

# Instruktivna analiza 5. sonate op. 53 Aleksandra Skrjabin

---

**Martinčević, Julijan**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2022**

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

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:971435>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-03-14**



*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

JULIJAN MARTINČEVIĆ

**INSTRUKTIVNA ANALIZA 5. SONATE  
OP. 53 ALEKSANDRA SKRJABINA**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

# **INSTRUKTIVNA ANALIZA 5. SONATE OP. 53 ALEKSANDRA SKRJABINA**

**DIPLOMSKI RAD**

Mentor: red. prof. art. Đorđe Stanetti

Student: Julijan Martinčević

Ak. god. 2021./2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Đorđe Stanetti

---

Potpis

U Zagrebu, 31. siječnja 2022.

Diplomski rad obranjen \_\_\_\_\_ ocjenom \_\_\_\_\_

POVJERENSTVO:

1. red. prof. Đuro Tikvica \_\_\_\_\_

2. red. prof. Đorđe Stanetti \_\_\_\_\_

3. doc. Filip Fak \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI

MUZIČKE AKADEMIJE

## SADRŽAJ:

1.	Uvod.....	2
2.	Aleksandr Skrjabin .....	3
2.1.	Životopis.....	3
2.2.	Stil, stvaralaštvo i najvažnija djela .....	5
3.	Analiza sonate op. 53.....	7
3.1.	Uvod u analizu.....	7
3.2.	Formalno-motivički-harmonijska analiza .....	8
3.3.	Tehnička analiza.....	17
3.4.	Interpretativna analiza .....	27
4.	Zaključak .....	34
5.	Literatura.....	36
6.	Prilog.....	37
6.1.	Popis primjera.....	37
6.2.	Prijevodi Skrjabinovih opisnih oznaka iz notnog teksta .....	38
6.3.	Notni tekst Skrjabin, Aleksandr. <i>Sonate Nr.5</i> . Ur.: Günter Philipp. Leipzig: Peters, 1971. ....	39

## Sažetak

Kao što naslov nalaže, ovaj diplomski rad poglavito se usredotočuje na detaljno razlaganje misaonog procesa interpretira pri tehničkom izrađivanju te umjetničkom oblikovanju 5. klavirske sonate Aleksandra Skrjabina. Rad je strukturiran na način pri kojem se najprije dobiva opći pregled Skrjabina kao skladatelja i osobe, nakon čega se Sonata op. 53 sagledava iz triju različitih aspekata: formalno-motivički-harmonijskog, tehničkog te interpretativnog. Formalno-motivičko-harmonijski segment analize usredotočuje se na analizu Sonate op. 53 iz skladateljskog aspekta, dok se tehnička i interpretativna analiza usredotočuju na razlaganje djela iz pijanističkog i izvođačkog aspekta. Tehnička analiza sadrži detaljan pregled konkretnih tehničkih izazova na koje interpret nailazi pri radu na Sonati op. 53 dok interpretativna analiza istražuje bogatstvo mogućnosti interpretacije djela putem usporedbe nekoliko reprezentativnih izvedaba eminentnih pijanista.

## Summary

As the title suggests, this thesis focuses mainly on the detailed explanation of the performer's thought process in the technical production and artistic design of the 5th Piano Sonata by Alexander Scriabin. The thesis is structured in a way that first gives a general overview of Scriabin as a composer and a person, after which the Sonata op. 53 is viewed from three different aspects: formal-motivic-harmonic, technical and interpretive. The formal-motivic-harmonic segment of the analysis focuses on the analysis of the Sonata op. 53 from the compositional aspect, while the technical and interpretive analyses focus on the decomposition of the work from the pianistic and performing aspects. The technical analysis contains a detailed overview of the specific technical challenges that the performer may encounter while working on the Sonata Op. 53 while the interpretive analysis explores the richness of interpretive possibilities of the work by comparing several representative performances by eminent pianists.

# 1. Uvod

Kada sam odlučio započeti rad na Skrjabinovoj 5. sonati op. 53 (u nastavku teksta: Sonata), kao dio ispita 4. godine, otprilike sam znao koliki posao me čeka, međutim nisam ni slutio koliko će me ta glazba fascinirati i inspirirati da istražujem njegove ostale kompozicije i njegov specifičan harmonijski jezik i kompozicijski stil.

Ovo djelo predstavlja prekretnicu u Skrjabinovom stvaralaštvu za pijanistički repertoar ponajprije udaljavanjem od konvencionalnih pravila tonaliteta i forme. Sonata se ističe kao jedno od prvih djela kojim on prelazi u ekspresionizam, iako se smatra da u istinski ekspresionizam zadire tek u kasnijim sonatama (Song, 2018.). Skladana je neposredno prije početka trećeg, to jest krajem drugog njegovog stvaralačkog razdoblja. Sonata je jednostavačna – prva jednostavačna sonata koju je napisao, a te forme će se držati u svim kasnijim klavirskim sonatama. (Song, 2018.).

Iako su ekspozicija, provedba i repriza jasno prepoznatljive, cijeli je stavak protkan mnogim harmonijskim i motivičkim inovacijama kroz koje se prepoznaje Skrjabinova tendencija prema razvitku i transformaciji sonatnog oblika. Upravo ta tendencija inspirira mnoge kasnije skladatelje na odstupanje od ustaljenih običaja.

Rijetko kada se nailazi na djelo koje ima toliko velike razlike u interpretacijama kada uspoređujemo razne izvođače. Unatoč tome što su oznake tempa, dinamike i načina izvođenja u sonati prilično eksplicitne, faktura djela dopušta velik stupanj slobode u interpretaciji, posebice u agogičkom oblikovanju.

Osnovna svrha i predmet užeg interesa ovog diplomskog rada, uz opći pregled Skrjabinina kao skladatelja, pijanista i osobe je kako bih svoja iskustva koja sam stekao kroz tehnički i umjetnički rad na Sonati i savladavanju svih njenih izazova podijelio sa budućim studentima koji će pokazati eventualni interes za rad na ovom djelu. Sonata je iznimno zahtjevna, tehnički i interpretativno zbog čega bih savjetovao da joj se pristupi s poštovanjem i strpljenjem. Uz analizu tehničkih izazova, priložit ću i moje osobne interpretacijske

preferencije, ne kao imperativ za izvođenje djela, već kao prikaz rezultata rada na istom, čime se nadam da će budući studenti odlučiti samostalno oblikovati svoju vlastitu interpretaciju umjesto nažalost prečeste prakse imitiranja već prisutnih. Sonata predstavlja bogatstvo inspiracije i slobode kroz koje se interpret dobiva priliku razvijati daleko u smjeru kompletnog glazbenog umjetnika.

## **2. Aleksandr Skrjabin**

### **2.1. Životopis**

Aleksandr Nikolajevič Skrjabin rođen je u Moskvi 6. siječnja 1872. (Božić 1871. prema julijanskom kalendaru – vjerovao je u božansko značenje svog rođendana (Blachnio, 2017.)) u skromnoj ruskoj plemićkoj obitelji. Plemićki status obitelji Skrjabin dolazio je od vojne karijere Aleksandrovog pra-pradjeda s očeve strane, a njegova baka s očeve strane dolazila je iz bogate plemićke kuće Novgorodske gubernije. Aleksandrova majka, Ljubov Petrovna Skrjabina (rođ. Šetinjina) bila je koncertna pijanistica i bivša učenica Teodora Leszetyckog. Nažalost, preminula je od tuberkuloze dok je Aleksandar imao samo godinu dana. Nakon što mu je otac diplomirao i odselio se u Tursku, slijedeći svoj životni put vojnog diplomata (Bowers, 1996.), odgovornost Aleksandrovog glazbenog obrazovanja i općeg odgoja, uz njegovu baku, na sebe je uzela sestra njegovog oca, Ljubov Aleksandrovna, amaterka pijanistica koja je i dokumentirala rani život Saše (kako su ga zvali od milja) do njegovog prvog braka.

Od malih nogu Saša je bio izložen klavirskoj glazbi i bio oduševljen klavirima. Anegdotske reference opisuju da je kao dijete zahtijevao da mu teta svira, da je fasciniran klavirskim mehanizmima gradio svoje klavire, a i da su njegovi interesi za umjetnost dosezali i dalje od samog klavira kroz stvaranje amaterskih predstava, opera i poezije. Iako je već od vrlo rane dobi bio u kontaktu s instrumentom, prve „prave“ poduke klavira imao je 1882. kod Georgija Eduardoviča Konjusa, gdje se pokazao kao izniman talent. Iste godine krenuo je u vojsku, gdje je nailazio na poteškoće s uklapanjem radi svog niskog rasta i krhke građe (Bowers, 1996.). Ipak, kroz koncertiranje stekao je poštovanje svojih vršnjaka pokazavši se kao nesvakidašnji muzički talent. 1885. godine započeo je poduke kod slavnog ruskog



disciplinara, pijanista i glazbenog pedagoga Nikolaja Zvereva gdje je bio 3 godine (Bowers, 1996.) Nakon toga, 1888. godine, započeo je studij klavira na moskovskom konzervatoriju radeći s Vasilijem Safonovim, te studij kompozicije kod Sergeja Tanejeva. Kasnije je kompoziciju studirao u klasi Antona Arenskog, međutim nije nikada diplomirao kompoziciju radi osobnog i profesionalnog neslaganja s Arenskim.

Klavir je diplomirao 1892. godine, a 1894. godine, izvodivši autorska djela, održao je svoj debitantski koncert u St. Petersburgu s pozitivnim kritikama. Iste godine Mitrofan Beljajev, ruski glazbeni izdavač, počeo je izdavati Skrjabinova djela čime je njegova karijera doživjela veliki uspon. Pomoću Beljajeva njegova rana djela dolaze u ruke javnosti, uključujući djela *Koncert za klavir i orkestar op. 20*, *Preludiji op. 11*, druga i treća sonata za klavir i *Fantazija op. 28*. Europski debitantski koncert održava u Sali Érard u Parizu 1896. godine. Godinu dana kasnije stupa u svoj prvi brak s mladom pijanisticom Verom Ivanovnom Isakovič te održava niz uspješnih koncerata u Rusiji i u inozemstvu. Od 1898. do 1902. radi kao profesor na moskovskom konzervatoriju te se kroz to vrijeme ustoličuje kao skladatelj. Od 1903. godine, nakon Beljajevljeve smrti snašla su ga financijski nepovoljna vremena, koja su se još pogoršala 1906. godine, nakon što je prestao surađivati s Jurgenson i Zimmermann izdavačkim kućama. Iz očajne financijske situacije izvukao ga je Vladimir Stasov, ruski kritičar, ponovno ga uključivši u zakladu Beljajev.

Godine 1904. preselio se u Švicarsku, gdje je nastavio sa skladateljskim radom, skladajući svoju treću simfoniju. Tijekom boravka u Švicarskoj bio je pravno rastavljen od supruge, s kojom je imao četvoro djece. Na izvedbu 3. Simfonije došao je s Tatjanom Schlözer (Bowers, 1996.), nećakinjom Paweła Schlözera, poljskog pijanista i profesora. S Tatjanom je imao još troje vanbračne djece, uključujući Juliana Skrjabinu, obećavajućeg mladog pijanista i skladatelja koji se kasnije nažalost utopio u rijeci Dnjepar s 11 godina, nekoliko godina nakon Skrjabinove smrti.

Oko tog vremena, inspiriran teozofskim idejama Helene Petrovne Blavatskaje (Blachnio, 2017.), intenzivnije počinje razvijati svoja filozofska stajališta, koja će značajno utjecati na njegov daljnji skladateljski stil te počinje rad na jednom od svojih značajnijih djela, *Poema ekstaze op. 54*. Poemu je 1906. godine izdao privatno, radi ranije spomenutih

problema s izdavačima, a u toj glazbenoj formi se nalazi te kasnije sklada mnoge druge Poeme. Nakon Poeme ekstaze započinje rad na 5. sonati za klavir. U razdoblju između 1903. i 1909. putuje svijetom, provodi vrijeme u Švicarskoj, Italiji, Francuskoj, Belgiji i Sjedinjenim američkim državama te nastavlja razvijati i rafinirati svoj jedinstven stil koji vodi prema ekspresionizmu. Djela su mu sve više protkana kromatikom, bogata polimetrijom i poliritmikom te anticipiraju kasnije javljanje atonaliteta (Song, 2018.).

Povratkom u Rusiju 1909. godine postaje slavan i općeprihvaćen pijanist, održava mnoge koncerte, ali i radi na sve većim i grandioznijim skladateljskim projektima. Znajući da Skrjabin doživljava glazbu kroz boje zbog svoje sinestezije (Blachnio, 2017.), njegov prijatelj Aleksandar Mozer za njega izumljuje „klavir svjetla“ te njime inspiriran Skrjabin sklada svoju najgrandiozniju dovršenu kompoziciju; *Prometej: Poema vatre* op. 60, koja je zamišljena kao audiovizualni doživljaj u kojem potpuno napušta tradicionalni pojam tonaliteta te se koristi sintetičkim akordima, većinom sagrađenih po kvartama. Nakon izvedbe *Prometeja* 1913. godine Skrjabin sklada posljednje značajne kompozicije: svoje posljednje 3 klavirske sonate i *Vers la flamme* op. 72. Ipak, njegova najgrandioznija i najambicioznija kompozicija, *Mysterium*, multimedijско djelo inspirirano Wagnerovom idejom *Gesamtkunstwerka* (Blachnio, 2017.) te zamišljeno da se izvede na Himalajama i za izvedbu koje je smatrao da će donijeti smak svijeta, ostala je nedovršena. Nakon trijumfalnog posljednjeg koncerta 2. travnja 1915. u St. Petersburgu, na kojem je izvodio veliki repertoar svojih djela, primijetio je prištić na gornjoj usni, koji se u kratkih desetak dana upalio te mu otrovao krv. S temperaturom od 41 stupanj, u agoniji i deliriju, Skrjabin je umro 14. travnja 1915. godine, u dobi od 43 godine.

## 2.2. Stil, stvaralaštvo i najvažnija djela

Skrjabinovo stvaralaštvo obilježeno je trima stilskim fazama koje ocrtavaju njegov skladateljski razvoj i postepeno nalaženje vlastitog specifičnog glazbenog jezika (Bowers, 1996.) Te tri faze podijeljene su, donekle proizvoljno ali korisno za opći pregled, prema povećavanju atonaliteta. U prvoj se stvaralačkoj fazi (1880. – 1903.) oslanja na romantički „Chopinovski“ stil i forme (Song, 2018.), čak i koristi mnoge iste nazive kompozicija kao

Chopin poput preludija, nokturna, mazurke i etide (Blachnio, 2017.), međutim svejedno nalazi svoj svjež glas u već ustaljenim formama.

Naznake onoga što će se kasnije razviti u njegov jedinstven ekstravagantni ekspresionistički stil čujemo već u ranim djelima, kroz korištenje proširenog dominantnog septakorda, kromatskih pasaža i produljenih nestabilnih harmonija. Ipak, u djelima ranog razdoblja još je uvijek jasno prisutno tonalno središte (Morgan prema Blachnio, 2017.), a stil je jasno prepoznatljiv kao romantičarski.

Značajna orkestralna djela koja spadaju u njegov prvi stvaralački period su klavirski koncert u fis-molu op. 20, *Réverie* op. 24, 1. Simfonija u E-duru, 2. Simfonija u c-molu i 3. Simfonija u c-molu, a klavirska djela ovog perioda uključuju 12 Etida op. 8, 2. Sonatu-Fantaziju u gis-molu op. 19, Fantaziju u h-molu op. 28, cikluse mazurka op. 3, 7 i 25, cikluse impromptuja op. 7, 10, 12 i 14, komade za klavir op. 2, 24 preludija op. 11, cikluse preludija op. 13, 15, 16, 17, 22 i 27 te prve 3 klavirske sonate; op. 6 u f-molu, op. 19 u gis-molu i op. 23 u fis-molu.

U drugoj, prijelaznoj fazi njegova stvaralaštva, između 1903. i 1907. godine Skrjabin još uvijek oblikuje svoja djela pod utjecajem kasno romantičkih tendencija, međutim sve više eksperimentira s harmonijama sagrađenim s kvartama i tritonusima. Iako je glazba drugog perioda uglavnom još uvijek uglavnom bazirana na tonalitetu i funkcionalnosti, sve više postaje disonantna i protkana kromatikom.

Značajna orkestralna djela drugog stvaralačkog razdoblja uključuju treću i četvrtu simfoniju, op. 43 i 54, naslovljene *Le divin poème* i *Le Poème de l'extase*. Najznačajnija klavirska djela ovog perioda su četvrta i peta sonata za klavir, ciklusi preludija op. 31, 33, 35, 37 i 39, 2 Poeme op. 32, *Poème tragique* op. 34, *Poème satanique* op. 36 te ciklus 8 etida op. 42.

Treće Skrjabinovo stvaralačko razdoblje, za koje se može reći da je istinski ekspresionističko (Song, 2018.), obilježeno je sve većim udaljavanjem od konvencionalnog pojma tonaliteta i funkcionalnosti. Iako opsežno koristi dominantni septakord s njegovim

proširenjima, koji je inače jak pokazatelj funkcionalnosti, taj akord koristi u svrhu bojanja harmonijske fakture te izbjegava njegovo korištenje u kontekstu konvencionalnog odnosa dominanta-tonika. U izobilju koristi sintetičke akorde, poput mističnog akorda, nekad nazvanog i Prometej-akorda (C-Fis-B-E-A-D) (Blachnio, 2017.). Akorde gradi većinom pomoću akustične i oktatoničke ljestvice te njihove kombinacije. Tonalno središte često je prisutno, ali nipošto u smislu funkcionalne tonike već kao ton od kojeg gradi harmonijsku fakturu već opisanim metodama. Glazba mu je prožeta ekspresionističkim elementima, poput kompleksnih ritmova, fragmentiranih melodija te dvosmislene harmonijske fakture (Song, 2018.).

Skrjabinova najbitnije orkestralno djelo stvoreno u trećem stvaralačkom razdoblju je peta simfonija op. 60, naslovljena *Prometej: Poema vatre*, dok se puno opsežnije usredotočuje na klavirska djela. Najvrjednija djela za klavir uključuju njegove kasne klavirske sonate (6. – 10.) op. 62, 64, 66, 68 i 70, *Poème-Nocturne* op. 61, 2 Poeme op. 63, 2 Poeme op. 71, *Vers la flamme* op. 72, 5 preludija op. 74 te 3 etide op. 65. Također smatram relevantnim spomenuti da je Aleksandr Nemtin dovršio skicu početka djela *Mysterium* te je to masivno orkestralno djelo pod naslovom *L'Acte préalable* u tri čina (naslovljena *Svemir, Čovječanstvo i Transfiguracija*) bilo praižvedeno 1996. godine, u trajanju od oko 2 sata i 40 minuta.

### **3. Analiza sonate op. 53**

#### **3.1. Uvod u analizu**

Analiza Sonate podijeljena je u tri dijela: formalno-motivički-harmonijsku, tehničku i interpretativnu analizu. Smatram da je takva podjela logična radi kompleksnosti djela te mislim da je korisno sagledati svaki od tih segmenata zasebno. Kada je to potrebno, potkrijepit ću tekst analize s notnim primjerima, fragmentima notnog teksta Sonate.

U formalno-motivičkoj analizi najprije ću se usredotočiti na generalni oblik djela u širem smislu, a zatim ću svaku od većih cjelina zasebno razložiti na sastavne dijelove te

analizirati motive koji se pojavljuju. Ovakav detaljan pristup čini mi se neophodan radi dubljeg shvaćanja djela u cjelini.

Nakon formalne analize slijedi tehnička analiza, za koju smatram da je najrelevantnija s obzirom na predmet užeg interesa ovog rada. Tehnička analiza bit će usmjerena na konkretne tehničke izazove na koje sam naišao kroz rad na Sonati te ću u ovom segmentu izložiti moja rješenja, vježbe i metode pomoću kojih sam uspješno savladao najzahtjevnije tehničke aspekte ovog djela. U slučajevima kada je to potrebno, navest ću i prstomete koje sam koristio. Pri tome, naravno, treba uzeti u obzir da su prstometi često stvar konkretne fizionomije ruke te su specifični od osobe do osobe.

U posljednjem dijelu analize, interpretativnoj analizi, potrudit ću se da ne dajem konkretne interpretativne savjete budući da smatram da je svatko tko vjeruje u umjetnički integritet dužan sam oblikovati svoju interpretaciju. To je poglavito slučaj u djelu stilskog razdoblja na granici romantizma i ekspresionizma. Osnovni cilj ovog dijela rada je pokazati, kroz prikaz programskog sadržaja djela i usporedbe nekoliko reprezentativnih izvedaba, koliko slobode interpret zapravo može imati radeći na Sonati te koliko inspirativan taj rad može biti. Ipak, komentirat ću konkretne interpretativne odluke raznih pijanista kroz leću mojih osobnih odabira, isključivo kako bih jasnije prikazao svoj misaoni proces. Uspoređivat ću izvedbe Glenna Goulda, Marc-Andréa Hamelina, Sviatoslava Richtera, Daniila Trifonova te Vladimira Sofronickog, a poveznice snimaka konkretnih izvedaba o kojima se radi mogu se naći navedene u literaturi na kraju ovog rada.

Notni tekst Sonate nalazi se u prilogu rada te je identičan onome koji sam koristio za rad na djelu.

### **3.2. Formalno-motivički-harmonijska analiza**

Kao što naslov djela nalaže, stavak je napisan u sonatnom obliku; sastoji se od uvoda, ekspoziције, provedbe, reprize i code. Skrjabin u Sonati koristi predznake, međutim to je više praktična zaostavština notacijskog stila nego sugestija funkcionalnosti harmonijske strukture.

Unatoč tome, tonalno središte može se razaznati u određenim trenucima te će, kada je to slučaj, to biti i spomenuto.

Uvod djela notiran je s predznacima Fis-dura, iako harmonijska struktura nije vezana uz taj tonalitet. (Blachnio, 2017.) Uvod u djelo građen je od dvaju kontrastnih dijelova, *Allegro. Impetuoso. Con stravaganza* teme (t. 1 – 12) te *Languido* teme (t. 13 – 46). Te dvije teme u izrazitom su kontrastu.

Primjer 1

U *Impetuoso* temi (Primjer 1) Skrjabin koristi tremolo tritonusa (dis-a) i triler velike sekunde (e-fis) u dubokom registru istovremeno kako bi stvorio nemirnu, napetu i nepredvidljivu zvučnu plohu (t. 1) čime se efektno postavlja temelj za nagle uzlazne ispade (t. 3), građene po lidijskom modusu od tona A, koji zatim potpuno preuzimaju pažnju slušatelja te se u *accelerandu* i *crescendu* penju do vrha klavijature. Ovi ispadi simboliziraju motiv leta, koji je na sličan način prisutan i u njegovim kasnijim sonatama. (Song, 2018.).

Primjer 2

*Languido* tema nastavlja u duhu tonalitetne nesigurnosti (Blachnio, 2017.) (Primjer 2) Ona počinje doslovno ponovljenim dvotaktom u 5/8 mjeri (t. 13 – 16) već u kojem možemo prepoznati tri elementa: u lijevoj ruci izmjenjuju se sintetički akordi temeljeni na basovskom pomaku tritonusa (e-ais), u srednjem glasu nalazi se pomak za čistu kvartu (dis-gis) dok u gornjem glasu uočavamo motiv uzdaha. Akordi u lijevoj ruci mogu se i opisati kao dio proširenog dominantnog septakorda, što je primjer Skrjabinovog korištenja tog akorda kao samostalnog zvuka (Blachnio, 2017.). Nakon dva takta u 4/8 i 6/8 mjeri, koja možemo shvatiti kao precizno ispisan rubato, motiv uzdaha u gornjem glasu transformira se u dvotaktnu „pjevnu“ melodijsku frazu (t. 19 – 20) (Primjer 3) koja će kasnije postati ključni motiv u Sonati.



Primjer 3

Fraza je okarakterizirana silaznim skokom intervala smanjene kvarte na početku, dvama uzlaznim kromatskim pomacima te najvišim 3 puta ponovljenim sinkopiranim tonom nakon uzlaznog skoka tritonusa. Prekinuta motivom uzdaha (t. 21 – 22), fraza se ponavlja nakon čega slijedi četverotaktna fraza (t. 25 – 28) u kojoj se koristeći preinačeni motiv uzdaha i pomak tritonusa u basu Skrjabin poigrava s kromatskim „lelujanjem“. Konkretno, gornji glas lijeve ruke i donji ton motiva uzdaha ocrtavaju pomak d-dis-d-cis. U slijedećih 5 taktova (t. 29 – 33) koristi se već izloženi materijal te se korištenjem kromatike i potporom povećanih akorada još jednom izlaže pjevna fraza. U taktovima 34 – 37 Skrjabin upotrebljava glavu teme iz početka odlomka i sinkopirani ponovljeni ton kraja pjevne fraze kako bi pripremio sljedećih 10 taktova (t. 38 – 46). Oni su značajni jer kroz 4 tonalna skoka postupno transformiraju motiv uzdaha u glavu prve teme, čime se, nakon takta pauze, uvodi ekspozicija.

Ekspozicija (t. 47 – 165) strukturirana je na sljedeći način: nastup prve teme, obilježene *Presto con allegrezza* odvojen je od nastupa druge teme, označene *Meno vivo accarezzevole*

prijelazom obilježenim *imperioso* i *quasi trombe*. Nakon nastupa druge teme ekspozicija se zaključuje codettom, označenom *Allegro fantastico* i *Presto tumultuoso esaltato*.



Primjer 4

Prva tema (Primjer 4), još uvijek notirana predznacima Fis-dura, binarne je strukture. Tema počinje frazom od 6 taktova okarakteriziranom naglim i nepredvidljivim melodijskim pomacima. Melodija je ispisana pomoću trozvuka, čime se postiže gušći i raskošniji zvuk. Ista fraza se ponavlja, ovaj put transponirana čistu kvartu uzlazno, a te dvije fraze harmonizirane su dominantnim nonakordom, od tona Cis te molskim septakordom od istog tona. Prijelazom od 9 taktova (t. 59 – 67) uvodi se drugi dio binarne forme prve teme. Taktovi 68 – 79 strukturirani su na isti način kao početak prve teme, ovaj put harmonizirane s toničkim pedalnim tonom. Slijedi niz kraćih fraza (t. 80 – 95) s čestim harmonijskim promjenama koji uvode napetost i pripremaju prijelaz u drugu temu.



Primjer 5



Primjer 6

Primjer 7

Prijelaz, koji započinje taktom 96, strukturiran je izmjenjivanjem karakterističnog *imperioso* (Primjer 5) motiva i tajnovitog *affannato* (Primjer 6) motiva. *Imperioso* motiv građen je od dva velika silazna skoka po intervalima male sekste, koji ocrtavaju povećani kvintakord. *Affannato* motiv građen je izmjenjivanjem pravog alteriranog povećanog terckvartakorda i malog smanjenog septakorda, koji se razlikuju u jednom kromatskom pomaku. Dva kontrastna motiva izmjenjuju se u dvotaktnim frazama, a u taktu 106 *affannato* motiv je produljen, te se preko njega gradacijski gradi napetost koja rezultira klimaksom *quasi trombe* motiva (Primjer 7) u taktu 114. Napetost se nakon *quasi trombe* motiva smiruje kroz taktove 116 – 119 te se pomoću dominantnog nonakorda na tonu F uvodi nastup druge teme. Prijelazom se također postupno modulira iz predznaka Fis-dura u B-dur.



Primjer 8

Grupa druge teme (**Pogreška! Izvor reference nije pronađen.**) ima jasno tonalno središte (B-dur) koje odgovara navedenim predznacima. Melodijska linija u gornjem glasu može se shvatiti kao izvedena, proširena verzija „pjevnog“ motiva iz *Languido* odlomka. Tema je građena koristeći formu A B A' (8 + 6 + 6 taktova). A dio okarakteriziran je izmjenjivanjem basa po intervalu tritonusa kroz dvotaktne fraze dok gornji glas sadrži glavnu melodijsku liniju, a srednji glas ispunjen je silaznim kromatskim akordičkim pomacima. B dio (t. 128) počinje dvotaktnom frazom strukturalno identičnom početku A dijela, međutim u taktovima koji slijede (t. 130 – 133) dolazi se natrag u B-dur koristeći tri promjene harmonije s konstantnim silaznim kromatskim motivima u srednjem glasu. A' dio isti je kao A dio, s dvije bitne razlike: basovski pomak među dvotaktnim frazama je, umjesto tritonusa, građen na odnosu dominantanta-tonika, a posljednja dva takta fraze prekinuta su početkom codette.



Primjer 9

Codetta, koja počinje taktom 140, sastoji se od triju dijelova te se njom zaključuje ekspozicija Sonate. To su *Allegro fantastico* (**Pogreška! Izvor reference nije pronađen.**), *Presto tumultuoso esaltato* te *Allegro impetuoso*. *Allegro fantastico* motiv ovdje se prvi puta

pojavljuje te će se opsežno koristiti u provedbi i codi Sonate. *Presto tumultuoso esaltato* građen je od 14 taktova (t. 143 – 156) te je okarakteriziran brzim harmonijskim promjenama i dinamičnim nervoznim ugođajem, dva puta prekinutim *quasi trombe* motivom (Primjer 7) korištenim ranije u ekspoziciji. *Allegro impetuoso* tema (t. 157 – 165), kojim se uvodi početak provedbe, skraćena je i za veliku sekundu uzlazno transponirana verzija odlomka samog početka kompozicije, označenog *Con stravaganza*. Skrjabin ovdje prelazi u predznake E-dura, koji neće biti relevantni s obzirom na tonalno središte provedbe budući da je provedba protkana generalno nemirnom i labilnom harmonijskom strukturom.

Provedba Sonate počinje taktom 166, s 19 taktova mirnog ugođaja koji izlažu skraćenu verziju *Languido* teme transponiranu veliku sekundu uzlazno.

Njih slijedi odlomak od 42 takta (t. 185 – 226) koji je temeljen na provođenju materijala prve teme kroz nekoliko tonalnih središta, a taj materijal periodično prekida *imperioso* motiv. Odlomak je građen po binarnoj strukturi (t. 185 – 206 i t. 207 – 227), a značajna su i dva nastupa pjevne teme ranije spomenute u *Languido* odlomku, uvedena s harmonijskim pomacima koji u basu ocrtavaju silazni smanjeni kvintakord, dok srednji glas imitira motiv kromatskog „lelujanja“ uvedenog u *Languido* odlomku. Ta dva nastupa poduprta su raskošnim dominantnim i povećanim akordima (t. 203 – 206 te t. 223 – 227), s tim da je rep drugog nastupa te teme modificiran u svrhu uvođenja u sljedeći odlomak. Harmonijska struktura ovdje je dizajnirana da pomoću čestih i brzih silaznih basovskih pomaka tritonusa i male terce, korištenjem kromatskih izmjena *affannato* motiva (Primjer 6) te postupnim *crescendom* gradacijski gradi napetost te stvara osjećaj „širenja“ harmonije, koji rezultira klimaksom u *ff* dinamici D-dur sekstakorda u taktu 227.

Sljedeći odlomak (t. 227 – 246) temeljen je na provođenju materijala odlomka *tumultuoso esaltato* koje je dva puta prekidano glavom pjevne teme *Languido* odlomka (t. 233 – 234 te t.241 – 242), harmoniziranog dominantnim nonakordom.

U kratkoj četverotaktnom prijelazu (t. 247 – 250), označenom *leggerissimo volando*, Skrjabin se poziva na temu uzlaznih ispada iz samog početka Sonate te njime uvodi frazu od 12 taktova pod oznakom *Presto giocoso*, notiranog u neobičnoj mjeri od jedne polovinke (t.

251 – 262). Ovdje na podrugljiv način koristi materijal ponovljenog dvotakta *Languido* teme te završava odlomak na produljenom dominantnom septakordu na tonu A dok desna ruka svira motiv repa pjevne teme *Languido* odlomka, građen od sinkopirajućih tritonusa. Ti „viseći“ tritonusi na delikatan pripremaju osmerotaktnu frazu koja slijedi.

Glazbena rečenica označena *Meno vivo con delizia* (t. 263 – 270) veoma je značajna jer sadrži dva rijetka nastupa kompletnog sintetičkog „Mističnog“ (Prometej) akorda fizički građenog po kvartama (t. 264 i 268) (Song, 2018.). Drugi nastup tog akorda transponiran je u odnosu na prvi po intervalu od male sekunde uzlazno te se do te transpozicije dolazi spretnom modulacijom u taktovima 265 – 267, koristeći proširene dominantne septakorde koji basovskom linijom ocrtavaju silazni veliki molski septakord (silazno – A-F-Des-B).

Slijedi odlomak od 18 taktova (t. 271 – 288) čija je misao vodilja isprekidano izmjenjivanje druge teme Sonate te *Allegro fantastico* (Primjer 9) motiva koji se pojavljuje na samom početku codette ekspozicije. Druga tema transponirana je za malu sekundu uzlazno u odnosu na njen nastup u ekspoziciji te je korištena fragmentarno, dva puta isprekidana pasažama u širokom slogu (t. 273 – 274 te 277 – 278) harmoniziranima proširenim dominantnim septakordom. *Allegro fantastico* motiv dva puta prekida glavu druge teme (t. 281 i 285) dok u taktu 285 potpuno ne preuzme motivičku fakturu.

Sljedećih 16 taktova strukturirani su formom dvije nizane glazbene rečenice. Tim dijelom (t. 289 – 304) Skrjabin, koristeći *Allegro fantastico* motiv harmoniziran velikim durskim septakordom te dominantnim nonakordom, sustavno gradacijski gradi napetost koja rezultira glavnim klimaksom cijele Sonate. Ovdje također mijenja predznake u predznake Des-dura koji ovaj put odgovaraju tonalnom središtu početka strukture koja slijedi.

Nakon izmijenjeno ponovljene male glazbene rečenice (t. 305 – 314) koja koristi *quasi trombe* motiv iz ekspozicije (Primjer 7) u lijevoj ruci te kromatsko izmjenjivanje akorada u desnoj po uzoru na affannato motiv (Primjer 6), dolazimo do klimaktičnog odlomka Sonate, kojim se zaključuje provedba. Taktovi 313 – 328 strukturirani su ponavljanjem iste četverotaktne fraze četiri puta, prvih dva puta u istom tonalitetu Des-dura, a svaki od sljedećih dvaju puta ta fraza je transponirana čistu kvintu silazno, dakle fraze silaze niz kvintni krug

(Ges-dur te H-dur). Fraze su u uzlaznoj dinamičkoj gradaciji, označene *cresc. poco a poco*. Svaka od četverotaktnih fraza građena je od melodijske fraze druge teme u desnoj ruci, pojačane kroz korištenje akorada, dok lijeva ruka koristi kromatsko izmjenjivanje *affannato* motiva u oktavama te se kromatskim akordičkim pomacima spušta istovremeno s uzlaznim melodijskim tokom desne ruke. Svakih dva takta basovi su u odnosu tritonusa, što dodatno pridonosi stvaranju napetosti. Predznaci se mijenjaju u H-dur, a kombinacijom „visećih“ tritonusa u desnoj te *affannato* motiva u lijevoj ruci (t. 327 – 328), u *fff* dinamici, nakon dramatske šesnaestinske pauze provedba se zaključuje te slijedi repriza.

Cijela repriza (t. 329 – 400) građena je na istom principu kao i ekspozicija, sa minimalnim promjenama navedenim u ovom odlomku. Tonalno središte reprize transponirano je čistu kvartu uzlazno te je nastup prve teme skraćen na način da je prva fraza binarne strukture izbačena tako da tema počinje drugom frazom. Taktovi 334 i 340 izmijenjeni su na način da je bas izbačen kako bi se mogli svirati akordi u gornjem glasu, a u taktovima 341 – 348 izbačeni su skokovi u lijevoj ruci te zamijenjeni kvartolom uzlaznih tonova po intervalima kvinte. Ritamske vrijednosti silaznih kromatskih tonova srednjeg glasa unutar grupe druge teme (t. 392 – 393) zamijenjene su kvintolama dok su u ekspoziciji bile ispisane pomoću šesnaestinki, a ostatak reprize u cijelosti je analogan ekspoziciji.

Coda Sonate počinje taktom 401, označenim *Allegro con una ebbrezza fantastica* te počinje nizom od 4 dvotakta koji se koriste *Allegro fantastico* motivom (Primjer 9). U sljedećih 4 dvotakta motiv se transformira u brze akordičke kromatske izmjene izvedene iz *affannato* motiva, označene *vertiginoso con furia*. Istovremeno Skrjabin koristi tonalne skokove svakih 4 takta čime se stvara velika napetost. U taktovima 417 – 432, označenim *con luminosità* u lijevoj ruci nastupa *quasi trombe* motiv dok ga u desnoj ruci prate fragmenti *presto tumultuoso* fraze.

U taktovima 422 – 424 te 430 – 431 u lijevoj ruci nalazi se novi materijal šesnaestinki koje sadrže rastvorene obrate malog smanjenog septakorda čime se napetost još više pojačava. Ta značajna pojačavanja napetosti rezultiraju vrhuncem code (t. 433 – 440) označenog *estatico*. Vrhunac je trajanja 8 taktova, označen dinamikama *ff* i *fff* te je građen od

motiva uzdah i pjevnog motiva (Primjer 3), oboje uzetih iz *Languido* odlomka u desnoj ruci dok lijeva ruka podupire masivni zvuk dubokim basovima i gustim ponavljajućim akordima.

Slijedi završna grupa, taktovi 441 – 450 koji su analogni *Presto tumultuoso* odlomku iz kraja codette ekspozicije (transponirani čistu kvartu uzlazno) te taktovi 451 – 456 koji su identični onima iz uvoda u Sonatu, čime se zaključuje njena uokvirena struktura.

### 3.3. Tehnička analiza

Od raznih profesora često se zna čuti da je pri prvom čitanju ovakvog kapitalnog djela dobra strategija započeti s dijelom koji nam je najatraktivniji. S takvim je pristupom najlakše početi, te se osigurava da je nakon početka tehničkog rada ostvarena mala „pobjeda“, uspješno izrađeni segment, rečenica ili fraza nakon koje je lakše nastaviti s ne toliko atraktivnim dijelovima, koji ponekad čak mogu biti zahtjevniji. U neku ruku je za mene to i bio slučaj radeći da Sonati, samo što mi je djelo u cijelosti, od početka do kraja bio „najljepši“ dio. U razloge tome pobliže ću ulaziti u interpretativnoj analizi, ali što se tehničke analize tiče, najlogičnije ju je strukturirati kronološki. Počet ću od početka djela te po putu svratiti pozornost na detalje za koje smatram da su relevantni za olakšavanje i ubrzavanje tehničkog rada.

Prije nastavka, važno je napomenuti da se ova kompozicija ni u kom slučaju ne bi trebala vježbati s hladnim i neusviranim rukama. Svako naprezanje neugrijanih tetiva, koliko god se minorno činilo, pridonosi vjerojatnosti buduće ozljede.

Taktovi 1 – 12 sačinjavaju prvi dio uvoda te bih ovdje ponajprije spomenuo važnost aktivnih prstiju desne ruke. Za memoriranje uvoda, prirodno je nagle uzlazne figure desne ruke shvaćati pozicijski. Budući da su prisutne samo dvije različite pozicije, lako je upasti u zamku da je ovo mjesto jednostavno jer nije memorijski zahtjevno. Međutim, naglasci na zadnjim notama tih figura te mala crescenda nalažu jačinu 5. prsta koju je kontraproduktivno tražiti isključivo u težini ruke. Cijela šaka mora biti spremna, uz uvjet periodičkog opuštanja, da svaki prst adekvatno „ugrabi“ svaku od nota te se time osigurava da jačina 5. prsta primarno dolazi iz mišića šake. Dakle, iz tehničkog aspekta, te figure ne bi se trebale svirati

kao pozicijski arpeggio, već kao motivička melodija. Takva aktivnost može dovesti do naprezanja šake tako da je također iznimno važno da se tijekom trilera ruka svjesno opušta, što je i potkrijepljeno piano dinamikom trilera. Premještanje pozicije na sljedeću figuru mora biti izvedeno što ekonomičnijim pokretom; to što je ugođaj ovog segmenta nervozan i sporadičan ne znači da i pokreti ruke moraju biti takvi.

Što se tiče lijeve ruke, ovdje se nema puno za reći iz tehničkog aspekta, osim detalja da je najdonju notu tremola korisno svirati s 5. prstom cijelo vrijeme umjesto s 3. Razlog tome je što se time postiže mirnija ruka s manje pokreta za promjene pozicije, čime se i olakšava ekonomičnost pokreta desne ruke budući da lijeva manje smeta svojim pokretima. Iznimka tom prstometu je prva nota kompozicije u lijevoj ruci, za koju je radi *sforzanda* na početku spretnije svirati s 3., a možda čak i s 1. prstom. Ekonomičnost promjena pozicije vrijedi isto kao za desnu ruku.

*Languido* odlomak ne predstavlja značajne tehničke izazove. Tempo je miran te se zahtjevnost primarno očituje u interpretacijskom oblikovanju, koje ću pobliže opisati u interpretacijskoj analizi.

Suprotno tome, nastup prve teme predstavlja jedan od najkompleksnijih tehničkih zadataka koji postoji: kako da se u *pp* dinamici u tempu *Presto con allegrezza* uspije postići gipkost i opuštenost ruke u dovoljnoj mjeri da melodija sačinjena od trozvuka zvuči uglađeno i spretno? Kao da to nije dovoljno, Skrzabin ovdje još i piše značajan skok unutar te iste melodije.

Pri ovom mjestu najkorisnije je prvih 1-2 tjedna rada vježbati desnu ruku posebno. Model u lijevoj ruci se ponavlja i ne predstavlja tehnički izazov te bi u početnim fazama samo odvrćao pozornost u kritičnom razdoblju kada je od najveće važnosti ispravno postaviti gipke i ekonomične pokrete desne ruke. Poliritmija 2:3 među rukama prisutna je cijelo vrijeme, međutim taj izazov ne bi trebao biti pretjerano zahtjevan za ikoga tko odluči započeti ozbiljan rad na Sonati. Uobičajene vježbe za poliritmiju u ovom su slučaju primjenjive te ih ne smatram potrebnim detaljno razlagati.

Od iznimne je važnosti nakon svakog impulsa sviranja tipke što je više moguće opustiti desnu ruku kako bi se od samog početka ustalila navika svjesno gipke ruke. To je i inače dobra praksa, ali ovdje je to preduvjet za uspješno buduće izvođenje. Sljedeća vježba olakšava taj proces:



### Primjer 10

**Pogreška! Izvor reference nije pronaden.** prikazuje početnu, čitajuću vježbu u kojoj se najprije svira samo gornji glas akorda legato i espressivo (kao što je prikazano u primjeru) dok se ostala dva tona trozvuka sviraju staccato, piano i leggiero. U kasnijim fazama izrađivanja korisno bi bilo i proći ostale glasove po istome principu, dakle da je srednji legato a vanjski staccato, i isto tako i za donji glas. Naposljetku će to ionako biti osjećaj koji ruka ima pri uspješnom izvođenju odlomka u pravom tempu.

Najbrži način za savladavanje ovog segmenta je da se svjesno „sluša“ vlastita ruka. Pod time mislim da je svaki prijelaz između dva akorda koji ne ispadne spretno potrebno izolirati i zapitati se: koji je najekonomičniji pokret kojim se ovaj konkretni prijelaz može izvesti? Ponovo, to je i inače dobra praksa ali je u ovom slučaju neophodno. Takav način vježbanja potiče nas da se ne prepustimo bezumnom izvođenju pokreta kojeg ruka automatski napravi kod prvih par čitanja, već da „uključimo mozak“ i aktivno se trudimo kako bi nam pokreti bili najspretniji mogući.

Ovdje bih podijelio prstometni detalj koji meni odgovara ali ne mora nužno svima. Pri akordu ais-dis-fis u taktu 47, 49, 50 i na svim sljedećim analognim mjestima koristio bih prstomet 2-3-5 umjesto Skrjabinovog 2-4-5. Razlog tome je što se pri 2-4-5 prstometu ruka orijentira blago u smjeru suprotnom od kazaljke na satu, čime se skok natrag na palac u sljedećem akordu znatno otežava. Svjestan sam da taj prstomet zahtijeva veću ruku od prosječne, ali ako je moguće koristiti taj prstomet, on znatno pridonosi glatkoći melodijske linije.



Za skokove desne ruke taktu 60 pogotovo, a i za cjelokupan nastup prve teme također je izrazito korisna sljedeća vježba:



**Primjer 11**

Na dugim notama ruka se opušta, a istovremeno se razmišlja o sljedećoj poziciji i priprema što ekonomičniji skok. Kroz dovoljno repeticija ispravan i spretan pokret ruke se automatizira. Pri tome valja napomenuti da na ovom mjestu lijeva ruka ima skok koji nije analogan desnoj te se u ranim fazama rada dešava da jedna ruka „smeta“ drugoj. Ovaj tehnički problem doveden je do ekstrema u taktovima 80-87. U ovoj sekvenci nailazimo na seriju akordičkih skokova u svakom drugom taktu dok lijeva ruka istovremeno izvodi skokove, a 2:3 poliritmija dodato otežava situaciju. Ove taktove najproduktivnije je izrađivati takt po takt na način da se ruke sviraju posebno naizmjenice kako bi se postigala potrebna neovisnost ruku. Nakon 3-5 puta naizmjeničnog sviranja svakog takta potrebno je pokušati spojiti ruke. Tek kada takva vježba s lakoćom uspije preporučljivo je krenuti na sljedeći takt. Cilj ovakve vježbe je da pokreti jedne ruke ne utječu na pokrete druge te da se time postigne lakoća izvođenja asimetričnih skokova među rukama.

Kada je ranije spomenuta vježba za skokove savladana, sljedeći je korak postupno povećati broj nota prije duge note opuštanja, što je prikazano u Primjer 12, temeljenom na taktu 81:



**Primjer 12**

Nakon savladavanja ove varijante vježbe, na analogan način potrebno je povećavati broj nota dok se ne dođe do 6 brzih nota, što je najviše prisutno u notnom tekstu.

Kod taktova 88-91 svakako je poželjno koristiti aranžman s obje ruke naveden u notnom tekstu. Koriste li se obje ruke naizmjenice, rukama se daje vrijeme adekvatnog opuštanja kako bi se minimizirala vjerojatnost naprezanja i ozljede.

Odlomak u kojem se izmjenjuju *imperioso* i *sotto voce misterioso affannato* motivi (t. 96-116) sadrži nekoliko tehničkih detalja vrijednih spomena. Kod *imperioso* motiva pri vježbanju potrebno je posebnu pozornost obratiti na gipkost i ekonomičnost lijeve ruke. Potrebno je izbjegavati vertikalne pokrete ruke te se kod promjene pozicije koristiti podmetanjem palca pomoću mišića palca u šaci. Sljedeća vježba, slična onoj navedenoj za 60. takt (Primjer 1) od velike je pomoći (Primjer 13):



Primjer 13

Ideja iza ove vježbe je da se ruka ima priliku adekvatno opustiti na svakom prijelazu u novu poziciju te da to opuštanje postane automatizirano. Ovom vježbom također se pomoću strateških dugih nota izbjegava nastajanje nesvjesnih grčevitih pokreta koji su prirodni refleksi pri prvih nekoliko čitanja, a nastaju zbog nesigurnosti u notni tekst.

Pri sviranju *affannato* motiva korisno je što manje odizati ruke od klavijature. Ako prsti ostanu blizu tipke puno je lakše kontrolirati dinamiku, ritam i naglaske. Za efektno i uspješno izvođenje kontrasta dvaju motiva ovog segmenta čak je preporučljivo da pri sviranju *affannato* motiva prsti budu oko 1-3 milimetara (ovisno o instrumentu na kojem se izvodi) „u tipci“ kako bi se maksimalno smanjio put tipke i rad koji impuls prsta mora napraviti.

Za izrađivanje akordičkih skokova na sredini 107. i 109. takta primjenjive su već navedene gradacijske vježbe za takt 81 (Primjer 12). Općenito, te vježbe mogu se koristiti za izvježbavanje bilo kojeg skoka u klavirskoj literaturi.

Nastup druge teme (t. 120) mirnijeg je tempa pa ne zahtijeva toliki tehnički rad kao prethodni odlomci, međutim sadrži tehnički izazov brzog dovođenja ruke na ispravne položaje, i to bez uznemiravanja opuštenog ugođaja. Kao i kod prve teme i kod prijelaza na drugu temu, ekonomičnost pokreta ovdje nam je prijatelj. Potrebno je slušati se i obratiti pozornost postoji li prijelaz pozicije koji zvuči grčevito i nemirno, a idealno bi bilo da je svaki pokret ruke proračunat do te mjere da nam pokreti ne smetaju u eksperimentiranju agogičkog oblikovanja. Kao očit konkretan primjer, široki akordi u lijevoj ruci s predudarima na počecima taktova 122, 126, 130 i sličnima potrebno je precizno ritmički definirati kako bi ta strogost ritma pri učenju kasnije omogućila slobodu agogike radi sigurnosti koju stvara. Postoji mnogo načina na koji se ritam može definirati, najočitiiji od kojih je sljedeći (Primjer 14):



Primjer 14

Slijedi codetta, završetak ekspozicije, označena *Allegro fantastico* i *Presto tumultuoso esaltato*. Codetta predstavlja velik memorijski i tehnički izazov za izvođača. Kao što je to bio i slučaj kod nastupa prve teme, ovaj odlomak potrebno je značajan period na početku rada vježbati posebno. Prisutne su nagle promjene akorada, ogromni skokovi u lijevoj ruci i brze izmjene položaja u obje ruke.

Osminke u lijevoj ruci korisno je izvježbavati koristeći već navedenu ritamsku vježbu za lijevu ruku *imperioso* motiva iz prijelaza iz prve u drugu temu (Primjer 13).

Kako bi se akordi u desnoj ruci što spretnije mogli izvesti, potrebno je shvaćati grupe od 2 akorda kao jedan položaj te istog trenutka čim se odsviraju unaprijed naći sljedeći položaj. Kod vježbanja u sporom tempu, ruku valja svjesno opustiti čim se novi položaj nađe i to prije sviranja sljedećeg akorda. Pritom je također važno izbjegavati „pritiskanje“ ruke za izvođenje naglasaka na drugi akord u poziciji. Naprotiv, valja se koristiti snagom vrška prstiju i oslanjati se na „grabljenje“ prstima pri impulsu udara tipke. Takvim načinom sviranja osigurava se opuštenost ruke te se izbjegavaju ozljede.

Za izvježbavanje brzih oktavnih skokova u lijevoj ruci, primjerice na početku takta 146, sljedeća vježba od velike je koristi:



#### Primjer 15

Poput većine prethodnih vježbi, metoda koju ovaj primjer prikazuje temeljena je na periodičnom svjesnom opuštanju ruke koje pridonosi automatizaciji i glatkoći pokreta. Budući da pijanisti mogu automatski odrediti opseg oktave, vježba prikazana u Primjer 15 usredotočuje se na izvježbavanje gipkog skoka palca, što osigurava siguran i predvidljiv skok oktave.

Pri izvođenju naglašanih akorada u desnoj ruci u taktu 146 i ostalim sličnim mjestima moguće je dobiti puno veću snagu s manje truda ako se ruka postavi na način da su prsti pozicionirani gotovo pod pravim kutem u odnosu na klavijaturu. To se postiže blagim podizanjem zgloba, što rezultira djelotvornijim prijenosom težine ruke na klavijaturu. Međutim, pritom je vrlo važno napomenuti da potpora aktivnih prstiju i mišića šake također mora biti prisutna budući da efikasan prijenos energije na klavijaturu poglavito ovisi o čvrstoj točki kontakta prsta i tipke. Ovakav način izvođenja može se generalizirati i na ostatak klavirske literature kada nam je cilj dobiti snagu s što manje truda.

Taktom 185 započinje provedba Sonate. Glazbena faktura desne ruke u taktovima 185 – 190, 193 – 194, 207 – 210 i 213 – 214 može se, iz tehničkog aspekta, opisati kao kombinacija tehničkih izazova na koje nailazimo u nastupu prve teme teme i *tumultuoso* odlomka iz *codette*. Ukratko, bitno je imati na umu da se promjene položaja od akorda do akorda izvode mirnom i opuštrenom rukom i ekonomičnim pokretima te da su prsti aktivni pri impulsu udara tipke. Vježbe opisane ranije te prikazane Primjer 11 i Primjer 12 su primjenjive.

U taktovima 192, 196, 212 i 216 nalazi se 2:5 poliritmija. Izvođenje ove poliritmije nije pretjerano tehnički zahtjevno, ali svejedno ga je vrijedno spomenuti jer je za tok glazbe važno da se poliritmija izvede ispravno. U tim taktovima valja obratiti pozornost da druga, naglašena četvrtinka s točkom u desnoj ruci bude na ispravnom ritamskom mjestu budući da je motivički element (dio *imperioso* motiva) te se radi toga ne smije požuriti s velikom kvintolom u lijevoj ruci.

Taktovi 204 – 206 sadržavaju veliko proširenje u fakturi, što se očituje širokim slogom, raskošnim akordima i skokovima u lijevoj ruci. Ti skokovi predstavljaju tehnički izazov sličan onom iz nastupa druge teme te je potrebno pri vježbanju precizno odrediti na kojem mjestu u taktu se predudari nalaze. Time se omogućuje da se skokovi u lijevoj ruci automatiziraju te da ne smetaju glazbenom toku značajne pjevne melodije (uzete iz *Languido* odlomka iz uvoda) koju ocrtavaju akordi desne ruke. Moja preferencija za ritamsko oblikovanje lijeve ruke ovog segmenta je sljedeća (Primjer 16):



Primjer 16

Ovi skokovi su prilično nespretni za izvesti te zahtijevaju strpljenje i trud kako bi se uspješno izradili. Što se tiče metode vježbanja, ona se može konstruirati po uzoru na već navedene vježbe za skokove prikazane Primjer 11 i Primjer 12.

Počevši od takta 224, prisutne su kvintole s akordima u desnoj ruci. To je značajno jer upravo po uzoru na to mjesto valja odrediti tempo kojim se započinje provedba budući da je jedno od najzahtjevnijih. Izvođenje tih kvintola uvelike može olakšati sljedeći prstomet (Primjer 17):



Primjer 17

Ovaj je prstomet koristan iz nekoliko razloga. Ponajprije, u prvih par akorada vidljivo je da se 4. prst koristi na crnim, a 5. na bijelim tipkama, što je ugodno s obzirom na prirodan oblik ruke. Nadalje, zaokružen prstomet, gdje se na tonu dis2 3. prst mijenja u 2. prst priprema širenje šake za jednostavnije izvođenje skoka na četveroglasni povećani kvintakord na tonu B. Naposljetku, crtama su označena klizanja prstiju s crne na susjednu bijelu tipku te su ona osmišljena na najekonomičniji mogući način. Ovo mjesto predstavlja jednu od rijetkih situacija kada smatram potrebnim eksplicitno prikazati prstomet budući da je faktura gusta i mora se spretno izvesti kako bi muzički spadala u kontekst odlomka.

U taktovima 231 – 232 te 239 – 240 ponovo su prisutni veliki skokovi u lijevoj ruci te zahtjevan niz akorada u desnoj. Već spomenute vježbe za skokove i akordske melodije (prikazane Primjer 10, Primjer 11 i Primjer 12) ovdje su također primjenjive, pri čemu je preporučljivo da lijeva ruka putuje iznad desne te da desna radi minimalne vertikalne pokrete kako ne bi fizički smetala lijevoj.

U taktovima 233 i 241 preporučljivo je dva naglašena četveroglasna povećana kvintakorda svirati samo s desnom rukom, budući da se na taj način izbjegava eventualno raspadanje nota u oktavnom odnosu pri izvođenju.

Iako je na početku codette ekspozicije, označene *Allegro fantastico*, već bio prisutan, tehnički izazov koji počinje u taktu 289 ovaj put je produžen na 16 taktova. Radi se o punktiranom ritmu, pri čemu je šesnaestinka ton odsviran s 4. prstom kojeg slijedi septakord. Ovo se odvija u brzom tempu te je značajno spomenuti budući da može biti nespretno te ako se ne shvati kao tehnički izazov koji zahtijeva pažnju, može dovesti do naprezanja ruke. Sljedeća vježba primjenjiva je za ispravno izvođenje ovog motiva, označenog *con una ebbrezza fantastica*:



**Primjer 18**

Pri izvođenju ove vježbe (Primjer 18) najvažnije je čuvati svoju ruku. Cilj je da ruka ostane opuštена te da se kratke note uvijek sviraju *leggiero* te ako se osjeti ikakvo naprezanje u tetivama ruke potrebno je smanjivati tempo vježbe do trenutka kada se vježba može izvesti bez napora. Kao i u ostatku vježbi, treba ostati strpljiv i znati da iako možda ne možemo odmah dobiti pravi tempo, kontinuirani i strpljiv rad napravit će svoje i omogućit će automatizaciju opuštenih i ekonomičnih pokreta.

Sekvenca u taktovima 313 – 328 predstavlja sintezu svih dosad spomenutih tehničkih izazova te je najzahtjevniji odlomak za izvođenje. Prisutni su 3:4 i 3:5 poliritmovi, veliki skokovi i akordske linije u lijevoj ruci, kompleksna harmonijska i polifonička struktura te postupni crescendo koji je potrebno inteligentno raspodijeliti tijekom trajanja ovog odlomka.

Međutim, ljepota načina na koji sam izložio tehničku analizu do sada je da je savladavanje svih tehničkih segmenata nadohvat ruke koristeći sve već navedene vježbe i metode. Kombinirajući te metode i slušajući kvalitetu zvuka koji proizvodimo, vježbajući posebno kada je to potrebno te imajući na umu da ovaj odlomak pogotovo zahtijeva veliko strpljenje i puno vremena, svaki pijanist za sebe u mogućnosti je konstruirati personalizirane tehničke vježbe koje će biti najefikasnije za njega.

Upravo to je glavna misao koju želim prenijeti kao zaključak tehničke analize: Svačiji mozak drugačije funkcionira, svaka ruka je drugačije građena i svatko reagira na određen način izloživši se određenoj metodi vježbanja. Profesori i literatura mogu nam prenijeti samo isječke vježbi, generalne savjete te metode za rad, međutim interpretova dužnost je da te savjete sintetizira u personalizirani metodički model koji će odgovarati toj konkretnoj osobi te osigurati uspješan rad s izvrsnim rezultatima, istovremeno izbjegavajući ozljede ruke.

Budući da u nastavku notnog teksta dolazi repriza sonate, za savladavanje tehničkih izazova koji slijede primjenjive su već izložene metode te bih tom mišlju priveo tehničku analizu kraju.

### **3.4. Interpretativna analiza**

Na samom početku interpretativne analize valja napomenuti kako je Skrijabin priložio programski sadržaj u notnom tekstu Sonate. Program je isječak njegove poezije, *Le Poème de l'Extase* (vl. pr.):

Prizivam u život vas,

Skrivene težnje!

Utopljene

U mračnim dubinama

Duha stvaralačkog,

Bojažljivi

Zametci života,

Vama smjelost

Ja prinosim!



Kroz ove stihove jasna je Skrjabinova težnja da kroz glazbu Sonate izražava svoje unutarnje duševno stanje, koje je nesigurno i promjenjivo. Također traga za odgovorima na osnovna pitanja o naravi svijesti i unutarnjih kreativnih sila koje jedva čekaju da izađu na vidjelo.

Ta težnja očituje se ponajprije u eksploziji uvoda kompozicije nakon stvaranja napetosti kroz trilere u dubokom registru. Dok Gould uvod kompozicije svira u mirnijem tempu i na ugladen način staložene agogike, Trifonov i Hamelin nalaze dobar kompromis između poštivanja ritamskih vrijednosti i predočavanja naglašenih nota ispada. Richter odlazi u suprotan ekstrem od Goulda, znatno skraćujući trajanja nota, što se također može opravdati oznakom *impetuoso*, što znači naglo, impulzivno.

Promjenjivo duševno stanje koje Skrjabin predočava također se očituje kroz harmonijsko-melodijsku fakturu *Languido* odlomka (tal. *slabo, malaksalo*), koji dopušta ekstremna agogička odstupanja. To se čuje u izvedbi Richtera, koji značajno produžuje prevezani ton motiva uzdaha, te također u izvedbi Trifonova, u kojoj on kao efekt ekstremno brzo „preleti“ svaku kromatsku melodiju u osminkama. Suprotno tome, Gould odlučuje da je najbolji način predočavanja oznake *Languido* strogo pridržavanje ritamskih vrijednosti s minimalnim odstupanjima, s čime bih se morao složiti.

Prije no što nastavim na nastup prve teme, važno je napomenuti osminku pauzu na počecima taktova 19 i 23. Ta pauza je motivička te ju treba naglasiti te iako u notnom tekstu nije vidljivo opravdanje za zanemarivanje iste, a od navedenih izvedbi jedino je Gould i Hamelin odlučuju ispoštovati.

Smatram da se temelj interpretativnog oblikovanja Sonate poglavito očituje kroz određivanje odnosa tempa i ugođaja između kontrastnih dijelova. Primjerice, važno je odmjeriti točno kakva razlika je između samog početka sonate i drugog dijela uvoda, oznake *languido*, ili, isto tako, između *Languido* odlomka i nastupa prve teme. Općenito, jedan od najzahtjevnijih interpretativnih izazova je primijetiti i pokazati te razlike u ugođaju među kontrastnim dijelovima kao i između pojedinih građevnih elemenata fature unutar istog dijela.

Gould se pri nastupu prve teme odlučuje na ekstremno spor tempo ( $\text{♩}=70$ ), što se teško može opravdati s obzirom na oznaku *Presto con allegrezza*. U kombinaciji s blago bržim tempom *Languido* odlomka, efektivno poništava kontrast koji je impliciran u notnom tekstu. Hamelin, suprotno tome, uzima ekstremno brz tempo ( $\text{♩}=165$ ), pri kojem je čak i jednom od tehnički najspretnijih pijanista kao što je on teško vjerno prikazati artikulacijske oznake.

Trifonov ( $\text{♩}=135$ ) i Sofronicki ( $\text{♩}=120$ ) u tom smislu nalaze odličnu ravnotežu između poštivanja oznake tempa i prilagođavanja istog svrsishodno jasnoći izvedbe. Trifonov se drži svoje odluke da lokalno ubrzava na pojedinim grupama osminki, čak i kada to nije opravdano oznakom *rubato*. To može biti efektno u svrhu dinamičnosti izvedbe međutim, po mom osjećaju, u ovoj je izvedbi taj efekt na granici pretvaranja u nesvjesni refleks koji ne pridonosi logičnom oblikovanju glazbe. Unatoč tome, vjerno se drži artikulacijskih oznaka te mu je razlika između *staccata* i *legata* kristalno jasna, kao i Richteru.

Gould, uz prespor tempo, odlučuje zanemariti artikulacijske oznake u nastupu prve teme, te pretvara njen nastup u romantičarsku „kašu“ pod pedalom umjesto žive i napete ekspresionističke glazbe koju notni tekst ocrta. Uz to, nedostaje mu jasnoća gornjeg glasa melodije u odnosu na ostatak fature, iako je teško procijeniti je li to uzrokovano lošom kvalitetom snimke ili samom izvedbom.

Kontrast *Imperioso* (tal. *zapovjednički, carski*) i *affannato* tema također je primjer borbe raznih kreativnih sila koje Skrjabin opisuje u programu Sonate. Hamelin se odlučuje na prilično „oštro“ izvođenje *affannato* motiva, što umanjuje taj kontrast. Uzevši u obzir značenje pojma *affannato* (bez daha) ne čini mi se ispravno, s obzirom na notni tekst, svirati taj motiv toliko ispravno i artikulirano.

Zanemarujući spori tempo, Gouldovo shvaćanje *affannato* motiva čini mi se prilično vjerno oznaci i notnom tekstu budući da živopisno prikazuje osjećaj poteškoće da se dođe do daha. Sofronicki koristi nepravilno agogičko oblikovanje kako bi postigao sličan efekt, sa prilično dobrim uspjehom.

Pri izvođenju *Imperioso* motiva valja pripaziti na dinamički odnos između prve šesnaestinke lijeve ruke te prvog tona motiva u desnoj. Šesnaestinka ne bi trebala zvučati kao da je dio motiva, a na to najbolje od navedenih pijanista primjećuje te najspretnije izvodi Richter, dok kod ostalih, ako taj detalj uopće uspije, zvuči nenamjerno.

Pri prvom nastupu *Imperioso* motiva u Sofronickovljevoj izvedbi desna ruka ne uspijeva izvesti naglasak prve note jasno napisan u notnom tekstu dok Hamelin i Gould stavljaju prejak naglasak na prvu šesnaestinku lijeve ruke u odnosu na desnu. Trifonov ovdje nalazi pouzdano rješenje, naime on agogički odvaja te dvije note tako da se dosljedno izbjegava iluzija povezanosti, čime se taj detalj pravi dinamički robusnijim.

Ista opaska vrijedi za izvođenje *quasi trombe* motiva, međutim u ovom slučaju svi od navedenih umjetnika uspijevaju vjerno izvesti taj segment.

Neposredno prije nastupa druge teme, u četverotaktnoj frazi označenoj *molto accel.* valja smisleno odmjeriti kakvim se agogičkim oblikovanjem treba koristiti kako bi se druga tema najefektnije uvela. Gould, nastavljajući svojom idejom mirnog tempa, odlučuje ignorirati oznaku *accel.* te time dodatno poništava kontrastnu prirodu druge teme u odnosu na prvu. Hamelin, Richter i Trifonov imaju gotovo identično agogičko oblikovanje pri izvođenju ova četiri takta, za koje smatram da vjerno prikazuje ono što je napisano u notnom tekstu. Ipak, Sofronicki se, uz poštivanje *acceleranda* odlučuje na naglašavanje pauza u lijevoj ruci, blago ih produljujući dok desna ruka svira ligaturom prevezane akorde. Ovo je legitimno interpretativno rješenje budući da smiruje tok glazbe te se poziva na „bezdašnost“ *affannato* motiva, čime se djelotvornije priprema nastup druge teme.

Nastavljajući sa svojim ekstravagantnim interpretativnim idejama, Gould u nastupu druge teme odlučuje potpuno zanemariti periodičke agogičke oznake *rall.* vidljive u notnom tekstu te cijeli odlomak svira strogo u tempu. Međutim, u ovom odlomku tu odluku nipošto ne smatram nelogičnom budući da izbjegavajući *rallentanda* pridonosi *accarezzevole* (tal. *milujuć*) ugođaju druge teme kroz glatke i protočne silazne kromatske pomake srednjeg glasa. Iako odnos tempa prve i druge teme u Gouldovoj izvedbi nije vjeran oznakama tempa u notnom tekstu, njegovo interpretativno oblikovanje druge teme smatram legitimnim.

Hamelinovo shvaćanje druge teme slično je Gouldovoj, uz razliku da šesnaestinke skraćuje i na njima ubrzava čime pridonosi sporadičnom ekspresionističkom ugođaju djela u cjelini. Trifonov se koristi sličnim agogičkim trikom dok Richter to radi samo pri oznakama *a tempo*. Slično interpretativno oblikovanje koristi i Sofronicki.

Što se tiče druge teme, među navedenim snimkama ne nalaze se prevelike razlike u dinamičkom, artikulacijskom i agogičkom oblikovanju. Sve su interpretacije ovdje inteligentno osmišljene, pri čemu moram napomenuti da ni jedan od izvođača ne poštuje četiri *rall.* oznake vidljive u notnom tekstu u mjeri kojoj smatram potrebnim.

S druge strane, svaki od njih poštuje posljednju oznaku *molto rall.* kojom se uvodi *codetta* ekspozicije, što je i potrebno s obzirom da se napetost *Allegro fantastico* motiva ostvaruje poglavito kroz ugođajni kontrast u odnosu na kraj druge teme.

U *codetti* ekspozicije postoji nekoliko interpretacijskih detalja vrijednih spomena. Ponajprije, oznaku *molto accel.* kod *Allegro fantastico* motiva smatram bitnim ispoštovati budući da se time priprema *Presto tumultuoso esaltato* (tal. *burno i uzbuđeno*) ideja. To najspretnije izvodi Trifonov kroz korištenje stare pijanističke mudrosti: mjesto na kojem je napisan *accelerando* je najsporije. Zastavši pri prvih nekoliko nota daje si mnogo prostora za efektivan *accelerando*. S druge strane, Sofronicki odlučuje ignorirati tu agogičku oznaku, svirajući *Allegro fantastico* motiv u konstantnom tempu.

Nadalje, pauzu u taktu 142 valja ispoštovati u cijelosti budući da je tišina izrazito djelotvorna u svrhu stvaranja napetosti. Taj detalj najbolje izvode Hamelin i Sofronicki, dok Trifonov i Gould stavljaju posljednji akord u pedal te time poništavaju snagu tišine. Richter čak ni ne ispoštuje pauzu u cijelosti, skraćujući je za pola njenog trajanja. Međutim, Richter i Sofronicki samouvjereni ispravno poštuju pauze donjeg crtovlja u taktovima 150 i 154, za razliku od ostalih izvođača, što smatram posebno efektnim u pripremanju „grmljavine“ *quasi trombe imperioso* motiva u taktovima koji ih slijede.

Naposlijetku, tempo *tumultuoso esaltato* fraze važno je dobro odmjeriti, pri čemu sam se iznenadio da se Sofronicki odlučio za sličan sporiji tempo kao i Gould pri izvođenju ovog

odlomka ( $J.=120$ ). Trifonov je bliže  $J.=130$  tempu iako koristi značajnu agogiku kako bi naglasio važnost *quasi trombe* motiva, što smatram spretno izvedenim. Richter i Hamelin odlučuju prikazati svoju virtuoznost penjući se još malo više u tempu, čak i do  $J.=145$ . Neovisno na koji tempo se interpret odlučuje, u ovom je odlomku najvažnije dati publici da jasno primijeti izmjenjivanje značajnih motiva, u čemu svi od navedenih umjetnika uspijevaju.

Odlomak koji počinje taktom 185 interpretativni je izazov iz razloga što Skrjabin ne navodi nikakvu opisnu oznaku, niti oznaku tempa kako bi ga odvojio od prethodnog odlomka, označenog *Languido*. Navedeni umjetnici imaju drastično različita poimanja kako bi se ovaj početak razrade materijala trebao provoditi. Iz tog razloga smatram taktove 185 sve do 260 najzanimljivijim za usporedbu s obzirom na te razlike u interpretacijama.

Kod Goulda se očituje najdoslovnije shvaćanje notnog teksta, na način da nastavlja *languido* ugođaj te se strogo drži ritamskih vrijednosti. Vjerojatno se upravo radi ovog odlomka odlučio za mirniji nastup prve teme ranije u izvedbi, budući da tempo i ugladenost melodijskih linija konceptualno preciznije odgovara njegovom shvaćanju ovog odlomka, čime se postiže unificiranija izvedba.

Dijametralno suprotno tome, Richter implicitno shvaća ovaj dio u ugođaju prve teme što se očituje, između ostalog, u bržem tempu izvođenja. Richter također spretno izvada prijelaz iz takta 206 u takt 207, gdje radi subito piano (kao što je implicirano u notama), na što i Hamelin obraća pozornost, za razliku od Trifonova i Sofronickog, koji rade *decrecendo* u taktu 206.

Trifonov i Sofronicki u istom se odlomku oboje koriste ekstremnim i čestim agogikama i promjenama tempa kako bi dočarali razlike u mnoštvu motiva koji su prisutni. Hamelin se koristi istim interpretativnim sredstvima, iako u manjoj mjeri.

Međutim moram se osvrnuti na taktove 225 – 226 u Sofronickovljevoj izvedbi. On ovdje u potpunosti izobličuje ritam na način koji se ne može opravdati interpretacijskom slobodom. U navedenoj snimci tretira osminke i kvintole kao istu ritamsku vrijednost, čime

ekstremno ritamski izobličuje podupirujuće kvartole u lijevoj ruci. Te iste taktove najspretnije i najtočnije izvodi Hamelin, dok Richter usporava u trenutku kad na red stupe kvintole.

Sve u svemu, ovaj odlomak najbolje od svih dočarava kolike razlike mogu postojati u raznim izvedbama te na koliko se načina, više ili manje legitimno (iz subjektivnog stajališta), može oblikovati interpretacija Sonate.

Pozornost bih obratio na odlomak označen *presto giocoso* u kojem Gould, slijedeći dosadašnje interpretacijske preferencije koristi spori tempo unatoč oznaci tempa. To samo po sebi nije problematično, međutim ponovo poništava efekt kontrasta koji je namijenjen u odnosu na sljedeći odlomak, *meno vivo con delizia*, te time ugladuje glazbu koja je zamišljena da bude „uglata“ i sporadična. Svi od ostalih interpreata, suprotno tome, u manjoj ili većoj mjeri u istom odlomku poštuju autorove oznake i time vjernije predočuju originalnu generalnu sliku djela u cijelosti.

U odlomku *meno vivo con delizia* (t. 263) doima mi se važnim primijetiti motiv uzdaha u unutarnjem glasu, potkrijepljen Prometej-akordom u lijevoj ruci. Taj detalj najvjernije izvode Richter i Trifonov, dok primjerice Gould više obraća pozornost na gornji glas. Harmonijska struktura i motivički materijal ovog odlomka iznimno je vješto izrađen iz skladateljskog aspekta te se svaki od interpreata trudi da to i pokaže.

Taktovi označeni *a tempo* iz odlomka koji slijedi (t. 273 – 274 i 277 – 278) pobuđuju interes zbog raskošne i zanimljivo harmonizirane „kristalne“ uzlazne pasaže. S obzirom na te taktove, preferiram Trifonovljevu i Richterovu izvedbu, budući da oni najtočnije pogađaju tempo i balans tonalnih boja koji je zamišljen za ove taktove. Vjerojatno zbog lošije kvalitete snimke, u Hamelinovoj mi izvedbi nedostaje intenziteta gornjeg registra dok Gould razvlači te taktove do točke gdje se napetost i interpretativni intenzitet gubi.

Klimaks provedbe (t. 305 – 328) Sofronicki izvodi ritmički neprecizno i općenito neuredno te ne obraća pozornost na postupnu gradaciju materijala. Richter i Trifonov stavljaju preveliku težinu na kvartole u desnoj ruci u taktu 316 i ostalim analognim, dok Hamelin

inteligentnije uspostavlja dinamički balans te u fokus stavlja „zapomagajuće“ oktave u lijevoj ruci, za koje smatram da su puno bitnije u fakturi ovog odlomka.

Držeći se jedinstva izvedbe sonatnog oblika, interpreti u reprizi zasebno nastavljaju slično glazbeno oblikovanje poput ekspozicije. Počevši od takta 401 Trifonov ponovo uzima dovoljni agogički zamah te time uspijeva veoma spretno oblikovati *accel. poco a poco* čime postiže efektan prijelaz u *estatico* odlomak, koji sačinjava klimaks *code*. Pri odlomku *con luminosità* požuruje akordske fragmente desne ruke čime postiže da posljednji akord *quasi trombe* motiva ne izgubi intenzitet putem prirodnog opadanja dinamike nakon udara tipke. Richter i Gould uspijevaju zadržati taj intenzitet bolje kontrolirajući dinamiku akordskih fragmenata dok Sofronicki odlučuje pustiti pedal basa s tom svrhom.

Kod izvođenja *estatico* odlomka Sofronicki i Trifonov požuruju repetirajuće akorde u srednjem glasu, dok ih Hamelin i Richter puštaju da traju koliko je zapisano, čime uživaju u njihovoj zvučnosti te pridonose grandioznosti vrhunca *code*.

Kao zaključak interpretativne analize reći ću da što se dublje ulazi u konkretne izvođačke odluke to je teže odabrati superiornu izvedbu. Pitanje „Koja je izvedba najbolja“, čak i u subjektivnom smislu u suštini neodgovorivo je i besmisleno. Svaka izvedba prikazuje jedinstvenu sliku unutarnjeg interpretovog svijeta i glazbenog shvaćanja. Upravo je to i ljepota glazbe, kao i umjetnosti općenito. Kroz interpretativni rad na Sonati naučio sam mnogo o svojem shvaćanju glazbe te se nadam da će slična iskustva imati budući studenti u slučaju da odluče raditi na ovoj misterioznoj i nesvakidašnje zanimljivoj kompoziciji.

## 4. Zaključak

Kako bi se postigla legitimna izvedba, potrebno je u nekoj mjeri poznavati pozadinu djela, u smislu konteksta djela u skladateljevom opusu i konteksta skladatelja u odnosu na vrijeme u kojem je djelovao. Ipak, smatram da glavnina pijanistovog vremena i truda pri radu na Sonati mora biti usmjerena na proučavanje i istraživanje konkretnih specifičnosti djela iz mnogo raznolikih aspekata. Budući da primarno pristupam Sonati iz izvođačkog aspekta,

smatram prikladnim da su motivička, harmonijska i formalna analiza sažete u jednu ujedinjenu cjelinu. Skladatelj ili teoretičar tim bi aspektima djela zasigurno pristupio mnogo detaljnije, dok bi muzikolog uložio mnogo više truda i vremena u proučavanje povijesnih i stilističkih detalja koji vjernije smještaju Sonatu u kontekst Skrjabinovog stvaralaštva kao i u kontekst cjelokupnosti glazbe tog razdoblja.

Imajući na umu primarnu motivaciju koja stoji iza ovog rada, koja je posvetiti se specifičnostima djela kao takvog, ograničio sam opsežnost skladateljevog životopisa i stilističkih karakteristika ostatka njegovog opusa kako bi do izražaja mogli doći segmenti koje smatram najrelevantnijima s obzirom na moj predmet užeg interesa. To su, očito, tehnička i interpretativna analiza.

Iako bi se kroz tehničku analizu moglo ulaziti u još puno veće detalje nego što je to učinjeno u ovom radu, postoji trenutak u kojem konkretni savjeti i metode za vježbanje prestaju biti korisni uzevši u obzir psihomotoričke razlike između pojedinih pijanista. Radi toga izložio sam samo najprimjenjivije i najkorisnije metode koje su mi služile pri radu na kompoziciji. Time dopuštam da eventualni budući studenti koji će se odlučiti koristiti ovaj rad kao pomoć pri vlastitom tehničkom radu imaju slobodu da sami sebi odrede najdjelotvornije metode vježbanja te da tim putem izoštre svoju sposobnost samoprocjene.

Unatoč činjenici da bi svaki respektabilan izvođač trebao težiti vlastitom jedinstvenom načinu interpretacijskog oblikovanja, smatram da je usporedba više različitih izvedaba iznimno koristan alat prema shvaćanju na koje si načine možemo dopustiti slobodu. Kada pričamo o interpretaciji, izbjegavaju se riječi „krivo“ ili „točno“, međutim može biti da je interpretacijski detalj „neukusan“ ako odvrća pozornost od suštine djela. Isto tako, za nekonvencionalnu interpretaciju može se reći da je „uvjerljiva“ ako usprkos naizgled neobičnih odabira uspijeva prenijeti srž djela u srca publike. Upravo to mora biti misao vodilja svakog ambicioznog interpreta, pri čemu se nadam da moje usporedbe mogu služiti kao dobar primjer.



## 5. Literatura

1. Poveznice *Youtube* snimaka izvedaba korištene u interpretativnoj analizi (pristupljeno 10. siječnja 2022.):
  - 1.1. Gould: <https://www.youtube.com/watch?v=HT2FXqUJLls>
  - 1.2. Hamelin: <https://www.youtube.com/watch?v=emYTG80B2vU>
  - 1.3. Richter: [https://www.youtube.com/watch?v=xDTgj\\_69JKA](https://www.youtube.com/watch?v=xDTgj_69JKA)
  - 1.4. Sofronicki: <https://www.youtube.com/watch?v=GKHJ52t5xU0>
  - 1.5. Trifonov: <https://www.youtube.com/watch?v=ShEPSqrFVrw>
2. Bowers, Faubion. *Scriabin, a Biography*. New York: Dover Publications, <sup>2</sup>1996.
3. Blachnio, Filip. 2013. *The evolution of musical language and sonata form in the piano sonatas of Alexander Nikolayevich Scriabin*. Doktorski rad. Texas: Rice University. Houston.
4. Song, Soomi. 2018. *The development of Expressionism in Alexander Scriabin's Piano Sonatas*. Doktorski rad. Ohio: University of Cincinnati. Cincinnati,
5. Životopis, Skrjabin. <http://www.scriabin-association.com/scriabin-biography> (pristupljeno 10. siječnja 2022.)
6. Životopis, Skrjabin. <https://croatianscriabinsociety.com/en/biography> (pristupljeno 10. siječnja 2022.)
7. Skrjabin, Aleksandr. *Sonate Nr.5*. Ur.: Günter Philipp. Leipzig: Peters, 1971.

## 6. Prilog

### 6.1. Popis primjera

Primjer 1 .....	9
Primjer 2 .....	9
Primjer 3 .....	10
Primjer 4 .....	11
Primjer 5 .....	11
Primjer 6 .....	12
Primjer 7 .....	12
Primjer 8 .....	13
Primjer 9 .....	13
Primjer 10 .....	19
Primjer 11 .....	20
Primjer 12 .....	20
Primjer 13 .....	21
Primjer 14 .....	22
Primjer 15 .....	23
Primjer 16 .....	24
Primjer 17 .....	25
Primjer 18 .....	26

## 6.2. Prijevodi Skrjabinovih opisnih oznaka iz notnog teksta

Impetuoso	Naglo, nestrpljivo
Con Stravaganza	Ekstravagantno, sa neobičnošću
Languido	Onemoćalo, malaksalo
Con voglia	Sa željom
Accarezzevole	Milujući
Con allegrezza	Žurno
Imperioso	Zapovjednički
Affannato	Bez daha
Quasi trombe	Kao trublje
Allegro fantastico	Brzo, fantastično
Tumultuoso	Burno, uzburkano
Esaltato	Uzbuđeno, uzvišeno
Leggerissimo volando	Lako, leteći
Presto giocoso	Brzo sa zaigranošću
Con delizia	Sa oduševljenjem
Con una ebbrezza fantastica	Sa nestvarnom opijenošću
Misterioso	Tajnovito
Vertiginoso con furia	Vrtoglavno sa žestinom
Con luminosità	Sa svjetlinom
Estatico	Zaneseno, euforično

**6.3. Notni tekst Skrjabin, Aleksandr. *Sonate Nr.5*. Ur.: Günter Philipp. Leipzig: Peters, 1971.**