

Chopinov utjecaj na razvoj klavirske glazbe: slučaj Skrjabin

Činč, Tanja

Professional thesis / Završni specijalistički

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:222058>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-22**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

TANJA ČINČ

**CHOPINOV UTJECAJ NA RAZVOJ
KLAVIRSKE GLAZBE: SLUČAJ SKRJABIN**

SPECIJALISTIČKI RAD

ZAGREB, 2019.

**CHOPINOV UTJECAJ NA RAZVOJ
KLAVIRSKE GLAZBE: SLUČAJ SKRJABIN**

SPECIJALISTIČKI RAD

Mentor specijalističkog rada: izv. prof. dr. sc. Dalibor Davidović

Studentica: Tanja Činč

Ak. god. 2018/2019.

ZAGREB, 2019.

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. Chopinov život	2
3. Razvoj Chopinova skladateljskog stila	4
3.1 Izvori Chopinova skladateljskog stila	5
3.2 Prvo skladateljsko razdoblje (1822-1831)	12
3.3 Drugo skladateljsko razdoblje (1831-1840)	19
3.4 Treće skladateljsko razdoblje (1841-1849)	23
4. Obilježja Chopinova stila	27
4.1 Glazbeni oblici i vrste	27
4.1.1. Mazurka	28
4.1.2. Poloneza	30
4.1.3. Nokturno	33
4.1.4. Impromptu	35
4.1.5. Balada	36
4.1.6. Preludij	37
4.1.7. Fantazija	38
4.1.8. Etida	40
4.2 Melodija i harmonija	43
4.3 Artikulacija i način izvođenja	49
5. Chopinov utjecaj na skladatelje klavirske glazbe: Slučaj Skrjabin	52
5.1 Chopinov utjecaj na glazbu u Rusiji	52
5.2 Skrjabinov susret sa Chopinovom glazbom	53
6. Obilježja Skrjabinova stila u ranom stvaralačkom razdoblju	56
6.1 Glazbeni oblici i vrste	58
6.1.1. Mazurka i poloneza	58
6.1.2. Nokturno	60
6.1.3. Impromptu	62

6.1.4. Preludij	63
6.1.5. Fantazija	66
6.1.6. Etida	67
6.2 Melodija i harmonija	71
6.3 Artikulacija i način izvođenja	79
7. Komparativna analiza izabranih Chopinovih i Skrjabinovih skladbi	82
8. Zaključak	92
9. Bibliografija	93
9.1 Knjige i članci	93
9.2 Notna izdanja	95
10. Sažetak / Summary	98
11. Prilozi	100

1. Uvod

U povijesti glazbe malo je skladatelja imalo tako značajan utjecaj na razvoj klavirske glazbe kao što ga je imao Frédéric Chopin. S izuzetkom nekoliko komornih djela i kompozicija koje pored klavira uključuju orkestar, njegova je glazba namijenjena isključivo klaviru solo. Chopin je uveo novosti kako na području kompozicije tako i izvođenja. U klavirski slog unio je nove boje, harmonije i ekspresiju, koristeći mogućnosti klavijature sa sedam oktava i kompleksnijeg mehanizma. Način izvođenja obogatio je dubljim, bogatijim, poetičnim zvukom i širokim spektrom boja. Ako je Schubert u svojim kompozicijama klavir pokušao poistovjetiti s vokalom, a Liszt s orkestrom, specifičnost je Chopinova sloga upravo u tome da je pijanističan. Na Chopinovo stvaralaštvo najveći je utjecaj imalo razdoblje koje je proveo u Parizu, kamo je došao u svojoj dvadeset i prvoj godini. Duboka povezanost s poljskom domovinom također je ostavila trag u brojnim njegovim kompozicijama, koje se temelje na melodijama i ritmovima poljskih plesova. Chopin je danas najpoznatiji po svojim mnogobrojnim minijaturama, kao što su nokturna, preludiji, etide, valceri, mazurke, poloneze i impromptui. Ove se kompozicije u njegovom opusu pojavljuju u svim razdobljima njegovog stvaralaštva.

Na razvoj njegovog glazbenog jezika utjecala su i djela drugih skladatelja, prije svih J. S. Bacha, W. A. Mozarta, J. N. Hummela, I. Moschelesa, V. Bellinija i J. Fielda.¹ Za razliku od njemu suvremenih skladatelja, poput Liszta i Schumanna, Chopinova djela gotovo u pravilu nisu bila nadahnutu kakvim literarnim ili likovnim djelom. Svoj je prepoznatljivi glazbeni jezik pronašao rano. S druge strane, novosti što ih je Chopin uveo, kao što su kromatika i izražajna kantabilna linija melodije, ili pak upotreba karakterističnih harmonija i progresija, ostavile su

¹ Vidi Jim Samson: Chopin, Fryderyk, Formative influences, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099#omo-9781561592630-e-0000051099-div1-0000051099.6> (pristup 27. 7. 2019).

snažan utjecaj na mnoge suvremene i kasnije generacije skladatelja, primjerice na A. Skrjabina i S. Rahmanjinova.

U ovome radu posvetit ću se Chopinovu utjecaju na ruskog skladatelja Aleksandra Skrjabina, prije svega u ranijem razdoblju njegova stvaralaštva. Završni dio rada predstavljaju analize izabranih Chopinovih i Skrjabinovih kompozicija, što sam ih izvela na koncertima u okviru specijalističkog studija. Prethodno ću ukratko opisati Chopinov život, razvoj i obilježja njegovog skladateljskog stila.

2. Chopinov život

Mnogi su autori proučavali Chopinov život i djelo, među njima Franz Liszt, glazbeni kritičar Harold C. Schonberg ili u novije vrijeme muzikolog Jim Samson. Chopinov životopis što ću ga predstaviti u nastavku oslanja se na odgovarajuće poglavlje iz Schonbergove knjige.²

Frédéric Chopin rođen je u mjestu Żelazowa Wola kod Varšave 1. ožujka 1810. Chopinov otac bio je francuski emigrant, a mama Poljakinja. Frédéric je bio drugo od četvoro djece i jedini sin. Njegov se glazbeni talent isticao rano i već sa šestnaest godina bio je dobar pijanist. Njegov tadašnji učitelj, Adalbert Zywny, svojeg je učenika poučavao Bachova djela. Svoju prvu kompoziciju, jednu polonezu, Chopin je napisao sa osam godina. Od godine 1826. do 1828. studirao je kompoziciju kod Josepha Elsnera, koji je u svom učeniku prepoznao izniman talent. Unatoč željama da Chopin piše djela velikog opsega, kao što su simfonije, sonate i možda čak poljsku nacionalnu operu, učitelj mu je dopustio slobodu i omogućio mu da nađe vlastiti izraz. To je bio njegov najveći doprinos Chopinovom razvoju.

² Vidi: Harold C. Schonberg: *The Lives of the Great Composers*, New York: W. W. Norton & Company, 1997, 164-178.

Varšava je u tome razdoblju bila po strani od ostalih centara Europe. Unatoč tome, Chopin je u gradu imao priliku čuti nekoliko značajnih umjetnika toga vremena, kao što su Hummel, Paganini i Henrietta Sontag. Premda se utjecaj Hummela, Moschelesa i Czernyja može zapaziti u nekim njegovim kompozicijama, Chopin je rano razvio prepoznatljiv glazbeni jezik i nov način skladanja, obilježen osebujnim harmonijama i zvukom klavira koji je pijanizam zauvijek udaljio od prošlosti. Chopin je mijenjao pravila tadašnjeg vremena. Već u ranim godinama odlučio je da će pisati isključivo za klavir, instrument koji je bio najbliže njegovu srcu.

Godine 1829. napustio je Poljsku i otišao u Beč. Na koncertima bi svojim novim pristupom instrumentu izazivao interes znalaca. Nakon dobrog prijema u Beču nakratko se vratio u domovinu, da bi je sa dvadeset i jednu godinu zauvijek napustio preselivši se u Pariz. Ondje je upoznao poznatog pijanista klasične škole, Friedricha Kalkbrennera, koji ga se iznimno dojmio. Izvodilačka praksa predromantičnih pijanista, kao što su Kalkbrenner, Moscheles, Hummel i Clementi, obuhvaćala je sviranje brzih pasaža s malo ili potpuno bez pedala. Svirali su iz zgloba i dlanova, a ne iz lakta i cijele ruke. Nisu posvećivali osobitu pažnju boji zvuka, premda je klavir tada već jako sličan današnjem. Ova generacija pijanista općenito nije simpatizirala romantičku glazbu. Kalkbrenner, jedan od najpriznatijih pijanista toga vremena, bio je ipak otvoreniji za nove ideje i na Chopinovu molbu postao je njegov mentor. Suradnju s Kalkbrennerom je na sugestiju oca i učitelja Elsnera uskoro prekinuo i sam organizirao svoj prvi koncert u Parizu godine 1832. Nakon vrlo uspješnog nastupa, na kojem su bili prisutni i Liszt i Mendelssohn, Chopina su prihvatili najviši intelektualni i društveni krugovi Pariza. Upoznao je bogatu obitelj Rothschild i to poznanstvo omogućilo mu je brojne studente iz visokog društva. Na putovanjima po Njemačkoj upoznao je i druge značajne skladatelje toga vremena, primjerice Schumanna, koji ga je u svom časopisu *Neue Zeitschrift für Musik* predstavio i popularizirao u Njemačkoj. Najveći dio vremena provodio je u Parizu komponirajući.

Prekretnica u njegovom životu dogodila se kad je imao dvadeset i šest godina upoznajući tada tridesetdvoletnu spisateljicu Aurore Dudevant, poznatu pod imenom George Sand. Njihova dugotrajna veza značajno je utjecala na Chopinov život. Njihov put na Mallorcu zimi 1838. uništio mu je već načeto zdravlje. Na Mallorci je uspio, unatoč bolesti, završiti svoju zbirku od dvadeset i četiri preludija. Njihova veza završila se godine 1847., kada je njegova bolest, tuberkuloza, već bila u uznapredovalom stadiju. U zadnjoj godini života Chopin odlazi u Englesku i Škotsku na poziv Jane Stirling, prijateljice i učenice. U Parizu se u to vrijeme dogodila revolucija i mnogi su njegovi učenici napustili grad, što je za Chopina značilo i gubitak mogućnosti zarade. U Pariz se vratio bolestan i umoran. U zadnjim danima života uz njega je bila njegova sestra Louise koja je došla iz Varšave. Umro je 17. listopada 1849. uz Solange Clesinger, kćer George Sand, i sestru Louise.

3. Razvoj Chopinova skladateljskog stila

U postojećoj literaturi o Chopinovu stvaralaštvu različito se razmatra razvoj njegova skladateljskog stila. Pojedini autori izbjegavaju jasno označiti početak i kraj određenog razdoblja. Primjerice, Charles Rosen³ i Jim Samson⁴ ne određuju točno početak i kraj pojedinih razdoblja Chopinova stvaralaštva, no obojica razmatraju razvoj pojedinih vrsta kao što su nokturna, balade, impromptui itd. Jasniju podjelu na razdoblja Chopinova skladateljskog razvoja donosi nešto starija studija Geralda Abrahama iz 1939. godine.⁵ Abraham njegovo stvaralaštvo dijeli u tri glavna razdoblja, pri čemu su kriterij njegove periodizacije prekretnice i promjene u skladateljevom životu odnosno lokacije na kojima se nalazio. Prvo razdoblje Abraham datira od 1810. do 1831. godine. U ovoj se grupi nalaze skladbe mladog skladatelja,

³ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 410-452.

⁴ Vidi Jim Samson: *The Music of Chopin*, London: Routledge and Kegan Paul, 1985, 9-32.

⁵ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 11.

nastale dok je još živio u Varšavi. Drugo stvaralačko razdoblje prema Abrahamu započinje njegovim dolaskom u Pariz 1831. godine i traje do 1840. Treće i posljednje razdoblje također se odvija u Parizu i traje od 1840. do 1849., godine skladateljeve smrti. Abraham pritom napominje da je granicu između drugog i trećeg razdoblja teže povući budući da je već u djelima iz drugog razdoblja Chopin postigao svoj stil koji se u trećem razdoblju nije mnogo promijenio. Pa ipak, “njegova djela iz trećeg razdoblja strukturno su još više simfonijska i pokazuju nov pristup polifoniji.”⁶ Kao pijanist, Chopin je stvorio nov način sviranja koji je dominirao u cijeloj drugoj polovici 19. stoljeća i nije se mnogo mijenjao do Debussyja i Prokofjeva. Nova je bila njegova upotreba pedala, prstomet, pristup ritmu i zvučnim bojama. S druge strane, harmonijske karakteristike Chopinova glazbenog jezika, kao što je kromatika i modalna rješenja, imale su značajnu ulogu u evoluciji harmonijskog jezika, primjerice u skladatelja kao što su R. Wagner, F. Liszt i drugi.⁷

3.1 Izvori Chopinova skladateljskog stila

Neki od autora što sam ih čitala ističu ulogu pojedinih skladatelja u razvoju Chopinova skladateljskog stila.⁸ Gerald Abraham u svojoj studiji opisuje kako su na mladog Chopina presudno utjecali Hummel, Field i Moscheles.⁹ Johanna Nepomuka Hummela, bivšeg Mozartova učenika, Chopin je upoznao u Poljskoj 1828. godine. Zajedno s C. Czernyjem, F. Hillerom, F. Kalkbrennerom, I. Moschelesom, F. Riesom i C. M. Weberom, Hummel pripada generaciji skladatelja koji su imali važnu ulogu u evoluciji glazbe nakon klasičnog stila. Njihov

⁶ Vidi *ibid.*, 12.

⁷ Vidi *ibid.*, 8.

⁸ Vidi *ibid.*, 9; Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 344 i 361; Harold C. Schonberg C.: *The Lives of the Great Composers*, New York: W. W. Norton & Company, 1997, 164.

⁹ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 9.

način skladanja označava se imenom *stile brillante*,¹⁰ a Hummelova je uloga među njima bila vodeća. *Stile brillante* ili salonski stil u Chopinovu je opusu zamjetan i u njegovim rondima i varijacijama, a uz Hummela uzor je Chopinu u briljantnom stilu predstavljao i Weber.¹¹

Charles Rosen pak ključnim obilježjem salonske glazbe smatra virtuoznost i dekorativnost.¹² Salonske kompozicije sadrže s jedne strane virtuozne, brze briljantne pasaže u desnoj ruci, a s druge strane sentimentalne melodije, kao kontrast virtuoznosti. Brojne briljantne pasaže u gornjim oktavama desne ruke možemo pronaći najčešće u koncertima, ne samo kod Chopina, nego i kod Hummela, Fielda i Webera, kao i u Chopinovim rondima.¹³ Rosen upućuje na to da se Chopin nakon dvadesete godine, nakon skladanja svojih klavirskih koncerata, udaljio od briljantnog stila.¹⁴ Široki spektar boja zvuka i osjećaj vibriranja klavira Chopin je postigao ne samo novim načinom pedaliziranja, nego i širokim slogom rastavljenih akorada. Široki slog i više pedala omogućili su veći spektar zvučnih mogućnosti.¹⁵ Široki slog rastavljenih akorada vidimo u notnom primjeru br. 1.

Notni primjer br.1: F. Chopin: Nocturno op. 27 br. 1 u cis-molu, taktovi 1-4.¹⁶

The image shows a musical score for the first four measures of Chopin's Nocturne Op. 27 No. 1. The score is written for piano in C major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Larghetto' with a quarter note equal to 42 beats. The left hand part starts with a piano (*pp*) dynamic and a 'legato' marking. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The right hand part is marked 'sotto voce' and 'simile'. The score includes various fingerings and pedal markings, such as 'ped. legato' and 'ped.' with asterisks.

John Field u mnogim je aspektima bio uzor Chopinu. Ako poslušamo njegov Klavirski koncert br. 2 (vidi notni primjer br. 2), možemo primijetiti način pedaliziranja i široki slog rastavljenih

¹⁰ Vidi Jim Samson: Chopin, Fryderyk, Formative influences, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099#omo-9781561592630-e-0000051099-div1-0000051099.6> (pristup 27. 7. 2019).

¹¹ Vidi Jim Samson: *The Music of Chopin*, London: Routledge and Kegan Paul, 1985, 27.

¹² Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 383.

¹³ Vidi *ibid.*, 383-384.

¹⁴ Vidi *ibid.*, 385.

¹⁵ Vidi *ibid.*, 386.

¹⁶ Frédéric Chopin: *Nocturne Op. 27 No. 1*, ur. T. Kullak, Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1881, 40.

akorada u lijevoj ruci, koji su utjecali na Chopina. Kompozicija također pokazuje obilježja briljantnog stila i sentimentalnost, značajnu za Chopinove klavirske koncerte.¹⁷

Notni primjer br. 2: J. Field: Klavirski koncert br. 2 u As-duru (1811), Rondo, taktovi 106-111.¹⁸



Glazba Johna Fielda imala je snažan utjecaj na razvoj romantičke glazbe, ne samo na Chopina, nego i na Mendelssohna, Schumanna, Liszta i druge. Chopin je preuzeo slog i karakter Fieldovih nokturna i razvio ga harmonijski i melodijski, arpeggiranim akordima u basu i melodijom u stilu *cantilene*. U Nokturnu br. 5 Johna Fielda (vidi notni primjer br. 3) u lijevoj se ruci pojavljaju rastavljeni akordi u širokom slogu, a u desnoj ruci melodija u stilu *cantilene*.

Notni primjer br. 3: J. Field: Nokturno br. 5 u B-duru (1817), taktovi 1-6.¹⁹

¹⁷ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 387.

¹⁸ John Field: *As Dur Concert*, ur. Friedrich August Roitzsch, Leipzig: Edition Peters, 1876, 24.

¹⁹ John Field: Nocturne no. 5, u: Leschetizky, T. (ur.): *Repertoire Theodor Leschetizky: 14 ausgewählte Stücke für Pianoforte*, Leipzig: D. Rahter, 1882, 24.

Herausgegeben von Theodor Leschetizky.

Andante. M. M. ♩ = 66.

p cantando

* * * * *

Sličan je slog Chopinova Nokturna op. 27 br. 2 (vidi notni primjer br. 4).

Notni primjer br. 4: F. Chopin: Nokturno op. 27 br. 2 u Des-duru (1836), taktovi 1-5.²⁰

Herausgegeben von Theodor Leschetizky.

Lento sostenuto. ♩ = 50.

mf cantando

p *espress.*

* * *

Chopin je bio veliki ljubitelj talijanske i francuske opere od ranih godina. Napose su Bellini, Rossini i Donizetti ostavili snažan trag u oblikovanju njegovih melodija, kako u njegovim nokturnima tako i u sporim stavcima njegovih klavirskih koncerta.²¹ I njegov čuveni način ornamentiranja svoj izvor ima u vokalnoj glazbi – u *portamentima* i kadencama, koje su bile

²⁰ Frédéric Chopin: Nocturne Op. 27 No. 2, u: Leschetizky, T. (ur.): *Repertoire Theodor Leschetizky: 14 ausgewählte Stücke für Pianoforte*, Leipzig: D. Rahter, ca. 1882, 18.

²¹ Vidi Harold C. Schonberg: *The Lives of the Great Composers*, New York: W. W. Norton & Company, 1997, 174.

dio vokalnih kompozicija. Već je u ranom varšavskom razdoblju Chopin pokazivao tendenciju *omekšavanja* melodije paralelnim tercama i sekstama, koje su podsjećale na pjevačke duete. Ovo obilježje možemo čuti već u njegovim ranim nokturnima. Također, u nokturnima je izbjegavao običnu repeticiju i umjesto toga bi melodiju pri ponavljanju bogato ornamentirao i varirao, kao što je razvidno u repeticiji glavne teme Nokturna op. 27 br. 2 (vidi notni primjer br. 5).

Notni primjer br. 5: F. Chopin: Nocturno op. 27 br. 2 u Des-duru (1836), taktovi 25-29.²²

Chopin je često kombinirao melodije nalik onima u talijanskoj operi s polifonim kretanjem unutarnjih glasova, po uzoru na slog J. S. Bacha, diskretno se oslanjajući na ove idiome i spajajući ih tako da oni čine njegov prepoznatljiv stil. Tek ponegdje su ovi utjecaji izravniji. Jedan od primjera je Chopinova Etida op. 25 br. 7 u cis-molu, koja se oslanja na glazbu iz trećeg čina Bellinijeve opere *Norma*. Njezina je melodija izvorno namijenjena violončelu solo, da bi je potom preuzela čitava dionica violončela. Chopin je iz ove melodije načinio etidu. Lijeva i desna ruka, kako primjećuje Rosen,²³ predstavljaju duo između violončela solo i soprana (vidi notni primjer br. 6).

²² Frédéric Chopin: Nocturne Op. 27 No. 2, u: Leschetizky, T. (ur.): *Repertoire Theodor Leschetizky: 14 ausgewählte Stücke für Pianoforte*, Leipzig: D. Rahter, ca. 1882, 20.

²³ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 344-345.

Notni primjer br. 6: F. Chopin: Etida op. 25 br. 7, taktovi 1-7.²⁴

F. CHOPIN. Op. 25, No 7.

Lento. (♩ = 66.)

19.

p

pp

Bach je imao važnu ulogu u razvoju Chopinova stila. Već je na varšavskom konzervatoriju Chopin proučavao Bachova djela. Njegov kasniji ciklus od 24 preludija u svim tonalitetima nastao je slijedeći Bachov uzor. Za Chopina Bach je oličenje kontrapunkta. Njegov utjecaj prisutan je već u najranijim skladbama, uključujući njegovu prvu sonatu op. 4, skladanu 1828. godine, kao i u prvoj i drugoj etidi op. 10, skladanoj potkraj varšavskog razdoblja.²⁵ U etidama Bachov se utjecaj razabire u odnosu i organizaciji lijeve i desne ruke, između figuracija u desnoj ruci i harmonijske pratnje u lijevoj. U polifoniji zrelih kompozicija njegov naklon Bachu još je više očit.

Glazba bečke klasike također je snažno utjecala na razvoj Chopinova stila i to već od najranijih varšavskih godina, budući da je studij na tamošnjem konzervatoriju obuhvaćao, uz analizu kontrapunkta u glazbi 18. stoljeća, i analizu skladbi bečke klasike. Njegov učitelj Joseph Elsner svojim je studentima odredio neka najprije proučavaju poloneze, ronda i nizove varijacija, a potom sonatne skladbe. Oslanjanje na sonatnost pojavljuje se kako u Chopinovim baladama

²⁴ Frédéric Chopin: Etude Op. 25 No. 7, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 7, New York: G. Schirmer, 1895, 86.

²⁵ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 361.

tako i u prvim staccima njegovih koncerta za klavir i orkestar, napisanih koncem varšavskog razdoblja. Dva koncerta za klavir i orkestar prve su opširnije kompozicije što ih je Chopin skladao. Iako su pisani u briljantnom stilu Hummela, Fielda i Webera, oni se do neke mjere oslanjaju i na Mozarta, spajajući klasične s postklasičnim elementima. Mozartov utjecaj čuje se i u drugom stavku Chopinova Klavirskog koncerta br. 2, koji je bio prvi napisan i prozvan njegovim prvim “nokturnom”. Oblikovanje fraza i struktura ovoga stavka pokazuju sličnost s idiomima Mozarta i Fielda.²⁶

Naposljetku, važna sastavnica Chopinova glazbenog stila bili su i poljski nacionalni elementi. Napustivši Poljsku u mladim danima, ostao je ipak povezan s njom preko glazbe. Elementi poljske nacionalne glazbe mogu se razabrati u njegovim kompozicijama iz svih razdoblja, najviše u mazurkama i polonezama, u kojima se čuju odjeci poljskih narodnih pjesama uz koje je odrastao. Na zapadu ove su skladbe zvučale egzotično i nepoznato. U ostalim skladbama Chopinov je idiom više kozmopolitski, no i ondje možemo ponekad naslutiti folklorne elemente. Takav primjer predstavlja srednji dio njegova Scherza br. 1 u h-molu.²⁷ Već u ranim skladbama Chopin je posezao za elementima folklorne glazbe centralne Poljske, naročito ritmovima i modalnim rješenjima, kao i karakterističnim melodijskim uzorcima.²⁸

Premda su u Chopinovu stilu prepoznatljivi utjecaji drugih idioma, njegov samosvojan stil brzo se razvio i kao takav je ubrzo bio prepoznat. Očaravalo je njegovo spajanje razvijenih melodijskih lukova i novih harmonijskih sredstava, virtuoznosti i poetičnosti. U kasnijim godinama njegova je harmonija još snažnije posezala za disonancama, uključujući oštre intervale poput sekunde i none. Harmonijske inovacije predstavljale su izazov i za pijaniste, zbog novog načina pedaliziranja. Harmonijska rješenja njegove glazbe i njezina zvukovna

²⁶ Vidi *ibid.*

²⁷ Vidi Harold C. Schonberg: *The Lives of the Great Composers*, New York, 1997, 174.

²⁸ Vidi Jim Samson: Chopin, Fryderyk, Formative influences, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099#omo-9781561592630-e-0000051099-div1-0000051099.6> (pristup: 23. 7. 2019).

obilježja uvelike su pridonijela razvoju glazbe u devetnaestom stoljeću pa se tako u harmonijskom jeziku i načinu pedaliziranja Chopinove *Barcarolle* mogu naslutiti rješenja karakteristična za Debussyjev glazbeni idiom. Nakon što je Chopin pronašao svoj glazbeni stil, više nije bilo mnogo kritike upućene njegovoj glazbi. Smatrali su je djelom *maestra*.²⁹

3.2 Prvo skladateljsko razdoblje (1822-1831)

Mladi je Chopin na koncertima u Nacionalnom teatru, u glazbenim salonima, događajima koji su uključivali folklornu glazbu, kao i na konzervatoriju, usvojio obilježja tadašnje varšavske glazbene kulture. Njegov se talent rano pokazao i uz podršku obitelji brzo je napredovao kao pijanist i skladatelj. Njegov prvi učitelj, violinist Aldabert Zywny, prepoznao je njegov talent i pružio mu slobodu u osobnom razvoju. Poticao je Chopina u improviziranju i traženju novih puteva u glazbi. Zywny je bio prvi koji je u mladom Chopinu probudio ljubav za Mozarta i Bacha, glazbu kojih je i sam za vrijeme studija marljivo proučavao.³⁰

Za razliku od nekih drugih skladatelja, čiji se opus redovito dijeli u pojedina razdoblja, literatura o Chopinu što sam je konzultirala nije po tome pitanju jednoznačno određena. U nastavku ću se oslanjati na jedno od mogućih rješenja, periodizaciju što je donosi muzikolog Gerald Abraham. On Chopinov opus dijeli u tri razdoblja. Prvo skladateljsko razdoblje obuhvaća djela nastala u Varšavi, a najvažnije skladbe ovog razdoblja Abraham dijeli u dvije glavne grupe. U prvu ubraja sljedeće: Rondo u c-molu, op. 1 (1825), *Varitions sur un air national allemand*, op. posth. (1826), *Rondeau a la mazurka*, op. 5 (1826), »*La ci darem la mano*« iz opere *Don Juan*, op. 2 (1827), *Rondeau pour deux pianos*, op. 73 (1828), *Fantaisie*

²⁹ Vidi Harold C. Schonberg: *The Lives of the Great Composers*, New York: W. W. Norton & Company, 1997, 178.

³⁰ Vidi Jessica Yam: *An Examination on the Influences and Establishment of Chopin's Personal Style Through the Comparative Analysis of His Concertos and Hummel's A and B Minor Concertos*, disertacija na Arizona State University, Tempe, 2003, 5.

sur des airs polonais, op. 13 (1828) i *Krakowiak*, op. 14 (1828). U drugu pak grupu uvrštava minijature, kao što su Mazurke u G-duru i B-duru (1825), Mazurka u a-molu, op. 68/2 (1827), Mazurka u D-duru (1829), u C-duru i u F-duru, op. 68/1 i 3 (1829) i Mazurke op. 6 i 7 (1830-1831). Pored mazurki u prvom su razdoblju nastali Nokturni u e-molu, op. 72/1 (1827), Nokturni op.9, op.15/1 i 2 (1830-31), Poloneze u gis-molu (1822), d-molu, B-duru i f-molu op. 71/1, 2 i 3 (1827-29), prva klavirska sonata u c-molu, op. 4 (1827), Valceri u h-molu op. 69/2, u Des-duru op.70/3 i u e-molu (1829) i *Trois Ecossaises*, op. 72/3 (1826).

Prijelaz između prvog i drugog skladateljskog razdoblja predstavljaju djela nastala između 1829. i 1831. godine. To su Klavirski koncert u f-molu, op. 21 (1829), Klavirski koncert u e-molu, op. 11 (1830), *Grand polonaise brillante*, op. 22 (1830-1831) i *Douze grandes etudes*, op. 10 (1829-32), koje u tehničkom smislu donose nov pristup sviranju klavira.

Chopinovo je najranije poznato djelo Poloneza u gis-molu, napisana 1822., kada mu je bilo dvanaest godina. U figuracijama i harmoniji zamjećuje se utjecaj briljantnog stila Hummela i Webera (vidi notni primjer br. 7).³¹

Notni primjer br. 7: F. Chopin: Poloneza u gis-molu (1822), taktovi 9-12.³²

³¹ Vidi Gerald Abraham, *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 1-3.

³² Frédéric Chopin, *Polonaise G sharp minor Op. posth.*, ur. T. Kullak, Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1881, 71.

Chopinove najranije kompozicije, naročito poloneze, ciklusi varijacija i ronda, jasno pokazuju utjecaj *briljantnog stila*. Poloneza za glasovir bila je uobičajena u poljskim salonima ranog 19. stoljeća i komponiranje djela ove vrste bilo je uvriježeno među tada mladim skladateljima. Chopinove rane briljantne poloneze, koje imaju malo zajedničkog s herojskim djelima iz pariškog razdoblja, pokazuju da je u kratkom vremenu uspio u kompozicije uključiti brojne elemente virtuoznog pijanizma: bravurozne figuracije, bogate ornamente u desnoj ruci, široke skokove, trilere, dvostruke trilere itd. Ako ne uzmemo u obzir dvije najranije poloneze, Chopin je Varšavi napisao sedam poloneza za klavir solo i *Polonaise brillante* op. 3 za violončelo i klavir. Figuracije u tim polonezama više nalikuju na koncertnu glazbu kasnog klasičnog razdoblja, a vrhunac toga niza djela predstavlja *Grande polonaise brillante* op. 22 za klavir i orkestar.

Niz varijacija koji započinje s *Variations sur un air national allemand* op. posth. uključuje i orkestralna djela, varijacije »*La ci darem*« i *Fantaisie sur des airs polonais* op. 13, u kojima se već može čuti Chopinov osobni glazbeni jezik.

Njegovo prvo razdoblje znači i razvoj ronda kao samostalnog komada, i to u djelima kao što su *Rondo à la mazur* op. 5 (1826-27) i *Rondo à la krakowiak* op. 14 za klavir i orkestar (1828). Bravurozne figuracije i ornamentirana melodija i ovdje predstavljaju osnovu Chopinovih glazbenih ideja. U skladbi *Rondo à la mazur* op. 5 prvi se put može zamijetiti Chopinov afinitet prema poljskoj narodnoj glazbi, njezinim ritmovima i harmonijama (vidi notni primjer br. 8). Posrijedi je salonska kompozicija, koja međutim upućuje na jednostavan folklorni ples.

Notni primjer br. 8: F. Chopin: *Rondo à la mazur* op. 5 (1826-27), taktovi 1-11.³³

³³ Frédéric Chopin: *Rondo à la mazur* op. 5, ur. F. Hofmeister, Leipzig: Friederich Hofmeister, 1836, 2.

(M.M. ♩ = 182.)
RONDO.

Vivace. *leggermente.*

pp *p*

Ped. \oplus

Pratnja je već u djelima iz prvog razdoblja oblikovana u širokom slogu, što je omogućilo glazbenom događanju veću slobodu i fluidnost. Abraham napominje da Chopinova virtuoznost ne podrazumijeva samo brzo sviranje, nego je “prirodna manifestacija unutrašnjeg bogatstva, bogatstva koje je proizvod njegove svijesti o moći njegova pijanističkog talenta.”³⁴ Nakon varijacija *La ci darem* figuracije više nisu bile ograničene oktavom, a zbog proširenja sloga bilo je potrebno pronaći nov način pedaliziranja. Chopin je već u ranim djelima pokazao sklonost melodijskim frazama koje su proistjecale iz kraćih motiva, umjesto razvoja u slobodnoj *cantileni*. Abraham uočava da je takav način oblikovanja fraze ujedno i svojstvo folklorne mazurke.³⁵ Chopin ga je preuzeo i on je postao važnim obilježjem njegove melodike. Hummel i Field imali su pak važnu ulogu u razvoju njegova “filigranskog stila”, kromatskih pasaža u desnoj ruci uz pratnju dijatonskih rastavljenih akorada u širokom opsegu u lijevoj ruci (vidi notni primjer br. 9).

Notni primjer br. 9: F. Chopin: Koncert za klavir i orkestar br. 1 u e-molu (1830), 1. stavak, taktovi 184-198.³⁶

³⁴ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 11.

³⁵ Vidi *ibid.*, 12-13.

³⁶ Frédéric Chopin: Concerto No. 1 in e minor, u: Rudorff, E. - Reinecke, C. (ur.): *F. Chopin's Werke*, sv. 12, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, 10.



Već u Chopinovim ranim djelima važno mjesto dobivaju poljski narodni plesovi, kao što su krakowiak, kujawiak, mazurka i poloneza. Tri mazurke iz ranog varšavskog razdoblja, objavljene nakon Chopinove smrti kao opus 68, predstavljaju tri osnovna tipa mazurke, a svima je karakterističan naglasak na trećoj dobi. Mazurka broj 1 predstavlja brzi tip mazurke nazvan *oberek* ili *obertas*, mazurka broj 2 melankoličnu i sporu varijantu mazurke, *kujawiak*, dok mazurka broj 3 predstavlja ples koji se zove *mazur*, u tempu koji se kreće između *kujawiaka* i *obereka*.³⁷

Usporedbom ranih mazurki i poloneza s mazurkama i polonezama iz kasnijih razdoblja jasno možemo uočiti razvoj Chopinova glazbenog jezika u smislu harmonije i pijanističke strukture. Mazurka i poloneza bili su plesovi različitih društvenih slojeva: mazurka je ples poljskih seljaka, a poloneza ples aristokracije i kao takva je predstavljala više ceremoniju nego ples. Abraham spominje i utjecaj Webera na figuracije u Chopinovim polonezama,³⁸ iako je njegov

³⁷ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 24.

³⁸ Vidi *ibid.*

utjecaj više očit u Polonezi u gis-molu iz 1822. Za razliku od mazurki op. 68, napisanih u jednostavnoj ternarnoj formi ABA, bez većih promjena u reprizi sekcije A i uz upotrebu samo nekoliko različitih harmonija, u polonezama op. 71 svaka sekcija uključuje ternarnu formu ABA, a opseg harmonija je širi nego u mazurkama.³⁹

Valceri iz ovoga razdoblja, u usporedbi s ostalim kompozicijama, harmonijski su jednostavni, a nokturna s kantabilnom melodijom u desnoj ruci i pratnjom arpežiranih triola u lijevoj ruci još su uvijek pod snažnim utjecajem Fieldovih nokturna. Spori stavci njegovih klavirskih koncerta, koji predstavljaju prijelaz u drugo stvaralačko razdoblje, ujedno su i početak romantičnog nokturna kakav poznajemo iz zrelih Chopinovih djela.⁴⁰

Kada govorimo o Chopinovu varšavskom razdoblju, važno mjesto zauzimaju i dva koncerta za klavir i orkestar, nastala 1829-1830. S obzirom na to da je Chopin skladao gotovo isključivo za klavir solo, u njegovim koncertima klavir zauzima značajnije mjesto od orkestra, kojemu je dodijeljena uloga harmonijske pratnje za solista. Nakon dva klavirska koncerta i *Grande polonaise brillante* za klavir i orkestar, nastalih u skoro istom razdoblju, Chopin nikada više nije komponirao za orkestar.

Tražeci razlog za podređenu ulogu orkestra u Chopinovim koncertima, pojedini su muzikolozi uputili na to da je i njegov uzor tih godina, Hummel, u svojim koncertima orkestru dao manju ulogu u usporedbi sa solistom.⁴¹ Hummelov model nije slijedio samo Chopin, nego i Kalkbrenner, Field, Moscheles i dr. Takav pristup potječe još od Johanna Christiana Bacha.⁴² Sinovi Johanna Sebastiana Bacha, naime, podijelili su se oko klavirskog koncerta kao vrste. Carl Philipp Emanuel Bach zadržao je osnovnu ideju koncerta, interakciju solističkog instrumenta i orkestra, a taj su model slijedili zreli Mozart, Beethoven i Brahms. Na drugoj

³⁹ Vidi *ibid.*, 25-27.

⁴⁰ Vidi *ibid.*, 28-29.

⁴¹ Vidi *ibid.*, 30.

⁴² Vidi *ibid.*, 30.

strani, Johann Christian Bach je natjecanje između solista i orkestra zamijenio naglašenom ulogom solista, koji je briljirao virtuosnim pasažama i kantabilnim melodijama, dočim je uloga orkestra bila skromnija. Ovaj su pak model slijedili mladi Mozart, Hummel, Field i Chopin, a Hummel je u 19. stoljeću taj koncept najviše i najuspješnije prakticirao.⁴³ Drugi stavci Chopinovih koncerata pokazuju sličnost s drugim stavkom Hummelovog koncerta u b-molu. Početak drugog stavka Koncerta u e-molu započinje kraćim orkestralnim uvodom, koji je priprema za nastup solista i njegov prošireni solo, nokturalnog karaktera. Melodija je jednostavna, kod repeticije se ornamentira i dekorira u stilu *bel canta* (vidi notne primjere br. 10 i 11). Za razliku od Hummela, Chopinova melodija u drugim stavcima sa slobodnim i duljim frazama više je nalik vokalnoj pjesmi. Treći stavci koncerata slični su Hummelovim rondima.⁴⁴

Notni primjer br. 10: F. Chopin: Koncert za klavir i orkestar u e-molu br. 1, 2. stavak, taktovi 9-22.⁴⁵

The image shows two systems of musical notation for Chopin's Concerto No. 1 in E minor, Op. 11, second movement, measures 9-22. The first system includes markings for 'cantabile', 'sostenuto', and 'cresc.'. The second system continues the piece with various dynamics and articulations.

Notni primjer br. 11: F. Chopin: Koncert za klavir i orkestar u e-molu br. 1, 2. stavak, taktovi 49-58.⁴⁶

⁴³ Vidi *ibid.*, 30-31.

⁴⁴ Vidi *ibid.*, 34.

⁴⁵ Frédéric Chopin: Concerto No. 1 in e minor, u: Rudorff, E. - Reinecke, C. (ur.): *F. Chopin's Werke*, sv. 12, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, 45-46.

⁴⁶ Vidi *ibid.*, 49.



U koncertima se već nazire Chopinov osobni stil u filigranskim lirskim pasažama, kao i u pasažama i akordima u širokom slogu, tako karakterističnima i za njegova kasnija djela. U harmonijama se pojavljuju nizovi kromatskih disonanca, *appogiature* i nizovi smanjenih septakorda.⁴⁷

Naposljetku, valja spomenuti još jednu značajnu kompoziciju iz varšavskog razdoblja, niz od dvanaest etida op. 10, komponiran od 1829-1832. Prema Abrahamu, “niz od dvanaest etida op. 10 otkriva nam činjenicu kako je, u odnosu na njegove prethodnike, Chopinova tehnika brzo napredovala.”⁴⁸ U harmonijskom smislu etide iz opusa 10 već naznačuju Chopinovo zrelo razdoblje.

3.3 Drugo skladateljsko razdoblje (1831-1840)

Abraham početak Chopinovog drugog stvaralačkog razdoblja smješta u 1831. godinu, kada skladatelj dolazi u Pariz kako bi postigao karijeru skladatelja i pijanista. U ovome razdoblju

⁴⁷ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 37.

⁴⁸ Vidi *ibid.*, 37.

nastaju Balada br. 1 u g-molu, op. 23 (1831-5), Balada br. 2 u F-duru, op. 38 (1836-1839), Bolero op. 19 (1833), niz od 12 Etida op. 25 i *Trois Nouvelles Etudes* (1832-39), Fantaisie-Impromptu, op. 66 (1834), Impromptui u As-duru, op. 29 (1837) i Fis duru, op. 36 (1839), Mazurke, op. 17 (1832-3), op. 24 (1834-5), Op. 67/1 i 3 (1835), Opp. 30 i 33 (1836-1838), op. 41 (1838-9); Nokturna op. 15/3 (1833), op. 27 (1834-5), op. 32 (1836-7), op. 37 (1838-9); Poloneze op. 26 (1834-5) i op. 40 (1838-9), 24 Preludija op. 28 (1836-1839), Rondo u Es-duru op. 16 (1832), Scherza br. 1 u h-molu, op. 20 (1831-2), br. 2 u b-molu, op. 31 (1837) i br. 3 u cis-molu, op. 39 (1839); Sonata br. 2 u b-molu, op. 35 (1839); valceri op. 18 (1831), op. 69/1 i op. 70/1 (1835), op. 34 (1831-38), op. 42 (1840); te *Variations brillantes* (na temu Heroldovog Ludovica), op. 12 (1833).⁴⁹

Prema riječima Johna Rinka,⁵⁰ u brojnim kompozicijama iz varšavskog razdoblja nedostatak formalnog koncepta, neproporcionalnost sekcija kompozicije, periodične strukture bez balansa, beskonačne sekventne pasaže, prekomjerna i prebogata ornamentacija sprečavaju fluidnost glazbe. I Abraham ukazuje na problem forme kao najosjetljivije točke, i to ne samo kod Chopina nego i kod njegovih suvremenika.⁵¹ Njegova je forma naime obično bila ograničena na ternarni oblik, prema modelu ABA. Brojne njegove mazurke, poloneze i praktički sva nokturna iz drugog razdoblja također su u ovome obliku, a i brojni preludiji i etide, s iznimkom etide br. 1 i 3 te *Trois Nouvelles Etudes*. Na ternarnoj formi temelje se i opsežnija djela, kao što su scherza, impromptui i balade. Prema Rinku, jedna od važnih promjena u skladbama iz kasnih dvadesetih i s početka tridesetih godina jest znatno svjesnije oblikovanje uz pomoć tonaliteta.⁵²

⁴⁹ Vidi *ibid.*, 43-44.

⁵⁰ Vidi John Rink: Tonal architecture in the early music, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 78.

⁵¹ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 44-45.

⁵² Vidi John Rink: Tonal architecture in the early music, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 79.

Nakon što je napustio Poljsku, Chopina je njegov put najprije vodio u Beč, gdje je ostao gotovo godinu dana. Njegov odlazak iz Varšave, rastanak od obitelji i domovine u vrijeme političkog kaosa, značajno su utjecali na njegov umjetnički razvoj. Prema Rinku, “izgleda moguće da su dubina i bogatstvo u kompozicijama nastalima u to vrijeme u Beču, i njihov tragični strastveni prizvuk, njegov izraz tadašnje poljske tragične situacije i njegovih osjećaja prema tome.”⁵³ Treba spomenuti i kozmopolitske glazbene utjecaje u Beču, koji su pridonijeli razvoju njegovog stila. U bečkom razdoblju Chopin je napisao Dvije mazurke, objavljene nakon smrti kao op. 6 i 7, nekoliko etida iz opusa 10, *Grande polonaise brillante*, op. 22, objavljenu 1836. godine zajedno s djelom *Andante Spianato* i djelomično Nokturna op. 9 i op.15/1 i 2. Etide op. 10 i Nokturna op. 15 završio je u Parizu.

Beč je Chopinu pružio priliku upoznati djela bečke klasike. Prema Rinku, najznačajnije što je Chopin naučio u Beču bila je nova osjećajnost u glazbi, koju je postigao “dinamičnijim” harmonijskim progresijama i modulacijama.⁵⁴

Od svih Chopinovih minijatura, pored valcera, najviše su mazurke oblikovane u odijeljenim sekcijama. Abraham upućuje na to da su međusobno kontrastne sekcije uobičajen element u folklornim plesovima.⁵⁵ Chopin se već u Mazurki op. 24 br. 4 udaljio od ovog principa, budući da skladba uključuje uvod od 12 taktova i kodu od 32 takta. Glavni dio mazurke nastavlja se od uvoda tako spontano da slušatelj nakon četiri takta uvoda jedva prepoznaje da još uvijek traje introdukcija, pogotovo stoga što se glavna tema mazurke naslućuje već tijekom introdukcije, u taktovima 5 i 6 (vidi notni primjer br. 12).

Notni primjer br. 12: F. Chopin: Mazurka op. 24 br. 4 (1836), taktovi 1-14.⁵⁶

⁵³ Vidi *ibid.*, 88.

⁵⁴ Vidi *ibid.*

⁵⁵ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 48.

⁵⁶ Frédéric Chopin: Mazurka Op. 24 No. 4, u: Rudorff, E. - Reinecke, C. (ur.): *F. Chopin's Werke*, sv. 3, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 40.

Moderato. M. M. $\text{♩} = 132$.

Nº 4.

p

poco a poco cresc.

ff

p

Postoji nekoliko kompozicija koje nisu u ternarnoj formi i u tim slučajevima Chopin gotovo uvijek djelo koncipira kao ABACA, u obliku ronda ili scherza s triom. Takvi su slučajevi mazurke op. 6/1, op. 7/1 i 4, op. 24/2 itd. U obliku njegovih skladbi iz srednjeg razdoblja postoji i nekoliko iznimaka, kao što je slobodniji i varirani oblik Nokturna u Es-duru op. 9/2, oblik ABCBA u Mazurki u e-molu, op. 41/2 itd. Takvi su oblici u njegovom opusu iz tadašnjeg razdoblja rijetki.⁵⁷

Četverotaktna ili osmotaktna fraza osnova je Chopinove sintakse. No u djelima iz ovoga razdoblja susreću se i fraze nepravilne duljine, rubata, neobična produljivanja i skraćivanja fraza, a kao primjer moguće je spomenuti fraze od 6 taktova u Mazurki op. 24 br. 3 (vidi notni primjer br. 13).

Notni primjer br.13: F. Chopin: Mazurka op. 24/3, taktovi 1-6.⁵⁸

Moderato. M. M. $\text{♩} = 126$.

con anima

Nº 3.

p

⁵⁷ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 51.

⁵⁸ Frédéric Chopin: Mazurka Op. 24 No. 3, u: Rudorff, E. - Reinecke, C. (ur.): *F. Chopin's Werke*, sv. 3, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 29.

Već je bilo riječi o tomu da su melodije Chopinovih nokturna nastale zahvaljujući utjecaju talijanske opere. No pritom valja reći da “Chopinove melodije nisu imitacija nego stilizacija talijanskog *bel canta*.”⁵⁹ Ovu metodu možemo zamijetiti u početku Nokturna op. 9 br. 1, u kojemu Chopin umjesto izdržanog tona taj ton repetira stvarajući tako efekt *pseudo-cantabile* (vidi notni primjer br. 14).

Notni primjer br. 14: F. Chopin: Nokturno op. 9 br. 1 (1830), taktovi 1-3.⁶⁰



Od prethodnika je naslijedio i u svoju glazbu uključio brojne načine ornamentiranja - trilere, lance trilera, mordente itd. U djelima iz zrelog razdoblja Chopinovi ornamenti poprimaju drukčije karakteristike: njihova je uloga naglasiti repetirane tonove u melodijama. Abraham upućuje na to da su takvi ornamenti u klasiци ili baroku predstavljali dodatak melodiji i zbog toga njihovo izostavljanje ne bi značilo bitno osiromašenje, dočim kod Chopina ornamenti predstavljaju nezamjenljiv i bitan element melodijske linije pa bi melodija bez njih izgubila svoju fizionomiju.⁶¹

3.4 Treće skladateljsko razdoblje (1841-1849)

Prema Abrahamu, treće skladateljsko razdoblje započinje 1841. godine, a obuhvaća sljedeća djela: *Allegro de concert*, op. 46 (1841), Baladu br. 3 u As-duru, op. 47 (1841), Baladu br. 4 u f-molu, op. 52 (1842), *Barcarolle*, op. 60 (1846), *Berceuse*, op. 57 (1843), Fantaziju u f-molu,

⁵⁹ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 64.

⁶⁰ Frédéric Chopin: Nocturne Op. 9/1, u: Bargiel, W. (ur.): *F. Chopin's Werke*, sv. 4, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, 2.

⁶¹ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 70-71.

op. 49 (1841), Impromptu u Ges-duru, op. 51 (1842), Mazurke op. 50 (1841), op. 56 (1843), op. 59 (1845), op. 67/4 (1846), op. 63 (1846), op. 67/2 i 68/4 (1849); Nokturna op. 48 (1841), op. 55 (1843) i op. 62 (1846); Poloneze op. 44 (1841) i op. 53 (1842), *Polonaise – Fantaisie*, op. 61 (1846), Preludij u cis-molu, op. 45 (1841), *Scherzo* br. 4 u E-duru, op. 54 (1842), Sonatu br. 3 u h-molu, op. 58 (1844), *Tarantelle*, op. 43 (1841) i valcere op. 70/2 (1842) te op. 64 (1847). Za razliku od granice između prvog i drugog razdoblja, ona između drugog i trećeg nije tako jasna.⁶² U pogledu harmonije kompozicije iz ovog razdoblja razlikuju se prethodnih u proširenju već poznatih principa i tehnika. Nizovima dominantnih septakorda koji se spuštaju po polustepenima i po kvintama pridružuje se nov harmonijski element - niz dominantnih septakorda koji se spuštaju po cijelim tonovima u obliku *appogiatura*, zaostajalica itd. U Baladi br. 4 u f-molu pojavljuju se prijelazni akordi koji oblikuju smanjene septakorde (vidi notni primjer br. 15).⁶³

Notni primjer br. 15: F. Chopin: Balada br. 4 u f-molu, op. 52 (1842), taktovi 72-75.⁶⁴

⁶² Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 96.

⁶³ Vidi *ibid.*, 97 i 99.

⁶⁴ Frédéric Chopin: *Ballade No. 4, Op. 52*, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 5, New York: G. Schirmer, 1894, 41.

U ovome se razdoblju pojavljuju i sekvence građene iz dominantnih septakorda. U Baladi br. 3 (vidi notni primjer br. 16, naročito taktove 230-232) pojavljuju se smanjeni septakordi u silaznom smjeru.

Notni primjer br. 16: F. Chopin: Balada br. 3 u As-duru, op. 47 (1841), taktovi 227-233.⁶⁵

Chopin je u ovome razdoblju još slobodnije počeo uključivati izvantonalitetne akorde u svoju glazbu, kao samostalne akorde. Takav je primjer prvog akorda u petom taktu Poloneze u As-duru, op. 53 (vidi notni primjer br. 17).⁶⁶

Notni primjer br. 17: F. Chopin: Poloneza u As-duru, op. 53 (1842), taktovi 4-6.⁶⁷

⁶⁵ Frédéric Chopin: Ballade No. 3, Op. 47, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 5, New York: G. Schirmer, 1894, 36.

⁶⁶ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 101.

⁶⁷ Frédéric Chopin: Polonaise A Flat, Op. 53, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 3, New York: G. Schirmer, 1894, 48.

U brzim pasažama katkad se pojavljuje niz privremenih dominanta koji vodi u proširenje tonaliteta, kao u Nokturnu op. 55/2. Takav princip kasnije je preuzeo i Franz Liszt u svojim simfonijskim pjesmama.⁶⁸

Berceuse op. 57 donosi nov način pijanizma: “perkusivno pjevnu” melodiju, nov tip pedaliziranja, kromatski ornamentirane pasaže uz dijatonsku bazu, kontraste među registrima itd. Skladateljska tehnika kanona jedna je od najznačajnijih karakteristika Chopinovog trećeg razdoblja. Takve primjere možemo pronaći u Baladi br. 4, u prvom stavku Sonate br. 3 u h-molu itd.⁶⁹ Čak i kada nije posrijedi kanonska tehnika, u djelima iz kasnog razdoblja zamjetna je sklonost polifonom vođenju glasova. Abraham upućuje na to da tendencija prema razvijanju kontinuiranih melodijskih linija putem ornamentacije, koju smo već primijetili u drugom razdoblju, sad postaje još izrazitijom. Primjer je ponovno *Berceuse* op. 57. Njezina je kontinuirana melodijska linija samostalna. Takvu kontinuiranu melodijsku liniju pronalazimo u brojnim djelima zadnjeg razdoblja: u Baladi br. 3, skoro cijeloj Baladi br. 4, Fantaziji u f-molu i u velikom dijelu *Polonaise-Fantaisie*. Talijanski uzor u smislu osjećaja, *pjevne* melodije i tendencije prema kontinuitetu očit je u djelima kao što su *Berceuse* i *Barcarolle*.⁷⁰ U minijaturama još je uvijek prisutan ternarni oblik, no reprize sada uključuju znatnije modifikacije i variranja.⁷¹ Nekoliko djela iz ovoga razdoblja, *Polonaise-Fantaisie*, *Scherzo* br. 4 u E-duru, Fantaziju u f-molu, uz Balade br. 3 i 4, Abraham smatra vrhuncem Chopinovog stvaralaštva uopće.⁷²

⁶⁸ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 101.

⁶⁹ Vidi *ibid.* 102-103.

⁷⁰ Vidi *ibid.*, 103.

⁷¹ Vidi *ibid.*, 104.

⁷² Vidi *ibid.*, 106.

4. Obilježja Chopinova stila

4.1 Glazbeni oblici i vrste

S obzirom na to da je tema mojeg specijalističkog rada Chopinov utjecaj na djelo Aleksandra Skrjabina, u ovom ću se poglavlju zaustaviti samo na onim oblicima i vrstama što ih je Skrjabin izravno preuzeo od Chopina. Među njima su i one vrste u kojima Chopin poseže za idiomima svoje domovine.

Pišući o glazbi romantičke generacije, Rosen upućuje na njezinu povezanost s folklorom pa s tim u vezi spominje i promjenu statusa folklorne glazbe u drugoj polovici 18. stoljeća, u razdoblju prve industrijske revolucije, kada su ljudi iz grada češće ljetovali na selima. Folklor je za te obrazovane građane postao domoljubnom manifestacijom romantičnog nacionalizma i načinom otpora prema okoštanim oblicima akademskog klasicizma. Folklorna glazba tako je dobila značenje sredstva u službi političkog oslobođenja.⁷³ Chopin je već u ranim skladbama posezao za elementima folklorne glazbe centralne Poljske, naročito ritmovima i modalnim rješenjima, kao i karakterističnim melodijskim uzorcima. Tradicionalni folklorni ansambl centralne Poljske sastoji se od melodijskog instrumenta (violine ili pastirske svirale *fujarke*) uz jedan ili dva instrumenta koji sviraju bas, dok bi pratnju svirale *dude* ili *gajde*. Metarski puls davao je *basetla*, instrument nalik kontrabasu.⁷⁴ U Chopinovoj su glazbi prisutni plesovi *mazur*, *kujawiak*, *oberek* i poloneza. Mazurka je rano postala Chopinovima omiljenim idiomom.⁷⁵

⁷³ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 410.

⁷⁴ Vidi Adrian Thomas: Beyond the dance, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 154.

⁷⁵ Vidi *ibid.*

4.1.1. Mazurka

Mazurke i poloneze temelje na poljskim nacionalnim melodijama i ritmovima. Mazurka ili mazurek poljski je folklorni ples u trodobnoj mjeri (3/4 ili 3/8). Njezina je glavna karakteristika naglasak na trećoj ili drugoj dobi. Ime potječe od poljske regije Mazury. Tempo mazurke je malo sporiji od valcera. Postoje tri glavna tipa mazurke, a njihova razlika je u tempima. Chopin je napisao 58 mazurki. Tri mazurke iz Chopinovog ranog varšavskog razdoblja, objavljene nekon njegove smrti u opusu 68, jasno predstavljaju tri osnovna tipa mazurki. Mazurka broj 1 predstavlja brzi oblik mazurke nazvan *oberek ili obertas*, mazurka broj 2 najsporiju varijantu mazurke, *kujawiak* i mazurka broj 3 ples koji se zove *mazur*, u tempu koji se kreće između *kujawiaka* i *obereka*. Zajedničke karakteristike sve tri mazurke op. 68 su ujedno i folklornog podrijetla: lidijski modus s povišenom subdominantom (vidi notni primjer br. 18), triole u melodiji Mazurke br. 1, mali motivi i basovska linija te karakteristični ritmovi i melodijski uzorci mazurki općenito. Povišeni četvrti stupanj, kao uklon u lidijski modus, možemo pronaći i u njegovim mazurkama iz kasnijih razdoblja.⁷⁶

Notni primjer br. 18: F. Chopin: Mazurka u a-molu, op. 68/2 (1827), taktovi 1-11.⁷⁷

⁷⁶ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 24.

⁷⁷ Frédéric Chopin: Mazurka Op. 68 No. 2, u: Rudorff, E. - Reinecke, C. (ur.): *Friedrich Chopin's Werke*, sv. 13, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, 4.

Lento. $\text{♩} = 116.$ Componirt 1827.

Nº 3.

Prema nekim izvorima *mazur* uključuje naglasak na drugoj dobi.⁷⁸ Prema Rosenovim riječima, i *kujawiak* i *oberek* često imaju naglasak na drugoj dobi.⁷⁹

U glazbenom slogu Mazurke op. 68 br. 3 nazire se slog tradicijskog glazbenog ansambla (vidi notni primjer br. 19): melodiju svira *fujarka*, dok bi bas u kvintama svirao instrument poput *duda* ili *gajdi*.⁸⁰

Notni primjer br. 19: F. Chopin: Mazurka op.68/3, taktovi 33-41.⁸¹

Poco più vivo.

⁷⁸ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 24.

⁷⁹ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 412.

⁸⁰ Vidi Adrian Thomas: Beyond the dance, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 154-155.

⁸¹ Frédéric Chopin: Mazurka Op. 68 No. 3, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano, Vol. 2: Mazurkas*, New York: G. Schirmer 1894, 6.

Elementi kao što su jednotaktni i dvotaktni motivi i njihovo grupiranje u četvero- i šesterotaktne fraze s kontrastnim dijelovima koji zajedno predstavljaju cjelinu, imaju svoj izvor u plesnim idiomima, kao i arpeđirane teme, skokovi u druge registre ili melodijski uzorci na način poziva i odgovora.⁸² Značajnu ulogu u glazbi koja se oslanja na ove idiome predstavljaju naglasci i dinamični kontrasti. U plesovima takvi bi naglasci značili udarac petom na drugu ili treću dobu takta, a ponekad i na prvu.⁸³ U tonalitetnom pogledu ponekad se pojavljuju modalni ukloni. Najčešći modus poljskog folklora je lidijski, a pored njega pojavljuju se i eolski i dorski. U brojnim mazurkama pojavljuje se izmjena čiste i povišene kvarte.⁸⁴

Rosen smatra da se Chopinove mazurke potpuno razlikuju od drugih glazbenih djela inspiriranih folklorom, budući da nisu posrijedi obradbe popularnih folklornih melodija, kao na primjer Beethovenove obradbe škotskih pjesama, Lisztove mađarske rapsodije ili Brahmsovi mađarski plesovi. Chopinove mazurke uključuju malo poljskih melodija. Chopin u svojim djelima upotrebljava samo dijelove melodija i tipične folklorne ritmove koje kombinira na individualan način i s velikom originalnošću.⁸⁵ Mazurke se pojavljuju u svim razdobljima njegovog stvaralaštva.

4.1.2. Poloneza

U Chopinovom se opusu poloneze pojavljuje u svim stvaralačkim razdobljima. Poloneza je poljski ples sporijeg tempa u tročetvrtinskom taktu i potječe iz 16. stoljeća. Izvorno je bila

⁸² Vidi Adrian Thomas: Beyond the dance, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 156.

⁸³ Vidi *ibid.*

⁸⁴ Vidi *ibid.*, 158.

⁸⁵ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 412.

dvorski ples poljske aristokracije, svrha kojega je naklon vladaru.⁸⁶ Tipičan ritamski obrazac poloneze zamjetan je u lijevoj ruci u notnom primjeru br. 20:

Notni primjer br. 20: F. Chopin: Poloneza u As-duru, op. 53, taktovi 57-59.⁸⁷

The image shows a musical score for measures 57-59 of Chopin's Polonaise A-flat major, Op. 53. The score is in 3/4 time and features a 'sostenuto' marking. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Asterisks mark specific rhythmic patterns in the left hand.

Ponekad bi u prvoj polovici takta, umjesto osminke i dvije šesnaestinke, Chopin napisao četiri šesnaestinke ili umjesto četiri osminke u drugoj polovici takta četiri šestnaestinke i četvrtinku.⁸⁸

Slijedeća je karakteristika tradicionalne poloneze tendencija prema ponavljanju motiva, slično ponavljanju motiva u folklornoj mazurki. Spomenuta karakteristika više je očita u njegovim ranim polonezama nego u kasnijima (vidi notni primjer br. 21).⁸⁹

Notni primjer br. 21: F. Chopin: Poloneza op. 71 br. 2, taktovi 1-10.⁹⁰

⁸⁶ Vidi Stephen Downes, Polonaise,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022035> (pristup: 30. 7. 2019).

⁸⁷ Frédéric Chopin: Polonaise A Flat, Op. 53, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 3, New York: G. Schirmer, 1894, 52.

⁸⁸ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 25.

⁸⁹ Vidi *ibid.* 26.

⁹⁰ Frédéric Chopin: Polonaise Op. 71 No. 2, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 3, New York: G. Schirmer, 1894, 86.

Allegro, ma non troppo. (♩ = 92.) F. CHOPIN. Op. 71, No 2.
(1828.)

9.

Poloneze zauzimaju značajno mjesto već u Chopinovu varšavskom razdoblju. Za razliku od ritma mazurke, koji se pojavljuje i u drugim skladbama, ritamski obrazac poloneze “rijetko postaje element ostalih skladbi u njegovu opusu.”⁹¹ U njegovih sedam poloneza iz ranog razdoblja, skladanih od 1821. do 1830., često se pojavljuje imitacija fanfara i teme u triolama, uz elemente briljantnog stila 19. stoljeća.⁹²

U posljednjih sedam poloneza, uključujući *Polonaise – Fantaisie*, op. 61, skladanih u razdoblju od 1831. do 1846., zamjetne su velike razlike u stilu. Adrian Thomas u svojoj studiji *Beyond the dance* upućuje na to da u polonezama iz ranijeg razdoblja još uvijek pronalazimo snažnu povezanost s poljskim plesovima, no od Poloneze op. 26 nadalje Chopin se udaljio od folklornog utjecaja.⁹³ Oni su još zamjetni, ali nisu toliko izravni.

Usporedbom ranih mazurka i poloneza s mazurkama i polonezama iz kasnijih razdoblja može se uočiti razvoj Chopinova glazbenog jezika u smislu harmonije i pijanističke strukture. Mazurka i poloneza bili su plesovi različitih društvenih slojeva: mazurka je ples poljskih

⁹¹ Vidi Adrian Thomas: *Beyond the dance*, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 150.

⁹² Vidi *ibid.*

⁹³ Vidi *ibid.*, 151.

seljaka, a poloneza ples aristokracije i kao takva više je predstavljala ceremoniju nego ples.⁹⁴ Za razliku od mazurki op. 68, napisanih u jednostavnoj trodijelnoj formi ABA, bez većih promjena u reprizi sekcije A i uz upotrebu samo nekoliko različitih harmonija, u polonezama op. 71 svaka sekcija uključuje trodijelnu formu ABA, a opseg harmonija je širi nego u mazurkama.⁹⁵ Folklorni plesovi Chopinu su omogućili istraživanje novih harmonija i razvoj novog načina izvođenja – *rubata*.⁹⁶

4.1.3. Nokturno

Prvi veliki uspjeh u Parizu Chopin je postigao svojim nokturnima i valcerima.⁹⁷ Nokturno je kompozicija sanjarskog, melankoličnog karaktera. U 19. stoljeću nokturno je bio naročito omiljen naslov klavirskih kompozicija, rjeđe je bio pisan za druge instrumente. Skladbe ove vrste najčešće su pisane u obliku trodijelne pjesme, izražajnih melodija, a pratnja se sastoji obično od rastavljenih akorda. U 18. i 19. stoljeću talijanski naziv *notturmo* upotrebljavao se i za višestavačnu skladbu za duhačke i gudačke instrumente, sličnu serenadi (npr. za dva klarineta, dvije viole itd.).⁹⁸ Czerny upućuje na povezanost nokturna za klavir i istovrsnih vokalnih skladbi. Prema njegovim riječima, “*notturmo* za klavir imitacija je vokalnih skladbi nazvanih serenade i izvorno se izvodi uvečer. Zbog toga *notturmo* treba stvoriti dojam mekog i umilnog, ponekad i strastvenog romantičnog zvuka.”⁹⁹

U razvoju ranog nokturna značajna je godina 1812., kada je John Field objavio svoj prvi nokturno. Nakon toga uslijedilo je mnogo nokturna koji su direktno utjecali na Chopinova djela

⁹⁴ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 24.

⁹⁵ Vidi *ibid.*, 25-27.

⁹⁶ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 413.

⁹⁷ Vidi Arthur Hedley, *Chopin*, New York: Dent, 1963, 149.

⁹⁸ Vidi Tea Brunšmid: Nokturno, *MELZ*, sv. 2, 688.

⁹⁹ Cit. prema David Rowland: *The Nocturne: Development of a new style*, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 35.

ove vrste.¹⁰⁰ Do 1830. godine između romance i nokturna malo je razlika, a tek nakon toga razlike su zamjetnije. David Rowland navodi kao primjer razliku između Chopinovih nokturna i Mendelssohnovih *Pjesama bez riječi*, koje su pisane u stilu romance, ili pak Schumannovih romanca.¹⁰¹ Glavne su karakteristike klavirskog nokturna pratnja u lijevoj ruci i melodija *cantabile* u desnoj ruci. Fieldov prvi nokturno (vidi notni primjer br. 22) predstavlja takav tipičan nokturno.¹⁰²

Notni primjer br. 22: J. Field: Nokturno br. 1 u Es-duru (1812), taktovi 1-3.¹⁰³

Potkraj 18. stoljeća klavirska je tehnika doživjela neku vrstu revolucije, budući da se u francuskoj klavirskoj glazbi tadašnjeg vremena počela pojavljivati tendencija prema novom načinu upotrebe pedala. Počeo se koristiti češće, kako bi se stvorili posebni efekti i često u svrhu imitacije drugih instrumenata. Uz pomoć različitih načina pedaliziranja skladatelji su upoznali spektar mogućnosti zvuka što ga može proizvesti klavir. Pedaliziranje je omogućilo da veći intervali u pratnji, kao što su decime, zvuče u isto vrijeme i tako stvaraju širi spektar zvučnih boja. Većina francuskih i engleskih skladatelja ovu je praksu uključila u svoje kompozicije i već do prijelaza stoljeća zvuk klavirske glazbe značajno se promijenio.¹⁰⁴ Kada je Field objavio svoj prvi nokturno, godine 1812., brojni su elementi nokturna bili već na

¹⁰⁰ Vidi *ibid.*, 32.

¹⁰¹ Vidi *ibid.*, 36.

¹⁰² Vidi *ibid.*

¹⁰³ John Field: Nocturne No. 1, u: Louis Köhler (ur.): *18 Nocturnes*, Leipzig: Peters, 1881, 3.

¹⁰⁴ Vidi David Rowland: *The Nocturne: Development of a new style*, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 39.

repertoaru francuskih i engleskih skladatelja.¹⁰⁵ Pritom je pratnja u lijevoj ruci često bila koncipirana u triolskom ritmu ili u ritamskim jedinicama dvostruko kraćim od melodije u desnoj ruci. Pratnja donosi harmonijsku osnovu i najčešće se sastoji od figuracije rastavljenih akorda. U Chopinovim kasnijim nokturnima njezin se opseg širi na dvije oktave.

Prema Rowlandu, jedna od ključnih karakteristika nokturna je česta upotreba pedala koja pridonosi njegovu posebnom zvuku.¹⁰⁶ Desna ruka započinje jednostavnom melodijom koja se u reprizi ornamentira brojnim dodatnim notama i pasažama u stilu talijanskih arija. Forma je većine nokturna jednostavna, najčešće ABA ili ABAB. Tempo u srednjem dijelu najčešće ostaje identičan, ali od 1830. godine dalje ponekad je srednji dio u kontrastnom tempu.¹⁰⁷ Većina ranih Chopinovihi nokturna skladana je u stilu Fieldovog prvog nokturna.¹⁰⁸ Prvi nokturno skladao je 1828. godine, a objavljen je nakon skladateljeve smrti, 1855. godine.¹⁰⁹ U Chopinovom opusu nokturno se pojavljuje u svim stvaralačkim razdobljima, u ukupnom broju 21.

4.1.4. Impromptu

Kao što mu ime kazuje, karakter impromptua nalik je improvizaciji.¹¹⁰ Svi Chopinovi impromptui iz op. 29 (1837), op. 36 (1839), *Fantaisie-Impromptu* op. 66 (1834) i op. 51 (1842) nose ovo obilježje, a naročito su prva djela ove vrste nalik improvizaciji. U Impromptuu op. 36 ističe se kontrast između odsjeka. Nakon pompozne koračnice u D-duru pojavljuje se

¹⁰⁵ Vidi *ibid.*, 41.

¹⁰⁶ Vidi *ibid.*, 36-37.

¹⁰⁷ Vidi *ibid.* 36-37.

¹⁰⁸ Vidi *ibid.*, 37.

¹⁰⁹ Vidi *ibid.*, 45.

¹¹⁰ Vidi Maurice J.E. Brown: Impromptu,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013736?rskey=Z2bNN1> (pristup: 31. 7. 2019).

pastoralni dio prvog odsjeka, a također i neobične modulacije.¹¹¹ Impromptui se u Chopinovu opusu pojavljuju u drugom i trećem stvaralačkom razdoblju.

4.1.5. Balada

Pišući o Chopinovim skladbama većeg opsega, Samson napominje da je skladatelj, “kada je prvi put upotrijebio naziv *ballade* za klavirsku skladbu, stvorio nov oblik u glazbi.”¹¹² Balada je u književnosti postojala već u srednjem vijeku. U ranoj romantičkoj poeziji balada se pojavila kao ponovno posezanje za srednjovjekovnom vrstom i imala je značajnu ulogu u razvoju pjesništva u 19. stoljeću. U operi, naziv *ballade* koristio se kao oznaka za jednostavnu narativnu, pripovjednu pjesmu. Kao odgovor na pjesničku i opernu baladu, Chopinove balade predstavljaju ekspresivne i pripovjedne sposobnosti glazbenog jezika. Chopin je inače izbjegavao programne asocijacije u glazbi, kakve se susreću u djelima njegovih suvremenika poput Franza Liszta, a balade predstavljaju onu točku u kojoj im se možda najviše približio.¹¹³

Chopinove su balade skladane u šestosminkom ili šestčetvrtinskom metru, a u formalnom pogledu oslanjaju se na načelo sonatosti. U prvoj, trećoj i četvrtoj baladi repriza predstavlja apoteozu, a prva i četvrta balada kulminiraju u bravuroznoj kodi. U baladama su promjene atmosfere dramatične.¹¹⁴ Često se u njima pojavljuju *crescenda*, kada se ubrzava i tempo i podiže intenzitet. Svaka od balada obuhvaća introdukciju koja direktno vodi u prvu temu ekspozicije, pisane u sonatnom obliku.¹¹⁵

Postoji teza o povezanosti Chopinove druge balade s baladom *Switez* poljskog pjesnika Mickiewicza, no Samson smatra da o tome nema nikakvog neposrednog dokaza. Prema

¹¹¹ Vidi Arthur Hedley, *Chopin*, New York: Dent, 1963, 156-157.

¹¹² Jim Samson: Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 111.

¹¹³ Vidi *ibid.*, 111.

¹¹⁴ Vidi *ibid.*, 112.

¹¹⁵ Vidi *ibid.*, 112.

Samsonu, Chopinovu oznaku *balada* valja radije shvatiti kao uputnicu na narativan karakter ovih skladbi.¹¹⁶

4.1.6. Preludij

Umjesto uvodnog karaktera, preludij je u Chopina postao samostalnom skladbom. Chopinov ciklus preludija op. 28 nastao je pod utjecajem Bachova dva sveska *Dobro ugođenog klavira*, koji između ostalog obuhvaćaju i 24 preludija u svim tonalitetima, kao i Hummelova ciklusa od 24 preludija op. 67. Svaki pojedini Chopinov preludij nevelika je opsega, kraći od tipične etide ili njegovih ostalih kompozicija. Preludiji iz op. 28 obuhvaćaju skladbe raznih idioma, pri čemu svaki pojedini preludij pokazuje neke karakteristike drugih Chopinovi vrsta, pogotovo etide.¹¹⁷ Za preludij je karakteristično da predstavlja samo jedan karakter, ideju ili ugođaj. U formalnom smislu Chopin slijedi tradiciju, oblikujući svoje preludije prema shemi A-A ili A-B, pa se oni tako u pravilu sastoje od fraze, njezina proširenog ponavljanja i code. Ponekad se pojavljuje i trodijelan oblik A-B-A.¹¹⁸ Chopinova se osobnost u ovom skladbama zamjećuje u mjestimice slobodnim harmonskim progresijama, naročito na kraju, a ponekad i u sredini preludija. U slučaju da se ovakve harmonijske progresije pojavljuju u sredini kompozicije, Chopin odlaže harmonijsko rješenje. Pojedini preludiji u durskim tonalitetima kao da sami ne postižu vrhunac ili završetak nego zvuče kao nastavak prethodnog preludija u molskom tonalitetu. Takav primjer predstavlja Preludij u F-duru, op. 28 br. 23, koji završava neriješenim septakordom u trećoj dobi predzadnjeg takta (vidi notni primjer br. 23).¹¹⁹

Notni primjer br. 23: F. Chopin: Preludij u F-duru, op. 28 br. 23, taktovi 20-22.¹²⁰

¹¹⁶ Vidi *ibid.*, 119.

¹¹⁷ Vidi Hwa-Young Lee: *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin*, disertacija na The University of Texas, Austin, 2006, 5.

¹¹⁸ Vidi *ibid.*, 6.

¹¹⁹ Vidi *ibid.*

¹²⁰ Frédéric Chopin: *Prelude Op. 28, No. 23*, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 8: *Preludes and Rondos*, New York: G. Schirmer, 1895, 45.



Tonika ponekad nije polazna točka orijentacije, nego cilj koji se postiže tek na kraju. U tom slučaju kompozicija ne započinje na tonici nego na nekom drugom, najčešće petom stupnju. Preludij br. 2 u a-molu, na primjer, počinje u e-molu i modulira u druge tonalitete bez potvrđivanja tonike dok ne dođe do samog kraja.¹²¹

4.1.7. Fantazija

U koncertnom životu ranog 19. stoljeća granica između improvizacije i kompozicije nije bila tako jasna kao što je danas. Brojne Chopinove rane skladbe, naročito plesne skladbe i ciklusi varijacija kao što su varijacije *Là ci darem* i *Fantazija na poljsku temu*, tijesno su povezane s praksom tadašnje improvizacije. Takav odnos kompozicije i improvizacije zamjetan je čak i u Chopinovim zrelijim kompozicijama: između preludija i improvizacijskog preludiranja, između ornamentirane melodije nokturna i improviziranog melodijskog uljepšavanja te između dvije fantazije iz zrelog razdoblja i prakse fantazije, kao značajne sastavnice tadašnjih koncerata.¹²² Takve improvizacijske interpretacije dozvoljavale su veće i češće promjene raspoloženja, tempa i tonaliteta od onih u komponiranoj glazbi. Pa ipak, za uspješnu

¹²¹ Vidi Hwa-Young Lee: *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin*, disertacija na The University of Texas, Austin: 2006, 6.

¹²² Vidi Jim Samson: *Extended forms: ballades, scherzos and fantasies*, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 119.

improvizaciju bila je potrebna formalna jasnoća.¹²³ Duh improvizacije i slobode uključen u jasnu, nepretrpanu formu, u usporedbi s ostalim Chopinovim kompozicijama najviše se očituje u fantazijama. Fantazija je, prema Samsonu, na neki način predstavljala komponiranu improvizaciju.¹²⁴

Chopinove dvije fantazije, Fantazija u f-molu op. 49 te *Polonaise-Fantaisie* u As-duru op. 61, kao i brojne druge fantazije ranog 19. stoljeća, uz karakter improvizacije i strukturu od više sekcija, uključuju i nekoliko međusobno kontrastnih materijala, a u njima se pojavljuju i figuracije tipične za praksu preludiranja, recitativi i teme koje upućuju na operu ili folklorni ples.¹²⁵ Obje fantazije započinju polaganom introdukcijom u stilu improvizacije, koja uključuje *arpeggie* tipične za praksu preludiranja. U Fantaziji op. 49 pojavljuje se polagani obrazac koračnice koji Samson dovodi u vezu s francuskom velikom operom.¹²⁶ Obje Chopinove fantazije u središnjem dijelu sadrže »spori stavak«, što je bila praksa brojnih fantazija ranog 19. stoljeća.¹²⁷ Obje se u pogledu forme oslanjaju na trodijelnost, s elementima sonatne forme, pri čemu je Fantazija op. 49 bliža baladnoj sonatnosti, a *Polonaise-Fantaisie* op. 61 trodijelnosti karakterističnoj za *scherzo*. Prva uključuje međusobno kontrastne karaktere, slično tadašnjoj improvizaciji – spori marš, preludij ili recitativ te koral.¹²⁸ U pogledu karaktera i *Polonaise-Fantaisie* op. 61 obuhvaća kontrastne elemente: polaganu introdukciju, plesnu temu, razvoj motiva na način sonate i ornamentalnu melodiju u stilu nokturna.¹²⁹ Iako je trodijelnost osnova ovoga djela i ostaje u pozadini do njegova kraja, u prednjem planu pojavljuju se prekidanja, diskontinuiteti i asimetričnosti.

¹²³ Vidi *ibid.*

¹²⁴ Vidi *ibid.*

¹²⁵ Vidi *ibid.*, 119-120.

¹²⁶ Vidi *ibid.*, 120.

¹²⁷ Vidi *ibid.*

¹²⁸ Vidi *ibid.*, 121.

¹²⁹ Vidi *ibid.*, 123.

4.1.8. Etida

Simon Finlow ističe da je Chopinova inspiracija zvukom i izvedbenim mogućnostima klavira najviše očita u njegovim etidama.¹³⁰ *Douze grandes etudes* op. 10, objavljene 1833. godine, predstavljaju značajan stupanj u Chopinovu skladateljskom i pijanističkom razvoju. Njegov drugi opus ove vrste, dvanaest etuda op. 25, objavljen je 1837. godine. U prvoj polovici 19. stoljeća bilo je mnogo skladatelja koji su pisali didaktična klavirska djela, a među njima J. B. Cramer, J. Field, M. Clementi, F. Kalkbrenner, I. Moscheles, C. Czerny, R. Schumann itd.¹³¹ Naglasak je pritom bio na repetiranju i mehaničkom vježbanju, a ne na ekspresiji i interpretaciji. Chopin je naglasio upravo ovo drugo. U etidama je tako polazio od motivičke građe koja bi prožimala cijelu kompoziciju.¹³² Najčešći elementi i tehničke figure koje se pojavljuju u njegovim etidama su *arpeggio*, akordske rastvorbe, paralelne terce, sekste, oktave itd.¹³³ Prema Finlowu, velik utjecaj na nastanak Chopinovih etida imala je glazba J. S. Bacha, i to ne toliko njegove didaktičke zbirke koliko *Dobro ugođeni klavir*. Distancirajući se od smjernica dotadašnje etide, koja se temeljila na harmonijskom jeziku klasike, Chopin se približio postupcima karakterističnima za brojne Bachove preludije, primjerice njihovu kromatskom jeziku i polifonizaciji sloga. Ovakav način komponiranja rezultirao je kontrapunktskom napetošću između linija što ih tvore klavirske figure i bazične harmonijske pratnje.¹³⁴ Pišući o Bachovu utjecaju na nastanak Chopinove etide, Rosen pak napominje da je “u Chopinovoj glazbi samo jednom očita i neposredna povezanost s Bachom, a to je na početku njegovog didaktičnog djela, dva ciklusa etida, op. 10 i 25, i u *Trois Nouvelles Etudes*.”¹³⁵ U

¹³⁰ Vidi Simon Finlow: The twenty-seven etudes and their antecedents, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 50.

¹³¹ Vidi *ibid.*, 52-53.

¹³² Vidi *ibid.*, 54.

¹³³ Vidi *ibid.*, 57.

¹³⁴ Vidi *ibid.*, 69.

¹³⁵ Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 361.

notnim primjerima br. 24 i 25 moguće je uočiti sličnost Chopinove Etide op. 10/1 i Bachovog Preludija br.1 iz *WTK 1*.

Notni primjer br. 24: F. Chopin: Etida op. 10 br. 1, taktovi 1-5¹³⁶

Notni primjer br. 25: J. S. Bach: Preludij u C-duru, *WTK 1*, taktovi 1-5.¹³⁷

U Chopinovoj etidi opseg desne ruke proširen je u sve registre klavijature, no i Bachova i Chopinova kompozicija predstavljaju uvodni komad ciklusa, građene su iz *arpeggia*, ritamski su gotovo posve svedene na jednu figuru, iz koje se stvara melodijska linija. Rosen upućuje na to da je postojala tradicija da se ciklus skladbi započne *arpeggima*, koji upućuju na standardnu praksu improvizacije. U baroku je *arpeggio* često imao ulogu početka i otvaranja *toccate*,

¹³⁶ Frédéric Chopin: Etude Op. 10 No. 1, u: Reinecke, C. (ur.): *Pianoforte-Werke. Ergänzungsband: Etuden*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 2.

¹³⁷ Johann Sebastian Bach: Preludio 1, u: Czerny, C. (ur.): *Das wohltemperierte Klavier*, sv. 1, New York: G. Schirmer, 1893, 4.

fantazije ili suite. Liszt također započinje svoje cikluse transcendentálnih i Paganinijevih etida *arpeggima*.

Svaka od Chopinovih etida temelji se na određenom tehničkom problemu iz kojeg proizlazi glazbena zamisao. Karakteristika njegovih etuda je homogenost u pogledu sloga: određena se figura predstavlja već u početnim taktovima i ponavlja do kraja. Etida je na taj način postala jedan od najizrazitijih rezultata obnove baroknog nasljeđa u 19. stoljeću.¹³⁸ Prstometi Chopinovih etuda ponekad su iznimno komplicirani. U Etidi op.10/2 delikatna kromatizirana linija svira se samo trećim, četvrtim i petim prstom - dakle s tri najosjetljivija prsta (vidi notni primjer br. 26).¹³⁹

Notni primjer br. 26: F. Chopin: Etida op. 10/2 u a-molu, taktovi 1-5.¹⁴⁰

The image shows the first five measures of Chopin's Etude Op. 10 No. 2. The music is written for piano in A minor, 3/4 time, with a tempo marking of 'Allegro. ♩ = 144.' and a performance instruction of 'sempre legato'. The right hand plays a chromatic line of eighth notes, while the left hand provides a simple accompaniment of eighth notes. Fingerings are indicated above the notes. The word 'Etude II.' is written to the left of the first system. The word 'cresc.' appears below the first system and above the second system.

U Chopinovoј etidi br. 2 donji glasovi u akordima donose harmonije, a gornji kromatiziranu melodiju. To je jedna od rijetkih etuda u kojima je Chopin eksplicitno napisao prstomet za svaku notu u desnoj ruci, izuzevši repetirajuće pasaže. U pogledu forme, etide op. 10 uglavnom su trodijelne, slijedeći shemu ABA.¹⁴¹ Etide op. 25 još su poetičnije, budući da je u njima veza

¹³⁸ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 364-5.

¹³⁹ Vidi *ibid.*, 365.

¹⁴⁰ Frédéric Chopin: Etude Op. 10 No. 2, u: Reinecke, C. (ur.): *Pianoforte-Werke. Ergänzungsband: Etuden*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 6.

¹⁴¹ Vidi Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 39-40.

između virtuoznosti i emocionalne napetosti još tješnja. Rosen upućuje na to da je u ovom slučaju “Chopin skladao ciklus kao cjelinu. Svaka sljedeća etida izgleda kao da izvire direktno iz prošle, s iznimkom zadnje dvije, gdje se taj uzorak prekida.”¹⁴²

4.2 Melodija i harmonija

Već je u svojim ranim djelima Chopin upotrebljavao nov način sviranja melodije. Postoji nekoliko kompozicija u kojima je prstomet skladatelj eksplicitno označio, pri čemu je u nekima sviranje melodije palcem jedino moguće rješenje. Kao primjer ovakva sviranja Rosen navodi Preludij u fis-molu op. 28/8 (vidi notni primjer br. 27).¹⁴³

Notni primjer br. 27: F. Chopin: Preludij op. 28/8, taktovi 1-4.¹⁴⁴

8.

p

1 2 3 4

24

Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. * Re. *

36375

¹⁴² Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 369.

¹⁴³ Vidi *ibid.*, 368.

¹⁴⁴ Frédéric Chopin: *Prelude Op. 28, No. 8*, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano, Vol.8: Preludes and Rondos*, New York: G. Schirmer, 1895, 10.

Izvorno je u Chopinovu koncipiranju melodije i uključivanje melodije u bogatu polifonu strukturu, ali tako da se ističe u odnosu na ostale glasove. Rosen smatra »ovaj polifoni chiaroscuro vjerojatno najvećim dostignućem u zvučnosti«¹⁴⁵ što ga je postigao Chopin. Upotreba petog prsta i palca u sviranju melodije Chopina je udaljila od uobičajene prakse njegova vremena, no proizašla je iz njegove namjere da svakom prstu dade jednaku važnost i pokretnost. Chopin je vjerovao da se prsti međusobno razlikuju po karakteru te da interpret treba tijekom izvedbe iskoristiti i pokazati ove razlike.¹⁴⁶ Stoga je nekad melodiju povjeravao i osjetljivim prstima, četvrtom i petom. Primjer melodije što je sviraju ovi prsti predstavlja njegova Etida op. 25/6, koncipirana u tercama.¹⁴⁷

Kada je riječ o Chopinovoj koncepciji melodije, Rosen spominje i ono što naziva »heterofoni kontrapunkt«,¹⁴⁸ polifoni način komponiranja kod kojeg dva glasa izvode zajedno istu melodiju u različitim ritmovima (vidi notni primjer br. 28).

Notni primjer br. 28: F. Chopin: Klavirska sonata br. 3 u h-molu, op. 58 (1844), 3.stavak, taktovi 44-52.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 368.

¹⁴⁶ Vidi *ibid.*

¹⁴⁷ Vidi *ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, 349.

¹⁴⁹ Frédéric Chopin: III. Sonata B-minor, Op. 58, u: Kullak, T. (ur): *Klavierwerke. Instructive Ausgabe, Vol. X: Sonatas*, Berlin: Schlesinger'sche Buch-und Musikhandlung, 1883, 56.

Desna ruka ocrta određeni dio melodije (h – gis- fis- e) u pola takta, a u lijeva ruka u dva takta.¹⁵⁰ Melodija se ponekad pojavljuje u pojedinačnim slojevima figurirane pratnje, kao u Chopinovu Nokturnu op. 27/2 u Des-duru (vidi notni primjer br.29).¹⁵¹

Notni primjer br. 29: F. Chopin: Nokturno op. 27 br. 2 u Des-duru, taktovi 10-14.¹⁵²

Melodija u talijanskom stilu, koja u desetom taktu prelazi iz arije u duet, već se naslućuje u prvom taktu nokturna u pratnji lijeve ruke. Takvi odnosi među glasovima predstavljaju izazov za izvođača. Naime, ako pijanist želi jasno pokazati i istaknuti melodije, izvedba rezultira pretjeranom pedantnošću. No ako svira kompoziciju, a da ne uočava takve implicitne melodije, pratnja lijeve ruke postat će previše mehanička. Rosen smatra da je ovakva mjesta najbolje svirati prirodno i ne previše svjesno.¹⁵³ U Nokturnu op. 27 br. 2 implicitna melodija des-d-es u unutrašnjem glasu u lijevoj ruci postaje eksplicitna tako što se naglašava (vidi notni primjer br. 30, taktovi 29-30). Pratnja u tenoru tako postaje glavnom melodijom, dok sopranska dionica ostaje u pozadini. Za trenutak nastaje efekt polifonije, a da se prava polifonija ne razvija.

¹⁵⁰ Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 349.

¹⁵¹ Vidi *ibid.*, 350-1.

¹⁵² Frédéric Chopin: Nocturne Op. 27 No. 2, u: Leschetizky, T. (ur.): *Repertoire Theodor Leschetizky: 14 ausgewählte Stücke für Pianoforte*, Leipzig: D. Rahter, ca. 1882, 19.

¹⁵³ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 351.

Notni primjer br. 30: F. Chopin: Nokturno op. 27 br. 2 u Des-duru, taktovi 28-31.¹⁵⁴

U sljedećem primjeru što ga navodi Rosen¹⁵⁵ riječ je o koncepciji u kojoj melodija nastaje iz suodnosa dva ili više glasova, a da se pritom ne stvara dojam polifonije. Posrijedi je trio iz drugog stavka Chopinove sonate br. 3 u h-molu (vidi notni primjer br. 31).

Notni primjer br. 31: F. Chopin: Sonata br. 3 u h-molu, op. 58, 2. stavak, taktovi 58-81.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Frédéric Chopin: Nocturne Op. 27 No. 2, u: Leschetizky, T. (ur.): *Repertoire Theodor Leschetizky: 14 ausgewählte Stücke für Pianoforte*, Leipzig: D. Rahter, ca. 1882, 20.

¹⁵⁵ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 353.

¹⁵⁶ Frédéric Chopin: III. Sonata B-minor, Op. 58, u: Kullak, T. (ur): *Klavierwerke. Instructive Ausgabe, Vol. X: Sonatas*, Berlin: Schlesinger'sche Buch-und Musikhandlung, 1883, 52.

U ovom primjeru supostoje paralelno četiri glasa. Na mjestima gdje se sopran kreće, ostali glasovi ostaju statični. Ponekad repetiraju prethodni ton, a drugi se put ton drži od prošle dobe. Kombinacija različitih glasova stvara melodiju. Chopin u takvim primjerima kombinira oba principa, polifoni i homofoni. Rezultat je to njegova prijenosa talijanske operne melodije u klavirski medij i njezina križanja s Bachovim postupcima. Od Bacha je Chopin naučio načiniti više glasova iz jednog, a Rosen smatra kako je Chopin svojim umijećem projektiranja jedne linije u udaljene regije glazbenog prostora otišao i dalje od svog uzora.¹⁵⁷ Chopinova novost nije u konstantnoj samostalnosti glasova, kao u klasičnom kontrapunktu, nego prikrivena samostalnost svakog pojedinog glasa. U Chopinovim skladbama glasovi postižu potpunu samostalnost samo ako se na njih posebno usredotočimo. Inače ostanu skriveni u prividno homofonom slogu.

Već se u ranim kompozicijama, kao što su *Variations sur un air national allemand*, pojavljuje jedan od Chopinovih omiljenih akorada, smanjeni septakord na povišenoj subdominanti, koji je i u kasnijim razdobljima važan element Chopinove harmonije.¹⁵⁸ U mazurkama iz ranog razdoblja ponekad se susreće povišeni četvrti stupanj kao obilježje lidijskog modusa, koji se inače često pojavljuje u poljskoj folklornoj glazbi (vidi notni primjer br. 32). Povišeni četvrti stupanj, kao uklon u lidijski modus, možemo pronaći i u njegovim mazurkama iz kasnijih razdoblja.¹⁵⁹

Notni primjer br. 32: F. Chopin: Mazurka u a-molu, op. 68/2 (1827), taktovi 1-11.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 354.

¹⁵⁸ Vidi Gerald Abraham, *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 5.

¹⁵⁹ Vidi *ibid.*, 8-11.

¹⁶⁰ Frédéric Chopin: Mazurka Op. 68 No. 2, u: Rudorff, E. - Reinecke, C. (ur.): *Friedrich Chopin's Werke*, sv. 13, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, 4.

Lento. $\text{♩} = 116.$ Componirt 1827.

Nº 3.

U ranom se razdoblju u Chopinovoj glazbi pojavljuju i nizovi smanjenih septakorda koji se spuštaju za polustepen ili ornamentalne pasaže koje destabiliziraju tonalitetni okvir, no zajedno s kromatskim spuštanjem dominantnih septakorda predstavljaju bitan harmonijski element iz njegova zrelog razdoblja.¹⁶¹

U njegovim ranijim kompozicijama postoji tendencija prema simetričnim harmonijskim odnosima, kao što su I – IV – I, koji ne omogućuju jasan smjer glazbenog toka i tako ograničavaju fluidnost glazbe.¹⁶² Za razliku od varšavskih, skladbe iz zrelog razdoblja temelje se na kompleksnijim kadencama i harmonijskim odnosima kao što su I – III – V – I, I – IV – V – i itd. Ovakve progresije ujedinjuju sve sekcije pojedinih kompozicija u dugotrajnom rješenju petog u prvi stupanj.¹⁶³ U djelima većeg opsega Chopin izbjegava dominantu u smislu artikuliranja većih oblikovnih sekcija. Njegova je strategija bila u tome da se kvintni odnos pojavi što je kasnije moguće, kako bi njegov učinak imao strukturno odlučujuću ulogu. Stoga je ponekad skladbu i započinjao izvan tonike, akordom IV ili V stupnja umjesto I. U nekim

¹⁶¹ Vidi John Rink: Tonal architecture in the early music, u: Jim Samson (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 84-85.

¹⁶² Vidi *ibid.*, 88.

¹⁶³ Vidi *ibid.*

većim kompozicijama, kao na primjer *Scherzu* br. 2 i Fantaziji op. 49, ovakva tenzija između dva tonaliteta sugerira dvotonalitetnu shemu.¹⁶⁴

4.3 Artikulacija i način izvođenja

Chopin je svirao u manjim dvoranama i preferirao osjetljivije instrumente negoli što su to bili Erardovi, koje je koristio Liszt, no to ne znači da bi njegovu glazbu trebalo izvoditi s dinamičkim ograničenjem. Rosen kao primjer navodi *fff* na kraju prvog *scherza* i oznaku *il più forte possibile* u prvoj baladi, navodeći da su to samo neki od brojnih primjera kada Chopinova glazba podrazumijeva snagu interpreta koja je jednaka, a ponekad i veća od snage potrebne za izvođenje Lisztove glazbe.¹⁶⁵

Kod izvođenja Chopinovih djela važna je uloga improvizacije. Iako Chopin, za razliku od Liszta, nije improvizirao izvedeći svoje već završene skladbe, njegove izvedbe vlastitih djela ostavljale su takav dojam. Prema riječima engleskog pionira među interpretima Chopina, Alfreda Jamesa Hipkinsa, koji je Chopinov koncert čuo 1848. godine, “Chopin nikada nije izvodio svoje kompozicije dvaput jednako. Njegova je interpretacija uvijek varirala i ovisila o njegovu trenutnom raspoloženju.”¹⁶⁶ Ponekad bi Chopin željenu promjenu u interpretaciji jasno naznačio uputnicama u notnom tekstu, kao što je to slučaj s Etidom op. 10 br. 9 (vidi notni primjer br. 33). Već u trećem taktu Chopin naznačuje kako glazbu valja izvoditi *con*

¹⁶⁴ Vidi Jim Samson, Chopin, Fryderyk, Musical style, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099#omo-9781561592630-e-0000051099-div1-0000051099.6> (pristup: 5. 8. 2019).

¹⁶⁵ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 359.

¹⁶⁶ Cit. prema Gerald Abraham: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939, 51-52.

forza, a u devetom taktu stavlja oznaku *sotto voce*, kako se isti motiv ne bi pojavio dvaput jednako. Chopin je očito želio da motiv drugi put zvuči kao odjek.

Notni primjer br. 33: F. Chopin: Etida op. 10 br. 9, taktovi 1-11.¹⁶⁷

Allegro molto agitato. $\text{♩} = 96$.

Etude IX.

p legatissimo *cresc.* *con forza*

ad. * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* * *ad.* *

ad. * *ad.* * *segue*

ritenuto *a tempo*

cresc. *sotto voce*

sempre legatissimo

Važan interpretacijski element Chopinovih kompozicija je i *rubato*. Većinu ispisanih oznaka za *rubato* nalazimo u Chopinovim mazurkama, pogotovo nakon opusa 24. Prema Chopinovu objašnjenju u pismima,¹⁶⁸ koristio je stari oblik *rubata*, koji se susreće i kod Mozarta. U glazbi kasnog 18. stoljeća oznaka za *rubato* nalazi se u ornamentima. Melodijski se ton u desnoj ruci zbog ornamenta odsvira kasnije, odnosno u trenutku kad se odsvira i basov ton. Mozart je takav oblik *rubata* upotrebljavao u sporim stavcima. Srodan oblik *rubata* je arpežiranje akorada sa zakašnjenjem melodijskog tona. Prema Chopinovom učeniku Carlu Mikuliju, Chopin se suprostavljao takvom načinu sviranja *rubata*.¹⁶⁹ U Chopinovu sviranju mazurki *rubato* se

¹⁶⁷ Frédéric Chopin: Etude Op. 10/9, u: Reinecke, C. (ur.): *Pianoforte-Werke: Etuden*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 30.

¹⁶⁸ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 413.

¹⁶⁹ Vidi *ibid.*

nalazi u slobodi ritma.¹⁷⁰ Sir Charles Halle, pijanist iz 19. stoljeća, tvrdio je da je Chopinova ritamska sloboda u interpretiranju mazurki ostavljala osjećaj izuzetne prirodnosti.¹⁷¹ Godine 1845. Halle je zamijetio da je Chopin većinu svojih mazurki svirao sa takvom slobodom da bi slušatelj imao dojam da su notirane u 4/4, a ne u 3/4 mjeri. Chopin bi naime produžio jednu od tri dobe takta, često drugu.¹⁷² Chopin u svojim djelima nije striktno pisao oznake za *rubato*. U takvim slučajevima *rubato* se podrazumijeva na mjestima pasaža. U nekim slučajevima pasaža bi se odsvirala u *rubatu*, malo sporije, slobodnije, ponekad ekspresivnije, a ponekad nježnije (vidi notni primjer br. 34).¹⁷³

Notni primjer br. 34: F. Chopin: Nocturno op. 27 br. 2 u Des-duru, taktovi 50-53.¹⁷⁴

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne Op. 27 No. 2, measures 50-53. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'sempre Pedale' instruction and a treble part with various ornaments and dynamics like 'pp', 'cresc.', and 'dim.'. The right hand has several trills and grace notes, with some measures marked with asterisks and 'Ped.'.

Naposljetku, Chopinova djela otkrivaju intiman odnos između linije i boje u glazbi. Zvučnost Chopinove glazbe, sloboda i prostor u interpretaciji, u uskoj su vezi s apstraktnom strukturom linija i samostalnošću glasova. Pijanist treba uočiti, kao kod Bacha, svaku pojedinu liniju i prijelaze melodije iz jednog glasa u drugi.¹⁷⁵ U tome je i svojevrsan paradoks Chopinove

¹⁷⁰ Vidi *ibid.*

¹⁷¹ Vidi *ibid.*, 414.

¹⁷² Vidi *ibid.*

¹⁷³ Vidi *ibid.*, 415.

¹⁷⁴ Frédéric Chopin: Nocturne Op. 27 No. 2, u: Leschetizky, T. (ur.): *Repertoire Theodor Leschetizky: 14 ausgewählte Stücke für Pianoforte*, Leipzig: D. Rahter, ca. 1882, 22.

¹⁷⁵ Vidi Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 471.

glazbe, o kojemu govori Rosen: “Chopin je najoriginalniji u upotrebi najbazičnijih i najtradicionalnijih tehnika. To je ono što ga je učinilo istovremeno najkonzervativnijim i najradikalnijim skladateljem njegove generacije.”¹⁷⁶

5. Chopinov utjecaj na skladatelje klavirske glazbe: Slučaj Skrjabin

5.1 Chopinov utjecaj na glazbu u Rusiji

Chopinov utjecaj na glazbu u Rusiji bio je izniman. Ruskoj se publici Chopinova glazba predstavila 1829. godine na koncertu u St. Petersburgu,¹⁷⁷ a do 1840. već su brojni tamošnji pijanisti izvodili Chopinove kompozicije, naročito etide. Jedna od glavnih interpretkinja Chopinove glazbe u Rusiji bila je Emilie Gretch, Chopinova studentica. I kritičari i urednici odobravali su njegovu glazbu.¹⁷⁸ U ruskim se glazbenim krugovima izbjegavao “zapadni stil” zbog toga što se smatralo da briljantnost tehnike i naglašeno ornamentiranje dovodi do izostanka jasnih i razumljivih melodija i formi.¹⁷⁹ Nasuprot tome, Chopinova glazba nudila je jasne, razumljive i izražajne melodije, nerijetko obilježene tugom, nježnošću ili melankolijom. Zbog tih karakteristika smatrali su ga poetom i genijem, naročito kad bi improvizirao na klaviru. Privlačio ih je i Chopinov način izvođenja, budući da u njegovu središtu nije bilo demonstriranje tehnike. Chopin je za glazbenike u Rusiji predstavljao uzor nacionalnog skladatelja.¹⁸⁰ Pod njegovim utjecajem i glazbenici u Rusiji počeli su se zanimati za folklorne plesove pa su ih tako brojni ruski skladatelji počeli uključivati u svoje kompozicije.

¹⁷⁶ Cit. prema *ibid.*

¹⁷⁷ Vidi Hwa-Young Lee: *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin*, disertacija na The University of Texas, Austin, 2006, 4.

¹⁷⁸ Vidi *ibid.*

¹⁷⁹ Vidi *ibid.*, 5

¹⁸⁰ Vidi *ibid.*

5.2 Skrjabinov susret sa Chopinovom glazbom

Ruski pijanist i skladatelj Aleksandar Nikolajevič Skrjabin danas je poznat po skladbama iz kasnijeg stvaralačkog razdoblja, kao što su orkestralna djela *Poema ekstaze* i *Prometej*. Njegova rana glazba, pod snažnim utjecajem romantičkih skladatelja, među njima i Chopina, od tih je kasnih djela još poprilično daleko. No premda još pod utjecajem drugih, Skrjabin je već u ranom stvaralačkom razdoblju počeo očitovati vlastite karakteristike, napose na području harmonije i ritma.¹⁸¹

Skrjabin je jedna od najkompleksnijih osoba u povijesti glazbe. Zbog vlastita datuma rođenja na dan Božića smatrao je kako posjeduje božanske karakteristike i nazivao se božanstvom.¹⁸² Glazba je u njegovu životu već od rane mladosti imala značajnu ulogu. Njegova majka Ljubov Petrovna Ščetinina bila je učenica Theodora Leschetizkoga i uspješna pijanistica, a njezinoj su se nadarenosti divili poznati skladatelji kao što su Petar Iljič Čajkovski i Anton Rubinstein. Umrla je od tuberkuloze kada je dječaku bila godina dana. Budući da je njegov otac, Nikolaj Aleksandrovič, kao ambasador često putovao i stoga bio odsutan, mladog Aleksandra odgajale su tetka Lyubov i bake. Skrjabinov sluh i talent već se rano očitovao pa je tako s manje od pet godina pokazivao nadarenost za improvizaciju.¹⁸³ I njegova je tetka bila pijanistica, ali ne u profesionalnom smislu. Dječak bi mnogo vremena provodio u njezinoj blizini, promatrajući kako svira klavir i napose kako koristi pedal. Razvijenost njegove kasnije pedalne tehnike možda se može zahvaliti tome ranom utjecaju. Godine 1883. započela je njegova formalna glazbena edukacija. Pod očevim utjecajem upisao je vojnu školu i u međuvremenu odlazio na

¹⁸¹Vidi *ibid.*, vii.

¹⁸² Vidi Lincoln Ballard: Encountering Scriabin: Life, Legacy and Music, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 15.

¹⁸³ Vidi *ibid.*, 16.

prve satove kompozicije kod Georgyja Konyusa, koji ga je uputio u Cramerove studije, nekoliko Mendelssohnovih *Pjesama bez riječi* i jednostavnije Chopinove kompozicije.¹⁸⁴ U tom je razdoblju Skrjabin komponirao svoj prvi nokturno u As-duru, pod utjecajem Johna Fielda. Za vrijeme kadetske obuke učio je kompoziciju kod Sergeja Tanejeva i klavir kod Nikolaja Zvereva. U Zverevljevoj kući često bi na druženjima Skrjabin izvodio kako romantičke skladbe tako i vlastita djela. Godine 1888. upisao je studij na moskovskom konzervatoriju, gdje je učio klavir kod Vasilija Safonova, koji je podučavao i Sergeja Rahmanjinova.¹⁸⁵

Skrjabin je najprije došao u dodir sa Chopinovom glazbom preko svojih učitelja Konyusa, Tanejeva, Zvereva i Safonova te svojih prijatelja Rahmanjinova i Anatolija Ljadova, koji su učestalo izvodili Chopinovu glazbu približavajući je ruskoj publici. Drugi put kojim se Skrjabin susreo sa Chopinovom glazbom predstavljala su njegova česta putovanja u zapadnu Europu, gdje je održavao recitale, naročito u Parizu i u Švicarskoj. Skrjabinov izgled i način sviranja parišku bi publiku podsjećali na Chopina.¹⁸⁶ Naposljetku, Chopinova se glazba mogla čuti i u Moskvi u brojnim prigodama, pa je i to bio jedan od načina kako je Skrjabin s njom dolazio u dodir, postajući Chopinov odani sljedbenik.¹⁸⁷

Skrjabin nije samo izvodio Chopinovu glazbu, nego mu je ona predstavljala polazište kako za improviziranje tako i za vlastite skladbe.¹⁸⁸ Prema memoarima Skrjabinove tetke Lyubov, “kada je Chopin postao njegov glazbeni idol, Skrjabin je neprestano svirao njegovu glazbu i

¹⁸⁴ Vidi Hwa-Young Lee: *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin*, disertacija na The University of Texas, Austin, 2006, 2-3.

¹⁸⁵ Vidi *ibid.*

¹⁸⁶ Vidi *ibid.*, 3

¹⁸⁷ Vidi *ibid.*

¹⁸⁸ Vidi Larisa Soboleva, *A Pedagogical Analysis of Selected Early Piano Works by Alexander Scriabin*, disertacija na University of Miami, Miami, 2016, 20.

govorio o njoj bez prekida. Nikada ne bi pošao spavati bez Chopinovih partitura ispod jastuka.”¹⁸⁹

Skrjabinove prve skladbe za klavir, *Valse* op. 1, *Trois morceaux* op. 2, Deset mazurki op. 3, Dva nokturna op. 5 i Dva impromptua op. 7, objavio je Pyotr Jurgenson godine 1893.¹⁹⁰ Pored sličnih naslova, rane su Skrjabinove skladbe slične Chopinovima i u formi, slogu i harmoniji. Njegove *Etudes* op. 8 sadrže jednak broj skladbi kao Chopinove *Etudes* op. 10, a poznata “revolucionarna etida” predstavlja zaključak oba ciklusa. Skrjabin je skladao ciklus od 24 preludija op. 11, koji u pogledu tonaliteta, ritamskih figura i harmonije pokazuje sličnost sa Chopinovima ciklusom od 24 preludija op. 28.¹⁹¹ Slijedeći Chopinovo nasljeđe, i Skrjabinova se harmonija u ranom razdoblju temelji na kvintakordima i odnosu tonike i dominante sa sklonošću prema dominantnom septakordu s dodanom terdecimom.¹⁹² Sličnost se očituje i u pogledu korištenja kromatike. Muzikolog Hugh MacDonald tako pronalazi da je karakteristika Chopinove glazbe naročita ravnoteža između dijatonske harmonije i bogate kromatike. Prema njemu, svaki skladatelj koji je gradio svoj glazbeni jezik na septakordima svih vrsta uzor je imao u Chopinu.¹⁹³ Prema Vjačeslavu Karatiginu, glazbenom kritičaru iz St. Petersburga, “utjecaj Chopina vrlo se jasno zamjećuje u šopenovskom zvuku; ponekad grčevito stisnutoj ritmičkoj figuri, ponekad nervozno morbidnoj mekanoj suspenziji, potom eksploziji patosa nepoznatog izvora, koja u trenutku dobiva izniman intenzitet prije nego što izbljedi.”¹⁹⁴ Rana

¹⁸⁹ Cit. prema *ibid.*, 21.

¹⁹⁰ Vidi Lincoln Ballard: *Encountering Scriabin: Life, Legacy and Music*, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 16.

¹⁹¹ O tomu vidi Larisa Soboleva, *A Pedagogical Analysis of Selected Early Piano Works by Alexander Scriabin*, disertacija na University of Miami, Miami, 2016, 21.

¹⁹² Vidi Peter Sabbagh: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003. 16.

¹⁹³ O tomu vidi Larisa Soboleva, *A Pedagogical Analysis of Selected Early Piano Works by Alexander Scriabin*, disertacija na University of Miami, Miami, 2016, 21.

¹⁹⁴ Cit. prema Lincoln Ballard: *Encountering Scriabin: Life, Legacy and Music*, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 17.

Skrjabinova glazba uključuje sve tipične elemente razvijenog romantičkog stila: bogate i kolorističke akorde, ekspresivne melodije i tradicionalne forme.¹⁹⁵

S obzirom na to da je Chopin najsnažnije utjecao na Skrjabinovo rano stvaralačko razdoblje, koje se okvirno može datirati od 1880. do 1903.,¹⁹⁶ u nastavku ću se usredotočiti na njegova obilježja.

6. Obilježja Skrjabinova stila u ranom stvaralačkom razdoblju

Pisac i muzikolog Boris de Schloezer prvi je godine 1921. podijelio Skrjabinov opus u tri stvaralačka razdoblja, ubrojivši u rano razdoblje djela do opusa 29, između ostalog prve tri klavirske sonate te prvu i drugu simfoniju.¹⁹⁷ Prema broju opusa, prvo stvaralačko razdoblje obuhvaćalo bi sljedeće skladbe:

Op. 1 – Valcer u f-molu (1886)

Op. 2 – Tri skladbe (1889)

1. Etidu u cis-molu
2. Preludij u H-duru
3. Impromptu *à la Mazur* u C-duru

Op. 3 – Deset mazurki (1889)

Op. 4 – *Allegro appassionato* u es-molu (1892)

Op. 5 – Dva nokturna (1890)

¹⁹⁵ Vidi *ibid.*, 17.

¹⁹⁶ O periodizaciji Skrjabinova opusa vidi Peter Sabbagh: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003, 11.

¹⁹⁷ O tome vidi *ibid.*

- Op. 6 – Sonata za klavir br. 1 u f-molu (1892)
- Op. 7 – Dva impromptua *à la Mazur* (1892)
- Op. 8 – Dvanaest etida (1894)
- Op. 9 – Preludij i nokturno za lijevu ruku (1894)
- Op. 10 – Dva impromptua (1894)
- Op. 11 – 24 preludija (1896)
- Op. 12 – Dva impromptua (1895)
- Op. 13 – Šest preludija (1895)
- Op. 14 – Dva impromptua (1895)
- Op. 15 – Pet preludija (1896)
- Op. 16 – Pet preludija (1895)
- Op. 17 – Sedam preludija (1896)
- Op. 18 – *Allegro de concert* u b-molu (1896)
- Op. 19 - Sonata za klavir br. 2 u gis-molu (*Sonata-Fantazija*) (1897)
- Op. 20 - Koncert za klavir i orkestar u fis-molu (1896)
- Op. 21 – Poloneza u b-molu (1897)
- Op. 22 – Četiri preludija (1897)
- Op. 23 – Sonata za klavir br. 3 u fis-molu (1898)
- Op. 24 – *Rêverie* za orkestar (1898)
- Op. 25 – Devet mazurki (1899)
- Op. 26 – Simfonija br. 1 u E-duru (1900)
- Op. 27 – Dva preludija (1901)
- Op. 28 – Fantazija za klavir u h-molu (1900)

Op. 29 – Simfonija br. 2 u c-molu (1902)

6.1 Glazbeni oblici i vrste

Kao što je to slučaj kod Chopina, i Skrjabinov se opus najvećim dijelom sastoji od skladbi za klavir. Prema riječima njegove tetke Lyubov, koja je Skrjabina odgajala od rane mladosti, on je već od ranih godina bio iznimno vezan za klavir i prema njemu se ponašao kao prema ljudskom biću.¹⁹⁸ Klavir je Skrjabinu predstavljao prvu ljubav i medij preko kojeg se mogao najbolje glazbeno izraziti. Na njegovoj jedinoj turneji po Sjedinjenim Američkim Državama američke su ga novine 1906. godine proglasile “ruskim Chopinom”.¹⁹⁹ Skrjabin je posezao za istim glazbenim vrstama koje pronalazimo u Chopinovu opusu: mazurkom, polonezom, nokturnom, impromptuom, preludijem, fantazijom. Poput Chopina i Liszta, skladao je i etide i sonate za klavir. Napose se u njegovih deset klavirskih sonata očituje njegova stvaralačka evolucija. Prema muzikologu Lincolnu Ballardu, njegove klavirske sonate predstavljaju jedan od najoriginalnijih doprinosa ovoj glazbenoj vrsti u glazbi 20. stoljeća.²⁰⁰

6.1.1. Mazurka i poloneza

¹⁹⁸ O tomu vidi Larisa Soboleva, *A Pedagogical Analysis of Selected Early Piano Works by Alexander Scriabin*, disertacija na University of Miami, Miami, 2016, 22.

¹⁹⁹ Cit. prema Lincoln Ballard: *Encountering Scriabin: The Solo Piano Music*, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 33.

²⁰⁰ Vidi *ibid.*

Folklorna glazba predstavljala je značajan izvor inspiracije za mnoge ruske skladatelje prije Skrjabinina. Mihail Glinka, “otac ruske glazbe” i pripadnici Petrice uspostavili su tijesnu povezanost folklornih izvora i klavirske glazbe. No Skrjabinovo se djetinstvo jako razlikovalo od djetinjstva većine drugih ruskih skladatelja njegove generacije, što je nesumnjivo utjecalo na oblikovanje njegova glazbenog ukusa.²⁰¹ Prema riječima glazbenog kritičara i skladatelja Aleksandra Koptjeva, “Skrjabin je bio rođen u velikom gradu, Moskvi, za razliku od Glinke, Musorgskoga i Rimskog-Korsakova. Uglavnom je živio gradski život.”²⁰² U mladosti i za vrijeme studija nije se često susretao s folklornom glazbom, što bi mogao biti jedan od razloga zašto je kasnije zaobilazio vokalnu glazbu. Obitelj mu je pružila kozmopolitsku naobrazbu.²⁰³ S folklornim se idiomima susreo upravo u Chopina, glazbu kojega je upoznao kao student Nikolaja Zvereva. Pod Chopinovim utjecajem i Skrjabin je u ranom stvaralačkom razdoblju počeo skladati mazurke i poloneze.²⁰⁴

Deset mazurki op. 3 prva je velika zbirka Skrjabinovih klavirskih djela. Divljenje prema Chopinovim djelima ove vrste ovdje se očituje u sličnosti ugođaja, u melankoličnom izrazu, gracioznosti gesta te povremenim probojima strasti. Deset Skrjabinovih mazurki različita su karaktera, od *scherzanda* do *dolorosa*. Prvo izdanje mazurki objavio je Pjotr Jurgenson 1889. godine.²⁰⁵ Mazurka br. 4 u E-duru, s oznakom *Moderato*, trodijelna je oblika s kodom i predstavlja jedini ples iz ciklusa koji je u durskom tonalitetu (vidi notni primjer br. 35).

Notni primjer br. 35: A. Skrjabin: Mazurka op. 3 br. 4 u E-duru, taktovi 1-10.²⁰⁶

²⁰¹ Vidi Larisa Soboleva, *A Pedagogical Analysis of Selected Early Piano Works by Alexander Scriabin*, disertacija na University of Miami, Miami, 2016, 19.

²⁰² Cit. prema *ibid.*, 20.

²⁰³ Vidi *ibid.*, 20.

²⁰⁴ Vidi *ibid.*, 20.

²⁰⁵ Vidi *ibid.*, 52.

²⁰⁶ Alexander Scriabin: Mazurka Op. 3, No. 4, u: Günter Philipp (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 4, Leipzig: Edition Peters, 1969, 20.

Moderato Op. 3 Nr. 4

4

p dolce

1 1 1 3 2

2

6 5 5

Skrjabinove mazurke u formalnom se pogledu oslanjaju na shemu ABA ili ABAB.²⁰⁷ U njegovu ranom razdoblju mazurke se često pojavljuju: pored Deset mazurki op. 3, napisao je još Devet mazurki op. 25, a kompozicije u stilu mazurke su još Impromptu *à la Mazur* u C-duru iz ciklusa Tri skladbe op. 2 te 2 impromptua *à la Mazur* op. 7. Drukčije je s polonezama: u ranom je stvaralačkom razdoblju Skrjabin skladao samo jedno djelo ove vrste, Polonezu u b-molu op. 21.

6.1.2. Nokturno

Chopinova nokturna, skladbe sanjarskog, melankoličnog karaktera, predstavljale su jasan model za Skrjabinova djela ove vrste. Kao primjer Skrjabinovog nokturna Ballard u svojoj studiji ističe Nokturno za lijevu ruku op. 9 br. 2, skladan u tipičnom šopenovskom tonalitetu, Des-duru.²⁰⁸ Primjer Chopinovih skladbi u ovome tonalitetu predstavljaju Preludij op. 28 br.

²⁰⁷ Vidi Larisa Soboleva, *A Pedagogical Analysis of Selected Early Piano Works by Alexander Scriabin*, disertacija na University of Miami, Miami, 2016, 65.

²⁰⁸ Vidi Lincoln Ballard: Encountering Scriabin: The Solo Piano Music, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 34.

15 i Nokturno op. 27 br. 2. Skrjabinov bismo nokturno, zbog izazovna glazbenog sloga, mogli nazvati i etidom. Pijanist mora zadržati melodijsku liniju *cantabile* i u isto vrijeme ostaviti dojam da sviraju obje ruke, a ne samo jedna (vidi notni primjer br. 36).

Notni primjer br. 36: A. Skrjabin: Nokturno u Des-duru, op. 9 br. 2, taktovi 1-6.²⁰⁹

U klavirskoj literaturi postoji mnogo skladbi za lijevu ruku. Neke od njih naručio je austrijski pijanist Paul Wittgenstein, koji je izgubio desnu ruku u prvom svjetskom ratu, postavši potom jedan od najboljih interpreata kompozicija za lijevu ruku. Skrjabinove značajne skladbe za lijevu ruku su Preludij i nokturno op. 9. Nokturno je postao jedna od Skrjabinovih najpoznatijih kompozicija. U studentskim je godinama Skrjabinov konkurent u tehničkom smislu bio Joseph Levinne, izniman pijanist koji je učio kod istog učitelja. U pokušaju da se približi njegovoj tehnici Skrjabin je 1891. godine pretjeranim vježbanjem povrijedio desnu ruku do te mjere da se nikad više nije potpuno oporavila.²¹⁰

²⁰⁹ Alexander Scriabin: *Nocturne Op. 9 No. 2*, ur. John Orth, Boston: Oliver Ditson, 1910, 40.

²¹⁰ Vidi Lincoln Ballard: *Encountering Scriabin: The Solo Piano Music*, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 34.

Kao što je primijetio britanski pijanist Stephen Coombs, u Skrjabinovom opusu postoji neobično malen broj nokturna.²¹¹ Dva nokturna op. 5, skladana 1890. godine, prema njegovu mišljenju imaju prilično malo sličnog s “noćnom glazbom” i zbog toga bi ih se prije moglo zvati “impromptuima” ili “poemama”.

6.1.3. Impromptu

U ranom stvaralačkom razdoblju Skrjabin je skladao čak devet impromptua: *Impromptu à la Mazur* op. 2/3, 2 impromptua *à la Mazur* op. 7, 2 impromptua op. 10, 2 impromptua op. 12 i 2 impromptua op. 14. Osobni Skrjabinov stil u ranom se razdoblju uspostavio između 1894. i 1896., kada su nastale *Etide* op. 8, *Preludiji* op. 11, 13, 15, 16 i 17, te *Impromptui* op. 10, 12 i 14, a u to je vrijeme nastajala i *Druga sonata za klavir, Sonate-Fantasie*, op. 19.²¹²

Dva impromptua op. 12 bila su napisana 1895. godine, za vrijeme Skrjabinova prvog putovanja u Europu, pri čemu je *Impromptu* br. 2 nastao prije *impromptua* br. 1. Obje su skladbe tehnički i glazbeno zahtjevne. Skrjabinovi *impromptui* često su skladani u trodijelnom obliku ABA, a takvi su i *Impromptui* op. 12. Uz zamjetan Chopinov utjecaj u oba *impromptua* u vođenju melodijske *cantabile* linije te pratnje u akordima u stilu nokturna, u oba *impromptua* pojavljuju se i neke Skrjabinove osobitosti, napose u pogledu ritma: basovski ton lijeve ruke uvijek počinje prije prve dobe u desnoj ruci i tako stvara uzbuđenje i fluidnost (vidi notni primjer br. 37).²¹³

Notni primjer br. 37: A. Skrjabin: *Impromptu* op. 12/2, taktovi 1-5.²¹⁴

²¹¹ Vidi Stephen Coombs: *Prélude et nocturne pour la main gauche seule*, op. 9, https://www.hyperionrecords.co.uk/dw.asp?dc=W8130_67149 (pristup 15. 8. 2019).

²¹² Vidi Larisa Soboleva, *A Pedagogical Analysis of Selected Early Piano Works by Alexander Scriabin*, disertacija na University of Miami, Miami, 2016, 79.

²¹³ Vidi *ibid.*, 80.

²¹⁴ Alexander Scriabine: *Impromptu Op. 12, No. 2*, Leipzig: M. P. Belaieff, 1897, 8.

A. Scriabine, Op. 12. N^o 2

Andante cantabile M.M. ♩ = 63-66

PIANO

The image shows a musical score for a piano piece by Alexander Scriabin, Op. 12, No. 2. The tempo is 'Andante cantabile' with a metronome marking of 63-66. The score is for piano and consists of two systems. The first system shows the right hand with a melody and the left hand with a bass line, both featuring triplets and dynamic markings like 'p' and 'mf'. The second system continues the piece with 'cresc.' and 'dim.' markings.

6.1.4. Preludij

Ciklus od 24 preludija op. 11 inspiriran je Chopinovim ciklusom preludija op. 28. Na putu u zapadnu Europu, Skrjabin i Mitrofan Belajev, njegov patron i urednik, dogovorili su da skladatelj napiše 48 preludija. U konačnici je skladao jedan manje, raspodijelivši pojedine preludije u različite opuse. Tako je u opus 11 uvrstio 12 preludija, a preostalih 23 preludija podijelio na sljedeći način: šest preludija u opus 13, pet preludija u opus 15, pet preludija u opus 16 i sedam preludija u op. 17. Opus 11 bio je komponiran od 1888 do 1896. godine.²¹⁵ Karakteristike Chopinovih preludija, kao što su kratkoća, zadržavanje jednog karaktera, ideje ili ugođaja, kao i povremeno oslanjanje na *bel canto* talijanske opere, o kojima je već bilo riječi u odgovarajućem poglavlju ovoga rada, sastavni su elementi i Skrjabinovih preludija iz opusa 11.

²¹⁵ Vidi Hwa-Young Lee: *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin*, disertacija na The University of Texas, Austin: 2006, 8.

Opus 11 najveća je zbirka Skrjabinovih preludija u jednom opusu. Svaki pojedini preludij zapisan je u jednom od durskih ili molskih tonaliteta kromatske ljestvice,²¹⁶ no Skrjabinovi preludiji nisu nastajali po redu tonaliteta. Najraniji preludij, op. 11 br. 4 u e-molu, nastao je 1888. godine u Moskvi, kad je skladatelju bilo šestnaest godina. Od 1893. do 1896. godine Skrjabin je održao turneju koncerta pod sponzorstvom Belajeva i u međuvremenu završio svoj ciklus preludija.²¹⁷ Struktura ciklusa slična je Chopinovom opusu 28, ali su Skrjabinovi preludiji općenito kraći od Chopinovih. Oba ciklusa započinju preludijem u C-duru i završavaju onim u d-molu, slijedeći durske i paralelne molske tonalitete po kvintnom krugu.²¹⁸ Započinjući tonalitetom C-dura, oba ciklusa nastavljaju preludijima u a-molu, a potom se kreću kroz G-dur, e-mol, D-dur, h-mol, A-dur, fis-mol, E-dur, cis-mol, H-dur i gis-mol. U preludiju br. 13 Chopin notira Fis-dur, a Skrjabin enharmonijski tonalitet Ges-dura. U nastavku tonaliteti su opet identični: es-mol, Des-dur, b-mol, As dur, f-mol, Es-dur, c-mol, B-dur, g-mol, F-dur i d-mol.²¹⁹

Neki od Skrjabinovih preludija po opsegu, stilu i pristupu formi podsjećaju na Chopinove, a pojedini su reminiscencije na Chopinova nokturna, mazurke i etide. Kao i većina Chopinovih preludija, i većina Skrjabinovih temelji se na jednoj ideji ili stilu, ali ponekad i na više stilova.²²⁰ Primjer reminiscencije na Chopina predstavlja Skrjabinov preludij br. 16, koji punktiranim ritmovima, ostinatnim ritamskim uzorkom i karakterom podsjeća na *Marche funebre* iz Chopinove Druge sonate za klavir u b-molu, op. 35 (vidi notni primjer br. 38).²²¹

²¹⁶ Vidi Lincoln Ballard: Encountering Scriabin: The Solo Piano Music, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 60.

²¹⁷ Vidi Yoon-Wha Roh, *A Comparative Study of the Twenty-four Preludes of Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninoff*, disertacija na Indiana University, Bloomington, 2015, 24.

²¹⁸ Vidi Hwa-Young Lee: *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin*, disertacija na The University of Texas, Austin, 2006, 9.

²¹⁹ Vidi *ibid.*, 10.

²²⁰ Vidi *ibid.*, 10.

²²¹ Vidi *ibid.*, 11.

Notni primjer br. 38: A. Skrjabin: Preludij u b-molu, Op. 11 br. 16, taktovi 1-9.²²²

Misterioso $\text{♩} = 160-168$ Op.11 Nr. 16

sotto voce

16 *p*

una corda

cresc. *dim.* *p*

Preludij br. 17 u As-duru (vidi notni primjer br. 39) reminiscencija je na plesni karakter Chopinovih djela i njegovu sklonost kromatiziranju harmonije.²²³

Notni primjer br. 39: A. Skrjabin: Preludij u As-duru, Op. 11 br. 17, taktovi 1-6.²²⁴

Allegretto $\text{♩} = 92$ Op.11 Nr. 17

*) *accel.* *rit.* *a tempo* *) *accel.* *rit.*

17 *p*

a tempo *con anima*

cresc.

²²² Alexander Scriabin: Prelude Op. 11, No. 16, u: Günter Philipp (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 2, Leipzig: Edition Peters, 1967, 33.

²²³ Vidi Hwa-Young Lee: *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin*, disertacija na The University of Texas, Austin: 2006, 11.

²²⁴ Alexander Scriabin: Prelude Op. 11, No. 17, u: Günter Philipp (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 2, Leipzig: Edition Peters, 1967, 35.

Šesnaest preludija iz op. 11 skladano je u trodijelnom obliku, a zajednička im je karakteristika neposredno ponavljanje prve fraze. Ostali preludiji napisani su u dvodijelnom obliku, s različitim odnosima među A i B.²²⁵

6.1.5. Fantazija

Izuzmemo li podnaslov Skrjabinove druge sonate za klavir (*Sonate-Fantasie*), u njegovu ranom opusu postoji samo jedna fantazija, no ona zauzima u skladateljevu opusu, u usporedbi sa Chopinom, značajno mjesto. Fantaziju u h-molu op. 28 Skrjabin je skladao potkraj ranog razdoblja. Unatoč Skrjabinovim osobnim crtama, koje se ogledaju u triolskim figurama i bogatom poliritmu, zamjetne su i figuracije u Lisztovom stilu, kao i Chopinovi preokreti ugođaja. Djelo je dovršeno 1901. godine, kada je Skrjabin već radio kao nastavnik klavira na Moskovskom konzervatoriju, u razdoblju kada nastaje i Devet mazurki op. 25 te Sonata za klavir br. 3.

Naslov *fantazija* sugerira individualnu formu, no ovdje to nije slučaj.²²⁶ Fantazija ima oblik jednostavačne sonate te uključuje ekspoziciju, provedbu i reprizu. Nastala je u razdoblju između treće i četvrte sonate. Kao u drugim ranim kompozicijama, i u Fantaziji op. 28 triola je ritamska osnova na kojoj se gradi čitavo zbivanje. U lijevoj ruci često se pojavljuju figure s repetirajućim akordima u srednjem registru, koje podsjećaju na Etidu op. 8/12 u dis-molu. Ballard smatra da tehnička zahtjevnost ovoga djela mjestimice prekriva glazbeni sadržaj.²²⁷

²²⁵ Vidi Hwa-Young Lee: *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin*, disertacija na The University of Texas, Austin, 2006, 11.

²²⁶ Vidi Lincoln Ballard: Encountering Scriabin: The Solo Piano Music, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 35.

²²⁷ Vidi *ibid.*

6.1.6. Etida

Skrjabin je skladao ukupno 26 etida, grupiranih u cikluse od 12 (op. 8), 8 (op. 42) i 3 (op. 65). Kao što je slučaj s njegovim klavirskim sonatama, i etide se kreću u širokom spektru ugođaja i tehničkih poteškoća. Tri Skrjabinove etide koreografirala je američka plesačica Isadora Duncan između 1921-1924. godine, i to uzevši kao glazbeni predložak etidu op. 8/12 u dis-molu, etidu op. 42/5 u cis-molu i etidu op. 2/1 u cis-molu.²²⁸ Zadnja spomenuta etida jedna je od Skrjabinovih najranijih kompozicija, napisana kada mu je bilo petnaest godina.²²⁹

Kao što sam već spomenula, ciklus *Etudes* op. 8 nastao je pod jasnim utjecajem Chopina. Broj skladbi jednak je onomu Chopinova ciklusa *Etudes* op. 10, a poznata “revolucionarna etida” predstavlja zaključnu kompoziciju oba ciklusa.²³⁰ Skrjabinov je ciklus nastao između 1894-1895. godine u Moskvi. Od Chopina i Liszta Skrjabin je naučio oplemeniti glazbeni sadržaj tako da se uzdigne iznad puko tehničkih izazova.²³¹ Skrjabin je etide op. 8 poslao Belajevu 1895. godine, kako bi ih ovaj objavio. Zbog nesigurnosti oko zadnje etide napisao je dvije verzije, od koji se danas ipak češće izvodi originalna. Alternativna je verzija bila objavljena tek nakon Skrjabinove smrti.

Opus 8 podijeljen je u dvije sekcije i organiziran prema tonalitetima. Kao što je slučaj sa Chopinovim etidama op. 10 i op. 25, kao i s Lisztovim *Transcendentalnim etidama*, i Skrjabinov ciklus obuhvaća 12 etida. Osnovni tonaliteti prve tri etide nižu se po kvartama (Cis-dur, fis-mol, h-mol), a četvrta skreće u istoimeni dur (H-dur). Nastavak prve polovice ciklusa

²²⁸ Vidi *ibid.*, 54.

²²⁹ Vidi *ibid.*

²³⁰ Vidi Larisa Soboleva, *A Pedagogical Analysis of Selected Early Piano Works by Alexander Scriabin*, disertacija na University of Miami, Miami, 2016, 21.

²³¹ Vidi Lincoln Ballard: Encountering Scriabin: The Solo Piano Music, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 54.

ponovno je u kvartnom redosljedju (peta etida je u E-duru, šesta u A-duru). Tonalitet prve etide, Cis-dur, pokazuje Skrjabinovu sklonost udaljenim tonalitetima. Prema Ballardu, etida br. 2 u fis-molu, s brojnim zahtjevnim poliritamskim obrascima među rukama, predstavlja jednu od najoriginalnijih skladbi ovoga ciklusa.²³² Brojne poliritamske kombinacije pronalazimo i u etidi br. 4 u H-duru. Etida br. 3 u h-molu napisana u šopenovskom stilu s neprestanim promjenama u melodiji između pojedinih tonova i oktava, izazov je za desnu ruku. U etidi br. 4 pojavljuju se koloristički efekti, dočim je peta etida u E-duru, s oktavnim skokovima, ponovno izazov za desnu ruku. Puls triola vodi prema u šestoj etidi u A-duru. Desna ruka ove etide kreće se u sekstama.

Druga polovica ciklusa započinje etidom br. 7 u b-molu, koja nije bez sličnosti sa Chopinovom etidom op. 25/4 u a-molu (usporedi notne primjere br. 40 i 41). U Skrjabinovoj etidi lijeva i desna ruka notirane su u različitim metrima.²³³

Notni primjer br. 40: F. Chopin: Etida op. 25 br. 4, taktovi 1-3.²³⁴

Etude XVI.

Agitato. M. M. ♩ = 160.

p

Notni primjer br. 41: A. Skrjabin: Etida op. 8 br. 7, taktovi 1-3.²³⁵

²³² Vidi *ibid.*, 55.

²³³ Vidi *ibid.*

²³⁴ Frédéric Chopin: Etude Op. 25, No. 4, u: Ernst Rudorff (ur.): *Friedrich Chopin's Werke*, sv. 2, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 55.

²³⁵ Alexander Skryabin: Etude Op. 8, No. 7, u: Konstantin Igumnov, Yakov Milstein (ur.): *Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano*, sv. 1, Moskva: Muzgiz, 1947, 23.



Etida br. 8 skladana je u As-duru, tonalitetu koji u Skrjabinu, prema Ballardu, predstavlja ljubav i nježnost.²³⁶ U ovom se djelu pojavljuju zadržani akordi te proširene fraze. Gis-mol tonalitet je etide br. 9. Ovo je najdulja etida u ciklusu, skladana u stilu balade. Njezine početne oktave prizivaju duh Liszta, a srednja sekcija, *Meno vivo*, nalikuje Chopinovim baladama (vidi notni primjer br. 42).²³⁷

Notni primjer br. 42: A. Skrjabin: Etida op. 8 br. 9, taktovi 46-55²³⁸

²³⁶ Vidi Lincoln Ballard: Encountering Scriabin: The Solo Piano Music, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 56.

²³⁷ Vidi *ibid.*

²³⁸ Alexander Skryabin: Etude Op. 8, No. 9, u: Konstantin Igumnov i Yakov Milstein (ur.): *Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano*, sv. 1, Moskva: Muzgiz, 1947, 33.

2) Так в автографе и во всех изданиях. Однако сам автор добавлял здесь еще *gis*:

Glavni elementi etide br. 10 u Des-duru su kromatski tonovi u desnoj ruci i široki spektar pokreta u lijevoj. U etidi br. 11, u njezinu patosu, Ballard pronalazi odjek Rahmanjinova.²³⁹ Posljednja etida, ona u dis-molu, ujedno je i najpoznatija. Strastveni repetirajući akordi (vidi notni primjer br. 43) u klimaksu ovoga djela postali su Skrjabinov omiljeni element i možemo ih čuti u finalnim staccima njegove četvrti i pete sonate za klavir. Sam je Skrjabin ovu etidu snimio 1910. godine, a kasnije je postala i omiljenom točkom (često kao koncertni dodatak) poznatih pijanista 20. stoljeća kao što su Horowitz, Van Cliburn i Lang Lang.²⁴⁰

²³⁹ Vidi Lincoln Ballard: Encountering Scriabin: The Solo Piano Music, u: Lincoln Ballard et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 56.

²⁴⁰ Vidi *ibid.*

6.2 Melodija i harmonija

O specifičnosti Skrjabinove melodije i harmonije mjerodavne su radove objavili Macdonald,²⁴² Sabbagh²⁴³ i Khannanov,²⁴⁴ na koje ću se u nastavku osloniti.

Pišući o Skrjabinovu oblikovanju melodije, Khannanov ističe njezino uzlazno kretanje. On smatra da ovaj način kretanja u Skrjabinovoj glazbi ima svoje značenje, koje pokušava pronaći tako što ga uspoređuje s uzlaznim kretanjem melodije u glazbi drugih skladatelja. Tako je u Bacha, i u baroknoj glazbi općenito, uzlazno kretanje vezano za retoričku figuru *anabasis* i značilo je uzdizanje u raj. U romantičkoj glazbi, primjerice u Chopina, takvo kretanje predstavljalo bi pokušaj bijega iz realnosti. Uzlazno kretanje, kakvo se pojavljuje u

²⁴¹ Alexander Skryabin: Etude Op. 8, No. 12, u: Konstantin Igumnov i Yakov Milstein (ur.): *Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano*, sv. 1, Moskva: Muzgiz, 1947, 47.

²⁴² Vidi Hugh Macdonald: *Skryabin*, Oxford: Oxford University Press, 1978.

²⁴³ Vidi Peter Sabbagh: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003.

²⁴⁴ Vidi Ildar Knannanov: The ascending direction in the harmony of Chopin and Scriabin and its semantics, <http://www.scriabin-association.com/ascending-direction-harmony-chopin-scriabin-semantics-ildar-khannanov/> (pristup: 22. 8. 2019).

Skrjabinovoj Fantaziji op. 28, u prvim temama prvih stavaka sonata za klavir br. 2, 3 i 4, u brojnim preludijima, etidama i poemama, prema mišljenju Khannanova znači uspinjanje prema transcendentnom području.²⁴⁵

Harmonija zauzima središnje mjesto u Skrjabinovu komponiranju. U njegovoj glazbi sve potječe i razvija se iz harmonije. Ona određuje formu, a u njegovim kasnijim djelima čak je i melodija određena harmonijom pa bi se moglo reći da je Skrjabin u načelu harmoniju postavio na mjesto melodije. Stoga se u njegovoj glazbi harmonije razvijaju u melodije, pri čemu akordički tonovi zvuče jedni iza drugih.²⁴⁶

Sabbagh smatra da Skrjabin u ranom i srednjem stvaralačkom razdoblju ne napušta tonalitet, premda ga njegove tehnike postupno mijenjaju, ponekad do neprepoznatljivosti.²⁴⁷ Napose je pritom važan Chopinov utjecaj, budući da su njegovi postupci kromatizacije ishodište od kojega Skrjabin kreće. U proučavanju Skrjabinove harmonije poljska muzikologinja Zofia Lissa zamijetila je fundamentalnu važnost pozicije sekste u Skrjabinovim akordima.²⁴⁸ Seksta se, naime, gotovo uvijek nalazi u najvišem tonu akorda kako u Chopinovim tako i u Skrjabinovim djelima.

Za Skrjabinovu je harmoniju općenito karakterističan naglasak na akordima dominantne funkcije, kojima skladatelj dodaje pojedine tonove. Pored dominantnog septakorda, u dominantnoj se funkciji tako susreću dominantni septakord s dodanom malom nonom ili dominantni septakord s dodanom malom sekstom.²⁴⁹ Neke od dodanih tonova dominantnom septakordu pokazuje notni primjer br. 44. Ovi akordi osnova su njegovog kasnijeg skladateljskog razvoja.

²⁴⁵ Vidi *ibid.*

²⁴⁶ Vidi Peter Sabbagh: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003, 7.

²⁴⁷ Vidi *ibid.*, 11.

²⁴⁸ Vidi *ibid.*, 13.

²⁴⁹ Vidi *ibid.*, 17.

Notni primjer br. 44: Dominantni septakord s dodanim tonovima u Skrjabinovu harmonijskom jeziku.²⁵⁰

7 (b)9 (b)13 #5 #11 b5

spacing in 4ths

b13 and #5 enharmonic

enharmonic

Skrjabin je upotrebljavao i tzv. *Chopinov akord*, koji se sastoji iz dominantnog septakorda i dominantnog kvintakorda s dodanom sekstom.²⁵¹ *Chopinov akord* predstavlja ishodište u razvoju tzv. *Skrjabinovog akorda*, koji je po sastavu također skup više akorada, pri čemu je osnova dominantni septakord.

Notni primjer br. 45 (naročito druga doba trećeg takta) pokazuje Skrjabinovu sklonost prema dominantnim septakordima s dodanom nonom.

Notni primjer br. 45: A. Skrjabin: Mazurka op. 3 br. 1, taktovi 18-21.²⁵²

²⁵⁰ Notni primjer uzet je sa sljedeće stranice: ***: Dominant chords in common practice period, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dominant_chords_in_common_practice_period.png (pristup: 2. 9. 2019).

²⁵¹ Vidi Peter Sabbagh: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003, 16.

²⁵² Alexander Scriabin: Mazurka Op. 3 No. 1, u: Günter Philipp (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 4, Leipzig: Edition Peters, 1969, 12.

U sljedećem primjeru dominantnom septakordu dodaje se velika seksta, koja prelazi u kvintu (vidi notni primjer br. 46, treća doba prvog takta).²⁵³

Notni primjer br. 46: A. Skrjabin: Mazurka op. 3 br. 1, taktovi 105-107.²⁵⁴



U sljedećem primjeru dominantnom se septakordu dodaje najprije velika, a potom mala nona (vidi notni primjer br. 47, taktovi 5 i 6).

Notni primjer br. 47: A. Skrjabin: Mazurka op. 3 br. 3, taktovi 13-23.²⁵⁵

D7 (9)

D7(b9)

²⁵³ Vidi Peter Sabbagh: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003, 18.

²⁵⁴ Alexander Scriabin: Mazurka Op. 3 No. 1, u: Günter Philipp (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 4, Leipzig: Edition Peters, 1969, 14.

²⁵⁵ Alexander Scriabin: Mazurka Op. 3 No. 3, u: Günter Philipp (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 4, Leipzig: Edition Peters, 1969, 18.

U pojedinim slučajevima dodani ton dominantnom septakordu može biti i povišena kvarta.²⁵⁶

U taktu 96 Mazurke op. 3 br. 4 (vidi notni primjer br. 48) već se nalaze svi tonovi *Skrjabinovog akorda*: povišena kvarta, seksta, septima i nona. U tom slučaju povišena kvarta i seksta u ulozi su alternativnih tonova koji okružuju kvintu.²⁵⁷

Notni primjer br. 48: A. Skrjabin: Mazurka op. 3 br. 4, taktovi 91-102.²⁵⁸

U svojim ranim djelima Skrjabin bi često zapisivao oblik dominantnog septakorda sa sniženom kvintom kao dominantni septakord s povišenom kvartom. Takav se način zapisivanja pojavljuje do 1907. godine, početka njegova kasnog razdoblja. *Skrjabinov akord* sklop je

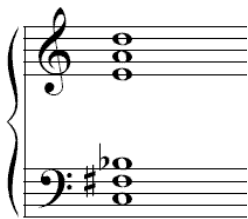
²⁵⁶ Vidi Peter Sabbagh: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003, 19.

²⁵⁷ Vidi *ibid.*

²⁵⁸ Alexander Scriabin: Mazurka Op. 3 No. 4, u: Günter Philipp (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 4, Leipzig: Edition Peters, 1969, 23.

sastavljen od sljedećih komponenata: dominantnog septakorda, dominantnog septakorda s dodanom nonom ili dominantnog septakorda s dodanom malom nonom te dominantnog kvintakorda s dodanom sekstom ili malom sekstom, kao i dominantnog septakorda sa sniženom kvintom ili dominantnog septakorda s dodanom povišenom kvartom,²⁵⁹ što daje sljedeći rezultat (vidi notni primjer 49):

Notni primjer br. 49: *Skrjabinov akord*²⁶⁰



Osnova ovoga akorda je dominantni septakord na tonu *c*, u kojemu je, umjesto snižene kvinte *ges*, zapisana dodana povišena kvarta *fis*. Ton *a* je dodana (velika) seksta, a ton *d* dodana (velika) nona. Dodana seksta (koja može biti velika i mala) ili dodana nona (koja također može biti velika i mala) ne moraju se koristiti simultano, s ostalim komponentama dominantnog akorda iz kojeg potječu, nego mogu nastupiti i kao izmjenični tonovi.²⁶¹

Prema kraju ranog razdoblja Skrjabin počinje upotrebljavati brojnije disonance. U Preludiju op. 27 br. 2 trozvuci bez dodanih disonanci su malobrojni, no disonance još uvijek imaju rješenja prema pravilima (vidi notni primjer br. 50).²⁶²

Notni primjer br. 50: A. Skrjabin: Preludij op. 27 br. 2 (1901), taktovi 1-8.²⁶³

²⁵⁹ Vidi Peter Sabbagh: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003, 21.

²⁶⁰ Notni primjer uzet je sa sljedeće stranice: ***: Mystic chord, https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXW06uco/wiki/Mystic_chord.html (pristup: 2. 9. 2019).

²⁶¹ Vidi Peter Sabbagh: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003, 21.

²⁶² Vidi *ibid.*, 33.

²⁶³ Alexander Scriabin: *Prelude Op. 27 No. 2*, u: Günter Philipp (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 2, Leipzig: Edition Peters, 1967, 84.

Op. 27 Nr. 2

Andante $\text{♩} = 96$

26

5

Ton *ais* u prvom taktu više ne predstavlja disonancu, budući da se ne rješava, nego daje boju početnom akordu. U Skrjabinovim skladbama što slijede sklonost prema integriranju dodanih tonova u akordu još će porasti. Disonance koje se rješavaju prema pravilima klasične harmonije polako će nestajati, ustupajući mjesto disonancama čija je uloga koloristička.²⁶⁴

Tonaliteti s mnogo predznaka, naročito Des-dur i Ges-dur, u devetnaestom stoljeću su se upotrebljavali u posebne svrhe i u posebnim situacijama, no kod Skrjabinina se susreću češće. Na drugoj strani, tonalitet C-dura predstavljao mu je veći problem.²⁶⁵ Već u ranim djelima Skrjabin je svoje kompozicije koncipirao u tonalitetima s mnogo predznaka. Osnovni tonaliteti njegove prve dvije sonate za klavir su es-mol i gis-mol, pri čemu je u njegovo vrijeme es-mol predstavljao ekstreman tonalitet. Tonalitet C-dura u ranim djelima rijetko se pojavljuje, a u kasnijim razdobljima imao je važniju ulogu i češće se koristi. Takav slučaj predstavljaju Treća simfonija i *Poema ekstaze*. U tim djelima C-dur ima simboličko značenje pobjede nad tamom. U prva dva stvaralačka razdoblja C-dur je osnova samo tri klavirske skladbe: Preludija op. 11/1, Op. 31/4 i op. 33/3.²⁶⁶

²⁶⁴ Vidi Peter Sabbagh: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003, 35.

²⁶⁵ Vidi Hugh Macdonald: *Skrjabin*, Oxford: Oxford University Press, 1978, 17.

²⁶⁶ Vidi *ibid.*, 17-18.

Naposljetku, Chopinov se utjecaj na Skrjabina očituje i u sklonosti za glazbeno izražavanje u kraćim vrstama. Sklonost minijaturama ostala je prisutna kroz cijeli Skrjabinov opus pa je susrećemo i kasnije, primjerice u Preludijima op. 74 iz godine 1914. Pritom se u brojnim Skrjabinovim kompozicija, slično kao i kod Chopina, melodijska linija nalazi u basu ili tenoru. Tako u njegovoj prvoj jednostavačnoj klavirskoj sonati, nazvanoj *Allegro appassionato* op. 4, možemo od drugog do petog takta zamijetiti spuštanje teme u basu od tona *ces* do tona *B* (vidi notni primjer br. 51).

Notni primjer br. 51: *Allegro appassionato*, op. 4, taktovi 1-7.²⁶⁷

Allegro appassionato. ♩ = 152-160.

The image shows the first system of a musical score for 'Allegro appassionato' by Alexander Scriabin. The title is centered above the first staff. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has three flats (B-flat major/C minor). The music features a melody in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef. Both parts use triplet rhythms, indicated by a '3' over the notes. The first system contains measures 1 through 7.

U Skrjabinovoj drugoj klavirskoj sonati, *Sonate-Fantaisie* op. 19, često se pojavljuje melodija u tenoru. U sljedećem primjeru (vidi notni primjer br. 52) melodija se u tenoru pojavljuje u drugom i četvrtom taktu.

Notni primjer br. 52: A. Skrjabin: *Sonate-Fantaisie* op. 19, taktovi 127-130.²⁶⁸

²⁶⁷ Alexander Scriabin: *Allegro appassionato*, Op. 4, Leipzig: M. P. Belaieff, 1894, 7.

²⁶⁸ Alexander Scriabine: *Sonate-Fantaisie*, Op. 19, Leipzig: M. P. Belaieff, 1898, 11.



6.3 Artikulacija i način izvođenja

Skrjabinovu načinu sviranja klavira divili su se tijekom cijele njegove karijere.²⁶⁹ Boris de Schloezer, koji se susreo sa Skrjabinom 1896. godine, “bio je duboko ganut zbog njegovog sviranja klavira, tako neobičnog, tako različitog od onoga što je očekivao”.²⁷⁰ Skrjabin je posjedovao brojne pijanističke vještine koje su njegovu sviranju davale poseban ugođaj. Bio je poznat po mekim dinamikama, uslijed čega bi se *forte* kod njega pojavljivao rijetko.²⁷¹ Mogao je beskrajno varirati nizak intenzitet zvuka, ali nije imao problema ni kada je bila potrebna snaga. Bio je sposoban stvoriti širok spektar boja različitim dodirima klavira. Imao je lijep, raznolik ton i kontroliranu tehniku, čak je bio poznat i kao virtuouz.²⁷²

Skrjabin je učio klavir kod Safonova i Zvereva. Izbjegavanje grubog sviranja i fluidnost glazbenog toka bili su specifični za Safonova.²⁷³ Godine 1885. i potom 1891. Skrjabin je

²⁶⁹ Vidi Laura Lynn Whitehead: *Transcendent Sounds: The Early Piano Music of Alexander Scriabin*, disertacija na University of Victoria, Victoria, 2008, 47.

²⁷⁰ Cit. prema *ibid.*

²⁷¹ Vidi *ibid.*

²⁷² Vidi *ibid.*

²⁷³ Vidi *ibid.*, 48.

povrijedio desnu ruku. Zbog toga je mogao vježbati samo lijevom, što je rezultiralo time da je tehniku lijeve ruke visoko razvio. U njegovim skladbama dionica lijeve ruke često je kompleksnija i teža od dionice desne ruke. U Etidi op. 8/12 u lijevoj ruci neprekidno se pojavljuju teški skokovi u oktavama i pojedinim tonovima. I u brojnim sonatama (na primjer u drugoj klavirskoj sonati op. 19) i preludijima lijeva ruka svira komplicirane obrasce. Naposljetku, Skrjabin je napisao i Nokturno za lijevu ruku op. 9.²⁷⁴

Sljedeća je karakteristična crta njegova načina izvođenja pedaliziranje. Skrjabin je usvojio sposobnost osobitog oblikovanja zvuka uz pomoć pedala već prije studija kod Safonova.²⁷⁵ Sam Safonov je rekao da je “Skrjabin već posjedovao rijetke i posebne darove – različitost u tonu i dar za pedaliziranje. Ispod njegovih ruku instrument je disao.”²⁷⁶ Brojni stručnjaci, uključujući njegova učitelja, dijelili su mišljenje da je Skrjabinovo pedaliziranje bilo primjer sofisticiranog načina korištenja ovoga klavirskog mehanizma.²⁷⁷

Skrjabin bi pri izvođenju neprestano odstupao od pisanog teksta: poštovao bi naznačenu dinamiku i tonove, ali bi dodao nenaznačena *rubata*.²⁷⁸ Općenito uzevši, *rubato* se odnosi na promjene u tempu. Proučavajući ovu pojavu, Sandra P. Rosenblum i Clive Brown došli su do zaključka da postoje dvije glavne kategorije *rubata*.²⁷⁹ Prvu kategoriju nazivaju “fleksibilnost u tempu”,²⁸⁰ koja se postiže promjenom osnovnog pulsa. Takav način *rubata* uključuje produživanje i skraćivanje pojedine dobe, ubrzavanje i usporavanje nekoliko doba ili nekoliko taktova ili kompletnu promjenu osnovnog tempa u dužoj sekciji skladbe.²⁸¹ Drugi tip *rubata* odnosi se na modifikaciju jednog glasa, dok je drugi dio nepromjenjiv i ravnomjeran. Takav

²⁷⁴ Vidi *ibid.*

²⁷⁵ Vidi *ibid.*, 49.

²⁷⁶ Cit. prema *ibid.*

²⁷⁷ Vidi *ibid.*

²⁷⁸ Vidi *ibid.*

²⁷⁹ Vidi *ibid.*

²⁸⁰ Vidi *ibid.*

²⁸¹ Vidi *ibid.*

način šopenovskog *rubata* uključuje mijenjanje ritma u desnoj ruci, pri čemu desna ruka nije uvijek sinkronizirana sa stabilnom lijevom rukom.²⁸²

Skrjabinova nestalnost u tempu nije bila neobična za tadašnje razdoblje. U 19. stoljeću *tempo rubato* bio je čest element notnog teksta, naročito u solističkoj glazbi.²⁸³ Skrjabinove promjene u tempu bile su logične. Kada bi se tekstura zgusnula i kada bi dinamika postala jača, Skrjabin bi ubrzao tempo. Često bi ubrzao tempo kod pasaža građenih iz uzlaznih oktava. Suprotno tome, tempo bi usporio kod nježnih, mekanih i lirskih tema.²⁸⁴ Na mjestima gdje bi ostali ruski pijanisti njegova vremena *rubato* oblikovali oko jasnog pulsa, Skrjabin bi izbjegavao osnovni puls, što je stvaralo dojam izostanka metra.²⁸⁵ Skrjabinov bi *rubato* zvučao impulzivno i ponekad skoro improvizirano, dočim bi u ostalih pijanista često zvučao planirano i izvježbano. Nestalnosti u tempu, ritamske alteracije i desinkronizacija bili su karakteristični za Skrjabinovo sviranje.²⁸⁶ Ritamska alteracija ponekad bi se pojavila zbog ubrzavanja, a desinkronizacija kao rezultat promjene u ritmu ili tempu. Spomenuti elementi zajedno pokazuju unikatan pristup tempu i *rubatu*. Skrjabin je bio mišljenja da tijekom izvođenja skladbe pijanist može deformirati ritam koliko god želi.²⁸⁷

U većini Skrjabinovih kompozicija artikulacija nije naznačena u notnom tekstu. Skrjabinove ligature nisu znak za kontinuiran *legato*, nego češće predstavljaju oznake za fraziranje.²⁸⁸ Poput fluktuacija u tempu, i oblikovanje fraza i artikulacija pri izvođenju njegove glazbe zahtijevaju individualna rješenja.

Naposljetku, Skrjabinov su način sviranja već njegovi suvremenici često dovodili u vezi sa Chopinom. Na Chopina je podsjećala njegova delikatnost i osjetljivost u kombinaciji s

²⁸² Vidi *ibid.*, 50.

²⁸³ Vidi *ibid.*, 73.

²⁸⁴ Vidi *ibid.*

²⁸⁵ Vidi *ibid.*

²⁸⁶ Vidi *ibid.*, 76.

²⁸⁷ Vidi *ibid.*

²⁸⁸ Vidi *ibid.*

ekspresivnim virtuoznim stilom, uz slobodan *rubato* i rijetko korištenje potpune snage. Godine 1906. u Americi su ga čak nazvali “ljevoruki Chopin”.²⁸⁹

7. Komparativna analiza izabranih Chopinovih i Skrjabinovih skladbi

Za svoj završni koncert u okviru specijalističkog studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu izabrala sam skladbe Frédérica Chopina i Aleksandra Skrjabinina. U ovom poglavlju analizirat ću pojedine skladbe obojice skladatelja kako bih pokazala da Skrjabin slijedi određena Chopinova rješenja. Tri skladbe (Chopinov Nokturno op. 48 br. 1, Skrjabinov Impromptu op. 12 br. 2 i Skrjabinov Impromptu à la Mazur op. 2 br. 3) svirala sam i na završnom koncertu, a Chopinovu Mazurku op. 7 br. 1 izabrala sam za analizu zbog sličnosti sa Skrjabinovim Impromptuom à la Mazur. Nastojeći u ovome radu pokazati utjecaj Chopina na Skrjabinovu glazbu, ograničila sam se na Skrjabinovo rano stvaralačko razdoblje, budući da je u njemu Chopinov utjecaj najočitiji.

Rezultate analize prikazat ću u tablicama i to tako da su posrijedi dva para skladbi. Nakon svakog para slijedi kraći odlomak u kojem se skladbe uspoređuju. Notni zapis pojedinih skladbi nalazi se u prilogu.

Tablica 1: Frédéric Chopin: Nokturno u c-molu, op. 48 br. 1

ODSJEK	A	B	A
---------------	----------	----------	----------

²⁸⁹ Cit. prema *ibid.*, 50-51.

<p>GLAZBENO DOGAĐANJE</p>	<p>Prvi dio A trodijelno je građen. Svaki odsjek sastoji se od 8 taktova (ukupno 8+8+8).</p> <p>a1 (t. 1) tema se predstavlja već na početku, a sastoji se od 8 (4+4) taktova. Druga polovica teme počinje u taktu 5 na III. stupnju.</p> <p>a2 (t. 9): razvoj U razvoju teme promjene harmonija vrlo su česte. U svakom taktu su barem dvije različite harmonije, što stvara tenziju prema vrhuncu.</p> <p>a3 (t. 17, trajanje 8 taktova): Tema se pojavljuje na dominantni četvrtog stupnja. Vrhunac odsjeka A nalazi se u t. 23.</p>	<p>Poco più lento. Odsjek B počinje u sporom homofonom koralnom slogu u tonalitetu C-dura. U t. 33 s početkom na subdominanti povećava se tenzija. Vrhunac prvih 16 taktova (8+8) je u t. 35, na dominantni C-dura.</p> <p>U taktu 39 akorde homofonog korala polako zamjenjuju oktave u šestnaestinskim triolama, koje započinju u tihoj dinamici i uz <i>crescendo</i> stvaraju napetost.</p> <p>Taj prijelaz priprema je i uvod u reprizu dijela A.</p> <p>Vrhunac odsjeka B je u taktovima 47-49, a u t. 50, uz <i>ritenuto</i> i <i>decrescendo</i>, odsjek B prelazi u reprizu A.</p> <p>Tema odsjeka <i>poco più lento</i> ponavlja se tri puta. Prvi put u <i>pianu</i>, drugi put (t. 37) u <i>pianissimu</i>, a treći put u <i>fortissimu</i> (t. 47).</p>	<p>Repriza odsjeka A građena je na isti način kao ekspozicija - trodijelno. Nakon uzbuđenog i strastvenog vrhunca odsjeka B, početna tema odsjeka A pojavljuje se u tihoj dinamici, ali uzbuđenom karakteru. Ovaj odsjek označen je kao <i>doppio movimento</i>. Akordička pratnja pisana je u triolskim osminkama, što stvara drugačiju atmosferu nego što je bila na početku nokturna.</p> <p>U zadnjih šest taktova – zaključku - dinamika <i>ff</i> polagano se stišava do konačne dinamike <i>pp</i>.</p>
<p>TONALITETNI PLAN</p>	<p>Osnovni tonalitet je c-mol. a1: c-mol (t. 1-4), drugi dio periode (t. 5-8) počinje u Es-duru i završava u g-molu.</p> <p>a2: razvoj prve teme počinje u As-duru - dominantni napuljskog tonaliteta (Des), t. 11 ponovno je u tonalitetu c-mola.</p>	<p>Osnovni tonalitet je C-dur.</p> <p>U t. 33 nastavak teme (8+8) je na subdominanti (F-dur), a u t. 35 na dominantni (G-dur).</p> <p>U t. 39 uz osnovne stupnjeve C-dura pojavljuje se i kromatika u</p>	<p>Osnovni tonalitet je c-mol. Odsjek započinje i završava u c-molu, a u međuvremenu vrlo su česte promjene harmonija.</p>

	a3: Početna tema pojavljuje se na dominantni četvrtog stupnja. Vrhunac (t. 23) i kraj odsjeka A su u tonalitetu c-mola.	šestnaestinskim triolskim oktavama. Harmonijski plan je isti kao na početku odsjeka B.	
TAKTOVI	1-25	25-51	51- 79

Tablica 2: Aleksandar Skrjabin: Impromptu u b-molu, op. 12 br. 2

ODSJEK	A	B	A
GLAZBENO DOGAĐANJE	<p>Osnovni tempo je <i>andante cantabile</i>. Skladba započinje kratkim i mirnim akordom b-mola u lijevoj ruci.</p> <p>Tema a započinje u t. 2. Pratnja lijeve ruke do t. 11 je mirna, a u desnoj ruci je melodija <i>cantabile</i>. Lijeva ruka uvijek započinje jednu osminku prije desne ruke. U t. 11 ritam pratnje lijeve ruke se mijenja iz četvrtinke i osminke u osminku triole i tako se stvara napetost.</p> <p>U t. 13 ponovno se pojavljuje tema a. Pratnja lijeve ruke i dalje je u osminskim triolama, a uz melodiju u desnoj ruci pojavljuju se i dodani harmonijski glasovi.</p> <p>Razvoj teme a traje do t. 18, koji predstavlja prijelaz u kulminaciju odsjeka</p>	<p>Srednji dio započinje u sporijem tempu u tonalitetu Ges-dura.</p> <p>Na početku se pojavljuju dva motiva koji čine glavnu temu. Pojava prvog već je na samom početku odsjeka, na tonu <i>des</i>, koji proizlazi iz tonike b-mola.</p> <p>Drugi motiv predstavlja odgovor prvome, a pojavljuje se u t. 31. Po karakteru su različiti: prvi motiv je polagan i lirski, drugi je lakši i živahniji. Među njima razvija se dijalog koji ne završava do prijelaza u reprizu odsjeka A.</p> <p>U t. 38 pojavljuje se poliritam u desnoj ruci, a isto tako i između desne i lijeve ruke. Pored glavne melodije pojavljuju se dodani harmonijski glasovi</p>	<p>Repriza odsjeka A započinje dinamikom <i>ff</i> i predstavlja kulminaciju kojoj je vodio odsjek B. U reprizi se ponavlja tema a i njezin razvoj. Između desne i lijeve ruke nastaje poliritam: u desnoj ruci melodija i harmonijska pratnja u triolskom su ritmu, a u lijevoj ruci umjesto u polovinkama pratnja je sada u šestnaestinkama.</p> <p>Cijela repriza je u dinamici <i>fortissimo</i>, a vrhunac je u t. 57, u b-molu s dinamikom <i>fff</i>. (U odsjeku A ovo mjesto označeno je dinamikom <i>ff</i>, a u reprizi <i>fff</i>). Skladba završava glasno.</p>

	<p>A. Melodija t. 18 zapravo je treći takt početne teme.</p> <p>Kulminacija odsjeka A je u t. 22. U kulminaciji se pojavljuju početna četiri tona teme, ali sada tema ne završi kao na početku nego u <i>decrescendu</i> prelazi u odsjek B. Odsjek A završava s četiri tonička akorda b-mola.</p>	<p>u triolskom ritmu, stvarajući odnos 3:4. U istom taktu u lijevoj ruci, umjesto u polovinkama, pratnja započinje u osminkama.</p> <p>Tenzija se pojačava u t. 40 uz <i>crescendo</i> i kompleksnije harmonije.</p> <p>T. 44 priprema je dramatičnog ulaza u reprizu. Poliritam pritom stvara još veću tenziju. T. 47, s velikim <i>ritardandom</i> i <i>crescendom</i> u oktavama, melodijske linije u basu vodi u reprizu odsjeka A.</p>	
TONALITETNI PLAN	<p>Osnovni tonalitet je b-mol. Uvod i tema: tonika b-mola. T. 18.: VII – V. T. 21: V. T. 22 (kulminacija): tonika b-mola. Završetak odsjeka A: tonika b-mola.</p>	<p>Osnovni tonalitet je Ges-dur. Odsjek počinje dominantom, koja se često pojavljuje u prvih 10 taktova. U t. 40 počinju promjene u sekundarnim dominantama i sedmim stupnjevima.</p> <p>U t. 42 opet se naslućuje b-mol – takt započinje VII. stupnjem b-mola, a tonalitet t. 43 je b-mol. Prijelazni takt u reprizu je na dominantu početnog b-mola.</p>	<p>Osnovni tonalitet je b-mol. Tonalitetni plan isti je kao u odsjeku A.</p>
TAKTOVI	1-30	30-48	48-64

Skrjabinov Impromptu op. 12/2 (vidi tablicu 2) oblikovan je slično kao Chopinov Nokturno op. 48/1 (vidi tablicu 1): oba su u trodijelnom obliku ABA. Usporedimo li odnos između lijeve i desne ruke u ekspozicijama obje skladbe, i tu je moguće zamijetiti sličnost, budući da lijeva ruka u oba primjera donosi harmonijsku osnovu, a desna lirsku kantabilnu melodiju. Kao u Chopinovu nokturnu, i u Skrjabinovu impromptuu ugođaj je na početku ekspozicije miran, a repriza početnog odsjeka uzbuđena i turbulentna. Razlika između ekspozicija ovih skladbi jest u tome da se kod Skrjabina melodija pojavljuje u triolama i uz pratnju koja započinje prije melodije, što stvara dojam veće slobode i fluidnosti. Ekspozicija nokturna predstavlja melodiju u polaganim osminkama i šestnaestinkama i zbog toga stvara svečani ugođaj, a zbog ponekad punktiranog ritma može podsjetiti i na koračnicu (vidi notne primjere br. 53 i 54).

Notni primjer br. 53: F. Chopin: Nokturno u c-molu, op. 48/1, taktovi 1-4.²⁹⁰

Nocturne. F. CHOPIN, Op. 48, No 1.

Lento.

13. *mezza voce.*

Notni primjer br. 54: A. Skrjabin: Impromptu u b-molu, op. 12/2, taktovi 1-5.²⁹¹

²⁹⁰ Frédéric Chopin: Nocturne Op. 48, No. 1, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 4, New York: G. Schirmer, 1894, 62.

²⁹¹ Alexander Scriabine: *Impromptu Op. 12 No. 2*, Leipzig: M. P. Belaieff, 1897, 50.



Kod Skrjabina se ritamsko pomicanje između ruku pojavljuje kroz cijelu ekspoziciju i reprizu, dok se ono kod Chopina ne pojavljuje. Skrjabinov se impromptu razlikuje od Chopinova nokturna i po tome da je kulminacija u njegovoj ekspoziciji jača od kulminacije u ekspoziciji nokturna. Odsjeci B u obje skladbe pisani su u duru i donose svjetliji i spokojniji ugođaj. Oba odsjeka B prema kraju dovode do kulminacije, uz postupno povećanje tenzije s *crescendom* i gušim notnim tekstom. Kulminacija u nokturnu završava u odsjeku B, a repriza započinje u tihoj dinamici, dok u impromptuu odsjek B kulminira u reprizi koja započinje *fortissimo*.

Kao u nokturnu, tako je i u impromptuu repriza u usporedbi s ekspozicijom uzbuđenija i turbulentnija, a u lijevoj i desnoj ruci pojavljuju se dodani glasovi u triolama (vidi notne primjere br. 55 i 56). U Skrjabinovom impromptuu pojavljuje se i poliritam između desne i lijeve ruke u odnosu 3:4. U Chopinovom nokturnu nema konstantnog poliritma, ali se i ovdje on povremeno pojavljuje.

Notni primjer br. 55: F. Chopin: Nokturno u c-molu, op. 48/1, taktovi 51-52.²⁹²

²⁹² Frédéric Chopin: Nocturne Op. 48, No. 1, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 4, New York: G. Schirmer, 1894, 65.

Doppio movimento.

pp agitato.

Notni primjer br. 56: A. Skrjabin: Impromptu u b-molu, op. 12/2, taktovi 48-50.²⁹³

Chopinov Nokturno op. 48 br. 1 dovršen je 1841. godine, a Skrjabinov Impromptu op. 12 br. 2 godine 1895.

Tablica 3: Frédéric Chopin: Mazurka u B-duru, op. 7 br. 1

ODSJEK	A	B	A
GLAZBENO DOGAĐANJE	<p>Odsjek A sastavljen je od dvije teme.</p> <p>Tema a traje od t. 1-24 (12+12).</p> <p>Tema b započinje u t. 25 i traje 8 taktova (4+4) – do t. 32. U t. 33 traća se tema a, ali traje samo 12 taktova.</p>	<p>Odsjek B započinje u t. 45. Prilično je kratak, traje samo osam taktova (4+4). Lijeva ruka kroz cijeli 8-taktni odsjek nastavlja svirati interval kvinte <i>ges-des</i> sa karakterističnim naglaskom na drugoj dobi.</p>	<p>Repriza odsjeka A sastoji se od 12 taktova. U reprizi se pojavljuje samo tema a.</p> <p>Odsjek B i repriza odsjeka A se repetiraju.</p>

²⁹³ Alexander Scriabine: *Impromptu Op. 12 No. 2*, Leipzig: M. P. Belaieff, 1897, 53.

	Tema <i>b</i> i repriza <i>a</i> ponavljaju se zbog znaka repeticije.		
TONALITETNI PLAN	<p>Tema a počinje na dominantnom septakordu B-dura. U t. 3 umjesto dominante pojavljuje se III. stupanj, koji se u t. 4 razriješi u toniku. U pogledu tonaliteta ekspozicija teme <i>a</i> odvija se izmjenom tonike i dominante.</p> <p>Tema b počinje dominantom. Slijedi izmjena dominante i tonike do t. 33 u kojem se opet pojavi tema a na dominantnom septakordu. Tonalitetni plan u repeticiji prve teme isti je kao na početku.</p>	Odsjek B pisan je u tonalitetu f-mola i traje osam taktova. U drugoj polovici t. 53 prijelaz iz f-mola u dominantu B-dura.	Tonalitetni plan reprize jednak je tonalitetnom planu teme <i>a</i> u odsjeku A.
TAKTOVI	1-45	45-53	53-64

Tablica 4: Aleksandar Skrjabin: *Impromptu à la Mazur* u C-duru, op. 2 br. 3

ODSJEK	A	B	A
GLAZBENO DOGAĐANJE	<p>Prvi odsjek u trodijelnom je obliku i sastoji se od dvije teme, <i>a</i> i <i>b</i>. Element slobodnog <i>rubata</i> stvara dojam impromptua.</p> <p>Tema a traje 8 taktova (4+4).</p> <p>U t. 9 pojavljuje se tema b, koja također traje 8 taktova (4+4). U drugoj temi markirani su naglasci na drugoj dobi, karakteristični za mazurke.</p> <p>Tema a u t. 17 ponovlja se u trajanju osam taktova, kao na početku (4+4).</p> <p>Odsjek A sastoji se od 24 takta (tri periode u trajanju od 8 taktova).</p>	<p>Odsjek B sastoji se od 16 taktova i jedne teme.</p> <p>Markiranim naglaskom na drugoj dobi odsjek B pokazuje karakteristiku mazurke.</p> <p>Glavna tema odsjeka B predstavlja se dva puta i svaki put traje 8 taktova (4+4).</p>	<p>Oblik trećeg odsjeka je trodijelan s dodanim zaključkom.</p> <p>Treći odsjek ponovno donosi teme <i>a</i> i <i>b</i>, ali s dodanim tonovima u okviru harmonije i variranjem u lijevoj ruci.</p> <p>Repriza traje ukupno 28 taktova.</p> <p>Tema a traje, kao na početku, 8 taktova (4+4), tema b 8 taktova (4+4), a ponavljanje teme <i>a</i> također 8 taktova (4+4).</p> <p>Skladba završava dodanim osmotaktnim zaključkom.</p>
TONALITETNI PLAN	<p>Tema a započinje na dominantni osnovnog tonaliteta, C-dura, koja se rješava u toniku. Do kraja prve teme izmjena dominante i tonike.</p> <p>Tema b pisana je u paralelnom tonalitetu, a-molu.</p> <p>Tema a u 17.taktu počinje na dominantni C-dura. Tonalitetni plan nastavka osamtaktnih periode</p>	<p>Tonalitet odsjeka B je F-dur.</p> <p>T. 25 započinje na dominantnom septakordu, slijedi izmjena tonike i dominante. U t. 29 tema ponovno započinje na dominantnom septakordu, ali u tom slučaju u zadnjih dva takta (t. 31 i 32) umjesto dominante i tonike F-</p>	<p>Tema a počinje na dominantni osnovnog tonaliteta, C-dura. U lijevoj ruci pojavljuju se brojni dodani kromatski tonovi i obojene osnovne harmonije.</p> <p>Tonalitetni plan identičan je kao u ekspoziciji odsjeka A: tema a je u C-duru, a tema b u a-molu. U</p>

	jednak je prvom dijelu odsjeka A.	dura pojave se dominantna i tonika njegove dominante. Završetak odsjeka B: dominantni septakord u t. 39 rješava se u toniku u t. 40. Zaključak je zatvoren i ne predstavlja prijelaz u treći odsjek skladbe.	zaključku pojavljuje se karakteristična akordička progresija: t. 62-63: dominantna II. stupnja u C-duru; t. 64: II. stupanj u C-duru; t. 65: dominantna dominante u C-duru; t. 66-67: dominantna u C-duru, koja se rješava u toniku.
TAKTOVI	1-25	25-41	41-68

Chopinova Mazurka op. 7 br. 1 (vidi tablicu 3) i Skrjabinov *Impromptu à la Mazur* op. 2 br. 3 (vidi tablicu 4) pokazuju brojne sličnosti. Obje su skladbe u trodijelnom obliku ABA, pri čemu se u oba slučaja u prvom odsjeku (A) pojavljuju dvije teme (*a* i *b*). Harmonije su jednostavne i mahom u okviru osnovnih stupnjeva, pri čemu se u obje skladbe pojavljuju dulje pasaže na kojima se izmjenjuju dominantna i tonika. U obje skladbe nailazimo na karakteristike mazurke, kao što su trodobni metar, naglasak na drugoj dobi takta i ponekad punktirani ritam.

Odsjeci B obje skladbe kraći su od odsjeka A. Razlika je u tome što u Skrjabinovoj skladbi odsjek B ostaje u duru, dok kod Chopina prelazi u mol. Strukturno gledajući, u obje skladbe svaki odsjek završava i ne predstavlja prijelaz u sljedeći odsjek. Skrjabin je već u naslovu *Impromptu à la Mazur* sugerirao karakteristike mazurke i utjecaj Chopina. Chopinova Mazurka op. 7 br. 1 skladana je godine 1824., a Skrjabinov *Impromptu à la Mazur* op. 2 br. 3 godine 1889.

8. Zaključak

U klavirskoj glazbi 19. stoljeća Frédéric Chopin bio je inovator kako na području izvođenja tako i u pogledu skladanja. Njegove izvedbe suvremenici su zvučale potpuno drukčije od tadašnje pijanističke prakse. U traženju različitih boja i mogućnosti na klaviru razvio je suptilan način sviranja, u kojemu je važna uloga pripala obilnijoj upotrebi pedala. Unio je i novosti u samo sviranje, koristeći cijelu ruku, a ne samo prste. No njegove izvedbe nisu bile puko pokazivanje tehničkog umijeća, kao što je bio slučaj u tadašnjih pijanista, nego su u prvom redu bile osobno izražavanje. A Chopinove skladbe projekcija su njegovog doživljavanja glazbe. U njima je na prvome mjestu razvijanje melodijskih linija i osobni izraz.

Istražujući Chopinov utjecaj na rusku glazbu, pronašla sam da je ostavio dubok trag u stvaralaštvu Aleksandra Skrjabinina, napose u njegovu ranom stvaralačkom razdoblju. Zbog toga sam se u ovome radu na to Skrjabinovo razdoblje i ograničila, kao što sam pojedine skladbe iz toga razdoblja i izvela na koncertu u okviru specijalističkog studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.

Poput Chopina, i Skrjabin je na prvo mjesto u glazbi stavljao osobni izraz. I on je bio poznat po beskonačnoj potrazi za novim bojama i zvukovima klavira. Već njegove skladbe iz ranog razdoblja od pijanista traže širok spektar različitih boja u harmonijama i lirsku kantabilnost melodijskih linija. Naslovi, oblici, harmonija i česte kantabilne melodije u stilu Chopinovih nokturna svjedoče o Chopinovo nezamjenjivoj ulozi u životu mladog Skrjabinina. Sklonost minijaturama, slična Chopinu, nije ga napustila ni kasnije, kada je njegov glazbeni jezik poprimio drugačija obilježja.

9. Bibliografija

9.1 Knjige i članci

ABRAHAM, Gerald: *Chopin's Musical Style*, Oxford: Oxford University Press, 1939.

BALLARD, Lincoln: Encountering Scriabin: Life, Legacy and Music, u: Ballard, L. et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 15-33.

BALLARD, Lincoln: Encountering Scriabin: The Solo Piano Music, u: Ballard, L. et al. (ur.): *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017, 33-74.

BROWN, Maurice J.E.: Impromptu, *Grove Music Online*,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013736?rskey=Z2bNN1> (pristup: 31. 7. 2019).

BRUNŠMID, Tea: Nokturno, *MELZ*, 2, 688.

COOMBS, Stephen: Prélude et nocturne pour la main gauche seule, op. 9,
https://www.hyperionrecords.co.uk/dw.asp?dc=W8130_67149 (pristup: 15. 8. 2019).

DOWNES, Stephen: Polonaise, *Grove Music Online*,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022035> (pristup: 30. 7. 2019).

FINLOW, Simon: The twenty-seven etudes and their antecedents, u: Samson, J. (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 50-78.

HEDLEY, Arthur: *Chopin*, New York: Dent, 1963.

KNANNANOV, Ildar: The ascending direction in the harmony of Chopin and Scriabin and its semantics,
<http://www.scriabin-association.com/ascending-direction-harmony-chopin-scriabin-semantics-ildar-khannanov/> (pristup: 22. 8. 2019).

LEE, Hwa-Young: *Tradition and Innovation in the Twenty-Four Preludes, Opus 11 of Alexander Scriabin*, disertacija na The University of Texas, Austin, 2006,
<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/2563> (pristup: 1. 9. 2019).

MACDONALD, Hugh: *Skryabin*, Oxford: Oxford University Press, 1978.

RINK, John: Tonal architecture in the early music, u: Samson, J. (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 78-97.

ROH, Yoon-Wha: *A Comparative Study of the Twenty-four Preludes of Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninoff*, disertacija na Indiana University, Bloomington, 2015,
<https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/19861> (pristup: 1. 9. 2019).

ROSEN, Charles: *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995.

ROWLAND, David: The Nocturne: Development of a new style, u: Samson, J. (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 32-50.

SABBAGH, Peter: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Irvine: Universal Publishers, 2003.

SAMSON, Jim: Chopin, Fryderyk, Formative influences, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099#omo-9781561592630-e-0000051099-div1-0000051099.6> (pristup 27. 7. 2019).

SAMSON, Jim: Chopin, Fryderyk, Musical style, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099#omo-9781561592630-e-0000051099-div1-0000051099.6> (pristup: 5. 8. 2019).

SAMSON, Jim: Extended forms: The ballades, scherzos and fantasies, u: Samson, J. (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 101-124.

SAMSON, Jim: *The Music of Chopin*, London: Routledge and Kegan Paul, 1985.

SCHONBERG, Harold C.: *The Lives of the Great Composers*, New York: W. W. Norton & Company, 1997.

SOBOLEVA, Larisa: *A Pedagogical Analysis of Selected Early Piano Works by Alexander Scriabin*, disertacija na University of Miami, Miami, 2016, https://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2648&context=oa_dissertations (pristup: 1. 9. 2019).

THOMAS, Adrian: Beyond the dance, u: Samson, J. (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 145-160.

WHITEHEAD, Laura Lynn: *Transcendent Sounds: The Early Piano Music of Alexander Scriabin*, disertacija na University of Victoria, Victoria, 2008, <https://pdfs.semanticscholar.org/111c/03a21c772f9e85a650047bf85d3d519f8f97.pdf> (pristup: 1. 9. 2019).

YAM, Jessica: *An Examination on the Influences and Establishment of Chopin's Personal Style Through the Comparative Analysis of His Concertos and Hummel's A and B Minor Concertos*, disertacija na Arizona State University, Tempe, 2003, https://pdfs.semanticscholar.org/e065/80d9f2125eedc7ddb7ed1639e91e26fa3304.pdf?_ga=2.112780996.1349918144.1567350655-944976896.1567350655 (pristup: 1. 9. 2019).

9.2 Notna izdanja

BACH, Johann Sebastian: Preludio 1, u: Czerny, C. (ur.): *Das wohltemperierte Klavier*, sv. 1, New York: G. Schirmer, 1893, 4-7.

CHOPIN, Frédéric: Ballade No. 4, Op. 52, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 5, New York: G. Schirmer, 1894, 37-52.

CHOPIN, Frédéric: Ballade No. 3, Op. 47, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 5, New York: G. Schirmer, 1894, 26-36.

CHOPIN, Frédéric: Concerto No. 1 in e minor, u: Rudorff, E. - Reinecke, C. (ur.): *F. Chopin's Werke*, sv. 12, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, 3-94.

CHOPIN, Frédéric: Etude Op. 10 No. 1, u: Reinecke, C. (ur.): *Pianoforte-Werke. Ergänzungsband: Etuden*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 2-5.

CHOPIN, Frédéric: Etude Op. 10 No. 2, u: Reinecke, C. (ur.): *Pianoforte-Werke. Ergänzungsband: Etuden*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 6-8.

CHOPIN, Frédéric: Etude Op. 10/9, u: Reinecke, C. (ur.): *Pianoforte-Werke: Etuden*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 30-32.

CHOPIN, Frédéric: Etude Op. 25, No. 4, u: Rudorff, E. (ur.): *Friedrich Chopin's Werke*, sv. 2, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 55-57.

CHOPIN, Frédéric: Etude Op. 25 No. 7, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 7, New York: G. Schirmer, 1895, 86-89.

CHOPIN, Frédéric: Mazurka Op. 7 No. 1, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano, Vol. 2: Mazurkas*, New York: G. Schirmer, 1894, 12-13.

CHOPIN, Frédéric: Mazurka Op. 24 No. 4, u: Rudorff, E. - Reinecke, C. (ur.): *F. Chopin's Werke*, sv. 3, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 30-33.

CHOPIN, Frédéric: Mazurka Op. 24 No. 3, u: Rudorff, E. - Reinecke, C. (ur.): *F. Chopin's Werke*, sv. 3, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879, 29.

CHOPIN, Frédéric: Mazurka Op. 68 No. 2, u: Rudorff, E. - Reinecke, C. (ur.): *Friedrich Chopin's Werke*, sv. 13, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, 4-5.

CHOPIN, Frédéric: Mazurka Op. 68 No. 3, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano, Vol. 2: Mazurkas*, New York: G. Schirmer, 1894, 140-141.

CHOPIN, Frédéric: *Nocturne Op. 27 No. 1*, ur. T. Kullak, Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1881.

CHOPIN, Frédéric: Nocturne Op. 27 No. 2, u: Leschetizky, T. (ur.): *Repertoire Theodor Leschetizky: 14 ausgewählte Stücke für Pianoforte*, Leipzig: D. Rahter, ca. 1882, 18-24.

CHOPIN, Frédéric: *Nocturne Op. 48, No. 1*, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 4, New York: G. Schirmer, 1894, 62-67.

CHOPIN, Frédéric: Nocturno Op. 9/1, u: Bargiel, W. (ur.): *F. Chopin's Werke*, sv. 4, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, 2-5.

CHOPIN, Frédéric: *Polonaise G sharp minor Op. posth.*, ur. T. Kullak, Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1881.

CHOPIN, Frédéric: *Rondo à la mazur op. 5*, ur. F. Hofmeister, Leipzig: Friederich Hofmeister, 1836.

CHOPIN, Frédéric: Polonaise A Flat, Op. 53, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 3, New York: G. Schirmer, 1894, 48-59.

CHOPIN, Frédéric: Polonaise Op. 71 No. 2, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 3, New York: G. Schirmer, 1894, 86-93.

CHOPIN, Frédéric: Prelude Op. 28, No. 8, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano, Vol.8: Preludes and Rondos*, New York: G. Schirmer, 1895, 10-13.

CHOPIN, Frédéric: Prelude Op. 28, No. 23, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 8: *Preludes and Rondos*, New York: G. Schirmer, 1895, 44-45.

CHOPIN, Frédéric: *III. Sonata B-minor, Op. 58*, u: Kullak, T. (ur): *Klavierwerke. Instructive Ausgabe, Vol. X: Sonatas*, Berlin: Schlesinger'sche Buch-und Musikhandlung, 1883, 42-67.

FIELD, John: *As Dur Concert*, ur. F. A. Roitzsch, Leipzig: Edition Peters, 1876.

FIELD, John: Nocturne No. 1, u: Köhler, L. (ur.): *18 Nocturnes*, Leipzig: Peters, 1881, 3-5.

FIELD, John: Nocturne no. 5, u: Leschetizky, T. (ur.): *Repertoire Theodor Leschetizky: 14 ausgewählte Stücke für Pianoforte*, Leipzig: D. Rahter, 1882, 24-26.

SCRIABIN, Alexander: *Allegro appassionato, Op. 4*, Leipzig: M. P. Belaieff, 1894.

SCRIABINE, Alexander: *Impromptu à la Mazur Op. 2, No.3*, Moscow: P. Jurgenson, 1894.

SCRIABIN, Alexander: Mazurka Op. 3 No. 1, u: Philipp, G. (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 4, Leipzig: Edition Peters, 1969, 11-15.

SCRIABIN, Alexander: Mazurka Op. 3 No. 3, u: Philipp, G. (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 4, Leipzig: Edition Peters, 1969, 18-19.

SCRIABIN, Alexander: Mazurka Op. 3, No. 4, u: Philipp, G. (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 4, Leipzig: Edition Peters, 1969, 20-25.

SCRIABIN, Alexander: *Nocturne Op. 9 No. 2*, ur. J. Orth, Boston: Oliver Ditson, 1910.

SCRIABIN, Alexander: Prelude Op. 11, No. 16, u: Philipp, G. (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 2, Leipzig: Edition Peters, 1967, 33-34.

SCRIABIN, Alexander: Prelude Op. 11, No. 17, u: Philipp, G. (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 2, Leipzig: Edition Peters, 1967, 35.

SCRIABIN, Alexander: Prelude Op. 27 No. 2, u: Philipp, G. (ur.): *Ausgewählte Klavierwerke*, sv. 2, Leipzig: Edition Peters, 1967, 48.

SCRIABIN, Alexander: *Sonate-Fantaisie, Op. 19*, Leipzig: M. P. Belaieff, 1898.

SCRIABINE, Alexander: *Impromptu Op. 12, No. 2*, Leipzig: M. P. Belaieff, 1897.

SKRYABIN, Alexander: Etude Op. 8, No. 7, u: Igumnov, K. - Milstein, Y. (ur.): *Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano*, sv. 1, Moskva: Muzgiz, 1947, 23-26.

SKRYABIN, Alexander: Etude Op. 8, No. 9, u: Igumnov, K. - Milstein, Y. (ur.): *Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano*, sv. 1, Moskva: Muzgiz, 1947, 30-36.

SKRYABIN, Alexander: Etude Op. 8, No. 12, u: Igumnov, K. - Milstein, Y. (ur.): *Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano*, sv. 1, Moskva: Muzgiz, 1947, 44-47.

***: Dominant chords in common practice period,
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dominant_chords_in_common_practice_period.png
(pristup: 2. 9. 2019).

***: Mystic chord,
https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Mystic_chord.html (pristup: 2. 9. 2019).

10. Sažetak

Tema ovoga rada je utjecaj Frédérica Chopina na skladateljstvo ruskog skladatelja Aleksandra Skrjabina. Rad se sastoji od dva dijela. U prvome se donosi kratka Chopinova biografija i ocrtavaju se karakteristike njegova skladateljskog stila, kako u pogledu njegova razvoja u pojedinim stvaralačkim razdobljima, tako i u pogledu karakterističnih glazbenih obilježja kao što su glazbeni oblici i vrste, melodija, harmonija i artikulacija. Na kraju ovoga odsjeka kratak je osvrt i na Chopinov način izvođenja.

U drugome dijelu razmatra se povijest i načini prihvaćanja Chopinove glazbe u ruskoj sredini tijekom 19. stoljeća, odnosno specifičnije, kako je s njom u kontakt dolazio Aleksandar Skrjabin. S obzirom da je Chopin najviše utjecao na njegovo rano stvaralačko razdoblje, rad se u nastavku fokusira na karakteristike Skrjabinova ranog skladateljskog stila.

U posljednjem poglavlju analiziraju se po dvije Chopinove i Skrjabinove skladbe, kako bi se pokazale sličnosti u njihovoj gradnji. Većinu ovih skladbi autorica je izvela na završnom koncertu u okviru specijalističkog studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.

Summary

The subject of this work is Frédéric Chopin's influence on composition of Russian composer Alexander Scriabin. It consists of two parts. The first part contains short Chopin's biography and characteristics of his compositional style regarding his development through different periods as well as his genres, melody, harmony and articulation. At the end of the first part there is also a short review of Chopin's way of interpretation.

The second part contains description of historical background and the acceptance of Chopin's music in Russia during the 19th century, specifically the way how Alexander Scriabin got in

touch with Chopin's music. Chopin had the biggest influence on Scriabin's early compositions, therefore the second part of the work is focused on the characteristics of Scriabin's early compositional style.

The last chapter is analysis of two Chopin's and two Scriabin's compositions in order to show similarities in compositional style. Most of the analyzed works were performed by the author of this work at the final concert of her postgraduate studies at Muzička akademija Zagreb.

11. Prilozi

Prilog 1: Frédéric Chopin: Nokturno u c-molu, op. 48 br. 1.²⁹⁴

Prilog 2: Aleksandar Skrjabin: Impromptu u b-molu, op. 12 br. 2.²⁹⁵

Prilog 3: Frédéric Chopin: Mazurka u B-duru, op. 7 br. 1.²⁹⁶

Prilog 4: Aleksandar Skrjabin: *Impromptu à la Mazur* u C-duru, op. 2 br. 3.²⁹⁷

²⁹⁴ CHOPIN, Frédéric: Nocturne Op. 48, No. 1, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano*, sv. 4, New York: G. Schirmer, 1894, 62-67.

²⁹⁵ SCRIABINE, Alexander: *Impromptu Op. 12, No. 2*, Leipzig: M. P. Belaieff, 1897.

²⁹⁶ CHOPIN, Frédéric: Mazurka Op. 7 No. 1, u: Mikuli, C. (ur.): *Complete Works for the Piano, Vol. 2: Mazurkas*, New York: G. Schirmer, 1894, 12-13.

²⁹⁷ SCRIABINE, Alexander: *Impromptu à la Mazur Op. 2, No.3*, Moscow: P. Jurgenson, 1894.