

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú, művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású  
doktori iskola

# A XX. SZÁZADI ZENE OLDALBEJÁRATA

AZ OKTATÁS ÉS MEGÉRTÉS KIAKNÁZATLAN LEHETŐSÉGEI  
SZKRJABIN KÖZÉPSŐ ALKOTÓI PERIÓDUSÁNAK  
ZONGORADARABJAIBAN

TURCSÁNYI JANKA

TÉMAVEZETŐ: WILHEIM ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

## TARTALOMJEGYZÉK

Tartalomjegyzék.....	2
Köszönetnyilvánítás .....	3
I. Bevezetés.....	4
I/1. Régi zene, közérthető zene, új zene .....	4
I/2. A tonalitás atonalitásba fordulása a századforduló környékén .....	4
I/3. A szkrjabini életműben rejlő pedagógiai lehetőségek .....	7
II. Szkrjabin zenei ujjlenyomata.....	10
II/A. Az építőanyag-tár.....	10
II/A/1. A tonalitás és atonalitás kérdése Szkrjabinnál. A kaleidoszkóp-akkord, valamint a belőle következő dallami és formai összefüggések .....	10
II/A/2. Időbeli játékok.....	17
II/B. Jellegzetes hangvételek, alaprajzok .....	24
II/C. A lejegyzés kérdései Szkrjabinnál. A sajátos időkezelés és sajátos notálás kapcsolatáról .....	39
III. Három kiválasztott kompozíció elemzése .....	41
III/1. Feuillet d' album, Op. 45 No.1 (1904).....	42
III/2. Poème Op.52 No.1 (1907).....	48
III/3. Feuillet d'album Op.58 (1910).....	59
IV. Utószó: Szkrjabin és a zene mint létforma.....	67
A dolgozatban előforduló, ritkán használt előadói utasítások jegyzéke .....	70
Felhasznált irodalom .....	72
Függelék.....	74

## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm a segítséget Wilhelm András témavezetőnek, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtára munkatársainak, valamint Wagner Rita és Nagy Péter zenei konzulenseknek.

## I. BEVEZETÉS

### I/1. Régi zene, közérthető zene, új zene

A „régi zene” és az „új zene” jelentése, szemben a „régi” és az „új” szavak jelentésével, nem változik az idő előrehaladtával. Ahogyan azt Carl Dahlhaus írja<sup>1</sup>, ma is, ahogyan száz éve, az 1730-as évek előtti zene jelenti a régi zenét, vagyis azok a zenék tartoznak ebbe a kategóriába, amelyek nem voltak folyamatosan jelen, hanem a XIX. században fedezték fel őket újra. Új zenének pedig ma is azokat a zenéket tekintjük, amik az 1910-es évek után íródtak. Ekkor kezdődött meg általánosan a dúr-moll normarendszer, a funkciós tonalitás alternatívájának keresése, de az átalakulás kiterjedt a zene valamennyi aspektusára, beleértve nemcsak a szigorú értelemben vett zenei jelenségeket, mint a felhasznált együtthangzások, ritmusok, vagy hangszerapparátusok, hanem azokat a legmélyebb rétegeket is, mint magának a zenélésnek az emberi létben és a társadalomban elfoglalt helye. A mai koncertrepertoárt, a magától értetődő, szélesebb közönséghez szóló zenét pedig e két időszak közötti zenék adják. Ez a zene sem nem régi, sem nem új, ez a mai komolyzenei közönség és a legtöbb muzsikuszámára legkönnyebben befogadható klasszikus zene.

### I/2. A tonalitás atonalitásba fordulása a századforduló környékén

Hogy létezik-e fejlődés általában, és konkrétan a zenében, vitatható, ám a változás mindig szükségszerűen bekövetkezik. A XIX-XX. század fordulóján a változás felgyorsult; megkérdőjeleződött az addigi zenei normarendszer létjogosultsága, s ennek egyik legkézzelfoghatóbb tüneteként kimerülni látszottak a funkciós tonális zene lehetőségei. Az addigi egységes zenei nyelven többé nem lehetett új esztétikai minőséget

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, Carl: Régi zene – új zene. In: Dahlhaus és Eggebrecht 2004, 83.o.



létrehozni. Szükségszerűvé vált, hogy mindenki egyénileg keressen lehetőséget arra, hogy új, információban gazdag, eredeti zenét hozzon létre. Ebből következik, hogy az eredetiség, az újdonság mint minőség jelent meg a művészi gyakorlatban.

A funkciós tonalitás felbomlásához – éppen a kiteljesedő egyéniség-kultusz miatt – több út is vezetett. Az egyik fő ága ezen utaknak a wagneri gyökerekből táplálkozó hiperkromatikus ág, amelyhez Schönberget és iskoláját is sorolhatjuk. Szándékos egyszerűsítéssel élve, a fejlődésnek ezen a vonalán a tonalitást mintegy belülről feszítette szét az alterációk és modulációk extrém tényérése. Webern szerint éppoly természetes és kikerülhetetlen igény szülte a dúr-moll rendszer feloldását, vagyis a kromaticizmusból kinövő atonalitást, mint amilyen természetes és magától értetődő módon váltotta fel egykoron az egyházi hangsorokat a két uralkodó hangsor, a dúr és a moll<sup>1</sup>. Mindazonáltal Ligeti György szerint „a tonalitás egy társadalmi háttér előtt fokozatosan végbement stilisztikai átalakulás történelmi eredménye [...] A tonalitás nem volt kötelezően előírva. Schönberg ezzel szemben kötelezően írta elő a maga tizenkétfokú rendszerét, ami voltaképpen teljes képtelenség. Anton Webern érdekes egyéni megoldást talált a tizenkétfokúságra, de zenei nyelvként a totális kromatika nem használható.”<sup>2</sup>

A másik fő ágon pedig inkább kívülről jött a bomlasztó erő új (vagy máskor éppen régi, elfeledett) hangsoroknak, saját és távoli kultúrák népzeneinek a saját zenei nyelvbe való beemelése formájában; ehhez az ághoz sorolható pl. Debussy. A két ág azonban a legtöbb esetben nehezen szétbogozható. Példaként említsük meg Bartókot, akire ifjúkorában nagy hatást gyakorolt Richard Strauss, de mint jól tudjuk, a középkelet európai és más népzene is szervesen épültek be zenei nyelvébe – sőt, harmadik, eddig nem említett ágként Liszthez is visszavezethető distanciális, azaz szimmetrikus tengely-rendszerekkel való alkotói módszere.

---

<sup>1</sup> Webern 1983, 41.o.

<sup>2</sup> Roelcke 2005, 176.o.

A tonalitás megszűnésének átfogó bemutatása messze túlmutatna ezen dolgozat keretein, de szükséges röviden tisztáznunk, mit értünk tonalitáson és atonalitáson. Szűkebb értelemben véve tonalitáson azt a normarendszert értjük, amely a dúr és moll hármashangzatból mint strukturális középpontból és mint hangzásideálból származik a nyugat-európai zenei tradícióban. Jellemzi a hangnemi dualizmus, a tercelvű építkezés, a tonika-domináns-szubdomináns funkciós hierarchia. Tágabb értelemben minden olyan rendszer tonális, amely rendelkezik egy olyan központi hanggal, vagy még tágabb értelemben, hangzattal, amelyhez viszonyítva egy vagy néhány másik hang-hangzat „funkciója” megállapítható. Atonálisnak értelemszerűen azokat a zenéket mondjuk, amelyekből ez a központi viszonyítási hang-hangzat hiányzik. Lehet atonális tehát az a zene is, amelyben akár önmagukban konszonáns akkordok állnak egymás mellett funkciós kapcsolat nélkül, de szigorú, schönbergi értelemben véve csak akkor atonális, ha ezek közül egyik sincs a többi rovására kiemelten kezelve. A tonalitás strukturáló erejét mindenesetre az atonális komponálás során mással kell helyettesíteni. A nyugat-európai zenében történetesen a schönbergi szeriális technika lett az a kiindulópont, amely új szervezőerőként a későbbiekben a leginkább meghatározóvá vált. Tizenkétfokú, azaz dodekafón az a zene, amelyik az oktáv mind a tizenkét félhangját használja, és egyenlő módon kezeli, nem tüntet ki egyetlen hangot sem különleges fontossággal. Szeriális pedig az a tizenkétfokú zene, amelyben a hangok sorrendje egy sorban, Reihében meghatározott. Egy Reihe mind a tizenkét hangot tartalmazza, meghatározott sorrendben, és elkerülendő bármelyik hang központivá válását, minden hang – a közvetlen hangismétléstől eltekintve – csak egyszer használható-használandó fel addig, amíg valamennyi más hang meg nem szólalt. Transzformációs szabályok – tükrözés, inverzió – révén a sor különböző alakokat ölthet.

Az új rendszer a funkciós tonalitáshoz hasonlóan, ha eleinte rövidebb formákban is, de képes volt strukturáló erőként fellépni. Míg Webernnél, aki tovább szigorította mesterének játékszabályait, a darabok tovább rövidültek, a szeriális technikát

szabadabban kezelő Berg formáinak nagyságát kevésbé korlátozták a megkötések. Hozzá kell tennünk, hogy a szeriális technikát később a zene további paramétereire is kiterjesztő, így azt bizonyos értelemben még tovább szigorító komponisták igen terjedelmes darabokat alapoztak a hangmagasságon kívül immár a ritmusokat és dinamikákat is meghatározó szerkesztési elvre; példaként az 1950-es évek elején még ebbe az irányba törekvő Bouleznek a technikát leginkább kiteljesítő műve, a *Structures* első könyve mintegy negyedórányi játékidéjű.

Mindazonáltal az atonalitás hegycsúcsát számosan a legkülönbözőbb irányokból indulva hódították meg, és Schönbergék útja – noha ezt taposták aztán a legszélesebbre – nem feltétlenül a legkönnyebb és legveszélytelenebb, éppenséggel inkább nagyon is nyaktörő. Dolgozatomat a köré a gondolat köré építem fel, miszerint Alekszandr Szkrjabin (1872-1915) zenéje különösképpen alkalmas arra, hogy a sokak számára még mindig ijesztően áttekinthetetlen és többnyire érthetetlen XX. századi „új zene” felé a schönberginél kevésbé rögzös útként szolgáljon.

### **I/3. A szkrjabini életműben rejlő pedagógiai lehetőségek**

Szkrjabinnak az 1880-as években írott romantikus nyelvezetű darabjai és a rövid élete végén, 1910 és 1915 közt komponált darabjai között feszülő megszakítatlan ív példátlanul világosan reprezentálja, hogyan alakulhat át a „közérthető” zenei hozzáállás radikális törések nélkül egyfajta tipikusan XX. századi, „új” zenei hozzáállássá. Életművének tanulmányozása lehetővé teszi, hogy lépésről lépésre kövessük ezt az átalakulást. Márpedig egy átalakulás akkor érthető meg igazán, ha apránként történik, ha az újdonság nyomai már akkor felfedezhetőek, amikor az előző rendszer még érvényben van. Szkrjabinnál ez sokkal inkább lehetséges, mint Schönbergnél, hiszen ő sosem tagadta meg saját zenei múltját, a „közérthető” zenét.

A változás megfigyelésére didaktikai szempontból azért is különösen alkalmas Szkrjabin életműve, mert zongorára komponálta lényegében egész ōuvre-jét. Mivel nagyszabású művei mellett számos kisebb lélegzetű, technikailag is könnyebben megközelíthető zongoradarabot találunk, már szakiskolás zongoristák, sőt nem zongorista, de valamennyire zongorázni tudó egyéb hangszeresek számára is kézzelfoghatóvá válik, miként formálódik át a „magától értetődő” zene egyfajta „új” zenévé. Hogy a kis lélegzetű darabok az életműben mindvégig erősen jelen vannak, az egyébiránt nem csak a szerző nyilvánvaló chopini gyökereivel magyarázható, hanem természetes velejárója is a folyamatos változásnak: egy átalakulófélben lévő zenei nyelv először kisebb formákban ölt testet. Ennek megfelelően kevés nagyszabású zenekari darabjának is megtalálható a rövid, zongorára komponált elővázlata. Az op.58-as *Feuillet d'album* például tanulmányul szolgálhatott az op. 60-as *Prométhée* misztikus akkordjához.

Kétségtelen: Szkrjabin nem tartozik az európai zenét oly igen meghatározó, elsősorban a német hiperkromatikus tradícióból levezethető zenei fővonalba, amely már valahol Beethovennél kezdetét veszi, és Wagnertől Schönbergen, majd a darmstadtiakon át egészen napjainkig uralja a komolyzenei élet legtöbb fórumát. Mégis igaztalan az a sokszor felhozott vád, miszerint Szkrjabin azért volna elszigetelt jelenség, mert nem alkotott semmi olyan jelentőset, ami az utókorra hatással lehetett volna. Munkássága valóban nem hagyott olyan mély nyomot az utóbbi száz év zenetörténetén, mint a második bécsi iskola, de erre a magyarázatot nem kevésbé értékes művészi kvalitásaiban kell keresnünk. Mellőzöttségének oka lehet, hogy bár igen sikeres volt, nem vette körül sosem olyan propaganda, mint Schönberget (elég arra gondolnunk, hogy Schönberg mögött olyan teoretikus állt, mint Adorno), és halála után rövidesen el is feledték. Sosem kívánta forradalmármódként megtagadni saját zenei gyökereit, és mint újtó lerakni az egyetlen, új és üdvözítő zene elméleti alapjait. Nem kívánta száz évre előre megszabni a jövő zeneszerzőinek gondolkodását. Nem nyilatkozott sosem zenei újításairól, nem

készített elemzéseket saját darabjairól. Előszeretettel beszélt és írt azonban (leginkább titkos naplójába) hangzatos filozófiai meggyőződéséről, amit a későbbiekben „az összefüggések filozófiája”-ként fogok említeni. Nézetei száz évvel később valóban megmosolyogtatóak, ám nagy hiba, ha emiatt művészetét is irracionális és nevetséges naivitással vádoljuk meg – hozzátevé, hogy miszticizmusra való hajlamát és egocentrikus természetét igencsak erősítette a korszellem: Nietzsche, a teozófia, az ezotéria, a keleti kultúrák és az összművészeti alkotások iránti vonzalom mind-mind ott kavargott a századforduló levegőjében. Összességében a fentebb említett különbségek kiemelésével nem a szakadékot kívánom elmélyíteni Szkrjabin és a fő áramlat között, épp ellenkezőleg: a cél éppen annak hangsúlyozása, hogy Szkrjabin csupán zenén kívüli okokból lett folytathatatlanak tűnő, és zenei körökben még most is sokszor furcsának és betegesnek tartott különnc.

A szkrjabini zene tanulmányozásának az ad felbecsülhetetlen pedagógiai jelentőséget, hogy a megértésére tett kísérletek során olyan kompozíciós kérdésekkel találkozhatunk, amelyek a századforduló több más komponistája – így Schönberg, Stravinsky vagy Bartók – számára is hasonló formában megfogalmazódtak, még ha azokra merőben különböző válaszokat adtak is valamennyien – ami nem meglepő, hiszen e szerzőknek igen eltérő elképzelései voltak az alkotás, a zene értelmét és célját illetően. Ezért az a tudás, amelyet Szkrjabin zenéjének megismerésén keresztül a századforduló zenei gondolkodásáról nyerhetünk, könnyen kamatoztatható a vele kortárs komponisták, sőt, a problémákat továbbgondoló későbbi szerzők megértésében – akár egészen napjainkig, hiszen az akkor testet öltött kérdések egy részére még ma is adható új válasz.

## II. SZKRJABIN ZENEI UJJLENYOMATA

### II/A. Az építőanyag-tár

*II/A/1. A tonalitás és atonalitás kérdése Szkrjabinnál. A kaleidoszkóp-akkord, valamint a belőle következő dallami és formai összefüggések*

Noha Szkrjabin életművét áttekintve aligha kérdéses, hogy a kései művek hangzásvilágukban igencsak elrugaskodtak a kiindulástól, mégis megoszlanak a vélemények abban a tekintetben, hogy a pályája végén komponált darabok valóban atonálisnak, vagy még tonálisnak tekintendők-e. Sabbagh amellet érvel, hogy még a legutolsó darabok is értelmezhetőek a tonalitás keretein belül, míg Perle egyértelműen az atonális művek elemzésének eszköztárával közelít hozzájuk. Részben érthető a bizonytalanság, hiszen az adódik a tonalitás fogalmának tisztázatlanságából: egyetlen központi hang jelenti a viszonyítási alapot, vagy meghatározhatja-e orientációnkat egy hang helyett egy bizonyos hangzat?

A legbölcsebb választ Baker adja<sup>1</sup>, amikor arra int minket: ne úgy tegyük fel a kérdést, hogy egy adott mű egészében „még” tonális vagy „már” atonális, hanem úgy, hogy milyen vonatkozásai érthetők meg jobban a tonális és melyek az atonális elemzés keretein belül. Ez a megközelítés visz minket a legközelebb a tudományos gondolkodáshoz: ne kérdezzük, hogy a fény most akkor „igazából” részecske vagy „igazából” hullám; ahelyett, hogy valamelyik skatulyába okvetlenül be akarnánk gyömöszölni, elégedjünk meg azzal, hogy egyes tulajdonságait a részecskékre, másokat a hullámokra illeszthető elméletek segítségével modellezhetjük a legjobban. Baker a tonális művek mélystruktúrájának elemzésére kifejlesztett – és az 1980-as évek Amerikájában éppen reneszánszát élő – schenkeri analízis eszközeivel egyfelől rámutat

---

<sup>1</sup> Baker 1986, 82.o.

arra, hogy még Szkrjabinnak azokban a műveiben is, amelyeket látszólag már a hagyományos tonalitástól eltérő szerkesztési elvek vezérelnek, és bennük a klasszikus funkciók helyett egy központi hangzás különböző transzpozíciói és fordításai veszik át a formaképző erő szerepét, elegendően mélyre ásva felderíthetők a tonális gondolkodás gyökerei. Ezzel mintegy megerősíti azt a tényt, amelyre korábban már utaltam, hogy Szkrjabin sohasem szakított tudatosan és demonstratíván a tonális komponálás tradíciójával, s ezzel nem fosztotta meg magát attól a lehetőségtől, hogy ebből az általa mesterfokon űzött hagyományos tudásból erőt merítsen zenei folyamatai építéséhez. Ugyanakkor Baker megmutatja az érme másik oldalát is azzal, hogy az Allen Forte által kifejezetten az atonális zene elemzésére kidolgozott hangkészlet-komplex elmélet (pitch set complex theory) eszköztárával közelít az átmeneti és kései kompozíciós korszakok műveire, és igazolja annak használhatóságát a központi hangzások és azok transzformációinak felismerésében, nyomon követésében<sup>1</sup>.

Bár sokan sokféleképpen fogtak hozzá az összetéveszthetetlenül szkrjabini hangzásvilág felderítésének, abban egyetértenek az elemzők, hogy Szkrjabinnál a hagyományos tonális vonatkoztatási rendszer helyét fokozatosan átveszi egy centrális hangzás – lényegében egy akkord –, amely mind a harmóniai, mind a melódiai történések alapját képezve képes a kompozíciók globális kohéziójának megteremtésére akkor is, amikor a schenkeri értelemben vett tonális váz, az *Ursatz* nyomai már végképp elhalványulnak. A szkrjabini centrumhangzás származtatását illetően azonban már vitába szállnak egymással a különböző elemzők – ahogyan az akkord elnevezését illetően sincs konszenzus. Én a továbbiakban önkényesen kaleidoszkóp-akkordnak fogom nevezni.

A kaleidoszkóp-akkord magva, a két, egymástól nagy terc távolságra elhelyezkedő tritonusz már az 1903 körüli, tonális darabokban is jelen van (**1/a. példa**). Ehhez a vázhoz többnyire még egy tritonusz adódik egy újabb nagy terccel feljebb (**1/b.**

---

<sup>1</sup> Baker 1986, 82.o.skk.

**példa**), de az akkord bizonyos változataiban a harmadik tritonusz kvart távolságra fekszik (**1/c. példa**), és általában, a két hozzáadott hang különböző módosulásai rendkívül finom különbségek létrehozására adnak lehetőséget. A harmadik tritonusz átalakulásából születik az 1910-es években az úgynevezett Prométheusz-akkord is (**1/d. példa**); nevét arról a szimfonikus költeményről kapta, amelyben a szerző (csaknem) első alkalommal használja ezt a központi hangzást egy teljes kompozíció szervező erejeként.



**1/a-d. példák:** a kaleidoszkóp-alapakkord és származékai

A szkrjabini akkord különböző elemzéseinek közös nevezőjét abban foglalhatnánk össze, hogy egy többszörösen alterált és kiegészített domináns hangzatról van szó, amely Szkrjabin stílárís fejlődésének fordulópontjától, 1903-tól kezdve fokozatosan elvesztette domináns jellegét, feloldásra való törekvését, és nagyjából 1910-re önálló konszonanciaként nyert polgárjogot. Gyökerei között ott találjuk a Trisztán-akkordot, amelyről önmagában, oldás nélkül nem dönthető el, milyen tonalitáshoz tartozik, s mivel oldása ráadásul négyféleképp is lehetséges, magában rejti a többértelműséget. A négyféle domináns hangzatra való oldás egymással tritonusz-kisterc relációban van, így a Trisztán-akkord magában rejti a szkrjabini összhangzattanra jellemző szimmetrikus oktávfelosztást, a kaleidoszkóp-akkord lényegét (**2/a. példa**). A Chopin által kedvelt díszítőszextes domináns szeptimet szintén a kaleidoszkóp-akkord felmenői közé sorolják (**2/b. példa**).



$V^7$  a-moll felü  
E alap

$V^2$  c-moll felü  
G alap

$V^3$  e-moll felü  
B alap

$V^5$  f#m-moll felü  
C#m alap

## 2/a. példa: a Trisztán-akkord feloldási lehetőségei

## 2/b. példa: a chopini díszítő szextes domináns szeptim

A leginkább megvilágító erejű azonban az akkord eredetét illetően Dernova elemzése, aki világosan összekapcsolja az akkord keletkezését a háttérben munkáló tonális folyamatokkal<sup>1</sup>. Dernova elemzésének kiindulópontjául is az alterált domináns hangzatok szolgálnak. Ezek prototípusa a szkrjabini hangzásvilág már bemutatott elemi egysége, a két, egymástól nagytercre eltolt, egymásba kulcsolt tritonusz, amelyet e helyütt mint leszállított kvintú domináns szeptimet értelmezünk (g-re építve pl. g-h-desz-f). E centrumhangzás legfontosabb tulajdonsága, hogy a tritonusz-transzpozícióra nézve invariáns, vagyis a tritonusszal való eltolás a hangjait – enharmonikus átértelmezés után – helyben hagyja (ebben az esetben pl. desz-f-aszasz-cesz). Ez az akkord tehát egymaga

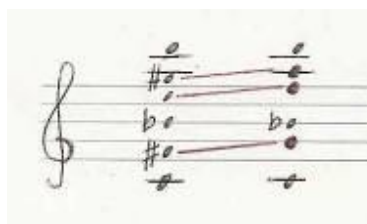
egy kétértelmű tonális centrumként viselkedik, amennyiben két képzeletbeli (ténylegesen csak a legritkábban realizálódó) tonikai feloldása létezik, egymástól tritonusz távolságra (példánkban a *c* és a *gesz*). Az öt- és hatszólamú szkrjabini hangzások származtatásához Demova (egy korábbi elemző, Javorszkij nyomdokain járva) további ún. instabil hangokat ad ehhez az alapakkordhoz, amelyek a tritonusz-transzpozíció után már nem maradnak helyben, hanem újabb és újabb hangzat-konstellációkat eredményeznek. A bővített kvint és a nagy nóna hozzáadásával jut ahhoz a hathangú akkordhoz, amely az egészhangú skála valamennyi hangját tartalmazza, ezért ennek a hangsornak valamennyi hangjára transzponálható úgy, hogy maguk az összetevő hangok nem változnak, azonban bármely konkrét abszolút hangnak valamennyi transzpozícióban más és más tonális funkció jut. A tritonusz uralta területek harmóniai történéseiben óriási a szerepe ezeknek az egészhangú (nagy szekund - nagy terc - tritonusz) transzpozícióknak és a belőlük épített szekvenciáknak. Másfelől ha az egészhangúságból „kilógó” hangokat adunk az akkordhoz, kis nónához, a szűk mellett tiszta kvinthez, és a Szkrjabin számára nagy fontossággal bíró (a klasszikus összhangzattani terminológia szerint díszítő) nagy szexthez jutunk. A szűk és a tiszta kvint, valamint a domináns szeptimhang és a nagy szext közötti nagyszextim-súrlódások a harmóniai feszültség kimeríthetetlen forrásai, egyben ezek a vendéghangok akusztikusan végképp öntörvényűsítik az eredetüket tekintve domináns-jellegű hangzásokat, és teljesen elmosás a feloldás szükségszerűségét (különösen, hogy a nagy szext egyben a képzeletbeli dúr tonika terce is).

Miközben Demova elemzése rámutat a szkrjabini centrumhangzás tonális gyökereire, megvilágítja a hangzásban rejlő atonális lehetőségeket is, hiszen Szkrjabin ezeket használta ugródeszkaként a tonális komponálástól való elrugaszkodáshoz. Amint azt láttuk, nagy terccel odébb fekvő tritonusszal kiegészített centrumakkord hat hangja distanciális, egészhangú skálát ad ki. A funkciós tonális rendszerben való tájékozódási

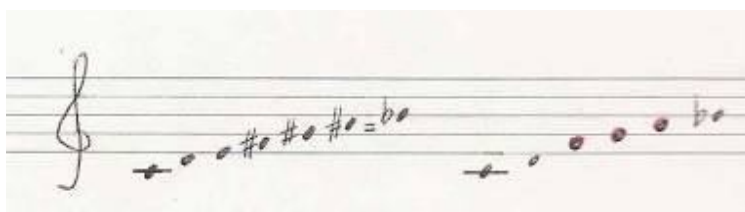
---

<sup>1</sup> Idézi: Bowers 1974, 153-186.o.

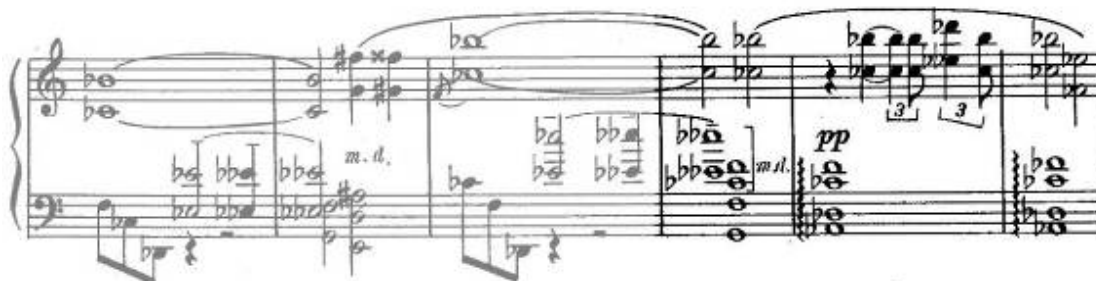
alapot az oktáv aszimmetrikus, kvint-kvart-alapú felosztása biztosítja, s ez megszűnik az oktáv szimmetrikus felosztásával. A távolságok kiegyenlítése megszünteti a viszonyítási pontot, ezért a distanciális skálák nagy területekre való szétterítésével felbomlik a tonális érzet – a jelenség jól ismert Debussy műveiből is. A párhuzam egyébként nem merül ki ennyiben: amiként Debussy is kétféle, egymással szándékosan szembeállított hangrendszerrel operál, nevezetesen az egészhangúsággal és a pentatóniával, úgy – legalábbis még az átmeneti korszak műveiben – Szkrjabinnál is megtaláljuk az egészhangúságból táplálkozó rendszer ellentétpárját a tritonusz-mentes, diatonikus övezetek formájában. Mivel azonban – ahogy arra Baker elemzése vagy a demovai elmélet is rámutat – szoros rokonság fűzi össze a hangzáscentrum-alapú tritonuszos és a diatonikus materiákat, a szerző akadálytalanul közlekedik a kontrasztáló területek között, szervesen képes összekapcsolni őket (**3/a-c. példák**).



**3/a. példa:** kaleidoszkóp-akkord és a hozzá kromatikus lépésekkel kapcsolható diatonikus párja



**3/b. példa:** a fenti két akkord hangjai horizontális bontásban



**3/c. példa:** Étude Op.65 No.2 (1911-12), 27-29.ü. Tritonikus és diatonikus terület találkozása

A centrális kaleidoszkóp-akkord nem csak a vertikális, de a horizontális történés alapanyagát is adja. Szkrjabin maga összetömörített dallamnak nevezi a harmóniát, és kibontott harmóniának a dallamot. A centrumhangzás tritonusz-transzpozícióra való invarianciája az a lényegi szimmetriatulajdonság, ami miatt kaleidoszkópnak nevezem az akkordot: ugyanazok az összetevők különbözőképp forgatva más és más képet adnak ki, de a más és más képek az azonos összetevők miatt lényegüket tekintve egyek maradnak.

A tritonuszlépés e kétértelműségéből következően, miszerint az oktávot két egyenlő részre osztja, és ezzel elvész az aszimmetrikus funkciós-tonális tájékozódás lehetősége, gyakori, hogy kétszer megismétlődik ugyanaz a formai terület, tritonusszal, vagy kisterccel odébb csúsztatva. A kaleidoszkóp-akkordból adódó formaépítési logikának, valamint a harmónia és dallam összefüggésének is szemléletes példája az op.71 No.2 *Poème* (1914) (4/a-b. példa).

En rêvant, avec une grande douceur Op.71 Nr.2

[...]

4/a. és b. példák: Poème op.71 No.2 (1914), 1-3. és 19-21.ü.

### II/A/2. Időbeli játékok

Amint annak maga Szkrjabin több ízben is hangot adott, számára a zene a földi idő felett álló hatalom. Célja, hogy a metronóm-diktálta szabályos előrehaladást befolyásolni legyen képes. Ebből, és az összefüggések filozófiájából következik, hogy a kései nagy formákban már nem az egymással kontrasztáló zenei anyagok adják a folyamatot, sőt, már nem is cél a többé a hagyományos értelemben vett előrehaladás. Az utolsó szonátákban néha mintha időtlen állapotok megjelenítése lenne Szkrjabin ideája. Ezek ismeretében furcsa belegondolnunk, hogy pályáján  $\frac{3}{4}$ -es táncok komponálásával indult el. A mazurkák és keringők erős jelenléte a korai alkotóperiódusban a chopini gyökerekkel magyarázható. A Chopinnel való harmóniai rokonság mellett a hármas



Szkrjabin időkezelését elemző Hugh MacDonald szerint<sup>1</sup> a páratlan ütem szabad és személyes hangot tesz lehetővé, Szkrjabinra pedig igazán nem jellemző a szabályos, „publikus” hangvétel. Szokatlan, 15/8-os ütemmutatót már a korai prélude-ök között is találunk (6. példa). Az ütemmutatók váltakozása szintén a kiszámítható szabályszerűség ellen dolgozik A II. fejezetben elemzett 1907-es *Poème* szemléletes példája a váltakozó ütemmutatók felhasználásának (7. példa).

Op.11 Nr. 14

Presto  $\text{♩} = 69-72$

6. példa: Prélude Op.11.No.14. (1888-96), 1-2.ü.

Op. 52 Nr. 1

Lento

*voilé*

28 *pp* *pochiss.* *rubato* *avec langueur*

7. példa: Poème Op.52. No.1 (1907), 1-10.ü.

<sup>1</sup> MacDonald, Hugh: Scriabin's Conquest of Time. In: Kolleritsch (ed.) 1980, 58-65.o.

A hármas ritmusok gyakori használata szintén Szkrjabin egyik jellegzetessége. A 3-szor 2-es mozgást gyakorta váltják fel 3-szor 3-as triolás mozgások, tehát még a hármasságon belül is kedveli a hármasságot (**8. példa**). Sajátos, szintén a kezdetektől jelen lévő, időtágító ritmusai a nyújtott triolák, hármas egységek, valamint ezeknek különböző változatai (**9/a-d. példák**).

[...]

8/a és b. példák: Poème Op.41. No.1 (1903), 1-2. és 56-57.ü.

9/a. példa: Prélude Op.11 No.19 (1895), részlet

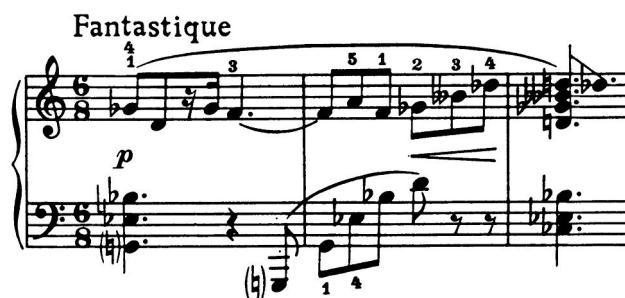




9/b. példa: Cresse dansée Op.57 No.2 (1908), 1-4.ü.



9/c. példa: Poème Op.59 No.1 (1910), 1-2.ü.



9/d. példa: Poème Op.71 No.1 (1914), 1-3.ü.

*Elcsúztatások, különböző számú hangcsoportok együttjátszása.* A jellegzetes basszuhullám gyakran nem egy időben mozog a felső szólammal, ezzel mintegy több idősíkon folytatva a zenét. Különböző számú hangcsoportok és ezek egymástól való elcsúztatása szintén már a századforduló előtt is jelentkező jellegzetesség (9/a. és 10/a-b. példák).

Соч. 31  
(1903)

**Andante**  $\text{♩} = 50$

10/a. példa: Prélude Op.31 No.1 (1903), 1-3.ü.

Соч. 42  
(1903)

**Allegro** M.M.  $\text{♩} = 126$

10/b. példa: Étude Op.42 No.8 (1903), 1-2.ü.

*Akkordok szétterítésének különböző módjai.* Szkrjabin illékony, rebbenékeny, alapvetően *rubato* zenéjének notálása rendkívül nehéz, sokszor lehetetlen matematikailag pontosan leírni. Túl a zenei célon, ebből az ellentmondásból (precízen leírni egy imprecíz zenét), valamint szokatlanul kicsi kezéből is adódnak az akkordok szétterítésének különböző módjai. A gyakori basszushullámlás, a jelzett *arpeggiók* és jelzetlen, ám nyilvánvalóan törve játszandó akkordok, a legkülönfélébb előkék és díszítőhangok mind-mind egyetlen harmónia nagy területre való kiterjesztését, illetve az időben sajátos elhelyezését teszik lehetővé (11/a-c. példa).

Соч.42  
(1903)

Affanato M.M.  $\text{♩} = 84$

pp

[...]

f

11/a. példa: Étude Op.42 No.8 (1903), 1. és 30-31.ü.

Festivamente  $\text{♩} = 88 - 100$

f

[...]



11/b. példa: Prélude Op.48 No.4 (1905), 1-2. és 14-16.ü.

11/c. példa: Étude Op.65 No.2 (1912), 24-32.ü.

## II/B. Jellegzetes hangvételek, alaprajzok

Míg az első és második alfejezetben azokról a zenei eszközökről esett szó, amelyek hol kisebb, hol több szerepet kapva Szkrjabin zenei építőanyag-tárát alkotják, addig az alábbiakban nem magukról az építőanyagokról, hanem a belőlük épített épület-típusokról lesz szó. Természetesen minden darab egy-egy sajátos épület, ám néhány alaprajz mindenképpen kiemelhető. Az alábbi csoportosítás három, szubjektív tapasztalatom szerint legtisztábban jellemezhető alaprajzot, hangvételt mutat be, de

mivel az őket jellemző konkrét zenei megoldások a legkülönbözőbb módokon keveredhetnek egymással, a darabok jó része, illetve nagyobb lélegzetű darabok esetében az egyes formarészek nagy többsége sem zárható ezen csoportok csupán egyikébe. A csoportosítás célja tehát nem szigorú skatulyázás, hanem az, hogy a gyakran jól körülírható zenei fordulatokhoz, mintákhoz rendelhető tipikus hangvételek között eligazodjunk, és hogy a legkülönbözőbb egyéni árnyalatokat vissza tudjuk bontani ezekre az egyszerűbb karakter-összetevőkre. Ha pedig egy-egy darabban mégsem találhatók meg e leggyakoribb karakter-összetevők, a kategóriákhoz mint viszonyítási alapokhoz képest talán könnyebben felismerjük, miben áll az adott zene megismételhetetlen egyedisége.

A **békés, nosztalgikus hangvétel** elsősorban az 1907 előtti darabok egyik jellemzője. Szoros rokonságban áll a később jelentkező *languido* hangvétellel. Tipikus utasításai: *animando, cantabile, dolcissimo, avec charme, avec douceur, delicat, fragile, con voglia, molto languido, poetico con delizia, tendre, una corda, sotto voce*. A hangvétel mind korai, mind későbbi előfordulásaiban igen jellegzetes, hogy a két kéz egy nyolcadnyi-tizenhatodnyi eltolódással indul (**9/c., 12/a-b. példák**). Kifejező, megkomponáltan *rubato* dallamaiban gyakran található egy-egy nagy hangközlépés (**9/c., 13. példák**), a kíséretben pedig sokszor folyamatos triolák, hármas egységek hullámzanak (**14. példa**). A dallamban gyakori egy-egy oda-és visszalépő apró gesztus, és ez rendszerint kiírt vagy kimondatlan *pochiss. schweller*rel jár együtt (**9/b. és 15/a-c. példák**). Szoros összefüggésben ezzel, a kis hangközös, kromatikus *con voglia* sóhajtozás szintén szerves része ezen karakternek, illetve karaktereknek (**16/a-b. példák**). A dallamfrázisok sokszor ismétlődő, azonos hangokon, vagy hosszú trillával halnak el (**17/a-b. példák**). A kompozíció végén, hosszú szünet után jelentkező egy-két ütemes, extrém módon szétterített summázat más érzelmvilágú daraboknak is sajátja, de igen fontos jelensége ezeknek a daraboknak is (**18/a-b. példák**).

Andante M.M. ♩ = 60

*cantabile*

*p*

12/a. példa: Étude Op.42 No.4 (1903), 1.ü.

Avec une grâce languissante

*p*

12/b. példa: Guirlandes Op.73 No.1 (1914), 1.ü.

♩ = 96

*p dolce rubato*

*cresc.*

13. példa: Prélude Op.33 No.1 (1903), 1-2.ü.

Соч. 37  
(1903)

Mesto  $\text{♩} = 56$

*p*  
*rubato*

14. példa: Prélude Op.37 No.1 (1903), 1-3.ü.

Languido

*pp dolciss.*

*una corda*

*pochiss.* *pochiss.*

15/a. példa: V. szonáta Op.53 (1907), 13-16.ü.

*p*

15/b. példa: Étude Op.65 No.2 (1912), 10-11.ü.

Allegro moderato Op. 72

*pp* *sombre* *pochiss.*

*con sord.*

15/c. példa: Vers la flamme. Poème, Op.72 (1914), 3.ü.

Lento

*pp* *pochiss.* *rubato*

16/a. példa: Poème Op.52 No.1 (1907), 2-3.ü.

Con delicatezza Op. 58

*pp* *p* *legato* *con voglia*

16/b. példa: Feuillet d'album Op.58 (1910), 4.ü.

*poco cresc.* *dim.*



17/a. példa: V. szonáta Op.53 (1907), 19-20.ü.

17/b. példa: Poème Op.71 No.2 (1914), 4-5.ü.

18/a. példa: Poème Op.59 No.1 (1910), 36-39.ü.

18/b. példa: Poème Op.71 No.2 (1914), 35-38.ü.

A kirobbanóan extatikus zenék *allegrezza* karakterével szorosan együttjár a *con luminosità*, *estatico* karakter. Tipikus példáit leginkább a középső korszakban találjuk, az alábbiakban főként a IV. és V. szonátából láthatóak részletek. Bonyolult, gyors ritmika, szélsőséges dinamika, és technikai korlátokat nem ismerő nagy ugrások,

hatalmas akkordok jellemzik **(19/a-c. példák)**. Óvatosan kell ehelyütt megjegyeznünk, hogy a korabeli, legkülönbözőbb hangfelvételek általános tanúsága szerint a technikai perfekcióhoz egész más viszony fűzte a századelejei előadókat, mint minket. Szkrjabin maga az oktávot is nehezen érte át, s ennek fényében különösen merésznek tűnik kései, Op.65. No.1-es etüdjé, melynek jobbkez-szólama elejétől végéig nagy nónákban halad. Elképzelhetjük, hogy az V. szonáta sem szólalhatott meg a mai kor mércéjével mérve makulátlanul, hiszen ezt a darabot még Richter is „szigorúan virtuóz jellegű” technikája miatt „ördögien nehéz”-nek, a zongorarepertoár egyik legnehezebb darabjának nevezi, amit „állandóan gyakorolni kell”<sup>1</sup>. Természetesen az, hogy Szkrjabin korában az esendő kivitelezés elfogadható volt, a mai előadók számára nem lehet a slamposság apológiája; ellenben mindig szem előtt kell tartanunk, hogy a mégoly briliáns és kifogástalan technikai megvalósítás is önmagában értéktelen a nála sokkal fontosabb zenei tartalmak híján.

A fura, rebbenékeny zenék, melyek olykor felfokozott hevületűek, szintén a pozitív energiájú darabok közé tartoznak **(20. példa)**. Az átmeneti területek fojtott izgalma is pozitív várakozással teli **(21. példa)**, és gyakorta *con luminosità* csúcsponton teljesedik ki, amint azt a IV. és V. szonáta végén megdicsőülő főtéma is példázza **(22/a-b. példák)**. A *con stravaganza* és az *impetuoso* karakterek már nem sorolhatóak vegytisztán a pozitív kisugárzású hangvételek közé, és ezt a velük járó szóbeli utasítások is megerősítik: *ardito, bellicoso, con collera, fiero, imperioso-impérieux, irato, bruscamente, sauvage, tumultueux* **(23/a-c. példák)**. A középső korszakban született megoldás az égbe-, űrbetörő hatalmas dinamikai robbanással véget érő, vagy épp felfelé eltűnő abbamaradás is **(24/a-b. példák)**.

---

<sup>1</sup> *Monsaingeon* 2003, 178.o.

**Prestissimo volando** M.M. ♩ = 160

19/a. példa: IV. szonáta, II. tétel Op.30 (1903), 1-3.ü.

**Presto con allegrezza**

19/b. példa: V. szonáta, Op.53 (1907), 47-51.ü.

19/c. példa: V. szonáta Op.53 (1907), 57-64.ü.

## №3

Соч.42  
(1903)

Prestissimo M.M. ♩ = 76

*ppp*

20. példa: Étude Op.42 No.3 (1903), 1-2.ü.

**Allegro** *p* *con una ebbrezza fantastica*

**accel. poco a poco**

*vertiginoso con furia*

*sf*

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff features a complex texture of chords and arpeggios, with a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a tempo marking of *con luminosita* above an 8-measure rest. The lower staff has a more rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The second system also has two staves. The upper staff continues the complex texture with an 8-measure rest. The lower staff features a melodic line with a dynamic marking of *m. d.* (mezzo-dolce) and a tempo marking of *ad sempre* (ad libitum) below it.

21. példa: V. szonáta Op.53 (1907), 401-421.ü.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a dense, rhythmic accompaniment. The instruction *fff Focosamente, giubiloso* is written in the first system. The second system continues the piece with similar complexity in both hands. The key signature consists of four sharps (F#, C#, G#, D#), and the time signature is 3/4. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings are present throughout the score.

22/a. példa: IV. szonáta Op.30 (1903), 144-147. ü.

estatico

*fff*

*ff m.d. m.s.*

*sf*

*m.d. m.s.*

*m.d. m.s.*

*m.d. m.s.*

*m.d. m.s.*

22/b. példa: V. szonáta Op.53 (1907), 433-438.ü.

*fimperioso*

23/a. példa: V. szonáta Op.53 (1907), 96-97.ü.

♩ = 88

*ff*

*con collera f*

23/b. példa: Prélude Op.33 No.3 (1903), 1-2.ü.

Impetuoso fiero ♩ = 120

Op. 48 Nr. 1

*f*

23/c. példa: Prélude Op.48 No.1 (1905), 1-2.ü.

*f*

*f impetuoso cresc.*

*accel.*

*prestissimo*

*fff*

24/a. példa: V. szonáta Op.53 (1907), 450-456.ü.





24/b. példa: Enigme Op.52 No.2 (1907), 58-62.ü.

Az egyértelműen **negatív energiájú zenék** hol fojtott izgalommal teliek, hol kivételesen statikusak. A levegőtlen, időnként asztmásan kapkodó darabokat extrém pianók, éles ritmusok, *subito* akcentusok, apró értékek jellemzik (25/a-c. példák). Néhány tipikus utasítása: *misterioso affan(n)ato, inquiet, drammatico*. A statikus, *rubató*val ellentétes darabokat nyomott, baljós hangvétel, és monoton dinamikai-ritmikai mintázat jellemzi (26/a-c. példák). A tritonikus területek eluralkodása szintén a homogenitást erősíti, és a karakterbeli kontrasztok eltűnését is eredményezi. Tipikus utasításai: *avec accablement, contemplatif, déchirant, douloureux, indécis, sombre, tragico, vague*.

25/a. példa: V. szonáta Op.53 (1907), 98-99.ü.

Presto Op. 67 Nr. 2

*pp inquiet*

25/b. példa: Prélude Op.67 No.2 (1912-13), 1-3.ü.

Allegro drammatico Op. 74 Nr. 3

*p* *cresc.*

E. P. 12359

25/c. példa: Prélude Op.74 No.3 (1914), 1-3.ü.

Lugubre Op. 51 Nr. 2

*pp sotto voce* *poco*

26/a. példa: Prélude Op.51 No.2 (1906), 1-4.ü.

Andante Op. 67 Nr. 1

*pp vague, mystérieux*

26/b. példa: Prélude Op.67 No.1 (1912-13), 1-3.ü.

Très lent, contemplatif Op. 74 Nr. 2

26/c. példa: Prélude Op. 74 No. 2 (1914), 1-4.ü.

Általánosságban elmondható, hogy az oeuvre korai időszakában több pozitív előjelű darabot találunk, és ezeknek fontos jellemzője a többféleség, a dallami-ritmikai mozgalmasság. Amint haladunk előre az életműben, és amint egyre inkább a kaleidoszkóp-akkord szervezőereje érvényesül a tonalitás felett, úgy lesz minden egyre összefüggőbb, egyöntetűbb. Ennek alapján elmondható, hogy a negatív érzésvilágú, negatív energiájú kései darabok egyik legfőbb ismérve a mindennek feletti homogenitás. Hogy pozitív vagy negatív energiák szabadulnak-e fel egy zenei jelenség során, nem mindig ítéltető meg egyértelműen, de létjogosultsága mindenképp van az efféle megkülönböztetésnek. Bizonyítékul említhető a VII. és IX. szonáták *Fehér mise* és *Fekete mise* elnevezései (igaz, csak a *Fehér mise* Szkrjabin sajátkezű címadása, de a IX. ragadványneve ellen sem tiltakozott), amelyek nyilvánvalóan utalnak az energiák polarizációjára.

### II/C. A lejegyzés kérdései Szkrjabinnál. A sajátos időkezelés és sajátos notálás kapcsolatáról

A zene, bármilyen stílusú és bármilyen minőségű, természetesen időben zajlik. Az időhöz való viszonyulás, az idő kezelése azonban már többféle lehet. Földi viszonyok között az a normális, hogy a zene idő-folyója ugyanazzal a sebességgel viszi egy adott

sodrású területen belül a papírcsónakot és a farönköt. (Papírcsónakon és farönkön különböző karakterű, sebességű zenei motívumot értek.) Hozzáteszem, hogy a különbségek megjelenítése érdekében azonban a jó előadó a megfelelő pillanatokban és a megfelelő mértékben változtat az idő metronóm-diktálta folyásán. Leopold Mozart szavaival élve: mindez az előadó jóízlésén múlik. Szkrjabin viszont mintha olyan folyót hozott volna létre, ami nem csak hogy sűrűn válik hol keskenyebbé és gyorsabb sodrásúvá, hol szélesen hömpölygővé, hanem ellentmondva a földi törvényeknek, eleve különböző sebességgel viszi a papírcsónakot és a farönköt. Ennek zenei megvalósítása új zenei megoldásokat kíván, notálása pedig szintén új megoldások keresésére kényszeríti a szerzőt. A már említett bonyolult ritmusok és ütemváltások, a „szétjátszás” különböző lejegyzési formái mellett az elhatalmasodó szóbeli utasítás-áradatra kell gondolnunk. Eleinte hagyományosan zenei, olasz kifejezéseket használ, majd az olaszról áttér a franciára, és a zenei utasításokon túl olyan érzéki, vagy különölc lelkiállapotokra utaló kifejezéseket használ előszeretettel, mint *con stravaganza* (extravagánsan, különködve), *languido* (sóvárogva, ernyedten), vagy *con voglia* (vággyal), illetve *avec une emotion naissante* (születő érzelemmel), vagy *avec une joie voilée* (leplezett örömmel) A konkrét zenei megoldások között ott találjuk a késleltetéseket, a vertikális aszinkronitásból származó „sikertelen” feloldásokat. A tonika egyre később való megjelenése, majd létjogosultságának megszűnése, a tritonusz-kaleidoszkóp-akkordból adódó billegés, kétértelműség, mind az idő irányításához szorosan kapcsolódó zenei jelenségek.

### III. HÁROM KIVÁLASZTOTT KOMPOZÍCIÓ ELEMZÉSE

A közhely szerint minden zeneszerző munkássága három alkotói korszakra osztható, függetlenül attól, hogy harminc, avagy nyolcvan évesen halt meg. Tagadhatatlan, Szkrjabin darabjai is három nagy korszakban születtek. Az 1903 előtti kompozíciók a közérthető, Chopinéval rokon nyelvezeten íródtak, az 1910 utániak pedig igen egyértelműen elbillenek a tonalitástól az atonalitás irányába. Az 1903 és 1910 közötti középső időszak rendkívül izgalmas, és átmenetiségéből adódóan egyedülállóan sokszínű. Hangsúlyozom, hogy csak jobb híján nevezem átmenetnek azt a folyamatot, ami ez alatt a hét év alatt zajlott: az egyes darabok önmagukban tökéletesen zárt stabilitást mutatnak, semmiféle bizonytalan ideiglenesség nem jellemzi őket. Ám egymás mellé téve ezen időszak kompozícióit, a változás szinte mikroszkóp alatt figyelhető meg. A három korszak létét megerősíti az a tény is, hogy 1902-ben és 1909-ben, tehát éppen a két alkotói megújulás előtti egy-egy évben Szkrjabin nem komponált semmit sem. (Nem lehet véletlen, hogy Schönberg is évekre felfüggesztette kompozíciós tevékenységét, mielőtt a Reihe-technikával előállt.) Ez a két komponálás nélkül eltelt év tehát a látszattal ellentétben aktívan telt, kulcsfontosságú volt. Érelődött egy elképzelés, de idő kellett ahhoz, hogy formát tudjon öltetni. A vizsgálódást 1903 után kezdjük, épp azért, mert a korábbi darabok még erősen köthetőek a romantikus tradícióhoz, és 1910-nél fejezzük be, hiszen az utolsó öt év kompozíciói már a tonalitás-atonalitás mérleg holtpontjáról végleg elbillenek az egy centrumhangot feltételező tonalitástól, vagyis a „közérthető zenétől” az „új zene” felé. Az elemzésekhez kiválasztott három darab személyes preferenciámat tükrözi, hiszen a **II/B.** alfejezetben felvázolt hangvételtípusok, valamint azok változatai óhatatlanul bizonyítják, hogy a koherens, ám mégis hihetetlenül gazdag időszakból számtalan elemzésláncolat összeállítható. Az itt következő három elemzett darab leginkább a békés, nosztalgikus, illetve *languido* hangvétel-csoport mentén helyezhető el, és ívet rajzol a kaleidoszkóp-akkord kialakulásától a tonális alaphang majdnem teljes megszűnéséig.

### III/1. Feuillet d'album, Op. 45 No.1 (1904)

(1. kottamelléklet)

A huszonhét ütemes miniatűr 1904-ben, egy évvel a IV. szonáta, az op. 42-es etűdsorozat, valamint 15 *Prélude* és 7 *Poème* után született. *Feuillet d'album* címen összesen négy darabot komponált: az elsőt 1889-ben (*Feuillet d'album de Monighetti*), a másodikat 1904-ben, a harmadikat egy évvel később, 1905-ben, az utolsót 1910-ben. Az első, *Asz-dúr*, még kevésbé jellemezhető Szkrjabin sajátos stílusjegyeivel, bár a triola-duola játék, a darab végén kiírt extrém *pppp*, és maga a 3/4-es ütemmutató visszamenőleg értelmezhetőek a későbbi Szkrjabin-zene csirájaként. A harmadikként, 1905-ben komponált *Feuillet d'album* a legrövidebb mind között, tíz ütemes. Hangvétélét leginkább az 1903-as IV. szonáta 6/8-os első tételének hangvétéléhez hasonlíthatjuk, és ebben a közös *Fisz-dúr* hangnem, valamint a páratlan ütemmutató is megerősít. Az utolsó, 1910-es *Feuillet d'album*ról a harmadik elemzésben ejtünk majd részletesebben szót.

Az 1904-es *Andante piacevole* feliratú, másodikként komponált albumlap **A1-B-A2** hármas felosztású. A hármasság a további tagolások során is megfigyelhető: az **A1** rész 3x4 ütemből, a **B** rész egy 3x2 ütemből álló szekvenciából, és egy hemiolás érzetű 2 ütemes egységből áll, az **A2**-es visszatérés pedig az **A1**-ből ismert 4 ütemes egységből, valamint annak plusz 3 ütemes meghosszabbításából áll össze. A 3/4-es ütemmutató szintén Szkrjabin hármassághoz való vonzódásának egyik leggyakoribb megnyilvánulása. Hagyományos, olasz zenei kifejezéseket használ, bár a megszokottnál talán kicsit sűrűbben: az első 8 ütemben szinte minden egyes ütemben kapunk írásbeli segítséget. A *3b* előjegyzés és a 3/4-es ütemmutató a „közérthető” zene nyomai, de mint látni fogjuk, a darab befejezése, különösen a későbbi, „új” zene felé elbillent darabok fényében, mindenképp külön figyelemreméltó.

A darabban kibontakozó három alapmotívumot, zenei gesztust rögtön az első nyolc ütem során megismerjük. Az első alapmotívum, a kezdő ütem középpontból szétnyíló dallamötlete már a századforduló előtt is felmerült. A két szólam negyednyi vagy nyolcadnyi eltolódással való indulása gyakori eszköze a *rubato* jellegű daraboknak. A második és harmadik negyeden megjelenő keser, majd rögtön édessé olvadó akkordpár egy alaphang nélküli (*asz* nélküli) mollbeli szeptim akkord fordítása, majd annak egy nyolcadnyi *fisz*-átmenőhang után, I kvartszext terccel kiegészített oldása. A 4. ütemen át ereszkedő vonalú basszus a 2. ütemben már emelt alapú IV. fokra érkezik (*a*), és felette egy nyolcadnyi pillanatra a Trisztán-akkord szólal meg, de mint azonnal kiderül a 2. nyolcadon, ez még helyütt csak a felső szólam második, késleltető-felhajló alapmotívumának késleltetéséből adódik. A 3. negyeden a basszus visszalép – átmenetileg – a nónával kiegészített I kvartszext *b* alaphangjára. A 3. ütemben tovább ereszkedik a basszus (*asz*), a felette szóló akkord egy díszítő hangokkal színezett domináns szekund (*b* helyett *c-cesz*, *f* helyett *g*) A 2. ütemben megszólaló felhajló alapmotívum a 3. ütemben tágabbra nyújtózik: *c-h-esz* helyett *c-cesz-g-re*. A 4. ütem  $I^{b76}$  késleltetéssel zárja az első nagyobb egységet. Az  $I^{b6}$ -os késleltetés a második számú alapmotívum fél hanggal való lejjebbcsúsztatásából következik.

Az 1. ütemnek megfelelő 5. ütem egy energiaszinttel magasabbról indul, és nagyobb utat is jár be a 8. ütemig tartó szakasz. A basszus lefelé ívelő rajzának iránya nem változik, de mivel már a váltódomináns szintjére törekszik (6. ütem), megváltoznak a hangközök méretei. Az *esz* helyett *c* kezdőhanggal induló basszus szólam, valamint a terccel feljebb megszólaló felső szólam azonnal dúsítja a hangzást; az 5-6-ik ütemen át tartó *cresc.* szintén az energiaszint-növekedést hivatott segíteni. Az **A1** rész a 6. ütemben éri el csúcspontját: teljes kaleidoszkóp-akkordot hallunk *d* kvarttal kiegészítve (így már Prométheusz-akkord), amely a második alapmotívum 2. negyedén, tehát a hosszú váltódomináns *f* hang alatt szólal meg. A felhajló alapmotívum eddigi legnagyobb ívét

írja le itt: a 2. nyolcad és a felhajló hosszú hang között nagy szexta a távolság. Nem csak hangtávolság, de hanghossz tekintetében is kiemelkedő a második alapmotívum ezen megjelenése: a 7. ütembe egy nyolcadnyi ideig áthajlik, majd utána mintegy improvizatív módon csorog alá. Ez a lecsorgó motívum a második alapmotívummal szorosan együttjáró harmadik alapmotívum. A 8. ütemben az eredeti *Esz*-dúr dominánsárára visszaérkezve, a felhajló motívummal, és az utolsó negyedre eső, először megjelenő triolás, kitöltő felütéssel kanyarodunk a 9. ütemben harmadszor újrainduló négy ütemes egységhez.

A 9-12. ütemig tartó harmadik négy ütemes szakasz konkrét hangokban nem sokban különbözik az első négy ütemes szakasztól, azonban a kevés változtatással tökéletesen más irányt vesz a zenei folyamat: míg az első négy ütem egy visszazáródó ívet rajzolt le, a második négy ütem energikusabb, de szintén visszazáródó volt, addig az eredeti módon induló harmadik négy ütem kinyíló, feszülő jellegű, és óhatatlanul hívja életre majd a **B** rész érzelmi kibontakozását. A basszus ütemenként süllyedő rajzolatában csak egyetlen apró hangváltozás van: a 2. ütem harmadik negyedén *b*-re visszalépő *a* a 10. ütemben most *a* marad, egyenes irányt mutatva az *asz* felé. Az *asz* harmadik negyedén való, az előző ütemre rímelő ismétlődő ritmusa szintén erős vonzást jelent a 12. ütem *g*-je felé. A 10-11-12. ütem felhajló motívumának hosszú hangjaiból, mintegy a basszus erős süllyedő vonalának ellenpontjaként, kromatikusan felfelé ívelő dallam alakul ki. A szétfeszülő jelleget a 12. ütem teszi végképp bizonyossá. Ez az az ütem, amelynek az első két alkalommal elhangzott változata (4. és 8. ütem) mindkétszer oldást kínált. A tenor szólam *e* helyütt változtat lépést: a *d-esz* oldás helyett (3-4. ütem) *esz-esz-desz* lépést tesz (11-12. ütem), és az első négy ütemben hallott alt szólam passzív *e*-je szintén itt sötétedik *f*-re. Az első négy ütemes szakaszt jellemző *poco cresc.* helyett a szakasz közepén induló, és a **B** részbe torkolló *cresc.* felirat erősíti az **A1** rész utolsó négy ütemes szakaszának kétségbeesésbe facsarodott hangvételét.



A 13-20.ütemig tartó **B** rész indulatos, szélsőséges sodrása kontrasztban áll az **A** részek békés hangvétellel, ám az **A** és **B** részekben felhasznált motívumok, és a mögöttük húzódozó összetartó erők fedésben állnak egymással. Mint azt az általános jellemzők között említettük, a **B** rész nyolc üteme is magán viseli a hármasság jegyeit: egy 3x2 ütemből álló szekvenciából, és egy hemiolás tagolású kétütemes egységből áll. A hármasság további megnyilvánulása a triolákban mozgó hullámbasszus is. A szekvencia első üteme (13. ütem) az **A** rész 2. alapmotívumának triolásított és áthúzott nyolcad előkével felfokozott változata. A szekvencia második üteme a 7. ütemből ismert harmadik, improvizatív alácsorgás, ami itt ellenszólamként felfelé ívelő basszushullámot, és szintén ellenmozgó apró, nyolcados belső szólamot kap. Ez a dallammozgás ismét utal az **A** rész első két ütemére: az első ütem ott is szétfelé bomlik, a második, még ha ott dallamvezetésében látensen is, de zár. A szekvencia harmadik tagjának második ütemében (18. ütem) már az eredeti, nem triolásított felhajló motívum szól, visszavezetésként az **A2** rész ismerős területéhez. A szekvenciát követő hemiolás két ütemben a 10-11-12. ütemben hallott kromatikus felfelé kirajzolódó dallamhoz hasonló, szintén a második alapmotívumból táplálkozó kromatikus ereszkedő dallam alakul ki (20-21.ütem).

A **B** rész harmóniai váza, szekvenciális mivoltából adódóan, egyszerű mintázatot ad, ami – szemben az előzőekben felsorolt jellegzetességekkel, melyek inkább az **A** résszel való összetartozást erősítik – valóban különbséget jelent a keretrészekhez képest. A szekvencia harmóniai alapja egy nónával szétfeszített domináns akkord, és annak oldása. A diszsonáns akkord nónája (a 13.ütemben pl. *desz*) az ütemen belül háromszor is, minden negyeden megszólal. A nónán kívül a K6-5-ös késleltetés késő hangja jelent még további diszsonanciát, és ezt a szextet (a 13. ütemben *asz*) tartja a leghosszabban – pontozott negyed értékig – az ütemben. A kis szext megjelenésének pillanata, azaz az ütem második negyede egyben a basszus szólam alaphangra való érkezésének pillanata is. Az ütem közepe tehát a szext és a nóna, valamint az alaphang együttes megszólalása

miatt dallam és harmónia tekintetében, sőt, az áthúzott nyolcadnyi előke és a legmagasabb hang (a szext) maximális kitartása miatt pedig idő tekintetében is a darab csúcsponti területét jelöli ki. A szekvencia 2. üteme (14. ütem) az előző ütemben *c*-re épülő domináns akkord *f* alapú oldása. Nem csak harmóniai tekintetben, de dallamvezetésben is oldása ez az előző ütemnek, hiszen míg ott szétfelé feszült a két szólam, addig itt összezáródik. A 14. ütem harmóniai oldása hagyományos értelemben véve nem tökéletes: egy moll szeptim akkord szól, a felső szólam csorgásából adódóan 4-3, 2-1 késleltetésekkel. A következő lépcsőfokon (14-15.ütem) *b-esz* alapokon ismétlődik meg a szekvenciális pár, apró, enyhülést hozó változtatásokkal. Enyhülést hoz, hogy a második negyed hosszú kis szextje nagy szextre vált, így moll szeptim helyett dúrban old a következő ütem. Az *Esz*-dúr oldást azért itt is megfűszerezi K6-5, emelt 4-5, és 4-3 késésekkel. A szekvencia eddig tehát *c-f*, *b-esz* szekundlépcsőben haladt. A harmadik, utolsó szekvencia tag már az alaphangnem *Esz*-dúrnak megfelelően váltódomináns-domináns, azaz *f-b* utat jár be. A *b* marad az utolsó, hemiolás két ütem alapja is, így a három ütemen át tartott *b* domináns (18-19-20. ütem) a leghosszabb ideig tartó alapharmónia a darabban.

A 21. ütemben visszatérő **A2** rész indulása majdnem tökéletes mása a darab 1. ütemének. Különbséget a basszus *esz* hang elhagyása jelent, így valamivel gyengébb a két szólam azonos kezdőhangjából fakadó kinyílás-érzet, az egy pontból induló, ott és akkor ébredő jelenség születése. A 22. ütem szintén majdnem tökéletes mása a 2. ütemnek, itt a basszus átmeneti, a harmadik negyedre való *b* domináns oldása marad el. E két apró különbség talán nagyvonalúbb, kevésbé részletező előadást kíván. (Ennek némileg ellentmondhat, hogy a 22. ütemben épp a *b* oldás idejére ír *poco cresc.*-t, de az értelmezhető az ütem utolsó *c* nyolcadjára, mint felütésre is) A 23. ütemben, szemben a neki megfelelő 3. ütemmel, megjelenik a *b* domináns basszus, a harmadik negyeden pedig nincs újabb megszólaló hang. Az itt szereplő *ritardando* is az utolsó megjelenés summázat-jellegét erősíti. A 24. ütemben legutoljára felhangzó második alapmotívum

most engedi meg magának a legtágabb nyújtózást: kis nónányira hajlik fel, kirajzolva a hangterjedelem két határát: nagy *esz* a basszusban, háromvonalas *cesz* a szopránban. A 7. ütemből, valamint a **B** rész szekvenciatagjának második üteméből ismert improvizatív alácsorgás eltűnő jellegét teszi még érzékletesebbé azzal, hogy a basszus záró *Esz*-dúr akkordja (24. ütem) csupán egy negyedig szól, így a befejező négy ütemben, e rövid oldás után, magára marad a lecsorgó motívum. Az egy vonallá tisztult befejezés utolsó két üteme pedig mintha a legfontosabb, a 2. ütemből származó felhajló alapmotívum félbeszakadt, időtlenné tágult domináns-esszenciája lenne.

Összefoglalásképpen elmondhatjuk, hogy a különbözőképp alterált domináns jellegű akkordok (egy ízben maga a Prométheusz-akkord) harmóniai alapalkatrészként működtetik a darabot. A három alapmotívum (1. kezdő szétnyíló, 2. késleltető-felhajló, 3. alácsorgó improvizatív, mely utóbbi szorosan összefonódik a 2-kal) különböző megjelenési formái adják a dallami történet anyagát. A hármasság mint szervezőerő pedig azonosságok és különbözőségek létrehozására egyaránt alkalmas: a második alapmotívum triolásított változata érzelmileg felfokozottá teszi az amúgy békés motívumot (2. és 13. ütem), de a **B** rész indulatgazdag folyamának hármas tagolása visszautal az **A** rész hármas tagolására. Az elcsúsztatott ritmusok, kezdve a dallam második nyolcadon való indulásától a triola-duola együttlétszázson át az áthúzott nyolcad előkével felfokozott nyújtott ritmusig, mind a zenei anyag *rubato*, időben rigid korlátok közé nem szorítható rugalmasságát hivatottak a lehető legpontosabb módon megjeleníteni.

### III/2. Poème Op.52 No.1 (1907)

(2. kottamelléklet)

Az op.52. No.1-es *Poème* az időszak főművét, az op.53-as *Ötödik szonátát* közvetlenül megelőző, három darabból álló opusz első tagja. Szembetűnő, hogy a szimmetrikus forma (**A-B-A2-B2**) milyen apró, ütemnyi-félütemnyi motívumokból áll, a leghosszabb kötőív is mindössze kétütemnyi. Sűrűn váltakoznak az ütemmutatók, az **A** részben, azaz húsz ütemen keresztül ütemenként más-más ütemmutatót használ. Képlékeny, rendkívül illékony ritmikáját szinte kínos precizitással jegyzi le a szerző, és épp a rugalmas ritmika merev kottaképbe való átültetése miatt a ritmuslejegyzés igen bonyolult. Sűrűn követik egymást a dinamikai és szóbeli utasítások is. Fontos észrevétel, hogy az utolsó hangzat egy kvinthelyzetű *C*-dúr akkord, olyan harmónia, ami a darab során egyszer sem szólalt meg. Egész pontosan fogalmazva: ez az utolsó hangzat a darab egyetlen diatonikus akkordja. (Előjegyzést nem ír elő a darab elején, ám ennek magyarázata – egyelőre – éppen a záró *C*-dúr akkord. Az előjegyzéseket 1910-től hagyja majd végleg el, párhuzamosan az atonalitásba való áthajlással.) Az 1910-ig tartó időszakban még visszavisszatér a tonális befejezésekhez. Példaként említhetjük rögtön az op. 52 No.3-as *Poème*-et, amelyik *H*-dúrban fejeződik be, de ott van az 1908-ban komponált op. 56 No.1-es *Prélude* is, amelyik *Esz*-dúrban, vagy a szintén 1908-as op.57-es *Caresse dansée*, amelyik *C*-dúrban zár. Jellegzetes záróakkordja ezidőtájt az is, amikor a tritonuszos kaleidoszkóp-akkord alatt még megszólal a tonikai hang. Tiszta példája ennek az op.57 no.1-es, 1908-ban komponált *Désir*:

Az op.52-es sorozatnak az itt elemzett *Poème* után következő darabja, a no.2-es *Enigme* viszont már az *Ötödik szonátát* idéző, hat egészhangból álló rebbenő motívummal ér véget:

Hiába várnánk a befejező megnyugvást: a darab nem is befejeződik, hanem abbamarad. Igaz, az *Ötödik szonáta* sokkoló, kozmikus kitörésével szemben az op.52-es miniatűr abbamaradása *pianissimo envolé*, eltűnő jellegű, a kis *Enigme* mégis már ugyanabból a harmóniai ötletből táplálkozik, mint az *Ötödik szonáta*. Elmondhatjuk, hogy az 1903-as változás után az 1907-es esztendő szintén kulcsfontosságú változásokkal teli: bár még vannak előjegyzések, és legtöbbször tonálisak a befejezések, sokszor a tonikai alaphang felett már a kaleidoszkóp-akkord szól, és időnként már felmerül a tonális érzet nélküli, egészhangú befejezés – vagy kifejezőbben fogalmazva, abbamaradás – is. Noha az op.52 No.1-es *Poème* esetében történetesen még diatonikus zárással találkozunk, ettől függetlenül és emellett számos újdonság jelenik meg mind harmóniai, mind ritmikai téren.

Elsőként a darab harmóniai vázát vizsgáljuk meg, de fontos már előre megjegyezni, hogy ugyan jobb híján kénytelenek vagyunk ütemek szerint behatárolni az egyes

területeket, mivel az ütemek hossza a 2/16-tól a 3/4-ig terjed, ez nem ad valódi képet a szakaszok időbeli hosszáról. Az első három ütemben szereplő két harmónia kapcsolatára épül az egész 49 ütemes miniatűr. Ha az átmenő, díszítő, késleltető hangoktól megfosztjuk ezen két alapharmóniát, a következőket kapjuk:



Az első akkord a második akkord kaleidoszkóp-párjának diatonikus változata:



Az első két akkord tartalmazza tehát magát a tritonikus kaleidoszkóp-akkordpárt, valamint az egészhangú, kaelidoszkóp-akkord diatonikus párját. A három ütemes első zenei sor után a második zenei sor 2+2 ütemre bővül. A negyedik ütem megfelel az első ütemnek, az ötödik, csupán 2/16-os ütem kanyarítja el a menetet. Az akkord harmadik tritonusza változékonyságra képes, itt a felső *b* helyett *asz*-t találunk. A *b* eredetiségét igazolja a *bebé* késleltetés. A 6-7. ütemben ismét a diatonikussá olvadt tritonusz-akkord van jelen. Míg az első zenei sor (1-3.ütem) alap basszuslépése a *c-gesz* lefelé hajló tritonusz volt, addig a második zenei sor (4-8. ütem) basszusvonala ereszkedő tercekből áll: *c-asz-f-d*. Nagy szekunddal, illetve kis szeptimmal vagyunk most odébb a kezdő *c*-hez képest. A kis szeptim egyébiránt olyannyira fontos hangköze a kaleidoszkóp-akkordnak, hogy a közbülső első tritonuszt gyakorta ki is hagyja Szkrjabin az akkordból. A 8-tól a 14-ik ütemig tartó szakasz *d*-ről kezdve megismétli az első hét ütemet. Az **A1**

részből 2x3 ütem van még hátra (15-20. ütem) Az itt kialakuló szekvencia szolgálta majd alapot a **B1** rész (*Più vivo*) négy ütem hosszú (21-24. ütem) szakaszának. A g orgonapont felett négytagú szekvenciát hallunk. A szekvencia egy-egy tagját a tritonuszos-diatonikus akkordpár adja. Csak a szekvencia utolsó tagjának második párja facsarodik el az előzmények diktálta sorhoz képest, nem véletlen, hogy az ütem hossza is megnyúlik ehelyütt. Ha a g orgonapontot elhagynánk, és az utolsó lépcsőfokot változatlanul hagynánk, a következőképp nézne ki a szekvencia:



A g orgonaponttal és az utolsó lépcsőfok enyhe megváltoztatásával ez áll a kottában:



Az utolsó előtti tag megolvasztása a g orgonapont elhagyásával, valamint a *desz-g* kaleidoszkóp-alap *asz-ra* módosításával (vagyis „trisztnosításával”) történik.

A *Più vivo* **B1** rész a már hallott szekvencia időben átváltozott (szimmetrikusabb) megfogalmazása. Az elfacsarodott végződést nem csak egyszer, hanem kétszer halljuk. Tonális érzetet ad, hogy a szakasz g orgonapont fölött zajlik, és a

visszatérés pillanatában (25. ütem) ezt a *g*-t mint dominánst érzékeljük a darab – és így a visszatérés – alapját adó *c*-hez képest.

A visszatérés (*Tempo primo*, **A2** rész) első hét üteme harmóniailag változatlanul zajlik le. Változás a 31. ütemben van, ahol a második hét ütemes sor kezdődik: *d* helyett *g*-re, tehát a *c* dominánsára építi a kezdő akkordot. Ennek megfelelően a *g* tritonikus párjára, a *desz*-re épül a második, illetve kilencedik ütemnek megfelelő akkord. Innentől fogva tiszta kvarttal feljebb történik minden az **A1** és a **B1** részekhez képest. Amiként a **B1** szakasz szekvenciája *g* orgonapont fölött játszódik, és amiként ezt a *g*-t dominánsként érzékeljük a visszatérés pillanatában, úgy a *c* orgonapont fölött játszó **B2** szakasz szekvenciájának *c*-je tonikaként értelmezendő a darab végének tükrében. Ám eredeti formájában a szekvencia domináns színezetű (formai szerepe is ezt erősíti), képtelenek vagyunk hát a 38. ütemben beálló és a darab végéig kitartó *c* alapot tonikainak érezni. Az előzmények ismeretében ezért meglepő fordulat az utolsó, *rit. gesztus*: az eddig domináns színezetű *c* alap tonikai *c* alappá változik. A darab egyetlen diatonikus akkordja is egy a tonális érzetet megingató harmóniai összefüggésben szólal tehát meg.

A harmóniai történések után figyeljük most meg a darabot más szempontok alapján is. Az első zenei sor (1-3. ütem) hármas tagolású, a három ütemet különböző ütemmutatókban írja le, és ezek igencsak különböző időtartamúak: 3/8, 3/4, 2/4. Hamar kiderül, hogy a darab fölé írt *Lento* nem lassú tempót jelent, hanem olyan alaptempót kíván az előadótól, amiben rendkívül változatos és fordulékony, pillanatnyi idő-változások valósíthatóak meg. Nagy vonalakban az ütemmutatók sokszínűsége, részletekben pedig a horizontális és vertikális ritmikai játékok biztosítják a sajátos időkezelést. Vertikális ritmikai játék alatt itt a különböző nem-együtt leütött, de harmóniailag összetartozó akkordok megjelenésének módját értem. Az első ütem egy darab harmóniája nem csak a basszus kis szeptim lépés által diktált két lépésből adódik



össze: e két lépés is törve jelenik meg. A második lépéskor ráadásként idegen hangot hallunk: a *cisz* majd *d*-re oldódik, de nem a 3/8 harmadik ütésekor, a harmadik ütés pillanatában meg sem szólal hang. A *d* oldás majd a harmadik nyolcadon átkötéssel induló, jellegzetes nyújtott triola második hangján jelenik meg. Hosszabb ideig szól tehát a disszonancia, mint a konsonancia. Ebben a 3/8-os első ütemben három utasítást kapunk: az induló hang fölé *pp*-t ír, a jobbkéz motívuma fölött *voilé* (fedett, fátyolos, homályos) az utasítás. A nyújtott triola alatt pedig *pochiss. crescendo* indul a következő, második ütem egyére. A második ütem alapegysége az eddigi nyolcaddal szemben a negyed. A 3/4-es ütemet triolás, le-föl hullámozó basszus tölti ki, nyilvánvalóan erre vonatkozik a *rubato* jelölés, hiszen eközben a jobbkéz álló akkordot tart. A harmadik negyeden szólal meg a lefelé hajló, hosszú-rövid hangokból álló apró motívum. Itt nagy terc a lehajlás nagysága, de sokszor kis szekundként jelenik meg ez a *languido* motívum. A kettős *languido* motívum második tagja már a következő ütem első felére esik. *Tenuto* jelekkel nyomatékosítja az elsőre is kötőívvel ellátott motívumot. A kaleidoszkóp-harmónia a harmadik ütemben válik teljessé (ez 2/4-es), itt kapjuk meg a harmadik tritonusz alsó hangját, a D-t. A második két ütem egy pedál alatt játszandó.

A negyedik és ötödik ütem motivikailag szorosan összetartozik, tulajdonképp olyan, mintha egyetlen, az első ütemnek megfelelő ütemet osztatna fel két apróbb részre (2/8+2/16) Hogy miért két ütemben jegyezte le a kezdő motívum ezen változatát Szkrjabin, nem tudhatjuk biztosan. Véleményem szerint azonban nem pusztán notációs okokból kifolyólag döntött a motívum ilyenfajta feldarabolása mellett. Az utolsó két tizenhatod kiemelt szerep kap. Ez a két hang különbözik az első ütemhez képest, ekkor lép a basszus is új lépcsőfokra, az *asz*-ra (*gesz* helyett). Ugyanakkor, ha csak a felső szólamot követjük nyomon, megkapjuk az eredeti első kötőív alá eső motívum hangjait összesűrített és átalakított formában. Magát a motívum vázát alakítja át a basszusmenet átváltoztatásával, ám a felszínen megjelenő hangok szoros összefüggést mutatnak az eredeti kezdéssel. Az ötödik ütem ezen két hangja két külön szárból álló tizenhatod,

*tenutókkal* és *avec langueur* (sóvárogva, enyelegve) utasítással ellátva. A következő zenei sor (6-7. ütem) jóval hosszabb, mint az eddigiek: 6/4-en át tart. Ezt a nyolcadokban mozgó két ütemet egy nagy kötőív fogja át. Egyetlen hangsúly-jelet találunk csak, a második negyed *b*-jén. Visszaigazolása ez annak, hogy a tritonikus és diatonikus akkordpárok váltakozásáról van szó: az *a* az *f*-re épülő harmónia tritonikus akkordjának lenne része, ám itt a diatóniáról van szó, így az *a* a *b*-hez képest kisebb dinamikával jelenik meg.

A 8-tól a 14-ik ütemig az első nyolc ütemet ismétli meg egy nagy szekunddal feljebb (*c* helyett *d* az alaphang). Ritmikai különbséget csak a 8. és 11. ütemben találunk. Megváltozik a kezdő motívum eleje a háromütemes első zenei sor, és a 2+2 ütemes második zenei sor elején is. Mindkét apró változtatás gyorsabb érzetet kölcsönöz a lefelé tritonusz lépéssel induló első szótagnak, a hangok időben közelebb kerülnek egymáshoz. A 15. ütemben induló 3x2 ütemes szekvencia, amely, mint már említettük, a tritonuszos akkord - diatonikus akkord váltakozására épül, időben is szabályosabb elrendezésű az eddig hallottaknál. 5/16-os és 2/4-es ütemek váltják egymást, kivételt csak a szekvencia utolsó üteme (20.) jelent: a harmóniai elfacsarodással együtt idő is képződik, ez az ütem 3/4-re bővül. A terület a kezdő téma motívumaiból építkezik: a lefelé tritonuszos, öthangos kezdőmotívumot a lefelé nagy terces *languido* követi. A sokat emlegetett idézetnek, miszerint a harmónia összetömörített dallam, a dallam pedig kibontott harmónia, gyönyörű példáját látjuk a 16. és némileg megváltozva a 20. ütemben. Összehasonlítva ezen ütemeket a prototípussal, vagyis a második ütemmel, láthatjuk, hogy ami ott még egy álló akkord és egy mozgó motívum volt, az a 16. és 18. ütemben már egy „felbontott” akkord és egy mozgó motívum. Ez a két jelenség majdnem ugyanaz a hallgató számára. A 20. ütemben pedig már a „felbontott” akkord is megszűnik egy hosszú felső hangra és abba beleolvadó akkordhangokra tagolódni: a 3/4-es ütem első negyedére eső két nyolcad maga az álló akkord - felbontott akkord - mozgó

motívum egy személyben. A 20. ütemben tehát először motivikai tömörítés történik, amit a frázis bővülése követ.

A *Più vivo* **B1** rész a 21-től a 24. ütemig tart. Négy ütemre osztja a korábban hallott szekvenciából felépülő területet: 15/16, 15/16, 15/16, 10/16. A kezdő motívumból kialakult szekvencia, akárcsak maga a kezdő motívum, kétféle bontható. Az első fél az öt egységből (itt tizenhatodból) álló, azaz a második tizenhatodon induló diatonikus, négyhangos, lefelé lépő, majd önmagába visszahajló, nyújtott végű motívum. A második fél a lefelé lépő nagy terces *languido* motívum. 2x5 tizenhatodnyi tehát egy szekvenciaelem. Ha eszerint notálnánk, a következőket kapnánk: 4 darab 10/16-os és egy 15/16-os ütem. Négy ütem helyett öt ütemet kapnánk, és éppen fordított ütemmutatókkal: 3x15/16 + 10/16 helyett 4x10/16 + 15/16. Hogy miért a látszólag ésszerűtlenebb megoldást választja Szkrjabin, megint csak előadói szempontból találunk választ. A négy ütem szimmetrikus mivolta az öttel szemben, valamint az ütemek méretének megnövelése nagyvonalúbb, sodróbb előadást sugall, amit persze a *Più vivo* felirat, és a *languido*-motívum felgyorsulása is alátámaszt. (A *languido*-motívum átváltozásait ld. az alábbi példában.)

The image shows a musical score snippet with three measures: 2.ü., 16.ü., and 21.ü. Measure 2 is marked 'rubato' and 'iss.'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat).

A 15/16 a 10/16-al ellentétben páratlan ütemmutató, így a szerző a páros szerkezetű szekvenciába is belopja a hármasságot. Feloszthatná hat ütemre is a területet, amiként tette a 15-20. ütemig tartó részben, akkor megmaradna az utolsó ütem lerövidülése, hiszen az öt darab 10/16-os ütem után egy 5/16-os következne. Megmaradna a szimmetria is, sőt, a 3x2 ütem nyilvánvaló hármasságot mutatna, ám elveszne a nagy egységekben való gondolkodásból adódó sebesség. A négyütemességgel tehát az **A1**

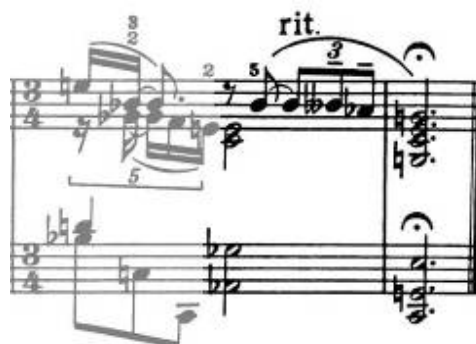
részre jellemző aprólékos, aszimmetrikus építkezésen alapuló részletező játékmódot nagyívű, lendületesebb játék váltja fel. A hármasság ilyenfajta rejtett befolyása a páros szerkezetbe pedig finom áttételességet kölcsönöz a területnek. A sodróbb folyást erősíti az immáron folytonossá vált triolás basszus kíséret is. A 20. ütemben megjelenő harmóniai elfacsarodás most motivikusan is kibontakozik: a 23-24. ütemben kétszer ismétlődik meg a facsarodós fordulat. A *languido* motívum nagy terce tritonusszá fitorodik. A **B1** rész utolsó ütemének (24. ütem) második felére eső *ritenuto* kromatikus basszusmenet vezet vissza a visszatéréshez. Utólag jegyzem meg, hogy a 21-24. ütemig tartó **B1** szekvencia alapján, mintegy visszamenőleg érzékeljük azt, hogy annak, vagyis a szekvenciának a 15-20. ütemig tartó, az előzményeihez képest kiszámíthatóbb, szimmetrikusabb hat ütem volt a táptalaja. Hasonlatos ez a diatonikus modulációhoz: amikor megjelenik az első, a régi hangnembe már sehogy sem illeszthető hang, visszamenőleg, immár a célhangnemnek megfelelően átértelmezzük a közös akkordot, amely odafelé még belesimult a kiinduló tonálisba.

A visszatérés (**A2** rész, 25. ütem) első zenei sorában két kis változást találunk az eredeti változathoz képest. A triolás basszusmenet felfelé tartó hulláma az alsó hang meghosszabodása (az átkötés) miatt tizenhatodokká gyorsul. A *languido* nagy terc második hangja is megnyúlik, első alkalommal, de az ismétléskor lerövidül, így az összideje nem változik az eredetihez (2-3. ütem) képest. A *gesz* basszus erősödését nem csak a basszushullám alján való hosszabb időzés, hanem a *languido* második megjelenésekor játszandó terjedelmes akkord is jelzi. Újabb változás csak a 31. ütemben történik, párhuzamosan a harmóniai változással. Az ütemhossz marad 2/4-nyi, ám az ütem második negyedén *d* helyett *desz*-re, a *g* (= *c* dominánása) tritonuszára lép a basszus, a dallam pedig fölfelé kanyarodik. Az eredeti 8. ütemnek megfelelő 32. ütembeli megérkezés (*d* helyett tehát *g*-re) *mezzoforte*. Idáig mindig csak *pianissimó*t írt elő, illetve (*pochiss.*) *crescendó*kat és *diminuendó*kat. A főmotívum a kötőív alatt pontok helyett *tenutó*kkal ellátott hangokkal indul újra, és a 9. ütemnek megfelelő 33. ütemben

megjelenik az első *forte*. Az eredetileg 2/4-es 10. ütem itt 5/4-re bővül (34. ütem), hiszen a dinamikában is megnyilvánuló többletenergia többletidőt is igényel. A 11-12. ütemek 2/8-2/16-os ütemmutatói 3/16-ossá válnak a 35-36. ütemben. Mintha a darab második felében a dinamikusabban elhangzó részeket nagyvonalúbban írná le. A 36. ütemben hiányzik az *avec langueur* felirat, a következő ütemben (37.) hiányzik a középső szólamhangsúly jele és a kötőív, sőt, a basszus utolsó negyedén nem fordul vissza a lefelé cifrázó kromatikus menet. A 15. ütemnek megfelelő 39. ütemnél nem írja ki a *pianissimó*t sem. A **B1** résznek megfelelő **B2** rész (45.) nincs *Più vivo*-val megjelölve, ezzel is mintha egységesebb jelleget kívánna adni az egész visszatérésnek (**A2+B2** részek, 25.ütemtől) Míg a 8. ütemben megjelenő *d* basszus a *g*-hez, mint a *c* dominánsához váltódominánsként viszonyul, (a *g*-t, azaz a dominánst a 13. ütemben kapjuk meg, a *c*-t a visszatéréskor, a 25.ütemben), addig a parallel helyen, vagyis a 32. ütemben megjelenő *g* basszus a *c*-hez annak dominánsaként viszonyul. Amikor tehát a 13. ütemnek megfelelő helyen, a 36. ütemben megkapjuk a *c* basszust, azt szintén dominánsként érzékeljük. Ám míg első alkalommal a hosszú, 12 ütemen át tartó domináns *g* (13-24.) *c*-re oldódik, második alkalommal az ugyancsak 12 ütemen át tartó „domináns” *c* tonikai *c*-re oldódik. Ha a 24. ütem szabályai szerint történne az utolsó előtti ütem, a következőket kapnánk:



Ehelyett így hangzik a befejezés:



Amiként azt a harmóniai áttekintésben megjegyeztük, a darab egyetlen, és már csak egyedüliségéből fakadóan is zavarba ejtő diatonikus akkordja a tonális érzetet megingató összefüggésben jelenik meg. Van is, és még sincs tökéletes, hagyományos értelemben vett tonális megnyugvás.

A tonalitás finoman hajlik el az atonalitás irányába, és ennek az elhajlásnak egy korai megnyilvánulását tapasztalhatjuk meg a *Poème*-on keresztül. A hangokhoz és hangrendszerekhez való érzéki viszonyulásának, az idő-alapanyag képlékeny kezelésének, és mindezek lehető legpontosabb lejegyzésének lehetünk tanúi. Megfigyelhetjük továbbá a kaleidoszkóp-akkord használatából adódó vertikális-horizontális, valamint formai összefüggéseket. A dualitás megnyilvánulása a tritonuszos és diatonikus területek együttjárása is.

### III/3. Feuillet d'album Op.58 (1910)

(3. kottamelléklet)

A középső korszak végén, illetve a harmadik, utolsó korszak elején született opusz a „közérthető” zene „új” zenébe való átbillenésének utolsó előtti pillanatában íródott. Az 59-es opusz-számoktól felfele kezdve ugyanis tonikai alaphangnak már nyomát sem fogjuk találni. Ehelyütt viszont még utoljára, a *hisz-szel* kidíszített) záró Prométheusz-akkord alatt tonikaként szólal majd meg a darab legmélyebb hangja, a kontra *h*. A *h* tonikai megjelenése még az előző évek harmóniai világához kapcsolja a *Feuillet d'albumot*, ám a tritonikus területek egyeduralma, vagyis a diatonikus pár hiánya, már az utolsó korszak remekeivel való rokonságot jelzi. Részben a tritonikus gondolkodás elhatalmasodása is magyarázata a kései műveket, és némileg az op.58-at is jellemző egyneműségnek; annak, hogy zenei kontrasztok helyett egyre inkább finom árnyalatkülönbségek adják a zenei folyamatot. Az első ránézésre is szembetűnő formai, ritmikai jelenségek már a korábbi kompozíciókból ismerősek, csakúgy, mint a konkrét, hangokon kívüli utalások a zene érzelmi és szenzuális milyenségére.

A mindössze 23 ütemes *Feuillet d'album* egy *c-fisz* között ingázó kaleidoszkóp-akkord billegésére, modulációira, és különbözőképp kiegészülő harmóniáira épül. A forma ismét háromtagú: az **A1** rész 2x4 ütemből áll, a **B** rész a 9-től a 14-ik ütemig tartó hat ütemes egységből áll, az **A2** rész pedig szigorúan véve a 15. ütemben indul, de a visszatérés pillanatát mesteri módon teszi időben bizonytalanná. Az ismerős időbeli játékok közt ismét a triola, a hosszú hangok, és az akkordtörések különböző változatai találhatóak, amelyek pontosabb lejegyzése érdekében akár negyedenként újabb írásbeli (francia, olasz) segítséget ad. A darab méretéhez képest nagyvonalú kötőívek (akad közöttük majdnem öt ütemes is) bár elsődlegesen a vízszintes tagolásról tájékoztatnak, éppúgy árulkodnak a harmóniai összefüggésekről is.

Az első 2x2 ütem (a kötőív a 4. ütembe hajlik át) az akkordpár két tagján billeg: az első két ütem *c* alapú, a második két ütem *fisz* alapú kaleidoszkópra épül. A *c-fisz* kaleidoszkóp-akkord *disz-gisz* idegen hangokat is kap. Ez a két kiegészítő hang fontos motivikai szerephez jut a darab során. A *disz-gisz* motívum első, *tenutó*kkal erősített, és kishangos akkordfelbontással a harmóniába ágyazott megjelenésére a 2. ütembeli szinkópa változat reagál, majd a 4. ütemben, egy nyolcadnyi felütéssel, mintegy mottóként születik meg belőle a *con voglia* motívum, amit a *tenutó*kon kívül még *poco dim.* (és *con voglia*) utasításokkal is ellát. Míg az első két változatban a *disz-gisz* lefelé hajló kvintként jelenik meg, addig a harmadik változatban *gisz-disz* kvartra fordítja meg a két hangot. A *con voglia*hoz tartozó, fülledt kis szekund ismételtetés a *diszt ciszisz*-szel hízelgi körül, ami az utolsó pillanatban *cisz*-re olvad, hogy az 5. ütembe vezessen át. A harmónia és a dallam egymást feltételezik, tökéletes egyneműségben léteznek. A jobbkez felfelé induló *arpeggiója*, amelyik rögtön tartalmazza a két idegen hangot is (*gisz-disz*), egyértelműen kijelöli a felső hangot dallamhangnak: egyrészt kishangokkal írja körül a törést, másrészt míg a törés hangjaira *pp*-t ír, addig a felső *fisz*-re, mint dallamhangra, *p*-t ír elő. A három, kishangokkal írt tizenhatodból, és a hosszú felső hangból álló törés, azaz az indító *arpeggio* szintén visszatérő, így meghatározó motívum. A 23 ütemes darabban 15 alkalommal, 15 különböző ütemben fordul elő. Alapmotívumok tehát itt is felfedezhetőek, csakúgy mint az 1904-es *Feuillet d'album*ban. Fontos észrevétel azonban, hogy itt a horizontális alapmotívumok-geisztusok és a vertikális történések már olyannyira szétválaszthatatlan, hogy a szólamok akadálytalanul lépnek kontaktusba egymással, azaz a dallamértékű motívumok könnyedén bújnak egymás alá-fölé, és észrevétlenül válnak a harmónia megtestesítőjévé.

Visszatérve az indulásra: a balkéz nyolcad szünettel később induló *legato* hullámkísérete természetes módon egészíti ki a harmóniát az első nyolcadból kimaradó *c* és *aisz* hangokkal. A harmadik negyeden belépő, később a *con voglia* motívummá



alakuló *disz-gisz* dallamlépés, ami az induló hosszú *fisz*-es dallamhoz képest már a második dallamszólam, tökéletesen illeszkedik mozgásában a harmóniai történéshez. Nyolcadjai révén a basszus oda-vissza nyolcadhullámának részévé válik, a 2. ütemen megszólaló kishangos törés pedig nemcsak a *fisz* dallamhang előkéjére rímel halványan, de a kaleidoszkóp-akkord *c* alapú változatának törtakkordként való megisméltése is. És amiként a *disz-gisz* motívum az első két ütemen, úgy a felső dallam *fisz*-je átkötődik a 2. ütembe. Az átkötés, ahogyan a szétterítések és törések különböző változatai is, az idő ütemvonalak által beszorított szabályosságát borítja fel. Ráadásul a felső dallam-szólam átkötéséből, valamint abból, hogy a 2. ütem második negyedén szövődik tovább a vízszintes folyamat, a két 3/4-es ütemből egy nagy hemiolás ütem jön létre. A *c* alapú kaleidoszkóp-akkord két ütemig érvényes, és a dallami történések is ezen a két ütemen belül formálódnak kettes, illetve hármas egységekbe. Kettes egységet a *disz-gisz* gesztus kétszeri megjelenése (először a harmadik negyeden, másodszer a második negyeden), hármas egységet pedig a hemiolás érzet biztosít.

A 3. ütem, azaz a *fisz* kaleidoszkóp kezdete, a 2x2 ütemes első sor második fele, ismét kikerüli az ütemvonal diktálta szabályosságot. Egyrészt a jobbkéz 2. ütembeli *disz-gisz* lépését átköti a 3. ütem első nyolcadjára, másrészt a balkézben megjelenő, most lefelé induló kaleidoszkóp hullám első hangját előrehozza a 2. ütem harmadik negyedére, és szintén átköti a 3. ütem első nyolcadjára. A 3. ütem első pillanatát csak egy áthúzott *hisz*-előkével megszólaló *e* hang jelenti, tulajdonképp ez lendíti tovább a folyamatot. A *fisz*-kaleidoszkóp alaphangját csak a basszushullám alsó holtpontján, a harmadik nyolcadon kapjuk meg. A felső szólamban eközben megfordul a dallam iránya: míg az 1-2. ütemben lefelé irányult, addig itt a basszussal párhuzamosan, felfelé veszi az irányt. Egyetlen harmóniaidegen hangot a második nyolcadon átmenőhangként megjelenő *fiszisz* jelent, és átmenetiségét a második negyeden induló triolás motívum kezdő *gisz* hangja előtti áthúzott *e* előke is bizonyítja: az előke erősíti a *gisz*-t, mint a kaleidoszkópot kiegészítő, de annak hangjaival egyenrangú hangot. A triola motívumot

nem csak az *e* előkével bolondítja meg: a triola nyújtottá válik, valamint a harmadik negyed *e*-jére megérkező motívum utolsó hangja újabb tizenhatod-triolás, kishangos törést kap. A harmadszorra megjelenő *disz-gisz* gesztus most *gisz-disz*re fordul, és még előbbre jön (először az 1. ütem harmadik negyedén, másodsor a 2. ütem második negyedén lépett be): a 4. ütem felütéseként indul. Ezen harmadik megszólalás válik *con vogliává*, a már említett kis szekundos lehajlásokkal. A 4. ütem második fele organikus módon vezet át a következő négy ütemes sorhoz: *con voglia* a harmadik negyeden kis szekundos triolákká olvad, és vezet egyenesen az 5. ütem kezdő *c*-jére. Ezen a ponton eredetileg nyolcad szünet szólt. A felső szólam hosszú átkötött *e*-je a negyedik nyolcadon éled fel, és kötődik egy *f*-fel a következő ütem kaleidoszkóp-akkordjába. Ezzel a felfelé lépő kis szekunddal röpke ideig ellenmozgását adja az alsó szólamnak.

Az 5-8. ütemig tartó második sor tökéletes mása az elsőnek egy szűk terccel (nagy szekunddal) feljebb csúsztatva: a *c-fisz* kaleidoszkóp helyett *eszesz-asz* hangokon billeg a 2x2 ütemes sor. Különbség csak a 8. ütem végén, a felső szólamban van: a hosszú *gesz* nem csúszik fel *g*-re, ahogyan a 4. ütemben az *e f*-re csúszott.

Felcsúszás helyett a *gesz* átértelmeződik, és a csúcsponti területet is tartalmazó **B** részt *fisz*-ként indítja. A basszus újabb nagy szekunddal feljebbről indít, most *e* alapú kaleidoszkóp, illetve Prométheusz-akkord szól. A *cisz-fisz* „Prométheusz-hangokat” egy új középszólam *hisz* késleltetésével erősíti meg. Itt éri el a kaleidoszkóp-akkord mindenkori legmagasabb helyzetét, itt indul az első *poco cresc.*, valamint a basszus utolsó negyedére eső *b* hangra írt hangsúllyal a felütésesség érzete is erősödik. A 10. ütem ismét *c* alapra épülő kaleidoszkópból áll, így ez az első olyan két ütemes egység, ami nem ugyanazon harmóniára épül. A kidolgozás-szerű sűrítés így – a 9. ütemet jellemző újdonságok mellett – az alapharmónia ütemenkénti változásában is megmutatkozik. A 9-10. ütemben megjelenő középszólam ritmikailag is besűrűsödik a 10. ütemben, sürgetve a 11.ütemet. A 11-12. ütem, valamint az azt szinte szó szerint megismétlő 13-14. ütem a **B** rész elején induló fokozás kiteljesedése. A *c* kaleidoszkópot

*f* basszussal színezi át, mintegy tonikaként illesztve a jól ismert akkord alá, a *con voglia* motívum pedig most kvartnyira, tehát a Prométheusz-akkord hangjaiba illeszkedően szól. A 13. ütemet az eddigi legerősebb, akkordos és nyújtott triolás felütéssel teszi még hangsúlyosabbá. A felütés egy pedálban játszandó az öt követő másfél ütemes egységgel. A **B** rész tehát 4+2 ütemből áll: a 9. és 10. ütem önálló harmóniákkal (*e* kaleidoszkóp, *c* kaleidoszkóp) sűrítik a történetet, a 11-12. ütem hangsúlyozott 13-14. ütembeli megismétlése pedig retorikailag is kijelöli a darab csúcspontját.

A 15. ütem egyén jelentkező visszatérés pillanatát időben szétsátírozza: a visszatérő kaleidoszkóp *c* alapját már a 14. ütem harmadik negyedén megkapjuk, e fölé a felső szólamban a 4. ütem basszusából már ismert triolás - kisszekundos felütés szól, most felfelé irányban. A 15. ütem a kezdő törésmotívummal indul, ám mivel a basszus már egy negyed ideje szól, és a triolás felütés már átmenő hangokként tartalmazta az *e*, valamint a *gisz-disz* kiegészítő hangokat, a 15. ütemben csak a dallam *fisz* és a hozzátartozó törés érzékeltetik a visszatérést. A következő idősatírozás pedig rögtön ezután, az eddigi elsatírozás ellenére is még feltűnő visszatérő pillanat után következik: ahelyett, hogy a 15. ütem az eredeti 1. ütem mintájára épülne fel, a dallam *fisz* elérése után, vagyis miután a teljes kaleidoszkóp kialakult, az idő kitágul, a harmónia megáll. Egy teljes ütemen át tart az időtlenség. A 16. ütem második nyolcadján kerülünk vissza az eredeti kerékvágásba, ekkor indul el ugyanis az első ütemből ismerős basszushullám. A 15. ütem és a hozzátartozó fél ütemnyi felütés így több mint másfél ütemnyire hosszítja meg a visszatérés amúgy egyetlen pillanatát, azaz a pillanatot állapotá nyújtja szét.

Visszamenőleg válik értelmezhetővé, hogy 1. ütemnek az **A2** részben a 16. ütem felel meg. A 2. ütem 17. ütembeli megfelelője fontos különbséggel bír az eredetihez képest: a *c* basszus már itt, az eredeti mintához képest egy ütemmel korábban *fisz*-re vált. Szkrjabin gyakran nagyvonalúbban jegyzi le a visszatérő részeket, de itt hangsúlyt kap a basszus *aisz* felütése (17. ütem, 3. negyed). Ennek oka a basszus *c*-ről *fisz*-re

változásában keresendő: a *fisz*, vagyis az alapkaleidoszkóp egyik párja domináns hanggá értékelődik át, és az *aisz* a 18. ütemben megnyugvást hozó tonikai *h* megerősítése. A 3. ütemnek megfelelő 18. ütemben hozza meg tehát a tonikai alapot, de időben itt is szabálytalanul, a második negyeden érkezünk csak el a *h*-hoz. A basszus nyolcadhullámzás triolásra vált, és ennek következményeképp a 19. ütembeli (= 4. ütem) *con voglia* motívum is tovább *vogliásodik*.

A 11-12. és 13-14. ütemben már hallott aprózódó építkezés segítségével hal el a darab utolsó sora: a négyütemes egység (16-19. ütem) második két egysége, majd utolsó nyújtott triola motívuma leszakadozik. A visszatérés (A2) ütemépítkezése tehát a következő: (16-17-18-19)+(20-21)+(22-23). A nyújtott triolás kishangos-előkés motívum már a 20. ütem második negyedénél megkezdí átalakulását, *e* helyett *gisz*-re hajlik fel, így a harmadik leszakadozás még töredezetebb, megrövidültebb mivolta (vagyis hogy nem az ütem elejénél kezdí a harmadik ismétlést, hanem az ütem közepénél) egyenesen következik. A harmadik, utolsó nyújtott triolás gesztus *e* és *gisz* után *hisz*-en zár. A leszakadozottságból és „harmadikságból” következő záró jellegét a basszus lépései is erősítik: míg első két alkalommal már tonikai *h* szól a triola motívum alatt, addig itt (21. ütem) domináns *fisz*-en induló, a kezdetekre visszautaló törés szól alatta. Tovább töredezik, másfelől végső bizonyosságot kap a leszakadó motívum. Az utolsó két és fél ütem, vagyis a triola motívum és a hozzátartozó *con voglia* motívum utolsó megszólalása így egyfelől némi domináns-tonika záróérzetet kap, másfelől eltűnő, elhaló jellegét erősíti – túl az időbeli megrövidülésen – a maximálisra kitágult hangköztávolság (kontra *h* - kétvonalas *hisz*) és a *ritard.*, *lento*, *ppp*, *smorz.* utasítások. Az egyre töredezetebb folyamatból nem csak az eltűnő jelleg következik, de valamiféle summázatként éljük át az utolsó két és fél ütemet. Az első és a harmadik alapmotívum együttes megjelenése a *ritard.*-ban, valamint az utolsó *smorz. con voglia* motívum és a *lento ppp* négyhangosra bővített első törésmotívum együttállása az egylényegűség, a kondenzáció legmagasabb fokát képviseli.

A tonika-domináns reláció és a kaleidoszkóp-akkord együttes jelenléte delikát, fűszeres hangkészletet ad. A két különböző megközelítés, azaz az oktáv hagyományos, aszimmetrikus tonika-szubdomináns-domináns felosztása, valamint az oktáv új, szimmetrikus, egészhangos-tritonikus felosztása békésen élnek egymás mellett, és bár egyik sem kérdőjelezi meg a másik létjogosultságát, mégis az új rendszer az, amelyik a tipikus stílusjegyeket meghatározza. A kaleidoszkóp-akkord egyfelől a sajátos hangzás, és a dallami, motívikai gondolkodás mozgatórugója, másfelől a benne rejlő összefüggéslehetőségekből adódóan sajátos eszköze és egyben induktora is a homogén, összefüggés-hálózatokban egyre gazdagabb „új” zenei gondolkodásnak. A szigorúan zenei, horizontális-vertikális összefüggés, valamint a horizontális történések egymással való összefüggése, a zenéhez való érzéki viszonyulás, az idővel való „bármilyen megtörténhet” játék tehát mind-mind egymásból következnek, és egymást erősítik. A darab rövidege pedig nem csak természetes keretét adja egy új rendszer kidolgozásának, de éppen testreszabott élettere egy olyan zenei organizmusnak, amelyiknek lételeme az egyneműség, a különböző paraméterek közötti maximális összefüggés.

A három elemzés csupán egy a lehetséges szemléltető tanösvények között, és azt az utat hivatott bemutatni, amelynek során a kaleidoszkóp-akkord a tonalitás határain belül kialakul, majd a tonalitás fölé kerekedve újfajta szervezőerővé válik. Az 1904-es *Feuillet d'album* klasszikus átláthatósága, az 1907-es *Poème* bonyolult részletezettsége, és az 1910-es *Feuillet d'album* újbóli átláthatósága, amely azonban már nem a múltból, a „közérthető” zenéből, hanem az új, személyes nyelv letisztulásából, egyszerűségéből következik, tehát mintha a három darab a fejlődés-változás jellegzetes lépcsőfokait testesítené meg. Az első lépcsőfok még közvetlen kapcsolatban áll az alatta lévő szinttel, a második már csak közvetetten érintkezik a kiindulóponttal, ezért rengeteg újdonságot tartalmaz, a harmadik szint pedig ismét az integrálás, a kikristályosodás szintje. A sor

természetesen folytatható, hiszen csak a harmadik szintre való rálépést jeleníti meg az 1910-es *Feuille d'album*, az életmű hátralévő része ezen harmadik emeletnek az helyütt be nem mutatott kiteljesedése. És talán nem alaptalan az a feltételezés, hogy ha Szkrjabin tovább élt volna, eljutott volna a teljes, schönbergi értelemben vett atonalitásig is.

#### IV. UTÓSZÓ: SZKRJABIN ÉS A ZENE MINT LÉTFORMA

A XX. századi zene alapproblémái, illetve azoknak megkülönböztetetten szkrjabini megtestesülései hol kisebb, hol nagyobb mértékben válnak meghatározóvá az egyes darabokban. Szkrjabin esetében egyik jellegzetességből adódik a következő. Így a tonalitás-atonalitás kérdéséből, vagyis az alapvető fontosságú tritonusz-kaleidoszkóp-akkordból adódó hangrendszerek használatából következik a vertikális és horizontális összefüggés, adódnak a formai újdonságok, az idő átváltozott szerepe. Haladván előre az életműben, ezen jellegzetességek kézenfogva haladnak előre, csak hol az egyik, hol a másik lépked előrébb, hol az egyik, hol a másik kap fontosabb szerepet egy-egy darab mozgatórugójaként.

A zenei összetevők adnak jelleget magának a zenének, de ezen túl a zene mögötti (alatti) filozófiai meggyőződés is általuk ölt alakot. Érdemes átgondolni, hogy az adott szerzőnek mik az alkotói céljai, illetve hogy azok megvalósításának érdekében tudatosan és/vagy intuitíve a zene melyik aspektusát, aspektusait találta meg saját maga számára, mint legfontosabb kiinduló anyagot.

A tritonusz-alapú gondolkodás az összefüggések filozófiájának tökéletes zenei megfelelője: a tritonusz egyetlen hangköz, ami alapját képezi a harmóniai, dallami, formai történéseknek, egyetlen sejt, ami magában hordozza az összes lehetőséget. A tritonusz-alapú zene hű lenyomata Szkrjabin misztikus, hálózatszerűen összefüggő világképének és messianisztikus önképének. Ezt az önképet azonban nem csak az extrovertált, erőt sugárzó jegyek határozták meg. A korabeli dokumentumok szerint Szkrjabin gyenge testalkatú, labilis idegzetű, törékeny egészségű volt. Esendő fizikai adottságait kifogástalan, sőt feltűnően jól ápolt külsejével, híres bajuszának kínosan precíz beállításával ellensúlyozta. Impulzív és egocentrikus természete úgy lehetett képes áttörni sérülékeny alkatának gátjain, hogy a zenének messze önmagán túlmutató, földöntúli energiát tulajdonított, mellyel ezáltal önmagát is felruházta. És mintha a legapróbb rezdülésekre is érzékeny, egyben magát hatalmasnak és mindenhatónak

képzelő ember összetett jellemének kettőssége nyilatkozna meg zenéjében oly módon is, hogy az életműben a számos rövid, részletgazdag, gyakran érzékiségtől fűtött zongoradarab együtt él a nagy lélegzetű, katartikus élményt kínáló szonátákkal és zenekari darabokkal (Poème de l'Extase, Op.54; Prométhée: Poème du Feu, Op.60).

Szkrjabin számára a zene az élet és az alkotás feletti eksztatikus öröm forrása és kifejezője, a földi idő felett álló hatalom. Olyan energia, amely az egész világ összes kapcsolatrendszerét befolyásolni képes. A földi idő óra-diktálta előrehaladásának befolyásolása a cél, ennek szolgálatába állítja a harmóniai-dallami történést és a ritmikát egyaránt. Az időt mint a földi világ felett álló erőkkel kapcsolatot teremteni képes energiát használja, éli át. Örömet leli ebben az idő-játékban, ennek létrehozásában, és a tökéletes élményt kívánja elérni nem csak az alkotásban, hanem a műélvezetben is. Ez az élmény közel állhat ahhoz, amit Csíkszentmihályi Mihály Flow-nak, vagyis áramlatnak nevez; ahhoz a szellemi állapothoz, amelyben az ember a külvilágról és saját énjéről megfeledkezve, nem érzékelve az idő valódi folyását, belefeledkezik egy tevékenységbe, és átéli a tökéletes élményt, ha úgy tetszik, a boldogságot. Ilyen tevékenység lehet bármi, aminek a művelése szellemi és pszichológiai összpontosítást kíván, és ezen aktivitás közben végig érezzük a pozitív kimenetel lehetőségét. A tevékenység kihívást jelent, de épp annyira megoldható is, hogy a tudatunk valamelyik távoli részében biztosak lehetünk abban, hogy ha mégoly nehezen is, a kitűzött célt képesek vagyunk elérni. Az egyének és a tevékenységek végtelen sokszínűsége miatt ez a definíció csak a legfontosabb, általános érvényű ismérveit határozza meg ennek a bonyolult lelkiállapotnak.

Túl a zene flow-lehetőségén, a hangok élvezetének ősi adottsága tagadhatatlanul kapcsolatba hozható a szexualitással is, és Szkrjabin zenéje meglehetősen erősen kötődik az érzéki ösztönökhöz, ahogy azt utasításai – például az általa igen kedvelt *con voglia*, *voluptueux*, *languido* – is tükrözik.



A zene, vagyis a hangok által keltett időérzet fentebb említett három, genetikailag kódolt hatása, vagyis hogy az idő befolyásolása, átélése ismeretlen világok felé jelent csatornát, hogy bele lehet feledkezni, azaz a boldogság érzését tudja adni (e két alaptulajdonság vezette Szkrjabin odáig, hogy hite szerint az egész emberiséget képes megváltani zenéjével, a vázlatokban elkészült Misztériummal), valamint hogy érzelmeket tud befolyásolni és érzeteket – közöttük a legalapvetőbb, nemiséggel összefüggő érzeteket – képes kelteni, igen erősen jelen van Szkrjabin zenefelfogásában. Ez a genetikailag kódolt zenei hozzáállás feltehetőleg már a századforduló előtti Szkrjabinban is lappang, de nyilvánvalóvá csak az 1903-as évek után kezd válni.

Művészi és emberi változás között sokszor erős a párhuzam: hogy felnőtt énünk mennyiben azonos valahai énünkkel, a mindennapi életben nehezen tetten érhető, holott a változás az élő anyag – és ezen a zenei organizmust is értem – legbizonyosabb velejárója. E változás végigkövetése egy egész életművön át semmihez sem fogható tapasztalásokhoz vezet. Amint azt már a bevezetőben is írtam, a megszakítatlan, hirtelen stílusbeli változásoktól mentes Szkrjabin-œuvre kimeríthetetlen lehetőségét adja a változásvizsgálatnak. A nagylélegzetű, sokszor a technikai megvalósíthatóság határán lévő darabok mellett Szkrjabin mindig visszatért a kis formákhoz, és a sok apró, technikailag könnyebben megközelíthető darab kínálja magát a zeneoktatásnak. Az 1903 és 1910 közötti korszak átváltozásának megismerése segítséget adhat egyfajta „új zene” megértéséhez, és pótolhatatlan támpontot nyújt Szkrjabin zongoradarabjainak alkotó módon való előadásához, legyen bár szó a korai vagy a kései, illetve az egyszerűbb vagy az igazi kihívást jelentő művekről.

## A DOLGOZATBAN ELŐFORDULÓ, RITKÁN HASZNÁLT ELŐADÓI UTASÍTÁSOK JEGYZÉKE

- affan(n)ato* – lihegve, levegő után kapkodva  
*ardito* – merészen  
*avec accablement* – csüggedten, leverten, elgyengülve  
*avec charme* – elbűvölően  
*avec douceur* – édesen, jóságosan  
*bellicoso, belliqueux* – harcosan  
*bruscamente* – nyersen, fanyarul  
*con collera* – haraggal  
*con delizia* – finoman, érzékenyen  
*con luminosità* – fényesen, ragyogással  
*con stravaganza* – extravagánsan, különködve  
*con voglia* – vágyakozva  
*contemplatif* – töprengve  
*déchirant* – szívszaggatóan  
*douloureux* – fájdalmasan  
*envolé* – elszállva  
*fiero* – szertelenül, hevesen, ádázul  
*fragile* – törékeny  
*imperioso, impérieux* – ellentmondást nem tűrően, parancsolón  
*impetuoso* – indulatosan  
*indécis* – határozatlanul  
*inquiet* – nyugtalanul  
*irato* – dühösen  
*languido, avec langueur* – sóvárogva, ernyedten  
*sauvage* – vadul  
*sombre* – sötétén, komoran

*tendre* – gyengéden

*tumultuoso, tumultueux* – tombolón, lázongva, viharosan

*vague* – céltalanul, bizonytalanul

*voilé* – fedett, fátyolos, homályos)

*voluptueux* – kéjesen, gyönyörrel

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Baker, James: *The Music of Alexander Scriabin*. Composers of the Twentieth Century Series. New Haven: Yale University Press, 1986.

Bowers, Faubion: *The New Scriabin. Enigma and Answers*. Newton Abbot / London: David & Charles, 1974.

Csikszentmihályi Mihály: *Flow – Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001.

Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich: *Mi a zene?* Budapest: Osiris, 2004.

Eberle, Gottfried: „*Ich verschaffe dich als vielfältige Einheit*”. *Entwicklungslinien in Aleksandr Skrjabins Symphonik*. In: Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (herausg.): *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*. Musik-Konzepte 32/33. München: text+kritik, 1983.

MacDonald, Hugh: *Scriabin's Conquest of Time*. In: *Alexander Skrjabin*. (Szerk.: Otto Kolleritsch). Graz: Universal Edition, 1980. pp. 58-65.

Mauser, Siegfried: *Harmonik im Aufbruch. Anmerkungen zu Skrjabins Prélude op. 74/1*. In: Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (herausg.): *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*. Musik-Konzepte 37/38. München: text+kritik, 1984.

Monsaingeon, Bruno: *Richter. Írások, beszélgetések*. Budapest: Holnap, 2003.

Münch, Martin: *Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjabins. Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik*. Musicologica Beroloniensia 11. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2004.

Perle, George: *Nondodecaphonic Serial Composition*. In: *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. London: Faber and Faber, 1968.

Roelcke, Eckhard: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Budapest: Osiris, 2005.

Sabbagh, Peter: *The Development of Harmony in Scriabin's Works*. Universal Publishers, 2001.

Schmidt, Michael: *Komposition als Symbol. Überlegungen zu Skrjabins Fünfter Klaviersonate op. 53*. In: Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (herausg.): *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*. Musik-Konzepte 37/38. München: text+kritik, 1984.

Webern, Anton: *Előadások, írások, levelek*. (Szerk.: Wilhelm András). Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

## FÜGGELÉK

- 1. kottamelléklet:*     **Feuillet d'album, Op. 45 No.1 (1904)**  
Leipzig: Edition Peters, 1968, EP12422, p.37.
- 2. kottamelléklet:*     **Poème, Op.52 No.1 (1907)**  
Leipzig: Edition Peters, 1968, EP12422, pp.56-57.
- 3. kottamelléklet:*     **Feuillet d'album, Op.58 (1910)**  
Leipzig: Edition Peters, 1968, EP12422, p.64.

# 3 MORCEAUX

(1904)

## Feuillet d'album

Op. 45 Nr. 1

Andante piacevole ♩ = 108

13

Musical notation for measures 13-16. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes markings *p legato* and *poco cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

7

Musical notation for measures 7-12. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes markings *dim.*, *p*, and *cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

13

Musical notation for measures 13-16. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes marking *poco f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

17

Musical notation for measures 17-21. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes markings *rubato*, *dim.*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

22

Musical notation for measures 22-25. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes marking *ritard.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

# 3 MORCEAUX

(1907)

## Poème

Op. 52 Nr. 1

Lento

28

*voilé*

*pp*

*pochiss.*

*rubato*

*avec langueur*

6

*rubato*

11

*avec langueur*

*pp*

17

21

*Più vivo*



Tempo I

24

rit.

pp

rubato

28

avec langueur

mf

33

f

pp

38

43

46

rit.

