пренео маестро. Микули је писао да је Шопенов начин предавања припадао старој *legato* школи Крамера и Клементија које је он обогатио разноврсношћу у врстама удара тона и његових нијанси. Шопенов начин интерпретације је међу

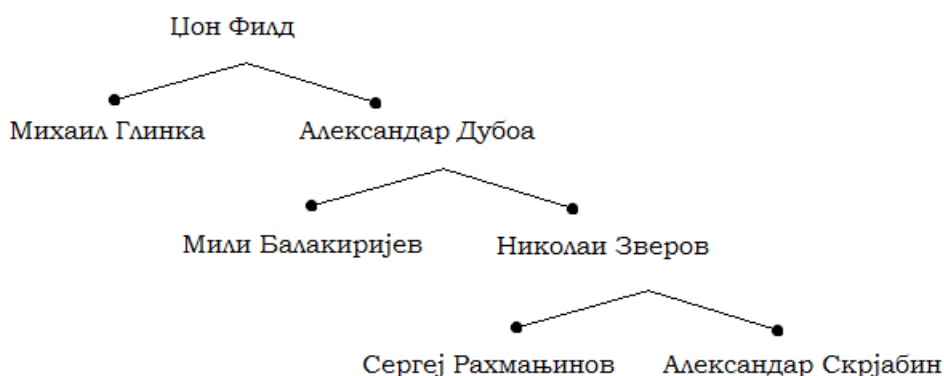
³¹ Трбојевић, Душан, *Три века пијанизма – увод у историју пијанизма*, Београд, Ibid.

³² Meier, Marilyn Anne, Ibid.

клавирским виртуозима романтизма био јединствен, чак ни његови ученици нису могли да га "имитирају". Изузетна звучна лепота дубоко поетски надахнута и распеван тон уз обилату примену педализације су описи који се најчешће у литератури срећу.

За разлику од многобројних непознаница у вези са Шопеновим најранијим периодом пијанистичког и композиторског развоја, Скрјабинова уметничка еволуција је историји забележена са више података. Скрјабин је прве подуке из музике добио у кругу породице. Његов таленат за свирање и компоновање исказао се веома рано кроз склоност ка импровизовању. На Московски конзерваторијум је ступио када је имао шеснаест година да би десет година касније постао и професор. Његови учитељи били су у то време афирмисани уметници попут Антона Рубинштајна (Антон Григорјевич Рубинштейн, 1829–1894), Аренског (Антоний Степанович Аренский, 1861–1906) и Тањејева (Сергей Иванович Танеев, 1856–1915). Животом и радом Скрјабин је највише био везан за Москву. У овом граду је рођен, а ту је написао и своја најзначајнија дела. У свом стваралаштву Скрјабин се надовезује на тековине развоја професионалне музике Западне Европе, на Шопена, Листа и Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883). Писао је искључиво инструменталну музику и неговао жанрове попут прелида, мазурки, валцера, етида, ноктурна и симфонијских поема. Према жанровском одабиру веома је близак Шопену, али је његов начин писања доста модернији нарочито у каснијој стваралачкој фази. Скрјабин је успео да изврши праву револуцију у музици надоградивши музички језик зрелог романтизма јединственим модерним тенденцијама.

Пример 6.
Развој Руске пијанистичке школе.



На Скрјабинов пијанистички стил првенствено је утицала руска пијанистичка школа која је почела да се развија са доласком Џона Филда (John Field, 1782–1837) и Муција Клементија у Русију. Карактеристичан певљив пијанистички израз био је Филдова одлика а његов ученик Михаил Глинка

(Михаил Иванович Глинка, 1804–1857) је за њега говорио да делује као да само спушта руке на дирке те да њихова природна тежина производи тон.³³ Међу Скрјабиновим учитељима треба споменути и Василија Сафонова (Василиј Сафонов, 1852–1918) аутора књиге *Нова формула* објављене 1916. године у којој објашњава свој педагошки метод.³⁴ Скрјабин је у младости повредио десну руку, због чега је једно време посветио свирању леве руке.³⁵ То можемо да приметимо и у његовим композицијама у нарочитој мелодичности и покретљивости деоница леве руке.

Скрјабин је као пијаниста најчешће наступао у Русији, а затим и у Француској, Немачкој, Белгији, Холандији и САД-у, свирајући своје композиције. Његово извођење је било темпераментно, пуно немирних, полиритмичких покрета, али и префињено, попут његове музике. Посетиоци Скрјабинових концерата примећивали су импровизаторски карактер његовог извођења. Своја дела је свирао тако што их је модификовао према сопственом нахођењу, мењао је темпа, динамику, ритам, па чак и мелодију.³⁶ На његовим концертима ово је била редовна појава. Јединствен пијанистички израз Скрјабин је постигао обилатом употребом рубата, левог и десног педала, динамичког и ритмичког диференцирања различитих слојева клавирске фактуре, и давању тематског значаја левој руци. Они који су са Скрјабиновом музиком били упознати посредством нотног текста били су изненађени како су те композиције звучале под Скрјабиновим прстима, али и запањени маестралним начином на који их је изводио. Начин на који је Скрјабин записивао (обликовао нотни текст) и изводио своју музику довела је до контрадикторних схватања о природи његове уметности. Нотни запис је у формалном смислу перфектан: јасан облик и синтакса, симетричне структуре и секвенце. Међутим, Скрјабинов начин извођење тих истих дела, као и њихов садржај и интересантна хармонска решења, био је изнад формалних ригидности и допринео је његовом статусу модернисте.

Скрјабинов духовни свет је веома богат и веома сложен. Компонување и извођење музике Скрјабин је повезивао са стањем екстазе људског духа (с тим у вези је и једно његово симфонијско дело: *Поема екстазе*).³⁷ Неуморна је била његова жеља да кроз музику продре у тајне сложених духовних и емотивних сфера човековог макрокозмуса.³⁸ У његовом схватању живота и уметности, уметник је попут Прометеја који кроз своју уметност допире до људи и мења њихов начин размишљања. Иако је кренуо од Шопена, као један од најзначајнијих композитора и пијаниста почетком 20. века, Скрјабин је постао носилац једне крајње субјективистичке естетике немира.

³³ Leikin, Anatole, *The Performing Style of Alexander Scriabin*, Farnham, Ashgate, 2011.

³⁴ Leikin, Anatole, *Ibid.*

³⁵ Leikin, Anatole, *Ibid.*

³⁶ Leikin, Anatole, *Ibid.*

³⁷ Plavša, Dušan, „Skrjabin“, *Enciklopedijski leksikon mozaik znanja: Muzička umetnost*, Beograd, Interpres, 1972.

³⁸ Plavša, Dušan, *Ibid.*

II.2. Темпо рубато

У извођењу, најчешће сопствених дела, Шопен је према речима оних који су га слушали, поред посебне уметности педализације, нарочито био препознатљив према свом рубату. Скрјабинов пијанистички стил такође је био базиран на употреби рубата, али је у поређењу са Шопеновим рубатом, његова улога била другачија и у складу са звучним ефектима које је Скрјабин желео да постигне. Темпо рубато представља један од најважнијих елемената Шопеновог и Скрјабиновог односа према времену у музици.

Рубато је код оба композитора подразумевао слободније третирање метричког пулса у такту уз дискретно продужавање и скраћење нотних вредности у циљу оживљавања ритмичког израза којима се постижу импресије импровизаторске непосредности. Шопен је рубато поредио са пламеном свеће. „Ако само мало дунете, пламен ће се залелујати али се неће угасити, ако само мало јаче дунете угасиће се.“³⁹ Под утицајем италијанске белканто традиције, Шопенова мелодија била је ослобођена од метричке ригорозности благим одступањима од равномерности основног темпа (мала успоравања и пожуривања) док је пратња у левој руци у стриктном времену.

Скрјабинов однос према времену у музици такође је чврсто заснован на темпо рубату, али је његова употреба у односу на Шопена ексцентричнија. Скрјабин је применом рубата постигао ритмичку еластичност и уносио одређену дозу асиметрије између симетрично организованих мотива.⁴⁰ Због овог извођачког манира Скрјабиново извођење је имало импровизаторски карактер. У прелидима бр. 5, 9, 10 и 22 из Скрјабиновог оп. 11, ознака *rubato* дата је одмах на почетку, у првом такту. Један од примера темпа рубата и фразирања код Скрјабина у оп. 11 је прелид бр. 17 (Пример 7).

Већина ових ситних промена у вези са временом у музици није записана у тексту композиција па их зато извођач мора схватити у складу са богатством свога инстинкта, музичког контекста и доброг укуса.

³⁹ Трбојевић, Душан, Ibid.

⁴⁰ Leikin, Anatol, „The Performance of Scriabin's Piano Music: Evidence from the Piano Rolls“, *Performance Practice Review*, Vol. 9, No. 1, Article 8, 1996.

Пример 7.
А.Н.Скрябин, оп. 11, бр. 17.

1. *p accel. rit. a tempo accel. rit.*

As: $\overset{6}{T^4} \overset{7}{VIIb} \overset{6}{II^5} T \overset{6}{II} \overset{2}{3}$ $\overset{7}{D} \overset{(T6)}{4} T$ $\overset{6}{VI^4} \overset{7}{t4} \overset{6}{VIIb} \overset{6}{II^5} \overset{6}{t} \overset{2}{II} \overset{4}{3}$ f:

4. *a tempo con anima cresc.*

f: $\overset{7}{D} \overset{(T6)}{4}$ As: $\overset{t}{VI}$ S $\overset{6}{II^5}$ as-mola T $\overset{6}{II} \overset{7}$

7. *p cresc.*

As: $\overset{6}{T^4} \overset{6}{VIIb} \overset{6}{II^5} T \overset{6}{II} \overset{2}{3}$ $\overset{7}{D} \overset{(T6)}{4} T$ S $\overset{6}{II^5}$ as-mola

10. *a tempo pp rit. ppp*

As: T $\overset{6}{II} \overset{7}$ $\overset{6}{T^4} \overset{6}{VIIb} \overset{6}{II^5} T \overset{6}{II} \overset{2}{3}$ $\overset{7}{D} \overset{(T6)}{4} T$

II.3. Педал

Шопенова и Скрјабинова иновативност и модерност примећује се и у начину на који су користили леви и десни педал на клавиру. За њих је педал био средство истраживања тонског колорита инструмента и његових изражајних могућности као и постизања ефеката свирања којима се мења квалитет и боја звука: „нећу навести ниједан комад Шопена, Чајковског (да већ не говорим о Листу или Скрјабину) у којем моја нога не би била у сталном додиру са педалом.“⁴¹ Шопен је међу првим пијанистима у историји који је употребљавао и леви и десни педал за колорисање и продужавање трајања тона, подвлачење агогичких промена и истицања карактеристика драмске и лирске садржине, а на ове тенденције се надовезује и Скрјабин. И Шопен и Скрјабин су због својих специфичних хармонских основа у композицијама користили дуге хармонске педале. Оба композитора користе синкопирани педал постижући нарочито изражајан легато водећи притом рачуна о карактеру хармонских веза у структури композиције као и о правцу кретања мелодије.

Шопен у збирци *Прелида оп. 28* у појединим прелидима у потпуности изоставља ознаке за педализацију, док их у другима детаљно назначавача. Скрјабин у оп. 11 не користи ознаке за педал осим у случају прелида бр. 16 где постоји ознака *una corda* за употребу левог педала с циљем дочаравања тмурног и мистериозног звука. Мистичан карактер овог прелида како сугерише и ознака за темпо и карактер *Misterioso* и *sotto voce* наговештава Скрјабинов позни, мистични стваралачки период. Леви педал у Скрјабиновом прелиду бр. 16 оп. 11 искључује се само у три такта (37–41т.). Клавирска фактура овог прелида заснована је на октавном унисону што га повезује са Шопеновим прелидом оп. 28 бр. 14 у ес-молу који садржи исту фактурну карактеристику. Анализирајући Скрјабинову педализацију Анатоли Леикин је приметио да Скрјабин педал користи изузетно прецизно чак и када га минимално дотиче (енгл. *pinpoint pedal*), затим да педал користи за ефекте вибрирања звука (енгл. *vibrating pedal*) или интересантне ефекте звука у "измаглици" (енгл. *mist pedal*).⁴² Крај прелида оп. 11 бр. 10 је интересантан пример постизања одређеног звучног ефекта применом педала (Primer 10). „Сафонов је“, према Нејгаузу (Генрих Нејгауз, 1888–1964) „говорио ученицима који су упорно гледали у Скрјабинове руке када је свирао: *За што гледате у руке! Гледајте његове ноге!*“⁴³

⁴¹ Нејгауз, Генрих, *О уметности свирања на клавиру* (прев. са руског Нина Мисочко и Драгица Илић), Београд, Уметничка академија у Београду, 1970, 141.

⁴² Leikin, Anatol, „The Performance of Scriabin's Piano Music: Evidence from the Piano Rolls“, *Performance Practice Review*, Vol. 9, No. 1, Article 8, 1996.

⁴³ Нејгауз, Генрих, *Ibid*, 147–148.

Пример 8.
Ознаке за педализацију код Ф. Шопена

а) Прелид бр. 5

1.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

cres.

бе) Прелид бр. 8

1.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Пример 9.
А. Н. Скрјабин оп. 11 бр. 16, *Misterioso*

Misterioso ♩: 160-168
sotto voce
p
una corda

Пример 10.
А. Н. Скрјабин оп. 11 бр. 10, *Andante*

ff
p
ff *ritenuto*
pp
co.

II.4. Форма и садржај

Слободна форма прелида (без унапред одређеног формалног обрасца који треба следити) била је и Шопену и Скрјабину изузетно привлачна јер им је омогућила да испоље свој уметнички дар. Према начину третирања форме ова два композитора имају сличан приступ. Формална конструкција је разноврсна али заснована на познатим формалним моделима попут реченице, периода, двопериода, тропериода, малих дводелних и троделних песама уоквирених неретко каквим кратким уводом и кодом, па до сложенијих структура песме. Међу њима има и оних који се у погледу фактуре приближавају етидама. Метричка структура прелида подразумева стандардне поделе 2+2+4, 4+4, 8+8 које одражавају промишљеност и педантност креативног чина, и класицистичке одлике у својој једноставности и кондензованости музичког садржаја. Утисак већине музичара ка односу форме и садржаја, а и мој лични, је да оба композитора показују више иновативности у садржају него на плану форме.

У естетском процењивању Шопенових прелида у прво време је било заступљено мишљење да су поједини прелиди "недовршени", да делују као "скице" за дела која на основу њих тек треба да буду написана (можда је за ово најзаслужнија претходно цитирана Шуманове изјава). У савременој пијанистичкој пракси сви Шопенови прелиди из опуса 28 вреднују се као изузетно драгоцени драгуљи клавирске ризнице. Скрјабину су, чини се, узор били баш Шопенови најкраћи комади, скице попут прелида бр. 2, бр. 4, бр. 7, бр. 10 и бр. 20. Разумевање значаја који ови прелиди имају, како у времену у ком су настали па тако и данас, не огледа се толико у начину на који су формално уобличени колико на плану садржаја. Карактери ових минијатурних форми су код оба композитора поетски истанчани било да се ради о лирским, драмским, пасторалним, коралним, мистичним или узвишеним карактерима. Свет Шопенових прелида је свет осећања композитора, личан и каприциозан, нервозан у распону супротности које се крећу од сунчаног осмеха среће до најдубљег понора очаја.⁴⁴ Скрјабинови *Прелиди оп. 11* су надахнуте тонске слике, богате по инвенцији, необичне у мелодици и хармонији, али надасве оригиналне према клавирској фактури.

⁴⁴ Preger, Andreja, Ibid.

II.5. Хармонија

Главно упориште у одабиру акорада код оба композитора представљају средства проширеног тоналитета са јасним тоналним центром и функционалном хијерархијом. Треба истаћи да су и Шопен и Скрјабин компоњујући своје прелиде нарочито велику пажњу посвећивали испитивању нових хармонских склопова како би сваки прелид у овом аспекту био јединствен. Шопен се надовезује на тековине класичара и раних романтичара а Скрјабин креће од романтичарске хармонске матрице, односно од Шопена. Иако Скрјабинова збирка припада његовој првој стваралачкој фази, будућа еволуција Скрјабиновог хармонског језика ка квартним хармонским склоповима, којима ће додирнути област атоналних феномена, назире се у појединим моментима. Алтеровани акорди хроматског типа често се јављају код оба композитора нарочито код Скрјабина. Шопен у функционалном смењивању акорада користи традиционалну I-IV-V-I формулу. Исту логику користи и Скрјабин али ослоњену на фреквентнију употребу заменика и вантоналних акорада дијатонског типа. Акорди који у су у оп. 11 нарочито интересантни и који се осим квалитетом своје сонорности издвајају и квантитетом употребе су: T⁶₄, F, N⁶, SS, III⁰, +III, VII⁰, II из истоименог мола. Посматрајући еволуцију Скрјабиновог хармонског језика, Нејгауз примећује: „Генијалан Шопенов проналазак комбинацију трију кварта са септимом, Скрјабин је законски наследио, развио и обогатио“, нарочито у каснијој стваралачкој фази.⁴⁵

Пример 11.

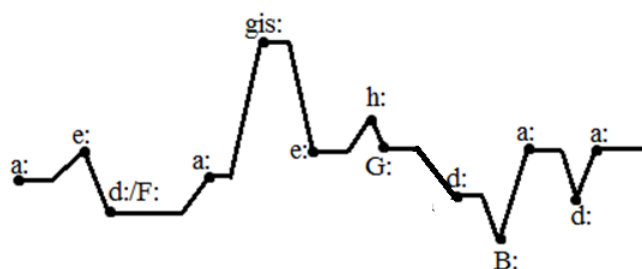
А. Н. Скрјабин, оп. 11, бр. 14.

Специфичне хармонске везе и хармонска подлога уско су повезане са карактерном препознатљивошћу и јединством расположења сваког прелида. И Скрјабин и Шопен теже овом циљу, али хармонска средства која употребљавају се разликују. Значај хармоније за осликавање карактера сваког прелида нарочито је заступљена код Скрјабина. Узевши у обзир сажетост прелида кретање тоналних целина није нарочито разрађено. Доминантно средство тоналног назначавања код оба композитора је поред енхармонске и хроматске, најчешће дијатонска модулација. Међу најзрађенијим прелидима што се

⁴⁵ Нејгауз, Генрих, Ibid. Аутор је тај Шопенов изум пронашао у трећој Шопеновој балади.

тоналног плана тиче у Скрјабиновом опусу 11 је прелид бр. 2 у а–молу (Пример 12). Истраживања на пољу хармоније значајно су утицала и на изглед клавирске фактуре. Шопенова фактура је слојевита али у суштини хомофона тако да је мелодија увек у првом плану. Скрјабинова клавирска фактура поседује низ индивидуалних решења и најближа је хомофонизованој-полифонији због тежње ка линеарности и тематској изразитости свих слојева фактуре.

Пример 12. Кретање тоналних целина.
А.Н.Скрјабин, оп. 11, бр. 2.



Каденце задржавају своју интерпункцијску функцију. Срећемо све оне традиционалне типове: плагална, аутентична, потпуна аутентична, варљива, полукаденца. Премда и Шопен и Скрјабин користе исте типове каденци, тенденција ка експериментисању са овим моделима више до изражаја долази код Скрјабина (Упоредити пример 2 и 13).

Пример 13.
Врсте каденци код Скрјабина у оп. 11.

а) бр. 14 плагална каденца

бе) бр.4 аутентична каденца

20

e: t (D Ds) III 6 t (D Ds) III 6 t

II.6. Мелодија и ритам

Међузависност хармоније, мелодије и ритма је код оба композитора у тесној вези. Ипак, начин на који Шопен и Скрјабин обликују своју мелодијску линију веома се разликује. У поређењу са Шопеновом мелодијском линијом, код Скрјабина су у мелодијској линији заступљенији већи интервалски скокови и јављају се чешће. Примена полиритмије у појединим прелидима такође је једна од одлика Скрјабиновог стила, која ће нарочито доћи до изражаја у његовим каснијим делима.

Неразрешене дисонанце различите врсте које утичу на еманципацију мелодије јављају се код оба композитора, али су код Скрјабина израженије. Већина прелида заснована је на хармонски и мелодијско-ритмички препознатљивом мотиву који је у непосредној вези са карактером прелида. Начин рада са мотивом се код Шопена и Скрјабина веома разликује. Шопенова мелодија је широког даха и изузетно лирична у складу са вокалним узором који следи. Шопен је саветовао своје ученике да уметност фразирања усавршавају слушајући најбоље певаче, што је уједно представљало и изворе Шопенове музичке инспирације. Мотивски рад се код Шопена спроводи по принципу еволуционог, прогресивног варирања којим се постижу упечатљиви ефекти динамизације музичког тока. Мелодија која је код Шопена везана за говорну интонацију неретко има и декламациони карактер. Интересантно је приметити и колико значаја Шопен даје остинантним фигурама у дочаравању психолошке дубине прелида различитих расположења. Остинантна фигура у прелиду бр. 2 у а – молу ствара туробну атмосферу, у прелиду бр. 3 у Ге–дуру пасторалну и лепршаву, а у прелиду бр. 24 у де–молу плаховиту и пуну набоја.

Скрјабинов мотивски рад је више механички заснован на секвентном раду, регистарским и тоналним (у смислу модулације) премештањима и динамичким сенчењима. Овим поступцима рада са мотивом Скрјабин постиже интересантне колористичке ефекте без нарушавања основне ритмичке и интервалске конструкције мотива. Секвентни рад са мотивом код Скрјабина је најчешће постављен у функцију достизања највишег степена драмске кулминације. Скрјабинова мелодијска линија је изломљена, у флоскулама и

препуна енергетских импулса али још увек не превише удаљена од романтичарских узора, јасне метрике и акцената. Паузе имају нарочит драмски потенцијал у Скрјабиновој музици у непосредној вези са временским аспектом његовог звука, али и потребом да одређене регистарске боје и фактурне слојеве наизменично укључује и искључује поигравајући се тако и са густином звучних комплекса. Мелодија и хармонија су код Скрјабина у високом степену органски прожете, толико, да се у појединим моментима не може исцртати јасна разлика.

За Скрјабинову клавирску фактуру нарочито је карактеристична мелодичност леве руке која долази до изражаја у прелидима бр.4, бр. 9 (Пример 14), бр. 13 и бр. 15. У прелиду бр. 13 у Гес дуру Скрјабин води две мелодијске линије, једну у левој а другу у највишим тоновима десне руке. Као и Шопен, и Скрјабин неретко своје прелиде базира на упечатљивим остинантним фигурама, али које не почивају само на разложеним трозвучима дура и мола у карактеристичној ритмизацији већ на акордима са додатим тоновима који фигури под педалом, поред ритма и регистра, дају нарочиту боју и препознатљивост. Ово можемо да уочимо у прелиду бр. 1, бр. 7, бр. 8, бр. 11, итд.

Пример 14.

А. Н. Скрјабин, оп. 11, бр. 9.

Andantino M.M. ♩ = 66

mf rubato *p* *cresc.*

E: VI II⁷ VI⁷ II⁷ s⁶ D⁷ II⁴ D⁷ cis: II⁶ s⁶ D s² D⁷

(II iz mola)

Пример 15.

Ф. Шопен, оп. 28

sotto voce

h: t

Један од примера мелодијског третмана леве руке код Шопена проналазимо у прелиду бр. 6 у ха-молу (Пример 15). Лева рука пева у *sotto voce*

и евоцира звук виолончела, док десна стално понавља тон Ха. „Ако нека осећања и расположења уживају неко право избора према тоналитету“, пише Нејгауз, онда „није ни најмања случајност што су музика двадесет четвртог прелудијума и фуге из прве свеске Баховог *Wohltemperiertes Klavier*-а, шести Шопенов прелудијум и шеста симфонија Чајковског написане у ха-молу.“⁴⁶

II.7. Темпо

Од када је Мелцел (Johann Nepomuk Mälzel, 1772–1838) 1816. године конструисао метроном (справу за мерење темпа извођења музичког дела) сви извођачи су га користили, док су композитори назначавали метрономске ознаке у својим делима. Биографи наводе да је Шопен све до 1836. године користио метрономске ознаке у већини својих дела.⁴⁷ Међутим, временом, Шопен је све мање имао потребу да јасно прецизира темпо на нивоу композиције због тога што су се њени делови изводили различитом брзином. Како су *Прелиди опус 28* издати 1839. године, метрономских ознака за темпо нема. Пронаћи одговарајући темпо за сваки прелид један је од првих задатака које пијаниста мора да реши. Када упоредимо данашња извођења прелида различитих пијаниста можемо да приметимо релативно велике осцилације у темпу и различита индивидуална решења у начину свирања. Шопенов прелид оп. 28 бр. 4 у е-молу *Lili Kraus* је 1937. године извела веома споро 2'08", док је *Raoul Koczalski* 1938. године исти прелид извео скоро дупло брже 1'18".⁴⁸ Разлике у темпу одражавају и разлике у начинима на који су ова два извођача осмислили своју интерпретацију и разумели садржај прелида. У интерпретацији Краусове истиче се деоница десне руке на начин пуног певаног тона. Лева рука је потиснута у други план, нема превише динамичких осцилација, пулс је равномеран, успоравање времена спроведено је у 4–7 т, а динамички узлет у 11–15т. *Koczalski* прелид у е-молу интерпретира у правом *alla breve* темпу задржавајући једнаку пулсацију али с времена на време пролонгирајући дисонанце у мелодији како би добио на изражајности овог прелида. Марта Аргерич такође доста споро изводи овај прелид 2'06".

Која је темпа Шопен користио када је изводио овај прелид, као и све остале прелиде из опуса 28, не можемо поуздано одредити. Један од најбољих начина на који бисмо могли са извесном дозом прецизности да утвдимо темпа која је Шопен као извођач користио је да анализирамо метрономске ознаке у његовим првим делима.

⁴⁶ Нејгауз, Генрих, Ibid.

⁴⁷ Higgins, Thomas, „Tempo and Character in Chopin“, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 59, No. 1 (Jan., 1973), pp. 106–120.

⁴⁸ Rink, John, „The line of Argument in Chopin’s E Minor Prelude“, *Early Music*, Oxford University Press, Vol. 29, No. 3 (Aug., 2001), pp. 434–444.

У Збирци *12 Етида оп. 25* (1832-36), *Варијацијама за клавир и оркестар 'Là ci darem la mano' оп. 2* у *Бе-џуру* (1827) и *Мазуркама оп. 24* (1834-35) темпо *Lento* има вредност ♩ =66 а исти темпо у оп. 28 имају прелиди бр. 2 и 13; темпо *Vivace* има вредност ♩ =69 а исти темпо у оп. 28 имају прелиди бр. 3, 11 и 19; темпо *Agitato* има вредност ♩ =120 а исти темпо у оп. 28 има прелид бр. 1; темпо *Presto con fuoco* има вредност ♩ =88 а исти темпо у оп. 28 има прелиди бр. 16; темпо *Largo* има вредност ♩ =63 а исту ознаку за темпо употребљава у прелидима из оп. 28 бр. 4, 9 и 20; темпо *Sempre sostenuto* има вредност као и *Largo* ♩ =63 а у оп. 28 овај темпо има прелид бр. 15; темпо *Allegretto* има вредност ♩ =104 а у оп. 28 исти темпо има прелид бр. 17; темпо *Moderato* има вредност ♩ =132 а исту ознаку за темпо има и прелид бр. 23.

Ознаке за темпо представљају и веома важан оријентир у односу на карактере дела, како код Шопена тако и код Скрјабина. За Скрјабиново извођење су карактеристичне осцилације у темпу. Премда збирка *Прелида оп. 11* садржи прецизне ознаке за темпо које је Скрјабин унео, они који су га слушали како свира увек су истицали да сам Скрјабин није увек поштовао "задата" темпа.⁴⁹

II.8. Динамика

Према сведочењима Шопенових ученика, музичких критичара и других пијаниста тог времена, Шопен није волео гласно да свира, попут појединих истакнутих пијаниста романтизма. Шопенов *forte* био је умерен, али је зато имао изузетан *pianissimo*, па је тако динамичка скала ипак била велика.⁵⁰ Уколико анализирамо спектар употребљених динамичких ознака у *Прелидима опус 28* уверићемо се да је то заиста тако. Динамичка ознака *fff* у збирци је употребљена само једном и то у последњем пасажу прелида бр. 24 у де-молу. То што је најснажнији *forte* Шопен оставио за сам крај збирке још више истиче снагу овог веома често називаног "олујног" прелида и као да представља последњи и најјачи налет животне снаге пре трагичног краја отелотвореног у еху звона која симболизују последња три тона. Оправдање овакве динамичке палете једни су проналазили у Шопеновом крхком здрављу и недостатку физичке снаге, други су то повезивали са његовом нежном и децентном нарави, трећи су пак његово свирање доводили у везу са салонским амбијентом и интимном атмосфером пријатељских и аристократских окупљања која нису захтевала превише јак звук.

⁴⁹ Leikin, Anatol, „The Performance of Scriabin's Piano Music: Evidence from the Piano Rolls“, Ibid.

⁵⁰ Трбојевић, Душан, *Три века пијанизма – увод у историју пијанизма*, Београд, Савез друштва музичких и балетских педагога Србије, 1992.

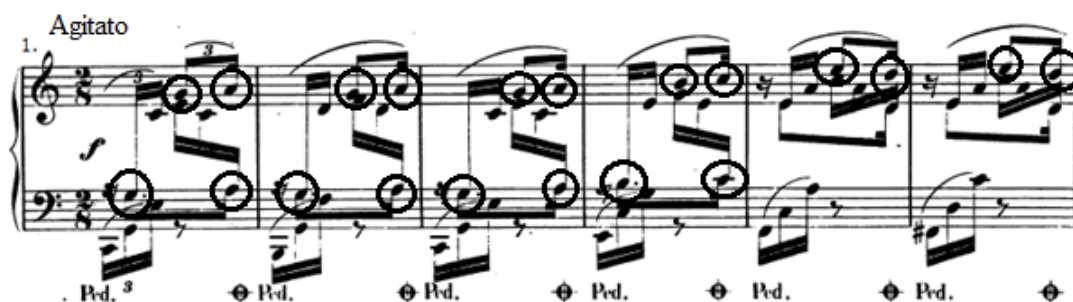
Скрјабинова збирка *Прелида опус 11* у односу на Шопенову збирку *Прелида опус 28* квантитативно садржи више различитих ознака за динамику, што сугерише да је Скрјабинова динамичка палета у односу на Шопенову разноврснија. Динамичке промене су код Шопена временски шире конципиране. Да би од *p* дошао до *f*, или од *f* до *ff* Шопену је потребно више простора, времена и замаха. Чак је и за долазак до *fff* у последњим тактовима прелида у де-молу била неопходна форма већих димензија, и одлучан почетак у *f* динамици. Динамичке промене су код Скрјабина чешће и интензивније него код Шопена. Слојевитост и линеарна заснованост, нарочито у случају Скрјабинових прелида, од извођача захтевају да динамичка средства (поред ритма и регистра) користе и као средство диференцијације различитих слојева клавирске фактуре. Оба композитора, Скрјабин више, фреквентно користе микро крешенда и декрешенда у оквиру једне опште, макро динамике стварајући ефекте преливања једног динамичког нивоа.

Избор из Шопенове збирке *Прелида оп. 28*

Оп. 28, бр. 1 *Agitato* 2/8, Це-дур

Због тога што је писан у Це-дуру, заснован на арпеђима (итал. *arpeggio*) и остинантном ритму овај прелид се визуелно пореди са Баховим прелудијумом у Це-дуру из *Прве свеске добро темперованог клавира*, премда је Шопенов прелид доста краћи (период у коме је друга реченица у односу на прву развијенија) и ритмички комплекснији у односу на Бахов.⁵¹ У обликовању мелодије смењују се лева и десна рука свирајући у сукцесији акордске тонове. У највишем гласу истичу се тонови Ге и А као својеврсни одбљесци истих тонова који се у унутрашњем гласу свирају палцем (Пример 13). Поигравање ритмом даје интересантне ефекте нарочито у средишњем делу. Ознака за темпо је одредница карактера дела стога ни темпо није пребрз. *Forte* динамика сугерише не само снагу већ и одлучност која је конзистентна све до краја прелида. Педал је хармонски и мења се на такт.

Пример 16.



Оп. 28, бр. 2 *Lento* 4/4, а-мол

Карактерни контраст у односу на први прелид је упечатљив. Сериозном и морбидном карактеру овог прелида здруженим снагама доприносе: 1) мелодија која се у "енергетским импулсима" (квартни скок наниже који се компензује покретом навише) одвија у знатно споријем ритму у односу на пратњу, 2) тонална амбивалентност мреже хармонских сазвучја прожетих дисонанцама и неразрешеним задржицама, 3) ознака за *piano* динамику означена на почетку која важи за цели прелид, 4) колористичка употреба

⁵¹ Leikin, Anatole, *The Mystery of Chopin's Préludes*, Farnham, Ashgate, 2015, 67.

регистра и одређене тонске боје и 5) успоравање. У 13. т је сугерисан *diminuendo*, док је благо успоравање (итал. *slentando*) као својеврно постепено "одумирање" означено у 18.т. У левој руци се захтева гипкост, растегљивост и широк распон шаке. Контролисан уједначен притисак леве руке на клавиру, *legato* извођење и истицања одређене боје хроматског покрета Ха,Аис,Ха,Ге потребан је ради дочаравња морбидне атмосфере и као подлога експресивној мелодији. Педализација одражава хармонске промене и истиче јасноћу мелодијске линије.

Пример 17.

The musical score for Example 17 is presented in five systems, each with a piano (p) and bass (b) staff. The score includes the following elements:

- System 1:** Labeled "1." and "Увод" (Introduction). The piano staff begins with a *p* dynamic. The bass staff has circled notes in the first two measures. Below the staff, the notes "a: D" and "e: t" are written.
- System 2:** Labeled "5." and "Друга реченица T5 ↑" (Second sentence, T5 ↑). The piano staff features a long melodic line. Below the staff, the notes "G: T" are written.
- System 3:** Labeled "9." and "Трећа реченица T4 ↑" (Third sentence, T4 ↑). The piano staff continues the melodic line.
- System 4:** Labeled "13." and "прошпрење" (ritardando). The piano staff is marked with *dim.* and *slen.*. The bass staff has a dense accompaniment.
- System 5:** Labeled "18." and "прошпрење" (ritardando). The piano staff is marked with *lento.* and *sostenuto.*. The bass staff has a dense accompaniment. The system ends with a double bar line and the word "Fine" below it.

Оп. 28, бр. 3 *Vivace* 4/4, Ге-дур.

Овај прелид одише пасторалном атмосфером, његов карактер је ведар и разигран. Почиње остинантном шеснаестинском фигуром која се изводи лепршаво и покретљиво (итал. *leggero*). У односу на љупку мелодију ова фигура у пратњи делује попут „поветарца“ или „жамора потока“ те се не би смела превише истицати. Остинантна фигура у басу мора да се изводи равномерно, без икаквог задржавања „без најмањег гурања и ту је главна обазривост“.⁵² Мелодија је једноставна, дијатонски заснована у широком регистарском дијапазону. Општа динамика која је сугерисана је *piano*. Интерпретативна тежина огледа се у бриљантном шеснаестинском остинату у деоници леве руке.

Пример 18.



Оп. 28, бр. 4 *Largo* 4/4, е-мол

Озбиљност карактера произлази из односа коралне фактуре хроматизованог ламентата у пратњи једноставне мелодије у десној руци. Хармонија је веома експресивна те оставља утисак скоро као да јој је мелодија подређена. Због своје неразвијености ова мелодија није карактеристична за Шопенов стил. Покрет леве руке је уједначен, а у општој *piano* динамици се истичу промене хармоније. Тоновима у мелодији захтевају гласније свирање због њихове дужине трајања и издржаности тона. И један и други фактурни слој носе експресију дубоког понора и туге. Нарочито је крај осмишљен на начин реквијема. *Stretto* сигнализира драмски врхунац, експресивније и интензивније

⁵² Нејгауз, Генрих, Ibid.

свирање никако *accelerando*. Сматра се да је овај прелид Шопенов одговор на Бахов *Crucifixus* из *Missa* у *ха-молу* због тога што их повезује исти тоналитет и остинатна хроматска силазна фигура.⁵³ Овај прелид извођен је на оргуљама приликом сахране Шопена 1849.⁵⁴

Пример 19.

Оп. 28, бр 5 *Molto allegro 3/8*, Де-дур

Јединствена одлика овог прелида је лук који га скоро у целости прекрива, изузимајући последња три такта. Крај лука уједно доноси мелодијски и регистарски врхунац на тону Фис. У оквиру овог ширег лука постоје "мањи лукови" који се смењују у динамичким успонима и падовима налик "таласању воде". У мојој интерпретацији лук представља фразу и артикулацију свирања "на један дах" или "на један потез". Усмереност мелодијске линије одређује

⁵³ Leikin, Anatole, *Idem*, 83–84.

⁵⁴ Muzička omladina Srbije televizija Beograd, *Frederik Šopen: Život i delo*, *Ibid*, 102.

енхармонска игра тонова А и Ха (1-4т, 17-20т, 33-36т.) производећи *chiaroscuro* ефекте који пониру и израђају из хармонских таласа фактуре. Изводи се *Allergo molto* али у *piano* динамици, и све је усмерено ка крају. Попут етиде заснована је на остинантној, моторичној, фигури. У литератури се наводи да је овај прелид замишљен тако да постави и реши двоструки проблем: проблем сигурне технике, независности не само руке већ и прстију који треба да маркирају различит ритам и донесу мелодију, необично кратку и са чудном алтернацијом.⁵⁵ Према карактеру овај прелид је безбрижан, живахан и прозрчан.

Пример 20.

Оп. 28, бр. 7 *Andantino* 3/4, А-дур

Један од најкраћих прелида у Шопеновој збирци оп. 28 (по броју тактова само 16) је прелид бр. 7 у А-дору. Због својих минијатурних димензија некада се сматра само "скицом", односно, недовршеним прелидом.⁵⁶ На овако малом простору прожимају се два жанра. Први од њих је мазурка евоцирана почетним пунктираним ритмом попут давног сећања или еха из даљине. Други од њих постављен је као контратежа мазурки. Религиозни сентимент корала евоциран је у другом делу такта репетицијама компактних акорада. Тензија се постиже секвентним понављањем мотива.

⁵⁵ Muzička omladina Srbije televizija Beograd, *Frederik Šopen: Život i delo*, Ibid, 102.

⁵⁶ Cone, T. Edward, *Musical form and Musical Performance*, New York, W.W.Norton & Company, Inc., 1968.

Пример 21.

Andantino.

Оп. 28, бр. 10 *Molto allegro* 3/4, цис-мол

Овај прелид представља још једну "скицу" у Шопеновом опусу 28 али и типичан пример романтичарске поларизације карактера у оквиру једног дела. Одликује се јаким унутрашњим контрастом мотива који евоцирају различите карактере. Танано треперење мелодије у десној руци које се изводи попут *leggiere* трилера добија својеврстан негативан одговор у акордској факури на другом крају клавијског регистра. Пунктирани ритам акорада у левој руци евоцира мазурку. У пратњи је акценат на највишој, трећој (одоздо ка горе) ноти која образују мелодијску контуру. Има четири, скоро идентичне фразе. Највиши степен тензије доноси трећа фраза.

Пример 22.

All^o molto.

Оп. 28, бр. 14 *Allegro 2/2*, ес-мол

Овај Шопенов прелид карактерно је сродан четвртом ставу његове Сонате у бе-молу опус 35, бр. 2 и буди асоцијације као да из њега тек треба да произиђе наведени део ове сонате. Његова главна карактеристика је октавни унисоно. Одмах на почетку Шопен је назначио *pesante* што на први поглед може да се учини контрадикторним у вези са *piano* динамиком. Ознака *pesante* односи се на начин на који се латентна мелодијска линија у мрежи триолских фигура треба извести. Метрика латентне мелодијске линије и метрика триолских фигура се не поклапају (Пример 22). Ова метричка неподударност која се у прелиду дословно спроводи доводи до субјективног осећаја да је прелид писан у троделној врсти такта.

Пример 23.

The image shows a musical score for the first measure of Op. 28, No. 14. It is in 2/2 time and E-flat major. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'pesante'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of eighth notes, with the first three measures circled. The bass staff contains a series of eighth notes. Below the bass staff is a rhythmic diagram consisting of a series of boxes representing the timing of the notes.

Оп. 28, бр. 20 *Largo 4/4*, це-мол

Шопенов ученик Jane Stirling каже да је овај прелид Шопен називао „Онај који се моли“ (*The Prayer/La Prière*).⁵⁷ Представља најкраћи прелид у Шопеновој збирци опус 28 (само 12 тактова) у коме се прожимају корал, ламент и посмртни марш. Почетак је снажан *ff* и захтева мисаону дубину а крај *pp*. Ово осећање дубоког бола и трагизма такође проналазимо у другим Шопеновим делима у истом тоналитету, као да постоји нека дубља психолошка симболика: ноктурно оп. 48 бр. 1 и завршне етиде из опуса бр. 10 и 25.⁵⁸

⁵⁷ Leikin, Anatole, *The Mystery of Chopin's Préludes*, Farnham, Ashgate, 2015, 132.

⁵⁸ Šobajić, Dragoljub, *Betoven – Šopen – Brams Slušanje zamišljenog*, Podgorica, Muzička akademija Cetinje, 1998.

Пример 24.

The musical score for Example 24 is written for piano in 3/4 time, marked 'Largo.' and in the key of D major. It consists of two systems of music. The first system begins with a melody in the right hand characterized by a wide interval, and a accompaniment in the left hand. The second system concludes with a 'ritenuto.' marking and ends with 'Fine.'

Оп. 28, бр. 21 *Cantabile* 3/4, Бе-дур

Овај прелид се може упоредити са Шопеновим ноктурнима. Темпо је умерен. Фактура има три слоја. Први слој припада мелодији широког даха, типичном примеру Шопенове кантилене. Друга два слоја су у пратњи, у левој руци, који имају супротан мелодијски покрет. Хармонска основа захтева дуг хармонски педал али уз његово спретно балансирање. У сва три слоја постиже се одређена изражајност, мир и сета.

Пример 25

The musical score for Example 25 is written for piano in 3/4 time, marked '1. Cantabile.' and in the key of D major. It consists of two systems of music. The first system begins with a melody in the right hand characterized by a wide interval, and a accompaniment in the left hand. The second system starts with a measure number '6.' and continues the melody and accompaniment. Pedal markings are present throughout the score.

Оп. 28, бр. 24 *Allegro appassionato* 6/8, де-молу

Прелид у де-молу представља величанствено, бриљантно и грандиозно финале ове збирке. Карактер овог дела најбоље дочарава његов други назив према коме је познат међу пијанистима: „Олујни“. Према свом немирном и плаховитом темпераменту може се поредити са Шопеновом револуционарном етидом оп. 10 у це-молу. Фигура у пратњи јасно се диференцира у односу на декламаторну мелодију споријег ритма, али оне здруженим снагама доприносе стварању "олујне" атмосфере. Препун је динамичких узлета и падова, најпроминентније ознаке су *sf* и *ff*. Највећи интерпретативни захтев, након одсвиране целе збирке, је не посустати и пронаћи довољно снаге и енергије како би се ова "олујна" атмосфера одржала све до самог краја. Карактеристична орнаментика подразумева ослањање на предударе, пасаже, трилере, хроматске терце, али сви ови интерпретативни захтеви стављени су у функцију експресије "олујног" темперамента.

Пример 26.

The image shows a musical score for Op. 28, No. 24, *Allegro appassionato*, 6/8, D minor. The score is presented in three systems, corresponding to measures 65, 68, and 72. The right hand (treble clef) features a melodic line with a 'loco' section and a 'sempre ff' dynamic marking. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with 'Ped.' markings. The piece ends with a 'Fine.' marking.

Избор из Скрјабинове збирке *Прелида оп. 11*

Оп. 11, бр. 1 *Vivace 2/2*, Це-дуру

Цео прелид заснован је на једној фигури од пет тонова у осминама. У 2/2 такту ова фигура сече тактне црте тако што почиње са предтактом две осмине. Ознаке за *tenuto* на првој и трећој осмини разоткривају сакривени мелодијски мотив и доприносе разумевању мелодијског аспекта у различитим хармонским окружењима. Велики регистарски дијапазон леве руке на белим диркама захтева прецизну синхронизацију покрета. Примена педала даје интересантне звучне ефекте јер се истовремено чују акордски и ванакордски тонови. У овом маниру препознајемо Скрјабина као истраживача тонског колорита клавира. Схватање времена подразумева минимална одступања сугерисана ознакама попут *rubato* на крају прве фразе и *accelerando* на самом крају прелида реализованих у контексту задатог темпа и карактера прелида.

Пример 27.

Vivace M.M. ♩ = 63-76

1. *p* *cresc.* *b* *cresc.*

5. *cresc.* *rubato* *f* *dim.* *p*

Оп. 11, бр. 2 *Allegretto 3/4*, а-мол

Одступање од фактуре која је постављена на самом почетку остварује се посредством секвентног рада (33–48т.) који је уско везано за највиши кулминациони плато. Интересантно је приметити како се Скрјабин поиграва са

временом кроз однос *ritenuto* и *a tempo*. Ова минимална временска сажимања и екстензије на малом простору (двотакт, тротакт, фраза) разумеју се и интерпретирају у складу са музичким контекстом и сугерисаним почетним темпом. Примена агогичких елемената и њихов значај огледају се у осећању мере за суптилне експресивне нијансе музичког тока као временског континуума. Осим што је један од најдужих, овај прелид је уједно и један од тонално најразвијенијих. У складу са суптилно сугерисаним играчким карактером дела примећујемо како се Скрјабин "поигравао" са различитим тоналним осветљавањима главног мотива (Пример 11, стр. 27). У овом прелиду се нарочито треба бавити истраживањем тонске боје. Модулаторни план је изузетно развијен, а његово познавање доприноси и разумевању тонских нијанси главног мотива.

Пример 28.

Op. 11 Nr. 2

Allegretto ♩ = 138 4 rit. a tempo 4 rit.

1. p

7. a tempo (pp) cresc.

Оп. 11, бр. 4 *Lento* 6/4, е-мол

У изразу једноставан и меланхоличан, овај прелид представља прераду недовршене баладе у бе-молу коју је Скрјабин написао 1888. године.⁵⁹ Скрјабин је прво забележио 3/4 ритам а затим га је променио у 6/4 да би постигао мелодијску ширину. Интензивне прекомерне хармоније својим тритонусима наговештавају будуће Скрјабинове поступке у суспензији дур-мол система као одраз унутрашњег света композитора. Клавирска фактура поседује полифону слојевитост: мелодију у највишем гласу, хроматску мелодију у левој руци и избалансиран покрет у четвртинама између њих. Лева рука носи експресивну

⁵⁹ Lee, Hwa-Young, Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin, The University of Texas at Austin, doctor thesis, 2006.

мелодијску линију без патетичних емоција. Нарочито специфичан однос успостављају мелодија и пратња што се може уочити према *tenuto* ознакама у нотном тексту. Мелодија почиње у левој руци А, Гис, Ге, затим се пребацује у десну када треба да се одсвира тон Ха, да би лева рука након одсвираног тона Ге поново преузела вођење мелодије.

Пример 29.

Оп. 11, бр. 5 *Andante cantabile* 4/2, Де-дур

Фактура овог прелида подсећа на Шопенов Фис-дур из оп. 28, а буди асоцијације и на ноктурна у Шопеновом и Листовом маниру. Покрет у левој руци је у таласима, мелодијским успонима и падовима али ритмички уједначен. Нарочита покретљивост је код ознаке *con anima*, коју Шопен веома често користи у својим ноктурнима, а то је уједно и тренутак ритмичке промене у синкопе у левој руци. У 10т. истовремено су сугерисана *ritardando* и *rubato* (то је ознака и на почетку прелида). Код Шопена се ознака *rubato* више односи на десну руку него на леву која мора да држи пулс. Континуирани диминуендо сугерисан је кроз динамичке ознаке све до краја прелида.

Пример 30.



Оп. 11, бр. 9 *Andantino* 3/4, Е-дур

Једна од главних карактеристика овог прелида је хармонска двосмисленост између Е-дура и цис-мола. Крај потврђује Е-дур али се у самом прелиду спроводи систематично избегавање употребе тоничног акорда. Осим тога, однос десне и леве руке није традиционалан однос главног и подређеног, мелодије и пратње, обе деонице поседују мелодијску изражајност и самосталност. *Rubato* је назначен одмах на почетку уз тенуто на тону Цис. *Accelerando* креће од 15т. и прати секвентни мотивски рад. Интересантно је да нема *a tempo* ознака након овог "поигравања" са временом. И овде бих желела да напоменем да се све агогичке ознаке интерпретирају у складу са карактером прелида и његовим јединственим расположењем.

Пример 31.

Оп. 11, бр. 13 *Lento* 3/4, Гес-дур

Мелодијска линија поседује ширину карактеристичну за руску школу и захтева изузетну осетљивост на боју тона и његово моделовање у стварању одређене атмосфере. Почетак осминског покрета у левој руци одликује

нарочито експресиван гест у полустепеном покрету Це-Дес. Овај гест даје почетни енергетски импулс и јединствену боју левој руци, али на њему се не треба задржавати, Скрјабин нигде није сугерисао рубато, већ лева рука мора свирати уједначено имајући у виду овај почетни покрет. Кулминација музичког тока се не постиже *accelerando*-ом, као у случају (Пример: прелид бр. 14, 18), већ динамичким средствима. На исти начин се постиже и релаксација тензије према крају прелида.

Пример 32.

Оп. 11, бр. 14 *Presto* 15/8, ес-мол

Јединствена одлика прелида у ес-молу у Скрјабиновом опусу 11 је метричка подела 15/8 организована у групама од по три осмине. Брз темпо, једнообразна структура, октавна удвајања и остинантни ритам овај прелид приближавају карактеру етиде. Лева рука је хармонски, ритмички и енергетски темељ овог прелида, како је то већ од самог почетка сугерисано. Први део прелида обухвата динамички обим од *mf* до *ff*. У другом делу прелида имамо сукцесију три динамичка платоа *p-f* (17т.), *mf-ff* (18т.), *f-fff* (19-21т.). Енергетски ритмички набоји и снага целог прелида усмерени су ка његовом крају. Мелодичност леве руке, осим изузетно изражене ритмичке компоненте, такође долази до изражаја у музичком току.

Пример 33.

1. Presto $\text{♩} = 69-72$
mf

3.
sf sf

Оп. 11, бр. 17 *Allegretto* 6/4, Ас-дур

Прелид у Ас дуру најкраће траје у Скрјабиновом оп. 11. За оволико кратак комад, он садржи изненађујуће велики број динамичких и темповских ознака: *accelerando*, *ritenuto*, *a tempo*, *crescendo*. Добра интерпретација овог комада зависи од добро осмишљеног времена и разумевања односа између сугерисаних агогичких ознака. Општа *piano* динамика која је постојана на нивоу целог прелида додатно се пред крај спушта *pp* и *ppp* у последњем такту. Карактер прелида је играчки а о томе сведоче карактеристичне ритмичке фигуре које се у 3/2 (у неким издањима назначеним и као 6/4) групишу у 3+3 четвртине. (Пример 7 стр. 25)

Оп. 11, бр. 24 *Presto* 6/8, 5/8, де-мол

Овај прелид има занимљиву метричку конструкцију. Музички ток почива на фактури компактних акорада на основу низања 6/8 и 5/8 метра у скоро сасвим доследној метричкој конструкцији. Изузетно брз темпо, маршевски и одсечан ритам овом прелиду дају херојски карактер. Динамички дијапазон прелида је широко постављен и развија се од почетног *piano*-а, преко *crescendo*-а, до *fff* као крајњег динамичког одредишта. Осим динамике, функцију градације у другом делу прелида носе узлазне секвенце додатно појачане излагањем главног мотива у левој руци у октавама. Тонална динамика почива на смени тоналитета првог квинтног сродства: де/Еф/а/ге/де. Субјективни осећај, када се дође до краја циклуса, је да Скрјабину измиче упечатљивији и бриљантнији завршетак. За Шопенов "олујни" прелид у де-молу заиста можемо да тврдимо да

представља драмски врхунац целог опуса 28. Међутим, треба имати у виду и да је Скрјабин написао много више прелида у односу на Шопена, пре а нарочито након опуса 11.

Пример 34.

The image shows a musical score for Example 34, consisting of two systems of piano and bass staves. The tempo is marked "Presto" with a metronome marking of 100. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The first system starts with a first ending bracket (1.) and includes a piano (*p*) dynamic. The second system starts with a fifth ending bracket (5.) and includes dynamics for *dim.* and *f*. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and accents (v) to guide the performer.

ЗАКЉУЧАК

Шопен и Скрјабин су кроз своје две збирке од по двадесет и четири прелида пред извођача поставили изузетно комплексан интерпретативни задатак. Због тога је било потребно наћи низ техничких и тонских решења и доћи до оне звучне слике коју су композитори замислили али и свему томе додати лични интерпретативни печат. Анализом сваког прелида и савладавањем музичког ткива долазила сам постепено да одређене звучне слике која се временом богатила јер су се увек отварале још неке могућности које су могле да унапреде моје извођење.

Од самог почетка рада на свом докторском уметничком пројекту, циљ који сам себи задала, а који је у складу са делима које изводим, је „уздицање“ тонске лирике сваког прелида у односу на карактере, темпа, време и динамичку разноврсност. Шопеновска распеваност је присутна у свим његовим прелидима, од оних сањалачких, нежних, сетних, играчких па до највиртуознијих. У бржим прелидима, мелодија је разбацана у разложеним акордима, ритмичним двозвучима, пасажима, виртуозним октавама што је карактеристично за његове етиде. Пре свега мислим на прелиде: фис-мол бр.8, гис-мол бр.12, б-мол бр.16, Ес.дур бр.19.

У Скрјабиновим прелидима А-дур бр.7, ес-мол бр.14, еф-мол бр.18, Ес.дур бр.19 такође наилазимо на проблематику Скрјабинових етида, овог пута смештеним на мањем простору али што не умањује интерпретативне захтеве. У извођењу Скрјабинових прелида, настојала сам да осветим слојевитост клавирске фактуре и полиритмије кроз вишерегистарско распрострањање мелодије. Истраживачки рад на тону кроз тонска сенчења, постизање одговарајућих ефеката, а све у складу са карактером прелида, је код Скрјабина неисцрпан извор креативних решења. Синтеза прелида из сваке збирке долазила је природно, те су и паузе или дахови између прелида постали интегрални део архитектуре дела.

Током рада на свом докторском уметничком пројекту, настојала сам да осветлим и осветим све техничке и естетске аспекте звука и да их доведем у сагласан и складан однос. Сматрам и да сам унапредила сва моја досадашња сазнања у вези са Шопеновим и Скрјабиновим пијанистичким стилем и стекла јаснији увид у начин рада ова два композитора. Преслушавајући снимке различитих пијаниста упијала сам и све оне аспекте извођења која одговарају мојим личним музичким афинитетима. (Преглед аудио извора дат је на крају рада)

1. Brown, J. E. Maurice, „The Chronology of Chopin’s Preludes“, *The Musical Times*, August 1957.
2. Cone, T. Edward, *Musical form and Musical Performance*, New York, W.W.Norton & Company. Inc., 1968.
3. Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1994.
4. Ferguson, Howard & David Ledbetter, „Prelude“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. by Stanley Sadie), Second Edition, Vol. 20, 291–293.
5. Higgins, Thomas, „Tempo and Character in Chopin“, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 59, No. 1 (Jan., 1973), pp. 106–120.
6. Ivaškjevič, Jaroslav, *Šopen* (prev. Petar Vujičić), Banja Luka, Novi Glas, 1990.
7. Kršić, Jela, *Priča o Frederiku Šopenu*, Beograd, Marcompany, 2002
8. Lee, Hwa-Young, *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin*, The University of Texas at Austin, doctor thesis, 2006.
9. Ledbetter, David & Ferguson, Howard, „Prelude“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanly Sadie), 2001, 291–293.
10. Leikin, Anatol, „The Performance of Scriabin's Piano Music: Evidence from the Piano Rolls“, *Performance Practice Review*, Vol. 9, No. 1, Article 8, 1996.
11. Leikin, Anatole: *The Performing Style of Alexander Scriabin*, Farnham, Ashgate, 2011.
12. Leikin, Anatole, *The Mystery of Chopin’s Préludes*, Farnham, Ashgate, 2015.
13. Meier, Marilyn Anne, *Chopin Twenty-four preludes opus 28*, University of Wollongong, Thesis Collection, 1993.
14. Muzička omladina Srbije televizija Beograd, *Frederik Šopen: Život i delo*, Beograd, 1973
15. Нејгауз, Генрих, *О уметности свирања на клавиру* (прев. са руског Нина Мисочко и Драгица Илић), Београд, Уметничка академија у Београду, 1970.
16. Plavša, Dušan, „Skrjabin“, *Enciklopedijski leksikon mozaik znanja: Muzička umetnost*, Beograd, Interpres, 1972.
17. Preger, Andreja, *Šopen*, Novi Sad, Stylos, 1998.
18. Rink, John, „The line of Argument in Chopin’s E Minor Prelude“, *Early Music*, Oxford University Press, Vol. 29, No. 3 (Aug., 2001), pp. 434–444.
19. Šobajić, Dragoljub, *Betoven – Šopen – Brams Slušanje zamišljenog*, Podgorica, Muzička akademija Cetinje, 1998.
20. Трбојевић, Душан, *Три века пијанизма – увод у историју пијанизма*, Београд, Савез друштава музичких и балетских педагога Србије 1992.
21. Турлаков, Слободан, *Хрестоматија о Шопену*, Београд, Ауторско издање, 2003.

You Tube извори

- Grigory Sokolov, Pariz 17.06.1990.
Izvođenje *Prelida op. 28*, F. Šopena.
https://youtu.be/7a4e_IyLZEY
- Martha Argerich,
Izvođenje *Prelida op. 28*, F. Šopena.
<https://youtu.be/8wegyayhHcU>
- Ivo Pogorelić,
Izvođenje *Prelida op. 28*, F. Šopena.
<https://youtu.be/ISQdvh1BMuI>
- Daniil Trifonov, Berlin, 08.04.2013.
Izvođenje *Prelida op. 28*, F. Šopena.
<https://youtu.be/zIQvgbf6rkU>
- Maurizio Pollini,
Izvođenje *Prelida op. 28*, F. Šopena.
<https://youtu.be/2IH7iZFI2E>
- Sviatoslav Richter, Tokijo 20.03.1979.
Izvođenje 13 odabranih prelida iz op. 28, F. Šopena.
https://youtu.be/TI8XDz_XE8
- Federico Colli, XI. 2015
Izvođenje *Prelida op. 11 A*. Skrjabina
https://youtu.be/afYSF1CL_h8
- Igor Zhukov,
Izvođenje prelida br. 1, 4, 5, 6, 9 i 10 iz op. 11 A. Skrjabina.
<https://youtu.be/G76BnVOvx4c>
- Igor Zhukov,
Izvođenje prelida br. 13, 14, 15, 16, 23 i 24 iz op. 11 A. Skrjabina.
<https://youtu.be/VWEhEpDeIT0>
- Sviatoslav Richter, 1972,
Izvođenje prelida br. 2, 3, 5, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18 i 24
iz op. 11 A. Skrjabina
<https://youtu.be/W5PINm7XeFg>
- Mikhail Pletnev, Bristol, 1996.
Izvođenje *Prelida op. 11 A*. Skrjabina
https://youtu.be/Yc3ph3jGy_M
- Vladimir Sofronitsky, 1951.
Izvođenje 20 odabranih *Prelida op. 11 A*. Skrjabina
— <https://youtu.be/Uy8MTTrh-Z8>