

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

**ТЕМА:**  
**„КРЕИРАЊЕ УМЕТНИЧКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ 24 ПРЕЛИДА СЕРГЕЈА  
РАХМАЊИНОВА“**

ментор:  
редовни професор мр Бранко Пенчић

студент ДАС студија  
Милица Зидарић

Београд, децембар, 2019. године

## АПСТРАКТ

Приступ креирању уметничке интерпретације 24 прелида Сергеја Рахмањинова постављен је као сложен аналитичко-извођачки изазов који укључује разматрање жанровских и историјских аспеката прелида, њихово место у опусу аутора те околности настанка. Подробном извођачком анализом сваког појединачног прелида почевши од опуса 3 број 2, преко опуса 23 па до опуса 32 установљени су садржај и музичке карактеристике које ће послужити за креирање сопствене уметничке интерпретације. Значајна пажња у пројекту поклоњена је личним Рахмањиновљевим интерпретацијама и дискусији о могућностима њиховог утицаја на моју сопствену извођачку естетику.

Методе истраживања које сам применила су:

- аналитички приступ – подробна анализа основних музичких компонената као што су мелодија, ритам, хармонија као и главних извођачких средстава – динамике, артикулације, агогике, педализације као и
- компаративни приступ – спровођење паралеле унутар појединачних прелида, појављивање истих музичких мотива у различитим контекстима.

**кључне речи: Сергеј Рахмањинов, романтизам, прелид, руска пијанистичка школа, уметничка интерпретација**

## ABSTRACT

The approach to creation of artistic interpretation of 24 Preludes by Sergei Rachmaninoff has been posed as complex analytical and performing challenge that involves considering genre and historical aspects of preludes, their place in opus of the author but also circumstances under which they were created. Through detailed analysis of every single prelude starting from opus 3 number 2, then through opus 23 up to opus 32 content and musical characteristics that gave directions to creation of my own artistic interpretation were established. Special attention in this project was given to Rachmaninoff's piano interpretations and discussion of possibilities of their influence on my own performing aesthetics. Methods of research that I used are:

- analytical approach – detailed analysis of basic musical components such as melody, rhythm, harmony as well as main means of musical performance – dynamics, articulation, agogics, pedal and
- comparative approach – to run parallel between every single prelude, appearance of the same musical motifs in a wide range of contexts.

**key words: Sergei Rachmaninoff, romanticism, prelude, russian piano school, artistic interpretation**

## САДРЖАЈ

<b>1. УВОД</b>	5
О избору дела	5
Аспекти интерпретативног приступа	7
Одређење Прелида – историјски контекст жанра и карактеристике у делима Сергеја Рахмањина	8
Принципи руске пијанистичке школе као темељ креирања интерпретације 24 прелида Сергеја Рахмањина	14
<b>2. ИЗВОЂАЧКА АНАЛИЗА ПРЕЛИДА СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА</b>	19
Прелид оп. 3 бр. 2	19
Прелиди оп. 23	21
Прелиди оп. 32	40
<b>3. ПИЈАНИСТИЧКИ СТИЛ СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА КАО ПУТОКАЗ КА ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ЊЕГОВИХ ДЕЛА</b>	64
<b>4. ЗАКЉУЧАК</b>	67
<b>5. ЛИТЕРАТУРА</b>	71
<b>6. ОДАБРАНА ДИСКОГРАФИЈА</b>	72
<b>7. НОТНА ИЗДАЊА</b>	72

## УВОД

### О избору дела

Свестрана уметничка природа Сергеја Рахмањина (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943) испољена у позивима композитора, диригента и пијанисте, свежином стваралачког надахнућа и оригиналношћу створених дела, и данас, више од седам деценија након смрти ствараоца, једнаким интензитетом инспирише интерпретаторе и слушаоце његове музике. Рахмањинова специфична позиција као ствараоца на размеђи две епохе – романтизма и надирућег модернизма – битно је утицала на обликовање његовог музичког језика који је по многим аспектима премостио две стилске парадигме, али истовремено изградио и неке од највиших израза пијанистичког виртуозитета. Утемељена на руском националном фолклору, композиторска поетика Сергеја Рахмањина осавременује настојања Руске петорице и посебно Петра Иљича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) ка сједињавању руског националног идиома са музичким обрасцима европске традиције. У овом идејном контексту, настојећи да прошири карактерни опсег свог израза, Рахмањин премда трајно усидрен у романтичарској естетици, свој музички језик спорадично боји импресионистичким и експресионистичким средствима. Такође, ослоњен на (крајем деветнаестог и почетком двадесетог века) још увек веома *живо* наслеђе Листовог (Franz Liszt) виртуозитета<sup>1</sup>, он га прелама кроз лични музички језик изграђујући пијанистички стил који је у нераскидивој вези колико са фолклорним пулсом и његовом метро-ритмичком разноврсношћу, толико и са идиоматиком руске вокалне црквене праксе која у његовом клавирском звуку добија убедљиву трансформацију не само кроз корална сазвучја, већ и у масивним звучним блоковима, често и веома асоцијативно усмереним на евокацију црквених звона.

На плану клавирске музике<sup>2</sup>, Рахмањин наставља европску романтичарску традицију неговања кратке форме односно минијатуре, али се у више наврата окреће и

---

<sup>1</sup> Више о утицају Франца Листа на руске композиторе и пијанисте видети у: Konstantin Zenkin, *The Liszt tradition at the Moscow Conservatoire*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Т. 42, Fasc. 1/2, *Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference*, 2001, 93–108, <https://www.jstor.org/stable/902478>, приступљено 30. 1. 2020.

<sup>2</sup> Клавирски опус Сергеја Рахмањина обухвата још четири *Концерта за клавир и оркестар* опп. 1, 18, 30, 40, *Варијације на Паганинијеву тему* оп. 43 за исти састав, као и низ мањих солистичких дела.

обимнијим облицима као што су сонате, свите и варијације. Међу делима за соло клавир, по хронолошком редоследу посебно се издвајају: *Пет комада* оп. 3 (*Елегија, Прелид, Мелодија, Полчинела и Серенада*), *Седам комада* оп. 10 (*Ноктурно, Валцер, Баркарола, Мелодија, Хумореска, Романса и Мазурка*), *Шест музичких момената* оп. 16, *Варијације на Шопенову тему* оп. 22, *Десет прелида* оп. 23, *Соната бр. 1 у де-молу* оп. 28, *Тринаест прелида* оп. 32, *Шест етида-слика* оп. 33, *Соната бр. 2 у бе-молу* оп. 36, *Девет етида- слика* оп. 39 и *Варијације на Корелијеву тему* оп. 42.

Према је већина ових дела писана у форми минијатуре, од великог значаја за моје опредељење да се посветим управо извођачком истраживању Рахмањиновљеве музике била је чињеница да су комади груписани унутар једног опуса најчешће повезани не само по блиском музичком језику, већ и латентном драматургијом коју је аутор спровео кроз осмишљен комплементаран или контрастан распоред дела приликом изграђивања сваког од опуса понаособ. Управо из вишеструке могућности извођења како појединачних клавирских комада из једног опуса, али и мени блискијег концепта њиховог тумачења као сегмената јединственог „циклуса“, мој лични избор кретао се у правцу проналажења оних опуса унутар којег бих могла развити што шири извођачко-драматуршки план. Фокус постављен на интегрални циклус *Прелида* Сергеја Рахмањинова произашао је управо из потребе да се извођачким (па и слушалачким) кретањем кроз изразито комплексан музички материјал оствари што потпунији осећај целине опуса, али и да се кроз остварену панорамичност његове презентације, у крајњој консеквенци сагледа сва разноврсност Рахмањиновљевог музичког језика, његовог клавирског стила на пресецима реализованих лирских и драмских поступака, те да се још једном – из моје личне извођачке перспективе – осветле многострукости пијанистичког виртуозитета достигнутог у овим делима.

Иако је музички језик Рахмањинова, како је већ примећено, током његовог стваралачког века показивао чврсту позиционираност унутар позноромантичарског стилског проседеа, у процесима композиторског сазревања дошло је до несумњивог усложњавања ауторовог музичког израза. Манифестацију дате еволуције свакако приказује и циклус *24 прелида* са опусима 3, 23 и 32, настајао током близу двадесет година, и то у три наврата – 1892. (оп. 3), 1903. (оп. 23, са изузетком броја 5 написаног 1901.) и 1910. године (оп. 32). Разрађивање композиционих решења која је Рахмањинов спроводио кроз ова дела, представљали су за мене додатан извођачки изазов, с обзиром на чињеницу да је управо

током поменуте две деценије стваралаштва у којима настају *Прелиди*, Рахмаџинов достигао врхунац стваралачких моћи створивши изузетно комплексан и по свему сасвим индивидуалан пијанистички стил.

### Аспекти интерпретативног приступа

Премда је, као и свака изразита стваралачка појава остао заогрнут велом енигме коју потхрањује вечита запитаност о исходиштима и начинима настанка његових ремек-дела, Рахмаџинов је животним веком који је захватио и савремено доба, у наслеђе оставио велики број сачуваних артефаката и примарних извора који данашњим тумачима увелико олакшавају рецепцију његове ауторске личности, непосредно осветљавајући (а на срећу и демистификујући) многе аспекте његовог живота и професионалног деловања. Управо доступност мноштва материјалних извора – која осим очуваних аутографа укључују и веома драгоцену звучну и видео сведочанства личних Рахмаџиновљевих извођења сопствених дела – може имати велику практичну корист за савременог тумача његове музике. Интерпретатор, потребно је међутим истаћи, у суочењу са заоставштином Рахмаџинова као композитора и пијанисте неминовно бива наведен да заузме двоструки однос – како онај уобичајени према партитури, тако и према ауторовом извођењу. У оба случаја, реч је о сусрету са *објективним референцама* при чему Рахмаџиновљеве интерпретације у првом реду за мене имају значај „аутентичног путоказа“ ка видовима звучних транспозиција записа његових дела. Ипак, у мери у којој ауторова природа, његов карактер и гест имају сасвим индивидуална својства која не могу и не требају бити предмет пуне репродукције другог извођача, основни интерпретативни фокус чини се да остаје на самом партитурном запису дела који је својом структуром преносилац свих емоција и значења дате музике. Чини ми се стога као оправдан (па и једино могућ) такав интерпретативни приступ којим се емоције и смисао садржани у запису музике тумаче и оживљавају најпре у затвореном дијалогу извођача са самим делом, дакле помоћу личних способности и специфичности сваког појединачног интерпретатора дате музике, а затим кроз снимке ауторових извођења који пружају незаменљив и аутентичан увид у архитектуру, односно концепцију интерпретације музичког дела у њеним звучним, агогичким, динамичким и другим аспектима.

Када је реч о одгонетању значењске димензије Рахмаџиновљевих *Прелида* који су

предмет овог истраживања, пресудну важност за мене имали су историјски извори попут ауторових преписки и биографских елемената који су ми, иако најчешће не до краја исцрпни, помогли да изградим мозаик околности настанка ових композиција. Ипак, музика се као невербална уметност може сагледавати и из сасвим специфичне херменеутичке позиције какву заступа Владимир Јанкелевич, француски филозоф и музиколог. Тезу о „неизрецивости музике“ он наине образлаже тиме да управо ово њено својство „представља својеврсну препреку на путу ка откривању смисла и значења музике“, наводећи да је та препрека „генерисана самом *тајном музике*“ која се састоји у бескрајно великом броју виртуелности које музика садржи у својим нотама“, услед чега „једно те исто музичко дело може да допусти безбројне могућности тумачења“.<sup>3</sup>

Уколико се ова тврдња постави као фундаментална, чини се да је простор могућности који стоји испред интерпретатора бесконачан. Ипак у случају рада на *Прелидима* који садрже и дела латентног програмског садржаја, уобличавање интерпретације нужно сам остваривала кроз упознавање са композиторским ванмузичким подстицајима и инспирацијама. У сваком случају, наметнуло ми се неколико незаобилазних методолошких приступа који су укључивали промишљање најадекватнијих поступака репродукције музичког текста, консултовање историјских извора о настанку дела, али и остварених снимака самог аутора, односно других релевантних пијаниста двадесетог и почетка двадесет и првог века. Кретајући се овим методолошким путањама, покушала сам да дођем до своје личне интерпретације тежећи да у исто време досегнем колико аутентичне интенције Рахмањинова као композитора и пијанисте, толико и да истовремено понудим своју концепцију интегралног извођења *Прелида*.

### **Одређење Прелида – историјски контекст жанра и карактеристике у делима Сергеја Рахмањинова**

Већ при сусрету са општим дефиницијама *прелида*<sup>4</sup> које га одређују као инструментални став који претходи некој другој форми или групи ставова у смислу њихове

<sup>3</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 167.

<sup>4</sup> Термиолошке варијанте овог појма разликују се у зависности од историског раздобља и музичког контекста у којем се употребљавају. У том погледу, у литератури се појављују француски термин *prélude*; немачки *Vorspiel*, италијански и шпански *preludio*; док се у латинском језику сусрећу појмови *praeludium* и *praecambulum*.



интонативне и често импровизационе припреме, односно који у другим случајевима представља назив за самосталну композицију већег формата<sup>5</sup>, уочава се да је реч о прилично широком, па и дивергентном појму чија су се својства значајно мењала заједно са историјским процесима развоја саме музике. Ипак, несумњиво је у питању веома витална музичка форма, која је (пored чињенице да је током историје доживљавала бројна призначења) од саме своје појавности, па током потоње еволуције чврсто била повезана са развојем управо инструменталне музике. Да се ради о ексклузивно инструменталној форми, поткрепљује и чињеница да је прелудиј „најстарији изворни инструментани облик, написан изравно за инструменте са типкама или за лутњу, за разлику од осталих раних инструменталних композиција – ричеркара или канцоне – изведених из вокалних облика”<sup>6</sup>. Прелудијуми су се наине постепено развили од импровизација краћег трајања које су компоновали лаутисти како би проверили штим својих инструмента, затим извођача на клавијатурним инструментима који су желели да тестирају додир и тонски квалитет, као и црквених оргуљаша који су утврђивали тоналитет музике која ће бити певана за време мисе.

Током седамнаестог и прве половине осамнаестог века, *прелудијум* за којим је следила fuga или низ композиција плесног карактера преузео је важну улогу исходишта и најаве циклуса на чијем се почетку налазио. У том смислу, током барокне епохе „прелудијум [се] обликује тематски јединствено с карактеристичним инструменталним фигурама, а понекад добива и вишедјелну форму попут токате. По облику разноличне, уметнички ванредно дотјеране прелудије створио је Ј. С. Бах, посебице у збирци *Das Wohltemperierte Klavier* [Добро темперовани клавијур, прим. М. З.] и у великим оргуљским прелудијима. У доба класике прелудијум уступа мјесто новим облицима клавијурске музике, а ријетки појединачни примјерци углавном се настављају на традицију Ј. С. Баха“<sup>7</sup>.

У деветнаестом веку, упоредо са повећањем интересовања за музику прошлих времена, обнавља се потреба за оживљавањем и историјских музичких форми. Како се у литератури наводи „У музици романтике, богатој и разноврсној особито по обликовању инструменталне минијатуре, чести су краћи монотематски ставци с насловом прелудијум. Они се темеље на разради једнога мотива, односно фигуре, или су изграђени према

<sup>5</sup> David Ledbetter, Howard Ferguson, Prelude у: Grove music online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302?rskkey=WsYveQ&result=3>, приступљено 1. 2. 2020.

<sup>6</sup> Ivona Ajanović, Preludij, *Muzička enciklopedija* (ured. Krešimir Kovačević), том 3, zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 125.

<sup>7</sup> Исто

формалној окосници АБА. На тај начин прелудијум добива облик самосталне инструменталне композиције<sup>8</sup>. Двадесет и четири прелида оп. 28 Фредерика Шопена јесу композиције које представљају пионирске примере еманципованог, осамостаљеног *прелида*, и као такви *обрасце* осмишљавања овог жанра у музици романтизма, али и касније. По свему судећи, ови прелиди су конципирани на начин извођења унутар комплетног циклуса или у виду групе од неколико комада различитог карактера. Шопенов циклус био је модел који је послужио као инспирација бројним композиторима различитих генерација попут Цезара Кјуија (Цезарь Антонович Кюи), Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni), Александра Скрјабина (Александр Николаевич Скрябин), Карола Шимановског (Karol Maciej Szymanowski), Сергеја Рахмањина, Клода Дебисија (Achille- Claude Debussy), Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович), Џорџа Гершвина (George Gershwin), Оливијеа Месијана (Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen), Алберта Хинастере (Alberto Evaristo Ginastera), Дмитрија Кабалевског (Дмитрий Борисович Кабалевский) и других. Овако конципирани, *прелиди* представљају кратке композиције које истражују могућности одређеног расположења, музичких фигура или техничких проблема. Иако су се Шопенови прелиди развили у духу романтичарског стила, могло би се истаћи (у смислу наглашавања историјског премошћења у развоју жанра) да је пољски композитор и пијаниста гајио велико поштовање управо према музичком стваралаштву Јохана Себастијана Баха. Клод Дебиси је отишао корак даље у односу на Шопена уливајући у своје прелиде типичне карактеристике музике импресионизма. У његовим делима до изражаја долази најпре боја која је све до тренутка када се појављује нови стил посматрана као споредна компонента у музици. Занимљиво је такође и то да је композитор, дајући наслов сваком појединачном прелиду одступио од дотадашње праксе по којој су се прелиди до тада сврставали искључиво у оквиру апсолутне музике.

\*\*\*

Однос Сергеја Рахмањина према жанру прелида суштински је био одређен романтичарском традицијом, нарочито наслеђем Фредрика Шопена и Франца Листа чији је снажан утицај обликовао многе аспекте музичког израза руског композитора. Ипак,

---

<sup>8</sup> Исто

чињеница је да Рахмањинов – иако свестан постојања заокружених циклуса прелида у опусима Шопена и његовог савременика Александра Скрјабина – испрва није размишљао о сличном подухвату.<sup>9</sup> О овоме управо сведочи настанак самосталног *Прелида* у цис-молу, оп. 3, бр. 2 из 1892. године који је најпре публикован заједно са још четири минијатуре различитих наслова. Изузетан успех којим се *Прелид* маркантно издвојио од осталих комада из опуса 3 и устоличило као самостално дело (овај статус је задржао до данас), највероватније није наводио Рахмањинова да о њему размишља као о темељу будућег циклуса, што је било евидентно и приликом компоновања десет комада опус 23<sup>10</sup> током 1903. године. Већ на први поглед број нових комада није по себи носио никакве посебне индикације да Рахмањинов размишља о стварњу циклуса у свим тоналитетима по угледу на претходнике. Ипак, како Јун-Ва Ро (Yoon-Wha Roh) примећује, Рахмањинов је током рада на овом опусу, дела „намерно разврстао у различите тоналитете [...] и дао им оквирну структуру започињући и заокружујући циклус комадима повезаним по енхармонском кључу, као и по темпу (фис-мол – Ларго, Гес-дур – Ларго)“.<sup>11</sup>

Одлуку о употпуњењу циклуса кроз дела у свим тоналитетима, Сергеј Рахмањинов доноси чак седам година након компоновања комада из опуса 23. *Тринаест прелида* опус 32 настаје током 1910. године и заокружује коначан збир од двадесет и четири дела у исто толико тоналитета. Ипак, за разлику од Шопенових *Прелида* оп. 28 или Скрјабинових *Прелида* оп. 11 чије је органско јединство обезбеђено истоветним композиционо-стилским елементима, *Прелиди* Рахмањинова деле између три опуса разлике како у примењеним композиционим поступцима и различитом степену комплексности музичког језика, тако и у

---

<sup>9</sup> Yoon-Wha Roh, A comparative study of The Twenty-four Preludes of Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninoff, Indiana University, 2015 (докторска дисертација у рукопису), преузето са [https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fscholarworks.iu.edu%2Fspace%2Fbitstream%2Fhandle%2F2022%2F19861%2FRoh%2C%2520Yoon-Wha%2520\(DM%2520Piano\).pdf%3Fsequence%3D1%26fbclid%3DIwAR05emh4ZkqXlrJj9Knir-rMtvPCOBpDFdOIIUM4zqm-LvWC00DRYNXaiM&h=AT2vmngCOt0Ym8oqoI\\_AmgoBe0sA6-CCer2f9F0DSzXeafGO\\_dIJbrWjF7EEv-IMLboq5qsQF9KSr4qso-VbfrBMILVj8HCEtsd54ay8jHjjsN0i-zco0SGvD9MKcpKxonE](https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fscholarworks.iu.edu%2Fspace%2Fbitstream%2Fhandle%2F2022%2F19861%2FRoh%2C%2520Yoon-Wha%2520(DM%2520Piano).pdf%3Fsequence%3D1%26fbclid%3DIwAR05emh4ZkqXlrJj9Knir-rMtvPCOBpDFdOIIUM4zqm-LvWC00DRYNXaiM&h=AT2vmngCOt0Ym8oqoI_AmgoBe0sA6-CCer2f9F0DSzXeafGO_dIJbrWjF7EEv-IMLboq5qsQF9KSr4qso-VbfrBMILVj8HCEtsd54ay8jHjjsN0i-zco0SGvD9MKcpKxonE), 3. 2. 2020.

<sup>10</sup> Сергеј Рахмањинов је о десет прелида из опуса 23 изјавио: „Мислим да су много боља музичка дела него мој први прелид, али публика није имала исто мишљење. Не могу да кажем да је моја процена погрешна, или да постојање ауторских права делује разарајуће на њихову популарност. Увек ће за мене бити отворено питање, да ли је за успех претходног дела заслужна моја тадашња креативност или је последица одсуства ауторских права.“ Нав. према: Sergei Bertensson and Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A lifetime in Music*, New York, New York University Press, 1956, 162.

<sup>11</sup> Yoon-Wha Roh, наведено дело, 8.

разноврсности инспирације за њихов настанак. Две деценије које стоје између настанка првог и последњег прелида представљале су наине изузетно плодносан период за Рахмањинова, током којег он не само да профилише свој музички стил, већ га у тихој, али континуираној евоуцији доследно и развија. Двадесет и четири комада у том светлу репрезентују процес сазревања аутора, као и освајање нових музичких средстава који су га стилистички посетпено све изразитије приближавали експресионизму. Према мишљењу Вилијема Фланагана, америчког композитора, Рахмањиновљев укупан музички стил могао би се одредити као пост-романтичарски, али и као еклектичан<sup>12</sup> будући да је он с једне стране (нарочито почетком прве деценије двадесетог века) репрезентовао своју окренутост традиционалним обрасцима у пољу жанрова, форми, донекле и хармонског језика, да би већ крајем исте деценије и у наредној рефлектовао све активније трагање за новим решењима грађења драматургије, али и све оштријим, готово експресионистичким мелодијским, ритмичким и хармонским поступцима. Како Валентин Антипов (Valentin Antipov), редактор критичког издања комплетног сета од двадесет и четири прелида луцидно запажа: „будући да се дух лутања и тражења (пре свега у креативном и духовном смилу) скривено одражава и кроз 24 прелида, *Листове Године ходочашћа* намећу се као најближи драматуршки прототип, дефинишући и одређујући разноликост [Рахмањиновљевог, прим. М. З.] жанра и стила у циклусу. Свакако, не у буквалном илустративно-програмском смилу, већ превасходно у смилу [репрезентације] ‘лутајућег музичара’ како је себе називао Рахмањинов, тражећи и достижући нове уметничке границе; то је у ствари била главна одлика композиторових дела овог периода“.<sup>13</sup> Ипак, и поред тога што ове констатације имају убедљиву аргументацију, Рахмањиновљево често истицано неразумевање модерне музике као да пружа и друго, лично светло на претходна запажања. У његовој писаној заоставштини остале су забележене следеће тврдње: „Не могу да одбацам стари начин компоновања, а не могу ни да усвојим нов. Уложио сам велики напор да осетим музички модел данашњице, али нисам успео у томе. [...] Нова врста музике изгледа да долази, не из срца, него из главе. Композитори мисле уместо да осећају... они мисле, протестују, анализирају, резонују, калкулишу и премишљају – али не доживљавају усхићење“.<sup>14</sup> По свему, Рахмањиновљев несумњив

---

<sup>12</sup> William Flanagan, Sergei Rachmaninoff: A Twentieth-Century Composer, *Tempo* (22), Rachmaninoff Number (Winter, 1951-1952), Cambridge University Press, 5.

<sup>13</sup> Yoon-Wha Roh, наведено дело, 13.

<sup>14</sup> Sergei Bertensson and Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A lifetime in Music*, New York, New York University Press, 1956, 352.

трагалачки порив кретао се у јасним оквирима позно-романтичарског и експресионистичког стила из којег он није имао потребу да стваралачки драстичније искорачује,<sup>15</sup> успевши међутим, да унутар њега на различитим плановима оствари веома разноврстан музички мозаик.

Посматран из извођачког аспекта, развој музичког језика у *Прелидима* рефлектовао се временом кроз све суптилнији третман инструмента из којег Рахмаџинов све израженије оваплоћује колористичке ефекте, неретко постављајући пред извођача и веома велике захтеве у погледу односа звучних планова махом полифоно изграђених музичких сегмената или целина. Ова настојања посебну манифестацију добијају унутар опуса 32, где Рахмаџинов сублимира своје раније композиционе поступке евидентне у опусима 3 и 23, постављајући их на виши ниво сложености, тежећи максималној засићености тонског слога у симултаном и разложеном акордици, али и са све израженијом потребом за оштријим, спорадично и перкусивним третманом клавијатуре.

На поетичкој равни, већ је било речи о фолклорној инспирацији која боји све аспекте Рахмаџиновљевог музичког језика приказујући се кроз прелиде у својим бројним трансфигурацијама од лирских мелодија широког лука до играчки стилизованих крепких ритмизација махом фрагментарне мелодике. Један од ипак нарочито заступљених музичких елемената јесте идиом *звона* која прожимају целокупан музички опус овог аутора. Сергеј Рахмаџинов, наине гајио је посебну љубав према црквеним звонима још од најраније младости. О томе најбоље сведоче композиције које су експлицитно проткане мотивима звона, али и многе друге у којима се њихова присутност остварује са изразитом суптилношћу. Према речима самог композитора: „Читавог живота сам уживао у различитим расположењима и музици радосних и тужних звона. [...] Једно од мојих најдражих сећања из детињства везано је за четири ноте великих звона *Саборне цркве Свете Софије* у Новгороду, која сам често имао прилику да слушао кад ме је бака водила у град у време одржавања црквеног фестивала. [...] Четири ноте су чиниле тему која се стално понављала, четири плачне ноте, под велом стално променљиве пратње. Ја сам одувек са тим нотама повезивао

---

<sup>15</sup> На овом месту истакла бих да су проучавајући целокупно стваралаштво Сергеја Рахмаџинова у контексту разноврсних животних околности у којима су његове композиције настајале, историчари музике који су имали прилике да активно учествују у писању биографије великог руског композитора дошли до закључка да спољашњи свет који га је окруживао није оставио много трага на његова музичка остварења. „Порука коју је преносила његова музика, као што ћемо видети, била је изразито личног карактера и због тога се мењала у јако малој мери како су године пролазиле.“ Наведено према: John Culshaw, *Rachmaninov, The Man and His Music*, Oxford University Press, New York, 1950, 13.

сузе. Много година касније компоновао сам свиту за два клавира у четири става, од којих сваки дочарава поетски извор инспирације. За трећи став, коме претходи Тјутчева песма 'Сузе', одмах сам схватио која је тема идеална – и црквена звона Новгорода поново су запевала<sup>16</sup>. Као што ће у појединачним анализама прелида бити посебно предочено, звучни идиоми ових „инструмената“ испољаваће се у распону од вибрантних сазвучја звончића третираних у дисканту до масивних блокова најчешће акордски постављених у басовским и средишњим регистрима клавира. Узимајући у обзир изразити симболички значај ових елемената, сматрам да је њихово звучно обликовање у што реалистичнијем маниру међу примарним интерпретативним изазовима са којима сам имала прилику да се сусретнем.

### **Принципи руске пијанистичке школе као темељ креирања интерпретације 24 прелида Сергеја Рахмањина**

Јединствени културни контекст у којем су настале и развијале се стваралачка и извођачка пракса на руском тлу током друге половине деветнаестог и двадестог века имао је одлучујућег дејства на идентитет, али и заједничке оријентације и стремљења клавирске музике и пијанизма. Полазећи од ове чињенице, за изградњу уметничке интерпретације одабраних дела чини ми се неопходним упознавање са принципима пијанистичке школе која се налазила у основи приступа како инструменту, тако и литератури унутар које истакнуто место припада стваралаштву Сергеја Рахмањина. Потребу за овим освртом несумњиво додатно потхрањује његова двострука улога композитора и пијанисте у којој је наслеђе руске пијанистичке школе нашло једнаку рефлексiju у обликовању клавијског стила његове музике и саме пијанистичке технике.

Како Драгољуб Шобајић истиче, „Руска пијанистичка школа заузима истакнуто место у историји културе своје земље. Израсла на традицијама руске духовности она је у једном тренутку општег националног успона засјала снажним и несвакидашњим сјајем. Она је заједно са осталим уметностима оставила видног трага у повести европских културних збивања XIX и XX века“<sup>17</sup>.

Међу значајним одликама које би се у најширем смислу могле поистоветити са

---

<sup>16</sup> Sergei Bertensson and Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A lifetime in Music*, New York, New York University Press, 1956, 184.

<sup>17</sup> Драгољуб Шобајић, *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад, Светови, 1996, 171.

идиомима руске музике, а у ужем са њиховим материјализацијама на самом инструменту, на првом месту појављује се тежња ка кантабилитету клавирског тона. Исходишта оваквог усмерења свакако је могуће пронаћи у вокалној фолклорној традицији, али и у живој пракси вокалног богослужења које је у битном смислу трасирало развој руске уметничке музике. Управо из тог разлога, један од аксиома и руске пијанистичке школе био је да „Клавир [...] за свој узор мора имати ‘најлепши од свих инструмената’ – људски глас“.<sup>18</sup> У том смислу, у педагошким обрасцима присутна је нарочита тежња ка повезаном начину извођења низова тонова у легато и легатисимо покретима. Друга важна одлика руске пијанистичке школе јесте тежња ка верном тумачењу нотног текста, а у вези са тим и захтев за јасноћом презентације садржаја музичког дела. Како Шобајић истиче, „упоредо са акустичким дешифровањем текста (висине, дужине и јачине тона) извођач врши и смисаону анализу нотног записа. Он настоји да схвати емотивне, психолошке, социјалне и историјске узроке и околности које су допринеле настанку датог музичког дела – шта је композитор желео да искаже музиком, каква осећања су присутна у делу, на који начин их је изразио и којим средствима“.<sup>19</sup> Реч је у коначници о настојању ка *реалистичном* тумачењу композиторских интенција које се огледа у нарочитој потреби за транспарентном карактеризацијом музичког материјала.

Међу истакнутим представницима руског пијанизма, Сергеј Рахмањин свикако заузима специфично место. У времену све изразитијег напуштања оних традиционалних образаца романтичарског пијанизма који су допуштали велики степен извођачке слободе кроз недоследност у репродукцији нотног текста, преувеличавању агогике, те знатним флукуацијама темпа, Рахмањин је својом пијанистичком праксом успостављао сасвим нови модел објективистичке суздржаности пред музичким материјалом, репрезентујући измештање фокуса са менифестације субјективног доживљаја самог интерпретатора (какво је спровођено у пијанистичкој пракси током највећег дела деветнаестог века) на само музичко дело. Његова извођења сопствених, али и композиција других аутора представљају стога репрезентативни пример модерног начина тумачења. Елементи виртуозитета код Рахмањинова функционализују се у контексту појачавања карактеризације музичког тока, а не као „спољни“ декоративни елементи самог извођачког чина. Рахмањин се од његове спектакуларности окреће ка самом музичком делу у потрази за музичким смислом

---

<sup>18</sup> Исто, 173.

<sup>19</sup> Исто, 177.

скривеним у партитури. У том погледу, он велику пажњу посвећује чврстој архитектури интерпретације саобразне форми и драматуршком развоју композиције. Управо стога, Рахмаџинов у сваком делу настоји да пронађе његову „кулминациону тачку“ као највиши динамички плато ка којем се формира драматуршки крешендо интерпретације. Настојање за извођачким оваплоћењем аутентичног надахнућа аутора и музичког смисла дела, несумњиво је након генерације којој је припадао и Рахмаџинов постало примаран постулат интерпретативних концепата у пијанизму, у средишту којих је прецизно ишчитавање партитуре обећавало достизање идеалитета самог музичког дела скривеног у њој.<sup>20</sup>

У практичном погледу, методологија истакнутог руског педагога и пијанисте Хенриха Густафовича Нојхауза (Генрих Густафович Нейгауз), била ми је од велике користи у раду на креирању сопствене интерпретације *Прелида* Сергеја Рахмаџинова. Како се у литератури наводи „Нојхауз је сматрао да учитељ мора утицати на ученика у психолошком и емоционалном-естетском правцу. Ученика је потребно заинтересовати за рад, потребно је задобити његово поверење, убедити га у исправност својих погледа, разоткрити скривене лепоте музике и на тај начин побудити љубав према уметничким вредностима и створити мотивацију за рад“.<sup>21</sup> Суштина његовог метода рада наине, јесте формирање уметничке представе о музичком делу у унутрашњем слуху извођача. Своје дугогодишње педагошко искуство предочио је у књизи *О уметности свирања на клавиру* чији називи поглавља репрезентују важне теме у контексту развоја и неговања пијанистичких способности: Уметничка представа музичког дела, Нешто о ритму, О тону, О раду на техници, Учитељ и ученик и О концертној делатности. У том смислу „За Нојхаузов метод рада може се рећи да црпе своју снагу и делотворност са три различита извора. То су: 1) руски емоционално-естетички однос према музици и уметности 2) принципи рада руског позоришног редитеља и теоретичара Константина Станиславског и 3) принципи рада пијаниста Феликса Блуменфелда (Феликс Михайлович Блуменфелд), Леополда Годовског (Leopold Godowsky), Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni) и Јозефа Хофмана (Josef Hoffmann)“.<sup>22</sup>

Настојећи да у свом извођачком приступу *Прелидима* Сергеја Рахмаџинова с једне стране објединим композиторове постулате објективистичког приступа музичким делима и

---

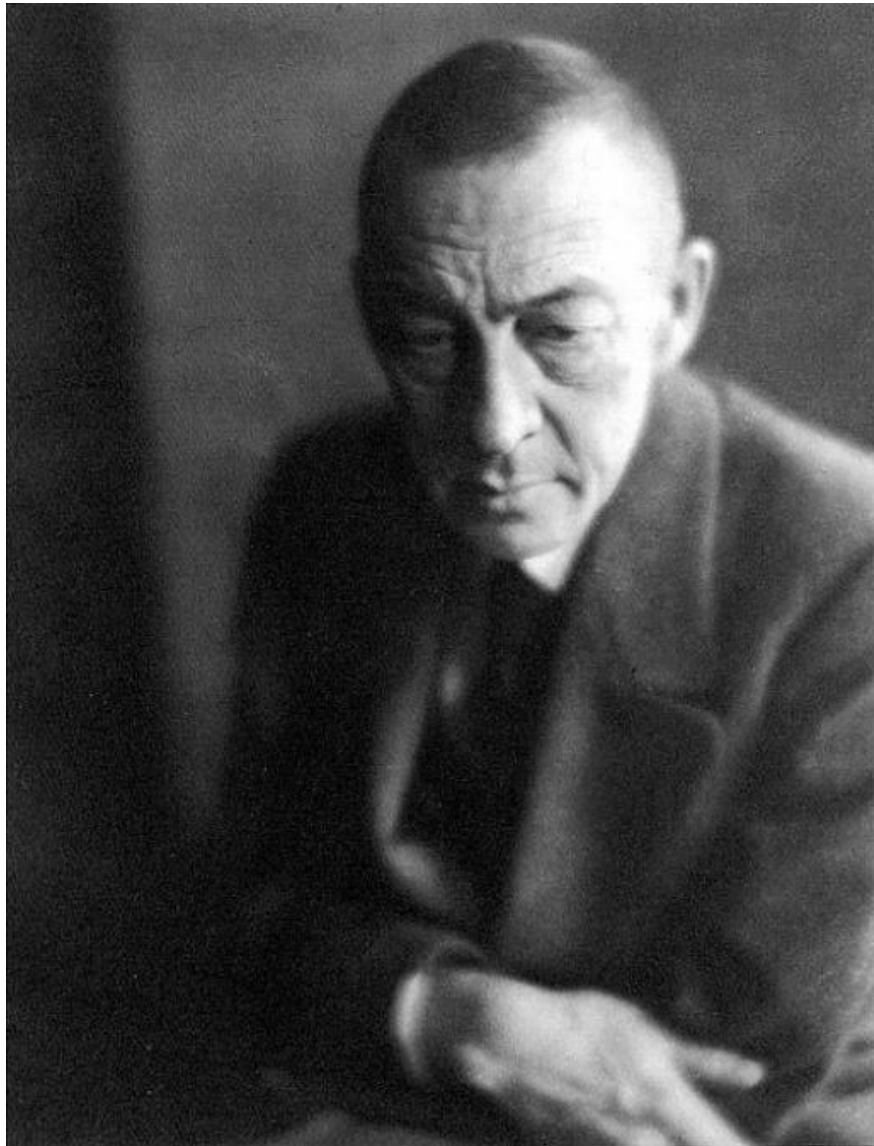
<sup>20</sup> Више у: Стефан Цветковић, Контекстуална питања модернистичке парадигме у музичком извођаштву, у: Соња Маринковић, Санда Додик, Драгица Панић Кашански (уред.), *Традиција као инспирација*, Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности, Музиколошко друштво РС, Бања Лука, 2017.

<sup>21</sup> Драгољуб Шобајић, наведено дело, 251.

<sup>22</sup> Исто, 257.



организације њихових кулминационих платоа, а са друге имплементирам поставке руске пијанистичке школе у аспектима „вокалног“ третмана инструмента и реалистичког начина презентације музичког садржаја, као нужан иницијални корак испоставила се детаљна анализа опуса који је предмет овог истраживања. У наредном поглављу изложићу остварене увиде осветљавањем садржаја и особености сваког од двадесет и четири разматрана прелида.



Сергеј Рахманџинов, око 1940. године

## ИЗВОЂАЧКА АНАЛИЗА ПРЕЛИДА СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА

### Прелид оп. 3 бр. 2

Прелид оп. 3 бр. 2 у цис-молу једна је од Рахмањиновљевих најпознатијих композиција за клавир. Његовој великој присутности на сцени свакако допринела је чињеница да је композитор ово дело најчесталије изводио, што је временом резултирало и његовим негативним емотивним односом према датој композицији. Вредно је помена да овај прелид чини заправо саставни део *Фантастичних комада (Morceaux de fantaisie)* који садрже још и *Елегију, Мелодију, Полчинелу* и *Серенаду*.



Најупечатљивији је свакако мотивски садржај који се јавља на самом почетку композиције, а чини га низ од три тона основних хармонских функција: а – гис – цис. Посматран кроз призму креирања уметничке интерпретације, технички захтев овог прелида који сугеришу поједини аутори нотних издања представља употреба средњег педала како би се продужило трајање тонова из најнижих регистара. Након одлучног

карактера којим одишу први тактови композиције нижу се акордски склопови молећивог музичког израза које је из тог разлога неопходно свирати знатно мекше како се не би нарушио динамички баланс композиције и наставило слушање постепеног гашења најдубљег тона. У мелодијском смислу, суседно кретање линије горњег гласа веома асоцирана на ванземаљко, космичко, онострано... Неопходно је унети слободу у агогичком смислу у тактовима број 6 и 7, када споредна мелодијска линија добија дужи ток трајања. Овакав начин размишљања је увелико потврђен у досадашњој извођачкој пракси.

Средишњи одсек композиције који носи карактерну ознаку *agitato* одише узнемирењем, нарочито у хроматској мелодијској линији која постепено прелази у кратак *accelerando* одсек до репризног дела композиције. Кулминација читавог дела садржана је у репризи када се звук црквених звона дочарава пуним акордским склоповима. Последњи тактови композиције доносе постепено смањивање звучне тензије и мелодијске промене у средњим гласовима.

ПРЕЛИДИ ОП. 23



Петар Кончаловски: *Новгород*

## Прелид бр. 1 у фис-молу

Темповска као и карактерна ознака којом Сергеј Рахмаџинов ствара увод у први циклус Прелида јесте *Largo*. То је комад краћег трајања који се одликује идентичним ритмичким обрасцем у деоници леве руке током трајања готово читаве композиције (изузетак представљају тактови бр. 35 и 36 када се улога главног, мелодијског гласа премешта у леву руку). Мелодијски костур пратећег гласа чини терцни покрет и хроматски низ у регистру баритона који на посебан начин даје атмосферу читавој композицији. Меланхоличан карактер којим одише овај прелид проистиче из самог тоналитета композиције (фис-мол), одабира темпа, начина на који је осмишљена мелодијска линија, као и хроматског покрета у веома богатој деоници леве руке.

Почетна фраза, коју чини првих шест тактова, понавља се у варираном облику; потом је изложена у паралелном тоналитету, А-дуру када се и остварује дијалог између сопрана и баса:

The musical score is presented in three systems. The first system shows the initial phrase in the right hand (treble clef) and a chromatic bass line in the left hand (bass clef). The second system continues the piece, featuring a variation of the initial phrase. The third system shows the continuation of the chromatic bass line and the melody. The key signature is one sharp (F major), and the time signature is common time (C).

Наизменични наступи добијају узнемирен карактер што се нарочито уочава након 21. такта када мелодијска линија у октавама достиже врхунац композиције. Повратак на почетни материјал композиције наступа у такту бр. 30 који врло брзо прекида када проткана новим мотивским садржајем.

С обзиром на то да су технички захтеви композиције примарно усмерени ка звучној раслојености и квалитету звука у први план се ставља емотивно дочаравање меланхоличног карактера композиције. Квалитетна интерпретација овог прелида умногоме зависи од способности деликатног динамичког нијансирања извођача као и правилно успостављеног баланса између главне, мелодијске линије и пратећих гласова. Атмосферу ове композиције чини музички материјал који се налази у деоници леве руке чије неумитно секундно кретање одаје утисак константне молбе; оно је у микродинамичком смислу усмерено ка декрешенду. Средишњи део прелида захтева од интерпретатора пажљиво слушање боја које доноси сваки регистар понаособ и дочарава унутрашњи немир који се најбоље изражава постепеним покретом музичког тока све до тренутка када наступа кулминација композиције.

### Прелид бр. 2 у Бе-дуру

У поређењу са музичким делом које му је претходило, ова композиција је свечаног карактера на шта веома јасно указује карактерна ознака *Maestoso*. У литератури се назива још и Рахмањиновљевим "револуционарним" прелидом, евидентно захваљујући деоници леве руке која карактерише сличан драмски набој као и истоимена етида Фредерика Шопена.

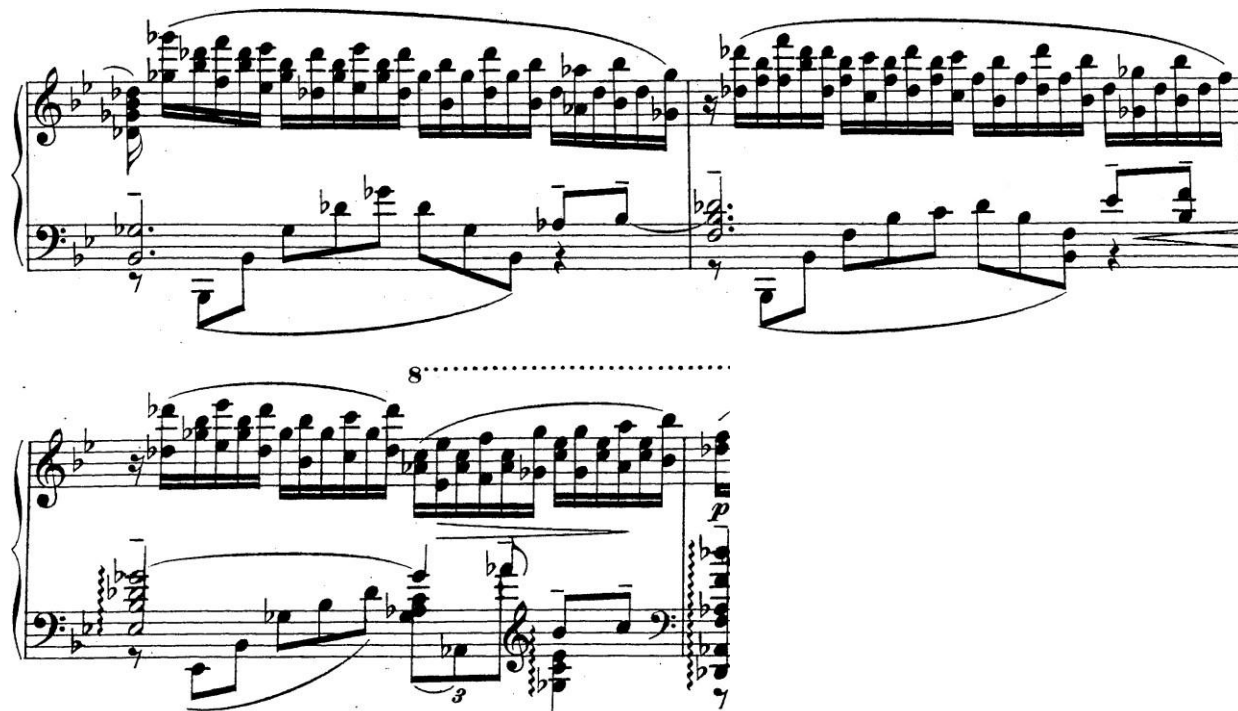
Након уводног излагања у виду разложених акорада наступа садржајна мелодијска линија:



Прва фраза се у измењеном виду још једном понавља, да би потом била изложена на медијантној хармонској основи – де-молу – што је потребно дочарати сетнијим музичким изразом. Десна рука је проткана композиторским ознакама у виду акцената на готово свакој нотној вредности на шта додатно указује и ознака *sempre marcato*. Још једну особеност ове композиције чини њена ритмичка структура: у деоници леве руке јављају се секстоле, а у десној руци се смењује пунктирани ритам и секстоле. Након друге метричке промене композиције наступа средишњи део троделно организоване форме прелида. Лирска мелодијска линија у средишњем регистру са богатим хармонским решењима се на постепени начин развија док нешто другачија верзија оригиналне мелодијске линије постаје пратећа деоница у дисканту:







Комплексност извођења датог дела композиције је у успостављању правилног баланса између теме, која асоцира на боју виолончела и фактуре, у којој се назире пратећа мелодијска линија. Стога је неопходно свирање музичког садржаја у деоници десне руке треба довести до беспрекорности. Занимљиво је приметити појаву технике имитације у прелазу који припрема наступ репризног дела А. Кода, која отпочиње у такту број 54, изискује примену дужег педала нарочито у вишем регистарском опсегу уз тежњу за бриљантним звуком у деоници десне руке.

### Прелид бр. 3 у де-молу

Трећи прелид веома је близак полифонском начину осмишљавања композиције с обзиром на то да је Сергеј Рахмањин применио традиционалне контрапунктске технике попут секвенце, канонске имитације, аугментације и диминуције. Састоји се од две главне фразе контрастног карактера као и великог броја споредног материјала који употпуњује музички ток. Те главне фразе чине мотив свечаног, готово религиозног карактера и стакато фигуре у бас линији:



Прва два такта садрже највећи део тематског материјала који ће послужити у даљем развијању музичког тока читаве композиције. Почетна осмотактна фраза заокружена је полукаденцом за којом следи варирано понављање фразе исте дужине са завршетком на потпуној аутентичној каденци. Занимљива је појава да се читав одсек који обухвата првих шеснаест тактова још једном понавља. Темповска ознака која стоји на почетку композиције, *Tempo di minuetto*, сугерише на плесни карактер умереног протока времена. Средњи део проткан је контрапунктским техникама и траје тридесет два такта. Важну улогу преузимају линија горњег гласа као и таласасто обликована линија доњег гласа који се међусобно допуњују. Друга музичка фраза готово идентичног мотивског садржаја која је спроведена на новој тоналној основи изискује богатији звучни дијапазон. Танан звук којом отпочиње одсек *Un poco piu mosso* постепено добија тамнији боју у виду секундних низова у деоници леве руке и припрема згушњавање музичког тока који доводи до кулминације композиције. Врхунац је осим у динамичном смислу додатно обогаћен раскошним хармонским разлагањем које веома подсећа на звук трзачких инструмената. Репризни одсек је краћег трајања у односу на почетне тактове композиције да би било више простора за излагање старог и новог музичког материјала у коди. Кода, која наступа у такту бр. 55, садржи имитационо излагање мотива кроз три различита гласа које се одвија на педалном тону тонике:





Динамичка ознака од *ppp* указује да дати музички ток треба приказати у виду далеког извора звука. Појавом акордске фактуре у виду стакато артикулације композиција поприма скерцозан карактер, а педални тон који се некада налазио у најнижем гласу премешта се у средњи регистарски опсег. Мотивски шаблон који чине три тона, а-дис-де, остаје присутан до самог краја композиције. Последња три такта веома подсећају на сам почетак композиције те је дате акорде потребно изнијансирати са пуно пажње.

#### Прелид бр. 4 у Де-дуру

Прелид бр. 4 је компонован у истоименом тоналитету супротног рода као и композиција која му је претходила. Самим одабиром тоналитета (Де-дур) композитор је веома јасно одредио садржај композиције: у питању је комад пасторалног карактера. Без обзира на константан ритмички покрет остварен у виду триола, композиција одише унутрашњим миром и приближава се приказу призора из вечног живота. Лепота овог прелида огледа се и у томе што композитор звучно реферише на људски глас.

Andante cantabile. (♩ = 50) *mf*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante cantabile' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The first measure is marked *pp* and contains a triplet of eighth notes. The second measure is marked *mf* and also contains a triplet. The third measure is marked *sempre cantabile* and contains a triplet. The piece concludes with a final triplet in the fourth measure.

Након уводна два такта остварена у виду фигурације на тоничном акорду основног тоналитета појављује се лирска мелодијска линија у средњем регистру заокружена доминантним септакордом. Ознака *sempre cantabile* сугерише интерпретатору распеваност дугачке мелодијске линије. Наредних шеснаест тактова садржи извесне хармонске промене али у суштини представља измењену верзију почетне музичке фразе. Мелодија која је и даље изложена у средњем гласу обogaћена је акордском фактуром. Свакако најважнија промена огледа се у пратећој линији која постаје раскошнија те поприма мелодијске карактеристике.

Средњи део се у мелодијском смислу ослања на мотивско језгро са почетка композиције, тачније приказује га у диминуцији и даље развија на себи својствен начин:

The second system of the musical score continues with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature remains two sharps and the time signature is 3/4. The first measure is marked *f* and contains a triplet. The second measure is marked *p* and contains a triplet. The third measure is marked *dim.* and contains a triplet. The fourth measure is marked *pp* and contains a triplet. The piece concludes with a final triplet in the fifth measure.



Значајно је истаћи изузетно богат хармонски садржај који утиче на емотивни доживљај датог дела композиције од стране интерпретатора/слушаоца: на свака два такта јавља се нови акордски склоп док је та појава у даљем музичком току и чешћа. Кулминација наступа у такту број 51 и карактеришу је акорди пуног звучања.

Још једна варијација оригиналне мелодијске линије изложена је у претпоследњем, четвртном делу композиције која се овога пута налази у горњем регистру. То је заправо измењено понављање друге фразе при чему је скраћена пратећа мелодијска линија. Петотактна кода заправо представља реминисценцију треће музичке целине.

### Прелид бр. 5 у ге-молу

Прелид у ге-молу је настао 1901. године, дакле знатно раније у поређењу са осталим комадима из опуса 23. Карактерна ознака *alla marcia* на самом почетку композиције јасно ставља до знања да је прелид инспирисан духом војничког марша – реч је о музици која одише чврстим карактером. Први и последњи део композиције нарочито одговарају датом опису:

*Alla marcia.* (♩=108)

Средњи део композиције је лирског карактера и карактерише га богата звучност. Деоница леве руке попут каквих таласа лагано се покреће са једне стране клавијатуре на другу. Средњи део обogaћен је наступом још једне мелодијске линије која се константно помера из деонице леве у деоницу десне руке. У агогичком смислу свакако је занимљив одсек који представља прелаз ка репризи:



Важно га је интерпретирати на начин постепеног убрзавања музичког тока који следи након такта који се дословно понавља у динамичкој градацији. Сам крај композиције доноси постепени диминуендо подсећајући на војнике који полако нестају из видокруга посматрача.

Карактерна ознака композиције веома јасно говори о начину на који треба интерпретирати прелид: *alla marcia* заправо значи поседовати чврстину у оквиру ритмичке компоненте. Извођач такође треба да има јасну представу о начину на који ће интерпретирати два различита музичка плана – мелодијску линију, који има водећу улогу, и акордску фактуру. Важно је да од такта бр. 17 музичко фразирање треба спровести на следећи начин: јако је важно показати први акорд у такту, а његове обртаје у динамичком смислу смањити како би крешендо преко последње четвртине на постепен начин припремио нов акорд у следећем такту. Још једну драж композиције чине синкопе које треба на посебан начин истакнути. Други део композиције који носи темповску ознаку *un poco meno mosso* карактеришу изразито певљива мелодијска линија у деоници десне руке и таласасто обликован пратња у деоници леве руке коју у микро динамичком смислу треба водити ка крешенду и то од друге шеснаестине у једном низу до прве шеснаестине у наредном. Појава распеваног унутрашњег гласа чини средишњи одсек још богатијим и с обзиром на различит звучни регистар треба га интерпретирати другачијом бојом у односу на водећу мелодијску линију.

## Прелид бр. 6 у Ес-дуру

Andante. (♩ = 72)

*pp*

*p*

На основу нотног примера који приказује прву фразу шестог прелида из опуса 23 интерпретатор стиче утисак да композиција дочарава осећање заљубљености. Једноставније речено, у питању је комад магичног, фантастичног карактера. Након излагања прве музичке фразе следи друга у којој се одвија хармонска промена и стреми ка новом тоналитету, гемолу. У наредних пет тактова мелодијска линија са почетка композиције се проширује и развија; такође се одвија хармонски обрт у којем се посредством еф-мола стиже до основног тоналитета. Од такта број 23 густа акордска фактура која је чинила основ главне мелодијске линије се поједностављује и излаже у средњем регистарском опсегу. Наредни сегмент музичког тока садржи дијалог између сопрана и алта у деоници десне руке. Кода, која отпочиње у такту број 39, изграђена је од мотивског материјала са почетка композиције.

Промишљајући основној замисао којом се руководио композитор, изузетно је важно правилно интонативно вођење пратеће линије у деоници леве руке и то у легато

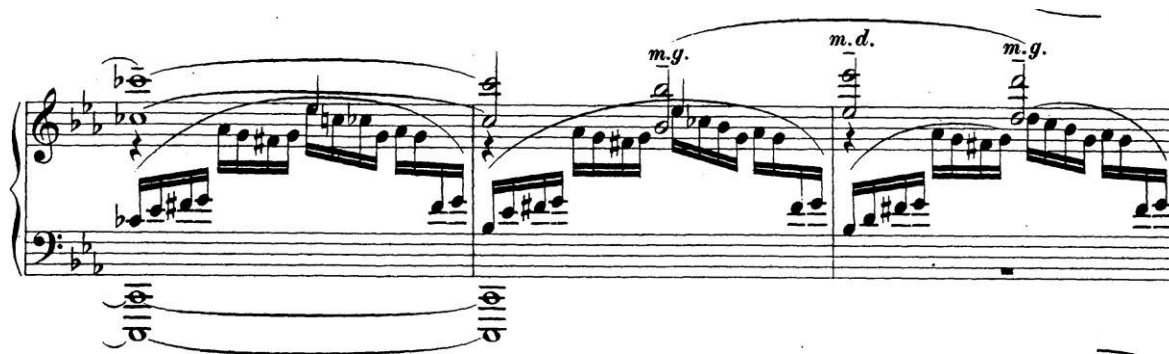


артикулацији. Од тренутка када се појави нов тоналитет – ге-мол – музика поприма тамнији звучни обрис. Кулминацију, која се простире на тактовима број 19 и 20, треба са посебном пажњом осмислити и дочарати како у динамичком тако и у можда још важнијем изражајном смислу. Као што је већ напоменуто, репризни одсек доноси другачије обликовање основне мелодијске линије и то у смислу поједностављења акордске фактуре: у деоници десне руке се јавља једногласни тематски садржај. Такав начин обликовања музичког тока доприноси интимнијем звучном изразу. Још бих скренула пажњу на тренутак када се у мелодијском смислу обогаћује садржај композиције: од такта бр. 28 појављује се пратећа мелодијска линија у деоници леве руке која подсећа на звук виолончела; сматрам да на такав начин треба усмерити звучну боју која ће бити блиска поменутом музичком инструменту.

### Прелид бр. 7 у це-молу

Седми прелид је композиција која осликава стање унутрашње узнемирености; у том смислу значајну улогу преузима пратећа мелодијска линија која веома подсећа на појаву из природе – кретање ветра. Над педалним тоном тонике у басовој деоници одвија се константни узлазно-силазни покрет у виду шеснаестина који садржи поступни хроматски силазни низ у доњем гласу средњег регистра. Сматрам да је вредно помена да на трећој четвртинској доби шеснаестинског низа композитор умеће скривену мелодијску линију. Прва фраза, коју чини шеснаест тактова, заокружена је полукаденцом. Наредна музичка целина садржи врло сличну хармонску структуру као и фраза која јој је претходила. Главна измена коју карактерише нову реченицу јесте појава мелодијске линије у октавама:





Нов тематски материјал јавља се од такта број 33 у којем је главна мелодијска линија изложена у најнижем гласу. Поменута четворотактна фраза се још једном секвентно понавља све до пасажног сегмента музичког тока који има улогу прелаза. Након достигнутог динамичког врхунца који је заснован на медијантној хармонској основи следи реприза почетног дела композиције – тачније друге фразе али у измењеном виду. Кода, која отпочиње у такту број 69, изграђена је од фрагмената основног тематског материјала. Завршни акорди на величанствен начин заокружују композицију; томе свакако додатно доприноси и изненадна појава пикардијске терце.

Током рада на креирању уметничке интерпретације прелида у це-молу важно је распоредити различите сегменте музичког тока по важности како би се као коначан резултат добио правилан баланс у динамичком смислу. Тежина је свакако у извођењу најнижег динамичког слоја који мора бити довољно чујан да би се створио ефекат таласастог кретања. Јако је важно да интерпретатор увек има на уму како треба да креира звучну слику коју ће слушалац перципирати као приказ природне појаве – ветра, а у емотивном смислу – узнемирености. Други део композиције доноси, поред мелодијске линије у средњем регистарском опсегу, новину у смислу начина на који треба обојити водећи глас. Сматрам да би одличан звучни узор свакако требало да буде боја коју поседује виолончело, инструмент који је Рахмањин нарочито волео.

### Прелид бр. 8 у Ас-дуру

Основна карактеристика осмог прелида јесте ритмичка фигура у виду шеснаестина која доминира током трајања већег дела композиције и садржи скривену мелодијску линију, у појединим тренуцима у унисону са деоницом басове линије:

**Allegro vivace.** (♩=108)

Почетни музички материјал простире се током трајања прва четири такта композиције да би потом уследило постепено сажимање мотива до јединице од половине такта. У такту број 19 отпочиње други одсек композиције који доноси пре свега хармонску промену у виду појаве новог тоналитета, доминантног Ес-дура као и нове мелодијске линије у деоници леве руке:

Прелаз наступа у такту број 31 и припрема повратак на репризни одсек којим се заокружује троделна структура композиције. Интересантно је напоменути да су првих једанаест тактова репризног одсека идентични као почетни тактови композиције. Кода,

која наступа у такту број 70, изграђена је од фрагмената почетног тематског материјала у деоници леве руке који се одвијају над тоничним педалним тоном.

*Allegro vivace* јасно указује на садржај композиције – реч је о прелиду који дочарава живахан карактер. У интерпретативном смислу подразумева деликатан туше у шеснаестинским нотним вредностима како би главна мелодијска линија дошла до изражаја. У том смислу је од изузетне важности поседовати флексибилност зглоба десне руке. Одсек који отпочиње у такту број 31 карактеристичан је по томе што је ужег опсега – такав начин организације музичког материјала даје могућност извођачу да на интимнији начин дочара мелодијску линију. Репризни одсек обогаћује тонску палету композиције појавом различитих тоналитета – у питању су бе-мол, Дес-дур и еф-мол те сваки од наведених треба обојити на другачији начин. Последњи тактови композиције подсећају на хорски састав који поступним кретањем гласова свечано заокружује прелид у Ас-дуру.

### Прелид бр. 9 у ес-молу

Претпоследњи прелид из опуса 23 јесте музичка творевина која захтева изузетну техничку оспособљеност интерпретатора како би коначан резултат упорног рада над овладавањем датог дела био плодотворан. Композиција подсећа на својеврсну етиду и осмишљена је као комбинација различитих интервала који се константно смењују:

**Presto.** (♩=152)

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a right-hand part featuring intricate sixteenth-note patterns and a left-hand part with a steady bass line. The second system continues the piece, showing the right-hand part's complex rhythmic structure and the left-hand part's accompaniment. The key signature is E-flat major (three flats), and the tempo is marked Presto. The score includes detailed fingering numbers above the notes and a dynamic marking of piano (p).

У структуралном смислу композиција се заснована на почетном двотактног мотивском језгру. Након излагања главног музичког материјала у трајању од четири такта композитор спроводи сличан мотивски садржај на медијантној хармонској основи да би потом уследило излагање на доминантној. У такту број 11 јавља се вариран повратак на почетак композиције с том разликом да субдоминантна хармонска сфера претходи доминантној. Други повратак на почетни музички материјал садржи залазак у субмедијантну а потом и медијантну хармонску основу. Наредна четири такта садрже узлазну мелодијску линију у басовој деоници која на постепен начин припрема снажну кулминацију композиције а уједно доноси нов тематски садржај. Кода наступа у такту број 40 и у мотивском смислу заснована је на музичком материјалу са почетка композиције који се одвија над тоничним педалом. Завршна два такта која се састоје од излагања медијантне, доминантне и тоничне хармоније у виду акорада само додатно потврђују основни тонални центар.

С обзиром на то да је композиција комплексна у техничком смислу, важно је да извођач на аналитички начин приступи вежбању и искористи све познате методе у овладавању овим тешким техничким захтевом. Неопходно је остварити лакоћу додиром зато што је скоро цела динамичка слика композиције осмишљена у пијану. Секундне задржице у деоници леве руке долазе до изражаја у виду скривеног гласа који допуњује главни мелодијски садржај у највишем гласу. Напомињем да је у зависности од регистрског опсега у којем је музика осмишљена, неопходно прилагодити палету тонских боја – то заправо значи светлији звук у вишим регистрима док је у нижим регистрима природан тамнији звук. Иако велики део времена пијаниста треба да посвети раду на усавршавању технике, важно је ставити основну замисао композиције на прво место а то заправо значи подредити све остале компоненте музичком садржају.

### **Прелид бр. 10 у Гес-дуру**

Последња композиција из опуса 23 одише спокојем и на потпуно другачији начин заокружује први циклус прелида у поређењу са прелидом број 13 из опуса 32. Технички захтеви који се постављају пред извођача током трајања већег дела композиције су везани за веома деликатан звучни баланс између гласова. Пратећа мелодијска линија која

константно пулсира и креће се на релацији од доминанте до тонике у најнижем гласу на самом почетку одређује карактерни садржај и темповску ознаку композиције; то је уједно и мотив који ће вешто бити коришћен током трајања читавог дела. Мирна, носталгична мелодијска линија отпочиње силазним квинтним скоком, од доминанте до тонике, развија се у две фразе од по четири такта. На последњој доби у такту број 10 почиње излагање мелодијске линије која се у слободнијем виду имитира у дисканту. Узлазни секвентни низ саткан од фрагмената мелодијске линије отпочиње у такту број 18 и постепеним крешендом и убрзавањем води ка снажној кулминацији композиције.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including chords, single notes, and rests. Above the first staff, there are tempo and dynamic markings: 'rit.', 'Tempo I.', 'dim.', 'p', 'dim. e rit.', and 'a tempo'. The second system also consists of two staves, with a 'dim.' marking above the first staff and an 'm' marking below the second staff. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Репризни одсек је звучно богатији у односу на почетак композиције: док се у левој руци одвија главна мелодијска линија напореда са пратећим мотивом који се постепено пење, у десној руци се појављује силазна мелодија заједно са акордима који пулсирају током трајања читавог одсека чинећи га нарочито богатим. Након излагања две музичке фразе различитог трајања појављује се нов ритмички образац у виду триола над тоничним педалним тоном:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system features a right-hand melody with dynamics *p*, *mf*, *dim. p*, *mf*, *p*, and *pp*, and a bass line with triplets. The second system continues the melody with dynamics *p* and *m.g.*, and the bass line with triplets. The third system shows a final melodic phrase and bass line with triplets.

Разложени акорди који су присутни у великој мери доприносе раскошној атмосфери композиције и подржавају тематски материјал који се излаже у највишем регистру. Пратеће ритмичке фигурације у последњим тактовима композиције изостају како би уступиле место завршном излагању у деоници басовог регистра.

**ПРЕЛИДИ ОП. 32**



Исак Левитан: *Златна јесен*



## Прелид бр. 1 у Це-дуру

Прелид број 1 је дело бурног карактера којим Сергеј Рахмањинотвара другу свеску композиција овог музичког жанра. Композиција сама по себи није погодна за самостално извођење. Функција овог прелида је да нас на посебан начин уведе у богат музички свет који чине композиције из опуса 32. Прелид карактерише таласасто кретање разложеног акорда на тоничној функцији до сниженог шестог ступња, који се појављује на почетку и крају композиције, као и сниженог седмог ступња, који се појављује у другој фрази и у такту бр. 28.



Композиција је троделне структуре при чему се почетни део А излаже током првих 16 тактова, док део Б наступа након аутентичне каденце и карактерише га лабилан хармонски ток. Репризни део А, који почиње у другом делу такта број 25, је у поређењу са почетним делом композиције прилично сажет. Кода отпочиње у такту број 30 и достиже два музичка врхунца након којих следе акорди свечаног карактера који заокружују композицију.

Почетни тактови композиције доносе музички материјал различитог карактера. Стога је с циљем креирања квалитетне музичке интерпретације веома важно направити контраст између њих. С једне стране налази се секстола која постепеним узлазним кретањем подсећа на талас чији је крајњи циљ октава која треба да настави да постоји у звучном смислу у унутрашњем слуху интерпретатора; с друге стране појављује се узлазна мелодијска линија која неумитним понављањем трећег и првог тона триоле дочарава унутрашњи немир. Напетост је у интонативном, хармонском и динамичком смислу знатно већа када се музичка фраза сличног садржаја понови у другој реченици. Други део композиције треба извести у једном даху зато што га карактерише музички материјал који константно доноси нов мотивски садржај. Последње тактове прелида треба дочарати еластичним тушеом и распевним тоном у исто време. Дати музички материјал долази

потпуно неочекивано и подсећа на ситуацију када наратор ставља тачку како би завршио своје излагање.



### Прелид бр. 2 у бе-молу

Ритмички образац који има доминантну улогу током трајања читаве композиције јесте пунктирани музички мотив:



Прелид је осмишљен као троделна целина при чему се део А састоји од две фразе готово идентичног трајања (у питању су тактови број 1-9 и 9-16). Средњи део покретљивијег протока времена постепено постаје још узнемиренији како се приближава снажној кулминацији у такту број 25. Варирани повратак на репризни део А је углавном изграђен од доминантне хармонске основе као и педалног тона на доминанти. Због великог броја понављања идентичног ритмичког мотива, извођач треба да прикаже све могућности које нуди динамичко нијансирање као и флексибилно кретање у агогичком смислу.

Као што је већ напоменуто, ритмичка компонента заузима врло значајно место у читавој композицији. Пунктирани ритам уноси играчки покрет који подсећа на ударачке инструменте и чини подлогу над којим се одвија оријентална мелодијска линија интимног карактера. Константно избегавање потврде основног тоналног центра као и низање дисонантних задржичних хармонија све до самог краја композиције сведочи о њеној

неухватљивости и загонетном карактеру. Интиман музички израз са почетка композиције постепено добија узнемиренији карактер у тренутку када се појављује шеснаестински низ у силазном кретању. *Accelerando* одсек доноси новину у виду промене позиције мелодијске линије која се овога пута појављује у средњем гласу леве руке. Кулминација је веома кратког даха (у питању су тактови број 25 и 26) у којој треба искористити различите регистарске одлике клавира. У даљем музичком току узнемиреност је појачана удвојењем мелодијске линије. Реприза се притајено надовезује на тематски материјал који јој је претходио на убедљивији начин и то у виду мелодије у октавама као и сложеније фактуре. Одсек *Allegro scherzando* истиче у први план плесни карактер овог прелида који се постепено спушта у све нижи регистарски опсег и рачлањава основни ритмички мотив на све мањи број тонова да би се на самом крају по први пут појавио тонични акорд основног тоналитета:

### Прелид бр. 3 у Е-дуру

Прелид број 3 је композиција која приказује народно весеље. Мотивско језгро овог музичког остварења чини силазни низ тонова тоничног акорда као и три пута поновљен основни тон:



У првих осам тактова композиције Сергеј Рахмањинов развија почетни мотивски материјал док се у тактовима број 9 и 10 на постепен начин припрема модулација у паралелни молски тоналитет. Средишњи одсек композиције, који отпочиње у такту бр. 24, чине двотактне музичке целине изложене у А-дуру, фис-молу и Де-дуру на које се надовезује мотивски материјал изграђен на педалном тону доминанте основног тоналитета. Репризни одсек наступа у такту број 40 и траје све до тренутка док се не појави кода за коју је карактеристичан педални тон на тоници као и варирање мотива са почетка композиције.

Сматрам да интерпретативне могућности трећег прелида нису превише разноврсне: ознаке које су настале од стране композитора веома јасно сугеришу на какав начин треба изводити дело. На самом почетку дат је звучни приказ црквених звона која дочаравају весело карактер композиције. Потом се појављује мелодијска линија легато артикулације која подсећа на музичке мотиве народних песама. Деоница леве руке добија важнију улогу

од тренутка када композитор обележава динамичку ознаку *rosso a rosso dim.* и дочарава шалив карактер композиције. Треба бити нарочито обазрив приликом растварања динамичког дијапазона с обзиром на то да се ток композиције на постепен начин премешта у низак регистарски опсег.

### Прелид бр. 4 у е-молу

Прелид у е-молу је убедљиво најдужа композиција коју је створио Сергеј Рахмањин у домену овог жанра. Поред временске компоненте, прелид се издваја и по начину на који је осмишљен – у питању је рапсодичан начин организације композиције. У тоналном смислу, карактеристичан призвук добијен је употребом природне молске лествице: одсуство вођице основног тоналитета веома подсећа на еолски модус.

**Allegro con brio.**

Први одсек композиције изграђен је од мотивског материјала заснованог на октавама којима су супротстављене триоле у акордској фактури стакато артикулације. Свако следеће излагање почетног мотива одликује се постепено вишом интонацијом – то у практичном смислу значи да пораст висинске компоненте треба да утиче и на интензитет звука. Након шеснаест тактова музичка фраза са почетка композиције се понавља на веома сличан начин у новом тоналитету, а-молу.

**Piu vivo. (♩ = ♩)**

*molto leggiero*

У одсеку *Più vivo* триоле су по први пут третиране на контрапунктски начин. У тактовима број 44 и 45 композитор је досегао прву кулминациону тачку у виду богате акордске фактуре.

The image shows a musical score for the first system. It consists of two staves: a piano part on the left and a vocal part on the right. The piano part starts with a *pp* dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal part begins with a *mf* dynamic and a melodic line. The tempo is marked *Tempo I.* and *Lento.*. There are also markings for *rit.* (ritardando) and *m.d.* (morendo). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

Одсек *lento* је лирског карактера у којем се главна мелодијска линија излаже најпре у сопранској деоници да би од такта број 62 ту улогу преузела лева рука. Јако је важно остварити квалитетан звучни баланс то јест на прво место поставити мелодијску линију а све остале гласове подредиле главном музичком садржају. Постепено убрзавање музичког тока уводи у одсек заснован на почетном тематском материјалу.

The image shows a musical score for the second system, marked *Piu vivo.* It consists of two staves: a piano part on the left and a vocal part on the right. The piano part features a complex, rhythmic pattern of eighth notes and chords. The vocal part has a melodic line. The dynamics are marked *p* and *poco a poco cresc.* The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

Одсек *Piu vivo* води ка снажној кулминацији композиције. Од *presto possibile* композитор на постепеним начину смањује тензију која се нагомилала током трајања читаве композиције. У датом сегменту музичког тока јако је важно остварити целовито извођење нарочито зато што је реч о фрази дугог трајања. Иако одсек *meno mosso* одаје утисак да је композитор исцрпео све могуће изворе енергије, завршни тактови заокружују читаву композицију на динамичан начин.

## Прелид бр. 5 у Ге-дуру

Пети прелид је композиција која дочарава осећање унутрашњег мира. Ознаком *dolce* композитор је сугерисао начин на који треба интерпретирати цео комад – нежно и суптилно. Стално присутна пратећа линија у деоници леве руке која подсећа на таласасто кретање представља темељ над којим се излагаже мелодијска линија лирског карактера:

Прва фраза заокружена је аутентичном каденцом у тактовима број 9 и 10. Варирана репетиција почетне музичке целине отпочиње у такту број 11 – у другој фрази се продужава трајање доминантног септакорда над педалним тоном петог ступња. Овај сегмент музичког тока постепено ишчезава у виду каденце краћег трајања, трилера и промене у паралелни молски тоналитет. Лирска мелодија се поново појављује у одсеку који носи ознаку *al tempo*; убрзо следи петотактна кода изграђена од новог мотивског материјала која заокружује читаву композицију.

Посматрано из другачије перспективе, прелид у Ге-дуру је тонска слика у којој је дат музички приказ природе; у том случају деоница леве руке дочарава миран проток

воде. У пратећој линији неопходно је пронаћи еластичан покрет зглоба како би се постигао идеал уједначеног и прозачног звука. За време трајања трилера долази до мутације у истоимени молски тоналитет. Оваква места остављају могућност извођачу да композицији да индивидуални печат.

### Прелид бр. 6 у еф-молу

Прелид број 6 је композиција туробног карактера којој константан ритмички покрет у виду триола и секстола у шеснаестинама даје живост. Након одсечног излагања у прва два такта нижу се триоле и секстоле у доњем регистарском опсегу и стварају мрачну атмосферу композиције над којом се појављују фрагменти мелодијске линије:

The image shows a musical score for a prelude in E-flat major. The title is 'Allegro appassionato.' The score is in 2/4 time. It features a constant rhythmic pattern of triplets and sextuplets in sixteenth notes. The upper staff has a melody with dynamics from forte (f) to piano (p) and then diminuendo (dim.). The lower staff has a bass line with sextuplets and triplets. A downward arrow points to the beginning of the piece. The score includes fingering numbers (1, 2, 5, 1, 3, 1, 2, 5, 1, 2) and a '6' indicating a sextuplet.

Од такта број 16 приметна је појава нове мелодијске линије која се излаже над акордима хроматског кретања и педалним тоном еф у басовој деоници. Одсек у *ff* динамици води ка кулминацији композиције која је обликована на шестом ступњу основног тоналитета. Подсећање на мотивски материјал са почетка композиције постепено води ка излагању мелодијске линије хроматског кретања. Последње тактове композиције испуњавају *marcato* акорди:





Као што је већ напоменуто, композиција одише константним унутрашњим немиром који је јасно уочљив у ритмичкој компоненти. У интерпретативном смислу, јако је важно водити рачуна о звучној перспективи – то значи да споредни музички материјал треба недвосмислено ставити у други план у односу на акцентовану мелодијску линију. У дескриптивном смислу, тренутак када се излаже хроматски низ у горњем гласу веома подсећа на човека који болно оплакује своју судбину. Најбољи начин да се такав израз постигне је путем изразите легато артикулације. Последњи тактови композиције треба да буду звуче брутално – коначан исход је од самог почетка добро познат.

### Прелид бр. 7 у Еф-дуру

У седмом прелиду Сергеј Рахмањин је приказао једног човека који се у духовном и емотивном смислу уздигао изнад сваке животне ситуације – то је осећање веома блиско рајском блаженству. На самом почетку композиције појављују се мелодијска линија у тенору и у сопрану којима се супротставља пратећа линија у нотним вредностима краћег трајања стакато артикулације. Појава музичког материјала као са почетка прелида одвија се у такту број 17 при чему се у одсеку *rit vivo* одвија промена на хармонском плану – реч је о заласку у „наполитанску сферу“. Од тридесет трећег такта појављује се педал на тониčnoј функцији напореда са пратећом ритмичком фигуром у виду квинтоле. Занимљиво је чињеница да почетни тонови квинтола граде скривену мелодијску линију узлазног хроматског покрета док се у исто време деоница у сопрану креће на релацији од тонике до доминанте:



Хроматска контрапунктска линија је присутна и у даљем току композиције у нижем регистарском опсегу. Повратком на мотивски материјал са почетка композиције Рахмањинов је заокружио прелид у Еф-дуру.

Важно је напоменути да стално присутна појава особеног ритмичког обрасца у фактурном слоју само наизглед одаје утисак да је реч о композицији шаљивог карактера. Композитор је веома пажљиво обележио начин на који треба организовати временску компоненту – ознака *ritenuto* постоји у тактовима који често заокружују краћу музичку целину. Карактеристично је да се у средњем делу композиције одвија потпуно супротна појава. *Più vivo* је сегмент музичког тока који у емотивном смислу уноси извесну дозу узнемирености и има функцију да припреми кулминацију кратког трајања. Када је реч о интерпретацији завршног одсека композиције који је изграђен од сасвим другачијег тематског материјала – реч је о квинтолама које допуњују мелодијску линију поступног хроматског кретања – јако је важно да се висинска компонента, односно интонирање поклопи са микро динамичком организацијом.

### Прелид бр. 8 у а-молу

Осми прелид је моторична композиција на шта указује темповска и карактерна ознака *Vivo*. Почетни мотив који је карактеристичан по особеном ритмичком обрасцу је присутан како у вишем тако и у нижем регистарском опсегу током трајања читаве композиције:



Након излагања уводног музичког материјала следи одсек који носи ознаку *molto leggiero* и одаје утисак модалности све до тренутка док се по први пут не појави доминантна хармонија у такту број 11. Важна музичка компонента на коју извођач мора обратити посебну пажњу током рада на креирању уметничке интерпретације је артикулација. Јасно артикулисане шеснаестине којима се супротставља мелодијска линија стакато артикулације доводе до питања на који начин треба организовати звучни баланс. Наравно, предност ће имати линија у нотним вредностима дужег трајања.

Неопходно је обратити пажњу на који начин композитор смењује одсеке различитих карактера. На самом почетку и крају композиције приказана је одлучност у виду динамичке ознаке *ff* и *f*. Дате сегменте музичког тока не треба у карактерном смислу поистовећивати са одсецима идентичне динамичке ознаке. То се нарочито односи на кулминацију композиције. Замисао којом се руководио композитор док је стварао осми прелид је да у деоници леве руке у звучном смислу дочара масивна црквена звона.





Приметно је да Сергеј Рахмањинов обогаћује садржај овог прелида користећи пијанистички захтевније технике – то се односи на мартелато технику и укрштање руку. Правилна употреба педала може додатно да помогне у креирању звучне слике, а то подразумева оскудну примену у првом делу композиције док у одсецима у којима треба дочарати пун звук захтева дужу употребу педала.

### Прелид бр. 9 у А-дуру

Прелид број 9 је композиција која дочарава осећање радости различитог интензитета. Троделна метричка подела – у питању је такт  $\frac{9}{8}$  – говори да је реч о композицији плесног карактера. Уколико се запитамо на који начин је организована структура композиције, на самом почетку излажу се две четворотактне а потом и једна шестотактна музичка фраза, које све заједно граде први одсек композиције. Пожељно је обратити пажњу на који начин је организована главна мелодијска линија која се налази у највишем гласу. Поступно кретање октава у деоници леве руке у првом делу такта припрема наступ светле звучне боје којом се одликује тон цис; непосредно после тога исти тон се и у интонативном смислу и у динамичком смислу спушта на релацији интервала сексте. Почевши од још нижег тона, мелодијска линија се постепено креће навише у виду низа који води до кулминације прве музичке фразе, тона де.

Allegro moderato. *mf*

*p* *m.d.* *cresc.*

*poco rit.* *m.d.*

Идентичан музички материјал се непосредно затим понавља али на другој висини и у новом тоналитету – Де-дуру. Од такта број 9 прелид се одликује заласком у нову хармонску сферу, тоналитет фис-мола, који представља врхунац целокупног првог дела композиције. Након тога се надовезују двотактне мотивске секвенце са динамичком ознаком *dim.* који припрема други одсек композиције.

Ossia.

*p* *cresc.*

*dim.*

Други део композиције одликује се поступним кретањем главне мелодијске линије у акордској фактури, појавом споредне мелодијске линије у тенорском регистарском опсегу као и педалним тоном на доминантној хармонској основи у најнижем гласу. Кулминациона тачка композиције се налази у такту број 23. Назнака повратка на мотивски садржај са почетка композиције је карактеристичан за такт број 29. Битна разлика је у начину на који је организована хармонска компонента: на самом почетку се јавља а-мол, потом Ас-дур, Ге-дур и фис-мол да би се основни тоналитет поново појавио тек у такту број 37. Поред тога, још једна новина је трајање главне мелодијске линије која је скраћена на главу мотива. Динамички крешендо постепено уводи у одсек *Più vivo* који се одликује дијалогом деоница вишег и нижег регистарског опсега. Након каденцирајућег процеса који је кратко застао на горњој медијанти основног тоналитета, следи поступни силазни низ у деоници леве руке до најнижег тона на клавиру на који се надовезују акорди у *pp* чиме је заокружена композиција.

С обзиром да је акордска фактура прилично заступљена у деветом прелиду, успостављање правилног звучног баланса је један од кључних задатака које интерпретатор мора да оствари. Кључно је разликовање три основна елемента композиције – главне мелодијске линије која је углавном осмишљена у дужим нотним вредностима, споредне мелодијске линије у басовој деоници као и пратеће ритмичке фигуре која је реализована у виду шеснаестинског покрета. За извођача је нарочито захтеван моменат када се мелодијска и пратећа линија налазе у истој руци.

### **Прелид бр. 10 у ха-молу**

Десети прелид из опуса 32 сматра се једним од најлепших комада Сергеја Рахмањинова. Руском композитору је као инспирација послужила слика *Повратак* швајцарског уметника Арнолда Беклина (Arnold Böcklin).



На слици је дат приказ човека који седи леђима окренутим посматрачу; он је загледан у мрачну долину у којој се врло јасно опажа осветљен прозор. Уметничко дело оставља мистериозан утисак на посматрача а обавијена велом тајанствености је и музика која је настала по узору на дати визуелни приказ.





Фраза којом отпочиње композиција је у тоналном смислу двозначна, сугеришући е и ха као тоналне центре који нагињу ка модалном, а не молском начину организације. Разлог таквом начину размишљања јесте одсуство вођице за оба поменута тоналитета. На самом почетку композиције представљена је једноставна мелодијска линија која одише меланхоличним карактером. С порастом драмског набоја композиције ова мелодијска линија и даље остаје централни део око које се обавија акордска фактура пуног звучног интезитета. Прелазни одсек почиње од тренутка који композитор означава са *L'istesso tempo*. Разноврсне ритмичке фигуре на педалном тону доминанте у најнижем гласу кресе композицију у тактовима од броја 37 до 44. Промена метричке организације на такт 3/4 доноси и промену педалног тона на субдоминанту којом је композитор заокружио читав одсек. Реприза доноси тоналне промене у поређењу са почетним одсеком композиције. Закључно излагање у виду коде коначно разрешава двосмисленост тоналног центра које постоји као питање од самом почетка овог прелида: композиција је заокружена тоничним акордом ха-мола.

Прелид одише меланхоличним карактером, али свакако није композиција коју одликује статичан музички ток. Почетни тактови композиције веома подсећају на искрен плач једног човека који се уморио од тежине коју живот са собом носи. Та тежина је симболички представљена у виду акорада на другој доби у такту. Музички садржај наративног карактера захтева правилно вођење линије главног мелодијског гласа. Наиме, од посебне је важности да пијаниста помно прати гашење дужих нотних вредности на које се надовезује следећи мотивски садржај. Одсек *poco più mosso* припрема средишњи део који не само у динамичком смислу представља кулминацију композиције. *Pesante* се у карактерном смислу односи пре свега на акордску фактуру која има пратећу улогу и чија тензија постепено расте како музика поприма интензивнији израз. У *veloce* пасажу треба дочарати чаробан звук. Појава музичког материјала са почетка композиције треба да



остави потпуно другачији утисак на интерпретатора/слушаоца – читава борба која се непрестано одвија у животу је иза човека; једино што му преостаје је да приведе своју причу крају. То заправо значи да извођач треба да буде у интерпретативном смислу потпуно ослобођен ружних емоција које су некада нагрисале срце и душу главног јунака.

### Прелид бр. 11 у Ха-дуру

Једанаести прелид је композиција која дочарава осећање радости које остаје скривено у људској души. Плесни карактер који доминира током трајања читаве композиције одређује пунктирани ритам. Мелодијску линију карактерише једноставност којим се одликују народне песме. Са друге стране дијатонска, модална хармонска организација оставља и на интерпретатора и на слушаоца утисак какав имају архаичне композиције.



Већ на самом почетку композиције појављују се назнаке хармонске промене у виду модулације у паралелни молски тоналитет. Након ознаке *ritenuto* постепено се припрема повратак на *a tempo* који доноси измењен мотивски садржај у односу на почетак композиције. Две завршне музичке фразе настављају осцилацију на релацији између Ха-дура и гис-мола док последња четири такта заокружују поменуте делове композиције тоником основног тоналитета:



Очигледно је да је композитору као извор инспирације послужила музика за хорски ансамбл. Баш из тог разлога интерпретатор треба посебну пажњу да посвети правилном вођењу оквирних гласова у акордској фактури. Имајући на уму вокални порекло из којег је проистекла композиција од изузетног је значаја тежња ка идеалу певаног звука. Атипична појава за музичко стваралаштво Сергеја Рахмањинова јесу фразе кратког даха. С обзиром на то да је композиција осмишљена на такав начин, задатак који предстоји извођачу јесте да интегрише кратке мотиве у целину вишег реда. Без обзира на вертикалан начин организације који је карактеристичан за композицију у којој доминантну улогу преузима акордска фактура, неопходно је водити рачуна о линеарном начину мишљења како би се остварило целовито извођење.

### Прелид бр. 12 у гис-молу

Прелид у гис-молу је једна од најчешће извођених композиција за клавир Сергеја Рахмањинова. Великој популарности овог комада на концертном подијуму свакако су допринели јединствено осмишљени музички мотиви. Мој лични доживљај овог богатог музичког дела је да дочарава непрестану борбу човека против лоших околности у спољашњем свету.

На самом почетку композиције појављује се пратећа ритмичка фигура која након уводног излагања наступа напореда са веома изражајном мелодијском линијом. Сликвито, највиши глас у деоници леве руке који подсећа на звук звончића најављује долазак наратора који отпочиње своју тужбалицу. Музичка фраза која се излаже у наредних осам тактова доноси измењену верзију почетне реченичне структуре и заокружује се полукаденцом која припрема почетак средишњег дела композиције.

Почетни и завршни делови такта који чине наредни четворотактни музички сегмент садрже хроматску прогресију у унутрашњем гласу (ха – аис – а – гис – фисис – фис – е – дис) коју треба на посебан начин показати:

The musical score shows a piano piece in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into three systems. The first system (measures 21-22) is marked 'a tempo' and 'f'. The second system (measures 23-24) is marked 'dim.' and 'rit.'. The third system (measure 25) is marked 'p'. The notation features a complex chromatic progression in the inner voice, as described in the text.

Од такта број 24 појављује се потпуно нова фигура у виду пратеће линије у деоници десне руке над којом се одвија мелодијска линија силазног покрета. Наредни тактови представљају својеврстан прелаз ка модификованом музичком материјалу са почетка композиције при чему се најбитнија промена огледа у излагању главне мелодијске линије у деоници леве руке:

The musical score shows a piano piece in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked 'meno mosso'. The notation shows a change in the main melodic line in the left hand, as described in the text.

Последњих пет тактова у хармонском смислу заправо представљају проширење тоничног акорда.

Приликом аналитичког приступа композицији користила сам и видео снимак интерпретације Владимира Хоровица, припадника руске пијанистичке школе. Драз коју поседују његове интерпретације лежи у сугестивном начину излагања композиција. Поред поштовања основних пијанистичких начела која чине идејну окосницу прелида издваја се, по мом мишљењу, начин на који Хоровиц примењује рубато. У том смислу бих издвојила постепено убрзавање музичког тока које треба да подсећа на немир од такта број 24. Његову интерпретацију краси изванредно вођење пратеће линије која је углавном заступљена у деоници десне руке. Иако је музички материјал у пратећој линији једноличан, он га у динамичком смислу нијансира и издваја највиши глас који веома подсећа на звук звончића. Поред тога, Хоровиц примењује легато артикулацију приликом интерпретирања главне мелодијске линије како би постигао топао звук клавира.

### Прелид бр. 13 у Дес-дуру

Тринаести прелид из опуса 32 је композиција свечаног карактера. Тоналитет у којем је осмишљен представља енхармонску замену супротног рода тоналитета *Прелида* опус 3 број 2 у цис-молу, којим отпочиње циклус. Сергеј Рахмањин је тиме, овом композицијом употпунио циклус прелида у свим дурским и молским тоналитетима.

Структурално посматрано, први део композиције чине две фразе од по пет тактова. Након тога следи кратак сегмент музичког тока у паралелном тоналитету, бе-молу, заснован на посебном ритмичком обрасцу који је контрастног карактера у поређењу са музичким материјалом са почетка композиције. Повратак на почетни материјал у трајању од три такта има функцију прелаза ка новом делу, у којем је извршена енхармонска промена ас у гис, вођицу А-дура. Други део је прелазног типа и оставља утисак узнемиреног карактера. Музички ток отпочиње од ознаке *meno mosso*, преко *allegro* и *più vivo* све до *vivo*.

**Meno mosso.**

Трећи део доноси повратак на основни тонални центар и музички материјал са почетка композиције којем су додати масивнији акорди као и хроматски узлазни покрет у деоници леве руке:

**Grave.**

Последњи прелид је изузетно садржајна композиција и приказује коначну победу добра над злом. Темповска ознака *Grave* усмерава интерпретатора којом брзином ће на најбољи могући начин дочарати свечан карактер композиције. Пуноћи звука доприноси велики број тонова у акордској фактури. Подглас којег чини октава на тону бе и асоцира на звук звона се провлачи где год је присутна тема с почетка композиције. У другом делу композиције уочљив је дијалог који се одвија између два различита гласа у деоници десне руке – мелодијске линије су често осмишљене у виду поступног хроматског кретања што доприноси узнемиренем карактеру читавог одсека. Нов тематски материјал обликован је тако да садржи мелодијску линију у највишем гласу чији секундно узлазни низ поступно води до највишег тона композиције; од тог тренутка низ се постепено спушта и зауставља

на динамичкој ознаци *ff* на шестом ступњу основног тоналитета чији *pesante* подсећа на тематски материјал средњег одсека прелида у ха-молу. Репризни одсек је у карактерном смислу помпезнији у поређењу са почетком композиције. Томе доприноси чињеница да дуже нотне вредности нису самостално изложене – обогаћене су фактуром акордског кратања богатог и интензивног звучања. Последњи тактови композиције дочаравају осећање радости у виду ономатопеје звука звона свих величина којим се на свечан начин заокружује овај прелид, а самим тим и читав опус 32.



## ПИЈАНИСТИЧКИ СТИЛ СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА КАО ПУТОКАЗ КА ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ЊЕГОВИХ ДЕЛА

Постојање драгоценог звучног архива<sup>2323</sup> пијанистичких интерпретација Сергеја Рахмањинова по свему би требало да има значај примарног извора информација за обликовање савремених читања његових дела. Ипак, као креативан уметник, осећала сам потребу да се према овој незаобилазној референци поставим и критички, преистпитујући потенцијалност утицаја који они могу остварити на креирање савремених тумачења на почетку двадесет и првог века. Заправо, моја интенција кретала се у правцу разграничења оних аспеката интерпретација Рахмањинова који су били (и највећим делом остали) изрази духа његовог времена, од других, који зраче универзалношћу, и који су опстали као незаобилазни у тумачењу његове клавирске музике.

Започињући професионалну каријеру пијанисте у прилично касној животној доби за ову врсту позива, а која је кореспондирала са завршетком Великог рата и почетком нове епохе која је у европској музици означила период снажног одбацивања романтичарских тековина и манифестацију нових, рационалистичких погледа на свет евидентних најпре у снажном успону неокласичних тенденција, Рахмањинов се несумњиво налазио на својеврсној раскрсници. Ову тезу додатно потврђује чињеница да је као изгнаник из Русије у новим срединама прагматичног Запада, а посебно Америке, доспео у стваралачку кризу не налазећи аутентичну инспирацију нити контекст у којем би његове потенцијалне уметничке творевине могле имати значење и дејство какав су остваривале у време царске Русије до 1917. године. Неколицина дела које компоује током 1920-их и 1930-их година управо репрезентују Рахмањиновљев покушај да се – оставши веран сопственом сензибилитету – донекле прилагоди или да једноставно усвоји елементе нових стилских тенденција. Неокласично посезање за музиком ранијих епоха попут Корелијеве теме као предлошка за истоимени циклус варијација, као и приметна тежња ка поједностављењу композиторског рукописа (друга верзија *Сонате* бр. 2 из 1931. године) били су симултани интенцијама које је Рахмањинов заузимао и као пијаниста, конципирајући свој интерпретативни стил на споју романтичарског сензибилитета и објективистичког, рационализованог приступа делу.

---

<sup>23</sup> Комплетну дискографију Рахмањиновљевих извођења сопствених солистичких дела у дигиталном формату објавила је дискографска кућа Ер-Си-Еј Виктор (RCA Victor) 1989. године, односно Наксос Хисторикал (Naxos Historical) 1999. године са делима за клавир и оркестар.



Аргументацију је могуће наћи и у сведочанствима савременика да су замисли извођења композиција код Рахмањинова биле готово увек идентичне, односно да су на макроплану значајно одударале од романтичарских постулата који су важност придавали непоновљивости тренутка односно спонтаности извођења. Чини се да је управо често истицан „архитектонски начин обликовања композиција“ представљао ону Рахмањиновљеви модерничку црту, рационалистички елемент који је репрезентовао супротан поларитет романтичарском спонтаности. Стога, иако је музика коју је изводио била испуњена емоцијама, Рахмањинов је као пијаниста у први план постављао њену јасну организацију. Како Харолд Шонберг описује, „На Рахмањиновљевим концертима лако су били уочљиви оштри ритмички нагласци (његов заштитни знак), мужевност, огроман тон, а изнад свега музичка елеганција са узбудљиво уобличеним фразама“.<sup>24</sup> Рахмањинов је најмање у сваком делу проучавао његову музичку, емоционалну и формалну структуру тражећи кулминациону тачку, коју је називао *point*. Кулминациона тачка се могла наћи на било ком месту композиције, а могла је бити у динамичком смислу најјачи или најтиши музички моменат.

Ове чињенице сведоче о несумњиво новом односу према идеји музичког дела које више није у служби исказивања извођачких способности пијанисте, већ насупрот томе – дела које је постало предмет *интерпретације*. Рахмањинов извођача поставља стога као *заступника* музике, њеног *тумача* отварајући врата наступајућим тенденцијама које ће карактерисати модерни пијанизам двадесетог века.

Ипак, и поред ових далекосежних продора првенствено у смислу идејног осмишљавања интерпретације, аудио записи његових извођења показују прилично већу заступљеност романтичарских гестова у односу на релевантне интерпретације пијаниста каснијег двадесетог века, а посебно савремених (Вајсенберг, Ашкенази, Лугански). Сагледавани и лако уочљиви из перспективе савремених извођачких стандарда, ових романтичарски елементи у интерпретацијама Рахмањинова најевидентнији су на микроплану, и то кроз слободне агогичке поступке које је најчешће примењивао унутар једне фразе или низа тактова. Илустрације ради, у одсеку *Прелида* оп. 23 бр. 5 који отпочиње тактовима 17–24 Рахмањинов спроводи много израженију, па чак за данашње појмове могло би се рећи и карикатурну карактеризацију материјала изведену знатно

---

<sup>24</sup> Harold, Šonberg, *Veliki pijanisti*, Beograd, Nolit, 1983, 345.

бриткијим стакатисимом него што за то даје упутства у самом нотном тексту. Такође, евидентно је да примењује и учестала арпеђирања акорада у средињем одсеку, држећи се тако романтичарског манира колористичког украшавања мелодијске линије. Ови примери који су наведени попут узорака потврђују становиште да је Сергеј Рахмањин и поред заговорања верног начина тумачења нотног текста, неретко одступао од правила и, из потребе да истакне суштину музичке замисли дела, посезао за слободнијим гестовима.<sup>25</sup>

Ипак, из евидентне чињенице да је овакве поступке спроводио унутар чврсто осмишљених целина не допуштајући да га они одвуку од зацртаног драматуршког концепта интерпетације, чини се оправданом Шонбергова констатација да је Рахмањин био „пијаниста способан да се савлада – романтичар који је пажљиво избегавао претераности, невероватан техничар који никада није тежио парадерству, трезвен човек, трезвен уметник, с урођеним великим стилем и способан да изрази снажну и ненаметљиву поетичност“.<sup>26</sup>

На пресецима наведених запажања, истакла бих да Рахмањинове интерпетације могу послужити као *путокази* тек након што се пропусте кроз призму савремених извођачких стандарда. У датом погледу, сопствена тумачења настојала сам да остварим држећи се Рахмањинове идеје за чврстом архитектуром сваког његовог појединачног комада, те проналажењем кулминационих тачака, али такође и уз њихово што прецизније интонативно обликовање, као и што уравнотеженији проток музичког времена, односно доследну примену *назначених* агогичких инструкција и промена темпа.

---

<sup>25</sup> Сведочанства критичара говоре да је Рахмањин као интерпетатор музике других аутора највећи утисак на публику остављао интерпетацијом трећег става Шопенове сонате у бе-молу када је у репризног одсеку променио динамичку ознаку *pianissimo* у *fortissimo*. Познати амерички критичар, Вилијам Хендерсон (William James Henderson), је након Рахмањиновљевог концерта из 1930. године написао: „За слушаоца се ова интерпетација Шопенове сонате у бе-молу – у којој се чак и посмртни марш свира на другачији начин – завршила ауторитативним 'quod erat demonstrandum', не остављајући никакав простор за расправу. Логика је била необорива, конструкција савршена, извођење аристократско. Једино што нам преостаје је да будемо захвални што смо савременици Рахмањина, зато што смо имали прилике да чујемо како снагом свог генијалног ума поново ствара фантастична дела. Био је то дан када су се повезала два музичка генија. Ретко када присуствујемо тренуцима садејства такве две силе. Али не смемо заборавити: није било насиља над уметношћу. Шопен је остао Шопен. Наведено према: Sergei Bertensson and Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A lifetime in Music* (New York, New York University Press, 1956), 264.

<sup>26</sup> Harold Šonberg, наведено дело, 347.

## ЗАКЉУЧАК

Приступ интегралном извођењу *Прелида* Сергеја Рахмањина, поред неопходности техничког и музичког савладавања појединачних дела којима сам приступала инспирисана методологијом руске пијанистичке школе, и посебно методама Хајнриха Нојхауза, подразумевао је у првом плану осмишљавање драматургије целине опуса. Према је Рахмањин, као што је раније већ било предочено, своје прелиде писао у различитим животним добима без каквог иницијалног драматуршког концепта будућег циклуса, грађење мозаика од двадесет и четири комада одвијало се композиторовим осмишљавањем његове драматургије „у ходу“. У том смислу, иако је почетак опуса 23 започео из интонативне сфере којом се завршава први *Прелид* из опуса 3, Рахмањин је дела из опуса 32 јасно одвојио покретачком снагом *Прелида* број 1 створивши на нивоу читавог циклуса од двадесет и четири дела два јасна лука. Дати лукови, међутим, нису само драматуршке природе, већ их суштински раздвајају разлике у музичком језику који са делима из опуса 32 постаје више херметичан, али и суптилнији.

Пратећи сплет прелида у опусу 23, настојала сам да у интерпретативном смислу истакнем његову својеврсну асиметрију евидентну у карактерном распореду комада. Као први *карактерни комплекс* у том погледу издвојила сам почетних пет прелида међу којима бројеви 2 и 5 представљају маркантне врхунце. Ополитно постављени (други прелид блиста победничким карактером, док прелид број 5 доноси маршевски ритам, и претежено тамније расположење), они представљају драматуршке субове међу којима остали комади протичу у сменама играчког темперамента (број 3) и лирских расположења. Преосталих пет прелида од броја 6 до 10 више се надовезују него што доносе праву карактерну противтежу првом сегменту циклуса. Они настављају његов развој проширујући га тематски, али и у разноврсним техничким аспектима. Концентрисани око прелида број 7 и 8 као својеврсних централних оса овог сегмента опуса, они кроз помирујуће расположење последњег прелида број 10 као да и не наговештавају „даљи“ музички ток који се у контексту интегралног извођења наставља прелидима опус 32. Намеру Рахмањина да опус 23 јасно засведе овим комадом и оствари карактерну еквиваленцију са прелидом број 1, истакла сам трагајући за истом интонативном бојом, али настојећи да у њему потцртам

и латентни – по драматуршкој позицији „завршни“ – дует тенорског и сопранског гласа смештених унутар засићеног акордског ткива комада.

Снажан контраст који у карактерном смислу доноси први прелид из опуса 32 захтева јасну претходну цезуру између два циклуса. Његова покретачка енергија међутим додатно га удаљава од претходних комада и по модернијем музичком језику заснованом на хроматизацији мелодике и хармонских веза, те тематици која евидентно најављује Прокофјева изискујући *неромантичарски* приступ моделовању клавирског звука (такође у прелиду број 6). Ослобођен јасних врхунаца, низ од 13 комада одвија се у сменама расположења међу којима прелиди број 5, 7, 9 и 11 представљају претежно оптимистичка „одморишта“, којима контрастирају комади број 10 и 12 као мрачни антиклимакси. Непостојање транспарентног драматуршког плана у опусу 32 у смислу јасних поставки врхунаца и одморишта циклуса, учинило је његово интегралистичко промишљање знатно тежим него у опусу 23. Ипак, Рахмаџинов овај модернички калеидоскоп засвођује коралним прелидом број 13 који несумњиво представља и врхунац читавог циклуса од 24 комада, али такође и „друго лице“ прелида опус 3, реализовано на истој тоналној основи (енхармонска мутација цис-мол/Дес-дур). Његов тријумфални врхунац могао би се карактерно и драматуршки поистоветити са оним из последњег од Рахмаџиновљевих *Шест музичких момената*, али у целини доноси знатно мирнији проток музичких мисли саобразан комплекснијем музичком одвијању читавог циклуса.

Узимајући у обзир да интегрални циклус протиче у сменама климакса и антиклимакса са динамизацијама и опуштањима интензитета музичког тока, и моје је извођачко *кретање* кроз циклус било осмишљено у сврху њиховог истицања на адекватан начин. Правећи јасну аналогију у третману појединачног комада и целине, настојала сам да остварим еквиваленцију у проналажењу и апострофирању кулминационих тачака сваког дела, али и истицања тих тачака у виду маркантних прелида на нивоу читавог опуса. Такође, не желећи да услед потенцијалног задржавања на истицању детаља унутар сваког прелида отежам слушалачку проходност кроз циклус и тиме умањим остварење утиска целине, настојала сам да начиним извесну интерпретативну *нивелацију* свих дела, односно да пронађем одговарајућу *меру задржавања на појединачном*, како би целина добила на заокружености и монументалности израза. То је на формалном плану значило одбацивање сваке могућности за примену изразитије агогике при прелажењу из једног

одсека у други, односно – настојање ка уравнотежењу контраста унутар сваког дела, с обзиром на то да би са смањењем разуђености извођачке наратије, предност припала јасније усмереном вођењу кроз сам циклус.

Аналитички приступ прелидима помогао ми је да сагледам начине на које је Рахмањинов као композитор успео да музичким средствима оваплоти сопствене мисли и емоције, што је било нарочито занимљиво у делима која поседују латентни програмски, односно ванмузички садржај. Вештина аутора да применом иновативних фактурних решења отвори нове изражајне капацитете клавирског звука на почетку двадесетог века, по свему изискивало је проширивање пијанистичке технике у правцу трагања за могућностима већег тонског варијабилитета у поређењу са музиком ранијих генерација романтичарских композитора. У том смислу, један од главних изазова предствљали су ми видови обликовања звучне масе који су се кретали у распону од евокација вокализама, па до симфонијске сонорности која међутим, ни у којем тренутку не призива оркестарске инструменте, већ снагу и разноврсност црпи из иманентних својстава самог клавирског звука. Управо спознаја да клавир у делима Рахмањинова *не опонаша* људски глас нити симфонијски звук, већ њихова својства саображава сопственим звучним карактеристикама била ми је драгоценост за истраживање раније недосезаних могућности клавирског израза.

Са историјске дистанце која броји више од стотину година од настанка *Прелида*, чини се да овај опус извођачу и даље пружа довољан простор за његову актуелизацију. Из моје личне перспективе она би морала бити саздана на принципима минуциозне анализе садржаја, преиспитивања интерпретативног наслеђа датих дела, прецизности звучне пројекције саобразне стандардима савременог „дигиталног доба“ и изналажењу начина да се у свему поменутом духовни и емоционални оквири ових музичких комада дејствено пренесу савременом слушаоцу.



Андреј Рубљов: *Света Тројица*

## ЛИТЕРАТУРА

Božanić, Zoran, *Muzička fraza*, Beograd, Clio, 2007.

Bertensson, Sergei and Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A lifetime in Music*, New York, New York University Press, 1956.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, Београд, 2007.

Despić, Dejan. *Opažanje tonaliteta*. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1981.

Zenkin, Konstantin, The Liszt tradition at the Moscow Conservatoire, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 42, Fasc. 1/2, Franz Liszt and Advanced Musical Education in Europe: International Conference, 2001, 93–108, <https://www.jstor.org/stable/902478>, приступљено 30. 1. 2020.

Flanagan, William, Sergei Rachmaninoff: A Twentieth-Century Composer, *Tempo* (22), Rachmaninoff Number (Winter, 1951-1952), Cambridge University Press, 4–8.

*Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Neigauz, Genrih, *O umetnosti sviranja na klaviru*. Beograd, Caligraph, 2005. Norris, Geoffrey, *Rachmaninov*, London, J. M. DENT & SONS LTD, 1976.

Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran. *Nauka o muzičkim oblicima*. Šesto dopunjeno izdanje. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1986.

Radoš, Ksenija. *Psihologija muzike*. Drugo dopunjeno izdanje. Beograd, Zavod za udžbenike, 2010.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Oxford University Press, 2001.

Стефан Цветковић, Контекстуална питања модернистичке парадигме у музичком извођаштву у: Соња Маринковић, Санда Додик, Драгица Панић Кашански (уред.), *Традиција као инспирација*, Универзитет у Бањој Луци, Академија уметности, Музиколошко друштво РС, Бања Лука, 2017, 334–356.

Culshaw, John, *Rachmaninov – The man and His Music*, New York, Oxford University Press, 1950.

Шобајић, Драган. *Како се пише стручни рад: приручник за студенте уметничких факултета и академија*, Београд, Факултет музичке уметности, 2014.

Шобајић, Драгољуб, *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад, Светови, 1996.

Šonberg, Harold, *Veliki pijanisti*, Beograd, Nolit, 1983.

### ОДАБРАНА ДИСКОГРАФИЈА

Ashkenazy, Vladimir, *Rachmaninov, Sergei: 24 Preludes*, Decca, 2007.

Biret, Idil, *Rachmaninoff: Preludes Op. 23; Cinq morceaux de fantasia, Op.3*, Naxos, 1991. Biret,

Idil, *Rachmaninoff: Preludes Op. 32; Liebesleid; Liebesfreud*, Naxos, 1991.

Giltburg, Boris, *Rachmaninoff, 24 Preludes*, Naxos, 2019.

Horowitz, Vladimir, *The Last Romantic*, Deutsche Grammophon, 1985. Keene, Constance,

*Rachmaninoff, 24 Preludes for piano*, Philips, 1986. Lugansky, Nikolai, *Sergei Rachmaninoff, 24*

*Preludes*, Harmonia mundi, 2018. McCawley, Leon, *Rachmaninoff: Preludes opp. 23 & 32*, New

Horizons, 2015. Nebolsin, Eldar, *Sergei Rachmaninov, Preludes (Complete)*, Naxos, 2007.

Osborne, Steven, *Rachmaninov, 24 Preludes*, Hyperion, 2010

Rachmaninoff plays Rachmaninoff, *Solo Works and Transcriptions*, RCA Victor, 1989. Richter

Sviatoslav, *Rachmaninow, 13 Preludes aus op. 23 und op. 32*, Victor Japan, 1971. Weissenberg,

Alexis, *Sergei Rachmaninoff, Preludes*, RCA, 1990.

### НОТНА ИЗДАЊА

Serge Rachmaninoff, *Preludes for piano*, ed. Robert Threlfall, London, Boosey & Hawkes, 1992.

Рахманинов, С, *Сочинения для фортепиано 1*. Москва, Издательство „Музыка“, 1975.

Rachmaninoff, *Prelude In C-Sharp Minor Opus 3, No. 2 For The Piano*, S. 1, An Alfred Masterwork Edition, ed. Murray Baylor, S. a.

Rachmaninoff, *10 Preludes Opus 23 For The Piano*, ed. Murray Baylor, S. 1, An Alfred Masterwork Edition, S. a.

Rachmaninoff, *13 Preludes Opus 32 For The Piano*, ed. Murray Baylor, s. 1, An Alfred Masterwork Edition, S. a.