

# S. RAHMANJINOV: VARIJACIJE ZA KLAVIR NA CHOPINOVU TEMU, OP 22.

---

Hrženjak, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:431686>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU  
ODSJEK ZA INSTRUMENTALNE STUDIJE  
STUDIJ KLAVIRA

PETRA HRŽENJAK

**S. Rahmanjinov: Varijacije za klavir na Chopinovu  
temu, op. 22**

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

izv. prof. art. Konstantin Krasnitski

Osijek, 2021.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

**IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

kojom ja, Petra Hrženjak, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom "Sergej Rahmanjinov: Varijacije za klavir na Chopinovu temu, op. 22" te mentorstvom izv. prof. art. Konstantina Krasnitskog rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, \_\_\_\_\_

Potpis

\_\_\_\_\_

## SADRŽAJ:

|  |    |
|--|----|
| <b>1. Sažetak</b> .....  | 5  |
| <b>2. Abstract</b> .....   | 6  |
| <b>3. Uvod</b> .....   | 7  |
| <b>4. Životopis Sergeja Rahmanjinova</b> .....                                 | 8  |
| <b>5. Rahmanjinov kao kompozitor</b> .....                                     | 11 |
| 5.1. Rahmanjinov stil: Utjecaji i obilježja.....                               | 11 |
| 5.1.1. Utjecaji drugih skladatelja.....  | 11 |
| 5.1.2. Utjecaji zvukova na stil.....   | 12 |
| 5.1.3. Glavne karakteristike stila.....  | 13 |
| 5.2. Tijek razvoja Rahmanjinovog stila.....                                    | 18 |
| <b>6. Tema s varijacijama</b> .....  | 20 |
| <b>7. F. Chopin: Preludij u c-molu, op. 28, br. 20</b> .....                   | 22 |
| <b>8. S. Rahmanjinov: Varijacije za klavir na Chopinovu temu, op. 22</b> ..... | 25 |
| 8.1. O nastanku varijacija.....  | 25 |
| 8.2. Interpretativna analiza iz teorijskog i pijanističkog gledišta.....       | 26 |
| 8.2.1. Tema.....   | 27 |
| 8.2.2. Grupa 1.....  | 28 |
| 8.2.2.1. Varijacija I.....   | 28 |
| 8.2.2.2. Varijacija II.....  | 28 |
| 8.2.2.3. Varijacija III.....   | 29 |
| 8.2.2.4. Varijacija IV.....  | 29 |
| 8.2.2.5. Varijacija V.....   | 30 |
| 8.2.2.6. Varijacija VI.....  | 30 |
| 8.2.2.7. Varijacija VII.....   | 30 |
| 8.2.2.8. Varijacija VIII.....  | 31 |
| 8.2.2.9. Varijacija IX.....  | 31 |
| 8.2.2.10. Varijacija X.....  | 31 |
| 8.2.3. Grupa 2.....  | 32 |
| 8.2.3.1. Varijacija XI.....  | 32 |
| 8.2.3.2. Varijacija XII.....   | 32 |
| 8.2.3.3. Varijacija XIII.....  | 34 |
| 8.2.3.4. Varijacija XIV.....   | 34 |
| 8.2.3.5. Varijacija XV.....  | 35 |
| 8.2.3.6. Varijacija XVI.....   | 36 |
| 8.2.3.7. Varijacija XVII.....  | 37 |
| 8.2.3.8. Varijacija XVIII.....   | 37 |
| 8.2.4. Grupa 3.....  | 38 |
| 8.2.4.1. Varijacija XIX.....   | 38 |
| 8.2.4.2. Varijacija XX.....  | 38 |

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| 8.2.4.3. <i>Varijacija XXI</i> .....  | 39 |
| 8.2.4.4. <i>Varijacija XXII</i> ..... | 40 |
| <b>9. Zaključak</b> .....             | 42 |
| <b>10. Popis literature</b> .....     | 43 |

## 1. Sažetak

Cilj ovog rada je izvođenje recitala s razumijevanjem te pružanje strukturne, stilističke i interpretativne analize ovog djela. Rad počinje uvodom. Nakon uvoda slijedi odjeljak sa skraćenom biografijom skladatelja. U njoj se nalazi predstavljanje njegovih djelatnosti, datumi rođenja i smrti, porijeklo prezimena obitelji, obiteljsko stablo i njihovi interesi i zanimanja, opis skladateljevog školovanja i karijera te njegovi profesori, mentori, prijatelji i privatni život općenito. Idući odjeljak sadržava konkretne značajke koje se mogu prepoznati u skladateljevim djelima, poput utjecaja raznih skladatelja, oponašanja zvukova, elemenata koji su prepoznatljivi za skladatelja te tijekom napretka tehnike komponiranja. Kronološki prikaz razvoja varijacija općenito nalazi se u sljedećem odjeljku, a kategoriziran je po uzoru na R. U. Nelsonovu podjelu varijacija prema stilovima. Nakon povijesnog pregleda varijacija, slijedi odjeljak o Chopinovom “Preludiju u c-molu”, koji je korišten kao tema ovim varijacijama. Na samom poslijetku nalaze se povijesni podaci o nastanku i izvođenju Rahmanjinovljevih “Varijacija za klavir na Chopinovu temu” te interpretativna analiza svake varijacije.

**Ključne riječi:** Biografija Rahmanjinova, Tema s varijacijama, Varijacije za klavir na Chopinovu temu, Chopinov preludij, Obilježja Rahmanjinovljeva stila

## 2. Abstract

The aim of this work is understanding of the piece in order to perform the recital as well as providing the structural, stylistic and interpretative analysis of this piece. It begins with an introduction followed by the short biography of the composer. It contains a presentation of his activities, dates of birth and death, origin of the family name, family tree with professions and interests of the family members, description of the composer's education, his career, his teachers, professor, mentors, friends and his private life in general. The next section brings the specific characteristics which can be recognized and traced in the composer's pieces such as influences of other composers, influence of different sounds, elements recognizable for this musician as well as the flow of the development of his composing techniques. The chronological presentation of development of variations in general can be found in the next section and it is categorized according to R.U. Nelson's division of variations by styles. After this historical review, here comes the section about Chopin's "Prelude in C minor" which is used as the theme of these variations. At the very end of this work there are historical details about the origin and performing of "Variations on the theme of Chopin" by S. Rachmaninoff and the interpretative analysis of each particular variation.

**Key words:** Rachmaninoff's biography, Theme with variations, Variations for piano on the theme of Chopin, Chopin's prelude, Characteristics of the Rachmaninoff's style

### 3. Uvod

Cilj je ovoga rada predstaviti dubinu i vrijednost “Varijacija za klavir na Chopinovu temu” Sergeja Rahmanjinova. Kako bi se što bolje razumjelo samo djelo, potrebno je steći predznanje o samom skladatelju, njegovim razmišljanjima, njegovom društvu, povijesnom kontekstu vremena kojem djelo pripada, glazbenoj vrsti te teorijskoj analizi. S obzirom na to da je tema kompleksna, ovaj rad podijeljen je u nekoliko dijelova, a to su kratki životopis skladatelja, u kojem su predstavljeni njegova obitelj, edukacija i zanimanja, zatim slijedi dio o karakteristikama koje se mogu pronaći u njegovim djelima općenito te kronološki pregled njegova razvoja. Idući odjeljak sadrži kratku kategorizaciju oblika teme s varijacijama, a nakon toga predstavljen je Chopinov preludij u c-molu koji služi kao tema ovim varijacijama. U posljednjem velikom odjeljku se nalazi tekst o nastanku ovog djela, skladateljevim mislima u vrijeme skladanja te analitička podjela varijacija na grupe i analiza svake varijacije.



## 4. Životopis Sergeja Rahmanjinova

Sergej Vasiljevič Rahmanjinov ruski je skladatelj, pijanist i dirigent s kraja 19. i prve polovice 20. stoljeća. Zbog svog stila pisanja pripada razdoblju kasnog romantizma što ga ujedno čini i jednim od posljednjih romantičara. Smatra se jednom od najznačajnijih osoba na ruskoj glazbenoj sceni i u svijetu glazbe općenito. Tijekom svog života dobivao je razne kritike, od takvih da bi svojim pisanjem zadovoljio kriterije pakla, do onih potpuno suprotnih gdje ga se oslovljava genijalcem. Unatoč svim kritikama i pojedinim neuspjesima Rahmanjinov je briljirao u sva tri područja djelatnosti. Iz današnje je perspektive njegova karijera dirigenta ostala zasjenjena brojem održanih pijanističkih koncerata, izvođenjem njegovih djela i njegovim utjecajima na pijanističku tehniku, no njegovi su suvremenici pisali da se niti jedan pravac njegove karijere ne može izdvojiti kao loš – u svakom je dosego vrhunac.

Rahmanjinov je rođen u Ruskom Carstvu za vrijeme vladavine Nikolaja II. te je za njegova života Rusija doživjela Rusku Revoluciju i postala Savezom Sovjetskih Socijalističkih Republika. Rusko Carstvo razlikuje se od ostalih ruskih razdoblja po svojim vizionarskim vladarima i manjem broju ratovanja. Najznačajniji su vladari ovog doba Petar Veliki, Katarina Velika i Aleksandar I. Velike promjene koje su uveli uglavnom su se odnosile na školstvo zbog čega Rusija prestaje biti samo vojna sila, već postaje i intelektualna sila. Posljednji vladar Ruskog Carstva Nikolaj II. svojom je politikom doveo carstvo do ekonomskih kriza, nezadovoljstva naroda te pobuna koje uz Prvi svjetski rat rezultiraju Ruskom Revolucijom i stvaranjem Sovjetskog Saveza.

Prema navodima von Riesemanna prezime Rahmanjinov pojavljuje u 16. stoljeću kada je jedan od sinova Ivana Velikog oženio kćer moldavskog vladara Hospodara Dragosha. Njegova su nećaka prozvali “Rahmanjin” te je obitelj preuzela prezime.<sup>1</sup>

Obitelj Sergeja Rahmanjinova bogata je vojnim licima. Sergejev otac Vasilij Arkadijevič Rahmanjinov bio je zapovjednik konjice i pripadao je aristokratskom društvu Rusije. Kao i njegov otac Arkadij Aleksandrovič Rahmanjinov bio je primoran razvijati vojnu karijeru, iako je pokazivao sklonosti prema glazbi. Za razliku od svojeg oca, svoju pijanističku karijeru nije gradio, već je koristio talent kako bi bio uvažen u društvu. Iako je Sergejev djed Arkadij sudjelovao u rusko-turskim ratovima, rano je odustao od vojske kako bi se mogao baviti glazbom. Bio je učenik Johna Fielda, a prema mišljenjima svojih suvremenika izvrstan klavirist. Oženio je Varvaru Vasiljevnu Pavlovu i s njom imao devetero djece.

Sergejeva majka Ljubov Petrovna Butakova također je kći vojnog lica generala Pjotra Ivanoviča Butakova. Kao jedina nasljednica Novgorodskog generala i Sofije Aleksandrovne Litvinove u brak je sa sobom donijela pet imanja. S Vasilijem je imala šestero djece.

Sergej je rođen 2. travnja 1873. godine u bogatoj obitelji za vrijeme kasnog romantizma. Kad je imao četiri godine, majka ga je počela podučavati klavir. Povremeno je svirao sa svojim djedovima koji bi dolazili u posjet, a volio je pratiti na klaviru i svoju najstariju sestru dok bi pjevala. Nakon uočenog interesa za glazbu, roditelji su odlučili potražiti učitelja klavira iz Sankt

---

<sup>1</sup> Von Riesemann, Oscar, **Rachmaninoff's Recollections**, New York, 2015., str. 13, slob. prij.

Peterburga. Mlada studentica Anna Ornatskaya dolazi na to mjesto te ubrzo uviđa dječakov talent nakon čega ga u dogovoru s majkom šalje na sanktpeterburški konzervatorij na pripremnu godinu za upis u klasu profesora Krossa.

Na toj je pripreмноj godini trebao savladati program klavira i teorije, no greškom je prebačen u naprednu skupinu teoretskih predmeta. Čim je obitelj preselila u Sankt Peterburg, Sergej, njegov brat Volodja i sestra Sofija oboljeli su od difterije, od čega je Sofija i umrla. S obzirom na to da nije mogao pratiti nastavu teorije, pogođen smrću sestre i rastajanjem svojih roditelja koje se te godine dogodilo, cijela je situacija rezultirala izbjegavanjem nastave i nepoloženim ispitima na kraju pripremnog godine. Sergejeva je majka u tom trenutku željela učiniti sve što je bilo u njezinoj moći kako bi ponovo usmjerila dječaka ako je zaista talentiran. Zamolila je Sergejeva rođaka, pijanista Aleksandra Zilotija, da dođe poslušati dječaka i procijeniti njegovu nadarenost. Nakon što ga je Ziloti čuo, zaključio je da je dječak talentiran, ali nediscipliniran i da mu jedino profesor Nikolaj Zvjerev s Moskovskog konzervatorija može pomoći. Ljubov Petrovna odlučuje poslati Sergeja i njegovu najstariju sestru Elenu u Moskvu, no Elena se uoči odlaska razboljela i umrla, što je za Sergeja značilo da će u Moskvi biti sam.

Godine 1885. Sergej upisuje Moskovski konzervatorij u klasi prof. Zvjereva. S njim u klasi bili su još Leonid Maksimov i Matvei Presman dok je iste godine s Rahmanjinovim konzervatorij upisao i Aleksandar Skrjabin. Rigorozni režim kojem je Rahmanjinov bio povrgnut, pomogao je napretku njegove pijanističke tehnike. Počevši s učenjem harmonije s profesorom Arenskim te radom na polifoniji s profesorom Tanjejevom, Sergej uskoro počinje pokazivati veću sklonost komponiranju, nego sviranju. Godine 1892. napisao je svoju prvu operu "Aleko", kojom je i diplomirao te osvojio "Veliku zlatnu medalju".

Nakon konzervatorija dobiva status slobodnog umjetnika te koncertira izvodeći svoja djela. Godine 1893. napisao je "Preludij u cis-molu" koji je ubrzo postao poznat u cijelom svijetu. Krajem iste godine umro je Čajkovski, Sergejev poznanik i veliki uzor, kojem posvećuje svoj drugi "Elegični trio u d-molu". Trio je izveden u siječnju 1894. godine s kompozitorom za klavir. Nakon toga nema značajnijih nastupa sve do 1897., godine kada je završio svoju prvu simfoniju.

Izvedba tog djela pod dirigentskom palicom Aleksandra Glazunova izazvala je pravo zgražanje publike. Orkestar nije navjezbao partituru, a dirigent je na svoje radno mjesto došao pod utjecajem opijata. O ovoj izvedbi poznata je kritika Cézara Cuija u kojoj govori da bi "simfonija gospodina Rahmanjinova mogla doseći slavu kad bi postojao konzervatorij u paklu".<sup>2</sup>

Rahmanjinov se nakon ove katastrofalne izvedbe suočava s depresijom i kreativnom blokadom. Kratko nastupa s violinisticom Terezijom Tuom, no ubrzo otkazuje turneju zbog međusobnih razilaženja u razmišljanjima. Godine 1897. prihvatio je dirigentski posao u Mamontovom kazalištu gdje će upoznati svog bliskog prijatelja, pjevača Fjodora Šaljapina. Iduće godine Rahmanjinov napušta to radno mjesto. Pokušavajući pronaći motivaciju, uz Šaljapina odlučuje svirati pred uvaženim književnikom L. N. Tolstojem, no i u ovom društvu dobiva kritiku kako je njegovo djelo besmisleno. Uz još nekolicinu nastupa Rahmanjinov

---

<sup>2</sup> Bertensson, Sergei – Leyda Jay, **Sergei Rachmaninoff, A Lifetime in Music**, Bloomington, 2001., str. 109, slob. prij.

nikako nije uspio otkloniti problem koji ga je mučio te se krajem 1900. godine odlučio za liječenje s doktorom Nikolajem Dahlom.

Nakon dvije godine uspješnog liječenja, Rahmanjinov ženi svoju rođakinju Nataliju Satinu s kojom odmah iduće godine dobiva kćer Irinu. Istovremeno počinje i njegovo najplodnije skladateljsko razdoblje i to "Klavirskim koncertom u c-molu" koji posvećuje doktoru Dahlu. Klavirska djela koja je pisao u ovom razdoblju uglavnom je i izvodio sam. Godine 1904. godine dobio je posao dirigenta u Boljšoj teatru. Dvije godine kasnije preselio se u Dresden gdje mu je 1907. godine rođena kći Tatjana. Tamo je pisao svoju drugu simfoniju koju je pri premijernom izvođenju osobno dirigirao u Sankt Peterburgu. Godine 1909. odlazi po prvi puta u Ameriku kako bi u ulozi klavirista izveo svoj treći klavirski koncert, koji je posvećen cijenjenom pijanistu Josefu Hofmannu, dok je na mjestu dirigenta bio Gustav Mahler. Nakon ovog koncerta ponuđeno mu je mjesto dirigenta Bostonskom simfonijskom orkestru, no Rahmanjinov odbija tu ponudu i vraća se s obitelji u Rusiju. U Rusiji se zadržavaju sve do 1917. godine, a u međuvremenu, 1915. godine, umire njegov dragi kolega Skrjabin, što duboko pogađa Rahmanjinova.

Sve do tada Rahmanjinov je na svojim koncertima svirao gotovo isključivo vlastita djela. Tek od 1917. godine Rahmanjinov pod pritiskom revolucije odlazi u Stockholm održavati koncerte. Tamo se zadržava godinu dana i proširuje svoj koncertni repertoar. Godine 1918. po drugi put odlazi u Ameriku, no ovaj put s namjerom da tamo i ostane. Djeluje kao koncertni pijanist sve do svoje smrti, za što dobiva izvrsne kritike. Skladanjem se u Americi slabo bavio. Od turneja je zarađivao dovoljno da si uspije priuštiti vilu Senar u Švicarskoj. Tamo bi svako ljeto vježbao repertoar za sljedeću sezonu. Rahmanjinov se želio vratiti u Rusiju, no nije mu to bilo dopušteno. Čak je i njegova glazba od 1931. godine bila zabranjena, jer "...predstavlja dekadentni stav niže srednje klase i posebno je opasna na glazbenoj sceni u trenutnom ratu klasa".<sup>3</sup>

Tijekom turneje početkom 1943. godine Rahmanjinovu je pozlilo. Dijagnosticiran mu je rak kože, a mjesec dana nakon toga, 28. ožujka 1943. godine, umire u Kaliforniji.

---

<sup>3</sup> Bertensson, Sergei – Leyda Jay, **Sergei Rachmaninoff, A Lifetime in Music**, Bloomington, 2001., str. 384, slob. prij.

## 5. Rahmanjinov kao kompozitor

### 5.1. Rahmanjinovljev stil: Utjecaji i obilježja

Kada se govori o utjecajima na Rahmanjinovljev stil, treba napomenuti da su postojale dvije vrste utjecaja. Prva vrsta su utjecaji ostalih kompozitora, a druga vrsta su zvučkovni utjecaji. S obzirom na to da su njegove pijanističke sposobnosti bile izvrsne, koristio ih je da bi istraživao spektar nijansi zvukova koji se mogu izvesti na klaviru. Njegova su djela prepoznatljiva po ekspresivnosti, liricizmu, pjevnim melodijama i jedinstvenom pijanizmu.

#### 5.1.1. Utjecaji drugih skladatelja

Jednom je prilikom Rahmanjinov rekao: “Meni je najdraži koncert koji se sastoji od dva dijela: u prvom Chopin, a u kasnijem Liszt.”<sup>4</sup> Govoreći o utjecaju drugih kompozitora na stil Rahmanjinova, može se reći da se najviše vidi utjecaj F. Chopina, F. Liszta i P. I. Čajkovskog. Chopinovi kratki komadi te karakteristična “pjevna melodija” s razloženim akordima kao pratnjom (*Slika br. 1*) obilježja su koja se mogu vidjeti i u Rahmanjinovljevim preludijima ili pojedinim varijacijama.



*Slika br. 1: Primjer iz Preludija u D-duru, op. 23, br. 4, taktovi 1-7*

Lisztov utjecaj očigledan je u virtuoznim pasažama, akordima i oktavama (*Slika br. 2*).

<sup>4</sup> Bertensson, Sergei – Leyda Jay, *Sergei Rachmaninoff, A Lifetime in Music*, Bloomington, 2001., str. 317, slob. prij.



Slika br. 2: Primjer iz Varijacija na Corellijevu temu, op. 42, var. br. 20, taktovi 21-22

Utjecaj Čajkovskog je najdirektniji od svih ostalih skladatelja, jer je Rahmanjinov nekoliko puta svirao Čajkovskom, a polifoniju i harmoniju je učio kod Sergeja Taneyeva i Antona Arenskog, vrlo dobrih prijatelja Čajkovskog. Iz njegovog stila skladanja preuzeo je prvenstveno mračno raspoloženje, posebno u skladbama lirskog karaktera, osjećaje tuge, melankolije i tajanstvenosti, te njegov orkestralni zvuk. Dubljom analizom Rahmanjinovljeva opusa mogu se pronaći još neki manje značajni utjecaji skladatelja, poput Mendelssohnovih strukturiranja, Schumannovog načina variranja na melodijske fragmente teme te Wagnerovih harmonijskih modulacija preko terčno-srodnih akorda.

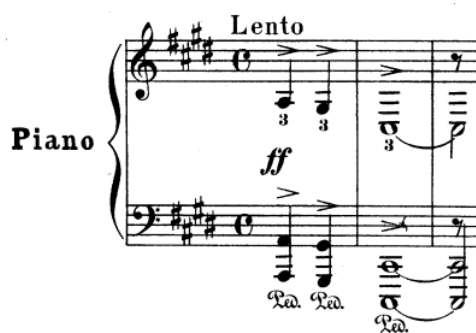
#### 5.1.2. Utjecaji zvukova na stil

Osim skladatelja, čiji je utjecaj očigledan, u kompozicijama Sergeja Rahmanjinova pojavljuju se i neki zvukovni efekti koje je slušao od malena te ih pokušao imitirati na klaviru, to su zvuk simfonijskog orkestra i zvuk crkvenih zvona. Imao je sklonost ka velikim zvučnostima, stoga je istraživao mogućnosti klavirskog zvuka i boja tona. Jasnoća i razlika između pojedinih dijelova njegovih djela stvaraju dojam orkestralnog zvuka (Slika br. 3).



Slika br. 3: Primjer iz Preludija u gis-molu, op. 32, br. 12, taktovi 36-37

S druge strane dugi i jasni basovi u njegovim djelima podsjećaju na zvona Novgorodske crkve koje je svake nedjelje slušao (Slika br. 4).



Slika br. 4: Primjer iz Preludija u cis-molu, op. 3, br. 2, taktovi 1-3

### 5.1.3. Glavne karakteristike stila

Rahmanjinova često nazivaju “narodnim skladateljem” zbog njegovih specifičnih dugih melodija, koje duljinom svojih nota podsjećaju na ravna ruska polja. Takva vrsta melodije je uglavnom sekvencirana i samostalna, poput teme u prvom stavku trećeg klavirskog koncerta (Slika br. 5), te se uz nju ponekad pojavljuju sporedne melodije kontrapunktskog karaktera, ili kratki melodijski i ritmički fragmenti.

The image shows a musical score for Piano, marked "Allegro ma non tanto" and "commodo". It consists of five systems of two staves each. The key signature has two flats (Bb, Eb). The tempo is "Allegro ma non tanto" and "commodo". The score includes various dynamic markings: "p" (piano), "mf" (mezzo-forte), "cresc." (crescendo), "colla parte", and "rit. e dim." (ritardando e diminuendo). The music features a complex, multi-layered texture with long, flowing melodic lines and rhythmic accompaniment. The score ends with a "P" (piano) marking and a 3/4 time signature.

Slika br. 5: Prva tema prvog stavka Klavirskog koncerta u d-molu, op. 30, taktovi 1-

Osim dugih lirskih melodija, druga vrsta melodija koje je Rahmanjinov pisao su kratke melodije ili motive koji se kreću oko jedne note te su korištene kao materijal za razvoj kompozicije raznim tehnikama (*Slika br. 6*).

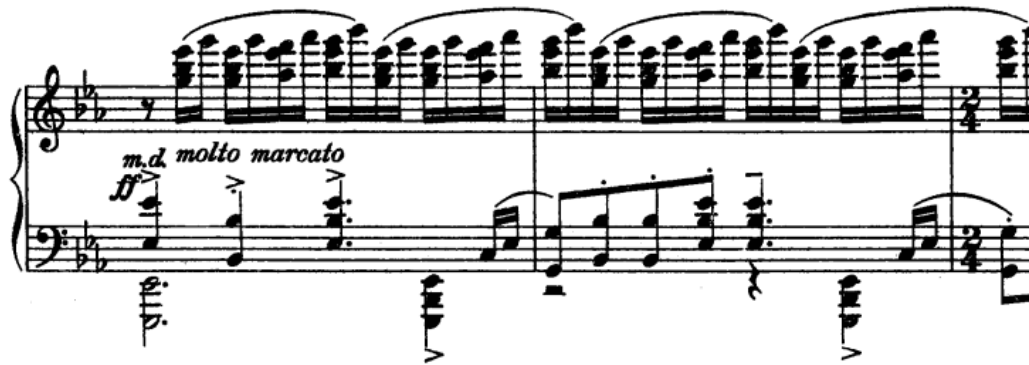


*Slika br. 6: Primjer iz Varijacija na Corellijevu temu, op. 42, var. br. 2, taktovi 1-2*

Proučavajući element harmonije u Rahmanjinovljevoj glazbi, može se primijetiti bogatstvo harmonijskih progresija slobodnim korištenjem svih septakorda i kromatskih pomaka u dijatonskom okviru. Samih harmonijskih noviteta nema, no svakako je uočljivo zavidno vladanje harmonijom i polifonijom. Sredstva pomoću kojih skladatelj čini da harmonijski prijelazi zvuče glatko i mirno su zadržavanje jednog ili više zajedničkih tonova između akorda (*Slika br. 7*) te pedalni tonovi koji odaju efekt stabiliziranja (*Slika br. 8*).



*Slika br. 7: Primjer iz Varijacija na Chopinovu temu, op. 22, var. br. 22, taktovi 95-96*



Slika br. 8: Primjer iz Etude Tableaux, op. 33, br. 7, taktovi 44-46

Ritam također ima vrlo važnu ulogu u Rahmanjinovljevoj glazbi. Njegove tri najbitnija ritamska obilježja su obrasci figura, sinkopiranje i poliritmija. Dva najčešća obrasca koja se pojavljuju su brzi punktirani ritam scherzando karaktera (Slika br. 9) i obrazac koji se sastoji od osminke sa dvije šesnaestike na jednoj dobi te osminka na prvoj polovini iduće dobe (Slika br. 10). Taj se ritam smatra i Rahmanjinovljevim potpisom, jer odgovara broju slogova i akcentima prezimena *Rah-ma-nji-nov*.



Slika br. 9: Primjer iz 6 Morceaux, op. 11, br. 2 (Scherzo), drugi klavir, taktovi 1-3



Slika br. 10: Primjer iz Preludija u g-molu, op. 23, br. 5, takt 1



Sinkopirani ritmovi često stvaraju dojam nastavljanja dalje, stoga ih je Rahmanjinov upotrebljavao kao pomoćni “zamah” prema vrhuncu, time bi ostvario utisak beskonačnih dugih melodija. Osim toga, sinkope služe i kao kontrast još jednoj ili dvjema melodijskim linijama (Slika br. 11).



Slika br. 11: Prva tema prvog stavka Klavirskog koncerta u fis-molu, op. 1, taktovi 23-27

Poliritmija se u Rahmanjinovljevim djelima može pronaći u konstantnim jednostavnim omjerima (Slika br. 12), kao i u kompleksnim promjenama ritmičkih figura (Slika br. 13).



Slika br. 12: Primjer iz *Etude Tableaux*, op. 39, br. 2, taktovi 1-8



Slika br. 13: Primjer iz *Varijacija za klavir na Chopinovu temu*, op. 22, var. br. 21, taktovi 11-12

Posljednji značajan element koji služi kao asocijacija na Rahmanjinova jest tekstura, odnosno vrsta instrumentalne boje i količina zvuka. Prema Ysacu ovaj element sadrži četiri kategorije: polifona, harmonijska, orkestralna tekstura i “perličasta” tekstura klavirskog diskanta.<sup>5</sup>

Polifona se struktura kod Rahmanjinova može vidjeti u raznim primjerima, od strogo kontrapunktskog stila do slobodnijih tipova komponiranja poput primjera koji podsjećaju na imitaciju i onih koji skrivenim glasovima odaju dojam polifonije.

Homofonu strukturu najčešće pronalazimo u djelima s akordičkim figurama, oktavama te polaganim melodijama s razloženom akordijskom pratnjom.

Orkestralna struktura je slična polifonij, no razlika je u tome što se jednoj melodiji ne suprotstavlja druga, već su joj suprotstavljeni akordi u drugom registru, što stvara dojam izmjenjivanja solo izvođača i orkestra.

<sup>5</sup> Ysac, Albert, *A Study, analysis and performance of two sets of piano solo variations by Sergei Rachmaninoff: 1. Variations on a theme of Chopin, op. 22, 2. Variations on a theme of Corelli, op. 42.*, Columbia University Teachers College, ED. D., 1978., str. 42

Korištenje visokog registra na klaviru u svrhu sviranja briljantnih i brzih pasaža čini poseban efekt “perlica”.

## 5.2. Tijek razvoja Rahmanjinovljeva stila

Skladateljska karijera Sergeja Rahmanjinova podijeljena je u tri dijela prema Berrieu Martinu, a ta su tri dijela isprekidana sa dva za skladatelja tragična događaja. Loša premijera njegove prve simfonije obilježila je kraj prvog perioda komponiranja, a Ruska revolucija i progon iz Rusije kraj drugog. Prvom dijelu njegova skladanja pripadaju njegove studentske godine i period nakon studija kad se naziva “slobodnim umjetnikom”. Nakon katastrofalne izvedbe njegove prve simfonije, Rahmanjinov pada u depresiju i krizu stvaralaštva koja traje tri godine. Uspješnim izlječenjem počinje njegov drugi, najplodniji period skladanja u kojem Rahmanjinov mijenja mjesta boravka iz Moskve preko Dresdena do voljene Ivanovke. Ruskom revolucijom prognan je iz svoje Rusije te njegov posljednji period počinje odlaskom u Ameriku gdje se manje bavi skladanjem, a zaradu osigurava koncertiranjem.

Rani period Rahmanjinovljeva stvaralaštva traje od 1886.-1892. godine. S obzirom na to da njegove studentske godine pripadaju ovom periodu, većina tih radova smatra se vježbama, a ne samostalnim kompozicijama. Na popisu djela mogu se pronaći koncerti, simfonije, opere, skladbe za solo glas i klavir te instrumentalni komadi. Za obranu svoje diplome na studiju kompozicije napisao je operu “Aleko” kojom je, dobivši zlatnu nagradu, postao slavan preko noći. Njegov je talent bio toliko izražen da mu je čak dvaput dopušteno da iznimno ne ispoštuje sve uvjete polaganja diplomskog ispita. Sve do premijere njegove prve simfonije, njegova djela odaju dojam izražavanja tuđih ideja i osjećaja, kao da nisu prava refleksija osobnog iskustva. Način pisanja tekstone u ovom periodu ima tendenciju da teži ka gustoći, no ta gustoća je vidljivija u narednim razdobljima njegova stvaralaštva. Ovom periodu pripadaju djela s brojevima opusa od 1-16. Među njima se nalaze poznata djela poput Klavirskog koncerta u fis-molu, Simfonije u d-molu br. 1, Elegični trio u d-molu, zbirka klavirskih komada “Cinq Morceaux de Fantaisie” u kojoj se nalazi Preludij u cis-molu te zbirka “Moments Musicaux” op. 16. Osim djela s opusima, tu su spomenuta opera Aleko, Elegični trio u g-molu, Simfonija mladosti, simfonijska poema Princ Rostislav i ostala djela.

Srednjim periodom smatra se razdoblje između 1902.-1917. Tijekom tih godina, Rahmanjinov provodi vrijeme u Moskvi, Dresdenu i Ivanovci. Nakon trogodišnje stanke od ozbiljnog bavljenja kompozicijom, Rahmanjinov se vraća u taj svijet spremniji i vitalniji no ikad. U njegovom se stilu kroz drugi period generalno napredak u kvaliteti i bogatstvu glazbenog materijala te tehnike koja ga prati prirodnim tijekom, širim rasponom i većom potrebom za izražajnosti, inovativnijim motivima koji su lakši za zapamtiti te dojam istraživanja dubine osjećaja koji se pojavljuju u prethodnom periodu. Osim pomaka na području već korištenih elemenata, može se osjetiti i promjena u korištenju kromatike, u raskošnijoj zvučnosti s ciljem povećanja muzičke snage, te porast interesa za religioznu i romsku glazbu, od čega posebno treba istaknuti “Dies Irae”, napjev kojim Rahmanjinov u svojoj glazbi otkriva svoju filozofiju o fatalnoj sudbini čovjeka. Djela ovog perioda skladana u Moskvi koja se mogu

izdvojiti su Klavirski koncert u c-molu, Sonata za klavir i violončelo te zbirka “10 preludija”, op. 23, od onih skladanih u Dresdenu valja istaknuti Simfoniju u e-molu, Sonatu za klavir u d-molu i Otok smrti, dok su u Ivanovci skladani Klavirski koncert u d-molu, 2 seta “Etida-slika” za klavir, zbirka “13 preludija”, op. 32, zbirka “14 pjesama”, op. 34, Sonata za klavir u b-molu, Zvona i Cijelonoćno bdijenje. Djela iz ovog perioda kojima nije dodijeljen opus su dvije opere, “Polka Italienne” za klavirski duo, jedva transkripcija za klavir te četiri solo pjesme.

Posljednji period počinje progonstvom u Sjedinjene Američke Države. Iako ih je napisao samo šest, sva Rahmanjinovljeva djela ovog perioda odraz su spleta novih okolnosti. Njegova tehnika komponiranja je ostala na zavidnom nivou, no može se uočiti nedostatak topline. Sve je manje lyricizma, a elementi grubosti i strogoće postaju sve očitiji. Jedan od Rahmanjinovljevih citata je dokaz da se Rahmanjinov zaista tako osjećao: “Već 17 godina, otkad sam izgubio svoju zemlju, osjećam se nesposobno da skladam. Kad sam bio na svojoj farmi u Rusiji za vrijeme ljeta, tad sam rado radio. Naravno, ja i dalje pišem glazbu, ali mi to više ne znači isto.”<sup>6</sup> Djela skladana u ovom periodu su Klavirski koncert u g-molu, zbirka “Tri ruske pjesme”, Varijacije na Corellijevu temu, Rapsodija na Paganinijevu temu, Simfonija u a-molu te Simfonijski plesovi. Zbirka od tri preludija, jedna *cadenza* za Lisztovu Mađarsku rapsodiju br. 2 te 10-ak parafraza, odnosno transkripcija, djela su iz posljednjeg perioda kojima nije dodijeljen opus.

---

<sup>6</sup> Martyn, Barrie, **Rachmaninoff: Composer, pianist, conductor**, New York, 2016., str. 26, slob. prij.

## 6. Tema s varijacijama

Latinska riječ „variatio“ prevodi se kao „promjena, različitost“. Prema tome, može se reći da je tema s varijacijama glazbeni oblik koji se zasniva na promjenama. Willi Apel također navodi da je tema s varijacijama „...muzički oblik osnovan na principu iznošenja muzičke ideje (teme) u nasumičnom broju modifikacija, pri čemu je svaka od njih varijacija.“<sup>7</sup> Generalno značenje varijacije je bilo kakva alteracija prethodno prezentiranog materijala.<sup>8</sup> Varijacija je jedan od temeljnih principa muzičkog oblikovanja. Pojam oblika teme s varijacijama, kakvu poznajemo i danas, prvi put susrećemo 1787. u knjizi H. Ch. Kocha „Pokušaj uvoda u kompoziciju“.

S obzirom na to da je varijacija jedan od najstarijih oblika, smatra se da su njeni počeci između 1500.-1750. godine. Razdoblje prijelaza iz muzičkog razdoblja renesanse u barok uključuje razvoj instrumenata, a samim time i potrebu za pisanjem kompozicija i improvizacijom. Tehnike za improvizaciju na instrumentima preuzimale su se iz pjevačkih improvizacijskih tehnika.

Prema R. U. Nelsonu postoji podjela varijacijskih tehnika na sedam kategorija (*Tablica br. 1*). Podjela je djelomično izvršena po stilskim razdobljima, no više ju karakteriziraju korištene teme i tretman variranja istih. Tako, primjerice, postoje tri kategorije koje su smještene u razdoblja renesanse i baroka, no stil varijacija se razlikuje. Jedna se kategorija odnosi na variranje crkvenih pjesama, plesova i arija, druga se odnosi na variranje tema iz svjetovne glazbe te zborova, a treća kategorija su *basso ostinato* varijacije.

---

### Kategorije tehnika variranja

---

1. Renesansne i barokne varijacije na svjetovne pjesme, plesove i arije.
  2. Renesansne i barokne varijacije na korale.
  3. Barokne *basso ostinato* varijacije.
  4. Ornamentalne varijacije 18. i 19. stoljeća.
  5. Karakterne varijacije 19. stoljeća.
  6. *Basso ostinato* varijacije 19. Stoljeća.
  7. Slobodne varijacije kasnog 19. i ranog 20. stoljeća.
- 

*Tablica br. 1: Kategorije tehnika variranja prema R. U. Nelsonu*<sup>9</sup>

Prva kategorija je karakteristična po uglavnom originalnoj temi koju je osmislio skladatelj te se tema dekorirala figuriranim ornamentima te kontrapunktom. Sličan se tretman koristi i u klasičnim ornamentalnim varijacijama, no za razliku od ornamentata osamnaestog stoljeća, koji pravilni i simetrični, ornamenta baroka su manje pravilni, koriste se pravila

---

<sup>7</sup> Apel, Willi, **Harvard Dictionary of Music**, Cambridge, 1966., str. 782

<sup>8</sup> Ysac, Albert, **A Study, analysis and performance of two sets of piano solo variations by Sergei Rachmaninoff: 1. Variations on a theme of Chopin, op. 22, 2. Variations on a theme of Corelli, op. 42.**, Columbia University Teachers College, ED. D., 1978., str. 5, slob. prij.

<sup>9</sup> Nelson, Robert Uriel, **The Technique Of Variation**, University of California Press, 1949., str. 3, slob. prij.

polifonije te su modusi temelj pri osmišljavanju melodija. Takve vrste varijacija izvodile su se uglavnom na lutnji i instrumentima s tipkama.

Teme za drugu kategoriju variranja uzimane su iz liturgije, njihov je tretman ozbiljniji i kompleksniji te se manje pridržava teme naspram prve kategorije. Ovaj postupak je namijenjen kompozicijama za orgulje.

Glavna obilježja treće kategorije su kontinuitet između varijacija te kratka melodija koja je neprekidno prisutna u basu, od početka do kraja kompozicije. Tretman je kompleksan poput onoga u drugoj kategoriji, a teme su originalne.

Četvrta kategorija obuhvaća razdoblje klasicizma i ranog romantizma, a nasljednik je varijacija na svjetovne pjesme, plesove i arije. Način variranja je uljepšavanje teme raznim ukrasima i figurama, no puno je jednostavniji tretman. Izbjegava se korištenje kontrapunkta, harmonija je dijatonska, stoga se i variranje očituje u jednom glasu. Velik broj ove vrste varijacija napisan je za komorne sastave.

Za razliku od svih prethodnih vrsta, kojima je cilj bio zadržati raspoloženje predstavljeno u temi, ova kategorija ima svrhu da svakom varijacijom promijeni karakter. Pojavljuje se u razdoblju romantizma, a umjesto ukrašavanja teme naglasak je na razvoju motivskog materijala iz iste. S obzirom na nove motive nastaje i potreba za povećanjem duljine kompozicija. Oštri ekspresivni kontrasti stvaraju dramatičnost u karakternim varijacijama.

Još jedna kategorija koja se pojavljuje tijekom romantizma ima svog prethodnika u baroku. Manje su stilski ujedinjene i razlikuju se od starijih u dva elementa. Jedan je utjecaj karakternih varijacija i subjektivnosti, što rezultira velikim odstupanjima od raspoloženja teme, a drugi je izlaganje teme češće u gornjim glasovima. Pisanje varijacija za orkestre osiguralo je romantičnim *basso ostinato* varijacijama popularnost.

Posljednja kategorija čini značajan odmak od svih prethodnika. Poveznica između teme i varijacija najčešće je samo izvedeni motiv, dok su struktura i harmonijski plan teme uglavnom odbačeni. Širok spektar tehnika daje kompozitoru potpunu slobodu pri odabiru razvoja plana i načina variranja. Dijapazon zvučnih boja u simfonijskim orkestrima omogućio je procvat slobodnim varijacijama.

## 7. F. Chopin: Preludij u c-molu, op. 28, br. 20

Zbirka preludija op. 28 F. Chopina napisana je između 1834. i 1839. godine.<sup>10</sup> U zbirci se nalazi dvadeset i četiri kratka klavirska komada napisana u svim dur i mol tonalitetima raznolikih karaktera. Uzor za ovu ideju Chopin je dakako pronašao u zbirkama baroknog skladatelja J. S. Bacha, gdje su svojevremeno preludiji bili kratki stavci temeljeni na samo jednom motivu, a nastali su kao rezultat dviju primarnih potreba: prva je potreba za intonacijom prije nastupa zbora, dok je druga kratko improvizirano usviravanje pred neku veću kompoziciju. Logičnim slijedom i Bach je pisao svoje preludije da svaki bude predigra svojoj fugi. U doba klasicizma preludij gotovo izumire. Tek su romantičarski skladatelji pokazali interes za taj prvi izvorni instrumentalni oblik te on doživljava ponovni procvat, ovoga puta kao samostalna instrumentalna minijatura. Mnogi su kasniji skladatelji (poput A. Skrjabina, C. Debussyja, F. Busonija, čak i S. Rahmanjinova i drugih) pisali zbirke preludija. Zbirka F. Chopina je među najpoznatijim zbirkama preludija i često se nalazi na repertoarima koncertnih pijanista.

Ono što ovaj preludij čini drugačijim od ostalih iz istog opusa već je vizualno njegova kratkoća, no to ne umanjuje njegovu vrijednost kao ni potrebnu tehničku spremnost i interpretativnu zrelost izvođača. Zanimljivijim ga čini i činjenica da je originalna verzija ovog preludija bila i kraća, no kasnije Chopin odlučuje prihvatiti kritiku svog dobrog prijatelja, Ignaza Pleyela, da je preludij previše kratak te dopisuje četiri takta (9-12) ponavljajući drugu rečenicu s dinamičkom razlikom<sup>11</sup> (prvo izlaganje druge rečenice je označeno *piano*, a drugo *pianissimo*). Osim duljine, u prvoj je verziji preludija na zadnjoj dobi trećeg takta u melodiji bio zapisan ton e, dok je kasnije Chopin to rješenje ispravio na es (*Slika br. 14*).

Glavno obilježje ovog preludija je ritmički četverodobni motiv koji se sastoji od dvije četvrtinke, zatim osminke s točkom i šesnaestinke na trećoj dobi te još jedne četvrtinke na posljednjoj dobi. Kroz cijeli preludij se ponavlja isti ritmički obrazac, osim u posljednjem taktu gdje se nalazi tonički akord na cijeloj noti s koronom. Ovaj ritam koji podsjeća na marš, budi tragične asocijacije poput smrti, groblja, tame i slično, stoga ne iznenađuje da je Rahmanjinov odlučio uzeti baš ovaj preludij kao temu za svoje varijacije. Čini se da su takve ideje imali von Bülow i Cortot; od svih Chopinovih preludija, samo su ovaj nazvali sličnim imenom – „Pogreb“ i „Pogrebni marš“.

Osim Rahmanjinova, ovaj su preludij za svoje varijacije iskoristila još tri skladatelja. Od tri seta varijacija, dva su nastala nešto prije Rahmanjinovljevih. Talijanski skladatelj Ferruccio Busoni je svoj originalni set „Varijacije i fuga u slobodnoj formi na Chopinov preludij op. 28 br. 20, op.22, BV 213“ dao izdati 1884. godine. Kasnije je 1922. godine izdao i prerađenu verziju istih varijacija nazvavši ju „Deset varijacija na Chopinov preludij u c-molu, BV 213a“ u kojoj prepravljajući sve što sam naziva „formalnim manjkavostima“ originalne

---

<sup>10</sup> Schwarm, Betsy, **Chopin Preludes, op. 28** <https://www.britannica.com/topic/Chopin-Preludes-Op-28>

<sup>11</sup> Kuhny, Anne Marie, **A comparisson of two sets of variations on Chopin's Prelude op. 28, no. 20 in c minor: Feruccio Busoni's Ten variations on a theme by Chopin, BV 213a and Sergei Rachmaninoff's Variations on a theme of Chopin, op. 22.** University of Illinois at Urbana-Champaign, 2018., str. 23, slob. prij.

verzije.<sup>12</sup> Nakon Busonijevih originalnih varijacija 1898. godine set od „12 varijacija na Chopinov preludij u c-molu, op. 7“ piše još jedan talijanski kompozitor, Roffredo Caetani. Jedini poznati set varijacija na isti preludij nakon Rahmanjinovljevog su „Chopin varijacije“ suvremenog živućeg ruskog skladatelja, Alexandra Rosenblatta, izdane 2014. godine.

Melodija ovog preludija se u prva dva takta kreće pretežno silazno, dok se u sljedeća dva kreće uzlazno, iako je svaki punktirani ritam pisan silaznim smjerom. Većih skokova nema sve do prijelaza s prve na drugu rečenicu, gdje se pojavljuje skok od male sekste uzlazno. Početak druge rečenice je ujedno i melodijski vrhunac. Melodijska linija se kroz sljedeća četiri takta kreće postupno silazno te konačno dolazi do najnižeg tona i toničke harmonije. Skok od male decime uvodi u treću, odnosno u „ponavljanje druge rečenice“ te po završetku treće dolazi i mala coda s toničkom harmonijom kroz cijeli takt koja dodatno potvrđuje tonalitet. Desnom se rukom sviraju melodija i akordi s prethodno navedenim ritmom, dok se u lijevoj ruci, podsjećajući na zvona, nižu oktave u četvrtinkama koje se kreću u suprotnom smjeru od desne ruke u prvoj rečenici, te se kreću kromatski u drugoj i trećoj rečenici.

Harmonijski gledano ovaj je preludij napisan kao dvije male različite rečenice od kojih prva kadencira na dominantu, a druga na toniku. U prvoj se rečenici pojavljuju minimalni ukloni u bliske tonalitete (As-dur i G-dur), dok se u drugoj i trećoj (ponovljenoj) harmonijske progresije ne udaljuju od toničkog c-mola.

Interpretacija ovog preludija zahtjeva viziju jedne duge povezane linije koju sviranje akorda u tempu *largo* ne bi trebalo rascjepkati. Od velike pomoći može biti pedal, koji se mijenja na svakoj dobi kako ne bi došlo do harmonijskih nejasnoća. Tehnički zahtjevi su najveći u omjerima zvuka na način da melodija u desnoj ruci bude vodeća, zatim bas, a ostali glasovi trebaju biti dinamička i harmonijska podloga. Ovaj homofoni preludij ima dinamički raspon od *fortissima* do *pianissima* s nekim označenim gradacijama (*crescendo*, *ritenuto*), dok se neke gradacije trebaju iščitati glazbenom logikom (primjerice: korisno je svirati *decrescendo* u drugom taktu, da bi *crescendo* u trećem i četvrtom taktu bio efektniji). Kombinacija tehnički zahtjevnih elemenata prožeta u različitim dinamičkim stupnjevima predstavlja svakom izvođaču izazov.

---

<sup>12</sup> Yoon, Soomee, **Addition, Omission and Revision: the Stylistic Changes Made to Zehn Variationen über ein Präludium von Chopin by Ferruccio Busoni**, University of North Texas, 1994., str. 3, slob. prij.



20. *Largo.* *ff* *sempre Ped.*

*p* *riten.*

*a tempo* *pp* *cresc.* *riten.*

Slika br. 14: F. Chopin: Preludij u c-molu, op. 28, br. 20<sup>13</sup>

<sup>13</sup>Wikipedia, **Prelude op. 28 no. 20**,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude,\\_Op.\\_28,\\_No.\\_20\\_\(Chopin\)#/media/File:Chopin\\_theme\\_op\\_28.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude,_Op._28,_No._20_(Chopin)#/media/File:Chopin_theme_op_28.png)

13

## 8. S. Rahmanjinov: Varijacije za klavir na Chopinovu temu, op. 22

### 8.1. O nastanku varijacija

O Rahmanjinovljevoj ljubavi prema varijaciji u jednom pismu piše njegov prijatelj Vladimir Wilshaw: „...Sjećam se kako je Sakhnovsky sjeo za jedan klavir i ti za drugi. Sakhnovsky je počeo sviruckati neku rusku pjesmu i odjednom si ti odgovorio varijacijom na tu pjesmu, zatim je on odsvirao drugu varijaciju, a ti treću, i tako dalje i dalje, sve življe i življe...Možda se ti ovog ne sjećaš, ali ja se sjećam i želim ti istaknuti da je tvoja ljubav prema formi teme s varijacijama počela ovim događajem.“<sup>14</sup> Unatoč njegovoj ljubavi, samo je jedan set doživio svjetsku popularnost, i to onaj na Paganinijevu temu. Iako se njihova popularnost razlikuje, zajednička im je važnost: s obzirom na to da je Rahmanjinov jedan od posljednjih romantičara, njegove se varijacije smatraju posljednjim velikim varijacijama za klavir iz doba romantizma.

Svoj najstariji set Rahmanjinov je skladao 1902. godine za vrijeme svog boravka u Ivanovci nakon uspješne terapije s doktorom Dahlom. Uz drugi klavirski koncert pripadaju samom početku njegovog drugog, odnosno plodnog skladateljskog razdoblja. Ovo je njegovo prvo veće djelo za klavir solo. Iste je godine napisao i 10 preludija, op. 23. Primjećujući da je za temu svojih varijacija uzeo baš jedan od preludija F. Chopina, vidljivo je da su u tom periodu njegove misli bile usmjerene na Chopina.

Uspoređujući reputaciju sva tri seta varijacija koje je Sergej Rahmanjinov napisao, može se reći da su Varijacije na Chopinovu temu ostale u sjeni poznatijih Varijacija na Corellijevu temu te Rapsodije na Paganinijevu temu. Jedan od razloga zbog kojih su ove varijacije rjeđe izvođene od ostalih svakako bi mogao biti i sam odnos skladatelja prema tom djelu. Njegova je namjera bila uvesti novitete u varijacije i proširiti ih, no način na koji je to učinio nije se svidio ni njemu ni publici. Rahmanjinov je napisao 22 varijacije u tom setu, a pri njihovom prvom izvođenju 1903. godine na humanitarnom koncertu za zatvor princeze Lieven, iako je odlučio izvesti manji broj varijacija, shvatio je da su previše duge. Stoga je pri izdavanju varijacija iste godine ispod varijacija broj 7, 10 i 12 te ispod Presta u posljednjoj varijaciji zapisao oznaku da se navedeni dijelovi mogu izostaviti. Rahmanjinov poslije nikad nije bio zadovoljan duljinom tih varijacija.

Prvo izdanje Chopin varijacija, i jedino za života Rahmanjinova, ostvareno je u Moskvi u izdavačkoj kući Gutheil. Važno je napomenuti da je ovaj set posvećen gospodinu Theodoru Leschetizkom, poljskom pijanistu, pedagogu i skladatelju. Nema točnih podataka iz kojeg razloga je ovo djelo posvećeno baš njemu pa je zanimljivo i vjerovanje Berria Martyna da se ova dva velikana zapravo nikad nisu sreli.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup>Bertensson, Sergei – Leyda Jay, **Sergei Rachmaninoff, A Lifetime in Music**, Bloomington, 2001., str. 32, slob. prij.

<sup>15</sup>Martyn, Barrie, **Rachmaninoff: Composer, pianist, conductor**, New York, 2016., str. 146, slob. prij.

## 8.2. Interpretativna analiza iz teorijskog i pijanističkog gledišta

Flanagan naziva Rahmanjinova „majstorem varijacijske forme“, što se može potvrditi uvidom u strukturu njegovih varijacija.<sup>16</sup> Prema Martyinu varijacije su podijeljene u takve grupe da tvore strukturu sonate (*Slika br. 15*). Identična struktura se može naći i u bilješkama pijanista svjetskih razmjera, Yevgenyja Sudbina.<sup>17</sup>

| <i>Movement</i> | <i>Variations</i> |
|-----------------|-------------------|
| I               | 1 – 10            |
| II (a)          | 11 – 14           |
| (b)             | 15 – 18           |
| III             | 19 – 22           |

*Slika br. 15: Berrie Martyn: Struktura Varijacija na Chopinovu temu*

Prvih deset varijacija tvore dojam prvog stavka. Sve varijacije ove grupe su u tonalitetu c-mola, većina ih je duljine 8 taktova, a najdulja varijacija te grupe ima 24 takta (*Tablica br. 2*). Može ih se definirati kao karakterne varijacije zbog njihovih melodijskih ili harmonijskih tematskih uporišta.

| <b>Naziv</b> | <b>Broj taktova</b> | <b>Tonalitet</b> | <b>Tempo</b> |
|--------------|---------------------|------------------|--------------|
| Tema         | 9                   | c-mol            | Largo        |
| Var. I       | 8                   | c-mol            | Moderato     |
| Var. II      | 8                   | c-mol            | Allegro      |
| Var. III     | 8                   | c-mol            | -            |
| Var. IV      | 24                  | c-mol            | -            |
| Var. V       | 8                   | c-mol            | Meno mosso   |
| Var. VI      | 12                  | c-mol            | Meno mosso   |
| Var. VII     | 8                   | c-mol            | Allegro      |
| Var. VIII    | 8                   | c-mol            | -            |
| Var. IX      | 8                   | c-mol            | -            |
| Var. X       | 14                  | c-mol            | Piú vivo     |

*Tablica br. 2: Tema i prva grupa varijacija*

Druga grupa počinje tonalitetom Es-dura te se vraća u c-mol kroz prve četiri varijacije. Uzme li se u obzir da se sljedeće četiri varijacije odmiču od c-mola, ovaj stavak zvučno sadrži dvije podgrupe (na slici 15: *a* i *b*). Prijelazom preko dvije varijacije u f-molu ovaj stavak

<sup>16</sup>Ysac, Albert, **A Study, analysis and performance of two sets of piano solo variations by Sergei Rachmaninoff: 1. Variations on a theme of Chopin, op. 22, 2. Variations on a theme of Corelli, op. 42.**, Columbia University Teachers College, ED. D., 1978., str. 19, slob. prij.

<sup>17</sup>Sudbin, Yevgeny, **Variations on a Theme of Chopin, op. 22, Rachmaninov Liner Notes, Essays**, 2005., <https://www.yevgenysudbin.com/artist.php?view=prog&rid=458>

završava u b-molu (*Tablica br. 3*). Duljine ovih varijacija se povećavaju: radom na materijalu Rahmanjinov proširuje neke od varijacija, piše slobodnijim stilom te se koristi motivima koji podsjećaju na temu. U ovoj je grupi najkraća varijacija XVIII sa 12 taktova, dok je najdulja XV od 43 takta.

| Naziv      | Broj taktova | Tonalitet | Tempo              |
|------------|--------------|-----------|--------------------|
| Var. XI    | 15           | Es-dur    | Lento              |
| Var. XII   | 32           | c-mol     | Moderato           |
| Var. XIII  | 16           | c-mol     | Largo              |
| Var. XIV   | 25           | c-mol     | Moderato           |
| Var. XV    | 43           | f-mol     | Allegro scherzando |
| Var. XVI   | 14           | f-mol     | Lento              |
| Var. XVII  | 18           | b-mol     | Grave              |
| Var. XVIII | 12           | b-mol     | Piú mosso          |

*Tablica br. 3: Druga grupa varijacija*

Treća grupa sadrži najmanji broj varijacija, njih samo 4, ali su duge i proširene u obliku gotovo do mjere da bi mogle biti samostalne kompozicije. Najkraća u ovoj grupi je varijacija XIX od 35 taktova, dok najdulja, posljednja, ima čak 120 (*Tablica br. 4*). Posljednje 4 varijacije odaju dojam da Rahmanjinov stavlja druge karakteristike u prvi plan, dok motive teme i one koji podsjećaju na temu koristi kao efekt pozadinske harmonije i pratnje.

| Naziv     | Broj taktova | Tonalitet | Tempo          |
|-----------|--------------|-----------|----------------|
| Var. XIX  | 35           | A-dur     | Allegro vivace |
| Var. XX   | 108          | cis-mol   | Presto         |
| Var. XXI  | 53           | Des-dur   | Andante        |
| Var. XXII | 120          | C-dur     | Maestoso       |

*Tablica br. 4: Treća grupa varijacija*

### 8.2.1. Tema

Varijacije počinju izvornom verzijom Chopinovog preludija, onom od 9 taktova. Preludij je pisan u četveročetvrtinskoj mjeri s oznakom za tempo *largo* bez metronomske oznake. Prema Ysacu, prvih osam taktova su dvije rečenice koje čine jednu kontrastnu glazbenu periodu (*Slika br. 16*). Iako melodijski materijal nije isti, ritam koji se pojavljuje u temi i harmonijski odnos završetaka rečenica odaju da se radi o jednoj cjelini. U posljednjem taktu se nalazi tonički akord u trajanju cijele note na svakom tonu s koronom iznad obje ruke. Ritmički obrazac od dvije četvrtinke, zatim osminke s točkom i šesnaestinke te četvrtinke na posljednjoj dobi pojavljuje se u svih 8 taktova glazbene periode i daje preludiju karakter marša. Melodija se kreće postupno i u sekvencama. Pojavljuju se dvije oznake *ritardando* u sedmom i opet u osmom taktu, što znači da bi izvođač nakon prvog usporavanja trebao svirati u prvom tempu kako bi drugo usporavanje došlo do izražaja. Pedal je preporučivo mijenjati s promjenom harmonije. Izvođački izazov u ovom preludiju je isticanje duge i ekspresivne linije, iako je preludij homofon i harmonijski bogat.

Thème. (F. Chopin, Op. 28. N° 20.) S. Rachmaninow, Op. 22.

Largo.

Slika br. 16: Tema

## 8.2.2. Grupa 1

### 8.2.2.1. Varijacija I

Nakon guste akordičke teksture teme, prva varijacija je potpuni kontrast tome. Sastoji se od osam taktova u četveročetvrtinskoj mjeri. Prva četiri takta sadrže jednu melodijsku liniju u šesnaestinkama bez ikakve pratnje, dok se u iduća četiri uz tu liniju pojavljuje i pedalni ton C u lijevoj ruci. Melodija je pasaža s akordičkim i prohodnim tonovima u kojoj je melodija teme skrivena, a karakterom podsjeća na Bachova djela (Slika br. 17). Tempo je pokretljiviji nego u temi, *moderato*, s metronomskom oznakom četvrtinke od 66 otkucaja. Izvođački izazovi su *legato* koji bi trebao biti postignut prstima, ostvarivanje *crescenda* i *descenda* pri čemu dojam cjeline mora biti zadržan te kvalitetan ton u *pianissimo* dinamici.

Slika br. 17: Skrivena melodija teme

### 8.2.2.2. Varijacija II

Druga varijacija koristi isti motivski materijal u šesnaestinkama, no za razliku od prethodne pojavljuje se u lijevoj ruci, dok desna svira silaznu melodiju izvedenu iz teme, odnosno bez prvog tona. Kao i prethodna varijacija sastoji se od osam taktova u četveročetvrtinskoj mjeri. Oznaka za tempo je *allegro*, a metronomska oznaka četvrtinke od 132 otkucaja. Harmonija ostaje ista kao u temi. Muzički vrhunac se može svirati dinamikom

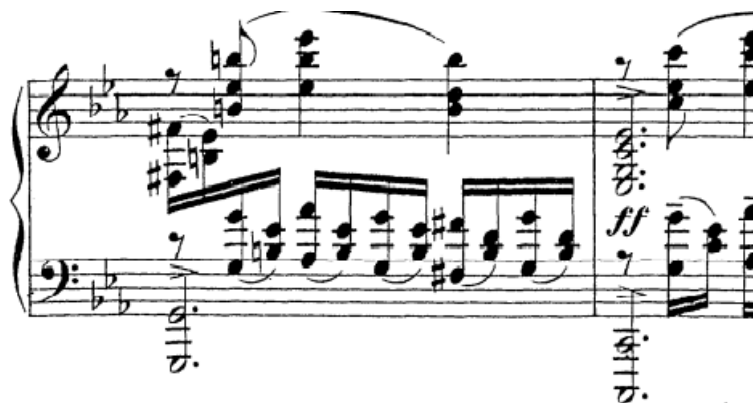
*mp*, iako je kompozitor zapisao *p*. *Crescenda* i *decrescenda* moraju biti minimalna kako bi se zadržalo raspoloženje. Tehnički zahtjevi su šesnaestinke koje moraju biti ujednačene iako se izmjenjuju između lijeve i desne ruke. Polupedal je preporučiv radi jasnoće.

### 8.2.2.3. Varijacija III

Ova je varijacija kompleksniji nastavak prethodne. Isti motiv u šesnaestinkama pojavljuje se prvo u desnoj ruci, zatim u lijevoj ruci u kanonu, a treći glas u basu izvedeni je kromatski motiv u četvrtinkama iz teme. I ova se varijacija sastoji od 8 taktova sa metronomskom oznakom jednakom prethodnoj varijaciji. Harmonijski plan je I-V-I, a posljednji akord, kojim završava cjelina ove varijacije, nalazi se u prvom taktu iduće varijacije. Kompozitor je zapisao više dinamičkih oznaka no u prethodnim varijacijama, a u sedmom taktu se nalazi prvi *f* nakon teme, što se može smatrati prvim pravim vrhuncem ove grupe varijacija. Tehnički izazovi su isticanje linije basa te iznošenje teme soprana i alta u kanonu. Korištenje pedala do pola pomaže zadržavanju jasnoće i kvalitete tona.

### 8.2.2.4. Varijacija IV

U ovoj se varijaciji zadržava ideja kontinuiranih šesnaestinki, no imaju drugačiju funkciju. Dok su u prethodnoj varijaciji šesnaestinke dio melodije i tvore glavni plan, u ovoj varijaciji služe kao harmonijska pozadina. Ova je varijacija najdulja, a sastoji se od 24 takta. Pisana je u tročetvrtinskoj mjeri s metronomskom oznakom četvrtinke od 132 otkucaja. Motiv teme se pojavljuje u osminkama u tenoru, a u basu su spomenute šesnaestinke. U desnoj ruci se kroz cijelu varijaciju provlači shema od oktave uz jedan akordički ton u sljedećem ritmičkom obrascu: osminka pauza, zatim osminka koju prate dvije četvrtinke. Formalno se može uočiti tri dijela, **A-B-A'**, od kojih je svaki sadržan od 8 taktova. Harmonijski plan prati formu, prema tome se u A dijelu koriste harmonije koje potvrđuju I. stupanj, u B dijelu V. stupanj i u A dijelu se ponovo potkrjepljuje I. stupanj. Dinamički pristup ovoj varijaciji treba biti višeplanski. U prvom planu je tenor koji iznosi melodiju, zatim desna ruka koja donosi novi ritam i svježinu ovoj varijaciji uz naglasak na drugu dobu, a u posljednjem planu su šesnaestinke koje dodaju harmonijsku boju. Tehnički izazovi ove varijacije su sviranje *legato* akorda desnom rukom, jednakost šesnaestinki uz istovremeno razmišljanje o dugim lirskim frazama koje se sviraju palcem. Mali *rubato* se može iskoristiti u 16. taktu radi vrhunca u 17. taktu (Slika br. 18). Jasnoća izvođenja sva tri plana može biti ostvarena umjerenim korištenjem pedala.



Slika br. 18: Prijelaz za 16. na 17. takt

#### 8.2.2.5. Varijacija V

Zajednička komponenta četvrtoj i petoj varijaciji je osjećaj za podjelu na tri. U prethodnoj je varijaciji to značilo tročetvrtinsku mjeru, dok je u ovoj taj element prikazan podjelom svake četvrtinke na sekstole. Tekstura je jasnija za razliku od prethodne varijacije, ima samo 2 plana, melodiju i harmonijsku pratnju. U gornjem registru se nalazi taj ritmički obrasac na akordičkim tonovima s pauzom na svaku prvu notu u grupi, osim posljednje dobe posljednjeg takta. Tema se nalazi u tenoru i izvodi se lijevom rukom. Ritmički obrazac su tri četvrtinke, dok se na četvrtoj dobi ritam izmjenjuje. Iznimka je posljednji takt gdje se na trećoj dobi zapisane osminke, a na četvrtoj četvrtinka. U posljednja dva takta se pojavljuje dionica basa koja podsjeća na kromatski bas iz teme. Varijacija se sastoji od 8 taktova u četveročetvrtinskoj mjeri uz oznaku za tempo *meno mosso*, što znači manje pokretljivo od prethodne varijacije, te metronomskom oznakom četvrtinke od 92 otkucaja. Izazov u ovoj varijaciji je ostvariti dojam mira nakon *fortissimo* vrhunca u prethodnoj varijaciji. Pedal je preporučivati koristiti do pola te mijenjati ga svaku dobu, a u petom i šestom taktu se može pritisnuti potpuno kako bi pomogao intenzitetu vrhunca varijacije.

#### 8.2.2.6. Varijacija VI

Kompleksnija tekstura ove varijacije ostvaruje se poliritmijom, 6 : 9, odnosno 2 : 3. Iako je varijacija pisana u šesteročetvrtinskoj mjeri, osminke u desnoj ruci su grupirane u skupine od 6, a triole u lijevoj u skupine od 9 nota, čime skladatelj daje do znanja da osjećaj metra treba biti na 2, a ne 6 doba. Duljina varijacije je 12 taktova, forma je slična četvrtoj varijaciji (**A-B-A'**), oznaka za tempo je *Meno mosso*, a metronomska oznaka je četvrtinka izvođena brzinom od 84 otkucaja. Melodija desne ruke je izvedena iz melodije teme po uzoru na *grupetto* ukras, dok su u lijevoj izvedeni silazni motivi teme te su u pojedinim slučajevima obrnuti uzlaznim smjerom. Tekstura u prva četiri takta je dvoglasna, u sljedeća četiri se pojavljuje melodija u altu koja počinje punktiranim obrascem iz teme, ali se kreće uzlaznim smjerom, dok su posljednja četiri takta bogata zvukom. U altu i dalje ostaje melodija s punktiranim ritmom, u desnoj ruci je melodija obogaćena oktavom, a u lijevoj nastupaju *arpeggia* na svakoj naglašenoj dobi. Osim pojave navedenih elemenata u posljednjim taktovima, očito je proširenje raspona korištenih registara kao i raspon dinamike. Harmonija je u prvoj i trećoj rečenici temeljena na tonalitetu c-mola, dok se u drugoj rečenici pojavljuje uklon u Es-dur. Završetak varijacije je na terckvartakordu sedmog stupnja koji služi kao priprema za sljedeću varijaciju. Dinamički vrhunac nalazi se u 11. taktu. Tehnički izazovi su izvođenje poliritmije, i ujednačenih širokih *arpeggia*, *legato* oktave, sviranje melodije srednjeg glasa istom kvalitetom s obje ruke. Pedal bi valjalo koristiti pažljivo radi jasnoće zvuka.

#### 8.2.2.7. Varijacija VII

Kao kontrast prethodnoj, sedma varijacija počinje jednom melodijskom linijom u brzim sekstolama koje se izmjenjuju kroz obje ruke. Sastoji se od 8 taktova koji su podijeljeni na dvije rečenice, **A-A'**, koje čine periodu. U prvoj rečenici nekoliko nota s *tenuto* oznakom najavljuju drugi glas, nakon čega se u drugoj rečenici pojavljuje drugi glas u poliritmiji kako bi stvorio veću napetost i pripremio osmu varijaciju. Drugi glas pomaže pri dinamičkom rastu prema 7. taktu, gdje se nalazi vrhunac. Osim ujednačenog melodijskog ritma, postoji i harmonijski ritam koji se mijenja na svakoj dobi. Varijacija je u četveročetvrtinskoj mjeri s metronomskom

oznakom četvrtinke od 120 otkucaja i oznakom za tempo *allegro*. Na početku varijacije nalazi se i oznaka *leggiere*, koja indicira na izvođenje aktivnim brzim *staccato*, dovoljno brzim da se stvori zvuk približan *legatu*. Pedal je preporučivo mijenjati zajedno s harmonijskim ritmom.

#### 8.2.2.8. Varijacija VIII

Osmo varijacija nema metronomsku oznaku, jer je nastavak prethodnoj. Ista oznaka za tempo je naznačena u zagradi. Također se sastoji od 8 taktova, u četveročetvrtinskoj je mjeri. Tekstura ove varijacije je kompleksnija od prethodne, ovdje su sekstole pozadinska kromatska boja u altu u desnoj ruci, dok je u lijevoj ruci harmonijska pratnja u šesnaestinkama. Zajedno bas i srednji glas tvore polifoniju koja je započeta u prethodnoj varijaciji. U dionici soprana nalaze se *staccato* osminke s pauzama. Njihov melodijski motiv je uzlazna sekunda iz teme. U taktu broj 5 dolazi do zamjene uloga soprana i alta, a u 6. taktu sekstole u oba glasa tvore pasažu u tercama i sekstama. Na tom se mjestu nalazi i dinamički vrhunac. Harmonija se mijenja na svakoj dobi slično kao u temi, a u 5. i 6. taktu se pojavljuje pedalni ton. Tehnički izazovi su izvođenje poliritmije, skokovi u lijevoj ruci te zadržavanje kvalitetnog tona kroz cijelu varijaciju u *pianu*. Izvođač može iskoristiti pedal kako bi povezoao skokove.

#### 8.2.2.9. Varijacija IX

Poput prethodne, ni ova varijacija nema oznaku za tempo, a metronomska oznaka ostaje ista. Također se sastoji od 8 taktova u četveročetvrtinskoj mjeri, odnosno dvije rečenice koje čine periodu. Ritmički obrazac od osminke ili dvije šesnaestinke nakon kojih slijedi četvrtinka, prvo se prezentira u melodijskom planu gornjeg registra, zatim se ponavlja u donjem kao jeka. Takva vrsta ponavljanja tvori ritmički kanon, a uz poštivanje oznake *sempre marcato* stvara dojam koračnice. U planu gornjeg registra su oktave s jednim akordičkim tonom u obje ruke, dok su u planu donjeg registra samo oktave. Do sada je ovo varijacija s najvećim rasponom. Melodija je bazirana na uzlaznoj sekundi iz teme. Harmonija prati generalnu strukturu teme, a harmonijski ritam se mijenja na svakoj dobi. S obzirom na to da skladatelj daje na izbor izvođaču želi li da ova varijacija bude posljednja u grupi, dinamički vrhunac se nalazi na samom kraju varijacije, kako bi označio završetak cjeline. Tehnički izazovi su skokovi u oktavama te izražavanje melodijske linije unatoč isprekidanoj liniji i skokovima. Zvučnost se može pojačati pomoću pedala, no oprezno kako ne bi došlo do nejasne buke.

#### 8.2.2.10. Varijacija X

Niz osminki iz prethodne varijacije ovdje zamjenjuje neprekidni niz šesnaestinki. Skladatelj svoju ideju o kanonu, odnosno imitaciji, ovdje prikazuje očitije; imitacija se ne zadržava samo na ritmu, već se cijela *staccato* melodija iz gornjeg registra ponavlja u donjem registru. Melodija se nalazi u najvišim notama, a temelji se na silaznom motivu iz teme (*Slika br. 19*). Varijacija se sastoji od 14 taktova u formi **A-B-A'**. Napisana je u četveročetvrtinskoj mjeri s oznakom za tempo *piú vivo*, čime kompozitor daje na znanje da ju valja svirati malo brže od prethodne, a to potvrđuje i metronomska oznaka četvrtinke od 144 otkucaja. Do sada je najbrža i najenergičnija varijacija. U 7. i 8. taktu u desnoj ruci su osminke koje se kreću suprotno od pokreta lijeve ruke u oktavama s jednim akordičkim tonom. U 9. taktu je dinamički vrhunac, od kojeg se mijenja i način sviranja. Obje ruke sviraju silazne melodijske obrasce u šesnaestinkama *legato*. Istovremeno se ubrzava i harmonijski ritam na dvije promjene po dobi. Nakon toga se u 13. i 14. taktu ponovo pojavljuju osminke, no ovoga puta u dvohvatima silazno



te je na posljetku puni akord u trajanju polovinke u obje ruke. Tehnički izazovi su brze *martellato* šesnaestinke u obje ruke te naglašavanje ulaza teme u svrhu osvještavanja kanona slušatelju. Uporaba pedala u prvom dijelu služi isključivo za ostvarivanje legata, a od 9. takta u svrhu pojačanja zvuka.



Slika br. 19: Silazni melodijski motiv iz teme u imitaciji

### 8.2.3. Grupa 2

#### 8.2.3.1. Varijacija XI

Nakon dvije varijacije koje svojim karakteristikama potvrđuju tonalitet c-mola slijedi varijacija koja odmah zvuči kao da traži svoj tonalitet; uvod počinje tonom C, zatim se kromatskim pomacima uzlazi do teme. Kromatika postaje temelj ove varijacije i čini tonalitet nestabilnim sve do samog kraja te zajedno s *legatom* daje gustoću teksturi. Duljina iste je 15 taktova koji se mogu podijeliti na 3 rečenice; takt uvoda, zatim tri rečenice od 4 takta uz 2 takta proširenja na kraju posljednje (**uvod-A-A'-A''+2**). Napisana je dvanaestosminskoj mjeri s oznakom za tempo *lento* te metronomskom oznakom četvrtinke s točkom od 44 otkucaja. Vertikalni plan ove varijacije je četveroglasje. Sopran iznosi tematski materija u triolama, osim na posljednjoj dobi 10. takta, gdje se pojavljuju šesnaestinke, te je u posljednjem taktu cijela nota s točkom u sva četiri glasa, tvoreći time toničko razrješenje u Es-dur. Tenor iznosi melodiju koja se kretanjem suprotstavlja glavnoj melodiji u sopranu, dok je ritam gotovo isti u oba glasa. U basu su uglavnom dugi pedalni tonovi, pojedini su udvostručeni u oktavi te se povremeno bas i tenor ukrštavaju. Alt je pisan u triolama i četvrtinkama s točkom, a služi kao harmonijska nadopuna. Tehnički izazovi su *legato* sviranje, što podrazumijeva da prstomet mora biti osmišljen kako bi *legato* bio uspješno izveden, zatim sviranje višeglasja jednom rukom te zadržavanje ideje o dugačkoj frazi kroz cijelu varijaciju. Vrhunac se nalazi u 12. taktu, no s obzirom na generalni koralni karakter varijacije, pri zadržavanju nježnosti na vrhuncu može pomoći blagi *diminuendo* prije svake fraze. Polupedal je preporučiv radi održavanja jasnoće zvuka.

#### 8.2.3.2. Varijacija XII

Povratak u c-mol postaje jasan već u drugom taktu dvanaeste varijacije. Ova se varijacija sastoji od dva velika djela, od kojih je prvi fuga, a drugi dio je u obliku fantazije. Varijacija se sastoji od ukupno 32 takta, pisana je u četveročetvrtinskoj mjeri s iznimkom u taktu broj 23, u kojem događa primjena u dvočetvrtinsku mjeru i nakon toga se vraća u

četvetočvrtinsku. Oznaka tempa je *Moderato*, a metronomska oznaka četvrtinke je 60 otkucaja. U prvom se taktu na drugoj dobi iznosi jednoglasna tema u basu, zatim slijedi kromatski kontrapunkt dok u drugom taktu tenor iznosi temu u realnom odgovoru (*Slika br. 20*). Sljedeći glas koji iznosi temu na tonici je alt i posljednje iznošenje je na dominantu u sopranu, čime završava ekspozicija. U 5. taktu slijedi međustavak čiji je jedan motiv izveden iz diminuirane teme, a drugi je punktirani ritam teme. Pomoću sekvenci dolazi do modulacije te na četvrtoj dobi 8. takta bas iznosi temu u Es-duru. U sljedećem taktu u altu se pojavljuje tonalni odgovor. U 11. taktu ponovo se pojavljuje tenor u kontrapunktu dok sopran na drugoj dobi iznosi temu u originalnom tonalitetu. U 13. se taktu u tenoru pojavljuje tema u f-molu, bas ponavlja temu u istom tonalitetu u sljedećem taktu na drugoj dobi, a sopran počinje iznositi identičnu temu na četvrtoj dobi istog takta, prije no što iznošenje teme u basu završava. Time nastaje *stretto* dio te se ritam u svim glasovima mijenja u osminke, čime nastaje i promjena harmonijskog ritma na svaku polovinu dobe. Uz sve navedeno, korištenje smanjenih akorda stvara dodatnu napetost. *Stretto* završava u 17. Taktu, gdje počinje još jedan međustavak koji je pisan u sekvencama od materijala teme. Do 20. takta prezentiranje uzlazne sekunde teme se događa naizmjenično između basa na svakoj drugoj dobi u taktu i soprana na svakoj četvrtoj. Harmonijski centar ovog dijela je Es-dur, nakon kojeg kromatski pomaci te terčno srodni i alterirani akordi vode do širokog *arpeggia* kvartsektakorda c-mola. Tom promjenom počinje fantazija (*Slika br. 21*). 24. takt odmah nakon *arpeggia* nastavlja kretanjem u šesnaestinkama u tercama u desnoj ruci predstavljajući motiv koji podsjeća na temu. Lijeva ruka imitira isti motiv za oktavu niže dobu kasnije, a zatim ga desna ruka ponavlja još jednom još jednu oktavu niže, nakon čega lijeva harmonijski nadopunjava desnu kako bi *arpeggio* u sljedećem taktu bio pripremljen. 25. takt se ponavlja u sekvenci, dok su u 26. *arpeggia* na prvoj i trećoj dobi, a motiv teme u tercama je kraći. U 27. taktu akord na petom stupnju naglašen je prestankom *arpeggia* te se dodatna napetost stvara zaostajalicama, šesnaestinke više nisu u tercama već u dvije pojedinačne linije. Motiv je diminuirani i ritmički ujednačen tematski materijal u kanonu koji se u 28. taktu, nakon nastupa akorda petog stupnja, nastavlja diminuirano te se “raspada” u uzlaznu kadencu u desnoj ruci te pratnju u četvrtinkama ljestvičnim nizom silazno u lijevoj ruci. Kadenca je skladana po uzoru na Chopinove pasaže. U 29. se taktu napetost napokon razrješava u prvi stupanj i to u desnoj ruci proširenim motivom 7. i 8. takta prve varijacije, dok se u lijevoj nalaze dvije melodijske linije: u tenoru je modificirana tema u retrogradnom pomaku, a u basu se pojavljuje pedalni ton c, osim na trećoj i četvrtoj dobi 30. takta, gdje bas prati harmonijski tijek. U ovoj varijaciji postoje tri dinamička vrhunca; jedan je u *stretto* dijelu u taktu broj 15, zatim slijedi drugi vrhunac kojim se najavljuje fantazija, te posljednji i najveći dolazi s razrješenjem u 29. taktu. Tehnički problemi ove varijacije su sviranje polifonije, isticanje svakog iznošenja teme, višeglasje u jednoj ruci *legato*, dvohvati u obje ruke te široki rastavljeni akordi. Pedal je za vrijeme izvođenja fuge preporučivo koristiti minimalno, no u fantaziji bi svaki akord valjalo zadržati pedalom.



Slika br. 20: Tema u basu i realni odgovor u tenoru



Slika br. 21: Početak fantazije u XII. varijaciji

### 8.2.3.3. Varijacija XIII

Trinaesta varijacija nešto je mračnijeg ugođaja i podsjeća na zvona. Sastoji se od dva plana: glavnog zvona i jeka u daljini. Melodijski motiv je preuzet iz teme, no u ovom je slučaju samo uzlazan u prvih 8 taktova, odnosno u prvoj rečenici. Ritam teme je također modificiran i razvučen na dva takta tročetvrtinske mjere. Ritam jeka se sastoji od dvije tridesetdruginke na kraju druge dobe te četvrtinke na trećoj dobi. Glavna melodija je u srednjem registru s homofonom pratnjom, a “jeka” je u raspisana oktavi u višem dijelu srednjeg registra. Druga rečenica ima nekoliko elemenata koji se razlikuju od prve rečenice: punktirani ritam u glavnom motivu je izbačen i pojavljuje se još jednom u 17. taktu kao podsjetnik, skladatelj želi proširiti korištenje registra, stoga dodaje još jedan akordički ton desnoj ruci i širi raspon lijevoj, a “eho” mijenja ritam na četiri šezdesetdruginke ili triole u trajanju tridesetdruginke te se raspon širi sa oktave na dvije. Od 13. takta harmonijski ritam se ubrzava skupa s pomjenom ritma u četvrtinke, iznimka je posljednji takt gdje prvi stupanj traje sve tri dobe. Duljina varijacije je 16 taktova u tempu *largo* s metronomskom oznakom četvrtinke od 52 otkucaja. Forma je perioda čija prva rečenica završava na petom, a druga na prvom stupnju. Varijacija je generalno tiha s dinamičkim vrhuncem u 8. taktu. Tehnički izazovi se nalaze u lijevoj ruci gdje raspon jednog akorda doseže decimu, fraziranje u sporom tempu s dugim notama te brzo ujednačene pasaže u *pianissimu*. Pedal bi valjalo mijenjati na prvoj i drugoj dobi do takta broj 13, a u posljednja četiri takta skupa s promjenom harmonije.

### 8.2.3.4. Varijacija XIV

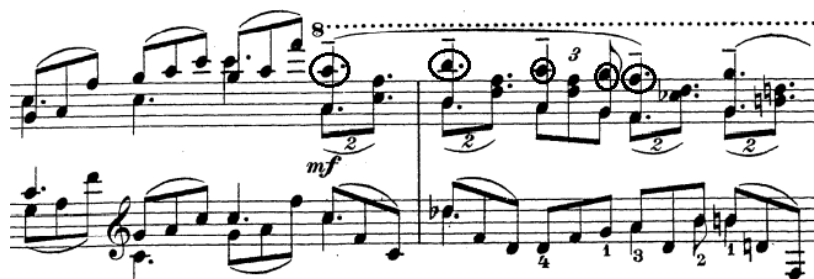
Dva indikatora ukazuju na to da prethodna i ova varijacija tvore cjelinu: zadržava se zvuk zvona, čak se i posljednji ton se zadržava kroz prvi takt nove varijacije i služi kao pedalni ton. Ova varijacija je napisana u četvrtočetvrtinskoj mjeri s oznakom tempa *moderato* i metronomskom oznakom četvrtinke od 72 otkucaja. Sadrži 25 taktova koji su podijeljeni u tri rečenice od 8 taktova uz takt proširenja na kraju posljednje rečenice. Harmonijski plan rečenica je I-V-I. U prvoj rečenici jasno se čuje četveroglasje, svaki glas ima svoju ulogu. Tema je varijaciji augmentirana i nalazi se u dionici alta u prva četiri takta. Bas drži pedalni ton c u svakom taktu teme, u sopranu je silazni ljestvični niz u osminkama s iznimkom u trećem taktu, gdje je uzlazni, a tenor se sastoji od punktiranog ritma koji u “kanonu” prati melodiju soprana dobu kasnije. Iduća četiri takta su sekvenca prethodnih, jedino u basu dolazi do promjena prema harmoniji. Harmonijski ritam mijenja se skupa s promjenom takta. U taktovima 9-12 se izostavlja tema, bas se pojavljuje tek u 11. taktu, a sopran i tenor mijenjaju uloge; punktirani ritam s uzlaznom melodijom i akordima prelazi u sopran, dok se silazna ljestvična melodija u

osminkama sada nalazi u tenoru. Više je kromatskih pomaka te se i harmonijski ritam ubrzava na dvije promjene harmonije po taktu. Od 13.-16. takta skladatelj se odlučuje za povratak na početni ritmički tretman i organizaciju glasova. Napetost se stvara dinamičkim pojačanjem i dodavanjem terci i seksti u tenor. U trećoj rečenici se koristi silazni ljestvični motiv kao temeljna melodija uz pratnju akorda u desnoj ruci te akorda i dvohvata u lijevoj ruci. Ruke se kreću u suprotnim smjerovima, ovisno o melodiji. U 23. i 24. taktu upotrijebljen je isti postupak kao u taktovima 9-12. Takt broj 25 služi kao tranzicija, u dvočetvrtinskoj je mjeri i sadrži durski septakord na tonu C koji je u funkciji dominante za tonalitet sljedeće varijacije. Dinamički vrhunac varijacije je u 22. taktu. Tehnički izazovi su isticanje melodije teme u *piano* prema oznaci *la melodia ben marcato*, zadržavanje kvalitete tona u ostalim glasovima koju su pozadinski plan, veliki brzi skokovi i istovremeno održavanje jasnoće glasova. U prvoj rečenici pedal je preporučivo mijenjati svaki takt, u drugoj rečenici mijenjati skupa s harmonijom, dok bi u trećoj korištenje pedala do pola pomoglo jasnoći harmonija i alikvota.

#### 8.2.3.5. Varijacija XV

Petnaesta je varijacija najdulja u ovoj grupi, sadrži 43 takta. Forma ove varijacije su tri rečenice (**A-B-A'**) s proširenjima i *Codom*. Pisana je u dvanaestostominskoj mjeri s oznakom za tempo *allegro scherzando* i metronomskom oznakom četvrtinke s točkom od 132 otkucaja. Temelj *scherzando* karaktera ove varijacije čini ritmički obrazac triole s punktiranom prvom notom. Tekstura je četveroglasna, no uloge se često mijenjaju. Iako je glavna melodija zastupljena u sopranu, sopranska dionica povremeno sadrži ritmičke motive iz pratnje. Harmonijski plan je I-V-I u prve tri rečenice, zatim se u proširenju harmonije mijenjaju kromatski u sekvencama na pedalnom tonu F, dok se u *Codi* izmjenjuju harmonije I., VI., III., D/V. i V. stupnja. Tema je prezentirana u sopranu u četvrtinkama s točkama te ponovljenon uzlaznom sekundom prije silaznog niza. U altu i tenoru se nalaze punktirani *staccato* ritam i triole naizmjenice, dok su u basu četvrtinke s točkom u silaznoj melodijskim grupama od dvije note, svakim ponavljanjem interval između te dvije se povećava. Sekvencom teme od 5.-8. takta završava A dio. B dio ne sadrži motiv teme, ali sadrži ritmički punktirani obrazac u kromatskim pomacima, pomoću kojih se u tom dijelu postižu ukloni i harmonijske progresije koje razrješavaju u V. stupanj kroz 10 taktova. A' dio počinje istim motivskim tretmanom kao A, no tema nije prezentirana u cijelosti, već se razvija u širim intervalima nakon kojih slijede skevence. U 25. i 26. taktu tenor nastavlja istim obrascima, u basu počinje ljestvična silazna melodija dok se u desnoj ruci pojavljuju kratki akordi koji najavljuju razrješavanje na toniku i kraj varijacije. Rješenje se napokon pojavljuje u 27. taktu, no skladatelj proširuje formu potpuno drugačijim ugođajem. Ritam se mijenja u triole isključivo te 27. i 28. takt preuzimaju ulogu lirskog uvoda za "prisjećanje" na temu u sopranu na četvrtoj dobi 28. takta (*Slika br. 22*). U desnoj ruci se osim soprana pojavljuju i akordički tonovi u poliritmiji s lijevom rukom. Tema se sekvencira 3 puta, a harmonijska pratnja sekvenci je u septakordima uz pedalni ton F u basu. "Sjećanje" na temu završava u 32. taktu, nakon čega se harmonijski obrasci ponavljaju, no u desnoj ruci više nije melodija, već samo istovremeni i rastavljeni akordi koji potvrđuju prethodno predstavljeni harmonijski tijek. Proširenje završava razrješavanjem u I. stupanj u 36. taktu, koji je istovremeno početak *Code*. Oznaka *leggiere* ovdje naznačuje da se vraća primarni karakter varijacije te da ton treba biti lak, što se može postići brzim *staccato* sviranjem. U *Codi* se triole izmjenjuju u lijevoj pa u desnoj ruci uzlazno do 40. takta, nakon čega kreće silazni kromatski niz prvo u desnoj, a zatim u lijevoj ruci. Za vrijeme kromatskog niza, suprotna ruka

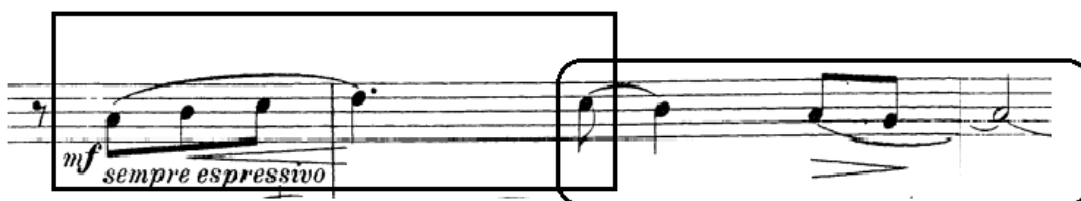
svira *staccato* akorde. U 42. taktu obje ruke sviraju kratke akorde I., VI., D/V. i II. stupnja, koji potvrđuju tonalitet. Posljednji takt sadrži prvo nepotpuni akord I. stupnja u donjem registru, a zatim i potpuni u gornjem. Tehnički izazovi su brzi *staccato* u *piano*, sviranje oktava sa akordičkim tonovima, izmjenjivanje melodije u desnoj i lijevoj ruci, poliritmija te kromatska ljestvica. Pedal valja koristiti mjestimično kako bi povećao zvučnost, ali oprezno kako ne bi došlo do miješanja harmonija.



Slika br. 22: Sjećanje na temu u 28. taktu

#### 8.2.3.6. Varijacija XVI

Lirska melodija napisana je u gornjem srednjem registru te je okružena pratnjom u šesnaestinkama koja se svira izmjenično lijevom i desnom rukom. Sudeći po slobodi pri korištenju harmonije i osjećaja improvizacije, varijacija se može usporediti s rapsodijom. Satoji se od 14 taktova u **A-B-A'** formi, pisana je u četveročetvrtinskoj mjeri s oznakom za tempo *lento* te metronomskom oznakom četvrtinke od 54 otkucaja. Duga pjevna fraza u ovoj varijaciji nastala je kombinacijom dviju vrsta obrtanja teme (Slika br. 23): retrogradnim pomakom (označeno pravokutnikom) i retrogradnom inverzijom (označeno zaobljeno). Tematski ritam je potpuno izmijenjen iz estetskih razloga. U lijevoj ruci je pratnja u šesnaestinkama u uzlaznim i silaznim *arpeggima*. Generalna dinamika je *piano*, stoga varijacija stvara ugođaj kao da je slušatelju pruženo nešto dragocjeno. *Crescenda* i *decrescenda* su jasno označena, a dinamički vrhunac je u 8. taktu s oznakom *forte*, no tu dinamičku oznaku ne treba shvaćati doslovno, jer je tekstura ove varijacije jednostavna. Varijacija završava u tonalitetu F-dura te se na zadnjoj dobi posljednjeg takta pojavljuje punktirani ritam na tonu **F**, kao priprema na V. stupnju za sljedeću varijaciju. Tehnički izazovi su zvučno povezana *arpeggia* u lijevoj ruci, ukrštavanja ruku te zadržavanje kvalitete tona. Polupedal je preporučivo koristiti s promjenama harmonije.



Slika br. 23: Tema izgrađena od retrogradnih oblika originalne teme

### 8.2.3.7. Varijacija XVII

Sedamnaesta varijacija počinje u posljednjem taktu prethodne varijacije, čija tonika dobija funkciju dominante kako bi se razriješila u I. stupanj b-mola. Traje svega 18 taktova, u tročetvrtinskoj je mjeri s oznakom tempa *grave* te metronomskom oznakom četvrtinke od 46 otkućaja. Forma varijacije je **A-B-A'**. Punktirani ritam asocira na pogrebni marš, pedalni ton u basu simbolizira zvono, a motiv od dvije legato note podsjeća na naricaljke. Sopran sadrži tematski motiv na način da se u prvom taktu uzlazna sekunda ponavlja tri puta u osminkama, a zatim je tema u osminkama predstavljena u drugom taktu. U tenoru se na tonu B ponavlja punktirani ritam. U altu i baritonu se pojavljuje modificirani silazni motiv iz basa u petnaestoj varijaciji, u ovom je slučaju u osminkama. U drugom taktu za vrijeme silaznog dijela teme bariton se kreće kromatski uzlazno u sekstolama i osminkama. Sljedeća dva takta su sekvenca prethodnih. Punktirani ritam se u 5. i 6. taktu izmjenjuje u lijevoj i desnoj ruci, u 7. se pojavljuje u obje ruke na svoj dobi na tonu B, a kroz 8. i 9. takt dio je uzlaznih akorda u obje ruke. U unutarnjim glasovima su za to vrijeme silazni i uzlazni motivi sekunde u osminkama koji se generalno kreću prema višem registru. Kroz 10. i 11. takt se događa rast prema vrhuncu u 12. taktu pomoću širokih korištenja akorda, ubrzanja ritma triolama te *crescendom* od *piana* do *fortissima*. Od 12. takta tema je uduplana u oktavama u desnoj, dok lijeva oktavama tvori harmonijsku podlogu s kromatskim promjenama kao pripremom za sekvence. U 16. taktu u obje ruke se nalaze nepotpuni akordi u osminkama, koji skupa tvore potpune akorde u kromatskim pomacima. U 17. se taktu posljednji put pojavljuje punktirani ritam na dominantu, čijim razrješenjem završava varijacija. Tehnički izazov varijacije je izvođenje glasova koji su različitih karaktera. Pedal bi valjalo mijenjati svaku dobu.

### 8.2.3.8. Varijacija XVIII

Posljednja varijacije ove grupe u istom je tonalitetu kao prethodna. Sličnija je prethodnoj varijaciji, nego temi, stoga se smatra nastavkom iste. Duga je 12 taktova, u četveročetvrtinskoj mjeri s oznakom za tempo *piú mosso* te bez metronomske oznake. Forma varijacije je **A-B-A'**. Desna je ruka pisana u oktavama s jednim akordičkim tonom između u ritmu triola. Lijeva ruka u 1. taktu ima jednu melodijsku liniju koja je u poliritmiji s desnom, a u sljedećem taktu sadrži kombinaciju akorda i basa, dok je u dionici tenora u sinkopiranim triolama izložena tema. Druga dva takta su sekvenca prvih. Generalni harmonijski plan iduća četiri takta je na V. stupnju. U desnoj ruci se nastavlja isti tretman uzlaznim nizom. U lijevoj ruci osminke imaju harmonijsku ulogu te se u tenoru pojavljuju dva motiva iz teme: prvo nastupa silazni punktirani motiv, a zatim kromatski silazni motiv u četvrtinkama. U posljednja četiri takta u desnoj ruci četverozvuci zamjenjuju dosadašnje nepotpune akorde, u lijevoj ruci dolazi do više promjena. *Arpeggio* akordi pojavljuju se u četvrtinkama uz iznimku punktiranog ritma na četvrtoj dobi. U posljednjem taktu tematski motiv počinje na drugoj dobi u triolama te su posljednje dvije dobe lijeve ruke napisane u kvintolama u poliritmiji s desnom. Tehnički izazovi varijacije su pjevne *legato* oktave, veliki skokovi, poliritmija te naglašavanje melodije u tenoru. Polupedal može pomoći kako bi zvuk oktava u desnoj ruci bio "mekši", dok istovremeno dodaje zvučnosti lijeve.

## 8.2.4. Grupa 3

### 8.2.4.1. Varijacija XIX

Kao potpuni kontrast tihom, liričnom i mističnom završetku prethodne varijacije u molu, slijedi varijacija u A-duru. Ova varijacija se sastoji od 35 taktova u četveročetvrtinskoj mjeri. Forme je **A-B-A'-Coda** te je njena oznaka za tempo *Allegro vivace*. Metronomske oznake nema. Počinje oktavama nakon kojih slijedi grupa od dva akorda u obje ruke. Oktave predstavljaju zvuk zvona, a gornji tonovi akorda kreću se uzlaznom sekundom, što predstavlja asocijaciju na temu. U idućem taktu slijedi niz akorda u obje ruke, čiji gornji tonovi predstavljaju modificiranu temu u osminkama. Prvih 8 taktova napisano je tim principom, što daje varijaciji slavljenički karakter. B dio je liričniji od A dijela, jer sadrži dvije kontrastne melodije u sopranu i tenoru. Objе melodije su pisane u osminkama, četvrtinkama i sinkopama. Puls i oštrina iz A dijela se ovdje zadržava pomoću *staccato* akorda u desnoj te harmonijske pratnje u šesnaestinkama u lijevoj ruci. Nakon B dijela slijede 4 takta u kojima se koristi isti tretman kao u A dijelu, nakon čega slijede 3 takta sa sinkopiranim akordima i uklonima do kojih dolazi kromatskim promjenama. Tim načinom se stvara napetost prema vrhuncu u 24. taktu. Od takta broj 24, gdje počinje Coda, harmonijski ritam se ubrzava silaznim sekvencama akorda u osminkama. Od 28. do 32. takta skladatelj razrjeđuje teksturu nepotpunim akordima i dvozvucima u sinkopama u desnoj ruci, te dvozvucima u osminkama u lijevoj. U posljednja četiri takta pojavljuje se modificirani augmentirani i sinopirani motiv teme i to u sekvenci s akordima u obje ruke s *appoggiaturom* prije svakog akorda u lijevoj ruci. Posljednji akord kojim završava ova varijacija napisan je u prvom taktu sljedeće varijacije, što označava nastavak bez pauze između varijacija. Tehnički izazovi ove varijacije su sviranje četverozvuka i peterozvuka istodobno u obje ruke, veliki skokovi te izražajno sviranje melodije unatoč generalnoj *forte* dinamici. Pedal bi valjalo mijenjati skupa s promjenom harmonija.

### 8.2.4.2. Varijacija XX

Nakon prvog akorda koji ima funkciju završetka prethodne varijacije, slijedi uvod u osminkama od motiva sličnog *grupetto* motivu u šestoj varijaciji. Duljina ove varijacije je 107 taktova napisanih u tročetvrtinskoj mjeri. Oznaka za tempo je *presto*, a metronomska oznaka polovinke s točkom iznosi 92 otkucaja. Zbog svojih brzih konstantnih osminki u desnoj ruci varijacija se može okarakterizirati kao etida. Nakon uvoda u kojem se lijeva ruka pojavljuje dva puta s jednostavnom pratnjom kojom se najavljuje promjena u cis-mol tonalitet, od 17. takta desna ruka preuzima ulogu pratnje ponavljanjem i sekvenciranjem motiva. Skupa s desnom rukom, pratnju čine i akordi te bas u lijevoj ruci u četvrtinkama, dok je melodija izražena u tenorskoj dionici lijeve ruke u kromatskim uzlaznim i silaznim pomacima. Tema i pratnja u lijevoj ruci su naizmjenične svaku dobu, čime se stvara dojam da mjerna jedinica metra nije jedan, nego dva takta. Prva rečenica traje 8 taktova, nakon čega se sekvencira za veliku tercu niže. Od 33. takta melodija se kreće isključivo uzlazno s promjenjenim metrom u pratnji, podsjećajući na valcer. Pomoću pratnje dolazi do modulacije u E-dur u 41. taktu, gdje počinje stvaranje napetosti promjenom tretmana desne ruke širokim *arpeggima* u osminkama te dinamikom. Do razrješenja i dinamičkog vrhunca dolazi u 49. te traje do 53. takta, u kojem je *cadenza*. Nakon *cadenze* nalazi se osam taktova proširenja čiji je materijal dio uvoda. B dio varijacije počinje istom rečenicom kao i A, no sekvenca u ovom dijelu modulira za veliku sekundu silaznu. Idućih 8 taktova su gotovo identični istom dijelu u prvom ponavljanju, no

posljednji akord u pratnji otkriva da će se kraj B dijela zadržati u cis-molu. Od 86. takta skladatelj koristi isti tretman širokih *arpeggia* u desnoj ruci, kao u A dijelu, čime završava B dio te od 94. takta počinje *Coda*. Desna ruka je u osminkama u jednoj liniji ili dvohvatima te se kreće generalno uzlazno, osim u 102. i 103. taktu, gdje kretanje ruku počinje u suprotnim smjerovima. Tehnički izazovi ove varijacije su virtuoznost, sviranje melodije palcem te skokovi. Pedal valja mijenjati skupa s harmonijom kako bi pomogao jasnijem određivanju metra. Za vrijeme *cadenze* potrebna je rezonantnost i jasnoća, što se može postići korištenjem pedala do pola.

#### 8.2.4.3. Varijacija XXI

Posljednja lirska varijacija sastoji se od svega 53 takta i sadrži 2 velika dijela. Sadržajno je najkompleksnija te zahtjeva visok nivo vještina da bi bila uspješno izvedena. Njena forma je **A-B**. Prvi dio je u četveročetvrtinskoj mjeri s oznakom za tempo *andante* i metronomskom oznakom četvrtinke s točkom od 60 otkucaja. Oblik prvog dijela je modificirana perioda. Lijeva ruka počinje s iznošenjem augmentirane teme u dionici tenora, a u basu se nalazi harmonijska pratnja u triolama. Skladatelj je grupirao po dvije triole ispod luka i naznačio da se o njima razmišlja kao o sekstolama, kako se melodija u tenoru ne bi rascjepkala. U 2. taktu, gdje se nalazi silazni punktirani dio melodije u tenoru, nastupa desna ruka također s dvjema dionicama. Sopran u oktavama iznosi temu u kanonu, dok je alt sačinjen od kvintola koje svojim ljestvičnim kretanjima i minimalnim skokovima odaju dojam orkestralnog zvuka (*Slika br. 24*). Već na drugoj dobi drugog takta dolazi do višestruke poliritmije (5 : 3 : 2 – sopran : bas : tenor). Razni oblici poliritmije i polifonija zadržavaju se sve do takta broj 17. Od 6. do 8. takta u lijevoj se ruci pojavljuje nekoliko *arpeggia*, koji najavljuju promjenu tretmana u lijevoj ruci. Od 9. takta se na gotovo svakoj prvoj i trećoj dobi u lijeve ruke nalazi *arpeggio*, dok se u desnoj ruci mijenja uloga soprana i alta. Tekstura se zgušnjava do 13. takta uz pomoć kompleksnije poliritmije, zatim se postupno razrjeđuje do vrhunca u 17. taktu, gdje se u obje ruke nalazi po jedna melodijska linija u triolama. A dio završava u 24. taktu na tonici. Na četvrtoj dobi istog takta nalazi se punktirani ritam koji je početak B dijela (*Slika br. 25*). Harmonijski ritam je ujednačen, promjene se događaju svake dvije dobe. Od 9. do 14. takta kromatskim pomacima i uklonima dolazi do gubljenja tonike, nakon čega se u 15. taktu jasno čuje kadencirajući kvartsekstakord.

The image shows a musical score for 'Var. XXI. Andante. (♩ = 60)'. It features two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of a quarter note equal to 60 beats per minute. The left hand part is marked 'mf cantabile' and consists of a melodic line with some triplet markings (indicated by '3' over groups of notes). The right hand part is marked 'p' (piano) and features a complex rhythmic pattern with multiple voices, including some triplet markings (indicated by '3' over groups of notes). The score is divided into measures by vertical bar lines.

*Slika br. 24: Početak XXI. varijacije, polifonija i poliritmija*

Drugi dio je pisan u tročetvrtinskoj mjeri s oznakom za tempo *piú vivo* i metronomskom oznakom četvrtinke od 100 otkucaja. B dio služi kao tranzicija za posljednju varijaciju. Sastoji se od čestih uklona, sekvenci i kadence na V. stupnju. Za ovaj dio skladatelj kombinira prve tri note melodije teme s punktiranim ritmom i time stvara motiv za lijevu ruku koji podsjeća na temu. Također, od diminuiranog punktiranog ritma osmišljava razne obrasce koji se kreću uzlazno i kromatski pomoću kojih dolazi do uklona. U desnoj se ruci nalazi grupi od dva akorda



i dva dvohvata čiji se gornji glasovi kreću za sekundu silazno, podsjećajući na temu. Osim navedenog, u desnoj se ruci pojavljuju i sinkopirani akordi te *staccato* dvohvati u šesnaestinkama čija je melodija izvedena iz određenih dijelova teme. Od 25. do 36. takta skladatelj kombinira ove ritmove, dok je harmonijskih uklona sljedeći: c-mol, d-mol, e-mol, d-mol. U prvih 8 taktova se pojavljuje i pedalni ton G. Od 37. do 40. takta u desnoj ruci su korišteni isključivo *staccato* dvohvati u šesnaestinkama, dok se u lijevoj pojavljuje motiv silazne sekunde u tenoru u ritmu osminkne pauze, osminke i polovinke, a u basu je obrazac s punktiranim ritmovima. Harmonijski slijed je: a-mol, d-mol, F-dur, a-mol. U 41. taktu napokon dolazi do prve naznake rješenja u C-duru. Od 41. Takta desna ruka preuzima punktirani obrazac prvo u dvohvatima, a od 45. takta i u nepotpunim akordima. Od motiva silazne sekunde, skladatelj kreira novi motiv sastavljen od dvije šesnaestinke i jedne osminke te se taj ritam u lijevoj ruci u akordima pojavljuje do 45. takta, gdje nastupaju četverozvuci na svakoj drugoj dobi, stvarajući time dojam promjene metra. Uz akorde se nalazi i uzlazni motiv od tri šesnaestinke i jedne četvrtinke, koji dodatno stvaraju napetost. U 47. taktu dolazi do razrješenja u sekstakord I. stupnja, nakon čega slijedi *cadenza* u akordima sa zaostajalicama, koje se razrješuju silaznom sekundom, što je dodatno naglašeno ponavljanjem tonova u sopranu u sekstolama. Posljednja dva takta skladatelj piše u običnim *staccato* osminkama i šesnaestinkama. Koje završavaju na V. stupnju i šesnaestinskom pauzom s *coronom*, kao pripremom za sljedeću varijaciju. Vrhunac ovog dijela je početak sljedeće varijacije. Tehnički izazovi ove varijacije su sviranje polifonije i poliritmije istovremeno, *arpeggia* u lijevoj ruci, konstantno izmjenjivanje omjera poliritmije, *legato* oktave u desnoj ruci, brzi *staccato* dvohvati u šesnaestinkama te precizni punktirani ritmovi. Pedal je u prvom dijelu preporučivo mijenjati s harmonijom, početkom drugog dijela se gotovo može izostaviti korištenje, zatim bi ga od 41. takta valjalo skupa s pedalnim tonovima i širokim akorima, a od 47. do 51. takta skupa s harmonijom.



Slika br. 25: Posljednji takt A dijela i početak B dijela XXI. varijacije

#### 8.2.4.4. Varijacija XXII

Posljednja, najvirtuoznija i najdulja varijacija ima 120 taktova u tročetvrtinskoj mjeri. Oznaka za tempo je *maestoso*, a metronomska oznaka četvrtinke iznosi 100 otkucaja. Osim tog tempa, kroz varijaciju se pojavljuju i oznake za promjene tempa. Forma ove varijacije je **A-B-A'-B'-Coda**. Svečani A dio se sastoji od akorda u četvrtinkama i osminkama u obje ruke. U gornjem glasu desne tuke predstavljena je motiv iz teme u C-duru. Odmah nakon prvog izlaganja teme pojavljuju se tri sekstole u donjem registru, koje predstavljaju fanfare. Prvi dio je duljine 16 taktova i modulira u G-dur. U 17. taktu počinje B dio koji je lirskog karaktera i ima tri plana. U prvom planu je modificirana i proširena melodija teme koja se do 20. takta

pojavljuje u altu, u drugom planu je bas sačinjen od *legato* osminki i sekstola na akordičkim i prohodnim tonovima, a u posljednjem planu su sekstole u sopranu, koje stvaraju orkestralni ugođaj. Od 21. do 24. takta sopran i alt mijenjaju uloge, a dionica basa korištenjem akorda u *staccato* šesnaestinkama i osminkama postaje perkusivna. Sljedećih osam taktova je sekvenca prethodnih. Od 33. do 41. takta nastavlja se perkusivni tretman u lijevoj ruci, dok su u altu melodijski motivi, a sopran je u sekstolama iznad ili oko melodije. Preko kromatskih promjena i uklona harmonijska napetost se razrješava u 42. taktu u V. stupanj e-mola, tonalite kojim je počeo B dio. Iznad istog takta nalazi se oznaka za tempo *un poco più vivo*, što upućuje na to da ovaj prijelazni dio mora stvariti napetost. Osmišljen je i novi motivski materijal iz ritmičkog perkusivnog motiva, u kromatskim je pomacima, te se uz njega pojavljuju i silazni niz u šesnaestinkama te punktirani ritam sa uzlaznim kretanjem kroz 4 takta. Iduća 4 takta su sekvenca istih. Nakon njih slijede 4 takta akorda i oktava u osminkama i šesnaestinkama u obje ruke te dio završava na V. stupnju. Slijedi A' u 54. Taktu iznad kojeg je oznaka *Tempo I*. Početak je identičan A dijelu, no ovaj dio je proširen za 4 takta te ne modulira, već ima uklon u d-mol kako bi istim harmonijskim postupkom završio u C-duru. U 74. taktu počinje B' dio u kojem je tema iz B dijela isključivo u oktavama u sopranu, dok su sekstole u altu. Lijeva ruka ima tri glasa. U tenoru je pratnja u osminkama te se povremeno pojavljuje i silazna melodija u četvrtinkama. Bas se sastoji od polovinki s točkama u silaznom kromatskom nizu kojima prethodi *appoggiatura* pedalnog tona C. Četverotaktna melodija se ponavlja tri puta u sekvencama. Od 86. do 89. takta tekstura i tretman se mijenjaju te to postaje prijelazni dio za *Codu*. Pojavljuje se repeticija tona C u gornjem glasu u sekstolama, a u lijevoj se istovremeno nalaze šesnaestinke koje na akordičkim tonovima koje kromatskim silaznim kretanjem mijenjaju harmonije. U dionici tenora se u svakom taktu u osminkama i četvrtinki pojavljuje uzlazni motiv kojim je proširena tema u B dijelu. U 90. taktu se napokon razrješava sva napetost dolaskom u krajnji tonalitet, C-dur. Iznad takta broj 90 nalazi se i oznaka tempa *meno mosso*, koja nadodaje smirenost ugođaju. Dionica desne ruke sadrži temu u duru u novoj ritmičkoj verziji, sa triolom. Osim teme, pojavljuje se i ritmički obrasci od jedne ili dvije šesnaestinke i jedne četvrtinke koji predstavlja zvona. Lijeva ruka sadrži triole na harmonijskim tonovima sa pedalnim tonom C, te uduplani motiv melodije u desnoj ruci. Od 94. takta lijeva ruka preuzima melodiju teme na ritmičkom obrascu četvrtinke i polovinke, a u desnoj se ruci istim ritmom pojavljuje akordička pratnja uz "odjek zvona". U taktovima 98-101 više nema motiva zvona te se smiruje kretanje desne ruke, a u lijevoj su triole na tonovima I. stupnja, što označava mogući kraj varijacije. Od 102. do 120. takta briljantnom *Codom* potvrđuje se tonalitet. Od 102. do 109. takta akordi se izmjenjuju između lijeve i desne ruke u šesnaestinkama kreirajući izlaznu ljestvičnu pasažu. Od 110. do 117. takta uzlazni obrazac od četiri šesnaestinke ponavlja se silaznim kretanjem to 115. takta, zatim kreće uzlazno i rješava se u 118. u oktavu na tonu C. 118. i 119. takt sadrže tonički četvero-zvuk u četvrtinkama i osminkama, te se u posljednjem taktu nalazi *appoggiatura* prije posljednje oktave na tonu C. Od 110. do 120. takta isti se obrasci pojavljuju u objema rukama. Tehnički izazovi ove varijacije su četvero-zvuci s istaknutom melodijskom linijom, sviranje melodije palcem, virtuoznost pri sviranju repeticija, poliritmija, veliki skokovi, oktave i dinamički ekstremi. Preporučuje se mijenjati pedal s promjenama harmonija, koristiti ga pažljivo pri povezivanju akorda te ga gotovo ne koristiti u perkusivnim *staccato* dijelovima.

## 9. Zaključak

S obzirom na to da je Sergej Rahmanjinov napisao dva velika ciklusa varijacija za klavir solo, "Varijacije za klavir na Chopinovu temu" predstavljaju jedno je od posljednjih djela te vrste kasnog romantizma i kao takvo sažimaju tehnike komponiranja toga doba. Imajući u vidu da ovo djelo sadržava elemente karakternih varijacija, no istovremeno skladatelj eksperimentira s formom, može se reći da ove varijacije pripadaju dvjema kategorijama: karakternim i slobodnim varijacijama.

Također, izvrstan su primjerak za prikaz ranijeg Rahmanjinovljeva stila skladanja. Uspoređujući s prethodnim djelima, ovdje je tehnička zrelost pri korištenju glazbenog materijala transparentna, no puno više je zastupljena potreba za izražajnosti naspram kasnijih djela. Osim toga, skladatelj koristi i kromatiku uvjerljivije no u prethodnim djelima. Eksperimentiranje zvučnošću, teksturom i muzičkom snagom zahtjeva i veću pijanističku spremnost.

Analiza svih 22 varijacije omogućuje jasnije zaključivanje o razvoju muzičkog ukusa kroz povijest. Detaljnim uvidom u svaku varijaciju lakše je razmotriti povijesne, kulturološke, kompozicijske i izvođačke elemente.

## 10. Popis literature

- Abraham, Gerald *Oksfordska istorija muzike*. Clio, Beograd, 2001.
- Ainsley Robert *Enciklopedija klasičke glazbe*. Znanje, Zagreb, 2004.
- Andreis, Josip *Povijest glazbe*. SNL, Zagreb, 1989.
- Bertenson, Sergei – Leyda, Jay *Sergei Rachmaninoff, A lifetime in music*. Indiana University Press, Bloomington, 2001.
- Ivanova, Anastassia *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*. The Faculty of the Graduate School of the University of Maryland at College Park, 2006.
- Kim, Ji Hyun *A Study of Rachmaninoff's Variations on a Theme by Chopin, op. 22*, Jacobs School of Music. Indiana University, 2018.
- Klarić, Boris *Analiza polifonih oblika*. Skripta s primjerima iz literature za analizu, Zagreb, 2008.
- Kuhny, Anne Marie *A comparisson of two sets of variations on Chopin's Prelude op. 28, no. 20 in c minor: Ferruccio Busoni's Ten variations on a theme by Chopin, BV 213a and Sergei Rachmaninoff's Variations on a theme of Chopin, op. 22*. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2018.
- Martyn, Barrie *Rachmaninoff: Composer, pianist, conductor*. Routledge, New York, 2016.
- Meier, Marilyn *Anne Chopin twenty four preludes opus 28*. University of Wollongong, 1993.
- *Muzička enciklopedija*. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1971.
- Nelson, Robert Uriel *A Technique of Variation*. University of California Press, 1949.
- Šonberg, Harold *Veliki pijanisti*. Nolit, Beograd, 1983.
- Topić, Nikolina F. *Chopin: 24 preludija, op. 28*. Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, 2019.
- Von Riesenmann, Oscar *Rachmaninoff's Recollections*. Routledge, New York, 2015.
- Woodrow Cobb, Gary *A Descriptive Analysis of the Piano Concertos of Sergei Vasilyevich Rachmaninoff*. Graduate Faculty of Texas Tech University, 1975.
- Yoon, Soomee *Addition, Omission and Revision: the Stylistic Changes Made to Zehn Variationen über ein Präludium von Chopin by Ferruccio Busoni*. University of North Texas, 1994.
- Ysac, Albert *A Study, analysis and performance of two sets of piano solo variations by Sergei Rachmaninoff: 1. Variations on a theme of Chopin, op. 22, 2. Variations on a theme of Corelli, op. 42*. Columbia University Teachers College, ED. D., 1978.

Internet izvori:

- Hrvatska enciklopedija *Heinrich Christoph Koch*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020., <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32168>

- Maslow, Ian *History of Russia: Kievan Rus to Vladimir Putin, Tsars and Revolutions*. Ian Maslow, Audible, 2017.
- Schwarm, Betsy *Chopin Preludes, op. 28* <https://www.britannica.com/topic/Chopin-Preludes-Op-28>
- Siegel, Jeffrey *Keyboard Conversations, The Romanticism of the Russian Soul*. Audible, 2006.
- Sudbin, Yevgeny *Variations on a Theme of Chopin, op. 22, Rachmaninov Liner Notes, Essays*. 2005. <https://www.yevgenysudbin.com/artist.php?view=prog&rid=458>
- Taruskin, Richard *Sergey Rachmaninoff*, 1998., <https://www.britannica.com/biography/Sergey-Rachmaninoff>
- *The Harvest of Sorrow*, <https://www.youtube.com/watch?v=YUU8gpZWvnA>
- The Joy of Rachmaninoff, <https://www.youtube.com/watch?v=XcEHZIEYorM&t=25s>
- Tran, Anh *Preludes, Complete Chopin Music Analysis in Alphabetical Order, Complete Music*, 1999. <http://www.ourchopin.com/analysis/prelude1724.html>
- Wikipedia *List of Compositions by Sergey Rachmaninoff*. [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_compositions\\_by\\_Sergei\\_Rachmaninoff](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Sergei_Rachmaninoff)
- Wikipedia *Prelude op. 28 no. 20* [https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude,\\_Op.\\_28,\\_No.\\_20\\_\(Chopin\)#/media/File:Chopin\\_theme\\_op\\_28.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude,_Op._28,_No._20_(Chopin)#/media/File:Chopin_theme_op_28.png)

A MONSIEUR  
TH. LESCHETIZKY

# VARIATIONS POUR LE PIANO

sur un thème de F. Chopin

composées par

# S. RACHMANINOW

OP. 22.

СОБСТВЕННОСТЬ ИЗДАТЕЛЯ



МОСКВА У А. ГУТХЕЙЛЬ

поставщика двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА и комиссионера Императорских Театровъ  
КУЗНЕЦКІЙ МОСТЪ № 6.


Ст-Петербургъ, у А. Логансена, Невскій проспектъ № 60.

Кіевъ, у Л. Идзиковскаго. Варшава, у Гебеля и Вольфа.


A. 8330 G.

ИЗДАНИЕ А. ГУТХЕЙЛЬ, МОСКВА.

A Monsieur  
TH. LESCHETIZKY



Variations pour le Piano



sur un thème de F. Chopin

composées par

**S. RACHMANINOW.**

OP. 22.

Pr.  $\frac{M. 4. 50}{R. 2. -}$

Propriété de l'Editeur



MOSCOU chez **A. GUTHEIL,**  
Fournisseur de la Cour IMPÉRIALE et des Théâtres Impériaux,  
**BREITKOPF & HÄRTEL**  
LEIPZIG · BRUXELLES · LONDRES · NEW YORK

St Pétersbourg, chez A. Johansen, Perspective de Nevsky, N° 60.  
KIEFF, chez L. IZIKOWSKY. VARSOVIE chez GEBETHNER & WOLFF.  
A. 8330 G.

# Variations pour le Piano

sur un thème de F. Chopin.

Thème. (F. Chopin, Op. 28. N° 20.)  
Largo.

S. Rachmaninow, Op. 22.

*ff*

*p* *rit.* *rit.*

Var. I.  
Moderato. (♩ = 66.)

*p*

*pp*

*rit.*



Var. II.  
Allegro. (♩=132.)

Musical score for Variation II, measures 1-12. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Var. III.  
(♩=132.)

Musical score for Variation III, measures 1-12. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a *f* (forte) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The final measure is marked with a 3/4 time signature. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Var. IV.

(♩=132.)

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes.

The second system continues the piece. The upper staff has rests in the first two measures, followed by chords. The lower staff continues with its intricate rhythmic accompaniment, including fingerings such as 2, 1, 2, 1, 5, 1, 4.

The third system shows the continuation of the piano accompaniment. The upper staff has rests followed by chords. The lower staff includes fingerings like 1, 2, 1, 1, 2, 5. A piano (*p*) dynamic marking appears in the upper staff towards the end of the system.

The fourth system features a *cresc.* (crescendo) marking in the upper staff. The lower staff continues with its rhythmic pattern and includes fingerings such as 1, 2, 1, 2, 5, 1, 4.

The fifth system includes a *f* (forte) dynamic marking in the upper staff and a *cresc.* marking in the lower staff. The lower staff's accompaniment becomes more dense with many beamed notes.

The sixth system concludes the piece with a *ff* (fortissimo) dynamic marking in the lower staff. The upper staff has rests followed by chords. The lower staff's accompaniment is highly rhythmic and dense.

dim.

First system of a piano score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex texture with many chords and moving lines. A dynamic marking of *dim.* is present in the first measure.

*mf* *rit. e dim.*

Second system of the piano score. It continues the two-staff format. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. A dynamic marking of *mf* appears in the middle, and *rit. e dim.* appears in the final measure.

Var. V.  
Meno mosso. (♩=92.)

*p*

Third system of the piano score, marking the beginning of a new section. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. A dynamic marking of *p* is present in the first measure.

*cresc.*

Fourth system of the piano score. It continues the two-staff format. A dynamic marking of *cresc.* is present in the middle of the system.

*f* *dim.*

Fifth system of the piano score. It continues the two-staff format. Dynamic markings of *f* and *dim.* are present in the first and middle measures, respectively.

*rit.*

Sixth system of the piano score, the final system on the page. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. A dynamic marking of *rit.* is present in the first measure. The system concludes with a double bar line and a 6/4 time signature.

Var. VI.  
Meno mosso. (♩=84.)

Musical score for Variation VI, 'Meno mosso' (♩=84). The score is in 6/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. The first system features sixteenth-note patterns in both hands, with dynamics *p* and *pp*. The second system includes dynamic markings *dim.*, *pp*, and *p*. The third system has *mf* and *dim.* markings, with a change to 6/8 time indicated by a double bar line. The fourth system includes *mf*, *p*, and *dim.* markings, and ends with a *rit.* (ritardando) marking.

a) Var. VII.  
Allegro. (♩=120.)

Musical score for Variation VII, 'Allegro' (♩=120). The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system features a light, playful character (*p leggiero*) with triplets in both hands. The second system continues the triplet patterns with dynamics *p* and *pp*.

a) Note: Variation VII peut être omise.  
Примѣчаніе: Var. VII можетъ быть выпущена.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A *cresc.* marking is present in the right-hand part.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A *f* marking is present in the left-hand part, and a *dim.* marking is present in the right-hand part.

Var. VIII.

(♩ = 120.)

Third system of musical notation, labeled "Var. VIII." with a tempo marking of  $\text{♩} = 120.$ . The music consists of eighth notes with various accidentals. A *pp leggiero* marking is present in the left-hand part, and the number "6" is written above the right-hand part.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music consists of eighth notes with various accidentals. A *cresc.* marking is present in the right-hand part, and fingering numbers (1, 2, 3, 4) are written above the notes.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music consists of eighth notes with various accidentals. A *sf pp* marking is present in the left-hand part, a *cresc.* marking is present in the right-hand part, and a *f* marking is present at the end of the system.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music consists of eighth notes with various accidentals. A *pp* marking is present in the left-hand part, and the number "3" is written above the right-hand part.

Var. IX.  
(♩ = 120.)

*ff* *sempre marcato*

b) Var. X.  
Più vivo. (♩ = 144.)

*f martellato*

*pp* *sfff*

b) Var. X peut être omise, et, dans ce cas, il faut ajouter à la Var. IX une mesure:  
 Var. X может быть выпущена, в этом случае к var. IX прибавляется еще такт:

(comme dans le thème.)  
 (как в темѣ.)

ff

Var. XI.  
Lento. (♩ = 44.)

*mf* *dim.* *mf* *dim.*

a tempo  
*pp* *cresc.* *rit.* *pp*

*pp* *mf* *f* *rit. e dim.*

a tempo  
*pp* *cresc.* *mf* *dim.* *rit.*

a tempo  
*pp* *rit.*

## c) Var. XII.

Moderato. (♩ = 60.)

First system of musical notation (measures 1-4). The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is Moderato (♩ = 60). The first measure is marked *mf sempre legato*. The second measure has a *mf* dynamic marking. The third measure has a *dim.* marking. The fourth measure has a *m.g.* marking. The notation includes a treble and bass clef with a grand staff.

Second system of musical notation (measures 5-8). The first measure is marked *p*. The second measure has a *m.g.* marking. The third measure has a *m.d.* marking. The fourth measure has a *mf* marking. The notation includes a treble and bass clef with a grand staff.

Third system of musical notation (measures 9-12). The first measure is marked *mf*. The second measure has a *p* marking. The third measure has a *m.d.* marking. The notation includes a treble and bass clef with a grand staff.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The first measure has a *mf* marking. The second measure has a *cresc.* marking. The third measure has a *f* marking. The fourth measure has a *dim.* marking. The notation includes a treble and bass clef with a grand staff.

Fifth system of musical notation (measures 17-20). The first measure is marked *p*. The second measure has a *dim.* marking. The notation includes a treble and bass clef with a grand staff.

c) Var. XII peut être omise.  
 Var. XII можетъ быть выпущена.



pp cresc. ff

2/4

This system features a grand staff with two staves. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the right hand plays a melodic line with slurs and accents. The dynamics range from *pp* to *ff*, with a *cresc.* marking. The time signature is 2/4.

pp mf pp

*allegro*

This system continues the piece with a grand staff. The right hand has a series of chords and eighth notes, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*, *mf*, and *pp*. The tempo is marked *allegro*.

mf cresc. e accel.

*allegro*

This system shows a grand staff with a more active right hand melody. Dynamics include *mf* and *cresc. e accel.*. The tempo is marked *allegro*.

f ff dim.

*allegro*

123452 1 41 4 41

19 15

This system features a grand staff with a complex right-hand melody. Dynamics include *f*, *ff*, and *dim.*. The tempo is marked *allegro*. There are fingering numbers (123452, 1, 41, 4, 41) and measure numbers (19, 15) above the right-hand staff.

p dim. pp

*allegro*

3/4

This system concludes the piece with a grand staff. Dynamics include *p*, *dim.*, and *pp*. The tempo is marked *allegro*. The time signature changes to 3/4.

Var. XIII.  
Largo. (♩=52.)

pp mf pp cresc. f pp 8 8 8 8 3 3 3 3

Detailed description: This musical score is for Variation XIII, marked 'Largo' with a tempo of ♩=52. It is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The first system begins with a piano (pp) dynamic in the right hand and mezzo-forte (mf) in the left hand. The second system includes a crescendo (cresc.) marking. The third system features several octaves (8) and a forte (f) dynamic. The fourth system concludes with a piano (pp) dynamic and includes triplet markings (3).

Var. XIV.  
Moderato. (♩=72.)

pp mf la melodia ben marcato m.g. pp

Detailed description: This musical score is for Variation XIV, marked 'Moderato' with a tempo of ♩=72. It is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The score is written for piano and consists of two systems of two staves each. The first system begins with a piano (pp) dynamic in the right hand and mezzo-forte (mf) in the left hand, with the instruction 'la melodia ben marcato'. The second system includes a mezzo-forte (m.g.) dynamic in the right hand and piano (pp) in the left hand.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef part contains a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p.* and *m.g.*.

Second system of musical notation. The treble clef part shows a complex texture with many notes and slurs. The bass clef part continues the accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* and *f*.

Third system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with some chromaticism. The bass clef part has a steady accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *cresc.*, *f*, and *m.g.*.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a dense texture of chords and slurs. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *f*, and *p*.

Fifth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with slurs and ties. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *ff*, *p*, *dim.*, *rit.*, and *p*. The system ends with a double bar line and a key signature change to two flats.

Var. XV.

Allegro scherzando. (♩=132)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 12/8 time. The key signature has three flats. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The first staff contains a series of chords and eighth notes. The second staff features a melodic line with eighth notes and rests. A crescendo (*cresc.*) marking is placed above the second staff towards the end of the system.

The second system continues the piece. The upper staff has a forte (*f*) dynamic marking. The lower staff has a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The melodic line in the lower staff includes a triplet of eighth notes. The system concludes with a final chord in the upper staff.

The third system shows dynamic fluctuations. The upper staff starts with a crescendo (*cresc.*) and reaches a forte (*f*) dynamic. The lower staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The system ends with a sforzando (*sf*) dynamic marking.

The fourth system includes a first ending bracket marked with an '8' above it. The upper staff has a sforzando (*sf*) dynamic. The lower staff has a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The first ending consists of four eighth notes, with fingerings 1, 2, 2, 3, 4 indicated below.

The fifth system concludes the piece. The upper staff starts with a sforzando (*sf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The lower staff has a forte (*f*) dynamic. The system ends with a final chord in the upper staff.

First system of musical notation, featuring two staves. The upper staff is in bass clef and the lower in bass clef. Dynamics include *p*, *m.g.*, *f*, and *dim.*

Second system of musical notation, featuring two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Dynamics include *pp*.

Third system of musical notation, featuring two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Dynamics include *cresc.*

Fourth system of musical notation, featuring two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*.

Fifth system of musical notation, featuring two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Dynamics include *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4.

8.....  
3 2 2 2 3 3 3 2  
*dim.* *p*

*mf* *dim.*

*Più vivo.* *pp* *leggiere*

4 5 8.....

8.....  
*pp* *mf*

Var. XVI.  
Lento. (♩=54.)

The musical score consists of six systems of piano music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *pp*, *dim.*, *cresc.*, and *rit.*, as well as articulation and phrasing instructions like *sempre espressivo*. Fingerings are indicated by 'm.d.' (middle finger, right hand) and 'm.g.' (middle finger, left hand). The piece concludes with a repeat sign and a final cadence in 3/4 time.

Var. XVII.  
Grave. (♩ = 46.)



Var. XVIII.  
Più mosso.

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The piece is marked "Più mosso".

- System 1:** Features a piano (p) and mezzo-forte (mf) section. The piano part has a *legato* marking. Both staves contain triplet figures.
- System 2:** Continues the triplet patterns. Dynamics include *mf* and *p*. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the bass line.
- System 3:** Shows a *dim.* (diminuendo) marking in the piano part. The texture remains dense with triplets.
- System 4:** Includes a *f* (forte) dynamic. The piano part features a *rit.* (ritardando) marking. The bass line has a *p* marking.
- System 5:** The final system, ending with a *p* marking and a *rit.* marking. The bass line includes a *5* (fifth) fingering.

Var. XIX.  
Allegro vivace.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in the key of D major (two sharps) and common time. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first measure is marked with a forte dynamic *ff* and the instruction *sempre marcato*. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

The second system continues the musical piece with two staves. It maintains the key signature and tempo. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *dim.* (diminuendo).

The third system of musical notation shows a change in dynamics, starting with *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). The two staves continue with intricate rhythmic and melodic lines.

The fourth system features a *cresc.* (crescendo) marking. The music builds in intensity across the two staves.

The fifth system concludes the piece with a *cresc.* (crescendo) leading to a final *ff* (fortissimo) dynamic. The notation is dense with rhythmic activity.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with complex chordal textures and melodic lines. The key signature is two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation, continuing the complex textures. Includes dynamic markings such as *ff* and *dim.* in the bass staff.

Third system of musical notation, featuring a prominent *ff marcato* marking in the bass staff, indicating a strong, accented character.

Fourth system of musical notation, showing a dynamic range from *f* to *p* with a *dim.* marking. The bass staff includes an 8-measure rest.

Fifth system of musical notation, concluding with a *maestoso ff* marking in the bass staff, indicating a grand, slow tempo.

Var. XX.  
Presto. (♩ = 92.)

The first system of musical notation for Var. XX. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The first measure of the treble staff begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The bass staff begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and includes the instruction 'm.d.' (mezza dolce) above the first few notes. The system contains five measures of music.

The second system of musical notation for Var. XX. It continues the grand staff from the first system. The treble staff features a melodic line with slurs and ties. The bass staff has a more complex accompaniment with slurs and ties. The system contains five measures of music.

The third system of musical notation for Var. XX. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff has a sparse accompaniment with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the final measure. The system contains five measures of music.

The fourth system of musical notation for Var. XX. Both the treble and bass staves feature more active melodic and accompaniment lines with slurs and ties. The system contains five measures of music.

The fifth system of musical notation for Var. XX. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff has a steady accompaniment. The system contains five measures of music.

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The system contains two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some marked with 'x'. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes. A *cresc.* marking is present in the lower staff.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: three sharps. The system contains two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features chords and single notes. A *mf* marking is present in the lower staff.

Ossia.

Third system of musical notation, labeled 'Ossia.'. Treble and bass clefs. Key signature: three sharps. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has chords and single notes. A *p* marking is in the lower staff, and a *cresc.* marking is in the upper staff. A dotted line with the number '8' indicates a repeat or continuation.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: three sharps. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes, some marked with 'x'. The lower staff has chords and single notes. A *f* marking is in the lower staff, and a *dim.* marking is in the upper staff. A dotted line with the number '8' indicates a repeat or continuation.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: three sharps. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes, some marked with 'x'. The lower staff has chords and single notes. A *p veloce* marking is in the lower staff. A dotted line with the number '8' indicates a repeat or continuation.

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking at the end. The bass clef contains a harmonic accompaniment with a *dim.* marking. A small diagram below the bass clef shows a sequence of notes: a half note, a quarter note, and a quarter note.

Musical score system 2, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with an *Ossia.* marking above it. The bass clef contains a harmonic accompaniment with a *pp* (pianissimo) marking.

Musical score system 3, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with an *ect.* marking above it. The bass clef contains a harmonic accompaniment.

Musical score system 4, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with an *Ossia.* marking above it and an *ect.* marking at the end. The bass clef contains a harmonic accompaniment.

Musical score system 5, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line. The bass clef contains a harmonic accompaniment with a *cresc.* (crescendo) marking.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef staff contains a bass line with chords and some eighth notes. A dynamic marking *mf* is present in the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with slurs. The bass clef staff has chords. A dynamic marking *p* is in the second measure, and *cresc.* is in the third measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has chords. A dynamic marking *f* is in the second measure, and *p* is in the fourth measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and some notes marked with 'x'. The bass clef staff has chords. A dynamic marking *cresc.* is in the second measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and notes marked with '8' and '1'. The bass clef staff has chords and notes marked with '1', '4', and '5'. Dynamic markings *f*, *dim.*, and *p* are present.

Var. XXI.  
Andante. (♩ = 60.)

*mf cantabile*

*p*

*cresc.*

*p*

*mf*

5 5 5 5

6 6 6 6

5 5

5 5

5 4 4 5

5 4 5 5



27

5 4 5 5 5 5 8

*mf* *f*

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features complex fingering with groups of 5, 4, 5, 5, 5, 5, and 8 notes. The left hand has a dynamic marking of *mf* in the first measure and *f* in the second. A fermata is placed over the first measure of the left hand.

8

3 5 3 4 3 4 3 5

*p*

This system contains measures 3 and 4. The right hand has fingering groups of 3, 5, 3, 4, 3, 4, 3, and 5. The left hand has a dynamic marking of *p*. A fermata is placed over the first measure of the left hand.

3 4 3 3 3 3 4

*mf* *dim.*

This system contains measures 5 and 6. The right hand has fingering groups of 3, 4, 3, 3, 3, 3, and 4. The left hand has a dynamic marking of *mf* in the first measure and *dim.* in the second. A fermata is placed over the first measure of the left hand.

*p*

This system contains measures 7 and 8. The right hand has a dynamic marking of *p*. A fermata is placed over the first measure of the left hand.

3 3

This system contains measures 9 and 10. The right hand has a dynamic marking of *p*. The left hand has a dynamic marking of *p*. A fermata is placed over the first measure of the left hand.

Più vivo. (♩ = 100.)

pp p

This system contains the first two staves of the piece. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Più vivo' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The first measure of the upper staff has a *pp* dynamic marking. The second measure of the lower staff has a *p* dynamic marking. The time signature changes from 3/4 to 2/4 in the second measure.

pp p

This system contains the third and fourth staves. The upper staff continues with a *pp* dynamic marking. The lower staff has a *p* dynamic marking. The time signature remains 2/4. The upper staff includes fingering numbers 5, 3, 4, 2, 3, 2, 1 above the notes.

p cresc.

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff has a *p* dynamic marking, and the lower staff has a *p* dynamic marking. The word 'cresc.' is written above the lower staff. The time signature remains 2/4.

p

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has a *p* dynamic marking. The lower staff has a *p* dynamic marking. The time signature remains 2/4. The upper staff includes fingering numbers 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1, 4, 2 above the notes.

cresc.

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff has a *cresc.* dynamic marking. The lower staff has a *p* dynamic marking. The time signature remains 2/4. The upper staff includes numerous fingering numbers such as 4, 2, 5, 1, 4, 2, 5, 1, 2, 1, 3, 1, 5, 3, 4, 2, 2, 1, 3, 1, 4, 2, 4, 2, 2, 1, 5, 3, 4, 2, 4, 2, 2, 1.

*un poco accel.*

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic marking. The lower staff features a *cresc.* marking. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

The second system continues the musical piece. It features a variety of dynamics, including piano (*p*) and forte (*f*), and includes several accents and slurs. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes.

The third system includes triplet markings (*3*) over groups of notes in both staves. A *cresc.* marking is present in the lower staff. The music maintains its rhythmic complexity.

The fourth system features a fortissimo (*ff*) dynamic marking in the lower staff. The music continues with intricate rhythmic patterns and dynamic contrasts.

The fifth system concludes the piece on this page. It features a piano (*p*) dynamic marking and a *cresc.* marking. The notation includes various articulations and dynamic shifts.

Var. XXII.  
Maestoso. (♩=100.)

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of six systems of staves. The first system begins with a double bar line and the instruction *ff sempre marcato*. The first two systems feature a melody in the right hand with a bass line in the left hand, including markings for *m.d.* (mezzo-dolce). The third system shows a change in key signature to one sharp (F#) and includes a *b* (flat) marking in the bass line. The fourth system features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line with accents. The fifth system continues with sixteenth-note patterns in the right hand, marked with *p* (piano), and includes a triplet in the bass line. The sixth system concludes with a *pp* (pianissimo) marking and includes fingerings such as 3 2 1 3 2 and 1 3 2 1 3 in the right hand.

The first system of music features a treble staff with a complex melodic line containing sixteenth and thirty-second notes, and a bass staff with block chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the bass staff. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3.

The second system continues the piece with similar rhythmic patterns in both staves. A triplet of eighth notes is marked in the bass staff.

The third system shows a more intricate texture in the treble staff, with many sixteenth notes. The bass staff continues with harmonic support. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is used.

The fourth system begins with a melodic phrase in the treble staff. The bass staff features chords. The dynamic marking *pp leggiero* (pianissimo, light) is indicated.

The fifth system continues with rhythmic patterns in both staves, maintaining the *pp* dynamic.

The sixth system concludes the page with melodic and harmonic elements in both staves, ending with a final chord in the bass staff.

*un poco più vivo*

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *mf* is present in measure 3. The tempo instruction *un poco più vivo* is written above the staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The music continues with similar rhythmic complexity. Dynamic markings of *sf* and *f* are present in measure 7. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Third system of musical notation, measures 9-12. The music continues with similar rhythmic complexity. Dynamic markings of *sf* and *f* are present in measure 11. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music continues with similar rhythmic complexity. Dynamic markings of *sf* and *f marcato* are present in measure 13. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Tempo I. (♩ = 100.)

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The music is in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *ff* is present in measure 17. The tempo instruction *Tempo I. (♩ = 100.)* is written above the staff. The marking *m.d.* is present in measures 18 and 19.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking of *ff* is present in measure 21. The marking *m.d.* is present in measure 22. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting bass line. A dynamic marking *m.d.* is present in the middle of the system.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting bass line. A dynamic marking *ff* is present at the beginning of the system.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting bass line. A dynamic marking *dim.* is present at the beginning of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a melodic line in the treble and a supporting bass line. A dynamic marking *p* is present at the beginning of the system.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, some beamed together, with a few quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of quarter notes, some with accidentals (flats and naturals).

The second system continues the piece. The upper staff features sixteenth-note runs with slurs and a 'cresc.' (crescendo) marking. The lower staff has quarter notes with slurs. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'cresc.'.

The third system shows a change in dynamics to 'mf' (mezzo-forte). The upper staff has sixteenth-note runs with slurs and a 'dim.' (diminuendo) marking. The lower staff has quarter notes with slurs. Dynamics include 'mf' and 'dim.'.

The fourth system begins with the tempo marking 'Meno mosso.' and the dynamic 'pp'. The upper staff has quarter notes with slurs and triplets. The lower staff has quarter notes with slurs and triplets. Dynamics include 'pp'.

The fifth system continues with a dynamic of 'p' (piano). The upper staff has quarter notes with slurs and triplets. The lower staff has quarter notes with slurs and triplets. Dynamics include 'p'.

The sixth system concludes the page with a dynamic of 'pp' and a 'p dim.' (piano diminuendo) marking. The upper staff has quarter notes with slurs and triplets. The lower staff has quarter notes with slurs and triplets. Dynamics include 'pp' and 'p dim.'.



d) Presto.

The musical score consists of seven systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The second system features a forte (*ff*) dynamic. The third system includes a *ff* dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. The fourth system contains a *rit.* marking. The fifth system includes a *rit.* marking. The sixth system includes a *rit.* marking. The seventh system includes a *ff* dynamic and a *rit.* marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

d) Le „Presto“ final peut être omis. Dans ce cas on ajoutera une mesure au „Meno mosso“, qui précède:  
 Заключительное „Presto“ может быть выпущено; тогда к предшествующему „Meno mosso“ прибавляется еще такт.

