

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI

Milan Miladinović

**KONCERTNO IZVOĐENJE KLAVIRSKIH DELA**

**ALEKSANDRA SKRJABINA**

**POETIČKI I TEHNIČKI ASPEKTI INTERPRETACIJE**

**KOMPOZICIJA RAZLIČITIH ŽANROVA I PERIODA**

**STVARALAŠTVA**

Pisani deo doktorskog umetničkog projekta

Mentor:

Aleksandar Serdar, red.prof.

Beograd, decembar 2020. godina

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Milan Miladinović

**CONCERT PERFORMANCE OF PIANO WORKS  
BY ALEKSANDAR SCRIABIN  
POETIC AND TECHNICAL ASPECTS OF INTERPRETATION  
OF COMPOSITIONS OF DIFFERENT GENRES AND PERIODS OF  
CREATION**

Doctoral Art Project

Menthor:

Aleksandar Serdar, Full prof.

Belgrade, December 2020.

## APSTRAKT

Resital sastavljen od kompozicija jednog kompozitora jeste poseban izazov za svakog izvođača. Pred izvođača taj poduhvat postavlja nekoliko izazova. Najpre, zbog evolucije stila kompozitora, na interpretatoru je da donese odluku da li da se fokusira na jednu ili na sve faze stvaralaštva. Zatim, za koje žanrove se odlučiti i na kraju odabrati karakteristična dela i žanrove, koja najbolje reprezentuju kako kompozitora, tako i izvođača.

Ovaj veoma složeni izvođačko-analitički projekat ima za cilj da se iz praktičnog, izvođačkog ugla ispituju specifičnosti muzike za klavir Aleksandra Skrjabina kroz sagledavanje njegove stilske evolucije, pre svega kroz razvoj odnosa prema programnosti, formi, fakturi i harmoniji. U doktorskom umetničkom projektu tragaće se za odgovorom na pitanje na koji način ovi elementi definišu izvođačke aspekte: artikulaciju, dinamiku, tempo, ritam, slobodu u izrazu, prstored i distribuciju ruku, kao i odnos prema različitim žanrovima

. **Metode istraživanja** koje će se koristiti u ovom radu mogu se svrstati u četiri kategorije:

- **Istorijsko-analitički pristup.** Sagledavanje i upoznavanje sa ključnim elementima iz biografije Skrjabina i istorijskih, umetničkih, kulturoloških i socioloških okolnosti u vezi sa nastankom odabranih dela; formalna analiza dela.

- **Metod komparacije:** upoređivanje dela iz raznih etapa stvaralaštva samog Skrjabina. Ovim postupkom bi se potražili odgovori na pitanje uticaja evolucije Skrjabinovog stila na aspekte interpretacije njegovih dela. Upoređivanje njegovih klavirskih i orkestarskih dela. Komparacija sa delima kompozitora koji su ga inspirisali, pre svih Šopena, Lista i Vagnera.

- **Analiza značajnih izvođenja.** Aleksandar Skrjabin je bio vrhunski pijanista i njegovi snimci na klavirskom rolnama moraju se uzeti u najozbiljnije razmatranje kao i svedočanstva o njegovom izvođaštvu, jer pokazuju kompozitorov odnos prema brojnim aspektima interpretacije sopstvenih dela.

- **Praktičan izvođački pristup** – stvaralačka sinteza podataka dobijenih prethodnim metodama, **ključne reči: Aleksandar Skrjabin, romantizam, preludijum, poema, sonata, fantazija, etida, simbolizam, ruska pijanistička škola, umetnička interpretacija**

## ABSTRACT

A music recital devoted to works composed only by one composer is a special challenge for each performer. This endeavor poses several challenges to the performer. First of all, due to the evolution of the composer's style, it is up to the performer to decide whether to focus on one or all phases of creation. Then, which genres to decide on and finally to choose characteristic works and genres, which best represent both the composer and the performer.

This very complex performing-analytical project aims to examine the specifics of Aleksandar Scriabin's piano music from a practical, performing point of view by looking at his stylistic evolution, primarily through the development of attitudes towards program, form, texture and harmony. In this artistic project I will seek to answer the question of how these elements define the performing aspects: articulation, dynamics, tempo, rhythm, freedom of expression, fingering and hand distribution, as well as the relationship to different genres.

. The research methods that will be used in this paper can be divided into four categories:

- Historical-analytical approach. Observing and getting acquainted with the key elements from the biography of Scriabin and the historical, artistic, cultural and sociological circumstances related to the origin of selected works; formal analysis of the work.
- The method of comparison: comparing works from various stages of Scriabin's own work. This procedure would seek answers to the question of the influence of the evolution of Scriabin's style on aspects of interpretation. Comparing his piano and orchestral works. A comparison with the works of the composers who inspired him, above all Chopin, Liszt and Wagner.
- Analysis of significant performances. Alexander Scriabin was a great pianist and his recordings on piano rolls must be taken into the most serious consideration, as well as testimonies about his performance, because they show the composer's attitude towards numerous aspects of the interpretation of his own works.
- Practical performing approach - creative synthesis of data obtained by previous methods.

**keywords: Alexander Scriabin, romanticism, prelude, poem, sonata, fantasy, etude. symbolism, Russian piano school, artistic interpretation**

## SADRŽAJ

|  |     |
|--|-----|
| Uvod.....  | 1   |
| 1. Ka autentičnoj interpretaciji Skrjabinovih dela.....                                | 5   |
| 2. Ka dalekoj zvezdi - poetički i tehnički aspekti prvog stvaralačkog perioda.....     | 22  |
| 2.1. Izvođačka analiza odabranih dela prvog stvaralačkog perioda.....                  | 43  |
| 2.2. 6 Prelida op. 13.....   | 50  |
| 2.3. Dve mazurke iz op. 25: br. 2 i br. 3.....   | 66  |
| 2.4. Fantazija u ha molu op. 28.....   | 74  |
| 3. Ka ekstazi - poetički i tehnički aspekti drugog stvaralačkog perioda.....           | 96  |
| 3. 1. Izvođačka analiza odabranih dela drugog stvaralačkog perioda.....                | 126 |
| 3.2. Dve poeme op. 32.....   | 128 |
| 3.3. Sonata br. 5.....   | 135 |
| 4. Ka plamenu - poetički i tehnički aspekti trećeg stvaralačkog perioda.....           | 169 |
| 4.1. Izvođačka analiza odabranih dela trećeg stvaralačkog perioda.....                 | 185 |
| 4.2. Sonata br. 6.....   | 185 |
| 4.3. Tri etide op. 65.....   | 213 |
| 4.4. Poema <i>K plamenu</i> op.72.....   | 223 |
| 5. Osobnosti fature klavirskog stava Skrjabinovih dela.....                            | 226 |
| 5.1. Mogućnosti primene Buzonijevog metoda u pripremi izvođenja Skrjabinovih dela..... | 232 |
| 6. Zaključak.....  | 244 |
| Literatura.....  | 245 |

## UVOD

Osobnosti Skrjabinovog stvaralačkog puta čine veoma atraktivnim resitalski program sastavljen od njegovih reprezentativnih dela i pružaju bogate mogućnosti za umetničko istraživanje. Skrjabinovo stvaralaštvo se u stručnoj literaturi (Deljson, Rubcova, Bauers) najčešće deli na tri perioda: rani, srednji (tranzicioni) i pozni. U ranom periodu, njegovo stvaralaštvo izrasta iz romantičarskih korena (pre svega tradicije Šopena). U srednjem periodu dešava se bogata i složena evolucija njegovog stila. Pojavljuju se uticaji Lista i Vagnera, interesovanje za filozofiju Ničea i Šopenhauera, a ujedno on osvaja jezik blizak impresionistima i simbolistima (*Satanska poema*, *Četvrta sonata*, *Peta sonata*, *Treća simfonija*, *Poema ekstaze*). U poznom periodu stvara pod jakim uticajem teozofije i ruskog simbolizma i postaje jedna od vodećih figura ruskog misticizma i simbolizma. On nastavlja put evolucije izražajnih sredstava napuštajući tonalitet (pet poslednjih klavirskih sonata, *K plamenu*, *Prometej*) i smelo koristi ekspresionistička sredstva izražavanja.

Na osnovu dugogodišnjeg praktičnog bavljenja ovom temom kroz izvođenja, ali i mog pedagoškog i istraživačkog rada, identifikovao sam dva po meni najznačajnija faktora koji utiču na uspešno izvođenje Skrjabinovih dela čiji ću uticaj na aspekte interpretacije posebno ispitati u ovom istraživanju. To su: odnos prema programnosti i osobnosti fakture klavirskog stava.

**Odnos prema programnosti** – kod Skrjabinina, kreće od standardnih romantičarskih modela Lista i Šumana, a razvija se u pravcu specifičnog filozofskog podteksta, ponekad izloženog u vidu poeme (npr. *Poema ekstaze*), do utopijskih težnji u poznom periodu stvaralaštva da u svom delu objedini sve umetnosti (*Misterija*) i čak prevaziđe Vagnerov *Gesamtkunstwerk*. Pored kratkih tekstova koji prate njegova značajna dela kao što su sonate br. 3, 4 i 5 i *Poema ekstaze* za orkestar, on uvodi i nestandardne, izuzetno bogate i neobične oznake u notni tekst kojima označava ne samo karakter muzike, već i određena stanja duha, atmosfere, ili daje filozofske poruke. Polazna hipoteza je da se bez poznavanja ovog konteksta ne može na odgovarajući način tumačiti Skrjabinova partitura. Skrjabin često koristi muzički oblik kao neku vrstu pozornice za svoje programske ideje. On u notnom tekstu upisuje simboličke, apstraktne karakterne oznake za sve važne motive. Oni se u vidu lajtmotiva pojavljuju u gotovo svim delovima forme i stupaju u složene međusobne interakcije i međusobno se transformišu. Iz ovoga proističe da postoji snažna međuzavisnost između programnosti i forme u njegovim delima. Ta međuzavisnost i uslovljenost će biti posebno ispitane u ovom radu, jer mogu

izvođača uputiti na suštinski važne dramske odnose elemenata forme koji su neophodni za uspešnu interpretaciju.

**Osobnosti fature klavirskog stava** – Skrjabinova klavirska faktura je izuzetno bogata, raznovrsna i originalna. Ona je veoma složena, pijanistički zahtevna i izazovna za proučavanje, posebno s obzirom na evoluciju koja se može pratiti u njegovom opusu kroz odnos prema tonalitetu i ritmu. Polazište je u poznoromantičarskoj harmoniji, da bi se zaoštavanjem i potenciranjem dominantne sfere („dominantizacija” tonaliteta, kako je to označeno u ruskoj literaturi) postepeno napuštali tonalni okviri i uspostavljala nova funkcija vertikale u dramaturgiji oblika. U prvom periodu njegovog stvaralaštva karakterična je upotreba guste višeslojne fature i zasićene hromatike romantizma, dok u srednjem periodu kreće ka prozračnijoj fakturi u kojoj se primećuje slabljenje tonalnih funkcija, pre svega uvođenjem nonakorda na mesto tonike. U poznom periodu primećuje se težnja ka novim tonskim sistemima, najčešće oktatskim, koji proističu iz specifične organizacije harmonskih veza (tritonuska veza - po Dernovoj), i donekle akordskih vertikala po kvartama koje proističu pre svega iz Prometejevog akorda (Sabanjejev, Hull). Česta je upotreba poliritmije. U poglavlju br.5 bavio sam se tehničkim aspektima njegovih dela i obrazložio primenu Buzonijevog metoda koji sam koristio prilikom pripreme njegovih dela. Za izvođača, u praktičnom smislu, upravo ovi prethodno navedeni faktori mogu biti ključni za određivanje brojnih aspekata interpretacije, od poetskih do čisto tehničkih, od memorizacije dela do problema komunikacije sa delom i sa publikom.

U program ovog umetničkog projekta uključio sam izbor Skrjabinovih dela koja sa jedne strane ilustruju sve tri etape njegovog stvaralaštva i reprezentuju evoluciju njegovog stila, a sa druge veoma su atraktivna što celokupni program sačinjava kao vid transformacionog i snažnog dramskog preobražaja. Ova dela će ujedno biti uzorak za analizu u okviru ovog umetničkog istraživanja. Program je izabran pažljivo kako bi bili predstavljeni najznačajniji žanrovi u njegovom stvaralaštvu: prelidi, poeme, etide, mazurke i sonate.

**Mazurke.** Skrjabin je na početku svog stvaralaštva bio pod jakim uticajem Šopena. Komponovao je u formama i žanrovima koji su bili tipični za njegovog idola: prelidi, etide, empromtiji, koncert, fantazija, nekoliko valcera i *Poloneza u be molu*. Komponovao je *Deset Mazurki op. 3* koje su pod snažnim uticajem Šopena, ali i *Devet Mazurki op. 25* u kojima demonstrira originalniji tretman ove forme. U okviru ovog umetničkog projekta na programu će biti izvedene dve mazurke iz op. 25.

**Prelidi.** Skrjabin je tokom evolucije svog stvaralaštva napisao 95 prelida i tretirao ih je kao neku vrstu stvaralačke laboratorije. U njima se jasno mogu sagledati inovacije i evolucija njegovog stila. Izabrao sam *Šest prelida op. 13* iz prvog perioda stvaralaštva, koji imaju jasna obeležja snažnog uticaja Šopena, ali i prve naznake originalnog i inovativnog stvaralačkog mišljenja.

**Etide.** Skrjabin je komponovao tri zbirke etida. Njihov nastanak se poklapa sa njegovim stvaralačkim periodima: rani – *Dvanaest etida op. 8*, srednji – *Osam etida op. 42*, pozni – *Tri etide op. 65*. Za ovaj koncertni program izabrao sam poslednju zbirku. U pitanju su gotovo eksperimentalna dela, bazirana na do tada neistraženim paralelnim intervalima (br.1. none, br. 2. septime i br. 3. kvinte).

**Sonate.** Od deset sonata izabrao sam dve, koje reprezentativno prikazuju Skrjabinovu stilsku transformaciju. *Sonata br.5* predstavlja kulminaciju srednjeg perioda stvaralaštva. Napisana je u stvaralačkom zanosu za samo nekoliko dana, neposredno nakon orkestarskog remek-dela *Poeme ekstaze* koje je pisao nekoliko godina. Počevši od nje, Skrjabin sve naredne sonate piše u jednom stavu. *Sonata br. 6* je napisana nakon njegovog orkestarskog magnum opusa *Prometeja* i sadrži brojne karakteristike njegovog poznog stvaralaštva.

**Fantazija u ha molu op. 28** predstavlja vrhunac i poslednje klavirsko delo prve etape njegovog stvaralaštva. Ovo delo karakteriše izuzetno gusta faktura sa bogatom romantičarskom polifonijom. Nakon ovog dela on kreće novim putevima stvaralaštva istražujući novu upotrebu harmonije, forme i programnosti.

**Poeme.** Skrjabin počeo je da piše klavirske poeme od srednjeg stvaralačkog perioda. Poput etida i prelida i one su neka vrsta stvaralačke laboratorije. Izabrao sam popularne *Dve poeme op. 32*, koje su i prva dela kompozitora u ovom žanru. Ove poeme po svom harmonskom jeziku, fakturi i svežini inspiracije jasno upućuju na nove muzičke puteve kojima je kompozitor krenuo.

Kao simbolički kraj čitavog koncerta izabrao sam poemu *K plamenu op. 72 (Vers la flamme)* koja predstavlja vrhunac Skrjabinovog poznog stvaralaštva.

U prvom poglavlju opisuje se Skrjabin kao pijanista i interpretator svojih dela (zahvaljujući tonskim zapisima koje je ostavio na rolnama, ali i svedočanstava kompetentnih savremenika), kao i karakteristični pristupi njegovom stvaralaštvu nekih od najznačajnijih izvođača njegovog opusa. Zatim, slede poglavlja dva, tri i četiri koja prate sva tri perioda



njegovog stilskog razvoja. U njima se opisuju značajni događaji iz Skrjabinovog života koji su uticali na njegovo stvaralaštvo. Takođe ona sadrže i dokumentovani pristup njegovoj programnosti i razvoju tehničkih i izražajnih muzičkih sredstava, kao i kratke opise ili analize karakterističnih dela i žanrova. Iza svakog od ovih poglavlja sledi moja izvođačka analiza odobranih dela sa umetničkog projekta. U petom poglavlju sagledavaju se osobenosti fature Skrjabinovog klavirskog stava. U zaključku, pokušao sam da sažmem i generalizujem svoj umetnički pristup ovoj složenoj i višeslojnoj materiji.

## 1. KA AUTENTIČNOJ INTERPRETACIJI SKRJABINOVIIH DELA

Svi interpretatori teže tome da njihova interpretacija određenog dela bude originalna, ali i što autentičnija kompozitorovom stilu. Imajući u vidu veliki broj muzičkih parametara koji zapravo sačinjavaju varijable izvođenja jednog dela, jasno je da se idealu autentičnog izvođenja možemo samo približiti, ali da je on nedostižan. Bez želje za ulaskom u filozofsku raspravu o ovom problemu, čini mi se da su krunski dokaz ove teze snimci kompozitora izvođača (npr. Debisi, Skrjabin, Granados, Ravel). Kompozitori veoma često izvode svoja dela drugačije u mnogim suptilnim detaljima, nego što su ih upisali u notni tekst. Skrjabin je bio izuzetan pijanista i mnogi aspekti njegovog stvaralaštva vezani su i za njegova pijanistička traganja. Aspekte svojih dela kao što su pedal, precizan tempo, nijansiranje tušea, Skrjabin po sopstvenim rečima, nije unosio dovoljno precizno u svoje partiture ili ih nije unosio uopšte. Imajući u vidu da je Skrjabin bio izuzetan pijanista i interpretator svojih dela, u potrazi za autentičnim izvođenjem njegovih dela nužno je sagledati njegov pristup instrumentu, kao i pristupe pijanista koji su ga poznavali ili dolazili iz kruga koji je bio blizak kompozitoru. Zato ću u ovom poglavlju najpre predstaviti svedočanstva savremenika o njegovom pijanizmu, zatim kratku analizu Skrjabinovih zapisa na rolnama i izvođačke principe nekih od čuvenih interpretatora.

Pre nego što krenemo u analizu karakteristika Skrjabinovog pijanizma izdvojio bih četiri opšta izazova i problema vezanih za analizu izvođaštva velikih pijanista iz prošlosti, koje je u uvodu svoje knjige *Veliki pijanisti* definisao čuveni američki kritičar Harold Šonberg:

1. ...Lakše je paleontolozima da rekonstruišu čitav skelet na osnovu samo jedne koščice. Oni bar imaju tu koščicu. Pre nego što su se pojavile gramofonske ploče, kada bi pijanista uklonio ruke sa klavijature, zvuk se gubio za sva vremena...Međutim, iako su jedan Klementi ili Drajšok, Henzelt, Šopen ili Alkan bili toliko neuviđavni te su umrli pre otkrića gramofona, ostalo nam je dovoljno opipljivih i pisanih dokaza koji nam pružaju prilično tačne predstave o njihovom sviranju.
2. ...U nedostatku snimaka možemo se osloniti na biografije, kritike, anegdote, pisma, izjave učenika. Međutim i ovde se otvara pitanje pouzdanosti i odvajanje činjenica od legende.
3. ...Proučavajući njihove kompozicije možemo zaključiti kakve su osobine posedovali, pa prema tome i kakav je bio njihov odnos prema klaviru. Veliki pijanisti u prošlosti bili su većinom i kompozitori koji su komponovali, pre svega, za sebe...prstoređi i oznake za interpretaciju mogu mnogo toga da otkriju o njihovom pijanizmu.
4. Problem nepouzdanosti snimaka na rolnama, zbog njihovog mehaničkog načina snimanja i mogućnosti naknadnog editovanja. (Schonberg, 1987:13-17)

Na sreću, kod Skrjabina pored njegovih notnih zapisa iz kojih se nesumnjivo mogu uočiti i karakteristike brojnih aspekata njegovog pijanizma, postoje i brojne izjave kredibilnih savremenika o njegovim koncertima. Što je još značajnije, postoje i zvučni zapisi na klavirskim rolnama, koji iako nedovoljno pouzdani, mogu dati dosta informacija o stilu i načinu na koji je izvodio svoja dela. Pored informisanosti o njegovim poetskim inspiracijama za dela koja je pisao, sagledavanje principa na kojima je Skrjabin zasnivao izvođenja sopstvenih dela, može biti od ključne važnosti za kreiranje uspešne interpretacije. U ovom poglavlju nije mi cilj da prikazem iscrpnu analizu svih aspekata njegovog pijanizma, već da ukažem na aspekte koji su se nakon istraživanja, kroz uvid u njegovu biografiju, izjave savremenika i njegove snimke meni pokazali kao esencijalni za moj lični pristup izvođenju njegovih dela, kroz formiranje moje muzičke predstave i samim tim načina izvođenja.

## **SKRJABIN KAO PIJANISTA I PROMOTER SVOJIH DELA - SVEDOČANSTVA SAVREMENIKA**

Pre nego krenemo u sagledavanje svedočanstava o Skrjabinovom odnosu prema izvođaštvu sopstvenih dela potrebno je da se osvrnemo na korene njegovog izvođačkog stila. Skrjabin je kao pijanista, uz svu svoju izvođačku originalnost i individualnost, bio vrhunski produkt moćne ruske škole pijanizma. Počeci ruske škole vezuju se za dolazak Klementijevog učenika Džona Filda u Rusiju početkom XIX veka, koji je učio mnoge generacije prvih značajnih ruskih muzičara. Najznačajnija karakteristika njegovog sviranja bila je razvoj novog melodijskog, pevajućeg stila na klaviru. Iz toga je proizašla i druga značajna karakteristika - lepota tona. Fildov učenik Glinka svedoči: „njegovi prsti su padali na dirke kao velike kapi kiše, rasute kao perle u somotu. Njegovo sviranje je bilo kapričozno, bogato i puno energije“. Većina Fildovih učenika je preuzela ovu estetiku i prenela je na svoje studente.

Fildovi najznačajniji učenici su bili Mihail Glinka (1804–1857), Aleksandar Djubjuk (1812–98) i Aleksandar Viluan (1808-1878). Djubjukovi učenici su između ostalih bili Balakirjev i Zverjev (kod koga su kasnije učili Skrjabin i Rahmanjinov). Kod Viluana su učili braća Anton i Nikolaj Rubinštajn. Njih dvojica su kasnije postavili temelje ruske pijanističke škole. Anton Rubinštajn je 1862. godine osnovao Konzervatorijum u Sankt Petersburgu, a Nikolaj je 1866. godine osnovao Konzervatorijum u Moskvi. Na oba ova konzervatorijuma

tokom dužeg niza godina su kao predavači bili angažovani i vrhunski strani profesori (Henselt, Lešeticki, Brasen, na kratko i Buzoni...), a upijajući njihov uticaj velikom brzinom počeli su da se formiraju i ruski čuveni pedagozi. Iako su svi ovi velikani bili individualisti i zapravo veoma različiti umetnici, zajedničko im je bila pažnja ka lepoti tušea i klavirskog tona. Lejkin odlično primećuje da je zaštitni znak ruske pijanističke škole postao lepi tuše - *le beau toucher* praveći paralelu sa *bel canto* stilom kao zaštitnim znakom italijanskog pevanja.

Skrjabinov prvi nastavnik klavira Georgij Konjus, inače učenik Tanjejeva, odmah je uočio njegov izuzetni talenat. Mada je on već tada opisao njegovo sviranje kao eterično i sa nedostatkom većeg zvuka, Konjus svedoči da je Skrjabin brzo napredovao, ovladao svim skalama i svirao veoma virtuoзни *Perpetum mobile* Vebera.

Na preporuku Tanjejeva sa kojim je radio teorijske predmete, Skrjabin ulazi u klasu Nikolaja Zverjeva (učenika Djubjuka i kasnije Henzelta). Zverjev je bio poznat kao izuzetno strog profesor, a važio je za vrhunskog pripremnog pedagoga za Konzervatorijum. On je bio oduševljen talentom mladog Skrjabina. Skrjabin je napredovao izuzetnom brzinom i 1888. god. upisao Moskovski konzervatorijum.

Njegov profesor Vasilij Safonov (1852–1918) završio je Petrovgradski konzervatorijum i učio je kod Lešetickog, a zatim kod Brasena. Bio je izuzetni profesor, pijanista i dirigent, ali i organizator koji je dugo godina bio direktor Konzervatorijuma u Moskvi. Kao pedagog posebnu pažnju je posvećivao lepoti tona, karakternom i stilskom izvođenju, ali i postavci ruke i tehničkoj perfekciji. Objavio je studiju *Nova formula* 1916. godine u kojoj je obrazložio ideje o tehničkim postavkama sviranja na klaviru sa posebnim akcentom na petoprste formule. Safonov je posebno isticao Skrjabinov zvuk, a naročito upotrebu pedala. Svojim učenicima je govorio: „Zašto gledate u njegove ruke gledajte u njegove noge.“ Pred studentima je često koristio frazu „Saškin pedal“. Safonov dalje ističe:

Mnogo toga je usvojio od mene. Ali imao je posebnu raznovrsnost zvuka, savršeno osetljivu upotrebu pedala; posedovao je redak i izuzetan dar: kad je Skrjabin svirao, njegov instrument je disao.

(Rudakova, 1980: 36)

O njegovim studentskim nastupima i repertoaru imamo nekoliko pouzdanih izvora koji ih opisuju. Njegov drug iz klase Safonova (a i Zverjeva tokom pripremnih godina), inače sjajni pijanista Presman svedoči: „...u klasi Safonova, Skrjabin je imao kolosalne uspehe. Sećam se

kako je prekrasno svirao dela kao što su *Allegro de Concert* Šopena, zatim njegovu *Baladu u g molu, Sonatu op.101* Betovena itd...”

Skrjabinov biograf Deljson pominje koncert od 4. januara 1891. godine na kome je Skrijabin izveo sledeća dela: Mendelson: *Ozbiljne varijacije*, Šuman: *Leptiri*; Šopen: *Nokturno, Etidu, Mazurku* (ne navodi koje konkretno) i *Koncert br.1* u Es duru Lista. Deljson naglašava da je mišljenje publike bilo podeljeno. Publika je bila oduševljena njegovim sviranjem, ali bilo je i autoriteta koji su isticali da uz svu izuzetnu delikatnost i emotivnu dubinu izvođenja, u njegovom sviranju ipak postoji nedostatak sonornosti i izvesna ritmička nervoza. Deljson dalje ukazuje na to da je Skrijabin sve ređe izvodio dela drugih autora, a od završetka Konzervatorijuma izvodio isključivo svoja dela. (Дельсон, 1971: 52).

Koncerti studenata Konzervatorijuma privlačili su veliku pažnju publike i kritike u Moskvi. Lejkin navodi kritiku u novinama *Московские ведомости* sa koncerta studenata Konzervatorijuma u Moskvi održanog 28. februara 1891. god:

... Henseltov Koncert za klavir (1. stav), zahteva nekonvencionalnu virtuoaznu tehniku što ga čini jednom od najtežih klavirskih kompozicija. Izveo ga je Skrijabin, student profesora V. I. Safonova, sa takvom smirenošću i samopouzdanjem koje se može očekivati samo od iskusnog virtuoza. Skrijabin definitivno ostvaruje ogroman napredak i to ne samo u tehničkom smislu; njegovo sviranje je izuzetno harizmatično i ima sve naznake najfinijeg umetničkog talenta.

(Leikin, 2011: 23)

Čuveni kritičar Osovski opisuje Skrijabinov nastup iz studentskih dana:

Zima, 1890-1891.godine...Među moskovskim ljubiteljima muzike proširila se vest o novom neobično jarkom muzičkom talentu...Skrjabin je seo za klavir. Samo nekoliko muzičkih trenutaka bilo je dovoljno da slušaoci budu u njegovoj moći. Još od tih mladih godina, Skrijabin je posedovao sposobnost koja ga je pratila celog života, da od prvih tonova uspostavi psihički kontakt sa publikom, izvlačeći iz sebe nervoznu, hipnotišuću struju koja ju je neodoljivo osvajala. Tom prilikom Skrijabin je svirao samo svoja dela: *Preludijum u Ha duru, Nokturno, Etidu cis mol, Valcer* i nekoliko Mazurki...U izvođenju Skrijabina, ova dela su delovala kao improvizacija, kao da ih je na samom koncertu sačinio, noseći neutaženi žar kreativne inspiracije: toliko poleta, slobode i hirovitosti je bilo u njegovom sviranju, takva svežina i spontanost... Sam zvuk instrumenta je plenio pod čarobnim prstima njegovih lepih, uglađenih, malih ruku. Celo izvođenje nosilo je pečat individualnosti i visoke gracioznosti.

(Рудакова, 1980: 37)

Skrjabin je pokušavajući da dostigne virtouznost svog kolege iz klase Džozefa Levina, tokom leta 1891. godine ozbiljno preforsirao svoju desnu ruku koju je još u mladosti povredio kada ga je udarila kočija. Njegov profesor Safonov mu je pomogao da se postupno rehabilituje i povрати tehniku u dovoljnoj meri da završi sa uspehom svoje studije klavira. Na žalost povreda mu se obnovila 1893. godine nakon završetka Konzervatorijuma i pratila ga tokom čitave karijere. Čak su i kritičari primećivali da mu je leva ruka snažnija od desne. Ova povreda je imala veoma značajne posledice i po njegovo stvaralaštvo o čemu će detaljnije biti reči u narednom poglavlju. Uprkos povredi ruke, Skrijabin je 1892. godine briljantno okončao studije na Konzervatorijumu sa ocenom 5+ i to sa sledećim programom: Beethoven: *Sonata* op.109, Šuman/List: *Frühlingsnacht*, Šopen: *Barkarola*, Bah: *Kapričo povodom odlaska voljenog brata*, Ljapunov: *Valcer*. (Рубцова, 1989: 38)

Harold Šonberg u knjizi *Veliki pijanisti* navodi:

Skrjabin je bio spontani pijanista i nijedno delo nije svirao dva puta istovetno. Elena fon Tidebel bila je gost na čuvenoj turneji, za koju je Sergej Kusevicki zakupio brod na koji je smestio orkestar i ploveći niz Volgu u jedanaest gradova dirigovao ukupno devetnaest koncerata. Na svim koncertima Skrijabin je svirao svoj *Klavirski koncert u fis molu*, a Fon Tidebelova je zapisala da je svaki put drugačije svirao - zavisno od toga kako je proveo dan i prema trenutnom raspoloženju.

(Schonberg, 1987:291).

Lejkin citira velikog ruskog pesnika Baljmonta nakon koncerta u Sankt Petersburgu 1913. godine:

„Skrjabin za klavirom. Bio je majušan i krhak, ovaj zvonki vilenjak... Bilo je nekako zastrašujuće. A kad je počeo da svira, kao da je zračio svetlošću, okružen atmosferom veštičarenja“.

(Leikin, 2011: 4)

Skrjabin je nakon Konzervatorijuma, kao izvanredni pijanista, popularizovao svoju klavirsku muziku kroz sopstvene nastupe. Svirao je brojne koncerte širom Rusije, Evrope i Sjedinjenih Država. Bio je svestan svog nedostatka sonornosti i slično kao i Šopen preferirao manje intimnije dvorane. Koristio je najprefinjenija nijansiranja u *piano* dinamici kako bi njegov *forte* zvučao efektno. Skrijabin je svoje koncerte najčešće organizovao u tri celine (dakle sa dve pauze). U izuzetno bogato ilustrovanoj monografiji Rudakove, *Skrjabin* mogu se videti brojni originalni programi sa njegovih koncerata od najranijih početaka, sve do njegove prerane smrti. Pregledom tih njegovih koncertnih programa može se ustanoviti da nije izvodio svoja dela

hronološkim redom, niti je izvodio svoje opuse sastavljene od manjih dela (npr. prelidi) u celini. Ponekad je čak izvodio i odvojeno stavove svojih sonata, na primer na koncertu u Parizu održanom 15. januara 1896. god. kao završnu tačku trećeg dela resitala je izveo samo drugi stav svoje *Sonate br.2*. Često je unutar jednog dela koncertnog programa kombinovao naizmenično prelide sa mazurkama. U srednjem delu koncerta najčešće bi izvodio duža dela npr. sonate, a u prvom i trećem delu, program je koncipirao na principu podizanju emotivne energije, počinjući sa delima pretežno lirskog karaktera, a završavajući sa efektnim bombastičnim delima kao što su *Etida dis-mol op.8 br.12*, *Allegro de concert op.18* ili *Poloneza u be-molu op.21*. Evo primera jednog Skrjabinovog resitalskog programa održanog 17. februara 1911. godine u Drezdenu. Jasno se primećuje struktura iz tri dela, kao i da Skrjabin nije mario da na hronološki način prezentuje svoja dela publici.

#### I

Prelidi: op.13 br. 1; op.11 br.13, 14, 5 i 10; op.16 br. 1 i 2;

op.11 br. 22; op. 31 br. 3; op. 17 br.3 i 4; op.11 br.24

Nokturno za levu ruku op. 9

Etide op.8 br. 2, 8 i 12

#### II

Treća sonata op. 23

#### III

Mazurke op. 3 br. 10; op. 40 br. 1 i br. 2

Dve poeme op. 32

Désir op. 57 br. 1

Quasi Valse op. 47

Enigma op. 52 br. 2

Poloneza op. 21

Drugi izuzetno značajni izvor o Skrjabinovom pijanizmu i izvođačkoj estetici su sećanja njegovih studenata i mladih pijanista koji su mu svirali. Skrjabin je od 1888. do 1903. godine bio profesor klavira na Moskovskom konzervatorijumu. Rudakova navodi sećanja njegove studentkinje M. S. Nemencove Lunc:

Sva njegova uputstva bila su lokonska: treba umeti izvući zvuk iz drvenog instrumenta kao dragocenu rudu iz suve zemlje. Izuzetno interesantna su bili saveti o upotrebi pedala kojim je Skrjabin vladao virtuožno...vibrirajući, igleni (kratki, precizni poput uboda iglom), pedalna magla. Skrjabin je tražio od svojih učenika, pre svega, izražajno, smisleno izvođenje svakog momenta dela: - *Nema pasaža! Sve mora da živi!*

(Рудакова, 1980: 46).

Bauers iz memoara Nemencove Lunc navodi:

pojedini predstavnici „glasnog pijanizma” često su zamerali Skrjabinu nedostatak snage. Tačno je da Skrjabin nije posedovao zastarašujući *fortissimo*. Ali on nije naročito voleo „materijalistički” zvuk. Uvek je govorio da najdublji *forte* ne sme nikada da zvuči grubo.

(Bowers, 1996:145–46).

Lejkin navodi reči Jelene Bekman-Ščerbine, koja je bila sjajna pijanistkinja, dobitnica zlatne medalje na Moskovskom konzervatorijumu, učila kod Zverjeva, a potom kod Safonova. Ona je imala prilike da mnoga Skrjabinova dela prostudira sa samim kompozitorom. U svojim memoarima prisećala se: „Skrjabinovo izvođenje karakteriše neverovatna finoća nijansiranja. Notacija ne može da prenese sva senčenja, hirovite fluktuacije tempa, i pravi ton. Morate da čitate između redova, a i sam kompozitor je često menjao tekst“. Lejkin, dalje navodi Skrjabinovog biografa Aljšvanga koji piše: „muzičari koji su prisustvovali Skrjabinovim klavirskim resitalima sa objavljenim partiturama u ruci, primetili su da je kompozitor uvek menjao tempo, izražajne nijanse, ritam, pa čak i note. Takođe su primećivali, da su takve modifikacije ponekad čak bile dijametralno suprotne od notnog teksta i uvek su zvučale bolje“.

Veoma je značajno istaći da je Skrjabin pre nego što bi predstavio svoja simfonijska dela javnosti, često sarađivao sa dirigentima svirajući im i analizirajući odlomke na klaviru. Opisujući svoje sesije sa čuvenim dirigentom Modestom Altšulerom, tokom kojih je kompozitor analizirao *Poemu ekstaze*, Skrjabin je primetio: „užasno je teško dirigentima da prikažu sve detalje tako složene kompozicije...ima toliko puno polifonije, da bez saznanja o kompozitorovim namerama, teško mogu da odluče koju deonicu treba naglasiti i u kom trenutku; istovremeno je nemoguće sve naznačiti u partituri“. Ova poslednja rečenica otkriva da Skrjabin nije uspevao da označi sve željene sugestije u partituri, a sa druge strane i da je esencijalno upoznati se sa njegovim



programskim idejama o delu, kako bi se odredila hijerarhija unutar često komplikovane polifone mreže motiva.

Sabanjejev je kao izuzetno blizak prijatelj i svedok poslednjih godina Skrjabinovog života u svojoj knjizi *Uspomene na Skrjabina* dao nekoliko veoma važnih sećanja i opservacija o njegovom sviranju. Evo opisa kako je Skrjabin sedeo za instrumentom i na koji način je pristupao dobijanju zvuka:

Sedeći za instrumentom, gledao je gore ili napred, često zatvarajući oči, posebno u *pp*, a lice mu je izražavalo čežnju i zadovoljstvo u tim trenucima. Sedeo je vrlo ispravljeno za klavirom, nikada se nije nagnjao ka klavijaturi, nikada nije ulazio u klavir, poput mnogih pijanista, već naprotiv, često od klavira. Povremeno je poskakivao gore-dole na stolici i činilo se da se guši od unutrašnjih emocija... Skrjabinov intimni, nežni i zavodljivi zvuk bio je neopisiv. Ovu ogromnu tajnu zvuka znao je do savršenstva. Zvuk u *pp* otkrivao je pun šarm, prstima je dodirivao klavijaturu kao poljupcima, a njegov virtuozni pedal obavijao je ove zvukove slojevima nekih čudnih odzvuka koje posle niko od pijanista nije mogao reprodukovati. U dramskim trenucima bio je neverovatno nervozan - ova nervoza je delovala poput električne struje, ali lepota zvuka ni ovde ga nije izdala.

(Сабанеев, 1925: 52)

Verovatno nije slučajno da se na grafici čuvenog ruskog slikara i Skrjabinovog prijatelja Leonida Pasternaka iz 1909. godine, mogu jasno videti mnogi elementi njegove postavke za klavirom koji odgovaraju gore citiranim opisima Sabanjejeva.



Leonid Pasternak: *Skrjabin za klavirom* (1909), (Skrjabinov Muzej, Moskva)

Ovde bih dodao i odnos Skrjabina prema distribuciji ruku. U susretu sa Sabanjejevim pričao je vrlo strastveno o ovom bitnom aspektu izvođenja:

...A da ne spominjemo koliko je važno kojom rukom se svira. Apsolutno drugačija mentalna senzacija dolazi od toga da li treba neko mesto svirate levom ili desnom rukom. Da li se sećate kako je u *Krajšlerijani* kod Šumana? Šuman je to, očigledno, takođe jasno razumeo. Na kraju krajeva, svaki pasaž, svaki melodijski pokret izraz je ove ili one volje.

Teški napregnuti pasaži bolje izražavaju napetost. Na primer početak u mojoj *Trećoj sonati*: da li je moguće svirati ga sa obe ruke?

I odsvirao je uvodne zvuke sonate, motiv kvarte Cis-Fis u oktavama, ali sa obe ruke.

- Ovo je užas, skandal!... Tako mirno i udobno, a tu mora da bude munja! Raspoloženje izvođača zavisi od onoga *šta* svira i *kako* se to distribuira pod njegovim rukama.

Zbog toga uopšte nije svejedno da li treba neki motiv svirati levom ili desnom rukom, ili obema rukama - sve ovo stvara i menja raspoloženje, štrih.

(Сабањеев, 1925: 171)

Bilo je i slučajeva kako je sam Skrjabin govorio „skandala“ na koncertima... Ponekad bi se zamislio i odlutao tokom nastupa i zaboravio šta dalje treba da svira. Jednom je tako prepolovio svoju poznatu *Poemu op. 32*... To je uradio i sa *Sonatom br. 7*, kada je preskočio nekoliko taktova na kraju razvojnog dela. Tokom sviranja često je menjao sopstveni autorski tekst, neke od tih promena postale su mu navika, na primer, *Četvrtu sonatu* uvek je završavao akordom bez završnih oktava koje je napisao. U mazurkama, preludijima i minijaturama, vrlo često je na kraju dodavao neke dodatne arpeđirane akorde, „za zaključak“. Kad bi mu „rigorozni“ muzički prijatelji govorili o tome posle koncerta, obično bi se ispostavilo da toga nije svestan. - Stvarno? A nisam ni primetio ... Pa, autoru se dozvoljava“, našalio bi se.

(Сабањеев, 1925: 171)

### SKRJABINOVI ZAPISI NA ROLNAMA

Skrjabinovi zvučni zapisi postoje samo na klavirskim rolnama. Uprkos svim nedostacima ovog načina snimanja, slušajući ih, ipak se mogu uočiti važne karakteristike koje potvrđuju i dopunjuju većinu tvrdnji i svedočanstava savremenika o njegovom izvođaštvu koje su prethodno navedene. Imajući u vidu sve nedostatke mehaničkih procesa snimanja rolni, mogućnosti

njihovog naknadnog editovanja kao i probleme reprodukcije, rolne svakako nisu najpouzdaniji medijum za procenu umetnosti izvođaštva nekog pijaniste. Skrjabinova lepota tona, kao i bogatstvo primene pedala nije moguće ustanoviti na ovim snimcima kako zbog same tehnike nastanka tih zapisa tako i ograničenih mogućnosti tehnologije reprodukcije. Međutim, ono što jeste moguće studirati sa velikom preciznošću jesu: diskretne izmene u notnom tekstu, naglašavanje polifonog vođenja glasova putem njihove desinhronizacije, Skrjabinov *rubato*, kao i generalni odnos prema protoku vremena u odnosu na dramsku sadržinu dela - što je od ogromnog značaja za interpretaciju njegove muzike.

Skrjabin je snimio klavirske rolne za firme *Hupfeld* i *Welte*. Sovjetska diskografska kuća *Melodija* je snimila i izdala reprodukcije Velte rolni na ploči. Reprodukcije snimaka Velte rolni takođe su objavljene na kompakt disku *The Caswell Collection, Vol. 5*, koji je izdala firma *Pierian Recording Society*: PIR0018.

Snimci za Hupfeld su daleko manje pouzdani od onih za Velte, jer je proces „snimanja“ rolni uključivao saradnika, koji je dok bi pijanista svirao, beležio pedal i dinamiku i tek naknadno je bilo moguće uneti te podatke na rolnu. Ovaj saradnik se zvao *pianolist* i morao je da prođe rigoroznu obuku. Mada se mogu pronaći i tvrdnje da je firma Hupfeld imala tehnologiju kojom je bilo moguće zabeležiti više nivoa dinamike i pedal, generalno se njihove rolne smatraju nepouzdanim u tom smislu. No, bez obzira na sve to, ove rolne su od neprocenjivog značaja. Za firmu Hupfeld, Skrjabin je 15. januara 1908. godine u Lajpcigu snimio sledeća dela:

Etida op. 8, br. 8 (13426)

Feuillette d'album op. 45, br. 1 (13427)

Dve mazurke op. 25, br. 1 i 3 (13428, 13429)

Mazurka op. 40. br. 2 (13430)

Dve poeme op. 32, br. 1 i 2 (13431, 13432)

Preliid op.11, br. 10 (13433)

Preliidi op.11, br. 13 i 14 (13434)

Preliidi op.17. br. 3 i 4 (13435)

Treća sonata op. 23 (13436, 13437)

Druga sonata op. 19 (13438, 13439)

Oznake rolni su iz Hupfeldovog kataloga iz 1912. godine. Interesantno je da je kraća dela Skrjabin snimio sukcesivno na jednoj rolni, dakle „u jednom dahu“. Od neprocenjivog značaja je činjenica da je Skrjabin snimio pored brojnih minijatura i svoja dva kapitalno važna dela: *Drugu* i *Treću sonatu*.

Dve godine kasnije Skrjabin je dobio poziv da snima za konkurentsku firmu *Welte* koja je sa ponosom tvrdila da je proces snimanja u potpunosti automatizovan i da se na taj način prenosi (za to vreme) najautentičniji način izvođenja. Pored perforacija za odsvirane note, mašina koja je snimala mogla je čak da u rolnu upiše i dinamička nijansiranja i pedalizaciju. Ovaj proces je čuvan kao najstroža poslovna tajna i zaista jeste svojevrsno čudo mehanike. Za potrebe snimanja Velte je svoju opremu iz Frajburga dopremio u Moskvu. Skrjabin je februara 1910. godine snimio sledećih devet dela:

Dva Prelida op. 11 br. 1 i 2 (2067)

Poema op. 32 br. 1 (2068)

Dva prelida op. 11 br. 13 i 14 (2069)

Désir op. 57 br. 1 (2071)

Prelid op. 22 br. 1 (2072)

Mazurka op. 40 br. 2 (2072)

Etida op. 8 br. 12 (2073)

Izuzetno zanimljiva i značajna činjenica je da je čisto matematičkom analizom perforacija na rolni moguće precizno odrediti tempo kao i fluktuacije tempa u svakom trenutku. Detaljnu analizu ovih rolni izveo je najpre ruski pijanista i kompozitor Pavel Lobanov, a zatim i njegov prijatelj Anatol Lejkin. Lobanov je bio izuzetan pijanista (nastupao je u duu sa Rihterom i mnogim drugim čuvenim izvođačima), bio profesor na Gnjesinskoj akademiji, inženjer zvuka i istraživač. Radio je kao istraživač u Skrjabinovom muzeju u Moskvi i bio nekoliko godina angažovan kao tonski snimatelj i za čuvenu diskografsku kuću *Melodija*. Lobanov je bio učenik Hajnriha Nojhausa i porodični prijatelj sa Vladimirom Sofronickim. Kombinujući svoja naučna i muzička znanja, transkribovao je Skrjabinove klavirske rolne u muzičku notaciju sa grafikonom promene tempa i komparativnim prikazom zvaničnog notnog izdanja iz 1948. godine. Ovo njegovo izdanje je bez presedana u istraživanju izvođaštva i spada u izuzetne vodiče za interpretaciju Skrjabinovih dela. Posebno je interesantno da je četiri ista dela koje je Skrjabin

snimio za obe izdavačke kuće, Lobanov dao u komparativnom prikazu. Evo primera transkripcijskog zapisa Lobanova Skrjabinove poeme op. 32 br. 1 gde je protok vremena upisan paralelno za oba snimka iz 1908. i 1910. godine. U ovom primeru takođe je moguće uočiti oznake za desni i levi pedal (u.c. je skraćenica za *una corda*, a t.c. za *tre corde*), mada ih svakako treba uzeti sa rezervom.

Pr. 1. Skrjabin: Poema op. 32 br. 1 (transkripcija Skrjabinovog izvođenja Pavela Lobanova)



Anatol Lejkin pijanista i predavač, bliski prijatelj Lobanova, inspirisan njegovim radom napisao je izuzetno važnu knjigu *The Performing Style of Alexander Scriabin*. U njoj, on detaljno analizira ove snimke koristeći se transkripcijama Lobanova i stavlja ih najpre u kontekst epohe i izvođačke prakse pijanista s početka XX veka tzv. „Zlatnog doba pijanizma“ tj. Skrjabinovih savremenika. Zatim daje i veoma opsežnu studiju o značaju Skrjabinovih rolni u odnosu na standarde današnjeg pijanizma. Lejkin jasno u svojoj studiji Velteovih rolni ukazuje na sledeće aspekte svake pojedinačne rolne odnosno izvođenog dela: fleksibilnost tempa, desinhronizacija glasova (bolji termin nego desinhronizacija ruku, jer Skrjabin često piše dva glasa koja morate da svirate jednom rukom), artikulacija, pedal, modifikacije ritma i tonskih visina. Kod analize

Hupfeldovih rolni on izostavlja aspekt pedalizacije, jer je pedal verovatno unet naknadno u rolnu i samim tim nije dovoljno pouzdan.

U ovom poglavlju izneću samo neke od zaključaka koji su od ključne važnosti za moj umetnički odnos prema interpretaciji Skrjabinovih dela. Imao sam prilike da čujem sve ove Skrjabinove snimke kao i da detaljno prostudiram Lejkinovu knjigu. Kroz analizu svih ovih snimaka mogu se pronaći zajedničke karakteristike izvođenja: Skrjabin je često suptilno, a ponekad i značajno odstupao od notnog teksta, razlagao je akorde koji su upisani u notama da se izvode simultano. Skrjabin je često primenjivao desinhronizaciju između melodije i pratnje ili dve paralelne melodije. Njegova odstupanja u tempu su veoma značajna. Međutim, Lejkin primećuje da kada izračunate srednju tj. prosečnu ukupnu vrednost tempa, na kraju dođete do Skrjabinove metronomske oznake upisane u notama. To jasno govori o prirodnosti, ali i proporcionalnosti njegove fleksibilnosti u smislu ritma i protoka vremena. Skrjabin je često uz *krešendo* pravio i *ačelerando* u pripremama kulminacije dela. Pedal je na Velte rolnama, zbog tehničkih nedostataka procesa snimanja, na žalost zapisan primitivno, bez nijansiranja po kojima je Skrjabin bio čuven. Levi pedal je upitan jer su ga tehničari često sami unosili i nemamo nikakvu potvrdu da se Skrjabin sa tom finalnom verzijom slagao. Takođe, slušajući reprodukcije rolni nije moguće čuti Skrjabinova nijansiranja zvuka po kojima je bio čuven. Međutim, moguće je dosta precizno, prateći perforacije u rolni, utvrditi na koji način je Skrjabin svirao legato. Lejkin, analizirajući perforacije na rolnama primećuje da je Skrjabin često zadržavao pojedine tonove kod promene pedala. Raznovrsnost zvuka o kojoj savremenici pričaju je postizao i time što bi često svirao „lakim prstima“ *non legato*, ali pod pedalom. Takođe, često nije poštovao duge lukove u partiturama i frazu je gradio iz više kraćih celina. Ukoliko bi se neka fraza ili motiv ponavljali uvek bi ih svirao drugačije. Lejkin ukazuje da su za današnje standarde pijanizma njegova izvođenja zbog svega prethodno navedenog neprihvatljiva, čak staromodna i maniristička. Sa druge strane, upravo u fleksibilnosti ritma i raznolikosti tušea se verovatno kriju neke od tajni njegovog hipnotičkog delovanja na publiku. Lejkin jako dobro primećuje da bi pijanista koji bi probao da bukvalno kopira Skrjabinov način sviranja danas bio ismejan kao diletant. Međutim, moguće je mnogo toga naučiti iz ovih snimaka. Imajući u vidu prethodno navedene izjave samog Skrjabina o nemogućnosti zapisivanja u note svih potrebnih aspekata izvođenja, kao i izjave njegovih kredibilnih savremenika da je Skrjabin svaki put drugačije svirao svoja dela i odstupao od odštampanog teksta, izvođač mora biti svestan da Skrjabin nije

uneo u svoja notna izdanja sve promene protoka vremena, kao ni pedal. Čvrsto oslanjanje samo na partituru, a bez dovoljne fleksibilnosti, kao i povremene opravdane desinhronizacije glasova kako bi glasovi u partituri živeli nezavisno i sa potrebnom plastičnošću i prirodnošću izraza, može dovesti do izvođenja Skrjabinove muzike koje je muzički mrtvo.

### ZNAČAJNI IZVOĐAČI SKRJABINOVE MUZIKE

Elaboriranje ove teme bi zahtevalo poseban rad. Ja ću se u narednim redovima osvrnuti pre svega na pijaniste koji su imali uticaja na moj izvođački pristup. Skrjabin je za života bio veoma veoma popularan. Mnogi vrhunski pijanisti tog vremena počeli su da stavljaju njegova dela na repertoar. Skrjabin, ali i njegove pristalice bili su veoma kritični prema drugim pijanistima koji su izvodili njegova dela. Lejkin citira Skrjabina:

Ah, zašto sviraju moja dela s tim materijalističkim, lirskim zvukom, poput muzike Čajkovskog ili Rahmanjinova? Ovde mora biti najmanje materije...Oni ne razumeju ovaj osećaj, kada postoji neka intoksikacija, kada se zvuk menja nakon što je dirka pritisnuta, menja se zbog nekog psihičkog pomaka.

(Leikin, 2011: 35)

Ovaj komentar Skrjabina ipak treba shvatiti uslovno. On nikako ne znači da je njegova dela generalno potrebno izvoditi „impresionistički“ tj. sa manjom težinom i površinskim radom prstiju bez težine cele ruke i na maglovitom pedalu. Na nekim specifičnim mestima, naročito označenim *Languido* od samog autora, moguće je primeniti tu vrstu pristupa instrumentu, ali nikako kao generalno pravilo.

Skrjabin je izuzetno cenio pijanistu V. I. Bujuklija (1873-1921), (učenika čuvenog pedagoga Pavela Pabsta) koji je izveo premijeru *Treće sonate* u Moskvi. O Bujukliju na žalost nema dovoljno saznanja jer nije ostavio snimke, a svedočanstva o njegovom sviranju uglavnom se bave njegovim ekscentričnostima na sceni. Skrjabinov drug iz klase Zverjeva i kasnije Arenskog na Konzervatorijumu Sergej Rahmanjinov, bio je jedan od najvećih pijanista u istoriji. Na žalost postoji samo jedan njegov snimak Skrjabinovog dela i to *Prelida u fis molu op.11 br.8*. Rahmanjinov u ovom prelidu naglašava melanholičnu stranu ove muzike. Potpuno ignorišući oznaku *Allegro* on ga svira značajno sporije i u potpuno drugom karakteru. Rahmanjinov je nakon Skrjabinove smrti, tokom 1916. godine napravio veliku koncertnu turneju svirajući samo njegova dela sa željom da prikupi sredstva za njegovu porodicu. Ali njegova izuzetno plemenita namera da oda počast svom drugu i pomogne njegovu porodicu, naišla je na lošu reakciju

publike zbog načina na koji je izvodio Skrjabinova dela. Skrjabinove pristalice su doživljavale njegova izvođenja kao previše akademska i bez mistične aure koja je krasila Skrjabina kao pijanistu. Skrjabin je cenio pijanistkinju Bekman Ščerbinu i naročito Samuila Fejnberga, koga je po Sabanjejevu pohvalio za izvođenje njegove *Četvrte sonate*. Igumnov i Goldenvejzer su u kasnim godinama ostavili nekoliko snimaka Skrjabinovih minijatura u kojima se i kod jednog i kod drugog čuje izuzetna kultura tona i pedalizacije.

Prvi značajni pijanista koji je ostavio i veoma značajnu diskografiju Skrjabinovih dela je Samuil Fejnberg. Fejnbergovo sviranje karakteriše velika sloboda u protoku vremena, ali objedinjena sa snažnom muzičkom logikom. Posebno je značajan snimak *Sonate br. 4*, zatim *Fantazije op. 28*, kao i dva kompletna opusa Mazurki op. 3 i op. 25. Njegovo izvođenje mazurki je po mom mišljenju, najbliže onome kako su savremenici opisivali estetiku samog Skrjabinovog izvođaštva: izuzetna finoća zvuka i bogatstvo nijansi, sloboda u protoku vremena koja je u skladu sa logikom i emotivnim razvojem muzičkog materijala. Fejnberg je imao poseban dar da istakne sve polifone i strukturalne elemente dela. On je inače i kao kompozitor bio jedan od sledbenika Skrjabinovog trećeg perioda stvaralaštva. Skrjabinov zet Vladimir Sofronicki je ostavio snimke Skrjabinovih dela koji svojim bogatstvom imaginacije, atmosfera, kolorističkih efekata i maštovite upotrebe pedala, iako snimljeni veoma lošom tehnologijom spadaju u najznačajnije doprinose u diskografiji. Sofronicki nikada nije upoznao Skrjabina, a bio je suprug njegove ćerke sa kojom se upoznao na studijama na Petrovgradskom konzervatorijumu nakon njegove smrti. Sofronicki je imao dar da dočara spontanost i elementarnu živu snagu Skrjabinovih dela bez ikakvih kompromisa, često rizikujući i po koju falš notu. Sofronickom je bio važan muzički izraz, atmosfera i filozofska poruka dela, a ne tehnička perfekcija. Hajnrh Nojhaus je bio izuzetno značajan interpretator i promoter Skrjabinovih dela. Prava je šteta da nije ostavio više snimaka imajući u vidu njegov vrhunski intelektualni pristup i ogroman značaj kao pedagoga. Njegov student Svjatoslav Rihter je bio veliki promoter Skrjabinovih dela. Iako nije preferirao da pravi koncerte posvećene samo jednom autoru, Skrjabin je za Rihtera bio izuzetak. Rihterova imaginacija, njegov snažni muzički intelekt koji precizno pokazuje sve elemente forme, neverovatno snažna nezaustavljiva energija i poseban dar za kreiranje mističnih atmosfera kao i transcendentalna tehnika čine ga jednim od najznačajnijih interpretatora Skrjabinove muzike u istoriji. Vladimir Aškenazi je snimio sve Skrjabinove sonate i ovaj disk je svakako jedno od najboljih integralnih izvođenja. Po mom mišljenju ipak najkompletniji i najubedljiviji izvođač



Skrjabinove muzike je bio Vladimir Horovic. Njegova izvođenja bila su mi velika inspiracija i ohrabrenje u sopstvenim izvođačkim traganjima. Horovic je posedovao jedinstvenu paletu boja, vrhunski dočaravao najsuptilnije nijanse lirskog, čežnjivog i čak erotičnog raspoloženja u kontrastu sa dijaboličnim izlivima energije, poletom i ekstatičnim kulminacijama. Horovic je imao veliku ulogu u podsticanju interesovanja publike u Americi za Skrijabinovo stvaralaštvo. Horovic je u jednom intervjuu rekao: „Skrjabinova muzika je teška za publiku jer je supersenzualna, superromantična, super misteriozna. Kod Skrijabina sve je super i preko granice. Zbog toga za izvođače njegova dela spadaju u najteža u klavirskoj literaturi.“

## ZAKLJUČAK

Skrjabin, je kao izvanredni pijanista, popularizovao svoju klavirsku muziku kroz sopstvene nastupe. Svirao je, naročito kasnije u životu, brojne koncerte širom Rusije, Evrope i Sjedinjenih Država. Povreda desne ruke koja se javila najpre 1891. godine kada je pokušavao da dostigne virtuozičnost svog kolege iz klase Levina, a naročito obnavljanje povrede 1893. godine uticale su na to da nikada nije povratio virtuozičnost koju su savremenici opisivali da ga je krasila tokom studija. Sumirajući izabrana svedočenja o njegovom izvođaštvu, može se zaključiti da Skrijabin tokom svoje pijanističke karijere nije značajno menjao svoju izvođačku estetiku i da se ona formirala veoma rano još na Konzervatorijumu. Imao je veoma slobodan odnos prema protoku vremena što je verovatno bilo i usklađeno sa njegovim izuzetnim tonskim bojama i isticanjem ekspresivnih motiva. To je verovatno davalo njegovim izvođenjima taj efekat svežine, neposrednosti (ali ponekad i nervoze), kao i utisak kod publike da svoja dela (iako kristalno jasna u formalnom smislu) improvizuje na licu mesta. Njegova vrhunska upotreba pedala o kojoj svedoče savremenici, upućuje na reči Antona Rubinštajna: „Pedal je duša klavira“. Možemo pretpostaviti da je veoma pažljivo slušao zvučne reverberacije i kontrolisao ih naknadnim minucioznim upotrebama vibrirajućeg ili „iglastog“ pedala unutar već uzetog pedala. Time je kreirao jedinstvenu zvučnu auru oko svojih melodija i efekat koji je poput magije delovao na publiku. Smatram veoma važnim da je ponekad čak i njemu kao kompozitoru memorija predstavljala problem. Složenost i neobičnost njegovih harmonija bila je dakle i za njega kao pijanistu školovanog na klasičnim modelima, novina koju je morao da vežba. O nekim osobenostima harmonije će biti više reči u narednim poglavljima. Skrijabin se pri izvođenju svojih dela nije držao mnogih oznaka koje je upisao u svoje štampane partiture.

Ja ću u analizama koje slede posebnu pažnju obratiti na definisanje dodira odnosno tušea i ritmičku slobodu – koja omogućava efekat spontanog, improvizovanog odnosa prema autorovom tekstu i sveže muzičke kreacije. Izuzetno je važno i pažljivo planiranje dinamike – kako bi se izgradile kulminacije, ali što je još važnije hijerarhije kulminacija kada ih ima više unutar dela, kao na primer u *Fantaziji u ha molu*. Takođe, da bi predstava o delu bila kompletna, nužna su i saznanja o programu dela ili biografskim okolnostima nastanka dela. Ova saznanja mogu dati dodatne mogućnosti za određivanje opšteg karaktera dela, što može uticati na odnos prema svim izvođačkim parametrima. To može pomoći izvođaču da „čita između redova“ kao i u određenju adekvatnijeg emotivnog odnosa kako prema delu u celini, tako i prema dramatisaciji formalnih odseka. Samim tim dobija se sugestivnija interpretacija.

Skrjabin je bio spontani tip pijaniste. Nije previše mario za precizno izvođenje oznaka koje su se nalazile u njegovim štampanim delima i menjao je ponekad i sam notni tekst. Svirao je sa velikom ritmičkom slobodom, a izuzetnom upotrebom pedala kreirao je specijalne efekte i atmosfere. Njegova dinamika se kretala od mnoštva nijansi *piana* i bila pažljivo gradirana do *forte*. Posedovao je izuzetno bogatu tonsku paletu što podrazumeva raznovrsni tuše i sinhronizaciju tonske produkcije sa upotrebom pedala. Koncerte je koncipirao u tri dela i nije ih bazirao na hronološkoj prezentaciji svojih dela. Nije izvodio opuse u celini. Skrijabin je bio pijanista izuzetne sugestivnosti koji je vrhunski komunicirao sa publikom.

Skrjabinov *rubato* jeste imao magični efekat na njegovu publiku, ali je bio duboko ukorenjen u muzičkoj logici, a ne u nekakvoj magiji ili „veštičarenju“ kako kaže Baljmont. Bezbroj oblika i varijeteta njegove ritmičke fleksibilnosti u izvođenju opisani su sveobuhvatnom i detaljnom Lejkinovom studijom. „Da bi dostigao takvu slobodu u izvođenju, savremeni pijanista mora najpre da razume karaktere dela, harmonski sadržaj i strukturu fraza. Naoružan ovim osnovnim predstavama o delu pijanista može preuzeti interpretativne rizike. Ovaj zahtev je jedan od glavnih izazova u izvođenju Skrijabina“. (Ballard, Bengtson 2017: 309)

Kako Lejkin odlično primećuje sviranje Skrijabinovih dela je uvek opasno za izvođače. Postoji specijalni „duh“ njegove muzike koji se pojavljuje samo u atmosferi ekzaltacije i impulsivnosti, čak eksplozivnosti. Interpretacija njegovih dela zahteva vanserijsko, hipnotičko izvođenje sa specijalnim kvalitetom tona, pulsa i retoričkog smisla. Jedan francuski kritičar je nakon koncerta u Parizu napisao da Skrijabinovo izvođenje karakteriše „nerv i sveti plamen“. Bez ovih kvaliteta Skrijabinova muzika prestaje da bude unikatna i postaje samo prijatna.

## 2. KA DALEKOJ ZVEZDI - POETIČKI I TEHNIČKI ASPEKTI PRVOG STVARALAČKOG PERIODA

Aleksandar Skrjabin je rođen na Božić 6. januara 1872. godine (odnosno 25. decembra 1971. po julijanskom kalendaru). Gotovo čitav Skrjabinov objavljeni opus dela je posvećen klaviru, izuzev šest simfonijskih dela i jednog koncerta za klavir i orkestar. Klavir i muzika bili su od izuzetne važnosti u njegovoj porodici. Njegova majka Ljubov Petrovna Skrjabin (rođeno Ščetinina) (1849-1873) je bila izuzetna pijanistkinja. Završila je Petrovgradski konzervatorijum kod čuvenog pedagoga Teodora Lešetickog i bila među prvim ženama u Rusiji koje su imale profesionalne nastupe. Anton Rubinštajn kome je ona više puta svirala ju je toliko cenio i voleo da ju je iz milošte zvao svojom ćerkom. Nažalost preminula je veoma mlada samo godinu dana nakon rođenja Skrjabina. Njegov otac, Nikolaj Aleksandrovič Skrjabin (1849-1914) je poticao iz stare ruske vojničke i plemićke porodice, ali se okrenuo proučavanju orijentalnih jezika i nakon završetka studija otišao je u diplomatsku misiju u Tursku. U Turskoj je osnovao novu porodicu i retko je obilazio sina. Mladi Skrjabin je dakle odrastao bez roditelja, ali uz izuzetnu ljubav njegove babe i tetke Ljubov Aleksandrovne Skrjabin koja je odlično (doduše amaterski) svirala klavir. Mladi Saša je već sa tri godine oduševljeno ponavljao jednim prstom na klaviru melodije koje je ona svirala. Sa pet godina je sa obe ruke svirao po sluhu, a već sa sedam počeo i da komponuje dramske komade za teatar lutaka koji je dobio na poklon. Muzika i klavir bili su prisutni u njegovom životu od najranijeg detinjstva. Njegova tetka Ljubov mu je bila prva učiteljica muzike. Skrjabin je pokazivao izuzetnu ljubav i talenat prema muzici te ga je njegova tetka odvela na preslušavanje kod Antona Rubinštajna. Po njenim rečima, Rubinštajn je bio oduševljen Skrjabinovim talentom i posavetovao je da ga nipošto ne tera da vežba ili komponuje onda kada on to ne želi.

Skrjabin je tek od 1882. godine počeo ozbiljno da uči muziku i njegov prvi učitelj klavira bio je mladi pijanista i kompozitor Georgij Konjus. Njemu je posvetio svoj *Kanon u de molu* (1883. god) koji je posebno interesantan, jer Skrjabin već u svojim prvim zapisanim delima koristi poliritmiju.

## Pr. 2. Skrjabin: Kanon u de molu



Međutim, po uzoru na svog dedu, mladi Skrjabin je želeo da se školuje i u Kadetskom korpusu koji upisuje iste 1882. godine. Tamo su ga po Deljsonovim rečima, drugovi najpre zadirkivali zbog njegove krhke konstitucije i malog rasta, ali je ubrzo postao omiljen zbog toga što je na brojnim proslavama svirao klavir, što su bili i njegovi prvi javni nastupi.

Veoma važan uticaj na njegovo rano formiranje imao je Sergej Ivanovič Tanjejev (1856-1915). Tanjejev je bio izuzetan muzičar i prvi dobitnik *Velike zlatne medalje* za kompoziciju i klavir na Konzervatorijumu u Moskvi. Diplomirao je kompoziciju kod Čajkovskog, a klavir kod Nikolaja Rubinštajna. Bio je izuzetan pijanista, nastupao sa čuvenim violinistom Leopoldom Auerom, a nastupio je kao solista na moskovskoj premijeri *Klavirskog koncerta u be molu* Čajkovskog 1875. godine. Dao je izuzetan doprinos u nauci o kontrapunktu i bio izuzetno cenjen od strane savremenika. Bio je jedini koji je mogao Čajkovskom iskreno da komentariše njegova dela i često ga svojim kritikama dovodio do očajanja. Tanjejev je bio oduševljen talentom mladog Skrjabina i podučavao ga muzičkoj teoriji i muzičkim oblicima. Kada je napunio trinaest godina, Tanjejev ga je preporučio najčuvenijem pripremnom klavirskom pedagogu za Konzervatorijum Nikolaju Zverjevu. Mladi Skrjabin je time dobio ne samo izuzetnog profesora već i vrhunsko okruženje za opšti muzički napredak. Istovremeno sa njim, kod Zverjeva su učili između ostalih Rahmanjinov, Presman i Maksimov. Učenici su bili na pansionu u njegovoj kući. Jedino je Skrjabin dolazio tri puta nedeljno iz svog kadetskog korpusa na časove. Svake nedelje Zverjev je priređivao muzičke večeri na kojima su nastupali njegovi učenici, a publiku su činili najznačajniji muzičari, umetnici i moskovski intelektualci tog vremena, među njima često Čajkovski, Rubinštajn, Tanjejev i Arenski. Zverjev je Skrjabinu predviđao blistavu pijanističku

karijeru. Skrjabin je u tom periodu bio potpuno zaljubljen u Šopenovu muziku. Po rečima njegove tetke Ljubov, „odlazio je da spava sa Šopenovim notama ispod jastuka, svirao i improvizovao na teme iz njegovih dela i neumorno diskutovao o njegovom stvaralaštvu“. Njegova prva zapisana dela koja su kasnije pronađena i izdata nakon smrti su u žanrovima koje je komponovao i njegov idol Šopen: nokturna, brojne mazurke, nekoliko prelida i etida, balada.



Nikolaj Sergejevič Zverjev sa svojim učenicima. Sede: A.Skrjabin, N. Zverjev, N. M. Černjajev, M. L. Presman; stoje: S. V. Samuilson, L. A. Maksimov, S. V. Rahmanjinov, F. F. Neneman

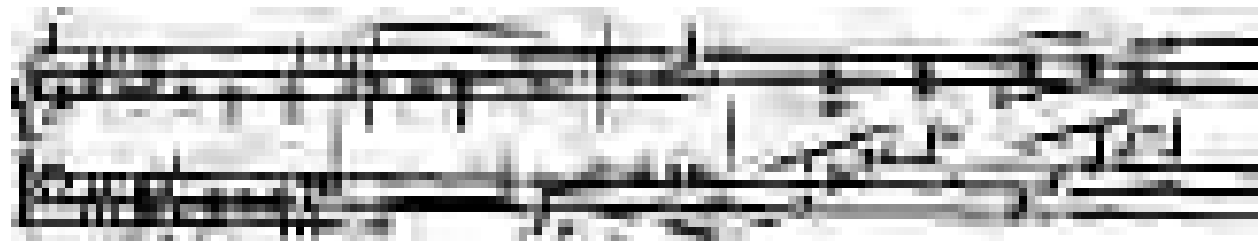
Međutim, Skrjabin je već sa šesnaest godina komponovao svoju *Etidu u cis-molu* koju će kasnije izdati u op. 2. Ovo delo upućuje na genijalni talenat mladog autora. Deljson primećuje da u ovom delu nema toliko Šopenovog uticaja već pre Čajkovskog, kao i ruskog višeglasnog pevanja. Ova svojevrsna „Etida poema“ je u potpunosti zreo vrhunski komad i jedno od njegovih najpopularnijih dela i danas. Karakteriše je lirski melodija širokog daha, gusto akordsko tkanje i romantičarska polifonija.

Pr. 3. Etida u cis molu op. 2, br. 1

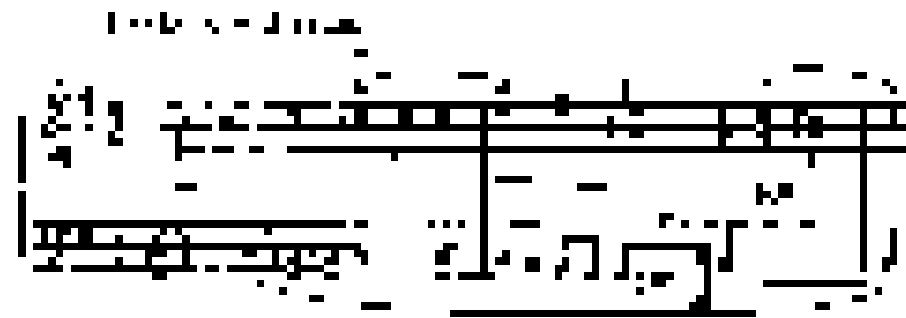


Njegova nedovršena *Balada u be molu* (komponovana 1888. god) sa karakterističnim hromatskim pokretom naniže izražava osećanja prožeta iskrenom tugom i čežnjom. Skrjabin će kasnije iskoristiti samo početni motiv *Balade* i na njemu bazirati *Prelid u e molu op. 11 br. 4*.

Pr. 4. Balada u be molu (nedovršena)



Pr. 5. Prelid op. 11, br. 4 u e molu



Ovo nedovršeno delo je posebno interesantno jer je Skrjabin napisao poetsko pojašnjenje muzičke sadržine, što će često činiti u svom zrelom stvaralaštvu.

*O divna zemljo,  
život je ovde drugačiji...  
Ovo mesto nije za mene...  
I sada čujem glasove.  
Vidim svet blagoslovenih duša...ali ne vidim nju!  
Glasovi su utihnuli, i ja sam ponovo očajan  
Ja sam ispred velikog zamka.  
Uvek isti glas, uvek isti san.*

(Рудакова, 1980: 33)

## STUDIJE NA KONZERVATORIJUMU

Tanjejev je u januaru 1888. godine, pozvao Skrjabina na Moskovski konzervatorijum i on je primljen bez prijemnog ispita kao izuzetan talenat u klasu kontrapunkta kod Tanjejeva i u klasu klavira kod Safonova. Treba naglasiti da su ga oba ova profesora poznavali i pratili njegov razvoj tokom dugog niza godina. Od treće godine studija Skrjabin, kao i Rahmanjinov (zbog drugih obaveza koje je imao Tanjejev) morali su da pređu u klasu kompozicije kod Arenskog.

Skrjabinov profesor klavira Vasilij Ilič Safonov (1852-1918) bio je izuzetno cenjen kao pedagog, pijanista, dirigent i organizator i direktor moskovskog konzervatorijuma od 1889-1905. godine. Kod njega su klavir studirali pored Skrjabina, Džozef Levin, Rozina Levin, Nikolaj Metner, Presman i mnogi drugi. Skrjabin je bio veoma cenjen kao pijanista na Konzervatorijumu i imao je izuzetnu podršku svog profesora klavira koji je bio i sjajan dirigent i odličan organizator. Imao je izuzetnu podršku i Tanjejeva. Međutim, 1890. godine morao je da pređe u klasu Anatola Arenskog koji je bio izuzetan muzičar, ali i izuzetno strog i krut profesor. Mladi Skrjabin se nikako nije slagao sa njim. Kada je Rahmanjinov, koji je takođe bio u klasi Arenskog zatražio da ranije diplomira, isto je zatražio i Skrjabin, ali je Arenski odbio da mu da potpis. Skrjabin je iz protesta napustio njegovu klasu. Zbog toga je Skrjabin 1892. godine diplomirao samo klavir i dobio *Malu zlatnu medalju*, dok je Rahmanjinov diplomirao i klavir i kompoziciju i dobio *Veliku zlatnu medalju*.

Godine provedene na konzervatorijumu uticale su na produbljivanje njegovog stvaralaštva. Bio je okružen izuzetnim muzičarima i živeo u vrhunski stimulatívnoj, ali i

konkurentnoj sredini. Skrjabin je na Konzervatorijumu studirao sa vanserijski talentovanim pijanistima od kojih će mnogi postati velikani ruskog i svetskog pijanizma. Studirao je zajedno sa pijanistom herojskog tipa kakav je bio Rahmanjinov kao i jednim od najvećih virtuoza svih vremena Džozefom Levinom. Iako i sam virtuozi, Skrjabin nije imao dovoljno sonornosti niti spektakularnost tehnike kojom bi herojski, kako je želeo, osvojio publiku. Njegov poseban dodir, eterični zvuk i vrhunska pedalizacija koju su hvalili savremenici, kao i velika ritmička energija činile su mu se tada nedovljnim. To ga je navelo da preduzme megalomanski poduhvat i nauči i izvede sve Betovenove sonate. Kada je od toga odustao poželeo je da dostigne virtuoziitet svog kolege iz klase Levina. Ova dva neuspela studentska pijanistička stremljenja imaće veoma značajne posledice po njegovo stvaralaštvo.

U želji da ostvari snažan lični izvođački podvig posvetio se od 1891. godine pripremi izvođenja ciklusa svih Betovenovih sonata. Iako je relativno brzo odustao od ovog megalomanskog projekta sasvim je sigurno da je ovo ozbiljno bavljenje Betovenom imalo uticaja i na njegov kompozitorski stil. To se vidi pre svega u brzim promenama registara sa istim tematskim materijalom, što je svojevrsna orkestracija klavirske fature, (videti primer u analizi Prelida op. 13 br. 6). Iako se direktni uticaj Betovena ne vidi tako očigledno kao recimo Šopenov, indirektno on ipak postoji u smislu formalnih obrazaca i harmonije. Betovenove sonate u dva stava (npr. op.78 u Fis duru, op.90 u e molu, op.111 u ce molu) poslužiće mu kao uzor i ohrabrenje da napiše svoje dve sonate br. 2 i br. 4 u ovakvom neobičnom ciklusu. Skrjabin je najverovatnije od Betovena preuzeo postupke odlaganja pojave tonike na početku dela. Ovo će vrlo rano postati karakteristika njegovih dela. Takođe, prefinjeni rad sa motivima, njihov raspad ili transformacija, takođe se mogu donekle pripisati ovom uticaju. Deljson primećuje i promene u melodijskom crtežu koji postaje oštiji i više instrumentalan, u odnosu na melodije njegovih početnih dela koje imaju pre svega vokalni karakter.

Kada je odustao od ovog poduhvata Skrjabin se tokom letnjeg raspusta iste 1891. godine ustremio da dostigne virtuoziitet svog druga iz klase Džozefa Levina. Po rečima Presmana (koji je takođe istovremeno studirao kod Safonova), Skrjabin je tajno od svog profesora čitavo leto vežbao dva *tour de force* pijanistička dela: *Don Žuan parafrazu* Lista i *Islameja* Balakirjeva, koja je inače sa neverovatnom lakoćom izvodio Levin. Vežbajući do iznemoglosti povredio je svoju desnu ruku do te mere, da su doktori smatrali da neće moći da nastavi pijanističku karijeru.



Safonov je srećom bio veoma strpljiv i pomogao je Skrjabinu da se koliko toliko vrati u solidnu formu i sa velikim uspehom naredne godine odsvira svoj diplomski koncert (Рубцова, 1989: 35).

Pored uticaja Šopena, Čajkovskog i donekle Betovena izuzetno važan uticaj na rano stvaralaštvo Skrjabina imao je i Robert Šuman. Skrjabin je važio za izuzetnog interpretatora njegove muzike. Šumanova sklonost ka tročetvrtinskom taktu, plesnim aluzijama, punktirani ritam, česta kvadratnost forme (na kojoj su kritičari obojici zamerali), sekventna ponavljanja materijala, kao i često kretanje ritmičkih figura pre taktne crte, sigurno su bile uzor mladom Skrjabinu. U kasnijem Skrjabinovom stvaralaštvu mogu se naći paralele kroz sklonost ka specifičnoj programnosti. Šumanovi *Papillons op. 2* kao i *Davidsbündlertänze* (koje je rado davao svojim studentima na Konzervatorijumu) izražavaju misao i stanja duha – što je esencijalno i za Skrjabinov odnos prema programnosti.

Za Skrjabin je 1891. godina bila veoma značajna i na ličnom planu. Te godine upoznao je po rečima njegove tetke Ljubov, izuzetno talentovanu, inteligentnu i lepu Nataliju Sekerinu iz čuvene moskovske porodice. Njihova višegodišnja ljubav i na kraju njeno odbijanje prosidbe 1895. godine (verovatno delom zbog činjenice da je njena majka smatrala Skrjabina nedovoljno dobrom prilikom za njenu ćerku) budila je u Skrjabinu veliku stvaralačku inspiraciju i ona je bila njegova muza. Nataliji je posvetio neka od svojih ranih dela kao što su *Sonata fantazija u gis molu* (izdata tek nakon smrti i nije povezana sa kasnijom *Drugom sonatom op.19* istog naziva i tonaliteta) i svoju *Romansu* (takođe izdata tek nakon smrti autora), jedinu pesmu koju je napisao za klavir i glas i to na sopstveni tekst. Veoma je značajna njihova bogata prepiska, jer otkriva Skrjabinovu ljubav prema prirodi, njegovo stremljenje ka moru, interesovanja za filozofiju...

## NAKON KONZERVATORIJUMA

Skrjabin kao i Šopen u svojoj ranoj fazi stvaralaštva izražava duboko lična intimna osećanja. Kult individualnosti je tipično romantičarski, a klavir sa svim svojim bogatim tonskim i izražajnim mogućnostima je bio idealan instrument za izražavanje upravo tog sentimenta, gde umetnik preuzima ulogu tragično neshvaćenog junaka koji se bori za napredak čitavog čovečanstva. Kao pravi romantičar, svoje lične uspone i padove on predstavlja kao univerzalne kosmičke istine o čovekovom bivstvovanju. Nakon završetka Konzervatorijuma 1893. godine sklopio je prvi ugovor sa izdavačem Jurgensonom i izdao dela op. 1, op. 2, op. 3 i op. 5. Imao je u planu koncerte, međutim obnovila mu se povreda desne ruke. Ponovo je dobio mračna

predviđanja lekara o kraju pijanističke karijere. To je imalo dve izuzetno značajne posledice u smislu njegovog stvaranja. Najpre, napisao je *Sonata br.1 u ef molu Op. 6*, u kojoj je izrazio očajanje zbog povrede svoje desne ruke i mogućeg kraja karijere, a zatim je napisao dva izuzetna komada za levu ruku op. 9. Izučavajući mogućnosti sviranja levom rukom, napisao je i virtuoznu transkripciju Štrausovog valcera samo za levu ruku kojom je oduševljavao svoje kolege. To delo je nažalost izgubljeno. Izuzetno razvijena deonica leve ruke postaće od tog vremena karakteristična za stil njegove klavirske fakture. Ovde bi istakao Skrjabinovo pismo Nataliji Sekerinoj iz 1893. godine jer ono otkriva sa jedne strane očajanje i strah zbog povrede ruke, a sa druge brojne poetske asocijacije koje će koristiti kasnije u potpuno drugom kontekstu, pre svega „težnja ka dalekoj zvezdi“ što je moto njegove *Sonate br. 4*. Evo odlomka Skrjabinovog pisma Nataliji Sekerinoj iz 1893. godine:

*Zaustavi se! Čemu taj bezumni polet? Kao da ti ne znaš, da se i svetlost, koja je došla do tebe od zvezda, otklonila od puta svoga, prolazeći kroz različite sfere. Kako se ti, očajniče, ne bojiš da će te život slomiti?*

*Da, ali zvezda je tako prekrasna, i ja tako volim svoju zvezdu i ako ne budem mogao stalno da je gledam, i ukoliko ona ne bude svetlela u mom životu i ukoliko ja ne budem stremio k njoj, poginuće misao i ja zajedno sa njom.*

*Ja ću onda radije iščeznuti u bezumnom porivu, ali misao će ostati i ja ću trijumfovati!*

(Рудакова, 1980: 46)

Skrjabinova *Prva sonata* je izuzetno zrelo delo i po mnogim aspektima vrlo neobičnog i originalnog formalnog dizajna. Za razliku od Šopenove *Sonate br.2* u be molu kao i Betovenove *Sonate u As-duru* op. 26 u kojima se *Posmrtni marš* pojavljuje kao treći stav i za kojim sledi briljantni finale, Skrjabin svoj dramatični četvorostavačni ciklus završava *Posmrtnim maršem*. Deljson opravdava ovaj neobični dramski postupak sadržajem ove sonate koji opisuje kao „borbu i herojsku pogibiju“. Rubcova pravi paralelu sa *Šestom simfonijom* Čajkovskog koja se takođe završava tragičnim laganim stavom i napisana je iste godine. Filozof Boris Šlecer, Skrjabinov blizak prijatelj, brat njegove druge žene i jedan od prvih biografa pronašao je u autorovim beleškama približno iz 1906. godine veoma značajne refleksije Skrjabina o svojoj mladosti i ovoj Sonati. U narednim redovima prenosim odabrane rečenice iz tih Skrjabinovih beleški:

*Rano detinjstvo: ljubav prema knjigama, snažno razvijena mašta. . . religioznost.*

*Ulazak u vojnu školu sa 10. . . Potpuna vera u učitelje i u sveštenika.*

*Naivna vera u Stari zavet. Molitva. . . Najozbiljniji stav prema pričešću. . .*

*Sa 16. . . potpuno odsustvo analitičnosti u ovom dobu. . .*

*Sa 20 godina: bolest šake koja se razvila. Najvažniji događaj u mom životu. Sudbina ga šalje.*

*Prepreka postizanju tako željenog cilja: za sjaj, za slavu. Nepremostiva prepreka, prema rečima lekara.*

*Prva ozbiljna nesreća u životu. Prvo ozbiljno razmišljanje: početak analize.*

*Sumnja u nemogućnost oporavka, ali i najmračnija raspoloženja.*

*Prvo razmišljanje o vrednosti života, o religiji, o Bogu. Još uvek jaka vera u njega.*

*Gorljiva, marljiva molitva, odlasci u crkvu. . .*

*Protest protiv sudbine i protiv Boga. Komponujem Prvu sonatu sa Pogrebnim maršom.*

Skrjabin u ovoj Sonati pokazuje izuzetno umeće transformacije početnog motiva *ef-ge-as*, koji se pojavljuje kao lajtmotiv u svim stavovima. Ovo delo je veliki iskorak u odnosu na dela koja je pisao do tada kako po emotivnom bogatstvu, tako i u smislu klavirske fakture - ovo je potpuno zrelo vrhunsko delo.

Naredne 1894. godine Skrjabin je napisao zbirku *12 Etida op. 8*. One kao zbirka reprezentuju tehničke standarde i formule koje će Skrjabin koristiti i u drugim delima tog perioda. Primetan je uticaj Šopena i Lista, ali i želja Skrjabina da stvori originalna dela za vrste tehnike ili fakture koje su kompozitori do tada retko koristili. U tom smislu posebno se izdvaja težnja ka poliritmičnim figurama 3 na 5 i 4 na 5 u etidama br. 2 i br. 4.

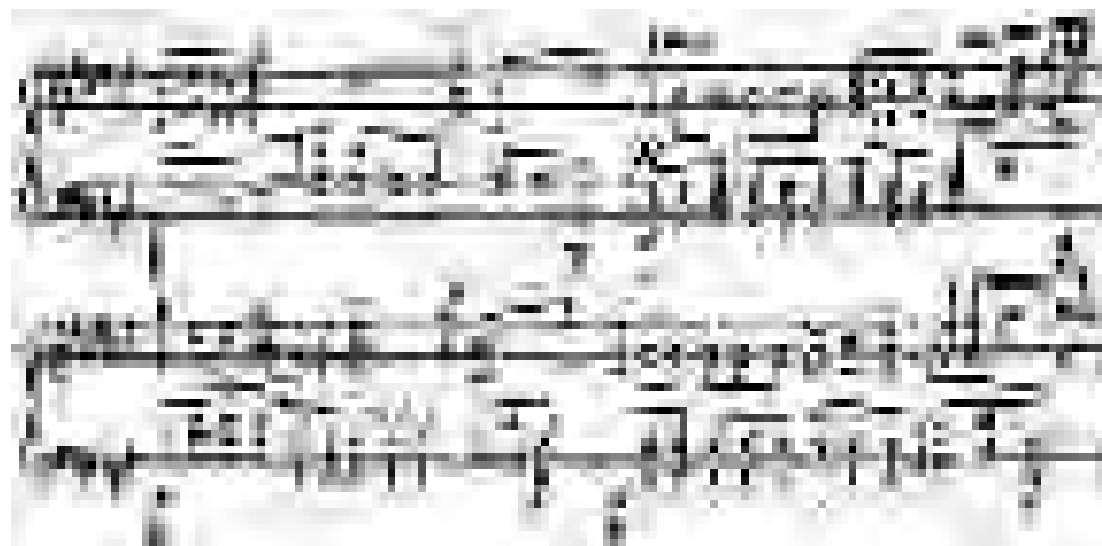
Pr. 6. Etida op. 8, br. 2



Sve etide ovog opusa karakteriše izuzetno bogata deonica leve ruke sa puno skrivenih glasova, čak i kada je glavna tehnička ideja u desnoj ruci. Skrjabin obrađuje intervale oktava

*Etida br. 9*, repetiranih pulsirajućih akorada etide br. 5 i br. 12, duplih seksti *Etida br. 6* (koje se u njegovoj literaturi javljaju još jedino u *Prelidu op. 13, br. 5*), kao i duplih hromatskih terci *Etida br. 10* koje neće upotrebljavati u daljem stvaralaštvu. Najopsežnija u čitavoj zbirci je *Etida br. 9 u gis molu* koja je prava „Etida balada“. Skrjabin i upisuje umesto oznake za tempo u notama *Alla Balata*. Skrjabin takođe obrađuje i probleme kantabilnosti u etidama br. 8 i veoma popularnoj br. 11 u be molu. Kulminacija čitave zbirke i verovatno najpoznatije Skrjabinovo delo je *Etida br. 12 u dis molu*. Svojim punktiranim ritmom i herojskim oktavnim intonacijama u desnoj ruci uz bogato razvijenu pratnju u levoj, donekle upućuje na to, da mu je možda inspiracija bila Šopenova *Revolucionarna etida*, kojom njegov uzor završava ciklus od *12 Etida op. 10*. Ovo je raskošna Etida za oktave, pulsirajuće vibrato akorde, skokove, elastičnost leve ruke i pred izvođača stavlja zahteve da koristi maksimalno bogatu tonsku i dinamičku paletu od *pp* do *fff*. Za ovu Etidu potrebna je izuzetna fleksibilnost, sloboda i dobra koordinacija čitavog izvođačkog aparata. To su preduslovi da bi se ubedljivo i uspešno izvela transformacija muzičkog materijala od patetičnog preko najsubtilnije lirskog u srednjem delu, do ekstatične kulminacije na kraju. Ekstatična kulminacija sa izlaganjem teme uz vibrirajuće akorde u ovoj Etidi postala je svojevrsni model za Skrjabinova fakturu. Taj model se pojavljuje u najznačajnijim delima prvog perioda npr. u *Koncertu u fis molu*, *Fantaziji u ha molu* i *Sonati br. 3*, ali i u delima srednjeg perioda *Dve poeme op. 32*, *Sonata br. 4* i *br. 5* o čemu će biti reči u narednim poglavljima.

Pr. 7. Etida op. 8, br. 12. Kulminacija izgrađena na vibrantnim repetiranim akordima



Sagledano u celini etide iz op. 8 karakteriše izuzetno bogatstvo poetike od lirskih „Etida – poema“ br. 8 i br. 11 i donekle br. 5, preko dramatične „Etide balade“ br. 9 i epsko patetične br.12. Ova zbirka predstavlja vrhunske klavirske komade kojima se Skrjabin nadovezuje na Šopenov i Listov doprinos ovom žanru. Muzički sadržaj pojedinih etida je toliko bogat i privlačan da postoje u brojnim aranžmanima za druge instrumente ili ansamble.

Veoma često se u Skrjabinovim delima prvog perioda stvaralaštva pojavljuju koralne strukture (*Sonata br. 1: II i IV stav, Prelid op.13 br.1, Etida op.8 br.9 (središnji odsek)*...). Ovakve odseke je od romantičara među prvima u svom klavirskom slogu koristio Šopen, koji je sasvim sigurno i u ovom aspektu bio uzor i ohrabrenje mladom Skrjabinu, međutim, Deljson naglašava da se u načinu i harmonizaciji ovih odseka kod Skrjabina neosporno oseća uticaj ruskog višeglasnog pojanja, njegove religioznosti u mladosti, kao i rigoroznog akademskog obrazovanja koje je stekao kod Tanjejeva.

Još jedan bitni element ruskog uticaja je nesumnjivo i evokacija zvona. U Moskvi je bilo mnogo crkava i zvuk zvona je sasvim sigurno obeležio Skrjabinovo detinjstvo. Zvuk zvona je nešto veoma duboko ukorenjeno u ruskoj kulturi. U pravoslavnim crkvama je zabranjeno korišćenje svih instrumenata izuzev zvona. Mladi Skrjabin, a i njegov drug iz klase Rahmanjinov često su koristili evokaciju zvona u svojim delima. Rahmanjinov je bio posebno opčinjen zvonima i mnogoznačnošću koja ona simbolički mogu da predstavljaju. U mnogim njegovim delima nalaze se evokacije zvona (*Preludijum u cis molu, početak Drugog klavirskog koncerta u ce molu*), a napisao je čuvenu *Kantatu Zvona* kao i *Etidu zvona*. Kod Skrjabina dočaravanje zvona kao i kod Rahmanjinova, uvek predstavlja snažan muzički simbol: npr. svečana zvona u kulminaciji *Prelida op.13 br. 1 u Ce duru*, posmrtna zvona u četvrtom stavu *Sonate br.1 u ef molu* ili u *Prelidu op. 11 br. 16 u be molu*...zvuci zvona pojavljivaće se i u kasnijem periodu stvaralaštva (npr. mistična zvona na početku *Sonate br. 6 i Sonate br. 7*).

Snažan uticaj Šopena dominiraće tokom čitave prve etape stvaralaštva, ali se on prepliće i sa snažnim uticajem ruske muzike i okruženja u kojem se mladi Skrjabin formirao. Uticaj Šopena se ogleda najpre u izboru stvaralačkih žanrova. Komponovao je u formama i žanrovima koji su bili tipični za njegovog idola: prelidi, etide, empromptiji, koncert, nokturna, nekoliko valcera i *Poloneza u be molu*. Kjuj je Skrjabina karakterisao kao Šopenovog epigona i govorio da slušajući Skrjabinove kompozicije ima utisak kao da sluša novootkrivena Šopenova dela

(Deljson, 1971:64). Skrjabin je bio veoma povređen. „Pa šta ako moja dela zvuče kao Šopen, Ona nisu ukradena. Ona su moja!“ (Bowers, 2007:134). Skrjabin je preuzeo i dalje razvijao sve tipične elemente šopenovske poetike kao što su prefinjena sanjalačka lirika, melanholija, herojska i revolucionarna osećanja, oštre dramske kontraste lirizma i tema protesta ili tragičnih osećanja. U svojim većim delima (*Koncert u fis molu*, *Sonata br. 3*, *Fantazija op. 28*) od Šopena je preuzeo posebno značajan princip transformacija lirske teme u herojsku na kraju dela ili u razvojnom delu (podržano zgušnjavanjem fature u pulsirajućim akordima u *ff* dinamici). Setimo se samo Šopenove *Balade u As duru*, *Barkarle* ili *Poloneze fantazije* gde je najočiglednije primenjen ovaj princip dramatizacije muzičke forme. Skrjabinove *Mazurke op. 3* su pisane pod jakim Šopenovim uticajem, sa tipičnim figuracijama i melodijskim crtežom svog idola. Deljson međutim pronalazi i u njima brojne sličnosti sa fakturom iz ciklusa *Godišnjih doba* Čajkovskog, ali čak i bliskosti u melodijama npr: *Mazurka u E duru* sa epizodom u e molu prvog bala iz opere *Evgenije Onjegin*, *Mazurka u dis molu* (t.12-16) sa temom ljubavi Germana iz *Pikove dame* (Deljson, 1971:169).

Mora se naglasiti da su mazurke i poloneze, iako tradicionalno poljski plesovi, koje je proslavio Šopen, bili veoma popularni u Rusiji. Brojni ruski kompozitori su komponovali mazurke: Glinka, Balakirjev, Musorgski, Čajkovski, Ljadov, Rahmanjinov...Mada se mora reći da je Skrjabin ostavio ubedljivo najveći broj dela u ovom žanru. Deljson ukazuje na panslavenski karakter mazurke. Iako se kod Skrjabina ne može govoriti o uticaju ruskog folkloru, ruski duh je prisutan i daje nesumnjivu originalnost i svežinu njegovim delima. Rubcova ukazuje na opštu popularnost mazurke u Rusiji, kako na dvoru tako i u građanskom društvu. Zbog toga smatra da je veliki broj mazurki među Skrjabinovim ranim delima podjednaka posledica ove činjenice kao i uticaja Šopena. Od Šopena, ali i od Šumana, Skrjabin je preuzeo posebnu naklonost prema trodelnom taktu i čestim podpodelama četvrtine u osminskim triolama i u delima koja nisu plesnog žanra. Karakter idealizovanog stilizovanog plesa, koji je pre ples duha nego bukvalni tanc, je jedno od poetskih obeležja koje će ga pratiti kroz sve tri etape stvaralaštva. Posebno ga je privlačila kapricioznost ritma, kao i duhovni zanos koji izazivaju plesne asocijacije. U ovom periodu pojavljuju se i dela sa motivskim strukturama od pet osmina npr. *Prelid op. 11 br. 1*, ali takođe i umešovitom taktu 15/8 (*Prelid op.11 br.14 u es molu*) ili čak smenama takta 5/8 i 6/8 (*Prelid op .11 br. 16*). Međutim ova dela nisu direktno inspirisana ruskim folklorom ili narodnim

pevanjem već su pre neki podsvesni odjeci sredine u kojoj je stvarao, kao i odraz njegovog originalnog odnosa prema ritmu.

Mnoga Skrjabinova dela ovog perioda imaju i veoma razvijene kontrapunktske ili skrivene melodije. Iako ih ima i kod Šopena i Šumana, ovo je zaštitni znak Skrjabinove partiture koji ima jasne korene u ruskom višeglasnom pevanju. Te dodatne melodijske linije ponekad dopunjuju, a često komentarišu ili imitiraju glavnu liniju. Ponekad su ove dve linije i potpuno ravnopravne što dovodi izvođača u ozbiljan izazov definisanja i isticanja u izvođenju hijerarhijskih odnosa glasova (npr. *Fantazija op. 28*, III tema). Ovaj odnos prema klavirskoj fakturi je karakterističan i za Čajkovskog, ali i za Skrjabinovog druga iz klase Rahmanjinova, kao i za Metnera. U izvođačkim analizama koje slede pozabaviću se detaljnije ovim aspektom. Lejkin odlično primećuje da Skrjabin, bogatstvom polifonije čini da svaki tekstualni sloj kompozicije postaje tematski i na taj način briše granicu između melodije i pratnje kao i harmonije i polifonije (Leikin, 2011:33). Sam Skrjabin je izjavio da nema razlike između harmonije i melodije i da je melodija razmotana harmonija, a harmonija zamotana melodija. Skrjabin je koristio izraz *garmonija-melodija* o čemu će detaljnije biti reči u četvrtom i petom poglavlju.

Skrjabin je 1894. godine nakon uspešnog koncerta u Sankt Petersburgu u organizaciji Safonova koji ga je maksimalno podržavao i nakon studija, upoznao Mitrofana Beljajeva koji će postati njegov izdavač i mecena. Beljajev (1836-1903) je bio filantropist, bogati zemljoposjednik i vlasnik velike firme koja se bavila trgovinom drveta. On je 1895. godine osnovao izdavačku kuću pod svojim imenom u Lajpcigu i izdavao dela ruskih autora uz velike honorare i osiguravajući poštovanje njihovih autorskih prava. I sam je bio muzičar i svirao violu, violinu i klavir. Njegov doprinos promociji ruske kulture je neizmeran. Izvanredni kritičar Vladimir Stasov uporedio je zasluge Beljajeva za razvoj ruske muzike sa zaslugama Pavela Tretjakova, tvorca čuvene moskovske umetničke galerije.

Oduševljen Skrjabinovim talentom, Beljajev je odmah izdao njegova prva značajna dela. Upoznao ga je sa svojim krugom, pre svih Korsakovom, Ljadovom i Glazunovom. Pomogao je Skrjabinu da krene na evropsku koncertnu turneju i prezentuje svoja dela po Nemačkoj, Belgiji, Francuskoj, Švajcarskoj i Italiji, a brojne utiske sa tih putovanja Skrjabin je muzički iskazao u svojim brojnim opusima prelida iz tog perioda. Beljajev je postao mecena i veliki promoter

Skrjabin, a na neki način i mentor, pa i očinska figura. Zahvaljujući njegovim strogim zahtevima Skrijabin je morao pedantnije da unosi oznake u svoje partiture, pažljivo koriguje greške i unese i metronomske oznake.

Skrjabin se oženio 1897. godine izuzetnom pijanistkinjom Verom Isakovič koja je te godine dobila *Zlatnu medalju* za klavir na Moskovskom konzervatorijumu. Na njihovom svadbenom putovanju na Krimu završio je svoju *Sonatu fantaziju br. 2 u gis molu*. Sonatu je započeo još 1892 god. a neobična je jer ima samo dva stava. Skrijabin je od rane mladosti obožavao more i prirodu. U ovoj Sonati izrazio je po svojim rečima tu ljubav. Po biografu Engelu ona ima program sledeće sadržine:

Prvi stav: Tiha južna noć na obali mora. U razradi, mračno zabrinjavajuće, duboko more. E dur odsek: milovanje mesečine posle tame. Drugi stav: široki, olujni, burni morski prostor.

Ovaj program je naravno metafora za stanja duha koja izražava ovo delo, mada drugi stav ima i elemente tonskog slikanja oluje.

Iste godine Skrijabin je završio *Klavirski koncert u fis molu*. U njemu se primećuje jak uticaj Šopenove poetike. Za razliku od Šopenovih dela ovog žanra, Skrijabinova orkestracija je briljantna. Naravno, Skrijabin je nakon završetka Moskovskog konzervatorijuma posedovao vrhunsko muzičko obrazovanje, a i savetovao se oko orkestracije sa Tanjejevim i Korsakovom, dok je Šopen sa 19 godina svoje koncerte pisao bez dovoljno iskustva i znanja o orkestraciji, nošen svojom genijalnom intuicijom. Gotovo svaki značajniji pijanista kompozitor tog perioda imao je svoj klavirski koncert, kao delo kojim bi se prezentovao publici u obe uloge - kao solista i kao kompozitor. Ono što iznenađuje u ovom delu je da klavir retko dominira i pre daje komentare na teme koje uglavnom iznosi orkestar. Deonica klavira karakteriše Listovska retoričnost, često unisono iznošenje melodije (kao u Šopenovom Koncertu u e molu ili Listovom Koncertu u Es duru), ali gotovo bez ikakvih virtuoznih pretenzija. Prvi stav je izuzetno emotivno bogat sa prefinjenom lirikom i samo trenutnim strastvenim uzletima. Drugi stav je u formi teme sa varijacijama, gde je Skrijabin kao temu iskoristio delo koje je pisao u mladosti, još 1888. godine. Tema sa varijacijama se kao stav u koncertima pojavljuje veoma retko. Ovo je jedini slučaj kada je Skrijabin iskoristio ovaj muzički oblik u čitavom njegovom stvaralaštvu (ne računajući dva dela iz mladosti koja su pronađena u njegovoj zaostavštini). Razlog je verovatno



u činjenici da će od ovog dela, centralni princip razvoja njegovih kompozicija biti transformacije tematskog materijala kroz brojne varijante, izmenjene u odnosu na kontekst dramskog razvoja dela i interakcije sa drugim elementima dela. To je princip izgradnje forme koji će ga približiti Listu i naročito Wagneru. Dakle, lajtmotivska varijantnost koja je ugrađena u svaki oblik, a pre svega u sonatni. Već u svojoj *Trećoj sonati* koju piše neposredno nakon ovog koncerta biće jasno uočljivi prethodno navedeni principi izgradnje muzičke dramaturgije i forme. U drugom stavu na lirске teme koje donosi orkestar, klavir odgovara raskošnim akvarelnim figuracijama sličnim kao u prvom stavu njegove *Druge sonate*. U trećem stavu formira se princip koji će biti značajan za kompletno potonje stvaralaštvo Skrjabinina: transformacija lirске teme u herojsku, ali i lirsko strastvene teme iz prvog stava u gotovo ekstatičnu u kodi trećeg stava. Tek u finalu klavir dobija priliku za virtuosnim bljeskom koji je karakterističan za ovaj žanr. Koncerti Čajkovskog, pa i *Prvi koncert* Rahmanjinova izdat kao op. 1, takođe u fis molu, u prvi plan stavljaju solistu koji se herojski suprotstavlja masivnom zvuku orchestra, nastupajući sa svim bombastičnim pirotehničkim sredstvima virtuoznosti koje kulminiraju u opsežnim solističkim kadencama ili oštrim suprotstavljanjima soliste orkestarskom aparatu. U Skrjabinovom koncertu čak nema solističke kadence. Za razliku od Listovog *Koncerta u Es duru* (koji je Skrjabin briljantno izvodio na studijama), *Koncerta u be molu* Čajkovskog kao i par godina ranije napisanog *Koncerta u fis molu* svog druga iz klase Rahmanjinova koji počinju izuzetno briljantnim i čak bombastično strastvenim solističkim izlaganjima muzičkog materijala u oktavama i akordima, Skrjabin je želeo ovim koncertom da da svoj originalni doprinos, kroz pažljivu dramaturgiju koja od početnog lirizma stremi ka briljantnom završetku u trećem stavu. Ovakva dramska postavka koncerta ukazuje da je Skrjabin vrlo rano krenuo sa idejom transformacije od lirike ka ekstazi. To će postati stvaralački princip za gotovo sva njegova dela u većoj formi u naredne dve faze njegovog stvaralaštva.

Izuzetna virtuoznost, koja je zapravo potrebna da bi se izvelo bogato polifono tkanje klavirske fature ovog Koncerta, kao i problemi zajedničkog „disanja“ i spontanosti koja je potrebna za prirodno iznošenje muzičkog materijala sa orkestrom ostaje u drugom planu i „ispod radara“ slušaoca. To je verovatno razlog zbog koga se ovo delo relativno retko izvodi. Skrjabin je svoj Koncert izvodio često i do kraja svog života, stavljajući ga na program čak sa svojim delom koje je pisano potpuno drugačijim muzičkim jezikom, *Prometejom*.

Naredne 1898. god. Skrjabin piše *Sonatu br.3* u fis molu koju je Deljson okarakterisao kao njegovo prvo genijalno delo. U njena četiri stava Skrjabin je sublimirao sve dotadašnje uticaje i ukazao na nov put kojim će krenuti njegovo stvaralaštvo. Ovo delo je duboko psihološko i izražava želju duha za transformacijom i pobedom. Skrjabin je kasnije objavio i program za sva četiri stava pod nazivom „Stanja duše“. Stavovi imaju sledeći programski sadržaj:

*I Dramatico (Duša slobodna i divlja, bačena u vir patnje i konflikta)*

*II Allegretto: duša je našla trenutni iluzorni odmor; umorna od patnje duša želi da zaboravi, da peva i procveta uprkos svemu. Ali laki ritam i mirisne harmonije su samo pokrov kroz koji isijava neshvatljiva izmučena duša.*

*III stav Andante: Duša pliva u moru nežnih i tužnih osećanja: ljubav, tuga, puste želje, neshvatljive misli, iluzije delikatnog sna.*

*IV stav Presto con fuoco: Iz dubina bića uzdiže se neustrašivi glas čoveka-tvorca, čija pobedonosna pesma rezonira trijumfom. Ali, on još nije dovoljno snažan i privremeno poražen, pada u bezdan nebištvovanja*

(Дельсон, 1971: 284).

Ovaj program se prvi put pojavio odštampan na koncertnom programu Bujuklija koji je premijerno izveo ovo delo 1901. godine. Bez obzira na pomalo kičastu i maglovitu patetično romantičarsku simboliku i očiglednu autobiografsku pretencioznost sadržaja programa, ovakve programske smernice su od ogromnog značaja za izvođača. Skrjabin je za gotovo sva naredna velika dela imao programski siže koji je ponekad bio i u formi simbolističke pesme slobodnog stiha. Ma koliko otkrivale Skrjabina kao ne baš naročito talentovanog pesnika i ujedno kao amatera filozofa velikih ideja i pretenzija, primenjeni na njegovu muziku, ovi sižeji odjednom dobijaju smisao rasšifriranja poetskih i koncepcijskih zamisli ovih genijalnih dela.

Te godine Skrjabin je počeo da predaje klavir na Konzervatorijumu u Moskvi i radio je narednih pet godina. Smatrali su ga izuzetnim profesorom. Iako veoma kratko angažovan kao pedagog, on je ostavio značajan trag time što je raskinuo sa tradicijom da studenti moraju da prođu ogroman broj tehničkih vežbi i etida, a da se odvojeno radi koncertni repertoar. On je sa studentima radio isključivo vrhunska dela literature i izbacio do tada tradicionalni dril sa brojnim

kompozicijama i tehničkim vežbama čisto pedagoškog tipa. Jedan za drugim pedagozi su sledili njegov primer. (Рубцова, 1989:127-128).

U delima od 1898. godine kod Skrjabina se javljaju dva nova snažna muzička uticaja. U trenutku kada se posvetio orkestarskim delima, jasno je da Šopen nije više mogao da bude uzor. Ali i promena poetskog narativa uticala je na to da su mu uzori postali Franc List i Rihard Vagner. Ovo je imalo velike posledice pre svega u smislu obogaćenja njegovih harmonskih sredstava, ali je izazvalo i očigledne promene u klavirskom slogu. Skrjabinov biograf Sabanjejev nije mogao da navede tačan trenutak kada se Skrjabin upoznao sa Vagnerovom muzikom. Međutim, on novodi nekoliko zanimljivih anegdota. U ruskim krugovima Vagner nije bio popularan. Sabanjejev ističe da se tada Vagnerova muzika smatrala jeretičkom i *a priori* odbijala pre nego bi se muzičari i upoznali sa njom. Sabanjejev navodi:

Vagner i vagnerizam su tada za Tanjejeva bili sinonim za smrt muzičke umetnosti, nešto prokletu i strašno. Sećam se njegovog užasa, kada je jednom na koncertu tokom izvođenja „*Uvoda i Smrti*“ iz *Tristana*, na zahtev publike ponovljeno izvođenje tih dela. U kakvom je samo užasu bio poštovalac klasicizma, kao što je on bio i žalio se i meni i drugima: „I ponovo su izveli svu ovu glupost - takav užas. Evo, Petar Iljič (Čajkovski) bio je u pravu kada je rekao da je sve ovo „prljavi hromatizam“. (...) ali i sam Sergej Ivanovič (Tanjejev) se „zainteresovao“ za Vagnera i odlučio je da ga prouči, kao nešto zanimljivo, mada čudovišno, dok su Vagnerova dela tada počela da dobijaju izvesno priznanje u moskovskom muzičkom svetu.

(Сабанеев, 1925:15)

Tanjejev je priređivao muzičke večeri u svojoj kući na kojima je pozivao svoje tadašnje, ali i bivše studente da formiraju ansamble na dva klavira i upoznaju se sa novim delima. Nekoliko tih večeri bilo je posvećeno Vagnerovim delima. (Mada Sabanjejev ne navodi datume ni godinu, iz konteksta se može zaključiti da se naredni događaj odigrao otprilike oko 1897. godine, kada je Skrjabin završavao svoj *Klavirski koncert u fis molu*. Nakon te godine zaista se može primetiti uticaj Vagnera u Skrjabinovim delima).

U prvom susretu izvedena je opera *Tristan i Izolda*. Prisutni su bili Rahmanjinov, Goldenvejzer, Igumnov (čini mi se), Skrjabin (koga sam tada prvi put upoznao), Katuar i nekoliko drugih, ne sećam se. Osim mene, u tom krugu bio je još samo jedan vagnerijanac – Katuar. Svi muzičari zadržali su mračnu neutralnost, koja je mene kao vagnerijanca razdražavala. Rahmanjinov je

sedeo u stolici za ljujanje u uglu sa partituroom i povremeno otuda davao sumorne primedbe: -  
*Ostalo je još 1.500 stranica.*

(Сабанеев, 1925:15)

Na direktno pitanje Sabanjejeva o utisku o Vagneru, Skrjabin mu je tada samo zagonetno odgovorio da Vagner nema formu.

Paralelno sa tim uticajima Skrjabin počinje da se ozbiljno interesuje za filozofiju i ulogu umetnosti i muzike u razvoju čovečanstva. Intenzivirao je druženje sa princem Trubeckim koji ga je uveo u Moskovsko filozofsko društvo čijim sastancima je od 1900. godine redovno prisustvovao.

Nakon klavirskog koncerta nastaje prvo izdato simfonijko delo *Sanjarenje* op. 24 (1898) koje je naišlo na odobrenje njegovog bivšeg profesora Safonova koji ga je uključio u program *Moskovskih simfonijskih koncerata*. Ovo delo je delikatno i šarmantno. U prvom planu je atmosfera, a ne dramatika i upućuje na to da je Skrjabin možda mogao da krene u dalji razvoj svog stvaralaštva i putem impresionizma. Skrjabin je ovo delo posvetio svom meceni Beljajevu koji je toliko bio dirnut i oduševljen da mu je oprostio sva prethodna neispunjena obećanja o terminima završetka kompozicija. Autor ga je najpre nazvao *Preludijum*, ali mu je Beljajev sugerisao da delo nazove po karakteru koji delo reprezentuje - *Reverie*. Sanjalačke atmosfere su jedan od najbitnijih karaktera Skrjabinovog stvaralaštva svih perioda.

Nekoliko klavirskih dela izdata 1899. godine još uvek odražavaju kako Šopenov tako i ruski uticaj iz njegove mladosti, ali sa veoma bogatom polifonijom i izuzetno gustim akordskim fakturama: *Poloneza u be molu* koja sem ritma poloneze i herojskih intonacija po svom melodijskom crtežu više ima veze sa ruskom romansom. Zatim slede manje zbirke prelida op. 22 i op. 27, a posebno su interesantne *9 Mazurki* op. 25. To su dela izuzetne lepote i originalnosti koje nemaju više puno veze sa Šopenom, osim možda tri četvrtine takta, i karakterističnog punkturanog ritma, a kako Rubcova primećuje pisane su u ruskom duhu gradske romanse, sa izuzetnim umećem polifonog dijaloziranja glasova.

Od 1900. godine Skrjabin počinje još ozbiljnije da izučava filozofiju i priključuje se moskovskom filozofskom društvu. U tom periodu opsedale su ga ničeovske ideje Natčoveka, odnos dionizijskog i apolonskog principa, pručavao je Šopenhauera, kao i ideje sabornosti i

svejedinstva Solovjeva sa kojima ga je upoznao Trubecki, ali i starogrčku filozofiju i odnos prema tragediji i ulozi muzike u društvu. U tom periodu dobija ideju da napiše filozofsku operu. Ova ideja se neće realizovati dalje od skica libreta i nekoliko muzičkih odlomaka, ali će se pretočiti u važne stvaralačke ideje u njegovom drugom periodu stvaralaštva.

Skrjabin se jasno postavio kao umetnik najviših pretenzija u svojoj *Prvoj simfoniji* Op. 26 (1900) u E duru. Ova simfonija ima čak šest stavova, a u finalu uključuje i hor i soliste. On je očigledno na veoma ambiciozan način želeo da dostigne i čak nadmaši Betovenovu *Devetu simfoniju*. Skrijabin je za VI stav - *Finale* u kome učestvuje hor i dvoje solista napisao sopstveni tekst, svojevrsnu odu umetnosti u kojoj deklarise svoj novi odnos prema muzici i poziva na ujedinjenje čovečanstva kroz umetnost. Već, naredne godine Skrijabin je napisao *Drugu simfoniju* op. 29 (1901) koja ima pet stavova i već je prvo remek delo Skrijabina u ovom žanru. U ovoj simfoniji postoji još doslednije sproveden lajtmotivski pristup nego u Prvoj i zbog toga Deljson nalazi sličnost između *Druge simfonije* i Listove *Sonate u ha molu* i tumači je kao delo koje u sebi spaja sonatni ciklus i sonatnu formu (Дельсон, 1971:384). Deljson predlaže tumačenje po kome: I stav postaje prolog, II stav prva tema, III stav druga tema, IV stav je razrada, a V stav dobija ulogu reprize i kode. Transformacija mračne teme iz prvog stava u temu svetlosti u finalu postaje Skrijabinov stvaralački princip koji će koristiti u brojnim svojim delima. Skrijabin nije bio zadovoljan finalom i sam ga je oštro kritikovao rečima: „u finalu sam želeo da stvorim praznik svetlosti, a zaglavio se u vojničkoj paradi“ (Bowers, 2007:283). Očiglednan je uticaj Vagnera koji se može prepoznati u orkestraciji i harmoniji pa i u herojskom karakteru tematskog materijala koji izvode uglavnom limeni duvači.

Između dve simfonije u Skrijabinovom opusu nalazi se klavirsko delo kojim Skrijabin okončava prvu etapu stvaralaštva za klavir: *Fantazija op. 28 u ha molu*. U ovom genijalnom delu u slobodnije tretiranom sonatnom obliku, Skrijabin je iscrpleo gotovo sva sredstava raskoši romantičarske fakture. Sa druge strane, u ovom delu je prvi put demonstrirao sažimanje ogromnog muzičkog sadržaja u jedan stav, te je Fantazija na neki način i prototip njegovih budućih sonata u jednom stavu.

## ZAKLJUČAK

U čitavom prvom stvaralačkom periodu preovlađuju molske kompozicije i izražavanje dramatičnih, melanholičnih i sanjalačko lirskih stanja. Sva dela u većoj formi (sa izuzetkom

*Simfonije br.1*) su u molu: Prve tri sonate (f mol, gis mol, fis mol), *Klavirski koncert* (fis mol) i *Druga simfonija* (ce mol) kao i *Fantazija u ha molu*, *Poloneza u be molu*, *Allegro de concert u be molu*, *Skercio op. 4, u es molu*. Molska raspoloženja i tonaliteti preovladavaju i u minijaturama. Veoma je interesantno da i kod durskih dela prvog perioda stvaralaštva često provejava atmosfera sete. Skrjabin je taj efekat postizao na razne načine, ali najčešće počinjući svoja durska dela od II ili VI stupnja i koristeći tipične melodijske obrasce za molske intonacije i dolazeći do durske tonike tek na kraju fraze. Skrjabin je u ovom periodu stvaralaštva veoma voleo subdominantne harmonije i često ih koristio na pedalu tonike.

Pored plesnog karaktera, upotrebe hromatskog pokreta za izražavanje bola, burnih akorada kojima izražava tragična raspoloženja, ali i egzaltirane pobede, već u ovom periodu uočavaju se po Deljsonu dva tipa gestova koji su veoma značajna kroz čitavo njegovo stvaralaštvo - poriv i poziv. Deljson odlično primećuje da je neverovatna transformacija Skrjabinovog muzičkog jezika od kasno romantičarskog do heroja moderne bio vrlo postupan, evolutivan i to pre svega kroz transformaciju harmonskog jezika. Međutim, određene osnovne poetskih ideja izražene gestovima *poziva* ili *poriva* ostale su vrlo stabilne i tek neznatno transformisane.

**Gest poziva ili gest volje** se često javlja na početku dela ili važnog odseka u delu, kao vid herojske ili tragične izjave heroja. Npr. početak III stava *Koncerta u fis molu*, početni motiv *Sonate br 3, Prelid u es molu op. 11, br.14*...Ovaj gest karakterišu motivi sa skokom kvarte, kvinte, sekste, ponekad septime i vrlo često počinju od predtakta ka jakoj dobi i sadrže svega nekoliko tonova, često sa punktiranim ritmom, čime se stvara velika akumulacija energije.

**Gest poriva** kod Skrjabina ima značenje ogromnog zgušnjavanja energije i nezaustavljivo stremljenje bez obzira na rizike. U ranoj fazi stvaralaštva, *poriv* se pojavljuje kao nagli gotovo spazmodični gest ubrzanja protoka vremena. U kasnijim etapama stvaralaštva ovaj motiv će se često transformisati u gest poleta, oslikan u arpežiranom akordu ili grupi tonova koja stremljenjem preko čitave klavijature i često simbolisati želju i strmljenje ka dostizanju duhovne ekstaze ili ulazak u nove mistične i transcendentalne sfere postojanja. U ranoj fazi on često reprezentuje borbu heroja i sledi nakon *motiva poziva*, izražava emotivno zgušnjavanje snage, ponekad ka poletu na primer u *Etidi dis mol op. 8, br. 12*, ali često i ka očajanju na primer na početku *Fantazije u ha molu*. Skrjabin upisuje oznaku *Appassionato* u svoje partiture sve do op.

28, ali se ta oznaka uvek odnosi na duže odseke, dok je *poriv* nalet ekstremne strasti koju Skrjabin ne upisuje nikakvim oznakama u notama već naglim ubrzavanjem fature, često u kvintolama i najčešće tembralno pojačanim u oktavama.

Još jedan važan element je ostinato koji simboliše gest borbe. npr. *Sonata br. 1 III st, Prelid u ef molu* op. 11 br. 18, *Prelid u ha molu* op. 13 br. 6.

**Patetično trijumfalni gest.** Kod Skrjabina se mogu pronaći i istovetni motivi koji se javljaju u različitim delima. To je retka pojava u njegovim delima, ali ovde moram da ukažem na raskošni motiv iz njegovog *Prelida u ce molu op. 11 br. 20* koji se javlja kasnije i u njegovom *Klavirskom koncertu u fis molu op. 20* kao i u kulminaciji *Druge poeme op. 32*. Moguće je uočiti ovaj motiv i u *Tragičnoj poemi op. 34*.

Pr. 8. Preludijum op. 11, br. 20 u ce molu



Pr. 9. Koncert u fis molu. Kulminacija II teme u reprizi. Motiv je u trećem taktu primera.



Pr. 10. Poema op. 32, br. 2 (t.23-24) Kulminacija u *ff* u drugom taktu primera



## 2.1. IZVOĐAČKA ANALIZA ODABRANIH DELA PRVOG STVARALAČKOG PERIODA

U svom umetničkom projektu za reprezentativna dela Skrjabinovog prvog stvaralačkog perioda izabrao sam 6 *Prelida op. 13*, *Fantaziju op. 28* i dve *Mazurke* iz op. 25. Tri sonate ovog perioda stvaralaštva su izuzetne, ali zbog obima celog programa nisam uključio ni jedno od njih u program. Zato sam kao reprezenta sonatnog oblika, ali i kulminaciju njegovog romantičarskog stvaralaštva za klavir u program uključio *Fantaziju*. Čuvenu *Etidu u dis molu* op.8 br.12 sam planirao kao eventualni bis, jer etide kao žanr predstavljam u programu sa *Tri etide op. 65* u okviru trećeg stvaralačkog perioda.

### PRELIDI

Prelidi za klavir su muzički žanr koji je Skrjabin najviše negovao tokom celokupnog svog stvaralaštva. Napisao je čak 89 prelida koje je rasporedio u 20 različitih opusa. Od toga 15 opusa su isključivo zbirke prelida. Analizirajući značajne izvore iz sekundarne literature (Bouers, Hal, Deljson, Rubcova) mogu se uočiti tri razloga zbog kojih se Skrjabin tako često bavio ovim žanrom:

1. Prelidi kao romantičarski žanr, su idealni za izražavanje kratkih muzičkih utisaka i ideja. Skrjabin je često zapisivao godinu i mesto gde je komponovao prelide. Ovo važi naročito za prvi period stvaralaštva kada je Skrjabin puno putovao po Evropi te se može reći da predstavljaju i njegov svojevrsni muzički dnevnik ili neku vrstu muzičkih razglednica.

2. Skrjabin je prelide koristio kao umetničku laboratoriju. U kratkoj muzičkoj formi imao je prilike da istraži razne akordske kombinacije, kao i izražajne i kolorističke mogućnosti klavira. U ovu jezgrovitu formu uspevao je da unese i izrazi veliko bogatstvo muzičkog sadržaja.

3. Prelidi kao kratka forma bili su mu idealan izvor prihoda. Ovo naročito važi za period do 1903. godine to jest do smrti njegovog pokrovitelja i izdavača Beljajeva, od koga je dobijao po 50 rubalja za svaki komad u manjoj formi.

Preludijum kao žanr služio je u baroku kao uvodni komad improvizacionog karaktera za složenije forme. Nakon njega najčešće sledi fuga ili plesni stavovi svite. Bah među prvima piše preludijume kao samostalne kratke komade za klavir. U romantizmu ovaj žanr oživljavaju Huml



i Mošeles, verovatno inspirisani pedagoškom zbirkom svog profesora Klementija *Uvod u umetnost sviranja na klaviru op. 42* (1801). U ovoj zbirci Klementi koristi žanr prelida kako bi u vidu lekcija pokazao tehničke ili kompozicione aspekte pristupa klaviru. Ova danas zaboravljena zbirka bi se, po mom mišljenju, svakako trebala ponovo uključiti u planove i programe obrazovanja mladih pijanista. Poznato je da je i Šopen koristio ovu zbirku u radu sa učenicima. Sa velikom sigurnošću se može tvrditi da je Huml sa svojom zbirkom *24 prelida op. 67* (1815) u svim tonalitetima raspoređenih po kvintnom krugu bio inspiracija Šopenu za kreiranje njegove zbirke. Humlovi prelidi su zapravo zapisani kratki modeli za improvizaciju. Mošeles sa svojom zbirkom od *50 prelida op. 73* (1830) poput Humla, piše kratke, uglavnom osmotaktne modele za improvizaciju. Poneki traju svega četiri takta. Od vremena Baha nijedan kompozitor nije napisao toliko komada u ovom žanru kao Skrjabin. Svakako mu je glavni uzor i inspiracija u prvoj fazi stvaralaštva bila zbirka Frederika Šopena *24 preludijuma op. 28*. U Šopenovoj zbirci prelida muzički sadržaj je izuzetan i u prvom planu i svi komadi su samostalni. Oni su poput zapisanih kratkih, ali snažnih emotivnih ili aforističnih utisaka. Skrjabin svakako prati ovu Šopenovu liniju, ako je uopšte i poznao zbirke prelida Humla i Mošelesa u tom trenutku. Deljson naglašava da ruskih uzora u ovom žanru (sem nekoliko prelida Anatolija Ljadova, ako ih je uopšte poznao) Skrjabin praktično nije imao. Takođe, nakon Šopenove zbirke ostali značajni kompozitori romantizma (List, Šuman, Brams) nisu pokazivali interesovanje za ovaj žanr. Skrjabin se prvi bavio ovakvom zbirkom nakon Šopena. Tek kasnije će nastati čuvene zbirke preludijuma Rahmanjinova, Debisija, Šostakoviča, Kabalevskog...

U prvoj fazi stvaralaštva Skrjabin je napisao 54, u drugoj 27, a u poslednjoj 8 prelida. Mogući razlog za smanjenje broja prelida u drugoj, kao i u poslednjoj fazi stvaralaštva je činjenica da Skrjabin tada zaokuplja i žanr poeme za klavir i on piše veliki broj ovih minijatura koje su po formi nešto složenije od prelida. Skrjabin je prelide pisao u kontinuitetu od najranije mladosti sve do svoje prerane smrti. Prvi prelid objavio je u op. 2, a njegov poslednji opus su *5 Prelida op. 74*. Imajući u vidu prethodno iznete činjenice, može se zaključiti da su Skrjabinovi prelidi idealni za praćenje evolucije njegovog stila.

#### PRELIDI PRVOG PERIODA STVARALAŠTVA

Skrjabin je nakon diplomiranja na Konzervatorijumu u Moskvi 1892. godine, krenuo da putuje po Rusiji i Evropi kako bi promovisao svoju muziku, a ujedno i sticao ime kao pijanista.

To se posebno intenziviralo nakon što je dobio moćnog mecenu Beljajeva. Prelidi od op. 11 do op. 17 su pisani upravo u tom periodu. Zbog ove činjenice Bouers i Deljson, uočavaju sličnosti sa Listovom zbirkom *Godine hodočašća* koju je List pisao tokom godina kada je puno putovao i intenzivno koncertirao širom Evrope. Skrjabin je, slično kao List u pomenutoj zbirci, u mnogim svojim prelidima zapravo izrazio utiske koje je doživljavao tokom putovanja i boravka u zemljama Evrope, ali i širom Rusije. Na početnoj strani većine prelida komponovanih u ovom periodu se može naći godina i mesto nastanka. Dakle, kao što je već naglašeno, može se reći da su prelidi Skrjabinu tada bili i svojevrsni muzički dnevnik. Ali za razliku od Listove zbirke, koja sadrži i dela većih formi i žanrova, kod Skrjabina nemamo programske naslove kojima bi egzaktno odredili inspiraciju i imamo samo jedan žanr - preludijum.

Beljajev je od 1894. do 1896. godine organizovao i finansirao Skrjabinove turneje po Evropi i Rusiji i izdavao njegova dela. Skrjabin mu je obećao da će napisati 48 prelida (dve zbirke po 24 u svim tonalitetima) po uzoru na Bahove dve sveske *Dobro temperovanog klavira*. Međutim, on nije uspevao da ispuni svoje obećanje i završi sve kompozicije, iako mu je za njih Beljajev unapred isplatio novac. Njegov mecena je postajao nestrpljiv i po rečima Deljsona „bombardovao Skrjabina pismima u kojima mu govori da je lenj, neorganizovan i sa nedovoljno volje da odgovori svojim preuzetim obavezama“.(Дельсон, 1971:68). U martu 1896. godine nakon koncerta u Parizu, Skrjabin je grozničavo prionuo na posao da završi obećanih 48 prelida. Od Beljajeva mu je u tom trenutku bukvalno zavisila egzistencija, ali i čitava karijera. Napisao je 47 i uz to neki tonaliteti su se ponavljali više od dva puta. Očigledno odustavši od prvobitne ideje da napiše dve zbirke od po 24 prelida u svim tonalitetima, imao je veliki problem kako da ih grupiše i pripremi za konačno izdanje. Mnogi prelidi koje je Skrjabin pisao i izdao kao op. 11, 13, 15, 16 i 17 su zapravo nastajali u dužem vremenskom periodu, a neki istovremeno. Pojedine prelide je započeo još 1888. godine, npr. *Prelid u e molu op. 11 br. 4*, koji je kao što smo videli nastao kao minijatura prerada Skrjabinove nedovršene *Balade u be molu* iz 1888. godine (videti Pr. 4 i Pr. 5).

Na kraju se ipak odlučio i izabrao prelide koje je izdao kao *24 prelida op. 11* gde ih je kao i Šopen u svojoj zbirci, rasporedio sukcesivno u paru dur - paralelni mol, po kvintnom krugu. Zatim sledi zbirka *6 Prelida op. 13* koji će biti detaljnije proanalizirani u ovom radu, koji

su takođe raspoređeni u paru dur - mol i po kvintnom krugu. Slična tendencija rasporeda tonaliteta postoji i u ostale tri zbirke op. 15, op. 16 i op. 17.

Deljson odlično primećuje da je Skrjabin razvijao svoj originalni stil uzevši kao uzor pre svega lirski element Šopenove muzike kao i bogatu i delikatnu psihološku prirodu koju ona izražava. Prelide ovog perioda karakteriše izuzetno bogatstvo i raznovrsnost muzičkog izraza. Neki su lirski, raspevanih linija, neki sanjalački, a značajan broj je burno romantičarski, strastvenog ili patetičnog karaktera. Poneki su samo skica kao na primer kratki op. 16 br. 3 u es molu koji traje svega dva reda, ili su izraz nekakvog trenutnog utiska i nadahnuća i kao takvi zaista su pravi intimni muzički biseri. U tehničkom smislu veoma su raznovrsni i bogatstvom fakture konkurišu zbirci *12 Etida op. 8.* koju Skrjabin piše u isto vreme. *Prelidi op. 22 (1897)* iako nastali nešto kasnije mogu se pridružiti ovoj grupi, dok dva prelida op. 27 (1900), pisani kasnije, naročito patetični br. 1 u ge molu, izdvajaju složenija kontrapunktska faktura i bogatija harmonska senčenja koja već nagoveštavaju njegov tranzicioni period stvaralaštva.

U partituri prelida iz prvog perioda kriju se neki opšti principi koji su veoma važni za interpretaciju njegove muzike. Skrjabinove oznake za karakter i tempo u prvom periodu se svode na standardne italijanske izraze romantičarske epohe. Međutim, on na neobičan način upisuje protok vremena. Njegova inspiracija otkriva bogatu paletu ljudskih osećanja, ali i specifičan odnos sa prirodom. U narednim redovima biće izloženi primeri ovih aspekata koji su veoma značajni za interpreatore i mogu se primeniti i kao opšti principi za izvođenje njegovih dela naročito prvog perioda stvaralaštva.

Poredeći Skrjabinove zbirke sa Šopenovim prelidima očigledno je da i Skrjabin stavlja kantilenu u prvi plan kao i njegov uzor, ali u značajnijoj meri razvija polifoni život glasova. Za razliku od Šopena kod koga se tempo *rubato* javlja kao prirodna potreba izražavanja kantilena, kod Skrjabina je *rubato*, usudujem se reći često konstrukcioni element njegovih dela, jer je više povezan sa karakterom ili atmosferama. Na primer u *Prelidu op. 11 br. 1* pored neobične ritmičke strukture imamo upravo ovaj delikatni način upisivanja agogičke slobode u partituru. Izraz *rubato* Skrjabin označava na vrhuncu fraze (t. 7) nakon *krešenda* i u *forte* dinamici, kod najviše melodijske intonacije i najjače emotivne tenzije u frazi. Sagledan iz te perspektive izraz *rubato* može se zapravo tumačiti i kao *espressivo*.

Pr. 11. Prelid op. 11, br. 1u Ce duru (t. 1-9)



U ovom Prelidu je veoma interesantno da je bas stalno na slaboj taktovoj dobi. To je postupak koji će Skrjabin često koristiti da dočara poletnost, a u kasnijoj fazi stvaralaštva i „bestežinsko stanje“ pa i sam efekat letenja ili lebdenja (npr. u *Sonati br. 5* i *Sonati br. 6*). Ponegde sam tok fraze, svojim metričkim promenama prosto „nateruje“ izvođača na *rubato*. Na primer u *Prelidu op. 11, br. 5* u *De duru* melodija u levoj ruci je na samom početku označena *rubato*, a kasnije Skrjabin unoseći kvintolu na drugoj dobi u drugom taktu i naročito povećanjem intervala u melodiji navodi iskusnog izvođača na potrebu za određenom vrstom fleksibilnosti vremena kako bi muzički tok zvučao plastično i sa prirodnim izrazom.

Pr. 12. Prelid op. 11 br. 5 u De duru (t.1-2)



U *Prelidu op. 11 br. 10* u *cis molu* Skrjabin takođe upisuje oznaku *rubato* na samom početku fraze. U kontekstu mističnog i suzdržanog karaktera koji u *pijanissimu* prethodi

uzlaznom akcentovanom i pomalo pozerskom intervalu male sekunde u *mf* dinamici, ovde bi mogla da stoji i oznaka *sostenuto*. Dakle, oznaka *rubato* kod Skrjabina često može da označava i određene muzičke karaktere u kontekstu atmosfere dela ili konkretnog mesta u kompoziciji.

Pr. 13. Prelid op. 11, br. 10. u cis molu (t. 1-4)

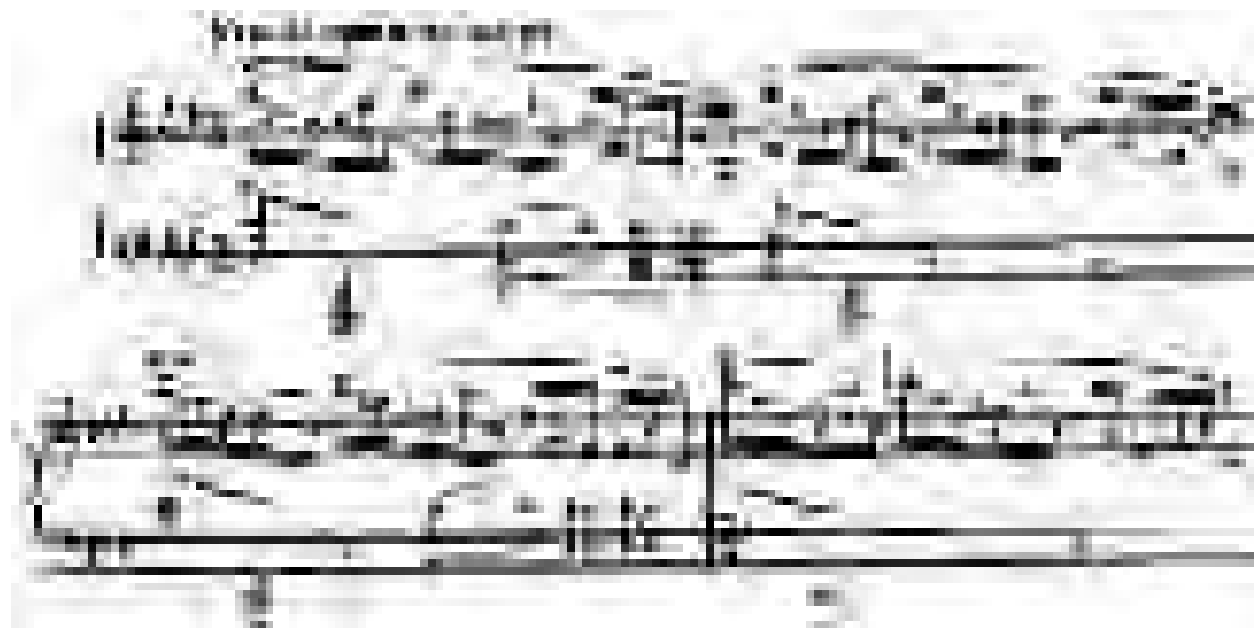


Iz odlomaka pisama Nataliji Sekerinoj dokumentovanih u biografijama Deljsona, Rubcove i Rudakove, jasno se vidi da je Skrjabin izuzetno voleo prirodu. Od najranijeg detinjstva provodio je puno vremena u prirodi izvan Moskve. Uživao je u prelepim pejzažima na svojim putovanjima po Rusiji, Finskoj, Švajcarskoj, Italiji...Međutim, kod Skrjabina retko imamo dela koja se mogu okarakteristi kao pastoralna. U ovom periodu stvaralaštva kod njega dominiraju duboko lični psihološki utisci koji se pretvaraju u intimne ispovesti kao i dramsko patetični komadi koji ukazuju na borbu čoveka sa životnim i sudbinskim problemima. Skrjabin se bavi „pejzažima i olujama“ unutar čoveka o čemu govore i oznake u partituri *Appassionato*, *Dramatico*... Međutim, govoreći o prirodi kao inspiraciji u Skrjabinovim delima britanski teoretičar i muzikolog Teodor Hal navodi veoma interesantnu anegdotu Jozefa Hofmana (jednog od najvećih pijanista u istoriji i Skrjabinovog prijatelja). Hofman je svirajući u Švajcarskoj Skrjabinov *Prelid op. 11 br. 19 u Es duru* osetio snažnu vezu između alpskih litica i prelepe prirode kojom je bio okružen i atmosferom ovog prelida. Nedugo zatim, u Petrovgradu je nakon koncerta sreo Skrjabina, i pitao ga šta ga je inspirisalo da napiše ovo delo. Skrjabin mu je navodno odgovorio: „*Stajao sam na mostu Bastel u Švajcarskoj i bio zagledan u snažnu bujicu reke koja je prokrčila put kroz ogromne stene. Tada mi se javila ideja za ovaj prelid*“ (Hull, 1916: 251). Hofman je sigurno bio presrećan što je od samog kompozitora dobio potvrdu da je osetio pravu inspiraciju ovog dela. Ovu anegdotu svakako treba uzeti sa rezervom. Tim pre što je na kraju ovog Prelida Skrjabin upisao da ga je završio u Hajdelbergu 1895. god. No, moguće je

da ga je započeo ranije u Švajcarskoj. Ti fakti ipak nisu toliko važni koliko činjenica da je sam kompozitor posvedočio o direktnoj inspiraciji koju je crpeo iz prirode.

List je među prvima uspevao da dočara na klaviru određene pojave iz prirode kao što su oluja (npr. *Orage* iz zbirke *Godine hodočašća, Legenda br. 2*), strašno zavijanje vetra (*Transendentalna etida br. 12 Mećava*) ili kretanje vode (*Pored izvora, Vodoscoci u vili d Este*). Tim postupcima List je postao uzor i preteča impresionistima. U Skrjabinovim klavirskim delima nema takvih mimetičkih muzičkih opisa prirode. Izuzetak je možda samo II stav iz *Sonate br. 2* i gromoviti *Prelid Op. 17 br. 5* u ef molu koji je napisan nakon strašne oluje koju je Skrjabin doživeo u Hajdelbergu o čemu piše i u svom pismu iz 1895. godine (Рубцова, 1989: 101)

Pr. 14. Prelid op. 17 br. 5 u ef molu



## 2.2. 6 PRELIDA OP. 13

Prelidi ove zbirke su poređani po principu tonalnih i karakternih kontrasta sa izuzetnim bogatstvom emotivnog izraza i maštovitih klavirskih faktura. To omogućava da zbirka bude veoma atraktivna za izvođenje u celini. Ova zbirka počinje *Prelidom u Ce duru* koji je zbog svoje uzvišene atmosfere idealno delo za početak resitala. Sledi uzburkani, ali poetični *Prelid u a molu*. Nakon burnog ubrzanja, on se vine i naglo ispari. Sanjalački *Prelid u Ge duru* prethodi uzburkanom *Prelidu u e molu*. *Prelid u De duru* sa svojim raskošnim melodijama u sekstama zrači toplinom svojih harmonija i iskrenošću izraza. Efektan zaključak čitave zbirke je dramatični *Prelid u ha molu* sa ostinatnim oktavama i brzim promenama registra kao i polifonim sustizanjima glasova. Radi preglednosti sledi tabelarni pregled zbirke:

Tabela br.1.

| br. | Tonalitet | Tempo    | Metronom     | Mesto nastanka             |
|-----|-----------|----------|--------------|----------------------------|
| 1.  | Ce dur    | Maestoso | ♩ = 66-63    | Moskva, novembar 1895.god  |
| 2.  | a mol     | Allegro  | ♩ = 72-69    | Moskva, 1895. god.         |
| 3.  | Ge dur    | Andante  | ♩ = 52-54-56 | Moskva, novembar 1895.god. |
| 4.  | e moll    | Allegro  | ♩ = 92       | Moskva, novembar 1895.god. |
| 5.  | D dur     | Allegro  | ♩ = 116-120  | Moskva, 1895 god.          |
| 6.  | ha mol    | Presto   | ♩ = 104-108  | Moskva, 1895.god           |

Iz ove tabele moguće je najpre uočiti da su svi prelidi iz ove zbirke pisani u Moskvi 1895. godine. Te godine je Skrjabin imao prvu veliku turneju po Evropi u organizaciji Beljajeva. Prelidi br.1, 3 i 5 nastali su u novembru, u periodu kada je Skrjabin zauvek prekinuo odnose sa Natalijom Sekerinom nakon njenog odbijanja prosidbe. Bilo bi naravno preterano bez eksplicitnih dokaza povezivati inspiraciju ovih dela sa prethodno navedenim činjenicama, ali smatram ih vrednim pomena zbog atmosfere u kojoj su ova dela nastala.

Treba skrenuti pažnju da prelidi br. 2, br. 4, i br. 5 imaju istu oznaku za tempo *Allegro*, ali metronomske oznake variraju drastično. To ukazuje da je kompozitor ovom oznakom pre svega mislio na karakter, a ne na tempo. Takođe je neobično da je za br. 1 i br. 2 napisao prvo brži pa sporiji tempo. Poznato je da je Skrjabin bio kritikovan od strane Rimskog Korsakova i Ljadova, koji su bili u izdavačkom odboru Beljajeva, zbog nemarnosti i grešaka u svojim autografima koje je slao za štampu. Mada, s obzirom na to da ove oznake stoje u svim redakcijama, moguće da je zapravo imao ideju da naglasi da ne želi brži već pre sporiji tempo u ova dva dela. Uprkos velikim kontrastima u fakturi i emotivnom sadržaju ovi prelidi imaju i neke zajedničke karakteristike. Svi su pisani u formi trodelne pesme. Karakteristično je da br. 1, br. 2, br. 4 i br. 6 imaju pred kraj ubrzanje ka finalnoj kadenci. Takođe, svi prelidi završavaju se u *piano* dinamici. Kada ih izvodim integralno ja na kraju *Prelida br. 4* pravim veliki *krešendo* i završavam ga u *forte* dinamici što ću obrazložiti u daljem toku analize.

**Prelid op. 13 br. 1** u Ce duru ima oznaku *Maestoso*. On dostojanstveno otvara ovu zbirku u *piano* dinamici i narasta do veličanstvene kulminacije pred kraj dela. Koralni tok u vidu kontrasta nije retkost u fakturi kod Skrjabina, ali je ovaj prelid po Deljsonu jedinstven u čitavom Skrjabinovom opusu jer je većim delom izgrađen upravo na takvoj akordskoj fakturi. Skrjabin na početku dela postiže efekat čistote time što koristi isključivo bele dirke. To stvara poseban taktilni osećaj kod izvođača. Već u ovom delu imamo i naznake veoma originalnih Skrjabinovih kompozicionih postupaka. Iako pisan u Ce duru ovaj prelid počinje drugim stupnjem i sve vreme ima molske intonacije koje proističu i iz sleda harmonija II - III - VI stupanj. Tonika se javlja retko i uvek u nekom obrtaju, a tek na samom kraju kompozicije u osnovnom obliku. Kao da Skrjabin već tada eksperimentiše i pokušava da izbegne toniku. Time zapravo pojačava tenziju kod slušaoca koji sve vreme očekuje razrešenje koje se odlaže do samog kraja.

Pr.15. Prelid op.13, br.1 u Ce duru (t.1-5)





Početak karakteriše suprotno kretanje glasova ka unutra (oktava u basu i akorada u desnoj ruci). Veoma je važno da izvođač unutrašnjim sluhom vodi četvorotaktnu liniju, ali i da pažljivo podvuče mikro dinamička disanja označena *krešendom* i *dekrešendom*. Svaka mikro fraza se kreće ka drugom taktu gde se na jakoj dobi nalazi disonanti akord. Treba posebno odslušati i „obojiti“ sekundu koja se javlja na jakoj taktovoj dobi jer daje tipičan Skrjabinovski kolorit. Punktirani ritam u drugom i četvrtom taktu treba izvesti dostojanstveno poput kakve drevne dvorske igre. Najteži zadatak je da ovo dinamičko disanje unutar fraze ne naruši veću celinu i fragmentira je na 2 plus 2 takta jer se time prekida kontinuitet pokreta i kviri uzvišena atmosfera. Zatim, u t. 5 sledi novi motiv, odsek gde oktave u levoj preuzimaju punktirani ritam i silazni pokret, a desna se u akordima postepeno kreće naviše (t. 5-8). Ovaj postupak udaljavanja glasova dovodi do povećanja energije i dinamike od početnog *piana* do *forte* i veoma je važno da se zadrži isti tempo. Zatim se prva četvorotaktna celina ponavlja, a naredni motiv se ovoga puta javlja uz prvo pojavljivanje crnih dirki u taktu br. 13 i modulira u a mol. Za razliku od prve celine, ja ovde prateći način na koji je sam Skrjabin slične celine unutar istog dela interpretirao na drugačiji način, pored *krešenda* pravim i blagi *ačelerando* od t.12 kako bi naglasio povećanje energije.

Pr.16. Prelid op. 13, br. 1. u Ce duru (t.12-16)

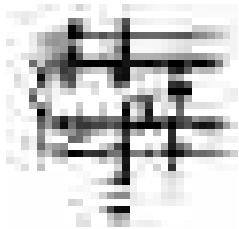


Kontrastni odsek u molu unosi osećaj nespokojstva. Taj nemir se oseća već u prvom akordu koji je disonantan, i treba posebno odlušati malu sekundu (tonovi *a* i *be* koji se sviraju palčevima obe ruke). Osećaj nemira dodatno se pojačan sa *sotto voce* u taktu br. 20. u kome se javlja i triolski pokret u basu isprekidan pauzama. Ovaj pokret ima neku prigušenu mističnu snagu koja će se osloboditi u reprizi na kulminaciji.

Pr. 17. Prelid op. 13, br. 1. u Ce duru (t. 17-20)



U taktu br. 23, Skrjabin piše veoma široki akord *ef-ce-ef-ce* koji se može razložiti jer je u pitanju kraj fraze i ne narušava atmosferu. Šta više. svojim velikim opsegom ovaj akord kao razložen u ovom trenutku doprinosi raskoši i maestoznom osećanju. Redaktor Ginter Filip u svojoj ediciji predlaže sledeće rešenje za izvođenje ovog akorda.



Iako je ova ideja dobra i primenljiva u mnogim sličnim situacijama, ja ostajem pri razlaganju tog akorda kao načina za izvođenje s tim da arpežo počne od basove note, a ne unapred kako se ne bi pomešale harmonije.

Pr.18. Prelid op.13, br.1. u Ce duru (t.21-25)



Repriza kreće od takta br. 25, ali sada u *forte* dinamici. Akordi se pojavljuju paralelno u obe ruke, a mistični i donekle nervozni trilolski pokret u basu koji se prvi put pojavio u *sotto voce*

sada se transformiše u pokret koji daje snagu, polet i energiju. Dakle, može se reći da je repriza „sintetička“ jer spaja elemente iz oba odseka i međusobno ih „intoksikuje“. Ovo je postupak koji će Skrjabin koristiti u svojim kasnijim delima. Amplituda melodije se povećava u levoj ruci i energija narasta do veličanstvene, gotovo ekstatične kulminacije. Zvuk u desnoj ruci asocira na raskošna zvona i na svetli praznik. I ma koliko se to podrazumevalo u profesionalnom sviranju, važno je da se naglasi da izvođač ovde uz sav zanos kojim ga preplavi muzika, mora da zadrži potrebnu kontrolu jer su skokovi veoma veliki i postoji opasnost da se slučajno pojave neke neplanirane dissonance.

Pr.19. Prelid op. 13, br. 1 u Ce duru (t. 29-32)



Koda svojim disonancama i hromatskim pokretom unosi veliki kontrast i stvara efekat pomalo gorkog, rezigniranog kraja. U njoj se, možda slučajno, pojavljuje čuveni Vagnerov *Tristanov akord*. Početni motiv u prva dva takta je durska varijanta b odseka. Skok none u basu (t. 33) treba pažljivo intonirati kao i postupni hromatski silazni tok. Zbog intenzivne primene hromatike koda ovog prelida ostavlja slušaoca u iščekivanju, iako se završava smirenjem u *pianissimu* u kome konačno dolazi do tonike.

Pr. 20. Prelid op. 13, br. 1 u Ce duru (t. 33-37)



**Prelid op. 13, br. 2 u a molu** je pravi virtuozni vihor sitne tehnike, koji Skrjabin kao snažni kontrast suprotstavlja maestoznom prvom prelidu sa krupnom tehnikom. Skrjabin za ovaj prelid upisuje oznaku *Allegro*, ali je metronomska oznaka tempa u notama znatno sporija od očekivanog, spram njegove fature. Slično kao i kod *Prelida br. 1*, sporiji tempo upisuje iza bržeg  $M=72-69$ . Ovaj prelid je verovatno napisan po uzoru na Šopenovu *Etidu u ef molu op. 25, br. 2*. Ta sličnost se oseća ne samo u fakturi već i u intonacijama u desnoj ruci.

Pr. 21. Prelid op. 13, br. 2 u a molu (t. 1-2)



Pr. 22. Šopen: Etida u ef molu op. 25, br. 1 (t. 1-4)



Sporijim tempom Skrjabin je možda želeo da ukaže izvođaču da istakne intonacije u desnoj ruci, koje se možda ne bi dovoljno čule ili imale dovoljno muzičkog izraza u bržem tempu. Takođe, treba obratiti i pažnju na diskretnu melodiju u levoj ruci koju Skrjabin označava četvrtinom posebno je izvlačeći iz same pratnje u levoj ruci. Na taj način se dobija neka vrsta dijaloga između setne i ne previše aktivne teme u tenoru i veoma živo razigrane melodije u desnoj ruci.

Neočekivano pred kraj prelida, tema u levoj je pojačana u oktavama. Počinje gotovo hipnotički ples sa snažnim akcentima na triolama na svakoj dobi. Ali, odmah se sve rastače u duolskim silaznim cik-cak pokretima i survava u ambis nakon čega se ovaj perpetuum mobile na kratko zaustavi na dominantni u 22 taktu. Ja ovde dominantni akord zadržavam nešto duže sa osećajem „unutrašnjeg *krešenda*“, poput neke vrste dramskog daha (jer nema pauze). Sličan efekat je Skrjabin izveo prilikom svog izvođenja *Prelida op. 11 br. 14 u es molu* (iako dramski zastoj u tom prelidu nije označio u notama!)

Pr. 23. Prelid op. 13, br. 2 u a molu (t. 18-23)



Kratka koda izvodi se sa *ačelerandom* i Skrjabin upisuje kratka *krešenda* na svaki motiv, čime sa jedne strane dodaje uzbuđenje i osećaj nemira. Poslednja nota svake grupe na taj način postaje i diskretno naglašeniija. Ako je povežemo unutrašnjim sluhom sa prvom notom u grupi nakon pauze, onda dobijamo skrivenu liniju od vođica *ha-ce, gis-a, dis-e*. Imajući u vidu Skrjabinovo izvođenje svojih prelida možemo izvlačenje skrivenih glasova u istaknutiji plan zvučne slike uzeti kao određenu stvaralačku tendenciju i deo njegovog stila.

Pr. 24. Prelid op. 13, br. 2 u a molu (t. 24-29)



**Prelid op. 13, br. 3 u Ge duru** je sanjalačkog raspoloženja. Izaziva atmosferu poput kakvog prisećanja ili sanjarenja o nekom lepom pejzažu sa Skrjabinovih brojnih putovanja po Rusiji. I u ovom prelidu Skrjabin koristi svojevrsni duet glasova - dve izuzetno lepe melodije se međusobno prožimaju tokom celog komada. U levoj je tipična Šopenovska čelo linija, kojoj kontrastira melodija širokog ravnog pokreta u gornjem glasu u desnoj ruci izvedena iz protoka harmonije. Međutim, u ovom prelidu u prvom planu su boje i atmosfere, a neočekivana harmoniska senčenja i impresionistička atmosfera su zapravo ono čime pleni ovaj poetični komad. Od posebne važnosti u gotovo svakom taktu je druga doba. Skrjabin je naglašava najpre na vrlo suptilne načine. U prvom taktu na drugoj dobi je interval sekunde u desnoj ruci koja treba da „odzvuči“ - dakle da se prosluša malo duže. U drugom taktu upisuje *krešendo* do druge dobe i odmah zatim *dekrešendo*. Nakon *krešenda* u četvrtom taktu konačno upisuje akcenat u petom taktu na drugoj dobi. Posebno je interesantno u sedmom taktu, koji je vrhunac fraze u *mf* dinamici, gde piše akcenat na drugoj dobi, a u levoj i jambski ritam u trioli. Iz prethodno rečenog proističe da je Skrjabin, u na prvi pogled jednostavnu fakturu ovog prelida, zapravo upisao veoma složenu gradaciju kolorističkih izražajnih sredstva koja izvođač mora izvesti sa posebnom pažnjom. Ona uključuju snažnu povezanost između protoka vremena i raznovrsnosti tušea. Upravo te fine delikatne razlike i mikro varijacije u načinu izvođenja sličnih struktura zapravo doprinose utisku spontanosti u izvođenju, iako je sve u stvari dobro isplanirano.

Pr. 25. Prelid u Ge duru op.13 br. 3 (t. 1-7)



**Prelid op. 13, br. 4 u e molu** ima tipično Skrjabinovsku fakturu - poliritmiju i „skrivenu“ melodiju u levoj ruci koju Skrjabin ipak označava dodajući tenuto oznaku.

Pr. 26. Prelid u e molu op. 13 br.4 (t. 1-3)



Iako je tempo *Allegro* metronomska oznaka je i u ovom prelidu takođe nešto sporija od očekivane. U desnoj ruci je pravi perpetuum mobile u kvintolama, ali i sa interesantnim melodijskim intonacijama na kraju svakog motiva, čija lepota u prebrzom tempu ne bi došla dovoljno do izražaja. Svaka promena pravca kretanja melodije u desnoj ruci zahteva delikatno intoniranje i samim tim blago rastezanje protoka vremena. Neobično je da u ovom prelidu slično kao i kod mnogih etida iz op. 8 imamo u srednjem odseku u taktu br. 18 kontrastnu kantabilnu

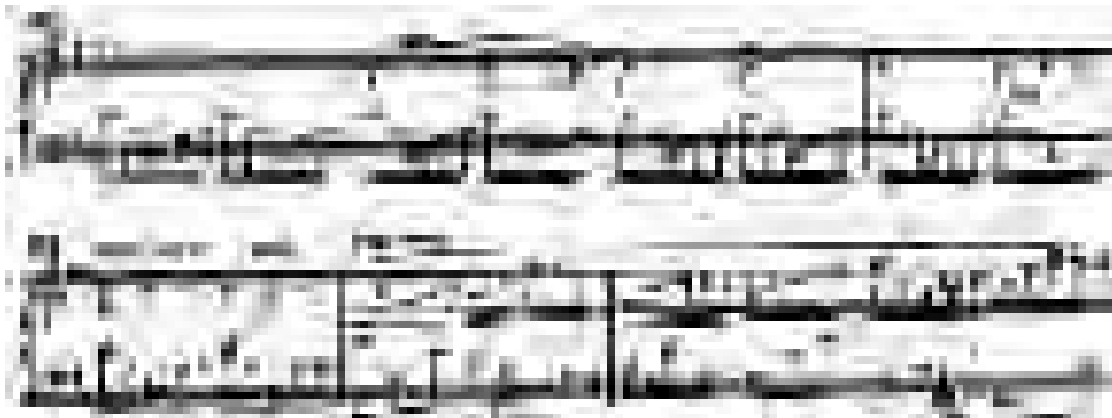
melodiju. Motiv kvintola se prebacuje u levu ruku, dok u desnoj kreće jednostavna, ali zanosna poetična linija pojačana vibratnošću trilera.

Pr. 27. Prelid op.13, br. 4, u e molu (t. 16-19)



Melodija se drugi put javlja za sekundu niže. Onda od trilera nastaje motiv uzdaha *ce-ha* koji Skrjabin gotovo opsesivno ponavlja tri puta i upisuje najpre ubrzanje, a odmah zatim usporenje i *dekrešendo*. Ovaj postupak dovodi do velike akumulacije unutrašnje energije kod izvođača, ali i publike.

Pr. 28. Prelid op. 13, br. 4, u e molu (t. 24-31)



Prethodno naakumulirana energija se u reprizi surva poput bujice, ali ovoga puta u *pianissimo* dinamici i u još bržem tempu *Piu vivo* (t.29). U levoj ruci nema više *tenuto* oznaka za naglašavanje skrivene melodije, verovatno kako ne bi kočio strmoglavi proces ubrzanja do kraja ovog komada. Sledi *ačelerando*, a onda i *stretto*. Tek u 37. taktu Skrjabin stavlja *tenuto* oznake u levoj da bi istakao suprotno kretanje glasova u desnoj *e-ef-e-dis*, a u levoj *e-dis-e-ef*. Interesantno je da nakon oznake *pp* u taktu br. 29 na početku reprize, sve do kraja ovog komada Skrjabin nije stavio nikakvu dinamičku oznaku. Kao da je ostavio samom izvođaču da odluči da li da pojača



dinamiku ka kraju ili nasuprot tome ode u *pianissimo* i napravi efekat nestajanja kao u Prelidu br. 2. Meni je lično bliža prva opcija i ja pravim *krešendo* koristeći narastajuću silu ponavljanja motiva kao i akcente i silaznu liniju u oktavama u levoj ruci *e-ha-e*. Ovaj postupak mi se čini posebno opravdanim kada se sagleda ovaj prelud u kontekstu izvođenja integralne zbirke. Pojačanje zvuka i energije u centralnom delu zbirke ostavlja prostor za veći kontrast sa narednim preludom.

Pr. 29. Prelud op. 13 br. 4 u e molu (t. 36-44)



Kao dodatni argument za ovo moje slobodno tumačenje i zapravo odstupanje od dinamičkih oznaka autora, napravio bi paralelu sa sličnim odsekom u smislu akumuliranja energije putem hipnotičkog ponavljanja motiva, na kraju Preluda op. 11 br. 1 koji i sam Skrjabin na svom snimku uz ubrzanje od *piano* dinamike preko velikog *krešenda* dovodi do *ff* dinamike.

Pr. 30. Prelud u Ce duru op. 11 br. 1



**Prelid op. 13, br. 5 u De duru.** Ovaj prelid je studija seksti i ekstremno širokih pozicija u levoj ruci. Karakteriše ga izuzetno poetična atmosfera sa puno romantičarskih intonacija uzdaha. Potrebno je izabrati adekvatan tempo, kako bi sva potrebna *rubata* bila adekvatno i proporcionalno izražena. Međutim Skrjabin u ovom prelidu daje izuzetno brz tempo. Verovatno je želeo da se bržim tempom naglasi takt 6/8 kao i da izbegne da izvođači, eventualno presporim tempom i prevelikom upotrebom *rubata* ovaj prelid pretvore u zašecereno salonsku kompoziciju.

Pr. 31. Prelid op.13 br. 5 u De duru (t. 1-3)



Poseban zanos ovaj prelid dobija ako se naglasi kontrast između šest osmingskog pokreta u prva dva takta i „valcerskog“ troosmingskog u naredna dva. To doprinosi osećaju elegancije uprkos dosta brzom tempu koji zahteva autor. U taktu br. 9 smatram da je potrebno malo usporiti tempo kako bi se „proslušale“ izuzetno lepe intonacije seksti u ovom kontrastnom molskom odseku. Ovde je od ključne važnosti svirati sa dobrom proporcijom *rubata* i sa veoma slobodnim kruženjem laktom kako bi se zaokružile i ujedno lepim tonom oblikovale ove intonacije. Nakon reprize sledi koda od takta br. 29 u kojoj se melodija izlaže u *pianisimu*, ali sa sniženim tonom *cis* u *ce* čime se dobija poseban poetični efekat i unosi blaga harmonska nestabilnost. Sekste se zatim poput vihora vinu u visine. Zaključna dva akorda treba izvesti diskretno u *ppp* dinamici kao da ste još uvek pod utiskom reverberacija prethodnog uzleta melodije.

**Prelid op. 13, br. 6 u ha molu** je studija oktava i akordskih skokova. Karakter je epski i patetičan, poput kakve kratke balade i Skrjabin ovim prelidom zaista kruniše ovu zbirku.

Prelid kreće *mp* dinamikom sa silaznom melodijom u prirodnom molu (*de-cis-ha-a-fis*) što mu daje poseban, drevni karakter. Veoma su karakteristični ritmički akcenti u desnoj ruci

nakon kojih, leva odgovara hipnotičkim ostanom u oktavama (t. 2 i t. 4). Razvoj dinamike od *mp* do *f* je veoma značajan. Početak treba da bude pomalo potmuo, epski, ali mističan.

Pr. 32. Preludijum op. 13, br. 6, u ha molu (t. 1-11)



Promene registra u taktu broj 5. i 6. po fakturi me neodoljivo podsećaju na slične promene u IV stavu Betovenove *Sonate op.27 br.1*. Podsetio bi da je Skrjabin imao ambiciju da kao pijanista izvede sve Betovenove sonate. Betovenov uticaj se retko može direktno pronaći u njegovim delima. pa sam zbog toga morao da istaknem ovaj očigledan primer.

Pr. 33. Betoven: Sonata op. 27 br. 1 u Es duru IV stav



Pored Betovenovog uticaja koji prepoznajem u smislu pojedinih rešenja u fakturi, u karakternom smislu osećam jaku asocijacijau sa mračnim *Skercom* iz Šopenove *Sonate u be molu*. Srednji kontrastni odsek počinje od takta br. 17 i posebno je interesantan jer se u desnoj ruci početni motiv proširuje i dobija uzlazni stremeći niz. Kao da se tema pojavila u svom punom obliku tek ovde.

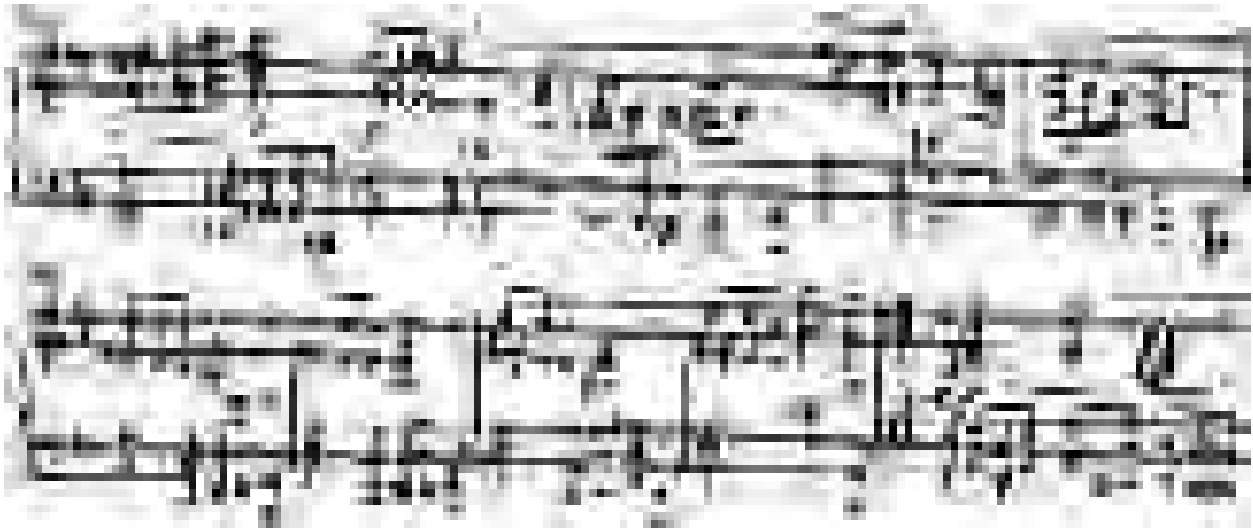


Nakon dva uzleta ove proširene teme, sledi kanonsko ponavljanje početnog motiva između leve i desne ruke (t. 25) što dovodi do povećanja dramske snage i dinamike sve do *ff* kulminacije. Ovde je posebno interesantno što je naglasak na drugoj dobi. Time Skrjabin podcrtava efekat napetosti i želju za razrešenjem (t. 25-27). Međutim, kada krene *krešendo* Skrjabin ne zadržava muzički tok akcentima ili *tenutima*.

Ove fine razlike u fakturi omogućavaju i jasno ukazuju na protok vremena. Energija se akumulira na veću celinu od 4 takta (t. 29-31) dok se motiv raspada samo na prve četiri note. U taktu br. 32. imamo prvu kulminaciju, izgrađenu sa motivom septime koji treba sa pažnjom intonirati. Ova odlučna izjava nije glavna kulminacija u delu te je potrebno dobro proceniti intenzitet energije. Nakon kulminacije srednjeg dela prelida, sledi *subito p*, sa nervoznim intonacijama u levoj ruci.

Izvođač dakle mora biti spreman da zadrži potrebnu kontrolu uz veoma kontrastni muzički tok koji se dešava u veoma brzom tempu i uz veliko uzbuđenje. Potrebno je držati određenu distancu jer sam muzički tok svojim kontrastima kreira sve potrebne tenzije.

Pr. 35. Prelid op. 13, br. 6 (t.24-34)



Na dominantom *off beat* pedalu t. 37-40 gradi se prelaz hromatskim pokretom i novim dinamičkim talasom uz *krešendo* koji dovodi do ogromne akumulacije tenzije u tih svega nekoliko taktova. Ovim postupkom on priprema reprizu, ali u *fff* dinamici. Tako zapravo repriza postaje prava kulminacija ovog komada.

Pr. 36. Prelid op.13, br. 6 (t. 35-46)



Nakon moćne pojave teme u *fff* dinamici u reprizi, iznenađuje epizoda u oktavama u frigijskom Ce duru koja svojim lakim igračkim pokretom i velikim skokovima uvodi određeni pozitivni

karakter. Međutim Skrjabin kao i u većini dela iz ovog perioda ponovo uvodi sumnju. Na kraju ove fraze pojavljuju se ponovljeni tonovi fis-fis (zaokruženi u primeru ispod) koji su klica Skrjabinovih herojskih usklika u kasnijim delima. Interesantno da ih ovde nije naglasio. Meni su ove intonacije veoma bitne i isitičem ih *tenutom* jer deluju kao motiv protesta u ovom skercoznom odseku.

Sledi tema u subdominantnom tonalitetu, ali na pedalnom toničnom tonu *ha* u basu koji se stalno javlja na slaboj taktovoj dobi (t. 55-62). Treba pratiti liniju u levoj ruci (označenu u primeru). Na samom kraju kode u poslednjih nekoliko taktova oktave se iz ove pomalo teške i napete atmosfere vinu uzlaznim poletnim pokretom u *Ha* duru ka visinama i to u *pp* dinamici. Ovo je zaista optimističke kraj zbirke. Kroz muku i borbu dolazi se do prosvetljenja. Ove oktave sviram kružnim pokretima lakta kako bi dobio što bolju kontrolu težine ruke sa jedne i intonacije sa druge strane. Da bi se ove oktave odsvirale u *ppp* i još sa efektom dinamičkog udaljavanja, potrebno je primeniti tehničko fražiranje u triolama, ali od poslednje mnote u taktu (označeno linijama u narednom primeru u t.66-68). Pasaž u oktavama i čitava faktura onda postaju lakši za izvođenje i kontrolu dinamike.

Pr. 37. Prelid op.13 br.6 (t.53-70)



## 2.3. DVE MAZURKE IZ OP. 25

### MAZURKA KAO ŽANR

„Mazurka je Poljski nacionalni ples u  $\frac{3}{4}$  taktu. Obično je živog tempa sa snažnim akcentima nesistematično postavljenim na drugu ili treću dobu takta”. Ovakvu definiciju možemo pronaći u: Randel, D. M., Ed., *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1986. Preteče mazurke su druga dva tradicionalna poljska plesa spori kujavjak i brzi oberek. Na početku takta često se pojavljuje punktirani ritam ili triola.

Pr. 38. Karakteristični ritam mazurke i njegove najčešće varijante.

(Primer preuzet iz: Charles Rosen *Romantic generation*).



Na početku takta često je figura u triolama, a najčešće sa punktiranim ritmom.



Čarls Rozen, polemiše sa neodređenošću gore pomenute definicije u Harvardskom rečniku i tvrdi da zapravo postoji sistematičnost u tome da li će akcent biti na drugoj ili trećoj dobi. Zatim on daje logičan primer koji se kao patern često pojavljuje u Šopenovim mazurkama:



(Rosen, 1998:412)

U XIX veku mazurka je postala veoma popularan ples u mnogim balskim dvoranama širom Evrope. Kao što je već elaborirano u prethodnom poglavlju ona je bila izuzetno popularna u Rusiji. Frederik Šopen je kompozitor koji je ovaj popularni ples transformisao u stilizovane koncertne komade izuzetne lepote i originalnosti. On ih je komponovao tokom celog svog stvaralaštva. Šopen je u svojim mazurkama vešto koristio karakteristike tri poljska nacionalna plesa mazureka, kujavjaka i obereka i objedinio ih u jedan veoma originalni stilizovani žanr.

Čarls Rozen odlično primećuje da Šopen u mazurkama veoma često koristi klasične tehnike komponovanja koje uključuju kontrapunkt i fugato. Takođe je česta i upotreba hromatike što povećava i zaoštava emotivni sadržaj ovih dela i doprinosi da se zapravo udalje od folklornih melodijskih obrazaca. Međutim, iako se Šopen udaljio od folklorne tradicije ipak je zadržao neke aspekte kao što su česta ponavljanja odseka ili motiva što je tipično za plesne žanrove. Međutim, Šopen gotovo u svakom od tih ponavljanja odseka unosi suptilne promene bilo u ritmu, bilo dodavanjem ukrasa. Takođe immanentna karakteristika zbog raskošnih kantilena je i *tempo rubato*. Gotovo sve ove navedene karakteristike mogu se pronaći i u Skrjabinovim mazurkama.

Kao što je već naglašeno, Skrjabin je od najranije mladosti bio opčinjen Šopenovom muzikom. Skrjabin je izdao 21 mazurku u tri zbirke: *10 Mazurki op. 3* (1889), *9 Mazurki op. 25* (1899) i *2 Mazurke op.40* (1903). Pored ovih dela u op. 2 komad br. 3 je *Impromptu à la Mazur*, a zatim i Op. 7 br.2 *Impromptus à la Mazur* (1892).

Zbirku od *10 Mazurki op. 3* Skrjabin je napisao sa sedamnaest godina. One su dela izuzetne lepote i prikazuju raskošan Skrjabinov talenat, kao i *Impromptus a la Mazur*. Skrjabin je 1891. godine kao student na Moskovskom konzervatorijumu izveo jednu od ranih svojih mazurki koja je toliko impresionirala čuvenog Antona Rubinštajna da je on odmah nakon toga krenuo da improvizuje na melodije mladog kompozitora. U njima je osetan uticaj Šopenove poetike, ali kako dobro primećuje Deljson još uvek nedostaje dubina i raskoš ideja koju je Šopen utkao u ovu formu.

Ako se za *Mazurke op. 3* može reći da su mladalačke, *9 Mazurki op. 25* su prava remek dela koja mogu da stoje uz rame sa Šopenovim genijalnim tvorevinama ovog žanra. Franc List je u svojoj biografiji o Šopenu u više navrata njegove mazurke nazivao poemama. To se takođe



može reći i za Skrjabinove mazurke iz ovog opusa. U svojim Mazurkama op.25, Skrjabin dovodi do vrhunca suptilnost lirike, polifono vođenje glasova, kapricioznost ritma i bogatstvo romantičarske harmonije. Mnoge imaju snažan kontrastni srednji deo koji obiluje strastvenim izjavama.

Za program svog projekta izabrao sam Mazurke br. 2 i br. 3, kao veoma kontrastne, ali i karakteristične za Skrjabinov pristup ovom žanru. U Mazurci br. 2 karakteristični ritmički pokret mazurke je prikriven i stilizovan melizmatičnim karakterom melodije. Igrački karakter prepoznaje se zahvaljujući trodelu i punktiranom ritmu unutar triole. U mazurci br. 3, prisutni su obrisi karakterističnog ritma mazurke, ali je sam tok muzike duboko refleksivan. Interesantno je da u oba ova dela značajnu ulogu igra hromatika gde je u br. 2 sa svojim pokretom najviše korišćana za povećanje energije dok je u br. 3 sa silaznim pokretom korišćena da izrazi očajanje.

### **Mazurka Op. 25 br. 2 u Ce duru**

Ova Mazurka je pisana u obliku složene trodelne pesme. Karakteriše je izuzetna lepota i kapricioznost pokreta melodije sa bogatim polifonim preplitanjima glasova i interesantnim harmonskim senčenjima. Srednji, kontrastni odsek unosi strastvenu melodiju. Repriza je konvencionalna i sem poslednje završne kadence, doslovna. Višestruka ponavljanja motiva i odseka pružaju mogućnosti izvođaču da svaki put istakne neki drugi element ove prebogate fature. Već na samom početku Skrjabin izbegava toniku. Povišeni peti stupanj čini da umesto očekivanog Ce dura imamo prekomerni akord. Početak je zapravo tonalno ambivalentan. jer ima tipičnu intonaciju sekste na dominantu a mola (*gis-e*). I svi naredni melodijski pokreti i intonacije više asociraju na mol nego na dur, a harmonizovani su često velikim durskim septakordom koji u sebi sadrži i durski i molski trihord. To daje poseban osećaj sete. Sličan postupak koristio je i Šopen u svojoj *Mazurci u a molu op. 17* gde na početku i na kraju dela nismo sigurni da li smo u F duru ili a molu. Treća karakteristika je bogat polifoni dijalog koji kulminira na kraju fraze t.7 i 8 gde se na osnovu kadence konačno definiše da smo ipak u Ce duru.

Pr. 39. Mazurka op. 25, br. 2 u Ce duru (t.1-8)



Odsek *b* kontrastira tonalnom nestabilnošću i kolebanjem između mola i dura kao igrom svetlosti i senke. Karakteriše ga i nešto odlučniji pokret melodije naviše sa ukrasima koje treba ispevati. Prilikom ponavljanja ovog odseka liniju u altu moguće je istaći u prvi plan (linija u sopranu se već „urezala“ u sluh slušaocima i svejedno je u diskantu istaknuta) čime se dobija raznovrsnot prilikom ponavljanja odseka ali i dodatno ističe dijalog glasova.

Pr. 40. Mazurka op. 25, br. 2 u Ce duru (t. 17-20)



Repriza pruža mogućnosti da se u dinamičkom planu izvuku i drugi glasovi pre svega punkirani ritam tenora u t.18 ili da se naprave neke manje izmene u agogici. Podsetiću da je Skrzabin kao pijanista u svojim delima svako ponavljanje izvodio drugačije. Zatim dolazi *B* odsek u a molu. Prepun strasti i u *forte* dinamici kao da najavljuje neku herojsku borbu koja se međutim, ubrzo pretvori ponovo u liriku punu čežnjivih intonacija. I u ovom, više homofonom

odseku i dalje dominira kontrapunkt. Glasove treba voditi plastično i prirodno, svaki sa svojim karakterističnim pokretom. Skrjabin često briše razliku između melodije i pratnje.

Pr. 41. Mazurka op. 25, br. 2 u Ce duru (t. 30-39)



Uzdasi na kraju fraze (u taktovima 61-62), podsećaju na uzdahe iz srednjeg dela Listovog *Mefisto valcera*. Ja ovde uz *krešendo* sviram blagi *sostenuto* na svaku drugu dobu kako bi dao na značaju tom kratkom motivu čežnje.

Pr. 42. Mazurka op. 25, br. 2. u Ce duru (t.59-64)



Sledi potpuna repriza koju treba svirati nešto drugačijim dodirom i agogikom kako bi zvučala spontano. Kao što je već rečeno, repriza pruža mogućnosti za isticanje drugih glasova iz ovog bogatog kontrapunkta u prednji plan zvučne slike.

### **Mazurka op. 25 br. 3 u e molu**

Ovo je jedno od najpopularnijih Skrjabinovih dela. Njena izuzetna emotivna dubina i retoričnost mogu je svrstati u kategoriju mazurki poema. Ona počinje prozračnom fakturom koja ističe lepotu početnog melodijskog motiva, sa karakterističnim ritmom mazurke koji ovde ipak nije u prvom planu, već pre atmosfera duboke lične refleksije. Moguća inspiracija Skrjabinu za ovu mazurku je Šopenov *Prelid u e molu* sa svojim karakterističnim silaznim hromatskim pokretom u pratnji i jednostavnom iskrenom melodijom.

Na samom početku imamo izuzetnu kantabilnu melodiju u desnoj ruci praćenu hromatskim pokretom u basu i ritmizovanim karakterističnim pokretom polovine i četvrtine. Od četvrtog takta sledi očajanje, dočarano postupnim hromatskim kretanjem alta naniže u četvrtinama dok bas i alt u svom postupnom kretanju, zajedno sa tenorom na svakoj jakoj taktovoj dobi čine poluumanjeni akord. Ti akordi se spuštaju po malim tercama sve do finalne kadence.

Pr. 43. Mazurka u e molu op. 25, br. 3 (t. 1-8)



Svaki od ovih poluumanjenih akorada mora da prozvuči i ja ih sviram sa blagim tenutom. Time oni dobijaju delikatnu težinu i kao da svojim vertikalama zaustavljaju silazni hromatski horizontalni tok. Ova dvostrukost odnosa prema protoku vremena se mora jako delikatno sprovesti kako se ne bi stekao utisak da se muzički tok vuče i konstantno zaustavlja.

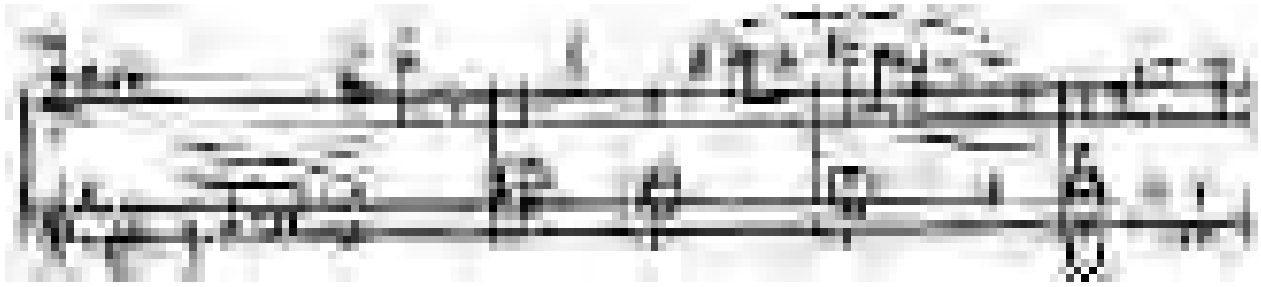
Kontrasni odsek je poput kakvog patetičnog rečitativa sa iskrenim strastvenim intonacijama u desnoj ruci, podvučenim akcentima, sinkopom i zatim ukrasnim akordom (t. 17-19). Pratinja je statična i sva ekspresivna uloga je u melodiji, kao da insistirate na nečem veoma važnom i duboko intimnom. Kulminacija pokreta u desnoj ruci (t.19) je harmonizovana neobičnim akordom *ge-de-fis-ais* koji svojom disonantnošću pojačava izraz velikog bola. Posebno treba istaći uzlazni hromatski pokret motiva u tenoru (t. 20) naravno nadovezujući njegov početak na prethodnu dinamiku i sa blagim ubrzanjem koje kao da daje novu nadu i povećava energiju. U ovaj dijalog se zatim uključuje i deonica alta sa ekspresivnim hromatskim pokretom (t. 21-22).

Pr. 44. Mazurka u e molu op. 25, br. 3 (t. 16-27)



Od takta br. 25. ceo motiv se javlja za malu tercu više, i samim tim svetliji te ga zbog toga izvodim energičnije i sa nešto više stremljenja. Ovo ponavljanje materijala u višem registru i sa većim intenzitetom, psihološki priprema kulminaciju koja je u visokom registru. Dinamičku oznaku *forte* ja shvatam kao vrhunac tenzije, a ne kao bukvalnu dinamičku oznaku. Kulminacija mora da se svira sa posebnom pažnjom kako ne bi svojom bojom i dinamikom bila preglasna i sa previše realnim zvukom. Sa posebnom pažnjom uzimam i ton *a*, u altu koji se poput pedalnog tona koji „proriče“ reprizu u a molu, ponavlja uporno na jakim taktovim dobama u naredna četiri takta.

Pr. 45. Mazurka u e molu op. 25, br. 3 (t. 28-33)



Repriza kreće od 33. takta u a molu. Ovo podizanje materijala početne teme mazurke na subdominantni a mol dodatno doprinosi intimnosti atmosfere. Zbog toga reprizu sviram eteričnijim tonom i gotovo potpuno ispruženim prstima, kako bi sporije ulazio u dirku. Kontrastirajući odsek je u reprizi u e molu i izlaže isti materijal kao i prvi put, ali u taktu 56. dolazi do zastoja kojim se sprečava dalji razvoj. Zahvaljujući zadržicama iz prethodnog takta akumulira se akord složenog sazvučja C6+9. Skrijabin posebno naglašava da treba odslušati sve rezonance do kraja, pišući koronu i oznaku *smorzando*. U 57. taktu sledi pauza na prvoj dobi, koju treba dobro odslušati, dok ne nestane bilo kakav odjek predhodnog akorda u dvorani - kao da ste još uvek pod utiskom prethodnog akorda. Zatim, iz te značajne tišine javlja se motiv tenora sa uzlaznim hromatskim pokretom, ali umesto da daje nadu sada se utopi u završni akord e mola.

Pr. 46. Mazurka u e molu op. 25, br. 3 (t. 46-58)



Za završni arpeđo ove mazurke predlažem da se izvede po odličnoj ideji redaktora Gintera Filipa. Izveden na taj način, motiv tenora može da se poveže i istakne kao jedna celina unutar tog razloženog akorda.



### 2.3. FANTAZIJA U HA MOLU OP. 28

*Ne postoje muzički niti psihološki razlozi koji mogu opravdati gotovo bukvalno identično repriziranje muzičkog materijala jer to izaziva bolni pad tenzije.*

*A. Skrjabin*

Skrjabin je *Fantaziju op. 28* napisao 1900. godine. Ona spada u njegova najznačajnija dela za klavir i predstavlja krunu romantičarskog perioda njegovog stvaralaštva. Napisana je neposredno pre njegove *Druge simfonije op. 29*, a izdata neposredno nakon njegove *Prve simfonije op. 26*. Pisana je u periodu kada je Skrjabin radio na Moskovskom konzervatorijunu. U tom periodu stalno se žalio svom izdavaču Beljajevu da ne stiže da završi dela koja je mu je obećao, zbog brojnih administrativnih obaveza na fakultetu i velikog broja studenata. Sa druge strane Skrjabin se upravo u tom periodu aktivno okrenuo i simfonijskoj muzici. To su razlozi zbog kojih je u ovom periodu napisao nešto manji broj dela za klavir.

Interesantna je anegdota Sabanjejeva da je Skrjabin zaboravio da je napisao *Fantaziju*. Prenosim ovde nekoliko odlomaka:

Moram da konstatujem čudnu činjenicu da je Aleksandar Nikolaevič „potpuno zaboravio“ na svoju *Fantaziju*, op. 28. Jednom sam mu svirao odlomke, a on me pita: - Šta je to - nešto pomalo poznato zvuči? - Da, ovo je vaša *Fantazija*, Aleksandre Nikolajeviču! - Potpuno sam zaboravio! .. Kako, čekaj, kakva *Fantazija*? (...) Aleksandar Nikolajevič se dugo nije mogao setiti kada i kako je napisao ovu delo. - Verovatno da sam žurio da je pošaljem Beljajevu na štampu i zato sam je i zaboravio.

(Сабанеєв, 1925: 222)

Ova priča je verovatno istinita, ali je ipak teško poverovati da je Skrjabin zaista zaboravio na ovo svoje delo, jer ono predstavlja jedno od najkompleksnijih dela prvog stvaralačkog perioda. Da se zaista žurio da je pošalje, vidi se iz velikog broja grešaka u prvom izdanju Fantazije (Leipzig: M. P. Belaieff, 1901). Zato treba koristiti ispravljeno izdanje Muzgiz, Moskva, izdato 1948. godine. Redaktori tog izdanja su čuveni Konstantin Igumnov i Jakov Milštajn.

Naziv Fantazija je Skrjabin koristio retko. Druga sonata nosi naziv *Sonata fantazija*, a u mladosti je napisao delo koje nije izdao za života, *Fantazija za klavir i orkestar u a molu*. Kod Skrjabina naziv Fantazija se očigledno vezuje za nešto slobodniji tretman sonatne forme.

U tehničkom smislu, Skrjabin je u *Fantaziji op. 28* maksimalno razvio i iskoristio gotovo sve aspekte svog dotadašnjeg romantičarskog načina pisanja za klavir: melodije u oktavama, bogato polifono tkanje, repetirani akordi koji daju posebnu vibrantnost fakturi, ekstremno veliki skokovi i razučena deonica leve ruke preko gotovo svih registara klavira. Ovo je u tehničkom smislu jedno od najkompleksnijih i najzahtevnijih Skrjabinovih dela. Pred izvođača se na trenutke postavljaju tako ekstremni zahtevi, da on mora u interpretativnom zanosu da prevaziđe ne samo sopstvene, već i mogućnosti klavira kao instrumenta. Imam utisak i usuđujem se da kažem, da je ovako muzički bogatim i složenim delom Skrjabin iscrpeo gotovo sve mogućnosti sopstvenog originalnog izraza romantičarskim muzičkim sredstvima na klaviru. Ovu tezu potvrđuju već njegovi prvi naredni klavirski opusi: *Sonata br.4 op 30* i zatim zbirke *Prelida op.31, 33, 35, 37 i op.39* kao i *Dve poeme op.32*. Prethodno navedena dela upućuju na tranziciju ka novom muzičkom jeziku baziranom na konstantnoj dominantizaciji tonaliteta i prozračnijoj klavirskoj fakturi.

U *Fantaziji* Skrjabin posvećuje posebnu pažnju individualizaciji muzičkih linija u unutrašnjim glasovima kao i liniji basa. Skrjabin je često koristio ovaj postupak i u svojim ranijim delima, međutim unutrašnje linije glasova su u ovom delu takve ekspresivne snage da su često gotovo ravnopravne sa glavnom linijom i ne mogu se nazvati i tretirati samo kao „skriveni glasovi“. Ove linije su ponekad samostalne, a ponekad dopunjuju ili imitiraju glavnu liniju. Ovako složena tekstura čini pravi romantičarski kontrapunkt. Zato je na izvođaču da sa velikom pažnjom odredi dinamičke planove tih linija, kao i dosledno kolorističko sprovođenje, kako bi svaka došla do izražaja. Izuzetno gusta klavirska faktura zahteva raznovrsnost tušea, da bi se



dobilo potrebno bogatstvo boja. Ovakvo istovremeno vođenje melodijskih glasova pre podseća na simfonijsku nego na klavirsku partituru. Sve ove karakteristike sa jedne strane odražavaju prirodnu evoluciju i sazrevanje Skrjabina kao klavirskog kompozitora, ali verovatno u značajnoj meri proizilaze i iz činjenice da je Skrjabin u ovom periodu posebno bio okupiran pisanjem svoje *Prve simfonije*. Ovakvo bogata faktura pred izvođača stavlja i složene zahteve u smislu veoma raznovrsnog pristupa pedalizaciji. Pedalizacija, pored tušea, igra ključnu ulogu u kreiranju atmosfera, pojačavanju sonornosti i kreiranju raznovrsnih kolorističkih planova kao i jasnom vođenju muzičkih linija. Pored upotrebe polupedala, često je potrebno brzo promeniti pedal na sledećem akordu, ali ne do kraja! Dakle, pedal se brzo promeni, ali unutar istog zahvata. Ovim postupkom se znatno stišavaju ili potpuno nestaju tonovi prethodne harmonije i omogućava utisak da naredna harmonija zvuči čisto, a da se ne izgubi bas. U daljem tekstu ovu vrstu pedala ću nazivati *unutrašnjim pedalom*, kako bi se razlikovao od polu pedala. Kod polifonih preplitanja glasova ovaj postupak je još složeniji i delikatniji jer uključuje više brzih i raznovrsnih promena unutar jednog pedala. Na taj način se bas zadržava (mada naravno slabi usled svake naredne mikro promene), ali se i sve bitne melodijske intonacije čuju čisto, mada okupane i obogaćene tembralnom atmosferom alikvota prethodnih akorada. Ovakav postupak posmatraču liči na spontani vibrato pedal, ali je zapravo dobro isplaniran proces uslovljen melodijskim intonacijama, promenama harmonije i koordinacijom ruku i sluha. Podrazumeva se da je svaki klavir drugačiji, ali je princip ovog postupka isti, a na izvođaču je da se prilagodi datom instrumentu prema svojoj slušnoj predstavi. Na nekim klavirima su mikro promene dublje, a na nekim gotovo na granici otpuštanja i uzimanja novog pedala. Na sve to, treba se prilagoditi i specifičnim akustičkim karakteristikama koncertnog prostora u kome se delo izvodi.

U poetskom smislu *Fantaziju* karakteriše dramatična borba od očajanja do volje za pobedom i slobodom. Skrjabin to simbolički izražava transformacijm muzičkog materijala i motiva od suptilnog lirizma do trijumfalnih strastvenih kulminacija. Skrjabin u ovom periodu počinje da se intenzivno interesuje za filozofiju. Podsetio bi da njegova grandiozna *Prva simfonija* ima čak šest stavova sa horskim finalom. On je kroz sopstveni poetski tekst, koji je svojevrsna himna umetnosti, u finalnom šestom stavu izrazio veru da se kroz umetnost može transformisati čovečanstvo. Veoma je interesantno da u ovom periodu Skrjabin demonstrira maksimalističke ideje u simfonijskom stvaralaštvu, dok u *Fantaziji* zapravo reducira ogroman muzički sadržaj na jednostavačni sonatni oblik. Ova tendencija će se kasnije nastaviti najpre u

klavirskim delima, te njegova naredna *Četvrta sonata* ima dva stava (mada je mnogi teoretičari tumače i kao jednostavačnu gde je prvi stav zapravo veliki uvod), a od *Pete sonate* sve naredne su jednostavačne. Kasnije će ovaj princip primeniti i u simfonijskim delima: *Poema ekstaze* i *Prometej* koja su zapravo simfonije u jednom stavu. Dakle, ovo delo je na neki način i eksperimentalno ili neka vrsta prototipa budućeg Skrjabinovog odnosa prema sonatnoj formi.

Skrjabin nije ostavio program za ovo delo. Oznake u notama su standardne i odnose se na dinamiku, tempo i agogiku. Nema nikakvih tipičnih skrjabinovskih oznaka za karaktere kojima obiluju njegova prethodna dela, a naročito sva naredna. U tom smislu ovde je pred interpretatorom gotovo asketski čist, apstraktni muzički tekst. Međutim, delo je puno složenog i intenzivnog muzičkog narativa. Svaka tema i odsek ima svoju snažnu kulminaciju u *ff* dinamici, a zatim se smiruje i transformiše na način da omogućava narednoj temi da izraste organski iz prethodne. Dakle, Skrjabin ovde ne tretira dramaturgiju sonatnog oblika samo na tradicionalni način, gde teme predstavljaju kontraste koji se u razvojnem delu sukobljavaju. Za narativ ovog dela, bitnije su transformacije istog motiva iz lirskog u dramski muzički sadržaj i izraz. Ovakav pristup motivima približava Skrjabinovu *Fantaziju* Šopenovim delima naročito *Baladi br. 3*, *Barkaroli* i *Polonezi fantaziji*. Skrjabin u ovom delu primenjuje i tehniku konstantnog razvoja melodijskog materijala koji će biti karakterističan za njegovo kasnije stvaralaštvo. Gotovo da se nijedan značajniji motivski ili tematski materijal ne vraća u svoj prvobitni oblik, već je variran bilo po gustini fature i dinamici ili po karakteru. Ovaj princip ukazuje na jasan novi uticaj u Skrjabinovom stvaralaštvu – uticaj Franca Lista i njegovih tematskih transformacija u delima (setimo se samo npr. *Mefisto valcera*, *Balade u ha molu* *Sonate u ha molu*, *Mazepe* i mnogih drugih dela). Raznovrsno korišćenje punktiranog ritma i ubrzanje na kraju dela asocira i na Šumana, kompozitora kog je Skrjabin rado svirao u mladosti i veoma cenio. Karakterni kontrasti unutar samih tema, lirski ili sanjalačko poletni sa strastvenim i dramatičnim, donekle asociraju i na odnos dva Šumanova alter ega Euzebijusa i Florestana.

Može se reći i da u poetskom smislu *Fantazija* nastavlja liniju *Treće sonate op. 23*. Oba dela povezuje činjenica da su komponovana u stvaralačkom periodu kada se Skrjabin intenzivno upoznaje sa filozofijom i teži da izrazi psihološka stanja koja se javljaju pri borbi čoveka za duhovnu slobodu. On je bio duboko uveren da se kroz stvaralaštvo i umetnost može transformisati svet. U analizi ovog dela iskoristio sam i uneo i Skrjabinove poetske

karakterizacije iz programa za *Sonatu br. 3*, na određenim odsecima sličnog dramskog naboja ili gesta.

## IZVOĐAČKA ANALIZA

Ova tonska drama kreće u umerenom tempu - *Moderato*. Skrjabin je stavio i metronomsku oznaku koja upućuje na sporiji tempo. Veoma je važno ispoštovati kompozitorovu oznaku, jer samo u tom tempu izuzetna složenost fature dolazi do svog punog izražaja (pre svega melodijski crtež, ali i bogate akordske vertikale). Prva tema se sastoji iz dve proširene rečenice (t.1-12) i (t.13-29). One počinju na prvi pogled isto, međutim postoji značajna razlika koju kreira jedan suptilan detalj. U prvoj pojavi tema se može izvoditi fragmentarnije, (sa većim zadržavanjima na svim značajnim intonacijama). U drugoj pojavi, tema se izvodi kao velika celina (protočnije sa stremljenjem jer sledi kulminacija i raspad motiva u mostu koji se direktno nadovezuje i baziran je na materijalu prve teme) što Skrjabin, mada ne previše očigledno, označava i u notama (to će se videti iz teksta i notnih primera koji slede).

Prva četiri takta su poput uvoda. Karakter je patetičan i donekle podseća na buduće *Languido* teme drugog perioda stvaralaštva, kojima na početku nedostaje volja i hrabrost. Sa druge strane *Languido* teme imaju obično prozračnu fakturu i u durskom su tonalitetu. Iz nukleusa, pedalnog tona *fis* u obe ruke, kao da se rađaju svi ostali intervali, ali mu se i vraćaju. Zato je početni ton potrebno odsvirati sa posebnim značenjem i ispevano iako je u *piano* dinamici. Na uzlazni patetični pokret male sekunde u desnoj ruci, u levoj dolazi silazni pokret velike sekunde poput uzdaha. Zatim na skok kvarte u desnoj u trećem taktu, sledi odgovor silazne kvarte u levoj ruci. Motivi u kvartama su veoma značajni kod Skrjabina jer označavaju gest *poziva* kako u klavirskim tako i simfonijskim delima. Zbog toga u tonskom smislu pokrete kvarti naviše interpretiram svetlijim, a naniže tamnijim klavirskim tembrom obojenim diskretno levim pedalom.

Punktirani ritam kod Skrjabina obično označava stremeljenje i povećanje snage. Ovde on izražava pre pritajenu snagu jer ritmizuje motiv silazne sekunde koji prirodno teži da ide u *dekrešendo*. Zbog ovakvog svog specifičnog sadržaja, prva četiri takta se mogu interpretirati kao uvod, iako su zapravo integralni deo teme. Svako povećanje intervala izvođač mora jasno da intonira jer se time povećava snaga muzičkog izraza. U narednom primeru se vidi da Skrjabin

lukovima označava da želi dva dvotakta, što još podcrtava zadržavanjem note *fis* u basu tako da silazni interval mora da se svira poput uzdaha i *dekrešendo*. Dakle duga linija još uvek nije krenula!

Pr. 47. Fantazija op. 28 (t. 1-7)



Početak Fantazije (prva četiri takta) po boji i melodijskim intonacijama me asociraju na početak I stava Skrjabinovog *Koncerta u fis molu*, gde orkestar ima uvod sa motivima uzdaha u sekundama, a kasnije se nadovezuje klavir. Mada je u Fantaziji unutrašnji intenzitet veći jer se iz njega kasnije u petom taktu na intonaciju septime nadovezuje motiv *poriva* u kvintoli.

Pr. 48. Koncert u fis molu op. 20, I stav



Za razliku od *Klavirskog koncerta* gde solista produžava lirsko, gotovo lamentozno raspoloženje, u *Fantaziji* tema se nastavlja sa snažnom patetičnom izjavom naviše na koju leva reaguje pokretom naniže. Dakle u *Fantaziji* već na samom početku imamo dramski odnos suprotnosti koja kao da simboliše rastrzanost duše. Ovaj motiv kreće od treće dobe četvrtog takta, što Skrjabin jasno naznačava dugim lukom sve do kraja fraze. Taj motiv će se kao reprezent prve teme pojavljivati u razvojnom delu i kodi. Interval septime *ge-fis* je velike intonativne snage i kao da se survava u ambis preko silaznih kvintola, da bi se ponovo naglo uzdigao. Smenjuje se stanje očajanja i želje za borbom. Triole u levoj ruci su melodija, a ne samo razložena akordska pratnja izložena u oktavama. Na izlomljenu liniju sa stalnim ritmičkim promenama u desnoj ruci, odgovara leva svojim konstantnim pokretom triola u silaznim razloženim akordima u uskom slogu i stvara osećaj da je nešto sudbinski zacrtano. Međutim leva ruka kao intoksikovana izjavom desne, predudarom naglo menja pravac fakture i generiše veliku izražajnu snagu od očaja do volje! Silazni niz treba svirati sa blagim popuštanjem energije i od predudara u basu, jednim rotacionim pokretom lakta doći tj. intonirati do narednog akorda. Bas je na slaboj taktovoj dobi, dakle nije naglašen i zapravo vodi ka narednom akordu. S obzirom na to, da se ovaj motiv ponavlja puno puta, obrnut pristup, dakle *krešendo* ka basu i njegovo naglašavanje (što rade mnogi čak i značajni interpretatori ovog dela na snimcima) zapravo jako fragmentira strukturu i narušava celinu teme u desnoj ruci. Stalno naglašenih predudara u basu koji su brojni može postati i zamorno za slušaoca i zapravo umanjiti izražajnu snagu čitavog odseka. Na drugoj taktovoj dobi je takođe i veoma bitan silazni motiv sa punktiranim ritmom koji treba posebno istaći. Veoma je važno da ritmičke proporcije u desnoj ruci budu tačne. Triole, zatim, punktirani ritam kao i kvintola moraju uz svu slobodu i prirodno disanje muzičkog izraza da budu tretirani što je tačnije moguće, dakle sa što manje *rubata*, jer je Skrjabin samim tim promenama ritmičkih struktura zapravo upisao slobodu koju je želeo. Posebnu pažnju treba obratiti na pedalizaciju, pre svega na polu pedal i „unutrašnji pedal“ kako bi se zadržao bas, a harmonske promene bile nezamućene.

Kada tema krene drugi put, Skrjabin unosi jednu malu izmenu, koja doprinosi da se značajno promeni karakter i energija prilikom ponovnog izlaganja materijala. Ponovo kreće od nukleusa - tona *fis*. Skrjabin dodavanjem tona *e* u levoj ruci i zatim tona *de*, njihovim akcentovanjem na slaboj taktovoj dobi, povezuje dvotakte u veću celinu (zaokružene note u primeru ispod). Dakle uzdah je sada u drugom planu i povećava se energija i pojavljuje

stremljenje za daljim razvojem. Zbog tog na prvi pogled malog detalja, isti materijal koji je asociirao na uvod na početku dela, sada ima ulogu reminiscencije koja će se dalje razvijati. Leva ruka preuzima primat i nosi energiju prva četiri takta ka snažnoj izjavi u desnoj ruci. Dakle za razliku od prve pojave teme, gde treba pokazati i dati značaj svakoj promeni intonacije, u drugoj pojavi je potrebno voditi dugu liniju sa stremljenjem ka razvoju i konstantnom povećanju energije.

Pr. 49. Fantazija u ha molu. prva tema u drugom izlaganju




Most je izgrađen na drugom motivu prve teme koja se konstantno smenjuje sa herojskim punktiranim ritmom u levoj i može se poetski tumačiti Skrjabinovim opisom iz programa I stava njegove *Treće sonate* kao „*vir patnje i konflikta u koji je bačena slobodna duša*“. Svi elementi fature se intenziviraju. Silazni motiv triole u basu je u širokom slogu, a skok na suprotnu stranu ekstremno veliki i muzički izraz se pojačava do *ff* dinamike. Izuzetno je važno da se kulminacija izgradi samom gustinom materijala i tembrom različitih registara, a ne čisto fizičkom silom jer će svaki naredni odsek imati svoju kulminaciju. Potrebno je napraviti hijerarhiju kulminacija kako delo ne bi postalo naporno za slušanje.

Pr. 50. Fantazija u ha molu. Most



Na kraju mosta motiv *poriva* u kvintolama najpre gubi snagu, nije više u oktavama, kreće se silazno, a ujedno se smanjuje i dinamika. a karakter se transformiše od dramatičnog i konkretnog u iluzionističko sanjarski i priprema ulazak druge teme.

**Druga tema** je izuzetne lepote i svojim sanjalačkim karakterom me asocira na Skrjabinov opis III stava iz *Treće sonate* „*iluzije delikatnog sna i duša koja pliva u moru nežnih i tužnih osećanja*“. Razučena pratnja u levoj je veoma složena jer ima motiv sekunde koji treba blago naglasiti u daljini zvučne perspektive (zaokružene note u pr. 51). Potrebno je pažljivo voditi unutrašnje glasove jer oni svojim intonacijama pomažu i u isticanju intonacija glavne teme. Interesantno je da se ritam volje i poriva  koji Skrjabin koristi u *Božanstvenoj poemi* i *Poemi ekstaze* za orkestar, ovde pojavljuje na početku lirske teme. Na taj način ova lirska melodija dobija poletni karakter i skrivenu snagu koja će se u punoj meri manifestovati u reprizi u njenoj strastvenoj pojavi u *ff* dinamici. Tempo je značajno brži od prve teme - *Piu vivo* M=76 i čitava faktura protočna, u triolama kojima se na trenutke poliritmički suprotstavljaju intonacije u osminama u desnoj ruci. U drugoj pojavi karakteriše je i imitaciona tehnika. U desnoj ruci to dovodi do posebnog problema jer su glasovi veoma udaljeni. Zato predudare (u osmom i devetom taktu primera) treba svirati elegantno, *rubato*, i sa emotivnom intonacijom, a to je zapravo i jedini način kako se jednom rukom mogu izvesti ova dva udaljena glasa. Takođe nužno je koristiti delikatno desni pedal, stalno menjajući na polupedalu i nikad ga ne odpuštati do kraja unutar takta, kako bi istovremeno izlaganje dve melodije bilo jasno, a da se pritom zadrži i sonornost basa.


Pr. 51. Fantazija u ha molu. Druga tema



Drugi deo druge teme je karakterističan po sinkopiranom ritmu i diskretno skrivenim glasovima u pratnji. Sve to vodi do zgušnjavanja fakture i razloženi akordi u levoj postaju simultani i pulsirajući se ponavljaju čime pojačavaju vibrantnu sonornost i povećavaju uzbuđenje od koga prosto drhtite, dok u desnoj ruci sledi kulminaciona *appassionato* izjava teme u *fortissimo* dinamici. Ovaj postupak simultane pojave akorada koji su prethodno bili razloženi upućuje simbolički na materijalizaciju, konkretizaciju ili „oformljavanje sna“ (oznaka za drugu temu u *Šestoj sonati*). U kasnijim delima kod Skrjabinina će prevladavati suprotan princip – dematerijalizacije klavirske fakture (videti podpoglavlja o Petoj i o Šestoj sonati). Mada će i taj princip dematerijalizacije Skrjabin prvi put primeniti već u razvojnom delu ove Fantazije, što se jasno može videti u narednim primerima.

Pr. 52. Fantazija op. 28. Kondenzacija, odnosno „materijalizacija“ druge teme u akordima



**Treća tema** (po Hull) se neposredno nadovezuje na drugu temu. Ona ima zapravo ulogu završne grupe (po Deljson, Rubcova), ali je do te mere motivski i karakterno snažna, da se može reći da je to zapravo treća tema i zbog toga ću je na taj način tretirati u ovoj analizi. Sastoji se iz dva motiva, oba izvedena iz tematskog materijala prve teme koji se ovde izlažu istovremeno! Veliki razmak u registrima omogućava da se oni ravnopravno čuju i samostalno razvijaju. U levoj se izlaže ritmički motiv poriva  na silaznom razloženom akordu (iz motiva prve teme) koji je da podsetim ritmički identičan motivu druge teme, a u desnoj ruci istovremeno ide ritmički



manje aktivna linija u četvrtinama, ali koja postupno stremi naviše i koja je velikog unutrašnjeg intenziteta. Interesantno je da se u desnoj ruci u trećem taktu javlja u inverziji početni motiv iz leve ruke. Na taj način Skrjabin objedinjuje ova dva motiva u jednu temu. Sledi raskošni kratki zastoj u četvrtom taktu ove teme (pr. 53). Poetska ideja bi se mogla opisati Skrjabinovim rečima: *umorna od patnje duša želi da zaboravi, da peva i procveta uprkos svemu...*

Pr.53. Fantazija op.28. Treća tema.



U ponovnom pokretu Skrjabin upisuje *accelerando* (u šestom taktu pr. 53) i narastajuća tenzija dovodi do kratke, ali snažne kulminacije koja se raspada sa sekvencom u hromatskom pokretu i u *Presto* tempu.

Triolski punktirani pokret je sada u desnoj ruci, kao da je umoran i gubi snagu. Motiv *poriva* se u poslednja četiri takta koji reprezentuju kratki tranzicioni most ka razvojnom delu, (tj. završnu grupu), iz dura naglo transformiše u mol. Nakon trijumfalne igre, ova promena u mol u emotivnom smislu kao da reprezentuje razočarenje. Mogle bi se poetski opisati Skrjabinovim rečima: *Ali laki ritam i mirisne harmonije su samo pokrov kroz koji isijava nesmirena izmučena duša.*

Pr. 54. Raspad motiva treće teme od oznake *presto* i kratak most (poslednja četiri takta primera)



**Razvojni deo** kreće istovremenim izlaganjem motiva iz prve teme u levoj ruci i treće teme u desnoj ruci. Brojne modulacije zahtevaju pažljivo tonsko senčenje, a dugačka gradacija i stalni *krešendo*, dobro isplanirane dinamičke planove. Tok se ne sme prekidati i sve mora da stremi dalje, ka kulminaciji, što Skrjabin i upisuje sa *accel.poco a poco*. U razvojnom delu pojavljuju se varirani fragmenti tema. Karakteristični motivi pojavljuju se kao reprezentivi svojevrsne borbe muzičkih karaktera i time grade snažne dramske odnose.

Pr. 55. Fantazija op. 28. Sukob sve tri teme u razvojnom delu.



Svaka sledeća sekvenca je sa jačom dinamikom. Tenzija narasta gotovo na simfonijski način sve do *ff* dinamike kada desna ruka preuzima prvu temu. Ovaj sukob tema dovodi do još jedne transformacije. I tema se pojavljuje u *ff* dinamici u visokom registru desne ruke, II tema se zatim nadovezuje na prvu u nešto imenjenom obliku, a III tema je, sada sa još većim intervalima uz istovremeni *krešendo* i *ačelerando* prati do kulminacije.

Pr. 56. Razvojni deo. Intenziviranje motivskog materijala kroz dijalog svih tema ka kulminaciji.



Zatim se sve tragično raspada na kulminaciji koja se na *Francuskom akordu* (koji sadrži dva tritonusa) survava naniže. Ova tragična kulminacija mora brzo u svega dva takta da se spusti dinamički od *fff* do *pp*, dakle naglim *dekrešendom* i to do najdubljih registara klavira! Standardno kretanje ka dubokom registru u basu u romantičarskoj klavirskoj muzici uglavnom vodi do pojačavanja dinamike. Ovo je pravi orkestarski efekat. Sličan efekat, samo praćen hromatskim nizom Skrjabin je primenio kasnije u *Božanstvenoj poemi* kada se u razvojnom delu prvog stava sve surva u dramatičnom pasažu označenom sa *écroulement formidable* (strahoviti kolaps) u odseku br.n9 partiture u taktu br. 33. Skrjabin tim naglim padom dinamike kao da

izražava tragičnost neuspeha i šalje poruku kako duga i složena borba za idealom može u trenutku da se pretvori u prah ili surva u ambis...

Pr. 57. Fantazija op. 28. Kulminacija razvojnog dela na Fr+6 akordu u *fff* dinamici



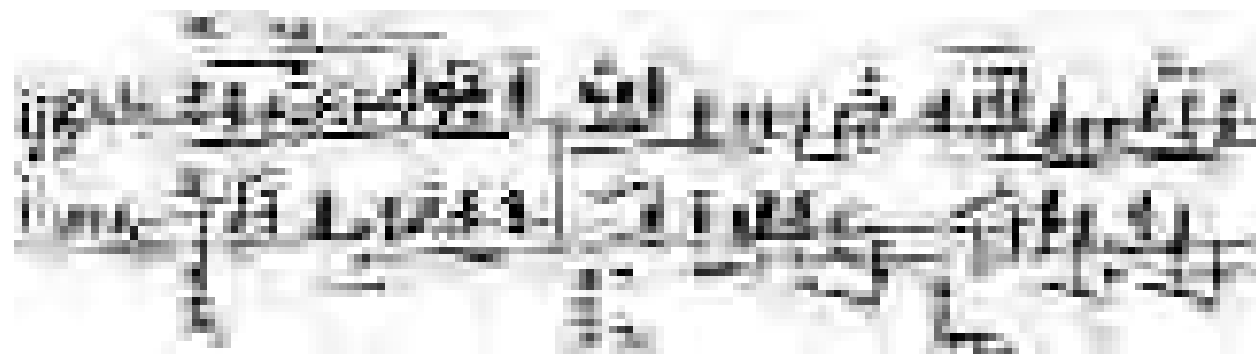
Repriza je skraćena. Prva tema se pojavljuje sada varirana, ornamentalno obogaćena strašnim olujnim talasima koji čine pasaži oko nje. Sličan dramaturški plan Skrjabin prati i u *Božanstvenoj poemi* gde nakon survavanja sledi epizoda označena sa *Orangeux* (olujno). Tema u reprizi kao da izrasta iz prethodne neuspele kratke kulminacije razvojnog dela i kao da inicirana time zapravo nastavlja borbu i produžava razvojni deo.

Pr. 58. Fantazija op. 28. Repriza. Varirana I tema okružena olujnim pasažima.



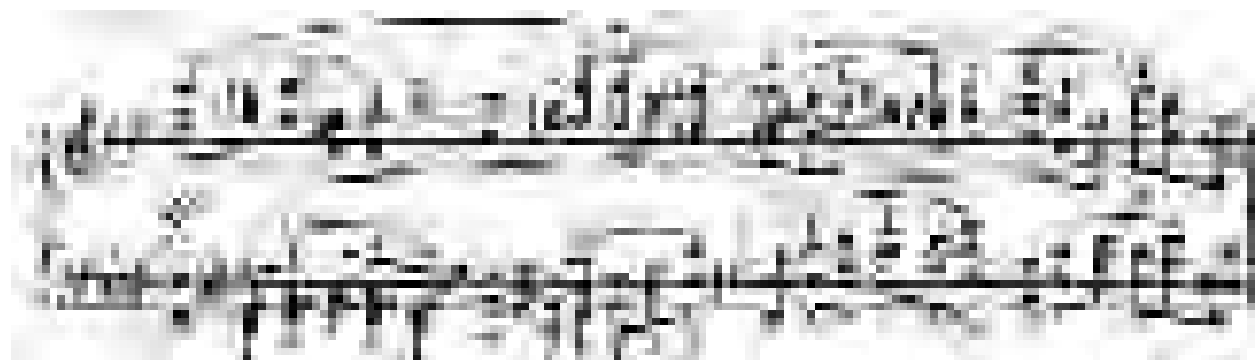
Tema je u pijanističkom smislu usložnjena do maksimuma. Treba posebno naglasiti kratak silazni motiv u triolama u oktavama u levoj ruci (takt 5 i 6 u pr. 58) jer će se on sa velikom snagom pojaviti na samom kraju dela. Zatim sledi burni most koji je zapravo nova varijacija motiva teme. Pasaži su poput vihora, ali je tema uvek iznad, a na trenutke i pojačana levom rukom (zaorkužene note u pr. 58). Sve se sekventno podiže i dramska tenzija narasta do same granice izdržljivosti. Čitav ovaj razvoj je priprema za veličanstvenu pojavu druge teme u Ha duru u akordima. Druga tema se od sanjalačke, na razloženim akordima na početku dela, sada transformiše u vibrantnu i moćnu, gotovo ekstatičnu!

Pr.59. Skrjabin Fantazija op.28. Strastvena pojava lirske II teme u reprizi.



Moguće je da je Skrjabinu uzor za ovakvu fakturu i transformaciju sanjalačke lirske teme u otvorenu i moćnu, bila Šopenova *Balada br.3 u As duru*. Sličan primer ovakve transformacije je i kulminaciona pojava teme na kraju Šopenove *Poloneze fantazije*.

Pr. 60. Šopen: Balada br. 3 u As duru. Kulminacija lirske teme u kodi.



Skrjabin onda maestralno popušta tenziju u zvučnom smislu tako što akorde u levoj ruci razlaže. Kao da ovim postupkom dematerijalizuje i vraća ideju u sanjalačku, fantastičnu sferu.

Međutim, to je samo još jedan način da na trenutak popusti tenziju, a zatim preko sekvenci izgradi centralnu kulminaciju dela.

Pr. 61 Fantazija op. 28. Razloženim akordima na trenutak Skrjabin popušta tenziju u II temi



Centralna kulminacija je zbog pulsirajućih repetiranih akorada u levoj ruci sa neverovatno velikim skokovima u izuzetno brzom tempu na granici izvodljivog na klaviru. Potrebno ju je mudro pripremiti, narastanjem dinamičke tenzije kroz prethodne sekvence. Ja ovde primenjujem sledeći izvođački postupak: uz *krešendo* pravim *ritenuto* čime se tenzija u psihološkom smislu povećava, naročito zbog toga što je Skrjabin svaki prehodni vrhunac odseka izgrađivao na suprotni način upisujući u note paralelnu upotrebu *krešenda* i *ačeleranda*. Koristeći ovaj postupak moguće je usvirati i bolje intonirati ogromne skokove u vibrirajućim akordima. U suprotnom pijanista rizikuje da se ukoči i postane grub zbog brzog ulaska u dirku koji proističe iz takve loše postavke. Potrebno je da ramena budu slobodna, a lakat leve ruke sve skokove poveže kružnim pokretom čime se dobija manji broj pokreta (tri velika pokreta po taktu). Ovde primenjujem i Buzonijev princip tehničkog fraziranja i pokret krećem od druge dobe ka basu, a zatim se odbijem od basa kružnim pokretom naviše u suprotnom pravcu i ponovim pokret (označeno strelicama u pr. 62). Zglob treba da bude relativno čvrst zbog definicije akorada i *fff* dinamike i svakako vibrira, ali unutar tog većeg pokreta laktom. Širenjem protoka vremena na ovom mestu, zapravo se omogućava da ova složena faktura zasija

oslepljujućom svetlošću zvuka koja je karakteristična za kulminacije njegovih orkestarskih dela *Božanstvene poeme*, a naročito *Poeme ekstaze*.

Pr. 62. Fantazija op. 28. Kulminacija razvojnog dela.



Ogromna fizička snaga zvuka kojim zrači ova kulminacija može se objasniti i odnosom samog autora prema kulminaciji *Poeme ekstaze*:

Sabanjejev je pitao Skrjabina da li smatra da je kraj *Poeme ekstaze* ispao suviše *realistično* glasan, da prosto zaglušuje i da li je to bila njegova ideja? Skrjabin mu je odgovorio:

- Ne, ne slažem se. I fizička snaga zvuka je bitna i ima svoje značenje! Ponekad osećam potrebu i nužan mi je takav zvuk kojim se ruše stene i to stvarno, ne alegorijski.

(Сабанеєв, 1925: 167)

Zatim, sledi repriza III teme koja je u očekivanom Ha duru. To je jedini materijal u Fantaziji koji se doslovno ponavlja, mada u drugom tonalitetu. U kratkom prelazu koji reprezentuje završnu grupu, se karakteristični motiv umesto u molu (kao u ekspoziciji) pojavljuje na prekomernom akordu. Ovakvom transformacijom trijumfalnog motiva Skrjabin simbolički unosi osećanje gorkog razočarenja, nerazrešenosti i neizvesnosti. Drama dakle, još nije gotova.

Nakon III teme u reprizi očekivala bi se koda, međutim Skrjabin neočekivano preko prekomernog akorda modulira u a moll. Počinje odsek koji se može tumačiti kao drugi razvojni

deo. Ovaj neobični postupak proširenja standardnih okvira sonatnog oblika je verovatno još jedan razlog zbog koga je Skrjabin ovo delo nazvao *Fantazija*. Mada će u kasnijim delima u sonatnom obliku koristiti upravo ovaj postupak, da se na nešto drugačiji način nakon reprize pojavi razvojni deo čije se nove dramske napetosti konačno razrešavaju u kodi (npr. *Poema ekstaze*, *Prometej*, *Sedma sonata*). Drugi razvojni deo donosi nove transformacije sve tri teme. Najpre radi sa motivom III teme (u koju je upleten i motiv iz I teme). Zatim sledi transformacija i dramtizacija II teme što dovodi do konačne pojave I teme u *ff* dinamici. Skrjabin je u mnogim kasnijim delima imao običaj da u opsežnoj kodi razreši sav dramski sukob (npr. *Peta sonata*).

Ovaj drugi razvojni deo, sem neobičnog tonaliteta (a mol) počinje kao i razvojni deo, istovremenim izlaganjem I i III teme. Za razliku od razvojnog dela ovde Skrjabin usložnjava i dinamizira fakturu brzim pasażima u šesnaestinama čija je uloga da prate i pojačaju konture glavnih tema. Oni se prepliću oko njih poput kakvog vihora i unose nemir i uzbuđenje.

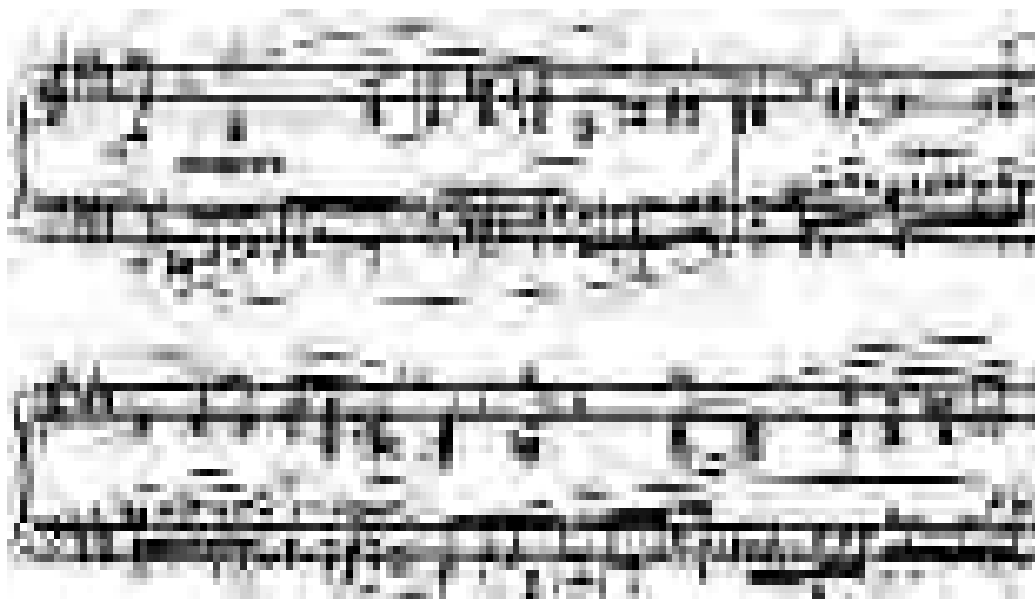
Pr. 63. Drugi razvojni deo nakon reprize treće teme.





Ovako organizovana faktura me neodoljivo podseća na Šopenovu *Baladu br.3 u As duru*. Pasaž u šesnaestinama pojačava unutrašnju dinamiku tema. Skrjabin će ovu vrstu fakture primeniti i kasnije u variranoj reprizi svoje *Etide u cis molu op. 42 br. 5* (videti pr. 85).

Pr. 64. Šopen: *Balada br. 3 u As duru*. Šesnaestinski vihor unosi uzbuđenje u tok teme.



Zatim sledi odsek u kome se pojavljuje varirana i transformisana druga tema. Tema se sada pojavljuje znatno brže (što Skrjabin upisuje metronomskom oznakom  $M=88$  za razliku od svih prethodnih pojava ove teme gde je oznaka  $M=76$ ). Ovo je jedno od najlepših, ali i najsloženijih polifonih mesta koje je Skrjabin napisao. Druga tema je najpre u skraćenom vidu i ponavlja se tri puta, sekventno se spuštajući po sekundama što zahteva drugačija koloristička senčenja i uz veoma živu pratnju u levoj ruci. Iako u *De duru* dominiraju molske intonacije i akordi u desnoj ruci.

Nema ni jedne alteracije, što kreira osećaj posebne iskrenosti i čistote. Kroz čitav odsek u basu na slaboj taktovoj dobi prisutan je pedal na dominantu (ton *fis*) koji kao da nagoveštava da se razrešenje mora dogoditi u *ha molu*. Uprkos svim kanonskim kretanjima teme i sekvenci pedalni ton ostaje nepromenjen, kao simbol neke sudbinske zacrtanosti. U prvoj pojavi, samo se poslednji silazni motiv II teme kanonski ponavlja.

Pr.65. Drugi razvojni deo. II tema uz živu i transformisanu pratnju.



U narednoj pojavi cela tema se imitira za dobu kasnije, a izuzetna kompleksnost polifonih imitacija dodatno se usložnjava uvođenjem elementa iz treće teme koje predstavljaju skokovi u levoj ruci. Ovo mesto je teško, ne samo zbog složene fakture već i zbog toga što Skrijabin insistira da se sve ove složene pojave glasova izvedu u *pp* dinamici! To je na samoj granici mogućeg u interpretativnom smislu i zahteva enormno uvežbavanje kako bi se dobila lakoća i prirodnost u muzičkom izrazu. Svako nepoštovanje autorove dinamike bi potpuno promenilo smisao ovog mesta i izgubio bi se osećaj sete koja se dinamizira i transformiše u sve veću aktivnost. Po složenosti fakture i polifonog rada sa motivima, može se povući paralela sa pojavom druge teme u reprizi *Šeste sonate*.

Pr. 66. Drugi razvojni deo. *Stretto* imitacija II teme u desnoj ruci.



Uzbuđenje dakle narasta velikom aktivnošću u *pp* dinamici. Ta tenzija se poput bujice oslobađa kroz virtuosne pasaže ha mola i vraćanje na *Tempo I* (Pr. 67). Sve ovo priprema finalnu pojavu I teme, koja se sada izvodi u *ff* dinamici i okružena pasažima. Na ovom mestu imam još jednu snažnu asocijaciju sa programom *Treće sonate: Iz dubina bića uzdiže se neustrašivi glas čoveka tvorca, čija pobedonosna pesma rezonira trijumfom. Ali, on još nije dovoljno snažan i privremeno poražen, pada u bezdan nebištvovanja.*

Pr. 67. Koda Fantazije sa I temom, okruženom briljantnim pasažima u širokim pozicijama.



Na samom kraju pasaži se „materijalizuju u akorde“, a motiv se sekventno spušta. U poslednjem redu, na subdominanti imamo završnu herojsku izjavu motiva I teme, podržanu subbinskim gromovitim brzim akordima u triolama u basu (setimo se istog ritmičkog motiva i u razvojnom delu) i delo se završava u Ha duru dajući nadu da će se duša kroz nove borbe osloboditi!

Pr. 68. Poslednji taktovi Fantazije i transformacija iz tragedije u trijumf.



Poetske karakterne asocijacije sa programom *Sonate br. 3*, koje sam izneo na više mesta tokom prethodne izvođačke analize *Fantazije* nemaju naučnu osnovu. Ove asocijativne paralele su neka vrsta moje inspiracije koja omogućava da sa malo reči aktiviram svoju umetničku intuiciju. Dobro je poznato da u radu sa talentovanim studentima, ali takođe i u radu sa vrhunskim kamernim muzičarima ili dirigentima, previše priče i analize može dovesti do zbunjujućih situacija. Nekoliko prideva, kratkih karakternih opisa ili ponekad samo jedna karakteristična reč, može pobuditi umetničku intuiciju koja onda čitav spektar izvođačkih aspekata automatski usmerava ili koriguje ka toj ideji.

### 3. KA EKSTAZI - POETIČKI I TEHNIČKI ASPEKTI DRUGOG STVARALAČKOG PERIODA

Za Skrjabina je 1903. godina bila veoma posebna kako u njegovom privatnom životu, tako i njegovom stvaralaštvu. Te godine se zbližio sa Tatjanom Šlecer koja će mu kasnije postati nevenčana supruga. Njegova prva supruga Vera odbijala je da mu da razvod i do kraja života nastupala je pod njegovim prezimenom izvodeći njegova dela. To je Skrjabina dovodilo do očajanja. (Сабаһеев, 1925: 230).

Skrjabin takođe, te 1903. godine napušta poziciju na Moskovskom konzervatorijumu sa idejom da se u potpunosti posveti svom kreativnom radu, ali se time lišio i stabilnog finansijskog prihoda. Ova godina je bila i neobično plodna, jer je napisao veliki broj dela od opusa 30. do opusa 42. koja uključuju *Četvrtu sonatu*, nekoliko Poema, 8 Etida, 15 preludijuma, dve mazurke i valcer za klavir, a te godine počinje da piše i svoju *Treću simfoniju*. Skrjabin je u značajnoj meri promenio svoj stil u ovim delima. Gotovo da nema tragova uticaja Šopena. U njima se primećuje snažan uticaj Lista, kako u smislu programske tematike (npr. *Satanska poema* kao pandan *Mefisto valceru*), tako i forme (težnja ka jednostavačnom ciklusu; uvođenje žanra poeme za klavir svakako ima asocijacije sa Listovim simfonijskim poemama), dok se Vagnerov uticaj oseća u dominantizaciji tonaliteta. Beljajev mu je obećao da će mu zbog odlaska sa Konzervatorijuma povećati finansijsku podršku. Međutim, krajem godine Beljajev se razboleo i početkom 1904. godine preminuo. Njegov novi mecena postaće njegova bivša studentkinja Morozova. Od 1904. Sve do 1909. godine Skrjabin je živeo izvan Rusije, najpre u Švajcarskoj, a zatim u Francuskoj i Belgiji. Njegovu dela izvodili su najznačajniji dirigenti u najreprezentativnijim prostorima od Nju Jorka do Moskve. On je puno koncertirao i promovisao svoja dela, ali i učestvovao u pripremama za njihova izvođenja sa dirigentima. Posebno je značajna i 1905. godina jer se tada prvi put upoznao sa delima Blavacke i teozofijom koja će imati važnu ulogu u daljem razvoju njegovih filozofskih ideja koje je težio da simbolički iskaže kroz muziku. Kruna ovog perioda stvaralaštva predstavljaju sledeća dela: *III Simfonija*, *Poema ekstaze* i *V sonata* za klavir.

Za stvaralaštvo njegovog srednjeg perioda od ključne važnosti su dva faktora. Najpre, njegova težnja da kroz muziku izrazi filozofske simbole i ideje, a zatim i razvoj harmonskog jezika koji je najpre krenuo od Vagnerove dominantizacije tonaliteta, a zatim relativizacijom

tonalnog centra, doveo ga do granice atonalnosti. Ova dva aspekta su od velike važnosti za interpretaciju njegove muzike i biće posebno obrazloženi u daljem toku izlaganja.

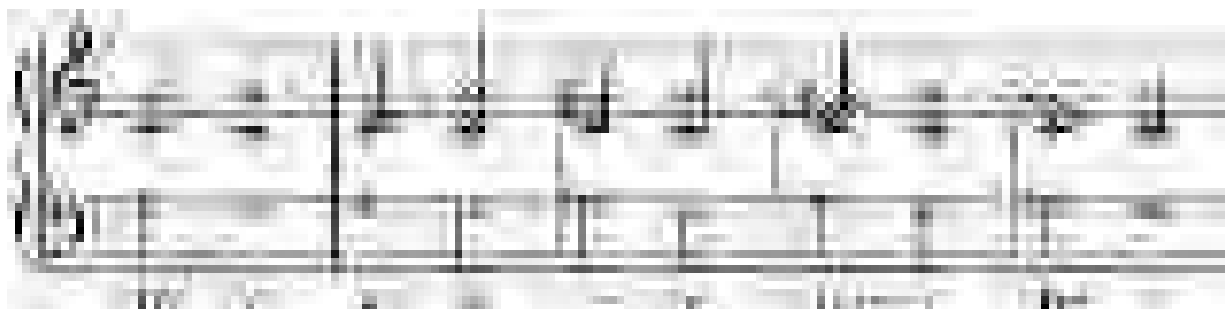
Skrjabin je pored filozofskih ideja i kasnije teozofije crpeo novu inspiraciju i iz kruga ruskih simbolista. Oni su u periodu od kraja XIX veka do dvadesetih godina XX veka dali izuzetan doprinos ruskoj i svetskoj kulturi, u periodu koja se naziva i *Srebrni vek*. Baš kao što su ruski pesnici simbolizma naglašavali ritam i fonetske boje svojih stihova, tako su i slikari počeli da koriste imena za svoja platna koja pripadaju muzičkim formama. Litvanski slikar, kompozitor i pisac Mikalojus Čiurlionis (1875–1911) je davao svojim delima naslove kao što su *Sonata*, *Fuga* i *Preludijum*, baš kao što je Skrjabin mnoga svoja dela nazivao poemama. Skrjabin je poznavao i cenio njegova dela i nije bio usamljen u svojim idejama za kreiranje sintetičke umetnosti koja će rezonirati i transformisati društvo u kome je živeo.

Naročito je moguće povući paralele sa slikarom i skulptorom Mihailom Vrubeljom (1856–1910) koji je sa Skrjabinom delio ideale da se kroz unutrašnju realnost stigne do viših istina. Takođe, sa apokaliptičnim duhom vremena u kome su živeli, oba umetnika su bili fascinirani demonskim silama. Setimo se samo Skrjabinove *Poeme satanique*, *Pete sonate*, a kasnije *Šeste* i *Devete sonate*. Skrjabin i Vrubelj su doživljavali Lucifera kao pozitivnu silu, a ne kao zlog antihrista. Za Skrjabinu Lucifer je prometejanski donosilac svetla, a za Vrubelja on reprezentuje ljudsku dušu u borbi sa svojom intrinzično pobunjeničkom prirodom. (Ballard, Bengtson, 2017: 179). Vrubelj je postao slavan, ali i u delu javnosti preziran zbog svojih čuvenih platna *Demon koji sedi* 1890, *Leteći demon* 1899, *Pali demon* 1901 i *Poraženi Demon* 1902.

Nakon raskošne romantičarske *Fantazije u ha molu op.28* sa svojom gustom akordskom fakturom, gotovo kao šok i delo nekog drugog stila i autora dođu prva sazvučja njegovih narednih dela kao sto su npr. početak *Sonate br. 4 op. 30* ili *Dve poeme op. 32*. Svojim harmonskim jezikom prolongiranih dominantni ova dela unose izuzetnu svežinu u harmonski jezik. Deljson i Turaskin odlično primećuju da će Skrjabin dominantizacijom tonaliteta kreirati specifični muzički jezik za izražavanje želje (*desire*). Akord koji ga posebno „opseda“ u ovom periodu je *French sixth chord* (šifra: *Fr+6*), kako ga nazivaju u zapadnoj literaturi. U Ce duru ovaj akord bi bio izgrađen na sniženom VI stupnju i sastojao se od tonova *as*, *ce de*, *fis*. Iako se ovaj akord može tumačiti kao obrtaj (terckvartakord) dominantine dominante sa sniženom kvintom, kompozitori ga tretiraju kao samostalno sazvučje. Karakteristika ovog akorda da ima

dva tritonusa omogućava da se primenom enharmonske modulacije može razrešiti na dva različita načina. On spada u grupu preddominantnih akorada sa povišenom sekstom u koje spadaju *Italijanski akord (It+6)* i *Nemački akord (Ger+6)*. Nazivi ovih akorada nemaju veze sa geografskim porekolom.

Pr. 69. Preddominantni akoradi: (Primer preuzet iz Ballard, Bengtson, 2017)



Svi ovi akordi koristili su se u baroku i klasicizmu, a naročito u romantizmu. Čajkovski u svojoj knjizi o harmoniji *Руководство к практическому изучению гармонии* (1871) na strani 106. obrađuje sva tri akorda sa prekomernom sekstom, ali ova sazvučja tretira kao zamenika za dominantu. On daje primere da se ova sazvučja javljaju na sniženom II stupnju i direktno razrešavaju u toniku. U džezu se ovaj postupak naziva tritonusnom zamenom dominante. Skrjabin je vrlo verovatno znao i učio harmoniju iz ove knjige u mladim godinama.

Betoven koristi akord *It+6* veoma efektno na početku drugog stava svoje *Sonate u Fis duru op. 78*. Imajući u vidu činjenicu da je Skrjabin pripremao za izvođenje sve Betovenove sonate, vrlo je verovatno da ga je ovakav neobičan i nestandardni početak, u smislu izbegavanja tradicionalnih harmonskih obrazaca inspirisao za sopstvena traganja. Skrjabin upravo u svojoj *Četvrtoj sonati* takođe u Fis duru izbegava toniku na početku dela, doduše koristeći „moderniji“ *Francuski akord* kao i *Tristanov akord*. Betoven naravno brzo uspostavlja tonalitet, ali je u svoje vreme ovaj postupak na samom početku dela sigurno bio veoma moderan.

Pr. 70. Betoven: Sonata op. 78, II stav (t. 1-4)



Međutim, Skrjabin je *Francuski akord* koristio i kao samostalno sazvučje. On ovaj akord tretira kao posebni akordski sklop koji ima svoju specifičnu boju i koji pomoću enharmonskih zamena tonova daje veliku slobodu za modulacije i kao takav ne mora da se razreši tradicionalno u dominantu trenutnog tonaliteta. Ovaj akord pruža velike mogućnosti i za muzički izraz. Može se tumačiti kao svojevrsni simbol slobode (mogućnosti da se krene mnogim putevima), a takođe svojom bogatom sonornošću idealan je za izražavanje osećanja čežnje ili neizvesnosti.

Moguće je da je Skrjabina na ovakvu kolorističku, ekspresivnu i simboličku upotrebu harmonije inspirisao Vagner sa svojim čuvenim *Tristanovim akordom* (koji se u a molu sastoji iz tonova: *ef-ha-dis-gis*). Po teoretičaru Eriksonu „Tristanov akord je samosvojan zvuk, entitet za sebe, iznad funkcionalnih kvaliteta i tonalne organizacije“ (Erickson, 1975: 18). Ovaj čuveni akord teoretičari tumače na više načina, ali ja bi izdvojio Peričićevo tumačenje ovog akorda kao prekomernog terckvartakorda (odnosno kao obrtaja tvrdo umanjine dominantine dominante što je zapravo *Fr+6* akord) gde je ton *gis* Tristanovog akorda zapravo zadržica koja će se razrešiti u ton *a*. (Peričić, 1970: 78). U tom slučaju dobijamo tonove *ef-ha-dis-a*, akord koji svojom tonskom strukturom od dva tritonusa i kasnijim razrešenjem u dominantu zaista odgovara *Fr+6* akordu.

Pr. 71. Vagnerov *Tristanov akord* protumačen kao *Fr+6*





Dernova daje odličan primer kako se ovaj akord putem enharmonske zamene tonova može koristiti za moduliranje u dva različita tonaliteta udaljena za tritonus i kreira termin *tritonovska veza*:

Pr. 72. Akord G7-5 enharmonski predstavljen kao *Fr+6* i dva vida razrešenja:



Iako se tritonovska veza kao kuriozitet može pronaći i u ranijim Skrjabinovim opusima (npr. *Treća sonata*), od *Poema op. 32* ona je postala značajno harmonsko sredstvo kojim je Skrjabin najpre uneo harmonsku svežinu i razvijao svoj „jezik želje“, stvarajući osećaj iščekivanja kod slušaoca i povećavajući napetost sa odlaganjima razrešenja u toniku. Kasnije će ga ovaj način komponovanja kao što ćemo videti, odvesti do samih krajnjih granica tonalnosti.

Skrjabina je koloristika akorada često više interesovala od njihove tonalne uloge. Evo interesantnog primera gde Skrjabin koristi *Fr+6* akord kao posebno sazvučje. U *Prelidu op. 31 br. 2* Skrjabin gotovo opsesivno ponavlja ovaj akord, ali u obrtaju (*gis-de-fis-his*) uz narastanje dinamike od *p* do *sff*, a zatim ga ipak razrešava u očekivanu dominantu.

Pr. 73. Prelid op. 31 br. 2 u fis molu



Koristeći Buzonijev metod tehničkih formula u njegovom najširem kontekstu (o kojem će biti detaljnije reči u poglavlju br. 5), smatram kao odličnu vežbu da se ove harmonske progresije provežbaju kroz različite tonalitete. Tokom dugogodišnjeg školovanja svaki pijanista se navikava na određene muzičke obrasce - paterne. Ne samo ruke već i sluh pijaniste anticipiraju određena razrešenja. Upravo zbog toga ovako neobične kombinacije i pozicije akorada zahtevaju da se umetnik navikne na njih jer usled dugogodišnjeg vežbanja stvaraju se određene automatske reakcije kako ruku, tako i sluha. Te automatske reakcije naravno pomažu pri brzom čitanju ili brzom učenju teksta, ali u ovom slučaju, po inerciji ruke mogu „same“ da odu u drugačijem pravcu od kompozitorove namere. Meni je prosviravanje kratkih odabranih, harmonski karakterističnih odlomaka Skrjabinovih dela predstavljalo odličnu vežbu iz harmonskih progresija. Prelidi i poeme srednjeg stvaralačkog perioda su idealni za ovu vrstu upoznavanja sa harmonskim jezikom i neobičnim pozicijama koje iz njega proističu. To iskustvo značajno olakšava učenje ostalih Skrjabinovih dela ne samo ovog već i dela poznog perioda stvaralaštva.

Akord  $Fr+6$ , Skrjabin će često primenjivati već na početku mnogih dela srednjeg perioda i to često kao početni akord što im daje posebnu svežinu i omnipotentnost. Skrjabin takođe koristi gotovo sve vidove nijansiranja dominantnih akorada po (Ballard, Bengtson, 2017: 260) kao što su:



Ovi akordi unose više tenzije od standardnog dominantnog septakorda koji ima dve, koje stremi da razreši - septimu u tercu, a vođicu u oktavu narednog akorda. Povećanjem broja tenzija u akordu kao i prolongiranjem njihovog razrešenja Skrjabin zapravo kreira taj muzički jezik želje i zavodljive senzualnosti. Skrjabin je  $Fr+6$  kao i ostale vidove predominantnih akorada koristio i u svojoj prvoj fazi stvaralaštva. Akord  $Fr+6$  tada je koristio najčešće u kulminacijama, npr. u *Fantaziji u ha molu*. Međutim od srednjeg perioda ovaj akord Skrjabin tretira pre svega koloristički. Mnogi teoretičari su primetili i akord koji su nazvali *Akord Skrjabinove sekste* koji se sastoji od tonova *as-ce-e-fis*. On ima samo jedno razrešenje – u toniku, ali je svetliji od  $Fr+6$  kao i od  $Ger+6$ . Ovo sazvučje Skrjabin je koristito naročito efektno u svojoj *Božanstvenoj poemi* (Ballard, Bengtson, 2017: 260).

Kao što je naglašeno u prethodnom poglavlju Skrjabin se od 1900. godine uključio u rad Moskovskog filozofskog društva. Dobio je veoma originalnu ideju da napiše filozofsku operu. O ovoj ideji je strastveno pričao svim svojim prijateljima i dok je pisao svoje prve dve simfonije intenzivno se bavio i razradom libreta kao i muzičkim skicama za operu. 1903.godine je odustao od ove svoje ideje, ali je ona, iako neuspela, dovela do značajnih promena u njegovoj poetici i stilu. U jednoj od najznačajnijih monografija o Skrjabinu veliki ruski muzikolog Viktor Deljson veoma detaljno opisuje sva najznačajnija dela Skrjabina. Međutim, Deljson Skrjabinovoj operi posvećuje svega nekoliko pasusa. On napominje da skice libreta opere po sadržaju podsećaju na mit o Erosu i Psihi. Osnovna ideja opere je orfička ideja preobraženja sveta kroz umetnost. (Ideja koju je na neki način Skrjabin zapravo već izložio u finalu svoje *Prve simfonije*). Heroj opere je mladi nepoznati filozof-muzičar-poeta (sam Skrjabin) koji putem umetnosti otkriva čovečanstvu novi, prekrasni i slobodni svet. Iako je od ove ideje ostalo svega nekoliko fragmenata libreta, Deljson zaključuje da se iz njih jasno mogu uočiti estetske i filozofske ideje kompozitora koje će ga pratiti i u kasnijem stvaralaštvu (Дельсон, 1971: 87).

Rubcova u svojoj monografiji o Skrjabinu daje detaljnije podatke i naglašava važnost ovog nezavršenog i napuštenog umetničkog projekta za sagledavanje njegovog celokupnog potonjeg stvaralaštva. Rubcova ističe činjenicu da je neposredno pre pisanja opere početkom 1900. godine, Skrjabin počeo intenzivno da se interesuje za filozofiju, kao i da se kreće u krugu moskovskih filozofa. Ovo interesovanje za filozofiju stvorilo je ideju o pisanju filozofske opere. Po njoj, osnovni idejno filozofski motivi ove opere su: „osuda žalosnog života bez vere u ideale i bez mašte; odricanje od religije kao vida laskave obmane; želja za osnaživanjem sile razuma i volje slobodnog čoveka; stremljenje ka sili ljubavi; poziv ljudima na svetli praznik ljubavi, rada i lepote“. Rubcova dalje ukazuje da je iz nevelikih skica za libreto koje su pronađene u Skrjabinovoj zaostavštini teško formirati jasnu sliku forme i dramaturgije ove opere. Imajući u vidu žanrovske osobenosti opere, ona s pravom postavlja pitanje: da li bi i kako, tako složen i raznorodan kompleks filozofskih ideja mogao biti isprepleten u dramski siže? Rubcova kao i Deljson, smatra da je najvažnije da se iz ovih Skrjabinovih skica za operu zapravo jasno mogu otkriti osnovni koncepti njegove filozofije i estetike. Glavne ideje ove neostvarene opere: stremljenje ka ujedinjenju čovečanstva i ozarenost života slobodom i razumom, - postali su po Rubcovej, glavni motivi koje će on izražavati u različitim koncepcijama tokom celog svog daljeg stvaralaštva. (Рубцова, 1989: 131-132)

Bauers u svojoj monografiji o Skrjabinu, temi nenapisane opere posvećuje čitavo poglavlje. Svoje teze o operi bazira na pronađenoj skici za libretto u Skrjabinovim beležnicama, kao i memoarima Skrjabinovih prijatelja sa kojima je on vatreno diskutovao o svom novom *magnum opusu* kako ga je sam nazivao. Bauers najpre citira Skrjabinovog bliskog prijatelja iz klase Zverjeva, Rozenova: „Januara 1902. god. Skrjabin mi je pročitao delove libreta za svoju operu. Užasno patetična, visokoparna i potpuno lišena dramske akcije...njeni karakteri su bili pre filozofske apstrakcije nego živi ljudi“. Kada je Rozenov iskreno Skrjabinu rekao šta misli o njegovoj ideji, njihovi odnosi su zahladili i ubrzo prestali, što govori koliko je Skrjabin lično doživljavao kreiranje ovog svog dela i da se na neki način identifikovao sa njim (Bowers, 1996: 395). Drugi i najznačajniji izvor je filozof Boris Šlecer koji je napisao dve monografije o Skrjabinu i koji je bio u najintimnijem krugu Skrjabinovih prijatelja. Njegova sestra Tatjana je bila Skrjabinova nevenčana supruiga. Bauers citira: „1902. godine Skrjabin i ja smo imali strastvene i žestoke rasprave o filozofiji. Živo se sećam kako je govorio o svojoj operi. Opera još uvek nije imala naziv, kao ni glavni heroj koji je bio označen apstraktno kao Filozof-Muzičar-Poeta. Šlecer dalje govori da je „opera trebala da bude bez vremenskih i prostornih odrednica, oslobođena eksterne realnosti i bilo kakvih tragova „običnog“ postojanja. Mislio je da će na taj način postići univerzalnost i tako doći do najčistije umetničke forme. Međutim, rezultat je bio beživotan. Skrjabin nije otkrio tajnu kako da osmisli smrtne karaktere koji su nezavisni od svog tvorca...“ Bauers ističe da je heroj opere baziran na principu *Bogočoveka* ili pre ničeovskog *Natčoveka*. Njegova motivacija je bazirana na šopenhauerovskoj *volji*, čiji krajnji cilj je da se dosegne apsolutna sloboda duha od svega materijalnog. Glavni cilj heroja je dakle, da svojom željom i voljom i svojim kreativnim duhom, utiče na ljude i dovode do potpunog ujedinjenja čovečanstva. Šlecer je kritikovao ovu ideju, rekavši Skrjabinu da unifikacija čovečanstva nije moguća, a čak i da nije poželjna. Šlecer se očigledno s pravom bojao da ova ideja zapravo može da se protumači i kao podrška za diktatorske i totalitarističke ideje. Ali, Skrjabin se kao idealista oštro suprotstavio ovoj primedbi prijatelja. Skrjabinov heroj želi da bude pobednik nad čitavim svetom, absorbuje ga i fuzioniše sa sobom. To dovodi svet do ekstremne sreće i duhovnog zadovoljstva i kreativnog ispunjenja i ostvarenja čitavog čovečanstva, za šta će Skrjabin u kasnijem stvaralaštvu koristiti reč ekstaza.

Nasuprot glavnom junaku Skrjabin postavlja prelepu princezu (opisanu gotovo kao boginju), koju u radnoj skici svog libreta naziva Carica ili Kraljeva ćerka. Ona čezne da pronađe

pravu ljubav. Njen otac organizuje svečanost u njenu čast na kojoj joj se predstavljaju brojni udvarači, ali nijedan prosac iz celog kraljevstva nije dovoljno dobar za nju. Međutim, konačno se pojavljuje glavni heroj, kao otelotvorenje svih njenih snova. Kreativna, puna životne energije, slobodnog duha i znanja o višim stupnjevima postojanja. U fantastičnoj sceni heroj je zavodi i erotski čin postaje neka vrsta filozofske interakcije.

Bauers dalje navodi da su u sceni *Pobune* ljudi prikazani kao „emotivni robovi“, nezainteresovani ili čak suprotstavljeni prema herojevom daru prosvetljenja. Tamne snage se podižu protiv heroja. Bacaju ga u tamnicu i muče ga. (Iz fragmenata libreta nije tačno jasno kako se dogodio ovaj zaplet). Heroj odgovara odlučno: - *Ja sam sloboda!* Zatim svojim magičnim moćima izračava vibraciju svoje *volje*. Stupa mentalno u kontakt sa ljudima koji konačno shvataju njegovu poruku, ruše zatvor i oslobađaju svog heroja.

Šlecer tumači ovog bezličnog heroja kao personifikaciju aktivnog, kreativnog muškog principa. On je proaktivan i prosvetiteljski u odnosu na pasivan narod u neznanju i mračnom emotivnom ropstvu. Carica postaje simbol ženskog principa. Ona odgovara na poziv natčoveka. Kruna njihove ljubavi je erotski čin kroz koji simbolično nastaje ekstatično ujedinjenje muškog i ženskog principa i nastaje stvaralačka kreativnost koja transformiše svet.

Bauers smatra da je ideja Skrjabinove opere u osnovi socijalistička. Nema klasnih razlika i svi su jednako spaseni na kraju. Međutim, heroj se ruga ljudima i plemstvu i naglašava da mogu biti spašeni samo ako ga slede. On je bolji i superiorniji od njih. Dakle elitizam rezervisan za jednu samodeifikovanu figuru. Njegova svrha je da vodi ljude od mraka u svetlost njegove volje. Bauers dalje ukazuje da ni heroj nema svrhe bez sveta koji želi da promeni. U ovoj operi nema nikakvog moralnog zaključka. Po Skrjabinu, samo kreativnost, ljubav i sloboda mogu čoveka da izdignu izvan i iznad crno belih kategorija dobra i zla. Međutim, nema jasne svrhe ujedinjenja sveta. U poslednjem činu heroj čak komponuje operu u kojoj svi protagonisti učestvuju i dolazi do sveopšteg slavlja. Svet je ujedinjen, spašen i srećan. Dakle, heroj je složeni karakter koji propoveda i želi da vlada svetom u ime slobode, koji čak komponuje umetničko delo (operu u operi) sa takvom izuzetnošću da to dovodi do smrti heroja i heroine u titanskom orgazmu samoindukovanog samoubistva u ekstazi. Skrjabin kreira heroja, a zatim očigledno postaje on sam. Skrjabin je verovatno zbog nemogućnosti da razreši ove komplikovane probleme u libretu odustao od celog projekta. (Bowers, 1996: 335)

Bauers smatra da su muzičke ideje iz opere „pretočene“ i transformisane u njegove druge kompozicije. Ovo je veoma zanimljiva i značajna teza, premda on za ovu tezu ne daje nikakve konkretne dokaze. On smatra da su se muzičke ideje i fragmenti iz opere pretopile u brojne prelude, kao i u *Etide op. 42* koje je Skrjabin pisao u tom periodu. Još značajnija je teza da su se neke od scena našle transformisane i u većim delima. Bauers tvrdi da je jedna od tema dospela čak u *VI sonatu* (mada ne kaže koja, ni po kom osnovu to tvrdi) i predlaže da *Tragična poema op.34*, sa svojim svečano pompeznim karakterom možda predstavlja scenu na dvoru iz opere. Njen srednji deo sa pravom herojskom temom *Irato fiero* (ljuto, besno i ponosno) možda predstavlja herojevu pobunu protiv dvorjana (Bowers, 1996: 336).

Pr. 74. Tragična poema op. 34, Tema heroja *Irato, fiero*, sa karakterističnim skokovima sekste i kvarte uz punktirani ritam:



Bauers je verovatno ovu svoju tezu bazirao na činjenici da je Skrjabin fragmente iz *Osme sonate, Prelida op. 74* i nekih drugih dela svojih poznih opusa upisao u skicu za *L'Acte préalable*, pripremno delo za njegov magnum opus *Misteriju* koju na žalost zbog prerane smrti nije završio. Bez konkretnih dokaza ovakve spekulativne teze naučnici svakako mogu sagledavati samo sa krajnjom skepsom ili ih potpuno odbaciti. Međutim, iz ugla izvođača ovakve teze su veoma značajne. Oni mogu da iskoriste ovakav pristup za izgradnju interpretativnih predstava o brojnim drugim Skrjabinovim delima i možda čak tretiraju odseke kao scene, a teme kao određene vrste lajtmotivskih karaktera. Dobro je poznato da izvođači često sami kreiraju slobodne programske i karakterne asocijacije o određenim odsecima kako bi uverljivije izrazili delo, bez obzira na to da li je ono programsko ili ne. Takav pristup se veoma često koristi i u pedagogiji, (ponekad doduše i zloupotrebljava i čak navodi na pogrešne ili banalne predstave o sadržaju dela). Dakle, čak iako Skrjabin nije imao tu nameru i nije koristio

motive iz opere u drugim delima, postoji nesumnjiva sličnost sa njegovim estetskim i filozofskim idejama i u najmanju ruku izvođač se koristeći ovaj pristup značajno približava pravom putu poetske ideje i tumačenja dela.

Više biografa povezuju ideju da je „iz pepela“ ove nenapisane opere transformacijom materijala i ideja nastala Skrjabinova *III Simfonija* op. 43, koju je autor nazvao *Božanstvena poema*. Ona je Skrjabinovo najduže delo sa trajanjem od gotovo pedeset minuta. Pisao ju je od 1902. do 1904. godine. Filozofski narativ koji leži u osnovi *Božanstvene poeme* je evolucija i oslobađanje ljudskog duha i njegovo ujedinjenje sa božanskim. Pored poetskih naziva stavova, Skrjabin je u partituru uneo brojne oznake na francuskom jeziku kao što su *Mystérieux, mystique, légendaire* (koje će koristiti kasnije tek u svojoj *Sonati br.9*). U klavirskim delima oznake na francuskom jeziku on je unosio tek od *Sonate br.6*. Oznake u partituri ove Simfonije kao što su: *tragique, avec abandon, sublime*, Tanjejev je duhovito komentarisao: „Ti si prvi kompozitor koji umesto da u partituru upiše oznake za tempo, upisuje samom sebi pohvale“. Ove oznake nesumnjivo ukazuju da je Skrjabin želeo da ovim svojim delom stvori nešto više od muzike same.

I stav *Borbe* – kreće svojom čuvenom uvodnom temom koja je lajt motiv kroz čitavu simfoniju. Temu najpre izvode limeni duvači, a onda se u drugom taktu pojavljuje motiv sekste koji izvode fanfare i predstavlja izjavu: *Ja jesam!* Uvodni motiv u celini je na programu premijere u Nju Jorku ovog dela 1907. godine okarakterisan kao: „*afirmacija svesnog postojanja, koegzistencija materije i duha u egu*“ (Ballard, Bengtson, 2017: 97).

Pr. 75. Božanstvena poema I stav. Motiv uzlazne sekste u drugom taktu simboliše usklik

„*Ja jesam!*“



Imajući u vidu brojne slične motive uzlaznih seksti i kvarti u njegovim klavirskim delima, jasno je da se ovaj primer može iskoristiti za kreiranje zvučne slike koju je potrebno dočarati na

klaviru. Zatim sledi I tema koja reprezentuje unutrašnje borbe u čoveku i njegove želje da postane slobodni bogočovek:

Pr. 76. Božanstvena poema, I stav, I tema



Za II stav *Senzualna zadovoljstvaili; Naslade* (sa ruskog prevoda) Skrjabin je odobrio sledeći komentar: „čovek se predaje čulnim zadovoljstvima. Naslada ga opija...njegova ličnost se rastvara u prirodi. A onda, iz dubine njegove suštine uzdiše se saznanje uzvišenog, koje mu pomaže da prevlada pasivno stanje“.

III stav *Božanstvena igra: Duh, oslobođen na kraju od svega što ga vezuje sa prošlošću ispunjenom pokornošću pred višom silom. duh spoznavši vaseljenu snagom sopstvene stvaralačke volje i saznajući sebe ujedinjenim sa vaseljenom, odaje se uzvišenoj radosti slobode – „Božanstvenoj igri“.*

(Дельсон, 1971: 393).

Iz ovog programa vidi se jasno dualizam čoveka roba i mogućeg slobodnog bogo – čoveka. Program *Treće simfonije* je napisan na francuskom jeziku od strane Tatjane Šlecer, a odobren od strane Skrjabina. Deljson ističe da program i muzička sadržina *Božanstvene poeme* jasno najavljuju put transformacije stvaralaštva kojim će Skrjabin krenuti u *Poemi ekstaze*. Poseban značaj ove simfonije je da je to prvo delo u velikoj formi u kome je Skrjabin dosledno i uspešno sproveo principe dominantnih prolongiranja razrešenja u toniku. Skrjabin je za premijeru ovog svog dela odobrio koncertni program koji je pripremio Boris Šlecer, a na osnovu komentara Natalije Šlecer, u kome su uz notne primere data objašnjenja svake teme. Duboko smatram da je za svakog izvođača Skrjabinovih dela nužno da čuje ovu Simfoniju kako bi dobio jasnije ideje o „orkestraciji“ klavirske partiture. *Treća simfonija* je Skrjabina stavila na pijedestal vodećih kompozitora svog vremena. Deljson ističe da je ona od strane eminentnih ruskih



muzičara (Safonova, Glazunova, Korsakova) ocenjena kao najveći doprinos ruskom simfonizmu nakon Čajkovskog.

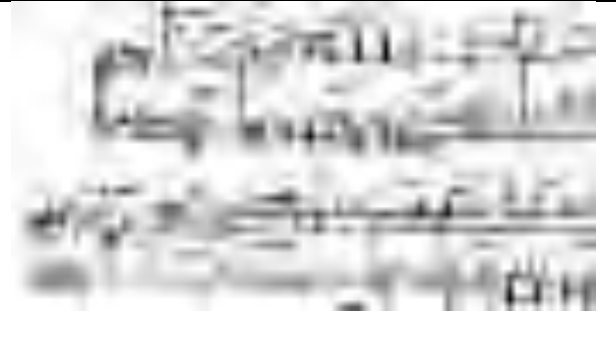

U srednjem periodu Skrjabin počinje da sažima ciklične forme na jedan stav. Njegova Prva simfonija ima šest stavova, Druga pet, Treća tri, a naredna Poema ekstaze kao i Prometej biće u jednom stavu. Taj princip sažimanja se međutim najpre dogodio u klavirskim delima. Njegova *Četvrta sonata*, označava zapravo početak srednjeg stvaralačkog perioda. Ovo delo je prototip novih strmeljenja i tranziciono delo ka uspostavljanju njegovih novih stvaralačkih principa. Ona ima dva stava, ali je lirsko tematsko jezgro prvog stava iskorišćeno ne samo kao lajtmotiv poletnog drugog stava *Volando*, već i kao kulminacija čitavog dela na kraju. Zbog toga mnogi teoretičari i muzikolozi (Deljson, Rubcova, Hull) smatraju da je prvi stav zapravo uvod, a ne samostalni stav i da je ovo zapravo prva Skrjabinova sonata u jednom stavu. Programske ideje ove Sonate Skrjabin otkriva u svom pismu N. F. Findejzenu 1907.god;

*[Kroz laku prozračnu maglu probija se svetlost zvezde...o kako je prekrasna!...tvoja plava svetlost me mami, maštam o tebi i želim da ti se približim, o daleka zvezdo!...ka tebi ustremljujem svoj radosni polet, u bezumnom plesu...opijen blaženstvom...ali, na trenutak u zanosu slobodne i kapričozne igre zaboravljam na tebe, na svoj cilj...no, ti ćeš u meni večno sijati...želim da ti se približim i utopim u tvom požaru!...]*

(Делъсон, 1971: 292).

Prvi stav karakteriše tema sa tipičnim skrjabinovskim karakteristikama budućih *Languido* tema. Ta tema kao što je već istaknuto, će se nakon raznih transformacija pojaviti u „ekstatičnom požaru“ na kraju dela.

Pr. 77. Četvrta sonata op. 30, Transformacija *Teme čežnje* I stava u veličanstvenu u II stavu

| <i>I stav - Tema čežnje</i>   | <i>II stav (ekstatična kulminacija Teme čežnje)</i>                                  |
|---|--|
|  |  |

*Languido* označava i simboliše čežnju, a u bukvalnom prevodu znači i malaksalo, bez energije, bez volje, apatično. Zato Skrjabin i upisuje neobičnu oznaku *Con voglia* (sa željom) u taktu br. 7. sa idejom da se naglasi pokret i nada u moguće ostvarenje skrivene želje...Međutim kod Skrjabina *Languido* nije samo neobična oznaka za interpretaciju već pre svega muzički simbol složenog značenja. On zapravo predstavlja tu „želju za dalekom zvezdom“, želju za idealom koji se maglovito pojavljuje i mami duh koji još uvek nema snage da je ostvari i spozna. U daljem tekstu ću koristiti ovaj termin za simboličku identifikaciju takvih tema. Veoma često Skrjabin *Languido temi* suprotstavlja *Temu samoutvrđenja* (u *Poemi ekstaze, Prometeju*) ili *Temu poleta* (IV i V sonata) koje „pomažu“ u svojim složenim motivskim igrama da se čežnjivi motiv transformiše otvori i ostvari. Tu su naravno i sile koje pokušavaju da osujete ostvarenje (*Motiv protesta*), ali kroz interakcije sa ostalim temama, *Languido* motiv se polako otvara sve do svog ostvarenja u ekstatičnoj kulminaciji na kraju dela. Na taj način Skrjabin izgrađuje dramaturgiju većine svojih dela .

Ovaj stvaralački princip dramaturgije muzičke forme kao što je ranije ukazano, zapravo dolazi od Šopena. Setimo se samo *Balade br.3, Barkarole* ili *Poloneze fantazije* gde se lirska melanholična tema sa početka dela, na kraju transformiše i pojavljuje u *fortissimu* sa herojskim karakterom. Skrjabin još u prvom periodu ima naznake ovakvog dramskog razvoja (npr. *Treća sonata* – gde se lirska tema III stava pojavljuje kao ekstatična kulminacija u IV stavu, *Druga simfonija* – svečani finale je transformacija lirske teme prvog stava, Fantazija op.28...).

U periodu od 1903. do 1907. godine Skrjabin piše veliki broj prelida i izdaje ih u neparnom nizu op. 31, 33, 35, 37, 39 (svi izdati 1903.god), a zatim op.48 (1905) i nekoliko prelida u zbirkama sa drugim kratkim komadima. Ako su prelidi prvog perioda bili poput razglednica sa Skrjabinovih putovanja, prelidi ovog perioda postaju neka vrta stvaralačke laboratorije. Mnogi traju svega jednu stranicu i u njima kao da Skrjabin isprobava svoje inovativne ideje u harmoniji ili muzičkom izrazu. U ovim delima primećuje se drugačiji, prozračniji klavirski slog i brojni eksperimenti sa harmonijom, ali i značajna promena u poetskom narativu. Već u prelidima iz 1903. godine nailazimo na oznake kao što su *Con stravaganza (Ekstravagantno)*, *Fiero (Besno)*, *Languido (Sa čežnjom)*, *Elevato (uzvišeno, uzdignuto)*...što jasno ukazuje na promene u inspiraciji u odnosu na ranija dela. Skrjabin se svojim muzičkim simbolima jasno priključuje simbolizmu kao modernom pravcu u Rusiji koji je

još od kraja XIX veka zahvatio sve umetnosti i kasnije dobio naziv *Srebrni vek*. Strastvena lirika prvog perioda je manje prisutna i transformisana je u senzualnu. Skrjabinovi prelidi ovog, ali i poslednjeg perioda, kao kratka forma omogućavali su mu da neposredno iskaže svoja duhovna traganja i otkrića i kako odlično primećuje Turaskin – prelidi ovog perioda delovali su kao svojevrsna umetnička proročanstva nakon kojih slede grandiozna dela kao što su *Treća simfonija* i *Poema ekstaze*. Zbog konciznosti forme u njima je veoma očigledno kako je Skrjabin zapravo postupno napuštao klasične tonalne odnose. Taj evolutivni put harmonskog jezika može se pratiti najpre kroz neobične modulacije i bogatiju primenu vanakordskih tonova koji se ne razrešavaju na do tada uobičajne načine. Takođe, Skrjabin eksperimentiše sa harmonskim progresijama i neobičnim harmonskim odnosima unutar forme. Očigledan primer ovakvog „eksperimenta“ možemo pronaći već u *Prelidu op. 31 br. 1*, koji počinje u Des duru a završava se u Ce duru.

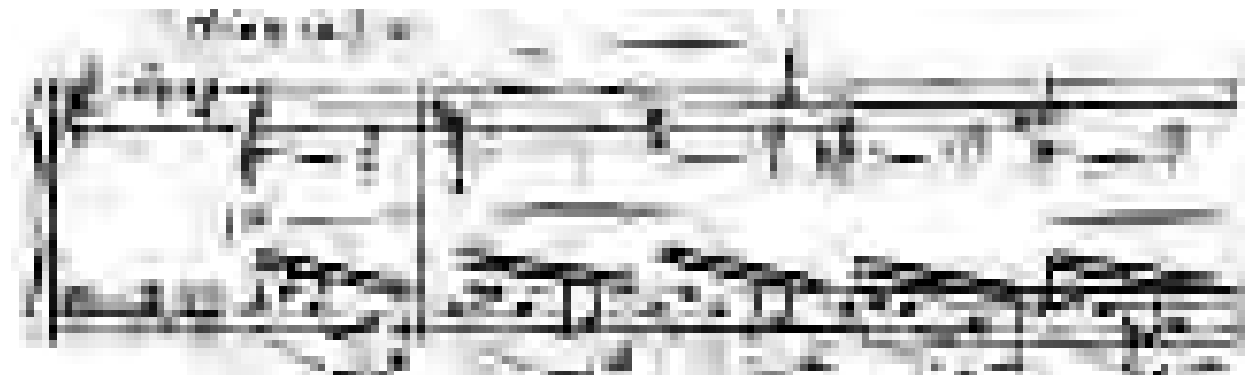
U srednjem periodu stvaralaštva Skrjabin komponuje 10 etida: zbirku od 8 *Etida op. 42* i dve etide koje su deo zbirke od više različitih komada u op. 49 i u op. 56. Ove etide su veoma interesantne, jer takođe jasno upućuju na promenu i transformaciju njegovog muzičkog jezika. Ako ih uporedimo sa etidama iz op. 8, ali i sa ostalim delima ranog perioda Skrjabinovog stvaralaštva, primetno je da ga inovacije u harmoniji vode ka novim tehničkim pozicijama i inovativnim rešenjima. U ovom periodu karakteristična je dominantizacija fature (po ruskom muzikologu Deljsonu), ali i Skrjabinova težnja ka objedinjavanju kolorističkih, harmonskih i melodijskih aspekata što će Skrjabin kasnije definisati kao *harmonija-melodija*. Sve etide iz op. 42 su pisane po tom principu. To se jasno vidi iz formula koje je koristio i koje su sve izvedene iz harmonskog toka. Vrlo česti su vođični pokreti oko glavnog akorda. Time Skrjabin jasno demonstrira princip komponovanja koji je u više navrata poetski objašnjavao svojim prijateljima: „ *morate da plešete oko akorda*“. Nema nijednog obrasca tipa skala. Formule su često u širokom slogu, ali paradoksalno više pod rukom jer ih ne prenosi kroz razne oktave, odnosno registre što je često činio u *Etidama op. 8*. Dakle, slično kao i u prelidima iz ovog perioda, formule u etidama Skrjabin je razvijao najpre iz harmonske, a ne melodijske osnove. Sledeći primeri to najbolje ilustruju:

Pr. 78. Etida op. 42, br.1 Melodija izvedena iz harmonije u desnoj ruci



Izuzetno je interesantna kratka *Etida* za trilere br.3, dok *Etida* br. 7 sa svojom poliritmijom 3 na 4 note, kao i harmonskim jezikom deluje pomalo anahrono i kao da je zalutala u ovu zbirku iz nekih ranijih radova. U ovom opusu je samo *Etida* br. 4 u sporom tempu i jedino se po Deljsonu može nazvati *etida-poema*. Razlog je verovatno što u tom periodu Skrjabin već koristi žanr poeme. Iz ovog opusa najčuvenija i najizvođenija je dramski izuzetno snažna *Etida* br. 5 u *cis molu*. Ovo je raskošni komad, veoma strastven i sa raspevanim melodijama. Ono što je interesantno i što će postati veoma važno kod Skrjabina to je određena svesna statičnost harmonskog toka. Suptilne promene harmonije dešavaju se na pedalnom tonu basa koji se pojavljuje na slaboj taktovoj dobi. Ovakva struktura u levoj ruci je tipična za dela srednjeg perioda, a pojavljivaće se i u kasnom. Ovaj kompozicioni postupak daje određenu statičnost muzičkom toku uprkos vibrantnosti i brzom pokretu unutar akorda. Izuzetno je važno da izvođač toga bude svestan. U narednim primerima je data tema ove etide i dve njene pojave sa variranom fakturom.

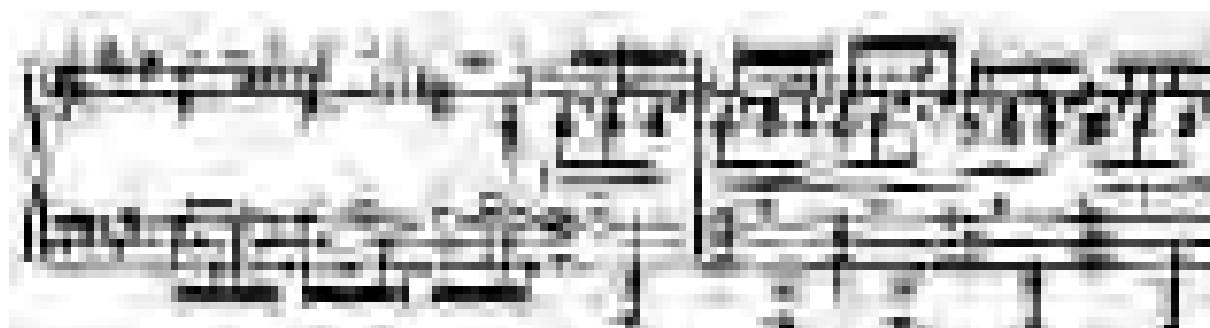
Pr. 79. Etida op. 42 br. 5



Pr. 80. Etida op. 42 br. 5. Prva varijacija, obogaćena “vođičnom melodijom” u srednjem glasu



Pr. 81. Etida op. 42 br. 5 Druga varijacija teme, sa pulsiranjem u desnoj i skokovima u levoj ruci



Detaljnije sam se zadržao na ovoj Etidi (iako je ona samo eventualni bis u okviru mog izodačkog dela projekta) zato što sam kroz ove tri varijante izlaganja materijala dobio ideju pristupa Skrjabinovim delima koristeći Buzonijev metod tehničkih varijanti koji ću izložiti u šestom poglavlju.

*Poema ekstaze* Aleksandra Skrjabina spada u najznačajnija dela ne samo njegovog opusa već i simfonizma uopšte. Ona zauzima centralno mesto u njegovom stvaralaštvu i predstavlja vrhunac Skrjabinovog srednjeg stvaralačkog perioda kako u smislu inovacija u formi i harmoniji tako i u realizaciji specifičnog vida programnosti. Pisao ju je tri godine od 1904-07.godine. Dok je završavao orkestraciju svoje četvrte simfonije - kako ju je ponekad nazivao, napisao je *Petu sonatu* za klavir za samo sedam dana. Ova dva dela povezana su i programom kao i brojnim drugim karakteristikama, a naročito simboličkom upotrebom muzičkih motiva kao osnovom za izgradnju dramatizacije forme. Zbog svega prethodno navedenog, malo više ću se zadržati na opisu ovog orkestarskog dela. Program ove simfonije je njegova pesma u slobodnom stihu *Poema ekstaze*, koju je želeo najpre da izda zajedno sa partiturom. Kada je jedne večeri u Parizu

Skrjabin predstavio svoje novo delo Rahmanjinovu, Korsakovu i Djagiljevu, čitao je i odlomke iz svoje pesme kao ilustraciju određenih mesta u formi ili određenih tema i motiva kojima je dao nazive. Muzikom su svi bili oduševljeni, ali pesma nije ostavila utisak kakav je Skrijabin očekivao i zbog toga je odlučio da se pesma štampa odvojeno, da bi muzičari najpre delo tretirali kao čistu muziku (Дельсон, 1971:111). U ovom delu Skrijabin je uspeo da kroz muziku izrazi i svoje filozofske ideje. Delo je maestralno orkestrirano za ogromni orkestarski sastav koji uključuje drvene duvače *a tre*, osam horni, pet truba, tri trombona, tubu, bogat sastav udaraljki koji uključuje i zvana, čelestu, orgulje, dve harfe i naravno gudače. Uloga trube kao reprezentanta nadčovečanskog je toliko izražena da se gotovo može govoriti o njenoj solističkoj ulozi. Na samom kraju svi instrumenti sviraju *fortissimo* stvarajući sinestetički efekat zaslepljujućeg svetla. Skrijabin je sa čuvenim dirigentom Altsulerom diskutovao pre premijere o mogućnosti uvođenja svetlosnih efekata, ali je od toga ipak tada odustao.

Bouers primećuje da je Treća simfonija bila manifestacija Skrijabinovih stvaralačkih i filozofskih ideja, a da je Četvrta manifest. Skrijabin je 1904.god. pominjao Morozovoj da piše kratku ekspoziciju svoje doktrine koja bi trebalo da bude odštampana u knjižici koja bi sadržala i program *Treće simfonije*. Za godinu dana „ekspozicija doktrine“ evoluirala je u pesmu *Poema ekstaze*. U pismu Tatjani Šlecer, svojoj novoj ljubavi, sa velikim entuzijazmom piše da je upravo napisao monolog božanstvenog kolorita: „Ponovo sam preplavljen enormnim talasom kreativnosti. Borim se za dah, ali oh, kakvo zadovoljstvo! Stvaram božanstveno. Razrađujem novi stil i kakvo zadovoljstvo je videti da se oformljava tako dobro! ...Pišem za tebe moja najdraža radosti!“

Svojoj prijateljici Lunc Skrijabin je pisao: „Ovo delo prevazilazi sve što sam do sada napisao. To delo će biti, kako trenutno osećam i vidim, velika radost, ogromni festival...“ Tatjani zatim piše (u pismu 3.7.1905) kako menja drugu, lirsku temu još strastvenijom koja je izuzetno lepa i široka...U pismima prijateljima on govori sa najvećim entuzijazmom o periodima kada mu je stvaralački proces išao dobro i sa očajanjem kada nije mogao da razreši određene probleme. Najveći problem predstavljao mu je kraj kompozicije. Bauers naglašava da je prvobitni naziv ovog dela bio *Orgijastična poema*, ali ga je Skrijabin kasnije promenio u sadašnji, svakako mudriji, ali i dalje krajnje provokativan naziv. Skrijabin je čak povukao paralelu da kreativan čovek uranja u kosmičku volju, kao što čovek uzima ženu. Paralela koja izjednačava erotski i kreativni stvaralački čin, kao i čin duhovnog prosvetljenja.

Bauers predstavlja šemu radne verzije iz Skrjabinovih beležnica. Iz ove skice vidi se jasna namera Skrjabina da svakoj temi da određeni naziv:

#### I

1. tema slatkog sanjarenja, polet duha ili duše, želja za stvaranjem, umor, žeđ za nepoznatim
2. Let do visina aktivne negacije, Kreativnost
3. Elementi depresije, očajanja izazvani sumnjom
4. Stremljenje osvajačke volje
5. Čovek-Bog
6. Mirnoća u pokretu

#### II

1. Duh se prepušta ljubavnim snovima
- 2.
3. Sumnja se iznenada pojavljuje i duh je u depresiji
4. Protest je rođen
5. Borbe
6. Sloboda u ljubavi i samospoznaja
7. Oslobođenje za kojim se dugo žudelo
8. Čovek-Bog

#### III

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
5. Unifikacija emocija protesta sa temom slatkog sanjarenja
6. Poslednja faza borbe, sloboda dolazi sa ljubavlju

#### IV

1. Čovek-Bog. Saznanje besciljnosti, besmisla, bezsvrhovitosti. Slobodna igra. Intoksikacija slobodom. Saznanje o ujedinjenosti i o svejedinstvu.
2. Svest o predstavi sveta
3. Ono što pritiska duh sada se preobraća u aktivnost<sup>1</sup>

(Bowers, 1996.127)

---

<sup>1</sup>Bauers na žalost ne objašnjava tačno u kojoj beležnici je pronašao tekst i razloge zašto su neka polja prazna. Svakako ova skica daje veoma jasne ideje Skrjabinovih stvaralačkih ideja.

Iz ove skice vidi se jasno da je Skrjabin najpre zamislio četvorostavačno grandiozno delo, ali na kraju napisao je delo u jednom stavu koje traje nešto manje od pola sata. Sažimanje sonatnog ciklusa u snažne koncentrate delova sonatnog oblika postaje jedna od glavnih karakteristika njegovog stvaralaštva.

Sam finalni tekst pesme Poeme ekstaze sadrži oko trista kratkih linija stihova. Skrjabin je najpre imao ideju da se taj tekst štampa zajedno sa partiturom, ali onda je odustao. Vremenom je shvatio da je i za taj tekst potrebno dodatno objašnjenje.

1909.godine na premijeri u Moskvi izvedena je *Treća simfonija*, a zatim *Poema ekstaze*. Za oba dela Boris de Šlecer je po Skrjabinovim sugestijama priredio u štampanom programu koncerta programsko objašnjenje uz komentare i karakterizaciju svake teme. Rudakova dokumentuje program koncerta na kome se ovi komentari autora kao i nazivi tema i motiva *Božanstvene poeme* i *Poeme ekstaze* mogu jasno pratiti. Ovaj program je postao osnova na kojoj su svi potonji njegovi biografi analizirali njegova dela, simboliku i muzičke gestove. U narednom primeru je deo koncertnog programa kao ilustracija preuzet iz knjige Rudakove:

Pr. 82. Deo koncertnog programa od 21. februara 1909.godine u Moskvi (opis motiva iz Poeme ekstaze).





*Poema ekstaze* ima ogroman značaj u opusu Skrjabina i zbog toga postoji veliki broj analiza, što poetskog što teorijskog tipa koje se indirektno mogu primeniti za rasšifriranje poetskih oznaka u klavirskim delima. Originalnost forme kao i ideja da preko uloge harmonije i motiva koji se na njoj baziraju Skrjabin prenese filozofske poruke zaslužuju posebnu pažnju svakog izvođača njegovih dela.

Zbog prethodno navedenih činjenica, kao i zbog direktne povezanosti *Poeme ekstaze* *Sonatom br. 5* koja je deo mog umetničkog projekta u narednim redovima prezentovaću neke od značajnih ideja vezanih za ovo delo.

### ORIGINALNOST FORME *POEME EKSTAZE*

Grandioznost, složenost i originalnost forme *Poeme ekstaze* rezultat je ogromnog stvaralačkog rada kompozitora. Rubcova citira pismo Skrjabina iz 1905.god:

*Po hiljaditi put razmišljam i premišljam se oko plana mog novog dela(...) sve same šeme i šeme!  
Ali to tako mora! Za to gromadno zdanje, koje ja hoću da podignem nužna je savršena harmonija  
i čvrsti fundament.*







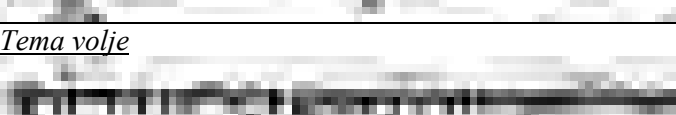

(Рубцова, 1989.246)

U *Poemi ekstaze* karakterističan je inovativni pristup sonatnom obliku koji podrazumeva izuzetnu važnost uvoda, završne grupe i kode koja poprima razmere novog razvojnog dela i u kojoj se rekapituliraju sve teme i razrešava dramski konflikt.

Zbog izuzetne složenosti i mnogoznačnosti odseka, forma ovog dela je predmet spora među teoretičarima (slično kao i forma *Fantazije u ha molu*). Zbog toga sam u vidu tabelarnog prikaza, kako bi bilo što jasnije, prikazao različita tumačenja.

Nazivi tema u tabelarnom prikazu koji sledi su bazirani na pomenutom program samog autora koji je bio priložen na premijeri dela u Moskvi i gotovo svi autori bilo biografii, bilo teoretičari ih manje više, na taj način i predstavljaju u svojim analizama.

Tabela br. 2. Prikaz različitih tumačenja forme ekspozicije *Poeme ekstaze*:

|                  |   |   |  |     |
|------------------|---|---|--|-----|
|                  | Pavčinskij<br>Bowers<br>Turaskin<br>Hull              | Tematski materijal  | Deljson<br>Rubcova   |     |
| UVOD             | U1  | <u>Tema čežnje (Languido)</u><br>     | U1   |     |
|                  | U2  | <u>Tema volje</u><br>                 | U2   |     |
|                  | U3  | <u>Tema sanjarenja</u><br>            | PRVA<br>TEMA   |     |
| GLAVNE<br>TEME   | PRVA<br>TEMA<br>(dvostruka<br>uloga i most<br>ujedno) | <u>Tema poleta</u><br>               | MOST   |     |
|                  | DRUGA<br>TEMA   | <u>Tema uzvišenog stvaranja</u><br> | DRUGA<br>TEMA  |     |
| ZAVRŠNA<br>GRUPA | ZG1   | GRUPA<br>TREĆE<br>TEME<br>(Bowers)<br>(Hull)  | <u>Tema uzbune</u><br>         | ZG1 |
|                  | ZG2   |   | <u>Tema volje</u><br>          | ZG2 |
|                  | ZG3   |   | <u>Tema samopotvrđenja</u><br> | ZG3 |

Iz ugla izvođača uvod se oseća pre kao trijada tema, a time se ujedno ostvaruje i balans sa trijadom tema završne grupe. Aktivnost *Teme poleta*, označena *Volando* je razlog zbog koga se ona doživljava kao prva tema. Ako napravimo paralelu sa *Četvrtom* i *Petom sonatom* ovaj stav

dobija još više na težini. Na taj način prva tema dobija dvostruku ulogu – teme i mosta. Mada ulogu mosta iz ugla izvođača preuzima zapravo tišina nakon koje sledi druga tema – *Tema uzvišenog stvaranja*.

Pr. 83. Završni polet prve teme, tišina kao most (pauza sa koronom) i početak druge teme




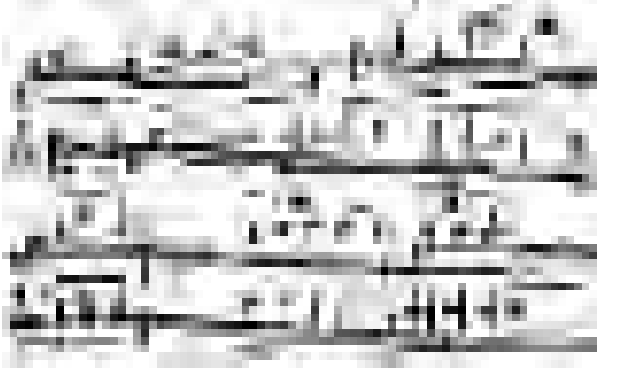
Čisto teoretski gledano, svakako je “pravilnije” tumačenje da je U3 zapravo prva tema (u reprizi se pojavljuje u osnovnom tonalitetu), a da je prva tema zapravo most, koji povezuje dve glavne lirske teme. Međutim ovakav pristup da su prva i druga tema lirske, nije u skladu sa stilskim idejama izgradnje forme Skrjabinovih dela tog perioda. Ujedno za interpretora se stvara problem u izgradnji celina i čitava ekspozicija postaje fragmentarni mozaik tema u smislu protoka njihove energije.

Razvojni deo je izuzetno kompleksan. Sastoji se iz tri velika odseka i izgrađen je na istovremenom, kontrapunktskom izlaganju tema. One stupaju u interakcije, međusobno se „intoksikujući“ svojim aktivnim ili pasivnim težnjama. Na mestu *Tragico*, u centralnom odseku, čini se kao da će „sile mraka“ pobediti. One su reprezentovane sa tri elementa: Temom uzbune, perpetuum mobile motivom u osminama koji podiže tenziju i novim značajnim motivom - zastrašujućom *Temom protesta* u trombonima:



Tema samoutvrđenja se u ovom odseku javlja prvi put u molskom okruženju. Nakon toga, nastaje gigantska kulminacija koja povećava tenziju do gotovo neizdrživog orgazmičnog klimaksa. Tema volje se sukobljava i transformiše temu uzbune u veličanstvenu.

Pr. 84. Razvojni deo, kulminacija.

|   |  |
|---|--|
| <p>Nakon <i>Teme uzbune</i> (t.1. u primeru), sledi <i>Tema volje</i> (od t.2), u kontrapunktskom hipnotičkom ponavljanju i dovodi do stanja delirijuma</p> | <p>Sile mraka (<i>Tema uzbune</i>) intoksikovana upornom <i>Temom volje</i> pojavljuje se augmentirana i transformisana u svetlu, veličanstvenu, prazničnu izjavu u <i>fff</i></p> |
|    |    |

Zaključak razvojnog dela predstavlja trijumfalna pojava *Teme samopotvrđenja*. Dakle, ovde imamo izjavu zadovoljstva zbog ostvarenja želja nakon klimaksa. To stvara utisak neočekivano produžene kulminacije.

Zatim sledi skraćena repriza. Njen početak je takođe predmet spora među analitičarima. Nakon *teme samopovrđenja* u *forte* dinamici, pojavljuje se *motiv volje* iz uvoda. Za mene kao izvođača ovo je signal početka reprize. Taj muzički materijal sada je naravno otvoreniji u odnosu na početak. Na početku se pojavljuje na drhtanju tremola, a sada na ushićenju tremola.

Pr. 85. Početak reprize nakon *motiva samopotvrđenja*, sa *motivom volje* koji iznosi truba



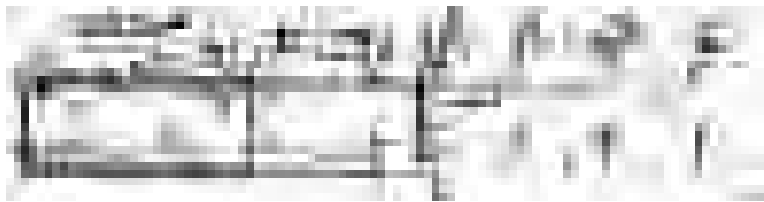
Po Deljsonu repriza kreće od prve teme (Uvodna tema br.3). Činjenica da se ova tema pojavljuje u osnovnom C<sub>e</sub> duru kao i u ekspoziciji svakako mu daje jak argument da je tumači kao prvu temu čitavog oblika:

Pr. 86. Repriza (po Deljsonu)



Zatim sledi most ili prva tema (zavisno od tumačenja) u neočekivanom D<sub>e</sub>s duru. Ova neobičnost pojaviće se u mnogim kasnijim delima Skrjabina. U *Petoj sonati* repriza prve teme je na subdominanti u odnosu na početni tonalit, a u *Šestoj sonati* (koja zajedno sa *Prometejom* označava početak trećeg perioda njegovog stvaralaštva) je za malu sekundu niže.

Pr. 87. Repriza prve teme (ili mosta) za malu sekundu više!



Zatim sledi druga tema i trijada tema iz završne grupe. Nakon toga Skrjabin u skraćenom vidu ponavlja razvojni deo (bez odseka *tragico*). Skrjabin u ovoj skraćenoj reprizi razvojnog dela ostvaruje svoju ideju da se mračni *motiv protesta* (tromboni u srednjem registru primera) transformiše ka pozitivnom motivu, kroz istovremeno izlaganje i „intoksikaciju“ sa *Temom nežnog sanjarenja* (U3 ili prva tema) u violinama u gornjem registru.

Pr. 88. Transformacija motiva protesta u trombonima



Po Deljsonu koda kreće upravo od ovog mesta, Dok Rubcova i Pavčinskij smatraju da kreće 5 taktova od cifre 26 u partituri. U kodi se javljaju sve teme i na samom kraju objedinjuju se *Tema volje* i *Tema samoutvrđenja* u tri tonalna plana na pedalu tonike, dominantni i subdominantni (videti primer 93). Nakon beskrajno dugih dominantni, tonika se javlja tek na samom kraju dela i to kao sveobuhvatni akord *svejedinstva*.

### HARMONIJA U FUNKCIJI FILOZOFESKE PORUKE

Harmonska sredstva koja primenjuje Skrjabin u Poemi ekstaze, iako bazirana na tradiciji Lista i Vagnera, su veoma inovativna. Harmonija je bazirana na durskim nonakordima i izbegavanju čiste tonike. Izbegavanje tonike je sredstvo koje su majstorski koristili List i naročito Vagner. Međutim, Skrjabin melodiju bazira na molskom trozvuku (koji kreće od kvinte durskog nonakorda) čime kreira specifično politonalno okrušenje. Sergej Pavčinskij ističe da u nedostatku klasičnog razrešenja, ovi akordi dobijaju polifunkcionalni karakter istovremenog zvučanja tonike i molske dominante.

Primer 89. Molska melodijska intonacija na durskom nonakordu

a) tema volje



b) tema poleta



Pavčinskij primećuje da Skrjabin ne koristi harmoniju samo u kolorističke već i u dramske svrhe. Glavna tema čitavog dela *Tema samopotvrđenja* pojavljuje se devet puta u delu. Pet puta je na bazi nonakorda (primer 90), ali se pojavljuje u molu, u epizodi *Tragico* u razvojnom delu čime dobija na dramskoj snazi (primer 91). U kodi se ova tema pojavljuje u subdominantnoj oblasti na pedalu *Ce dura* (primer 92). Istupanje u subdominantnu oblast u kodi je karakteristično za mnoga značajna dela romantizma jer se time postiže efekat prosvetljenja.

Pr. 90. Tema samopotvrđenja



Pr. 91. Tema samopotvrđenja u molu u razvojnom delu.(Od cifre 9 u partituri)



Pr. 92. Tema samopotvrđenja u kodi (5 taktova posle cifre 33)



Deljson ističe da se na samom kraju dela javlja polifunkcionalni terdecimakord, na pedalu tonike, pojavljuje se dominantna i subdominantna dakle tri funkcije istovremeno! (Дельсон, 1971: 185). To jasno ukazuje na Skrjabinovu potragu za akordom koji bi simbolički predstavio filozofsku ideju svejedinstva.

Pr. 93. Istovremena upotreba sve tri funkcije u jednom akordu u kodi



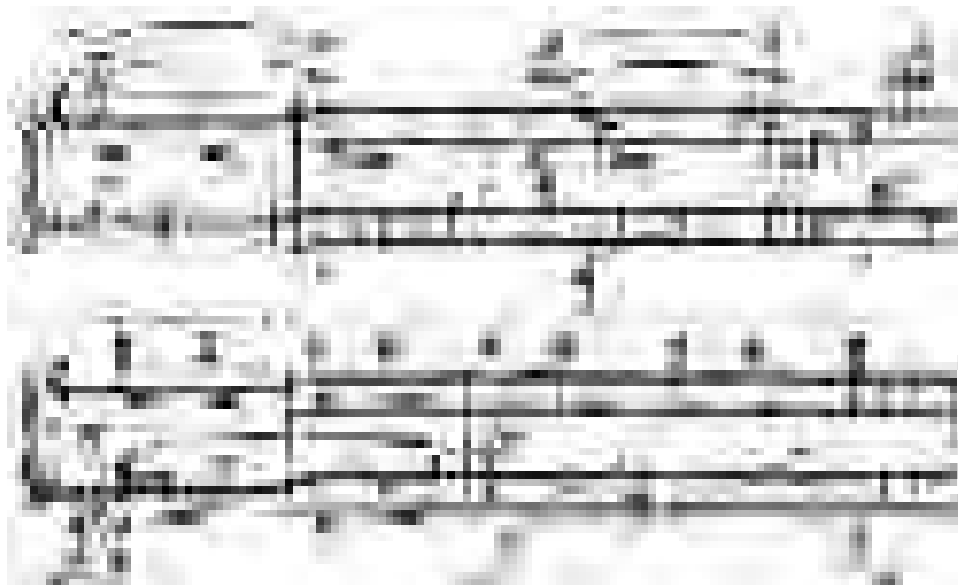
Tonični Ce dur se javlja tek na samom kraju dela. Završetak Poeme svojom raskošnom orkestracijom i neverovatnim intenzitetom zvuka izaziva sinestetički efekat zaslepljujuće

svetlosti, uzdizanje i objedinjenje sa kosmosom! Ili kako Skrjabin završava tekst svoje pesme Poema ekstaze:

„I svemir je rezonirao sa radostnim krikom

*JA JESAM!*“

Pr. 94. Zaslepljujuća svetlost na kraju Poeme ekstaze sa konačnim razrešenjem u Ce dur



Turaskin u poglavlju *Extinguishing the "Petty 'I' (Ecstasy, and after)* iz IV toma njegove kapitalne serije knjiga *History of Western music*, otkriva i na fascinantno jednostavan način objašnjava kako je Skrjabin kroz harmoniju izrazio svoj filozofski program u ovom delu, ali i kasnije u *Prometeju*. Po Turaskinu:

ova muzika izražava moćna, ali kontradiktorna značenja: trijumf i potpuni poraz, evoluciju i spontano postanje kosmosa, rođenje i smrt. To se može objasniti idejom mističnih simbolista kroz transcendentiranje individualne ličnosti i proboj u novu ravan postojanja. Dezintegracija individualnog ega i volje omogućava objedinjavanje sa kosmičkom voljom i taj proces predstavlja najvišu ekstazu...u akordu dominantnog tipa koji se sastoji iz šest nota celostepene lestvice, Skrjabin je pronašao idealni „alat“ za reprezentovanje ove složene ideje. Njegovi intervali su jednaki, strukturalno nediferencirani i stoga se ne mogu podvesti funkcionalnoj klasifikaciji. Ukoliko se ne mogu definisati stupnjevi i njihova funkcija, nije više moguće identifikovati fluktuacije u harmonskoj tenziji i odgovoriti na njih emocionalno. Ego je „zamrznut“.

Funkcionalni odnosi u *Poemi Ekstaze* stoga su svedeni na jedan suštinski dualizam: skoro beskonačno produžen, dominantni akord, raznovrsnih gotovo opipljivo čulnih zvučnih nijansi,



koji je u neprestanom kretanju i razarajuće čvrste tonike koja se pojavljuje na kraju i za kojom se žudi tokom čitavog dela. Ovaj dualizam na taj način postaje mnogo više nego samo harmonska funkcionalna veza - on postaje interakcija između dve ravni svesti. Dominantama Skrjabina predstavlja jednu ogromnu manifestaciju želje, a tonika na kraju reprezentuje prodor i ostvarenje kroz univerzalnu svest – rekonstitucija ega koji prevazilazi želju.

(Turaskin, 2010: 213).

Turaskin najpre dokazuje i definiše postojanje *Akorda Ekstaze* kao značajnog karakterističnog sazvučja u delu i Skrjabinov „simbol želje”. Akord se sastoji od dominantnog nonakorda baziranog na celostepenoj lestvici (dakle sa povišenom kvintom) koji zvuči istovremeno sa toničnim pedalom i može se prikazati sledećom šifrom  $V9+5 /I$ . Ovaj *Akord ekstaze* Skrjabin je koristio u delima od op.51, ali je čuven primer (pažljivo pripremljen poslednjim akordima) u poslednjem taktu u komadu koji baš i nosi naziv *Désir [Želja]*, Op. 57, br. 1, što je dodatni argument za ovakvu karakterizaciju.

Pr. 95. a) Akord ekstaze u t.22 i b) Akord ekstaze i poslednjem taktu *Desir* op. 57 br.1



Turaskin dalje dokazuje da se inverzijom *Akorda ekstaze* dobija *Mistični* ili *Prometejev akord*. Kada ga je zapanjeni Rahmanjinov na jednoj od proba pred premijeru pitao kakvu to harmoniju koristi u *Prometeju*, Skrjabin je odgovorio akord *plerome*. Turaskin objašnjava pojam *pleroma* kao hrišćanski gnostički termin, izveden iz grčke reči koja označava mnoštvo, u smislu božanske stvarnosti locirane izvan fizičkog sveta. Skrjabin je otkrio ovu reč u knjizi Blavacke: *Tajna doktrina* (1888) – teozofskoj “bibliji” gde je po Turaskinu zapravo asocijacija za *prometejski* koncept kao što je *duhovna vatra* i *astralna svetlost* i *andeoska androgenost*. Tako je Skrjabinov *Mistični akord* imao za cilj da postigne i izrazi ono što je izvan mogućnosti čovekovog uma da konceptualizuje.

Skrjabin nije ni jednom upotrebio Mistični akord u *Poemi ekstaze*, ali ga je zato koristio u *Petoj sonati* koju je istovremeno pisao, u kojoj u taktu br. 264. čak daje identičan raspored tonova sa početka *Prometeja* (*a-dis-ge-cis-fis-ha*).

Pr.96. Demonstracija Turaskina kako se inverzijom i transpozicijom (uz alteracije tonova *ce* u *cis* i *ef* u *fis*) „Akorda ekstaze“ dobija „Prometejev, mistični akord“



(primer 96. je preuzet iz:Turaskin, 2010. str. 216)

Iz prethodnog teksta i analiza i primera Deljsona i Turaskina vidi se da Skrjabin pomoću harmonske komponente ne samo da izgrađuje atmosfere ili formu dela, već ih koristi kao snažne simbole kojima želi da izrazi suštinu svoje filozofije.

Sergej Pavčinskij je 1961. godine obradio *Poemu ekstaze* za klavir (za dve ruke) u izdanju M.: Музыка, 1973. Ovu transkripciju sam skenirao i koristio u primerima u ovom radu. Smatram da je veoma korisno svakom pijanisti koji svira Skrjabinova dela srednjeg perioda da prosvira ovu transkripciju i uporedi je sa orkestarskom partituruom. Time se dobija inspiracija i pregršt ideja za realizaciju zvučne slike Skrjabinovih klavirskih dela. To ne mora čak biti ni egzaktno, tipa ovo mesto treba da se svira dočaravanjem zvuka trombona, već je dovoljan i čisto intuitivni plan koji najčešće već sam po sebi definiše sve potrebne odnose.

### 3.2. IZVOĐAČKA ANALIZA ODABRANIH DELA DRUGOG STVARALAČKOG PERIODA

Skrjabinova dela srednjeg perioda kao što je prethodno naglašeno, karakteriše inovativna upotreba harmonije bazirana na dominantizaciji tonaliteta. Složeni simbolistički svet koji Skrjabin izražava svojom muzikom mora se upoznati kroz njegove spise i programe kako bi se jasnije dodatno odredili karakteri kompozicija koje se izvode, naročito iz ovog, kao i poslednjeg perioda stvaralaštva.

Liričnost prvog perioda stvaralaštva, u drugom se pretvara u senzualnost, tragika i dramatika transformišu se u pozitivni polet ka svetlosti. U Skrjabinovom prvom periodu dominiraju molske kompozicije. U skladu sa promenom njegovih poetskih inspiracija, ali i filozofskih stavova u srednjem periodu dominiraju durski tonaliteti. Međutim, dominantizacijom tonaliteta Skrjabin dolazi već u svojim poslednjim delima od op.51 do op.59 ovog perioda pisanih neposredno pre *Prometeja* do granica atonalnosti. Hromatika u prvom periodu je asocijacija na mračna raspoloženja, dok u drugom periodu postaje asocijacija za zavođenje ili prelazak u drugu atmosferu ili čak, u skladu sa njegovim novim filozofskim idejama, ulazak u novu sferu postojanja. Skrjabin je koristio slične motive i naslove u svojim klavirskim minijaturama čije se tumačenje može jasnije sagledati preko poznavanja programa *Božanstvene poeme* i *Poeme ekstaze* kao i naziva tema i motiva koje je davao sam Skrjabin u ovim monumentalnim delima.

Izvođenje njegove muzike ovog perioda pored izuzetne tehnike i vladanja svim izražajnim kapacitetima instrumenta zahteva i vrhunsku senzibilnost za senčenja harmonskog kolorita i posebnu sugestivnost izvođača baziranu na svesti o simboličkom značenju muzičkih motiva i njihovoj međusobnoj interakciji.

Od dela drugog stvaralačkog perioda izabrao sam kao deo svog umetničkog projekta *Dve poeme op. 32* kao i *Sonatu br.5*. *Poeme* predstavljaju novu stranicu u njegovom stvaralaštvu, dok *Peta sonata* predstavlja vrhunac njegovog klavirskog stvaralaštva ovog perioda

### 3.3. DVE POEME OP.32

Skrjabin je pored prelida i etida napisao najviše komada u žanru poeme za klavir. Poeme za razliku od prelida često sadrže razvijenije kontraste i oblik je najčešće A B A B gde svako slovo označava vrlo karakterističnu temu, što ih donekle približava sonatnom obliku (samo bez razvojnog dela). Utemeljitelj simfonijske poeme kao žanra je List. On je simfonijsku poemu kreirao kao žanr koji pruža mogućnosti slobodnijeg tretmana forme od simfonije. Ta sloboda mu je ujedno omogućavala da se forma slobodnije oblikuje kako bi se izrazile programske ideje dela. Tonska poema za klavir *Proleće* (1824) nemačkog kompozitora Karla Levea (1796–1869) je prvo delo za klavir koje ima naziv poema. Skrjabin je napisao najviše dela u ovom žanru i može se smatrati njegovim utemeljiteljem klavirskoj muzici. Skrjabin, za razliku od Lista u poemama za klavir ne otkriva programski sadržaj. U nekim poemama on daje apstraktne naslove koji otkrivaju atmosferu ili željenu filozofsku ili psihološku poruku dela (*Tragična poema, Satanska poema, Ka plamenu...*). Može se reći i da je program skriven i da se mora potražiti kroz moguće asocijacije objavljenih programa za druga dela koja su bliska po tematici ili po periodu stvaranja.

Njegovo prva dela u ovom žanru su popularne *Dve poeme op.32*. Prva je lirska i na početku je tipična Skrjabinovska *languido* tema (tema čežnje), sa elementima „magičnog“ plesa. Druga je strastvena, samopouzdana i zanosna. Slede, *Tragična poema op. 34* koja je poput operne arije. *Satanska poema op. 36* u kojoj Skrjabin predstavlja Satanu kao zavodljivog i izuzetno privlačnog i upravo zato opasnog. Ovde je iskoristio sličan poetski pristup demonskoj tematici kao i List u svom *Mefisto valceru br. 1*. Slede *Poeme op. 41* (1903) i *2 Poeme op. 44* (1905), sve tri bez naslova. Nakon toga: *Poème Fantasque op. 45 br. 2* (1905), *Poème ailé op. 51 br. 3* (1906) u kojoj dočarava letenje i zatim mračna *Poema op. 52. br. 1* (1906) u kojoj imamo prizvuk *Prometeja* kao i *Poème languide op. 52 no. 3* (1906) u kojoj nagoveštava *Poemu ekstaze*. Već iz ovih naslova moguće je uočiti bogat simbolistički svet Skrjabinove poetike. Kao što smo videli iz prethodnog poglavlja, Skrjabin je kreirao paletu efektnih muzičkih simbola koje je često predstavljao kratkim muzičkim motivima.

Skrjabin tranzicioni period svog stvaralaštva otvara sa *Dve poeme op.32* i *Četvrtom sonatom*. U njima on unosi mnoge nove elemente kako u poetskom, tako i u tehničkom smislu.

Kao što je već naglašeno, Skrjabin je svoj klavirski stil počeo da transformiše kada se zainteresovao za simfonijski i operски žanr.

Neobične oznake za karakter na početku druge poeme *Con fiducia, con eleganza* [Sa poverenjem i elegancijom] su me posebno zaintrigirale. Upravo su me ove oznake uputile na ideju da ove dve poeme možda imaju neki skriveni program. Uvek sam ih osećao kao diptih kontrasnih raspoloženja senzualne zavodljive lirike i otvorene strasti. Posebno je interesantno da obe poeme počinju istim akordom *Fr+6* koji se razrešava nakon mnogih prolongacija u prvoj poemi u Fis dur, a u drugoj u De dur. Imajući u vidu prethodno izloženu teoriju Fobijana Bauersa da je Skrjabin najverovatnije teme iz opere koju je napustio iskoristio za svoja druga dela koja je tada pisao, došao sam na ideju da programski osmislim odnos ove dve poeme. Prva poema bi predstavljala zavodnički dijalog heroine i heroja iz Skrjabinove opere. Karakterističan je hromatski pokret u ovoj poemi kojim Skrjabin izražava ženski element, senzualnost, potencijal za pokret koji se ne ostvaruje bez muškog herojskog elementa. Osnovna poetska atmosfera prve poeme je čežnja (*Languido*), ali i zavodljivost, pa čak može se reći i erotičnost.

Druga poema bi predstavljala *Heroja* koji impresionira *Caricu* sa svojim karakterističnim muškim pokretom - skok kvarte u temi, vibrantna pulsirajuća pratnja u akordima, nezadrživi pokret i ples. Druga poema se po mom mišljenju često interpretira pogrešno – kao burni vatreni kontrast prvoj. Međutim Skrjabin zapravo veoma oprezno koristi *f* i *ff* dinamiku. Vatra donosi sama tema heroja, a ne pratnja. Vrlo često slušajući neiskusne izvođače zbog ovog delikatnog odnosa pratnje i teme imate utisak da umesto da čujete priču o heroju koji donosi vatru prosvetljenja, on sam pre nego bilo šta stigne da kaže, upada i strada u toj vatri i to već u prvih par taktova.

### **Poema op. 32 br. 1 Fis dur**

Ova poema počinje raspevano, kantabile. Odmah na startu imamo duet što i sam kompozitor podvlači oznakom *ben marcato le due voci, ma dolce*. Istakao bih da je ovo jedan od prvih primera upotrebe tritonusne veze u Skrjabinovim delima. Dernova u svojoj briljantnoj analizi ukazuje na ovaj neobični aspekt harmonije, koji pored duetnih intonacija melodija doprinosi dodatno osećanju čežnje

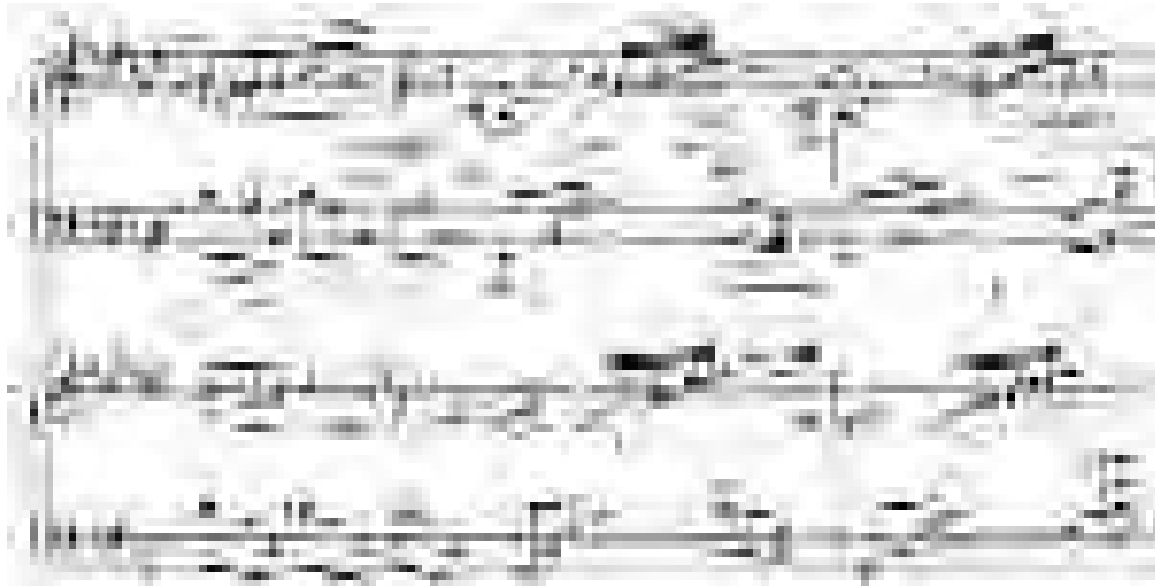
Pr.97. Poema op. 32 br. 1. početni duet harmonizovan tritonovim linkom

(primer preuzet iz Dernova str. 33)



Oba glasa se razvijaju sa neobičnim kontrastnim intonacijama. U tenoru imamo pretežno hromatsko zavodničko kretanje, dok je u sopranu dijatonski čist, pokret sa ritmom koji podseća na mazurku. Praveći paralelu sa idejama iz Skrjabinove opere ovo se može tretirati kao scena zavodjenja. *Heroj* svojim hromatskim pokretom zavodi *Caricu* koja je reprezentovana kao čista – dijatonikom. Sledi pravi kaprićozno zavodnički dijalog kao kontrast legato raspevanim temema sa početka. U njemu i *Carica* odgovara magično zavodnički jer u taktu br. 4, (primer 113) u *pp* dinamici, pojavljuje se delikatni uzlazni motiv, kakve je Skrjabin karakterisao svom prijatelju Sabanjejevu kao „srebrna prašina“. U svom izvođenju prilikom svake pojave ovog motiva Skrjabin ga je izveo na drugačiji način. Prvi put uvek sa ubrzanjem, drugi put *ritenuto*. Ponekad stakato pod pedalom, ponekad suvlje (stakato prstima ili zglobom), ili bez pedala. Skrjabin je očigledno ponekad zadržavao tonove prstnim pedalom, a onda svojim iglastim pedalom menjao boje određenih tonova. Mada je analizom perforacija na snimcima Skrjabinovih rolni Lejkin ustanovio da je Skrjabin najčešće svirao *non legato* i pedalom povezivao zvuk u primeru ispod mogu se videti najrazličitije varijante tonske produkcije tj. tušea. Ove delikatne promene tušea Skrjabin nije unosio u štampani tekst, ali su zahvaljujući njegovim snimcima i notnim transkripcijama Lobanova ipak dostupne njegove ideje o odnosu protoka vremena zvuka i kreiranja atmosfera koja iz toga proističe. U primeru 98. vide se upravo ta navedena delikatna odstupanja od notnog teksta. Tim slobodama i drugačijim izvođenjima materijala koji se ponavlja se dobija efekat svežine, spontanosti i improvizacije koji su u njegovom sviranju toliko hvalili njegovi savremenici.

Pr. 98. Transkripcija Skrjabinovog izvođenja i fine razlike u tušeu u odnosu na štampani tekst



Zatim se tema izlaže za kvartu više u Ha duru. To povećava tenziju na veoma delikatan način. Nakon toga ponovo sledi zavodnički kratki odsek i mala kodeta *con affetto* gde se oba glasa intenziviraju dinamički i udaljavaju, da bi se nakon *forte* intonacije kada su se najviše udaljili sve raspršilo i dematerijalizovalo kroz raskošni razloženi akord. Skrjabin približavanjem ili udaljavanjem glasova pravi delikatnu tenziju. Ovaj akustički simbolički efekat, sagledan kroz čisto fizički proces u izvođenju veoma snažno oseća i sam izvođač.

Pr. 99. Poema op. 32 br. 1 (t.9-14)



Zatim sledi magični odsek koji i dalje sadrži pritajeni strastveni dijalog. U levoj ruci je igračka figura neobičnog ritma, a svaki vrh je zapravo skrivena tema u tenoru. U desnoj neobična figura od pet nota sa melodijom u gornjem glasu koja sadrži naznake heroizma (motiv silazne kvarte) koji treba blago naglasiti tako što se uzmu nešto čvršćim i zaobljenijim prstima. Skrjabin kreira efekat lakoće jer je pedalni ton *cis* na kome se dešavaju sve harmonske promene na slaboj taktovoj dobi. On svakako mora biti diskretno istaknut radi sonornosti i atmosfere. Dernova u svojoj harmonskoj analizi na str.31, takođe podvlači ovaj čudesni efekat aktivnosti unutar statike.

Pr. 100. Poema op. 32 br. 1 Kontrasni odsek (ili druga tema), (uz harmonski kostur Dernove)



Ovaj odsek završava se gorko slatkim kolebanjem *dura* i *mola*. Repriza je neznatno izmenjena, a kontrasna tema vodi do zaključnog *Fis dura*. Navešću još jedan primer iz druge teme jer je karakterističan po tome kako Skrjabin delikatnim odstupanjima od notnog teksta pokazuje lepotu harmonije i atmosfere. Ovaj primer očigledno pokazuje karakteristike Skrjabinovog *rubato*: zadržavanje i *ritenuto* na mestima koja imaju izuzetnu harmosnku lepotu ili motivski značaj, ubrzanje i protočnije kretanje u prolaznim delovima teme čime se dobija efekat prirodnosti i disanja fature. Ritmika je zaoštrena dodatno upotrebom tridesetdvojki umesto šesnaestina koje se nalaze u štampanom tekstu. Prateći grafikon promene tempa dodatno možemo vizualizovati Skrjabinov *rubato* i generalni odnos prema protoku vremena kao fleksibilne i izražajne kategorije prirodnosti muzičkog izvođenja.



Pr. 101. Primer Skrjabinovog izvođenja *rubata* zapisan u transkripciji Lobanova (t.39-40)



Tek na kraju ove Poeme, u poslednjim taktovima dolazimo do čistog toničnog akorda Fis dura što ovu poemu čini zaista reprezentativnim delom za kreiranje atmosfere želje i iščekivanja razrešenja, putem primene specifičnih postupaka u harmoniji.

Sledi *Druga poema* koja donosi potpuni kontrast. Pisana je sa uniformnim vibratno polsirajućem pokretom u akordskoj pratnji (za razliku od prve poeme gde su svi akordi razloženi) i sa karakterističnom herojskom temom. Tema ove poeme je tipična za teme samoutvrđenja, (koje najčešće izvodi truba) u *Poemi ekstaze* ili u *Trećoj simfoniji*. Veoma je moguće da je ova tema zapravo jedna od varijanti reprezentacije heroja iz Skrjabinove nenapisane opere. I ovde imamo dijalog: motiv u basu sa oktavnim skokom i punktiranim ritmom uvodi temu tenora sa snažnim zamahom. Oznaka *sa poverenjem i elegancijom* upućuje da ne treba svirati previše glasno i strastveno, već pre stabilno i samopouzđano.

Ovaj tip fakture sa vibratno repetiranim akordima Skrjabin je u *Etidi u dis molu*, *Fantaziji u ha molu* pa i kulminaciji *Četvrte sonate* koristio za ekstatična uzbuđenja koja se dramski grade i pripremaju tokom raznih transformacija unutar dela.

U ovoj poemi, gotovo cela faktura je izgrađena po ovom principu te je izuzetno važno da se pažljivo gradira zvuk. Ovakva faktura je veoma rizična, jer ma koliko se izvođač osećao dobro dok svira moćne, a pri tom još i udobne akorde, previše zvuka može stvoriti kontra efekat kod publike. Umesto maestozne pojave heroja lako se može desiti da izazovete efekat grubog i preegzaltirano egoističnog muzičkog trenutka. Ja sam vežbao pratnju razloženu u triolama i kasnije u arpeđima kako bi samog sebe sprečio da preteram u tvrdoći akorda i tako pratnjom zapravo ugušim temu heroja. Još jedan bitan signal za potrebu finog balansiranja zvučne perspektive pratnje i teme je da je tematski materijal izložen bez dodate oktave ili akorada što je tipično za ovako ekstatičnu Skrjabinovu fakturu. Tema se javlja u oktavama tek na samom kraju poeme i to kada se nakon kontrasnih izazova zaista stigne do ekstaze.

Pr. 102. Poema op. 32 br. 2



Tema se izlaže dva puta nakon čega sledi igrački kontrast koji se pretvara u vrtoglavi ples kao u transu, sa pokretom oštrih oktava u levoj ruci. Interesantno da gotovo identičan kontrastni motiv Skrjabin koristi i u svojoj Tragičnoj poemi Op.34. Iako Skrjabin ne upisuje nikakvu oznaku za promenu tempa, ovde je moguće malo ubrzati tempo kako bi se pojačao efekat hipnotičkog, ali samopouzdanog zanosa. Pijanista mora da zadrži potrebnu kontrolu, jer je cilj naravno da se publika baci u trans, a ne sam izvođač. Dijabolično moćan i zavodnički motiv *es-e-be* u desnoj ruci neodoljivo podseća na lirsku temu Mefisto valcera.

Pr. 103. Poema op. 32 br. 2 Ostinantni ples u transu, sa zavodničkom temom u desnoj ruci



Repriza se javlja u pravom ekstatičnom raspoloženju, ali se komad naglo dinamički spušta i završava u pijanissimo dinamici. Ta je potpuno neočekivan završetak jer nakon velike kulminacije pojave teme izvođač mora naglo, u stanju velikog uzbuđenja, da zaustavi snažnu inerciju dinamike muzičkog toka i u nekoliko taktova od *ff* dinamike transformiše je i stiša do konačnog smiraja.

## **SONATA BR. 5**

*...Svet karaktera pun kontrasta, ali i unutrašnjih protivrečnosti, koji se polako dezintegrišu i stapaju u jedan element. Moć njegove kreativne energije uništava te kontraste, kreira nove veze između njih, nove svetove, i vodi ih ka ekstazi u let do (kakve?) možda oslobađajuće večnosti. Magija koja okružuje ove kontrastne elemente prevodi ih iz jednog u drugi, njihovo rađanje, njihov rast, njihovo pretvaranje u prah, je postignuto kroz proces izračivanja pre nego rotacije (to objašnjava intoksikaciju). Ništa se ne vraća na svoje početno stanje. Kreće se u planu spiralnog uzdizanja, vrtoglavo, ka večnosti. (Boris Asafijev)*

### **Uvodne napomene**

*Peta sonata* op. 53, Aleksandra Skrjabinina predstavlja vrhunac srednjeg perioda njegovog stvaralaštva. U njoj je Skrjabin uspeo da izrazi i objedini svoje filozofske ideje kroz muzičku formu i simbole. Nastala je 1907.godine za samo sedam dana, u velikom stvaralačkom zanosu dok je završavao svoju *Poemu ekstaze* (IV simfoniju) koju je pisao gotovo tri godine. Ova dva dela povezuju programsko filozofske ideje iz njegove pesme *Poema ekstaze* koja je trebalo da služi kao program simfonije. Jedan kratak odlomak iz ove pesme Skrjabin je stavio kao epitaf na početku ove Sonate o čemu će kasnije biti reči.

### **Uticaoj Lista na stvaranje V sonate Skrjabinina**

Uticaoj Šopena na dramaturški princip izgradnje mnogih Skrjabinovih dela kroz transformaciju lirske teme u herojsku je već obrazložen u prethodnim poglavljima. Taj uticaoj u ovom periodu njegovog stvaralaštva verovatno nije direktan već podsvestan. Međutim, Listov uticaoj je lako detektovati povlačenjem paralela sa određenim Listovim delima koje je Skrjabin kao vrhunski pijanista sigurno poznao i verovatno svirao i proučavao ili slušao u izvođenju svojih vanserijskih kolega s Konzervatorijuma, jer su deo standardnog repertoara. Za poređenje se najpre nameće Listova *Sonata u ha molu* zbog objedinjavanja sonatnog ciklusa i sonatne forme kao i zbog monotematizma. U *Petoj sonati* Skrjabinina je takođe, uslovno moguće prepoznati i klice sonatnog ciklusa. Pri takvom tumačenju svi „stavovi“ bi bili povezani *attaca*. Ekspozicija bi postala I stav, prvi deo razvojnog dela II stav, odnosno Skerco, drugi deo razvojnog dela bi postao III stav Andante sa velikom kulminacijom na kraju i repriza sa svojom opsežnom kodom bi postala finale, odnosno IV stav. Za razliku od Lista koji iz jednog

tematskog jezgra izvodi gotovo sve dramske kontraste i motive, Skrjabinova *Peta sonata* se sastoji iz nekoliko tematskih jezgara i simboličkih motiva.

Listov *Mefisto valcer br. 1* današnje generacije izvođača uglavnom tretiraju kao priliku za spektakularno prikazivanje svoje tehnike. Međutim, kompozitori izvođači sa kraja XIX i početka XX veka su u njemu videli delo originalne svežine, pre svega u harmonskom smislu i u dramskoj transformaciji melodija. Originalan i hrabar pristup je i realizacija programa i prikazivanje satanskog elementa kao zavodljivog, punog životne igre, privlačnog, zabavno ironičnog, a ne kao stereotipno zlog i mračnog. Tako predstavljen, on postaje opasniji i skriveno destruktivniji, jer je postaje prijemčiv i čak poželjan. Briljantna pijanistička faktura je u funkciji dinamizacije muzičkih izraza. List je među prvima razvio dramski značaj pauze, koja vas ostavlja bez daha ili u mističnom isčekivanju...Igranje sa gustom klavirske fakture dovodi do orkestarskih efekata. Sve ove elemente je primenio i Skrjabin.

Na početku *Mefisto valcera* imamo harmonski sklop kvintnog niza i dodatu sekstu na kraju: *e-ha-fis-cis (a)*. Ako se transponuje za malu tercu niže i odsvira u ogledalu dobijamo *ha-dis-gis-cis* što je pratnja leve ruke u prvoj temi Skrjabinove V sonate.

Pr. 104. List: Mefisto valcer br. 1



U reprizi *Pete sonate* čak imamo „citat“ niza *e-ha-fis-cis* sa početka *Mefista* (treći takt primera 105). ovo je verovatno slučajnost ili podsvesni omaž velikom Listu.

Pr. 105. Motiv baziran na kvintama u trećem taktu, odgovara početnom nizu kvinti u Mefistu.



Erotičnost teme *espressivo, amoroso* srednjeg odseka *Mefisto valcera* i njene kasnije vrtoglave i orgijastične transformacije pod „intoksikacijom“ ponovne pojave početnog motiva valcera su moguća inspiracija za transformaciju *Languido* teme iz uvoda u *Petoj sonati* i donekle druge teme.

Pr. 106. List: Mefisto valcer. Čuvena lirska zavodnička tema



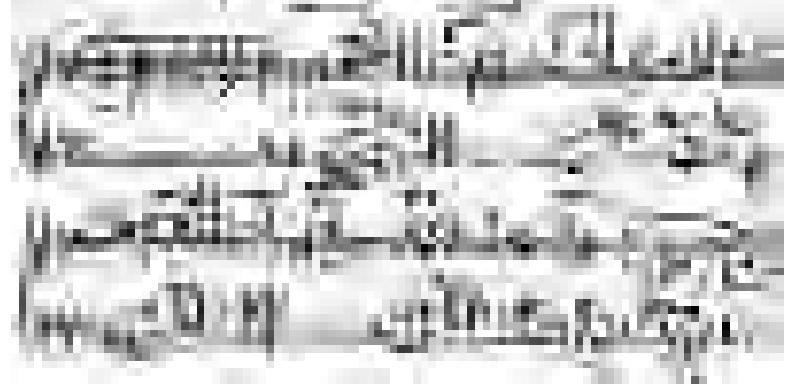

Svjatoslav Rihter u intervjuu Fobijanu Bauersu iz 1965.godine tvrdio je sledeće:

„Znate li odakle sav Skrjabin dolazi...u jednom jedinom motivu? Pogađajte.“ Onda je po Bauersu seo za klavir i odsvirao početak lirskog dela Listovog *Mefisto valcera*. „List je prvi uveo đavola u muziku. Poslušajte kako je sve tu. Sve beskrajno zadržane devetke i jedanaestice, zatim građenje akorda ne po tercama već po kvartama i kvintama“

(Ballard, Bengtson 2017. str.65)



Ovaj motiv se kao direktni citat pojavljuje u razvojnom delu *Pete sonate*, ali i kao motiv *Tema volje* u *Poemi ekstaze*.

Pr. 107. Motiv zavodničke teme Listovog Mefista „citiran“ u Sonati br. 5 i Poemi ekstaze

|   |  |
|---|--|
| <u>V sonata razvojni deo; motiv Mefista označen <i>con delizia</i></u>            | <u>Skrjabin: <i>Poema ekstaze</i>:<br/><i>Tema volje</i></u>                       |
|  |  |

Čuveni pasaž stremeljenja i poleta na kraju prvog odseka *Mefisto valcera* je kod Lista u oktavama i ima briljantni, ali vrlo „materijalni“ karakter.

Pr.108. Motiv poleta kod Lista i Skrjabina


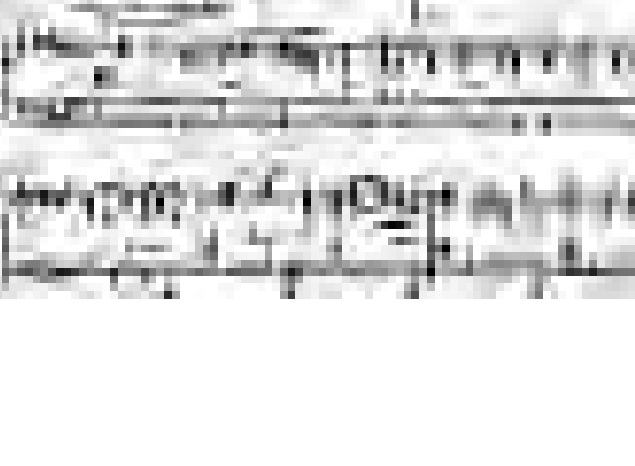
|   |  |
|---|--|
| <u>List: <i>Mefisto valcer</i></u>  | <u>Skrjabin: V Sonata uvod. motiv poleta</u>   |
|  |  |

Poređenjem gornjih primera uočljivo je da je kod Skrjabina efekat poleta, stremljenja, takođe na bazi pedala tritonusa, s tim što se kod Lista završava punim akordom, čime on daje romantičarsku izjavu snage i odlučnosti, dok Skrjabin u ovom delu dematerijališući zvuk završava u tišini (na jakoj taktovoj dobi!). Ovim postupkom Skrjabin postavlja svojevrsni muzički “znak pitanja”.

Sličnosti u fakturi moguće je uočiti i poređenjem druge teme Listove *Balade br. 2 u ha molu* sa prvom temom *Pete sonate* Skrjabina. Melodija u akordima u desnoj ruci svojom

dijatonikom deluje kao prototip za fakturu prve teme ove sonate koju će on obogatiti i osavremeniti svežim harmonijama izbegavajući toniku.

Pr. 109. Listova Balada u ha molu kao moguća inspiracija za prvu temu Pete sonate

| <u>List: Balada br.2 u ha molu (t. 80-100)</u>                                    | <u>Skrjabin Peta sonata I Tema (t. 47-56)</u>                                      |
|---|--|
|  |  |

Duboko sam uveren da ovakve paralele i naglašavanje uticaja imaju veliki značaj u oba pravca – omogućavaju da se bolje i dublje sagleda stvaralaštvo kompozitora koji je imao uticaj ili bio inspiracija, kao i da se bolje razume razvoj Skrjabinove estetike, transformacije uticaja i možda čak otkriju podsvesne namere i poruke kompozitora.

### **PROGRAM I MUZIČKI SIMBOLI - “PROTAGONISTI” PETE SONATE SKRJABINA**

Program Pete sonate je sam autor stavio u zaglavlju prve strane sonate. To je odlomak iz njegove pesme *Poema ekstaze* koju je Skrjabin napisao kao program za njegovu istoimenu orkestarsku poemu.

*Prizivam vas u život, o misteriozne sile!  
Skrivene u mračnim dubinama kreativnog duha  
Bojažljive senke života  
Vama dajem drskost!*



Ova programska ideja je očigledno srodna sa programom *Četvrte sonate*. Ego želi da pomogne skrivenoj kreativnosti iz podsvesti da se drsko pokaže i ostvari. Skrjabin, koristi sonatnu muzičku formu i muzička izražajna sredstva u svrhu izraza svojih filozofskih stavova. Motivi tako dobijaju ulogu dramskog karaktera, a odseci postaju dramske scene. Nazive motivima davao sam po analogiji sa nazivima motiva u *Poemi ekstaze* koje je dao sam Skrjabin i koje sam dokumentovao u prethodnom poglavlju.



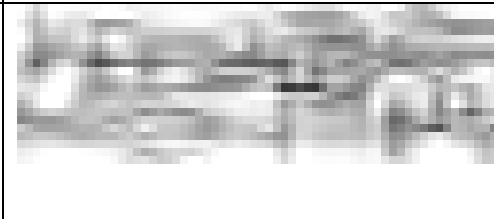

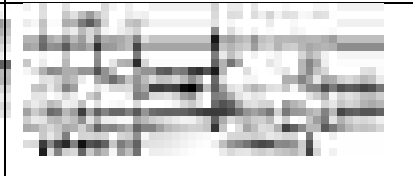




Glavne uloge u ovoj Sonati imaju: **Languido tema** - predstavljena prozračnim motivima čežnje izgrađenim na nonakordima; poletno optimistična **prva tema** - izrazito dijatonska, prozračna i idealistična; **druga tema** koja izražava nesigurnost čoveka da stigne do cilja – predstavljena je gustim polifonim tkanjem motiva sa naglašenim zavodljivim hromatskim pokretima., čime po Šleceru reprezentuje ženski princip.

U mostu Sonate nalaze se tri motiva koji dinamizuju čitavu strukturu. **Motiv protesta**, imperioso koji zatvara svaku ideju o idealnom cilju; **motiv misterioznih stremljenja** koji drhti u bolu *affanato* od želje za ostvarenjem; **motiv volje imperioso quasi trombe** koji ima za cilj da trijumfalno otvori put ka dalekom cilju. Skrjabin pored razvojnog dela veliku ulogu daje uvodu koji se sastoji iz dva odseka, mostu, završnoj grupi i opsežnoj kodi u kojoj se pojavljuju svi protagonisti ove tonske drame.




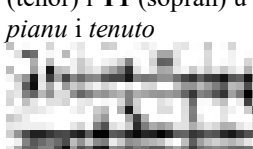



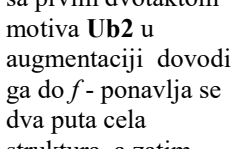
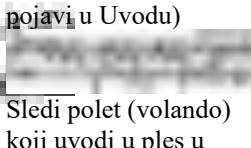
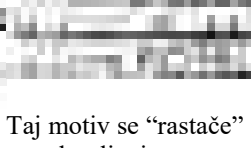
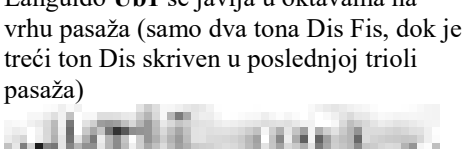
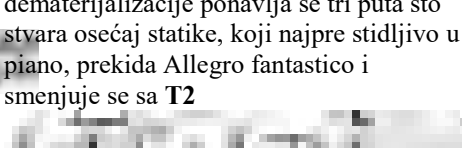
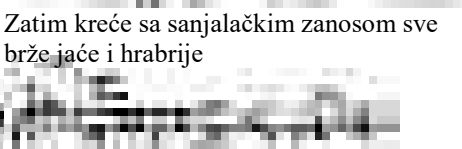
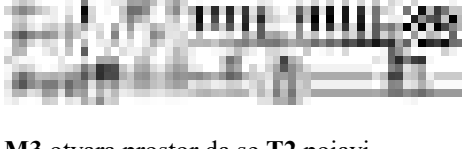

U narednoj nestandardnoj analizi, najpre ću identifikovati muzičke simbole - protagoniste, zatim ću kroz tabelarni prikaz opisati “scene”, dakle globalni pregled organizacije formalno programske šeme, a zatim opisati i kako se svaki od simbola pojavljuje i transformiše i kakve sve uloge ima u ovoj sonati.

## “PROTAGONISTI PETE SONATE”

Tabela br. 3

| <b>GLAVNE ULOGE</b>   |   |  |
|---|---|--|
| <b>U2</b> Languido. Motiv<br>čežnje   | <b>T1</b> (prva tema)   | <b>T2</b> (druga tema)   |
|    |    |    |
| <b>SPOREDNE ULOGE</b>   |   |  |
| <b>U1</b> Motiv stremljenja   | <b>M1</b> Motiv protesta  | <b>M2</b> motiv misterioznih stremljenja   |
|  |  |  |
| <b>M3</b> motiv volje, poziva   | <b>ZGAF</b> Allegro fantastico  | Motiv skrivene nežne želje. (Citat iz<br>Mefisto valcera)                            |
|  |  |  |

| EKSPozICIJA  |   |   |   |   |
|--|---|---|---|---|
| Uvod: Ua, Ub1, Ub2   | I tema T1 Fis dur   | Most  | II tema Be dur  | Završna grupa   |
| <p>Sastoji iz dva dela: <b>Ua</b> otvara sonatu burno, ekstravagantno poput prvobitnog kosmičkog jezgra koje vibrira (triler) i izračuje energiju (petoprstna figura) pre velikog praska...</p> <p>i zatim se poletno raspuše i nestaje u tišini kosmosa.</p> <p><b>Ub</b> Motiv Čeznje je <i>Languido</i> i sastoji se iz dva motiva. <b>Ub1</b> je i klica <b>T1</b>.</p> <p><b>Ub2</b> kreće <i>con voglia</i> (prvi dvotakt) <i>Motiv volje</i></p> <p>dok drugi dvotakt nosi klicu skrivene energije sa sinkopiranim ritmom.</p> <p>Sledi varijacija <b>Ub2</b> sa silaznom hromatskom linijom.</p> <p>zatim se pojavljuje naznaka <b>T1</b> kao „kristalisani rezultat“ želje za razvojem <b>Ub1</b> motiva.</p>  | <p>Dijatonska, čista, poletna sa stvaralačkim zanosom. Tonika se nikada ne javlja u čistom vidu. Punktirani ritam doprinosi osećanju nade i sreće.</p> <p>Tema se kreće uglasto sa skokovima stremeći naviše, podržana motivom u basu, a zatim naglo opada u piano.</p> <p>Uzdizanje <b>T1</b> se ponavlja još jednom sada obojeno drugačijim harmonijama i vodi do kulminacije prve teme koja se raspršuje naniže uz snažan dramski motiv punktiranog ritma u oktavama u levoj ruci.</p> <p>Kreće veličanstveno vibrantno uzdizanje</p> <p>koje će naglo i surovo preseći tema <b>M1</b> u mostu</p> | <p>Dramatična borba dva elementa razrešava se trijumfalnim pozivom trećeg, međutim sve se ponovo naglo vraća u stanje inercije na koje će se nadovezati <b>T2</b>. Najpre <b>M1</b> imperiozni motiv koji kao da zatvara surovo prekida sreću i polet <b>T1</b></p> <p>smenjuje se sa mističnim, drhtavo uzbuđenim motivom <b>M2</b>.</p> <p>Njihovu borbu razrešava <b>M3</b> kratki motiv pozitivnog stremljenja,</p> <p>ali sve se ubrzo vraća u stanje letargije,</p> <p>i priprema se pojava <b>T2</b></p> | <p>Hromatika, složene polifona struktura. Na pedalu dominante imamo transformisani <b>M2</b> motiv iz mistično nervoznog u letargični i on se hromatski dezintegriše. Iznad je glavna linija <b>T2</b> koja je veoma iskrena ljudska ispevana tema.</p> <p>kao reakcija na ovu ljudski iskrenu melodiju javlja se motiv uzdaha sekunde u pozadini (drugi dvotakt),</p> <p><b>T2</b> pri trećoj pojavi ima vrhunac</p> <p>koji brzo hromatskim pokretom sekventno zamire sa terasama dinamike</p> <p>onda se javlja <b>T2</b> četvrti put potpuno se dezintegriše i iznenada kreće Z.G. Allegro fantastico <b>ZGAF</b></p> | <p>Allegro fantastico (<b>ZGAF</b>) motiv je zapravo burna transformacija <b>M2</b></p> <p>On ponovo oživljava <b>T1</b>, koja se intoksicirana ovim motivom sada javlja <i>Presto</i> bučno i egzaltirano.</p> <p>Dodatno joj daje snagu i motiv poziva <b>M3</b>.</p> <p><b>M3</b> se tri puta pojavljuje ohrabrujući i intoksicirajući <b>T1</b>, terasasto povećavajući dinamiku <i>mf, f, ff</i>.</p> <p>Ova vrtoglava igra završava se naglom pojavom i uzletom <b>U1</b> čime on ujedno zaokružuje Ekspoziciju i uvodi Razvojni deo.</p> |

| RAZVOJNI DEO  |  |  |   |
|---|--|--|---|
| "SKERCO"  |  | "LAGANI STAV"  |   |
| <p><b>Ub1</b> i <b>Ub2</b> motivi se smenjuju kao u ekspoziciji,</p>  <p>ali umesto varijacije sledi kolorističko harmonsko senčenje ponovljenog drugog dela <b>Ub1</b> motiva (raspad motiva). Ova polarna harmonska senčenja na tritonusu Fis His (Ce) u basu doprinose efektu začaranosti.</p>  <p>Ub2 intoksikovao sa <b>M2</b> pojavljuje se <i>forte</i> u gornjem glasu u augmentaciji sa ekstatičnim uzletom energije na kraju fraze:</p>  <p>zatim se sve ponavlja za kvartu više, ovoga puta dovodi do <i>ff</i>. Sledi <i>subito pT1</i></p> | <p>Istovremeno izlaganje umekšanog <b>M1</b> (tenor) i <b>T1</b> (sopran) u <i>pianu</i> i <i>tenuto</i></p>  <p>vodi do sukcesivnog izlaganja ove dve teme. <b>M1</b> se javlja u svom imperioznom karakteru, a nadovezuje se <b>T1</b>.</p>  <p>Ponovo se ponavlja <b>M1</b> i neočekivano još jednom, sada ojačan basom kao da pobeđuje, a zatim se iznenada pojavljuje <b>M2</b> u <i>piano</i> dinamici.</p>  <p><b>Ub2</b> intoksikovao sa <b>M2</b> pojavljuje se <i>forte</i> u gornjem glasu u augmentaciji sa ekstatičnim uzletom energije na kraju fraze:</p>  <p>zatim se sve ponavlja za kvartu više, ovoga puta dovodi do <i>ff</i>. Sledi <i>subito pT1</i></p> | <p><b>T1</b> u poslednjim taktovima objedinjena sa prvim dvotaktom motiva <b>Ub2</b> u augmentaciji dovodi ga do <i>f</i> - ponavlja se dva puta cela struktura, a zatim iznenada prva tema se obrušava, a odmah se nadovezuje <b>Ua</b> transformisan (jer je u pratnji razloženi C dur, a ne umanjeni akord kao u prvoj pojavi u Uvodu)</p>  <p>Sledi polet (volando) koji uvodi u ples u delirijumu <i>Presto giocoso</i> gde se <b>Ub1</b> pojavljuje sa lakoćom poput „duha koji pleše“:</p>  <p>Taj motiv se "rastače" u razlomljenim akordima i sledi zli mefistofelski motiv objedinjen sa skrivenim <b>Ub</b> (Skrjabin ga podvlači tenutom u levoj ruci, a u desnoj ga ističe sinkopa)</p>  | <p><b>T2 cantabile</b> (poslednji takt primera) rastače se u pasažu transformisani <b>Ua</b>, a Languido <b>Ub1</b> se javlja u oktavama na vrhu pasaža (samo dva tona Dis Fis, dok je treći ton Dis skriven u poslednjoj trioli pasaža)</p>  <p>Atmosfera začaranosti i magične dematerijalizacije ponavlja se tri puta što stvara osećaj statike, koji najpre stidljivo u piano, prekida Allegro fantastico i smenjuje se sa <b>T2</b></p>  <p>Zatim kreće sa sanjalačkim zanosom sve brže jače i hrabrije</p>  <p>i dovodi do sukoba <b>M3</b> i <b>M2</b></p>  <p><b>M3</b> otvara prostor da se <b>T2</b> pojavi otvoreno ojačana oktavama i akordima, sada ekstatično u zanosu rastući 3 puta <i>f, ff, fff</i>. To je prva velika kulminacija u delu, ali iako centralna, nije glavna!</p>  |

| REPRIZA   | KODA  |   |   |
|---|---|---|---|
| <p>Repriza je skraćena.<br/>Prva tema <b>T1</b> je skraćena samo na svoj drugi odsek. Tema je sada u Ha duru.<br/>Dakle repriza je na subdominanti čime se dodatno podiže uzbudjenje. <b>T1</b> je u reprizi još brža<br/><i>Prestissimo</i></p> <p>Zatim sledi <b>Most</b> koji sa svoja tri motiva kao i u ekspoziciji vodi do druge teme</p> <p><b>T2</b> je sada u Es duru (takođe kao i <b>T1</b> za kvartu više u odnosu na pojavu u Ekspoziciji)</p> | <p>Kodu počinje <b>AFZG</b>, „sa sanjalačkim zanosom“ ubrzavajući (<i>con una ebrezza fantastica</i>)</p> <p>Zatim se pojavljuje <b>M2</b> u vrtoglavom zanosu sa besom (<i>Vertiginoso con furia</i>)</p> <p>ovaj motiv se u hipnotičkom delirijumu ponavlja dva puta u celom zatim i dva puta u es molu povećavajući energiju i napetost.</p> | <p>Vrtoglavi ples dovodi do luminozne pojave <b>M3</b> u <i>ff.</i> dok se <b>M2</b> već posle prvog motiva transformiše u kratke motive <b>T1</b>.</p> <p>Zatim se <b>M3</b> pojavljuje u diskantu (samo druga dva tona motiva) a u levoj egzaltirana transformacija <b>Ua</b> (sada iz 4 note na bazi dijatonskog cm+6)</p> <p>Ovaj odsek se ponavlja za kvartu više u celini i dovodi do konačne ekstatične pojave <b>Languido</b> motiva <b>Ub</b>. <b>To je glavna kulminacija dela!</b></p> <p>U nastavku poslednju reč daje <b>M2</b> takođe transformisan iz misterioznog u ekstatično otvoreni motiv</p> | <p>Sledi <b>T1</b> kao u Završnoj grupi Presto egzaltirano isprekidana imeriozo uzvicima <b>M3</b></p> <p>nakon obrušavanja <b>T1</b> sledi uzlet <b>Ua</b> kao na početku u istom tonalitetu iza čega ostaje tišina...</p> <p>U skladu sa Skrjabinovom filozofijom kraj je ujedno samo novi početak!</p> |

## DETALJAN OPIS ULOGA SVAKOG PROTAGONISTE

### MOTIV STREMLJENJA UVOD A

Prvi protagonist se sastoji iz dva elementa, i ponavlja se pet puta u toku sonate. Biće označen kao **Uvod a** ili skraćeno **Ua**. Sonata počinje ekstravagantno, vibrantno (trilerom u dubokom registru i tremolom tritonusa. *Sforcando* na početku pored šoka koji izaziva kod publike, pomaže da se na pedalu uz momentalni dinamički kontrast *piano*, stvori utisak mračne atmosfere reverberacija iz dubine. Time se postiže efekat fantastičnog objedinjavanja i vibrantnosti različitih elemenata u jedan nukleus. On simbolički kao da čini prvobitno jezgro kosmosa, nukleus iz koga će velikim praskom nastati čitav svet. Ukoliko bi se pijanista trudio da se „čuju sve note“, time bi narušio osnovnu ideju Skrjabinina jer bi se time apstraktni nukleus pretvorio u objektivne trilere i tremola. Ovde treba primeniti *magloviti pedal* kako ga Skrjabin naziva. Već u drugom taktu javlja se motiv stremljenja koji deluje kao brutalno izračavanje energije - petoprstne figuracije kao da isijavaju iz nukleusa. Nakon toga one preuzimaju primat i oslobađaju se stega tritonusa (vidi promenu u pratnji tritonusa koji se pokreće u triolama tonova *a-e-a* zatim se na kratko ponovo javlja za oktavu više, udaljavajući se od prvobitnog jezgra) i u nezaustavljivom kvazi glisando pasažu penju se u *ačelerandu*, zatim *presto*, stremeći do najvišeg registra klavira. Tišina. Iščekivanje. (pauza sa koronom)

Pr.110. Uvod. U1



U drugoj pojavi ovaj motiv se javlja kao početak razvojnog dela, a nadovezuje se na burni sunovrat prve teme u završnoj grupi. Ovoga puta, kontrast na početku je još dramatičniji imamo puni akord na početku koji je *sff* bljesak, a zatim *subito piano*. Nema oznake *Con stravaganza* sa početka jer očigledno već poznajemo ovaj element i tu više nema ekstravagancije. Ovoga puta **Ua** je kraći za dva takta i podignut je za veliku sekundu naviše.

Pr. 111. Završna grupa. Motiv **Ua**



Treći put motiv stremljenja se javlja u razvojnem delu, ali bez nukleusa. Ovoga puta karakter je promenjen u potpunosti. *Leggerissimo volando* (najlakše, leteći). Iako dolazi nakon sunovrata prve teme kao i na početku razvojnog dela, nema burnog akorda i vibracije već samo prozračna gotovo nadrealistička levitirajuća igra. Pratnja u levoj ruci je poput lake igre u *Ce duru*. Sve je u *piano* dinamici, ali dinamično u protoku vremena. *Accelerando* (ubrzavanje) se dešava kada se ponavlja dvotakt, čas naviše, čas naniže kao da se „zaglavio“, i ne penje se do krajnjih granica klavijature čime naglašava novu transformaciju glavnog *Languido* protagoniste u *Presto giocoso*.

Pr. 112. Razvojni deo.



Četvrti put element stremljenja se javlja potpuno transformisan u kodi. Ovoga puta se pojavljuje skriven, kao pratnja u levoj ruci jednom od protagonista - elementu poziva, sastoji se iz četiri tona (ce mol sa dodatom velikom sekstom) i ima ulogu vrtoglavog uzdizanja *Vertiginoso* (vrtoglavo) u delirijumu ka ekstazi.

Pr. 113. Koda.



Poslednji, peti put pojavljuje se na samom kraju čime zaokružuje Sonatu. Odmah nakon sunovrata motiva prve teme kreće motiv uzdizanja i oslobađanja u tonalitetu početka, ovoga puta odmah *f* i *prestissimo* stremeći do *fff*.

Pr.114. Koda





## LANGUIDO TEMA Uvod b (Ub1, Ub2)

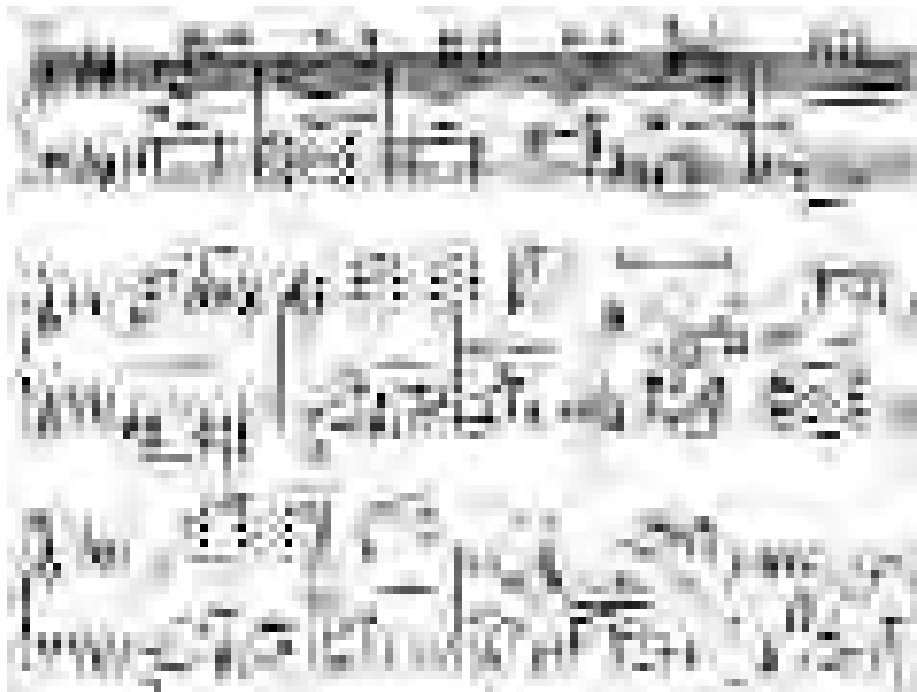
U uvodu nakon što se jezgro rasprši sa strahovitim stremljenjem naviše, nakon tišine, pojavljuje se *Languido motiv*. To je ta skrivena sila u mračnim dubinama kreativnog duha. Ona u sebi sadrži i klice prve, ali i klice druge teme dakle najznačajnijih protagonista. To je tipična Skrjabinovska tema čežnje. Ona ima svoju unutrašnju dinamiku, ali ostaje u atmosferi pasivne žudnje za neostvarivom, nedostižnom ekstazom i oslobođenjem. Izvođač se mora odupreti iskušenju da je svira kantabilno. Ona mora zvučati pomalo hladno, nesentimentalno i apstraktno - kao da je muzika kosmosa, a ne čoveka. Ovo je atmosfera tipična za sve potonje Skrjabinove sonate.

### Pr. 115. Uvod. Motiv Ub



Motiv u drugom taktu ovog primera (t.14) Dis-Fis-Dis je već klica prve teme. On se dalje razrađuje kao ponovljeni uzdah za nečim dalekim neostvarljivim, ali se pojavljuje četiri puta ("osvetljen" različitim harmonijama) čime Skrjabin naglašava koliko mu je „stalo“ do tog motiva čežnjivog uzdaha.

Pr. 116. Uvod **Ub1** i **Ub2**



**Ub2** je zapravo varijacija **Ub1** sa silaznom hromatskim nizom kod *Molto languido* (t.29) i ovde je moguće prepoznati klicu druge teme (njenu hromatsku pratnju). Samo iz tog razloga ga ovde ističem.

Već tri takta pre *Accerezzevole* (nežno) moguće je prepoznati tipičan Skrjabinov postupak rada sa motivom i dematerijalizacije: razloženi akord se kreće preko većeg dela klavijature, a akord se ponavlja, a zatim ostaje samo jedan ton koji takođe nestaje u *dekrešendu*.

U odseku **Ub** se u izvođačkom smislu nameću dva problema. Najpre tonsko bogatstvo i fina razlika izvođenja iste teme *Languido*, *Molto languido* i *Accerezzevole*. Dakle potrebne su različite vrste dodira i pažljiva upotreba i iznijansiranost levog pedala kako bi se dobile drugačije boje zvuka. Drugi aspekt je u smislu protoka vremena. Sve fraze su po četiri takta, međutim menjajući njihov metar 5/8 i 4/8, Skrjabin narušava simetriju četvorotaktnog protoka vremena čime stvara skrivenu želju za pokretom koja se na trenutak ohrabri i pokrene, pa opet zamre. Zbog toga je izuzetno važno da se ovaj odsek svira u tempu. Skrjabin vrlo precizno traži promenu tempa u poslednjoj pojavi motiva (t. 38), gde stavlja oznaku *accelerando* (ubrzavajući)

čime ovaj motiv kao da malo dobija na hrabrosti i ubrzo se transformiše u najavu prve teme (t. 42-45) nakon čega sledi pauza pred prvom temom.

Pr. 117. Uvod



To ubrzanje mora biti prirodno i poput porasta želje i nade, ali još uvek u okviru *Languido* karaktera da se ne bi pokvarila atmosfera i delikatni balans kako vremena tako i zvuka (dinamika se kreće od *p* do *pp*).

U sledećoj pojavi Ub (t. 166-184) se javlja u neizmenjenom vidu i karakteru, ali skraćen za Ub1 i u drugom tonalitetu na početku razvojnog dela.

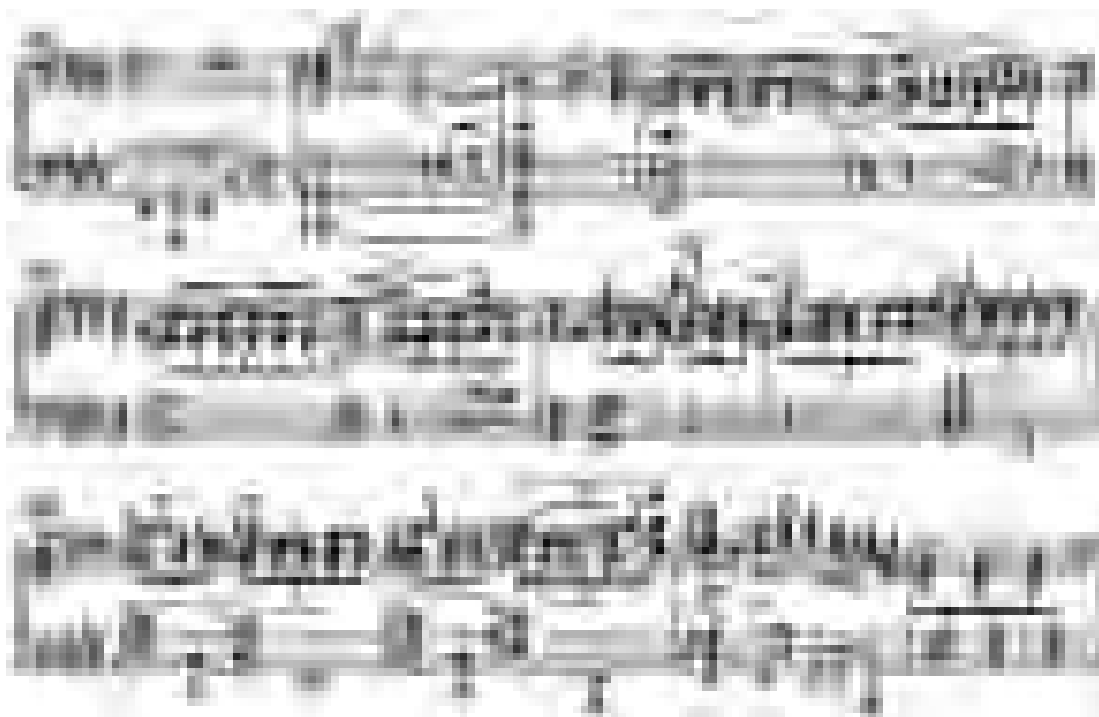
U trećoj pojavi on se pojavljuje nakon motiva Protesta **M1** i u pratnji motiva *Misterioznih želja* **M2** (koji prati i drugu temu)

Pr. 118. Razvojni deo



Prvi put u delu, protagonista **Ub** se pojavljuje u *forte* dinamici ohrabren i kako bi Skrbabin voleo da kaže „intoksikovano” uticajem ostalih protagonista. U četvrtoj pojavi takođe u razvojnom delu još više se intenzivira.

Pr. 119. Razvojni deo



On se bori u diskantu protiv vrtoglave bure gustih akorada *Misterioznih stremljenja M2* i vodi do prvog krika u *ff* (t. 227) nakon čega sledi dalja razrada prve teme. Na krilima prve teme **Ub** pojavljuje se još dva puta ovoga puta malo variran i sa herojskim pretenzijama ojačan akordima (koje je preuzeo od prve teme) i na trenutak se trijumfalno pojavljuje poput famfara (t.231-234) da bi se ponovo pojavila prva tema. Ovaj dramski postupak se ponavlja sada jače i za kvartu više i završava obrušavanjem prve teme.

Pr. 120. Razvojni deo



Ono što je sa izvođačkog aspekta izuzetno važno je da bez obzira na veliku dramu i uzbuđenje koje se dešava u razvojnom delu i bez obzira što se pojavljuje na krilima uzburkane prve teme entuzijazma, **Ub** mora da deluje kao dostojanstvena smirena i prvi put samopouzdana melodija (prisetimo se oznake *Con fiducia* [sa poverenjem] u Skrjabinovoj drugoj poemi iz Op. 32)

Narednu pojavu **Ub** motiva u razvojnom delu karakteriše potpuno transformacija u karakteru, tempu i fakturi *leggerissimo Presto giocoso*.

Pr. 121. Razvojni deo



Karakter šaljive igre i sreće zbog prethodnih hrabrih pojava i slatko zadovoljstvo koje upućuje da je san i daleko maštanje o ekstazi možda ipak moguće ostvariti. Razložena arpeđa se moraju svirati malo unapred kako bi zvučala poput raskošnih ukrasa, a ne nervozno kao da su u grču. Od takta 258. sledi magična smena zvukova uz suprotan hromatski pokret melodija u basu i sopranu koji ponovo vodi u dematerijalizaciju i nestajanje kroz akorde koji se ponavljaju i nestaju u *smorzandu*.

Zatim sledi pojava *con delizia* (sa delikatnošću) Ub se ponovo skriva mada se pojavljuje istaknuto tenutom oznakama. One se nipošto ne smeju pretvoriti u akcente jer se time narušava delikatna, zavodljiva i erotična pojava teme Ub koja je prekrivena velom fakture leve ruke i možda nesvesnim citatom teme iz Listovog *Mefisto valcera* (t. 263-264). U taktovima 267-268. motiv Mefista je ukrašen stremećom hromatikom naviše dok je *Languido* i dalje skriven.

Pr. 122. Razvojni deo



Nakon izlaganja motiva iz druge teme Ub se javlja potpuno dezintegrisan kroz pasaž blago naglašen tenutom kroz motiv *dis-fis*, a drugi put *dis-gis*. Moguće je diskretno dodati treći ton (iako to kompozitor nije naglasio) tonom *dis* na drugoj noti poslednje triole razloženog akorda u desnoj ruci.

Pr. 123. Razvojni deo (II deo)



Poslednji put motiv *Languido* se javlja konačno ostvaren u potpunoj ekstazi, što simbolizuje ostvarenje filozofske poruke dela iz kratkog programa koji je Skrjabin dao u zaglavlju prve stranice sonate. Pojavljuje se otvoreno u *fortissimo* dinamici pojačan vibracijom akorada i na pedalnom tonu Es u basu koji mora biti odsviran sa kontrolisanom snagom kako bi mogla dalje da se gradi kulminacija. Prejako odsviran, taj ton može predstavljati veliki problem za dalji tok kulminacije. Da bi se tema adekvatno čula sa potrebnom sonornošću, ja je sviram samo trećim prstom ojačanim palcem kako bi bilo dovoljno snage da se ova tema čuje dovoljno sjajno i glasno u diskantu, a kroz puni akordski tremolo i pedalni ton u dubokom basovom registru. Time se dobija sjajan, srebrn i puniji zvuk sličan trubi što jako podseća na kulminaciju *Poeme ekstaze*. Konvencionalnim prstoredom je gotovo nemoguće ovo mesto odsvirati sa adekvatnim zvukom.

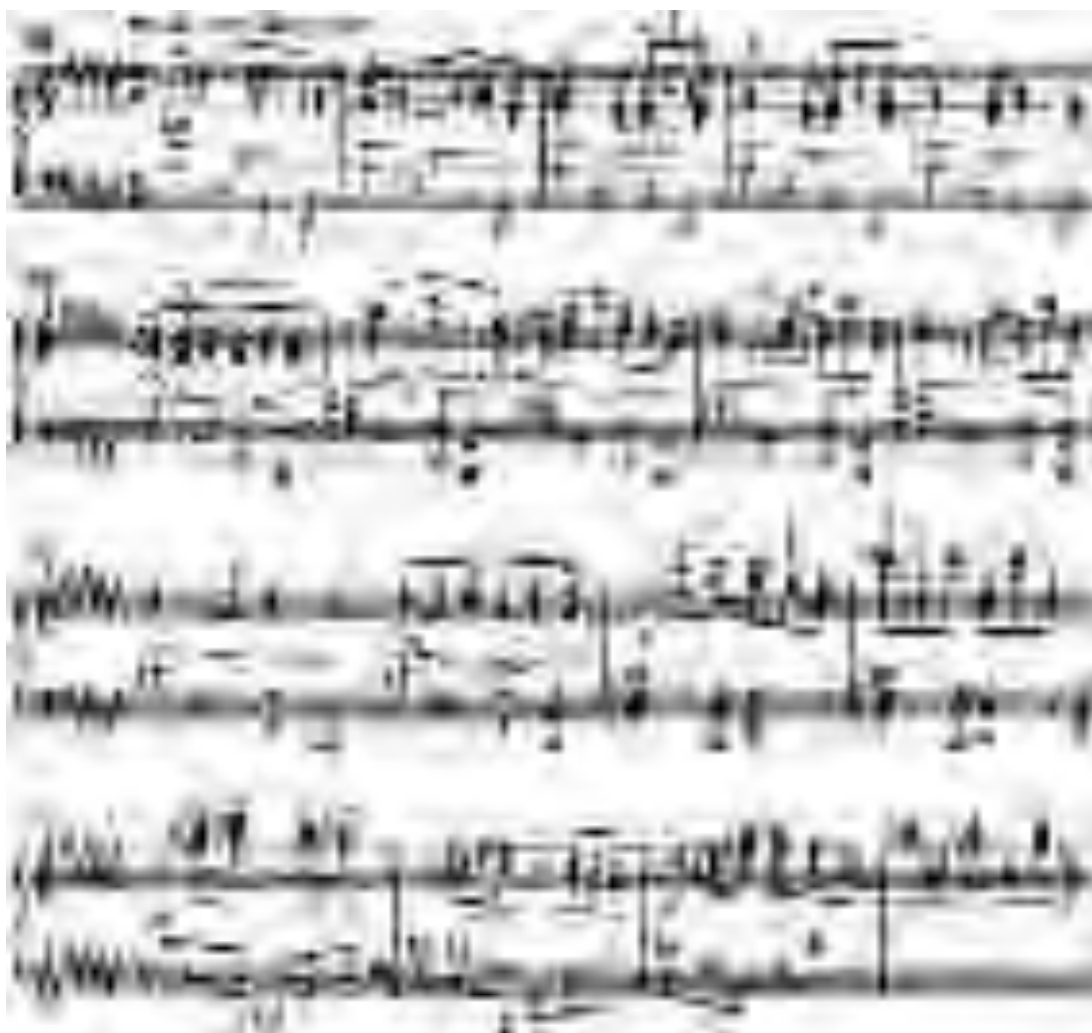
Pr.124. Koda. Ekstatična pojava Languido motiva. Konačna kulminacija čitave sonate.



## PRVA TEMA (T1)

Kao što je već izloženo klica prve teme je već sadržana u Ub. Ona je talasasta, u akordima u desnoj ruci sa ritmičkim punktiranim pokretom koji joj dodatno daje energiju. Potpuno je dijatonska bez hromatike i gotovo bez alteracija. Time Skrjabin po mom mišljenju podcrtava kontrast sa drugom temom koja je prepuna hromatike. Težnja za idealom prve teme je predstavljena kao čista energija dok druga tema unosi emotivne sumnje. Puna je entuzijazma i naglih uspona i padova dinamike. Ipak ona ima tendenciju u dinamičkom smislu od *pp* ka gradualnom povećanju do *ff* i svog pada u ambis (za Skrjabinu je pad u ambis i okončanje sveta zapravo nužan simbolički vid tranzicije ka ekstazi).

Pr. 125. Prva tema – ekspozicija.





Motiv u trećem taktu teme (zaokružen u primeru iznad) je klica *motiva poziva* **M3** iz mosta, dok završni tonovi prve fraze u sebi kriju klicu još dva značajna protagonista **M2** i **ZGAF**.

Pr. 126. a) T1 poslednji takt

b) **M2**

c) **ZGAF**

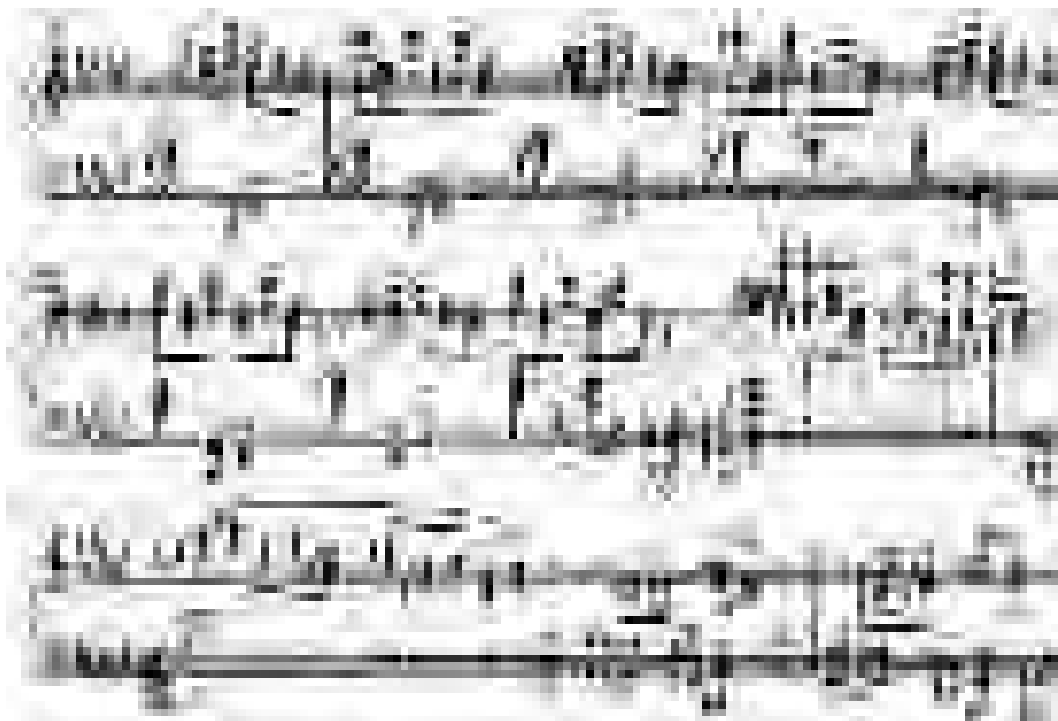


Prilikom izvođenja prve teme, od izuzetne je važnosti da podrazumevano blago naglašavanje gornjeg glasa u desnoj ruci, ne bude na uštrb raskošnih sonornosti sa ostalim glasovima. Akordi moraju biti izvedeni lakim dodirima kako bi se dobila prozračnost, lakoća i karakter igre i zadovoljstva. Skokovi moraju biti uklopljeni u jedan celoviti elegantan rotacioni pokret desnom rukom kako ne bi zvučali poput „štucanja” već kao integralni organski deo melodije. Skrjabina ovde kao da potpuno nije bilo briga za teškoće koje stavlja pred izvođača. Slušalac mora da doživi radost i lakoću i ne sme da ima na umu ni jednog trenutka koliko je ovo mesto teško i gotovo hazardersko za izvođača.

Poliritmija ne predstavlja problem, ali je od ključne važnosti za dobro izvođenje prve teme dobra koordinacija između leve i desne ruke. Leva ruka je poput dirigenta i diktira hipnotički stalni pokret razloženih kvinti na takt. Skrjabin majstorski kreira efekat prozračnosti i lakoće čitave prve teme time što je bas na poslednjoj dobi u taktu. Desna pored malih nužnih rotacija ima jedan objedinjujući pokret laktom na takt, kojim se usklađuje sa levom rukom. Bez ovoga je nemoguće postići potrebnu lakoću i transcendentalnost izvođenja i bilo kakva ideja o programu se gubi, a ostaje samo borba sa skokovima i nada da se faktura nekim srećnim slučajem neće raspasti.

Prva tema se sastoji iz dva odseka. U prvom nakon talasastog uzdizanja dolazi skoro do kulminacije, ali se u skrjabinovskom maniru brzo povlači u *pianissimo* preko sekvence i raspada motiva. U drugom odseku tema kreće identično, ali se ovoga puta entuzijazam i radost povećavaju do prve kulminacije. Ovo mesto je pijanistički izuzetno teško. Skokovi su veliki u obe ruke. Ovde je potrebna koordinacija pokreta ruku u suprotnim smerovima. Ne sme biti nikakvog kočenja aparata! Ukočenim rukama dobija se grub zvuk i gubi lakoća i izraz sreće i entuzijazma.

Pr. 127. Kulminacija prve teme u ekspoziciji.



Motiv u levoj ruci u oktavama (t. 92-93, pr. 127) se javlja kao oslobođenje skrivenih tamnih snaga prve teme. On motivski ne pripada prvoj temi, ali pripada formalno i zbog toga ga Skrjabin delikatno frazira bez akcenata. Bilo kakvi akcenti narušili bi igrački karakter i ugrozili snagu *Motiva protesta M1* koji nastupa u mostu.

Silazne nizove akorada u desnoj ruci (t. 88-91) moguće je „olakšati” i distribuirati ih sa dve ruke. Međutim ja smatram da je nužno svirati ih jednom rukom, jer se time dobija bolji osećaj celine i kontrola *voisinga* (vođenja gornjeg glasa). Takođe izbegava se buka od noktiju koja se neminovno čuje ukoliko se svira sa smenom dve ruke. Još jedan bitan faktor je da je Skrjabin jako vodio računa o gestu izvođača dok svira. Smenom ruku izgubila bi se elegancija i lakoća i stekao bi se efekat nekakve quasi tokate. U dinamičkom smislu ne sme se padati u vatru prerano i zaboraviti da je ovo kulminacija elementa koji je krenuo od *pp* i da je označena samo jednim *forte*. Veliki razvoj i drama tek predstoje.

Nakon moćne, izjave „trombona” u oktavama u basu sledi vibrantni uspon u akordima na fonu pedalnog tona *de*. Ovde takođe ne treba preterivati jer će se pod pedalom i repetiranim akordima, zvuk sam od sebe pojačati.

Pr. 128. Ekspozicija, most (početak)



Ovde je smena ruku preporučljiva, jer ne ugrožava tok melodije i čak podstiče polet vibrantnog pokreta. Treba obratiti pažnju da Skrijabin prvih pet nota označava *tenuto* i piše *rubato*, čime zahteva da se ovde svira sa malo većom težinom i delikatno sporije, a već u sledećem taktu poletno i stakato. Ovaj dvotakt me snažno asocira na *temu uzbune* iz *Poeme ekstaze* (videti Tabelu br.2 na str. 117).

**I tema** se javlja ponovo u završnoj grupi ekspozicije nakon izjave *Allegro fantastico* motiva. Ovoga puta je egzaltirana bučna i ohrabrena motivom volje imperioso. Prvi put *piano* drugi put *mf* čime se pojačava tenzija.

Pr. 129. Ekspozicija, Završna grupa

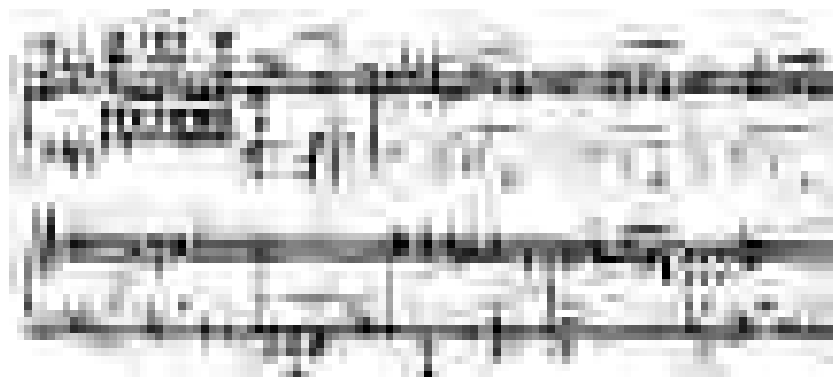
U razvojnem delu javlja se sa *motivom protesta M1* iz mosta istovremeno. Ovde je po karakteru važnije naglasiti *imperiozo motiv* (iako sada u ovoj transformaciji i situaciji nema tu oznaku) jer ga i sam kompozitor naglašava stavljajući tenuto oznake i akcente. Ako se oni ispuste, prva tema će dominirati (jer je u visokom registru), a motiv protesta će delovati samo kao razložena pratnja u levoj ruci!

Pr. 130. Razvojni deo prvi odsek „skerco“



Nakon kratke obrade druge teme sledi ponovo pojava prve teme i motiva **M1**, ali ovoga puta razdvojeno (drugi red pr.130). Svaki motiv ima svoj dvotakt. *Motiv protesta* kao da pokušava da oduzme polet prvoj temi, ali kroz borbu zapravo joj daje odlučnost i ona odgovara povećanom dinamikom i gustom fature. Opet je zvučna kontrola od ključne važnosti jer kulminacija razvojnog dela tek predstoji.

Pr. 131. Razvojni deo „Skерco“



Naredni put u razvojnem delu motiv prve teme se javlja zajedno sa **Ub**, „ohrabrujući ga“ svojom aktivnošću i dovodeći do prve otvorene i skoro ekstatične pojave.

Nakon burne kulminacije razvojnog dela na drugoj temi sledi skraćena repriza **I teme**. Ovoga puta *prestissimo* za razliku od ekspozicije. Očigledno, pod uticajem prethodne borbe nemoguće je vratiti se u prvobitno stanje, (Još jedan tipičan element Skrjabinove filozofije – ništa se na isti način ne vraća na svoj početak). To ukazuje koliko je važno pravilno izabrati tempo prve pojave **I teme** kako bi se ostavio prostor za vrtoglavu još bržu reprizu. U slučaju prebrzog tempa izvođenje vrlo lako može postati prljavo. U slučaju da se svira u istom tempu kao u ekspoziciji promašila bi se poruka i programski ideja autora.

Pr. 132. Repriza, prva tema



Skrjabin je kao odličan pijanista bio svestan da je u *prestissimo* tempu nemoguće u potpunosti odsvirati prvu temu i stoga je uneo varijaciju i izmenio najteži deo sa skokovima dodajući uzlaznu tenuto melodiju u levoj ruci (t. 343 i t. 347). Ta tenuto melodija pruža izvođaču priliku da malo zategne tempo i povрати potrebnu kontrolu pred teške nizove akorada desnom rukom. Ona se može tumačiti i kao promena smera kretanje kvintnog niza u pratnji, sada naviše. Ovi tonovi su kao direktan citat kvintnog niza sa početka Mefisto valcera *e-h-fis-cis*.

Pr.133. Repriza, prva tema.



Poslednji put **I tema** se javlja na samom kraju kode i poput završne grupe ispresecana je motivom Volje **M3 Imperioso** (Quasi trombe) i dramatičnim oktavnim akcentima sa punktiranim ritmom nakon čega sledi vrtoglavo uspinjanje motiva poleta **Ua** i savršeni zaokruženi kraj. Kraj je novi početak!

Pr. 134. Koda. Poslednja pojava prve teme i konačni polet putem motiva stremljenja u „novu realnost“.

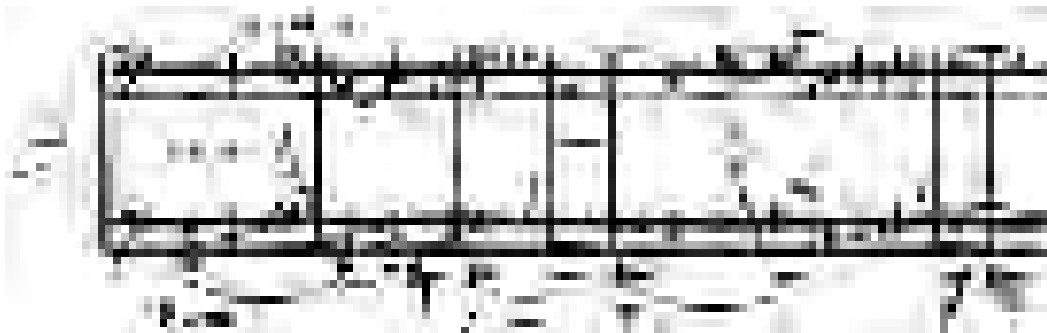


Prva tema bez obzira na svoje različite uloge u sonati i interakcije sa svim protagonistima mora da zadrži karakter pokreta, poletnosti i igre. Ona daje potporu za prvu „srećnu” pojavu *Languido* teme.

### **MOTIV PROTESTA (M1), MOTIV MISTERIOZNIH ŽELJA (M2), MOTIV VOLJE (POZIVA) (M3)**

U mostu se javljaju tri veoma značajna protagonista u oštrm dramskom suprotstavljanju čineći most nekom vrstom razvojnog dela. Ovi motivi se sastoje iz dvotakta, nisu samostalni i javljaju se u stalnom dijalogu sa drugim protagonistima. *Motiv Protesta* (**M1**) označen u notama *Imperioso* je moguće svirati prstoredom 3-1-2-3 (samo jakim prstima i to što većom površinom jagodica), ali i samo trećim prstom ojačanim palcem. U razvojnem delu *Poeme ekstaze* temu protesta izvode trombone u *f* dinamici, ali *con sordino*.

Pr. 135. Skrjabin: *Poema ekstaze*. Razvojni deo. Tema protesta



Dakle, potreban je metalan prodoran, ali ipak sočan zaokružen zvuk (dobija se sporim ulaskom u dirku ali sa velikom težinom, brzim ulaskom dobio bi se rezak, perkusivan, grub ton). Stoga je drugi prstored možda bolji (izvodi se prividnim legato pod desnim pedalom, tj. objedinjavanjem u jedan pokret laktom, a ne legato. Zvučni rezultat je zaokružen zbog pokreta na jedan dah, a i legato je prisutan jer se motiv svira kroz otvoreni pedal). Ja lično koristim oba prstoreda i upotrebljavam ih u zavisnosti od zvučnih karakteristika klavira ili dvorane u kojoj sviram. Obzirom na silazni pokret ovaj motiv ima ulogu sumnje i snažnog odlučnog zapovedničkog zaustavljanja kretanja. Već pri svojoj prvoj pojavi u mostu ekspozicije on se javlja u dramskom sukobu i oštrom kontrastu sa *Misteriozo motivom* (*sotto voce misterioso affannato*):

Pr. 136. Ekspozicija most. Motiv protesta (t. 96) i motiv misteriozo (t. 99).



*Motiv protesta* je iako imperativan i obeshrabrujući sa svojim silaznim pokretom, element koji pobuđuje misteriozne sile da nervozno trepere, bolno pate (označen je *Affanato*) za tim da se potom otvore i iskažu. *Motiv misteriozo* ohrabren njegovom drugom objavom će se vrtoglavo otvoriti i transformisati u još jednog protagonistu - motiv objave i otvaranja *Imperioso quasi trombe* - *Motiv volje* odnosno *poziva*.

Pr. 137. Most



*Imperioso* motiv se u celosti dalje javlja u razvojnom delu najpre u fuziji, a potom u dramskom sukobu sa prvom temom i u mostu u reprizi.

Ako uzmemo samo motiv poslednja dva tona (uzlazna sekunda) možemo konstatovati da se u skrivenom vidu javlja u pratnji druge teme (pr. 138, treći takt).

Pr. 138. Druga tema. Skriveni M2 motiv u pratnji (tonovi *ge-fis-ge* u t. 120)





**Misteriozo motiv** ima veliku gradivnu ulogu u daljem toku sonate. On se nakon prve pojave i razvoja u mostu pojavljuje najpre prikriven u drugoj temi kao pratnja u prvom taktu, a kasnije se silazno hromatski dezintegriše (pr. 138. II tema)

Zatim u razvojnom delu razdražujući i dovodeći do krika *Languido motiv* (pr.119)

U simbiozi sa motivom *Imperioso quasi trombe* pojavljuje se u *forte* dinamici u razvojnom delu i priprema i otvara veličanstvenu kulminaciju druge teme koju zaokružuje pojavljujući se u *fff* dinamici u levoj ruci.

Pr.139. Razvojni deo. Drugi odsek.



Naravno pojavljuje se u mostu u reprizi samo u drugom tonalitetu. Međutim njegova transformacija je izuzetno važna u kodi gde on zapravo generiše i pokreće čitavu energiju

orgijastičnog uživanja u ekstazi. Tu se pojavljuje u *forte* dinamici sa oznakom *Vertiginoso con furia* (Vrtoglavo sa besom, četvrti takt pr.140) nakon čega sledi ujedinjenje *Imperioso quasi trombe* motiva sa I temom.

Pr.140. Koda. Vrtoglavi početak plesa svih motiva ka ekstazi.



Javlja se i kao pratnja samo bez motiva sekunde u najvećoj kulminaciji, kada se u ekstazi konačno pojavi *Languido* tema.

Motiv volje (poziva) *Imperioso quasi trombe* ima veliki značaj u dramatizaciji pojava glavnih protagonista i već je obrađen u interakciji sa prethodna dva motiva iz mosta kao i prvom temom u razvojnom delu i kodi. Sa drugom temom on ne stupa u interakciju, ali je priziva i uvodi u kulminaciju u razvojnom delu.

## **DRUGA TEMA**

Druga tema u sebi sadrži kao što smo videli iz prethodnih primera sadrži u pratnji elementne *misterioso* i *motiva protesta* u pratnji. Ono po čemu se razlikuje od *Languido teme* je pre svega njena ljudskost i ekspresivnost, mada iako nežna ona u sebi nosi već breme borbe sa

misterioznim silama. Nju je moguće svirati kantabile i to Skrjabin u reprizi eksplicitno piše. Ona doživljava transformaciju u razvojnom delu od totalne dezintegracije do veličanstvene kulminacije (pr. 139) sa zvučnom gradacijom od četiri sekventne terase.

Pr. 141. Druga tema



Kao što se jasno vidi iz prethodnog primera druga tema kontrastira u potpunosti prvoj temi. Izgrađena je na pedalnom tonu dominante kao i prva tema, ali je karakteriše bogata polifonija, zapravo prava orkestracija klavirske fature. Kada bi uzeli samo melodiju prva dva takta bez pratnje oni bi se mogli harmonizovati konvencionalno u ge molu! Takav postupak formiranja durski harmonizovanih tema koje imaju molske intonacije, Skrjabin je koristio već kao što smo videli u *Mazurci op. 25 br. 2* u *Ce duru* kao i u *Poemi ekstaze*. Intenzivan upotreba hromatike upućuje na zavodljivi karakter teme. Taj kantabilni ili kako bi ga Skrjabin nazvao materijalni zvuk u prva dva takta druge teme se potpuno dematerijalizuje u naredna dva takta. Izvođač mora da kombinuje raskošno romantičarsku melodiju sa naglim prelazom u simbolističku misterioznost i zvučnu začaranost. Ta zvučna slika kreira se dubokim kantabile dodirima u prva dva takta, sa pažljivom iglastom pedalizacijom unutar već uzetog pedala i nežnim dodirima poput milovanja dirki u naredna dva takta, gde je kantabilni samo motiv sekunde koji je okupan bogatim rezonancama dezintegrisanog akorda.

Motiv **Allegro fantastico** zapravo je varijacija *Misterioso motiva*, ali ga tretiram posebno zbog njegove izrazito dramske uloge u pripremi ulaska drugih protagonista, ali i zbog specifičnih izvođačkih karakteristika. Najpre se javlja kao stermeći element nakon dezintegracije druge teme u ekspoziciji i naglo prekida pauzom velikog intenziteta. Na pauzu se nadovezuje brzo bučno i egzaltirano završna grupa ekspozicije izgrađena na motivima prve teme.

Pr. 142. Završna grupa. Motiv Allegro fantastico.



U interpretatorskom smislu njegove tri transformacije u razvojnom delu su krajnje izazovne, pre svega u smislu protoka vremena. On se pojavljuje najpre nakon dezintegracije druge teme. Prvi ton je napisan *ritenuto*! Time se stiče utisak neodlučnosti, ali i skrivene snage. Ovaj efekat protoka vremena je paradoksalno moguće dobiti dinamikom! Prvi ton se uzme malo aktivnije, oštrije čime dobija na aktivnosti i skreće pozornost publike nakon letargije II teme, da se priprema aktivnost. Ovde je potrebna ogromna unutrašnja tenzija kod izvođača kao i sugestivnost, kako bi se ovaj efekat nagle tranzicije ubedljivo izveo. U drugoj pojavi Skrjabin piše samo *Allegro bez ritenuto*, čime upućuje izvođača na hrabriji, direktniji pristup ka aktivnosti (a i već smo prvi put imali iznenađenje) za kojim opet sledi izjava druge teme.

Treći put pojavljuje se na početku kode označen sa *Con una ebrezza fantastica* [Sa sanjalačkim zanosom], kreće se od oznake *ritenuto* ka *accelerando*, odlučno četiri takta do svog prvog vrhunca (pr. 140), i time otvara vrtoglavi ples koji će dovesti do pojave *Languido motiva* u ekstazi.

## ZAKLJUČAK

U Skrjabinovoj *Petoj sonati* su prisutni skoro svi tipični elementi i principi njegovog stvaralaštva II perioda kao i neki novi postupci koji će postati tipični za sva njegova kasnija dela:

1. Redukcija forme na jedan stav

2. Motiv *Languido*, zatim apstraktna igra, dočaravanje letenja, borbe, ekstaze, erotična senzualnost, egoistična poza, orgijastičnost, opijajuće harmonija, ritmovi koji hipnotičkim ponavljanjem motiva bacaju u trans.
3. *Languido* melodija se javlja u uvodu i ima tematske transformacije kroz čitavu sonatu svaki put se pojavljujući otvorenije (uvek uz pratnju drugog motiva iz sonate) dolazeći konačno do ekstaze u kodi.
4. Raspadanje, dezintegracija elemenata koja filozofski vodi do dematerijalizacije koja je po Skrjabinu uslov za oslobađanje duše od materijalnog i ulazak u ekstazu.
5. Ritmička složenost, poliritmija.
6. Kvadratnost, simetričnost fraza narušena promenama metra ili *rubatom*.
7. Velika briga oko forme i obogaćivanje harmonije. Česta primena nonakorda na dominantni stvara duplu akustičku funkciju u percepciji slušaca, jer meša dominantu i zamenika subdominante. i često koristi molske melodijske intonacije na durskom akordu.
8. Princip kondenzacije svih motiva u orgijastičnoj vrtoglavoj i ekstatičnoj kodi
9. Princip transformacije motiva kroz „intoksikaciju” sa ostalim elementima. Na globalnom planu, težnja da se gubi princip kontrasta i sve teži objedinjavanju u jedno, u kosmičku ekstazu, a oštri kontrasti se javljaju na mikro planu i simbolizuju borbu za objedinjenje.
10. Skrjabin svojom formom dela ostvaruje ideju da mikrokosmos sadrži makrokosmos.

Kao interpretatoru ovaj tip programske analize mi je pomogao da sagledam dublje poetski sadržaj ove sonate i ulogu koju karakterne transformacije motiva imaju u njenom narativu. Njena nesumnjiva povezanost sa *Poemom ekstaze*, putem metoda komparativne analize može dati jasne ideje o zvučnoj slici koju treba dočarati na klaviru.

## KA PLAMENU - POETIČKI I TEHNIČKI ASPEKTI TREĆEG STVARALAČKOG PERIODA

Treći period stvaralaštva Skrjabin započinje veličanstvenom poemom za orkestar *Prometej op. 60.* i on traje svega pet godina zbog Skrjabinove prerane i neočekivane smrti na Uskrs 1915. Godine. U ovom kratkom periodu Skrjabin komponuje pet sonata od br. 6 do 10, 3 Etide, brojne prelude i poeme i dva neobična plesa. Nakon ogromnog uspeha *Prometeja* u Rusiji, sledio je uspeh i u Engleskoj gde ga je na istom koncertu čuveni dirigent Henri Vud čak izveo dva puta, kako bi ga publika bolje razumela. Kako je ovo delo od ključnog značaja za njegovo stvaralaštvo, ukratko slede neke od činjenica koje su imale veliki značaj i u formiranju mog umetničkog odnosa prema interpretaciji i poetici poslednjeg perioda Skrjabinovog stvaralaštva.

### Prometej

Skrjabin je svoje najkompleksnije delo simfonijsku poemu *Prometej: Poemu vatre* započeo 1909. godine u Briselu, a završio ga u Moskvi 1910. godine. Ovo delo izražava i spaja u sebi sa jedne strane teozofske uticaje, a sa druge strane uticaje ruskog simbolizma *Srebrnog veka*. Skrjabin se 1909. godine u Briselu družio sa slikarom, pesnikom i teozofom Žanom Delvilom (1867–1953). Delvil je bio veoma uticajni teozof, koji je Skrjabinu dodatno uveo u teozofske doktrine i dizajnirao čuvenu naslovnu stranicu *Prometeja* sa teozofskim simbolima. Sa druge strane Skrjabin je te godine upoznao i postao blizak prijatelj sa Vječeslavom Ivanovim koji je bio jedna od vodećih figura ruskog simbolizma. Skrjabin je bio blizak prijatelj sa ruskim simbolističkim pesnicima Konstantinom Baljmontom (1857–1918), Vjačeslavom Ivanovim (1866–1949), i Jurgisom Baltrušaitisom (1873–1944), sa kojima je imao brojne razgovore i čija mišljenja o poeziji i filozofiji je veoma uvažavao. Sve ruske simboliste objedinjavala je ideja da transformišu život kroz umetnost. Oni su videli umetnost kao religijski akt koji je jedini put ka duhovnom prosvetljenju. Smatrali su sebe prosvেćenim prorocima koji treba da otkriju višu realnost. Slično Platonovim idejama da je svet u kome živimo samo reprezentacija ideja, Ivanov je kreirao poklič ruskog simbolizma: *a realibus ad realiora!* (od realnosti ka višoj realnosti!) (Ballard, Bengtson, 2017: 175). Vrlo je verovatno da je upravo to bila ideja vodilja na osnovu koje je Skrjabin dobio ideju da kreira *akord plerome* kako ga je nazvao, akord više realnosti ili *Prometejev mistični akord*. On će dobiti posebnu ulogu u mnogim delima nastalim nakon *Prometeja*. Njegova struktura je izgrađena na kvartama, a ne na tercama (Dernova). Ovaj akord

je sačinjen od 6 tonova *ce-fis-be-e-a-de* i ima funkciju „tonalnog“ centra. Ovaj akord se naravno može tumačiti i po tercama kao C13+11 (ili -5) Ce E (Ges) Be De Fis A. Akord se može tumačiti da je snižena kvinta (Ges) zapravo izostavljena jer je upisan ton Fis što je povišena undecima +11. (Teoretičari se spore oko ovoga, ali je za pijanistu lakše da razmišlja u pravcu u kome se kreću glasovi te smatram da Skrjabin nije slučajno koristio Fis umesto Ges). Skrjabin je ovaj akord intenzivno koristio u svojim delima trećeg perioda, ali ne kao dominantu već kao stabilno sazvučje iz kojeg izrastaju sve ostale akordske progresije. Teoretičar Teodor Hul mu je dao naziv *Mistični akord*, a Sabanjejev ga je prozvao *Prometejevim akordom*. Sabanjejev navodi interesantnu anegdotu kako mu je Skrjabin objašnjavao ovaj akord:

...Uostalom, ovde je glavni akord, - i uzeo je prometejsko šestozvučje, - ovo zamenjuje trijadu. U klasičnoj eri trijada je bila osnova tonalnog plana. A sada, ja je zamenjeno ovim sazvučjem. Ovo je sasvim drugačiji osećaj, zar ne? .. Trebalo bi da budi svetlost, sjaj ... Ovo nije dominantna harmonija, već glavna, čujte kako mekano zvuči kao konsonansa... Zatim je Skrjabin odsvirao tonove Ce, De, E, Fis, A, Be, a zatim jedan od odlomaka iz „Prometeja“. - Ovo je i melodija i harmonija...dve strane istog principa, jedna suština; u početku su se, u klasičnoj muzici odvojili – kroz proces diferencijacije, to je pad duha u materiju, sve dok nije nastala melodija i pratnja, kao kod Betovena. I sada počinje sinteza: harmonija postaje melodija, a melodija harmonija ...I nema razlike između melodije i harmonije – oni su jedno isto. U „Prometeju“ se ovaj princip strogo poštuje..., nema ni jedne suvišne note. Na kraju krajeva, mora postojati jedan princip i uostalom, sve se mora dovesti do *Jedinstva*.

(Сабанеєв, 2000: 54)

Pr.143. Prometejev (Mistični) akord od tona C i Prometejeva skala koja proističe iz njega



Skrjabin naravno kombinuje uski i široki slog u postavci tog akorda na različite načine. Takođe mogu se primetiti još i dve modifikacije u odnosu na tri simetrične skale u kojima može da se nalazi. Dernova postavlja ideju da je Skrjabin do ovog akorda došao putem dominantnog

nonakorda sa dodatom undecimom i da je Skrjabin samo rasporedio tonove po kvartama na početku svog *Prometeja*. Treći akord u primeru sadrži tu postavku po kvartama:



Prometej se često smatra najsnažnijim svedočenjem Skrjabinove povezanosti sa Teozofijom, duhovnom filozofijom koja želi da pomiri nauku, religiozne i filozofske prakse i verovanja u jedan kompatibilan pogled na svet. Skrjabin se posebno divio spisima Helene Blavacki, koja je pisala o Prometeju u njenoj knjizi *Tajna doktrina* (1888). Ona je tvrdila da je pali Titan bio jedan od prvih potomaka božanskih učenika, prve generacije Više rase prosvetljenih bića od kojih je nastalo savremeno čovečanstvo. Teozofi veruju da je nekolicina izabranih obdarena ovim drevnim mudrostima, a Skrjabin je verovao da je on jedno takvo prosveteno biće. Ana Gauboj ukazuje na teozofsku simboliku u horskom finalu *Prometeja* gde hor obučen u belo peva vokale bez reči. Ona je pronašla vezu između horskog pevanja vokala sa tvrdnjom Blavacke iz knjige *Tajna doktrina* da vokali *OEAOHOO* predstavljaju „koren iz koga sve potiče“. Simbol sveopšteg jedinstva. (Ballard, Bengtson, 2017: 99)

Žan Delvil je 1907. naslikao impozantno platno *Prometej*. Sa Skrjabinom je diskutovao o teozofskoj literaturi i umetnosti. Navodno je Skrjabin tokom njihovih susreta 1909.godine dobio inspiraciju da napiše *Prometeja* i oduševljeno mu svirao odlomke. Delvil je napravio čuvenu naslovnu stranu za partituru Skrjabinovog *Prometeja* sa brojnim teozofskim simbolima. Skrjabin je sa Delvilom delio mnoge poglede o suštini umetnosti. Imaju i dosta dela koja su bliska po tematici. Delvilovo monumentalno platno *Čovek bog* (*L'Homme-Dieu* (1903) moglo bi da posluži kao naslovna strana za Skrjabinovu *Božanstvenu poemu*, dok njegovo platno, *L'amour des âmes*, 1900. koja reprezentuje ujedinjenje muškog i ženskog principa u jednu kosmičku idealnu dušu bi mogla biti naslovnica *Poeme ekstaze*.





**Žan Delvil:** *L'Homme-Dieu* (1903)



**Žan Delvil:** *L'amour des âmes*, 1900



**Žan Delvil:** *Prometej* (1907)



**Žan Delvil:** naslovna strana partiture Skrjabinog Prometeja

Međutim Skrjabinovog *Prometeja* nikako ne treba sagledavati kao neko kvazi religijsko delo koje je prineto na oltar teozofije. Za inspiraciju za nastanak ovog dela svakako se moraju uzeti i uticaji ruskog simbolizma kao i istorijske okolnosti u vremenu nastanka ovog monumentalnog dela. Rubcova upravo naglašava poseban kontekst vremena u kome Skrjabin piše *Prometeja*, između dve revolucije u Rusiji (1905. i 1917) kada se po Blokovim rečima „na Rusiju se spustila magla“. To je period u kome većina umetnika izražava veoma pesimistična osećanja i razočarenje dok Skrjabin stvara delo koje veliča aktivnu energiju i mitski princip stvaranja iz prvobitnog haosa (Рубцова, 1989: 294). Kraj devetnaestog i početak dvadesetog veka širom Evrope karakterisala je anksioznost i uzbuđenje zbog vrtoglavog razvoja tehnologije i civilizacije. Pojavila su se eshatološka verovanja i proročanstva o sudnjem danu, smrti Boga i kraju ljudskog roda. Marija Karlson ističe da je u to vreme istorije „bio mahnit pokušaj kreativnog suočavanja sa propadanjem starih kulturnih vrednosti, da se kreativno izbegne predstojeća kriza u kulturi i svesti i da se premosti rastuća provaliju između nauke i religija, razuma i vere. (Ballard, Bengtson, 2017: 175)

Deljson naglašava da u Skrjabinovom *Prometeju* nije u pitanju izražavanje konkretnog sižea antičkog herojsko tragičnog mita već sama ideja čoveka titana, čoveka borca. Dalje citira samog kompozitora koji je sledećim rečima opredelio sadržaj poeme:

*Prometej to je simbol, koji se u raznim formama sreće u svim drevnim učenjima. To je aktivna energija vaseljene, stvaralački princip, to je – oganj, život, borba, misao... Transmisija ezoterijskog znanja dobijena kroz uvide u antičku mudrost.*

(Дельсон, 1971: 143).

Skrjabin je želeo da ovim svojim delom kod publike izazove sinestetičke efekte potpunog doživljaja umetničko simboličke poruke, ali na nesvesnom, intuitivnom nivou. Za ovo delo nije dao sižea tema i sadržaja kao za *Božanstvenu poemu* ili *Poemu ekstaze*. Unoseći u partituru i „svetleći klavir“ instrument od jedne oktave koji je specijalno konstruisan, kako bi se prema upisanom delu u partituri za svetlost (Luce) projektovale boje tokom izvođenja dela, želeo je da podvuče i simbolikom boja određene poruke i atmosfere dela. Skrjabin je tvrdio da može da čuje boje i da je to imanentno svakom čoveku samo ako to osvesti. Napravio je sistem boja po kvintnom krugu koristeći se principima optike, ali delom i simbolikom koje boje predstavljaju po teozofskim idejama iz knjige *Thought-forms (1901) od Ani Besant (1847–1933)*.

| Tonalitet | Boja                               |
|-----------|------------------------------------|
| Ce        | Crvena                             |
| Ge        | Narandžasta (crveno-žuta)          |
| De        | Sunčano žuta                       |
| A         | Zelena                             |
| E         | Nebo plava                         |
| Ha        | Tamno plava sa perlantom svetlošću |
| Fis/Ges   | Duboko tamno plava, sa ljubičastom |
| Cis/Des   | Čista ljubičasta                   |
| Gis/As    | Lila                               |
| Dis/Es    | Metalno plava                      |
| Be        | Metalno roze                       |
| F         | Tamno crvena                       |




Tabela 4. Skrjabinov krug boja. Grafikon preuzet iz (Ballard, Bengtson, 2017: 136)

Skrjabin nije bio usamljen u ovim svojim teorijama i Rimski Korsakov je takođe tvrdio da vidi boje dok sluša muziku i da ih vezuje za određene tonalitete. Ovde moram da pomenem zanimljivu anegdotu iz 1907. godine.

Posle koncerta u Parizu, Rimski Korsakov, Rahmanjinov i Skrjabin su sedeli u Café de la Paix u Parizu. Razgovarajući o odnosu muzike i boje Rahmanjinov je bio zapanjen da sazna da su se Korsakov i Skrjabin slagali oko ove korelacije, mada ne uvek i oko tačne kombinacije boja i akorda. (Na primer, C-dur je po Skrjabinu crvene boje, a po Korsakovu bele). Skrjabin i Korsakov su se međutim slagali da je De dur žute boje. Rahmanjinov je protestovao, tvrdeći da ta korelacija ne postoji, ali Rimski Korsakov se suprotstavio: „Dokazaću vam da smo u pravu citirajući vaše delo. Uzmimo, na primer, odlomak iz vaše opere *Škrti vitez* (1905. god), gde stari baron otvara svoje kutije i sanduke i zlato i nakit blješte i blistaju u svetlosti baklji. . . dobro, šta kažete?” Rahmanjinov je priznao da je dotični odlomak zaista u De duru. Onda mu je Skrjabin sa iskrivljenim osmehom rekao: „Vidiš, tvoja je institucija nesvesno sledila zakone čije si postojanje pokušao da negiraš”.

(Ballard, Bengtson, 2017: 134)

Skrjabinova ideja o bojama je svakako pre asocijativna ili intelektualna, nego psihološka odnosno neurološka pojava. Skrjabinov je u *Prometeju* počeo da se približava ideji svejedinstva i transformaciji sveta kroz ujedinjenje svih umetnosti. *Prometej* je hibridna forma simfonije,

klavirskog koncerta i oratorijuma, a ideja da uključi svetlost imala je za cilj da dodatno pojača atmosfere duhovnog preobražaja koje Prometej simboliše, a ne da napravi efektnu zabavu za publiku. Iz brojnih diskusija sa Sabanjejevim može se zaključiti da je Skrjabin pridavao snažnu simboliku bojama i tonalnim osnovama za koje ih je vezivao: Fis (plavo) predstavljalo je meditaciju i duhovnost, C (crvena) simbolizuje čovečanstvo, ali i materijalnost, D (žuto) je značilo snažnu radost. Nisam pronašao u literaturi dokaze da je Skrjabin imao ideju da se boje projektuju prilikom izvođenja njegovih klavirskih dela. To bi svakako bila zanimljiva tema za umetnička istraživanja.

**Prometej** počinje u atmosferi sumraka i magle mističnog akorda koji simboliše prvobitni kaos. Iz te mistične magle javlja se tema Prometeja, tema stvaralačkog stremljenja, koja je gotovo u potpunosti izgrađena na šest tonova početnog akorda. Nakon kratkog podizanja i ubrzanja, ona se vraća u sam akord. Ova tema će imati ključnu ulogu u čitavom delu.

Pr. 144. Prometej. Početni akord i tema Prometeja odnosno *Tema stvaralačkog stremljenja*



Zatim sledi kao “proročanstvo” *Tema volje* u trubama pod sordinom. Ovu temu će kasnije izvoditi klavir.

Pr. 145. Tema volje



Zatim po Deljsonu sledi ekspozicija. Prva tema izražava dualni princip - razum i volju. Tema kreće kratkom, kontemplativnom, ali upečatljivom melodijom u flauti koja reprezentuje *Temu razuma*.

Pr. 146. Prvi deo prve teme: Tema razuma



Na nju se nadovezuje solo klavir sa herojskim izlaganjem *Teme volje* koju je truba „predkazala“ u uvodu i koja se ubrzo pretvara u *Motiv poleta*. Prva tema je izgrađena na dijalogu ova dva motiva koja izlažu orkestar i klavir i motivu poleta.

Pr. 147. Drugi deo prve teme: *Tema volje* i zatim *Motiv poleta*



U mostu se po Deljsonu smenjuje *Tema volje* sa izmenjenom *Temom razuma* koju sada donosi klavir sa radošću i optimizmom *plus anime, joyeux*.

Pr. 150. Prometej. Most



Zatim sledi polenta, iskričava druga tema koja podseća svojim plesnim optimizmom i *volando* karakterom na temu drugog stava *Četvrte sonate*.

Pr. 151. Prometej druga tema



U razvojnom delu na početku klavir preuzima ponosno temu Prometeja. Čovečanstvo je inicirano... Sabanjejev navodi u memoarima kako je Skrjabin veoma voleo surove harmonije sa početka razvojnog dela i da ih je svirao sa posebnim patosom, kao da fizički oponaša pokrete divova. Skrjabin je svirajući za klavirom komentarisao:

„Ovo je potpuna materijalizacija“, rekao je. - Ovde je potpuno utiskivanje kreativnog duha u materiju. Sve je materijalizovano, sve je stvarno. I trebalo bi da postoji svetlost - najstvarnija, crvena, grimizno crvena.

(Сабанеев, 1925: 67)

Pr. 152. Prometej. Razvojni deo



U razvojnom delu je celi kaleidoskop varijacija ovih tema i nakon velike kulminacije nastupa skraćena repriza. Na kraju reprize se pojavljuje hor koji peva temu Prometeja ali bez reči, već samo na vokalima i stvara prizvuk drevne mantre sa moćnom veličanstvenom kulminacijom.

U kodi je razuzdani ples koji slavi život i pobjedu. Rubcova citira Skrjabinove stihove nastale nešto kasnije oko 1913.godine ali koji mogu odlično opisati kodu:

*Ja sam ples svemira, ples ljubavi  
Ja sam blistavi vihor, upijam sve, brišem ivice,  
Rastvaram oblike...*

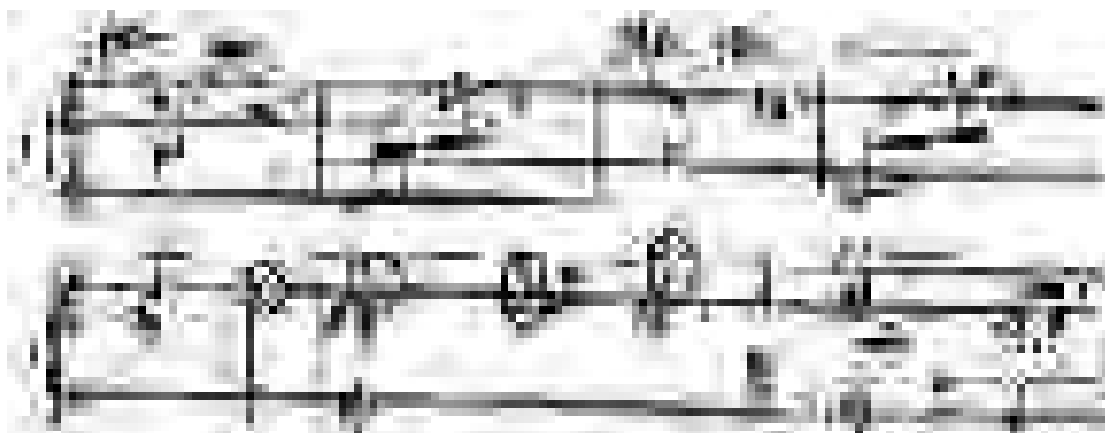
(Рубцова, 1989:318)

Pr. 153. Prometej. Koda



Smenjuju se fragmenti poleta i teme Prometeja. Fragment koji je u ovom primeru Sabanjejevljeve transkripcije za dva klavira zaokružen u drugom klaviru pojavljiivaće se kao važan motiv u *Sonati br. 6*

Pr. 154. Prometej: koda. Motiv izveden iz teme Prometeja



Ovo grandiozno delo se završava konačnim dolaskom na toniku Fis dura. I ovde naravno tonika nije baš data tako jednostavno jer se u tremolu na kraju koji prethodi završnom akordu čuje ton *his* (enharmonski *ce*) koji kao da upućuje simbolički na ujedinjenje dva plana crvenog Ce dura kao simbola zemlje i plavog produhovljenog Fis dura.

Pr. 155. Prometej Završni tremolo



Po rečima Sabanjejeva gotovo sva Skrjabinova kreativna moć nakon Prometeja bila je usmerena ka njegovom magnum opusu *Misteriji* kojom je planirao da ujedini sve umetnosti i razbije barijeru između izvođača i publike. Zamislio je ovo delo poput velike teurgije koja bi trajala sedam dana i napravio čak i skice hrama na jezeru koji bi se izradio u podnožju Himalaja, u kome bi se izvelo ovo delo koje bi dovelo do iskupljenja ljudske rase i prelazak u viši stepen postojanja. Kada je sam uvideo utopijsku, ali i praktičnu neostvarivost ovog svog poduhvata oko 1913.godine, snage je usmerio na delo koje je nazvao *Uvodni čin za Misteriju*. Sva njegova inače veoma značajna klavirska dela ovog perioda služila su mu kao neka vrsta pripreme za ovo delo. Prerana smrt ga je zaustavila u nameri da napiše ovo delo. Ostale su skice libreta i pedesetak stranica muzičkih skica u kojima se nalaze i motivi nekih od dela izdatih tokom ovog poslednjeg perioda stvaralaštva.

Nakon Prometeja, Skrjabin piše poeme, prelide, etide nekoliko plesova i sonate. Sledi veliki broj klavirskih poema. *Poème op. 59 br. 1* (1910), *Poème-Nocturne op. 61* (1911) koja po

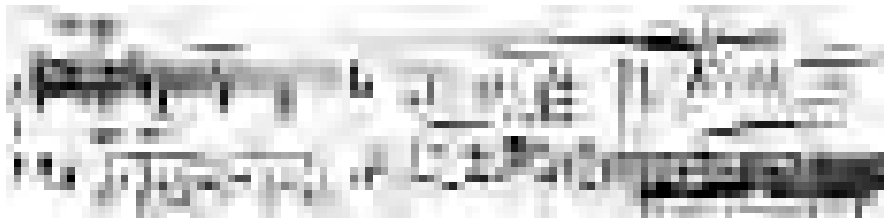


svom obimu i bogatom muzičkom sadržaju može da konkuriše i sonatama iz ovog perioda, 2 *Poeme op. 63* (1911) neobičnih naslova br. 1. *Masque*, br. 2. *Etrangeté*; 2 *Poeme op. 69* (1913) bez naslova i 2 *Poeme op. 71* (1914) bez naslova, ali sa tipičnim Skrjabinovskim oznakama na početku dela: br.1. *Fantastique*, br. 2. *En rêvant, avec une grande douceur* (sanjarski, sa velikom slatkoćom). Najznačajnije delo ovog žanra je poema *Vers la flamme op.72* koja će biti posebno proanalizirana na kraju ovog poglavlja jer je i deo ovog umetničkog projekta.

Prelidi trećeg perioda imaju gotovo eksperimentalne karakteristike. U njima Skrjabin prestaje da označava predznake. Kraj prelida je veoma često alterovani akord koji upućuje u najboljem slučaju samo na tonalni centar, ali ne na toniku u klasičnom smislu. Posebnu ulogu dobija *mistični akord*, čija struktura je izgrađena na kvartama, a ne na tercama (Dernova).

Skrjabin je akorde na početku dela ili odseka zaista postavljao po kvartama, ali svakako se mora naglasiti da Skrjabin retko koristi progresije sa kvartalnim akordima. Redak primer može se pronaći u *Prelidu op. 67 br.1* i u „Mefisto reminescenciji“ u *Sonati br.5*.

Pr.156. Skrjabin: Prelid op.67 br.1 Kvartalne progresije.



I kad ih upotrebljava, kvartalne progresije su kod Skrjabina skrivene sa mnogim vanakordskim tonovima. Direktna upotreba ovakvog načina komponovanja se može pronaći češće kod Debisija npr. u Prelidu Potopljena katedrala:

Pr.157. Debisi: Potopljena katedrala



Ovakvi sklopovi izazivaju kod izvođača na klaviru pored svojih zvučnih neobičnosti i specifičan taktilni efekat. Ruke su kod školovanog pijaniste naviknute na određene progresije i ovakvi sklopovi su zaista neobični i traže posebno prilagođavanje položaja ruke i tušea.

Skrjabin u poznom periodu nije upisivao predznake, ali i kompozicije često završava neobičnim disonantnim akordskim strukturama. Stoga sva dela ovog perioda mnogi teoretičari smatraju za atonalna. Međutim Dernova, a i Turaskin s pravom naglašavaju da pre možemo govoriti o proširenoj tonalnosti.

U kojoj meri tritonus postaje važno sazvučje može se videti iz narednog primera, naročito u poslednjem akordu Prelida op. 67. br. 1. koji se sastoji iz tri tritonusa *ce-fis*, *e-be*, *des-ge*.

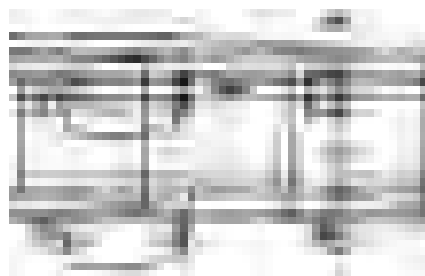
Pr.158. kraj Prelida op 67 br.1

(Akord sastavljen iz tri tritonusa)



Prelid op.67 br.2

(Francuski akord, sastavljen iz dva tritonusa)



U ovom novom sistemu proširene tonalnosti i dalje značajnu ulogu ima akord *Fr+6*, a dominiraju dve skale koje ga sadrže - celostepena i oktatomska. Kao što smo iz prethodnih primera videli, Skrjabin u ovom periodu u potpunosti menja odnos tonika-dominanta sa odnosom tonična osnova-tritonus. Time postiže simetriju tonalnih odnosa, ali i izvesnu statičnost koja kreira atmosferu nekakve druge realnosti. Sabanjejev tvrdi da je Skrjabin sva svoja dela i celokupnu muziku nastalu do tada tretirao kao muziku realizma, dok je od njegovih novih dela kretala muzika misticizma i nove više realnoti.

Harmonske progresije baziraju se ili na kretanju basa po tritonusu ili po malim tercama gde je u melodiji prisutna oktatomska skala ili ređe po velikim tercama gde u melodiji koristi celostepenu lestvicu. Skrjabin nikada ne koristi celostepenu skalu direktno kao Debisi u svojim

delima. Ali oktatonaska je veoma često u upotrebi kod Skrjabina. Skrjabin je izbegavao direktnu upotrebu skale u svim periodima svog stvaralaštva. Obe ove skale su prikrivene bogatim hromatskim pokretima, ali pažljivijom analizom pozicije pijanista može relativno lako da dođe do osnove na kojoj je baziran određeni muzički model. U prelidu op.74 br.5 na kraju imamo direktnu očiglednu pojavu ove skale (t.23-26):

Pr. 159. Prelid op. 74 br. 5 - oktatonski niz na kraju prelida.



Ovu skalu je često koristio Rimski Korsakov i u Rusiji su je nazivali Korsakovljeva skala. Ona je, međutim u Skrjabinovim delima našla idealnu primenu i to pre svega u filozofskom smislu. Teozofija predstavlja spoj duhovnih stremljenja istoka i zapada. Ova skala svojom egzotičnošću zvuka, ali i simetrijom strukture je idealna za iskazivanje objedinjenog koncepta ovih duhovnih traganja. Na taj način metod komponovanja postaje izraz filozofskih težnji. Za izvođača je veoma važno da ovu skalu provežba od svakog tona i time uđe dublje u novi neočekivani zvučni svet, a i privikne ruke na nove neobične pozicije. Turaskin daje primera dve varijante oktatonске skale:

Pr. 160. Dve varijante oktatonске skale



Veoma je značajno da Skrjabin u svom sintetičkom idealu objedinjuje ulogu harmonije i melodije. On je sam iskovao taj termin *Harmonija-melodija*. I zaista mnogi prelidi su bazirani na svega nekoliko akorda koje Skrjabin koloristički tretira kroz razne obrtaje i iz čijih se

međusobnih veza pojavljuju melodijski obrisi. Skrjabin obogaćuje ovaj metod komponovanja time što se pojedini akordi javljaju razloženi. Stiče se utisak kao da se faktura pretvara u prah... Očigledan primer ovog postupka je na početku Prelida op. 74 br. 1 (t.1-2) Prolaznice između akordskih vertikala grade melodiju:

Pr. 161. Prelid op. 74 br. 1. Primer koncepta harmonija-melodija



U poetskom smislu se u delima trećeg perioda primećuje značajna promena inspiracije. Skrjabin evoluirao dodajući u skladu sa svojim novim teozofskim filozofskim i estetskim pogledima još čudnije oznake u partituru. Na primer u 5 prelida op. 74: br.1. *Douloureux, déchirant* (Sa bolom, slomljenog srca), br. 2. *Contemplatif* (Kontemplativno). Posebno je interesantna ekspresionistička oznaka *come un cri* (poput krika) u dramatičnom prelidu br. 3. br. 4 *Lent, vague, indécis* (nejasno, neodređeno, neodlučno), br. 5 *Fier, belliqueux* (divlje, agresivno, ratnički). U ovim kratkim komadima Skrjabin svakako ne izražava velike duhovne teozofske drame kao u sonatama ili *Prometeju*. Ali se u njihovim motivima, karakterima i atmosferi mogu prepoznati kompozitorova traganja za principima motivske i harmonske strukture kojima će izraziti filozofske poruke svog ultimativnog master opusa *Misterije*. To važi naročito za poslenjih *Pet prelida op.74* čiji se motivi mogu pronaći u skicama za njegovo delo *Pripremni akt*, koje je odlučio da napiše kao pripremu za *Misteriju*.

Analize ovog tipa i identifikacija formula po kojima je delo pisano su izuzetno važne za interpretatore. Najpre u praktičnom odnosno tehničkom smislu zbog memorizacije teksta, a zatim i u poetskom smislu za osećanje specifičnih kolorističkih mogućnosti određenih akorada koji kreiraju atmosfere. Uz sagledavanje oznaka koje je kompozitor upisao u partituru možemo bliže odrediti karaktere i dublje muzičke pa čak i filozofske poruke. Imajući u vidu da Skrjabin otvoreno svoj metod komponovanja karakteriše kao objedinjavanje melodije i harmonije iz akordskih progresija proističe i naglašavanje odnosno vođenje najznačajnijih melodijskih linija.

Skrjabin unosi svež i neobičan zvučni kolorit oslabljivanjem tonične funkcije, njenim pooštavanjem sa alterovanim tonovima i izbegavanjem tipičnog pokreta kvinte ili kvarte u basu kao odnosa D-T. Standardni odnosi između odseka u kompoziciji tonika-subdominanta-dominanta, paralni mol ili medijanta, Skrjabin već u prelidu op. 31 br. 1. menja tritonusnim odnosom. Ovi harmonski eksperimenti će ga kasnije inspirisati da ode i korak dalje u evoluciji svog muzičkog jezika i većinu akordskih veza počne da bazira na tritonusu. Varvara Dernova ruski teoretičar, je u svojoj disertaciji *Harmonija Skrjabina* iskovala termin tritonovska veza. Ona je otkrila da je Skrjabin zapravo većinu svojih dela srednjeg i kasnog perioda bazirao na toj vezi.

Pr. 162. Tritonuska veza po Dernovoj



Turaskin ukazuje da je vrlo moguće da je Skrjabin bio inspirisan za ovakav tip progresije Šopenovim *Prelidom u ce molu*. Ovakva harmonska progresija je kod Šopena naravno samo izuzetak, a kod Skrjabina postaje pravilo. Kod Šopena se ovaj pokret javlja kao deo tradicionalne veze *Frigijskog akorda* sa V stupnjem, dok će Skrjabin tu vezu koristiti od prvog stupnja.

Pr.163. Šopen Preludijum op.28 br.20 tritonuska veza u basu



Podsetio bi ovde, kao još jednu moguću dodatnu inspiraciju i na čuvenu kadencu sa polarnim akordom na kraju Listove Sonate u ha molu.

## 4.1. IZVOĐAČKA ANALIZA ODABRANIH DELA

### TREĆEG STVARALAČKOG PERIODA

Kao reprezentativna dela ovog stvaralačkog perioda izabrao sam *Šestu sonatu*, koja se po svom nastavku neposredno nadovezuje na Prometeja; zatim, neobičan ciklus *Tri etide op. 65*, koja su zbog intervala koje obrađuju gotovo eksperimentalna dela, ali izuzetne originalne lepote; i za simbolički kraj programa poemu *K plamenu* koja spada u vrhunac njegovog klavirskog stvaralaštva.

### 4.2. SONATA BR. 6

Skrjabin je napisao *Šestu sonatu op. 62*, 1911. godine, nakon grandioznog vokalno instrumentalnog dela *Prometej op. 60*. Zanimljivo je da je paralelno pisao *Šestu* i *Sedmu sonatu*. Ova dva dela su veoma različita. Sličnost je u tome što u oba dela nema predznaka i imaju veoma složenu harmonsku i ritmičku strukturu. Šesta se bavi negativnim silama, dok sedma ima podnaslov *Bela misa*. Iako i *Sedma sonata* ima mračne elemente, ona po Skrjabinovim rečima predstavlja oslobađanje duha od materijalnog. Zato je Skrjabinova filozofska poruka pozitivna dok u *Šestoj sonati* imamo pobedu obrnutog procesa. Ovaj koncept je tesno povezan zapravo sa gnosticizmom i idejom da duh mora da se oslobodi materijalnog. Takođe ima u sebi i teozofski stav da pored fizičkog, telesnog, čovek mora da prevaziđe i dezintegriše svoje *ja* kako bi mu duša bila slobodna.

Sabanjejev tvrdi da mu je Skrjabin predstavljao svoja dela često još u procesu nastajanja. Citiraću neke njegove zanimljive opservacije;

Paralelno sa *Sedmom* razvijala se i *Šesta sonata*, mada nekako zaostajući za njom. Ali Aleksandar Nikolajevič je voleo više *Sedmu* i svirao je češće. U *Šestoj sonati* voleo je da svira drugu temu i sumorna zvona za uzbunu, tokom kojih je imao izraz „uplašenog“ lica, pa čak i gestovima izražavao drhtanje, kao da mu se priviđaju neki košmarni duhovi.

(Сабањеев, 1925: 126)

U *Šestoj sonati* je uglavnom komentarisao samo određene odlomke. Zapravo je nije naučio, pa je svirao samo fragmentime, za razliku od *Sedme*. Njegova omiljena mesta bila su ova „noćna mora“ i opet „uzleti“ ... - Ovde zvona nisu kao u *Sedmoj sonati*, - govorio je, - to su uznemirujuća

zvona ... u njima je nešto loše, nečastivo ...Svirao ih je sumorno, naglo, bacajući pogled u stranu kao da vidi duha, nešto iz sfere tog nečastivog ... A zatim se činilo da je odahnuo, kupajući se u zavodljivim zvukovima druge teme u njenom „punom“ obliku, kada je izgledala kao da je obrasla tematskim embrionima. - Pogledajte kako se ovde sve rasplamsava, - rekao je, - sve više i više kao da se rascvetava.

(Сабаһеев, 1925: 161)

Ova sonata je karakteristična i po tome što je repriza za veliku sekundu niže kao i po tome da je u kodi u zanosu svoje inspiracije Skrjabin napisao ton De 6 koji ne postoji na klaviru. Interesantno je da slušalac, zapravo nošen inercijom i intuicijom dok sluša ni ne primećuje da je odsviran pogrešni ton jer pijanista mora da odsvira ton Ce 5 kao najviši i najpribližniji na klaviru.

Šesta sonata je neobična po mnogim aspektima. Od svih deset sonata ona se uz Osmu sonatu najređe izvodi. Razlog za to je verovatno činjenica da je u ovom delu Skrjabin u sferi apstraktnih filozofskih ideja, da su topla ljudska osećanja osim na trenutke u prvoj i u drugoj temi gotovo potpuno izostavljena. Svaki značajni motiv muzičkog narativa je kratak i ima svoj kontrast koji nastupa ubrzo i to ostavlja utisak fragmentarnosti i čak mozaičnosti. Kohezioni motivi se teško uočavaju na prvo slušanje. Ovo je jedno od onih dela koja se zavole tek nakon nekoliko slušanja. Ujedno, veoma je memorijski teška za izvođače jer je repriza za malu sekundu niže. Česta sekventna ponavljanja materijala zahtevaju od izvođača izuzetno bogatu primenu tušea i promene tembra. Zbog svega navedenog ova sonata je veoma izazovna za komunikaciju sa publikom. Zbog vrlo delikatnih kontrasta može da ostavi utisak statičnog i nerazumljivog dela, mada je zapravo Skrjabin uneo puno ritmičkih inovacija i pokreta. Razlog za to je pre svega novi harmonski sistem koji je Skrjabin razvio i koji koristi od Prometeja nadalje u svojim delima. Taj sistem podrazumeva da ulogu dominante preuzima akord na tritonusu od tonike. Na taj način Skrjabin je dobio izuzetnu snagu simetričnih odnosa, ali je izgubio dinamičnost koju donose subdominantni odnosi. Uprkos neverovatnom bogatstvu i maštovitosti u upotrebi harmonije opšti utisak u harmonskom ritmu postaje statičnost zbog toga. Razlog je i što alterovani akordi koje koristi zvuče ipak slično kao igra nijansi svetla i tame. Time harmonija gubi ulogu koju je imala u klasičnim delima da svojim harmonskim ritmom podvuče formalne ili dramske promene. Skrjabin u ovoj sonati u potpunosti koristi svoj princip komponovanja da je harmonija i melodija

jedno. Rastaćući harmonski sklop on najčešće simboliše oslobađanje duha od okova telesnog ili od okova jadnog ja kako to definiše Vječeslav Ivanov, dok obrnuti proces podrazumeva okivanje duha u materijalističko *jadno ja*. Na taj način zle sile i čitava borba i drama ove sonate je zapravo unutrašnja borba čoveka za oslobađanje sopstvenog duha. U ovoj sonati za razliku od Sedme trijumfuje princip materijalnosti i zato je ona daleko mračnija. Po mom mišljenju ona je jedno od najmračnijih dela u čitavoj klavirskoj muzici.

Skrjabinu je preostalo da se koristi promenama gustine fature, polifonim preplitanjem glasova i komplikovanim poliritmičkim kretanjima. Ali bez obzira na izuzetno maštovito korišćenje prethodno navedenih tehnika komponovanja opšti utisak ostaje prilično statičan kod slušaoca naročito na prvo slušanje. Stoga je izuzetno važno da izvođač iskoristi sve mogućnosti kontrasta do maksimuma, ali i da proba da pronikne u svaki karakter i oznaku koje je Skrjabin pažljivo uneo u partituru. Takođe, ključni element ove sonate nije više dinamizam pokreta i muzičkih gestova već pre dinamizam atmosfera.

Od unutrašnjeg ubedljivog odnosa izvođača prema svakom karakteru zavisi i utisak koji će ova sonata ostaviti na publiku. Postoje dela koja sama po sebi ostavljaju snažan utisak i ukoliko ih izvođač izvede korektno nema nikakvih problema u komunikaciji sa publikom. Ovde izvođač mora da postane neka vrsta čarobnjaka koji otvara put publici kroz magične svetove ove sonate i komunicira delikatnim promenama harmonskih boja koje upućuju na svetlo ili tamu.

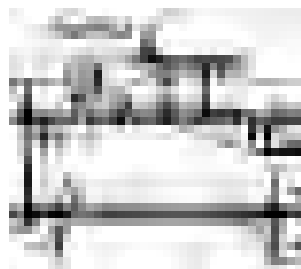
Rubcova, Deljson i Pavčinski karakterišu Šestu sonatu kao enigmu. Izuzetno je kompleksna u smislu odnosa simbolike i dramatizacije motiva koja se dešava već u ekspoziciji spojenih sa principom dvostruke harmonije na tritonovskoj vezi Ge - Cis (Des). Ovaj postupak osvetljavanja teme sa dve različite harmonije ja vidim kao neku vrstu muzičkog kubizma.

U ekspoziciji se dva puta izražava simbolički dualizam mraka i svetlosti. Najpre u prvoj temi kontrastiraju mračne sile *Mystérieux concentré* i svetlosti *avec un chaleur continue* ; Druga tema predstavlja čistoću (*pureté*) kojoj kontrastira treća tema zlih sila *l'epouvent sourgit*. U drugoj temi čisti ideal iz sna se postupno ubrzanjem fature motiva oformljava, postaje realnost i tada se nakon vrtoglavog poleta i delirijumskog plesa vine zapravo i transformiše u svoju suprotnost – mračne nečastive sile.



Skrjabin dakle u ovoj sonati istražuje polarne odnose svetla i tame kao i dematerijalizacije i materijalizacije. U želji za *principom svejedinstva* on čak reprezentacije ovih motiva objedinjuje polarnim harmonskim odnosom tritonusne veze.

U **prvoj temi** materijalni koncentrisano čvrsti motiv u akordu pojavljuje se par taktova kasnije “okriljen”. Želja za dematerijalizacijom kako je definiše Skrijabin:



Njemu se suprotstavlja svetlost, motiv *avec une chaleur continue* koja se izražava u tri talasa.

1) Motiv kontinuirane toplote

2) uz misteriozni dah 3) nežni milujući talas



**Druga tema** reprezentuje dugi proces materijalizacije sna sa neobičnim Skrijabinovim opisom *le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté)*. Najpre se glava tema javlja solo (na odzvuku harmonije bez pratnje): petotonski čisti, slatki motiv.



Zatim se motiv ubrzava. Ubrzanjem on postaje poletan, ali se do te mere ubrzava da počinje da se sjedinjuje, stapa, materijalizuje....



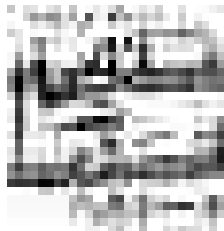
Skrjabin zatim zamrzava pokret i materijalizuje ga u akordu *c-fis-b-e-a-des*. To je mračnija varijanta *Mističnog akorda* (ton *de* je snižen u *des*). Podsećam da je *mistični akord* na početku *Prometeja*, reprezentacija početnog haosa iz koga će se tek temom *Prometeja* uneti svetlost:



Vrtložni ples koji sledi u završnoj grupi ekspozicije, je „ples“ arpeđiranih akorada sastavljenih od petotonskog motiva. Ali umesto da donese svetlost i preobraženje, ovaj vrtlog vodi u „zastrašujuću materijalizaciju“. Poslednji put motiv se vine i nakon vibracije trilera koja se pojačava do *forte* i otvori poput krika i zamrzne (konačno materijalizuje) u jezivom akordu označenom *sf*:



Nakon toga talas toplote iz prve teme pojavljuje se u akordima stremeći naviše i iznenada se nakon pauze pojavljuju zle sile označene sa *l épouvante surgit* (teror ili horor se pojavljuje) i kao da prizivaju sle duhove kako Skrijabin kaže svojim nečastivim zvonima:



Između izlaganja svakog od ovih dualnih principa nalaze se kratki mistični motivi koji kao da prizivaju misteriozne sile ili predskazuju elemente drame koji će se dogoditi. Jedan od tih motiva koji uvodi svaki naredni odsek je preuzet iz teme *Prometeja* koju peva hor izgovarajući

drevnu mantru *OEAHOO*. U razvojnom delu dolazi do ekstatične kulminacije motiva toplote (svetlosti) iz prve teme, ali i potpunog urušavanja iznenadnom pojavom zlih sila - kontra kulminacija. Repriza je skraćena i dinamizirana nakon dramatične kulminacije. U prvoj temi svi elementi su pojačani kako u smislu dinamike tako i u smislu tekture. Druga tema se pojavljuje međutim u čudesnom „začaranom“ kontrapunktu. Ples završne gurpe uvodi ponovo elemente zla koji se nastavlja i u kodi. Sile užasa plešu u delirijumu. Energija se podiže u smislu aktivnosti u vremenu, ali se paradoksalno dinamika smanjuje dok se ne pojave kristalna silazna mistična zvona zlih sila. Delo se završava na mračnoj varijanti mističnog akorda: *ge-cis-ef-ha-e-as*.

Ovo je jedno od retkih dela Skrjabina gde zle sile pobeđuju. Od *Prve sonate* koja se završava tragičnim posmrtnim maršom, Skrjabin je krenuo putem afirmacije ega i ideje da je duhovnim preobražajem iniciranim kroz umetnost moguće promeniti svet. Skrjabin se ovim delom pridružuje mračnim apokaliptičnim vizijama umetnika svog doba, koji kao da su predosećali dolazeću tragediju prvog svetskog rata. U ovom delu osećam atmosferu mita o Orfeju. Doživljavam je kao silazak u had i susret sa najmračnijim silama. Skrjabin čak u notama označava motiv *charmes* (začarano) što mi dodatno budi asocijaciju sa Orfejom, koji je po mitskom predanju mogao svojom muzikom da začara drveće, životinje pa čak i zle sile podzemnog sveta. Druga veza koju osećam je sa Ravelovim delom *Gaspard de la nuit* (1909). Ravel u ovom delu istražuje misteriozne sile, opasnosti zavođenja Ondine, strah i užas od smrti *Le gibet*, i iracionalni strah od nepoznatog *Skrarbo*. Nema dokaza da je Skrjabin poznavao ovo Ravelovo delo, niti da je samim tim na bilo koji način uticalo na njega. Meni je to samo slična poetska asocijacija. Solo izlaganje teme *Ondine* pred kodu bez pratnje, asocira me na izlaganje druge teme u *Šestoj sonati*.

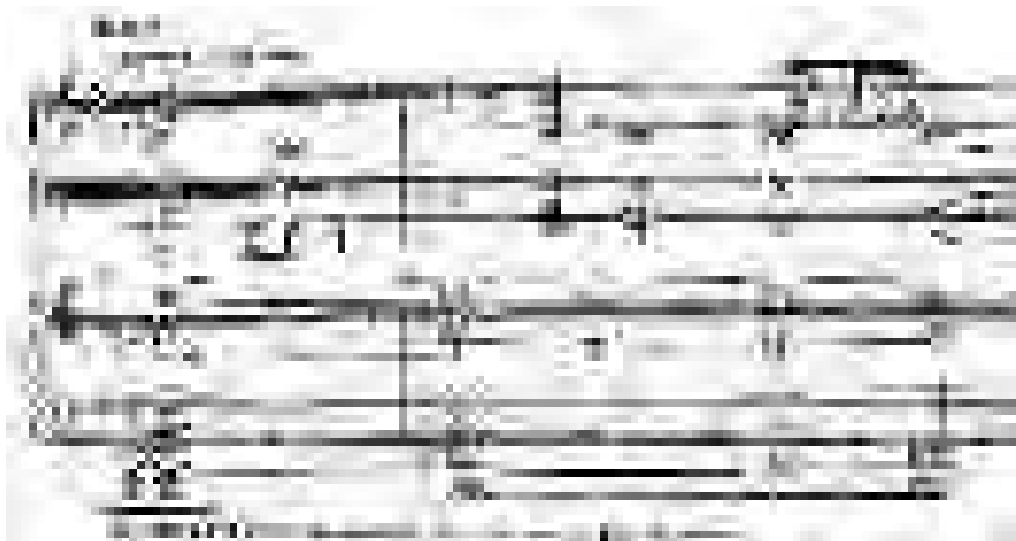
Skrjabin je bio pozitivan duh i u isto vreme je pisao i svoju Sedmu sonatu koja jeste jedan od vrhunaca njegovog idealističkog odnosa prema umetnosti i po njegovim rečima najbliža njegovoj idealističko utopijsko zamišljenoj Misteriji.. Moguće da je Šesta sonata bila trenutno preispitivanje. Sabanjejev koji se blisko družio sa Skrjabinom u tom periodu i kome je kompozitor saopštavao svoje najintimnije ideje o delima piše u svojim memoarima da se i sam autor plašio ovog svog dela.

Njena tonalna dualnost između G i Des sfere sa jedne strane poziva na princip svejedinstva dok sa druge doprinosi osećanju statike uprkos brojnim transformacijama motiva.

Stalna sekventnost takođe doprinosi osećanju statike. Zato je na izvođaču da pronađe načine da svaku sekvencu svira sa drugačijim zvukom.

Pre nego krenemo u kompleksnu izvođačku refleksiju o ovoj Sonati veoma je važno odrediti se prema tonalnom centru. Meni je najbliže tumačenje Dernove po kojoj je Ge tonalni centar ove sonate. Ona smatra da je ton Cis zapravo enharmonski Des i početak sonate tretira kao primenu *tritonove veze*. Skrjabin je i ovde kao i u Prometeju akorde gradio sa dodavanjem dodatne sonornosti u basu te bas ne mora nužno da bude i osnovni ton na kome se gradi harmonija. Ovo je veoma važno za izvođača zbog adekvatnog vođenja glasova.

Pr. 164. Skrjabin: Sonata br. 6. I tema - tumačenje tonalnog centra po Dernovoj



Motiv toplote u prvoj temi



Des Ge Des

**I tema se** sastoji iz dva perioda koji su izuzetno složeni i bogati u motivskom smislu jer se svaki od njih sastoji iz dve grupe motivskih simbola. Prvi period traje 14 taktova, a drugi je ponovljeni prvi u motivskom smislu, ali sa proširenjima u smislu sekventnog ponavljanja pojedinih motiva. Na veoma malom prostoru, nekoliko važnih muzičkih simbola moraju da se istaknu i međusobno stupaju u dijalog i međusobne kontraste. Za razliku od *Pete sonate* gde je motivsko izlaganje simbola mnogo jasnije jer je raspoređeno na različite delove forme (uvod I tema, most sa tri karaktera i II tema i završna grupa), u ovoj sonati već u prvoj temi imamo neku vrstu drame. Pr. 165. Skrjabin: Šesta sonata. Početna tri motiva.



Prva grupa motiva. Početni motiv iako u *mf* dinamici ima brutalno šokantnu snagu sa svojim porivom energije i složenom sonornošću harmonije koje podseća na zvono koje priziva misteriozne sile. Potvrđni kratki motiv na tonu *de* u basu se mora odsvirati ritmički precizno, sa blagim akcentom na prvu notu kako se ne bi shvatio kao predudar i time distorzirao ritam. Prva grupa se sastoji se iz tri motiva: t.1 *Mystérieux concentré* (*Misteriozno koncentrovano*) poziv mističnog zvona sa odgovorom u basu; zatim u (t.3) sledi motiv skriven u samom početnom akordu *Étrange ailé* (*Onostrano okriljeno*). Ovo je Skrjabinov princip melodija- harmonija na delu. Treći motiv (zaokružen) u (t.4), nema naziv i predstavlja silazni niz od tonova *cis-ce-ha*. Sinkopa ga ističe kao važan motiv kao i misteriozne harmonije koje ga prate. Taj motiv se zatim ponavlja, netipično za Skrjabinu kao eho efekat što daje osećaj posebnog pesimizma. Statika i pad energije koji izaziva ovaj postupak je nužan. Pijanisti ostaje samo da sluša rezonance i produžava ih mentalnom snagom maksimalno, tj. da bude prisutan. Tu energiju prisutnosti oseća i publika i nema razloga za brigu da će se već na početku izgubiti komunikacija. U celini smatram da treba uzeti nešto brži tempo od starta dela kako bi sve sinkope mogle da dođu do izražaja.

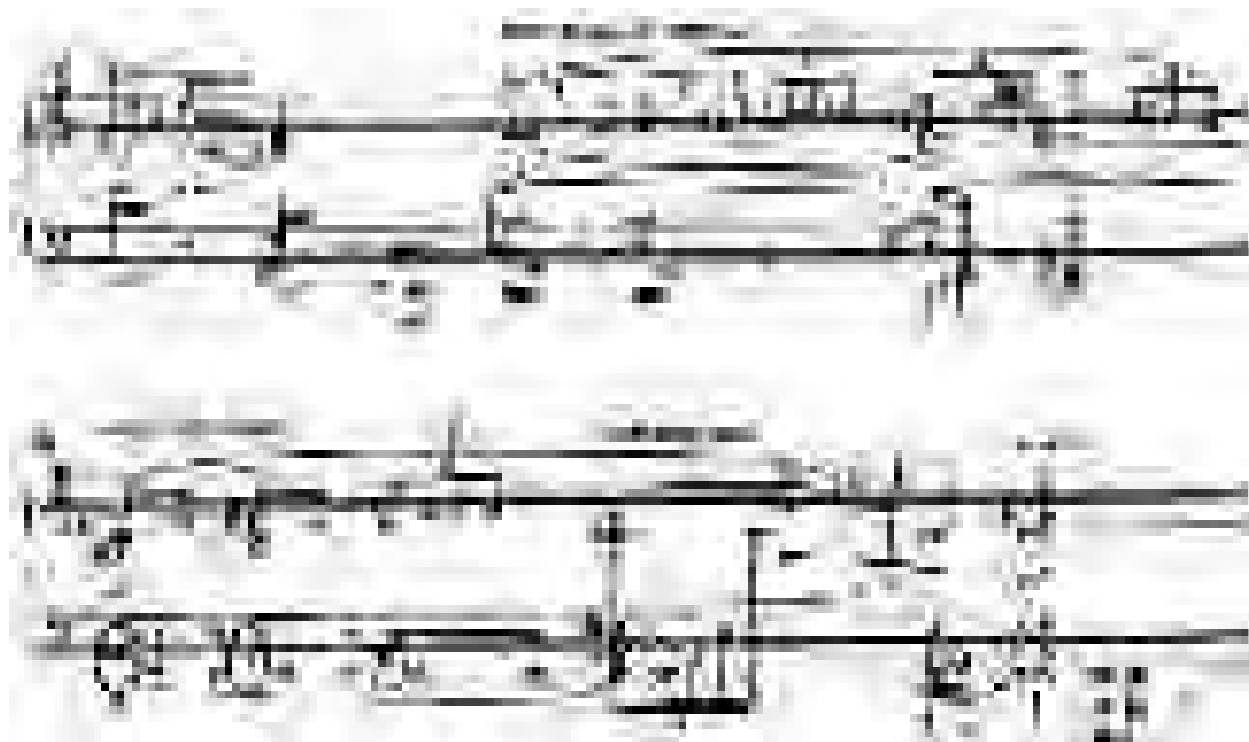
Veoma je važno *okriljeni motiv* u t.3 svirati kompaktno i ne previše aktivno kako ne bi zazvučao skercozno. Ja ga doživljam kao pokušaj melodije da se otrgne gravitaciji harmonije.

Kao duh koji pokušava da se oslobodi materije. Lično, moja asocijacija je na nedovršene skulpture Mikelandelija u galeriji Akademije u Firenci. Figure koje se pojavljuju iz kamena imaju ogromnu energiju i kao da teže da se oslobode viška materije iz koje nastaju. Zato se po meni ovaj motiv ne sme pretvoriti previše živahnim izvođenjem u leteći motiv i smatram da Skrijabinova oznaka *Okriljeno* nije slučajna.

Zatim od t.8 sledi ponovo motiv prve teme, okriljeni motiv se sekventno ponavlja za malu tercu više, a na njega se nadovezuje druga grupa motiva (ovo bi se moglo tretirati i kao most).

**Druga grupa motiva** sadrži tri motiva okarakterisana od autora sledećim rečima: *Avec une chaleur continue* (Sa kontinuiranom toplotom) - prozračan poput talasa toplote koji se otvorio i vratio u svoj početno stanje; *Soufle misterieux* (Misteriozni dah) mračni motiv u dubokom registru *as-as-ge-fes* iznad koga se u desnoj ruci razvija još jedan manji melodijski talas; *Onde caressante* (Nežni milujući talas) sa razloženim akordom naviše. Motiv *Misterioznog daha* pojavljiće se i u drugoj pojavi prve teme uz *motiv kontinuirane toplote* kao i u kulminaciji u razvojnom delu sonate.

Pr.166. Šesta sonata - druga grupa motiva prve teme



U t.13 se prvi put skriveno javlja motiv *as-asas-fes-ef* (*as-ge-e-ef* enharmonski) koji je zapravo prva pojava citata iz teme Skrjabinovog *Prometeja*. Ovaj motiv će igrati značajnu ulogu u daljem toku sonate i pojavljivati se između svakog odseka. Zatim sledi repriza prve grupe motiva prve teme (t.15-22). Na to se nadovezuje razvoj okriljenog motiva po sekvencama po malim tercama, sada se javlja tri puta, čime se pojačava tenzija i podiže energija do *forte* dinamike. Ja ovde nezatno ubrzavam tempo. Posebno je interesantno da se u palcu desne ruke kao posledica ove sekvence javlja tema toplote (tonovi *ha-cis-de-e-ef* zaokruženi u pr. 167). Na *forte* označenim akordima, zaustavljam energiju i sviram ovaj motiv *sostenuto* kako bi naglasio njihovo prisustvo. Oni se ovde pojavljuju kao „zlo proročanstvo“.

Pr. 167. Sekventno uzdizanje okriljenog motiva početnim tonovima čini motiv toplote (zaokružene note)



Zatim sledi *motiv kontrolisane toplote*, ali sada uz raskošnu pratnju leve ruke i sa motivom *Souffle misterieux* u levoj ruci u visokom registru tenora. Kako se motiv svira palcem to je prilika za lep sočan ton u *mp* dinamici. Intenzitet toplote zvuka je sada veći, a dodatni glas i intonacija zahtevaju nešto više vremena da se sve odsluša i pažljivo otprati pa i Skrjabin upisuje oznaku da treba svirati nešto malo sporije *un peu plus lent*. Odmah sledi *Souffle misterioso*, gde se sada motiv ponovo javlja u mračnom registru basa, kao i *Onde caressante*. Ova dva motiva treba vratiti u tempu (t.27-30). Zatim se taj mali kompleks motiva ponavlja još jednom za malu sekundu niže što spušta energiju (t.30-34) da bi se misteriozni dah sa milujućim talasom ponovio još jednom za polustepen niže. Svako sekventno spuštanje mora da prati i promena boje. U zavisnosti od klavira, ali i akustike prostorije, zgodno je nijansirati levi pedal u više nivoa dok se tuše prstima menja samo u poslednjoj pojavi kako bi se sačuvao dobar kontakt sa instrumentom.



U t.36 pojavljuje se još jedna asocijacija na *Prometeja*. Sinkopirani ton Des u oktavi u desnoj ruci kao da predstavlja magično zvono koje će uvesti u novu realnost druge teme. Ovaj motiv se u *Prometeju* pojavljuje u razvojnom delu. Veoma je značajno izvesti ga sa sjajnim zvukom (u kontekstu date dinamike naravno), koji se dobija nežnim, ali brzim ulaskom u dirku sa malo većom težinom na petom prstu desne ruke i pod pedalom. Taj nežni zvonki srebrni zvuk svira harfa sa flautom bez udaraljki. Taj miks zvuka u orkestru na vibrantnim reverberacijama kreira taj poseban svetao zvuk koji tražim i na klaviru. Dalje (t.36-38) ostaje samo *motiv nežnog talasa* koji se rastače u vibracijama trilera i sve se smiruje i dematerijalizuje i pretvara u prah - kako bi rekao Asafjev. Međutim, u poslednjoj pojavi, pojavljuje se motiv iz teme *Prometeja* (t.37-39) koji nas uvodi u drugu sanjalačku temu. Ovaj motiv će imati veliku ulogu u sonati i iznenađuje da Skrjabin nije ostavio nikakav karakterni opis za njegovo izvođenje. U *Prometeju* se motiv javlja na nekoliko ključnih mesta. Tema skrivenih stremljenja (po Deljsonu) *Voile misterieux*, ali i kasnije pri ulasku hora na mestu *Extatique*, kao i u kodi gde je kontrast igrачkoj temi u klaviru. Navodim ove različite i interesantne pojave tog motiva u *Prometeju*, ali se on u *Šestoj sonati* ipak javlja kao neka vrsta tranzicije u novi odsek, u novo stanje.



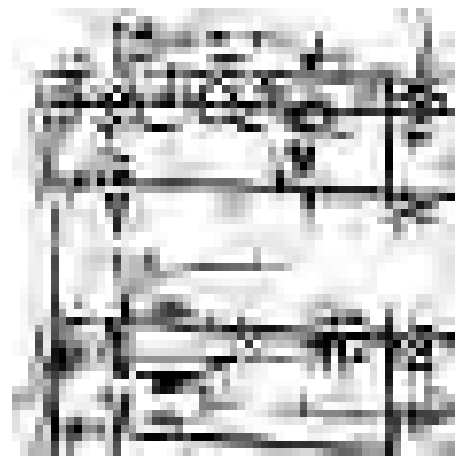
Pr. 169. Uz magična srebrna zvona (oktava od t.36) prometejev motiv uvodi drugu temu (t.38)



Pr.170. Prometej motivi koje Skrjabin koristi u Šestoj sonati. (Primeri su iz transkripcije Sabanjejeva za dva klavira)

a) Slatka začarana zvona u razvojnom delu (br.11 t.1);

b) Mistični motiv (od broja 7, t. 5)



**Druga tema** je prozračna. Neobično za Skrjabina na početku je data gotovo bez ikakve pratnje i kontrapunkta kako bi se psihološki naglasila njena posebnost i čistoća. Iako na slušaco deluje statično, zapravo je izuzetno aktivna za izvođača. Sa jedne strane morate da pratite promene registara i brzo menjate boje, a sa druge da uz ogrmonu pažnju pratite delikatni dinamički razvoj linija i pažljivo odmerite odnos kolorističkih kontrasta. Veoma neobična oznaka *le rêve prend forme (clarité, douceur, pureté)* može se prevesti kao *san se oformljava* (oblikuje) (*jasno slatko čisto*). U pitanju je teozofska ideja preuzeta od Anri Bezan da se misaone ideje mogu oformljavati. San počinje da živi svoju stvarnost. Tema se sastoji iz dva motiva uzlazni niz od pet tonova (t.39-42), koji će u daljoj analizi nazivati i *petonotni motiv* i silaznog hromatskog zavodljivog motiva uokvirenog silaznom kvartom (t.43-45). Iz prvog petotonskog motiva će se razviti kasnije motiv poleta kao i motiv vrtoglavog plesa. Postoje još dva značajna pod motiva od kojih se prvi pojavljuje skriveno i zapravo je skriveni motiv iz prve grupe motiva prve teme, silazni hromatski niz (t.41-43). Ovaj motiv unosi jezu u čistoću druge teme i predskazuje užas koji će se kasnije otvoriti. Drugi motiv je citat iz Prometeja koji se ovde javlja vrlo otkriveno (t.45-47).

Pr. 171. Druga tema.



Tema se zatim penje i izlaže za sekundu više. simbol ulaska u “višu realnost”. Na tom mestu je poseban izazov za izvođača činjenica da se tenzija kreira prosvetljenjem zvuka, a ne uobičajenim agogičkim sredstvima. Tenzija se penje do razloženog akorda, a onda se iznenada pojavljuje dijalog motiva *onde caressante* iz prve teme i motiva Prometeja, ali sada u duplo bržem pokretu u osminama čime se dobija i jasnija fizionomija i blaga dinamizacija statike druge teme,

Pr. 172. Motivi nežnog talasa (označen strelicom), Prometeja (zaokružen) i začaranosti (t.56)



Zatim se tema ponovo izlaže u osnovnom vidu (t.55 primer iznad), ali se u t.54 pojavljuje motiv silazne sekste *charmés* (*čari*), koji je poseban psihološki izazov za izvođenje jer se sastoji iz pauze i samo dve note. Potrebno je blagim pritiskom naglasiti tenuto note i malo proširiti vreme, kako se ovaj motiv ne bi doživeo kao još jedan vid razložene pratnje i kako bi dobio na intonativnom ili možda pre kolorističkom značaju. Ono što čini značajnim ovaj motiv je da on unese neku slatku zabunu u dugo rastegljiv tok i nastane kratka, ali efektna tišina. U 57. taktu petotonski motiv se kao da je uzeo dah nakon te pauze i dobio dodatnu energiju, pojavljuje duplo brže (pr.173) i onda sledi izlaganje drugog dela motiva sa hromatikom koji se ponavlja dva puta kao eho efekat u *ppp* dinamici u t.62, i to od treće dobe. To unosi kratku konfuziju u metriku, a atmosfera postaje nadrealna i gotovo potpuno dematerijalizovana, ali motiv Prometeja koji se javlja zatim ponovo vraća san u realnost (t.64).

Pr. 173. Nekarakteristični eho efekat u drugoj temi i motiv prometeja



Zatim sledi kanonsko sustizanje u različitim registrima petotonskog motiva sna koji se završava jednim brzim bljeskom od sopstvenih tonova. Ovaj poletni mali bljesak je osnosva poletnu kontrastnu pojavu druge teme.

Pr. 174. Transformisanje druge teme na kraju u petonotni motiv poleta



Sledi odsek *avec entraînement* koji je zapravo varijacija druge teme. Poletni motiv izgrađen na petonotnom motivu. On se kreće po tritonusima naviše. Nakon toga sledi ponovo petonotni motiv, (t.84-86), ali sada uzbuđen na sinkopama i izložen kroz dva registra strmeći naviše. Ove poletne motive izvodim sa vrlo delikatnom upotrebom pedala kako bi se jasno čuli i imali dovoljno prozračnosti i energije. Pedal se menja na svaku figuraciju. Između figuracija mora da postoji vazduh. Isprobavao sam i sa dužim pedalima i iako je to bezbednije sam efekat postaje vrlo razmazan zvuk i krajnje neubedljivo izvođenje. Kontrast mora biti jasan jer je druga tema bila veoma dugo na pedalu pre toga.

Pr. 175. Motiv poleta



Sledi neverovatna transformacija motiva druge teme u završnoj grupi *ailé tourbillonnant* (okriljeno; vrtložno, u kovitlacu). Ona najpre kreće vrtoglavim plesom koji se sastoji iz serpentinaste uzlazne linije soprana koja je harmonizovana akordima petotonskog motiva u arpeđima što stvara utisak posebne vibrantnosti i uzbuđenosti atmosfere, U srednjem glasu takođe imamo petonotni motiv (t.96). Motivi se sekventno podižu po malim tercama.

Pr.176. Motiv poleta skoncentrisan u akordima u vrtoglavom plesu



U t.102 sledi strahovito iznenađenje petonotni motiv druge teme se odjednom zaustavi i narasta na trileru do *forte* dinamike iza čega sledi jezivi poriv i pravi krik u akordu. Od t.104 ide uzlazna tema u fanfarama koja je zapravo transformisani *motiv toplote*.

Pr. 177. Motiv poleta dovodi do krika t. 104, Motiv toplote u akordima stremljenjem naviše



Međutim, javljanju se iznenada strašne sile mraka i sve se okončava krikom i jezivim zvonima, kao da su se otvorila vrata nekog strašnog podzemnog sveta *l épouvante surgit* (teror ili horor se pojavljuje).

Pr.178.



U prethodnom primeru u kome se transformiše *motiv toplote* iz prve teme, praćen uzburkanim razlomljenim akordima u levoj ruci, menja karakter i stremećin narasta do pojave zlih sila, vidim i paralelu sa fakturom kulminacije u Ravelovom Skarbu. Ravel je u sva tri komada iz *Gaspard de la nuit* dao gotovo mimetički muzički opis odabranih poema iz istoimene zbirke Alojzijusa Bertrana. Pred kraj dela, Skarbo (mali zli duh koji plaši posmatrača prikovanog za krevet u strahu) narasta u imaginaciji prepadnutog posmatrača kao zvonik katedrale.

Pr. 179. M. Ravel: Skarbo iz Gaspar noćnik poslednja kulminacija



Nakon ove male digresije vratimo se daljem toku Šeste sonate. Na pojavu horora i užasa zlih sila Skrjabin u daljem toku nadovezuje strašne akorde nečastivih zvona. Oni su se kao mistično prikriveno predskazanje u *pp* dinamici i drugačijem obrtaju javljali još u prvoj temi (t.4) i kasnije u drugoj (t.41-43), ali sada se otvaraju u punoj moći. Moćne *ff* akorde treba svirati celom težinom ruke sočno i ispevano, nikako grubo, jer su sami akordi disonantni. Veoma je važno intonativno naglasiti suprotno kretanje basa i soprana. Akorde *nečastivih zvona* između pokliča *zlih sila* treba svirati veoma koncentrisano sa čvrstim rukama, prvi malo snažnije, a odzvuke malo tiše kako bi se dobio efekat rezoniranja zvona.

Pr. 180. Skrjabin: Sonata br. 6 (t.115-121)



## RAZVOJNI DEO

Razvojni deo počinje potpunim metežom nakon katastrofe koja se dogodila sa pojavom zlih sila u završnoj grupi. Skrjabin stavlja oznaku *avec trouble* u bukvalnom prevodu *sa nevoljom*. Razvojni deo je izgrađen na tri odseka. Prvi odsek (t. 123 -131) kreće prvom temom, tj. *okriljenim motivom* okruženim vihorom na koju se u istom taktu nadovezuje druga tema (t.124) i odmah zatim *motiv poleta* (t.126). Ovaj kratki, ali uzbudljivi četvorotakt se zatim ponavlja za kvartu više. U 131. taktu ponovo ulazi motiv Prometeja i objavljuje početak drugog dela razvojnog dela (t.132-158) koji počinje sada drugom temom na koju će se nadovezati prva, sa novim motivom *appel misterieux* (zapravo transformisana oktava sa početka prve teme) i odmah zatim sledi *motiv poleta*. Ovaj odsek se takođe ponavlja dva puta, ali za malu sekundu iznad. Treći odsek je najopsežniji. Izuzetno kontrapunktski složen baziran je na drugoj temi i temi kontinuirane toplote na kojoj će biti izgrađena moćna kulminacija

Pr. 181. Razvojni deo. Istovremeno izlaganje prve i druge teme i zatim motiv poleta



Na početku razvojnog dela (t.124, primer iznad) primenjujem efekat koji je Skrjabin nazivao *pedalna magla*. Pod snažnim emocijama prethodnog neočekivanog terora iz završne grupe gotovo u metežu kreće razvojni deo. Veoma je važno pročititi pedal na *ritardandu* i odslušati reverberacije harmonika na *Lento*. U tom akordu se prikuplja energija za polet petonotnog motiva *vivace*. Stalne promene tempa je potrebno dobro izbalansirati tako da se svaki

motiv jasno čuje jer se ovo mesto umesto uzbuđljivog lako može pretvoriti u nerazumljivi haos. Čitav odsek se ponavlja za kvartu više čime se prosvetljava boja. Ja drugi put koristim pliće levi pedal kako bi boja bila svetlija.

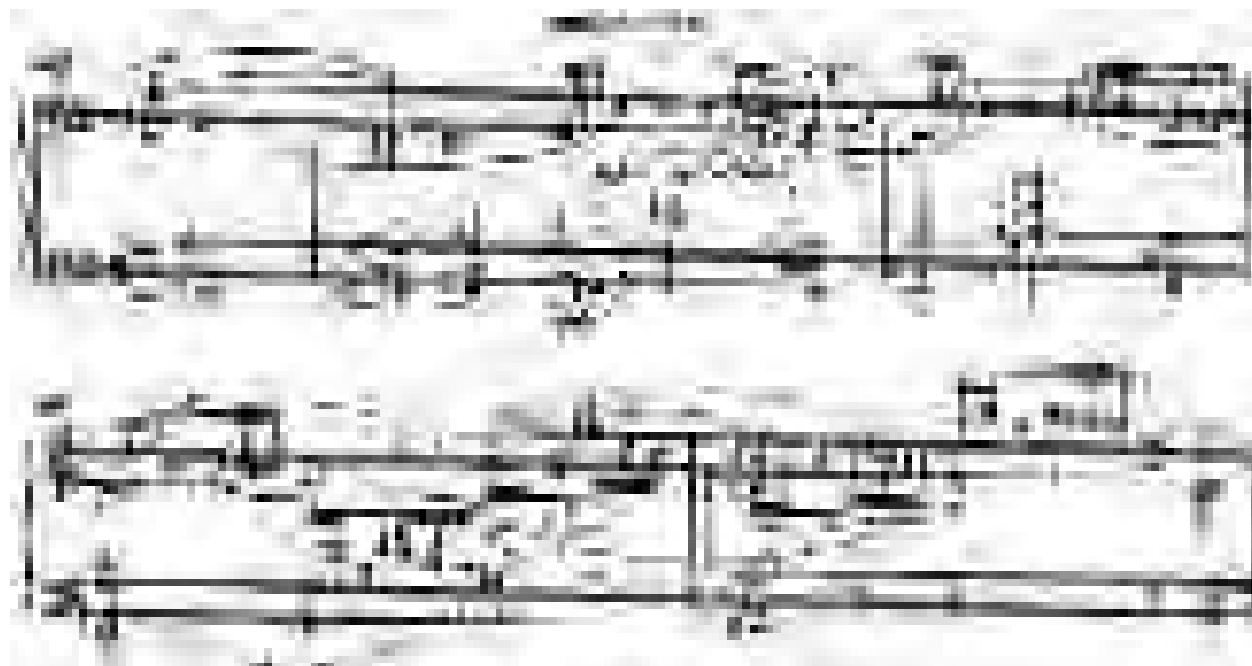
Motiv Prometeja uvodi u sledeći odsek razvojnog dela koji počinje *sotto voce* drugom temom, praćenom motivom začaranosti (*charmes*).

Pr. 182. Drugi odsek razvojnog dela baziran na drugoj temi. Motiv prometeja ga uvodi.



Zatim sledi *okriljeni motiv* prve teme (t.137) sa novim motivom *appel misterieux*. Motiv okriljenja prve teme se javlja u kanonski u razmaku tritonusa i sada zaista „leti”. Izvodeći ovo mesto zaista počnete da se osećate kao neki okultistički mag koji priziva zle duhove koji plešu oko njega. Ruke moraju da budu opuštene, a naročito laktovi. Rotacije laktova stvaraju zaista neku vrstu čudesne magične koreografije ruku.

Pr. 183. Razvojni deo. Motiv *appel mysterieux* pobuđuje let *okriljenog motiva* prve teme

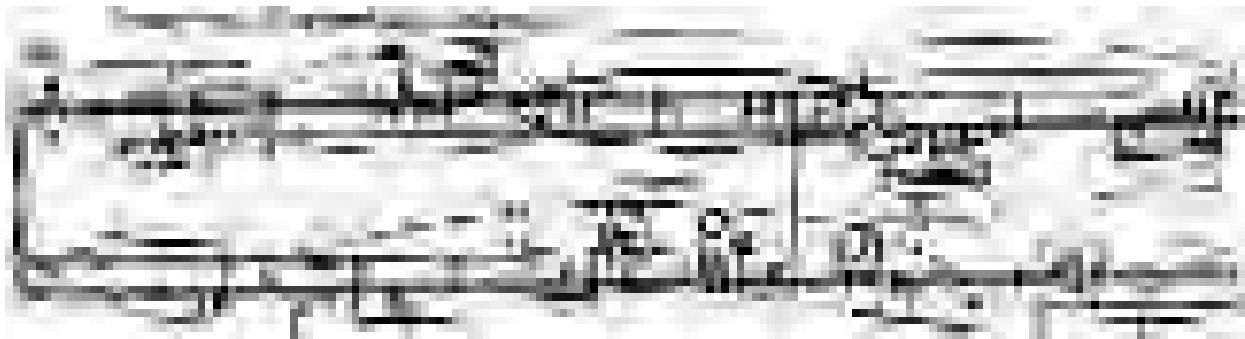




Čitav odsek se još jednom ponavlja, ali sada za malu sekundu više. Tenzija time neznatno narasta, a motiv *appel mysterieux* se intenzivira jer se pojavljuje sa punktiranim ritmom kao u (t.1).

Nakon toga kreće centralni odsek razvojnog dela *de plus en plus entraînant*, *avec enchantement*, (zavodnički začarano), kroz drugu temu prolazi petnotni motiv. A tu je i *charmes* motiv sa poslednjom notom koja se ponavlja, čime dobija snažniju fizionomiju sa tri note. Iako je uzbuđenje kod izvođača ovde veliko, nikako ne treba žuriti. Triole u levoj ruci same po sebi dovoljno uzburkanosti. U mirnijem tempu bolje se i jasnije čuju fina začarana razmotavanja motiva u šesnaestinama dok temu treba svirati sočno ispevanim tonom.

Pr. 184. Začarana pojava druge teme u razvojnem delu



Zatim sledi razvoj drugog dela druge teme, koji se sada pojavljuje u trilerima koji zavodljivo vibriraju. Skrijabin mudro upisuje *mf* dinamiku. Treba svirati expresivno ovaj odsek. Motiv *misterioznog daha* u 163. taktu u levoj ruci treba blago naglasiti. Kao reakcija sledi ukrašena i za oktavu više hromatska linija druge teme, sada poput kakvih kristala okupanih fantastikom zvučnog tembra. Tempo se može malo zadržati i ja malo duže izdržavam trilere vodeći ih ka *dekrešendu*, a taj *rubato* se dodatno opravdava i malo pojačanim izrazom motiva u levoj ruci. Motiv Prometeja blago ritmički izmenjen uvodi nas u poslednju transformaciju ka kulminaciji.

Pr. 185. Šesta sonata. (t.161-167)



Sledi motiv u transu sličan *Vertiginoso con furia* plesu na početku kode *Pete sonate*. Zapravo se silazni hromatski deo motiva *misterioznog daha* iz prve teme sada javlja, kako je Skrjabin voleo da kaže intoksikovano prethodnim motivima, i podiže tenziju (zaokružen u primeru ispod).

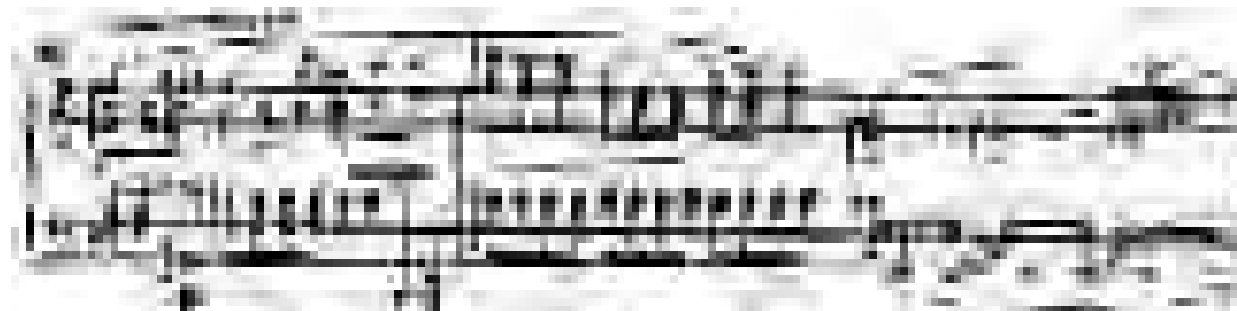
Pr. 186. Skrjabin: Sonata br. 6 (t.171-176)



Sve se sekventno podiže po malim tercama, ulazi poletno i okriljeni motiv prve teme i konačno sve se ubrzava i pojačava i fragmentira što dovodi do trijumfalne kulminacije teme toplote *joyeux, triomphant*. Treba posebno voditi računa da je dinamika samo jedno *f* i linija teme mora

biti ispevana sočno. Ovde posebno naglašavam tritonusne skokove oktava u levoj ruci i uz vibrantno ponavljanje akorda kreira se dovoljna zvučna masa za efektnu kulminaciju.

Pr.187. Kulminacija razvojnog dela



Međutim, kulminacija se prekida na trenutak oštrim kontrastom motiva *misterioznog daha*. Motiv *nežni talas* koji sledi za njim ovde pre unosi nervozu. Tema se opet uzdiže ovoga puta od *appel misterieux*, ali sada je u dijalogu sa imperioznom pojavom motiva *misterioznog daha*. Ovaj motiv treba posebno naglasiti. U mnogim izvođenjima izvođači zbog ogromne uzbuđenosti ne uspeju da ga istaknu. Da bi se istakao potrebno je da se svira zapravo šire i *sostenuto*.

Pr.188. U nastavku kulminacije pojavljuje se i *motiv misterioznog daha*



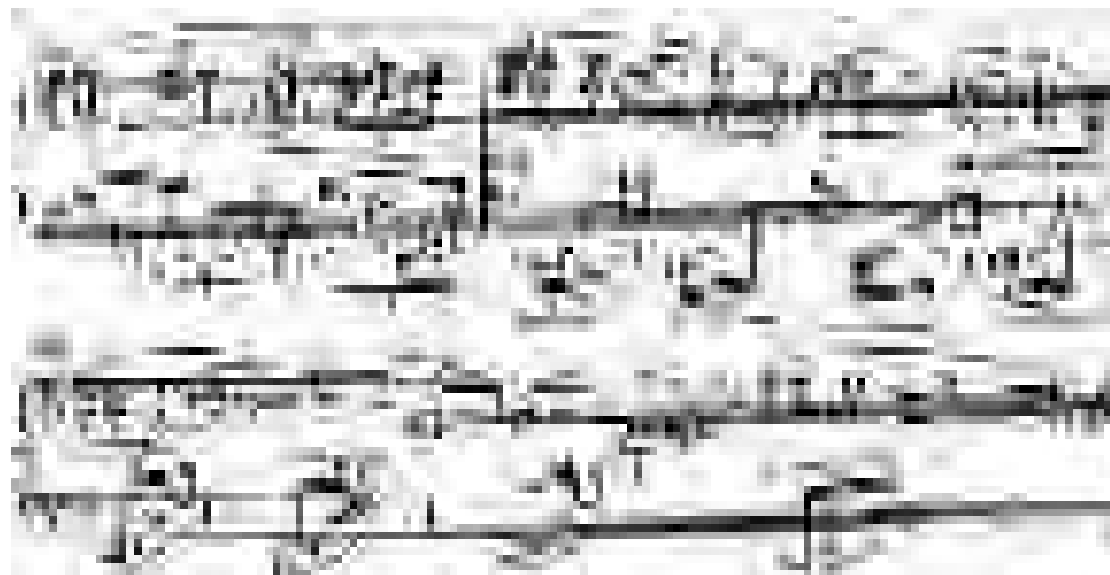
Zatim se pojavljuje i motiv mračnih sila u trombonima *sombre sotto voce* (*mračno, tamno, tmurno, prigušeni glasom*). Tema zlih misterioznih sila, narasta još većom silinom nego u ekspoziciji što Skrjabin neobično označava sa *Épanouissement de forces mystérieuses* (procvat misterioznih sila pr.188).

Pr. 189. Skrjabin: Sonata br. 6 (t.186-191). Procvat zlih sila.



Sve se ubrzava do katastrofalnog vrtloga koji se sastojod poslednjih tonova *motiva toplote* koji se sekventno spuštaju u ambis praćeni *Charme motivom* u trombonima i intoksikovanim sada nervoznim i zloslutnim *motivom nežnog talasa* u levoj ruci...sve se survava. Sledi kratka dramska pauza i iščekivanje na koroni.

Pr. 190. Sunovrat motiva toplote. Dramska pauza pred poslednju kulminaciju.



Zatim iz mraka sledi druga tema koja se na kratko pojavljuje sa egzaltiranim zadovoljstvom. Međutim, nadovezuje se prva tema koja svojim vihorom *okriljenog motiva* kao da priziva iznenadnu pojavu strašnih sila. Poletu prve teme suprotstavljaju se materijalni akordi. Nakon kratke napete tišine sledi iznenadni kolaps *effondrement subit*

Pr.191. Egzaltirano zadovoljstvo prekida se okriljenim motivom i iznenadnim kolapsom.



Repriza kreće za malu sekundu niže. Prva tema je skraćena, ali je svaki njen motiv intenziviran (motiv toplote pojavljuje se u oktavama), a onda sledi najčudesnije mesto u čitavoj sonati. Druga tema se pojavljuje u najkompleksnijem mogućem kontrapunktu. Petonotni motiv se izlaže u više planova, kao u više dimenzija sonornosti, vremena i prostora. U jednom planu on je u nastajanju i polako se razotkriva, u drugom on je kratka zgusnuta petonotna izjava, ali je u prvom planu naravno sama druga tema. Motiv Prometeja ponavlja se poput kakve mantre . Sve ove slojeve potrebno je svirati različitim dodirom. Ovo je jedno od najčarobnijih mesta. Zbog izuzetno brze fature u levoj ruci nužno je da se druga tema svira sporije nego u ekspoziciji.

Pr.192. Repriza. Druga tema u komplikovanom kontrapunktu i motiv Prometeja



Ovaj princip nastajanja i razvijanja teme Skrjabin je koristio i u Prometeju. Tema volje se u razvojnom delu otkriva motiv po motiv i tek na kraju fraze (u t.5 pr:192) pojavljuje se u celosti.

Pr. 193. Prometej razvojni deo. Otkrivanje *teme volje*



Zatim sledi završna grupa. Motiv poleta i vrtoglavi ples na koji se nadovezuje koda

*Sile zla koje plešu u delirijumu* kako označava Skrjabin:

Pr.194. Skrjabin: Sonata br. 6 (t. 298-306)



Zatim, kao da se sve čudesno kristališe u akordima praćenim transformisano uzbuđenim motivom *nežnog talasa* koji se u transu ponavlja. Dva poliritmička vremenska plana: petnaest nota u levoj ruci i četiri u desnoj zapravo se odlično sinhronizuju. U intonativnom smislu veoma je važno pratiti linije u akordu koje se kreću u suprotnim smerovima iz none u septimu. To doprinosi atmosferi fantastične začaranosti.

Pr. 195. Koda. Kristalni akordi praćeni uzbuđenim motivom nežnog talasa u levoj ruci



Ovi kristalni akordi kao da rastaču realnost. Podsećaju me samo po taktilnosti i donekle strukturi na akorde, koji doduše u drugačijoj atmosferi i tempu (dočaravanje užasne slike obešenog čoveka, izvan zidina grada, osvetljenog grimiznim suncem, uz zvuk zvona u daljini) iz *Le gibel* Ravela.

Pr.196. Ravel. Gaspard de la nuit. Le gibet (t.20-21)



Sve se ponavlja još jednom i motivi se u delirijumu penju po tercama naviše. Iz svake vibracije trilera sledi krik. Koristim ovaj opis jer je Skrjabin na analognim mestima upisivao oznaku *come un cri* (poput krika) u *Prometeju*, *Devetoj sonati* i *Prelidu op.74 br.3* kako bi istakao ekstremni nalet emocija.

Pr.197. Skrjabin: Sonata br.6. Koda. Ton *de6* označen zvezdicom u primeru.

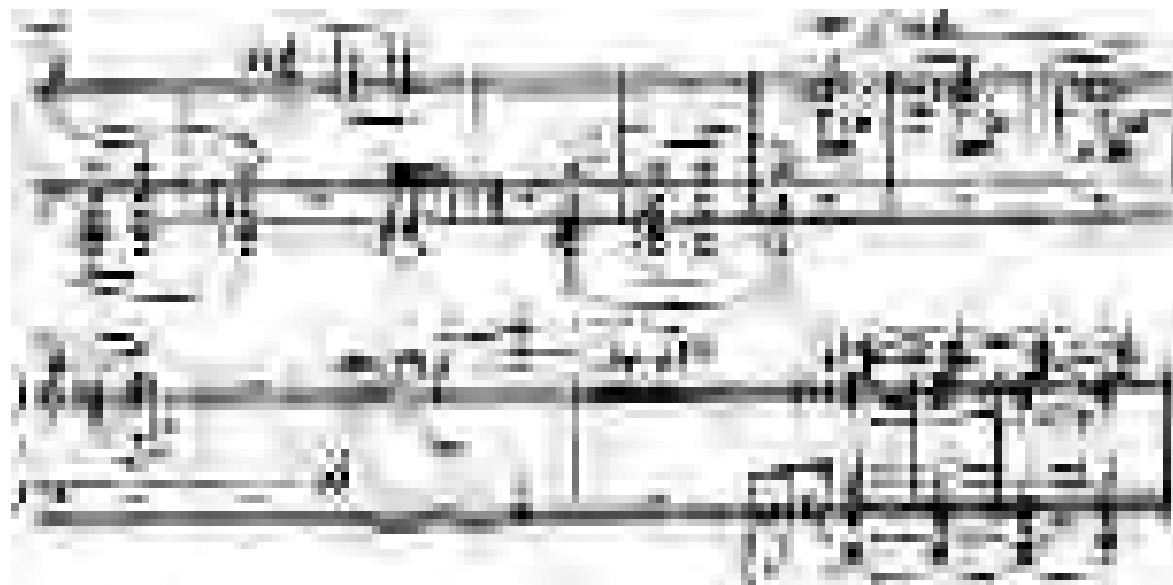


Nova kristalizacija vodi do tona *de 6!* koji ne postoji na klaviru. Iako se svira *Ce5* slušalac intuitivno nadogradi taj ton na *de* u t.365 (pr.196).



Na samom kraju sledi zloslutno ubrzanje i duga tišina. Poput prisećanja petonotni motiv druge teme pojavi se i zastane na trileru i sada vine u ništavilo mračne verzije Prometejevog *mističnog akorda: ge-cis-ef-ha-e-as*.

Pr.198. Ubrzanje i poslednji polet koji se razreši u *mističnom akordu*



Za izvođača je najbitnije da publici dočara atmosferu ove sonate i tematskih karakternih transformacija. Izvođač naravno mora biti svestan svih komplikovanih međusobnih odnosa motiva, ali ne treba da time opterećuje ni sebe ni publiku tokom samog koncertnog izvođenja. Previše detalja može dovesti do raspadanja i mozaičnosti forme. Važno je sve kratke motive objediniti u duže linije, naravno sa potrebnim kontrastima, ali bez prevelikog zaustavljanja vremena. Na taj način ova enigmatična kompozicija može postati jasnija i na prvo slušanje publici koja ne poznaje delo. Ova analiza je meni služila tokom rada na kreiranju i usviravanju svakog odseka sonate. Paradoksalno kada sam bio zadovoljan kako sam pokazao sve motive efekat na publiku je bio slabiji. Kada sam vodio duže celine uvek je efekat bio snažniji. Moje iskustvo sa ovom sonatom svodi se na to da treba imati maksimalno intelektualni pristup tokom vežbanja i potpuno sugestivno intuitivni prilikom koncertnog izvođenja.

### 4.3. TRI ETIDE OP.65

**Tri Etide op. 65** su eksperimentalna dela. U njima Skrjabin istražuju intervale koje niko pre njega nije koristio: none, septime i kvinte. Ova zbirka, uz naravno Šopenove i Listove etide, mogla je biti inspiracija za Debisijeve etide (1915) od kojih su mnoge posvećene izvođenju paraloelnih intervala (za terce, za kvarte, za sekste, za oktave).

Ove etide imaju određene zajedničke karakteristike i čak određene osobine ciklusa i zato smatram da ih treba svirati u celini. Početak prve etide karakteriše paralelni lestvični hromatski niz u nonama dok je kraj poslednje takođe lestvični niz, ali u paralelnim oktavama i kvintama. Pojavu paralelnih kvinti u poslednjem izlaganju teme u *Etidi br. 1* ja doživljam i kao neko svojevrsno proročanstvo ili pre najavu *Etide br. 3* u paralelnim kvintama. doduše Skrjabin je bio očigledno i vrlo racionalan i stavio to samo kao opciju, jer su i same none na granici izvođačkih mogućnosti. Moram da naglasim da je ovo još jedan redak primer da Skrjabin koristi lestvice u svojoj fakturi.

Zajedničko za sve tri etide je korišćenje oktatske lestvice, pokret basa po tritonusima (koji zamenjuje odnos tonika-dominanta) i akordske progresije po malim tercama. Ovi postupci su de te mere dosledno sprovedeni da možemo govoriti o nekoj vrsti lajtharmonije (Dernova, Rubcova) koja prožima sva tri dela. Ciklus otvara mistična prva etida sa kontrastima fantastične aktivnosti u *pp* dinamici i čežnje, zatim sledi čežnjiva druga sa kontrastnim iznenadnim poletom i energična varničava treća sa trijumfalnom *Imperieux* kontrastnim odsecima, koja se razgori u pravu butkinju do kraja.

#### **ETIDA OP.65 BR.1**

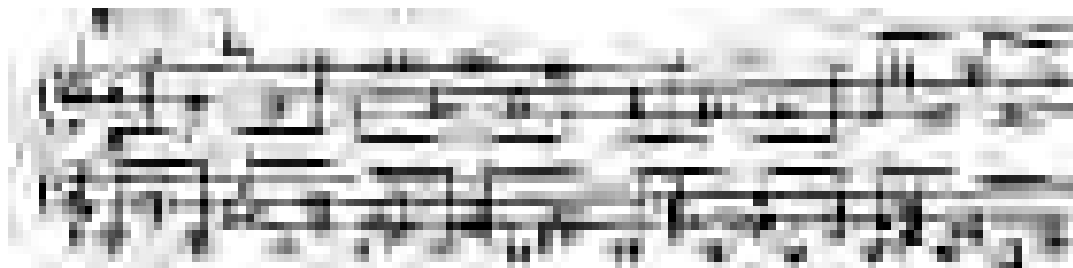
U tehničkom smislu ova etida spada u gotovo neizvodljive komade. Fleksibilno kretanje u paralelnim nonama sa adekvatnim muzičkim izrazom moguće je samo pijanistima sa dovoljno velikom rukom. Prstored je zapravo isti kao kod paralelnih hromatskih legato oktava i podrazumeva postavljanje četvrtog prsta desne ruke na crne dirke i nezgodno postavljanje dva peta na dve susedne bele dirke. Potrebna je izuzetna opuštenost i fleksibilnost ramena, lakta i koliko je moguće zgloba, jer je ovako široka pozicija sama po sebi veoma limitirana i pomalo ukočena. Potrebno je imati dobar oslonac i disanje zgloba najpre na svake tri note, a kasnije tokom vežbanja polako povećati na šest nota. Veoma je korisno provežbati ovu etidu sa

razlomljenim intervalima none. Takav način vežbanja pomaže u povećanju fleksibilnost šake, kao i da ruka stekne naviku za sviranje ovog neobičnog intervala koji je do tada retko svirala. Obrasci u paralelnim nonama su izuzetno retki. Ali moguće ih je pronaći npr. u Bartokovoj *Etidi br.1* (1918).

Pr. 199. Bartok: Etida br. 1. Razlomljeni intervali su najčešće none.



Pr. 200. Rahmanjinov takođe koristi razlomljene none u Rapsodiji na Paganinijevu temu.



U prvoj etidi iz ovog neobičnog Skrjabinovog ciklusa leva ruka koja deluje veoma apstraktno jer je izgrađena na istovremenom suprotnom kretanju dva umanjena akorda: naviše: *de eis gis ha (de)*; naniže: *e cis ais ge (e)*. Kada ove tonove poređamo sukcesivno dobijemo oktatonsku lestvicu *de, e, eis (ef), ge, gis, ais, h, cis*. Ona je simetrično podeljena na tritonusu odnosno tonu *Gis*. Na taj način tritonusni odnos u basu postaje zamena za odnos tonika-dominanta. Ovde je očigledno da je Skrjabin težio idealno simetričnim odnosima. Ove težnje su posledica njegovog traganja da kroz muziku prikaže i izrazi svoja idealistička uverenja.

Pr. 201. Etida op. 65 br.1



Etida kreće stremećim nizom paralelnim nonama kojima obično šokirate publiku na koncertu. Zatim kreće karakteristično za Skrjabina istovremeno izlaganje dve teme. Gornja deonica leve ruke predstavlja ravnopravnu temu sa temom u desnoj ruci.

Pr.202. Etida op.65 br.1 (t. 3-6) Duet leve i desne ruke



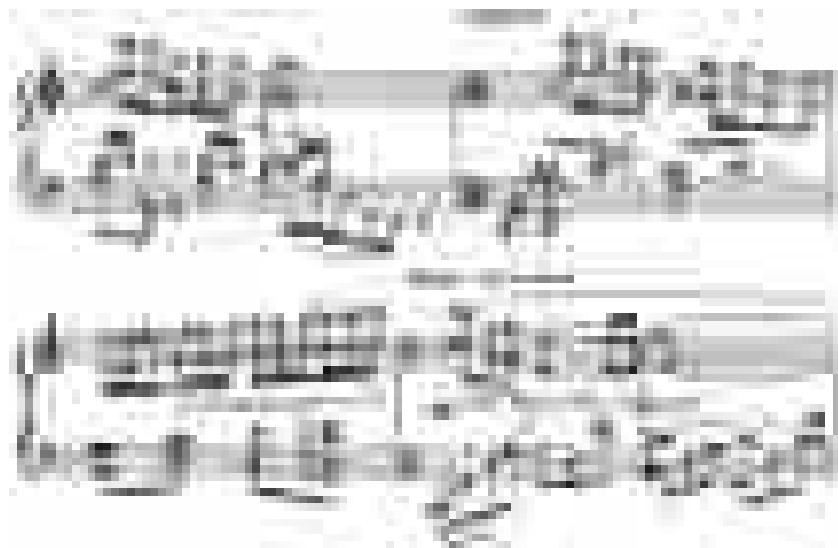
Obe teme se sekventno penju po tercama čime se podiže tenzija. Zatim se na trenutak odjednom sve dematerijalizuje i pretvara u prah, razlaganjem akorda označenim *dolčisimo*(poslednji takt u pr. 203).

Pr.203. Etida Op.65 br.1 dolčisimo dematerijalizacija fantastičnog motiva



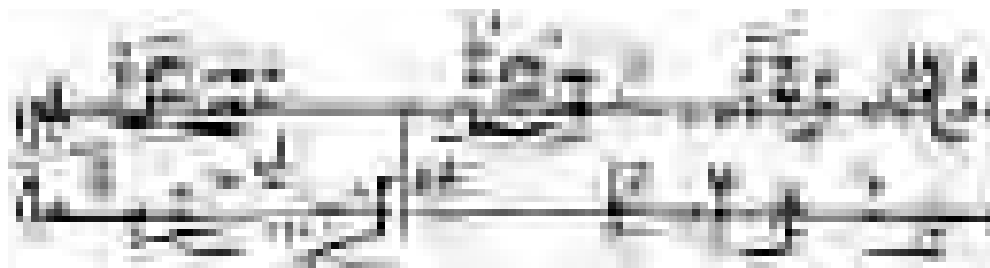
Poseban izazov za izvođača je činjenica da se veoma aktivni dijalog ova dva glasa odvija u nijansama *pp* i *p* dinamike i kulminira tek u kratkom *Agitato* odseku nakon koga se paralelene none ponovo uzdižu i uvode iznenadni kontrastni odsek.

Pr.204. Etida op.65 br.1 Kontrastni *Meno vivo* kao da ulazi u neku paralelnu reanost



Kontrastni odsek je označen sa veoma nežno i sa čežnjom *langour*. Nastavlja se dijalog dva glasa. Desna ima lelujavu liniju koju treba izvesti sa veoma fleksibilnim laktom i nežnim sporim, ali dubokim dodirom, dok se u levoj ruci istovremeno javlja motiv koji sadrži intonacija silazne kvarte sa punktiranim ritmom ka *dekrešendu* (kao neki vid kontra herojske teme. Skrjabin je herojske teme kao što smo videli iz prethodnih poglavlja često počinjao intervalom kvarte naviše i punktiranim ritmom koji ide ka *krešendu*). Ulazak u reprizu je posebno ineresantan jer je nakon izlaganja *languur* teme u diminuciji priprema kratki vrtoglavi ples.

Pr.205. Etida op.65. br.1 Vrtoglavi kratki ples koji uvodi reprizu





Nakon reprize sledi koda u kojoj se najpre izlaže skraćena prva tema. Karakteristično je ponavljanje tri puta akorda u *krešendu*, koji kao da prizivaju neku strašnu silu. Ali iznenada se pojavljuje tema čežnje u *subito ppp* dinamici i dematerijalizuje u poslednjem razloženom akordu.

Pr. 206. Zastrašujući krešendo koji se iznenada pretvori u slatku izjavu čežnje



## ETIDA OP. 65 BR. 2

Disonantni interval septime Skrjabin u ovoj etidi tretira kao konsonantni. Veštim harmonskim senčenjima, on paralelne septime tretira kao dijatonski interval koji može da zvuči manje ili više oštro ili čak slatko i zavodljivo.

Etidu karakteriše čežnjiva melodija u paralelnim septimama označena sa *dolce*. Leva ruka vodi veoma fleksibilnu liniju elegantnog, gotovo igračkog karaktera. Već na početku drugog takta imamo *ritenuto* kako bi se istakao motiv uzdaha. Kao kontrast ovoj slatkoj

atmosfera pojavljuju se oktave koje u kontekstu atmosfere svojim hadnim intonacijama čak deluju paradoksalno disonantno.

Pr.207. Etida op.65 br. 2



Sledi deo u kome se motiv uzdaha u septimama osvetljava različitim harmonijama. Čas se osvetljava, čas senči. Skrjabin menjajući boju menja i karakter jer svetliji upućuje na pokret, a tamniji na pasivnost materijala. Zatim sledi kontrastni odsek. Polet je izgrađen na sekvenci motiva po malim tercama naviše što dovodi do ubrzanja fature i odlaska u neku vrstu astrale projekcije i *volando* poletnog plesa.

Pr. 208. Etida Op. 65 br. 2 Iz slatkog sanjarenja i apatije u vrtoglavi ples i polet



Repriza je doslovna ali za tritonus niže. Etida se završava neobično. Motiv poleta se tri puta ponavlja i nestaje u *dekrešendu*. Nakon pauze kao iznenadni zaključak ovaj motiv se javlja u duplo dužim notnim vrednostima u dubljem registru i u *mf* dinamici.

Činjenica da se ova etida završava *mf* zapravo upućuje na novu tenziju i potrebu za daljim razrešenjem drame u narednom komadu.

Pr.209.



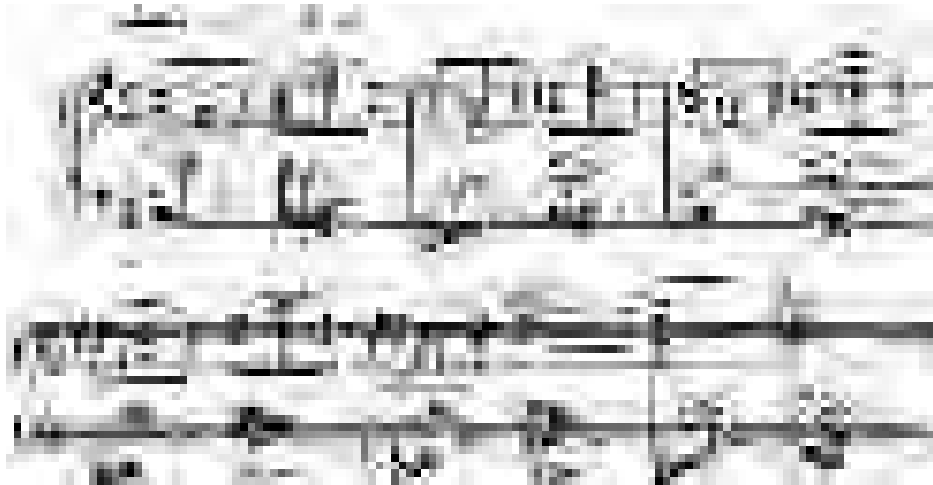
### ETIDA OP. 65 BR.3

Ova etida je razrešenje i finale ove male zbirke, mada je naravno izuzetno efektan i kao zaseban komad i tako se najčešće i izvodi. Skrjabin ovde koristi paralelne „zabranjene“ intervale kvinte i oktave. Ona po formi podseća na minijaturni sonatni oblik. Dve teme oštro međusobno kontrastiraju, a zatim se i sukobljavaju u razvojnom delu. Nakon reprize sledi spektakularna koda.

Na početku ove etide u levoj ruci je karakterističan pokret tritonusa *ge-des* u basu. U desnoj pokret je takođe na tritonus *a-es*. Međutim u prvoj figuri pokret je naniže, a u drugoj je u ogledalu te se stvara privid da je u pitanju hromatski pokret. Ova etida demonstrira Skrjabinovu težnju ka formalnom savršenstvu i simetriji. Etida počinje veoma živo, ali u *pp* dinamici. Efektni vrtlog paralelnih kvinti, sekventno se podiže do kratkog zastoja u petom i šestom taktu sa praznim nonakordom, bez terci. Potrebno je dosta vežbe da se leva ruka navikne na pokret po tritonusnoj vezi, ali kad se prilagodi to više ne predstavlja problem. U levoj ruci je tipična pratnja za brojna Skrjabinova dela kraja drugog i trećeg perioda stvaralaštva.



Pr.210. Etida op.65 br.3. Vrtoglavo poletne kvinte



Zatim, sledi druga tema sa svojim karakterističnim *imperiozo motivom* u desnoj ruci, koji kao da nameće svoju volju moćnim silaznim pokretima basa po tritonusima i vatrenim repetiranim vibrato akordima u pratnji.

Pr. 211. Druga tema je imerioznog karaktera



Razvojni deo vodi do sukoba ova dva elementa: dematerijalizovanih kvinti i materijalizovanih akorada. Potrebna je velika fleksibilnost u tempu i izvođač mora u trenutku da menja uloge iz jednog karaktera u drugi. Oba karaktera se međusobno intoksikuju tako što svaka pojava imperiozo motiva izaziva veću aktivnost kod motiva kvinti, dok one stalnim sekventnim podizanjem podižu i svaku narednu njegovu pojavu.

Pr.212. Sukob prve i druge teme u „razvojnem delu“ etide



Obe teme se nakon brojnih sukcesivnih pojava fuzionišu na kraju u moćnoj kulminaciji akordima u viskom registru klavira i u *ff* dinamici.

Pr.213. Kulminacija i fuzionisanje dva karaktera u moćnim akcentovanim akordima



Sledi *prestissimo* repriza sa malom varijacijom motiva u ritmu koju treba svirati poput iskrica *etincelant*. Taj efekat se postiže blagim akcentom na svaku prvu notu kratkog motiva u kvintama. Akcent ne treba dodavati i u levu ruku jer bi se time dobio efekat težine. Sve mora da bude lako i prozračno, kako bi se te iskricice razgorele do nove pojave Imperiozo teme.

*Imperioso*. je u reprizi skraćen jer se naglo prekida i nakon tišine od čak dva takta pauze sledi neverovatan uspon i potpuni pobedonosni polet u paralelnim kvintama i oktavama u desnoj ruci, koji kao da simboliše uvođenje svesti u novi vid postojanja

Pr. 214. Briljantna koda koja kao da citira *Allegro fantastico* motiv sa početka prve etide



#### 4. 4. POEMA K PLAMENU

*Komponovati samo muziku, kako dosadno. Želim da svojim stvaralaštvom izrazim velike filozofske ideje.*

U poslednjoj fazi stvaralaštva Skrjabin se zainteresovao za tajne doktrine teozofije i postao mistik. Bio je jedan od najznačajnijih predstavnika ruskog simbolizma i misticizma u umetnosti i počeo da kreira krajnje originalne ekspresionističke i apstraktne kompozicije pod uticajem filozofije. Počela je da ga opsega ideja sinestezije: da određeni tonaliteti imaju određene boje, čak i mirise. Kao što je već naglašeno Skrjabin je u svom delu *Prometej (Poema vatre)* za orkestar, klavir i hor prvi je u partituru uneo i svetleći klavir, kojim se projektuju određene boje tokom izvođenja. List je prvi dočarao vodu na klaviru u *Jeux d'eau a la Villa d'Este*, i njegov primer su briljantno sledili u mnogim svojim delima Debisi i Ravel, a Skrjabin je dočaravao efekte letenja, astralne projekcije i pokušao je da dočara plamen. U mnogim svojim delima on dočarava put i borbu od mraka ka svetlosti, ka radosti i večnoj vatri sunca i prosvetljenja. On teži da kroz svoja dela ohrabri čovečanstvo na realizaciju smelih ideja i transformaciju za dobrobit svih.

Poema op. 72 *Vers la flamme – K plamenu* predstavlja vrhunac njegovog kasnog stvaralaštva za klavir. Delo je potpuno apstraktno, poput slika Kandinskog, i izražava izuzetno snažnu simboliku. Ova poema počinje mračno u dubokom registru, sa gotovo zamrznutom statičnom prvom temom. Skrjabin upisuje u partituru oznaku *sombre* – mračno, tamno, tmurno.

Pr.215. *Vers la flamme* op.72 Mračni mistični početak.



Čitava faktura iz početne zamrznute statike odjednom oživljava. Komplikovani poliritmički odnosi su kad se usviraju veoma udobni i neočekivano prirodni za izvođenje. Skrjabin piše u partituri: *sa emocijom stvaranja rađanja i sa pritajenom radošću:*

Pr.216. Iz mraka ka svetlosti, motiv stvaranja, rađanja



Ova ideja se polako razvija i neprestano narasta. Zatim se iznenada pojavljuje mračni motiv sa početka koji pokušava da zaustavi pozitivnu stihiju i nastaje sukob ova dva elementa.

Pr. 217. *Vers la flamme* op.72 (t.68-70). Sukob svetlosti i mraka.



Zatim taj mračni motiv „intoksikovan“ entuzijazmom druge teme počinje da se vrti kao u nekakvoj galaktičkoj spirali. To je komešanje iz koga nastaje kosmički veliki prasak!

Pr.218. Razgorevanje neobičnog tremola u sekundama i vrtolžno kretanje prve teme



Ovo dovodi do transformacije druge teme koja se sada pojavljuje *Eclatant lumineux* (svetlo, sjajno, burno). Ona se otvara, ostvaruje i radosno, ponosno i pobedonosno objavljuje poput fanfara:

Pr. 219. Svetle, sjajne fanfare radosno objavljuju motiv rađanja



podržane simbolom vatre:



Sve do kraja kompozicije smena ovih motiva odvija se u ekstazi. Na samom kraju sve nestaje u plamenu.

Pr. 220. Simbolički ova poema koja je počela u najdubljim registrima završava se u najvišem



Skrjabin nije ostavio program za ovo delo i ostavio je otvorenu mogućnost za tumačenja. Svakako put od mraka i niskih registara do svetlosti i najviših registara klavira upućuje na duhovnu transformaciju i pročišćenje kroz plamen.

## 5. OSOBENOSTI FAKTURE KLAVIRSKOG STAVA

Analizirajući partiture Skrjabinovih dela svih perioda stvaralaštva može se zaključiti da je pisao dosta precizno sa obiljem interpretativnih oznaka. U prvom periodu iako su mnoga njegova dela imala vanmuzičke inspiracije nije ih upisivao u partituru. Oznake su standardne italijanske. Slično kao Šopen, u prvom periodu stvaralaštva Skrjabin je koristio samo žanrovske naslove i nije davao nikakava poetska imena svojim delima. Takođe, nije upisivao ni posvete. Jedino je u svojim brojnim zbirkama prelida (opusi br. 11, 13, 15, 16, 17) upisivao godinu i mesto nastanka, što svakako inspiriše izvođača da potraži inspiraciju za nastanak ovih dela detaljnim istraživanjem Skrjabinove biografije. U drugom periodu od 1903. godine odnosno od op. 30 pojavljuju se prva dela sa neobičnim programskim naslovima kao što su *Tragična poema*, *Satanska poema*, *Maska*, *Želja*, *Poema čežnje...* Od trećeg perioda Skrjabin uz standardne italijanske oznake počinje da unosi i francuske oznake za karakterizaciju specifičnih odseka ili motiva.

Dinamičke oznake u svim periodima stvaralaštva variraju od *pppp* do *fff*. Lukovi fraziranja, kao i akcenti jasno su obeleženi. Njegove partiture gotovo da nemaju nikakve ukrase, a u prvom periodu vrlo je retka i upotreba trilera. Trilere će Skrjabin početi da koristi intenzivno od svoje *Pete sonate*, ali ne u tradicionalnom smislu kao ukras ili način produženja trajanja duge note na klaviru, već kao moćno ekspresivno i kolorističko sredstvo. Skrjabin je moguće inspiraciju za trilere kao vid „treperenja duha” pronašao u Betovenovim sonatama op.109 ili op.111, a koloristička upotreba trilera i tremola je verovatno pod uticajem Listove kompozicije *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* koja je značajno uticala i na Debisija i Ravela. Skrjabin je retko koristio oznaku *rubato* već je koristio preciznije oznake kao što su *tenuto*, *rallentando* ili *accelerando* upućujući izvođača na konkretnije načine fleksibilnosti tempa. Skrjabinovom meceni i izdavaču Beljajevu možemo da zahvalimo što dela izdata do 1903.god. imaju i metronomske oznake, jer ih je Skrjabin uneo tek na njegovo insistiranje, mada se žalio da se tempo toliko često menja da su često besmislene. Zanimljivo je da je Skrjabin gotovo u potpunosti izbegavao da stavlja oznake za pedal. Razlog je verovatno činjenica da je sam bio vrhunski majstor umetnosti pedalizacije i shvatao da je gotovo nemoguće označiti sve suptilne promene i očigledno računao na to da će njegova dela izvoditiiskusni interpretatori.

U njegovoj fakturi nema tipičnih romantičarkih virtuoznih pasaža niti efektnih nizova skala ili razloženih akorada. Izuzetak je *Etida op. 8 br. 10* u paralelnim hromatskim tercama i *Etida op. 65 br. 1.* u nonama. Kod Skrjabina je svaki deo fature napisan gotovo asketski i ima određenu melodijsku ulogu. Vrlo rano, Skrjabin je otkrio stvaralački princip kog će se držati kroz sve periode, da je melodija razvijena harmonija, a harmonija zamotana melodija. Virtuozne arabeske koje su Šopen i List upisivali sitnijim fontom od ostalih nota praktično ne postoje kod Skrjabina, izuzev u *Nokturnu op.9*. U poznom periodu Skrjabin će koristiti sitniji font za razložene akorde koji okružuju melodiju, ali ne da bi istakao njihovu dekorativnu ulogu već drugačiju eteričnu vrstu dodira kojom se jedino može dobiti adekvatna boja.

Govoreći generalno, najznačajniji vidovi tehnike koje je Skrjabin koristio u svojim delima su oktave i akordska tehnika, kao i izuzetno razvijena deonica leve ruke iz čega se ponekad javlja i problem distribucije ruku (tj. rasporeda muzičkog materijala između ruku). Posebna pažnja je potrebna da se obrati na harmoniju, kontrapunkt i vođenje linija, tempo i specifične osobine ritma, poliritmije, pedalizacije i kolorističkih efekata o čemu je većim delom, izlagano kroz izvođačke analize u prethodnim poglavljima.

## OKTAVE I AKORDI

Oktave i akordi (simultani, razloženi, repetirani) su neka vrsta zaštitnog znaka po kojima se raspoznaje Skrjabinova klavirska faktura. Interesantno je da su ovi vidovi fature koji se obično koriste kao vrhunac virtuozyteta kojim publiku podignete na noge na primer oktave u Listovim koncertima ili *Koncertu u be molu* Čajkovskog, kod Skrjabina najčešće koriste za izražavanje specifičnih melodijskih pokreta. Gotovo da nema standardnih romantičarskih pasaža sastavljenih od pokreta u skalama ili sekventnog ponavljanja modela, već je kod Skrjabina sve melodija. Najpre ću se osvrnuti na neke zajedničke karakteristike ova dva vida klavirske tehnike kao i njihove primene u konkretnim Skrjabinovim delima. Za izvođenje oktava kao i akorada potrebna je izuzetna fleksibilnost čitavog aparata i balans tenzije i relaksacije.

Ključno je najpre osvestiti kada zglob ide prema dirkama tj. „u klavir“, a kada iz klavira jer to omogućava disanje zgloba. Takođe, ključno je da se lakat otvara u trenutku podizanja zgloba, a zatvara u trenutku spuštanja zgloba. Na taj način dobijate relaksiranu ruku kojom možete izvesti puno repetiranih oktava ili akorada bez zamora. Takođe, na taj način oslobađa se i



rame i stvara mogućnost da se koristi težina cele ruke, što je veoma važno jer Skrjabin često piše duge *fortissimo* odseke sa oktavama ili repetiranim akordima koji se često izvode u ekstremno brzim tempima. Takvi odseci su veoma iscrpljujući za pijanistu, ne samo emotivno već i fizički i tokom rada na delu i vežbanja mogu čak da izazovu ozbiljan bol, umor, pa čak i povrede ruku i tetiva ukoliko nema dobrog balansa između tenzije i relaksacije. Dakle, najznačajnije je uspostaviti potrebnu kontrolu težine ruke i brzine ulaska u dirku od čega ključno zavisi i lepota tona.

Potrebno je ovladati određenim standardima brzine. Skrjabinove oktave su uglavnom u triolama ili sekstolama mada se često javljaju i u kvintolama. Potrebna brzina je između 60 i 80 otkucaja po bitu za šest nota, odnosno između 120 i 160 za šest nota.

Kao pobornik Buzonijevog metoda pored oktava u delima koja su deo mog umetničkog projekta u prelidu op.13 br.6 u ha molu i Fantaziji u ha molu op.28 ja sam paralelno radio sve oktavne pasaže iz njegovih ranih dela. Izuzetno je korisno i osvežavajuće za imaginaciju provežbati ostinatne okrave iz Prelida u ef molu, kao i treći stav njegove *Prve sonate* i naročito oktavnu *Etidu u gis molu op. 8 br. 9*. Iako je opšti princip rada zglobom i korišćenja cele ruke isti, sviranje novog materijala i novih motiva daje posebnu fleksibilnost u delima koja su mi na repertoaru umetničkog projekta. Postoji efekat koji bi se najbolje mogao opisati kao transfer znanja. Pored toga melodijske oktave u *Etidi op. 8 br. 12* u dis molu i *Allegro de concert op.18* su odlična priprema za melodijske oktave u *Fantaziji u ha molu*. Još jedan važan element Skrjabinovog tretmana oktava su razloženi akordi u oktavama. Modeli se kreću od standardnih malih razlaganja do ekstremnih širokih akordskih pozicija. Psihološki veoma pomaže da sebi kažete da skokovi ne postoje, već je sve melodijska intonacija. To je veoma važno i to ne samo u psihološkom smislu. Kada doživljavate velike razmake na klavijaturi kao melodijske intonacije, onda lakat preuzima ulogu sličnu gudalu na gudačkim instrumentima. Na taj način pokret je zaobljen skladan i lep i kao takav omogućava najbolju moguću transmisiju energije i težine ruke. Samim tim dobija se lep, kontrolisan ton. Kada mislimo na skokove gotovo automatska reakcija je stezanje ruke, što rezultira da pokret postane uglast, iskidan i često je rezultat prebrz ulazak u dirku koji rezultira ružnim otvorenim tonom koji je glasan i oštar, ali ne i vibrantan te paradoksalno iako fizički jači, slušalac ga doživljava kao slabiji.

U ekstremno teškim mestima za izvođenje smatram da je nakon pravilne postavke pokreta potrebno misliti isključivo o samoj ubedljivoj emotivnoj interpretaciji, nikako o tempu ili o tome da je to mesto tehnički teško. Na taj način ova teška mesta postaju organski deo celine izvođenja i doživljavate dok svirate samo povećan intenzitet ili aktivnost, a nemate psihološko opterećenje. Tada se dešavaju i čuda da u naletu inspiracije ta mesta odsvirate sa potpunom lakoćom i punim muzičkim smislom. Naravno da bi se došlo do tog nivoa potrebno je puno vežbanja, kao i povezivanje tog mesta sa prethodnim i narednim odsekom kroz pažljiva usviravanja.

Interesantno je da Skrjabin nikada ne koristi razlomljene oktave. Međutim smatram da je za fleksibilnost aparata veoma korisno oktave iz njegovih dela provežbati upravo na taj način sa zadržavanjem naravno inicijalnog pokreta zgloba i lakta. Ova vežba doprinosi melodizaciji oktava, a i povećava koncentraciju na vertikalni tok linije kao i pažnju na zvuk petog (ili četvrtog prsta na crnim dirkama) odnosno palca.

## AKORDI

U ranoj fazi stvaralaštva Skrjabin akorde primenjuje u veoma raznovrsnim vidovima. Ovde je takođe moguće iskoristiti princip transfera znanja ili možda pre transfer principa vežbanja. Princip razloženih arpeđiranih akorada iskoristio sam u radu na simultanim akordima u Fantaziji u ha molu. Ruke i dodir postaju mekši. U narednim redovima citiraću Safonova:

Skrjabinov profesor Safonov govorio je o tehnici akorada: „Ako se ne namerava neki specijalni efekat grubosti, akord se nikada ne sme pripremati u krutom položaju, jer tada zvuk postaje tvrd i drven. Akord se mora tako reći sakriti u zatvorenoj šaci koja se otvara, padajući odozgo na potreban položaj, upravo u samom trenutku kontakta sa dirkama. To znači da akord mora biti spreman u mislima pijaniste pre nego što se šaka otvori. Ovo je bila tajna neuporedive lepote zvuka u akordima Antona Rubinštajna, čije je sviranje autor ove knjige imao sreću da pažljivo prati dugi niz godina. Čim se akord oglasi, prsti se odmah opuste i ponovo zatvaraju u meku pesnicu dok se ruka pomera prema gore. Teške virtuozne pasaže treba vežbati *pianissimo*, bez pedale i u sporijem tempu. Generalno, Safonov nije mario za veliki *forte* u izvođenju klavira. Izbegavao je bilo kakvu oštrinu tona, govoreći da „ako udarite klavir, on vrišti“.

(Leikin, 2011: 22)

**Repetirani akordi** su zaštitni znak Skrjabinovih dela kroz sva tri perioda stvaralaštva. Za repetirane akorde važi isti princip upotrebe zgloba i lakta kao i za oktave. Takođe je potrebno doći do standarda brzine sviranja po 6 nota od M.60-80.

Skrjabinovi akordi su često u neobičnim pozicijama. Zbog toga ih vežbam razloženo kako bi svaki prst osetio poziciju. Akorde ovog tipa Skrjabin u prvom periodu svog stvaralaštva koristi da bi podcrtao vrhunce u delima (najčešće transformacija lirске teme u herojsku i strastvenu) slično kao i njegov idol Šopen. (u srednjem periodu one se mogu pojaviti i na početku dela dve poeme op. 32 tragična poema i imaju drugačiju ulogu). Dovoljno je da navedemo samo neke primere *Etida u dis molu*, *Fantazija ha mol*, IV stav iz *Treće sonate* gde se lirska tema trećeg stava pojavljuje u kulminaciji finala pred kodu. Dakle ne sme se zaboraviti da je melodioznost u prvom planu. Uprkos svoj strastvenosti izvođač mora zadržati oblik fraze i izvoditi melodije u akordima sa istom fleksibilnošću, kao i kada su lirске u jednoj liniji. Meni lično je od ogromne pomoći, da takve odseke vežbam kao razložene akorde bilo od palca bilo od petog prsta. To mi daje psihološku opuštenost, ali i bolju „proslušanosć“ fakture što sve zajedno doprinosi boljoj svesnosti i kontroli muzičkog materijala.

## LEVA RUKA

U Skrjabinovom stvaralaštvu veoma su značajna *Dva komada op. 9* za levu ruku gde je Skrjabin doveo do krajnjih granica mogućnosti leve ruke kako u izražajnom tako i u tehničkom smislu. List je prvi osmislio klavirsku fakturu na taj način da se stvori efekat kao da pijanista svira sa tri ruke. Kombinovanjem basa sa melodijom u srednjem glasu koju bi dve ruke podelile i pasažima u desnoj ruci stvarao je zapanjujući efekat za publiku svog vremena. Listov veliki takmac Sigismund Talberg je do te mere koristio ovaj efekat da su ga prozvali troruki pijanista, a publika bi često ustajala sa svojih sedišta da proveriti da nema zaista neka treća ruka koja mu pomaže. Skrjabin je neverovatnom veštinom uspeo da stvori takav efekat, ali sa samo jednom rukom u *Preludijumu op. 9 br. 1* kombinujući dve melodije sa pratnjom u srednjem glasu. Ovaj primer posebno ističem, jer će tokom daljeg Skrjabinovog stvaralaštva bogato razvijena deonica leve ruke postati značajna karakteristika i zaštitni znak njegovih dela.

## Pr.221. Preludijum za levu ruku op. 9 br. 1 (t. 1-3)



Leva ruka često mora da prelazi velikom brzinom između različitih registara i da igra ulogu basa i pratnje, ali i dodatnih podglasova. Veoma je interesantno da etide iz op. 8 karakteriše izuzetno bogata deonica leve ruke čak i kad je u provom planu neki drugi vid tehnike u desnoj ruci na primer tercna br. 10 ili oktavna br. 12. Razvijena deonica leve ruke često u ekstremno širokim pozicijama zapravo omogućava da se pokrije čitava klavijatura. Iz toga proističe mogućnost vođenja unutrašnjih glasova kroz različite registre klavira ili isticanje određenih dodatnih intonacija u bogato razvijenoj pratnji, što dovodi do svojevrsne orkestracije klavirske fakture. Još jedan izuzetno značajan inovativni aspekt koji iz takve fakture proizilazi je da jake dobe takta postaju relativizovane, jer su retko podvučene basom kao dominantnim organizacionim faktorom fakture. Leva ruka vrlo često počinje formule u višem registru, a bas odgovara na slaboj dobi i dobija više kolorističku nego ritmičku ulogu. To fakturi Skrjabinovih dela daje izuzetnu lakoću i poletnost i paradoksalno prozračnost uprkos guston tkanju glasova. Time faktura postaje veoma fleksibilna, a taktne crte kao da se tope. Ono što jasno proizilazi iz svega prethodno rečenog je da deonice leve ruke u većini Skrjabinovih dela svih perioda treba provežbati odvojeno i sa posebnom pažnjom na elastičnost pokreta i plastičnost muzičkog toka.

### PODGLASOVI

U mnogim delima Skrjabin koristi izvlačenje podglasova. to je pre njega radio i Čajkovski, ali je kod njega i Rahmanjinova to prosto zaštitini znak. Često Skrjabin isticke u notama da je potrebno izvući određeni glas, ali ponekad se on nameće sam po sebi svojim intonativnim sadržajem npr. Etida op.8 no.7 u be molu. Smatram da ih je nužno uvek pažljivo voditi u drugom dinamičkom planu, dakle nešto tiše od melodije bilo da su oni istaknuti u

notama ili se podrazumevaju po samoj strukturi facture. Na primer u lirskoj *Etidi op.8 br.11*, Skrjabin upisuje četvrtine na gornju notu pasaža i time kreira još jednu liniju. Ovo se može primeniti kao princip i na mestima gde Skrjabin nije eksplicitno naglasio izvlačenje glasa kao na primer u *Etidi u be molu br.7*.

Pr. 222. Etida op. 8 br. 11. Melodija u srednjem glasu vodi se palčevima leve ruke



Pr. 223. Etida op. 8, br. 7 Isticanje skrivenog glasa u levoj ruci



Ovaj princip isticanja skrivenih glasova primenio sam direktno u svom izvođenju Fantazije u ha molu.

## **5. 1. MOGUĆNOSTI PRIMENE BUZONIJEVOG METODA NA FAKTURU SKRJABINOVIIH DELA**

Legendarni italijanski pijanista, kompozitor i filozof Feručo Buzoni (1866-1924) je u svojoj desetotomnoj knjizi *Klavierübung* obrazložio svoj metod rada na delima i klavirskoj tehnici. Buzonijev metod spada u najkompletnije i najracionalnije pristupe u radu na sagledavanju i prevazilaženju tehničkih problema u delima svih epoha klavirske literature, a bazira se na Bahovim i Listovim principima pristupa klavirskoj fakturi. U knjizi *Feručo Buzoni*

*pijanista* Dragan Šobajić je definisao tri elementa ili principa ovog metoda: 1. Tehničke formule; 2. Tehničke varijante; 3. Tehničko fraziranje. Ruski pijanista Leonid Kogan je u knjizi *Busoni as a pianist* napravio pregled gotovo svih aspekata Buzonijevog pijanizma.

### 1. Tehničke formule

*„Postoje umetnici koji proučavaju instrument kao i muzički aparat kao celinu i umetnici koji savladavaju zasebno pojedine pasaže i pojedine komade. Za ove druge, svaki komad je i nov problem koji mora sa naporom i svak put nanovo da se rešava iz početka; oni su primorani da za svaku bravu izrade novi ključ. Prvi bravari sa nevelikim svežnjem kukica i kalauza brzo ovladavaju i proniču u tajnu bilo koje brave. To se odnosi kako na tehniku tako i na muzički sadržaj i na memorisanje“.* Feručo Buzoni

(Šobajić, 1987:27)

Buzoni je ovaj princip rada preuzeo direktno od Franca Lista. List je svojoj učenici Valeriji Boasije savetovao: „moraš obuhvatiti umetnost u njenim osnovnim principima“. Kogan navodi da se ovaj Listov savet odnosio takođe i na tehniku: akorde, modulacije, harmonske progresije... List dalje savetuje:

Svi mogući pasaži mogu se svesti na nekoliko osnovnih formula iz kojih mogu da poteku sve povezane kombinacije...sve ove kombinacije mogu se svesti na nekoliko esencijalnih pasaža koji su ključevi za sve; nove kombinacije se dešavaju retko i promene su toliko male da ne predstavljaju nikakav poseban problem. Zato, onaj ko ovlada ovim „ključevima“ i dobro provežba varijante koje iz njih proističu neće imati nikakvih teškoća sa čitanjem i učenjem novog teksta; kako su sve teškoće već prevaziđene pijanista može sve da odsvira sa lista i bez potrebe za vežbanjem.

(Kogan, 2010: 68)

Buzoni je predlagao da se ovi ključevi pronađu i istovremeno vežbaju odlomci iz dela koji ih sadrže. Na taj način širi se repertoar pijaniste, a i dobijate ideje da formule provebate i u novim kontekstima dinamike ili ekspresije što svakako unapređuje i obogaćuje osnovnu formulu iz dela na kom zapravo radite.

Kogan daje nekoliko primera ovih ključeva:

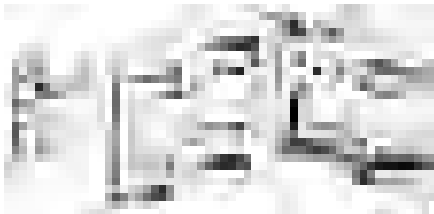
Pr. 224. Formula iznad je iz Bahovog DTK I Preludijum u fis molu dok je primer ispod iz Listove Sonate u ha molu.



Pasažni „ključ“ iz Šopenove *Etide op. 25 br. 12 u ce molu* pojavljuje se takođe i u njegovoj *Baladi br.4 u ef molu* kao i u *Listovom Koncertu br. 2 u A duru* kao i u mnogim drugim delima.

Pr.225.

- a) Šopen Etide op.25 br.12      b) Šopen: Balada br.4      c) List: Koncert br.2



## 2. Tehničke varijante

Buzoniv princip rada sa tehničkim varijantama se može sveste na dva pristupa:

a) Manje izmene unutar originalnog motiva, koje ga olakšavaju ili otežavaju

b) originalni motiv kao polazište za rad na fakturama drugih dela i autora

a) Ovaj prvi pristup je izuzetno koristan u radu sa originalnim autorovim tekstom. Osnovna formula se rastavi na sastavne motivske komponente, koje se sviraju duplo ili sa višestrukim ponavljanjem ili se jedan ton (najčešće skriveno melodijski) drži dok se ostali kreću. Tim

mentalnim pojednostavljenjem ili ponekad otežanjem teksta, pijanista tokom vežbanja može sluh i čitav svirački aparat fokusirati na veoma konkretne probleme i samim tim ih efikasno i brzo prevazići uz povećanje kvaliteta izvođenja i kontakta sa instrumentom. Ovaj pristup sam i ja pratio u svom radu na umetničkom projektu. a inače je standardan način rada preporučen od mnogih pijanista i veoma detaljno obrazložen i u redakcijama Šopenovih dela Alfreda Kortoa. Evo nekoliko primera:

Pr. 226. Bah: Prelid u ce molu (DTK I) Buzonijeve predvežbe:

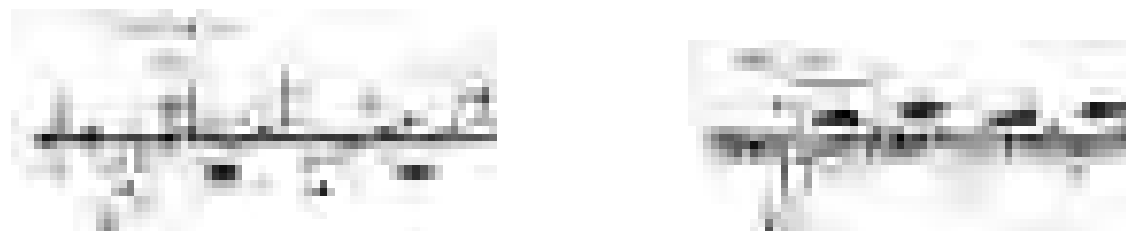


Postoji i vid rada gde se originalni motiv izvodi u celini, ali sa drugačijom distribucijom ruku. Ovaj način rada je pre priprema za neka druga dela nego za ono koje sviramo. Npr. Buzoni predlaže da se Bahov *Preludijum u Ce duru* izvede samo levom ili samo desnom rukom ili naizmenično.

Pr. 227. Buzonijeve varijante vežbanja Bahovog preludijuma u Ce duru



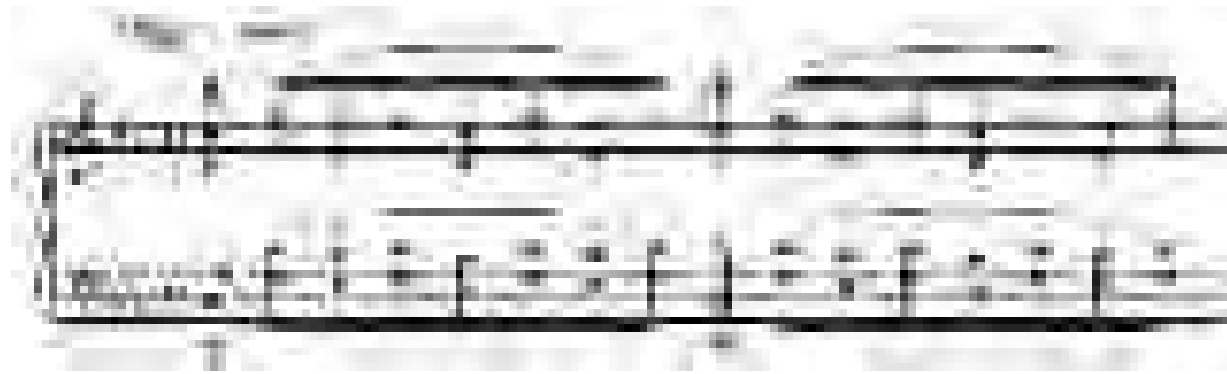
Pr. 228 Evo još dva primera za izvođenje uz različitu distribuciju ruku:



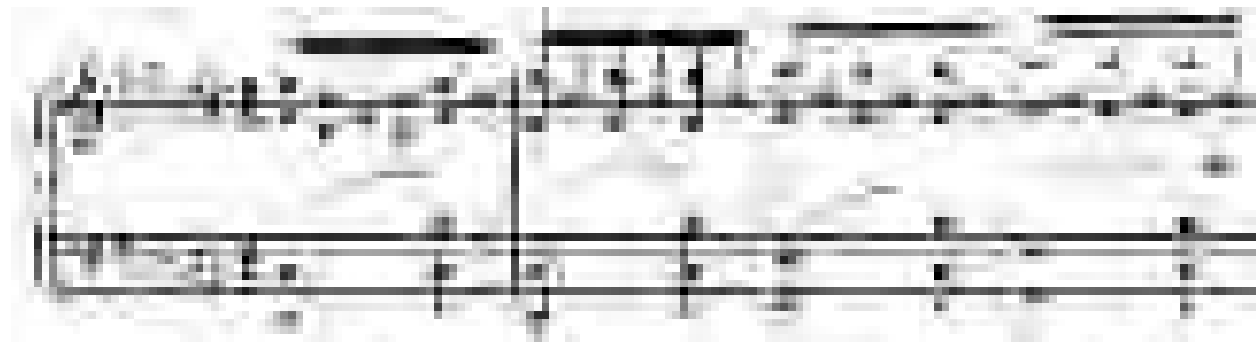


## 2. Originalni motiv kao polazište za rad na fakturama drugih dela i autora

Pr. 229. Bah: Preludijum u ce molu DTK I, Buzonijeva verzija u sekstama



Pr. 230. Buzonijeva verzija Bahovog Preludijuma u Cis duru DTK I



Ovaj drugi pristup je izazvao dosta kontravezi. Buzoni je isticao da se maštovito i paralelno mogu sagledati i uvezbati razni vidovi tehnike koji su u okvirima standardnog repertoara. On je na ovaj način, visoko ceneći Baha, pokušao da dokaže da je Bah u zbirci DTK dao arhetipske formule motiva koje će se kasnije u literaturi javljati u novim fakturama. Buzoni je bio protiv larpurlartističkog principa Godovskog koji u svojim 53 obrade Šopenovih etida kotisti formule koje su često po težini van granica standardne klavirske literature i postaju na taj način same sebi cilj. U pripremi rada na svom umetničkom projektu ja sam koristio obrnuti princip i formule iz drugih dela primenjivao za vežbanje određenih Skrjabinovih modela.

## 3. Tehničko fraziranje

Buzoni je oučio da lakoća i brzina usvajanja i rešavanja nekog tehničkog problema zavisi od mentalne pod podele i grupisanje problema na njegove sastavne delove. Ovo mentalno

regrupisanje pasaža Buzoni naziva *tehničko fraziranje*. Kogan daje odličan primer ovog principa. „Zamislite da morate brzo da pročitate, zapamtite i izgovorite sledeći niz:

ookbookbookbookbookb.

Naravno da uočavate da postoji obrazac *ookb* koji se pet puta ponavlja. Međutim ako ga rasporedite mentalno na smisleniji način otkrićete da postoji smisaona reč *book*. Ako regrupišete početak obrasca dobićete sledeću formulu:

ook book book book book b

Poput magije težak niz za izgovaranje postaje smislen i lak, i što je još značajnije na taj način drastično se povećava brzina - kako percepcije tako i memorisanja, a samim tim i sigurnosti i ubedljivosti izgovaranja.“

Kao demonstraciju ovog principa, Kogan navodi eksperiment koji je Egon Petri (jedan od najboljih učenika i sledbenika Buzonija) sproveo na svom master klasu na Konzervatorijumu u Moskvi 1920. godine Petri je zadao zadatak studentu da odmah bez pripreme sa lista odsvira veoma težak pasaž u decimama:



Nakon nekoliko bezuspešnih pokušaja studenta, Petri mu je zadao zadatak da regrupiše ovaj pasaž tako što će prva nota postati slaba doba, a dalje nastavi pasaž kao da je u razlomljenim oktavama:



Rezultat je bio zapanjujući kako za studenta, tako i za publiku. Student je briljantno i momentalno odsvirao celi pasaž. Ova jednostavna demonstracija Buzonijevog principa se bazira

na automatizmu pokreta. Student je naravno imao u rukama obrazac razlomljenih oktava po umanjenom akordu kao vid dugogodišnje tehničke obuke. Kada mentalno svedete problem na poznati obrazac (patern) samo izvođenje svodi se na jedan impuls volje, umesto na nekoliko posebnih nota. Samim tim drastično se ubrzava proces čitanja, učenja i provežbavanja teksta. Međutim tehničko fražiranje ne sme da se čuje! To je unutrašnji mentalni impuls kojim izvođač sagledava i grupiše fakturu i pokrete ruke, ali se mora zadržati originalno fražiranje i akcentuacija prilikom izvođenja dela.

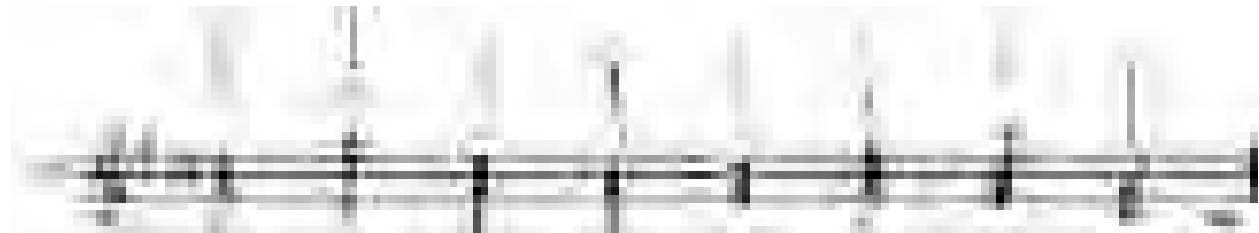
Kogan daje još jedan očigledan primer Buzonijevog principa mentalnog grupisanja kombinovanog sa principom tehničkih varijanti:

Pr. 231. Bah. Preludijum u Ge duru, DTK I



Niz od 24 note moguće je mentalnom grupacijom povezati u nekoliko smisaonih celina i impulsa:

Pr. 232. Poziciona postavka u akordima Bahovog preludijuma



Naravno prilikom ovakvog grupisanja nužno je zadržati isti prstored kojim ćete svirati originalni tekst jer je u protivnom besmisleno praviti drugačije grupacije. Iz ovog principa ja sam definisao jednostavno pravilo koje primenjujem kako u svom radu na učenju novog teksta tako i u radu sa studentima: rastavljene note skolopi u akord, akorde rasklopi u posebne note.

Ovaj princip se u potpunosti može povezati sa principom komponovanja koji je sam Skrjabin proklamovao: *Harmonija je zamotana melodija, a melodija razmotana harmonija.*

## PRIMENA BUZONIJEVOG METODA NA ODABRANE FRAGMENTE SKRJABINOVIIH DELA

Buzonijev metod sam primenio na dva aspekta Skrjabinovih dela: tehnički i poetički. U tehničkom smislu, određeni vid tehnike bi potražio kroz sva Skrjabinova dela i provežbao sve slične fragmente. Pvaj metod rada baziran na Buzonijevim principima najpre ću izložiti na kratkom primeru iz Skrjabinove Fantazije u ha molu.

Pr. 233. Skrjabin: Fantazija op. 28 Kulminacija druge teme u reprizi.



Moguće je provežbati desnu ruku iz ovog odseka u Fantaziji sa najčešćim formulama razloženih akorada koje koje koristi sam Skrjabin u svojim drugim delima. To je izuzetno korisno jer šaka postaje fleksibilnija, a prsti čvršći i sigurniji u postavci svakog akorda.

Pr.234. Razne formule razloženih akorada u Skrjabinovim delima

Etida op. 8 br. 1



Etida op. 8 br. 3



Etida op. 8 br. 3



Etida op. 42 br. 5



Etida op. 65 br. 3



Za oslobađanje zgloba i lakta, izuzetno je korisno sve akorde provežbati i u arpeđima ili razloženim notama od palca ili od petog prsta. Prethodno navedenim primerima dekonstrukcije osnovnog akordskog materijala zapravo dobijamo nove konstrukcije i povezivanja unutar njega samog. Na taj način se približavamo i idealu Skrjabinovog profesora Safonova koji je govorio da akord, odnosno poziciju, morate imati u ruci pre nego ga postavite na klavir. Primena brojnih varijanti organizacije akordske fakture samog Skrjabinina svakako mogu pomoći u vežbanju, a sa druge strane paralelno se osvaja novi repertoar.

Buzoni je istakao da se sistem tehničkih formula teško primenjuje na Frankova dela zbog specifičnosti njegove upotrebe harmonije i da je potrebno posebno pronaći njegovu literaturu kako bi se pronašli "ključevi". Isto važi i za Skrjabinina. Kao što je već naglašeno on ne koristi standardne modele pasaža bazirane na kombinaciji skala i razloženih akorada, kao što su to činili Šopen, Liszt, Čajkovski, Rahmanjinov. Njegovi pasaži su zasnovani na specifičnim melodijskim motivima i neobičnim harmonskim rešenjima i kombinacijama. Kada Skrjabin koristi standardne formule razlaganja akorda one su gotovo uvek u ekstremno širokim pozicijama koje su retko koristili Šopen i Liszt. To je vid njegove posebnosti i originalnosti klavirskog sloga.

Za uspešno i brzo učenje dela drugog i trećeg perioda Skrjabinovog stvaralaštva potrebno je upoznati se praktično sa neobičnim formulama koje proističu iz njegovog harmonskog jezika baziranog na alterovanim dominantama sa dodatim tonovima 9, 11 i 13. Kretanje formula je takođe neuobičajeno zbog korišćenja oktatske, celostepene i akustičke lestvice kao i harmonskih progresija po malim tercama ili najčešće tritonima (koje je Dorn nazvao tritonska veza).

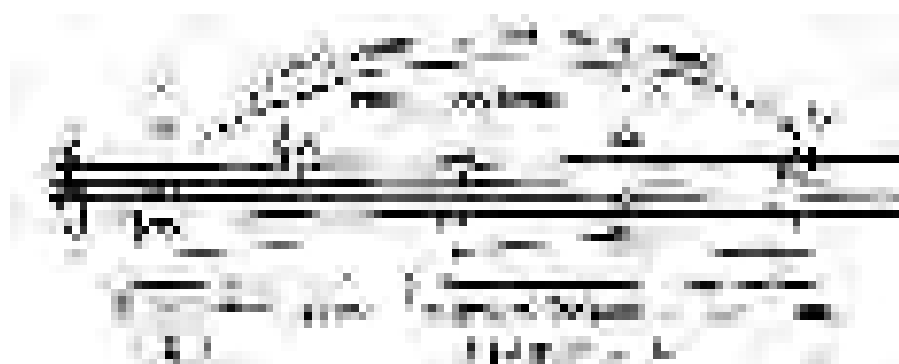
Skrjabin je od srednjeg perioda stvaralaštva najčešće koristio sledeću tehničku formulu u levoj ruci (osnovni ton, mala septima, decima). Ova formula je postala tako tipična pratnja u njegovim delima da se može po značaju porediti sa Albertinskim basom kod kompozitora klasičke. U *Etidi op. 56 br. 4* Skrjabin kao da je dao ključ za tipične svoje harmonske progresije po tritonima ili malim tercama.

Pr. 235. Etida op. 54 br. 4 Progresije tipične Skrjabinove tehničke formule u levoj ruci



Dernova je na str. 61 svoje studije *Harmonija Skrjabinova* dala odličnu shemu sekventnog kretanja ove formule koju je moguće odsvirati i levom i desnom rukom kao vid ulaska u neobični svet Skrjabinove harmonije. Ovaj primer sam svirao simultano, kao arpeđa i kao triole sa obe ruke:

Pr. 236. Shema čestih sekventnih progresija u delima Skrjabinova po Dernovoj



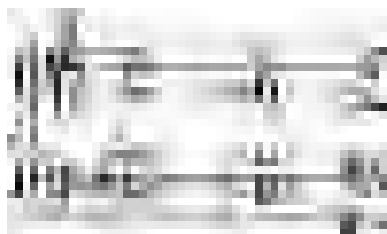
Već pomenuti prometejev ili mistični akord se kod Skrjabinova javlja u tri vida u zavisnosti od skale u kojoj je upotrebljen. Naredni primer je preuzet iz Ballard, Bengtson, 2017:278)

Pr. 237. Tri lestvice: a) celostepena; b) akustička ili mistična; c) oktavonska. Povezane verzije mističnog akorda: d) celostepena e) standardna f) akustička



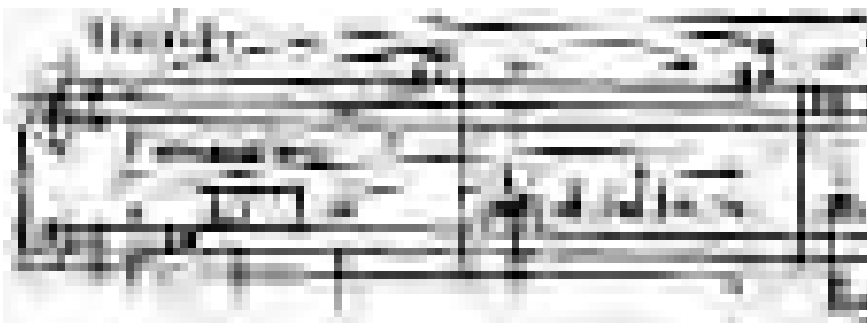
U narednom primeru je dat *Mistični akord*, najpre u osnovnom oblik postavljen po kvartama, zatim po tercama u uskom slogu i njegova transpozicija za tritonus predstavljena u širokom slogu.

Pr. 238. Prometejev akord po kvartama, tercama i u širokom slogu.



Ja sam tokom pripreme svog projekta kao vid harmonske vežbe na klaviru koristio sva tri vida Prometejevog akorda u nekoliko pozicija: uskoj, mešovitoj i širokoj poziciji. Koristio sam ih kao „ključ“ koji sam transponovao po tritonusima, po malim tercama ili po sekundama. Takođe, isprobavao sam ga kroz različitu distribuciju tonova između ruku slično Buzonijevim aranžmanima Bahovog *Preludijuma u Ce duru* (pr. 226). Zatim sam improvizovao u okvirima odgovarajućih skala prateći Skrjabinovu sugestiju: „*Morate da plešete oko akorda*“. Ovaj vid rada pokazao se izuzetno korisnim za navikavanje na Skrjabinov harmonski svet i neobične akordske pozicije. Skrjabinova *Poema op.69 br.1* na početku ima razloženi Prometejev akord i upravo je primer kako Skrjabin „pleše oko tog akorda“.

Pr. 239. Poema op. 69 br. 1 „ples oko Mističnog akorda“



U poetičkom smislu moguć još jedan vid pripremnog rada koji sam sproveo inspirisan Buzonijevim metodom. Nazvao bih ga *Princip simboličkih formula*. Eksplikacija ovog pristupa u pripremi dela za koncertno izvođenje bi po svom obimu i složenosti mogla biti posebna tema

doktorske disertacije te ću ja ovde samo izložiti osnovne principe. Čuveni pijanista i veliki izvođač Skrjabinovog opusa Vladimir Aškenazi je sva dela srednjeg i kasnog Skrjabina definisao kroz tri tematske (topikalne) celine: čežnja, polet i ekstaza. Ja bi po važnosti dodao i tematiku plesa u transu. Takođe je moguće dodati i teme protesta, samoutvrđenja...Topikalna analiza je danas, naravno jedan od standardnih vidova naučnog pristupa, međutim ja ovde predstavljam praktičnu primenu kroz ugao izvođača. Prolazio sam najpre sva mesta iz sonata i drugih dela u kojima je Skrjabin upisao oznaku *Languido* (sa čežnjom), zatim poleta, pa plesa i na kraju mesta označena sa *esaltato*, *luminieux* i slično. Iako je muzika naravno različita, sam pristup tematici je sličan i ovaj pristup omogućava da se uoče fine razlike u notnim zapisima i dobiju nove interpretativne ideje. Stiče se neka vrsta unutrašnjeg osećaja sigurnosti u okviru stila i muzičkog jezika kompozitora, što čini odličnu platformu ne samo za analitički pristup prilikom rada na delu, već i umetničku intuiciju koja omogućava spontanost prilikom izvođenja. Ovaj pristup je naravno moguće koristiti i na delima drugih autora i iz mog iskustva pruža izuzetno obogaćenje unutrašnjeg odnosa izvođača prema delima koja izvodi.



## ZAKLJUČAK

Iz ovog istraživanja izvukao sam tri ključna zaključka:

1. Poznavanje historijskog konteksta i okolnosti u kome je delo nastalo i analiza „skrivenih“ poruka u notnom tekstu koje proističu iz Skrjabinovih brojnih neobičnih oznaka za karakter dela, neophodna su osnova za odgovarajuće poetičko tumačenje Skrjabinove partiture.
2. Analizom klavirskog sloga Skrjabinovih dela putem Buzonijevog metoda moguće je pronaći opšte generalne karakteristike i identifikovati najčešće korišćene tehničke formule.
3. Tehničke formule u Skrjabinovim delima su evoluirale u skladu sa fazama njegovog stvaralaštva. Identifikacija ovih formula ima neposredne efekte na poetičke aspekte izvođenja, jer se ruke unapred pripremaju za pozicije u kojima treba da ih izvedu, što dovodi do boljeg zvuka, stabilnije memorije i samim tim veće fleksibilnosti i slobode u izvođenju.

Za ubedljivu interpretaciju i odluke o tempu, karakteru, dinamici i atmosferi dela potrebno je proučiti programske ideje koje nam je, najčešće u vidu poema povezanih sa samim delom, ostavio kompozitor. Ma kako bile apstraktne, a ponekad i kontraverzne, ove ideje daju generalni pravac organizacije svih parametara izvođenja i daju unutrašnju snagu samom izvođaču da komunicira sa sugestivnošću koja je neophodna da bi se publika provela kroz mistične transformacije Skrjabinove muzike ka svetlosti i ekstazi!

## LITERATURA:

1. Banowetz, Joseph, *The Pianist's Guide to Pedaling*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
2. Barany-Schlauch, E. A. *Alexander Scriabin's Ten Piano Sonatas Their philosophical meaning and its musical expression*, Ohio, The Ohio State University, 1985.
3. Barnes, Christopher (Editor), *The Russian Piano School: Russian Pianists & Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano*, Grad, Kahn & Averill Publishers, 2008.
4. Ballard Lincoln, Bengtson Matthew, with John Bell Young, *The Alexander Scriabin companion: history, performance, and lore*, Rowman & Littlefield, 2017
5. Blavacka, Helena Petrovna, *Tajna doktrina* (prevod: Aleksandar Dramićanin, Goran Bojić) Metaphysica, 2000.
6. Bowers, Faubion, *Scriabin, a Biography*. New York, Dover Publications, 1996.
7. Brendel A., *Alfred Brendel On Music (His collected Essays)*, London, JR Books, 2007.
8. Bruhn, S., *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*, Hillsdale, Pendragon Press, 1998.
9. Cooke, James Francis, *Great Pianists on Piano Playing: Godowsky, Hofmann, Lhevinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performers*, New York, Dover publications, 1999.
10. Dalhaus, Karl, *Estetika muzike* (prev. Vera Stojić), Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992.
11. Erickson, Robert. *Sound Structure in Music*. Oakland, University of California Press 1975.
12. Schloezer, Borisde. *Scriabin: Artist and Mystic* (translated by Nicolas Slonimsky), Berkeley, University of California Press, 1987.
13. Gerig, Reginald, *Famous Pianists & Their Technique*, Washington, R. B. Luce, 1978.
14. Grove, George and Stanley Sadie (Eds.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan Publishers, 1980.
15. Hamilton, Kenneth, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, USA, Oxford University Press, 2007.
16. Hepokoski, James and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
17. Hull, A. Eaglefield, *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*, 1916, New York, AMS Press, 1970.
18. Hunecker, James. *Chopin: The Man and His Music*. New York: Dover, 1966.
19. Kogan Grigory, *Busoni as Pianist*, Rochester, NY , University of Rochester Press, 2010.
20. Leikin, Anatole, *The performing style of Alexander Scriabin*. Ashgate 2011.
21. Loesser, Arthur, *Men, Women, and Pianos: A Social History*, New York, Simon and Schuster, 1954.
22. Mawer, Deborah (Ed.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge Companions to Music, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

23. Morrison, Simon Alexander, *Russian opera and the symbolist movement*, University of California Press Berkeley, Los Angeles, London, 2002.
24. Neigauz, G., *O umetnosti sviranja na klaviru* (prev. Nina Misočko, Dragica Ilić), Beograd, Studio Lirica, 2005.
25. Niče, Fridrih, *Tako je govorio zaratustra*, (prevod: Danko Grlić), Dereta, 2011.
26. Niecks, Frederick, *Programme Music in the Last Four Centuries*, New York, Haskell House, (1969), reprint of the 1907.
27. Peričić, Vlastimir Harmonija II deo, Skripta, Beograd 1970.
28. Rink, John(Editor), *Musical performance: a guide to understanding*, Cambridge University Press, 2002.
29. Rink, John(Editor), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, 2005.
30. Rosen, Charles, *The Classical Style*, London, Faber&Faber, Revised edition 1976.
31. Rosen, Charles, *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.
32. Rosen, Charles, *Sonata Forms*, New York, W.W. Norton, 1980.
33. Samson, Jim. *Chopin*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
34. Schonberg, Harold C., *The great pianists (from Mozart to the present)*, New York, Simon&Schuster, Rev. Upd. edition, 1987.
35. Schonberg, Harold C., *The Lives of the Great Composers* (revised ed.), New York, London, Simon & Schuster, 1981.
36. Sitsky, Larry, *The Classical Reproducing Piano Roll*, Westport, CT, Greenwood Press, 1990.
37. Smith, Charles Davis, *The Welte-Mignon: Its Music and Musicians*. Vestal, NY, The Vestal Press for the Automatic Musical Instrument Collectors' Association, 1994.
38. Šopenhauer Artur, *Svet kao volja i predstava* (prevod Božidar Zec), Beograd, Službeni glasnik, 2005.
39. Sutton, Jonathan, *The Religious Philosophy of Vladimir Solovyov: Towards a Reassessment*, New York, St. Martin's Press, 1988.
40. Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Indianapolis, Indiana University press, 1994.
41. *The Routledge companion to philosophy and music*/edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania Routledge, New York, 2011.
42. Trezise, Simon, *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
43. Taruskin, Richard, *On Russian Music*, University of California Press, (2010).
44. Taruskin, Richard, *Oxford History of Western Music: vol. 4*, London, Oxford University Press. 2009.
45. Walker, Alan, *Franz Liszt*, New York, Alfred A. Knopf, 1990–1996.
46. Бальмонт К. Д., *Светозвук в природе и световая симфония Скрябина*, Москва, 1917.
47. Бальмонт К.Д., *Светозвук в природе и световая симфония Скрябина*, Москва, 1996.
48. Дельсон В. Ю., *Скрябин. Очерки жизни и творчества*. Москва, Музыка, 1971.

49. Дернова В., *Гармония Скрябина*, Москва, Музыка, 1968.
50. Емельянов Б.В., Новиков А.И., *Русская философия серебряного века*, Екатеринбург, 1995.
51. Иванов В. И., *Национальное и вселенское в творчестве Скрябина. Взгляд Скрябина на искусство // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник*, 1983. Ленинград, 1985.
52. Кандинский, А. И., *Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина*. Москва, 1985.
53. Лобанов П. В., *А. Н. Скрябин — интерпретатор своих композиций*,— Москва, ИРИС-пресс, 1995.
54. Месхишвили Э. П., *Фортепианные сонаты Скрябина*,— Москва, Сов. композитор, 1981.
55. Николаева А.И., *Особенности фортепианного стиля А. Н. Скрябина*, Москва, 1983.
56. Павчинский, С.Э., *Произведения Скрябина позднего периода*, Москва, 1969.
57. Павчинский, С.Э., *Сонатная форма произведений Скрябина*, Москва, 1979.
58. Пряшников, М.П. и О.М. Томпакова (сост.), *Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина*, Москва, 1985.
59. Рудакова, Евгения Николаевна, Александр Николаевич Скрябин, Альбом  
Издательство Музыка Москва 1980
60. Рубцова В. В., *Александр Николаевич Скрябин*, Москва, Музыка, 1989.
61. Сабанеев Л. Л., *Воспоминания о Скрябине*, Москва, Музгиз, 1925. (Переиздано: М., 2000)
62. Титаренко С.Д. *Серебряный век: Философско-эстетические и художественные искания*, Кемерово, 1996.
63. *Ученые записки. Выпуск первый* / Сост. О.Т.Томпакова, Москва., 1993; *Ученые записки. Выпуск второй* / Сост. О.Т.Томпакова. - М., 1995; *Ученые записки. Выпуск третий* / Ред. В.В.Рубцова, Т.В.Рыбакова, О.Т.Томпакова,— Москва,, 1993; *Ученые записки. Выпуск четвертый* / Сост. Т.В.Рыбакова, Москва, 1993.
64. Шлецер Б. Ф., *От индивидуальности к всеединству // Аполлон*, 1916. № 4–5.

## **Kratka biografija autora**

**Miladinović Milan** je vanredni profesor na predmetima Klavir i Poznavanje klavirskog izvođaštva i šef Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu.

Redovne i magistarske studije klavira završio je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu u klasi prof. Svetlane Bogino. Diplomirao je klavir i na Univesität der Künste u Berlinu u klasi prof. Fabio Bidinija. Nakon toga upisao je Doktorske umetničke studije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu pod mentorstvom red.prof. Aleksandra Serdara.

Pohađao je majstorske kurseve klavira kod mnogih vrhunskih pijanista i pedagoga: Naum Štarkman, Vladimir Feltsman, Aleksandar Slobodijanik, Jefim Bronfman, Konstantin Bogino, Eteri Anđaparidze, Emanuel Krasovski, Oksana Jablonskaja, Earl Vajd, Dmitri Baškirov, Nikolaj Petrov, Lesli Hauard...

Učestvovao je na prestižnim muzičkim festivalima: Piano Summer in New Paltz (SAD, 2001), International Sommer Academie Prag-Budapest-Wien ( Austrija, 2003) International Keyboard Institute and festival New York, (SAD, 2005), Budva grad teatar, NIMUS, NOMUS, BEMUS, AFEST.

Dobitnik je stipendija: Kraljevskog doma Karađorđevića, stipendije Kraljevine Norveške, stipendija Jamaha. Takođe, dobitnik je i prestižne nemačke stipendije DAAD.

Pored čestih nastupa u najznačajnijim dvoranama u Srbiji i Crnoj Gori nastupao je i u Italiji, Austriji, Engleskoj, Nemačkoj, Rusiji, SAD-u, Norveškoj, Grčkoj, Izraelu, Holandiji i Brazilu. Često drži i resitale – predavanja na srpskom i engleskom jeziku.

Nastupao je sa: Niškim simfonijskim orkestrom, Novosadskim kamernim orkestrom, Orkestrom Akademije umetnosti iz Novog Sada, Vojvođanskom filharmonijom, Izraelskim simfonijskim orkestrom. Nastupao je sa dirigentima: Anatolijem Novickim, Bundit Ungrangse, Klaudio Vandeli, Andrej Bursać, Mandy Rodan, Wolfgang Cajpek, Vesna Šouc. Sarađivao je u kamernim ansamblima sa: Aleksandrom Tasićem, Draganom Đorđevićem, Mladenom Čolićem, Majom Bogdanović, Dejanom Mladenovićem, Draganom Jugović del Monako, Marinom Milić Apostolović, Gudačkim kvartetom TAJJ, Markom Josifoskim, Robertom Lakatošem, Markom Miletićem...

Dobitnik je brojnih domaćih i internacionalnih nagrada.

Snimao je za RTS, TV i radio Novi Sad, RTV, Radio Niš, Nišku televiziju, TV5,

Grčku državnu televiziju ERT3, Izraelsku televiziju i Holandsku državnu televiziju.