

Aleksandr Skrjabin - Prométhée, le poème du feu, op. 60

Kero, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

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:116:914605>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-25**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

IVAN KERO

Aleksandr Skrjabin – *Prométhée, le poème du feu,*
op. 60

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

Aleksandr Skrjabin – *Prométhée, le poème du feu,*
op. 60

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. Tomislav Oliver

Student: Ivan Kero

Ak. god. 2018./19.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. Tomislav Oliver

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SADRŽAJ

SAŽETAK

1. UVOD	6
2. ALEKSANDR SKRJABIN.....	7
2.1 Životopis.....	7
2.2 Filozofija, poezija i <i>Misterij</i>	10
2.3 Recepcija nakon smrti	15
2.4 Sinesteziya.....	16
2.5 Skrjabin kao simbolist u kontekstu ruskog <i>Srebrnog doba</i>	18
3. RAZVOJ STILA I PERIODIZACIJA	21
4. HARMONIJSKI JEZIK I STIL	27
4.1 Prometejev akord.....	28
4.2 Kontekst Prometeja.....	29
5. ANALIZA	31
5.1 Dionica „svjetlećeg klavira“ - <i>tastiera per luce</i>	31
5.2 Analiza skladbe s obzirom na Prometejev akord i dionicu „svjetlećeg klavira“	39
6. ZAKLJUČAK	82
7. LITERATURA.....	83

SAŽETAK

Ovaj se rad istraživačkim i analitičkim pristupom bavi životom Aleksandra Skrjabina, njegovim specifičnim harmonijskim jezikom i stilom te njegovom skladbom *Prometej: Poema vatre* op. 60. Uz životopis predstavljena su skladateljeva filozofska uvjerenja koja su prožimala njegova kasnija djela poput posljednjeg i nedovršenog djela – *Misterija*. Osim recepcije Skrjabinove glazbe nakon njegove smrti, također se govori o njegovoj navodnoj sinesteziji, koja ima bitnu ulogu u *Poemi vatre* te o povijesnom okruženju u kojem je živio. U analitičkom dijelu rada prezentiran je tzv. Prometejev akord koji je temelj cijele kompozicije te je napravljena detaljna analiza djela koja se temelji na jedinstvenom instrumentu *tastiera per luce*, koji ovom djelu daje jedan multimedijски aspekt koji je izuzetno bitan za razumijevanje i sveobuhvatni doživljaj.

Ključne riječi: Aleksandr Skrjabin, *Prometej: Poema vatre* op. 60, 20. stoljeće, analiza, Prometejev akord, *tastiera per luce*

ABSTRACT

This work takes an exploratory and analytical approach to the life of Alexander Scriabin, his specific harmonic language and style, and his composition *Prometheus: The Poem of Fire* op. 60. The biography mentions the composer's philosophical convictions that permeated his later works, such as the last and unfinished work - *Mysterium*. In addition to the reception of Scriabin's music after his death, the author also talks of his alleged synesthesia, which plays an important role in the *The Poem of Fire* and the historical environment in which he lived. The analytical part describes the so-called. Prometheus' chord, which is the basis of the whole composition and a detailed analysis of the work based on the unique instrument *tastiera per luce* which gives this work a multimedia aspect that is extremely important for understanding and comprehensive experience.

Keywords: Alexander Skryabin, *Prometheus: Poem of Fire* op. 60, 20th century, analysis, Prometheus chord, *tastiera per luce*

1. UVOD

Aleksandr Skrjabin jedan je od najimpresivnijih skladatelja koji su živjeli na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Njegova preobrazba iz skladatelja kasnoromantičarskog stila prožeta sofisticiranim klavirskim jezikom u jednog od predvodnika modernizma dogodila se u nešto više od dvadeset godina. Skrjabinov se glazbeni jezik može proučavati od svojih početaka, uvelike pod utjecajem romantizma, osobito Frédérica Chopina, Franza Liszta, Richarda Wagnera te Ruske petorice, do kasnijih opusa u kojima pronalazi vlastiti glazbeni jezik. Postupno je razvio vlastiti glazbeni izričaj blizak ekspresionizmu, a harmonijskim postupcima nagovijestio atonalnost. Skladbe su mu protkane mističnim ugođajima, a zastupao je tezu o pročišćavajućoj moći glazbe i ideju o sintezi svih umjetnosti. Vjerovao je u kreativnost, odnosno umjetnost, to je bila njegova religija. Smatrao je, da je kreativnost izvor cijele ljudske moći, a osim glazbe njegova velika ljubav bile su filozofija i poezija. Kako je živio u turbulentno doba Srebrnog razdoblja, koje se dugo smatralo jednim od najdinamičnijih umjetničkih pokreta u ruskoj povijesti, bavio se misticizmom, vidovnjaštvom i okultizmom. Pokušao je utjeloviti taj apokaliptični duh simbolizma u svojoj glazbi, a najbolji primjer za to je njegovo posljednje i nedovršeno djelo – *Misterij*, koje je trebalo prizvati apokalipsu i dovesti do potpunog uništenja materijalnog svijeta. Težio je, poput Wagnera, idealu sveobuhvatnoga umjetničkog djela te je vjerovao da je njegova sudbina stvoriti taj mistični spoj svih umjetnosti i osjetila, koji je čovječanstvu trebalo donijeti duhovno pročišćenje. Već u *Prometeju*, Skrjabin je počeo realizirati ideju spajanja osjetila, uvodeći instrument posebno konstruiran za to djelo. *Tastiera per luce*, odnosno svjetleći klavir, imao je zadatak ujediniti boju i zvuk te tako slušateljima omogućiti sveobuhvatan doživljaj Skrjabinovih ideja. Razvijajući nove koncepte tonalitetnosti jednako kao i atonalitetnosti u *Prometeju*, došao je na ideju o stvaranju čitavog djela ili barem velikih odlomaka iz jednog ključnog zvukovnog centra. Tako je razvio akord koji ima disonantni efekt te dominira horizontalom i vertikalom, a često ga se spominje kao „mistični akord“ ili Prometejev akord. On se vrlo često tumači iz razno raznih perspektiva, a o njegovom postanku se može samo nagađati. Kako mit o Prometeju govori o prijatelju i dobročinitelju ljudi, a protivniku olimpijskih bogova, tako ga Skrjabin i prikazuje: Prometej, simbol i nositelj svjetla, onaj koji utjelovljuje stvaralačku energiju ljudi svjesnih svoje individualnosti.

2. ALEKSANDR SKRJABIN

2.1 Životopis

Aleksandr Nikolajevič Skrjabin zasigurno je jedan od najzanimljivijih skladatelja na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Čak bismo mogli reći da je jedan od najimpresivnijih figura u povijesti glazbe, barem što se tiče njegovih vizija i zamisli. Smatrao je da je umjetnost odvojena od stvarnosti te da postoji kao čista forma. Pomno se baveći ezoterijom i teozofijom¹ smatrao se onim Božanskim u svijetu, a na njega je utjecao i koncept Friedricha Nietzschea o Nadčovjeku [*Übermenschu*]. Jednom je rekao: „*Ja sam Bog! Ja sam ništa, ja sam igra, ja sam sloboda, ja sam život, ja sam granica, ja sam vrhunac.*“² Smatrao je da umjetnost ima sposobnost promijeniti svijet, ojačati čovječanstvo i dovesti ljude do ekstaze. Ja sam Bog! Ja sam ništa, ja sam igra, ja sam sloboda, ja sam život, ja sam granica, ja sam vrhunac.

Rođen je u Moskvi 6. siječnja 1872., a umro 27. travnja 1915. godine, no prema julijanskom kalendaru Skrjabin je rođen na Božić 1871., što ga je samo još više potaklo da se poistovjećuje s Božanskim, a umro na Uskrs 14. travnja 1915. godine. Već od ranog djetinjstva Skrjabin je bio na putu da postane profesionalni glazbenik. Bio je jedino dijete u plemićkoj ruskoj obitelji sa snažnom vojnom pozadinom. Njegova majka Ljubov Petrovna Ščetinina (1849-1873), bila je ugledna pijanistica, čiji su talent hvalili renomirani glazbenici tog vremena poput P. I. Čajkovskog i Antona Rubinsteina. Umrla je od tuberkuloze godinu dana nakon Skrjabinovog rođenja. Njegov otac Nikolai Aleksandrovič Skrjabin (1849-1914), bio je diplomat i prevoditelj za rusko veleposlanstvo te je zbog posla često putovao, no na putovanja nikada nije vodio svoju obitelj. Zbog česte odsutnosti, Skrjabin nije dobro poznao svog oca, a brigu o odrastanju i odgoju dječaka tada je u najvećoj mjeri preuzela očeva sestra Ljubov Aleksandrovna Skrjabina, koja mu je pružila i prvu glazbenu poduku. Skrjabinova je umjetnička nadarenost bila zapažena već u najranijoj dobi: kao petogodišnjak mogao je na klaviru odsvirati melodije koje bi čuo, a godinu dana kasnije počeo je skladati prva djela, pisati poeziju i izvoditi dramske predstave. Kao dijete, opisuje ga se kao stidljivog i nedruštvenog s

¹ grč. θεοσοφία, "božanska mudrost", je mistično ezoterična doktrina, koja nastoji povezati filozofska istraživanja i teme s mističnim nastojanjima spoznaje Boga

² „*I am God! I am nothing, I'm play, I am freedom, I am life. I am the boundary, I am the peak.*“
Yeung, Anson. *Scriabin's Prometheus and his Religious & Artistic Beliefs*, 06.10.2017. URL:
<https://interlude.hk/scriabins-prometheus-religious-artistic-beliefs/> (21.05.2019.)

vršnjacima, no cijenio je pažnju odraslih. U jesen 1882. godine položio je prijemni ispit na Moskovskoj kadetskoj školi, no zbog slabijih fizičkih sposobnosti i želje za bavljenjem umjetnošću, Skrjabina je put ipak odveo u svijet glazbe. Godine 1885. počinje učiti klavir kod znamenitog ruskog pijanista i pedagoga Nikolaja Zvereva, koji je odmah prepoznao izrazitu nadarenost i umjetničku zrelost tog mladog glazbenika. U isto vrijeme kod Zvereva je učio i mladi S. Rahmanjinov. Tri godine nakon što je marljivo učio kod Zvereva, Skrjabin upisuje Moskovski konzervatorij, gdje započinje studij kompozicije kod Sergeja Tanejeva i studij klavira kod Vasilija Safonova. Unatoč malom rasponu šake (jedva je mogao dohvatiti nonu), Skrjabin je bio zapažen kao izniman pijanist. Studij kompozicije nije završio zbog nesuglasica s ondašnjim profesorom Antonom Arenskim, no 1892. godine, s velikim uspjehom diplomirao je klavir te je za nagradu dobio Malu zlatnu medalju (Veliku zlatnu medalju tada je dobio njegov studijski kolega Sergej Rahmanjinov).

Skrjabinova ranija djela svakako su obećavala, no morao se otarasiti snažnih utjecaja svojih idola, Chopina i Liszta. Naj snažniji utjecaj na njegov rani opus svakako je imala glazba Frédérica Chopina (1810-1849), čiji se stilski jezik očituje u lirizmu i melankoličnosti Skrjabinovih tadašnjih kompozicija. Njegove rane skladbe za klavir čak su pisane u istim oblicima kao i Chopinove: preludiji, etide, valceri, mazurke i poloneze. U to vrijeme Skrjabinovo oslanjanje na Chopinov jezik ograničavalo ga je toliko da njegov jedinstveni glazbeni stil nije dolazio do izražaja. Skrjabinova glazba imala je sva obilježja kasnoromantičnog stila: bogati akordi, naglašena melodioznost i tradicionalni oblici. Osim Chopina snažan utjecaj na Skrjabina imao je i Franz Liszt (1811-1886), čija je djela proučavao za vrijeme studija na moskovskom Konzervatoriju. Osim Chopina i Liszta znatan utjecaj na Skrjabinov stil imala je također i Ruska Petorka (Milij Balakirev, Aleksandar Porfirjevič Borodin, Nikolaj Rimski-Korsakov, Modest Petrovič Musorgski, Cezar Antonovič Kjuj). Iako se Skrjabina smatra antinacionalistom, njegova glazba odiše utjecajem ruske glazbe, misleći pritom na bogatu orkestraciju, repetitivnost tema te opsežne i široke melodijske linije.

Godine 1894. Skrjabin debitira kao pijanist u Sankt Peterburgu. Iste godine upoznaje poznatoga ruskoga nakladnika i mecenu Mitrofana Beljajeva³ (osnivač Beljajevskog kruga čiji su članovi bili Nikolaj Rimski-Korsakov, Aleksandr Glazunov i Anatolij Ljadov), koji mu

³ Mitrofan Petrovič Beljajev (22. veljače 1836 – 4. siječnja 1904.) utemeljio je 1885. nakladničku kuću za glazbenu literaturu u Leipzigu, u Petrogradu iste godine *Ruske simfonijske koncerte*, 1891. *Ruske komorno-glazbene večeri*, a 1884. *Glinkinu nagradu*.

Hrvatska enciklopedija, Beljajev, Mitrofan Petrovič. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=6816> (21.05.2019.)

organizira prva koncertna gostovanja u inozemstvu u naredne dvije godine. Ta su gostovanja i koncerti, prilikom kojih je Skrjabin gotovo isključivo izvodio vlastita djela, snažno i pozitivno utjecali na njegov međunarodni ugled i karijeru. Nakon naročito uspješnih koncerata u Parizu 1898. godine, postaje profesorom klavira na moskovskom Konzervatoriju i afirmira kao skladatelj. U Moskvi se zadržao sljedećih pet godina i u tom je razdoblju skladao brojna djela za klavir: ciklus etida op. 8, nekoliko zbirki preludija (op. 15, op. 16, op. 17, op. 22, op. 27), drugu i treću sonatu (op. 19, op. 23) i jedini koncert u fis-molu (op. 20).

Godina 1903. bila je prekretnica u Skrjabinovom životu, kako u osobnom tako i što se tiče skladateljske zrelosti. Te godine prestao je predavati na Moskovskom konzervatoriju, razveo se od žene kako bi živio s ljubavnicom koja je podupirala njegova filozofska stajališta i skladateljski fokus. Iste godine umro je i njegov dugogodišnji nakladnik i mentor Mitrofan Beljajev. Nije slučajno da je u to vrijeme intenzivno proučavao filozofe poput Nietzschea, Kanta i Schopenhauera koji su imali snažan utjecaj na daljnji razvoj njegovog glazbenog stila. Naime, napušta tradicionalni tonalitetni sustav i orijentira se na istraživanje modernističkih puteva. Možemo reći da te godine počinje srednje razdoblje Skrjabinog skladateljskog jezika, u kojem pomiče granice harmonije i forme u želji da izrazi odvažnije ideje ranije spomenutih filozofa. Utjecaji Chopina i Liszta sada su zamijenjeni utjecajima R. Wagnera. Djela koja je Skrjabin pisao u ovom razdoblju odlikuju snažni i energični ritamski obrasci, kromatske modulacije i modulacije u udaljenije tonalitete. Također je odustao od tipičnih naslova svojih djela koje je do tada koristio te počeo koristiti poetične nazive poput *Poème tragique* (op. 34), *Le Divin Poème* (op. 43), *Fragilité* (op. 51 br. 1), *Danse languide* (op. 51 br. 4). U to vrijeme, od 1904. do 1909., Skrjabin je puno putovao i živio u inozemstvu (Švicarska, Italija, Francuska, Belgija i SAD), a njegov skladateljski ugled značajno je porastao nakon praiizvedbe *Božanske poeme* 1905. godine u Parizu, kako u Rusiji tako i u svijetu. Dvije godine kasnije Skrjabin se nastanio u Parizu. Ruski impresario Sergej Djagijlev, koji je u to vrijeme vrlo aktivno promovirao ruske skladatelje i njihovu glazbu, organizirao mu je niz koncerata u zemljama zapadne Europe.

Posljednje razdoblje Skrjabinovog života započinje 1909. godine kada se skladatelj konačno vraća u Rusiju. Njegov povratak u domovinu obilježen je intenzivnim izvođenjem brojnih njegovih djela, uključujući ruske premijere *Božanske poeme* i *Poeme ekstaze*. Skrjabin nastavlja marljivo raditi na novim kompozicijama, a njegova popularnosti je toliko rasla da su se diljem Rusije osnivala društva i organizacije, s ciljem da još više populariziraju njegovu glazbu (ta društva procvata su nakon skladateljeve smrti). Posljednje razdoblje njegove karijere

završava s *Pet preludija* op. 74 (1914.) u kojima se može čuti stilistički zaokret i udaljavanje od tzv. „mističnog akorda“ o kojem će kasnije biti riječi. Unatoč izrazitoj popularnosti i činjenici da je bio miljenik publike i kritičara, kao biser ruske glazbene kulture, Skrjabin je imao uzak krug prijatelja, a kao umjetnik se povukao u intimnu privatnu sferu. Umro je 1915. u Moskvi, od sepse kao posljedice upale na gornjoj usni.

2.2 Filozofija, poezija i *Misterij (Mysterium)*

Osim glazbe, Skrjabinova velika ljubav bile su filozofija i poezija. Često usko povezane, Skrjabinova poezija bila je prožeta njegovim filozofskim pogledima, ali isto tako njegove su filozofske ideje bile vrlo poetične. Vjerovao je u kreativnost, odnosno umjetnost, to je bila njegova religija. Smatrao je, da je kreativnost izvor cijele ljudske moći. Kako je i sam rekao: „Čovjek može shvatiti svemir proučavajući samog sebe.“⁴. Istočnjačka je ideologija, kroz teozofiju i hinduizam, također vidljiva u njegovoj izjavi „Ja sam Bog.“, izraz koji je često izvučen iz konteksta i citiran kako bi ga se prikazalo kao ekscesivnog egoista. Helena Petrovna Blavatsky napisala je u svojoj knjizi „Tajna doktrina“ jedan od priručnika istočnjačke ideologije: „Svaka Duša je bazično identična s Univerzalnom Nad-Dušom...“⁵. Richard Hooker (1554-1600), engleski teolog, kaže kako je „ključ razumijevanja prirode jedinstvenog načela svemira vidjeti vlastito (besmrtno) „ja“ kao jedno s Brahmanom: 'Aham asmi Brahman', tj. 'Ja sam Brahman'“⁶. Slijedeći tu logiku, Skrjabinov je sentiment savršeno u skladu s hinduizmom i kao takvog ga se ne bi smjelo kategorizirati kao bogohulnog.

Prvu pjesmu Skrjabin je napisao sa petnaest godine i, prema Fabionu Bowersu, jednom od biografa Aleksandra Skrjabina, „sadrži genezu svih njegovih kasnijih eskapizama, kao i njegov vizionarski aspekt ideja“.⁷

⁴ „Man can explain the universe by studying himself alone.“ Evans, Tyler Robin. *The Mysterium of Alexander Scriabin*. Washington State University, School of Music, Washington: 2009., str. 6

⁵ Blavatsky, Helena. *Tajna doktrina*. London: The Theosophical Publishing Company, 1888., str. 62

⁶ Evans, Tyler Robin. *The Mysterium of Alexander Scriabin*. Washington State University, School of Music, Washington: 2009., str. 9

⁷ Bowers, Faubion. *The New Scriabin: Enigma and Answers*. New York: St. Martin's Press, 1973., str. 25

*O država vizija!
Koliko se razlikuje od ovog života
Tamo gdje nemam mjesta
Ali tamo, čujem glasove,
Svijet blaženih duša
Ja vidim.⁸*

Skrjabin je također pronašao podršku i inspiraciju u poeziji drugih, osobito kod prijatelja i simbolista Aleksandra Bloka i Vjačeslava Ivanova. Obojica su sa Skrjabinom dijelili osjećaj apokaliptičnog *zeitgeista*⁹ revolucionarne Rusije i njihova je poezija nesumnjivo utjecala na Skrjabina u smislu njegove umjetnosti, ideja i ciljeva.

Zanimljivo je da se u Skrjabinovom opusu nalazi više glazbenih „poema“ nego pisanih. Većina instrumentalnih poema su relativno kratke skladbe pisane za klavir, znatno naprednije od njegovih ranijih djela pisanih pod utjecajem Chopina. Prva skladba koja je u naslovu nosila riječ „poema“ bila je *Deux poèmes* op. 32, pisana za klavir 1903. godine. Osim klavirskih djela, naziv „poema“ krasio je i njegova orkestralna djela, točnije treću, četvrtu i petu simfoniju: *Božanska poema*, op. 43 (*Le poème divin*), *Poema ekstaze*, op. 54 (*Le poème de l'extase*) i *Prometej*, *Poema vatre*, op. 60 (*Prométhée, Le poème du feu*). Dok *Božanska poema* i *Prometej* nisu temeljene na pisanim stihovima, *Poemi ekstaze* prethodila je stvarna, napisana pjesma. Međutim pjesma nije određena glazbom kao što ni glazba nije pisana po stihovima, već je svrha skladbe pretočiti duh i ugođaj stihova u glazbu.

Skrjabinove skladbe često su bile prožete njegovim filozofskim idejama, posebice prethodno spomenute orkestralne poeme. Publici su za ta djela bili dostupni pisani programi, bilo u obliku unaprijed objavljenih članaka ili u bilješkama koncertnog programa. Radnja je neizbježno sadržavala protagoniste koji nadvladavaju nedaće i postižu zajedništvo s božanskim. Zbog Skrjabinovih pogleda na važnost filozofije (za kontekst glazbe) gotovo je nemoguće ignorirati taj aspekt njegove umjetnosti. Bio je nepopustljiv u tome da su filozofija i, kasnije teozofija, vitalni alati koji su mu pomogli postići njegove umjetničke ciljeve. Mnogi su kritičari

⁸ *Oh country of visions!
How different from this life
Where I have no place
But there, I hear voices,
A world of beatitudinous souls
I see*

Bowers, Faubion. *The New Scriabin: Enigma and Answers*. New York: St. Martin's Press, 1973., str. 119-20

⁹ njem. *Zeitgeist*: duh vremena, u sociologiji i filozofiji, opće intelektualno i duhovno stanje ili duhovno kretanje i ukus koji karakterizira neko vrijeme i područje

smatrali da je Skrjabin bio ili arogantan ili lud. Na kraju, ta averzija prema njegovoj filozofiji dovela je do njezina potpunog uklanjanja iz estetskog razmatranja. Britanski kritičar Alexander Brent-Smith 1926. godine napisao je:

*Imaju li dakle Skrjabinova djela trajnu vrijednost? Sve dok se nije ograničavao teorijama da bi dokazao neovisnost vlastitih teorija - Da. Nakon toga njegova su djela . . . sterilna i bez budućnosti . . . Zalepršao je u odjeći modernog filozofa, no njegov je um stvoren za sitne emocije, a ne za velike misli . . . Zbog toga što je svoje konfuzno zaključivanje predstavljao kao razumno, sumnja se u vrijednost njegovog kasnijeg rada.*¹⁰

Naime Skrjabinovo uplitanje filozofije u glazbena djela kritičarima se nikako nije sviđjelo. U članku iz 1957. godine u časopisu *Musical Times* engleski kritičar Rollo Myers izjavio je:

*Skrjabinovi histerični, gotovo manijakalni izljevi vrijeđaju naše standarde ukusa dvadesetog stoljeća i s pravom dovodimo u pitanje njegovih pokušaja miješanja glazbe i metafizike.*¹¹

No, ignorirati kulturnu i svjetonazorsku pozadinu koja je nadahnjivala Skrjabinu te njegovu glazbu odvojiti i izolirati od same inspiracije, potpuno je pogrešno i ograničava naše razumijevanje njegovog stvaralaštva. Treba barem cijiniti činjenicu, da je Skrjabin u svojoj kreativnoj ideologiji visoko cijenio filozofiju, čak i ako se smatra da razumijevanje filozofije nije nužno za razumijevanje glazbe.

Dva su njemačka filozofa imali ogroman utjecaj na njegovo kreativno razmišljanje: Arthur Schopenhauer (1788.-1860.), čija je najvažnija knjiga bila *Svijet kao volja i predodžba*, i Friedrich Nietzsche, čija su dva djela, *Rođenje tragedije* (1872.) i *Tako je govorio Zaratustra* (1883.) ostavila dubok trag u Skrjabinovom promišljanju. Iz Schopenhauerove filozofije Skrjabin je preuzeo ideju da kroz vlastitu volju pojedinac kontrolira svoju sudbinu i svijet oko

¹⁰ *Has, then, Scriabin's work any permanent value? Until he fettered himself with theories to prove his independence of theories—Yes. Afterwards his work was . . . sterile and futureless. . . . He strutted in the garments of a fashionable philosopher, but his mind was made for small emotions and not for great thoughts. . . . It is because he offered muddle-headed reasoning seriously that the value of his later work is being suspected.* Brent-Smith, *Some Reflections on the Work of Scriabin [Part I]*, *Musical Times* 67/1001 (01.07.1926.), str. 694, 593

¹¹ *Scriabin's hysterical, almost maniacal outpourings offend our twentieth-century canons of taste, and we are right to question the propriety of trying, as he did, to mix music and metaphysics.* Myers, *Scriabin: A Reassessment*, *Musical Times* 98/1367 (siječanj, 1957), str. 35

sebe. Proučavajući Nietzschea, Skrjabin je počeo promatrati svijet kao ravnotežu Apolonskih i Dionizijskih sila, a ujedno se smatrao i Nadčovjekom, pojmom kojeg Nietzsche uvodi u prethodno spomenutom djelu iz 1883. u kojem se radikalno kritizira kršćanski nauk o onostranome (transcendencija) i koji stoga nije ništa drugo nego platonizam za narod. Zahtijevajući od čovjeka da ostane vjeran zemlji, Nietzsche ujedno zahtijeva odbacivanje svih krivih predodžbi o životu nakon smrti, kojemu se žrtvuje jedini i neodbacivi ljudski život. Nadčovjek je stoga onaj čovjek koji svoje djelovanje usmjerava na ovaj svijet i svoj život i koji je zato potpuno spreman odgovarati za svoje postupke, bez ikakva straha od nekakve moguće kazne. Ono zbog čega se Skrjabin najviše divio ovim filozofima je koliko su cijenili važnosti i moć glazbe. Glazba je bila najviši od svih umjetničkih oblika i jedini umjetnički medij sposoban preobraziti život. Za vjerovanje da glazba ima transformativna svojstva najviše su se zalagali ruski simbolisti, čije su kreativne ideje zasigurno utjecale na Skrjabina.

Vrhunac njegovog filozofskog promišljanja zasigurno je njegovo posljednje i nedovršeno djelo *Misterij (Mysterium)*. Ovo je djelo bilo zamišljeno kao sinteza svih umjetnosti te je trebalo stimulirati i druga ljudska osjetila, osim samog sluha: njuh, vid i opip. Djelo je trebalo biti izvedeno u podnožju planinskoga lanca Himalaja. Sama izvedba kompletiranoga djela trebala je trajati čitavih tjedan dana, a posljedica njegovog izvođenja bio bi dolazak apokalipse te „zamjenjivanje“ ljudske vrste vrstom „plemenitijih bića“. Skrjabin je počeo raditi na Misteriju oko 1903. godine, u isto vrijeme kada je počeo proučavati filozofiju, i vraćao mu se sve do svoje smrti 1915. O samoj izvedbi Misterija Skrjabin je zapisao:

Neće biti niti jednog promatrača. Svi će sudjelovati u izvedbi. Izvođenje ovog djela zahtijeva posebnu vrstu ljudi, posebnu vrstu umjetnika i potpuno novu kulturu. Popis izvođača uključuje orkestar, veliki mješoviti zbor, instrument s vizualnim efektima, plesače, povorku, tamjan i artikulaciju ritmičkih tekstura. Katedrala u kojoj će djelo biti izvedeno neće biti od jedne vrste kamena, već će se njezin izgled neprestano mijenjati s atmosferom i napredovanjem Misterija. To će biti postignuto uz pomoć dima i osvjetljenja koji će modificirati arhitektonske konture.¹²

Čak i danas, priča o Skrjabinovom Misteriju i dalje fascinira svojim nemogućim dimenzijama i čistom nepraktičnošću (pogotovo za ono doba), navodeći mnoge da se pitaju je li možda ovaj rad bio nepobitan dokaz da je skladatelj podlegao megalomanskom ludilu.

¹² Morrison, Simon. *Skrjabin and the Impossible*, Journal of the American Musicological Society Vol. 51, No. 2 (1998), str. 194

Misterij je trebao biti daleko više od glazbenog performansa; to je trebao biti apokaliptični obred biblijskih razmjera koji bi doveo do potpunog uništenja materijalnog svijeta i duhovnih spoznaja čovječanstva. Na kraju sedmodnevnog ciklusa događaja materija bi se raspala u duh, materijalni svijet bio bi uništen, a čovječanstvo bi postiglo duhovno zajedništvo s božanskim. Tako bi Misterij nadišao ograničenja umjetnosti i postao vjerski čin. Osim snažnih utjecaja ranije spomenute Helene Petrovne Blavatsky, nemoguće je ne primijetiti, kako početnu ideju za djelo duguje Wagneru i njegovoj ideji o *Gesamtkunstwerku*¹³. U svojom mesijanskom zanosu, Skrjabin je vjerovao da je njegova sudbina stvoriti taj mistični spoj svih umjetnosti i osjetila, koji je čovječanstvu trebalo donijeti duhovno pročišćenje. Koliko je Skrjabin bio ozbiljan u ostvarenju ovog projekta govori činjenica, da je čak kupio i zemljište u Darjeelingu u Indiji. Jedini fizički ostaci Misterija bili su trideset neuređenih stranica poezije i pedeset četiri stranica skica za povezani projekt kojeg je Skrjabin nazvao *Acte préalable*. Oko 1913. godine skladatelj je izjavio da čovječanstvo nije duhovno spremno za Misterij i utvrdio da je potreban pripremni događaj¹⁴. Do neke mjere, vjerojatno je i shvatio nemogućnosti provedbe njegovih ideja u realnost. Kao rezultat toga u proljeće 1914. počeo je skladati *Acte préalable* koji se sastoji od tri dijela: Prvi dio – *Svemir*: povijest kozmosa i pojava čovječanstva; Drugi dio – *Čovječanstvo*: povijest čovječanstva, uspostavljanje harmonije svemira i njegova degeneracija kao rezultat pohlepe i zla; Treći dio – *Preobraženje*: zlikovac je protjeran u pustinju gdje susreće Smrt, koja ispravlja njegovu negativnost, dovodi ga do obraćenja i ohrabruje da se vrati u svijet i prosvjetljuje mase.¹⁵

Skrjabin nažalost nije dovršio *Acte préalable*, no to je uspio sovjetski skladatelj Alexander Nemtin (1936-1999), posvetivši mu je dvadeset osam godina života. Od 1970. do 1998. godine pomoću Skrjabinovih skica završio je skladateljevo djelo koje bi pripremlilo čovječanstvo na veličanstveni Misterij. Kako bi doista Skrjabinovo posljednje djelo zvučalo te kakav utisak bi imalo, teško je nagađati, no zanimljiv je jedan od komentara ispod zvukovnog zapisa *Acte préalable* dostupnog na YouTubeu: „Doživljavao sam stanja ogromne ekstaze slušajući i svirajući kasnog Skrjabina i upijajući to djelo kad sam imao 15 godina. Ne bih znao reći iz vlastitog iskustva, no pretpostavljam da je to bilo iskustvo slično tripu na LSD-u –

¹³ umjetničko djelo koje nastaje ravnopravnom i naglašenom suradnjom više umjetnosti (scenska umjetnost, glazba, slikarstvo, balet itd.)

¹⁴ Garcia, Emanuel E. *Scriabin's Mysterium and the Birth of Genius*, (2007), str. 9

¹⁵ Ballard, Lincoln; Bengston, Matthew; Bell Young, John. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2017., str. 26

živopisne vizije, osjećaji 'kozmičke strave' i 'kozmičke ekstaze', planeti i rase u nastajanju i u nestajanju, sudbine o kojima se odlučuje...¹⁶

2.3 Recepcija nakon smrti

Nakon Skrjabinove smrti njegova glazba je kroz prošlo stoljeće podlijegala ekstremnim promjenama u popularnosti. Do sredine dvadesetih godina prošlog stoljeća njegova je glazba dominirala Rusijom kao uzor predrevolucionarne kulture, a mladi ruski skladatelji pokušavali su oponašati njegov harmonijski jezik. No jačanje nacionalnog ponosa nije išlo u prilog Skrjabinovoj glazbi, već su mnogi ruski kritičari i skladatelji osudili njegovu ravnodušnost prema narodnim melodijama te poistovjećivali to s antinacionalizmom. Situacija se znatno pogoršala 1923. godine; u novonastalom SSSR-u se Skrjabinov kozmopolitizam naziva dekadentnim, a njegova se glazba predstavlja kao nejasna i sumorna te kao prijetnja duhu radničke klase. Navodi se nepomirljiva kontradikcija između njegove glazbe i komunističke ideologije te se kao lice revolucije želi predstaviti glazba novih umjetnika. Kao antiteza Skrjabinovoj glazbi predstavljala se glazba Sergeja Prokofjeva.

Iako je Skrjabin uživao podršku kritičara i izvođača, sredinom dvadesetih godina prošlog stoljeća dolazi do promjene glazbenog ukusa. Ratom razorena publika umorila se od njegovih utopijskih snova o duhovnoj transcendenciji, a njegovom glazbenom stilu manjkalo je racionalnosti i emocionalnog suzdržavanja. Pišući iz Pariza 1924. godine, Boris Schlözer, pisac i muzikolog ruskog podrijetla, a ujedno i brat Tatiane Schlözer (Skrjabinove ljubavnice, a kasnije i supruge), objašnjavao je kako je Skrjabin djelovao kao zastarjeli anarhist, a njegova glazba zvučala staromodno. Također piše da se njegov nemir, njegova želja za nedostižnim i njegova ekstatičnost osjeća kao uzaludna uznemirenost, slabost i nedostatak discipline¹⁷. Kako su se konzervativne vrijednosti kosile s njegovim idealističkim teorijama i transcendentalnom umjetnošću, u toku sljedećih nekoliko desetljeća Skrjabinova glazba gotovo da je pala u potpuni zaborav. Unatoč naporima nekolicine izvođača poput Simona Barerea (1896.-1951.) i Marie Safonove (1897.-1989., kćer Vasilija Safonova) koji su držali recitale Skrjabinove glazbe, izvođači su se susretali s oštrim kritikama. Čak i Skrjabinove najveće pristalice iz zlatnog doba njegove popularnosti, okrenule su leđa preminulom skladatelju.

¹⁶ YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V4YSysUn-Bk&lc=Ugg9bSA-2oeFRXgCoAEC>, (10.06.2019.)

¹⁷ Schlözer, Boris. Scriabine. *Modern Music: League of Composers' Review* 1/3 (studeni, 1924.), str. 15

Tako je bilo sve do šezdesetih godina 20. stoljeća kada se ponovni interes za romantičarsku glazbu javio istovremeno s kontrakulturalnim¹⁸ pokretom u SAD-u.¹⁹ Taj val pobune i slobode izražavanja proširio se diljem Sjedinjenih Američkih Država te se Skrjabin prikazuje kao „izvorno dijete cvijeća“ pedeset godina prije samog *hippie* pokreta, čije su radikalne ideje o izvedbi glazbe uz pratnju obojenih svjetala i aroma privlačila publiku koja je tražila prosvjetljenje kroz umjetnost. Međutim, kako je pacifistički pokret blijedio, tako je i Skrjabinova popularnost opadala. Iako su izvođači i publika možda izgubili novopronađeni interes za njegovu glazbu do sredine sedamdesetih godina prošlog stoljeća, preporod je nadahnuo akademike da pokrenu novi val istraživanja o njegovoj glazbi i filozofskim uvjerenjima. Glazbeni teoretičari ponudili su novi pogled na skladateljevo nasljeđe, zamjenjujući istrošenu sliku Skrjabin kao napola ludog sanjalačkog improvizatora s onom genijalnog majstora koji je osmislio neke od najnaprednijih harmonijskih konstrukcija u glazbi 20. stoljeća.²⁰ Takav stav o Skrjabinovoj ostavštini vlada i danas te nastavlja poticati nova istraživanja o samom kulturnom kontekstu, kritičkom prijemu i izvođačkoj praksi njegove glazbe.

2.4 Sinestezija

Priča o Skrjabinovoj sinesteziji započinje 1907. godine, kada je prvi puta osvijestio viđenje zvukovnih boja. Tada je išao na koncert s Rimskim-Korsakovom, tadašnjim profesorom kompozicije na Sanktpeterburškom konzervatoriju, i Sergejem Rahmanjinovim, bivšim kolegom s Moskovskog konzervatorija. Nakon koncerta tri glazbenika su raspravljali o glazbi u *Café de la Paix* u Parizu. Počeli su pričati o odnosu između glazbe i boja, a Rahmanjinov je bio zapanjen saznanjem da se njegova dva prijatelja slažu oko boja određenih tonaliteta, no ne svih; primjerice Skrjabinu je C-dur bio crvene boje, dok je Rimski-Korsakovu bio bijele. Kako se Rahmanjinov usprotivio mišljenju kolega, Rimski-Korsakov ukazao mu je na postojanje sinestezije na Rahmanjinovom vlastitom djelu. Radi se o ulomku iz njegove opere *Škrti vitez* u kojem stari barun otvara škrinju, a zlato i nakit bljesnu i svjetlucaju pod svjetlom baklji.

¹⁸ Hrvatska enciklopedija. Kontrakultura (kontra- + kultura), skup činitelja i senzibiliteta, nazivanih u socijalnoj teoriji i društvenim pokretima, koji se radikalno suprotstavljaju dominantnoj kulturi, vladajućemu poretku i sustavu vrijednosti. (10.06.2019.)

¹⁹ Ballard, Lincoln; Bengston, Matthew; Bell Young, John. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2017., str. 31

²⁰ Ballard, Lincoln; Bengston, Matthew; Bell Young, John. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2017., str. 31

Rahmanjinov priznaje kako je taj ulomak doista u D-duru, kojeg su Rimski-Korsakov i Skrjabin obojica opisali kao žuti. Anegdota završava Skrjabinovim zaključkom, kako je Rahmanjinovljeva intuicija nesvjesno slijedila zakonitosti čija je postojanja uzalud pokušao poricati.²¹

Za početak definirajmo prvo sinesteziju kao spontanu subjektivnu asocijaciju raznorodnih osjeta izazvanu izravnim doživljavanjem samo jednoga od njih,²² odnosno učenje i osjećaj po kojem se ono što opažamo svojim osjetilima može miješati (mirisi poprimaju oblik, zvukovi poprimaju boje itd.). Ono što je bitno za spomenuti je da danas sinesteziju smatramo medicinskim, odnosno neurološkim fenomenom pri kojem se osobi nekontrolirano javljaju kombinacije osjeta. Međutim, u Skrjabinovo vrijeme sinestezija se nije definirala kao medicinski fenomen, već se shvaćala u nekom umjetničkom smislu te se sinestezijom smatralo sve što bi povezivalo različite osjete. Možda je najtočnije reći da Skrjabin nije bio pravi sinestet prema trenutnim definicijama, već je njegova sinestezija bila zapravo njegova svjesna odluka. Tome svjedoči činjenica kako je Skrjabin rasporedio boje po kvintnom krugu, što je bio promišljen sustav temeljen na knjizi *Opticks* Isaaca Newtona iz 1704. godine.²³ Također je zanimljivo kako Skrjabin u svojoj navodnoj sinesteziji nije pravio razlike između durskih i molških rodova, npr. C-dura i c-mola; oba su bili crvene boje što se razlikuje od većine sinestetičkih iskustava. Prema Leonidu Sabaneevu, Skrjabin je samo tri tonaliteta vidio u jasnim bojama, C-dur u crvenoj, D-dur u žutoj i Fis-dur u plavoj boji, dok je ostatak spektra izveden po kvintnom krugu.²⁴

²¹ Ballard, Lincoln; Bengston, Matthew; Bell Young, John. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2017., str. 134

²² Hrvatski obiteljski leksikon. URL: <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=36428> (17.06.2019.)

²³ Cohen, Josh. *Art Of Memory: Alexander Scriabin and Artificial Synesthesia*. URL: <https://forum.artofmemory.com/t/alexander-scriabin-and-artificial-synesthesia/26946> (17.06.2019.)

²⁴ Peacock, Kenneth. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 2, No. 4 (1985), str. 483

2.5 Skrjabin kao simbolist u kontekstu ruskog Srebrnog doba

Srebrno doba ruske kulture iz nekog razloga pokazalo se iznenađujuće kratko, ali je ostavilo najdublji trag u književnosti, umjetnosti i filozofiji.²⁵ Traje od kraja 19. stoljeća do dvadesetih godina 20. stoljeća, a karakterizirala ga je kombinacija težnje za skladom i poretkom. Rusku kulturu, za razliku od brojnih europskih, karakteriziraju unutarnje kontradikcije i heterogenost. Prva polovica dvadesetog stoljeća u Rusiji, koja se odlikuje izuzetnom dinamičnošću i velikim brojem društvenih nemira, utkana je u ovo razdoblje.

Ovo turbulentno doba dugo se smatralo jednim od najdinamičnijih umjetničkih pokreta u ruskoj povijesti. Velike promjene koje su se događale diljem Rusije, kulminirajući revolucijom 1917. godine, prijeteća atmosfera i apokaliptični sentiment, potakli su mnoge intelektualce i umjetnike da se okrenu prema ezoteriji i okultnom. Uz to, došlo je do povećanja zanimanja za transcendentalizam, a umjetnost postaje sve apstraktnija. Mnogi ruski pjesnici i filozofi teoretizirali su o duhovnim aspektima riječi i glazbe. Upravo je glazba bila ta, koja posjeduje transcendentalne karakteristike, odnosno premašuje granice svijesti, doživljava i iskustva.

Prvi i najvažniji modernistički trend koji se kao dio kulture Srebrnog razdoblja pojavio u Rusiji je simbolizam. Slijedeći uzor Francuske, Rusija je prilagodila tumačenje simbolizma u umjetnosti, razvijajući nove i originalne ideje u vlastitom umjetničkom pokretu. Pojava simbolizma označila je i početak Srebrnog doba i nadahnjivala druge oblike umjetnosti. Upravo je Skrjabin bio taj koji je pokušao utjeloviti taj apokaliptični duh simbolizma u svojoj glazbi, a najbolji primjer za to je njegovo posljednje i nedovršeno djelo koje je trebalo prizvati apokalipsu i dovesti do potpunog uništenja materijalnog svijeta.

Ruski simbolistički pokret generalno se može podijeliti u dva vala. Prvi val simbolizma počeo je krajem 19. stoljeća, kada se ruska književna scena udaljila od realizma. Vodeće figure tog razdoblja bili su Dimitrij Mereškovski, njegova supruga Zinaida Gippius, Fjodor Sologub, Konstantin Balmont i Valerij Brjusov. S ovim pjesnicima, prvi utjecaji kulture *fin de siècle*²⁶ ukorijenili su se u Rusiji pod utjecajem djela francuskih simbolista. U drugi val ruskog

²⁵ Srebrno doba ruske kulture: Parnassus duboke duhovnosti, URL: <https://hr.puntomariner.com/the-silver-age-of-russian/> (18.05.2019.)

²⁶ Pojam koji se odnosi na specifično raspoloženje u umjetnosti i književnosti na kraju XIX. st. Označava duhovno stanje toga vremena, koje se u kulturi očitivalo kao odricanje od svake tradicije i moralizma, kao želja za stvaranjem novog te kao sklonost dekadenciji. URL: <http://proleksis.lzmk.hr/21402/> (18.05.2019.)

simbolizma spadaju Vladimir Solovjev, Aleksander Blok, Andrei Beli i Vjačeslav Ivanov. Ono što karakterizira ovu drugu generaciju bio je njihov interes za misticizam, vidovnjaštvo i okultizam. Dok je prva generacija simbolista bila zadovoljna estetskim konotacijama mistike, druga generacija namjeravala je ići još dalje. Bezbrojne pjesme, teorije i filozofske rasprave ispunile su stranice simbolističkih časopisa, a zagovornici ovog duhovnog oblika simbolizma smatrali su da je glazba ultimativni izvor ekspresivnosti. Osobiti utjecaji na njih imali su Friedrich Nietzsche i Arthur Schopenhauer. Potonji je glazbu opisao kao odraz volje.

Ono što je ujedinilo ruske simboliste u njihovom nastojanju, bila je želja za transformiranjem života kroz umjetnost. U tom uzvišenom cilju, Skrjabinova povezanost sa simbolistima je neporeciva. Oni su stvaralaštvo u umjetnosti vidjeli kao vjerski čin i vjerovali da je to jedini put do duhovnog prosvjetljenja. Umjetnike su smatrali visokim svećenicima za koje su htjeli da budu prepoznati kao društvene vođe. Prema simbolističkim uvjerenjima umjetnik je prorok koji otkriva „stvarniji“ svijet koji je nevidljiv neukima. To je ideja koja je aktualna i danas, osobito u mnogim holivudskim filmovima, od kojih *Matrix* (1999.) najbolje opisuje taj simbolistički pojam „lažne stvarnosti“. Otkrivanje tog skrivenog, odnosno „stvarnijeg“ svijeta, bila je osnovna estetika ruske simbolističke umjetnosti i primarna ideja Skrjabinove zrele glazbe. Baš kao što su pjesme francuskih simbolista Charlesa Baudelairea, Stéphane Mallarméa, i Paula Verlainea ostavile neizbrisiv trag na francuskoj glazbi (osobito u djelima Debussyja i Fauréa), tako su spisi ruskih simbolističkih pjesnika Vladimira Solovjeva i Vjačeslava Ivanova imali su presudan utjecaj na Skrjabinovu glazbenu i kreativnu ideologiju. Za Skrjabinu je osobito privlačna bila Solovjeva teorija da umjetnost u sebi sadrži „božansku volju“. U stvaranju transcendentne umjetnosti, ruski simbolisti koristili su drevne jezike, kodove i simbole koji otkrivaju nepoznate ili skrivene stvarnosti, slikari su stvarali izrazito osobne interpretacije prizora iz književnosti, mitologije i vlastitih noćnih mora. Da bi zaista živio simbolistička uvjerenja, umjetnik se mora žrtvovati za svoju umjetnost, a prema muzikologu Simonu Morissonu, Skrjabin je pokušavajući to postići postao „prorok i mučenik svog cilja“²⁷.

Daleko od prikazivanja Skrjabinu kao izoliranog genija koji je bio izvan dodira sa stvarnošću, Vjačeslav Ivanov je vjerovao da je Skrjabinova umjetnost definirala bit ruskog duha. Najavio je Skrjabinov dolazak kao duhovno ljepilo koje će ponovno ujediniti društveno podijeljen ruski narod. I Skrjabin i Ivanov složili su se da je čovječanstvo na vrhuncu

²⁷ Morrison, Simon. *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Oakland: University of California Press; First edition, 2002., str. 185

kozmičkog preobraženja koje bi dovelo do kolektivnog jedinstva. Ideja o postizanju društvenog jedinstva bila je jedna od ključnih briga u Rusiji nakon revolucije 1905. godine, kada je postalo očito da će se stare društvene i političke strukture uskoro urušiti. Kada je 1914. godine izbio Prvi svjetski rat, činilo se kako su Skrjabinove i Ivanovljeve sumnje o predstojećoj apokalipsi potvrđene. Ivanovljev san o društvenoj obnovi prekinut je kad je Skrjabin iznenada umro 1915. godine, no u istinskom simbolističkom duhu, Ivanov je zaključio kako je Skrjabin ispunio svoju orfejsku misiju i uzdignuo se na višu razinu stvarnosti.²⁸

Ono što nam ta izrazita kompatibilnost između Skrjabinove kreativne ideologije i drugih simbolističkih umjetnika njegove generacije pokazuje jest da je on sve samo ne usamljeni duh svojeg vremena. Ta povezana mreža umjetnika i istomišljenika dala je Skrjabinu nešto na čemu je temeljio i usavršavao svoje ideje. Pozicioniranje njegove estetike među simboliste tog doba, daje bogatiji kontekst njegovim eksperimentalnim idejama i pokazuje nam da je on poseban produkt vremena i mjesta u kojem je živio.

²⁸ Ballard, Lincoln; Bengston, Matthew; Bell Young, John. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2017., str. 177

3. RAZVOJ STILA I PERIODIZACIJA

Skrjabin je jedan od rijetkih skladatelja koji nisu pokušavali biti svestrani, štoviše, njegov opus sastoji se pretežito od klavirskih skladbi i nekoliko orkestralnih. Unatoč relativnom malom opsegu opusa, trebali bismo promatrati svako djelo kao doprinos u progresivnom procesu rasta. No to ne znači nužno rast prema završnom djelu (*Misteriju*), već se svaka njegova kompozicija može shvatiti kao jedna karika u lancu ili cigla u zidu. Iako njegov glazbeni vokabular može djelovati usko, upravo to nam omogućuje da shvatimo prirodu i značenje njegovog glazbenog izričaja. Skrijabinova glazba smatrala se odvojenom od ruske tradicije, uglavnom zbog njegovog kozmopolitizma, no i zato što ga tradicionalni i narodni napjevi nisu pretjerano zanimali. Jednom prilikom rekao je: „Je li moguće da nisam ruski skladatelj samo zato što ne pišem uvertire i *capriccia* na ruske teme?“²⁹ Međutim, iako ga se ne smatra skladateljem ruskog nacionalnog stila, njegova glazba odiše ruskom sumornošću tog vremena, a također je pokazao i karakteristično rusku tendenciju da slijedi ideju, jednom prigrljenu, sa nepokolebljivim žarom, čak fanatično. U svojoj orkestraciji Skrijabin također pokazuje svoje ruske korijene. U klavirskom koncertu op. 20 možemo čuti anticipaciju Rahmanjinova, u Prometeju tragove Petrushke, Igora Stravinskog, a može se povući i poveznica sa Čajkovskim, pogotovo u depresivnim i melankoličnim krajevima klavirskih sonata iz ranijeg razdoblja. Skrijabin je također dugo živio u inozemstvu i mnogo putovao, ali nikada nije potpuno prigrlio strane kulture. Najsnažniji utjecaji izvan Rusije svakako su imali njemački filozof Friedrich Nietzsche, a na području glazbe skladatelji Frédéric Chopin, Franz Liszt, a kasnije Richard Wagner, no od svih spomenutih Chopin je na Skrijabina imao najveći utjecaj što se može čuti u njegovim ranijim klavirskim djelima.

Kako je pisao samo za klavir i orkestar, njegova djela mogu se uredno klasificirati. Skrijabinovo stvaralaštvo dijeli se u četiri perioda: prvo razdoblje traje od 1883. do 1901. godine, drugo od 1902. do 1904., treće razdoblje od 1905. do 1908. godine i posljednje od 1908. do 1915. Prvo razdoblje, koje odiše kasnoromantičarskim stilom, a ujedno je i najduže, počinje od Skrijabinove prve skladbe: kanona kojeg je napisao s jedanaest godina 1883., a završava Drugom simfonijom op. 29, napisanom 1901. godine. Ovaj period je pod jakim utjecajem Liszta

²⁹ *Is it possible that I am not a Russian composer, just because I don't write overtures and capriccios on Russian themes?*

Macdonald, Hugh. *Oxford studies of composers: Skryabin*. London: Oxford University Press, 1978., str. 10

i ponajviše Chopina, a odiše i jednim depresivnim i melankoličnim jezikom kasnog romantizma.

1. RAZDOBLJE 1883-1901

op.

1883	Kanon	-
1884	Nokturno u As-duru	-
1885	Valcer u f-molu	1
1886	Sonata-fantazija	-
1886	Valcer u gis-molu	-
1886	Valcer u Des-duru	-
1887	Varijacije na temu Mlle Egorove	-
1889?	Mazurka u F-duru	-
1889?	Mazurka u h-molu	-
1889	<i>Feuillet d'Album de Monighettii</i> u As-duru	-
1887-1889	Sonata u es-molu	-
1887-1889	3 Komada	2
1889?	Fantazija (za dva klavira)	-
1889	10 Mazurki	3
1892	<i>Allegro Appassionato</i>	4
1890	2 Nokturna	5
1892	Sonata br. 1	6
1892	<i>2 Improptus à la Mazur</i>	7
1894	12 Studija	8
1894	2 Komada (za lijevu ruku): 1. Preludij 2. Nokturno	9
1894	2 Impromptua	10
1888-1896	24 Preludija	11
1895	2 Impromptua	12
1895	6 Preludija	13
1895	2 Impromptua	14
1895-1896	5 Preludija	15
1895-1896	5 Preludija	16
1895-1896	7 Preludija	17
1896	<i>Allegro de Concert</i>	18
1896	<i>Allegro</i>	-

1892-1897	Sonata br. 2 (sonata-fantazija)	19
1896	Klavirski koncert	20
1897	Poloneza	21
1897	4 Preludija	22
1897-1898	Sonata br. 3	23
1898	<i>Reverie</i>	24
1899	9 Mazurki	25
1899-1900	Simfonija br. 1	26
1900	2 Preludija	27
1900	Fantazija	28
1901	Simfonija br. 2	29

U drugom razdoblju, koje je bilo relativno kratko (1902.-1904.) no vrlo produktivno, dolazi do promjene u Skrjabinovom skladateljskom jeziku i općenitom pogledu na umjetnost kao rezultat proučavanja novih filozofskih ideja kojima se napajao. Počinje Sonatom br. 4 op. 30 i završava *Božanskom poemom* op. 43. Međutim, ono što je zanimljivo jest uporaba tonaliteta u klavirskim skladbama: do 1903. godine u Skrjabinovim skladbama može se primijetiti neusporedivo više molskih tonaliteta, a od 1903. dolazi do promjene; tonaliteti su uglavnom durski, što možemo objasniti kao glorificiranje čina stvaranja čime se bave filozofske ideje kojima je Skrjabin bio opčinjen te nakon toga polagani prelazak na atonalitet. Tipično za ovo razdoblje je to da je početni tonalitet jako udaljen od tonaliteta u kojem skladba završava, a karakterističan je i akord koji sadržava tzv. „Skrjabinovu sekstu“. To je u suštini varijanta povećanog kvintsektakorda, a glasi As-C-E-Fis, odnosno ono što bismo dobili kada bi enharmonijski promijenili povećani sekundakord. Također zanimljiva činjenica je da odjednom piše izvođačke upute na francuskom, dok je prije toga pisao na talijanskom.

2. RAZDOBLJE 1902-1904

op.

1903	Sonata br. 4	30
1903	4 Preludija	31
1903	2 Poeme	32
1903	4 Preludija	33
1903	<i>Tragična poema</i>	34
1903	3 Preludija	35
1903	<i>Sotonska poema</i>	36
1903	4 Preludija	37
1903	Valcer	38
1903	4 Preludija	39
1902-1903	2 Mazurke	40
1903	<i>Poema</i>	41
1903	8 Studija	42
1902-1904	<i>Božanska poema</i>	43

Od 1905. do 1908. godine traje treće razdoblje, a ono započinje s Dvije poeme op. 44 i završava s Dva komada op. 57. Najbitnija djela tog razdoblja su svakako Poema ekstaze op. 54 i Klavirska sonata br. 5. Ono što obilježava ovaj period je odbacivanje tonaliteta. Nestaju predznaci iza ključeva, durski i molski tonski tonaliteti, a zadnje djelo u molu je upravo iz ovog razdoblja, op. 51, br. 2. Nakon toga svi tradicionalni tonski rodovi nestaju i ustupaju mjesto modalitetu, odnosno sintetičkim ljestvicama ili jednostavno sintetskim načinima organizacije tonkih visina. Skrjabin se sam pita: „Kako ću izraziti misticizam durom ili molom?“³⁰ Tvrdi da ne može izraziti ništa duhovno durom ili molom, jer imaju svoje tradicionalne korijene i svoju logiku koja se već stoljećima iščitava te da ako želi biti mistik, mora se udaljiti od poznatih durskih i molskih rodova. Dakle, ako usporedimo Skrjabinov put do atonaliteta sa Schönbergovim, vidimo da su to dva potpuno različita puta do istog cilja. Dok Schönberg odbacuje tonalitet zbog želje za nekim novim sustavom, Skrjabin ga odbacuje zbog svog puta prema duhovnosti. Također, ono što je karakteristično za ovo treće razdoblje je potpuna harmonijska, odnosno tonalitetna višeznačnost, ako uzmemo u obzir da o tonalitetu govorimo samo kao nekom centru, tj. gravitacijskom središtu svih akorada. Razlog tom oslabljivanju tonaliteta je uporaba tritonusa, odnosno oslabljivanje kadenci i odnosa dominante i tonike pomoću tritonusne veze. Akord koji je tipičan za ovo razdoblje je alterirani dominantni akord

³⁰ Bowers, Faubion. *Scriabin: A Biography*. New York: Dover, 1996., str. 107

na toničkom pedalu. Uzeo bi npr. alterirani dominantni nonakord ispod kojeg bi stavio tonički pedal te tako dobio peterozvuk, šesterozvuk, ili čak akord od sedam, osam ili devet tonova.

3. RAZDOBLJE 1905-1908

op.

1905	2 Poeme	44
1904-1905	3 Komada:	45
	1. <i>Feuillet d'album</i>	
	2. Fantastična poema	
	3. Preludij	
1905	<i>Scherzo</i>	46
1905	<i>Quasi-valcer</i>	47
1905	4 Preudija	48
1905	3 Komada:	49
	1. Studija	
	2. Preludij	
	3. <i>Reverie</i>	
1905	<i>Feuillet d'Album</i>	-
1906	4 Komada:	51
	1. <i>Fragilité</i>	
	2. Preludij	
	3. <i>Poème ailé</i>	
	4. <i>Danse languide</i>	
1906	3 Komada:	52
	1. Poema	
	2. Enigma	
	3. <i>Poème languide</i>	
1907	Sonata br. 5	53
1905-1908	Poema ekstaze	54
1907	4 Komada:	56
	1. Preludij	
	2. Ironije	
	3. <i>Nuances</i>	
	4. Studija	
1907	2 Komada:	57
	1. <i>Désir</i>	
	2. <i>Caresse dansée</i>	

Posljednje, četvrto razdoblje započinje Prometejom op. 60, a proteže se od 1908. do Skrjabinove smrti 1915. godine. U ovom periodu dolazi do sistematične uporabe jednog novog skladateljskog sustava, koji nema više apsolutno nikakve veze ni s durom, ni s molom ili bilo kakvim drugim ljestvičnim sustavima. Skrjabin upotrebljava isključivo sintentske ljestvice poput oktatske i akustične ljestvice,³¹ a ono što je vrlo bitno je skladanje tonskim ćelijama.

³¹ Ljestvica stvorena razlaganjem Prometejevog akorda

Također u ovom razdoblju dolazi do odvajanja metra od ritma, međutim taktne crte još uvijek postoje i metar je zapisan. Najbitnija djela ovog razdoblja uz Prometeja su svakako posljednje tri klavirske sonate i klavirske minijature, koje su bile skice za *Misterijem*, odnosno poligon za isprobavanje novog jezika prije nego što bi napravio taj nemogući pothvat s Misterijom.

Ono što je kontrastno tim konstantnim novitetima i na čemu Skrjabin inzistira je potpuna formalna jednostavnost. Radi se o čistoj jednostavnosti i simetriji. Skrjabin materijalom popunjava kalup kojeg je unaprijed osmislio, dakle glazbene komponente se u ovom slučaju čine kao neki eksterni element kojeg on zatim ubacuje u prethodno osmišljene simetrične okvire. Ovakav postupak je zasigurno rezultat Skrjabinovog bavljenja ezoterijom i njegove ideje da prava kreacija mora biti ogledalo univerzalnih zakona misleći pritom na potpunu simetriju, zlatni rez i Fibonaccijev niz.

4. RAZDOBLJE 1908-1915

op.

1908-1910	<i>Prometej, Poema vatre</i>	60
1910	<i>Feuillet d'Album</i>	58
1910	2 Komada: 1. Poema 2. Preludij	59
1911	Poema-nokturno	61
1911	Sonata br. 6	62
1911	2 Poeme: 1. <i>Masque</i> 2. <i>Étrangeté</i>	63
1911	Sonata br. 7	64
1912	3 Studije	65
1913	Sonata br. 8	66
1913	2 Preludija	67
1913	Sonata br. 9	68
1913	2 Poeme	69
1913	Sonata br. 10	70
1914	2 Poeme	71
1914	<i>Vers la flamme</i>	72
1914	2 Plesa: 1. <i>Guirlandes</i> 2. <i>Flammes sombres</i>	73
1914	5 Preludija	74

4. HARMONIJSKI JEZIK I STIL

Od glazbenih komponenti harmonija je središnji faktor u Skrjabinovom glazbenom razmišljanju iz koje se razvija sve ostalo. Ona definira formu, a u njegovim kasnijim djelima određuje čak i melodiju. Kako je i sam Skrjabin rekao: „Harmonija postaje melodija i melodija postaje harmonija. Za mene ne postoji razlika između melodije i harmonije.“³² Odgovarajući na Sabaneevovu teoriju da je „Prometejev akord“ građen od tonova alikvotnog niza, Skrjabin je rekao: „Svoje akorde i harmonije pronalazim intuicijom, a akustički znanstvenici mogu tvrditi što god žele. Zadovoljava me kad se znanstvene činjenice podudaraju s mojom intuicijom, to se ionako na kraju, ne može izbjeći. Intuicija mi je oduvijek bila prioritet. Naravno, princip jedinstva zahtijeva da se znanost i intuicija poklapaju.“³³ Iako čvrsto uvjeren u intuiciju, Skrjabin je također rekao kako smatra da veliku ulogu u glazbi ima i matematika te da ju ponekad koristi tijekom komponiranja. Od Skrjabinovog prvog djela, *Kanona* iz 1883. godine do njegovih posljednjih djela, poput *Poeme* ili *Preludija* iz 1914., može se vidjeti nevjerojatan razvoj. Njegova rana djela definitivno su još uvijek u romantičnoj tradiciji, dok s druge strane, njegova kasnija djela daleko sežu u glazbu 20. stoljeća. Kako je njegov razvoj zaista dosljedan, bez ikakvog prekida, on povezuje glazbu 19. i 20. stoljeća.

³² *Harmony becomes melody and melody becomes harmony. For me, there is no difference between melody and harmony.*

Leonid Sabaneev, *Vospominanija o Skrjabinu*, Moskva 1925, str. 47

³³ *I find my chords and harmonies by intuition, and may acoustic scientists teach whatever they want. It pleases me when scientific facts coincide with my intuition, and, in the end, that cannot be avoided. Intuition has always been my priority. Of course, the principle of unity demands that science and intuition coincide.*

Leonid Sabaneev, *Vospominanija o Skrjabinu*, Moskva 1925, str. 64

4.1 Prometejev akord

U ovom djelu izuzetno je zanimljiva činjenica da je temelj cijele kompozicije jedan akord, tzv. „mistični akord”, odnosno Skrjabinov ili Prometejev akord. Pripisuje se Skrjabinu iako su ga koristili neki skladatelji i prije njega, no apsolutno zahvaljujući Skrjabinu postao je poznat. Pojavio se kao primarni akord na kojem je gradio sve ostale tonalitetne odnose u četvrtom razdoblju svog stvaralaštva. Sastavljen od šest tonova, akord koji se vrlo često tumači iz razno raznih perspektiva, a o njegovom postanku se može samo nagađati. On glasi C-Fis-B-E-A-D, a kasnije je dodan još i G. Neki tvrde da se radi o akordu sastavljenom od osmog do četrnaestog tona alikvotnog niza, dok drugi tvrde da se radi o spoju dva dominantna septakorda. Međutim, razmišljajući horizontalno, odnosno razložimo li akord kao ljestvicu, dobijemo ljestvicu pod nazivom akustična ljestvica: C-D-E-Fis-G-A-B, dok se izostavljanjem tona G dobiva „mistična“ ljestvica. Akord ima specifičan zvuk i specifičnu boju zbog strukture akorda, odnosno kombinacija čistih i povećanih kvarti. Skrjabin je kvartne harmonije koristio i prije, upravo zbog želje za odmicanjem od terčne strukture. No nigdje osim u Prometeju jedan akord nije postavljao temelje za kompletan glazbeni materijal, odnosno i harmoniju i melodiju. Akord ima disonantni efekt koji dominira horizontalom i vertikalom i često ga se spominje kao „mistični akord“. Nema smjer svog rješenja, već on u svom zvučanju funkcionira kao pulsirajuća statika. Jedno od tumačenja tog akorda opisuje ga kao dominantni nonakord sa sniženom kvintom i nadodanom sekstom. Manfred Kelkel, francuski muzikolog i skladatelj, tumači ovaj akord kao dominantni terdecimakord bez kvinte s povišenom undecimom. Već spomenutu teoriju da se radi o nizu od osmog do četrnaestog tona alikvotnog niza (no bez dvanaestog) nad tonom C, Skrjabin nije demantirao, dok neki tvrde da se u njegovoj glazbi skrivaju začeci serijalne tehnike.³⁴ Zofia Lissa, glazbeni pedagog i muzikolog, uz Prometejev akord veže izraz *Klangzentrum*, opisujući ga kao određeni akord sastavljen od stabilnog kompleksa zvukova koji se stalno javljaju, kao referentne točke svih zvukova koji se pojavljuju u datom djelu.³⁵ Termin „*Klangzentrum*“ preuzet je od Hermanna Erpfa, ali ima - kako to sama Zofia Lissa ističe - drugo značenje.³⁶ Erpf taj pojam veže uz djela Arnolda Schönberga, poput Klavierstück op. 19 br. 6, a za njega kaže kako je njegovo suštinsko svojstvo zvuk određen intervalskim kontekstom, položajem u zvučnom prostoru i bojom. No glavna razlika između

³⁴ Sabbagh, Peter. *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, SAD: Universal Publishers, 2003., str. 12

³⁵ Sabbagh, Peter. *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, SAD: Universal Publishers, 2003., str. 14

³⁶ Sabbagh, Peter. *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, SAD: Universal Publishers, 2003., str. 14

Erpfovog i Skrjabinovog *Klangzentrum* je u njegovom nastupu. Po Erpfovom shvaćanju, koje je bilo vezano uz Schönbergova djela, to zvučno središte pojavljuje se uvijek iznova nakon kratkih kontrastnih umetaka, dok Skrjabinovo zvučno središte nije suprotstavljeno kontrastnim dijelovima, već koristi određene transpozicije spomenutog akorda. Melodija skladbe se neprestano izgrađuje iz zvučnog materijala predstavljenog zvučnim centrom, dakle on čini opću osnovu kompozicije, jer se svi konstruktivni elementi, i harmonija i melodija mogu iz njega razlučiti. Skrjabin gradi ovu kompoziciju pomoću transpozicija Prometejevog, odnosno „mističnog“ akorda.

4.2 Kontekst Prometeja

Prometej, u grčkom mitu titan, sin titana Japeta i Klimene. On je prijatelj i dobročinitelj ljudi, a protivnik olimpijskih bogova. Boreći se lukavstvom protiv Zeusa, vraća ljudima vatru koju im je ovaj oduzeo. Zbog toga Zeus kažnjava ljude time što im šalje Pandoru s kutijom iz koje su se među ljude proširila sva moguća zla. No i Prometeja je Zeus kaznio. Prikovao ga je uza stijenu, a jeda mu je orao danju ključao jetra koja su se noću, uvijek iznova regenerirala. Tih muka oslobađa ga Heraklo. Mit o Prometeju obradio je Eshil u trilogiji od koje je sačuvan samo *Okovani Prometej*. Preko Eshila, taj je mit, kao simbol neprestane borbe čovjeka protiv nepravde i sile, ušao u svjetsku literaturu, poslužio kao tema glazbenim i likovnim djelima.³⁷

U Skrjabinovim spisima svjetlost uvijek igra važnu ulogu koja se sastoji u tome da simbolizira, u svom spektru boja, pojedinačni stadij čovjekove duhovne individualizacije. U očitijoj analogiji s nekim načelima teozofske doktrine do koje Skrjabin dolazi samostalno, Prometej, simbol i nositelj svjetla, utjelovljuje stvaralačku energiju ljudi svjesnih svoje individualnosti. Prema teozofskom tumačenju, klavir u Skrjabinovom Prometeju predstavlja Čovjeka ili mikrokozmos, dok orkestar simbolizira Kozmos ili makrokozmos. Pred kraj Prometeja zbor ulazi s vokalizacijama koje predstavljaju jedinstvo u mnoštvu, napredak od čovjeka do čovječanstva. Njemačko-ruska ezoteričarka, mističarka i spisateljica te osnivačica teozofskog pokreta i Teozofskog društva, Helena Petrovna Blavatsky povezala je poluboga Prometeja, titana koji je bio mučen i kažnjen zbog darivanja čovječanstva vatrom s Isusom, kršćanskom „Svjetlošću svijeta“, sinom Božjim koji je također patio u korist čovječanstva.. No

³⁷ Hrvatska enciklopedija, Prometej. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50635> (20.07.2019.)

kontrastno usporedbi Prometeja s Isusom, Blavatsky je naglasila paralele između Prometeja i Lucifera, palog anđela čije latinsko ime doslovno znači „svjetlonoša“. Teozofske interpretacije Prometeja bile su vrlo brojne, za Skrjabina, kako piše u programskoj knjižici iz 1911. godine,

*Prometej i Sotona stapaju se u drevni mit. Predstavljaju aktivnu energiju Kozmosa, stvaralački princip, vatru, svjetlo, život, borbu, napetost, ideju. Njegova prva manifestacija je nestrpljivo iščekivanje, njegova žeđ za životom: u toj nestrpljivosti izražava se polaritet Duha i Materije, stvaralački nagon stvara prepreku, inercija stvara materijalizaciju, a zatim nepokretnost u fiksnim oblicima. Kasnije duh ulazi u sukob s ovom materijom koju je odabrao kao svoju granicu i, vladajući nad njom, ponovno otkriva svoj primitivni spokoj, ponovo započinjući ciklus.*³⁸

Ono što je također pridonijelo povezivanju Prometeja sa Skrjabinovim teozofskim idejama je naslovnica orkestralne partiture koju je dizajnirao Jean Delville, aktivni član belgijskog Teozofskog društva kojeg je Skrjabin poznao za vrijeme boravka u Bruxellesu (1908.-09.). Skrjabin je primijetio sliku koja predstavlja lik Prometeja, mitskog svjetlonošu; očaran nejasnoćom i simboličkim bogatstvom slike, Skrjabin je odlučio posvetiti svoju novu kompoziciju Prometeju i zamolio je svog prijatelja Delvillea da dizajnira omot za partituru.



Omot za partituru Prometeja

³⁸ To Scriabin, Prometheus had further symbolism beyond Theosophy's haziness. Lucifer was the "Light Bringer," according to the Christian Bible, and Satan was the "Disobedient Rebel." Sabaneeff's program notes... state that "Prometheus, Satanas, and Lucifer all meet in ancient myth. They represent the active energy of the universe, its creative principle. The fire is light, life, struggle, increase, abundance, and thought. At first, this powerful force manifests itself wearily, as languid thirsting for life. Within this lassitude then appears the primordial polarity between soul and matter. Later it does battle and conquers matter - of which it itself is a mere atom - and returns to the original quiet and tranquillity ... thus completing the cycle...

Bowers, Faubion. *Scriabin: a biography of the Russian composer, 1871-1915, Vol II.* Tokyo: Kodansha International, 1969., str. 206-207

5. ANALIZA

5.1 *Tastiera per luce*

Aleksandr Skrjabin zamislio je Prometeja kao spektakularnu simfoniju svjetla i simfoniju zvuka. Međutim veći dio povijesti ovog djela, multimedijски dio ove skladbe ostao je zagonetan i tehnološki neizvediv, a upravo uloga multimedijskog aspekta je izuzetno bitna za razumijevanje, sveobuhvatni doživljaj i analiziranje djela. Raznoliki multimedijски efekti koji prate nastupe sve su češći posljednjih godina, no čak ni danas nije jednostavno realizirati ideje koje je zamislio Skrjabin. Međutim, rijetko, ako uopće, svjetlosne se izvedbe pridržavaju Skrjabinovog sustava boja. Na YouTube-u postoji tek nekoliko snimaka izvedbi koje koriste multimedijске efekte.³⁹ Ovdje dolazi do svojevrsnog paradoksa: dok glazbenici nastoje interpretirati notni zapis, scenografi često zanemaruju Skrjabinove naznake u svrhu dodavanja vlastitih vizuala. Takva praksa povlači paralelu s opernim izvedbama u kojima su vizualni elementi, kao što su kostimi i rasvjeta, nanovo osmišljeni za svaku novu produkciju, dok glazba prati izvorne ideje zamišljene od strane kompozitora. No odnos glazbe i svjetla u Prometeju uvelike se razlikuje od odnosa glazbe i svjetla u glazbenoj drami. Prometej je, kao što je već prije spomenuto, trebao biti posve novi žanr: simfonija zvuka kontrapunktirana simfonijom svjetla.

Skrjabin je počeo raditi na Prometeju 1908. godine. To je bio materijal koji je trebao postati njegov cjeloživotni projekt, *Misterij*, u kojem bi preko ujedinjenja svih umjetnosti i osjetila postigao Wagnerov ideal *Gesamtkunstwerka*, ali još fanatičnije u jednom religioznom smislu. U Prometeju je, prije svega, počeo ujedinjenjem boje i zvuka. Interes za boje inače je tipičan za simbolizam; radi se o ideji da je boja ta koja objedinjuje riječ, zvuk, glazbu i poeziju što je svoj potencijal doseglo tek pojavom filmske umjetnosti. Spoj glazbe i slikarstva nije bila rijetka pojava; James Abbott McNeill Whistler, američki slikar i grafičar, slikao je *Nocturne*, Debussy je skladao *Slike (Images)*, no ovakav primjer multimedije kakav je Skrjabin

³⁹ Yale School of Music, 2010., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU&t=630s> (15.06.2019.)

Berlinska Filharmonija, 1992., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5GEwho6Dbnc> (15.06.2019.)

Svetlanov State Orchestra, 2014., URL: https://www.youtube.com/watch?v=T4_k-iArvxM (15.06.2019.)

Ruski nacionalni orkestar, 2009., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j2Osl-FU1xc> (15.06.2019.)

uveo u Prometeju nema prethodnika, tj. u povijesnom smislu sama kompozicija ima jedno posebno izolirano mjesto. To što ovu skladbu čini toliko posebnom i zanimljivom, osim spomenute činjenice da je temelj kompozicije jedan akord, upravo je i taj aspekt multimedije, odnosno dodavanje svjetlosnih efekata kompoziciji.

U mjesecima koji su prethodili premijeri, koja se održala u Moskvi 2. ožujka 1911. godine, Skrjabin je surađivao s tehničarem Aleksandrom Mozerom na stvaranju tzv. svjetlećeg klavira, odnosno *tastiera per luce* (poznatog i kao *clavier à lumières*), za kojeg su se nadali da može parirati snazi orkestra unatoč svojoj veličini. No, Skrjabin je na kraju odlučio povući instrument s javne premijere zbog neodređenih tehničkih poteškoća. Tako je Prometej ušao u orkestralni repertoar samo kao glazbeno djelo te je tako i ostao veći dio povijesti.



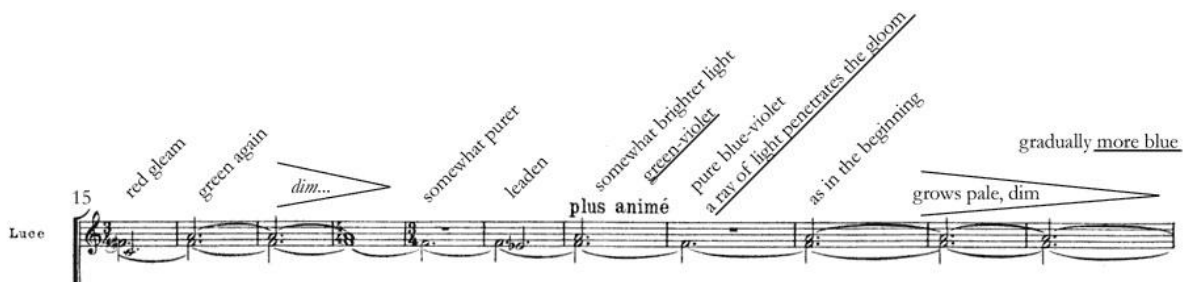
Mozerova verzija svjetlećeg klavira iz 1910. godine, izložak u Državnom Memorijalnom muzeju A. Skrjabina u Moskvi

Dio pisan za svjetleći klavir zapisan je na vrhu partiture u standardnoj glazbenoj notaciji u violinskom ključu. Sastoji se od dvije dionice, koje većinu vremena sviraju zajedno, dok na trenutke ostaje samo jedna dionica. Jedino mjesto u partituri kada se u dionici svjetlećeg klavira javlja troglasje je točno na polovici skladbe od 305. do 308. takta. Gornja dionica kreće se relativno brzo (s trajanjem nota u rasponu od osminke do devetnaest taktova), dok se donja dionica kreće sporije i funkcionira kao niz pedalnih tonova.

Kada je orkestralna partitura objavljena 1911. godine, sadržavala je samo jednostavan dio za svjetleći klavir napisan u standardnoj glazbenoj notaciji, vjerojatno za Mozerov primitivni instrument. Prvo izdanje nije sadržavalo daljnje upute za svijetla, čak ni vodič za

prevođenje Skrjabinove notacije u boje. I dok je Skrjabin zamišljao da će se svijetla pojačavati i prigušivati u skladu s glazbom, u objavljenoj partituri nije bilo nikakvih dinamičnih indikacija za *luce*, vjerojatno zato što Mozerov instrument nije bio u stanju mijenjati intenzitet boje. Svjetleći klavir zapisan je na posebnom crtovlju na vrhu partiture, a 1913., dvije godine nakon neuspjele premijere, Skrjabin je dodao detaljnije upute te se taj dokument naziva „Pariška partitura“. Ona sadrži parametre poput dinamike svjetla, prijelaze između nijansi i sl., što daleko premašuje tehničke mogućnosti onog vremena, no većinu 20. stoljeća bila je u vlasništvu obitelji Sabaneev te je tek 1978. bila izložena u Francuskoj nacionalnoj knjižnici. Te su bilješke, dakle, samo tragovi tog aspekta svjetla u Skrjabinovom djelu, oslobođeni praktičnih ograničenja stvarne izvedbe te nam pružaju pogled na Skrjabinov kreativni cilj i bogati interpretativni potencijal.

Sljedeća slika prikazuje dio svjetlećeg klavira iz „Pariške partiture“ (od 15. do 25. takta) i kao što možemo vidjeti sastoji se od dvije dionice zapisane u jednom crtovlju od kojih se gornja (brža) dionica češće kreće, i to po tonovima c – a – es, dok donja (sporija) dionica, koja kroz cijelo djelo svira sedam tonova, leži na tonu fis.



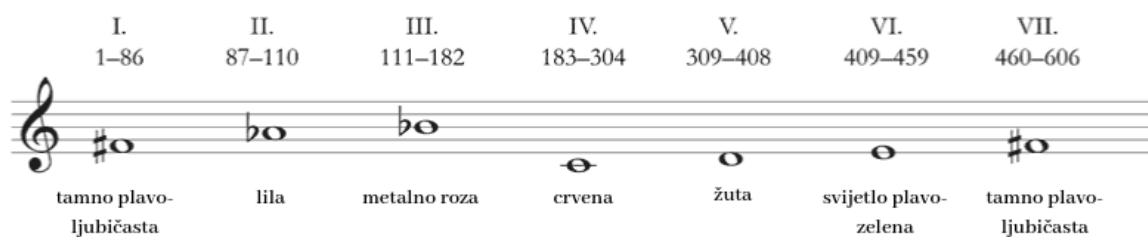
Dionica svjetlećeg klavira s detaljnim uputama iz Pariške partiture

Kako je cijela kompozicija temeljena na transpozicijama Prometejevog akorda, gornja dionica svjetlećeg klavira prikazuje mijenjanje temeljnog tona, „mističnog“, odnosno Prometejevog akorda koji se transponira, čime je Skrjabin nenamjerno na neki način napravio analizu vlastite glazbe. U sljedećem primjeru, koji prikazuje reduciranu verziju prvih dvanaest taktova, u *luce* dijelu možemo vidjeti tonove fis (plavo-ljubičasto) i a (zeleno). O donjoj dionici će biti govora kasnije, a (zeleni) ton a odgovara temeljnom tonu Prometejevog akorda u temeljnom obliku složen po kvartama, s kojim Skrjabin otvara glazbeno djelo (A-Dis-G-Cis-Fis-B), dok su ostali tonovi podijeljeni na ostatak orkestra.

Prvih dvanaest taktova Prometeja

Dionica svjetlećeg klavira je dakle pouzdano sredstvo za praćenje progresije temeljnog tona, a samim time i cijelog Prometejevog akorda. Potvrđuje nam to i sljedeći primjer koji prikazuje reducirane odlomak od trinaestog do dvadeset prvog takta. Dok donja dionica i dalje drži ton fis, gornja dionica kreće se po tonovima es, c, a i fis, a u primjeru je grafički prikazano koje boje bi svjetleći klavir prikazivao.

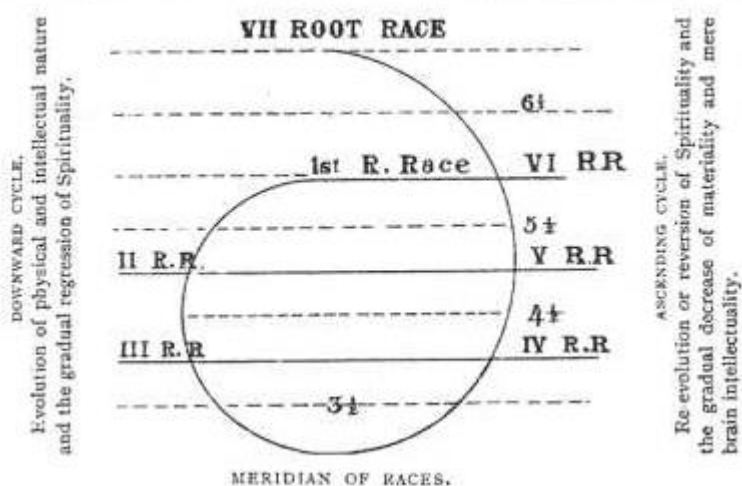
Što se tiče donje dionice svjetlećeg klavira, ona se kreće puno sporije od gornje. Ona kroz cijelu kompoziciju svira samo sedam tonova cjelotonske ljestvice fis – as – b – c – d – e – fis. No, s obzirom na to da su se boje relativno sporo izmjenjivale, pitanje je koliko je taj aspekt izvedbe utjecao na slušaoce, odnosno na sam doživljaj. U sljedećem primjeru možemo vidjeti donju dionicu svjetlećeg klavira razloženu kroz kompoziciju s brojem taktova iznad i odgovarajućim bojama ispod crtovlja.



Prikaz donje dionice svjetlećeg klavira kroz skladbu

Funkcija donje dionice svjetlećeg klavira svoje korijene ima u teozofiji. Čovjek je, prema teozofskom učenju, sedmerostruko biće. Odnosno, čovjekova priroda može se proučavati sa sedam različitih stajališta. Sljedeći primjer⁴⁰ prikazuje dijagram kojeg je Blavatsky prikazala u svojoj knjizi „Tajna doktrina“, a prikazuje ciklus podijeljen na sedam razvojnih faza koje se nazivaju „Root Race“, odnosno Korijenska Rasa. Silazni ciklus predstavlja evoluciju fizičke i intelektualne prirode i postepeno nazadovanje Duhovnosti, dok uzlazni ciklus prikazuje ponovno evoluciju Duhovnosti i postupno smanjenje materijalnosti i puke intelektualnosti mozga.⁴¹

EVOLUTION OF ROOT RACES IN THE FOURTH ROUND.

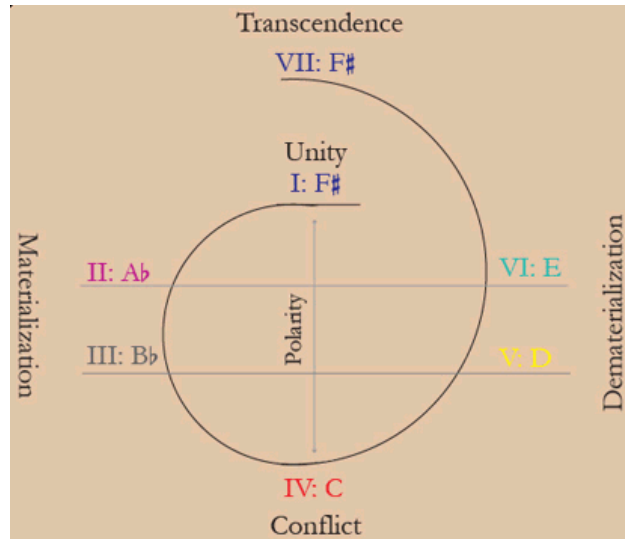


Evolucija rase kroz sedam faza Helene Blavatsky

⁴⁰ Blavatsky, Helena. *Tajna doktrina*. London: The Theosophical Publishing Company, 1888., str. 300

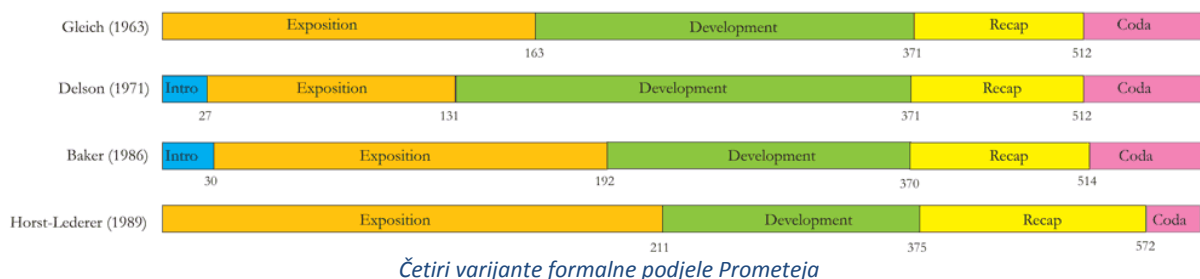
⁴¹ Blavatsky, Helena. *Tajna doktrina*. London: The Theosophical Publishing Company, 1888., str. 300

Skrjabin je očito itekako uzeo u obzir Blavatskyno razmišljanje i rekao Sabaneevu da: „Donja dionica svjetlećeg klavira prikazuje cjelotonsku ljestvicu, počevši od tona fis, koji uzlazi do sljedećeg tona fis te tako odgovara evoluciji Rasa. U početku duhovna, plava boja, zatim preko drugih boja prelazi u crvenu – koja predstavlja materijalno i ponovno se vraća u plavu.“⁴², što se može vidjeti na sljedećem primjeru.



Prikaz Skrjabinovog shvaćanja donje dionice svjetlećeg klavira kao ciklus prema transcendentnosti

Što se tiče same forme djela, ono svakako pokazuje elemente trodjelnosti sonatnog oblika, ali Skrjabin zamagljuje velike formalne granice djela gotovo neprestanom uporabom transformacije tematskog materijala. Na neki način *Prometeja* bismo mogli gledati kao hibrid između simfonijske pjesme, klavirskog koncerta, trodijelne forme i sonatnog oblika. Idući primjer uspoređuje nekoliko različitih varijanti formalne podjele *Prometeja* koje su u svojim radovima predložili Clemens-Christoph von Gleich, Viktor Delson, James M. Baker i Josef-Horst Lederer.⁴³

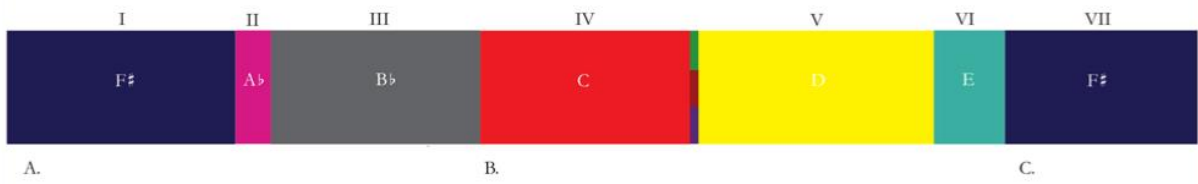


⁴² Leonid Sabaneev, *Vospominanija o Skrjabinu*, Moskva 1925, str. 262

⁴³ Gawboy, Anna M.; Townsend, Justin. *Scriabin and the Possible*, 06.2012., URL: http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.gawboy_townsend.php#Beginning (10.07.2019.)

Nedostatak suglasnosti oko granica većih odlomaka sugerira da analitički kriteriji za razlikovanje strukturalnih točaka u Prometeju ne proizlaze lako iz same glazbe. Čak i za točke relativnog podudaranja u prethodnom primjeru koji prikazuje četiri različita modela formalne podjele, dublje istraživanje otkriva neobičnosti koje je teško objasniti. Na primjer, analitičari se slažu da repriza započinje između 370. i 375. takta. Ponovna pojava virtuoznog klavirske dionice u taktu broj 375, koji se prvi put javlja u 31. taktu, svakako izaziva snažan osjećaj formalnog razdvajanja iako je odlomak transponiran za veliku tercu niže od prvog javljanja. No ipak, ako se već više vodimo analitičkim pristupom nego slušnim, morali bismo primijetiti povratak materijala iz takta 115 u 309. taktu transponiran za veliku tercu više s oznakom „*avec émotion et ravissement*“ (s osjećajem i oduševljenjem). Možda je upad klavira jasniji formalni razdjeljivač od glazbe koja nastupa u 309. taktu, no u oba slučaja slušatelju je uskraćeno zadovoljstvo velikog formalnog povratka, jer glazba nastavlja dalje kroz novi materijal i nove transformacije onoga što smo već čuli. Te poteškoće sugeriraju da čak i kada je točka formalnog odjeljenja relativno jasna, uklapanje Prometejevih glazbenih događaja u smislen koncept temeljen na pravilima sonatnog oblika je vrlo kompliciran zadatak. Anthony Pople, britanski muzikolog i glazbeni teoretičar, u svojoj knjizi u kojoj govori o glazbi Stravinskog i Skrjabinu, izbjegava sonatnu paradigmu u cijelosti, preferirajući da se ovo djelo vidi kao spoj manjih međusobno povezanih cjelina.⁴⁴ S obzirom na nejasnoću formalne konstrukcije, polako mijenjanje pozadinske boje pruža stabilnost svakog odjela, vizualno objedinjujući tematsku raznolikost glazbene površine. Promjene u sporij dionici svjetlećeg klavira odgovaraju promjenama u glazbenoj teksturi i tempu, a često se podudaraju s prepravkama važnih tematskih materijala. Na sljedećem primjeru možemo vidjeti kako se tema, koju sviraju rogovi u petom taktu uz pratnju tamno plavo-ljubičaste boje, opet javlja u rogovima samo četiri takta nakon pojave crvene boje te ponovno s tamno plavo-ljubičastom bojom u mješovitom zboru. Ni jedna formalna podjela iz prethodnog primjera ne shvaća ponovnu pojavu teme rogova kao dovoljno jak strukturni element za pokretanje novog odsjeka. No, upareni s dramatičnim pomakom boje u sporij dionici svjetlećeg klavira, ova ponavljanja teme rogova poprimaju veću važnost. Na taj način spomenuta spora dionica postaje vizualni vodič velikim odsjecima, baš kao što brža dionica svjetlećeg klavira pojašnjava harmonijski ritam.

⁴⁴ Pople, Anthony. *Skryabin and Stravinsky 1908-1914: Studies in Theory and Analysis*. New York i London: Garland, 1989., str. 215



Rogovi

A. tamno plavo-ljubičasta
t. 4-12

Rogovi






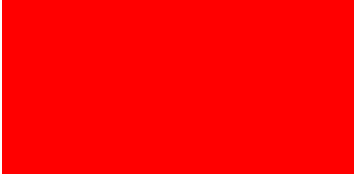
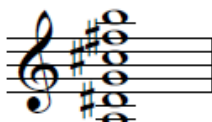
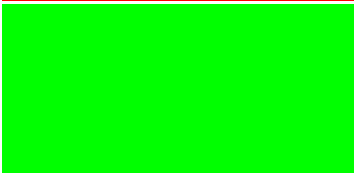


B. crvena
t. 187-190

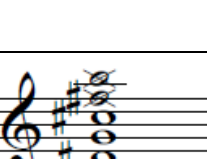
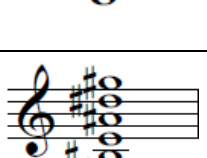
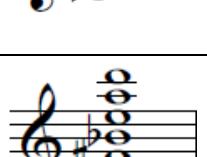
Zbor


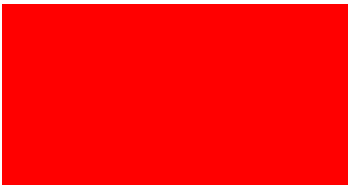

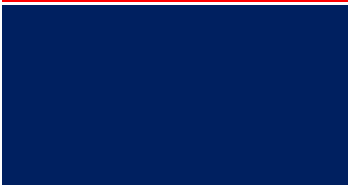





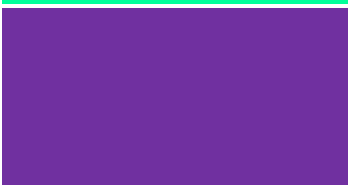



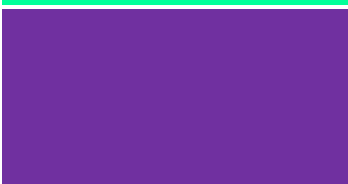






C. tamno plavo-ljubičasta
t. 467-503

5.2 Analiza Prometeja op. 60 pomoću Prometejevog akorda i *tastiere per luce*

U tablici se nalazi analiza djela koja je napravljena prateći temeljne tonove (T.T.) Prometejevog akorda koji se mijenjaju zajedno s gornjom dionicom *tastiere per luce*. U četvrtom stupcu prekriženom cijelom notom označeni su tonovi određenog Prometejevog akorda koji nedostaju, a u posljednjem stupcu prikazana je boja koju gornja dionica svjetlećeg klavira prikazuje svirajući temeljne tonove Prometejevog akorda. U prvom stupcu žutom bojom su podcrtani akordi u kojima se temeljni ton, zapisan u dionici svjetlećeg klavira, ne podudara s ostalim tonovima Prometejevog akorda.

Akord	Takt	T.T. Prometejevog akorda	Tonovi Prometejevog akorda	Boja zadana gornjom dionicom <i>tastiere per luce</i>
1	1-12	A		
2	13-14	E _b		
3	15	C		
4	16-18	A		
5	19	F#		








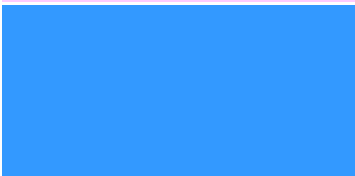




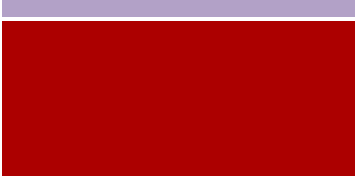




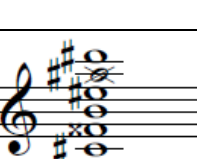

6	20	E \flat		
7	21	A		
8	22	F#		
9	23-26	A		
10	27	F#		
11	27b	A		
12	28-32	F#		
13	33-40	E \flat		
14	41-44	C		
15	45	F#		

16	46	C		
17	47-48	F#		
18	49-50	D		
19	50b	E		
20	51	C#		
21	51b	E		
22	52-54	C#		
23	55-56	F#		
24	57-58	D		
25	58b	E		

26	59	C#		
27	59b	E		
28	60-63	C#		
29	63b	E		
30	63c-66	C#		
31	67	A		
32	67b	F#		
33	68	Eb		
34	68b	C		
35	68c	A		

36	69-73	F#		
37	74	C		
38	75	F#		
39	76	C		
40	76b-77	F#		
41	78-81	C		
42	81b	A		
43	81c	F#		
44	82	Eb		
45	82b	C		

46	82c	A		
47	83-85	F#		
48	86	D		
49	87-89	F		
50	90	H		
51	91-93	F		
52	94-96	C#		
53	96b-97	G		
54	98	Eb		
55	99	C		


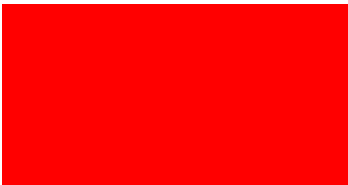

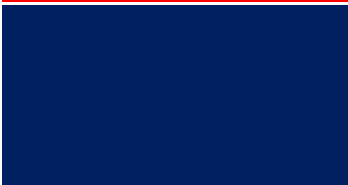


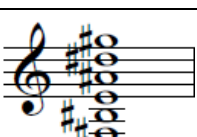
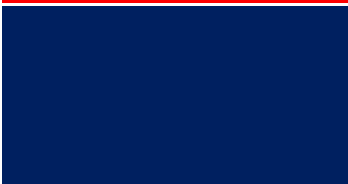
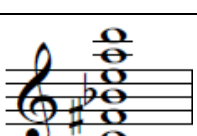
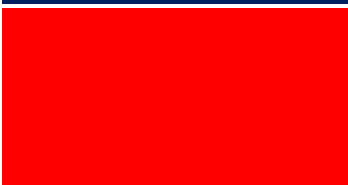
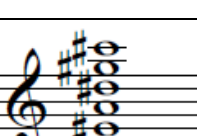

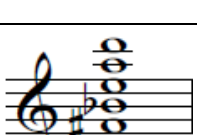
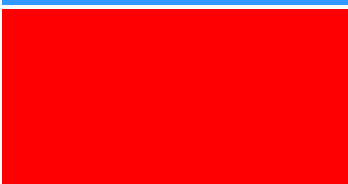
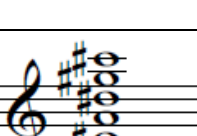

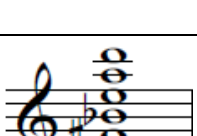

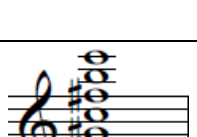

56	99b-100	E _b		
57	101-102	E		
58	103-104	E _b		
59	105	H		
60	106	F		
61	107-108	A _b		
62	109	F		
63	110	H		
64	111-112	F		
65	113-114	C#		

66	115	B		
67	116	C#		
68	117	B		
69	118	G		
70	119	H		
71	120	D		
72	121	H		
73	122	Ab		
74	123	F		
75	124	H		


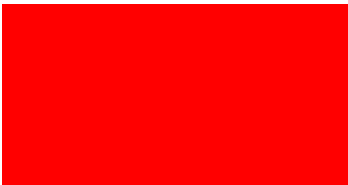

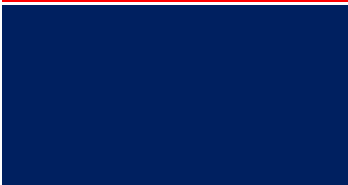


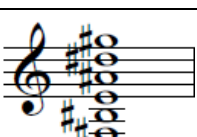
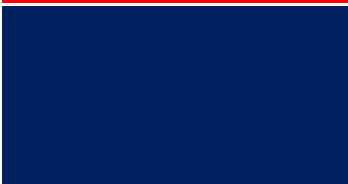
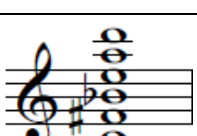
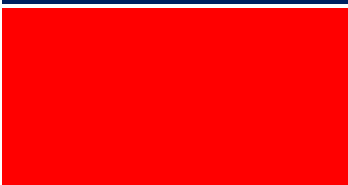

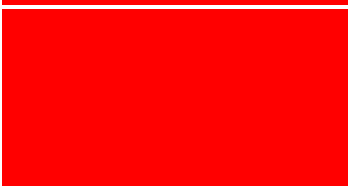
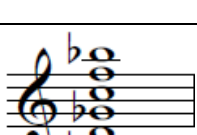

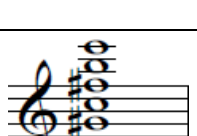

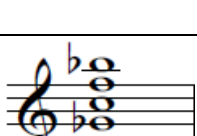

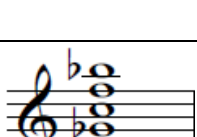

76	125	F		
77	126	H		
78	127-129	F		
79	129b	Ab		
80	129c	F		
81	129d	Ab		
82	130	Eb		
83	130b	Ab		
84	130c	F		
85	131	D		

86	132	A \flat		
87	133-134	F		
88	134b	B		
89	135	G		
90	136	C \sharp		
91	137-138	B		
92	139-142	F \sharp		
93	143-144	F		
94	144b	D		
95	145	B		

96	146	C		
97	147-148	H		
98	148b	A ^b		
99	149-152	H		
100	153	C		
101	153b	F [#]		
102	154	C		
103	154b	F [#]		
104	155-156	C		
105	157-158	H		





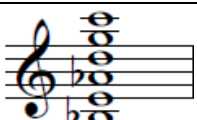

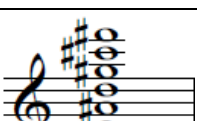

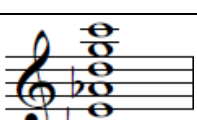



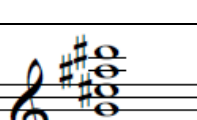

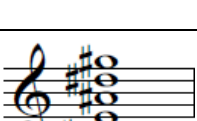

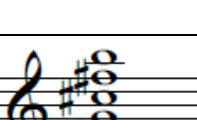

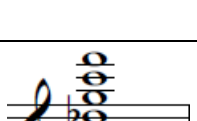

106	159	C		
107	159b	F#		
108	160	C		
109	160b	F#		
110	161-162	C		
111	163-164	H		
112	165-166	C		
113	167-168	H		
114	169-172	C		
115	172b	D		

116	173	H		
117	173b	D		
118	174-177	H		
119	177b	D		
120	177c-180	H		
121	181-182	F		
122	182b	D		
123	183	B		
124	184	C		
125	185	B		





126	186-196	C		
127	196b	F#		
128	196c-198	C		
129	199-200	F#, C		
				
130	201	C		
131	202-206	A \flat		
132	206b	D		
133	206c-208	A \flat		
134	209-210	A \flat , D		

				
135	211	Ab		
136	212-214	F		
137	215	D		
138	216	F		
139	217	D		
140	218	H		
141	219	Eb		
142	220	F#		
143	221	Eb		

144	222	F#		
145	223-224	A		
146	225-226	F#		
147	227-228	A		
148	229-231	F		
149	232	H		
150	233-237	F		
151	238	H		
152	239-240	Ab		
153	241-242	C#		

154	243-244	B		
155	245-246	C#		
156	247-249	B		
157	250	E		
158	251-255	B		
159	256	E		
160	257-258	C#		
161	259-260	F#		
162	261-262	A		
163	263	Eb		

164	264	C		
165	265-266	B		
166	267	E		
167	268	C#		
168	269	F		
169	270	D		
170	271	F#		
171	272-273	Eb		
172	274-275	F#		
173	276	Eb		

174	277-280	G		
175	281-292	E		
176	293-300	A		
177	301-303	F		
178	304	C#		
179	305-308	C#, F, A		
				
				
180	309	D		
181	310	F		

182	311	D		
183	312	H		
184	313	E _b		
185	314	F#		
186	315	E _b		
187	316	C		
188	317	A		
189	318	E _b		
190	319	A		
191	320	E _b		

192	321-323	A		
193	323b	C		
194	323c	A		
195	323d	C		
196	324	A		
197	324b	C		
198	324c	A		
199	325	F#		
200	326	C		
201	327-328	A		

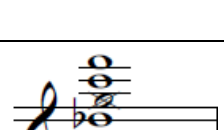
202	328b	E _b		
203	328c	A		
204	328d	D		
205	329-333	H		
206	334	F		
207	335	D		
208	336	A _b		
209	336b	D		
210	336c	G		
211	337-341	E		

212	342	B		
213	343	F#		
214	344	C		
215	345-350	Eb		
216	351	F#		
217	352	C		
218	353	Ab		
219	354	D		
220	355-360	F		
221	361-363	Ab		

222	363b-364	F		
223	365-367	Ab		
224	367b-370	F		
225	371	D		
226	371b	F		
227	372-376	D		
228	377-384	H		
229	385-388	Ab		
230	389	D		
231	390	Ab		

232	391	F		
233	391b	D		
234	392	H		
235	392b	Ab		
236	392c	F		
237	393-397	D		
238	398	Ab		
239	399	D		
240	400	Ab		
241	401	D		

242	402-405	A \flat		
243	405b	F		
244	405c	D		
245	406	H		
246	406b	A \flat		
247	406c	F		
248	407	D		
249	408	G		
250	409	E		
251	410	B		






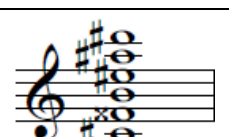

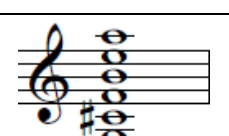

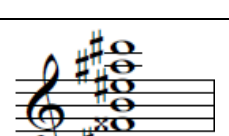
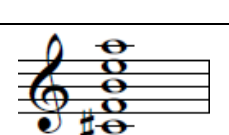

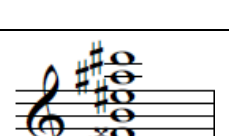

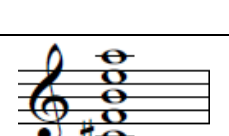

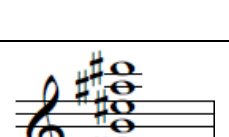

252	410b	G		
253	411	E		
254	412	A		
255	413	F#		
256	414	C		
257	414b	F#		
258	414c	A		
259	415	E		
260	415b	F#		
261	415c	Eb		

262	416	G		
263	416b	F#		
264	416c	A		
265	417	B		
266	417b	G		
267	418	H		
268	418b	B		
269	418c	C#		
270	419	A		
271	420	D		

272	421	H		
273	422	F		
274	422b	H		
275	422c	D		
276	423	H		
277	424	E		
278	425	C#		
279	426	G		
280	426b	C#		
281	426c	E		






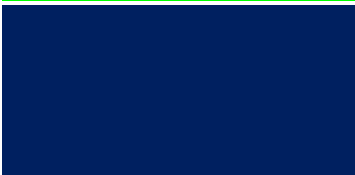


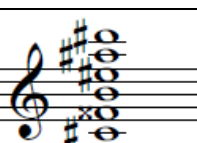



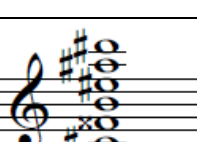

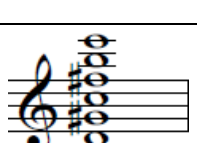

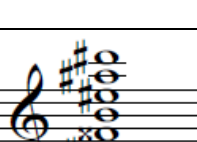

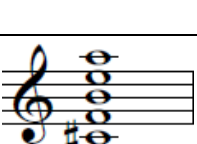

282	427	C#		
283	427b	B		
284	428	D		
285	428b	C#		
286	428c	E		
287	429	F		
288	429b	D		
289	430	F#		
290	430b	F		
291	430c	Ab		

292	431	A		
293	431b	F#		
294	432	B		
295	432b	A		
296	432c	C		
297	433	C#		
298	433b	C		
299	433c	Eb		
300	434	E		
301	434b	G		

302	434c	B		
303	435	C#		
304	435b	G		
305	435c	C#		
306	436	G		
307	436b	C#		
308	436c	G		
309	437	C#		
310	437b	G		
311	437c	C#		

312	438	G		
313	438b	C#		
314	438c	G		
315	439-440	C#		
316	441-444	A		
317	445-450	E \flat		
318	451	F#		
319	452	A		
320	453	E		
321	454	E \flat		

322	455	G		
323	456	B		
324	457	G		
325	458	E		
326	459	F		
327	460-467	C#		
328	468-470	B		
329	471-473	E		
330	474-478	C#		
331	479	F#		



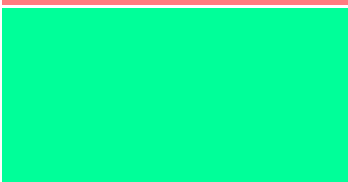
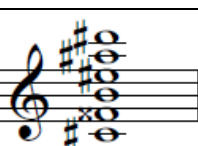


332	480-482	E \flat		
333	483-485	A		
334	486-491	F#		
335	492-503	D		
336	504-505	C#		
337	505b	B		
338	506-515	C#		
339	516-521	D		
340	522-523	C#		
341	523b	G		

342	524-525	C#		
343	525b	G		
344	526	C#		
345	526b	B		
346	527	D		
347	528	C#		
348	528b	E		
349	529	F		
350	529b	Ab		
351	530-531	C#		


352	531b	G		
353	532-533	C#		
354	533b	G		
355	534	C#		
356	534b	B		
357	535	D		
358	536	C#		
359	563b	E		
360	537	F		
361	537b	D		







362	538	E _b		
363	538b	F#		
364	539	G		
365	539b	E		
366	540	F		
367	540b	A _b		
368	541	H		
369	541b	D		
370	542-543	C#		
371	544-549	D		

372	550-551	C#		
373	551b	G		
374	552-553	C#		
375	553b	G		
376	554	C#		
377	554b	B		
378	555	D		
379	556	C#		
380	556b	E		
381	557	F		

382	557b	A \flat		
383	558	B		
384	559	E		
385	560-561	C#		
386	562	E \flat		
387	563	A		
388	564-565	F#		
389	566	D		
390	567	B		
391	568-569	D		

392	570-573	C#		
393	574	B		
394	574b	E		
395	575	C#		
396	576	Eb		
397	576b	A		
398	577	F#		
399	578	F		
400	579	E		
401	580	Eb		

402	581	D		
403	581b	B		
404	582	D		
405	583	C#		
406	584	A \flat		
407	585	D		
408	585b	B		
409	586	D		
410	587	C#		
411	588	A \flat		

412	589	C#		
413	590-601	A \flat		
414	602-606	F#		

6. ZAKLJUČAK

Skrjabinovo djelo *Prometej: Poema vatre* op. 60 potpuno je objedinjeno središnjim tematskim materijalom i njegovim filozofskim uvjerenjima. On je u potpunosti vjerovao da je njegova duša apsorbirana u tkaninu svemira. U *Prometeju* je, kao i u ostalim kasnijim djelima nastojao, i uspio, filtrirati površnost i materijalizam kroz svoju umjetnost i slušatelju dao priliku da zaviri u samo srce njegove glazbene kreacije. Aleksandr Skrjabin je bio jedan od najinovativnijih i najkontroverznijih kompozitora. Njegova djela bila su na repertoaru mnogih poznatih pijanista, a orkestralna djela bila su izazov i za vrhunske svjetske dirigente. Koliko god jednostavno zvučala ideja da se cijelo djelo temelji na jednom akordu, Skrjabin je taj postupak doveo do jedne potpuno nove razine, zamagljujući velike formalne granice, iskorištavajući svaki atom središnjeg materijala te dodajući multimedijски aspekt svjetlećeg klavira. Pričajući nam priču o Prometeju, junaku koji predstavlja simbol neprestane borbe čovjeka protiv nepravde i sile, Skrjabin je bio uvjeren da će iskustvo boja doprinijeti doživljaju zvuka te da će slušatelji snažnije apsorbirati njegovog *Prometeja* ako budu okupani obojenom svjetlošću koja odgovara glazbenom toku. Iako ondašnja tehnologija nije bila dovoljno razvijena, na „Pariškoj partituri“ možemo itekako vidjeti koliko detaljno je Skrjabin izradio tu simfoniju boje i zvuka. *Prometej, Poema vatre* njegovo je posljednje dovršeno simfonijsko djelo. Ono je hibrid između simfonijske pjesme, klavirskog koncerta, trodijelne forme i sonatnog oblika. Koliko god bilo raznih tumačenja oblika, on pada u drugi plan jer ljepota ovog djela nije u formi, već u sveobuhvatnom doživljaju tog genijalnog djela. Kako je Georgij Valentinovič Plehanov, ruski revolucionar i marksist, rekao: „Aleksandar Nikolajevič Skrjabin bio je sin svoga vremena izražen zvukovima.“⁴⁵

⁴⁵ Bowers, Faubion. *Scriabin: A Biography*. New York: Dover, 1996., str. 87

7. LITERATURA

- Ballard, Lincoln; Bengston, Matthew; Bell Young, John. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2017.
- Berlinska Filharmonija, 1992., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5GEwho6Dbnc> (15.06.2019.)
- Blavatsky, Helena. *Tajna doktrina*. London: The Theosophical Publishing Company, 1888.
- Bowers, Faubion. *Scriabin: a biography of the Russian composer, 1871-1915, Vol II*. Tokyo: Kodansha International, 1969.
- Bowers, Faubion. *Scriabin: A Biography*. New York: Dover, 1996.
- Bowers, Faubion. *The New Scriabin: Enigma and Answers*. New York: St. Martin's Press, 1973.
- Brent-Smith, *Some Reflections on the Work of Scriabin [Part I]*, Musical Times, 67/1001 (01.07.1926.)
- Cohen, Josh. Art Of Memory: *Alexander Scriabin and Artificial Synesthesia*. URL: <https://forum.artofmemory.com/t/alexander-scriabin-and-artificial-synesthesia/26946> (17.06.2019.)
- Evans, Tyler Robin. *The Mysterium of Alexander Scriabin*. Washington State University, School of Music, Washington: 2009., str. 6
- Garcia, Emanuel E. *Scriabin's Mysterium and the Birth of Genius*, (2007)
- Gawboy, Anna M.; Townsend, Justin. *Scriabin and the Possible*, 06.2012., URL: http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.gawboy_townsend.php#Beginning (10.07.2019.)
- Hrvatska enciklopedija, Beljajev, Mitrofan Petrovič. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=6816> (21.05.2019.)
- Hrvatska enciklopedija, Kontrakultura. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32945> (10.06.2019.)
- Hrvatska enciklopedija, Prometej. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50635> (20.07.2019.)

- Hrvatski obiteljski leksikon, Sinestezija. URL: <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=36428> (17.06.2019.)
- Leonid Sabaneev, Vospominanija o Skrjabine, Moskva, 1925.
- Macdonald, Hugh. *Oxford studies of composers: Skryabin*. London: Oxford University Press, 1978.
- Morrison, Simon. *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Oakland: University of California Press; First edition, 2002.
- Morrison, Simon. *Skryabin and the Impossible*, Journal of the American Musicological Society Vol. 51, No. 2 (1998)
- Myers, *Scriabin: A Reassessment*, Musical Times 98/1367 (siječanj, 1957), str. 35
- Peacock, Kenneth. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 2, No. 4 (1985)
- Pople, Anthony. *Skryabin and Stravinsky 1908-1914: Studies in Theory and Analysis*. New York i London: Garland, 1989.
- Ruski nacionalni orkestar, 2009., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j2Osl-FU1xc> (15.06.2019.)
- Sabbagh, Peter. *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, SAD: Universal Publishers, 2003.
- Schlözer, Boris. Scriabine. *Modern Music: League of Composers' Review* 1/3 (studeni, 1924.)
- Srebrno doba ruske kulture: Parnassus duboke duhovnosti, URL: <https://hr.puntomarinero.com/the-silver-age-of-russian/> (18.05.2019.)
- Svetlanov State Orchestra, 2014., URL: https://www.youtube.com/watch?v=T4_k-iArvxM (15.06.2019.)
- Yale School of Music, 2010., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU&t=630s> (15.06.2019.)
- Yeung, Anson. *Scriabin's Prometheus and his Religious & Artistic Beliefs*, 06.10.2017. URL: <https://interlude.hk/scriabins-prometheus-religious-artistic-beliefs/> (21.05.2019.)
- YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V4YSysUn-Bk&lc=Ugg9bSA-2oeFRXgCoAEC>, (10.06.2019.)