

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ



Кристина Д. Крстић

**ЕКСПРЕСИВНИ ЖАНРОВИ РОМАНТИЧАРСКЕ
ЛИРИКЕ У ДЕЛИМА ПЕТРА ИЉИЧА
ЧАЈКОВСКОГ И СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА:
АСПЕКТИ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ**

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: мр Бранко Пенчић, ред. проф

Београд, 2022. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC



Kristina D. Krstić

**EXPRESSIVE GENRES OF ROMANTIC LYRICISM IN
THE WORKS OF PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY AND
SERGEI RACHMANINOFF: ASPECTS OF
INTERPRETATION**

Doctoral Art Project

Menthor: Branko Penčić, professor

Belgrade, 2022 year

АПСТРАКТ

Предмет рада овог докторског уметничког пројекта су одабрани циклуси минијатура за соло клавир руских композитора Петра Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893) и Сергеја Рахмањинова (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943) – укупно двадесет комада за клавир у три циклуса. Циклус *Годишња доба* оп. 37 (*Времена года*, 1876) Чајковског садржи дванаест програмских минијатура за соло клавир, док минијатуре Рахмањинова нису програмске у ужем смислу речи али поседују одређене програмске конотације. *Три ноктурна* (1887–1888) и *Комади фантазије* оп. 3 (1892) представљају ране циклусе Рахмањинова у којима се у великој мери већ назире његов композиторски и пијанистички стил, али и у којима се може приметити утицај великих имена руског и европског пијанизма. Одабране клавирске минијатуре Чајковског и Рахмањинова пореде се на неколико нивоа, али најпре на оном изражајном нарочито када је у питању лирика. Ослонац на експресивне жанрове романтичарске лирике попут елесије, баркароле, ноктурна и серенаде, али и ослонац на корал, те облике игре као што је валцер који код Чајковског звучи сентиментално а код Рахмањинова заводљиво, повезује стваралаштво ова два композитора.

Кључне речи: Чајковски, Рахмањинов, минијатуре, експресивни жанр

ABSTRACT

The subject of this doctoral art project is selected cycles of miniatures for solo piano by the Russian composers Pyotr Tchaikovsky and Sergei Rachmaninoff – a total of twenty pieces for piano in three cycles. *The Seasons* op. 37 of Tchaikovsky contain twelve program miniatures for solo piano, while Rachmaninov's miniatures are not programmatic in the strict sense of the word, although they have programmatic connotations. *Three Nocturnes* (1887–1888) and *Fantasia Pieces* Op. 3 (1892) represents Rachmaninov's early cycles in which his mature style is already visible to a large extent, as well as the influence of the great names of Russian and European composers-pianists. Selected piano miniatures by Tchaikovsky and Rachmaninov are compared on several levels but especially on the expressive where lyric plays significant role. Reliance on expressive genres of romantic lyrics such as the elegy, barcarole, nocturne, and serenade, but also reliance on the chorale, and dance forms such as the waltz, which sounds sentimental in Tchaikovsky and seductive in Rachmaninoff, connects the music of these two composers.

Key words: Tchaikovsky, Rachmaninoff, miniature, expressive genre

САДРЖАЈ

Увод.....	1
-----------	---

I

Жанр минијатуре за клавир у романтизму	5
--	---

Експресивни жанрови романтичарске лирике у циклусима минијатура за клавир Петра Чајковског и Сергеја Рахмањина	6
--	---

- Баркарола	6
- Ноктурно	7
- Елегија.....	8
- Серенада.....	8
- Прелид	9
- Валцер	9
- Корал	10

II

<i>Годишња доба</i> оп. 37 Петра Чајковског и одлике композиторског стила	11
---	----

- Јануар: Поред камина	13
- Фебруар: На карневалу	15
- Март: Шевина песма.....	18
- Април: Висибаба	19
- Мај: Беле ноћи.....	21
- Јун: Баркарола	22
- Јул: Песма косача	24
- Август: Жетва	25
- Септембар: Лов	26
- Октобар: Јесења песма	28
- Новембар: Тројка.....	29
- Децембар: Божић.....	32

III

<i>Три ноктурна и Комади фантазије</i> оп. 3 Сергеја Рахмањинова и одлике композиторског стила	33
<i>Три ноктурна</i>	35
- <i>Andante cantabile, Allegro vivace</i>	35
- <i>Andante maestoso, Allegro assai</i>	37
- <i>Andante, Allegro moderato</i>	40
<i>Комади фантазије</i> оп.3.....	41
- Елегија.....	42
- Прелид	43
- Мелодија	45
- Пајац	46
- Серенада.....	47
Закључак	48
Литература	51
Електронски извори	53
Биографија аутора	54

Увод

Три циклуса клавирских минијатура настала крајем XIX века која заједно садрже двадесет комада за соло клавир који су засновани на експресивним, претежно лирским, жанровима као што су ноктурно, баркарола, серенада и елегија, представљају предмет овог докторског уметничког пројекта. Циклус од дванаест комада за клавир под називом *Годишња доба* оп. 37 (*Времена года*, 1876) Петра Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893) представља један од најзначајнијих доприноса клавирској литератури овог композитора који је жанру минијатуре за клавир посвећивао континуирану пажњу током целог живота. Иако је историјски најпризнатији као композитор балета, опера и симфонија, Чајковски је и у свом клавирском опусу показао изузетну надареност и таленат за обликовање љупких и експресивних мелодија, али и истанчани осећај за програмност и класично обликовану форму. Генерације композитора које су дошле после Чајковског попут Скрјабина (Александр Николаевич Скря́бин, 1872–1915), Метнера (Николай Метнер, 1880–1951) и Рахмањинова (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943) настављају да негују жанр клавирске минијатуре исказујући кроз њега још богатији и снажнији музички израз. Према је деловао у првој половини XX века, у време када су романтичарске стилске тенденције ослабиле, Сергеј Рахмањинов остао је веран естетици романтизма што се може приметити и у његовим комадима и циклусима минијатура за клавир. Предмет овог рада биће два циклуса клавирских минијатура Рахмањинова: *Три ноктурна* (1887–1888) и *Камади фантазије* оп. 3 (*Morceaux de fantaisie*, 1892).

Одабрани корпус минијатура Чајковског и Рахмањинова настаје у временски блиском периоду (1876, 1887–1888, 1892) и, што је још важније, сви комади засновани су на истој романтичарској, естетској и стилској парадигми. „Позиције клавирске музике Рахмањинова јасно су фундиране у историји руске музике романтичарског периода“, наводи Драгољуб Катунац: „Рубинштајн-Чајковски-Рахмањинов је централна линија руске клавирске музике у коју се, на овај или онај начин, укључују или надовезују готово сви остали представници“.¹ Истовремено, треба подвући да се сам жанр клавирске минијатуре може сматрати репрезентативним за епоху романтизма јер су му се обраћали композитори различитих националности. Другим речима, између Чајковског и Рахмањинова постоји директна линија континуитета на плану одабира жанра и изражајних средстава, те се чини интересантним поредити их и истраживати у којој мери и на који начин ова два композитора користе могућности клавира како би изразили своје музичке идеје.

¹Katunac, Dragoljub, *Klavirski svet Sergeja Rahmanjinova i ruskih savremenika*, verifikacioni seminar povodom dvostruke godišnjice Rahmanjinova (1873–1943), Art Klub Zemun.

Истовремено смо имали у виду да су оба руска композитора имали своје узоре и међу представницима западноевропског романтизма. У време када Чајковски и Рахмањинов компонују дела за клавир овај инструмент поприма свој дефинитивни облик, те се њихов рад првенствено огледа у даљим истраживањима могућности тонског изражавања, а самим тим и у развоју клавирске технике. Диверзитет музичких карактера који је одабраним репертоаром дела покривен захтева да се свакој минијатури посвети посебна пажња како би се истакле њихове посебности, сличности и разлике, а нарочито унутрашњи контрасти. У процесу моделовања карактера минијатура композитори се позивају на различите могућности тонског изражавања које клавир као инструмент нуди, те интерпретатор мора свим средствима владати у подједнако доброј мери. Један од најважнијих захтева намеће се на плану звучног колорита који представља главни чинилац у дочаравању читавог спектра лирских расположења, како код Чајковског тако и код Рахмањинова. У том смислу је нарочито битно да се извођач посвети неким кључним аспектима интерпретације као што су односи између различитих линија фактуре, која је код Рахмањинова нарочито слојевита. Будност у вођењу и обликовању музичких фраза представља императив јер је у континуитету свирања овако дугог програма, пуног сталних промена у карактеру музике, потребно добити широку палету музичког израза и одржати континуирано пажњу код слушаоца.

Израда докторског уметничког пројекта одвијала се у неколико фаза:

а) Анализа музичког текста и садржаја сваке минијатуре засебно, поштујући хронологију настанка комада, спроведена је како би се идентификовали врсте и нивои техничких проблема а потом и испитале могућности решавања ових проблема у складу с експресивним садржајем дела. У оквиру ове фазе истраживачког рада посебна пажња у анализи текста биће посвећена експлоатацији регистара клавира, агогици, артикулацији и динамици, те анализи хармонског (тоналитети, акордски фонд) и тематског аспекта (мотивски садржај).

б) Идентификовање интерпретативних проблема који се на нивоу одабраног репертоара могу издвојити као заједнички – било да је у питању домен извођења, аспект технике, или музичко представљање одређених карактера.

в) Истраживање литературе у потрази за бољим и јаснијим разумевањем поетичких и естетских претпоставки композиторског и пијанистичког стила Чајковског и Рахмањинова.

г) Аудитивна анализа досадашњих, нама доступних, интерпретација дела којима се овај рад бави. Ова фаза истраживачког рада подразумевала је истраживање у домену звука, то јест слушања музике и упоређивање различитих интерпретација, првенствено представника руске пијанистичке школе – Михаил Плетњов, Константин Шчербаков, Владимир Ашкенази, Јевгениј Кисин, Денис Мацуев, Сантијаго Родригез, Сергеј Рахмањинов.

д) Активан рад на истраживању у сфери експресивности клавирског звука и решавању одређених техничких проблема у процесу обликовања интерпретације за завршни реситал. Овај сегмент је базиран на претходно стеченом искуству и знању (кроз образовање, јавне наступе, педагогију) и сазнањима која су стечена у процесу рада на докторском уметничком пројекту применом различитих метода истраживања (историјска, компаративна, практична, анализа садржаја).

ђ) Писање образложења докторског уметничког пројекта и текстуалног дела.

е) Завршни реситал.

Ради целовитијег сагледавања проблема интерпретације у раду ћемо користити неколико комплементарних метода: историјска метода, метода анализе садржаја, компаративна метода и практична метода. Последња метода интегрише увиде и сазнања која су добијена применом других метода истраживања. Рад има за циљ достизање високог нивоа уметничког изражавања у интерпретацији одабраног репертоара.

У раду се полази од историјског сагледавања (историјски метод) значаја жанра минијатуре за клавир у епохи романтизма, али и кроз прву половину двадесетог века јер се ради о историјским контекстима у којима су Чајковски и Рахмањинов живели и стварали. Историјски освећена интерпретација је значајна јер доприноси бољем разумевању идеја на којима почива музика ових композитора и омогућава да се успоставе релације између жанра и преовладавајуће естетске парадигме романтизма, те да се укаже на значај и посебност доприноса код Чајковског и Рахмањинова.

На основу интерпретативне анализе, која ће бити заснована на анализи садржаја (језички и стилски аспекти), настојаћемо да укажемо на могуће начине разумевања музичких карактера од којих, код оба композитора, нарочито преовладавају лирски. На основу анализе текста, то јест информација које је композитор унео у нотни текст, настојаћемо да укажемо на експресивне аспекте звука, на његове колористичке и изражајне нијансе, али и

на интерпретативне проблеме које треба решити како би се музички карактери представили на прави начин.

У раду ће бити примењена и компаративна метода, утемељена на чињеници да Чајковски и Рахмањинов припадају истој, руској школи пијанизма (први као њен рани представник други као њен зрели представник), те да је њихов музички израз дубоко укореван у естетици романтизма (први се сматра зрелим романтичарем други закаселим романтичарем), да су и један и други, сваки на свој начин, дали изузетан допринос клавирској литератури, нарочито у жанру минијатуре за клавир (репрезентативном жанру романтизма), било да се ради о самосталним комадима (објављеним под посебним бројем опуса) или о комадима публикованим у циклусима – за предмет поређења су у овом раду узети само одређени комади, односно, циклуси. Компаративна метода омогућиће нам да сагледамо која су изражајна средства и извођачке, пијанистичке технике Чајковски и Рахмањинов користили како би представили одређене музичке карактере. Компаративном методом ће бити упоређиване композиције Чајковског и Рахмањинова које су настале седамдесетих и осамдесетих година XIX века – време када је Чајковски на врхунцу, а Рахмањинов на почетку своје каријере. Компаративна метода биће примењена и у процесу истраживања звука које ће подразумевати упознавања са релевантним и уметнички вредним интерпретацијама дела којима се овај рад бави.

Извођачки део докторског уметничког пројекта (који поред самог завршног реситала подразумева и истраживања у домену звука у процесу стварања интерпретације) би се могао описати као практични метод. Знање и искуство свирања различитих репертоара стечено током школовања, учешћа на такмичењима, солистички и камерни наступи, сарадња са еминентним пијанистима и педагошко искуство представљају интегрални део практичног аспекта овог рада.

Жанр минијатуре за клавир у романтизму

Клавир је у XIX веку најпопуларнији инструмент, како у приватној тако и у јавној сфери. „Током већег дела столећа...“, пише Абрахам Џералд (Abraham Gerald) „клавир је имао водећу улогу у све интимнијим музичким облицима. Његова осетљивост знатно је унапређена репетиционом механиком Себастијена Ерапа (1823), а такође и резонанца“.² Усавршавање механизма клавира (темперација, облик, регистарски простор, педали, итд) отворило је музичарима могућност истовременог хармонског и мелодијског изражавања у изузетно широком регистарском простору. Публиковање педагошке литературе за клавир и појачано присуство клавира у сфери кућног музицирања припремило је појаву низа виртуоза али и истраживача у клавирском звуку, такозваних композитора-пијаниста као што су Роберт Шуман (Robert Schumann, 1810–1856), Фредерик Шопен (Fryderyk Chopin, 1810–1849) и Феликс Менделсон (Felix Mendelssohn, 1809–1847) у чијим опусима жанр клавирске минијатуре заузима посебно место. Осим код западноевропских романтичара у оквиру националних школа такође се појављују композитори-пијанисти који из свог културолошког и националног контекста дају значајне доприносе овом жанру уважавајући резултате које су на том пољу достигли западноевропски романтичари.

Одредница "минијатура за клавир" или "клавирска минијатура", а среће се назив и "комад за клавир", представља заједнички термин за читав низ музичких дела која су по садржају веома различита, дела која се, баш као и музика романтизма уопште, могу диференцирати у две велике категорије: програмска и непрограмска дела. Тако се под клавирским минијатурама мисли на прелиде, емпромптије, каприча, ноктурна, валцере, мазурке, елџије али и дела програмских назива која за своју основу могу да имају неки од наведених жанрова или чак њихову симбиозу. Главна заједничка одлика свих ових дела у романтизму јесте да су кратка, сажета, мотивски упечатљива и да се врло често објављују у збиркама (баш због тога што су кратка) али да се могу изводити и самостално, без поштовања редоследа који је задат у збиркама. За клавирску минијатуру среће се и назив "музички моменат", то јест "музички тренутак". Музички моменти најчешће су дводелног или троделног облика с деловима који упућују на импровизаторско порекло а најпознатији су Шубертови.³ Карактеристик је термин који се употребљава за програмске

²Џералд, Абрахам, *Оксфордска историја музике III* (прев. с енгл. Весна Микић), Београд: Клио, 2004, 251.

³ Brown, Maurice J. E., „Moment musical“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, pristupljeno 26. septembra.

комаде (нем. *Charakterstück*) и сутерише да се ради о мањој инструменталној композицији у којој је дато једно изразито расположење.⁴

Експресивни жанрови романтичарске лирике у делима Петра Иљича Чајковског и Сергеја Рахмањинова

У циклусу *Годишња доба* оп. 37 Петра Чајковског, те у циклусу од *Три ноктурна* и циклусу од пет минијатура под називом *Комади фантазије* оп. 3 Сергеја Рахмањинова присутни су следећи експресивни жанрови: венецијанска баркарола, ноктурно, елерија, серенада, те облици који се јављају у контексту разуђеног лиризма као што су прелид, валцер и корал. Све наведене жанрове повезује лирика која је присутна и код Чајковског и код Рахмањинова те се у овом раду називају *експресивним жанровима романтичарске лирике*. Експресивна мелодија и пратња која се углавном састоји од одређене фигуре која се понавља, а која је у програмском смислу веома сугестивна, главне су одлике лирике Чајковског и Рахмањинова.

Баркарола

Баркарола (итал. *barca*: чамац) је „песма венецијанских гондолијера и лађара лаганог темпа која подсећа на љуљушкање таласа, сетног карактера“.⁵ У класичној музици појам баркарола односи се на музичка дела која су делимично или у потпуности инспирисана овом традиционалном венецијанском формом. Стилизоване баркароле нарочито су неговали композитори романтизма у својим инструменталним и вокалним минијатурама, а у оба жанра клавир је имао веома важну улогу – одређене оперске арије такође су инспирисане овом формом. Међу познатијим остварењима у овом жанру су *Баркарола у фис дуру* оп. 60 за соло клавир Фредерика Шопена, соло песма Франца Шуберта (Franz Schubert, 1797–1828) *Auf dem Wasser zu singen* D774 и *Des Fischers Liebesglück* D933. Одређени комади из циклуса *Песме без речи* Феликса Менделсона такође су баркароле: оп. 19 бр. 6 у ге молу, оп. 30 бр. 6 у фис молу и оп. 60 бр. 2 у а молу. Међу француским композиторима баркаролу негује Габријел Форе (Gabriel Fauré, 1845–1924), док се међу руским композиторима истичу Балакиријев (Милиј Балакирев, 1836–1910), Глазунов (Александар Глазунов, 1865–1936) и Чајковски. Баркарола Чајковског је била инспирација Рахмањинову за компоновање прве нумере у свити бр.1 под називом *баркарола*, рекавши да

⁴Plavša, Dušan, „Karakterstik“, *Enciklopedijski leksikon mozaik znanja: Muzička umetnosti*, Beograd: Interpres, 1972, 244.

⁵ Plavša, Dušan, „Barkarola“, *Enciklopedijski leksikon mozaik znanja: Muzička umetnosti*, Beograd: Interpres, 1972, 41.

„ако је Баркарола из *Годишњих доба* пуна неке тихе и спокојне туге, у овој композицији акценат је на унутрашњој напетости...“⁶ Епиграф који Рахмањина подсећа на карактер баркароле су стихови Лермонтова (Михаил Юрьевич Лермонтов, 1814 – 1841) : „Гондола клизи по води, а време по љубави броди. Ако се вода и зацели икад – страст не васкрсава, никад.“⁷ Композиторе романтизма је нарочито привлачио сентиментални карактер ове народне песме у коме је пратећа фигура која илуструје таласање воде и кретање чамца кроз воду тумачена као метафора унутрашњег душевног стања уметника. Романтичари су на различите начине прилазили овом жанру подвргавајући га разним облицима стилизација, уносећи каткад и драмске елементе или елементе неког другог лирског или плесног жанра, али одређене карактеристике баркароле испољавају се као константне. За баркаролу је карактеристичан умерен темпо (нпр. *moderato*), такт 6/8 (премда се јављају и баркароле у такту 9/8 или 12/8, а видећемо и 4/4 код Чајковског), једноставна мелодија ведрога или сетног расположења велике лирске лепоте, док је облик троделне песме репризног типа карактеристичан за романтизам (за романтичарску минијатуру уопште, не само за баркаролу).⁸ Покретљив ритам у пратњи представља музички симбол кретања чамца кроз воду и то су обично монотоне, веома сугестивне таласасте фигуре које oponaшају таласе најчешће представљене у виду арпежиране пратње. Сетно љуљускање таласа у баркароли комбиновано је са изузетно експресивном мелодијом такође меланхоличног расположења.

Ноктурно

Термин (франц. *nocturne*: ноћни, ноћна музика) се користи од 18. века као одредница за инструментална музичка дела која се изводе напољу у касним вечерњим сатима.⁹ У опусу Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) проналазимо дело *Serenata notturna* K239 али првим композитором ноктурна сматра се Џон Филд (John Field, 1782–1837). Једна од заслуга Џона Филда је да је „почетком XIX века положио темеље савременој руској школи пијанизма“.¹⁰ Најзначајнији допринос овом жанру дао је Фредерик Шопен те се може рећи да Шопенови комади представљају еталон овог жанра у романтизму. Форма ноктурна обично је троделна, темпо је умерен, а у оквиру хомофоне фактуре диференцирају се пратња заснована на разложеним акордима и изражајна мелодија. Ноктурна су карактеристична за клавирску литературу јер су у највећем броју писана за овај инструмент, то јест представљају посебан вид минијатуре за клавир. Као вид

⁶ Брјанцева, Вера, *Детињство и младост Сергеја Рахмањина*, Београд: Artist, 2008. 146.

⁷ Стихови из 4. дела песме М.Ј. Лермонтова познате под називом Венеција, написана 1830. или 1831.

⁸ Brown, Maurice J. E, „Barcarolle“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, приступљено 26. septembra.

⁹ Unverricht, Hubert, „Notturmo“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, приступљено 26. septembra.

¹⁰ Шобајић, Драгољуб, *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад: Светови, 1996, 173.

вечерње музике за сањарење ноктурна су изразито лирског, сетног и меланхоличног карактера. Некада је ноктурно значео исто што и серенада (као што то илуструје наведена Моцартова композиција) али од Џона Филда под ноктурном се подразумева лирски, сањалачки комад за клавир.¹¹

Елегија

Елегија (грч. *elegia*) се као вид експресивног лирског жанра најједноставније може описати као тужна песма, то јест тужбалица (тугованка), песма сетног садржаја блиска канцонети. Као посебна врста песме елегија је била позната још у античкој Грчкој, а по садржају је могла бити разнолика. „Хуманизам је у елегији покушао спојити музику с оживљеним античким метричким обрасцима. Барок је на елегичности изградио солистички вокални ламенто, толико чест у барокним операма, али и у мадригалима. Елегија се тада јавља и у насловима музичких дела која поједини композитори посвећују успомени преминулих. У 18. в., у Немачкој се развио посебан интерес за елегију што се одразило и на елегију у вокалној музици. У романтичној музици 19. в. елегија је пронашла погодно тле. Од барока даље развија се уз вокалну и инструментална елегија. По први пут се сусреће у 18. в. посебан је облик такозвани *tombear*. Инструменталну елегију гајио је нарочито 19. в.“¹² Комад под називом „Елегија“ присутан је у циклусу Комади фантазије оп. 3 Сергеја Рахмањинова и посвећена је, баш као и цео циклус, Антону Аренском (Антон Аренски, 1861–1906).

Серенада

Крајем 16. и у 17. в. изрази *серената* и *серенада* су синоними, тек се касније разграничава њихово значење (итал. *serenata* од *sera*: вече; али и *sereno*: ведро, бистро) – серената је блиска драматској кантати и најчешће се приказује сценски, а ране серенате се често називају *ayione teatrale*, *festa teatrale*, *scena da camera* и изводе се на мањим немачким кнежевским дворовима.¹³ Серенада испрва нема јасно дефинисан облик и представља вокалну или инструменталну (заступљен је дувачки оркестар) композицију која се изводи на отвореном простору у вечерњим часовима по чему је слична ноктурну.¹⁴ Када је преко опере прешла из отвореног простора у дворске и концертне дворане, постала је циклусна композиција

¹¹ Haveler, Kasper, „Nokturno“, *Muzički leksikon: priručnik za ljubitelje muzike* (prev. s nemačkog Ilija Vrsajkov), Novi Sad: Matica Srpska, 1967, 320.

¹² Кунтарић, Марија, „Елегија“, *Музичка енциклопедија I*, уред. Крешимир Ковачевић, Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977, 516.

¹³ Кунтарић, Марија, „Серенада“, *Музичка енциклопедија III*, уред. Крешимир Ковачевић, Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977, 355.

¹⁴ Unverricht, Hubert, „Serenade“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, pristupljeno 26. septembra.

од неколико ставова слична форми дивертимента или касације, а улогу дувачких инструмената преузимају гудачки инструменти – од дивертимента серенада преузима забавни а од касације опроштајни карактер.¹⁵ Серенада и сродни жанрови припадају музици лакшег, забавног жанра времена друге половине 18. в. Компоновали су је многи композитори почев од бечких класичара до савремених композитора. У романтизму се јавља као минијатура за клавир и представља лирску песму подокницу љубавног садржаја.¹⁶ Крајем тога века серенада је и камерна или оркестарска композиција, по фактури и облику једноставнија од симфонијске музике.¹⁷ Једна од најпознатијих је Шубертова (Franz Schubert, 1797–1828) *Серенада (Ständchen)*.

Прелид

Прелид у доба романтизма постаје самосталан облик (лат. *prae*: испред; *ludus*: игра) заступљен у оквиру жанра минијатуре за клавир.¹⁸ Хомофони или полифонизовано-хомофони прелиди су у романтизму по облику веома различити: од афористичних, кратких од једног периода до троделних облика сложене песме. Некада имају и програмски карактер, а најчешће су у функцији увода у неко расположење.

Валцер

Валцер (нем. *Walzer*, од *walzen* окретати се) је друштвена окретна игра у паровима и карактеристичном трочетвртинском такту, са јако наглашеном првом тактовом јединицом - развио се из аустријског плеса лендлера (нем. *Ländler*).¹⁹ Валцер представља један од најрепрезентативнијих и најпопуларнијих плесова епохе романтизма и симбол музичког духа Беча. Као самосталне уметнички стилизоване облике или ставове у већим формама валцере су писали многи романтичари. Обогаћен мелодијски и хармонски валцер је постао омиљени лирски облик солистичке и оркестарске музике, а своје место пронашао је и у опери.²⁰ Уметнички врхунац овог облика је у 19. в. у опусима Јозеф Ланера (Joseph Lanner, 1801–1843) и Јохана Штрауса оца (Johann Strauß, 1804–1849) и Јохана Штрауса

¹⁵ Кунтарић, Марија, наведени чланак.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Ledbetter, David & Howard Ferguson, „Prelude“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, pristupljeno 26. septembra.

¹⁹ Plavša, Dušan, „Valcer“, *Enciklopedijski leksikon mozaik znanja: Muzička umetnosti*, Beograd: Interpres, 1972, 623.

²⁰ Lamb, Andrew, „Waltz“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, pristupljeno 26. septembra.

сина (Johann Strauss, 1825–1899).²¹ Чајковски је валцер користио у солистичкој и оркестарској музици, у операма и балетима.

Корал

Корал (лат. *Cantus choralis*; нем. *Choralgesang*) је протестантска црквена, немачка духовна песма.²² „Првобитно значење израза односи се на старохришћанско једногласно певање које се назива и грегоријански корал, односно грегоријанско певање, а друготно значење на немачке протестантске песме, које су створили Мартин Лутер и његови савременици“.²³ У нашем раду у обзир се узима друго значење корала, а нарочито традиција која започиње с Бахом (Johann Sebastian Bach, 1685–1750). „Протестантски корал су песме химничног карактера... Музичка важност корала лежи у чињеници што је он био значајно врело инспирације и темељ немачке барокне музике (кантате, коралне предигре). Напеви корала одликују се свечаном једноставношћу, занимљивом ритмиком, те необичном поделом фразе и метра“.²⁴ „Текст протестантског корала није на латинском, већ на народном језику. Мелодија је једноставна, претежно у једнаким нотним вредностима, подељена у тактове. Силабичност преовлађује (ређе долазе по два краћа тона на један слог, а развијенијих мелизама уопште нема). Сваки стих представља музичку реченицу, завршену с каденцом на последњем тону“.²⁵

²¹Шкуница, Мирјана, „Валцер“, *Музичка енциклопедија III*, уред. Крешимир Ковачевић, Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977, 633.

²²Haveler, Kasper, *Muzički leksikon: priručnik za ljubitelje muzike* (prev. s nemačkog Ilija Vrsajkov), Novi Sad: Matica Srpska, 1967, 246.

²³ Видаковић, Албе, „Корал“, *Музичка енциклопедија I*, уред. Крешимир Ковачевић, Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977, 365–368.

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

Годишња доба оп. 37 Петра Чајковског и одлике композиторског стила

Уредник музичког часописа *Novelliste* који је излазио у Санкт Петербургу Николај Бернард (Nikolai Bernard, 1849–1905) поручио је од Чајковског низ комада за соло клавир и предложио програмске наслове.²⁶ Часопис је излазио једном месечно а Бернардова идеја била је да Чајковски компонује за сваки број који ће изаћи током 1876. по један комад за клавир, укупно дванаест.²⁷ Чајковски је комаде компоновао од децембра 1875. до маја 1876.²⁸ Комадима су приликом објављивања, након што их је Чајковски доставио редакцији часописа, додати епиграфи руских песника према Бернардовом избору.²⁹ Публика је добро прихватила комаде те је издавач одлучио да их све обједини у један циклус и објави као *Годишња доба*, то јест *Дванаест малих карактеристичних слика за соло клавир* – у каснијим издањима се уместо термина *слика* користи термин *комад*.³⁰

Годишња доба оп. 37 (1876) представљају циклус од дванаест минијатура (карактеристичних комада) за соло клавир Петра Чајковског. Од тренутка када су први пут објављени ови комади су присутни на концертном подијуму и изводе се како појединачно тако и обједињено. Комади следе један за другим према логици смењивања месеци у оквиру једне календарске године. У питању су комади програмског карактера, а у неким од њих се препознају обрасци баркароле или валцера као подлога. Програмност код Чајковског је у овом циклусу првенствено везана за дочаравање одређеног карактера или расположења, али композитор кроз музику описује живот руског народа са елементима славља, детаљима из богатог свакодневног живота који обухвата и мале сцене из кућних активности. То нарочито може да се препозна у музичком садржају Карневала, Песме косача, Жетви, Лову и Тројици. Програмност код Чајковског у овом делу може да се тумачи и кроз изражавање његових личних особина као што су љубав према животу, уживање у природи, али и осећај усамљености и туге која се провлачи кроз Јесењу песму, Беле ноћи, Шевину песму... Из дубине његове душе долазе емоције којима слаже мозаик своје привржености руским вредностима. Поетичност у изразу најнепосредније се примећује у мелодици која је истанчана, једра и вибрантна. Хенри Зајаковски (Henry Zajaczkowski) пише да је снага

²⁶ Landrum, Michael McRee, *Tchaikovsky's The Seasons: Analytical and Pedagogical Perspective*, Doctoral dissertation, Temple University, 1997. Preuzeto sa sajta ProQuest, pristupljeno 26. septembra.

²⁷ Исто.

²⁸ Исто.

²⁹ Исто.

³⁰ Исто.

мелодике Чајковског толико јака да јој нису потребни никакви ванмузички елементи као подршка, те да се према спонтаности мелодијског израза може поредити с Шубертом.³¹

Када је форма у питању Чајковски изузетно води рачуна о избалансираности садржаја и извесној симетрији те модел ABA_1 представља основу за све комаде без обзира на њихов различит садржај. У циклусу преовлађују комади компоновани у дурским тоналитетима који садрже између једног и четири предзнака: Ге дур, Де дур, А дур, Е дур и Бе дур, Ес дур, Ас дур. Када су у питању молски тоналитети Чајковски користи тоналитете који имају један и два предзнака: де мол, ге мол и ха мол. Одређени тоналитети јављају се више пута, комади Март и Јун компоновани су у ге молу, Мај и Септембар у Ге дуру. Код Чајковског се примећује и веза између темпа комада и тонског рода, те су комади компоновани у молу углавном у темпу *andante*, а комади компоновани у дуру у темпу *allegro* – изузетак је комад Август који је компонован у ха молу у темпу *allegro vivace*. Хармонски језик најближи је раном романтизму који Чајковски надограђује и проширује у смеру национално обојеног хармонског мишљења: „У основу његовог музичког језика је експресивна хармонија општијег романтичарског типа, са свим њеним основним средствима“, наводи Дејан Деспић истичући нарочито експресивни значај хармонских чинилаца музичког израза.³² Анализа форме и садржаја указује на сличности и разлике између комада, али и на чињеницу да интерпретација сваког комада представља посебан интерпретативни проблем. Он се односи на чињеницу да су комади Чајковског врло често четворогласно конципирани што сугерише изузетно битан ослонац у хармонском четворогласу те пратњу морају да свирају и лева и десна рука. Код Чајковског је поред мелодијске и бас линија врло често карактеристична и даје карактер комаду. Као мелодичар Чајковски има веома истанчан осећај за вођење и развијање мелодијске линије која је програмски сугестивна: „Природа Чајковског је дубоко лична, интимна, затворена, претежно песимистична...“, наводи Дејан Деспић „па њеном изразу више одговара универзалнији језик људских осећања, који су романтичари богато развили за све експресивне нијансе.“³³ Чајковском припада истакнуто место у историји руске музике. Он је уз Петорицу највећи руски композитор XIX века, први који је успео да стопи тековине западно-европске културе с духом и карактеристикама руске музичке уметности, као и први руски композитор чија су дела и изван домовине стекла велику популарност.

³¹ Zajaczkowski, Henry, *Tchaikovsky's Musical Style*, London: U.M.I Research Press, 1987, 138.

³² Despić, Dejan, *Harmonija sa barmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2015, 189.

³³ Исто.

Јануар: Поред камина

„У мирном ћошку лежи ноћ,
Са сумраком се бори,
А у камину жар
И свећа већ не гори...“
А. Пушкин (1799–1837)

„И мирной неги уголок,
Ночь сумраком одела,
В камине гаснет огонёк
И свечка нагорела...“
А. Пушкін (1799–1837)

Атмосфера у Јануару нам дочарава окупљање породице крај огњишта или камина која буди топлину, успомене, сету и приврженост свом дому. Комад има три дела: *A* (т. 1–29), *B* (т. 30–61), *A₁* (т. 62–102), а сваки од делова заснован је на троделној формалној структури одсека према моделу *aba₁*. Први и репризни део облика (*A*, *A₁*) компоновани су у *A* дуру, а други део (*B*) у *e* молу. Почетни и закључни сегменти главних делова облика тонално су стабилни док су у развојним етапама присутне модулације у различита тонална подручја. Лучну засвођеност облика и јасноћу форме Чајковски подвлачи тако што у каденцама које закључују главне делове форме извођачу сугерише да кретање музичког тока задржи (*ritenuto*, т. 28–29, т. 60, т. 94–95). Након првог успоравања темпа на крају дела *A* (т. 28–29) извођачу се на почетку дела *B* не сугерише *tempo primo* већ *meno mosso* у односу на *tempo primo*. Повратак у темпо који је извођач успоставио на почетку композиције назначен је након друге ознаке за задржавање кретања у закључној каденци дела *B*, то јест на почетку дела *A₁* (т. 62). На основу сагледавања употребљених ознака за динамику и њихових позиција у нотном тексту можемо да приметимо да на нивоу комада преовлађује тиха динамика у складу са меланхоличним расположењем, да ознаку *crescendo* Чајковски користи на почетку развојних сегмената (т. 15, 76) музичког тока а ознаку *diminuendo* на њиховом крају (т. 20, 80), те да ознакама *mf*, *poco più f* не означава врхунце развоја или мелодијске врхунце већ контрасте у фактури, хармонској боји и/или репетиције материјала које се спроводе путем транспозиције или секвенце. Лирски карактер теме у првом делу комада подвучен је једноставном, четворотактном дијатонском темом у *A* дуру (основном тоналитету комада) која је поверена деоници десне руке. Фактура хармонске пратње акордски је постављена, најчешће у виду четворогласа и захтева ангажман и леве и десне руке. Почетак теме (т. 1, 3, 4, 5, 7), прва доба 3/4 такта, најупечатљивији је део теме (Пример 1): почетак је ритмички карактеристичан према комбинацији осмине и две шеснаестине (дактил) и заснован на поступном мелодијском кретању навише (Фис, Гис, А) без хармонске пратње – почетни мотив се према овим одликама издаја у односу на контекст у ком се јавља, даљи развој теме подржан је пратњом, а ритмичку основу представљају осмине и четвртине.

Пример 1, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Јануар: Поред камина, тема дела А, т. 1–4.



Пример 2, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Јануар: Поред камина, тема дела В, т. 29–32.



Комад садржи контрасну, сетну и меланхоличну лирску тему (Пример 2) у е молу, чији мелодијски ток није развојно конципиран. Чајковски захтева више покрета, изражајности, лакоће и лепршавости (*molto espressivo*, *leggerissimo*) у извођењу контрасног материјала. Средишњи део почива у потпуности на смењивању два једнотактна мотива. Први мотив карактеристичан је према дурској хармонској боји (Це дур) и поступном мелодијском покрету наниже од тонике е мола ка доминанти е мола, то јест ка тону Аис (алтерованом четвртом ступњу у е молу) који остаје неразрешен (након њега не следи тон Ха) – композитор захтева да се овај мотив изводи веома изражајно (*molto espressivo*) и у *p* динамици. Други мотив је широко постављен арпеђо (од велике до треће октаве) који се изводи и левом и десном руком лако и лепршаво у *pp* динамици. Цео комад, а нарочито овај одсек изразито фрагментарне структуре намеће питање у смислу интерпретације како избалансирати однос неопходних агогичких нијанси и очувања форме, а не пореметити логичан проток музичке мисли у времену.

Фебруар: На карневалу

„Распламсаће се ускоро
Пролећно славље карневала“
П. Вяземски (1792–1878)

„Скоро масленицы бойкой
Закипит широкий пир“
П. Вяземский (1792–1878)

Бела недеља у Русији се дешава пред почетак Великог поста и обележена је општим народним весељем и забавом. По кућама се спремају карактеристична празнична јела, испраћа се зима и дочекује пролеће. Свуда се чује жамор веселог народа и поигравање народним инструментима. Кроз цео комад се смењују слике које су повезане првобитном темом. Поред мелодијске и хармонске компоненте у другом комаду циклуса *Годишња доба* нарочито је наглашена ритмичка компонента како би се дочарао управо тај весело, карневалски штимунг комада. Овој врсти атмосфере доприносе и релативно брзо темпо, динамички, регистарски, артикулациони и фактурни контрасти. Имајући у виду културолошки контекст овог комада, интерпретативни изазов лежи у томе да извођач посебну пажњу посвети честим динамичким променама од *piano* до *fortissimo* и јасној артикулацији, чиме се постиже веома узбудљива интерпретација која одговара карактеру Карневала. Форма је избалансирана, комад има облик троделне песме (А, В, А₁), а основни тоналитет је Де дур. Један од главних проблема у интерпретацији овог комада везан је управо за често и брзо смењивање контрастних сегмената музичког тока. Одредница темпа је *allegro guisto* којом композитор позива извођача да сам пронађе одговарајући темпо на основу структуре мотивског садржаја комада.

Први део комада (А, т. 1–84) има три одсека: *a* (т. 1–26), *b* (т. 27–58) и дословно репризиран одсек *a* (т. 59–84). Између одсека постоји тонални (Де дур/ха мол) и тематски контраст, али и унутар одсека. Појављивање тона Бе и акорада као што су ге мол и полуумањени акорд од тона Е у контексту Де дура (комад има предзнаке Фис и Цис) у *a* одсецима сугерише да је лествична основа комада заправо Де молдур – каденциони хармонски обрт који се користи у *a* одсецима потврђује да се ради о овом типу лествице.

Пример 3, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Фебруар: На карневалу, тема дела *А*, т. 1–4.



Употреба молдуре сугерише да је Чајковски приликом компоновања овог комада био инспирисан одређеним аспектима руског фолклора. У првих осам тактова *a* одсека излажу се кратки, интервалски карактеристични мотиви (скок кварте наниже у комбинацији с скретничним поступним кретањем) у оквиру мелодије која није одвише развијена (садржи пет тонова). Ритам је једноставан и наглашено репетитиван. Фактура *a* одсека је вишегласна (Пример 3), а број гласова варира од такта до такта. У деоници леве руке су поред хармонске подлоге присутни и мелодијски покрети који доприносе самосталности деонице али и разиграном и немирном карактеру комада. Покретљивост леве руке нарочито долази до изражаја у секвентном пасажу *a* одсека (т. 9–22, 67–80). У деоници десне руке се у овом одсеку мармирају секунде и октавни преломи а у деоници леве руке мелодијски покрети чисте квинте навише и чисте кварте наниже као нека врста разраде почетног интервалског импулса комада. У деоници десне руке потребно је избалансирати однос палца и остала четири прста шаке јер се управо на основу преношења тежине између њих секвенца свира у континуитету. Секвентни низ је модулаторан те добија и драмску димензију, а тоналитети (Ас дур, Бе, дур, Це, дур, де мол, е мол, фис мол) се потврђују на основу преношење хармонског модела који подразумева спој малог дурског септакорда у функцији доминанте са дурским или молским трозвуком у функцији тонике. Закључак одсека *a* сигнализирани је пасажним кретањем наниже из треће ка великој октави у уједначеном ритму шеснаестина и *ff* динамички. Овај покрет велике енергије усмерен је ка два последња акорда која су акцентована и која се свирају одсечно чиме се постиже ефектан излазак из пасажног кретања. Динамичком ознаком *p* (т. 9, т. 67) Чајковски је мармирао почетак секвенце, то јест развојног сегмента који до краја (т. 23, 81) треба да се води у крешенду до *ff* звука. Структура средишњег одсека (*b*, т. 27–58) почива на репетитивним четворотактима, тематским комплексима који пред репризу *a* одсека бивају фрагментирани. Прва два четворотакта (т. 27–34) представљају један тематски комплекс у оквиру ког фактура осцилира између двогласа и четворогласа. Дијалог исказан кроз

размену материјала између деоница леве и десне руке у духу је карневалске разиграности, као и акцентовање тонова који се понављају. Наредна два четвортакта (т. 35–42) представљају други тематски блок заснован на развоју претходно успостављених мотивских ћелија. Дијалог између баса и дисканта и даље је присутна али је мелодијских карактер наглашенији иако се ни овде мелодија не развија много: иза мелодијске фигуре засноване на покрету навише следи низ мелодијских фигура с покретом наниже. Комбиновање ове врсте покрета с кратким пасажним кретањима који се измеђују у басу и дисканту захтева брзу промену положаја шаке и руке. Фрагментарни сегмент (т. 44–54) садржи доста маркираних октавних прелома и дијатонских дурских акорада у комбинацији са пасажима који се изводе у стакату. Развој средишњег одсека огледа се и у хармонској димензији. Поред ха мола присутни су и тоналитети А дур и цис мол, али и Де молдур. Средишњи и репризни одсек повезани су посредством шеснаестинских пасажа који су усмерени из дубљег у виши регистар.

Део В (т. 85–130) свира се у истом темпу (*L'istesso tempo*) као и део А и има облик развијеног периода (нарочито је развијена друга реченица т. 97–130 која води до репризе). Материјал овог дела форме организован је у четвортактним фразама. Прва четвортактна фраза (т. 85–88) свира се у *f* динамици, фактура је вишегласно конципирана а у првом звучном плану налази се поступни покрет навише у унутрашњим гласовима (Пример 4).

Пример 4, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Фебруар: На карневалу, тема дела В, т. 85–88.



Експресивност поступног покрета наглашена је задржицама на првој доби такта које се на другој доби разрешавају у складу с хармонским окружењем. Ово кретање удвојено је у деоници леве и десне руке. У другом делу прве четвортактне фразе покрет у дисканту постаје интензивнији, а цела фраза закључена је у Еф дуру. Друга четвортактна фраза (т. 89–92) доноси нешто другачији начин организације материјала који се изводи у *p* динамици. Изнад хармонски статичног баса развија се карактеристична фигура у уједначеном осминском покрету, а потом се покрет преноси у бас а хармонски фон у

дискант. Трећа четворотактна фраза (т. 93–96) заснована је на понављању ритмички једнообразне фигуре коју карактеришу већи интервалски скокови. Ове три четворотактне фразе обликују прву реченицу периода дела *В*. Према истом моделу обликована је и друга реченица али се уместо каденце фигура из последње фразе фрагментира и ритмички усложњава на тонално нестабилној подлози. Врхунац развоја постигнут је пред репризу дела *А* (т. 130). У делу *А*₁ репризира се само први одсек (т. 131–158) који је проширен кратком кодетом (т. 159–169) у којој су динамички контрасти истакнути: *mf*, *p*, *pp*, *fff*.

Март: Шевина песма

„Поље се њише у цвећу,
И небо је пуно сјаја,
Пролећна песма пева
С модрим се бескрајем спаја“
А. Мајков (1826–1902)

„Поле зыблется цветами,
В небе льются света волны,
Весенних жаворонков пенья
Голубые бездны полны“
А. Майков (1826–1902)

Шева је у Русији изузетно омиљена као пролећна птица певачица. Њена песма представља симбол пролећа и буђења природе након зимског сна. Овај комад А. Е. Ф. Дикинсон (А. Е. F. Dickinson) сматра највреднијим комадом у циклусу који описује као рапсодијску тонску слику шевине песме.³⁴ Меланхолична и чежњива мелодија која се развија у тоналном контексту где мола доминира овим комадом (Пример 5).

Пример 5, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Март: Шевина песма, тема, т. 1–5.



Мелодију карактерише дијатонска једноставност и покретљивост (како у мелодијском тако и у ритмичком смислу), употреба експресивних задржица (нпр. у т. 4 кулминациони тон мелодије Ге је задржица) и украса који сугеришу треперавост шевине песме. Хармонска подлога је једноставна (гр мол, Бе дур) и експресивна. У деоници пратње диференцирају се два слоја, најдубљи слој представља педал (пасторални елемент) у синкопираном ритму.

³⁴ „The only piece of any interest is March, a rhapsodic tone-picture of the lark's song.“ Dickinson, A. E. F., „The Piano Music“, *The Music of Tchaikovsky*, ed. By Gerald Abraham, New York: W.W.Norton&Company, 1974, 118.

Други слој има хармонски контекст и углавном се развија у паралелним терцама поступно навише и наниже у ритму четвртина. Ритмички посматрано два слоја пратње су ритмички комплементарна. Увођење новог материјала у т. 11 интерпретатор треба да истакне нешто покретљивијим темпом (*un pochettino più mosso*) у односу на почетни *andante espressivo*, у израженијој динамици (*poco più f*). На самом крају комада композитор користи веома изнијансиране динамичке ознаке: *p*, *pp*, *ppp*.

Комад је троделна песма (*a*, *b*, *a*₁). У контексту троделно организоване форме Чајковски темпо рубато (т. 28, 29, *diminuendo*, *poco ritenuto*) користи пред репризу и у каденционом сегменту другог одсека, како би нагласио повратак на од раније познат материјал. Други одсек (т. 11–30) није одвише контрастно конципиран, мелодија се развија на подлози претходно изложеног материјала у првом одсеку, а исто важи и за пратњу. Контраст је најизраженији на плану боје јер мелодија добија другу врсту хармонског осветљења у виду употребе дура (Бе дур), сама мелодија је покретљивија (т. 11 *un pochettino più mosso*) и динамички подржана (*poco più f*).

Април: Висибаба

„Висибаба нежна расте испод брега,
Око ње се топе задњи трагови снега.
Последње сузе о боли далекој,
И маштања о љубави некој“
А. Мајков (1826–1902)

„Голубенький, чистый подснежник – цветок,
А подле сквозистый последний снежок.
Последние слёзы о горе былом
И первые грёзы о счастье ином“
А. Ма́йков (1826–1902)

У Русији се Висибаба доживљава као симбол рађања новог живота. Комад је написан у Бе дуру у 6/8 такту а Чајковски назначава да темпо извођења треба да буде *allegretto con moto e un poco rubato*, дакле, не сувише брзо с одмереним рубатом. То је ритам сличан валцеру, прожет узбуђењем с којим је Чајковски доживљавао природу у пролеће. Облик је троделан репризног типа: *a* (т. 1–24), *b* (т. 25–58), *a*₁ (т. 59–86). У хомофоној фактури диференцирају се два звучна слоја: нежна (*dolce*) мелодија и једноставна, акордски организована пратња (Пример 6). Фигура у деоници пратње специфична је по томе што је у следу од шест осмина изостављена прва и последња осмина. Мелодија се развија постепено навише у континуитету (без пауза), а мелодијски врхунци позиционирани су на крају фразе (т. 5–7).

Пример 6, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Април: Висибаба, тема дела А, т. 1–8.



Изражајност једноставној мелодији дају задржице постављене на првој доби такта које се због недостатка хармонске пратње додатно истичу. Задржични покрет сутерише и извесна задржавања у кретању, нарочито због комбиновања задржица и пратеће фигуре која не креће од прве осмине, те се у интерпретацији управо ова места тумаче у складу с ознаком *poco rubato*. Тонове Бе и А у другој октави представљају кулминационе тонове мелодије – тон Бе представља задржицу у коју се улази скоком а излази поступним покретом. Динамички ток прве фразе (т. 1–8) има лучну путању, из почетне *p* динамике постепеним појачавањем звука долази се до кулминационих тонова у *mf* динамички, а потом се динамика према крају смањује до истог степена од ког је и иницирана. Друга и трећа фраза (т. 9–24) поседују сличан динамички лук али на нешто вишем звучном нивоу због тога што је мелодија једним делом у унутрашњем а другим делом у највишем гласу. Мелодију у дисканту свира десна рука, али мелодију у унутрашњем гласу наизменично свирају лева и десна рука. Ова замена улога, то јест подела улога леве и десне руке захтева посебну пажњу приликом рада на интерпретацији како се не би, ни на који начин, пореметио уједначени ток мелодије. Веома је важно је тему обликовати тако да звучи постично, рељефно изражајно и нежно, а пратећа фигура у добро одмереном гпком и елегантном хоризонталном протоку, без крутог, ритмизованог пулсирања.

Пример 7, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Април: Висибаба, тема дела В, т. 25–26.



Средишњи одсек почиње у де молу и заснован је на новом материјалу (Пример 7). Тема другог одсека елегантна је и грациозна (*con grazia*) и изводи се у *p* динамички. Фигура у деоници пратње, поверена левој руци, одражава блискост с фигуром из првог дела због

паузе на првој осмини. Ова двотактна тема понавља се до успостављања нове двотактне теме у т. 33 који се изводи у динамици *mf*. Одређени степен драматизације у мелодији постигнут је октавним преломима, али је овај драмски гест компензован мелодијском фигуром мирнијег порета. Хармонска подлога је нестабилна, а везама малог дурског септакорда с акордима дура и мола сугеришу се тоналитети ге мол, Еф дур, Ес дур и де мол.

Мај: Беле ноћи

„О каква ноћ! Милина изнад брега!

Северни поздрављам крај!

Из царства леда, олуја и снега,

О како чисти већ се јавља мај!“

А. Фет (1820–1892)

„Какая ночь! На всём какая нега!

Благодарю, родной полночный край!

Из царства льдов, из царства вьюг и снега,

Как свеж и чист твой вылетает Май!“

А. Фет (1820–1892)

Белим ноћима назива се феномен светле ноћи, односно ноћи у којима тама није потпуна. Овај феномен тематизовао је Достојевски (Фёдор Достоевский, 1821–1881) у истоименој причи из 1848. у којој је писао о белим ноћима Санкт Петербурга, те је могуће да се Чајковски, осим што је и сам сведочио овом феномену, инспирисао и овом причом. Комад има троделну форму: *a* (т. 1–19), *B* (т. 20–67), *a*₁ (т. 68–88). Оквирни одсеци, *a* и *a*₁, писани су у Ге дуру, спором темпу (*andantino*) и такту 9/8. Средишњи одсек компонован је у ха молу, бржем темпу (*allegro giocoso*), такту 2/4, а контраст у односу на оквирне одсеке остварен је и на тематском плану – средишњи одсек је и структурно развијенији у односу на оквирне одсеке.

Пример 8, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Мај: Беле ноћи, тема дела *a*, т. 1–4.



Комад почиње карактеристичном арпеђираном фигуром у којој се изнад четворогласно постављених акорада помаља једноставна мелодија (Пример 8). Мелодијски план није одвише развијен и делује као да је мелодија само благо треперава површина акорада, попут воде која се услед покрета благо заталаса а потом смири. Сукцесија акорада одвија се

постепено навише а тај ход прати и мелодија те су хармонски и мелодијски врхунци усклађени. Обликовање фразе јасно је динамички засвођено ознакама за крешендо и декрешендо. Ознака за агогику *poco ritenuto* (т. 8) присутна је у каденци и има смисао закључивања и заокруживања прве две музичке фразе *a* одсека, а ехо каденце пролонгиран је и ферматама.

Мелодијски ток средишњег одсека (Пример 9) оживљен је пунктираним ритмом, вишим степеном динамике (*mf*) и покретом у шеснаестинама у пратећој фигурацији. Интервалска основа мелодије блиска је профилу мелодије из првог одсека. Евидентно је понављање мотива, а кулминација се гради кроз транспозиције и другим хармонским средствима. У фактури пратње је карактеристично изостављање прве шеснаестине те се бас креће у ритму осмине с тачком. Тенор и алт на основу разлагања акорада попуњавају простор између баса и сопрана на другој и четвртој осмини 2/4 такта.

Пример 9, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Мај: Беле ноћи, тема дела *b*, т. 20–24.



Јун: Баркарола

„До обале ћемо отићи,
До таласа златних,
А звезде ће са тајним болом
Над нама сијати“
А. Плещев (1825–1893)

„Выйдем на берег, там волны
Ноги нам будут лобзать,
Звёзды с таинственной грустью
Будут над нами сиять“
А. Плещев (1825–1893)

Баркароле, песме чамција које су биле распрострањене у Венецији, биле су веома популарне у руској музици у првој половини 19. века. Троделно конципирана баркарола (*A, b, A₁*) у ге молу компонована је у такту 4/4 уместо у стандардном такту 6/8. Основне карактеристике овог жанра као што су "лелујава" фигура у деоници пратње (симбол кретања чамца кроз воду) и распевана сетна мелодија присутне су у оквирним деловима форме овог комада (*A, A₁*) – темпо *andante cantabile* такође је карактеристичан за овај жанр. Први део (*A*, т. 1–31) састоји се од три кратка одсека: *a* (т. 1–12), *b* (т. 12–22), *a₁* (т. 22–31).

Одсеци a и a_1 компоновани су у ге молу, а средишњи у Бе дуру (као у *Шевиној песми*). Фактура у оба одсека је слична, нема изразитог тематског контраста те се диференцијација између њих првенствено остварује на пуну боје (ге мол/Бе дур) и организације материјала на структурном плану (периодичност/фрагментарност). Прва два такта представљају увод у сетно расположење комада (Пример 10). Фигуру у деоници леве руке, која је заснована на разложеном акорду навише, карактерише мирни четвртински ритам с експресивним задржавањем на трећој доби као кулминативној тачки унутар саме фигуре – разлагање, арпеђирање фигуре почиње на четвртој доби. Фигура је уједначено дистрибуирана током целог првог дела али се у оквиру пратње јављају и фигуре из мелодије обично на крају фразе, у каденци, као симбол ламентације. Мелодија је дијатонска, једноставна, али широко заснована и наглашено изражајна. Елегантно стилизована фигура уздаха доприноси изражајности мелодије и њеном меланхоличном карактеру. Фигуре уздаха одвојене су паузама и нижу се једна за другом постепено наниже водећи музичку фразу до каденце у којој се ехо ове фигуре чује у басу. Меланхолична боја ге мола бива на кратко суспендована у средишњем одсеку бојом Бе дура којим се на кратко сугерише ведро расположење. Мелодија средишњег одсека има исти облик и структуру као и мелодија оквирних одсека али је фактура прочишћенија а хармонска пратња једноставна (сведена на смену тоничног и доминантног акорда), а у мелодији нема хроматике.

Пример 10, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Јун: Баркарола, тема дела A , т. 1–5.



Средишњи део комада (т. 32–52) поседује карактерни контраст у односу на оквирне одсеке (Пример 11). Темпо је покретљивије (*foco più mosso*), тонална подлога је Ге дур, а деонице леве и десне руке свирају се наизменично у комплементарном ритму. У деоници леве руке карактеристичан је синкопиран ритам и понављање једног мелодијско-ритмичког то јест хармонског обрасца (тоника-доминанта).

Пример 11, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Јун: Баркарола, тема дела *b*, т. 32–35.



У деоници пратње маркирани су основни тон и квинта тоничног и доминантног трозвука који не треба да звуче пренаглашено. Мелодија је попут пратње једноставна и развија се у терцама. Интересантна је промена такта унутар средишњег одсека са 4/4 на 3/4 (т. 40–51) у оквиру ког је на основу репетитивног обрасца сугерисан играчки карактер, иако не одвише наглашен због присутне хроматике. Уплив рустичне песме и игре унутар жанровског оквира баркароле подстиче размишљања у правцу програмности те је могуће да у овој баркароли Чајковски не само да дочарава песму венецијанских гондолијера већ и призоре са обале које гондолијери из свог чамца посматрају.

Јул: Песма косача

„Помакни се, раме,
Размакни се, руко,
Дуни, ветре с југа,
Дуни и на мене!“
А. Колцов (1809–1842)

„Раззудись, плечо,
Размахнись, рука!
Ты пахни в лицо,
Ветер с полудня!“
А. Кольцов (1809–1842)

Косидба која се одвија у јутарњим сатима, у летњем периоду, посебно је популарна тема руске уметности. Певање косача је аутентична сцена народног сеоског живота у коме је Чајковски посебно уживао. Једна од главних карактеристика овог комада је употреба квинтног педала фолклорног порекла на тоници и доминанти Ес дура у функцији пратње у првом (*a* т. 1–13) и репризном (*a1* т. 37–53) одсеку – педал је неретко ојачан октавним удвајањима, како у басу тако и у дисканту, чиме се његова сонорност додатно појачава. Значај педала у деоници пратње подвучена је форте динамиком и репетитивним ритмичким обрасцем који је ослоњен на трохеј што такође доприноси рустичном карактеру (Пример 12). Мелодијски покрет у басу у првом одсеку (т. 1–13) позициониран је тако да разграничава (т. 6–7) две реченице периода. Покрет у басу је поступан, одвија се од тона Ес до тона Бе наниже у ритму осмина.

Пример 12, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Јул: Песма косача, тема дела *a*, т. 1–5.



Мелодијска компонента у овом комаду (у односу на друге комаде из циклуса) није превише развијена, али је ритмички карактеристична због употребе пунктираних фигура. Поред свирања мелодије десна рука активно учествује у хармонском употпуњавању вертикале. Овај унутрашњи звучни слој (између мелодије и пратње) хармонски је статичан а ритмички га карактерише смена половина и четвртина.

Први и други одсек (т. 15–28) раздаваја хармонски обрт (т. 13–14) у коме се одвија модулација из Ес дура у це мол и сугерише нова тематика и нов облик фактуре. Други одсек има два слоја. У деоници леве руке, у пратњи, поново је употребљен квинтни педал али у облику арпеђа у контексту велике и мале октаве. Извођење пратње захтева минимум снаге и лакоћу приликом притиска на дирке. Назначени стакато у деоници десне руке изводи се ритмички равномерно и динамички уједначено петим, другим и првим прстом. Деоница десне руке је на први поглед акордски организована, али, ако и у многим другим комадима у овом циклусу, Чајковски проналази простор да из акорада извуче барем минимум мелодијског покрета.

Август: Жетва

„Људи су сложено почели да жању,
Под корен косе високу раж!
У стоговима снопови стоје,
И сву ноћ кола весело шкрипе“
А. Колцов (1809–1842)

„Люди семьями принялися жать,
Косить под корень рожь высокую!
В копны частые снопы сложены,
От воев всю ночь скрипит музыка“
А. Кольцов (1809–1842)

Такође један од најзначајнијих догађаја за руског сељака је период жетве. Овај комад, првобитно означен од стране композитора као скерцо, компонован је у темпу *allegro vivace*, у ха молу, 6/8 такту и троделног је облика: *a* (т. 1–16), *b* (т. 17–35), *a*₁ (т. 36–67). Ритмички разиграна и слојевита фактура карактеристична је за оквирне одсека комада као и

комбинација различитих артикулација. Фактура средишњег одсека има развијену хармонску и мелодијску димензију, с тим што се мелодија прелама, то јест креће кроз различите гласове хармонског четворогласа.

Пример 13, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Август: Жетва, тема дела *a*, т. 1–4.



Септембар: Лов

„Време је! Рогови се оре,
Ловци у својим одорама
На коњима су пре зоре,
И скачу пси на повоцима“
А. Пушкин (1799–1837)

„Пора, пора! Рога трубят,
Псари в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят,
Борзые прыгают на сворах“
А. Пушкін (1799–1837)

Лов у Русији у том периоду представља неку врсту забаве на племићким имањима. Лов је био бучан, забаван, праћен лавезом паса и свуда су се чули рогови, што се јасно препознаје у музичком садржају ове минијатуре. Карактеристичност овог комада у контексту циклуса огледа се у употреби полиритмије и акордски организоване фактуре у оквиру које преовлађују поступни паралелни покрети у октавама, терцама или различитим акордским формацијама, како у деоници леве тако и у деоници десне руке. Попут већине комада у циклусу и овај комад је у облику троделне песме: *a* (т. 1–32) *b* (т. 32–59) *a*₁ (т. 60–90), с ефектним контрастирајућим средишњим одсеком. Динамичка палета превасходно је усмерена ка јаком звуку у распону од *mf* до *ff* нарочито у оквирним одсечима док се контрасти *p-f* експлоатишу у средишњем одсеку.

Пример 14, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Септембар: Лов, тема дела *a*, т. 1–8.



Почетак комада (т. 1–2) маркиран је форте динамиком и репетицијом тона Де у октавама у пунктираном ритму (Пример 14). Комад се не изводи превише брзо, *allegro ma non troppo*, али почетак треба изводити чврсто и одлучно јер управо овај почетни мотив представља главну карактерну одредицу комада - позив на лов.

Од т. 3 фактура се мења, десна рука и даље свира тон Де у октави али у синкопираном ритму док лева рука понавља мотив у секстама у комплементарној ритмичкој релацији с десном руком на основу комбинације четвртине и триоле. Из ових ритмичких импулса рађају се мелодијски мотиви у терцама у деоници леве руке. Десна рука за то време и даље има синкопиран ритам али на тону Ге. Од т. 7 долази до размене материјала, те се у деоници десне руке излаже материјал претходно пласиран у деоници леве руке. Лева рука преузима синкопирани ритам десне руке с карактеристичном задржицом.

Иако је у целом првом одсеку (*a*; *a*₁) назначена динамика *f* и *ff* приликом извођења не треба константно форсирати звук јер оваква фактура лако постане гломазна. Динамички треба истаћи само кулминационе тачке, а градиције осмишљено планирати.

Октобар: Јесења песма

„Јесен, осипа се и наш воћњак јадни,
Пожутело лишће хладан ветар носи“
А. Толстој (1817–1875)

„Осень, обсыпается весь наш бедный сад,
Листья пожелтые по ветру летят“
А. Толстой (1817–1875)

Руска јесен је увек била инспирација уметницима због непоновљиве лепоте природе. Осим живописних пејзажа са карактеристичним колоритом, јесен је и симбол умирања природе који буди снажне емоције и због тога овај комад представља један од најпоетичнијих у циклусу. У питању је елегија компонована у де молу у облику троделне песме. У оквирним одсецима, а (т. 1–16) и а₁ (т. 34 – 56), носилац израза је мелодија а њен *doloroso e molto cantabile* карактер постигнут је комбинацијом синкопа и експресивних задржица, као и бојом молског тоналитета (де мол додатно потенцира осећање сете, бола или потресни карактер).

Пример 15, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Октобар: Јесења песма, тема дела а, т. 1–5.



Средишњи одсек (т. 17–33) такође је наглашено лиричан с тим што се поред водеће мелодије истакнутије чују и кратке контрапунктске мелодијске линије. Хроматика је присутна али је избалансирано заступљена у хармонској и мелодијској деоници те је у првом плану експресивност везана за осећање туге програмски протумачено управо као одумирање природе. У другој фрази (т. 9–16) мелодија је у регистру тенора. Премда мелодија у дисканту, изнад тенора, представља секундарну мелодијску линију она такође поседује сопствену развојну логику с синкопом као главном ритмичком окосницом. Пред крај друге фразе, то јест првог одсека (т. 13–14) упечатљиви су дијалошки мелодијски гестови у којима нема имитације већ се сопран и алт надовезују један на други. Фактура овог двотакта (т. 13–14) представља окосницу за изградњу и развој средишњег одсека у коме је хармонска компонента нарочито активна. Обиље задржица, готово у сваком такту у неком од гласова присутан је задржични покрет, природно доводи до примене *tempo rubato*

а. У средишњем одсеку (т. 17–33) примећујемо да композитор понавља реченице, скоро идентичне, са минималним промена – понављање мотива на овај начин је средство којим се Чајковски често служи како би изградио напетост. Да је у питању оркестарско дело, вероватно би проширио спектар инструмената приликом сваког понављања. С обзиром да се ради о клавирској минијатури, извођач је тај који бојом и динамиком треба да изгради **кулминацију**. У зависности од тога да ли је у питању мелодијско кретање засновано на кретању навише или наниже извођач може да примењује суптилна задржавања то јест убрзавања темпа. Крајеви фраза и одсека (т. 7–8, 15–16, 48, 54–56) јасно су обележени ознакама (*diminuendo*, *morendo*, *poco ritenuto*, *ritardando*) па се зато у интерпретацији ови детаљи морају пажљиво одмерити.

Новембар: Тројка

„Не гледај с тугом у даљине
За тројком њен траг не следи,
Док тужни немир не утихне,
Док бол у срцу не избледеи“
Н. Некрасов (1821–1878)

„Не гляди-же ц тоской на дорогу
И за тройкой во след не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу,
Поскорей навсегда затуши“
Н. Некрасов (1821–1878)

На изразито сликовит начин Чајковски је дочарао руску зимску сцену. Три коња у запрези која грациозно и с лакоћом галопирају руском степом чине тројку. Њихов кас дочаран је умерено веселим темпом (*allegro moderato*) и специфичном ритмичком окосницом мелодије и пратње. Форма је развијена, али се јасно исцртавају обриси троделности која је заснована на варираном понављању првог одсека: *A* (т. 1–27), *b* (т. 28–50), *A*₁ (т. 51–83). Тонална подлога оквирних одсека је Е дур, а средишњег е мол – средишњи одсек има нове предзнаке који указују на нову, промењену тоналну основу.

Пример 16, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Новембар: Тројка, тема дела *a*, т. 1–5.



Фактура првог дела (т. 1–27) има два слоја која се диференцирају ритмички али и према томе што један има мелодијски а други хармонски смисао (Пример 16). Мелодија је заснована на синкопи (две осмине, половина, две осмине), с нарочито наглашеном половином на другој и трећој доби која је окружена лепршавим покретом у осминама на првој и четвртој доби такта. Мелодија је изузетно једноставна, дијатонска, развија се на тоналним основама Е дур, одише ведрином и елеганцијом. Поред осминског покрета комбиновање различитих артикулација попут стаката, легата и марката такође доприноси лепршавом карактеру мелодије. Карактеристично је да је мелодијско кретање удвојено те мелодију свирају и лева и десна рука. Ритмичка окосница другог, хармонског слоја фактуре специфична је по томе што се акорди свирају само на трећу добу у ритму четвртина. Бас је испрва статичан, као и хармонски ритам уопште али се према крају фразе оживљава хроматиком. Програмско тумачење комада такође је могуће. Мелодија би представљала коње у не одвише брзом галопу, а хармонска пратња замахе бича кочијаша који у одређеном ритму подстиче њихов галоп. Први део форме има троделну организацију материјала: *a* (т. 1–8), *b* (т. 9–17) и *a*₁ (т. 18–27). Низ арпеђираних фигура прожима средишњи део. Арпеђа су углавном заснована на разлагању молских акорада или на некој врсти хармонске напетости (мали дурски септакорд). Ове арпеђиране фигуре су упечатљиве, нарочито због боје и нешто бржег ритма у шеснаестинама али су ипак у другом плану у односу на мелодију у којој осмински покрет на почетку постављеног обрасца синкопе постаје експресивнији због задржичног кретања. У репризном одсеку првог дела форме (т. 18–27) употребљена је полиритмија, мелодију прате арпеђа у триолама, те комад поприма елементе фантазије. Цела структура дела А репризирана је од т. 51, након контрастног дела у е молу. Реприза (т. 51–83) је варијационо третирана, заправо мелодија је очувана али је премештена у доњи регистар док је фактура хармонске подлоге значајно измењена. У репризи је већи акценат стављен на лепршав покрет те се групе од по четири шеснаестине изводе у високом регистру, *staccato* артикулацијом, добијајући звук који подсећа на звецкање прапораца које се чује приликом вожње.

Пример 17, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Новембар: Тројка, тема одсека *b*, т. 28–31.



Други део (т. 28–50) оставља утисак разиграности (Пример 17). Грациозни мелодијски мотиви смењују се с једноставним али ритмички изразитим мотивима. Ритмички образац синкопе преузет је из првог дела и подређен даљој разради, али се у први план ипак истичу нови мотиви. Динамичко обликовање фраза такође указује на елементе разиграности: измењивање *p* и *sf* и *mf* и *sf*, али и примена различитих артикулација. Употреба предудара у новом мотиву на подлози умањеног четворозвука у специфичној стакато артикулацији и разиграном расположењу чини музички израз посебно сликовитим.

Једно од најбољих тумачења овог комада дао је, према мишљењу Драгољуба Шобајића, Сергеј Рахмањин: „Уметничко тумачење Тројке (Годишња доба, Новембар, оп. 37 бис) носи у себи неке од битних карактеристика руске музичке уметности. Тројка као симбол бескрајних руских степа, била је блиска Рахмањину још од рођења у близини северног руског града Новгорода. У заглављу композиције налазе се стихови руског песника Њекасова. Они одишу сетом својственом Русу“.³⁵ Шобајић упоређује две интерпретације Рахмањинова *Тројке* Чајковског, прву из 1920. и другу за коју датум није познат и примећује да обе интерпретације, премда у одређеним аспектима различите, „на ненадмашан начин пројављују атмосферу руских степа и душе руског човека“.³⁶

„Распеваност тона у првој теми – тако карактеристична за руски и Рахмањиновљев пијанизам – овде долази до пуног изражаја. Осећај пространства степе коју дочарава ова мелодија смењује се са другом, контрастном епизодом. То је сада слика тројке у покрету, разиграних коња и звука прапораца. Пијаниста у овој теми примењује нагле смене темпа, оштре акценте попут игличастих убода и изненадна кратка крешенда. То су средства која се и у осталим интерпретацијама овог извођача складно допуњавају са првим контрастирајућим принципом широко распеваног клавирског тона. У завршном делу, Рахмањин доноси прву тему на фону прозрчане, скоро нестварне фигурације у високом регистру. То је звук прапораца – један од многобројних пројављивања звука звона у уметничком пијанизму и његовом композиторском делу. Подсетимо се још неких случајева: празничних недељних звона на крају Етиде слике оп. 33 у Ес дуру (Вашар); прелида у цис молу који је аутор једном приликом назвао Московска звона. У прелиду у гис молу, по руском музикологу А. Гакелу, чује се погребно звонце. Или је можда то опет звук прапораца у зимској степи – парадигматичном приказу пролазности живота. Овде, живост јамског метра и скоро нестварна лакоћа завршног пасажа пре дочарава одлажење и нестајање него тежину задње лопате земље на надгробној хумци. Поема за оркестар

³⁵ Шобајић, Драгољуб, *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад: Светови, 1996, 182.

³⁶ Исто, 182–183.

Звона (по песми Е. А. Поа) такође припада овом тематском кругу композиторског стваралаштва³⁷.

Децембар: Божић

„У тами на празнике
Девојке су гатале:
Ципелице бацале,
Поред врата самих...“
В. Жуковски (1783–1852)

„Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали...“
В. Жуковский (1783–1852)

Последњи комад у циклусу је валцер у Ас дуру. Форма комада је троделна *A* (т. 1–87), *B* (т. 88–148), *A*₁ (*da Capo*) и садржи и коду (т. 149–176). Контрасти између различитих делова форме приметни су на плану фактуре, то јест на тематском, тоналном и структурном плану. Међутим, успостављени контрасти не утичу на план израза те се на нивоу целог комада интерпретација усмерава ка ведром, једноставном и грациозном изразу.

Пример 18, Петар Чајковски, *Годишња доба*, Децембар: Божић, тема дела А, т. 1–7.



Главне жанровске одлике валцера су задржане: 3/4 такт, карактеристичне уједначене фигуре у деоници пратње и једноставна, претежно дијатонски конципирана мелодија. Форма је развијена, сваки део форме поседује сопствену структурну логику, а градације и драмска заопштравања у музичком току постигнута су првенствено хармонским средствима. Први део комада (т. 1–87) компонован је у Ас дуру у облику троделне песме: *a* (т. 1–28), *b* (т. 29–55) и *a*₁ (т. 56–87). Поред карактеристичне пратеће фигуре коју свира лева рука и мелодије коју свира десна рука, фактура првог дела комада неретко садржи и трећи, унутрашњи звучни слој који у зависности од контекста може да свира или десна или лева рука (Пример 18). У већини случајева овај трећи слој је ритмички компатибилан с пратњом те је због логике уједначеног израза боље да лева рука обухвати и тонове

³⁷ Исто, 183.

унутрашњег слоја. Међутим, у случајевима када то није могуће палац и други прст десне руке најчешће помажу у комплентирању пратње. Мелодијски израз је грациозан и лиричан. Чајковски то постиже дијатоником и поступним покретом који комбинује с љупким фигурама скретничног типа. Осећај мелодијског кретања Чајковски постиже постепеним кретањем навише градећи постепено кулминацију. Кулминативне тачке мелодије за Чајковског су експресивно најзначајнија места у оквирним одсецима првог дела валцера и он их истиче задржавањем темпа (*molto ritenuto*), крешендом, арпеђирањем пратње која је хармонски напетија – након кулминације успоставља се првобитни темпо (*al tempo*).

Овај последњи комад у циклусу представља велики изазов за извођачау интерпретативном смислу: гипка и рељефна мелодијска линија мора бити подржана елегантном, неметричном пратњом валцера са приказом многобројних агогичких нијанси и детаља, а да се све ово не поремети логичан проток музичке мисли.

***Три ноктурна и Комади фантазије* оп. 3 Сергеја Рахмањинова и одлике композиторског стила**

„Сергеј Рахмањинов је последњи у низу великих романтичних песника клавира“, пише Душан Трбојевић, „велико раздобље романтичне клавирске музике отпочели су пре нешто више од једног столећа Шопен, Лист, Шуман и Менделсон а довршили су га Скрјабин и Рахмањинов“ – овим именима треба додати и име Николаја Метнера (Николай Метнер, 1880–1951).³⁸ Рахмањинов је клавир учио на конзерваторијумима у Петрограду и Москви. Професори клавира били су му Зверев (Николай Зверев, 1833–1893) и Силоти (Александр Зилоти, 1863–1945) а професори композиције Тањејев (Сергей Танеев, 1856–1915) и Аренски (Антон Аренский, 1861–1906) – године 1891 дипломира клавир, а 1892 композицију. У опусу Рахмањинова преовлађују дела за клавир: композиције за соло клавир, концерти за клавир са оркестром, клавирска дуа и клавир као сарадник гласу и другим инструментима. „Композитор примарно пијанистичке инспирације, Рахмањинов у својој клавирској музици следи Шопена и Листа али му је клавирска фактура згуснутија, готово засићена, нпр. претераним редањем допадљиве фигурације у левој руци.“³⁹ Сагледавајући стилске карактеристике музичког језика Сергеја Рахмањинова, Дејан Деспић примећује да се Рахмањинов у највећој мери надовезује на Чајковског, не само као

³⁸Plavša, Dušan, *Muzički portreti i profili*, Епоха: Zagreb, 1968, 190

³⁹ Исто.

пијаниста већ, у много већој мери, као композитор: „Премда је већи део свог живота провео на западу, спојио је у своме стваралаштву – слично Чајковском, на кога се понајвише наставља – европски романтизам са руском и словенском душом, па се такође може сматрати и припадником руске националне школе. Са Чајковским га повезује и елегично, меланхолично расположење које често избија из његове музике, опседнутост идејама судбине и смрти, и поред свих, на другој страни, блиставих, на тренутке тријумфалних узлета емоција и позитивне енергије“.⁴⁰ Драгољуб Катунца истиче да је у време својих студија Рахмањинов с нарочитом пажњом проучавао дела Чајковског коме је посветио *Trio elegiaque* оп. 9: „Чак је један од Серјожиних првенаца била обрада маестрове програмске симфоније *Манфред* за два клавира ... Али, највеће узбуђење је у младом Серјожи изазвао *Концерт бр. 1* Чајковског, чије је тумачење у кратком периоду чуо са више извођача“.⁴¹ Драган Шобајић сврстава Рахмањинова у представнике психотехничке школе у односу на његов интерпретативни приступ музичком делу: „Рахмањинов је као припадник психотехничке школе (која је приметна код већине представника руске школе пијанизма) менталном приступу интерпретацији музичког дела придавао водећу улогу у раду на клавирском делу. О свом односу према извођачкој уметности која израста на темељима руске културе он говори у једном од својих написа. По њему, то су: формирање менталне представе о музичком делу, систематска изградња врхунске пијанистичке технике, извођачево проницање у суштину композиторове замисли и просветитељска улога пијанисте у средини у којој делује.“⁴² Припадност психотехничкој школи пијанизма темељи се на принципу „менталне изградње интерпретације око једне средишње тачке.“⁴³ Рахмањинов је своју пијанистичку интерпретацију градио на идеји ефектних кулминативних тачака, динамичких и драмских врхунаца у којима долази до експлозије музичке енергије, а након којих следи опадање: „Тај суздржани, ћутљиви уметник аристократског духа је непогрешиво проналазио суштинске вредности дела (било оно заиста вредно, или неки салонски комад), као и формалну и емоционалну структуру, тражећи при томе увек праву кулминацију, коју је називао *'point'* (тачка, врх).“⁴⁴ Рахмањинов делује у првој половини XX века, у време појаве нових стилова попут импресионизма и експресионизма, али остаје доследан романтичарском опредељењу због

⁴⁰Despić, Dejan, *Muzički stilovi*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 128.

⁴¹ Katunac, Dragoljub, *Klavirski svet Sergeja Rahmanjinova i ruskih savremenika*, verifikacioni seminar povodom dvostruke godišnjice Rahmanjinova (1873–1943), Art Klub Zemun.

⁴²Šobajić, Dragan, *Klavirska muzika: o stvaralaštvu, izvođaštvu i pedagoškom radu istaknutih muzičara*, Beograd: Udruženje muzičkih i baletskih pedagoga Srbije, 2018, 186.

⁴³ Шобајић, Драгољуб, *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад: Светови, 1996, 184.

⁴⁴Трбојевић, Душан, *Три века пијанизма: увод у историју пијанизма*, Београд: Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 1992, 39.

чега га врло често називају закаснелим романтичарем. „То, наравно, ниуколико не умањује вредност њихових остварења“, истиче Деспич, „већ се само уклапа у општи плурализам стилова, који карактерише музику (и уопште – уметност) 20. века.“⁴⁵

Три ноктурна

Три ноктурна за соло клавир Рахмањинов је компоновао током 1887. и 1888. године – ова ноктурна, као и низ других композиција из овог периода не садрже ознаку опуса (ознаке се појављују тек од *Клавирског концерта у фис молу* 1890–91). Иако се ради о минијатурама, форма ових ноктурна изузетно је развијена, а карактеристично је да сваки ноктурно садржи исти контраст на плану темпа. Оквирне делове форме (*A*, *A*₁) Рахмањинов компоује у спором темпу (*andante*, *andante cantabile*, *andante maestoso*) а средишње у брзим темпима (*allegro assai*, *allegro moderato*, *allegro vivace*) – у циклусу *Годишња доба* Чајковског само је комад Мај садржао контраст у темпу према истом моделу као код Рахмањинова, оквирни одсеци компоновани су у темпу *andantino*, а средишњи у темпу *allegro giocoso*. Ноктурна су компонована у тоналитетима: фис мол, Еф дур и це мол и спадају међу прве комаде које је Рахмањинов компоновао за клавир – композитор је имао четрнаест година када је почео да ради на њима. Посебну инспирацију за писање ноктурна млади композитор је проналазио у ноктурнима Шопена, а нарочито у ноктурну Чајковског који је често изводио и самом аутору: „Рахмањинов се веома потрудио да у његовим ноктурнима има што више мелодија које помало подсећају на мелодије Чајковског, таквих које је било могуће „певати уз клавир“...“.⁴⁶ Ова *Три ноктурна* објављена су постхумно (1949) и не садрже број опуса.

Andante cantabile, Allegro vivace

Први ноктурно компонован је у фис молу. Оквирни одсеци су у умерено брзом темпу *andante cantabile*, а средишњи је у *allegro vivace* темпу. Међутим, у средишњем одсеку приметан је утицај лиризма Чајковског, док је *allegro* необично брз за ноктурно.

Почетак лирски изражајног *andante cantabile* (т. 1–12) одсека је хармонски, мелодијски и ритмички изузетно упечатљив. Мелодијска фигура скретничног типа Цис-Хис-Цис (око тона доминанте фис-мола) везана је за умањени акорд у покрету у четвртинама. Већ у овој почетној фигури можемо препознати главне карактеристике типичног клавирског звука Рахмањинова у коме су спојени осећај за лирско изражавање, употреба регистарских

⁴⁵ Despić, Dejan, *Muzički stilovi*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 128.

⁴⁶ Брјанцева, Вера, *Детињство и младост Сергеја Рахмањинова*, Београд: Artist, 2008. 146.

прелома у деоници баса како би се добио снажнији и резонантнији звук и густе акордске формације као подршка једноставној мелодији (Пример 19). Овај почетни, веома експресиван мотив, одвојен је од своје за секунду наниже транспоноване репетиције чиме се сонорност умањеног акордског склопа нарочито истиче и изазива осећај напетости и ишчекивања даљег кретања.

Пример 19, Сергеј Рахмањинов, *Три ноктурна*, Ноктурно у фис молу, *andante cantabile* т. 1–3.



Појава ознаке *tenuto* у првој каденци, која се надовезује на поновљени почетни мотив даје тежину и изражајност овом конвенционалном обрасцу којим се закључује фраза. Истовремено, каденциони обрт представља антитезу експресивним фигурама с почетка према својој једноставности што се нарочито види у мелодији која се креће постепено наниже од тона доминанте до тона тонике фис мола. Иста секвенца понавља се још једном (т. 4–6), с тим што Рахмањинов уместо умањених четворозвука употребљава мале дурске септакорде. Од т. 7 у одсеку *andante cantabile* развија се лирска мелодија чија је нежност и једноставност потцртана бојом тонова високог регистра. Ритмичку окосницу мелодије чине осмине и триоле, покрет је уједначен и одвија се без прекида, то јест све до каденце у т. 12, пред почетак новог одсека. Акорди у пратњи у ритму осмина маркирају сваку добу такта 4/4. Свирају се лако и одсечно, али не наметљиво. Пратња је вишеслојна јер се у акордима удвајају тонови те фактура пратње осцилира између четворогласа и шестогласа. Из тог разлога у свирању пратње подједнако су ангазоване и лева и десна рука. Овакав начин постављања фактуре у великој мери подсећа на Чајковског, с тим што се Чајковски изузетно ретко иде даље од четворогласа.

Други одсек *allegro* (т. 13–56) такође карактерише лирска изражајност (Пример 20). Фактура овог одсека је хомофона а улоге леве и десне руке у свирању јасно су дефинисане. У деоници леве руке Рахмањинов постиже интересантне звучне ефекте употребом тремола. Треперење хармонске подлоге у дубоком регистру и у тихој динамици изазива осећање узнемирености. Највиши глас у деоници десне руке истиче се као водећа мелодија, али

пored мелодије десном руком су обухваћени и хармонски тонови који нису део тремоло ефекта. Овом врстом фактуре Рахмањинов истовремено успева да постигне интересантну звучност а да при томе очува хармонску сонорност и мелодијски ток. На основу ове врсте фактуре Рахмањинов у *allegro* одсеку обликује стабилну периодичну структуру на коју се надовезује структурно мање стабилан одсек испуњен широко постављеним акордима и арпеђима у динамици која се постепено све више појачава (*f*, *ff*).

Пример 20, Сергеј Рахмањинов, *Три ноктурна*, Ноктурно у фис молу, *allegro*, т. 12–15.



Кулминација *allegro* одсека гради се регистарским и хармонским средствима постепеним померањем акордских формација у више регистре са све интензивнијим регистарским преломима у деоници баса. Након кулминације (т. 45) фактура се редукује а достигнути динамички ниво нагло стишава. Одсек *allegro* Рахмањинов закључује (т. 45–53) постепеним динамичким падом и лабилном мелодијском фигуром обликованом у терцном односу у уједначеном ритму четвртина која подсећа на успаванку. Застанак на завршном акорду мелодијске фигуре и премештање фигуре у дубље регистре такође даје утисак краја.

Наредни одсек изузетно узбудљивог карактера (*allegro vivace*) са драматичном и одложеном кулминацијом води ка репризи, која је приказана у варираном облику. На овај начин цела композиција добила је велики драматски набој и изражајни потенцијал.

Andante maestoso, Allegro assai

У другом ноктурну одсек *andante maestoso* (т. 1–20) представља увод пред део *allegro assai*. Осим према темпу, који представља и одредницу карактера, ова два одсека разликују се и у многим другим аспектима музичког израза: такт 4/4 наспрам 6/8 такта, корална фактура наспрам двогласне хомофоне фактуре, различити динамички нивои, те тематски план. Уводни одсек изграђен је на силазној мелодијској фигури горњег тетраchorда Еф дура: Еф, Е, Де, Це у басовој деоници (Пример 21).

Пример 21, Сергеј Рахмањинов, *Три ноктурна*, Ноктурно у Еф дуру, *andante maestoso*, т. 1–7.



Експресивност ове фигуре Рахмањинов истиче на основу промене ритмичке подлоге и метричког померања. Фигура је прво постављена у уједначеном ритму половина и подвучена крешендом из *p* у *mf* (т. 1–2), а потом се извођење исте фигуре убрзава на подлози уједначене пулсације у четвртинама. Градација ове фигуре долази до изражаја приликом њеног четвртог понављања, од т. 5, тако што из фигуре произлази шире лествично кретање, од тонике до тонике Еф дура с уметнутим фригијским елементом – у финалну тонику Еф дура улази се преко тона Гес. Комбинација акордски организоване фактуре и изоритмије указује да је могућа експресивна подлога увода корал, док силазна фигура у деоници баса према својој структури подсећа на фигуру силазног тетрахорда фригијске лествице (то јест фригијског обрта који је присутан у хармонском мољу) који је традиционално повезан с фигурама ламентa (у питању је пракса која постоји од раног барока) с тим што је Рахмањинов ову логику применио у оквиру дурске лествице, те на плану експресије немамо израз туге већ спокоја и ведрине. Мелодија није мотивски дефинисана већ се истицањем највиших тонова акорада добија осећај мелодијског покрета. С обзиром на ниво слободе који постоји у премештању акорада у деоници десне руке, осећај мелодијског кретања произлази из скокова, то јест из релација репетитивности и промене, поновљених тонова и кретања ка другим тоновима у већим интервалима. Одређену дозу самосталности мелодијска компонента добија у т. 9–12. Мелодија је позиционирана у високом регистру и, попут басове деонице, тетрахордално обликована те се мелодијски покрет одвија у другој октави од тона Еф до тона Це, али је тетрахорда прожет хроматиком те су поред лествичних тонова присутни и тонови Фес и Ес. Мелодија се развија постепено наниже, у ритму половина, а акордска подршка у виду разлагања акордске структуре постављена је на првој доби 4/4 такта такође у ритму половина. Низ експресивних гестова у овом кратком драмском сегменту закључен је афирмацијом Еф дура преко модела доминантни септакорда (Це дур)-тоника (Еф дур). Од т. 13 делује као да ће цео изложени материјал да добије још једно излагање, али репризни

сегмент је у суштини закључни сегмент. У оквиру овог сегмента увода (т. 13–20) Рахмањинов фигуру тетрахорда метрички помера те се уместо од прве добе фигура излаже од друге добе такта 4/4 два пута а потом се фрагментира тако да се произведе утисак смиривања покрета и замирања музичког тока. Овом утиску доприноси и постепено стишавање динамике (*diminuendo*), понирање у дубље регистре и постепено свођење фактуре на само једну линију у деоници баса, на понављање тона Це у уједначеном четвртинском ритму.

Пример 22, Сергеј Рахмањинов, *Три ноктурна*, Ноктурно у Еф дуру, *allegro assai*, т. 21–24.



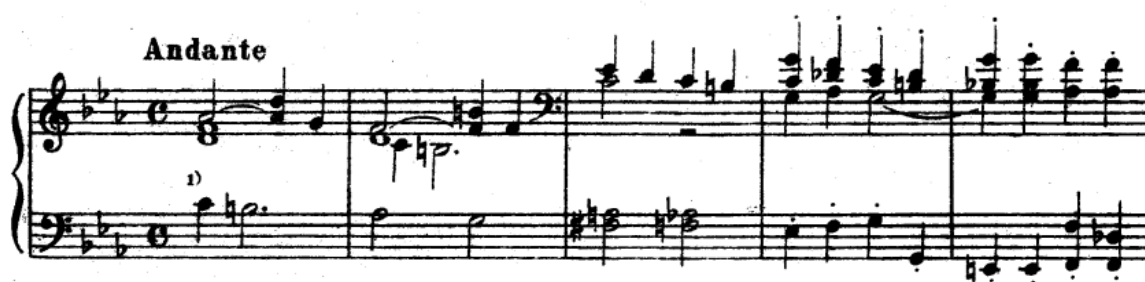
Део *allegro assai* (т. 21–94) је карактеристичан по томе што су улоге мелодије и пратње постављене нетрадиционално (Пример 22). Десна рука свира пратњу, акорде постављене у компактном облику и у синкопираном ритму у такту 6/8 с карактеристичном паузом на почетку сваког такта. Акорди су у другом плану и звуче уједначено и ненаметљиво. Лева рука свира мелодију која се истиче бојом регистра мале октаве, ширином, успонима и падовима који су подвучени крешендима и декрешендима и развоју у коме нема пауза али у коме кулминациони тонови функционишу као својеврсна одморишта (т. 22, 24, 30, 32, итд) јер су ослоњени на веће ритмичке вредности (половина). Градација дела *allegro assai* гради се фрагментирањем материјала и раслојавањем фактуре (од т. 39). У развојном одсеку (т. 39–58) десна рука свира и мелодију и пратњу. Мелодија је маркирана палцем десне руке на свакој првој шеснаестини унутар такта 6/8, док се друга шеснаестина попуњава пратњом. Лева рука свира педалне тонове. Након развојног одсека следи репризни одсек (т. 59–68) али реприза није дословна, односно материјал се не репризира у оригиналном тоналитету већ у Еф дуру. Закључни одсек (т. 69–94) комада веома је развијен и поседује извесну дозу формалне самосталности, баш као и увод, нарочито на плану тоналитета јер Рахмањинов мења предзнаке сугеришући Е дур, односно цис мол. У закључном одсеку истакнута је пулсација такта 6/8. Равномеран моторичан пулс у деоници леве руке подразумева поступна мелодијска померања у октавама, док у деоници десне руке мелодија произлази из смене акорада и начина њиховог сукцесивног низања. Звучна слика је монументална и величанствена. Повратак у Еф дур (т. 87) коинцидира с

променом фактуре у којој пулсацију одржавају само осмине на наглашеним добама такта 6/8 сигнализирајући тако одумирање музичког тока. У финалној каденци чује се тема дела *allegro assai* дела у високом регистру.

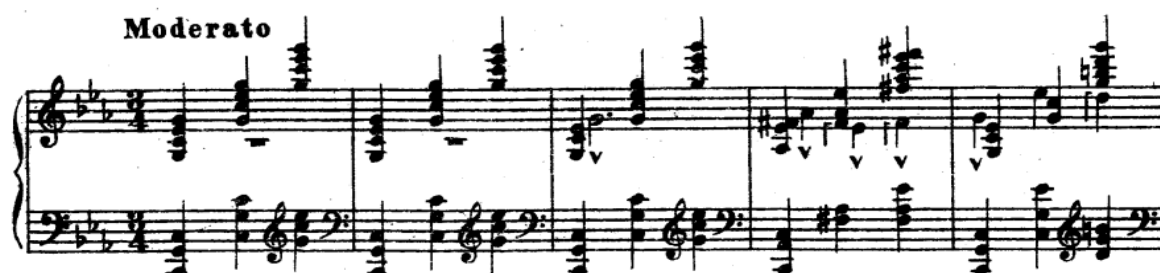
Andante, Allegro moderato, Moderato

Последњи ноктурно у циклусу, компонован у це молу, у највећој мери експлоатише образац коралне фактуре који је на различите начине стилизован у одсечима *andante* (т. 1–6, 30–34, 97–102), *allegro moderato* (т. 7–29) и *moderato* (т. 35–96). Одсеци *andante* (Пример 23) представљају уводни и закључни део облика, чак и прелаза, док *allegro moderato* и *moderato* представљају главне делове форме који су постављени на различитим метричким основама, 4/4 наспрам 3/4. *Allegro moderato* заснован је на ритмичком обрасцу четвртина две осмине који се непрестано понавља, првенствено као окосница једноставне мелодије, сугеришући образац игре а на тај начин и ведро расположење. Ведро, готово славјеничко расположење подвучено је поигравањем с артикулацијом у смислу брзог измењивања *legatissimo* и *staccato* артикулације и то тако да се истовремено темпо постепено убрзава. Како се акордском фактуром нарочито истиче деоница десне руке управо један од интерпретативних проблема представља постизање лакоће са којом треба свирати акорде уз истицање највиших тонова који перцептивно дају осећај мелодијског кретања. Време "украдено" убрзавањем темпа надокнађено је на крају одсека потенцираним *ritenuto* и *ritardando* унутштвима аутора.

Пример 23, Сергеј Рахмањинов, *Три ноктурна*, Ноктурно у це молу, *andante*, т. 1–5.



Пример 24, Сергеј Рахмањинов, *Три ноктурна*, Ноктурно у це молу, *moderato*, т. 35–39.



Између *allegro moderato* и *moderato* одсека смештен је кратак прелазни одсек (т. 30–34) који се свира у темпу *andante* и који је заснован на материјалу *allegro moderato* одсека. Он добија квази фантазијску разраду а материјал последњег такта изводи се *ad libitum*. Одсек *moderato* (Пример 24) такође разрађује образац коралне фактуре али на другачији начин. Компактни акорди простиру се кроз скоро све регистре клавира у ритму четвртина и производе масиван и величанствен звук. Управо је код интерпретације битно да се интонирају регистарске позиције акорада, како у левој тако и у десној руци, те да се након тога посебно ради на мелодији коју је Рахмањинов поставио унутар ове разгранате мреже акорада. Каденца у т. 72 представља интересантан уплив концертантног манира у оквиру ноктурна. У каденци се на првом месту захтева виртуозност која је исказана кроз низ општрих и брзих пасажа који воде до кулминативних тонова, навише и наниже, као својеврсних одморишта јер поред ритма у половинама Рахмањинов назначавача и фермате.

Комади фантазије оп. 3

Циклус од пет минијатура за клавир разноликог карактера и богатог садржаја под називом *Комади фантазије* оп. 3 (1892) Рахмањинов је посветио свом учитељу композиције Антону Аренском. У оквиру циклуса комади се нижу према следећем распореду: *Елегија*, *Прелид*, *Мелодија*, *Пајац* и *Серенада*. Жанрвска оријентација комада указује на блискост с Фредериком Шопеном због присутних референци на ноктурна, етиде, валцер – у питању су рана дела у којима долази до изражаја топлина лиризма Рахмањинова ослоњена на лирски сентимент Шопена и Чајковског.

„Много тога је већ карактеристично у пет Фантазијских комада оп. 3, лепим композицијама које су погодне за педагошку обраду, колико и за концертни подијум. Збирку отвара сетно-трагична Елегија у добро одабраном тоналитету ес молу, испуњена унутарњим немиром, или можда тако раним младеначким немирењем са судбином. Непоковање судбини (романтичарска варијанта познатог Бетовеновог гесла) још је очитије у наредном комаду, Прелудијуму у цис молу, који је публика широм планете упорно захтевала од аутора као додатак. Кораци судбине нижу се споро, неумитно, у густој акордској фактури, да би после контрастног средишњег одсека у фактури скривене мелодије, судбинска тензија била разрешена. Аранжман за два клавира аутор је дао 1938. год. И трећи комад, Мелодија у Е дуру, контролисано лирског заноса, ревидирана је такође (1940). Духовити Полшинел, вапјарски пајац заједљиве нарави, први је овакав карактер код Рахмањинова. Али и овде очекивано решење аутору није било довољно. Иза гримаса и забављачких скокова назире се тужна преживљавања која изједају душу. Завршна

Серенада у бе молу, са дискретним шпанским акцентима, мора да подсети на проблем преа којим се нашао и Дебиси у Прекинутој Серенади: многи детаљи се могу пренети на гитару. Читав циклус је аутор први представио у Харкову 1892. године“.⁴⁷

Елегија

Први комад у циклусу је *Елегија* у ес молу у којој према Санђи Ли (Sanghie Lee) Рахмањинов реферира на Шопенов ноктурални стил – карактеристична арпеђирана фигура присутна у деоници пратње, лирска мелодија и орнаменталне фигуре у мелодији.⁴⁸ Ова ауторка пореди *Елегију* Рахмањинова с Шопеновим ноктурном оп. 27 бр. 1.⁴⁹ Оба комада повезује опскурно расположење (Шопен е мол, Рахмањинов ес мол), динамички ниво на почетку (Шопен *p*, Рахмањинов *pp*) и спор темпо сматра Санђи Ли.⁵⁰ У *Елегији* присутне арпеђиране фигуре у пратњи, широко постављене у контексту басовско-тенорског регистра, карактеристичне су за Шопенова ноктурна – фигура доприноси сањалачком расположењу ноћи и обично код Шопена ноктурна почињу овом фигуром док се мелодија касније прикључује (Пример 25).

Пример 25, Сергеј Рахмањинов, *Комади фантазије*, Елегија, *moderato*, т. 1–8.



⁴⁷ Katunac, Dragoljub, *Klavirski svet Sergeja Rahmanjinova i ruskih savremenika*, verifikacioni seminar povodom dvostruke godišnjice Rahmanjinova (1873–1943), Art Klub Zemun.

⁴⁸ Lee, Sanghie, *Rachmaninoff's Early Piano Works and the Traces of Chopin's Influence: The Morceaux de Fantaisie Op. 3 & The Moments Musicaux Op. 16*, University of Cincinnati, 2018. Preuzeto sa sajta OhioLINK, pristupljeno 26. septembra.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Исто.

Пратња је у другом динамичком плану током целог комада, мења се хармонија која подржава мелодију али не и облик фигуре. Хармонијом се постиже осећај кретања, а понављањем фигуре сугестивност и убедљивост у изражавању. Рубато ефекат у мелодији производи се посредством задржица, а карактеристично је да свака мелодијска фраза почиње на ненаглашеној доби а завршава на наглашеној.

Сетно и ламентозно расположење комада сугерисано је одмах на његовом почетку. Поред умереног темпа и *pianissimo* динамике тужно расположење Рахмањинов дочарава маркирањем дубоког басовог регистра на првој доби такта и лучно обликованим арпежима (кретање из нижег регистра у виши/кретање из вишег регистра у нижи) у уједначеном осминском ритму који захватају звучни простор у распону од контра октаве до прве октаве. Маркирање прве добе регистарским средствима, употреба мола, спорог темпа и понављање истог ритмичког обрасца сутеришу и жалобну корачницу као могући модел музичког изражавања. Мелодија првог дела комада развија се у спором ритму са доста синкопа, задржица и издржаних тонова како би се нагласила њена лиричност и карактер тужбалице што је својствено елегiji као посебној врсти експресивног жанра. Посебно су упечатљиве стилизоване фигуре уздаха у кретањима у паралелним терцама и секстама.

Сетном карактеру оквирних *moderato* делова форме Рахмањинов супротставља *piu vivo* део у коме постепено гради драмску кулминацију музичког тока на подлози фрагментирања материјала, и комплетног коришћења свих звучних регистра. Драмски врхунац постављен је пред репризу, од т. 69 инсистира се на највишим степену динамике (*ff, fff*), максималном музичком изразу и узбуђеном и страсном свирању (*appassionato*). Други део није закључен каденцом на тоници неког одређеног тоналитета већ драмским гестом који подразумева завршетак на малом дурском септакордсу од тона Ес, с маркираним покретом секунде наниже у мелодији који изазива осећај очекивања даљег кретања музичког тока.

Прелид

Прелид у цис молу један је од најпознатијих и најизвођенијих комада Рахмањинова. Иако припада најранијем опусу према популарности превазилази све што је написао после тога. Композитор је упорно током целог свог живота одбијао да потврди програмску основу овог комада, вероватно плашећи се да ће се тако умањити његова вредност:

„Сада му није потребан ни либрето, ни песма, ни програмски наслов. Нека једноставно буде *Прелудијум*. Оркестар, такође овде није потребан – довољан је само један клавир. Почетак је крајње једноставан: полазна тема састоји се од три лагана, моћна тона у басовом регистру. Подсећа на некакву страшну заповест кобне судбине. Последњи, трећи тон,

значајно обамире: све је предсказано, све је већ одлучено. Али у страшној заповести осмелио се да тихо противуречи глас, пун живог и дрхтавог људског даха. То је такође кратка, али значајна реплика. Она је испуњена и полетом, и протестом, и општрим сумњама и мучним колебањима. Тада тема – заповест, полако, као да нехотице улази у дијалог са својим противником, али опет, после неколико тренутака, узвишено „обамире“, овога пута много дуже, јер дозвољава себи да се до краја исказе њен узбуђени противник. А он, замисливши да се докопао слободе, с необузданим узбуђењем и заносом иде све даље и даље! Али изненада се догађа некаква страшна катастрофа, све се обрушава. Бесна каскада акорада одлази некуда „у пропаст“, на дно са кога се мрачно и свечано уздиже судбинска тема. И одједном се ствара утисак да катастрофа није уништила, него је увећала људску снагу. Он одлучује да бетовенски „ухвати судбину за гушу“ и да већ започети спор претвори у страшну битку, у борбу против титана. Каскада акорада клавира сада звуче попут разбеснелог оркестра. Ипак исход борбе остаје нејасан. На поље битке спушта се густо мрак, чују се ударци звона чији звук постепено замире, и на самом крају чини се да је то одјек протестујућег, непокореног гласа... Да, он не жели да лаже, он не зна „шта нам спрема наредни дан“. Али је чврсто убеђен да се не треба смирити и предати, ма колико напразни на велике тешкоће, страшне катастрофе и мучне сумње. То је оно што жели да пренесе људима.“⁵¹

Комад има три дела: *Lento* (т. 1–14), *Agitato* (т. 15–45) и *Tempo primo* (т. 46–62), поред лирског израза има и јаку драмску окосницу. Мотив с почетка одјекује снажно попут удара погребних звона (Пример 26).

Пример 26, Сергеј Рахмањинов, *Комади фантазије*, Прелид, *lento*, т. 1–8.



Непромењеност регистарске позиције мотива и његово лајтмотивско понављање дубоко се утискује у свести слушаоца. Овај мотив је у музичком простору окружен вишегласним акордским структурама које конотирају колективну сцену опраштања од онога кога више

⁵¹ Брјанцева, Вера, *Детињство и младост Сергеја Рахмањинова*, Београд: Artist, 2008. 139.-141.

нема. Када се педал примени ова два слоја тешко се издвајају у звучном простору те настаје ефекат сударања аликвота слично као када различита звона истовремено звоне. У том смислу треба пазити да овај ефекат не превлада и да се различити слојеви фактуре не замагле, али овај ефекат треба контролисано истаћи. Осим трагичког овај прелид има изражен религијски, озбиљни и узвишени сентимент. Одређене нијансе и контрасте у расположењу Рахмањинов постиже променом хармонске боје најчешће након дужег задржавања на једној боји. Истовремено, када је фактура у питању, треба приметити да је однос између два слоја фактуре променљив те да је некада у првом плану фунерални мотив, а некада акордска, корална фактура. Одсек *agitato* (т. посредством препознатљиве мелодијске фигуре одржава континуитет с претходним одсеком, али је фактура мање статична, односно више ритмична и моторична. Фактура овог одсека има четири слоја, а мелодијски мотив од четири тона константно се понавља у различитим хармонским валерима.

Мелодија

У трећем комаду под називом *Мелодија* Рахмањинов komponује лирску тему и разрађује је у маниру Чајковског – према топлини и нежности лирски израз је близак комаду Октобар из циклуса *Годишња доба* Чајковског (Пример 27).

Пример 27, Сергеј Рахмањинов, *Комади фантазије*, Мелодија, *adagio sostenuto*, т. 1–4.

Adagio sostenuto

The musical score is written for piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), indicating E major. The time signature is 4/4. The tempo and mood are marked 'Adagio sostenuto'. The score consists of two systems. The first system shows the right hand starting with a piano (*p*) dynamic, playing triplets of eighth notes. The left hand enters with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing sustained notes and triplets. The second system continues the development, with a crescendo (*cresc.*) marking in the bass line. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Троделност репризног типа представља окосницу облика и овог комада, а основни тоналитет је Е дур. Унутар 4/4 метричке организације музичког тока диференцирају се два слоја у хомофаној фактури. Фигура у ритму триола с паузом на свакој првој триоли

заузима средњи и високи регистар тонског простора и изводи се у *p* динамици. Ова елегантна линија у акордима мора да звучи лако и гипко, агогички изнијансирано, без икаквог вертикалног призвука. Простор за развој мелодије је ниски регистар. С обзиром на спор темпо (*adagio*) и веће ритмичке вредности у самој теми, с тек понеким живљим покретом и значајним рубатом, тема звучи носталгично и патетично. Рахмањинов назначавач да тема, коју свира лева рука, треба да се изводи динамички истакнуто (*mf*) у односу на акордску пратњу у триолама у вишим гласовима, то јест у деоници десне руке. За разлику од других комада из циклуса у овом комаду нема промене темпа унутар музичког тока те се темпо с почетка односи на цео комад. Међутим, у оквиру главне ознаке за темпо Рахмањинов је сугерисао примену *tempo rubato* (*sostenuto*), а у самом тексту на крају композиције (*ritenuto*) на структурно значајним местима.

Пајац

Пулчинела (пајац) је један од најпознатијих ликова из Комедије дел арте. У овом комаду Рахмањинов настоји да дочара ведар и импулсиван карактер овог лика, али и његову осећајну страну. Комад је компонован у фис молу у облику тродела: *allegro vivace* (т. 1–58), *agitato* (т. 59–91), *allegro vivace* (т. 92–120). Оквирни одсеци форме представљају карактер пулчинеле на основу сфорцата, динамичких контраста, баравурозних пасажа и имитације звука фанфара. Низ контрастних мотива који се брзо измењују показују способност за хумор и акробатску агилност. Почетак је упечатљив, два тона у карактеристичном ритму, Фис и Ге, маркирана су сфорцатима. Из ових почетних мелодијско-ритмичких импулса (Пример 28) произлази пасаж украшен предударима у карактеристичном контра-смеру деоница леве и десне руке.

Пример 28, Сергеј Рахмањинов, *Комади фантазије, Пајац, allegro vivace*, т. 1–8.



Виртуозни елемент додатно је наглашен двозвучима у деоници десне руке као и захтеваном динамиком *ppp*. Фанфарни мотив који се јавља од т. 11 доноси нову врсту проблематике. Мотив се изводи у *ff* динамички те се и по динамичкој истакнутости издваја у односу на остатак музичког тока. Светла боја акорда Де дура који звучи и у деоници леве и у деоници десне руке даје овом мотиву светлину и прозрачност, а маршевски ритам свечани карактер. Програмско читање тематског садржаја одсека *allegro vivo* сугерише да је Рахмањинов романтичарским средствима настојао да дочара славјенички штимунг дворских свечаности у којима су ликови комедије дел арте имали значајну улогу. У том смислу чак и захтевана виртуозност и агилност на диркама клавира може да се тумачи у контексту програма, јер су управо то карактеристике ликова комедије дел арте, уметника који нису били само глумци већ и акробате, жонглери и музичари.

Музички, уједно и осећајни, аспект карактера Пулчинеле дочаран је лирском темом у средишњем одсеку у оквиру фактуре која има четири слоја. Тема је у алту и свира се углавном маркирано палцем десне руке. Из ових импулса произлази други слој фактуре у дисканту, разложени акорди у ритму шеснаестина или триола. Пратећа у деоници леве руке има хармонски значај и подразумева маркирање дубоких тонова регистра клавира на првој доби такта 4/4. Истовремено, лева рука подржава развој мелодије у алту према принципу октавног удвајања. Фактура другог одсека је од почетка па све до самог краја, до репризе, непромењена а хармонија има значајну улогу у смислу структурне динамике.

Серенада

Серенада је компонована у бе молу у такту 3/8 као спој елегантије и заводиљивости, валцера и серенаде. Ознака *sostenuto* на почетку комада, то јест уводног одсека (т. 1–30) сугерише примену *tempo rubato* како би се истакла заводиљивост мелодијске компоненте која је инспирисана шпанским фолклором. У оквиру одсека *sostenuto* (Пример 29) мелодијски карактеристичан мотив појављује се три пута (т. 1–2, 5–7, 11–13), сваки пут у све вишем степену динамике (*pp*, *mf*, *f*). У трећем излагању агогички аспект је нарочито подвучен (*ritenuto*). Поред заводиљиве мелодије увод садржи још један мотив другачијег карактера који се изводи најтише могуће (*ppp*). Ослонац на ритмички образац валцера јасан је од т. 31 где сам Рахмањинов сугерише *tempo di valse*. Међутим, пратећа фигура у басу добија и илустративну димензију јер Рахмањинов арпеђираним акордима имитира и дочарава звук гитаре. Симбиоза серенаде и валцера остварена је у избалансираном маниру тако да нити један од ова два жанра не преовлађује. Валцер као симбол бечке грађанске културе и

серенада као симбол шпанског фолклора представљају заједно симбол романтизма као епохе јер спајају њена два лица, западноевропско и национално.

Пример 29, Сергеј Рахмањинов, *Комади фантазије*, Серенада, *sostenuto*, т. 1–16.



Закључак

На основу компаративног сагледавања циклуса минијатура за клавир *Годишња доба* оп. 37 Петра Чајковског и *Три ноктурна* и циклуса минијатура *Комади фантазије* оп. 3 Сергеја Рахмањинова долазим до закључка да Сергеј Рахмањинов као композитор и као пијаниста у домену лирског изражавања и по начину спајања западног музичког језика и руског музичког наслеђа следи развојну линију Чајковског, те да њихове минијатуре за клавир почивају на сличним експресивним обрасцима у контексту наглашено лирског израза.

У Годишњим добима налазимо велики број ауторових упутстава за фразирање, карактер, агогику, динамику, артикулацију које указују на богат музички садржај и мноштво деликатних детаља који овај циклус чине особеним. Динамички спектар је окренут ка звуку умереног интензитета, док се већи звучни нивои користе углавном у смислу ефектности.

За разлику од Чајковског у запису Рахмањинова проналазимо много мањи број ознака али се те ознаке јављају на структурно значајним местима. Динамички дијапазон је значајно већи, а контрасти јачи у односу на комаде Чајковског, као и драмски потенцијал развојних и кулминационих сегмената.

Циклуси Чајковског и Рахмањинова који су били предмет поређења засновани су у највећој мери на тоналном дур-мол систему али су присутни и елементи руског и шпанског фолклора. Поред тога, оно што повезује ова два композитора јесте обликовање слојевите фактуре у којој поред мелодије и пратње имамо и додатне линије чија је улога углавном хармонске природе, док се контрапунктске мелодије јављају само ретко и углавном су веома кратке. Окосницу форме и код једног и код другог композитора чини тродел репризног типа: „Осим што их повезује жанр и круг тема којима су се у свом музичком стваралаштву бавили, Чајковски и Рахмањинов имају и сличан однос према форми, нарочито према глобалној концепцији музичког облика који је у највећем броју случајева троделно конципиран – границе форме јасно су уочљиве услед интерпункцијске улоге хармоније и изражених тематских контраста.“⁵² У циклусу *Годишња доба* као посебни облици експресивних жанрова у којима је лирски израз у првом плану издвајају се баркарола, елгија, серенада и валцер. „Све карактеристике његове музике очитују се и у тим кратким композицијама, међу којима се налазе лирске слике, слободна маштања, мале драме, као пјесме изграђене на изразито плесном ритмичком обрасцу“, наводи Марија Кунтарић.⁵³

Клавирски слог је код Рахмањинова, у односу на Чајковског, сложенији и слојевитији, захтева већу ангажованост и покретљивост, виртуознији је али овај повећан ниво техничких захтева, богатство и комплексност музичке фактуре не ремете јасноћу и чистоћу израза – чињеница је да Рахмањинов не бежи ни од једноставног и непосредног изражавања у зависности од начина на који је комад драмски конципиран. „Теме његових дела широког су распона и даха, ванредне мелодијске лепоте; романтичка хармонска подлога, али у бити дијатонска, свежа је, занимљива и често веома ефектна, архитектонска структура – у границама традиционалних облика – зналачки израђена“, примећује Драгољуб Катунaц за Рахмањинова.⁵⁴ Експресивна звучна палета одабраног репертоара је изузетно широка, али је лирска сфера нарочито наглашена и код једног и код другог композитора. „У делима Рахмањинова пева један пречишћен и нимало отужан лиризам. Он никад не настоји да изненади; он узбуђује, не трудећи се намерно да то чини; али, искрен и осећајан, он увек остаје музичар свога времена.“⁵⁵

⁵² Katunac, Dragoljub, *Klavirski svet Sergeja Rahmanjinova i ruskih savremenika*, verifikacioni seminar povodom dvostruke godišnjice Rahmanjinova (1873–1943), Art Klub Zemun.

⁵³ Кунтарић, Марија, „Петар Чајковски“, *Музичка енциклопедија* III, уред. Крешимир Ковачевић, Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977.

⁵⁴ Katunac, Dragoljub, наведено дело.

⁵⁵ Дифурк, Роберт (прир), *Музика: људи, инструменти, дела*, Београд: Вук Караџић, 1982.

Драгољуб Шобајић истиче да руску школу пијанизма, којој између осталих припадају Чајковски и Рахмањинов, у највећој мери карактерише „тежња ка кантибилитету клавирског тона. Ову тежњу уочавамо као императив у приступу инструменту код сваког представника ове школе. Клавир, по њима, за свој узор мора имати најлепши од свих инструмената – људски глас. Настојати да се на инструменту имитира певање доброг певача – то је превасходни задатак сваког пијанисте.“⁵⁶ Овај принцип на коме почива руска пијанистичка школа представља „интерпретативни идеал“ који је уграђен у „темеље методологије и подучавања и извођаштва“ клавирске педагогије у Русији.⁵⁷ Он сматра да су ову оријентацију у клавирском звуку условила два фактора „богата традиција народног певања и изразито вокални карактер богослужења који се одвајкада неговао у руској православној цркви“.⁵⁸ Други важан принцип руске пијанистичке школе је „тежња ка верном тумачењу композиторовог текста... Јер, разумевање композиторовог нотног записа, између осталог, доприноси и ефикаснијем разрешавању техничко-музичких проблема интерпретације.“⁵⁹

⁵⁶Шобајић, Драгољуб, *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад: Светови, 1996, 173.

⁵⁷ Исто.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ Исто.

Консултована литература

- Brown, Maurice J. E, „Barcarolle“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, pristupljeno 26. septembra.
- Brown, Maurice J. E, „Moment musical“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, pristupljeno 26. septembra.
- Видаковић, Албе, „Корал“, *Музичка енциклопедија I*, уред. Крешимир Ковачевић, Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977, 365–368.
- Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2015, 189.
- Despić, Dejan, *Muzički stilovi*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 128.
- Дифурк, Роберт (прир.), *Музика: људи, инструменти, дела*, Београд: Вук Караџић, 1982.
- Dickinson, A. E. F, „The Piano Music“, *The Music of Tchaikovsky*, ed. By Gerald Abraham, New York: W.W.Norton&Company, 1974.
- Zajackowski, Henry, *Tchaikovsky's Musical Style*, London: U.M.I Research Press, 1987.
- Katunac, Dragoljub, *Klavirski svet Sergeja Rahmanjinova i ruskih savremenika*, verifikacioni seminar povodom dvostruke godišnjice Rahmanjinova (1873–1943), Art Klub Zemun.
- Кунтарић, Марија, „Елегија“, *Музичка енциклопедија I*, уред. Крешимир Ковачевић, Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977, 516.
- Кунтарић, Марија, „Петар Чајковски“, *Музичка енциклопедија III*, уред. Крешимир Ковачевић, Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977.
- Кунтарић, Марија, „Серенада“, *Музичка енциклопедија III*, уред. Крешимир Ковачевић, Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977, 355.
- Lamb, Andrew, „Waltz“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, pristupljeno 26. septembra.
- Landrum, Michael McRee, *Tchaikovsky's The Seasons: Analytical and Pedagogical Perspective*, Doctoral dissertation, Temple University, 1997. Preuzeto sa sajta ProQuest, pristupljeno 26. septembra.
- Ledbetter, David & Howard Ferguson, „Prelude“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, pristupljeno 26. septembra.

- Lee, Sanghie, *Rachmaninoff's Early Piano Works and the Traces of Chopin's Influence: The Morceaux de Fantasia Op. 3 & The Moments Musicaux Op. 16*, University of Cincinnati, 2018. Preuzeto sa sajta OhioLINK, pristupljeno 26. septembra.
- Plavša, Dušan, *Muzički portreti i profili*, Epoha: Zagreb, 1968, 190
- Plavša, Dušan, „Karakterstik“, *Enciklopedijski leksikon mozaike znanja: Muzička umetnosti*, Beograd: Interpres, 1972, 244.
- Plavša, Dušan, „Valcer“, *Enciklopedijski leksikon mozaike znanja: Muzička umetnosti*, Beograd: Interpres, 1972, 623.
- Plavša, Dušan, „Barkarola“, *Enciklopedijski leksikon mozaike znanja: Muzička umetnosti*, Beograd: Interpres, 1972, 41.
- Трбојевић, Душан, *Три века пијанизма: увод у историју пијанизма*, Београд: Савез друштва музичких и балетских педагога Србије, 1992, 39.
- Unverricht, Hubert, „Notturmo“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, pristupljeno 26. septembra.
- Unverricht, Hubert, „Serenade“, *Oxford Music Online: Grove Music Online*, pristupljeno 26. septembra.
- Haveler, Kasper, *Mužički leksikon: priručnik za ljubitelje muzike* (prev. s nemačkog Ilija Vrsajkov), Novi Sad: Matica Srpska, 1967, 246.
- Цералд, Абрахам, *Окسفордска историја музике III* (прев. с енгл. Весна Микић), Београд: Клио, 2004, 251.
- Шкуница, Мирјана, „Валцер“, *Музичка енциклопедија III*, уред. Крешимир Ковачевић, Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1977, 633.
- Шобајић, Драгољуб, *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад: Светови, 1996, 173.
- Šobajić, Dragan, *Klavirska muzika: o stvaralaštvu, izvođaštvu i pedagoškom radu istaknutih muzičara*, Beograd: Udruženje muzičkih i baletskih pedagoga Srbije, 2018, 186.
- Брјанцева, Вера, *Детинство и младост Сергеја Рахманинова*, Београд: Artist, 2008. 72. 139.-141. 146.

Консултовани извори са *YouTube*-а

- <https://youtu.be/GXWZ795ps8U>
- <https://youtu.be/yhi9SzopnLE>
- <https://youtu.be/QXD8bg0pwr4>
- <https://youtu.be/i0Xz-3yDtLI>
- https://youtu.be/ryxAe4B_3Pg
- <https://youtu.be/lFgkZjFp8qo>

КРИСТИНА КРСТИЋ је рођена је 22.03.1994. у Панчеву где је завршила средњу музичку школу "Јован Бандур" у класи проф. Марије Лигети-Балинт. Дипломирала је 2015. године на Факултету музичке уметности у Београду у класи проф. Бранка Пенчића, а након тога завршава мастер студије и специјализацију у истој класи. Докторски уметнички пројекат који припрема чине клавирске минијатуре Петра Иљича Чајковског и Сергеја Рахмањнинова.

Током школовања учествовала је на многим такмичењима за младе пијанисте и камерне ансамбле и остварила је значајне резултате. Први такмичарски успех као солиста остварила је 2004. године у Зрењанину, на Такмичењу младих пијаниста. Наредних година била је лауреат такмичења "Donne in musica" у Крушевцу и освојила прве награде на истоименом такмичењу у Крагујевцу и на Фестивалу младих пијаниста у Шапцу. Добитник је награда и на републичким такмичењима ученика и студената музике, и такмичењима у Шапцу, Убу и Ковачици (Пијанистичко такмичење "Wendl and Lung"). На међународном пијанистичком такмичењу "Бањалучки Бијенале" 2012. године освојила је другу награду, а на међународном такмичењу у оквиру Шопен-феста у Београду освојила је прву награду. Поред тога, у различитим камерним саставима освајала је прве и друге награде на више значајних такмичења (Републичко такмичење ученика музичких и балетских школа Србије, такмичење "Даворин Јенко" у Београду...) Добитник је прве награде на интернет музичком међународном такмичењу „ИМКА“.

Редовно приређује концерте као солиста и камерни музичар. Често је наступала на репрезентативним концертима у Београду (велика сала и галерија Коларчеве задужбине, Скупштина града Београда, Студентски културни центар, Руски дом, амбасада републике Пољске у Београду...). Одржала је неколико солистичких концерата у Галерији Српске академије наука и уметности у Београду (2015., 2017., 2018.), Арттет галерији, великој сали музичке школе „Стеван Мокрањец“, као и у великој сали музичке школе „Јован Бандур“ у Панчеву. Наступала је и у Крагујевцу, Новом Саду, Зрењанину, Тузли. Учествовала је и на многим добротворним и свечаним манифестацијама као солиста и клавирски сарадник. Носилац је пројекта "Тајанствене дирке" са ментором проф. Маријом Лигети-Балинт кроз који је настала збирка ауторских композиција ученика основне и средње музичке школе „Јован Бандур“.

Усавршавала се на мастеркласу пијанисте Николаја Демиденка.

С педагошким радом започела је 2015. године у музичкој школи „Јован Бандур“ у Панчеву (где је радила као наставник клавира а наредне године као клавирски сарадник), затим као клавирски сарадник у балетској школи „Димитрије Парлић“ у Панчеву.

Тренутно је ангажована као клавирски сарадник у Музичкој школи „Јован Бандур“ у Панчеву. Као клавирски сарадник наступала је са ученицима на многобројним такмичењима у земљи као и на великом броју солистичких концерата најперспективнијих ученика школе укључујући наступе у Галерији САНУ, великој сали Коларчеве задужбине...