

DLA doktori értekezés tézisei

Turcsányi Janka

A XX. századi zene oldalbejárata

Az oktatás és megértés kiaknázatlan lehetőségei Szkrjabin középső alkotói periódusának
zongoradarabjaiban

Témavezető: Wilhelm András

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

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

Budapest

2011

I. A kutatás előzményei

Alekszandr Szkrjabin (1872-1915) korai, az 1880-as években írott romantikus nyelvezetű darabjai, valamint rövid élete végén, 1910 és 1915 közt komponált darabjai között radikális törésektől mentes, folyamatos stílus-átváltozás figyelhető meg. A disszertáció alap gondolata szerint Szkrjabin középső alkotói periódusa példátlanul világosan reprezentálja azt a folyamatot, melynek során – Carl *Dahlhaus* terminológiáját kölcsönvéve, aki a ma is könnyen befogadható zene határvonalait az 1730-as évek előtti „régí” és az 1910 utáni „új” zene között jelölte ki – a „közérthető” zene egyfajta „új” zenévé alakul. Ez a metamorfózis épp az ilyen esetekben érthető meg leginkább: a régi rendszer még érvényben van, ám az újdonság nyomai már felfedezhetőek.

A változás megfigyelésére didaktikai szempontból is különlegesen alkalmas Szkrjabin életműve, hiszen lényegében egész *oeuvre*-jét zongorára komponálta. Mivel nagyszabású művei mellett számos kisebb lélegzetű, némelyik esetben technikailag is könnyebben megközelíthető kompozíciót alkotott, ezek megismerése közben már szakiskolás zongoristák, illetve a zongorázás terén viszonylag jártasabb egyéb hangszeresek számára is kézzelfoghatóvá válhat, miként formálódik át a „közérthető” zene „új” zenévé.

Feltételezésem szerint a változás végigkövetése által a sokak számára megközelíthetetlen „új” zene érthetővé, átélhetővé válik, és a Szkrjabin zenéjén keresztül szerzett tapasztalat más, akár később írott zenék megértésében is kamatoztatható. A témaválasztást tehát nem csak a Szkrjabin zenéjéhez való előadói, személyes vonzódásom, hanem pedagógiai érdeklődésem is indokolta.

II. Források

Sokan sokféleképp elemezték Szkrjabin sajátos hangzásvilágát, és a vélemények még abban a tekintetben is megoszlanak, hogy Szkrjabin kései darabjai még tonálisnak, avagy már atonálisnak tekintendők-e. Részben érthető a bizonytalanság, hiszen az a tonalitás fogalmának tisztázatlanságából adódik: egyetlen központi hang jelenti a viszonyítási alapot, vagy meghatározhatja-e orientációnkat egy hang helyett egy bizonyos hangzat?

Peter *Sabbagh* amellett érvel, hogy még a legutolsó darabok is értelmezhetőek a tonalitás keretein belül, míg George *Perle* egyértelműen a az atonális művek elemzésének eszköztárával közelít hozzájuk. Varvara *Dernova* elemzése rámutat a szkrjabini centrumhangzás tonális gyökereire, ugyanakkor megvilágítja a hangzásban rejlő atonális lehetőségeket is, hiszen Szkrjabin ezeket használta ugródeszkaként a tonális komponálástól való elrugaszkodáshoz. James *Baker* a schenkeri analízis eszközeivel rámutat arra, hogy Szkrjabinnak még azokban a műveiben is, amelyeket látszólag már a hagyományos tonalitástól eltérő szerkesztési elvek működtetnek, és amelyekben a klasszikus funkciók helyett egy központi hangzás különböző transzpozíciói veszik át a formaképző erő szerepét, elegendően mélyre ásva felfedezhetőek a tonális gondolkodás gyökerei.

III. Módszerek

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 elhalványultak.

A disszertáció II. fejezetében megvizsgálom Szkrjabin zenei ujjlenyomatának összetevőit, zenei építőelemeit, elsőként az általam kaleidoszkóp-akkordnak elnevezett centrumhangzást. Bemutatom az akkord kialakulásának zenetörténeti előzményeit, tritonusz-szerkezetéből adódó sajátos tulajdonságait, a belőle következő dallami és formai következményeket. Megvizsgálom továbbá Szkrjabin időkezelési játékait, ezek notálását, valamint felvázolom jellegzetes hangvétel-típusait.

A III. fejezetben három kiválasztott kompozíciót elemzek: az első darab (*Feuillet d'album*, Op.45, No.1) 1904-ben, a változás kezdetekor íródott, a második (*Poème*, Op. 52, No.1) 1907-ben, a korszak főművével, az V. szonátával egy időben keletkezett, a harmadik pedig (*Feuillet d'album*) az „új” zenébe való átbillenés évének, 1910-nek a terméséből való.

A három darabot a tonális elemzés eszköztárának segítségével mutatom be, ám éppen a stílus finom átalakulása és kétértelmősége miatt szubjektív, előadói tapasztalatokon alapuló kifejezéseket és leírásokat is használok.

IV. Eredmények

A három kiválasztott darab a fejlődés-változás jellegzetes lépcsőfokait reprezentálja. Az elemzéseken keresztül bemutattam azt az utat, amelynek során a kaleidoszkóp-akkord a tonalitás határain belül kialakul, majd a tonalitás fölé kerekedve újfajta szervezőerővé válik. A tritonusz-alapú gondolkodás kilépést jelent a közérthető zene funkciós-tonális normarendszeréből, újfajta kapcsolatot teremt dallam és harmónia között, új formákat és időbeli történéseket generál. Dolgozatomban rámutattam, hogy a változás végigkövetése pótolhatatlan támpontot nyújt Szkrjabin zongoradarabjainak alkotó módon való előadásához, a sok apró darab pedig kínálja magát a zeneoktatásnak.

Szkrjabin ritmikai játékeit és azok sajátos notálását vizsgálva arra a meggyőződésre jutottam, hogy eszközei, fordulatai az idő metronóm-diktálta szabályos előrehaladását hivatottak befolyásolni, gyakorta improvizatív, *rubato* jelleget adva a zenének.

A kaleidoszkóp-akkordból adódó harmóniai, melódiai, és formai megoldások, valamint az időbefolyásoló eszközök mint zenei építőelemek segítségével Szkrjabin különböző típusú zenei „épületeket” hozott létre. Dolgozatomban felvettem Szkrjabin zongoradarabjainak egy lehetséges csoportosítását. Az általam javasolt három fő kategória segíti a zenei alaprajzok és hangvételek hasonlóságainak és különbözőségeinek felismerését.

Szkrjabin középső alkotói periódusának vizsgálata arra a következtetésre vezetett, hogy a szerző zenén kívüli filozófiai meggyőződése is feltehetőleg a tritonusz-alapú gondolkodás által ölt alakot. A kaleidoszkóp-akkordból épülő rendszer lehetőséget ad Szkrjabin misztikus, hálózatszerűen összefüggő világképének és messianisztikus önképének zenei megfogalmazására: a tritonusz egyetlen hangközként alapját képezi a vertikális, horizontális és formai történéseknek, azaz magában hordozza valamennyi összefüggést, miközben – a kaleidoszkóp mintázatához hasonlóan – egyszerre változékony és változatlan.

A művek és a kapcsolódó dokumentumok, elemzések tanulmányozása után megfogalmaztam a feltételezést, miszerint a tritonusz-alapú összefüggésrendszer elhatalmasodása szoros kapcsolatban lehet Szkrjabin összetett jellemével. A korabeli leírások szerint gyenge testalkatú, labilis idegzetű, törékeny egészségű komponista impulzív természete úgy lehetett képes áttörni sérülékeny alkatának gátjain, hogy a zenének messze önmagán túlmutató, földöntúli energiát tulajdonított, mellyel a zenén keresztül önmagát is felruházta.

V. A tárgykörhöz kapcsolódó tevékenység

A 2004. május 15-én megtartott zeneakadémiai diplomakoncertem műsorán szerepelt Szkrjabin V. szonátája.

2004-ben elkészült szakdolgozatomban összehasonlító módon elemeztem Szkrjabin IV. és V. szonátáját, valamint az Op.8 No.5, Op.42 No.8 és Op.65 No.2 etüdotket.

2011-ben lezajlott doktori szigorlatomon az Op. 11-es prelüd-sorozatot vettem össze Chopin Op. 28-as prelüdjeivel.

Repertoáromon szerepelnek Szkrjabin alábbi kompozíciói:

Préludes Op. 67, Op.74 No.3

Etudes Op.8 No.5, Op.42 No. 3, 4, 5, 8, Op.65 No. 2, 3

Poèmes Op.52 No.1, Op.71 No. 2

Feuillets d'album Op.45 No.1, Op.58

Fragilité, Op.51 No.1

V. szonáta, Op. 53

Oktatási munkám során az alábbi Szkrjabin-műveket tanítottam:

Préludes Op. 11 No.1, 4, Op. 27 No.2, Op.39 No.3