

Prof. dr.art. Veljko Glodić

ALEXANDAR SKRJABIN I SUVREMENICI IZ SREDNJE EUROPE – BÉLA BARTÓK I DORA PEJAČEVIĆ

Ako se upustimo u promišljanje umjetničkih i povijesnih premisa iz kojih izrastaju skladateljski svjetovi Aleksandra Skrjabina, Bele Bartoka i Dore Pejačević, individualizam nam se nameće kao zajednička poveznica to troje skladatelja te kao temeljni princip glazbene epohe iz koji su proistekli. Stvaranjem umjetničkih djela individualni kreativni genij izražava ne samo svoj osobni svijet osjećaja i imaginacije, već prodire ka višim sferama duhovnog iskustva te kroz umjetnost doseže spoznaju duhovnog smisla života i univerzuma. Filozofska određenja individualizma, koja su uvelike pomogla formiranju ovog umjetničkog svjetonazora, nalazimo već u filozofa i književnika s druge polovine 18. st. U Kantovoj filozofiji temelj spoznaje nije objektivna datost svijeta nego individualni um koji tumači svijet. Goetheov Faust arhetip je duhovnoj spoznaji posvećenog pojedinca u potrazi za istinskom biti svega što jest. Individualizam je osnovni postulat i ishodište filozofija Schopenhauera i Nietzschea, filozofa koji su značajno utjecali na svjetonazor Aleksandra Skrjabina i Dore Pejačević. Schopenhauer glazbu doživljava kao sredstvo kojim se transcendira profani svijet u kojemu vlada načelo nužnošću determinirane volje te doseže sfera čistih predodžbi, odnosno stanje čiste svijesti oslobođene od spona nagonske uvjetovanosti. Umjetnički ideal trebala bi biti instrumentalna ili „apsolutna“ glazba lišena asocijacija na svjetovne fenomene, ali poetski i mitski sadržaji mogu se kroz glazbu uzdići do metafizičkog, postajući ideal sinkretičkog jedinstva glazbene drame kao apoteoze umjetnosti. Vrhunac individualizma su Nietzscheova razmišljanja o individui koja nakon „smrti Boga“ sama mora kreirati svijet superioran korumpiranom religijskom, moralnom i povijesnom nasljeđu. Povijesnom iznimkom Nietzsche smatra jedino umjetnost, koja još od grčke tragedije, rođene iz samog duha glazbe, harmoničnim suodnosom apolonijskog i dionizijskog uzdiže pojedinca iznad sumorne zbilje.

Stvaralaštvo Skrjabina, Bartoka i Pejačević zasigurno proistječe iz stilskih obilježja umjetničke epohe u kojoj djeluju. Ako pojam stila uključuje ukupnost stvaralačkih obilježja određene epohe, karakteristike glazbenih formi i osobnosti umjetnika, najprofiliraniji stilovi na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće bili su, uz kasnu romantiku, impresionizam i ekspresionizam.

Impresionisti subjektivnom percepcijom transformiraju doživljaje fenomena prirode u umjetnička djela. U slikarstvu se realnost pretvara u bogatu paletu nijansiranog kolorita, a u

glazbi novo slušno iskustvo postiže se nizom specifičnih postupaka. Glazbena forma se doživljava kao sukcesija ritmova i tonskih boja, a ne kao striktna dedukcija glazbenih linija. Zanimanje i osviještenost u vezi s alikvotnim spektrima koje generiraju tonovi, posebice basovi tonovi, rezultiraju bogatstvom tonskih boja. Harmonijski jezik uključuje suzvučja koja sadrže none, undecime i kvartdecime, implicirajući novi prirodni pristup koji liberalizira uporabu gornjih ekstenzija akorda. Debussy je fragmentirao teme u kratke motive, upotrebljavao repetitivnu figuraciju, pasaže, tremola, sukcesije velikih sekundi, pentatonske i cjelostepenske ljestvice, modalna, kvartna ili kvintna suzvučja, postižući efekt fluidne teksture, lebdeće prozračnosti koja transcendentira grubost materijalnog svijeta.

Nietzscheove ideje, uz Freudeovu psihologiju nesvjesnog utrle su put ekspresionizmu, umjetničkom pokretu nastalom početkom 20. st. Temelji se na izrazito subjektivnoj umjetničkoj zbilji obilježenoj snažnim emocionalnim izrazom. Theodor Adorno opisuje ga kao umjetnost nesvjesnog, a portret straha u epicentru je mnogih ekspresionističkih djela. U glazbi se izražava afirmacijom disonantnih suzvučja, uz odsutnost čvrstih konsonantnih suzvučja, a u slikarstvu distorzijom linija i izborom boja. Niz imena povezanih s pokretom uključuje slikare Eгона Schielea, Oskara Kokoschku, Georgea Grosza, Augusta Mackea, Edwarda Muncha, dramaturge Strindberga i Wedekinda, pjesnike Gottfrieda Benna i Georga Trakla. U glazbi su najizrazitiji predstavnici ekspresionizma Schoenberg i Berg, ali snažni elementi ekspresionizma obilježavaju zrela djela Skrjabina i Bartoka.

Bela Bartok rođen je 15. 3. 1881. u Nagysentmiklosu, Mađarska – tada dio Austrougarske monarhije, a umro je 26. 9. 1945. u New Yorku. Djelovao je kao pijanist, pedagog, skladatelj i etnomuzikolog. Njegovo stvaralaštvo primjer je kako se, počevši od kasne romantike u ranim djelima, u procesu skladateljskog sazrijevanja, na jedinstven način inkorporirajući elemente impresionizma, ekspresionizma i narodne glazbe srednje i jugoistočne Europe, stvara jedan od najznačajnijih skladateljskih opusa 20. st.

Bartokovi roditelji bili su učitelji i strastveni glazbenici amateri, pa on dobiva prvu glazbenu poduku od majke već u najranijem djetinjstvu. Prve zapisane skladbe skladao je već kao desetogodišnjak. Zbirka od 31 skladbe nastale u razdoblju od 1890. do 1894. uključuje plesove poput valcera, polki i, mazurki, programske skladbe kao što je „Tijek Dunava“, sonatine i teme s varijacijama. Do 1988. Bartok sklada Glasovirski kvartet u c-molu (BB13) te Gudački kvartet u F-duru (BB.17). Skladbe su komponirane u zreлом romantičarskom stilu pod utjecajem Schumanna i Brahmsa te ukazuju na izniman Bartokov skladateljski talent.

Bartok maturira 1899. na gimnaziji u Pozsonyu (danas Bratislava). Glazbenu izobrazbu nastavlja na Akademiji „Ferenz Liszt“ u Budimpešti, gdje uči klavir kod Thomana (Lisztovog učenika), a kompoziciju kod Kosslera, koji svojim konzervativnim akademskim pristupom neće dati značajni poticaj razvoju Bartokove skladateljske osobnosti. Poticaj je

došao nakon što je mladi Bartok čuo prvu izvedbu Straussove simfonijske poeme „Tako je govorio Zarathustra“; tim povodom je zapisao: „Iz skladateljske stagnacije uzdignut sam kao da me pogodila munja kad sam čuo Straussovo djelo!“ Pod Straussovim utjecajem on sklada simfonijsku poemu „Košut“ (1903.) u spomen na Lajoša Košuta, vođu mađarske revolucije od 1848. do 1849. Nastupajući kao pijanist i skladatelj, Bartok privlači pozornost diljem Europe, koncertima u Beču, Berlinu, Parizu i drugdje. Godine 1905. sudjeluje na međunarodnom natjecanju „Rubinstein“ u Parizu u kategorijama kompozicije (nagrada nije dodijeljena) i klavira (nagradu dobiva Backhaus). Iste godine pozvan je da predaje klavir na Akademiji u Budimpešti, gdje 1909. dobiva trajni angažman.

U potrazi za vlastitim skladateljskim identitetom Bartok razvija interes za narodnu glazbu. Nakon što je skladao „Rapsodiju“ i „Scherzo za glasovir i orkestar“ još uvijek u kasnoromantičarskom stilu, u prosincu 1904. piše sestri:

“Planiram skupiti najbolje mađarske narodne pjesme, dodati im glasovirsku pratnju i uzdignuti ih na razinu najboljih umjetničkih pjesama.“

Već u veljači 1905. objavio je zbirku transilvanijskih pjesama pod nazivom „Crvena jabuka“. U ožujku iste godine počinje suradnju sa Zoltanom Kodalyem, skladateljem s interesima za mađarski folklor ali i s mnogo dubljim etnološkim znanjem. Njihov zajednički dugogodišnji etnomuzikološki rad odredit će temeljne specifičnosti njihovih skladateljskih stilova. Od 1906. do 1910. Bartok skuplja narodne pjesme diljem Austro-Ugarske (Mađarska, Slovačka, dijelovi Rumunjske) te u manjoj mjeri Srbije i Bugarske. Tijekom 1908. Bartok sklada „14 bagatela“ op. 6. u kojima se naziru specifične karakteristike njegovog novog stila. Emancipiraju se disonance poput sekunda i septima, nema kasnoromantičarske gustoće sloga i razvijene figuracije, osjećaj funkcionalne harmonije narušava se čestom uporabom ritmičkih ostinato figura, povremenom primjenom bitonalnosti, paralelnih kvinta, septima, čestom uporabom tritonusa, a u pomaci tonika-dominanta interpolirana su nefunkcionalna harmonijska suzvučja. U „Bagateli br. 4“ nalazimo mađarski narodni napjev, a u „Bagateli br. 5“ slovački.

Primjer 1. 14 Bagatela op. 6, Bagatela br4.

Primjer 2. 14 Bagatela op. 6, Bagatela br5.

Grave $\frac{3}{4}$.

ff *legatissimo*

p poco cresc. *p cresc. molto* *ff*

Vivo $\frac{2}{4}$.

p leggiero *ppoco marc.*

5.

Bartokov Prvi gudački kvartet op. 7, skladan 1908.-1909., razotkriva cijeli spektar glazbenih utjecaja, od guste harmonijske podloge polaganog stavka koji asocira na Regera i Straussa, do živog finala s pentatonskim motivima u melodici. U 1911. godini nastaje ekspresionistička opera „Dvorac Modrobradoga“, skladana na ekspresionistički libreto Bele Balazsa. Bartok izražava tamne strane ljudske psihe posežući za nizom glazbenih izražajnih sredstava koja uključuju motive bazirane na malim sekundama („motivi krvi“), parlando

rubato deklamaciju teksta, pentatonske linije koje ocrtavaju karakter Modrobradoga, kromatski obojenu melodiku koja portretira ženu Modrobradoga Judith, uz orkestraciju koja je još uvijek pod utjecajem Richarda Straussa.

Godine 1913. Bartok otkriva narodnu glazbu mađarske pokrajine Maramaros s karakterističnim dugim ornamentiranim melodijskim linijama arapskog ili perzijskog prizvuka. Otputivši se u Sjevernu Afriku, u okolicu grada Alžira, bilježi glazbu plemena Berbera, sa specifičnim promjenama intonacije u napjevima i konstantnom pratnjom udaraljki. Utjecaji te glazbe vidljivi su u Drugom gudačkom kvartetu op. 17 (1916), u brzom stavku Allegro molto capriccioso, sa specifično intoniranom temom, obiljem ukrasa i „udaraljkaškom“ pratnjom, te Suiti za glasovir op. 14. (1906.) u trećem stavku.

Primjer 3. Suita za glasovir op. 14, treći stavak



Nakon što je 1912. Ballet Russe ostavio u Budimpešti izniman dojam, Budimpeštanska opera naručila je od Bartoka balet. Glazbena podloga baleta „Drveni princ“, praižvedenog 1917., koncipirana je kao simfonijska poema u tri dijela – u trećem dijelu pojavljuje se materijal iz prvog dijela u inverziji. Glazba odražava dramatiku scenskog događanja koje je neprestano treperenje između uzvišenih ideala i groteskne realnosti, gdje umjetnička kreacija uspijeva zaslužiti ljubav, ali to ne uspijeva i umjetniku kreatoru.

Razdoblje Bartokovog stvaralaštva između 1918. do 1922. smatra se njegovom ekspresionističkom fazom. U eseju „Das Problem der neuen Musik“ (Melos 1920.) on spominje Schoenberga i potrebu emancipacije svih 12 tonova u kromatskom nizu, koja omogućuje neizmjereno bogatstvo mogućnosti glazbenog izraza, do tada nezamislivo. Najpoznatije djelo iz tih godina, u kojemu se Bartok bavi vječnim pitanjem o snazi ljudske ljubavi, ikonoklastička je pantomima „Čudesni Mandarin“, napisana na scenarij Menyherta Lengjela, o odnosu prostitutke s njezinim klijentima, poglavito s jednim Mandarinom. Bartok

pristupa partituri koristeći tehniku mozaika tonских grupa skladanih po principima intervalske organizacije, najčešće bez jasnih tonalnih referenci, različite gustoće, te na taj način dočarava psihološku dramu na sceni. Djelo je premijerno prikazano u studenom 1926. u Kölnu, ali je zbog kontroverznog sadržaja koji zadire u temelje građanskog morala odmah povučeno s repertoara. Sljedeće izvedbe nije bilo sve do 1945. u Budimpešti, nakon skladateljeve smrti, iako je Bartok „Mandarina“ smatrao jednim od svojih najboljih djela i bio nesretan što se ne izvodi.

Premda mu se stil razvijao u smjeru atonalnosti, Bartok sebe ne smatra atonalnim skladateljem te govori da se u njegovim djelima ne radi o atonalnosti već da je tonalnost često zakrivena idiosinkrezom harmonijske teksture ili privremenim kretanjima melodijskih linija. Međutim, njegove dvije violinske sonate nastale 1921. i 1922. primjer su sinteze elemenata folklorne glazbe i atonalnosti. Praktički je nemoguće odrediti njihov tonalitet, a unatoč tomu što nose naziv sonate, zbog skladateljskog postupka permanentne varijacije i rapsodičnosti teško ih je povezati s tradicionalnim pojmom sonatne forme. U Drugoj sonati rapsodična forma polaganog stavka pretače se u brzi stavak, a zajednički nazivnik mnogih glazbenih ideja u skladbi jest tritonus fis-c.

Primjer 4. Druga sonata za violinu i glasovir

U 1926. Bartok se posvećuje skladbama za glasovir pa nastaju Glasovirska sonata u tri stavka, suite „Vani“ i „Devet kratkih klavirskih skladbi“, te Prvi glasovirski koncert. Jedan od razloga zanimanja za glasovirsku glazbu bili su Bartokovi česti koncertni angažmani na turnejama po SAD, Sovjetskom Savezu, Velikoj Britaniji, Švicarskoj, Njemačkoj, Francuskoj, Austriji. Skladajući, često koristi tehniku ekspanzije i kontrakcije intervala, primjerice velika sekunda se preobražava u čistu kvartu i obratno, što će postati jedna od važnih značajki

njegova stila. Ritmička podloga prvog stavka Sonate temelji se na snažno pulsirajućim ritmičkim formulama u donjem registru klavijature, a treći stavak je još jedan primjer stapanja elemenata folklorne i umjetničke glazbe, s temom u iregularnim osminskim metrima te epizodama koje podsjećaju na folklorne instrumentalne aranžmane primitivnih melodija uz pratnju udaraljki. Slični postupci opažaju se i u Glasovirskom koncertu, u kojem često dolazi do integracije glasovira u udaraljkaški korpus.

Treći i Četvrti gudači kvartet nastaju 1927. i 1928. Godine. O Trećem kvartetu Adorno je zapisao:

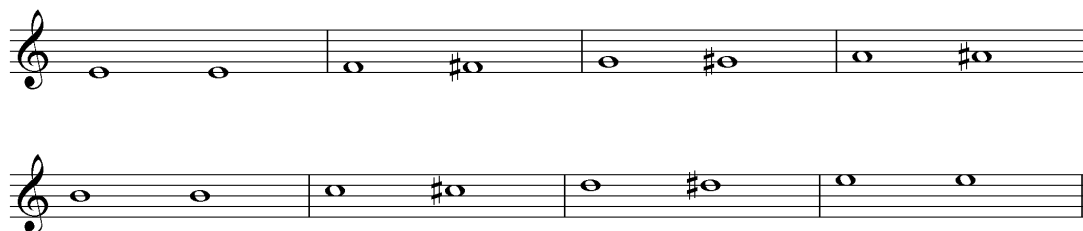
“Odlučujuća je formalna snaga tog djela: čelična koncentracija te u potpunosti originalna tektonska gibanja. Tradicionalna četiri stavka u ovoj skladbi sažeta su u jedan stavak trajanja oko 17 minuta. Presentira se nova koloristika sonoriteta gudačkih instrumenata, djelomice inspirirana Bergovom Lirskom suitom, koju je Bartok neprijeporno poznao. Partitura je puna specijalnih efekata: glissando, pizzicato, col legno, sul tasto, ponticello, martellato, pasaže pod sordinom, uporaba izrazitog vibrata, udaranje žica prstima – sve to daje djelu osebujan pečat“.

Isti spektar sonoriteta gudačkih instrumenata nalazimo i u Četvrtom kvartetu, ali je forma različita. Djelo je peterostavačno, simetrične strukture. Tematski materijal iz prvog stavka tretira se i u petom stavku. Drugi stavak je transparentniji, dok je četvrti u potpunosti pizzicato. U centru djela je polagani treći stavak. U skladateljskim postupcima opaža se kontrakcija i ekspanzija manjih intervalskih ćelija, uz ritmičke obrasce bazirane na bugarskom, rumunjskom i mađarskom folkloru.

Drugi glasovirski koncert skladan je 1931. U skladbi se zamjećuje princip simetrije na temelju kojeg skladatelj gradi formalne, intervalsko.tematske i ritmičke obrasce djela. Treći stavak je slobodna varijacija prvoga, a gudači se u instrumentaciji pojavljuju tek u drugom stavku, koncipiranom Adagio-Scherzo-Adagio. Tematski materijal pomalo podsjeća na rane balette Stravinskoga čiji je utjecaj na Bartoka neprijeporan.

Godine 1934. Bartok napušta mjesto profesora na Akademiji, prelazi u Akademiju znanosti i bavi se etnomuzikološkim radom. Zajedno s Kodalyjem radi na zbirci mađarskih narodnih pjesama, koju su dovršili 1938., uvrstivši u nju 14000 pjesama. U to vrijeme također obrađuje slovačke, rumunjske, bugarske i turske anatolijske melodije. U razdoblju od 1934. do 1940. Bartokov skladateljski stil u potpunosti sazrijeva. Kontrapunktske linije postaju izražajnije, a polimodalni kromatizam sam Bartok ističe kao glavnu značajku svojega stila. Tim pojmom naziva simultanu uporabu dviju modalnih ljestvica koje generira jedan ton. Najčešće su to bile lidijska i frigijska ljestvica. Iz toga koncepta Bartok razvija strukturni kromatizam, impliciran u polimodalnom konceptu, za razliku od ukrasnog kromatizma.

Primjer 5. frigijska i lidijska lestvica



Bartok navodi fugu prvog stavka Glazbe za gudače, udaraljke i celestu (skladano 1936.) kao dobar primjer takovog načina komponiranja. Nastoji što je više moguće varirati teme i motive jer to proistječe iz same prirode folklorne glazbe koja je podložna neprestanim varijacijama i ukrašavanjima melodike. Bartokova zrela remek djela uključuju Peti gudački kvartet (1934.), Šesti gudački kvartet (1939.) i Sonatu za dva glasovira i udaraljke (1937.) Drugi violinski koncert, prvi put izveden 1943., još je jedan primjer Bartokova skladateljskog virtuoznog vladanja tehnikom varijacija tonskog materijala, posebno izraženom u drugom i trećem stavku koji je u potpunosti izveden iz tonskog materijala prvoga stavka.

Godine 1940. Bartok emigrira u SAD. Unatoč poteškoćama prilagodbe novoj sredini, nastavlja sa skladateljskim i etnomuzikološkim radom. Radi na zbirci srpskih i hrvatskih narodnih napjeva. U glazbi iz Dalmacije opaža postupke melodijske transformacije kroz sažimanje i ekspanziju intervala. Kromatske melodije su u stvari sažete dijatonske melodije koje im prethode. Uz to, kromatske melodije se pjevaju i u dva glasa udaljena intervalom velike sekunde ili male septime.

Iako pati od ozbiljnih zdravstvenih tegoba, u to doba Bartok sklada značajna djela. Koncert za orkestar skladan je tijekom 1943., a prvi put izveden u Bostonu 1. prosinca 1944. Djelo ima pet stavaka. Bartok je zapisao da prvi stavak izražava osjećaj strepnje, sumornih emocionalnih tonova koji kulminiraju u „pjesmi smrti“, kako je opisao treći stavak. Kontrast je drugi stavak koji je nazvao „igrom parova“ jer upotrebljava skladateljsku tehniku inspiriranu dalmatinskom glazbom, odnosno dvoglasjem u intervalima sekunde ili septime. Četvrti stavak Intermezzo interrotto poletniji je u karakteru, sadrži parodiranu temu iz tada popularne Sedme simfonije D. Šostakoviča te mađarski narodni napjev. Finale predstavlja ponovnu afirmaciju života potenciranu elementima folklor.

Za violinista Yehudija Menuhina Bartok je, inspiriran Bachovim solo sonatama, napisao Sonatu za violinu solo (1944.) upotrebljavajući tehnike imitativnog kontrapunkta. Bartokovo posljednje djelo je Treći glasovirski koncert koji sklada tijekom srpnja i kolovoza 1945., neposredno prije smrti.

Bartokove skladbe poseban su glazbeni svijet u kojemu autor, slijedeći načela simetrije i umjetničkog balansa, spaja elemente impresionizma, Schoenbergov modernizam (kroz emancipaciju intervala), elemente glazbe Stravinskog (kroz punu emancipaciju ritmike i neoklasicizma) te folklorne elemente širokog dijapazona koji njegovoj glazbi daju specifičnu ritmičku profilaciju, modalnu refleksiju i snažan instrumentalni kolorit.

Dok u srednjoj Europi modernizam, impresionizam te skladbe Regera i Straussa predstavljaju glavne silnice umjetničkog izraza, Aleksandar Skrjabin razvija se u drugom ozračju, iako je i on nesumnjivo bio upućen i u europske trendove. Glazbeni dosezi kruga okupljenog oko Balakireva ili „Moćne gomilice“ ostavili su neizbrisiv trag u ruskoj glazbi. Balakirev je, slično kao Bartok pola stoljeća poslije, sakupljao ruske narodne napjeve i objavio ih 1860. u zbirci pjesama s Volge. Nastojanje njegovog kruga da stvori specifičnu „rusku glazbu“, kao kontrast akademskoj glazbi nastaloj po evropskim uzorima, rezultiralo je nizom specifičnosti koje možemo identificirati u ruskoj umjetničkoj glazbi. Te specifičnosti uključuju prisutnost ruskih narodnih napjeva i plesnih ritmova, modulativni karakter tipično ruskih tema koje počinju u jednom tonalitetu a završavaju u drugom, višeglasje uz simultano variranje teme te paralelizam u kvintama, kvartama i tercama. Specifični harmonijski postupci uključuju cjelotonske ljestvice, oktatonске ljestvice (jasno prisutne u simfonijskoj poemi Sadko 1867. Rimski Korsakova), korištenje ruske submediante, modulacijske pomake po tercama, pentatoniku i orijentalizam (Islamey, Princ Igor i Šeherezada). Iako je Skrjabin u potpunosti imun na utjecaj folklor, formiranju njegovog zrelog skladateljskog stila doprinose harmonijski postupci prisutni u djelima „Moćne gomilice“, posebno uporaba cjelotonskih i oktatonskih ljestvica.

U ruskim umjetničkim krugovima početkom 20. st. postoji jak otpor modernizmu. Kritičar Emil Medtner, brat skladatelja Nikolaja Medtnera, u članku „Modernizam i glazba“ napada Straussa i Regera, a pjesnik Andrej Beli 1907. objavljuje tekst protiv Wagnera nazvan „Protiv glazbe“. Rimski Korsakov ističe rezerviranost prema vagnerijanizmu, iako priznaje da je usvojio Wagnerovu instrumentaciju. U isto vrijeme Aleksandar Serov promovira Wagnera i govori o nužnosti uvažavanja njegova utjecaja. Za razliku od njemačkih skladatelja koji glazbenu formu razvijaju variranjem i razvojem tematskog materijala, jedno od obilježja stila ruskih skladatelja toga doba jest da zadržavaju obrise teme a variraju glazbenu pozadinu reharmonizirajući temu, mijenjajući ritmičku podlogu ili instrumentaciju, što možemo vidjeti i u mnogim Skrjabinovim kompozicijama (jedan od primjera je Sonata za glasovir br. 4). Unatoč tomu specifičnom konzervativizmu ruske umjetničke zbilje, u literaturi se razvija osebujan pokret: „Rusko srebrno doba“. Pokret obuhvaća niz snažnih umjetničkih osobnosti različitih svjetonazora, u rasponu od misticizma, esteticizma, apokaliptičizma, utjecaja Marxove i Nietzscheove filozofije, teozofije Helene Blavatsky ili Steinerove antropozofije. Pojavljuju se pjesnici poput Bloka, Balmonta, Pasternaka, Majakovskog, Ivanova. Pod utjecajem toga duhovnog ozračja Skrjabin razvija svoje osebujne poglede na

umjetnost i svrhu postojanja čovjeka. Možda to objašnjava i Skrjabinovu sklonost sonati, formi ne toliko prisutnoj u ruskoj glazbi, niti u glazbi Skrjabinovih glazbenih uzora poput Chopina ili Wagnera. Jer, kao što se u ezoteriji ljudski duh razvija kroz dijalektiku borbe s materijalnom prirodom, jačajući u samospoznaji sve do konačne iluminacije i ekstatičnog spajanja s univerzalnom svijesti, u sonati se teme sučeljavaju sa svojim suprotnostima, transformiraju i gube s glazbenog obzora, pa se ponovno pojavljuju, dobivajući svaki put neko novo značenje. Imajući u vidu sveukupnost posebnosti Skrjabinova skladateljskog stila, možemo konstatirati da je on u svoje doba jedini ruski modernist.

Skrjabin, kao ni Bartok, nije odrastao u tradicionalnoj obitelji. Bartoku je rano preminuo otac, a Skrjabinova majka, ugledna pijanistica Ljubov Petrovna Šhetinina (1849.-1873.), preminula je u drugoj godini skladateljeva života. Skrjabinov otac Nikolaj Aleksandrovič (1849.-1914.) nakon suprugine smrti završava studij diplomacije i orijentalnih jezika na Moskovskom sveučilištu te prihvaća službu u ruskoj ambasadi u Istanbulu, a odgoj sina prepušta bakama i tetki Ljubov Aleksandrovni, koja ga podučava glazbu. Kao neprijeporan talent – što je o njemu potvrdio i Anton Rubinstein – Skrjabin se glazbeno razvija skladajući prema romantičarskim uzorima, uz to napredujući kao pijanist, naročito pod paskom uglednog pedagoga Zvereva. Put je to sličan onome kojim je kročio Bartok u svojoj domovini, također u mladosti prepoznat prije svega kao izniman pijanist. Skrjabin počinje studirati na Moskovskom konzervatoriju 1888. Uči klavir u klasi Safonova, koji kao glavne kvalitete njegovog pijanizma ističe poseban osjećaj za tonski kolorit i dinamičko nijansiranje. Zanimljivo je da su i Skrjabin i Bartok, genijalni skladatelji, za vrijeme studija kompozicije imali poteškoće sa svojim profesorima (Arenski i Kossler) koje su smatrali akademski ukočenima.

Nakon što je Mitrofan Beljajev 1894. postao Skrjabinov izdavač, skladateljeva karijera je u stalnom usponu. Neka od njegovih najznačajnijih djela, kao što su Glasovirski koncert, Preludiji op. 11, Druga i Treća glasovirska sonata i Fantazija, nalaze put do publike. Više puta boravi u Parizu, gdje je imao europski debut u dvorani Erard 15. 1. 1896. Djeluje kao profesor klavira na Moskovskom konzervatoriju od 1898. do 1902.

Nakon Beljajeve smrti 1903. Skrjabinovi prihodi se značajno smanjuju. Situacija se dodatno pogoršava kad 1906. prekida odnose s izdavačima Jurgensonom i Zimmermanom, a iz financijski bezizlazne situacije spašava ga Stasov uključujući ga ponovno u Beljajevu fondaciju.

Nakon susreta s Koussevitzkyem Skrjabin ulazi u odbor Edition Russe de Musique. Izvedbom Poeme ekstaze u Sankt Peterburgu 1909. njegov ugled u Rusiji doseže nove vrhunce. Iste godine radi na djelu Prometej. Potaknut bavljenjem teozofskim učenjima, razmišlja o odnosima boja, određenih slogova riječi, tonaliteta i akorda, a njegov prijatelj Mozer konstruira napravu za reproduciranje boja „tastiera di luce“.

Skrjabin i Koussevitzky prekidaju odnos 1911. Iste godine nastaju Šesta i Sedma glasovirska sonata. U 1913. Henry Wood dirigira Prometeja u Londonu. Nakon toga Skrjabin sklada posljednje značajne kompozicije poput glasovirskih sonata br. 8, 9 i 10. te „Vers la flamme“. Smrt ga zatiče u skicama za Misterij – apoteozu glazbe, plesa, boja i duhovnosti, čiji prvi akt se trebao dogoditi u Indiji.

Skrjabinov razvojni skladateljski luk počinje ranim skladbama nastalim do 1903. Iako su obilježene snažnom skladateljevom osobnošću koja se očituje u razvedenosti i harmonijskom bogatstvu tekstone, bogatoj figuraciji lijeve ruke (često u asimetričnim figurama), snažnom tonskom koloritu, te skladbe ipak ne pokazuju značajan iskorak iz konteksta kasnoromantičarskog glazbenog jezika. Put posebnosti Skrjabinova stila navješćuju djela poput glasovirskih sonata op. 30 i op. 53, te Poema ekstaze op. 54. U tim djelima, uz još uvijek jasno prisutne tonalne odnose, izrazita motivička, harmonijska i ritmička elaboracija tonskog materijala rezultira osjećajem bitnog širenja pojma tonalnosti. U kasnijim djelima jasni tonalni odnosi se gube. Konstruirajući glazbene forme, Skrjabin se ne odriče u potpunosti referiranja na pojedine tonalne centre, dobivajući na taj način određeni dinamizam forme koji ne postoji u atonalnoj glazbi. Za Skrjabina tipičan formalni razvojni ciklus počinje već u uvodnom dijelu sonate s motivima koji se poslije intenzivno elaboriraju, naročito u provedbi, a često dinamički ili u tempu potenciraju u kodama. Minijature isprva sklada po romantičarskim uzorima (mazurke, impromptus), dok kasnije prevladavaju poeme. Za njih je tipično da sadrže mnoge oznake, ne samo kao uputu interpretu, već i kao opis duševnih stanja koje glazba izražava.

Klica iz koje se razvija Skrjabinov zreli glazbeni jezik njegova je sklonost uporabi dominantnih suzvučja. To se može primijetiti već u ranijim djelima, kao na početku Impromptusa op. 12 ili u Poemi op. 32, gdje se dominantne harmonije rješavaju jedna u drugu u duljim nizovima. Kod dominantnih akorda često alterira gornje ekstenzije: nonu, undecimu i kvartdecimu. Sukcesije dominantnih akorda imaju na slušatelja psihološki utisak pojačane budnosti u očekivanju tonalnih rješenja koja se neprestano odgađaju, stvarajući dojam nove glazbene realnosti. Skrjabin često kombinira toniku u basu s alteriranim dominantnim akordima u gornjim glasovima. Kasnije počinje uz toniku u basu umjesto kvinte upotrebljavati povećanu kvartu. Takozvani „mistički akord“ s tritonusom u bazi može se razumjeti kao jedno od dominantnih suzvučja, ali i kao kvartalni heksakord koji sadrži povećanu i smanjenu kvartu.

Primjer 6. „mistični akord“

Francuski sekstakord ima dvije zajedničke osobine sa smanjenim septakordom. Oba akorda su konstruirana od dva tritonusa, čime su simetrični u inverziji. Uz to, ako se oba akorda transponiraju po tritonusu zadržavaju iste intervale. Upravo ova polimodalnost i simetrija cjelotonske i oktatonске ljestvice, uz polimodalnosti koje impliciraju moguća rješenja sukcesija tritonusa predstavljaju temeljni princip organizacije glazbenog materijala kasnih Skrjabinovih djela. Tu se Skrjabin približava samim granicama atonalnosti, ipak ne čineći konačni iskorak, jer zadržava pravo na harmonijski dinamizam koji mu omogućuje činjenica da su zakoni konsonantnih tendencija latentno prisutni. Imajući u vidu da su oktatonска i cjelostepenska ljestvica prisutne u ruskoj glazbi od „Petorke“, Skrjabinovom ingenioznošću razvoj ruske glazbe evoluirao primjereno europskim trendovima.

Primjer 9. Vers la Flamme



Hrvatska skladateljica Dora Pejačević rođena je u Našicama u Hrvatskoj, tada dijelu Austro-Ugarske, 10. 11. 1885., a umrla je u Münchenu 5. 3. 1923. Zauzima istaknuto mjesto u povijesti hrvatske glazbe, no njezin skladateljski opus ne doseže značaj djela Bartoka i Skrjabinina. Unatoč tomu iz njezine umjetničke osobnosti snažno pulsira duh epohe, pa ju je moguće promišljati zajedno sa suvremenicima. Iako su Pejačević i Bartok rođeni i odrastali u istoj državi, ona je svjetonazorski i glazbeno bliža Skrjabinu iz udaljenije Rusije. Oboje su porijeklom iz starih plemićkih obitelji, širokih intelektualnih obzora.

Iz dnevnika pročitanih knjiga Dore Pejačević saznajemo koliko je bila fascinirana Schopenhauerom i Neitscheom, filozofima koji su obilježili i Skrjabinov intelektualni svjetonazor.

„Doista je tužno na tom svijetu, i čovjek poput mene ne može se odlučiti ni za jednu klasu, jer u svim klasama vlada ograničenost, okorjelost i naposljetku glupost. Mi smo

pojedinačni ljudi koji traže i nalaze pojedince, a kao takovi ne pripadamo nijednoj klasi. Bez domovine smo, osamljeni i često žalosni... u tome leži, usprkos patnji ljepota; svuda ćemo nalijetati na ljude, i tek pošto se oni pred nama pokažu u svojoj ogoljelosti, odvrćati se od njih s grozom. Nietzscheova teorija koja krajnju svrhu razvoja vidi u Nadčovjeku, dakle u pojedincu, možda je ipak najispravnija.“

Kritičar Drezden Anzeigera doživljava Prvu simfoniju D. Pejačević u orkestralnim bojama bližu ruskim nego mladonjemačkim uzorima.

„Ovo djelo odaje veliku prisnost s orkestrom te priklanjanje onom idealu koji je Čajkovskom lebdio pred očima dok je zamišljao svoja zvukovno sjajna simfonijska obličja. Razvedene epizode solistički tretiranih dubokih drvenih puhača koje svaki put izazivlju misao da bi trebale nešto opisivati u smislu programske glazbe, sklonost širokim kantilenama gudača, dispozicija završetaka u krajnjim stavcima koja je ponešto usmjerena na pompoznost, čitav način instrumentacije, sve to ima svoje uzore više kod Čajkovskoga nego kod mladonjemačkih skladatelja. Djelo je dokaz izrazite nadarenosti za djelotvornost zvuka.“

Dora Pejačević pripadala je jednoj od najstarijih hrvatskih plemićkih obitelji, Josip II Pejačević dobio je titulu grofa 1772., djed skladateljice Ladislav bio je hrvatski ban od 1880.-1883., a njezin otac obnašao je funkciju bana od 1903.-1907. Majka Dore Pejačević Lilla Vay de Vaya bila je mađarska barunica, glazbeno obrazovana, velika ljubiteljica i pokroviteljica umjetnosti. Dora Pejačević stekla je glazbenu izobrazbu najprije u Zagrebu kod uglednih hrvatskih pedagoga Humla, Juneka i Keisera, a potom u Drezdenu i Münchenu. Njezina prva zrelija djela, nastala po romantičarskim uzorima, stilski su obilježena i Jugend stilom (secesijom). Ciklus Blumenleben op. 19 inspiriran je motivom cvijeća, koji je jedan od karakterističnih motiva toga stila, a drugu najznačajniju karakteristiku stila predstavljaju dekorativne geometrijske strukture. Za vrijeme boravka u Drezdenu i Münchenu Pejačević upoznaje suvremenu europsku umjetničku scenu koja uključuje izvedbe Straussove Electre i Rosenkavaliera, Schoenbergov djela te ekspresionizam grupe Der Blaue Reiter. Druži se s istaknutim intelektualcima poput pjesnika Rainera Marie Rilkea i Karla Kraussa. Kraj I. svjetskog rata donosi velike promjene za obitelj Pejačević. Austrougarska se raspada na više država, Pejačevići gube svoje posjede u Hrvatskoj koja postaje dio novoformirane Jugoslavije, a oni se sele u Budimpeštu. Ipak uspijevaju zadržavati prava na eksploataciju šuma, a bave se i trgovinom poljoprivrednim proizvodima. Skladateljska karijera D. Pejačević dobiva novi uzlet izvedbom simfonije u Beču 1918. I Drezdenu 1920. Sklada svoja značajna djela poput Drei Gesänge (1919.) na tekst F. Nietzschea, Glasovirsku sonatu op. 57 (1921.), i Gudački kvartet op. 58 (1922.). Dora Pejačević tragično je preminula od trovanja krvi u dobi od 38 godina (1923.), nekoliko dana nakon što je rodila jedinog sina Tea.

Skladateljičin glazbeni opus koji sadrži 58 brojeva, uključuje skladbe za glasovir, solo pjesme, skladbe za glas i orkestar, komornu glazbu i orkestralnu glazbu.

Glasoviru nedvojbeno pripada ishodišno mjesto u stvaralaštvu D. Pejačević. Pored skladbi za solo glasovir, mnoga komorna i vokalna djela imaju razvijenu glasovirsku dionicu. Već ranija djela, poput Fantasiestucke op. 17 i Blumenleben op. 19, razotkrivaju skladateljičinu imaginaciju kroz suptilna harmonijska nijansiranja, izrađenu teksturu i bogata dinamiku. Capriccio op. 47 (1919.) donosi proširenje glazbenog jezika kroz snažnu ritmičku pulsaciju disonantnije zvučnosti, složenije akorde, cjelostepenske ljestvice, što rezultira umanjenim osjećajem za tonalne centre.

Primjer 10. Capriccio op. 47

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Capriccio op. 47'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The second system features more complex rhythmic figures and some slurs. The third system is characterized by dense, rapid passages in the right hand, with markings such as 'mf' and 'cresc.' indicating dynamics and phrasing. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Prošireni harmonijski obzor nalazimo i u Nokturnima op. 50, s paralelnim kvartama i kvintama, elementima cjelotonske ljestvice i pentatonike te sukcesijom dominantnih zvučnosti koja oslabljuju osjećaj tonaliteta. U Sonati za glasovir op. 57 glazbeno tkivo gradi se tehnikom permanentnih varijacija. Sporedna tema bazirana je na tritonusu, a vrhunac sonate je fuga bazirana na toj temi.

Primjer 11. Sonata za glasovir op. 57

171 Moderato
mp

173

175

Vokalna glazba Dore Pejačević odlikuje se bogatstvom harmonijske podloge s obiljem zaostajalica, alteracija, neočekivanih modulacija. Melodijske linije su razvijene, kreću se u kontrastnim pomacima koji uključuju melizme i deklamaciju, a glasovirska partitura je razvijena do ravnopravnog sudjelovanja u glazbenom događanju. Najpoznatije skladbe za glas i klavir uključuju *Mädchengestalten* op. 42 (1916.) na tekst Rainera Marie Rilkea, *Drei Gesänge* op. 53 (1920.) na tekst Friedricha Nietzschea, a za glas i orkestar *Verwandlung* op. 37 b (1915.) na tekst Karla Kraussa, *Liebeslied* op. 39. i *Zwei Schmetterlingslieder* op. 56.

Komorna glazba sadrži 16 opusa. Tu se ističu Kvartet u d-molu op. 25 za violinu, violu, violončelo i glasovir, Sonate za violinu i glasovir u D-duru op. 26 i Slavenska sonata op. 43, Sonata za violončelo i glasovir op 35, Kvintet u h-molu op. 40. i Gudački kvartet op. 58.

U Simfoniji op. 41, Koncertu za glasovir i orkestar op. 33. i *Phantasie Concertante* za glasovir i orkestar op. 48 Dora Pejačević povećava korpus orkestra brojem puhača, naročito drvenih, gudači dobivaju iznimnu zvučnost, a sve zajedno rezultira bogatstvom dinamike i boja. U načinu skladanja prisutna su razvijena polifona gibanja, gusti harmonijski pomaci i tehnika „Durchgebrochene Arbeit“ kojom se teme i motivi dinamično gibaju kroz različite

instrumentalne skupine, uz neprestano variranje motiva i tema što rezultira dojmom permanentne provedbe.

Najdojmljivija kvaliteta skladateljskog postupka Dore Pejačević njezin je smisao za harmonijski izraz koji postaje ključ za razumijevanje melodike i forme. Već u njezinim ranim djelima možemo zamijetiti posebnu sklonost prema izboru tonaliteta s mnogo povisilica ili snizilica, reharmonizacijama istog tematskog materijala u određenoj skladbi, smisljenoj uporabi kromatizma i zaostajalica. Njezin harmonijski razvoj, poput Skrjabinovog, odvija se kroz učestale uporabe dominantnih akorda s gornjim ekstenzijama, alteracijama, višestrukim zaostajalicama. U kasnijim djelima sve je više neočekivanih modulacija i kromatizma što se reflektira na melodiku koja postaje odraz harmonijskih događanja, a u cjelini znatno slabi osjećaj jasne harmonijske funkcionalnosti. U svojoj zreloj fazi ona praktički napušta prepoznatljivo kadenciranje, naglašavajući ekspresivnost disonantnih suzvučja. Unatoč svemu, njezina djela zadržavaju kasno romantičarski prizvuk, za razliku od Skrjabinina i Bartoka koji čine daljnji iskorak ka tonalnoj slobodi.

Melodika djela D. Pejačević razvija se sukladno evoluciji harmonijske podloge. U početku su to melodijske linije širokih obrisa koje postupno počinju odstupati od latentnih konvencionalnih harmonijskih principa intenzivirajući kromatizam, pomake u intervalima kvarte ili kvinte, napuštajući simetričnu strukturu. U kasnijim djelima melodika počiva na motivima koji se neprestano variraju, često tvoreći nove entitete. Uzevši u obzir način na koji Pejačević upotrebljava glazbene parametre, možemo zaključiti da u njezinim zrelim djelima glazbena forma nije okvir ispunjen glazbenim sadržajem, već forma nastaje kao rezultat kreativnog procesa. Taj princip evidentan je i u djelima Skrjabinina.

Unatoč izrazito individualnoj profiliranosti triju skladatelja, nameću se neke moguće poveznice. Mnoge skladbe Bartoka i Skrjabinina dijele ekspresionistička stilska obilježja. Elemente impresionističkih sredstava glazbenog izraza Bartok rabi pod svjesnim utjecajem impresionizma, a Skrjabin taj glazbeni vokabular, primjetljiv i u njegovom opusu (alterirana dominantna suzvučja, repetitivna figuracija, tremola, sukcesije velikih sekundi, cjelostepenske ljestvice, kvartni akordi itd.) razvija autonomno i upotrebljava u drugom umjetničkom kontekstu, s različitim sadržajem. Oba skladatelja dolaze do ruba atonalnosti, ali njihova djela nisu atonalna. Zadržavajući određene konsonantne tendencije njihove forme dobivaju na dinamizmu. Bartokov polimodalni kromatizam lidijske i frigijske ljestvice ima korelat kod Skrjabinina u polimodalnom kromatizmu oktatske i cjelotonske ljestvice, čime kromatizam u njihovim djelima nije ukrasni već suštinski.

Svjetonazorski bliski, Skrjabin i Pejačević skladali su značajna djela u stilu kasne romantike sa snažnim pečatom vagnerijske harmonije, na temelju koje razvijaju svoj osebujni harmonijski izraz kao glavnu kvalitetu svojih djela. Ne napuštaju tradicionalne forme, već ih ispunjavaju novim sadržajima razvijajući poseban dinamizam tretmana i razvoja

glazbenog materijala u zrelim djelima. Glavnina oba opusa posvećena glasoviru za čiji kolorit dvoje skladatelja imaju posebno istančan osjećaj. Oboje su život završili tragično, u dobi kad su se od njih mogli očekivati novi uzleti skladateljske imaginacije.

LITERATURA:

Antokoletz E., *The Music of Béla Bartók* (Berkeley, 1984)

Baker J. *The Music of Alexander Scriabin* (New Haven, CT, 1986)

Bowers F., *Scriabin: a Biography of the Russian Composer, 1871–1915* (Tokyo and Palo Alto, CA, 1969, 2/1995)

Dernova V., *Garmoniya Skryabina* (Moscow, 1968)

Gillies M., *Bartók Remembered* (London, 1990)

Griffiths P., *Bartók* (London, 1984)

Kaufman E., *The Evolution of Form and Technique in the Late Works of Scriabin* (diss., Yale U., 1972)

Kos K., *Dora Pejačević* (Zagreb 1982.)

Laki, P. (ed.), *Bartók and his World* (Princeton, NJ, 1995)

Lendvai E., *Béla Bartók: an Analysis of his Music* (London, 1971)

Macdonald H., *Skryabin* (London, 1979)

Schloezer B. de, A. *Skryabin: lichnost', misteriya* [Skryabin: personality, mysterium] (Berlin, 1923/R as *Scriabin: Artist and Mystic*, trans. N. Slonimsky with various appendices, Oxford, 1987)

Taruskin R., 'Skryabin and the Superhuman', *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997)

Wilson P., *The Music of Béla Bartók* (New Haven, 1992)