

Analiza 7. klavirske sonate, op. 64 Aleksandra Skrjabina

Bošnjaković, Mateo

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:116:246009>

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

MATEO BOŠNJAKOVIĆ

ANALIZA SEDME KLAVIRSKE SONATE, OP.
64 ALEKSANDRA SKRJABINA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

ANALIZA SEDME KLAVIRSKE SONATE, OP.
64 ALEKSANDRA SKRJABINA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Tomislav Oliver

Student: Mateo Bošnjaković

Ak. god. 2021./2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. art. Tomislav Oliver

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Sažetak

Glavna tema ovog diplomskog rada je formalna analiza Sonate br. 7, op. 64 Aleksandra Skrjabina. Uz analizu, koja zauzima centralni dio ovoga rada, nalaze se još poglavlja o Skrjabinovu životu i poglavlje o njegovim klavirskim sonatama. Na kraju rada nalazi se analiza značenja glazbenog materijala korištenog u sedmoj sonati, kao i tablica transpozicija *Mističnog akorda*.

Ključne riječi: Aleksandr Skrjabin, sonata, sonatni oblik, analiza, transpozicija.

Summary

The main topic of this thesis is a formal analysis of Sonata no. 7, Op. 64 by Alexander Scriabin. In addition to the analysis that occupies the central part of this work, there are other chapters on Scriabin's life and a chapter on his piano sonatas. At the end of this thesis stands an analysis of the meaning of the musical material used in the seventh sonata, as well as a table of transpositions of the *Mystic chord*.

Key words: Alexander Scriabin, Sonata, Sonata Form, Analysis, Transposition

SADRŽAJ:

1. Uvod	1
2. Životopis.....	2
3. Klavirske sonate Aleksandra Skrjabina	4
3.1 Sonata br. 1 u f-molu, op. 6	6
3.2 Sonata-fantazija (br. 2) u gis-molu, op. 19.....	7
3.3 Sonata br. 3 u fis-molu, op. 23	8
3.4 Sonata br. 4 u Fis-duru, op. 30.....	9
3.5 Sonata br. 5 u Fis-duru, op. 53.....	10
3.6 Sonata br. 6, op. 62.....	11
3.7 Sonata br. 8, op. 66.....	11
3.8 Sonata br. 9, op. 68.....	12
3.9 Sonata br. 10, op. 70.....	13
4. Analiza	15
4.1 Sonata br. 7, op. 64.....	15
4.2 Formalna analiza Sonate br. 7, op. 64.....	17
4.3 Analiza izvanglazbenog sadržaja.....	54
5. Zaključak.....	61
6. Literatura.....	62

1. Uvod

Tema ovog diplomskog rada je formalna analiza Sonate br. 7, op. 64 Aleksandra Skrjabina. Skrjabinova glazba oduvijek je bila predmet analize te mnogi autori i danas proučavaju njegova djela. Njegove sonate, koje je pisao kroz cijeli svoj stvaralački period, predstavljaju jedno od najznačajnijih ostvarenja ove forme u 20. stoljeću. Pojedini autori se, pored formalne analize njegovih sonata, bave i njihovim izvanglazbenim značenjem, o čemu će biti govora i u ovom radu.

Detaljnou formalnom analizom sonate vidjet ćemo kako Skrjabin tretira sonatni oblik, njegovu makrostrukturu, ali i kako se koristi glazbenim materijalom te što mu je poslužilo kao temelj za izgradnju melodije i harmonije.

Poglavlja koja slijede donose Skrjabinov životopis, zatim pregled i kratku analizu njegovih klavirskih sonata te formalnu analizu Sedme sonate op. 64.

2. Životopis

Aleksandr Nikolajevič Skrjabin rođen je u Moskvi 6. siječnja 1872. Prema julijanskom kalendaru, rođen je na Božić, odnosno 25. prosinca 1871. Rođen je u plemićkoj obitelji i bio je jedino dijete svojih roditelja. Vrlo rano, malo više od godinu dana nakon rođenja, ostaje bez majke, koja umire od tuberkuloze u dobi od 23 godine. Njegova majka, Ljubov Petrovna, bila je talentirana pijanistica, učenica Antona Rubinsteina. Njegov otac, Nikolai Aleksandrovič Skrjabin, potekao je iz ruske tradicionalne aristokratske obitelji. Iako je većina članova njegove obitelji odabirala vojnu karijeru, Nikolai se nije odlučio za ovaj poziv. Umjesto toga, diplomirao je pravo na Univerzitetu u Moskvi, te je nakon suprugine smrti odlučio postati diplomat. Zbog ovoga je često izbivao iz kuće i sa sinom nije provodio previše vremena. Odgoj mladog Skrjabina preuzela je očeva sestra, koja je zaslužna za formiranje Skrjabina kao ličnosti, ali i kao glazbenika, obzirom na to da je od nje dobio prvu glazbenu poduku.

Od 1882. do 1889. godine Skrjabin pohađa Moskovsku kadetsku školu. U dobi od 10 godina počinje dobivati privatnu glazbenu poduku. Klavir tada počinje učiti kod ruskog pijanista i pedagoga Nikolaja Zvereva, koji je tada podučavao i Rahmanjinova. Teoriju glazbe uči kod Tanjejeva. Godine 1888., Skrjabin upisuje Moskovski konzervatorij i nastavlja studirati teoriju glazbe kod Tanjejeva, a kasnije i kod Arenskog. Njegov profesor klavira tada postaje Safonov. Godinu dana prije završetka studija na Moskovskom konzervatoriju, Skrjabin ozljeđuje desnu ruku. Kao rezultat te ozljede, nastaje njegov op. 9, dvije skladbe za lijevu ruku. U istom periodu počinje pisati i svoju prvu klavirsku sonatu, koja je završena 1892. godine. Unatoč ozlijedi ruke, uspio je diplomirati 1892. godine, kao jedan od najboljih studenata konzervatorija, te se nakon studija odlučuje za karijeru koncertnog pijanista i skladatelja.

Kroz 1895. i 1896. godinu pod sponzorstvom i na nagovor Beljajeva, njegova tadašnjeg izdavača, Skrjabin je započeo svoju prvu turneju van granica Rusije, turneju na kojoj je izvodio i vlastita djela. Pariz, Bruxelles, Berlin, Amsterdam i Rim gradovi su u kojima Skrjabin ima recitale. Turneja je bila vrlo uspješna, a o Skrjabinovim kompozicijama i o njegovom sviranju pisalo se s velikim oduševljenjem. Iako je turneja trajala i kroz 1897. godinu, Skrjabin nije zanemarivao svoj skladateljski poziv. Može se reći da su mu godine provedene na turneji bile izrazito produktivne, s obzirom na to da u ovom periodu dovršava svoj klavirski koncert, drugu i treću klavirsku sonatu

te prvu simfoniju. Iste godine oženio je Veru Isakovič, također pijanisticu i obožavateljicu njegove glazbe (Barany, 1985: 8).

Nakon povratka iz Pariza 1898. godine, Skrjabin dobiva mjesto profesora na moskovskom konzervatoriju, gdje ostaje predavati sve do 1903. godine. Tijekom ovog perioda Skrjabin nije prestajao koncertirati ni skladati. U ovom periodu Skrjabin počinje pokazivati veći interes za filozofiju i misticizam (ibid., 9), zanimajući se ponajviše za Nietzschea.

Nakon napuštanja konzervatorija, Skrjabin se s obitelji seli van Rusije. Tako u proljeće 1904. godine napušta Rusiju na šest godina, a provodi ih u Švicarskoj, Italiji i Belgiji. Godinu kasnije razvodi se od svoje tadašnje supruge Vere. Vera se nakon rastave vraća u Rusiju, gdje nastavlja izvoditi Skrjabinovu glazbu. Od prosinca 1906. do ožujka 1907. godine Skrjabin odlazi na turneju po Sjedinjenim Američkim Državama, gdje nastupa u New Yorku, Chicagu, Detroitu i Cincinnatiju. Na turneji izvodi svoj klavirski koncert i ostale solističke kompozicije. Američki novinari su njegov dolazak najavlјivali kao dolazak „ruskog Chopina“ (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 33). Nakon turneje, 1908. godine, sa svojom novom suprugom Tatianom Schloezer seli se u Bruxelles, gdje ostaje dvije godine. Ondje se upoznaje s teozofijom, koja će do kraja njegovog života imati veliki utjecaj na njegova filozofska stajališta, što se dakako odražava i na glazbu koju je stvarao. Prije povratka u Rusiju, počinje raditi na *Prometeju*, svojoj posljednjoj orkestralnoj skladbi, koja je dovršena 1910. godine te praizvedena 1911. u Moskvi.

U Moskvu se vraća 1910. godine i ondje ostaje sve do smrti. Od 1912. do 1913. godine odlazi na svoju posljednju turneju po Nizozemskoj, Njemačkoj i Švicarskoj. Ovo je period u kojem završava svoje posljednje tri sonate. Recitali u Londonu 1914. donijeli su mu veliki uspjeh, kao i izvedbu *Prometeja*. Nakon povratka u Rusiju održava svoje posljednje recitale – u Moskvi 1914. godine i u Sankt Peterburgu u siječnju 1915. Preminuo je na Uskrs, 27. travnja 1915. godine u dobi od 43 godine.

3. Klavirske sonate Aleksandra Skrjabina

Skrjabinove klavirske sonate pripadaju njegovim najboljim ostvarenjima, a i danas predstavljaju dio pijanističkog repertoara. One svakako zauzimaju centralni dio njegova klavirskog opusa, može se reći i da čine njegov vrhunac i obuhvaćaju najoriginalnija ostvarenja ove forme u 20. stoljeću. Arthur Eaglefield Hull, Skrjabinov biograf, predvidio je da će njegove sonate postići slavu i smatrati se dijelom repertoara te steći ugled kakav imaju Bachovih 48 preludija i fuga, Beethovenove 32 klavirske sonate i klavirska glazba Brahmsa i Chopina (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 36). Vrijeme je pokazalo da je Hullova pretpostavka bila točna. Skrjabin je sonate pisao tijekom cijelog svog stvaralačkog perioda, od 1892. godine kada je napisao prvu sonatu, do 1913. godine kada je dovršio svoju posljednju, desetu sonatu (Blachino, 2017: 10).

Osim jedinstvenog glazbenog jezika posebnost ovih sonata je i njihova programnost. Programnost se ovdje ne odnosi na postojanje određenog konkretnog teksta, povijesnog, liturgijskog ili sličnog, nego na izvanglazbeni sadržaj koji je Skrjabin iznosio u svakoj sonati (Barany, 1985: 35). Svaka tema i tematski materijal kojim se Skrjabin koristi, za njega ima poseban značaj i izražava njegovo stanje uma.

Razvoj Skrjabinova glazbenog jezika, kao i njegova poimanja forme, melodije, harmonije i ritma, vidljiv je kroz svih deset sonata. Njegov razvoj predstavlja put od stila u kojem pretežito upotrebljava melodiju kao osnovu tematskog materijala praćenu akordima (dakle, jasna distinkcija između melodije i pratnje, tj., melodije i harmonije) do više motivičkog načina razmišljanja u kasnijim sonatama. Moglo bi se reći da je to pristup koji ističe fragmentaran tretman glazbenog materijala. U prvim sonatama prevladava upravo ovakav način razmišljanja, gdje su melodije većinom dužeg trajanja uz akordičku pratnju, tako postoji jasna razlika između glavne melodije i pratnje. U kasnijim sonatama svaka melodija, svaka tema ima vlastitu ulogu u kontrapunktskom načinu razrade materijala, u kojem ne postoji „glavna melodija“ i gdje svaka melodija sudjeluje u izgradnji oblika.

U pogledu harmonije vidljiv je razvoj od harmonijskog jezika, koji počiva na kromatici u prvim sonatama, preko alteriranih akorda, pa sve do stvaranja vlastitog stila i stvaranja novog harmonijskog jezika u kojem melodija i harmonija imaju jednaku ulogu, stila u kojem je melodija neodvojiva od harmonije i obratno. Od četvrte sonate Skrjabin počinje razvijati vlastiti novi

harmonijski sustav, u kojem rabi disonantne alterirane akorde, najčešće alterirane dominantne akorde nakon kojih ne slijedi njihovo razrješenje, te ih tumači kao konsonantne akorde (ibid., 40). Ovaj proces razvoja vidljiv je i kroz petu sonatu. Od šeste sonate Skrjabin više ne upotrebljava predznake, tako da sonate više nemaju osnovni tonalitet. Također napušta dursko-molski sustav i okreće se vlastitim novim tehnikama.

Forma je za Skrjabina možda i najvažnija sastavnica. On i sam naglašava važnost formalnog plana i njegove uloge pri skladanju, a poznato je da je u svojim djelima uvijek težio simetriji i jedinstvu (ibid., 36). U klavirskim sonatama to jedinstvo Skrjabin ostvaruje kroz tematski materijal. U višestavačnim sonatama ovo se jedinstvo ogleda kroz korištenje istog tematskog materijala kroz sve stavke. Forma koju Skrjabin primjenjuje u svakoj sonati je sonatni oblik. U višestavačnim sonatama je barem jedan stavak pisan u ovoj formi, dok su sve ostale, jednostavačne sonate (od pete do desete), pisane u formi sonatnog oblika koji sadrži ekspoziciju, provedbu i reprizu, uz dodatak uvoda i *code* na kraju. U ekspozicijama Skrjabin tako, uvijek postavlja dvije kontrastne teme, u nekim sonatama i tri teme. Teme su uvijek karakterno različite, a u kasnijim sonatama često proizlaze od istog motiva, koji je najčešće iznesen prije ekspozicije, u uvodu. Nakon što je tematski materijal predstavljen u ekspoziciji, slijedi njegova razrada kroz provedbu, a često i kroz reprizu i *codu*. Skrjabin pritom transformira teme, često tako da im u potpunosti mijenja karakter, kombinira ih, kontrapunktski razrađuje, fragmentira i spaja te transponira. U kasnijim sonatama, kada napušta tonalitet koji, poznato je, igra značajnu ulogu u stvaranju kontrasta između odsjeka i tematskog materijala, formu prilagođava svojim novitetima, a tonalitet zamjenjuje tako da tematski materijal transponira više ili niže u odnosu na prvo izlaganje materijala. Također, kontrast koji nastaje modulacijom i promjenom tonaliteta u klasičnom sonatnom obliku, Skrjabin nadoknađuje stalnim dinamičkim promjenama, promjenama registra, promjenama u teksturi, a ponekad i potpunom transformacijom tematskog materijala.

Jedinstvo u formi ostvaruje i u jednostavačnim sonatama, tako da cijeli tematski materijal proizlazi iz jednog motiva. Često se taj glavni tematski materijal nalazi u uvodu ili ekspoziciji. Ovakav način povezivanja tematskog materijala doprinosi i ekonomičnosti forme, gdje je mikrostruktura sadržana u makrostrukтури i obratno, i gdje Skrjabin slijedi pravilo „manje je više“ (ibid., 37).

Sljedećih nekoliko stranica donosi kratak pregled svake sonate s informacijama o vremenu nastanka i praizvedbama, njihovoj recepciji i izvanglazbenom sadržaju svake. Također, opisana je formalna struktura svake sonate, svedena na najosnovnije informacije o obliku i rasporedu tematskog materijala. S obzirom na to da je glavna tema ovog rada analiza Sonate br. 7, op. 64, u ovom poglavlju preskočit će se kratki pregled ove sonate, jer joj je kasnije posvećeno cijelo poglavlje i detaljna analiza.

3.1 Sonata br. 1 u f-molu, op. 6

Svoju prvu sonatu Skrjabin je napisao u periodu od 1892. do 1893. godine, u Moskvi. Praizvedena je 23. veljače 1894. godine, a izveo ju je sâm Skrjabin. Sonata je nastala nedugo nakon Skrjabinove ozljede desne ruke i može se smatrati svojevrsnom glazbenom ekspresijom njegove odlučnosti da se izbori sa svojom sudbinom. Ako bismo tražili dublje značenje, možemo reći da tijek sonate predstavlja sljedeće: na početku pronalazi snagu za krenuti dalje, zatim slijedi razočaranje i propitivanje postojanja Boga (Barany, 1985: 43). Ovo rezultira Skrjabinovim razmišljanjem o smislu života i religije (ibid., 43). Prema njegovu tumačenju ovog perioda života u kojem je ozlijedio ruku na samom vrhuncu pijanističke karijere, sonata se može protumačiti na sljedeći način: prvi stavak usmjeren je prema Bogu, traženju nade i vjere, drugi stavak predstavlja molitvu, treći predstavlja izljev bijesa zbog situacije u kojoj se nalazi, a četvrti stavak; pogrebni marš, predstavlja smrt njegovih ambicija i nada u ozdravljenje (ibid., 44).

Dakle, sonata formalno ima četiri stavka i ovo je najduža klavirska sonata koju je Skrjabin napisao (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 38). Zanimljivo je da je pisana u f-molu, u istom tonalitetu u kojem Beethoven i Prokofjev pišu svoje prve sonate (ibid., 38). Prvi stavak u formi je sonatnog oblika, no umjesto standardne dvije, ima tri teme. Sve tri teme izložene su u ekspoziciji te se razlikuju po karakteru. Provedba donosi razradu materijala ekspozicije, odnosno razradu triju tema ekspozicije, dok repriza predstavlja ponavljanje ekspozicije. Nakon reprize slijedi kratka *coda*. Drugi stavak po svom karakteru može se protumačiti kao „prvo ozbiljno promišljanje o vrijednosti života, religije i Boga“ (Barany, 1985: 51). Formalna struktura stavka je trodijelna, ABA. Treći stavak, *Scherzo*, je rondo, formalne strukture ABACABA, a po svom karakteru može se protumačiti kao Skrjabinov „vapaj protiv sudbine, protiv Boga“ (ibid., 51). Četvrti stavak, pogrebni marš, povezan je s trećim jer treći stavak završava dominantnim septakordom, koji se

rješava na početku četvrtog stavka. Formalna struktura četvrtog stavka je trodijelna, ponovno forma ABA.

Svi stavci sonate su na neki način povezani u jednu cjelinu, što je vidljivo kroz njezin izvanglazbeni sadržaj (Skrjabinovo tumačenje vlastite tragedije i sudbine), ali su također povezani glazbenim sadržajem. Već je spomenuta veza između trećeg i četvrtog stavka, ali ono što povezuje sve stavke je motiv od triju tonova (f, g, as), koji je iznesen na početku prvog stavka, a korišten je u svim ostalim stavicima, naravno modificiran i ritmiziran na drugačiji način (ibid., 45).

3.2 Sonata-fantazija (br. 2) u gis-molu, op. 19

Prve skice ove sonate datiraju iz 1892. godine, kada je Skrjabin na njoj počeo raditi u Genoi. Praizvedena je 5. svibnja 1896. godine u Parizu, a izveo ju je sâm skladatelj (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 39). Nakon praizvedbe, Skrjabin je napravio reviziju sonate i dovršio ju 1897. godine. Pišući ovu sonatu, ugledao se na Beethovena, zbog čega je i dodao naziv *fantazija* – kao svojevrsni *homage* Beethovenovoj sonati op. 27, br. 2 (Mjesečeva sonata), koja nosi naziv *Quasi una fantasia* (ibid., 39). Skrjabin ne odaje počast Beethovenu samo nazivom, nego i formalnom strukturom sonate. Ova sonata je dvostavačna, kao što su i Beethovenove op. 27, br. 2, op. 90 i op. 111 (ibid., 39).

Prema Skrjabinu, inspiracija za ovu sonatu bilo je „more“. Njegovo objašnjenje glasi: „Prvi stavak (Andante) predstavlja tihu ljetnu noć uz morsku obalu. Provedba je tamni, uzrujan, duboki ocean. Dio u E-duru predstavlja mjesečinu koja miluje nakon prvog mraka. Drugi stavak (Presto) predstavlja široko, burno, uzburkano prostranstvo oceana“ (Barany, 1985: 55). Dva stavka su komplementarna, nadopunjuju se karakterom i raspoloženjem. S obzirom na to da je nazivu sonate dodan naziv *fantazija*, oba stavka imaju određeni improvizacijski karakter, što priliči formi *fantazije* (Barany, 56). Kontrast tematskih materijala u stavicima je smanjen, ali način razrade materijala ima brojne karakteristike stila Skrjabinovih zrelijih radova (ibid., 56).

Prvi stavak je sonatni oblik. Ekspozicija se sastoji od triju glavnih tema koje su karakterno slične. Provedba se sastoji većinom od materijala prve i druge teme, koje su u stalnom dijalogu i kontrapunktu. Repriza predstavlja ponavljanje materijala ekspozicije uz nekoliko promjena u prvoj i drugoj temi. Drugi stavak također je sonatnog oblika, ali je jednostavniji i sadrži vrlo malo Skrjabinova karakterističnog stila (ibid., 63). Ekspozicija se sastoji od dviju tema, koje se

karakterno razlikuju, za razliku od tema u ekspoziciji prvog stavka. U provedbi se Skrjabin većinom koristi materijalom druge teme. Repriza je skraćena u odnosu na ekspoziciju, dok se *coda* sastoji od istog materijala kao provedba i jednako tretira materijal.

3.3 Sonata br. 3 u fis-molu, op. 23

Treća Skrjabinova sonata napisana je između 1897. i 1898. godine, a praizvedena je u Moskvi 6. ožujka 1900. godine. Izveo ju je Vsevolod Buyukili (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 40). Ova sonata predstavlja vrhunac prvog razdoblja Skrjabinova stvaralaštva. Ako se ova sonata promatra s filozofske strane, ona predstavlja „pravi početak mističnog Skrjabina, koji sada pokazuje brigu oko oslobađanja duše od svjetovnih povezanosti kao što su patnja, tugovanje, razočaranje i sumnja“ (Barany, 1985: 67).

Sonata ima četiri stavka, koja su povezana – kako glazbom, tako i izvanglazbenim sadržajem. Ovu sonatu prati i program koji je 1905. godine napisala Skrjabinova druga supruga, Tatiana Schloezer. Ovaj program primjenjuje se i danas, kao dio programskih knjižica recitala na kojima se izvodi ova sonata. Sonata također nosi i naziv *Etats d'Ame*, što bi se moglo prevesti kao 'raspoloženja' ili 'stanja duše' (ibid., 66). Tako svaki stavak predstavlja određeno stanje. Prvi stavak predstavlja „neukročenu i slobodnu dušu koja strastveno roni u jamu tuge i razdora“ (ibid., 67). U drugom stavku „duša nalazi iluzorno i privremeno olakšanje, gubeći se u pjesmi i cvijeću“ (ibid., 67). Treći stavak predstavlja „dušu izgublenu u nježnim i melankoličnim osjećajima“ (ibid., 67), dok se u četvrtom stavku „čuje pobjednički glas duše u borbi, ali na kraju duša pada u novi ponor ništavila“ (ibid., 67).

Prvi stavak je sonatni oblik: u ekspoziciji se nalaze dvije teme; u provedbi se razrađuje pretežno materijal druge teme, praćen kratkim motivima prve teme; dok je u reprizi nastup prve teme znatno skraćen u odnosu na ekspoziciju, a druga tema ostaje nepromijenjena. Drugi stavak je trodijelan, ABA, gdje se A i B karakterno razlikuju. Treći stavak je također trodijelan, formalne strukture ABA. Tematski materijal korišten u ovom stavku pod velikim je utjecajem Chopina, posebno u pogledu melodije (ibid., 76). Četvrti stavak je u formi sonatnog oblika: ekspozicija donosi dvije kontrastne teme, dok je prva tema povezana motivički i ritmički s drugom temom prvog stavka (ibid., 77). U provedbi se većinom razrađuje materijal druge teme prvog stavka, a pred kraj provedbe upotrebljava se materijal prve teme u imitaciji. Repriza donosi male izmjene u

prvoj temi, dok druga tema ostaje nepromijenjena. Slijede još: druga provedba, u kojoj se kombiniraju materijali prve i druge teme i *coda*, kojom sonata završava.

3.4 Sonata br. 4 u Fis-duru, op. 30

Najkraća Skrjabinova sonata, dovršena je u Moskvi 1903. godine, a iste godine je i objavljena. Ova sonata je jedna od najizvođenijih Skrjabinovih klavirskih skladbi, te još uvijek zvuči „svježije i moderno kao što je zvučala prije 100 godina“ (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 42). Za ovu sonatu Skrjabin je 1904. godine nagrađen Glinkinom nagradom (ibid., 42).

Ovu sonatu, kao i prethodnu, prati programski sadržaj. Sonata ima dva stavka, prvi je sporijeg, a drugi bržeg tempa. Stavci su tematski povezani i može se reći da prvi stavak služi kao uvod u drugi (Barany, 1985: 84). Stavci su povezani tako da glavna tema prvog stavka služi kao glavna tema cijele sonate, te ju Skrjabin u drugom stavku pretvara iz početne melankolične teme u grandioznu i trijumfalnu temu. Sličan postupak nalazi se i u trećoj sonati, gdje Skrjabin temu iz prvog stavka ponovno upotrebljava u četvrtom stavku, naravno izmijenjenu.

Prvi stavak formalno ima četiri dijela. U prvom dijelu nalazi se glavna tema, ponovljena dva puta. Melodija je praćena disonantnim akordima te, iako se radi o Fis-duru, konsonantnih akorda koji bi potvrdili da se radi o Fis-duru nedostaje, pogotovo na teškim dobama (ibid., 85). Konsonantni tonovi zapravo se rabe kao prohodni tonovi na lakim dobama takta. Ovi postupci nagovještavaju razvoj novog Skrjabinova stila i razmišljanja o harmoniji. Drugi dio stavka ne donosi novi značajniji tematski materijal, nego se razrađuje dio materijala iz prvog dijela stavka. U trećem dijelu Skrjabin varira glavnu temu sonate, dok se četvrti dio može smatrati poveznicom između prvog i drugog stavka (ibid., 87).

Drugi je stavak u formi sonatnog oblika s ekspozicijom, provedbom, reprizom i *codom* te se karakterno razlikuje od prvog stavka. Glavni tematski materijal ovog stavka – uz izuzetak kasnijeg javljanja glave teme sonate, odnosno glavne teme prvog stavka – iznesen je u prvih osam taktova (ibid., 88). Ekspozicija donosi prvu i drugu temu, koje se potom razrađuju u provedbi. Provedba također donosi i nastup glavne teme prvog stavka. Repriza donosi ponovni nastup prve i druge teme u nešto izmijenjenom obliku, dok u *codi* slijedi ponovni nastup glavne teme prvog stavka, čime je tematski zaokružena cijela sonata.

3.5 Sonata br. 5 u Fis-duru, op. 53

Skrjabinova peta sonata nastajala je u Švicarskoj, u razdoblju između kolovoza i prosinca 1907. godine, a praizvedena je 1. prosinca 1908. godine u Moskvi (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 43). Sonatu je izveo Mark Meichik. Smatra se da ju je Skrjabin napisao za samo šest dana i da mu je cijela sonata „došla“ u naletu inspiracije (ibid., 43), iako njezine skice datiraju iz 1905. i 1906. godine. Sve prethodne sonate bile su višestavačne, a peta sonata predstavlja prekretnicu, jer je prva Skrjabinova jednostavačna sonata, te će svaka sonata nakon ove također biti jednostavačna. Kao četvrtu, i ovu sonatu prati programski sadržaj koji je napisao sâm Skrjabin.

Skrjabin se za jedini stavak sonate ponovno koristi formom sonatnog oblika. Tako se sonata sastoji od uvoda, ekspozicije, provedbe, reprize i *code*. Uvod je građen od dviju tema, nakon čega slijedi svojevrsni most, koji služi kao prijelaz u ekspoziciju i u kojem se upotrebljavaju većinom fragmenti druge teme uvoda. Ekspozicija se sastoji od triju karakterno različitih tema. Prva tema je akordičke strukture, većinom ritmizirana triolama i sinkopama. Akordi koji se rabe, većinom su konsonantni trozvuci koji su povremeno alterirani (Barany, 1985: 97). Druga tema građena je od triju motiva, od kojih su dva komplementarna, dok im treći kontrastira. Treća tema građena je kao jedinstvena melodijska linija i po svom karakteru u potpunosti odgovara standardnom tipu druge teme u ekspoziciji. Predstavlja smirenje u odnosu na prvu i drugu temu. Provedba ima dva dijela. U prvom se dijelu Skrjabin koristi materijalom uvoda i prve teme ekspozicije, a drugi upotrebljava za transformaciju druge teme uvoda (ibid., 100). U drugom dijelu provedbe ponovno se koristi materijalom uvoda, ali Skrjabin sada transformira treću temu ekspozicije. Repriza ne donosi značajniju promjenu tematskog materijala, dok *coda* predstavlja sublimaciju cjelokupnog tematskog materijala korištenog u sonati.

U nastavku je i spomenuti programski tekst, odnosno jedan njegov dio, koji se najčešće nalazi na početnim stranicama notnih izdanja ove sonate (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 43). Tekst je prenesen bez prijevoda, na engleskom jeziku:

I call you to life, oh mysterious forces!

Buried in the obscure depths

Of the creative mind, sketchy

Outlines of life, to you I bring my proud spirit

3.6 Sonata br. 6, op. 62

Skrjabin je svoju šestu sonatu stvarao u periodu između 1911. i 1912. godine, a praizvedena je u Moskvi 19. ožujka 1912. (ibid., 44). Sonatu je izvela Elena Bekman-Shcherbina. Ova sonata je „duboko mistična sonata“ (Barany, 1985: 107) i smatra se njegovom najmračnijom sonatom. Zanimljivo je da Skrjabin ovu sonatu nikada nije izvodio javno. Kao peta sonata, i šesta je jednostavačna, napisana u formi sonatnog oblika i predstavlja prvu sonatu koja nije ni u jednom tonalitetu, dakle napisana je bez predznaka. Skrjabinu je kao zamjena za tonalitet poslužila oktatonka ljestvica, ljestvica građena od naizmjeničnih cijelih i polustepena.

Ekspozicija sonate ima tri veća dijela: u prvom dijelu nalazi se prva tema, u drugom druga tema, a treći dio zaključuje ekspoziciju. Prva tema sastoji se od nekoliko motiva, a kasniji tematski materijal sonate svoj korijen ima upravo u prvoj temi. Stoga možemo reći da se ovdje radi o monotematskoj sonati (Verdi, 2010: 213), jer cijeli materijal proizlazi iz jednog motiva prve teme. Druga tema građena je kao duga neprekidna melodijska linija, za razliku od prve teme, ali vidljivo je da počiva na jednom motivu prve teme. Kroz taj dio izlaganja druge teme, Skrjabin mijenja temu tako da joj mijenja ritmičku strukturu. Završetak ekspozicije donosi kombiniranje materijala prve i druge teme i njihovu transformaciju u pogledu ritma i teksture, što dovodi do prvog vrhunca sonate (Barany, 1985: 112). Provedba se može podijeliti na četiri dijela. U prvom dijelu Skrjabin razrađuje motive prve teme uz kratki nastup druge, dok drugi dio počiva na razradi materijala druge teme. Treći dio donosi materijal prve teme, a četvrti služi kao most prema reprizi. Repriza počinje istim materijalom kao i ekspozicija, ali transponiranim za sekundu niže (ibid., 118), uz promjenu teksture drugog dijela prve teme. Druga tema u reprizi doživljava metamorfozu (ibid., 118). Završni dio reprize istovjetan je onom iz ekspozicije. *Coda* se nastavlja bez prekida na reprizu, a sastoji se od motiva prve i druge teme i novog motiva. Ovi motivi se kroz *codu* neprekidno ponavljaju i izmjenjuju uz uspone i padove u dinamici, te *accelerando* koji vodi prema završetku sonate.

3.7 Sonata br. 8, op. 66

Osma Skrjabinova sonata praizvedena je 18. studenog 1915. godine, a izvela ju je Elena Bekman-Shcherbina. Sonata je nastajala u periodu između 1912. i 1913. godine u Moskvi, a u

istom periodu je radio i na devetoj i desetoj sonati. Osmi sonata zapravo je dovršena nakon devete i desete, stoga se na neki način može smatrati i njegovom posljednjom sonatom (ibid., 138). Od svih Skrjabinovih jednostavačnih sonata, ova je najduža, ima gotovo 500 taktova. I sam Skrjabin tvrdio je da je ta sonata njegova najzahtjevnija sonata, pa je zbog duljine i zahtjevnosti Skrjabin nikad nije javno izvodio.

Sonata je primjer Skrjabinove skladateljske filozofije da „melodija postaje harmonija te harmonija postaje melodija“ (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 47). Dokaz za ovu tvrdnju nalazi se u samom uvodu sonate, gdje Skrjabin izjednačava melodiju i harmoniju i postavlja pet motiva koji jedan drugom kontrapunktiraju (ibid., 47). Upravo je uvodni dio sonate bio Skrjabinov najdraži dio. O kontrapunktskom odnosu materijala u uvodu Skrjabin je Sabaneevu govorio: „... i kažeš da kod mene nema kontrapunkta nakon što si ovo čuo? Pogledaj kako su sve note kontrapunkta dio harmonije. One nisu u sukobu kao kod Bacha. One su ovdje potpuno pomirene.“ (Barany, 1985: 138). O korištenim harmonijama Skrjabin kaže: „Imam osjećaj da je harmonija izvučena iz prirode kao da je oduvijek samostalno postojala“ (ibid., 138-139).

Sonata je jednostavačna i ponovno je pisana u formi sonatnog oblika. Ekspoziciji prethodi uvod u kojem se primjenjuje već spomenutih pet motiva. Sličan je postupak viđen u petoj sonati, gdje Skrjabin u uvodu iznosi tematski materijal koji ima bitnu ulogu kroz cijelu sonatu (ibid., 140). Ekspozicija donosi dvije teme. Obje su građene od materijala motiva iz uvoda. Konkretno, prva tema počiva na četvrtom i petom motivu, dok druga počiva na drugom i trećem motivu, a prvi motiv korišten je u mostu (ibid., 142). Provedba ima dva dijela, a Skrjabin u oba kombinira materijale uvoda, prve i druge teme i na nekim mjestima transformira teme i mijenja im karakter. Repriza donosi ponavljanje ekspozicije uz ritmičku transformaciju dijela prve teme. *Coda* je građena od materijala druge teme i motiva iz uvoda, a sonata završava petim motivom iz uvoda, koji prate trileri kroz posljednja četiri takta.

3.8 Sonata br. 9, op. 68

Devetu sonatu Skrjabin je pisao u periodu između 1911. i 1913. godine, a izveo ju je osobno u Moskvi 25. listopada 1913. godine. Zbog naslova, „Crna misa“, ovo je vjerojatno Skrjabinova najpoznatija sonata. U odnosu na osmu sonatu, ova je gotovo upola kraća, ako gledamo isključivo broj taktova, a u odnosu na sonate njegovog kasnog razdoblja stvaralaštva (od pete nadalje),

ekonomičnija je u pogledu formalne strukture. No, nije Skrjabin zaslužan za njezin slavni naziv. Sonati je naslov „Crna misa“ dao njegov prijatelj Aleksei Podgaetski, zbog njezinog programskog sadržaja i kontrasta u odnosu na sedmu sonatu, koju je sâm Skrjabin nazvao „Bijela misa“. Prema Skrjabinovim riječima, programski sadržaj ove sonate sastoji se od borbe dobra i zla, gdje ipak pobjeđuju sile zla. Po programskom sadržaju, ova je sonata najbliža njegovoj šestoj sonati (ibid., 152). Skrjabin je usporedio ovu sonatu sa svojim ranijim djelom, Sotonskom poemom, op. 36, napisavši: „U devetoj sonati sam ostvario dublji kontakt sa sotonom, dublji nego ikad prije. Tamo (u op. 36) sotona je samo gost, ovdje (op. 68) sotona je doma“ (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 49).

Jednostavačna sonata, kao i prethodne četiri, građena je u formi sonatnog oblika s ekspozicijom, provedbom, reprizom i *codom*. Iako se sastoji od tih odvojenih odsjeka, cijela sonata zapravo predstavlja jedan neprekidan razvoj tematskog materijala (Barany, 1985: 154). U ekspoziciji su dvije kontrastne teme. Prva tema građena je od triju motiva. Prvi motiv, možda i najprepoznatljiviji motiv cijele sonate, sastoji se od dviju silaznih melodijskih linija: prva linija spušta se kromatski, dok druga linija ima dva skoka za tritonus. Već sâm početak sonate, prema Skrjabinovim riječima, najavljuje zlo koje će se dogoditi (ibid., 154). Druga tema karakterno se razlikuje od prve, a građena je od dvaju motiva. Provedba je izgrađena dvama dijelovima. U provedbi Skrjabin kombinira materijale prve i druge teme, dodatno naglašava njihov kontrast u karakteru te ih u konačnici spaja. Kroz reprizu, Skrjabin nastavlja s razvojem materijala započetog u provedbi, pa su obje teme sada transformirane i razlikuju se od onoga viđenog u ekspoziciji. *Coda* je vrlo kratka i građena je od motiva iz prve teme. U posljednjih sedam taktova nalazi se isti materijal kao na početku sonate, karakterističan silazni motiv. Ponavljanjem istog materijala Skrjabin zaokružuje cijelu sonatu.

3.9 Sonata br. 10, op. 70

Svoju posljednju sonatu Skrjabin je stvarao u periodu između 1912. i 1913. godine u Moskvi. Izveo ju je osobno na Božić, 25. prosinca 1913. godine u Moskvi. Za razliku od prethodnih sonata, u kojima prevladava sumorno raspoloženje, Skrjabin je za ovu sonatu izrazio želju da „bude potpuno drugačija“ (ibid., 166). Ova sonata smatra se Skrjabinovim vrhuncem u pogledu sonate kao žanra, odnosno forme (Ballard, Lincoln, Matthew, 2017: 50).

Formalna struktura sonate je ponovno sonatni oblik, koji se sastoji od uvoda, ekspozicije, provedbe, reprize i *code*. Uvod obuhvaća dvije teme, koje Skrjabin razrađuje kroz cijeli uvod. Na kraju uvoda nalazi se novi tematski materijal koji će se provlačiti kroz cijelu sonatu i služiti kao poveznica između većih odsjeka sonate i kao most između prve i druge teme (Barany, 1985: 171). Ekspozicija ima dvije teme. Za prvu temu Skrjabin navodi da „ovdje treba vladati takva sreća, ogromna i nekontrolirana radost“ (ibid., 171). U provedbi Skrjabin razrađuje prethodno izneseni materijal, dakle obje teme uvoda i ekspozicije. Repriza donosi isti materijal kao ekspozicija, uz proširenje na kraju, koje vodi u *codu*. Kroz *codu* Skrjabin transformira drugu temu do neprepoznatljivosti te se koristi tematskim materijalom iz uvoda. Na samom kraju, Skrjabin ponavlja materijal iz prvih četiriju taktova sonate, kao i u devetoj sonati. Tako ponovno zaokružuje sonatu kao cjelinu, povezivanjem početka i kraja sonate istim tematskim materijalom. Sonata završava akordom koji ispunjava gotovo sedam oktava i traje četiri takta.

4. Analiza

4.1 Sonata br. 7, op. 64

Skrjabinova sedma sonata, op. 64, nastajala je u periodu između 1911. i 1912. godine, u isto vrijeme kada je pisao i šestu sonatu. Za razliku od šeste, koja se smatra njegovom najmračnijom sonatom, sedma sonata donosi potpuno drugačiji ugođaj. Sam Skrjabin naveo je da je ova sonata „sveta“ i dao joj naslov „Bijela misa“ da bi dodatno naglasio njezinu svetost (Barany, 1985: 120). Ovo je bila i njegova najdraža sonata, sonata koju je najviše volio izvoditi.

Kao prethodne dvije sonate, i ova je jednostavačna. U pogledu makrostrukture i formalnog plana sonate, svi se autori slažu da se radi o sonatnom obliku s trima glavnim odsjecima: ekspozicijom, provedbom i reprizom i da nakon reprize slijedi opsežna *coda* (Balan, Barany, Blachino, Verdi). Ipak, autori se razilaze u svojim tumačenjima u pogledu *code*. Balan tako, smatra da nakon reprize slijedi *coda*, kao posljednja veća cjelina sonate (Balan, 2016: 42). Barany pak, smatra da nakon reprize slijedi druga provedba, a *coda* dolazi nakon druge provedbe (Barany, 1985: 127). Istu podjelu iznosi i Balchino, koji smatra da je cijela sonata rezultat „neprekidnog razvoja materijala“ (Blachino, 2017: 98). U ovom radu smo se opredijelili za tumačenje formalne strukture s drugom provedbom, a razlozi će biti elaborirani u detaljnoj analizi koja slijedi.

Prije nego što se započne formalna analizu sonate, potrebno je analizirati što je zapravo njezin harmonijski i tonalitetni temelj. Na početku nema nikakvih predznaka, također nije moguće odrediti osnovni tonalitet, obzirom na to da se ni u jednom trenutku ne pojavljuje stabilan tonalitet koji bi se mogao proglasiti toničkim. Ovdje također postoji nekoliko različitih pristupa i tumačenja. Ewell tako, iznosi pristup koji se temelji na oktatonskim ljestvicama. Prema njegovoj analizi, temelj za melodijsku i harmonijsku građu sonate su tri oktatomske ljestvice (Ewell, 2002: 32). Dalje navodi da je moguće odrediti jednu temeljnu ljestvicu, kojom se Skrjabin koristi na početku i na kraju sonate. Ipak, ponavljanjem tematskog materijala dolazi do odstupanja u ljestvicama i više se ne može odrediti koja je ljestvica korištena kao osnovna (ibid., 33). Također, Ewell nudi samo analizu ekspozicije i reprize, u kojima je moguće detektirati oktatomske ljestvice (ibid., 35-36), no potrebno se zapitati što je s provedbom, drugom provedbom i *codom* – što predstavlja temelj u ovim odsjecima. Wai-Ling navodi da bi detaljnija analiza sonate ponudila rješenja koja se ne mogu

u potpunosti povezati s postojanjem oktatonskih ljestvica kao osnovnih tonaliteta sonate (Wai-Ling, 1996: 207) i da sonata ne završava oktatonskom ljestvicom (ibid., 207).

Ewell dalje iznosi analizu Dernove i Kholopova, koja se temelji na postojanju jednog akorda koji Skrjabin primjenjuje kao temelj za melodijsku i harmonijsku strukturu sonate (Ewell, 2002: 59-64). Ovdje se radi o Skrjabinovu *Mističnom akordu* koji Kholopov naziva tonikom i akordom na kojem se temelji harmonija (ibid., 62). Hull također iznosi mišljenje da ovaj akord predstavlja temelj za melodijsku i harmonijsku strukturu (Hull, 1916: 540). Blachino svoju analizu temelji na istom pristupu i navodi da uz temeljnu transpoziciju akorda postoje još dvije, koje uz temeljnu možemo proglasiti glavnim akordima ili tonalnim centrima sonate (Blachino, 2017: 85-87).

U vlastitoj analizi sonate odlučili smo se za isti pristup, obzirom na to da se sav materijal sonate može povezati s *Mističnim akordom*, a što će biti vidljivo tijekom detaljne analize.

4.2 Formalna analiza Sonate br. 7, op. 64

Predznaka nema i možemo reći da sonata nije ni u jednom tonalitetu. Sonata započinje ekspozicijom, koja traje od 1. do 76. takta. Ona se sastoji od prve teme (od 1. do 16. takta), mosta (od 17. do 28. takta), druge teme (od 29. do 59. takta) i *codette* (od 60. do 76. takta).

Ekspozicija počinje izlaganjem prve teme, koja se sastoji od nekoliko motiva. Na samom početku, u prvim četirima taktovima, izlažu se četiri motiva: *a*, *b*, *c*, *d*. U sljedećem primjeru vidimo motive označene bojama: *a* crvenom, *b* zelenom, *c* plavom i *d* ljubičastom.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 1 – 2

The image shows two staves of musical notation for the first two measures of Scriabin's Sonata No. 7, Op. 64. The top staff is the right hand (treble clef) and the bottom staff is the left hand (bass clef). The music is in 4/8 time. Motives are highlighted with colored boxes: red for motive 'a' (a triplet of sixteenth notes in the right hand), green for motive 'b' (a triplet of eighth notes in the right hand), blue for motive 'c' (a triplet of eighth notes in the left hand), and purple for motive 'd' (a triplet of sixteenth notes in the left hand). The score includes dynamic markings like 'mp' and 'cresc.', and performance instructions like 'mystérieusement sonore'.

Motiv *a* nalazi se u dionici desne ruke u najvišem registru i sastoji se od tridesetdruginke, a u sklopu šesnaestinske triole i četvrtinke des. Vidljivo je da je glavna karakteristika ovog motiva uzlazni skok note kraćeg trajanja na notu dužeg trajanja. Također je zanimljivo što je prvi skok koji se čuje, skok za smanjenu kvartu, odnosno zvučno veliku tercu. Ovo je ujedno prvi melodijski motiv koji se čuje. U 2. taktu je ovaj motiv ponovljen. Ritmiziran je na isti način, ali je skok sada za čistu kvintu (a^1-e^2). Motiv se ponavlja i treći put, na prijelazu iz 2. u 3. takt te je ponovno ritmiziran na isti način, ali je opet promijenjen skok, kao i prvi put, u veliku tercu (des-f). Motiv *b* je za razliku od motiva *a* akordičke strukture. Sastoji se od tonova b-des-a ritmiziranih

šesnaestinskim triolama, tako da su treća triola prve grupe i prva triola druge grupe uvijek povezane ligaturom, što ostavlja dojam sinkopiranog ritma. Ovaj motiv prisutan je u 1. i 2. taktu i služi kao akordička pratnja motivu *a*. Motiv *c* javlja se u dionici lijeve ruke i sastoji se od skokova za veliku septimu silazno u 1. taktu, skoka za povećanu kvartu silazno na prijelazu iz 1. u 2. takt i ponovno skokova za veliku septimu silazno u drugom taktu. Kao što je vidljivo, prva dva takta donose nastupe triju različitih motiva. Ako se skupe svi tonovi koje donose ova tri motiva, u prva dva takta dobiva se sljedeći akord: c-fis-e-b-des-a-des-e (tonovi su poredani od najnižeg ka najvišem). Ako se ovi tonovi razmjeste, dobiva se akord c-fis-b-e-a-des (odnosno već spomenuti *Mistični akord*), kvartni akord s dvjema povećanim kvartama (c-fis te b-e), dvjema smanjenim kvartama (fis-b te a-des) i jednom čistom kvartom (e-a). Akord se u tom obliku sada može proglasiti „tonikom“, odnosno tonskim centrom, a njegova transpoziciju (označimo je sa T0), proglasiti osnovnim tonalitetom, odnosno načinom sonate. Temeljni ton javlja se na prvoj dobi 2. takta nakon što su u prvom taktu izloženi svi ostali tonovi ovog akorda. U daljnjoj analizi bit će vidljivo kako svaki novi dio (most, druga tema, provedba, repriza) donosi drugačiju transpoziciju osnovnog oblika *Mističnog akorda* i kako svaka transpozicija služi kao novi tonalitetni centar, a prijelaz iz jedne transpozicije u drugu, kao „modulacija“, te kako pomoću toga Skrjabin oblikuje harmonijsku i formalnu strukturu sonate.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 1 – 2

Nastavljajući, dolazimo do 3. takta, u kojem se javlja motiv *d*. Ovaj motiv ima dva dijela: akord na početku takta i pasaż u drugom dijelu takta. Tonovi od kojih se sastoji akord na početku 3. takta su ges-heses-d-f. Ako se bolje pogleda struktura akorda, vidljivo je da je isti izgrađen od

dviju malih terci (ges-heses i d-f) između kojih se nalazi jedna povećana terca (heses-d). Pasaž koji slijedi nakon akorda sastoji se od istih tonova, tako da se može reći da on predstavlja horizontalni prikaz akorda koji mu prethodi. U 4. taktu javljaju se tri osminke u dionici desne ruke, koje se sastoje od tonova iz prethodnog takta, a u dionici lijeve ruke su tonovi as-d-heses (dakle, u odnosu na prethodna tri takta javlja se novi ton, ton as).

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 3 – 4

Taktovi 5, 6 i 7 donose isti materijal kao taktovi 1, 2, i 3, ali transponiran za veliku sekundu uzlazno. Tako se kroz 5. i 6. takt u dionici desne ruke javljaju motivi *a* i *b*, dok se u dionici lijeve ruke javlja motiv *c*. Motivi su ritmizirani identično kao u prethodnim trima taktovima. U 7. taktu ponovno se nalazi akord građen od dviju malih terci (as-ces i e-g) i jedne povećane terce (ces-e), nakon čega slijedi pasaž građen od istih tonova akorda (as-ces-e-g) razložen kroz gotovo tri oktave (motiv *d*). Skrjabin je odlučio ponoviti prva tri takta te ih transponirati za cijeli stepen uzlazno, ali je odlučio izostaviti ponavljanje 4. takta, tako da je ponavljanje prve fraze nepotpuno. Ako je u prvim trima taktovima bila osnovna transpozicija *Mističnog akorda* (T0) i ako je ona proglašena „tonikom“ i temeljnom harmonijskom podlogom, sada se; u 5., 6. i 7. nalazi druga transpozicija (T2) te je temeljni ton sada d, a akord glasi: d-gis-c-fis-h-es. Vidljivo je da je struktura akorda ostala nepromijenjena. Osmi i deveti takt donose ponavljanje svih motiva, ali ovoga puta je ponavljanje još kraće i traje svega dva takta. U 8. taktu nalaze se motivi *a* i *b* u dionici desne ruke, te motiv *c* u dionici lijeve ruke. Razlika u odnosu na taktove 1 – 7 je ta što su nastupi svih triju motiva u 8. taktu skraćeni. Tako se u motivu *a* nalaze samo dva skoka kroz jedan takt (u taktovima 1 – 7 motiv je trajao dva takta i završavao prvom dobom trećeg takta), u motivu *b* nalaze se samo dvije grupe šesnaestinskih triola i motiv traje svega pola takta (u taktovima 1 – 7 motiv je trajao cijela dva takta), a motiv *c* je sveden na jedan skok za veliku septimu silazno (u taktovima 1 – 7

bila su ukupno četiri skoka te je motiv trajao dva takta). Motiv *d*, koji se javlja u 9. taktu, ostao je nepromijenjen (akord tercne građe nakon kojeg slijedi njegov horizontalni prikaz u obliku pasaža). S obzirom na to da su ova dva takta transponirana za cijeli stepen u odnosu na taktove 5 – 7, mijenja se i harmonijska struktura. U 8. i 9. taktu je tako, četvrta transpozicija *Mističnog akorda* (T4), čiji je temeljni ton e (koji se javlja na drugoj dobi 8. takta u dionici lijeve ruke), a koji glasi: e-ais-d-gis-cis-f. Od 10. do 16. takta slijedi završni dio prve teme, koji donosi novi motiv, motiv *e*, u primjeru označen narančastom bojom. Ovaj motiv je na određeni način Skrjabin najavio u 4. taktu. Motiv *e* ima akordičku strukturu i sastoji se od triju ponovljenih osminki kojima prethodi pauza (na početku 10. takta je to zapravo akord kojim završava prethodna fraza, a pauza se nalazi u 12. taktu) i dviju četvrtinki. Ako se pogleda 4. takt, uočiti će se da se u tom taktu nalazi isti motiv od osminske pauze i triju osminki, dakle u tom taktu je Skrjabin najavio ovaj motiv. Dodatna potvrda toga može biti činjenica da je Skrjabin motiv iskoristio samo jednom, u taktovima 1 – 9 (sjetimo se da su jedino taj takt i motiv izostavljeni u ponavljanjima u taktovima 5 – 7 i 8 – 9).

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 9 – 11

U 10. taktu dolazi i do promjene harmonijske strukture. Sada se ponovno javlja osnovna transpozicija *Mističnog akorda* (T0), a potvrda za to je u dionici lijeve ruke u 11. taktu, gdje se nalaze svi tonovi osnovne transpozicije akorda (c-fis-b-e-a-des) uz dodatak tona g, kao dodatne kvarte na ton des. Temeljni ton c jasno je istaknut kao najdublji i temeljni ton u taktovima 9 – 16. Motiv *e* nalazi se u 10. i 11. taktu, te je ponovljen u 12. i 13. taktu, a gdje je drugi dio motiva (dvije četvrtinke u silaznom kretanju) izmijenjen tako da su ovdje umjesto četvrtinki sada četiri osminke sa silaznim i uzlaznim kretanjem. U 15. i 16. taktu ponovljen je samo drugi izmijenjeni dio motiva, dakle ponovljeni su taktovi 11 i 12, ali za oktavu niže. Akord koji se javlja u ovom motivu u 10. taktu je b-des-fis-a. Ako se pogleda struktura akorda, vidljivo je da se ona sastoji od dviju malih

terci (b-des i fis-a) koje su razdvojene povećanom tercom (des-fis). Dakle, ista struktura kao akord u 3., 7. i 9. taktu, tako da se može reći da je motiv *d* „zaslužan“ za strukturu akorda motiva *e*. Ovaj je akord ponovljen četiri puta, te je na drugoj četvrtinki u 11. taktu transponiran za povećanu kvartu silazno (akord e-g-his-dis), a struktura akorda ostaje ista. U 13. taktu je transponiran za malu tercu silazno dva puta za redom, a u 14. taktu tri puta. Ako se još jednom pogledaju tonovi od kojih je sastavljen ovaj akord, vidljivo je da se radi o tonovima koji se nalaze u osnovnoj transpoziciji *Mističnog akorda*, samo što su isti sada poredani po tercama.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 12 – 16

Nadalje, interpretacijom formalne strukture prve teme dolazi se do zaključka da se ona sastoji od 16 taktova i može se podijeliti na dva dijela: prvi dio traje od 1. do 9. takta, a drugi dio od 10. do 16. takta. U prvom dijelu je izlaganje motiva *a*, *b*, *c* i *d*, dok je u drugom nastup motiva *e*. Formalna struktura prvog dijela glasila bi: 4 + 3 + 2. Prva četiri takta donose sav materijal od kojeg je građena prva tema. Isti materijal ponovljen je u sljedećim trima taktovima i zatim u sljedećim dvama taktovima. Zanimljivo je da Skrjabin ne ponavlja materijal jednako: u prvom ponavljanju izostavljen je jedan takt, a drugo je ponavljanje zbijeno u svega dva takta, točnije u jedan takt, obzirom na to da je motiv *d* oba puta ponovljen bez skraćivanja. Drugi dio prve teme ima strukturu 2 + 3 + 2. U prvim dvama taktovima predstavljen je motiv *e*, zatim je u sljedećim trima taktovima ponovljen i razrađen, da bi u posljednjim dvama taktovima bio ponovljen samo njegov drugi razrađeni dio za oktavu niže.

Slijedi most, koji traje od 17. do 28. takta. U 17. taktu javlja se novi motiv, motiv *f*, u primjeru označen svijetlo plavom bojom. Ovaj je motiv građen od šesnaestinske triole u uzlaznom kretanju te skoka na četvrtinku. Intervali koji su razloženi u šesnaestinskoj trioli su mala terca i

povećana terca, a skok na četvrtinku je velika seksta (kada je silazni skok) i mala terca (kada je uzlazni skok).

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 17 – 20

Tako su u ovom motivu ponovno dvije male terce razdvojene povećanom tercom (tonovi koji se javljaju od 17. do polovine 22. takta su e, gis, his, dis, a od polovine 22. do 24. takta su c, es, gis, h), kao i nekoliko puta u prvoj temi (motiv *d* i motiv *e*). Most donosi i novu transpoziciju *Mističnog akorda*, njegovu šestu transpoziciju (T6) s temeljnim tonom fis, koji je jasno istaknut kao najdublji ton u dionici lijeve ruke. Svi tonovi ove transpozicije nalaze se već na početku mosta, u 17. taktu, a to su tonovi: fis-his-e-ais-dis-g. Sredinom 22. takta dolazi do promjene transpozicije. Iz šeste transpozicije Skrjabin „modulira“ u drugu transpoziciju T2 s temeljnim tonom d, koja je već bila u prvoj temi. Trenutak promjene je na zadnjoj dobi 22. takta, gdje se javljaju tonovi c i es nakon kojih u 23. taktu slijede i ostali tonovi transpozicije T2 (d-gis-c-fis-h-es). Temeljni ton d nastupa na četvrtoj dobi 23. takta. Iako dolazi do promjene transpozicije, Skrjabin se i dalje koristi istim motivom, sve do početka 25. takta.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 21 – 23

U 26. taktu nalazi se motiv *e* (motiv drugog dijela prve teme). Ritmiziran je s trima osminkama s točkom, dakle drugačije u odnosu na 10. takt, ali zbog promjene mjere. Transpozicija iz koje Skrjabin izvlači tonove je i dalje T2 s temeljnim tonom d u dionici lijeve ruke. Most završava u 28. taktu akordom d-gis-es-c-es-gis-h-gis, koji traje jednu četvrtinku, te na petoj dobi ostaje ton gis u dionici desne ruke (vidljivo je da su u ovom akordu sadržani svi tonovi transpozicije T2 osim tona fis). Valja spomenuti i kako Skrjabin na početku mosta mijenja mjeru. Iz prvobitne 4/8 mjere u kojoj je bila cijela druga tema, Skrjabin sada mijenja mjeru u 6/8, koja ostaje sve do kraja mosta i početka druge teme.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 24 – 28

Formalna struktura mosta glasi 4 + 4 + 4. Razlog za ovakvu podjelu je to kako Skrjabin rabi motiv *f*. U prvoj frazi od četiri takta, motiv *f* ponavljen je tri puta, ako se izostavi četvrto ponavljanje, kojim zapravo započinje nova fraza. Prvo javljanje motiva sadrži skok za veliku sekstu silazno, a sljedeća dva ponavljanja skok za malu tercu uzlazno. Nakon drugog ponavljanja slijedi triler na tonu dis u 19. taktu. Sljedeća fraza od četiri takta započinje novim ponavljanjem motiva na zadnjoj dobi 20. takta. U ovoj je frazi motiv *f* ponavljen devet puta. Ta fraza zbog velikog broja ponavljanja motiva ima fragmentarniju strukturu od prethodne, a na njezinoj sredini u 22. taktu dolazi do spomenute promjene transpozicije, što dodatno pridonosi razlici u odnosu na prvu frazu. U trećoj četverotaktnoj frazi ne nalazimo motiv *f*. Ova fraza kao da „smiruje“ sva zbivanja nastala tijekom prve teme i mosta i time priprema nastup druge teme.

Slijedi druga tema, koja traje od 29. do 59. takta. Mjera u kojoj se nalazi druga tema je 6/8 i 3/4. Skrjabin je odlučio dionicu desne ruke staviti u mjeru 6/8, a dionicu lijeve ruke u mjeru 3/4. Ovdje zapravo nema prave poliritmije, jer su mjere slične, obje se koriste podjelom takta „na tri“, stoga možemo reći da su mjere komplementarne. Drugu temu možemo podijeliti na dva dijela:

prvi dio, u kojem se iznosi glavni materijal druge teme (od 29. do 46. takta) i drugi dio, od 47. do 59. takta. Drugu temu otvaraju dva tritonusa: u dionici lijeve ruke gis-cisis (povećana kvarta), a u dionici desne ruke his-fis (smanjena kvinta). Ova dva tritonusa donose sasvim drugačiji zvuk u odnosu na početak sonate i prvu temu, može se reći da je to jedan smireniji zvuk. Glavni melodijski materijal druge teme počinje na četvrtoj dobi 29. takta, melodijska linija koja traje do 33. takta. Ova melodijska linija nalazi se u dionici desne ruke i najistaknutija je linija u fakturi. Za razliku od prve teme, koja se sastojala od četiriju motiva i čije su glavne karakteristike bile naglašavanje ritma i skokovi s kraće notne vrijednosti na dužu, druga tema ima drugačiji karakter. Može se reći da je druga tema lirskog karaktera, mirnija od prve teme. Čini se kao da je cijela melodijska linija izrečena u jednom dahu, bez prekida. Melodija počinje tonom a u trajanju od pet osminki (četvrtinka s točkom povezana preko taktne crte s četvrtinkom), nakon kojeg slijedi osminka ais povezana sa sljedećom osminkom. Zatim slijedi niz osminki u postepenom silaznom kretanju, nakon čega slijedi skok za smanjenu kvartu (skok cisis-fis). U drugom dijelu 32. takta nalazi se osminka triola sa skokovima za malu te povećanu tercu, a na prijelazu u 33. takt, skok za malu tercu (fis-a-cisis-eis). Ovdje je opet vidljiv horizontalni prikaz akorda iz motiva *d* (dvije male terce razdvojene povećanom tercom). Tonom eis bi završila glavna melodijska linija druge teme.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 29 – 34

29 *avec une céleste volupté*
p

32 *trés pur, avec une profonde douceur*
pp

Formalna struktura druge teme glasi: prvi dio 7 + 3 + 8, drugi dio 4 + 4 + 5. Kao što je rečeno, glavna melodija druge teme nalazi se u prvih 7 taktova prvog dijela. U dionici lijeve ruke nalazi se motiv *c*, koji je također bio u dionici lijeve ruke u na početku prve teme. Karakteristika ovog motiva su skokovi za septimu, a od 29. do 32. takta nalazi se ukupno 12 takvih skokova, odnosno po 3 u svakom taktu. Treba napomenuti da se ovdje, za razliku od prve teme, radi samo o fragmentima motiva *c* i da su prvi i treći skok za malu septimu silazno, a drugi skok za čistu oktavu silazno. Taktovi broj 33, 34 i 35 predstavljaju proširenje ove fraze, jer se u tim taktovima ponavlja samo posljednji skok glavne melodije (skok cisis-eis) te je u 35. taktu dodan skok eis-gis. Kada se zbroje svi tonovi koji se nalaze u ovih 7 taktova, dobiva se osma transpozicija *Mističnog akorda* (T8) s temeljnim tonom gis, koji Skrjabin jasno ističe kao najdublji ton u dionici lijeve ruke. Tonovi ove transpozicije su: gis-cisis-fis-his-eis-a. Jedini „uljez“ je ton ais, koji se javlja na trećoj dobi 30. takta i na prvoj dobi 33., 34. i 35. takta. Sljedeća fraza od tri takta donosi materijal iz prve teme u *f* dinamici, točnije motiv *e*, odnosno isti materijal kao u taktovima 12 – 14. U ovoj frazi se također mijenja i transpozicija, tako da dolazi do prijelaza iz T8 u T2 s temeljnim tonom d. Uvođenjem ovog motiva i svojevrsnom reminiscencijom na prvu temu, mijenja se i mjera iz 6/8 i 3/4 u 4/8, istu mjeru u kojoj se i u prvoj temi javlja spomenuti materijal.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 35 – 38

Sljedeća fraza, koja počinje u 39. taktu, donosi ponovni nastup lirske druge teme, koja ovoga puta nije najistaknutija melodijska linija. Dionica lijeve ruke donosi isti materijal kao u taktovima 29 – 32 (skokovi za septimu i oktavu), a u dionici desne ruke Skrjabin uvodi novi motiv, čija je glavna karakteristika silazni melodijski niz u kvintoli kojem prethodi skok u osminkama, motiv *g*, u primjeru označen smeđom bojom.

Ovaj novi motiv sada služi kao svojevrsni kontrapunkt lirskoj melodiji druge teme. U ovoj frazi Skrjabin ponovno vraća transpoziciju T8. Lirska tema ovoga puta nije proširena, tako da završava tonom eis u 43. taktu, ali zato slijedi proširenje od četiri takta, u kojem se motiv g izmjenjuje između dionica lijeve i desne ruke. Na kraju 45. takta dolazi ponovno do promjene transpozicije, jer se u motivu g u dionici desne ruke i u dionici lijeve ruke javlja ton c, koji u sljedećem taktu donosi promjenu iz T8 u T2. U 47. taktu završava prvi dio druge teme.

Drugi dio počinje frazom od 4 takta. Na početku ove fraze dolazi do promjene transpozicije iz T2 (kojom je završio 46. takt) u T5 s temeljnim tonom f i u 47. taktu nalaze se svi tonovi ove transpozicije raspoređeni kroz dionice lijeve i desne ruke (tonovi f-h-es-a-d-ges). Temeljni ton f ponovno je istaknut kao najdublji ton u dionici lijeve ruke. Fraza počinje motivom a u dionici lijeve ruke (skok s oktave h-h na oktavu ges-ges) i motivom g u dionici lijeve ruke (silazni niz u kvintoli). Motiv g se i dalje nastavlja u 48. taktu, a na četvrtoj dobi javlja se lirska melodija druge teme, koja traje do početka 50. takta. U 50. taktu se ponovno pojavljuje motiv g i samo jedan fragment lirske melodije. Sljedeća fraza predstavlja identično ponavljanje prethodne fraze, samo za oktavu niže, dakle melodijski materijal i transpozicija ostaju isti. Završna fraza donosi fragmentarniju strukturu, gdje se u 55. taktu u dionici desne ruke javlja motiv g, zatim u 56. taktu ponovno isti motiv uz fragment lirske melodije, sve u dionici desne ruke. Takt 57 donosi sve tonove transpozicije T5 osim tona es, nakon čega u 58. taktu ostaje ton ges te slijedi takt pauze, čime završava druga tema.

Slijedi *codetta*, koja traje od 60. do 76. takta. Na samom početku *codette* mijenja se mjera u 2/4. U 60. taktu dva puta se javlja motiv g, ali je sada ritmiziran u šesnaestinskoj kvintoli zbog promjene mjere. U 61. taktu slijedi ponovno motiv g, uz dodatak osmingskog skoka prije kvintole

(osminski skok ritmiziran je triolom). Transpozicija koja prevladava sve do 73. takta je T8 s temeljnim tonom gis. Cijela *codetta* fragmentarne je strukture, a podjela glasi 1 + 2 + 2 + 2 + 2 + 4 + 2 + 2. Taktovi 61 i 62 ponovljeni su dva puta, svaki put za veliku tercu niže. Taktovi 67 i 68 su statični u odnosu na prethodnih 7 taktova *codette* i u njima se ne nalazi motiv g kao u prethodnim taktovima. Ova dva takta su akordičke strukture, a akordi su ritmizirani četvrtinkom koja je povezana s drugom četvrtinkom u sklopu osminske triole, nakon koje slijedi osminka. Akordi koji se nalaze u ovim taktovima glase: gis-cisis-his-fis-a na prvoj dobi i gis-dis-eis-a na zadnjoj osminki u trioli. Kao što je vidljivo, u prvom akordu sadržani su svi tonovi transpozicije T8, izuzev tona eis, koji se javlja u sljedećem akordu, dok se u drugom akordu javlja ton dis koji ne pripada spomenutoj transpoziciji.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 66 – 69

Sljedeća četiri takta donose frazu u kojoj se nalazi lirska melodija druge teme u izvornom obliku i s istim tonovima kao u 29. taktu, odnosno na početku druge teme. Razlika je u tome što je u 71. taktu ritmizirana na drugačiji način (u triolu je ubačena pauza) te je na samom kraju melodije, u 72. taktu dodan motiv iz mosta (razložen akord od dvije male i jedne povećane terce u šesnaestinskoj trioli s trilerom na kraju), odnosno motiv *f*. Transpozicija se u ovoj frazi ne mijenja. Sljedeća dva takta donose novi materijal, ali i prijelaz iz transpozicije T8 u transpoziciju T2. Na kraju 74. takta nalazi se akord koji sadržava sve tonove transpozicije T2 (d-gis-es-fis-h-c). Posljednja dva takta *codette* ponovno donose novi materijal.

The image shows a musical score for measures 73 and 74. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a series of eighth notes, starting with a first finger (1) and continuing with a sequence of notes. The left hand (bass clef) plays a triplet accompaniment of eighth notes, starting with a second finger (2) and continuing with a sequence of notes. The score includes fingerings and articulation marks. The tempo is 'étincelant' and the dynamics are 'pp'. The score is in G major and 4/8 time.

Provedba traje od 77. do 168. takta. Započinje materijalom prve teme. Od 77. do 80. takta nalazi se isti materijal kao u taktovima 1 – 5: motivi *a* i *b* u dionici desne ruke, motiv *c* u dionici lijeve ruke, motiv *d* (akord i pasaž) u 79. taktu i u 80. taktu akord preuzet iz 79. takta ritmiziran trima osminkama. Razlika je u tonovima i transpoziciji. U prvoj temi je to bila transpozicija T0, a sada je transpozicija T8 (temeljni ton gis javlja se na prvoj dobi 78. takta, kao što se temeljni ton c javljao na prvoj dobi 2. takta). Dakle, provedba počinje osnovnom transpozicijom druge teme. Početak provedbe također donosi promjenu mjere u 4/8. U 81. taktu dolazi do promjene mjere u 6/8 u dionici desne ruke i u 3/4 u dionici lijeve ruke. Od 81. do 88. takta javlja se materijal iz druge teme, točnije glavna, lirska melodija druge teme, koja se iznosi dva puta. Prvo javljanje melodije je od 81. do početka 84. takta i melodija je bez proširenja. U drugom dijelu 84. takta nalazi se motiv *f* iz mosta, koji je ponovljen i u 85. taktu te je oba puta augmentiran u odnosu na most. U istom taktu, tonom ces u dionici desne ruke, počinje drugo izlaganje lirske melodije druge teme, dakle ponovljena je od istog tona i traje jednako onoj od 81. do 85. takta. U 81. taktu također dolazi do promjene transpozicije iz T8 u T10 s temeljnim tonom b koji se javlja u dionici lijeve ruke, kao najdublji ton odmah na prvoj dobi. Tonovi ove transpozicije su b-e-as-d-g-ces. U 88. taktu u dionici lijeve ruke javlja se ton dis, a u dionici desne ruke ton cis, što ukazuje na promjenu transpozicije koja će uslijediti u 89. taktu.

U 89. taktu ponovno slijedi materijal iz prve teme. Taktovi 89 – 92 jednaki su taktovima 77 – 80, dakle primjenjuje se isti materijal, samo transponiran za malu sekundu uzlazno. Zbog toga dolazi do već spomenute transpozicije iz T8 u T10 s temeljnim tonom a (cijeli akord: a-dis-g-cis-fis-b). Mjera se na početku 89. takta ponovno mijenja u 4/8. Od 93. takta slijedi materijal druge teme i promjena mjere u 6/8 i 3/4. Lirska melodija ponovno se javlja u dionici desne ruke, ali je sada praćena motivom *d* kao kontrapunktom, kao i u drugoj temi (39. takt). Transpozicija se

mijenja tako da je materijal druge teme sada iznesen tonovima iz transpozicije T11 (temeljni ton h, akord h-eis-a-dis-gis-c). Motiv g javlja se i u 95. taktu u dionici lijeve ruke. Lirska melodija je ponovno u izvornom obliku, bez proširenja i ritmičkih promjena te završava u 96. taktu. U istom taktu nalazi se motiv iz mosta, ovoga puta ritmiziran šesnaestinkama. Isti motiv ponavljen je i u 97. taktu. U dionici lijeve ruke u 97. taktu nalazi se fragment motiva *a* (skok eis-c). U 98. taktu slijedi lirska melodija druge teme u dionici desne ruke, praćena motivom *g* u 99. taktu. Odmah po završetku lirske melodije, u 100. taktu ponovno slijedi ista melodija u istom registru s istim tonovima, ali je sada skraćena te traje takt i pol. Na drugoj polovici 101. takta ponovno se javlja ista melodija, ali spuštena za oktavu i ponovno skraćena. Na drugoj polovici 102. takta nalazi se fragment lirske melodije, točnije njezin početak. U ovoj frazi od 98. do 102. takta, Skrjabin kao da „razbija“ fakturu ulančavanjem lirske melodije i njezinim skraćivanjem, jer svako novo ponavljanje melodije donosi dodatno skraćivanje: prvi put je skraćena cijela melodija, drugi put na takt i pol, treći put na jedan takt, a četvrti put se javlja samo početak melodije.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 98 – 103

The image displays a musical score for measures 98 through 103 of Alexander Scriabin's Sonata No. 7, Op. 64. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 98 to 101, and the second system covers measures 102 to 103. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like *cresc.* (crescendo). Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the piece.

Cijeli dio od 92. do 102. takta za svoju harmonijsku i melodijsku podlogu ima transpoziciju T11. Slijedi nova fraza od šest taktova, koja donosi i promjenu transpozicije iz T11 u T7 s temeljnim tonom g. U ovoj frazi se u dionici desne ruke ponovno javlja lirska melodija iz druge teme praćena motivom *g* u dionici desne ruke i lijeve ruke (u dionici lijeve ruke ne radi se o

silaznom nizu, nego o različitim skokovima, a preuzeta je ritamska komponenta motiva *g* – kvintola). Melodija završava u 106. taktu, a na prijelazu u 107. takt u dionici lijeve ruke nalazi se fragment motiva *a*. U istom taktu u dionici desne ruke, nalazi se fragment lirske melodije te motiv *f* iz mosta. U dionici lijeve ruke se na prijelazu u 108. takt ponovno nalazi fragment motiva *a*. Od 109. takta slijedi nova četverotaktna fraza, koja počinje motivom *g* u dionici desne ruke. Isti je ponavljen na početku 110. takta. Od druge polovice 110. takta slijedi lirska melodija, koja završava trilerom u 112. taktu, dok se u dionici lijeve ruke na prijelazu u 112. takt nalazi fragment motiva *a*. Od 113. do 118. takta slijedi ponavljanje ove četverotaktne fraze uz proširenje u taktovima 117 i 118. U proširenju se nalazi motiv *f* iz mosta. I ovaj dio od dviju fraza također za svoju harmonijsku i melodijsku podlogu ima transpoziciju T7 (akord *g-cis-f-h-e-as*). Valja spomenuti da u taktovima 117 i 118 dolazi do melodijske promjene: javljaju se tonovi *e*, *des*, *ces* i *b*, koji ukazuju na to da slijedi prijelaz u drugu transpoziciju *Mističnog akorda*. Potvrda za ovo je u 119. taktu, gdje počinje fraza koju možemo podijeliti na četiri dvotakta. Napomenimo i da se mjera mijenja u 2/4. Prvi, drugi i treći dvotakt donose materijal s kraja *codette*. Prvi i drugi dvotakt su isti uz promjenu akorda na kraju svakog dvotakta: u drugom dvotaktu je akord spušten za malu tercu silazno, dok je treći dvotakt cijeli transponiran za malu tercu niže u odnosu na prvi i drugi. Transpozicija kojom počinje ova fraza je T10 s temeljnim tonom *b* (jedini „uljez“ je ton *f* koji se javlja umjesto tona *e*). Harmonijski i melodijski temelj prvog i drugog dvotakta je transpozicija T10, dok je temelj trećeg dvotakta transpozicija T7. Razlog tomu je spomenuta transpozicija cjelokupnog materijala trećeg dvotakta za malu tercu silazno. Četvrti dvotakt donosi različit materijal u odnosu na prethodna tri, a to je motiv *a*, ali bez prijelaza u novu transpoziciju, dakle korišteni su tonovi transpozicije T7.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 119 – 125

The image shows a musical score for the piano part of Aleksandr Scriabin's Sonata No. 7, Op. 64, measures 119 to 125. The score is written for the right and left hands. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides harmonic support with triplets and chords. The tempo is marked 'très doux' and the mood is 'joyeux, étincelant'. The dynamics range from 'PPP' (pianissimo) to 'f' (forte). Measure 127 shows a change in meter to 6/8.

U 127. taktu dolazi do promjene mjere u 6/8, kao i do promjene transpozicije iz T7 u T1 s temeljnim tonom des. Nova fraza počinje izlaganjem lirske melodije iz druge teme (od 127. do 130. takta). Melodija je ponovno praćena motivom g (u 129. taktu u dionici desne ruke). Na početku ove fraze u dionici lijeve ruke nalazi se razložen dominantni septakord od tona des i prilikom slušanja nemoguće je ne primijetiti ovaj akord. Nadoda li se na ovaj akord i ton eses, u dionici desne ruke dobiva se dominantni nonakord s malom nonom, akord des-f-as-ces-eses. Ipak, ovdje nema naznake o nekom određenom tonalitetu, npr. ges-molu čija bi ovo bila dominanta, nego ovaj akord, koji je sam po sebi nestabilan, Skrjabinu služi kao određena privremena „tonika“, kao stabilan akord. Argument za ovo može biti transpozicija *Mističnog akorda*, koja se ovdje primjenjuje. Kao što je spomenuto, Skrjabin se koristi transpozicijom T1 s temeljnim tonom des i ako se pogledaju svi tonovi ove transpozicije, vidljivo je da ona sadrži sve tonove dominantnog nonakorda osim tona as, koji je dodan kao dodatna kvarta na ton eses. Zanimljivo je i to što se dodani ton as javlja jedino u 127. taktu, iako je transpozicija T1 korištena sve do početka 132. takta. Dodavanjem tog tona i jasnim isticanjem dominantnog nonakorda, Skrjabin kao da je želio dati do znanja da mu nestabilan akord poput dominantnog nonakorda služi kao stabilna tonika.

U 130. i 131. taktu nalazi se motiv *f* iz mosta u dionici desne ruke, a na prvoj dobi 132. takta slijedi akord sa svim tonovima transpozicije T1 (des-ces-eses-f-g-b). U istom taktu, izlaganjem lirske melodije u dionici desne ruke od tona *f*, počinje nova fraza. Ista melodija ponovno slijedi u 134. taktu, ali sada od tona *d* te je skraćena. Odmah po završetku melodije slijedi njezino novo izlaganje za oktavu niže, također skraćeno, dok u 136. taktu slijedi samo fragment, odnosno početak melodije, vraćen za oktavu više. Prvim javljanjem ove melodije u 132. taktu dolazi do promjene transpozicije iz T1 u T4 s temeljnim tonom *e*. Drugo ponavljanje melodije od polovine 134. takta, koje je transponirano za sekstu uzlazno, donosi promjenu u transpoziciju T0. Važno je spomenuti ovaj trenutak, jer se po prvi put od početka sonate javlja osnovna transpozicija *Mističnog akorda*, „osnovni tonaliteta“ sonate. No, razlika u odnosu na osnovnu transpoziciju s početka ipak postoji. Naime, umjesto tona *des* javlja se ton *d*. Također treba spomenuti da se i glavna melodija druge teme, odnosno njezin dio, sada iznosi tonovima osnovne transpozicije, također po prvi put od početka sonate. No, javljanje osnovne transpozicije vrlo je kratko, traje svega dva i pol takta. Tako već u 137. taktu dolazi do prijelaza u transpoziciju T8 (ton *des* iz T0 enharmonijski je zamijenjen tonom *cisis*, koji služi kao zajednički ton ovih dviju transpozicija). Lirska melodija druge teme još se jednom javlja u dionici desne ruke, od druge polovine 137. takta do 140. takta, ovoga puta bez skraćivanja, dok se u dionici lijeve ruke nalaze skokovi ritmizirani kvintolama (motiv *g*), a na prijelazu u 140. takt nalazi se fragment motiva *a* (skok *cisis-a* u oktavama). U 141. taktu u dionici desne ruke slijedi motiv *g* u šesnaestinskim triolama te akord *cisis-his-fis* u dionici lijeve ruke. Svi tonovi koji se javljaju u ovom taktu su iz transpozicije T8. Na početku 142. takta slijedi isto, samo što sada akord u dionici lijeve ruke glasi *gis-fis-his*, a motiv *g* u dionici desne ruke počinje silazni niz od tona *eis* (za tercu niže od prethodnog takta). Svi tonovi također pripadaju transpoziciji T8, a temeljni ton *gis* sada je postavljen kao najdublji

ton. Na drugoj polovini istog takta javlja se lirska melodija druge teme praćena motivom *g* u dionici desne ruke i skokovima u osminskoj kvintoli u dionici lijeve ruke. Ova fraza od četiri takta (od 142. do početka 145. takta) ponovljena je još jednom od 145. do 148. takta. Motiv *g* sada se javlja tri puta, ritmiziran šesnaestinskim kvintolama, a u dionici lijeve ruke nalaze se akordi (u svakom je taktu ton *gis*, kao temeljni ton transpozicije T8, postavljen barem jednom kao najdublji ton). Ponavljanje lirske melodije iz druge teme u ovoj frazi bilo je i posljednje pojavljivanje ovog tematskog materijala u provedbi. U 148. taktu slijedi proširenje ove fraze. Od ovog takta, pa sve do 156. takta, javlja se motiv *f* iz mosta. Ovaj motiv javlja se uvijek u dionici desne ruke te je ritmiziran šesnaestinkama uz izmjenjivanje posljednjeg skoka (uzlazno i silazno), a skokovi koji se javljaju uvijek su redom: za malu tercu, zatim za povećanu tercu i na kraju, za malu tercu uzlazno ili veliku sekstu uzlazno. Zapravo, od kraja 148. do sredine 152. takta, to su uvijek tonovi *fis-a-cisis-eis*. U dionici lijeve ruke se u 149. taktu nalazi fragment motiva *a* (skok *cisis-a* u oktavama), dok se u ostalim taktovima nalazi figura od dviju šesnaestinki i jedne osminke. Svi tonovi koji se nalaze u ovim taktovima izvedeni su iz transpozicije T8, a temeljni ton *gis* postavljen je kao najdublji ton u 151. i 152. taktu. Na kraju 152. takta mijenjaju se tonovi korišteni u motivu *f*: od ovog takta do sredine 156. takta rabe se tonovi *h-d-fisis-ais*, što ukazuje i na promjenu transpozicije. Transpozicija u koju se „modulira“ jest T1 s temeljnim tonom *cis*. U dionici lijeve ruke ponovno se nalazi fragment motiva *a* (skok *fisis-d*) u 153. taktu, te u taktovima 155 i 156, figura od dviju šesnaestinki i jedne osminke. U ova dva takta temeljni ton *cis* ponovno je postavljen kao najdublji ton. Fraza od 153. do 156. takta zapravo predstavlja ponovljenu prethodnu frazu (od 149. do 152. takta) transponiranu za čistu kvartu uzlazno. Na kraju 156. takta dolazi do promjene tonova korištenih u motivu *f*: sada su to tonovi *d-f-ais-cis*. Motiv *f* s ovim tonovima ponovljen je još na kraju 157. takta. U dionici lijeve ruke na krajevima 156. i 157. takta nalazi se akord od dva tritonusa, akord *ais-e-ais*, te akord *gis-d-gis*, koji je naznačen da se izvodi desnom rukom. Od 157. takta Skrijabin uvodi motiv *e*, po prvi put u provedbi. Ovaj motiv je u 157., 158., 159. i 160. taktu ritmiziran četvrtinkama. Kao i u svom prvom pojavljivanju, akordi korišteni u ovom motivu građeni su od dviju malih terci razdvojenih povećanom (*d-f-ais-cis*), jedino je u 159. i 160. taktu prvom akordu dodana sekunda (u oba takta akord glasi *e-f-as-cis-e*, odnosno najviši ton *e* samo je oktaviran). Motiv *f* ponovljen je u 157., 158., 159. i 160. taktu, no tonovi se mijenjaju u ponavljanjima (u 158. i 159. taktu to su tonovi *f-as-cis-e*, a u 160. taktu *as-ces-e-g*). Kroz taktove 157 – 160 Skrijabin kombinira tonove iz transpozicije T1 i T7, pritom se koristeći dvjema

transpozicijama T1; onom s temeljnim tonom cis, kao i onom s temeljnim tonom des, dakle enharmonijskom zamjenom. Tonovi cis, d, ais, h preuzeti su iz T1 s temeljnim tonom cis, tonovi cis, e, f, as iz T7, a tonovi ces, eses, f, g, b iz transpozicije T1 s temeljnim tonom des. Vidljivo je da sve tri transpozicije imaju nekoliko zajedničkih tonova, stoga ih je lako kombinirati te teško odrediti koja od njih u kojem taktu prevladava kao temeljna. U 161. taktu nalazi se akord koji pak, jasno određuje transpoziciju, a to je T10 (akord b-e-ces-as-ces-e-g, svi tonovi iz T10 osim tona d). No, već u istom taktu na sljedećoj dobi dolazi do promjene u T4 s temeljnim tonom e (javlja se u dionici lijeve ruke, kao najdublji ton praćen povećanom kvartom ais). Od 161. do 164. takta u dionici desne ruke, motiv *e* ponavlja se pet puta i svaki je put ritmiziran s dvjema osminkama. U svim nastupima ovog motiva Skrjabin ponovno kombinira tonove više transpozicija, iako dominira T4, upravo zbog isticanja njezinog temeljnog tona u dionici lijeve ruke kroz sve taktove, a uzima i tonove iz T1 (građene od tona des) i T10. Na kraju 164. takta slijedi motiv *f*, a na početku 165. takta ponovno slijedi akord, ovoga puta građen od tonova transpozicije T1 (cis-fisis-d-h-fisis-ais, bez tona eis). Za razliku od 161. takta, gdje je akord samo kratko najavio novu transpoziciju, a zatim na sljedećoj dobi dolazi do promjene, sada nakon akorda ne slijedi promjena, nego ostaje ista transpozicija (u dionici lijeve ruke najdublji ton cis praćen tritonusom fisis). Motiv *e* ponovno se javlja, pet puta ritmiziran osminkama. Iako T1 prevladava, ponovno su preuzeti tonovi iz nekoliko transpozicija (T7, T10). U 167. taktu završava provedba i slijedi repriza.

Sada je potrebno analizirati kako je materijal ekspozicije raspoređen u provedbi. Materijal prve teme, dakle motivi *a*, *b*, *c* i *d* nalaze se zajedno samo na početku ekspozicije, izneseni na isti način kao i na početku sonate. U daljnjem tijeku provedbe javlja se samo fragment motiva *a* u obliku skokova sa šesnaestinke na četvrtinku ili osminku. Motiv *e*, koji također spada pod materijal prve teme, nalazi se samo na kraju provedbe i nije istog trajanja kao u prvoj temi (uvijek se javlja samo jedan skok s jednog na drugi akord, ritmiziran četvrtinkama ili osminkama). Materijal mosta, točnije motiv *f*, raspoređen je po cijeloj provedbi, najčešće kao proširenje fraze, a tek na kraju provedbe slijedi dio koji je građen od ovog motiva, uz kombiniranje s motivom *e* na samom kraju provedbe. Dio od 119. do 126. takta primjenjuje materijal *codette* i to je jedini dio u provedbi u kojem se primjenjuje ovaj materijal. Treba spomenuti i da se dio s tim materijalom nalazi točno na sredini provedbe i dijeli je na dva jednaka dijela od 42 takta. Materijal koji je najviše korišten u provedbi je materijal druge teme, točnije lirska glavna melodija druge teme, koja se javlja čak 18

puta (ubrojani su i skraćeni nastupi melodije). Ona je često praćena i motivom *g*, koji također pripada materijalu druge teme.

Repriza počinje u 169. taktu i traje do 236. takta. Počinje izlaganjem prve teme. Mjera se mijenja iz 6/8 u 4/8. Prva tema traje 14 taktova (od 169. do 182. takta) za razliku od 16 koliko je trajala u ekspoziciji. Osim u trajanju, razlika u odnosu na ekspoziciju je i u korištenju materijala. U reprizi Skrijabin se koristi samo motivima *a*, *b*, i *d*, dakle izostavljeni su motivi *c* i *e*. Motivi *a* i *b* su u reprizi zamijenjeni, odnosno motiv *b* sada se nalazi iznad motiva *a*. Kao i u ekspoziciji, oba motiva nalaze se u dionici desne ruke i traju dva takta. Kao što je već spomenuto, u dionici lijeve ruke nema motiva *b*, ali se javlja pasaž u tridesetdruginkama u rasponu od triju oktava. U 171. i 172. taktu, odnosno u 3. i 4. taktu prve teme, nalazi se motiv *d*, ali ne u istom obliku kao u ekspoziciji. U ekspoziciji se u ovim dvama taktovima nalazio akord, nakon kojeg je slijedio pasaž građen od tonova prethodnog akorda. U reprizi je od motiva *d* ostao samo akord građen od dviju malih i jedne povećane terce. Pasaž se i dalje nalazi u dionici lijeve ruke i u njenmu nisu svi tonovi akorda koji mu prethodi, a građen je od različitih skokova, dok je u ekspoziciji bio građen od terci. U dionici desne ruke motiv *d* kombinira se s motivom *a*, tako da je iz motiva *a* preuzeta ritamska komponenta, a iz motiva *d* akord građen od dviju malih i jedne povećane terce. U 172. taktu motiv *d* ponovljen je kao u ekspoziciji. Transpozicija *Mističnog akorda* koja je poslužila za harmonijski i melodijski temelj početka reprize je transpozicija T10 s temeljnim tonom *b* (*b-e-as-d-g-ces*). Temeljni ton nije istaknut odmah na početku, nego njegov nastup dolazi malo kasnije: u ekspoziciji je to u drugom taktu, a u reprizi na trećoj dobi prvog takta.

Od 173. do 182. takta slijedi nova fraza. Prva dva takta ove fraze predstavljaju ponavljanje taktova 169 i 170, ali za veliku sekundu uzlazno. Ova transpozicija nužno donosi i promjenu transpozicije *Mističnog akorda*. Dakle, dolazi do prijelaza iz T10 u T0, odnosno u osnovnu transpoziciju s temeljnim tonom c. Ovo je tek treći put u cijeloj sonati da se Skrjabin koristi osnovnom transpozicijom za harmonijski i melodijski temelj, prvi put na samom početku sonate, a drugi put u provedbi. Ovo može poslužiti i kao snažan dokaz da se zaista radi o reprizi, obzirom na to da je materijal prve teme iznesen tonovima osnovne transpozicije (iznošenje cjelokupnog materijala prve teme javljalo se i ranije, na početku provedbe, ali u drugim transpozicijama). Od 175. do 182. takta ponovno se kombiniraju motivi *a* i *d* na isti način kao u taktovima 171 i 172. U 175. taktu dolazi do promjene transpozicije iz T0 u T8 s temeljnim tonom as, za razliku od prethodnog javljanja ove transpozicije u ekspoziciji i provedbi, gdje je temeljni ton bio gis, dakle radi se o enharmonijskoj promjeni. Temeljni ton as istaknut je kao najdublji ton u dionici lijeve ruke u pasažu. Već u sljedećem taktu dolazi do nove promjene transpozicije, ali samo nakratko. Naime, na kraju 176. takta nalazi se akord d-as-fis u dionici lijeve ruke, dok se u dionici desne ruke nalazi fragment motiva *a*, u kojem se primjenjuju tonovi gis, es i c. Kada se zbroje svi ovi tonovi, vidljivo je da svi izuzev tona as pripadaju transpoziciji T2 s temeljnim tonom d, a ton as

može se protumačiti kao dodana kvarta na ton es. Jedini ton koji nedostaje da bi transpozicija bila potpuna je ton h. U 177. taktu ponovno dolazi do promjene transpozicije. Transpozicija koja od ovog, pa sve do 182. takta, odnosno do kraja prve teme, služi kao harmonijski i melodijski temelj je transpozicija T10 s temeljnim tonom b, ista ona kojom je započelo izlaganje prve teme u reprizi. Ipak, bitno je spomenuti da se u dionici desne ruke javljaju tonovi koji izvorno ne pripadaju transpoziciji T10, ali to je zbog činjenice da se u dionici lijeve ruke stalno nalaze tonovi spomenute transpozicije uz postavljanje tona b (temeljnog tona transpozicije) kao najdubljeg tona. Pritom, na posljednjoj dobi 179. takta nalazi se akord raspoređen kroz dionice lijeve i desne ruke, u kojem se nalaze svi tonovi transpozicije T10. Isto se nalazi i na posljednjoj dobi 181. takta. Kao što je spomenuto ranije, do kraja prve teme u dionici desne ruke kombiniraju se motivi *a* i *d*, u dionici lijeve ruke nalaze se pasaži s početka reprize, a od kraja 179. takta i akordičke figure.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 177 – 183

Slijedi most, koji traje od 183. do 196. takta i u odnosu na ekspoziciju traje dva takta dulje. Kao i u ekspoziciji, građen je od motiva *f* te dolazi do promjene mjere u 6/8. Dio mosta od 183. do početka 193. takta zapravo je isti kao i u ekspoziciji (taktovi 17 – 27), a jedina razlika je promjena transpozicije. Tako, u reprizi most počinje transpozicijom T4 s temeljnim tonom e, a u 188. taktu dolazi do promjene u osnovnu transpoziciju T0. Do promjene, dakle, dolazi na istom mjestu kao

u ekspoziciji. U 193. i 195. taktu u dionici desne ruke nalazi se motiv *g*, kojeg nije bilo u mostu u ekspoziciji. Materijal u 194. i 196. taktu ritmiziran je kvintolama i može se reći da motiv *g*, odnosno njegova ritamska komponenta, prevladava i u ovim dvama taktovima. Most završava u 196. taktu osnovnom transpozicijom T0.

Slijedi druga tema, koja traje od 197. do 227. takta. U odnosu na ekspoziciju traje gotovo jednako, proširena je za dva takta. Velikih razlika u načinu korištenja materijala nema. Mjera je ponovno 6/8 u dionici desne ruke, te 3/4 u dionici lijeve ruke. Lirska glavna melodija počinje u 197. taktu u dionici desne ruke i traje do 201. takta. Za razliku od ekspozicije, motiv *g*, koji kroz gotovo cijelu sonatu služi kao kontrapunkt lirskoj melodiji, nalazi se odmah na početku druge teme, ponovno u dionici desne ruke. U dionici lijeve ruke nalaze se fragmenti motiva *c*, odnosno skokovi za septimu, kao i u ekspoziciji. Od 201. do 203. takta slijedi proširenje lirske melodije kao i u ekspoziciji (ponavljanje posljednjeg skoka za malu tercu silazno). U 204. taktu dolazi do promjene mjere u 4/8 i do javljanja motiva *e*. Fraza u kojoj se rabi ovaj motiv traje tri takta, odnosno do 206. takta, kao i u ekspoziciji. Zatim slijedi nova fraza od osam taktova, koja počinje promjenom mjere u 6/8 te izlaganjem motiva *g* u dionici desne ruke, nakon čega slijedi lirska melodija, koja počinje na kraju 207. takta i traje do početka 211. takta i nakon toga slijedi njezino proširenje, koje se ponovno sastoji od ponavljanja posljednjeg skoka za malu tercu silazno. Motiv *g* nalazi se u svakom taktu – od 207. do 214. takta, a od 211. takta izmjenjuje se između dionica desne i lijeve ruke. Formalna struktura ovog dijela druge teme glasi 7 + 3 + 8 i identična je onoj u ekspoziciji. Dakle, u prvom dijelu druge teme nema promjene u pogledu korištenog materijala i formalne strukture. Ipak, postoji promjena u transpoziciji. Dok je u ekspoziciji transpozicija T8 služila kao temelj za harmonijsku i melodijsku strukturu, u reprizi ovu ulogu preuzima transpozicija T6 s temeljnim tonom *fis*. I dok se u ekspoziciji, osim u prvoj temi, nije nalazila osnovna transpozicija T0, Skrjabin se sada u drugoj temi (u reprizi u frazi od 204. do 206. takta) koristi osnovnom transpozicijom za izlaganje motiva *e*. Od 207. sve do 213. takta transpozicija T6 služi kao temelj za harmonijska i melodijska zbivanja. Dakle, temeljna transpozicija druge teme sada je T6, a njezin temeljni ton *fis* jasno je istaknut i postavljen kao najdulji ton od početka druge teme (u svakom taktu od 197. do 200. takta, kao i kroz taktove 207 – 213). U 213. taktu dolazi do promjene transpozicije. Na sredini spomenutog takta dolazi do promjene u transpoziciju T9 s temeljnim tonom *a* i vidljivo je da se svi tonovi ove transpozicije nalaze u ovim trima dobama (tonovi *a*, *dis* i *b* u dionici lijeve ruke te tonovi *dis*, *fis*, *g* i *b* u dionici desne ruke). U 214. taktu

dolazi do nove promjene, ovoga puta u osnovnu transpoziciju T0 (svi tonovi nalaze se u drugoj polovini 214. takta: c, fis i des u dionici lijeve ruke te e, fis, a i b u dionici desne ruke). I ova promjena je kratkotrajna, pa već u sljedećem taktu dolazi do nove promjene u T3 s temeljnim tonom es.

Od 215. takta slijedi drugi dio druge teme, koji traje do 227. takta. Slične je strukture kao i u ekspoziciji. Prva fraza, koja ima četiri takta, počinje izlaganjem motiva g u dionici desne ruke, zatim u 216. taktu slijedi lirska melodija koja je skraćena (skraćen je njezin prvi dio, odnosno trajanje prvog tona melodije) i koja završava u 218. taktu. Na drugoj polovici istog takta u dionici desne ruke nalazi se motiv g, a ispod njega fragment lirske melodije. Transpozicija kojom počinje ovaj drugi dio druge teme je T3 s temeljnim tonom es, ali već u 216. taktu dolazi do promjene u T9, a zatim ponovno do promjene u T3, da bi na kraju 218. takta ponovno bila potvrđena transpozicija T9. Može se reći da se u ovim četirima taktovima zapravo radi od svojevrsnoj izmjeni ovih dviju transpozicija, gdje ton dis predstavlja zajednički ton koji ih povezuje (temeljni ton transpozicije T3 je ton es, odnosno enharmonijski ton dis). Četverotaktna fraza koja slijedi od 219. do 222. takta predstavlja ponavljanje prethodne fraze uz isti melodijski materijal i izmjenu istih dviju transpozicija, uz razliku što je materijal u dionici desne ruke transponiran za čistu oktavu silazno. Takt 222 istovremeno predstavlja završetak četverotaktne fraze i početak novog dvotakta (ulančavanje) u kojemu se primjenjuju motiv g i fragment lirske melodije druge teme, uz ponovnu izmjenu transpozicija T9 i T3. Slijedi ponavljanje istog dvotakta (224. i 225. takt) uz promjene: na početku 224. takta nalaze se skokovi ritmizirani kvintolom u dionici desne ruke, dok se na kraju 225. takta nalazi kvartola sa silaznim melodijskim nizom u intervalima čiste i povećane kvarte te povećane terce (ovaj niz melodijski podsjeća na motiv g uz razliku što je ritmiziran kvartolom, a ne kvintolom). U ponovljenom dvotaktu ponovno se izmjenjuju transpozicije T9 i T3. Takt 226. donosi skokove za male terce u intervalima smanjene kvarte ritmizirane kvintolama u dionici desne ruke te pasaž, također ritmiziran kvintolama, u dionici lijeve ruke. U ovom taktu Skrijabin potvrđuje transpoziciju T3 koristeći se svim tonovima navedene transpozicije. Slijedi takt pauze kojim završava druga tema i koji odvaja drugu temu od *codette*.

Codetta počinje u 228. taktu i traje do 236. takta. U odnosu na ekspoziciju, *codetta* je skraćena i traje devet taktova. Njezina formalna struktura jednaka je onoj iz ekspozicije: 1 + 2 + 2 + 1 + 3. Prvi takt donosi motiv g ponavljen dva puta u dionici desne ruke, kao i prijelaz u

transpoziciju T6 koja je potvrđena na prvoj dobi 229. takta. Dvotakt koji slijedi ponovno donosi motiv *g*, dva puta u dionici desne ruke. Kao što smo spomenuli, transpozicija T6 poslužila je kao temelj iz kojeg su izvučeni svi tonovi u ovom dvotaktu. Na kraju 230. takta dolazi do promjene iz transpozicije T6 u transpoziciju T2 (ton *h* koji se javlja u dionici desne ruke na posljednjoj osminki triole predstavlja prijelazni ton). Sljedeći dvotakt građen je od istog materijala kao prethodni, a tonovi su izvučeni iz transpozicije T2. Može se reći da ovaj dvotakt predstavlja ponavljanje prethodnog za veliku tercu silazno. Takt 233 donosi novi prijelaz u transpoziciju T10, a ponovno primjenjuje motiv *g* u dionici desne ruke. Ovaj jedan takt zapravo predstavlja novo ponavljanje prethodnog dvotakta ponovno transponirano za veliku tercu silazno, ali ovoga puta izostaje drugi takt, dakle ponovljen je samo prvi takt. Od 234. do 236. takta nalazi se trotaktna fraza akordičke strukture. Akordi su ritmizirani kao i u ekspoziciji (taktovi 66 – 68), odnosno ritmizirani su četvrtinkom koja je povezana s drugom četvrtinkom u sklopu osminske triole, nakon koje slijedi osminka. Akordi su građeni u potpunosti od tonova iz transpozicije T6, a njezin temeljni ton *fis* postavljen je u basu kao najdublji ton. U 236. taktu završava repriza i sijedi opsežna *coda*.

Coda traje od 237. do 343. takta. No, dio od 237. do 272. takta, zbog materijala koji se upotrebljava, kao i zbog toga kako se on upotrebljava, možemo proglasiti drugom provedbom. U 237. taktu slijedi materijal prve teme, točnije motivi *a*, *b*, *d* i *e*. Taktovi 237 i 238 podsjećaju na prve taktove ekspozicije, provedbe i reprize, odnosno može se reći da su gotovo isti. U dionici desne ruke nalazi se motiv *a*, koji nije skraćen, već je iznesen u cijelosti. U dionici lijeve ruke na početku 237. takta nalazi se pasaž koji podsjeća na pasaž motiva *d* s početka sonate (3. takt). Tonovi od kojih je građen ovaj pasaž su: *e*, *his*, *fis*, *ais*, *dis*, *gis*. Na drugoj polovici takta slijedi motiv *b*, a akord ovog motiva građen je od tonova pasaža koji mu prethodi. Može se reći da se ovdje radi o retrogradnom postupku iz 3. takta, odnosno da je motiv *d* poslužio kao model za organizaciju materijala (podsjetnik: u 3. taktu građenom od motiva *d* pasažu je prethodio akord, dok je sada obratno). Isto je ponovljeno i u 238. taktu. Transpozicija iz koje Skrijabin upotrebljava tonove za melodijsku i harmonijsku strukturu je T6. Dakle, nije uslijedila promjena transpozicije na kraju reprize, kao što je to bio slučaj prilikom prijelaza na svaki veći odsjek sonate. U 239. i 240. taktu nalazi se motiv *e* u visokom registru u dionici desne ruke.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 237 – 240

U 239. taktu dolazi do promjene transpozicije iz T6 u T3 s temeljnim tonom dis, koji je postavljen kao najdublji ton u dionici lijeve ruke na prvoj dobi 239. takta, a na drugoj dobi je oktaviran, čime se dodatno potvrđuje transpozicija T3. Treba spomenuti da Skrjabin upotrebljava dvije verzije iste transpozicije: s temeljnim tonom dis i s temeljnim tonom es, dakle obje enharmonijske varijante. Transpoziciju T3 s temeljnim tonom dis rabi u 239. taktu, dok se u sljedećem taktu koristi istom, s temeljnim tonom es (akord des-fes-a-c u motivu *e* u dionici desne ruke građen je od tonova T3 s temeljnim tonom es). Na trećoj dobi 240. takta u dionici desne ruke nalaze se tonovi b, des, e, fis, a, u šesnaestinskoj sekstoli te akord b-des-fis-a, koji ukazuju na transpoziciju T0, ali bez temeljnog tona c. Motiv *e* je u ovim dvama taktovima iznesen u cijelosti, kao i u ekspoziciji sonate. Na prijelazu iz 239. u 240. takt u dionici lijeve ruke nalazi se fragment motiva *a* (skok s oktave gisis na oktavu e). Sljedeća četverotaktna fraza od 241. do 244. takta predstavlja ponavljanje prethodne fraze s istim materijalom, ali transponiranim za povećanu sekundu silazno. Zbog ovoga dolazi i do promjene transpozicije. Tako je u taktovima 241 i 242 temeljna transpozicija T3 s temeljnim tonom es, a u taktovima 243 i 244 temeljna transpozicija je T0 s temeljnim tonom c. Na trećoj dobi 244. takta ponovno se nalazi ista situacija kao na trećoj dobi 240. takta: tonovi g, h, cis, dis, fis u šesnaestinskoj sekstoli i akord g-h-dis-fis ukazuju na

transpoziciju T9, ali ponovno bez temeljnog tona, u ovom slučaju tona a. Na prijelazu iz 244. u 245. takt nalazi se fragment motiva *a*, a isti se fragment nalazi i na prijelazu u svaki sljedeći takt u taktovima 245 – 249. Nova fraza, koja započinje u 245. taktu, traje četiri takta te se na njezinom početku nalazi motiv *f* iz mosta u dionici desne ruke. U dionici lijeve ruke se kroz cijelu frazu ponavlja spomenuti fragment motiva *a*. Transpozicija kojom se Skrjabin koristi u ovoj frazi je osnovna transpozicija T0 s temeljnim tonom c (postavljen kao najdublji ton u 245. i 247. taktu). Kroz cijelu se frazu ton des, koji pripada transpoziciji T0, izmjenjuje sa svojim alteracijama, tonovima d i dis, koji izvorno ne pripadaju osnovnoj transpoziciji. Sljedeća fraza od 249. do 252. takta upotrebljava motiv *e*. Ova četiri takta jednaka su taktovima 13 – 16 iz ekspozicije, koriste se istim materijalom u dionicama i desne i lijeve ruke, te istom transpozicijom (T0) kao temeljem za melodijsku i harmonijsku strukturu. U 253. taktu mijenja se mjera u 6/8 i dolazi do izlaganja materijala iz druge teme, odnosno lirske glavne melodije. Ona je ponovljena dva puta, u cijelosti, bez skraćivanja, prvi put od 253. do 256., a drugi put od 257. do 260. takta, te oba puta u istom registru i na istim tonskim visinama. Transpozicija na kojoj počiva ova melodija je T6 s temeljnim tonom fis (postavljenim kao najdublji tonom u dionici lijeve ruke na početku 253. takta). U ovom dijelu sonate, dakle u drugoj provedbi, Skrjabin po prvi put „pomiruje“ materijale iz prve i druge teme iznoseći ih u istoj transpoziciji (T6). Upravo zbog toga, ovaj se dio sonate i može proglasiti drugom provedbom, jer se ponovno kombiniraju motivi prve i druge teme.

Od 261. do 272. takta slijedi dio u kojem se primjenjuje materijal najsličniji motivu *f* iz mosta. Zapravo, može se reći da to zaista i jest motiv *f*, ali uz jednu modifikaciju: sada se ne radi o uzlaznom skoku – prvo za malu, a zatim povećanu tercu, dakle o trima tonovima – nego je između drugog i trećeg tona dodan još jedan ton, tako da se sada samo na početku motiva nalazi skok, nakon kojeg slijedi postepeno kretanje za dva cijela stepena, odnosno dvije velike sekunde, nakon čega slijedi skok za malu tercu uzlazno ili veliku sekstu silazno (motiv u 261. taktu glasi e-g-ais-his-dis). Svaka dva takta dolazi do promjene tonova u motivu, što rezultira i promjenom transpozicije *Mističnog akorda*. Tako, u 261. taktu nalazimo transpoziciju T6, zatim na prijelazu iz 262. u 263. takt slijedi transpozicija T2, na prijelazu iz 264. u 265. takt transpozicija T7, na prijelazu iz 266. u 267. takt transpozicija T3, a na sredini 268. takta dolazi do promjene u osnovnu transpoziciju T0. U 270. taktu nalazi se i kratak prijelaz u transpoziciju T9, da bi druga provedba završila osnovnom transpozicijom T0 (u 271. i 272. taktu nalaze se svi tonovi transpozicije T0). Pojavom svake nove transpozicije u ovom dijelu druge provedbe u dionici lijeve ruke, Skrjabin

postavlja temeljni ton svake transpozicije kao najdublji ton, što olakšava raspoznavanje transpozicija. Od ovoga je odstupio samo u 271. i 272. taktu, gdje ton fis postavlja kao najdublji ton nakon kojeg slijedi temeljni ton transpozicije T0. Ovo odstupanje možemo protumačiti i kao spajanje temeljnih tonova transpozicija T0 i T6, odnosno temeljnih transpozicija prve (T0) i druge (T6) teme.

Od 273. do 343. takta slijedi *coda*. Mjera se mijenja u 2/4 mjeru. U prvom dijelu *code*, od 273. do 288. takta, rabi se motiv *e* i lirska melodija druge teme. Motiv *e* nalazi se kroz taktove 273 – 277 u dionici desne ruke. Motiv nije iznesen u cijelosti, kao u ekspoziciji i dijelu druge provedbe, nego je sveden na skok s jednog na drugi akord. U dionici lijeve ruke od 273. do polovine 276. takta nalaze se skokovi za tritonus (skok des-g), a od polovine 276. takta, figura u šesnaestinskim triolama. Od sredine 277. takta u dionici desne ruke nalazi se lirska melodija druge teme praćena figurom u šesnaestinskim triolama u dionici lijeve ruke. Transpozicija T6 služi kao temelj za melodiju i harmoniju u ovom javljanju lirske melodije druge teme, a temeljni ton fis ponovno je istaknut kao najdublji ton u figuri u dionici lijeve ruke. Na samom kraju 280. takta nalaze se tonovi koji pripadaju osnovnoj transpoziciji T0 (jedini ton koji nedostaje je ton a), ali ton c nije postavljen kao najdublji ton, nego Skrjabin kao najdublji ton ostavlja ton fis nakon kojeg slijedi ton c. Ovo pojavljivanje osnovne transpozicije kratkog je daha, ali ukazuje na to da Skrjabin ponovno kombinira ove dvije transpozicije. U 280. taktu mjera se mijenja još jednom u mjeru 6/8 te se u sljedećem taktu vraća u 2/4 i nakon ove promjene do kraja sonate mjera se ne mijenja. Sljedeći dio od 281. do 288. takta predstavlja identično ponavljanje prethodnih osam taktova. Jedino je izostavljena promjena mjere i dio s tonovima osnovne transpozicije T0 s kraja 280. takta.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 273 – 280

Od 289. do 292. takta nalazi se materijal s kraja *codette*. Transpozicija koja se upotrebljava je T6, uz dodani ton cis, koji predstavlja dodanu kvartu na ton g (posljednji ton u akordu). Na kraju 290. takta ponovno je osnovna transpozicija T0, odnosno svi njezini tonovi, tako da Skrjabin opet suprotstavlja ove dvije transpozicije. Taktovi 291 i 292 preuzeti su s kraja *codette* i građeni su tako da je pola 291. takta ponovljeno za povećanu kvartu silazno, zatim je ova polovica takta ponovljena bez promjene u 292. taktu, da bi na drugoj polovini istog takta bila ponovljena još jednom za povećanu kvartu silazno. Tonovi koji se primjenjuju u ovim dvama taktovima izvučeni su iz transpozicije T6. Taktovi 293 i 294 predstavljaju ponavljanje taktova 289 i 290. Isto je i s 295. i 296. taktom.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 289 – 294

289 *fulgurant*
pp

292 *pp*

U 297. taktu Skrjabin proširuje fakturu dodajući još dva crtovlja u violinskom ključu. Od 297. do 306. takta ponovno se rabi isti materijal kao i u prethodnim taktovima, samo je sada razrjeđeniji. Od 297. takta Skrjabin se koristi transpozicijom T6, da bi u 300. taktu upotrebljavao transpoziciju T3 (umjesto tona f nalazi se ton fes, dakle f je alteriran).

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 297 – 299

297 *p* *molto* *cresc.* *f* *molto*

Već u sljedećem taktu dolazi do nove promjene u transpoziciju T9 s temeljnim tonom a, koja traje kroz 301. i 302. takt. Dio od 303. do 306. takta posebno je zanimljiv, jer se u njemu Skrjabin ne koristi nijednom transpozicijom *Mističnog akorda* iz koje izvlači tonove. Ako se bolje promotri, vidi se da se radi o tonovima b, des, f, a i as, dakle tonovima koji tvore mali molski ili veliki molski septakord (ovisno o tome rabi li se ton a ili as) na tonu b. Svakako, ovo je zanimljiva pojava koja se proteže kroz četiri takta, dakle nije kratkog trajanja da bi je zanemarili. Kao što je rečeno, primjenjuje se materijal iz *codette* tako da se razloženi akordi u triolama nalaze u prvom i drugom crtovlju, dok se u trećem i četvrtom izmjenjuju najčešće akordičke strukture uz pokoji melodijski pomak. Dvotakt u taktovima 303 i 304, u kojem se rabi spomenuti septakord od tona b, ponovljen je bez promjene u 305. i 306. taktu. Materijal u taktovima 307 i 308 organiziran je na isti način kao u taktovima 291 i 292, ali na drugim tonskim visinama.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 303 – 308

The image shows the musical score for measures 303 and 304. It consists of two systems of staves. The first system (measures 303-304) features a treble clef staff with a forte (*f*) dynamic and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. Both staves contain triplets of eighth notes. The second system (measures 305-306) features a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. The treble staff contains triplets of eighth notes, and the bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

The image shows the musical score for measures 306 and 308. It consists of two systems of staves. The first system (measures 306-307) features a treble clef staff with a piano (*pp*) dynamic and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. The treble staff contains triplets of eighth notes, and the bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 308) features a treble clef staff with a piano (*pp*) dynamic and a bass clef staff with a piano (*p*) dynamic. The treble staff contains triplets of eighth notes, and the bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Od 306. takta faktura se reducira s četiri na dva crtovlja. U 309. taktu Skrjabin ponovno uvodi i potvrđuje transpoziciju T6 (temeljni ton istaknut je odmah na početku takta), a u 310. taktu je ponovno sukobljava s osnovnom transpozicijom T0. U sljedećim se dvama taktovima dvije transpozicije ponovno sukobljavaju. Od 313. takta Skrjabin ponovno proširuje fakturu, ovoga puta na tri crtovlja. Od 313. do 316. takta (koliko traje proširenje fakture) u prvom crtovlju nalazi se fragment motiva *a* (skokovi s jednog na drugi akord u punktiranom ritmu), dok se u drugom crtovlju nalazi kretanje u osminkama (i trioli u 314. taktu) u oktavama. U trećem, najdubljem crtovlju, u svakom taktu nalaze se akordi. U 313. i 315. taktu je to akord građen od tonova transpozicije T6 (akord fis-cis-e-ais-e-gis-ais, dakle dodan je ton gis), a u 314. i 316. taktu je akord građen od tonova osnovne transpozicije T0 (akord c-fis-e-b-des-fis-a u 314. taktu, dok je u 316. taktu reduciran: c-fis-e-b-e). Dakle, ponovno kombiniranje transpozicija T6 i T0.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 313 – 316

Od 317. do 321. takta u dionici desne ruke nalazi se motiv *e*, fragmentiran, sveden na skok s jednog na drugi akord. Na drugoj dobi 321. takta počinje liriska melodija druge teme, ali traje samo do početka 323. takta, dakle skraćena je. S obzirom na tonove koji se javljaju u ovim trima taktovima, može se reći da se radi o transpoziciji T3 s temeljnim tonom es i dodanim tonom b. Od druge dobe 323. takta ponovno se javlja motiv *e* u dionici desne ruke i njegovo ponavljanje traje kroz sve taktove – do 330. takta. Od 323. do 326. takta u motivu se izmjenjuju isti akordi, des-fes-a-c i b-dis-fis i akordi b-des-fis-a i g-his-dis. Od 327. do 330. takta u dionici desne ruke ponovno se nalazi motiv *e*, a sada se izmjenjuju sljedeća dva akorda: des-fes-g-a-c i b-dis-fis. Kada se u

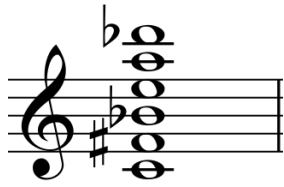

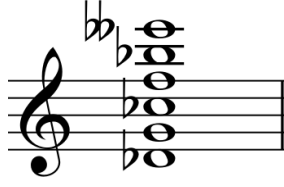


obzir uzmu i tonovi iz dionice lijeve ruke, dolazi se do zaključka da se u ovim taktovima primjenjuje transpozicija T3 s temeljnim tonom es, dok tonovi b, dis i fis, od kojih je građen drugi akord, pripadaju transpoziciji T9. Cijela *coda*, a ponajviše dio od 313. takta, služi kao priprema za vrhunac sonate u 331. taktu, gdje se nalazi akord des-fes-g-a-c (prethodno najavljen kroz taktove 327 – 330) raspoređen kroz skoro pet oktava (od des do c⁵). Vidljivo je da svi tonovi akorda pripadaju transpoziciji T3 i da akordu jedino nedostaje njezin temeljni ton, ton es.

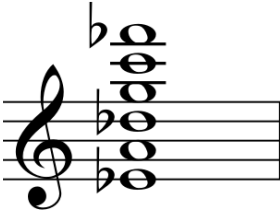
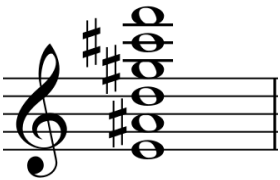

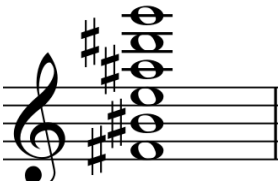
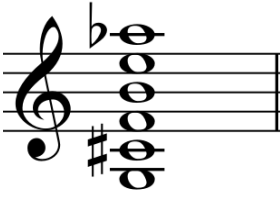
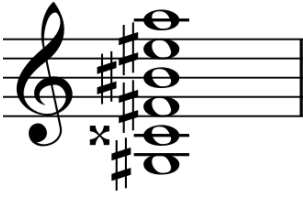
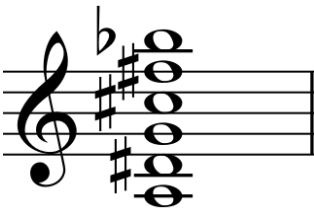
Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 326 – 331

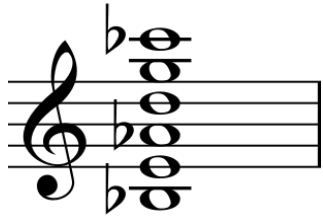

Od 332. takta slijedi smirenje, najprije u vidu akorda, koji se javljaju u sljedećim trima taktovima (akord građen od svih tonova transpozicije T3 s najdubljim tonom a, dakle T3 u drugom obratu). Od 335. takta slijedi izmjenjivanje melodijskog kretanja između dionica lijeve i desne ruke. Pritom, kretanje u dionici desne ruke uvijek završava trilerom na tonu dis, a nakon posljednjeg ponavljanja u 339. taktu, triler traje sve do kraja sonate. Ovo melodijsko kretanje zapravo je izvedeno iz motiva *fisto* kao u drugoj provedbi, u taktovima 261 – 272. U dionici desne ruke kretanje počinje tonom e, a završava tonom dis, dok u dionici lijeve ruke počinje tonom ais, a završava tonom gis. Od 340. do 343. takta melodijsko kretanje je u dionici lijeve ruke ponovljeno tri puta zaredom, dok u dionici desne ruke kroz ova četiri takta traje triler na tonu dis, čime završava sonata.

U sljedećoj tablici prikazane su sve transpozicije *Mističnog akorda* koje su korištene u sonati. Tablica prikazuje tonove pojedine transpozicije, taktove u kojima se javlja svaka transpozicija i ukupan broj taktova koji zauzima svaka transpozicija. Druga tablica prikazuje raspored transpozicija po odsjecima sonate.

Tablica 1. Prikaz transpozicija *Mističnog akorda* korištenih u sonati

Redni broj transpozicije	Tonovi <i>Mističnog akorda</i>	Taktovi u kojima se nalazi transpozicija	Ukupno taktova
T0		1, 2, 10 – 16, 135, 136, 173, 174, 188 – 196, 203 – 205, 214, 240, 243 – 252, 268, 272, 280, 290, 294, 310, 314, 316	45
T1		153 – 156, 165 – 168	8
T1'		127 – 132	6
T2		5, 6, 22 – 28, 35 – 38, 46, 74, 176, 231, 232, 262, 263	20
T3		239, 240	2

T3'		215, 217, 223 – 226, 240 – 242, 267, 268, 300, 327 – 334	20
T4		8, 79, 80, 132 – 134, 161 – 164, 183 – 188	16
T5		47 – 59, 91, 92	15
T6		17 – 22, 197 – 203, 207 – 213, 229, 230, 234 – 238, 253 – 262, 277 – 280, 285 – 290, 293 – 298, 309 – 313, 315	59
T7		103 – 116, 123 – 125, 158, 159, 264 – 266	22
T8		29 – 35, 39 – 45, 61 – 74, 77, 78, 138 – 152, 175	46
T9		89, 90, 213, 216, 218, 220, 222, 224, 270, 271	10

T10		81 – 87, 119 – 122, 161, 169, 170, 177 – 182	20
T11		93 – 102	10

Tablica 2. Raspored transpozicija *Mističnog akorda* po odsjecima sonate

Odsjek	Taktovi	Transpozicije <i>Mističnog akorda</i>
EKSPozICIJA	1 – 76	T0, T2, T4, T5, T6, T8
I. tema	1 – 16	T0, T2, T4
most	17 – 28	T2, T6
II. tema	29 – 59	T2, T5, T8
<i>codetta</i>	60 – 76	T2, T8
PROVEDBA	77 – 168	T0, T1, T4, T5, T7, T8, T9, T10, T11
REPRIZA	169 – 236	T0, T2, T3, T4, T6, T9, T10
I. tema	169 – 182	T0, T2, T10
most	183 – 196	T4, T10
II. tema	197 – 227	T0, T3, T6, T9
<i>codetta</i>	228 – 236	T2, T6, T10
DRUGA PROVEDBA	237 – 272	T0, T2, T3, T6, T7, T9
CODA	273 – 343	T0, T3, T6, T9

Osvrnimo se još jednom na analizu sonate. Ekspozicija sadrži jasno definirane dijelove, prvu temu, most, drugu temu i *codettu*. Svaki dio donosi novi tematski materijal, uz iznimku korištenja nekoliko motiva prve teme u dijelu druge teme. Svaki dio jasno je odvojen od prethodnog, a ono što ih razdvaja su i promjene transpozicija *Mističnog akorda*. Kada se govori o transpozicijama u ekspoziciji, vidljivo je da Skrjabin primjenjuje njih nekoliko kao osnovne, a to su: T0, kao temeljna transpozicija prve teme i T8, kao temeljna transpozicija druge teme. U mostu se javljaju transpozicije T6 i T2, kao prijelazne između T0 i T8, može se čak reći i modulativne.

Provedba koja počinje izlaganjem prve teme, donosi transpoziciju T8, transpoziciju u kojoj je iznesena druga tema. Materijal kojim se Skrjabin koristi u provedbi sveden je većinom na materijal druge teme, koji zauzima veći dio ekspozicije. Zanimljivo je da prvu temu u cijelosti iznosi samo na početku provedbe, dok glavnu melodiju druge teme iznosi u cijelosti, ali je i po potrebi skraćuje. U provedbi se Skrjabin koristi i drugim transpozicijama, ali ni u jednom trenutku materijal prve i druge teme ne iznosi u istoj transpoziciji.

U vidu korištenog tematskog materijala, repriza u odnosu na ekspoziciju ne donosi značajnija odstupanja. Glavni dijelovi (prva tema, most, druga tema, *codette*) ponavljaju se uz skraćenje ili proširenje u vidu oduzimanja ili dodavanja taktova. Skrjabin ne uvodi nikakav novi tematski materijal. Promjena u odnosu na ekspoziciju vidljiva je u transpozicijama kojima se koristi. Na početku reprize prva tema iznosi se u cijelosti, ali u transpoziciji T10, dok osnovna transpozicija T0 dolazi tek na drugom ponavljanju materijala prve teme. I dok je prvu temu iznio u istoj transpoziciji kao i u ekspoziciji, drugoj temi Skrjabin mijenja transpoziciju. Sada se koristi transpozicijom T6, koja postaje osnovna transpozicija druge teme.

Na osnovi ovoga može se zaključiti da su temeljne tri transpozicije kojima se Skrjabin koristi T0, T6 i T8 (Blachino, 2017: 85-87). Argument za ovakvo tumačenje može biti činjenica da je u ovim transpozicijama izložen glavni tematski materijal sonate, njegova prva i druga tema. Nastavljajući prema drugoj provedbi, Skrjabin po prvi put u istom odsjeku iznosi materijal prve i druge teme u istoj transpoziciji, transpoziciji T6. Upravo ova transpozicija dominira kroz drugu provedbu, ali i kroz *codu* koja slijedi. U radu je već spomenuto kombiniranje ovih dviju transpozicija na samom kraju sonate, u taktovima 313 – 316, gdje Skrjabin iznosi sve tonove dviju transpozicija. Ovo je još jedan argument za tumačenje transpozicija T0 i T6 kao temeljnih transpozicija sonate, može se čak reći i – osnovnih „tonaliteta“ sonate.

Posebno je zanimljiv kraj sonate. Sonata završava trilerom na tonu dis⁴ u dionici desne ruke. Nekoliko taktova prije nalazi se i vrhunac sonate, akord koji se proteže kroz skoro pet oktava. Transpozicija korištena u zadnjim taktovima sonate je T3, s temeljnim tonom es, odnosno enharmonijski dis. Ako se promotre temeljni tonovi T0 i T6, dakle c i fis (odnos povećane kvarte, odnosno tritonusa) i temeljni ton T3, ton dis, uočit će se da se ton dis nalazi točno između c i fis. Stoga ne čudi što se Skrjabin odlučio završiti sonatu tonom dis, kao da na određen način povezuje transpozicije T0 i T6 na samom kraju sonate.

4.3 Analiza izvanglazbenog sadržaja

Nakon formalne analize, osvrnimo se sada na programski sadržaj Skrjabinove sonate. Veliku ulogu u tumačenju programskog sadržaja tema i motiva sedme sonate imaju francuski izrazi kojima se Skrjabin koristi kao uputama za način izvođenja (Blachino, 2017: 106). Kada govorimo o programskom sadržaju sonate, ne postoji nikakav tekstualni predložak koji Skrjabin daje uz sonatu, a koji bi svakako olakšao tumačenje glazbe, odnosno bilo bi lakše protumačiti koji je dio teksta odlučio opisati glazbom (Garcia, 2000: 276).

Krenimo od ekspozicije i prve teme. Prema Skrjabinovim riječima, ova tema predstavlja „temu volje“ („*theme of Will*“) (Barany, 1985: 121). Ona predstavlja glas koji poziva čovječanstvo na misteriozan događaj (ibid., 121). Kao što smo vidjeli u formalnoj analizi, prva tema građena je od nekoliko motiva koji također imaju programski značaj. Motiv *a* možemo protumačiti kao fanfarni motiv (Garcia, 2000: 279). Kao što smo spominjali u analizi, karakteristika ovog motiva je skok s kraće na dužu notnu vrijednost, kao predudar, što je karakteristično za fanfare. Ovdje nije toliko bitan interval u kojem je skok realiziran, koliko ritamska komponenta, taj obrnuti punktirani ritam (ibid., 278). Fanfarni motiv javlja se kroz cijelu sonatu i nije isključivo vezan samo za prvu temu. Uz javljanje ovog motiva kroz sonatu, Skrjabin daje i uputu za način izvođenja, a to je *impérieux* (taktovi 106 – 108, 149, 153), što bi u prijevodu značilo 'zapovjednički', te *menaçant* ('prijeteći') u 97. taktu.

Drugi motiv od kojeg je građena prva tema je motiv *b*, motiv akordičke strukture, koji gotovo uvijek prati fanfarni motiv kada je on iznesen u cijelosti. Akorde od kojih je građen motiv *b* Skrjabin naziva „svetim harmonijama“ (Barany, 1985: 121).

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 77 – 81

Zanimljivo je da se prva tema, odnosno motivi *a* i *b*, u ovakvom obliku nalaze na početku svakog većeg odsjeka sonate: na početku ekspozicije, u 77. taktu na početku provedbe, u 169. taktu na početku reprize, a u 237. taktu na početku *code*, odnosno druge provedbe. Fanfarni motiv se tako, nalazi na početku svakog odsjeka. Upravo ovo ponavljanje doprinosi značenju koje je Skrjabin dao prvoj temi, kao da svakim ponavljanjem poziv upućen na početku sonate postaje sve glasniji i glasniji (promjena teksture na početku reprize i druge provedbe).

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 169 – 172 (početak reprize)

Tempo I
foudroyant

169

171

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 237 – 240 (početak druge provedbe)

237

avec éclat

240

impérieux

Motiv *e*, motiv akordičke strukture, također ima značenje. Prema Skrjabinu, predstavlja „zvona“, koja još jednom „pozivaju čovječanstvo na misteriozan događaj“ (Barany, 1985: 122). Opis koji prati ovaj motiv je *mystérieusement sonore* ('misteriozno zvučeci').

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 9 – 16

Drugu temu Skrjabin opisuje kao „čisti misticizam“ (ibid., 122). Skrjabin dalje opisuje kako u drugoj temi „sve postaje zamagljeno“, kao prekriveno oblacima (ibid., 122). Druga se tema može smatrati odgovorom na poziv upućen u prvoj temi (ibid., 130). Skrjabin ponovno daje opis *avec une céleste volupté* ('s nebeskim naslađivanjem') i *très pur, avec une profonde douceur* ('vrlo čisto, s dubokom slatkoćom').

29 *avec une céleste volupté*

32 *très pur, avec une profonde douceur*

Kao što smo vidjeli u analizi, glavna melodija druge teme često je praćena motivom g, silaznim nizom u kvintoli. Ovaj motiv, nakon svojeg prvog pojavljivanja u ekspoziciji postaje jedan od motiva kojim se Skrjabin najviše koristi kroz ostatak sonate, pogotovo ritmizacijom u kvintoli. Stoga on također ima svoje značenje, a ono je 'let', može ga se i prozvati motivom leta. Ovakvim se motivima Skrjabin često koristio u svojim djelima, a isti nerijetko predstavljaju uzlazne ili silazne nizove u kvintolama, često brzog tempa (Garcia, 2000: 284). Let za Skrjabina nerijetko predstavlja let između materijalnog i duhovnog (ibid., 284). Prema njegovim riječima, u sedmoj sonati ovaj motiv predstavlja „sve različite varijante leteće i lepršave duše“, kao i to da „glazba ovdje treba predstavljati maksimalan let“ (Barany, 1985: 124). Opisi kojima se koristi također idu u prilog ovom tumačenju motiva, a jedan od njih je *vol joyeux* u 145. taktu, koji znači 'radostan let'.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 145 – 148

Trileri korišteni u motivu *f* iz mosta imaju značenje svjetla (Balan, 2016: 44). Trileri se gotovo uvijek javljaju u kombinaciji s motivom *f*, a sonata završava trilerom u dionici desne ruke u trajanju četiri takta.

Aleksandr Skrjabin: *Sonata br. 7, op. 64*, taktovi 261 – 266

Codu je Skrjabin opisao na sljedeći način: „Ovdje se sve miješa...ovo je pravi vertigo...Ovo je zaista posljednji ples prije završnog čina, prije trenutka dematerijalizacije. Po završetku ovog plesa sve je obavljeno“ (Barany, 1985: 125). Veliki dio *code* obilježen je motivom *e*, motivom „zvona“, kao i fanfarnim motivom. Ipak, Skrjabin kombinira sav tematski materijal, kao što je i sam opisao. Posljednjih devet taktova mogli bi se opisati kao „nestajanje u stanje nepostojanja“ (ibid., 125).

5. Zaključak

Analizom Skrjabinove sedme sonate, op. 64 prikazano je kako Skrjabin oblikuje sonatni oblik i kako organizira glazbeni materijal. Zadržavanje osnovnih dijelova sonatnog oblika (ekspozicije, provedbe i reprize) ukazuje na to da se Skrjabin odlučuje za tradicionalniji pristup izgradnje sonatnog oblika. Također, dvije kontrastne teme u ekspoziciji dokaz su tradicionalnog načina razmišljanja kada je riječ o sonatnom obliku. Postojanje druge provedbe Skrjabin preuzima iz romantizma (Chopin). S obzirom na to da u sonati nema nijednog tonaliteta, teže je postići kontrast koji bi se postigao modulacijom i iznošenjem glazbenog materijala u raznim tonalitetima. Skrjabinu je pak, u ovoj sonati *Mistični akord* poslužio kao „tonalitet“, pa svaka promjena transpozicije predstavlja „modulaciju“, čime je dobio kontrast koji se dobiva promjenom tonaliteta. Ovo je još jedan dokaz toga da se Skrjabin koristi tradicionalnim pristupom u izgradnji sonatnog oblika. Dakako, način upotrebe *Mističnog akorda* dokaz je i jednog modernog pristupa, tako da se može reći kako u sonati spaja tradicionalni i moderni način razmišljanja.

Kada se analizira kako se Skrjabin koristi glazbenim materijalom, može se reći da u kasnijim sonatama postaje ekonomičniji. U sedmoj sonati sav bitan materijal Skrjabin izlaže u ekspoziciji, zatim ga razrađuje kroz provedbu, reprizu i drugu provedbu, bez uvođenja novog tematskog materijala.

Analiza ove sonate pokazala je da je Skrjabin zaista bio inovativan skladatelj, uvodeći vlastite inovacije u tradicionalne formalne oblike. Na kraju se zaista može zaključiti da njegove sonate predstavljaju najoriginalnija ostvarenja ove forme u 20. stoljeću.

Ovaj rad predstavlja skromni doprinos analiziranju Skrjabinove glazbe, a njegov autor se nada da će isti poslužiti kao poticaj za nova istraživanja o Aleksandru Skrjabinu i njegovoj glazbi, jer skladatelj njegova kalibra to zaslužuje.

6. Literatura

Balan, Mihaela Georgiana. 2016. „Alexander Scriabin's Structural and Harmonical Conception Revealed in Piano Sonatas No. 3 and 7“. *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, vol. 7/1 (25), str. 29 – 54

Ballard, Lincoln, Matthew Bengtson, John Bell Young. 2017. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Barany-Schlauch, Elizabeth A. 1985. *Alexander Scriabin's ten piano sonatas: Their philosophical meaning and its musical expression*. Ohio: The Ohio State University

Blachino, Filip. 2017. *The evolution of musical language and sonata form in the piano sonatas of Alexander Nikolayevich Scriabin*. Houston, Texas: Rice University

Callender, Clifton. 1998. „Voice-Leading Parsimony in the Music of Alexander Scriabin“. *Journal of Music Theory*, vol. 42, br. 2, str. 219 – 233

Damare, Brad M. 2008. *Music and Literature in Silver Age Russia: Mikhail Kuzmin and Alexander Scriabin*. Michigan: The University of Michigan

Ewel, Philip. 2002. „Scriabin's Seventh Piano Sonata: Three Analytical Approaches“. *Indiana Theory Review*, vol. 23, str. 23 – 67

Garcia, Emanuel E. 2004. „Rachmaninoff and Scriabin: Creativity and Suffering in Talent and Genius“. *The Psychoanalytic Review*, vol. 91, br. 3, str. 423 – 442

Garcia, Susanna. 2000. „Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas“. *19th-Century Music*, vol. 23, br. 3, str. 273 – 300

Hull, Arthur Eaglefield. 1916. „The Pianoforte Sonatas of Scriabin“. *The Musical Times*, vol. 57, br. 885, str. 492 – 495

Hull, Arthur Eaglefield. 1916. „The Pianoforte Sonatas of Scriabin (Continued)“. *The Musical Times*, vol. 57, br. 886, str. 539 – 542

Matlaw, Ralph E. 1979. „Scriabin and Russian Symbolism“. *Comparative Literature*, vol. 31, br. 1, str. 1 – 23

Mevay, Michael. 1991. *Scriabin: A new theory of harmony and structure*. Denton, Texas: University of North Texas.

Sabbagh, Peter. 2003. *The development of harmony in Scriabin's works*. SAD: Universal Publishers

Secor, Tyler Matthew. 2013. *Mystic Chord Harmonic and Light Transformations in Alexander Scriabin's Prometheus*. Oregon: University of Oregon

Shergold, Roderick. 1993. *Harmony and Voice Leading in Late Scriabin*. Montreal: Faculty of Music, McGill University

Verdi, Luigi. 2010. *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin*. Palermo: L'Epos Società Editrice

Wai-Ling, Cheong. 1996. „Scriabin's Octatonic Sonata“. *Journal of the Royal Music Association*, vol. 121, br. 2, str. 206 – 228