

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за клавир

Биљана Горуновић

СОНАТЕ АЛЕКСАНДРА СКРЈАБИНА, СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА И
НИКОЛАЈА МЕТНЕРА У
ИСТОРИЈСКО-УМЕТНИЧКОМ КОНТЕКСТУ
НА ПРЕСЕКУ 19. И 20. ВЕКА

Докторски рад из предмета Клавир

Ментор:
Проф. Јокутхон Михаиловић

Београд, 2015. године

Садржај писменог рада

Поглавље	страна
Садржај писменог рада	2
Садржај CD-а (са списком нотних, сликарских и звучних и видео примера)	3
Уводна реч	7
1. Историјско-уметничка атмосфера са краја 19. и почетка 20. века	9
1.1	9
1.2	11
1.3	19
2. Клавирска соната	20
2.1 Увод	20
2.2 Александар Скрјабин: Соната бр. 1 у еф молу, оп. 6	22
2.3 Сергеј Рахмањинов: Соната бр. 2 у бе молу, оп. 36 (прва верзија)	36
2.4 Сонатно стваралаштво Николаја Метнера	46
2.4.1 Николај Метнер пијаниста у свом дневнику <i>Свакодневни рад пијанисте и композитора</i> и спису <i>Муза и Мода</i>	48
2.4.2 Особености стила	50
2.4.3 Соната - посебан идејни простор	53
2.4.4 Соната-бајка оп. 25, бр. 1	55
3. Закључак	60
Библиографија	62

Садржај CD-а

Нотни примери	страна у тексту
1. Скрјабин Прва соната 4. став Quasi niente	12
2. Рахмањин Соната број 2 први став почетак	12
3. Рахмањин Соната број 2 први став такт 62-65	12
4. Рахмањин Соната број 2 други став такт 63-72	13
5. Скрјабин Прва соната 4. став тактови 10-12	14
6. Скрјабин Прва соната 2. став	14
7. Метнер Соната-бајка први став	15
8. Метнер Соната-бајка други став	15
9. Скрјабин Етида оп. 2 у цис молу	25
10. Скрјабин Соната број 1 први став, прва тема	26
11. Скрјабин Соната број 1 први став друга тема	27
12. Скрјабин Соната број 1 други став, почетак	28
13. Скрјабин Соната број 1 трећи став, почетак	29
14. Скрјабин Соната број 1 трећи став, друга тема	29
15. Скрјабин Соната број 1 четврти став, почетак	30
16. Скрјабин Соната број 1 Allegro и Presto	31
17. Скрјабин Соната број 2 Andante и Presto	32
18. Скрјабин Соната број 3 четврти став	32
19. Скрјабин Етида оп. 8 број 2 у фис молу	32
20. Скрјабин Етида оп. 8 број 4 у Ха дуру	33
21. Скрјабин Ауторово извођење Поеме оп. 32 број 1	33
22. Скрјабин Соната број 1 четврти став, почетак	34
23. Рахмањин Соната бр. 2 први став, прва тема	39
24. Рахмањин Прелид оп. 32 број 7 у Еф дуру	40
25. Рахмањин Концерт број 4 први став, друга тема	40
26. Рахмањин Соната број 2 први став, друга тема	40
27. Рахмањин Соната број 2 други став, почетак	42
28. Рахмањин Соната број 2 трећи став, почетак	43
29. Рахмањин Соната број 2 трећи став, друга тема	44
30. Метнер Соната-бајка оп. 25 број 1 у це молу, прва тема Largamente	55
31. Метнер Соната-бајка оп. 25 број 1 у це молу, први став	56
32. Метнер Соната-бајка оп. 25 број 1 у це молу, друга тема	56
33. Метнер Соната-бајка оп. 25 број 1 у це молу, епизода Cantabile	57
34. Метнер Соната-бајка оп. 25 број 1 у це молу, други став почетак	58
35. Метнер Соната-бајка оп. 25 број 1 у це молу, други став Pleno	58
36. Метнер Соната-бајка оп. 25 број 1 у це молу, трећи став	59

Сликарски примери

Музичари

Константин Игумнов
Александар Александров
Александар Бородин
Александар Глазунов
Александар Скрјабин
Алексеј Станчински
Анатолиј Љадов
Антон Аренски
Василиј Сафонов
Георг Пабст
Зверјев са ученицима
Игор Стравински
Јаков Миљштејн
Милиј Балакирјев
Николај Зверјев
Николај Метнер
Николај Мјасковски
Петар Чајковски
Самуил Фејнберг
Сергеј Прокофјев
Сергеј Рахмањинов
Сергеј Тањејев

Песници

Александар Блок
Александар Островски
Андреј Бели
Антон Чехов (приповедач и драмски писац)
Афанасиј Фет
Валериј Брјусов
Константин Баљмонт
Михаил Љермонтов
Николај Мински
Фјодор Достојевски (романописац и приповедач)
Фјодор Тјутчев

Примери обележени у тексту

1. Врубел-Демон који седи
2. Борисов-Мусатов - Гоблен
3. Борисов-Мусатов - Базен
4. Врубел-Летећи демон
5. Врубел-Бисерно зрно
6. Маљавин-Вихор
7. Чјурљонис-Соната Сунца
8. Чјурљонис-Соната пролећа
9. Чјурљонис-Соната мора
10. Чјурљонис-Соната звезда
11. Чјурљонис-Соната пирамида
12. Чјурљонис-Соната лета
13. а) Голубкина - Талас-пливач (композиција)
б) Голубкина - Талас-пливач (детал)
14. Арнолд Беклин-Острво мртвих
15. Бенуа-Кинески павиљон
16. Врубел-Јоргован
17. Фокин-Петрушка

18. Фокин-Жар птица
19. Фокин-Шехерезада (Михаил и Вера Фокин)
20. Фокин-Умирући лабуд (Ана Павлова)

Сликари (фасцикле са њиховим делима и аутопортретима/фотографијама)

Александар Бенуа
 Александар Головин
 Ана Голубкина (вајарка)
 Арнолд Беклин
 Борисов-Мусатов
 Валентин Серов
 Виктор Васнецов
 Микајлокус Чјурљонис
 Михаил Врубелъ
 Филип Маљавин

Театар

Михаил Фокин (костимограф и балетан)
 Фокин-Жар птица
 Фокин-Петрушка
 Фокин-Умирући лабуд
 Фокин-фотографија
 Фокин-Шехерезада
 Ана Павлова (балерина)
 Вацлав Нижински (балетан)
 Ђагиљев (аутор Серов)
 Константин Станиславски
 Николај Рерих (сценограф)
 Станиславски и Данченко

Филозофи

Алексеј Хомјаков
 Владимир Соловјев
 Николај Берђајев

Звучни и видео примери

А. Скрјабин

Скрјабин - Етида у дис молу, оп. 8, бр. 12 (извођач - А. Скрјабин)
 Скрјабин - Жеља, оп. 57, бр. 1 (извођач - А. Скрјабин)
 Скрјабин - Мазурка Фис дур, оп. 40, бр. 2 (извођач - А. Скрјабин)
 Скрјабин - Поема у Де дуру, оп. 32, бр. 2 (извођач - А. Скрјабин)
 Скрјабин - Поема Фис дур, оп. 32, бр. 1 (извођач - А. Скрјабин)
 Скрјабин - Прелид а мол, оп. 11, бр. 2 (извођач - А. Скрјабин)
 Скрјабин - Прелид Гес дур, оп. 11, бр. 3 (извођач - А. Скрјабин)
 Скрјабин - Прелид гис мол, оп. 22, бр. 1 (извођач - А. Скрјабин)
 Скрјабин - Прелид Ес дур, оп. 11, бр. 4 (извођач - А. Скрјабин)
 Скрјабин - Прелид Це дур, оп. 11, бр. 1 (извођач - А. Скрјабин)
 Скрјабин - Прелид, оп. 11, бр. 13 (извођач - А. Скрјабин)

Н. Метнер

Метнер - Бајка у бе молу, оп. 20, бр. 1 (извођач - Н. Метнер) (видео)
 Метнер - Бајка у е молу, оп. 14, бр. 2 (извођач - Н. Метнер)
 Метнер - Соната-балада, оп. 27 (1-2) (извођач - Н. Метнер)
 Метнер - Соната-бајка, оп. 25, бр. 1 (извођач - Г. Акселрод)
 Метнер - Арабеска у ха молу [Идила], оп. 7 бр. 1 (извођач - Г. Тозер)
 Метнер - Осам слика расположења, оп. 1 (5-8) (извођач - Е. Державина)

С. Рахмањинов

Рахмањинов - Етида-слика у Ес дуру, оп. 33, бр. 7 (извођач – С. Рахмањинов)
 Рахмањинов - Етида-слика у Це дуру, оп. 33, бр. 2 (извођач – С. Рахмањинов)
 Рахмањинов - Етида-слика у цис молу, оп. 33, бр. 6 (извођач – С. Рахмањинов)

Рахмањинов - Лилије, оп. 10 (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Маргарете, оп. 38, бр. 3 (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Мелодија, оп. 3 (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Музички моменат у ес молу (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Оријентална сцена (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Полка у Ас дуру (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Прелид у Гес дур, оп. 23, бр. 10 (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Прелид у Е дуру, оп. 32, бр. 3 (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Прелид у Еф дуру, оп. 32, бр. 7 (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Прелид у еф мол, оп. 32, бр. 6 (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Прелид у цис молу, оп. 3 (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Серенада, оп. 3 (извођач – С. Рахмањинов)
Рахмањинов - Хумореска, оп. 10 (извођач – С. Рахмањинов)

Остали

Крајслер - Љубавни јади
Станчински - Ноктурно (1907)

Обраде

Бах/Рахмањинов - Виолинска партита у Е дуру, 1. Прелид (извођач – С. Рахмањинов)
Бах/ Рахмањинов - Виолинска партита у Е дуру, 3. Гавота (извођач – С. Рахмањинов)
Бах /Рахмањинов - Виолинска партита у Е дуру, 7. Жига (извођач – С. Рахмањинов)
Менделсон/ Рахмањинов - Сан летње ноћи – Скерцо (извођач – С. Рахмањинов)
Мусоргски/ Рахмањинов - Сарочински сајам, Гопак (извођач – С. Рахмањинов)
Римски-Корсаков/ Рахмањинов - Прича о цару Салтану - Бумбаров лет
(извођач – С. Рахмањинов)
Чајковски/ Рахмањинов - Успаванка, оп. 16, бр. 1 (извођач – С. Рахмањинов)
Шуберт/ Рахмањинов - Лепа млинарица – Куда (извођач – С. Рахмањинов)
Прометеј – Поема о ватри (видео) (извођач – С. Рахмањинов)

Уводна реч

Предмет овог рада је произашао сасвим спонтано али и очекивано. Моје дугогодишње интересовање за музику руског романтизма, али и за уметничке правце – Симболизам и Модерну, објединили су се у овом уметничком пројекту.

Афинитет према руској музици сам стекла током боравка у Москви од 1984. до 1995. године. Темељно и студиозно школовање на руском тлу омогућило ми је да у најбољој мери упознам и осетим карактерне особине народа, људи и уметника, да упознам природне лепоте и специфичности Русије и ондашњег Совјетског Савеза. Проучавање историјских токова руске музике дубоко ми је отворило и проширило видике на уметничком плану. Широко образовање је подразумевало стицање знања о руском сликарству, поезији и другим књижевним струјањима. Упознавање са руском традицијом, духовношћу, историјом и обичајима, допринело је да су године стицања искуства проистекле блиским упознавањем живота и психологије руског човека кроз векове. Та симбиоза широког круга утицаја на музичку уметност веома је утицала на мој интерпретативни доживљај, на однос према клавиру, према читавој уметности.

Тако ће задатак овог пројекта бити приказивање историјско – уметничке атмосфере с краја 19. и почетком 20. века. Јер, историјске катаклизме које су се догодиле на тлу Русије почетком 20. века у великој мери су се одразиле на уметност у целини. Рат са Јапаном (1904 - 1905), прва револуционарна збивања (1905 - 1907), па велики светски сукоб и Октобарска револуција 1917, као и низ економских криза, нису ипак негативно утицали на развој културе и уметности. У Русији се на почетку 20. века ствара посебна клима која се карактерише нестабилношћу и темељним променама у духовној и социјалној сфери. Традиционални друштвени односи су пољуљани јер се све чешће помаља питање религиозности.¹ Изобиље научних резултата и велики политички потреси су у одређеној мери трасирали правац и токове мисли у читавом наредном веку. Доминирало је осећање немира и стрепње због очекиваних промена које су могле бити и судбоносне, а које неминовно прате смену епоха. У таквој атмосфери велику улогу преузима уметност. Њена улога постаје вишеструка - од индивидуалног израза уметничког дела до преображаја живота у целини. Фокус уметничког израза чине комплекс мисли, емоција и осећаја који се рађају у духовној сфери уметника под утицајем стварности. “Сребрни век” руске културе, од 90-тих година 19. века до 1918, подстакао је паралелно израстање два значајна правца- -Симболизма у литератури и Модерне у сликарству.

Циљ рада је да се открију заједнички темељи стварања музичких, литерарних и сликарских “бисера” у Русији на међи епоха 19. и 20. века, њихових паралелних преплитања, али и индивидуалних изражајних средстава у клавирским сонатама А. Скрјабина (А. Скрјабин), С. Рахмањинова (С. Рахманинов) и Н. Метнера (Н. Метнер). Рад ће разјашњавати особености стила

1 Године 988. Русија је одабрала православни пут религије која је будућим временима задуго определила начин размишљања и понашања, између осталог и однос према спољашњем свету.

сваког поменутог композитора, а кроз призму структуре и конструкције сонатног облика. Иако су живот и стваралаштво тројице композитора тесно повезани образовањем, пријатељством и пореклом, индивидуално посматрани откривају значајне елементе на пољу самосталности сонатних ликова. Управо у том периоду клавирска соната достиже процват у стваралаштву поменутих композитора. И не само њих. Богате изражајне могућности сонатног жанра утицале су на то да интересовање за овакав облик није јењавало све до двадесетих година 20. века. Убрзо након настанка соната Скрјабина и Метнера појављују се сонате Н. Мјасковског (Н. Мясковский), С. Фејнберга (С.Фейнберг), С. Прокофјева (С.Прокофьев), А. Александрова (А.Александров). На тај начин почетком 20. века соната постаје централни жанр у широкој палети руске музичке културе.

Централни фокус рада био је усмерен ка специфичностима сонатног облика и циклуса. У стваралаштву руских композитора развој сонате је текао различитим путевима. Једну путању су трасирале сонате Скрјабина, док су се на другој налазиле сонате Балакирјева (М.А. Балакирев), Глазунова (А.К. Глазунов) и Рахмањинова.

Посебну линију у развоју руске клавирске сонате чине опуси Н. К. Метнера. Композитор је наставио линију западног наслеђа (Моцарт, Бетовен, Шуман, Брамс), уз ослањање на најбоље руске основе (Чајковски, Рахмањинов, Скрјабин, Петорка) и сложеним захватањем изградио индивидуалан музички речник. Метнерова соната први пут у историји руске музике добија нову структуру и конструкцију. Омиљена сфера бајковитости добија своја обележја и у сонатној материји.

У оквиру свог рада скренула бих пажњу на значај Метнеровог композиторског и пијанистичког деловања, као и утицајан основ на развој пијанистичке уметности. Настојала бих да и кроз извођачку презентацију популаризујем музику Метнера у Србији.

1. Историјско-уметничка атмосфера са краја 19. и почетка 20. века

1.1

Последња деценија 19. века представљала је прекретницу руске и западне културе. Почев од 1890. па све до Октобарске револуције смењивали су се буквално сви аспекти живота у Русији: од економије, политике, науке, до технологије, културе и уметности. Нови стадијум историјско – културног развоја био је веома динамичан, истовремено и драматичан. У времену које је за њу било пресудно, Русија је предухитрила друге земље по брзини и дубини промена, преживљавајући огромне унутрашње конфликте.

У Русији су крајем 19. века три међусобно супротстављене групације утицале на укупне промене: заштитници монархије, присталице буржоаских реформи и заговорници пролетерске револуције. Промене у друштву су се дешавале “одозго”, законским средствима, али и “одоздо”, револуционарним каналима.

То је био период интензивног развоја филозофије, уметности и сценског мајсторства. Тесна културна сарадња Русије и запада резултирала је отварањем многобројних уметничких изложби, преводима руских књижевника на стране језике, а у музичкој области се осећало велико интересовање за достигнућа западноевропских романтичара, посебно Листа и Шопена.

И поред овакве комуникације Русија је остала верна својој интровертној позицији која је нашла упориште у филозофији, православној вери и духовности. На овој пресудној раскрсници векова мотиви религиозности се провлаче кроз многе сфере. Руска хришћанска традиција се развијала посебним историјским током. Словенофили су се залагали за аутохтоност Русије, за њен самосталан развој који се разликује од западне Европе. То је био пут православља. А. С. Хомјаков (А. С. Хомяков)², који је био идејни вођа словенофила, залагао се за устоличење православља као прапочетка и за повратак идеологије о “Светој Русији”. Он је, између осталог, разрадио у руској филозофији појам *саборност* (соборность). То је било учење о цркви као јединственој целини, о цркви као телу чији је лик Исус Христос. Црква је пре свега духовни организам и зато су сви чланови цркве органски повезани међу собом. То није била веза на спољашњи, већ на унутрашњи начин. У таквом јединству, свака личност је могла да сачува своју индивидуалност и слободу, што је могуће остварити једино у несебичној и пожртвованој љубави према Богу. Идеја јединства (саборности) пронашла је свој одраз у религиозно - мистичним идејама Скрјабина, али се њени одједи могу наслутити и у делима Метнера и Рахмањинова.³

2 А. С. Хомјаков (1804-1860), руски песник, уметник, публициста, богослов, филозоф, утемељивач раног словенофилизма, члан Петербуршке Академије наука

3 С. С. Хоружий: *После перерыва. Пути русской философии*, Санкт-Петербург, Алтейя, 1994. чланак *Хомяков и принцип соборности*, стр. 1-14

Главна идеја словенофила била је национална основа као темељ за развој Русије. Све утемељиваче је обједињавао религиозни карактер њиховог погледа на свет, дакле идеали и вредности православља. Један од представника таквог правца је био Ф. М. Достојевски (Ф. М. Достоевский). Иако није био филозоф који ствара класична филозофска дела, многи његови литерарни ликови и њихови поступци су филозофског карактера.

Не треба заборавити да је на рубу векова изникао читав филозофски систем. Мора се поменути В. С. Соловјев (В. С. Соловьев, 1853-1900), велики руски мислилац, који је створио основу религиозне руске филозофије, а који се трудио да обједини и религиозне потребе и социјални живот човека. Могућност таквог јединства је видео у хришћанству.

Један од значајних следбеника Соловјева и његових идеја био је Павел Флоренски (П.А. Флоренский)⁴. Он је још током студија математике одлучио да изгради сопствено решење за развијање теорије којом би се помирили духовни и научни погледи на свет. Са својим пријатељем Андрејем Белим (А. Белый)⁵ постаје истакнути члан руског симболистичког покрета и објављује радове у часописима Нови пут (Новый путь) и Вага (Весы).

Не може се заобићи ни Николај Берђајев (Н. А. Бердяев),⁶ који је у средиште своје филозофије ставио слободу, за коју је сматрао да постоји ван Бога и да је човек позван да ствара заједно с Богом. Верује да се човек може оправдати стваралаштвом и да је само пут зла предодређен, док је Божији пут, пут слободе и стваралаштва.

Достојевски, Соловјев, Флоренски, Бели и Берђајев су својим огромним утицајем помогли да усмереност ка духовном и узвишеном, ирационалност и емотивна крајност буду особине које у најбољем светлу карактеришу симболизам.

4 (1882-1937), математичар, теолог и филозоф, диелектричар и историчар уметности

5 (1880-1934), песник и теоретичар руског симболизма

6 (1874-1948), религиозни мислилац, кога у црквеним круговима називају пророком, доктор теологије и кандидат за Нобелову награду

1.2

Музичка уметност у Русији на раскрсници 19. и 20. века не може се сагледати без поређења са другим уметностима и њиховим стилским тенденцијама. Симболизам и стил Модерне, који су се временски паралелно развијали и преплитали у неким уметничким карактеристикама, нису могли да се не одразе на музичко стваралаштво. Ове и друге стилске тенденције које су чиниле уметничку културу приказивале су, попут огледала, свет у више пројекција. Тако је Модерна обухватала ликовно стваралаштво и дизајн, а Симболизам искључиво духовну сферу поезије и филозофије. У оквиру Модерне уметнички израз су проналазили значајни сликари: М. А. Врубел (М. А. Врубель), В. А. Серов (В. А. Серов), В. Е. Борисов - Мусатов (В. Э. Борисов - Мусатов), А. Ј. Головин (А. Я. Головин), В. М. Васнецов (В. М. Васнецов) и други, а у области поезије: К. Д. Баљмонт (К. Д. Балмонт), В. Ј. Брјусов (В. Я. Брюсов), А. Бели (А. Белый), А. А. Блок (А. А. Блок).

Таква атмосфера у култури која је израсла под називом “руска културна ренесанса”⁷, определила је будући пут руске уметности 20. века. У таквим оквирима решавало се питање опстанка руске културе и њеног изласка из кризе тог времена. “У овој ситуацији лепота и њен природни носилац уметност, обдарили су се способношћу да преобрате живот, да га направе по некаквом естетском обрасцу, на основама опште хармоније и равнотеже”⁸. Таква глобална идеја је објединила Симболизам и Модерну, иако се они развијају на различите начине.

Правац Модерна је тежио да постане стил живота, да привуче пажњу и створи идеал изузетне лепоте. Таква естетика уздиже се на ниво “нове религије” и постаје средство новог уметничког мишљења. Култ лепоте се проширује на све области људске делатности и зато Модерна развија мисао да је све што је створено (и духовно и материјално) плод уметника, његове моћи да све преобрати у уметност. А то чини и сам живот.

У Симболизму се улога уметности посматрала на сличан начин. Лепота као уметничка тежња користила се и као средство. Такво тумачење потиче од филозофско-естетске концепције В.С.Соловјева⁹, у којој он сматра да су лепота и уметност гаранција доброте у материјалном свету. Зато је уметничка свест епохе била оријентисана на стваралаштво и његову активност.

Без обзира на различите погледе на уметност, између Симболизма и Модерне је постојала сложена узајамна веза. Естетика стила Модерне се формирала ослањајући се на поетику Симболизма, иако је духовни темељ оба правца био романтизам. Симболизам са својом филозофско - естетском концепцијом и начином стварања уметничке представе био је основа за формирање стваралачког лика стила Модерне. Иако типски различити, они се преплићу и приказују у оквирима једног уметничког дела.

7 Николай Александрович Бердяев: *Самопознание. Опыт философской автобиографии*, Москва, Мысль, 1991, стр. 139-140

8 Дмитрий Владимирович Сарабьянов: *Стиль модерн*, Москва, Искусство, 1989, стр. 53

9 Владимир Сергеевич Соловьев: *Общий смысл искусства*, Москва, Искусство, 1969, стр. 564

Крајњи индивидуализам, хиперболизација сопственог “ја” (што је нарочито својствено раном Символизму), доводили су до спознаје и доминације унутрашњег света. Такав индивидуализам носио је у себи елементе раздора и контрадикторности. Изненадна смена расположења била је типична за многе уметнике. Међу њима је веома карактерна личност А. В. Станчинског (А. В. Станчинский), композитора који је спољашњи свет доживљавао изузетно контрастно, у црно - белом. Осећања попут радости, усхићења и екстазе, изненада су се прекидала, да уступе место осећањима предстојећег трагизма и светског ужаса. Такви контрасти расположења својствени су литерарном стваралаштву и музичкој уметности. Отуда се у музици препознају звучни симболи *тишине* с једне стране, а звоњава звона - *колокољност* са друге стране.



1. Скријабин: Прва соната, четврти став, средњи одсек



2. Рахмањинов: Соната бр. 2, први став, почетни тактови



3. Рахмањинов Соната бр. 2, први став, тактови 62-65

pp
poco cresc.
poco a poco cresc.
m. g.
mf
cresc.
ff

4. Рахмаѣинов: Соната бр. 2, други став, тактови 63-72



5. Скрјабин: Прва соната, 4. став, тактови 10-12

Сликари такође теже да осликају паузу, мотив који означава заустављање времена: *Демон који седи (Демон сидящий)* М. Врубелја, *Гоблен (Гобелен)* и *Базен (Водоем)* В. Борисова-Мусатова; има и динамичних и полетних мотива: *Летећи демон (Демон летящий)*, *Бисерно зрно (Жемчужина)* М. Врубелја, *Вихор (Вихрь)* Ф. Маљавина (Ф. А. Малявин). [Сликарски примери бр. 1-6] Ова два аспекта налазе се и у сонатама.



6. Скрјабин: Прва соната, други став, тактови 4-5



6а Скрјабин: Прва соната, други став, такт 32

Други аспект се може пронаћи у Метнеровој Сонати-бајци.



7. Метнер: Соната-бајка, први став, фактура динамичних и полетних мотива



8. Метнер: Соната-бајка, други став, драмска кулминација, тактови 61-64

На сликарским платнима Борисова–Мусатова јунакиње се препуштају медитативности и ћутању. Сва средства су подређена изражавању стања у коме је сваки детаљ, поза или покрет главе, пресудно значајан. [Сликарски примери бр. 2 и 3]

Симболизам тежи да прикаже најтананије трептаје људске душе. Често су такви моменти неухватљиви као да су ехо прошлих времена. Зато је основна позорност поезије, прозе и драматургије Симболизма усмерена на изражавање психолошких стања. Уметници су имали неодољиву потребу за претераним детаљима. Била је потребна уметничка интуиција да би се продрло у више уметничке сфере и сазнала њихова суштина. У тренутку доживљавања стваралачке екстазе песницима се отварао свет Вечности, који је потом преточен у језик форме. Занимљиво је да су и ствараоци руске клавирске сонате, нарочито Скрјабин и Метнер, имали сродне погледе на многе аспекте стваралаштва.

Централна филозофска и уметничка категорија покрета односи се на феномен симбола. Такав симбол¹⁰ представља нешто што се иначе не може сликовито представити. Помишља се на апстрактно, надчулно, духовно, на појам, на идеал. Симбол на неки начин представља мост који

10 Грчки Symbolon, М. Вујаклија: *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета, 1991, стр. 815

повезује духовно и материјално. У уметности на међи епоха симболи се понављају из дела у дело, омогућавајући нови смисао. Тако се долази до снова, огледала, сенки, демона итд. Симболи су нашли своје место и у музици, у звуковној сфери: звона, позив, заклинање. Међутим, песнике је у музици привлачила суштина кретања, пролазност. Музика је уз бок поезији могла да одрази променљивост унутрашњих стања и емоција. Баш због тога су симболисти тако присно доживљавали музику. Такво узајамно осећање блискости резултирало је литерарним, поетским и сликарским делима, често са музичким насловима: *Симфонија* А. Белог, *Сонате* и *Симфоније* В. Брјусова, *Фуге*, *Сонате* и *Симфоније* М. Чјурљониса (М.Чюрленис).

У стваралачком опусу сликара, песника и композитора М. Чјурљониса чита се тежња ка јединству и целовитости свих уметности. Уметник је сматрао да је соната најадекватнија форма за остварење такве идеје, па се међу његовим делима могу наћи наслови: *Соната сунца* (1907), *Соната пролећа* (1907), *Соната мора* (1908), *Соната звезда* (1908), *Соната пирамида* (1908), *Соната лета* (1908). [Сликарски примери бр. 7-12] Занимљиво је да је он пробао да примени законе сонатног облика у поемама *Соната јесени* и *Бајка о мору*. У њима се примећују основни делови сонатног облика.

Јединство различитих уметности постоји и у поеми В. Брјусова *Сећање (Воспоминание)* из 1918, која носи поднаслов „прва симфонија, патетична, четвороставачна, са уводом и закључком“. Ту ставови носе обележја сонатне целине: експозиција, развојни део, реприза и кода. Без обзира на површност у остваривању музичке идеје, упечатљива је тежња песника ка сонатном облику. То је тема која говори о конфликтима и супротностима прошлости и безизлазне садашњости. Међу ликовима су и митски протагонисти (Прометеј), али и симболи западноевропске културе (Наполеон, Бетовен).

Тематици Симболизма били су склони А. К. Љадов (А. К. Лядов), Н. Мјасковски, посебно А. Скрјабин. Утицаје су осетили и композитори који су одабрали самосталан стваралачки пут - С. Рахмањинов, Н. Метнер и С. Прокофјев. За многе сусрет са Модерном није био само контакт са уметничким стилем. То је био начин живљења. Сви су били окружени делима Модерне: зградама, плакатима, позоришним декорацијама, ентеријерима итд.

У стилу Модерне су такође постојали симболи, својеврсни обрасци тема, мотива, ликова који су имали симболично значење. Ти симболи су се трансформисали код различитих уметника. Симбол таласа и морске стихије био је веома распрострањен у сликарству и графици. Међу многим остварењима овог симбола моћи воде издваја се *Бисерно зрно (Жемчужина)* Врубелја, *Соната мора (Соната моря)* Чјурљониса, скулптура *Талас-Пливач (Волна-Пловец)* А. С. Голубкине (А. С. Голубкина). [Сликарски примери бр. 5, 9 и 13] Кретање воде и водених површина шири се од ликовних уметности на музику Скрјабина, Метнера, Рахмањинова, Љадова. Ода воденој стихији нашла се и код песника симболиста: *Таласи (Волны)* и *Морска песма (Морская песня)* Балмонта и *Талас (Волна)* Н. М. Минског (Н. М. Минский).

К. Д. Баљмонт: Талас

Приближава се, одлази, и, опет, светлећи, враћа се,
смеша се, мами и плаче са усиљеном борбом, и тајно прати, и варљиво се с тобом растаје,
и светлуца, као чипка, пена у плавичастој магли.
О, таласу, сачекај! Поћи ћу за тобом! О, таласу, сачекај!
Али, не, повукла се плима.

Сребрне нити, од новог Месеца, зрачити ће
ка све слободнијем и прозачнијем, у даљину одлазећем броду.
И сјајни таласи се срећу, тихо се љуљају,
израња невидљиво ропство, ја сам срећан ја спим.
И смеје се талас: “Ја ћу те утопити!”
“Утопићу те, зато што те неизмерно волим!”

(Превод: Биљана Горуновић)

И тема острва је нашла своје место у уметности на граници векова: у сликарству *Острво мртвих (Остров мертвых)* А. Беклина (Arnold Böcklin), *Кинески павиљон (Китайски павиљон)* А. Н. Бенуа (А. Н. Бенуа) [**Сликарски примери бр. 14 и 15**], у музици *Острво мртвих* Рахмањинова, а у поезији *Острвце (Островок)* Баљмонта.

Баљмонт: Острвце

Из мора острвце гледа,
Његови зелени завијуци
Украсили су траву венцима густим
Љубичица, анемона.
Над њим се листови плету,
Око њега запљускују таласи,
Дрвеће, као снови, жалосно,
Као статуе, ћутљиво.
Овде једва ветрић дише,
Овамо олуја не долеће,
И, острвце мирно,
Дрема, спава.

(Превод: Биљана Горуновић)

Иначе, тематика о острвима носила је у себи дијалектичку идеју: несвесно, стихијско, променљиво и статично. Блиска тема је била и *Базен*, често присутна на платнима (*Водоем* Борисова – Мусатова). [Сликарски пример бр. 3] Помоћу огледала се проширује унутрашње пространство и то је граница између видљивог и невидљивог. У поезији је овај симбол нераскидиво повезан са темом двојника и сенком. Он проширује знање човека о самом себи и “другим ја”. Идеја огледала се у изобиљу користила и на микро и на макро плану у сликарству и графици, у музици и поезији.

Симболи су били основно средство уметничког израза. Орнамент је такође био један од својеврсних симбола који није само украшавао, него је и формирао композициону структуру дела. Широку примену је првобитно нашао у графици, а потом се проширио на остале гране уметности. Принцип орнамената који је заснован на периодичном понављању ситних мотива, на пример *Јоргован* (*Сирень*), налази се и у сликарству, примењеној уметности и архитектури. Орнамент се незаобилазно нашао у музичком ткању, а његови ритмички елементи су приметни и у поезији симболиста. Орнаментализација и присутност јарких боја потцртали су значај фона, који је у Модерни добио истакнуту улогу. На први поглед се ствара парадоксални утисак у коме је тешко разграничити први и други план. То се најбоље илуструје сликом *Јоргован* Врубелја у којој портрет девојке “одлази” у други план на фону изузетно декоративног цвета. [Сликарски пример бр. 16]

Очигледно је да су се музика, сликарство и поезија интензивно прожимали и утицали једни на друге и тако заједно створили епоху руске уметничке Ренесансе.

1.3

Крајем 19. века уметничку атмосферу Русије красио је театар који је преживљавао револуционарне године. К. С. Станиславски (К. С. Станиславский) и В. И. Немирович - Данченко (В. И. Немирович - Данченко) отварају московски уметнички академски театар (Московский Художественный Академический театр) - МХАТ и руше строге границе режије, глуме и сценографије. МХАТ је на изузетно хармоничан начин успевао да очува најбоље из традиције руског театра 19. века, али и да отвори нове путеве ка продубљивању психолошког разумевања ликова и ка природности и реалистичности приказивања драмског дела. Поставком *Галеба (Чайка)* А. П. Чехова (А. П. Чехов) на подијум новог театра, сцена је оживела јединственом уметничком идејом. Сви глумци су се сјединили око садржајности и изражајности ликова. Нису више постојале главне и споредне улоге. Чак и улоге из другог плана преносиле су душевност и једноставност. Публика је одмах препознала ансамбл који се руководио редитељском убедљивом вољом. Искреност у служби истине преовладала је руским театром. Станиславски је осмислио мизансцен који до тада није постојао. Мизансцен који ће произилазити из ситуације и односа ликова, из самог тока радње комада. Улога глумца је била сложенија и тражила се нова техника у којој ће глумац живети на сцени, а не само играти. Тако Станиславски ствара систем психолошког реализма.

Рођење „художественног” театра се везује за октобар 1898. године поставком на сцену Чеховљевог *Цара Фјодора Иоановича*. На сцени су се нашли “живи људи” слободних манира и кретања на сцени. Они су говорили природним интонацијама гласа, без лажног патоса и декламовања.

Епохалне промене се нису дешавале само унутар драмског позоришта. То се најбоље видело када је С. П. Ђагилев¹¹ организовао чувене сезоне Руског балета у Паризу од 1909. до 1911. године. Балетску трупу су чинили сјајни уметници: М. М. Фокин (М. М. Фокин) балетски играч и кореограф, А. П. Павлова (А. П. Павлова) балерина, В. Нижински (В. Нижинский), који су својом игром засенили париску публику и трајно променили уметнички правац балета у Европи. Напоредо са њима у поставкама су учествовали А. Н. Бенуа, сликар, и Н. К. Рерих (Н. К. Рерих), сценограф. Изводили су се *Жар птица* и *Петрушка* И. Ф. Стравинског (И. Ф. Стравинский), Половецке игре из *Кнеза Игора* А. П. Бородин (А. П. Бородин). То је био тријумф руске балетске, сценске и кореографске уметности. Костимографија је била сензационална и утицала је на француску моду тог времена. Најбоље поставке Фокиновог спектакла су биле *Петрушка*, *Жар птица*, *Шехерезада*, *Умирући лабуд (Умирающий лебедь)*. [Сликарски примери бр. 17-20] Сада су се музика, сликарство и кореографија слили у јединствену целину. Тако је и руски балет, као и руско “художественно” позориште, на нов начин остваривао јединство и узајамно прожимање музике, сликарства и сценских уметности.

11 С. П. Дягилев (1872-1929) - позоришни радник, историчар уметности и пропагандиста руске уметности у иностранству.

2. Клавирска соната

2.1 Увод

Руска клавирска соната је највећи историјски процват постигла у време експанзије музичке културе у Москви. То време се непосредно везује за догађаје око Московског конзерваторијума, у коме се појављују значајна имена и на композиторском и на пијанистичком плану. Скрјабин, Рахмањин и Метнер су изабрали клавирску музику као централну област свог стваралаштва. Захваљујући њима руска клавирска култура се врло брзо развијала кроз богатство клавирских жанрова и форми. Ова тројица великана су од првих опуса видели могућност да се баш кроз клавирску музику објаве и продубе најсложенији проблеми текуће савремености. То објашњава њихову потребу ка великим формама, међу којима соната заузима врло важно место.

Клавирска соната се на граници 19. и 20. века појављује као језгровита целина дефинисаних уметничких идеја, напореда са симфонијском проблематиком. У сонати се јасно одражавао процес везан за развој романтизма и потребних стилских особености. Овај историјски процес је дотакао многе уметничке гране - књижевност, сликарство, музику.

Сонатно стваралаштво Скрјабина, Рахмањина и Метнера у бити је романтичарски богато и разноврсно. Ту се преплићу и сукобљавају лепота и узвишеност осећања са судбоносном реалношћу, уз неизбежну тежњу ка идеалима. Акцент је притом стављен на унутарњу духовно - психолошку сферу личности - узбудљиву, незадовољну, полетну.

Композитори често не одустају од програмности која их везује са уметношћу романтизма. Програмност је чак могла да се сагледава знатно шире: Скрјабин ствара Сонату - фантазију, Метнер Сонату - бајку, а Рахмањин Прву сонату са тематиком из Гетеовог Фауста.

Соната као уметнички жанр, а посебно њен сонатни принцип мишљења, на најадекватнији начин је одговарала кључном психолошком профили епохе. Штавише, у сонатама на међи 19. и 20. века поменута стваралачка активност се исказује још изразитије и на различите начине. У већини дела се спроводи принцип поеме, којој је уз одређену слободу, била својствена непрекидност збивања и жесток развој тематизма. Основна идеја и тематизам у руској уметности 20. века били су надахнути поетичним идеалима који су се нашли и у сонати. Осећај неприпадања реалном животу водио је ка потенцирању контраста у музици, чији се резултати сагледавају у драматургији самог развоја сонате. Та спона често одражава однос објективног и индивидуалног који се могао сагледати код многих представника уметности и мислилаца на међи епоха. Такво тежиште ствари је побудило представнике да се дубље обрате људској души и разумеју огромну улогу подсвесних, интуитивних процеса, попут маштовитости и надахнућа. Самоспознаја и самопродубљивање постају насушна потреба. Сматрало се да ће пут од личног подсвесног, преко ослобађања од свесног, довести до бољег односа човека и друштва уопште.

Могуће је да је обраћање души и унутрашњим процесима био један од разлога успона лиризма у сликарству, литератури и музици тога времена. У руској клавирској сонати лирика игра веома значајну емоционалну улогу. Епизоде у којима се препознају веома лични моменти и делови са значењем финалне синтезе, односе се као спона између супротности: материјалног и духовног, рационалног и ирационалног, свесног и подсвесног. Дакле, лиризам који је повезан са темом идеала, са традицијом потеклом од романтичара. Тако је соната била одраз широког спектра идеја и трагања на међи епоха. Изузетан узлет стваралачке активности у овом жанру сведочи да је соната одразила основне тенденције епохе руске уметничке Ренесансе - усмереност на стваралаштво, самоспознају и интеграцију.

Који су разлози били пресудни за овакав успон сонатног жанра? Шта је утицало на то да се сонатни начин мишљења угради у менталитет руског човека? Одговор лежи у сагледавању индивидуалних путева тројице поменутих композитора.

2.2 Александар Скрјабин: Соната бр. 1 у еф молу, оп. 6

Скрјабинов животни пут (1872-1915), иако сразмерно кратак, текао је кроз изузетне стваралачке подвиге. Рођен је у Москви, на Бадњи дан и музички дар је наследио од своје мајке, изврсне пијанисткиње. Мали Саша је био нежан, болешљив и осетљив. Већ са пет година је свирао на клавиру музику коју је чуо, импровизовао, а са осам година је чак покушао да напише оперу “Лиза” у класичном стилу.

Часови музике и клавира под руководством своје мајке и тетке, омогућили су му да настави професионално школовање у класама Коњуса (Г. Э. Конюс) и Зверјева (Н. С. Зверьев). Проширивао је теоретска знања под вођством Тањејева (С. И. Танеев) и бриљантно је завршио пијанистичке студије 1892. године на Московском конзерваторијуму у класи професора Сафонова (В. И. Сафонов).

Скрјабинова изразита индивидуалност и интуиција, који су се рано испољили, утицали су на различитост музичких ставова са професором Аренским (А. С. Аренский) у класи композиције. Тако је млади Скрјабин прекинуо часове композиције, не стекавши и ту диплому.

На формирање његових естетских начела утицао је читав низ промена на националном тлу. Револуционарне и ратне године почетком 20. века, различите и бурне реакције руске научне мисли преплитали су се и међусобно утицали једни на друге. Интензиван уметнички живот у Русији омогућио је младом Скрјабину плодотворне корене за његово стваралаштво. Блок и Брјусов у поезији, Врубел и Рерих у сликарству, опере Римског-Корсакова, ране позоришне поставке Всеволода Мејерхољда (В. Э. Мейерхољд), новеле Леонида Андрејева (Л. Н. Андреев), глумачко мајсторство Вере Комисаржевске (В. Ф. Комиссаржевская) – све су то различити социјални и уметнички догађаји који су утицали на младог Скрјабина. Ти корени нису били искључиво повезани са националним фолклором. Одраз националног и чак додир са западном музичком културом били су веома различити код већине руских композитора. Извесно је да веза са народним стваралаштвом није била примарна, већ се на непосредан начин исказивала кроз тековине Глинке и његових следбеника. Скрјабинова музика је романтичарски обојена, нервно узбудљива и тежи ка радости и светлости живота. Контроверзан је био сам дух аутора који се надвијао над стваралачким опусима, уздизао над прозаичношћу свакодневног живота и стремио ка висинама.

Тако ће истраживање морати да обухвати уочљиву нестабилност необичног духа кроз музички језик, хармонију, читаву психичку сферу композитора, замишљену стваралачку идеју, наравно и емотивни садржај. Скрјабинова *Прва Соната оп. 6 (1893)*, настала у 21. години његовог живота, разоткрива управо субјективну исповест човека који се први пут у животу среће са тешком неизлечивом болешћу десне руке (по налазу лекара). Била је то немогућност да се остваре младеначке жеље и маштања о успеху и слави, па Соната открива скрјабиновски егзалтиран душевни свет драматизма, филозофије, танане лирике и духовности. У раду ће се прићи детаљније конкретном музичком језику читаве велике композиције. Много сродности, верујем, открива се у коренима

западног романтизма. Испрва Шопена, а затим Листа и Вагнера. У вези са Шопеном биће речи не само о подударностима психичке сфере оба композитора, већ и о страстvenом афинитету обојице према малим формама.¹² У самом музичком писму, пак, очити су другачији, па и супротни приоритети.

Хармонски језик Скрјабина је препознатљив већ од почетних тонова Прве Сонате. Он је већ тада своју пажњу везивао за специфичан колорит акордске вертикале. Поларност емотивне експресивности он везује за колорит алтерованих акорада са великом септимом с једне стране, а извесном статиком дијатонских ступњева са друге стране.

Сродне супротности се откривају и у области ритмичке фактуре. Скрјабин се ослања на учестали и изоштрени ритмички пулс, али и на потпуно лишавање у епизодама медитативног карактера. Ипак, његову ритмичку грађу карактерише велика слобода и активност. Веома распрострањена полиритмија такође указује на изузетан спој прозачности и напетости.

Педализација Скрјабинове музике води порекло од пијанистичког дара композитора. По речима В. И. Сафонова, његовог професора са конзерваторијума, “он је владао ретким и јединственим даром, инструмент је код њега дисао”.¹³ Таква педализација се повезивала са непоновљивим звучањем клавира. Његово интересовање на пољу звуковности било је у сфери прозачних, дематеријализованих полутонова.

Узимајући у обзир Скрјабинов рани стваралачки период (1883-1893) и опште прихваћено мишљење да је био искључиво под утицајима Шопена, приметне су ипак стилске везе са Аренским (А. С. Аренский). Нема сумње да су и Шопен и Скрјабин преузели од романтизма све главне карактеристике: стил, жанрове, лиризам, осећајност, субјективизам. Сродност Скрјабина са Шопеном огледала се у општим цртама, док су се њихове стваралачке личности развијале на дијаметрално супротне начине.

Чак и рана Скрјабинова дела за клавир одишу уверљивом стваралачком индивидуалношћу. Могуће је да су тада били примарни инстинктивни импулси али и субјективно изражена лирско - психолошка сфера ауторове личности. Млади Скрјабин је био изузетан пијаниста и многа његова изражајна решења потекла су из извођачког угла. Иако су одрастање и емоционални утицаји у младости често били везани за оперске представе, суштинске основе и стваралачке импулсе Скрјабин је стицао кроз клавирску музику.

Жанрови клавирске музике који су били распрострањени код Шопена нашли су се и код Скрјабина. Први Скрјабинов стваралачки период обилује композицијама плесног карактера - мазуркама и валцерима. Композитор се обраћао и другим малим формама - ноктурнима, етидама, прелидима, емпромптијима, фантазијама, варијацијама, али и баладама, скерцима, сонатама. Ако се узме у обзир да се и Шопен током целог живота обраћао оваквим жанровима, за Скрјабина су они у

12 Скрјабин је од Шопена преузео многе жанровске обрасце: прелиде, етиде, ноктурна, сонате, емпромптије, валцере, мазурке.

13 Александр Дмитриевич Алексеев: *Русская фортепианная музыка*, Москва, Наука, 1969, стр. 200

највећој мери карактеристични за први период стварања. Њему су најблискији остали комади типа прелудијума и етиде, којима је остао веран чак и касније - када није остало никаквих трагова од првобитних Шопеновских импулса. Поменута деценија младог Скрјабина недвосмислено говори о романтичарској опчињености Шопеном и његовим директним утицајима. Са друге стране, форму мазурке, омиљену у младости, Скрјабин убрзо напушта (већ око 1903). И емпромпти, као и ноктурно, остаје у оквирима младеначког периода. Истовремено, Шопенове омиљене концепције скерца, баладе и полонезе, остају у сенци Скрјабинових интересовања.

На први поглед релације између двојице великана чине се логичне, али постоје и суштинске разлике. Чињеница да се Скрјабин очаравао Шопеном и жанровима који су првобитно представљали стимуланс, није довољна за пуно разумевање Скрјабиновог музичког језика. Најзад, суштина није у различитим жанровима, већ у другачијој стилској еволуцији. Различите су и саме идеје и њихова примена. Опет, обојица су били привржени својим националним музичким традицијама и културама.

Постојале су и посебне историјске релације између Шопеновог уметничког света и руске музичке културе. Већ почев од Глинке многе тековине шопеновске традиције су се шириле Европом и асимилирале током 19. века. Сродност словенских извора, давнашње историјске везе руске и пољске културе (треба се сетити Огинског, Козловског, Шимановске) и романтичарских резултата Филда, Хумла, Вебера, делимично и Белинија, одиграли су улогу у формирању стила Шопена. Све до појаве младог Скрјабина шопеновска традиција је пронашла свој пут у Русији и истомишљенике у клавирском стварању Балакирјева, раног Аренског и нарочито Љадова. Поједине ране композиције Скрјабина сведоче и о утицајима Шумана (*Phantasiestücke*) и Листа (*Мађарска рандодија*), а ту су и необични случајеви два марша (један од њих је *Marshe funebre*), па један канон и чак фуга. Посебну грандиозност и напетост звука финалног става Прве Скрјабинове сонате (*Funebre*) могуће је поредити са *Les Funerailles* Листа. Од великана Листа, који је преокренуо читаву европску музичку историју (не само клавирску), преузете су и индивидуално прерађене многе техничке формуле и примењене код Скрјабина у широком кругу садржинских сенчења – екстаза, еротизам, стихија, афектација, демонизам итд.

Посебан утицај на Скрјабина (као уосталом и на Рахмањинова) имао је Чајковски (П. И. Чайковский). Обојица су градили ступњевито, драматизовано, посебно развојни део. Отуда полифоност структуре, изразита слојевитост ткања, “таласаст” ход кроз разраду. Пример таквог развијања среће се у почетним ставовима Прве сонате Скрјабина и Четврте симфоније Чајковског.

На посебан начин су се код Скрјабина сјединили елементи шопеновске поетике - лиричност, тананост, елегичност, са развијањем тематског материјала као код Чајковског. Притом је препознатљив Скрјабинов начин мелодијског излагања, његова лакоћа, полетност и грациозност. Био је то потпуно нов начин излагања музичких мисли. У великој мери је произашао из његовог пијанистичког умећа. Како је добро познавао свој инструмент клавир, многе црте Скрјабиновог композиторског мишљења у тесној су вези са пијанизмом. Његово је свирање било импулсивно, "нервно", са невероватно хитрим премештањем руку при извођењу различитих пасажа, скокова,

октава, акорада. На потпуно нов начин функција леве руке постиже равномерност са десном. Деонице у левој руци су изузетно брзе и нагле, поткрепљене често испрекиданим или “таласастим” линијама. Полетност у Скрјабиновој фактури је захтевала велико пијанистичко ангажовање обе руке. Од првих клавирских опуса Скрјабинова деоница леве руке се “пробија” у поље десне.



9. Скрјабин: Етида, оп. 2 у шис молу

Неретко широки хармонски распони доводе до "преплитања" палчева обе руке. Такође се уочава широки дијапазон који је дат деоници леве руке. Тако Скрјабин наставља традицију мајстора 19. века, у првом реду Шопена. Прелид и Ноктурно оп. 9 (за леву руку), написани у време композиторове болести десне руке, нису драгоцени само по уметничкој вредности. Ту се ствара илузија свирања са обе руке, уз мајсторско излагање полифоне деонице леве руке. И други Скрјабинови рани клавирски опуси имали су “живот” позноромантичне клавирске минијатуре, уз разноврсно наслеђе романтичарских жанрова и очекиване стилске и пијанистичке одлике.

Крај 19. и почетак 20. века подударају се са настанком композиторових соната. Стварао их је током читавог живота и на њиховом идејном, хармонском, ритмичком и мелодијском развоју огледа се композиционо - стилска еволуција композитора.

Скрјабин је написао десет соната, од којих су Прва и Трећа четвороставачне, Друга и Четврта двоставачне, а почев од Пете све су једноставачне. Најближе класичном наслеђу међу њима је сонатни циклус Прве сонате, са две подједнако важне и самосталне теме почетног става. Сродан је третман и значај тема и у сонатама зрелог периода.

Прва тема првог става је борбеног карактера и одражава вољу и бунт.

Allegro con fuoco м.м. $\text{♩} = 10\frac{1}{4}$

10. Скрјабин: Соната бр. 1, први став, почетни одсек прве теме

Почетна узлазна интонација $f - g - a^{\flat}$ се попут лајтмотива трансформише кроз ставове сонате. Она се у ритмичком пунктираном преображају користи и за тему финалног *Funebre*. Сродном ритмичком фигурацијом Скрјабин се служи и на крају првог става. Тако скицира тематску и идејну везу са унутарњим наредним ставовима. И у тоналном смислу међу ставовима постоји одређена веза: тоника првог става постаје доминанта у другом.

Материјал моста (такт 8) у првом ставу карактерише Скрјабина у препознатљивом светлу: једна уз другу су дате напета прва тема и лирско – романтичарска узлазна тема моста. Она је сада истовремено и танана и узбудљива, у честој смени субдоминанте и алтерованих акорада доминантине доминанте светлог Ас дура.

Друга тема (*Meno mosso*, такт 22) садржи већ на самом почетку вариационо преображавање, поступак који је често користио и Шопен.

Meno mosso $\text{♩} = 84$

p

2

rit.

4

7

11. Скрјабин: Соната бр. 1, први став, почетак друге теме и њеног варијационог преображавања

Завршна група првог става (Ас дур, такт 47) због своје ритмичке организације асоцира на марш. Али, ова материја има посебан значај. Веза са првом темом, са њеним поступним узлазним интонацијама секунде, сада је у завршној групи дата као у "увеличавајућем" склопу. На тај начин Скрјабин утврђује важност основне теме.

Развојни део испрва разрађује материју прве теме и моста, а потом друге теме и завршне групе. Читав развојни блок тече у емоционалној нестабилности, у осећању душевног немира и панике. Свуда су учестали испрекидани мотиви, брза смена динамичких нијанси и тонални план који поткрепљује фактура у акордском излагању. Драмска кулминација наступа пред самом репризом (ознака *ff*, такт 99), да кулминационо смени раније једноструко *f*.

Читава реприза базира на цртама монументалности, чак маестозности, уз мноштво импулса

приповедачког драматизма.

Отуда је за други став одабрана контрасна материја. Основна мисао је препуна дубоког бола и јада, а тоналитет це мол потенцира жалост и немоћ. Почетне мелодијске интонације тако јасно сугеришу молбу и страдање.

12 . Скрјабин: Соната бр. 1, други став, почетне специфичне садржинске интонације

Средишњи одсек, са епизодом сродног карактера и сопственим лајтмотивским ходом, припрема репризу. За тренутак појава Дес дура као да уноси наду, али су слутње распршене. Реприза садржи учесталији лајтмотивски ход *g - as*, који на први поглед представља само фон. Убрзо се схвата да такав фон има дубљи садржински мисао. Хармонија Це дура у последњим тактовима привидно успоставља смирај и спокојство. Завршна терца *c - e* уводи у наредни еф мол трећег става.

Presto трећег става се одвија као стихија злих сила судбине. Остинатне триоле у левој руци са узлазним тоновима лајтмотива носе застрашујући, донекле маршевски карактер. Деоници десне руке су додељени испрекидани акорди. Они су на јаком добу такта у односу на октаве у левој руци, померене за једну осмину раније.

Presto M. M. $\text{♩} = 132$

13: Скријабин: Соната бр. 1, жива 12/8-ска пулсација на почетку трећег става

Друга тема у це молу (такт 13) је одлучна и упорна. Она као да се супротставља судбинским ударима.

14. Скријабин: Соната бр. 1, трећи став, друга тема

Тренутно појављивање теме у Ас дуру, уз сугестије тежње и узлета, доноси извесно просветљење. Али оно кратко траје. Читавим ставом влада неумољив судбоносни исход. Кулминација наступа са учесталим *accelerando* и застрашујућим акордима на највишем фону *fff*. Све се нагло прекида у тишини пауза и короне. Тужни завршни *Lento* подсећа на тему тежње о неоствареним надама. Завршетак става на басу доминанте само још појачава осећај недоречености. Али, то је већ припрема завршног посмртног марша.

Завршни *Funebre* доноси чак херојски карактер, одлучност и непоколебљивост.

The image shows a musical score for the beginning of the funeral march 'Funebre' by Scriabin. The score is in G minor, 3/4 time, with a tempo of quarter note = 50. It features a piano (p) dynamic and includes triplets and a five-note melodic phrase in the right hand. The piece concludes with a crescendo (cresc.) leading to a final chord.

15. Скрјабиновске фунебралне интонације на почетку четвртог става

Само корална епизода контрастира оваквом концепту (такт 20).¹⁴ Веома удаљене нити повезују овај корал са православно - хришћанским основама. Аналогија са посмртним маршем Шопенове Сонате у бе молу је неизбежна. Као и код Шопена, Скрјабинов драмски центар је смештен у почетни сонатни став. Међутим, у оба случаја психолошки и емоционални врхунац је у посмртном маршу и његовом контрасту у односу на читав циклични план.

За финале Скрјабинове сонате преостала је очекивана концепција. Иако у читавој сонати изражава напете трагичне моменте, ипак црте уметничког карактера доминирају. То су стања непрекидне борбе и воље. Стање очаја је било страно Скрјабиновом погледу на живот и свет. Зато и

14 Види нотни пример бр. 1

поред трагичних преокупација у финалном ставу, аутор показује чврстину и издржљивост коју у себи носи његов борбени, животни *credo*.

И тематски комплекси (посебно првог става сонате) подупиру својим акордским излагањем (само је другој теми препуштена изразита мелодијска линија) овакву карактерност читаве вишеставачне структуре. Скрјабин придаје велики значај вертикали музичког ткива, коју обогаћује хармонском разноврсношћу и полифонијом. Одређена “компактност” конструкције Прве сонате сведочи о потреби композитора да на релативно малом временском простору, на самом почетку, каже нешто важно и велико. Таква потреба ће се назирати и у прелидима, мазуркама и другим делима мале форме из раног периода. Отуда је за Скрјабина карактеристичан сукоб музичких мисли: танане, нежне и филигранске тематске групе опстају у јединству са грандиозним, монументалним и титанским. А да притом фактура неретко бива акварелног тонуса, као да се тежи смекшавању оштрине хармонских казивања.

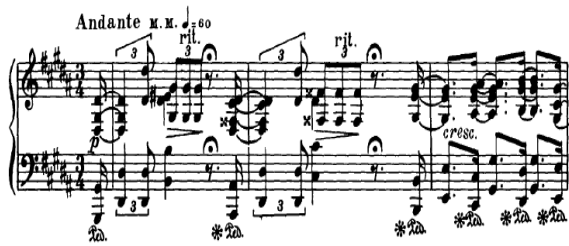
Хармонско излагање тема у великој мери зависи од њиховог карактера. У драмским деоницама хармонске смене су чешће него у лирским и мирнијим темама. Значајну улогу у сугерисању нестабилности Скрјабин поверава оргелпункту, који није само “сува” доминантна функција већ идејни принцип развијања кроз пијанистичке фигурације, “изломљене” линије и напет емотивни тонус.

Рани композиторов период употпуњује и карактеризација мелодијске линије. Мелодија је најчешће лирска, кантабилна. Истовремено Скрјабин је препознатљив и у мелодијама кратког испрекиданог даха, или ситуацијама замишљеног мотивско - тематског склада, као и у истанчаним или хроматским обрасцима.

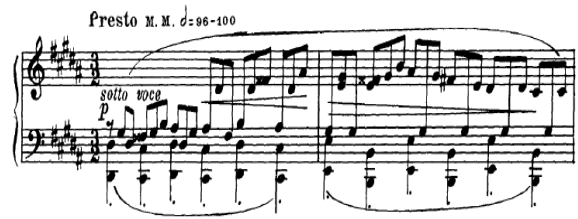
Разноврсну изражајност Скрјабин често постиже организацијом ритмичке фактуре. Ритмичка особеност композиторовог мишљења, типична за романтичарску епоху, прати га кроз све етапе стваралаштва. Она представља тежњу да се избегне шематизована “квадратност” ритма и постигне изузетна гипкост и неухватљивост музике. Отуда композитор прибегава ритмичкој асиметрији: почев од једноставних триола са дуолом, триола са квартолом и слично, све до сложених ритмичких формула. Тако он неретко нарушава метрику такта зарад што бољег остваривања гипкости музике.



16. Пример из Прве сонате



17. Пример из Друге сонате



18. Пример из Треће сонате

Често смењивање полиритмичких фигура својствено је Скрјабиновом бићу. У *Етиди оп. 8 бр.2* у *фис молу* он уз помоћ згушњавања и разређивања ритмичких фигурација остварује импулсиван и импровизациони карактер музике.



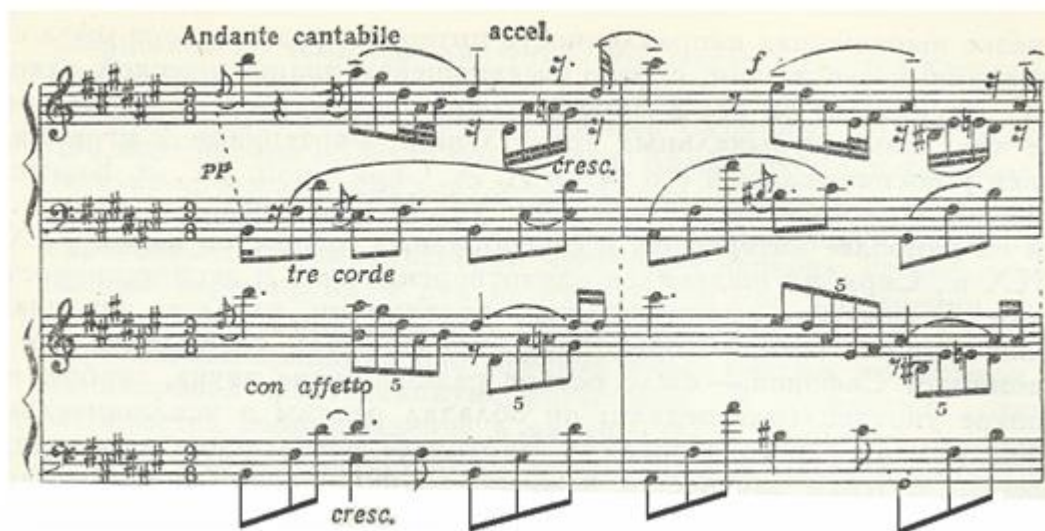
19. Полиритмизација фактуре у Етиди оп. 8, бр. 2 у фис молу

Полиритмија *Етиде оп. 8 бр. 4 у Ха дуру* ствара утисак колористичних ефеката у пролазним хармонијама из којих “израћа” нежна мелодијска линија у горњем гласу.



20. Полиритмија са нешто другачијом функцијом у Етиди, оп. 8, бр. 4 у Ха дуру

Скрјабин је са страшћу користио најразличитије метричке структуре. Оне су га пратиле у готово свим опусима, наравно и у његовом извођаштву. Временом ритмичка импулсивност је постајала све већа. Снимак ауторовог извођења *Поеме оп. 32 бр. 1* из 15. фебруара 1910. на ролнама Welte - mignon илуструје ове тврдње.¹⁵



21. Оживљавање метричке структуре под Скрјабиновим прстима на снимку *Поеме оп. 32, бр. 1*

15 И Скрјабин је, попут многих негдашњих великих извођача (А. Јесипова, Т. Карењо, Ф. Бузони, Е. Зауер и многи други), оставио снимке на Fonoli (модел 73) и на апаратури Welte - mignon. Записи на Fonoli из 1908. су данас готово неупотребљиви. Солидно су реконструисани они за фирму Welte. Има их нешто мање, укупно 12, и данас су постављени на модеран диск. Детаљније код аутора П. В. Лобанова: *А. Н. Скрјабин – интерпретатор своих композиција, Москва, “Iris – press”, 1995, стр. 9 - 12.*

Коришћење одређене нотне редакције из које би се Скрјабин свирао понекад је могао бити проблем. То се посебно односи на финални *Funebre* у Првој сонати. У извођачком делу свог докторског рада руководила сам се одређеним руским издањем композиторових соната.¹⁶ Ту се износи редакторска опаска у вези са ритмичком фигуром триоле у другом такту: “Сам Скрјабин је често мењао последњу осмину у шеснаестину”.



22. Из редакције К. Н. Игумнова и Ј. И. Миљштејна

Осим што је карактер ритма у Скрјабиновој музици у тесној вези са њеним карактером, ритмичке формуле омогућавају и одређени динамизам. Релефна конструкција дела, управо базирана на ритмичкој грађи, појачавала је унутрашњи набој. Баш у односу слободног тока и ритмичке "дисциплине", дуготрајних хармонских нестабилности и коначно савладавања њихових препрека, у циљу сагледавања целовитог развоја и повратка првобитном тематском материјалу, - Скрјабин постиже велики динамизам, неслућене размере како структуре, тако и конструкције дела. Обично то постиже у репризама као местима својеврсних чворова у енергетском развоју. Тензију у контролисању развоја композиције он такође остварује интензивирањем пауза и цезура.

Многе звуковне ефекте Скрјабин - извођач је остваривао мајсторским коришћењем педала. У читавој извођачкој историји био је непревазиђени мајстор употребе педализације. Успевао је да постигне уочљиве нијансе у педализацији. Лако се код њега уочавају овлажно притиснути десни педал, осмина педала у постизању посебних колористичних ефеката, полупедал, треперави, искричави педал.

Опуси средњег периода (од *Четврте сонате*, оп. 30) и завршног (композиције око *Прометеја*) били су изразито субјективни, фантазијског склопа, задојени мистицизмом. Већ тада се наслућују дефинисана изражајна средства која воде ка супротностима, разноврсним идејама, конфликтним ситуацијама. Али, у Скрјабиновој музици се назире и оптимизам са тежњом ка будућности, херојски патос, радост и лепота живљења. Његову уметничку личност употпуњавао је

16 Издање *Музыка*, Москва, 1964, у редакцији К. Н. Игумнова (К. Н. Игумнов) и Ј. И. Миљштејна (Ј. И. Миљштейн).

необичан психолошки склад: тежња ка грандиозности и камерни рафинман његове хуманости слили су се у посебну поетичност музичког језика.

Средњи период рада је био потрага за новим начинима изражавања. Свој дотадашњи романтизам, јасан и складан, он почиње да разграђује кроз листовску декламаторику, кроз танане али тегобне хармоније касног Вагнера и кроз дебисијевску сликовитост уз помоћ регистарских супротности. Скрјабин је имао посебан однос према Вагнеру и његовим идејама о јединству уметности, о универзалном драмском делу *Gesamtkunstwerke*.¹⁷ Такво драмско дело требало је да превазиђе традиционално музичко позориште, у коме се такмиче музика, покрет и реч. Скрјабин је имао сродну идеју у синтези под називом *Мистериј*, да се уметничким средствима оствари потпуни преображај света. Такви високи циљеви захтевали су и трансцедентна средства. Аутор је маштао да искористи светлост отвореног неба са природним заласцима и звездама, као неку нестварну текућу архитектуру. Зато је Скрјабин замерао Вагнеру на “материјализацији” идеје у *Gesamtkunstwerke*-у, јер се, попут руских симболиста, борећи се за *саборност*, залагао за рушење рампе између уметника и публике. У замисли *Мистериј* дужни су сви да учествују. Признавао је мистицизам идеје о величању Духа, па је прекоревало Вагнера због приземности идеја. Са друге стране, одушевљавао се реалним покушајима Вагнера да изађе из оквира сценске материјалности и укључи у радњу спољашњу светлост. У том контексту поучна је сцена *Feuerzauber*-а из драме *Сумрак богова*. “Када су се огњени звуци сјединили са светлошћу пламтеће ватре, он (Скрјабин) ми је шапнуо: Како узбуђује овај пламен! То је језик пламена! Ах, шта ће бити у мом *Мистериј*-у.” Скрјабин је био опчињен аналогјом боје и тоналитета, која је лежала у основи његовог “светлосног слуха”.¹⁸ Иако су обојица следили своју водећу идеју и стрепели за њено остварење, Вагнер је успео да створи *Прстен Нибелунга*, бар као покушај свог схватања драме. Кратак Скрјабинов живот спречио је композитора да заврши идеју о *Мистериј*-у. Зато је у Вагнеру видео претечу својих генијалних идеја о синтези музике, покрета и речи.

17 Сама дефиниција носи у себи три речи: "gesamt" - општи, свеобухватни; "Kunst" - уметност и "Werk" - дело, рад. Све три речи формирају недељиву целину (као што је и сама идеја).

18 Леонид Леонидович Сабанев: *Воспоминания о Скрјабине*, Москва, “КЛАСИКА – XXI”, 2000, стр. 120

2.3 Сергеј Рахмањин: Соната бр. 2 у бе молу, оп. 36 (прва верзија)

Сергеј Рахмањин (1873-1943) је рођен у Семјонову, у Новгородској области која припада златном прстену православља. Потекао је из музички образоване породице где је његов деда био врстан пијаниста и композитор, ученик Џона Филда (J. Field) а такође и отац. У четворогодишњем узрасту, мали Сергеј показује изузетне музичке способности које развија под вођством мајке а затим наставља на Петербуршком конзерваторијуму. На сугестију Зилотија (Александр Ильич Зилоти), пијанисте и брата композитора, Рахмањин наставља школовање на Московском конзерваторијуму у класи професора Зверјева. Питомци из класе професора Зверјева су живели у његовој кући где су под будним оком супружника имали врло одређени режим учења и одмора.

Млади Рахмањин је завршио Московски конзерваторијум са златном медаљом и стекао диплому пијанисте и композитора. Поседовао је изузетне пијанистичке могућности, освајао је слушаоце јасноћом замисли, архитектуром дела, монументалношћу, емоционалним тонусом и раскошном палетом изражајних средстава. Искористивши, кроз извођаштво, најбоље корене руске певљивости, распеваност је добила нову боју. То је био узбудљив и дубок лиризам са израженом мелодијском линијом. И из угла композитора, Рахмањин је говорио о мелодији као животно важном циљу. У његовим композицијама запажа се изражајна рељефност, дужина (на пример 24 такта теме у Трећем концерту), варијациона бесконачност његових мелодија. Изводећи своје композиције, он их није само испевавао, већ их је и декламовао, драматизовао, у намери да постигне живост и ефекат јединства целине као под једном јединственом редитељском идејом.

И као диригент руководио се основним естетским принципом линеарности, хоризонталном линијом и непрекидношћу. Уз неприкосновен осећај за ритам, Рахмањин је успевао да постигне јединство диригентског и пијанистичког музичког мишљења. Ритмичка равномерност проналази своје корене у звоњави звона, успомени из детињства и лајтмотиву целокупног Рахмањинског стваралаштва. Звоњава звона са Софијске цркве у Нижњем Новгороду определила су за цео живот тематизам Рахмањинске музике. Звон црквених звона је повезивао Рахмањина са отацбином у годинама емиграције, уливао му веру и наду, љубав према непрегледним просторствима своје земље и православним певањем. Звона се код Рахмањина јављају као празнична или звончићи - прапорци, а у Другој сонати, као и у многим делима око 1910, одједи звоњаве симболизују драматичну узбуну, узнемирење, тужне идеје.

С. В. Рахмањин је на свом путу искористио традиције западноевропских романтичара, али и руских класичара 19. века. Тежио је да појача експресивна својства мелодије, хармоније, полифоније, ритма и читавог склопа фактуре, и то не само у делима драмског херојског карактера, већ и лирског. Један од начина на који је то постигао јесте посебно развијање грађе, где је у основи конфликта периодично враћање на мелодију као основ за нову мелодијску енергију, нове интонативне

врхове, све до главне драмске кулминације.

У националној основи композитора лежи љубав према руском народном стваралаштву, са посебним освртом на кантабилну песму и звоњаву звона у којима се огледају непрегледна пространства руске земље. У том националном светлу Рахмањинов се ослањао на традицију епског језика Глинке (М. И. Глинка) и руске Петорке. Користећи такве корене формирао је свој омиљени принцип мелодије широког даха и великог унутарњег динамизма.

Народно певање и хорска уметност пружали су узор рахмањиновској полифонији. Она, међутим, није оптерећена као у ближој или даљој прошлости, већ се уочава тежња композитора ка прозачности фактуре, ка новом типу колористике. Сродне тежње су водиле и руске песнике и сликаре са почетка 20. века.

Клавирске сонате Рахмањинова су јединствена карактерна дела, како по својим стилским одликама, тако и у еволуцији сонатног жанра у Русији. Мада је већ *Прва соната у бе молу* привукла пажњу својом троставачном концепцијом, инспирисана главним ликовима Гетеовог *Фауста*, тек анализа *Друге сонате у бе молу* (прва редакција) поставља је на челно место у читавој историји руске сонате. Посматрана кроз призму индивидуалности једног од највећих руских и светских уметника 20. века, она изазива неподељено интересовање и изазов.

Другу сонату Рахмањинов је компоновао 1913. године.¹⁹ У то време стваралачки импулси Рахмањинова су се приметно променили: расте улога мрачних и напетих интонација, а као одговор на њих још напетија тематика протеста. То је било карактеристично за руску уметност и време после пораза револуције из 1905. године. У преломним годинама за руску културу израста лајтмотив осуђености на пропаст света. Слична расположења доминирају и у литератури: *Песме и игре смрти* (*Песни и пляски смрти*) А. Блока; у скулптури: *Ноћ, Заробљеници* (*Ночка, Пленници*) А. Голубкине (А. Голубкина); у музици: Друга соната у фис молу Н. Ј. Мјасковског, *Посмртни марш оп. 31* (*Траурни марш оп. 31*) Н. Метнера; као и у позоришним представама тог времена, на сцени МХАТ-а: *Живот човека* (*Жизнь человека*) Л. Андрејева (Л. Андреев), *Олуја* (*Гроза*) А. Островског (А. Островский) и другим. Оваква и слична дела по драматургији и трагичности нераскидиво су повезана са хуманом идејом Рахмањинова о борби против зла, са идејом отпора, а у име вечности љубави и доброте. Таква идеја повезује Рахмањинова са традиционалном руском уметношћу (пре свега са трагичним концепцијама Мусоргског и Чајковског) и доприноси целовитости и снази његових дела.

У еволуцији клавирског света Рахмањинова *Друга соната* заузима посебно, гранично место. Црте идејног плана, принцип обједињавања ставова, приближава је, као и Прву сонату, материји три прва концерта. Соната у бе молу је од ових концерата наследила манир слободне импровизације: јавља се концертна каденца пред другом темом, која има свог “двојника” у једној епизоди из каденце првог става Трећег концерта. Међутим, глобални карактер музике је таман, чак мрачан. Узајамно се преплићу драмске и лирске идеје, замишљене и приповедачке, али оне нису равномерно распоређене.

19 Нова редакција је уследила 1931. године. У раду ће бити разматрана прва редакција дела.

Преовладава мрачан, патетичан и узнемирен фон који засењује чак и најсветлије епизоде. Линија драмског развоја је усмерена ка појави лирске теме у финалу. Међутим, и у таквој улози, тема не звучи као потврда освојеног идеала, а пре сећа на израз страсне тежње ка идеалу. Нијанса узнемирености баца сенку на кулминацију сонате и пролонгира специфичан карактер неспокојства. Таква особина касних дела Рахмањинова, као што је непрекидна усредсређеност на једну драматску напрегнуту идеју, у потпуности се исказала у Другој сонати. У том контексту умесно је упоредити Прву и Другу сонату: принцип обједињавања ставова уз помоћ лајтмотива и микроинтонација у Сонати у де молу даје још бољу садржајност и хармоничност у Сонати у бе молу. То што је у Првој сонати изазвано програмским асоцијацијама и делом потиче из романтичарске традиције, у Другој сонати произилази из самог унутрашњег тока идеја. Те идеје су сада уопштене и дубоке, а њихов однос говори о јасној хегемонији главне драмске идеје.

Елементи новог огледају се у парадоксалној контрастности уметничких идеја. “Одакле нам долазе све чешће два осећања - заборав усхићења и заборав чежње, очаја, равнодушности”, тврдио је А. Блок.²⁰ Он уз то указује на дволичност празничног, усхићеног и трагично напетог осећања живота у том периоду.

Без обзира на велике контрасте музичких идеја у Другој сонати, њен карактер у целини је ипак лирско - субјективни и приближава се лирско - патетичном монологу.

Тако све потврђује општу тенденцију Рахмањинова ка поемности, својственој сонатама Скрјабина (у највећој мери) и Метнера. Ј. Келдиш (Ю. Келдыш) исправно примећује - “три става у склопу сонате обједињују се не само тематском сродношћу, већ и непрекидним музичким развојем, што сонати даје црте једноставачне цикличне форме”²¹

Од првих тонова сонате осећа се страсни романтичарски патос дела. Као у Првој сонати и у концертима, у Другој сонати се пре свега појављује посебан ритмички импулс - као подстрек. Међутим, ако у Првој сонати тај импулс помаже стварању атмосфере дубоке тајанствености, у Другој сонати он асоцира на узнемирен и застрашујући позив на узбуну. Као одговор сада је уследила тренутна реакција на узбудљив ритмички пулс у виду кратке напете теме.

20 Александр Блок: *Собрание сочинении в 8-ми томах*, Москва, 1962, том 5, стр. 327

21 Юрий Всеволодович Келдыш: *Рахманинов и его время*, Москва, “Музыка”, 1973, стр. 375

23. Сложене поруке веома драматизоване фактуре у почетним тактовима Друге сонате Рахмањинова у бе молу

Улога ове теме у читавом циклусу је делимично сродна лајтмотиву Прве сонате. Сада се приметно појачава улога интонација и тематизма, а такође и непрекидност процеса симфонијског развоја. Извор је основна тема која се састоји из два контрасна језгра различитих интонација. Карактеристичан силазни хроматски тужни тонус прати активна музичка идеја. Почетна силазна хроматика представља извор лирских мисли. У драматуршкој основи симфонизираниог развоја сва три става сонате постављено је надметање ова два контрасна мотива.

Најбољи пример преображаја интонације лајтмотива доноси друга тема првог става. У развијању теме Рахмањинов употребљава идентичан принцип као у Првој сонати - хармонизација лајтмотива у тоналитет паралелног дура. У конкретном случају Рахмањинов користи само први хроматски низ у коме се сви пролазни звуци самостално хармонизују. Идеја лирске теме Друге сонате је повезана са нежном, тананом, понекад потиштеном и бољећивом лириком са елементима медитативности, распрострањених код Рахмањинова у то време (*Романсе оп. 26 и оп. 38, Етуде-слике*

оп. 33 и оп. 39). За сличне лирске деонице карактеристичан је камернији рукопис клавирске фактуре, танане градације колористичких нијанси које се могу наћи и у другој теми почетног става Прве сонате. Такав поступак, осенчен хроматиком, базичан је у лирској мелодици Рахмањинова, увек уз истанчану хармонизацију.

У фактури уочљиве су две тенденције. Једна од њих наставља да развија карактеран принцип ритмичке диференцијације гласова на прозачан и графички јасан начин. Такво излагање фактуре се среће у *Прелиду у Еф дуру* оп. 32, бр. 7 и у другој теми првог става *Четвртог концерта*.



24. Чест изглед клавирске фактуре Рахмањинова у јасном и прозачном слогу из *Прелида у Еф дуру*, оп. 32, бр. 7



25. Иако знатно сложенији, цртеж друге теме у *Четвртом концерту* Рахмањинова такође указује на прегледност свих линија у фактури.

Међутим, истовремено се развија и друга, супротна тенденција, када се сви гласови сливају, што боље подвлачи оштрину хроматских интонација у мелодијској линији.



26. Типична лирска експресија Рахмањинова постигнута сливањем хармонских и мелодијских слојева

Завршна тема, која је такође потекла из лајтмотива, не носи идејну функцију. Вероватно је она због тога у другој редакцији сонате знатно скраћена (у првој редакцији се на њеном развоју гради

динамизирана кулминација експозиције). Обраћа се пажња на општи мелодијски цртеж и ритмичко решење завршне теме: нагли силазак мелодијске линије, акцентоване синкопе са звоњавом у ритмичком ткању - чита припрема које првог става у Четвртог концерту.

Дакле, у експозицији првог става излаже се основни идејни и тематски материјал сонате – драмско-активни и лирско-медитативан, уз доминацију првог. Занимљиво је да нема других мелодијских линија широког даха ни у драмским ни у лирским тематским комплексима.

У развојном делу, репризи и коди развијају се теме експозиције са још више драматизма. За разлику од Прве сонате, где се у развојном делу разрађују све теме из експозиције, у Другој сонати основна тема опредељује цео музички ток развојног дела. Испрва је тема притајено тиха, узнемирујућа, потом све страснија и патетичнија. Док главна тема доминира развојем, лирска тема се на таквом фону доживљава као кратко и далеко сећање. Драматизација развоја је, наравно, потпомогнута честим сменама тоналитета. Централни и најудаљенији е мол траје скоро до почетка репризе (повратак у основни тоналитет је остварен преко тоналитета субдоминанте само шест тактова пре репризе).

Реприза првог става је уобичајена. Она наступа првом темом која се подудара са главном кулминацијом развојног дела. За Рахмањинова је карактеристичан и последњи одељак форме, као уосталом и у концертима Рахмањинова и сонатним ставовима Чајковског.

Кода, *poco accelerando*, по карактеру музичког писма блиска је првим ставовима концерата: убрзање темпа, удаљени регистри инструмента итд. Изненадни завршетак, осећање извесне недоречености и завршна појава главне теме, психолошки су предуслов за наставак циклуса. Такву недореченост, без разрешења основног конфликта у првом ставу потпомаже медитативно звучање прве теме.

Други став сонате, *Non allegro-Lento*, по многим импулсима је сродан спорим ставовима прва три концерта. Ту су најпре његова лирска медитативност, осећање топлоте, танана дочаравања природе. Упркос томе, у одељку *Lento* јасно се осећају и друге нове стране Рахмањиновљеве лирике која подсећа на други став кантате *Звона*, а још више на спори став Четвртог концерта. Сада нема више мирне ширине и “отворене” лирике рахмањиновских ранијих година. Дисање музике као да је оковано некаквом неодложном мишљу и дубоком уздржаном сетом. Немогуће је у потпуности се препустити предивном сањарењу и уживати у природи. Непрекидно усредсређено размишљање, осећање неке тежине и унутарњег сукоба су неке од нових особина које се појављују у спором ставу Друге сонате.

Већ у уводном делу мелодијска линија није тако певљива као раније, јер се у њој појављује речитативни елемент. У првом плану нису мелодијске фразе велике експресије и широког даха, већ одвојене интонације изговорене јасно и расчлањено. Ове црте тематизма које се јасно оцртавају у свим темама спорог става сонате, као и силазни ход мелодијске линије, појављиваће се све чешће у музици Рахмањинова.

У поређењу са прва три концерта, као и са Првом сонатом, национална природа музике другог става у Другој сонати је "прикривена" у знатној мери. У основној теми је спроведена хармонска секвенца септакорада: VI-II-V-I-IV-VII, поступак близак спором блузу. То наговештава коришћење неких хармонских и ритмичких елемената из музике у каснијим делима аутора - Четвртом концерту, Рапсодији на тему Паганинија, Трећој симфонији и Симфонијским играма.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is marked "Non allegro" and "espr." with a dynamic marking of "mf". The second staff is marked "Lento" and contains dynamic markings "dim.", "p", "dim.", "pp", "p", and "m.g.". The third staff contains dynamic markings "m.g." and "p".

27. Приближавање карактеру спорог блуза коришћењем посебног хармонског поступка

Сама структура лирске теме је другачија. Уместо ранијих "преливања" једног мелодијског импулса у други, у Другој сонати је приметна својеврсна структурална омеђеност мелодија.

У првом одсеку другог става (у целини сложена троделна концепција) ток тече од медитативних, уздржаних расположења, ка општем просветљењу. Контрасне мисли су смештене у средишњи одсек, у тренутку појављивања лајтмотива целе сонате. Развој ове технологије је упоран и активан. Композитор се враћа ка узнемиреној драматској сфери првог става, али местимично дотиче и описе изненадних појава природе.

Мелодизација фактуре карактеристична за Рахмањинова у овом случају се користи на интересантан контрапунктски начин. Тема је понекад у умањеним, каткад у прекомерним стретним појављивањима. Сличан вид полифоног развијања код Рахмањинова паралелно је заступљен у клавирским делима Скрјабина и Метнера.

У основ репризе је поново легло лирско расположење. То су сада светла и усхићена осећања чији је узлет наговештен још на почетку става. Музика је ослобођена од притиска тешких и упорних мисли. Све је озарено, осунчано звучањем лирске теме првог дела, којом и започиње реприза.

Појава теме из увода другог става поново уноси сумњу и немир. Таква тема, као у Четвртом концерту, не само да завршава став, већ отвара следећи.

Финале је поново попрште борби између супротних сила. Главна музичка мисао је створена на основу теме првог става, уз импулсе експлозивности и патетике, али овог пута се у њој потенцирају воља и приповедачка идеја.



The image displays a musical score for a section titled "Allegro molto". It consists of three systems of staves. The top system shows a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The middle system shows the piano accompaniment in bass clef, featuring a rhythmic pattern of chords and a melodic line in the right hand. The bottom system shows the piano accompaniment in treble clef, with a complex rhythmic pattern of chords and a melodic line in the right hand. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p cresc.* (piano crescendo). The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

28. Типичан пример интензивне драматизације и напете тензије у првој теми финалног става

Скерцозност која се у сонати још није јавила, дата је у тематичи моста. Њен маршевски ход (поново на интонацијама лајтмотива) подсећа на аналогни моменат у финалу Друге симфоније.

Друга тема је замишљена као оваплоћење лирско-патриотске идеје (са химничним елементима), која је и коначни циљ целог развоја. Очито је таква тема сродна са темама симфонијских финала Рахмањинова. Њих обједињује широка, готово вокална мелодијска линија у напетости експресији, где су укључени елементи оријентализма (прекомерна секунда, тонични оргелпункт).

a tempo, poco meno mosso

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system begins with a tempo marking 'a tempo, poco meno mosso' and dynamic markings 'mf' and 'p'. The second system features a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'p' (piano) dynamic. The third system includes another 'mf' and 'dim.' marking, concluding with a 'p.' (piano) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks.

29. Клавирска друга тема у финалном ставу као веза са симфонијском литературом композитора

У експозиционом одсеку друга тема као да је искључена из борбеног тока радње. После њеног излагања поново израња конфликт, сада у развојном делу.

Док су главна тема и тема моста базични материјал у развојном делу, скраћена реприза је посвећена теми другог става, уз химничне штимунге и апотеозу (попут финалних ставова у концертима Рахмањинова). Али, без обзира на апотеозу у кулминацији, ова тема (као и у коди) садржи елементе унутарње напетости. Оваква кулминација ипак није слична радосним изливима у Другом и Трећем концерту, као и у Сонати за виолончело. Зона саме кулминације није велика, метрички је сабрана, у њој нема осећања радосне победе и потпуне ослобођености. До краја остаје затамњен фон и осећање извесне опрезности.

Музика финала у целини оставља двојак утисак. Аутор тежи да се огради од претходних решења, али и не налази довољно убедљиву концепцију за сложену форму финалног става.

Сонати у бе молу, али и Првој у де молу, својствена је *концертантност* у широком смислу речи. Ту одиста плене монументалност изражајних средстава, јединство идеја, рељефност, преовладавање осећајног над интелектуалним. Све су то били истински адути за популарност музике Рахмањинова.

На настанак овакве сонатне материје као жанра утицала је симфонија интензивним тематским развојем, принципом монотематизма, оркестрацијом клавирске фактуре. Овакве особине концертантности и симфонизма, наслеђене из радионице Чајковског (својствене и сонатама

Глазунова) јављају се као једна од основних карактерних црта у руској клавирској музици.

Треба узети у обзир и чињеницу да су се код Рахмањинова карактерне особености соната сретале и у развоју других жанрова - клавирских концерата, циклуса клавирских комада, симфонијских дела и романи. Готово на супротан начин се улога сонате остварила на стваралачком путу Метнера и Скрјабина. Метнеру је рад на сонатама постао пресудан у читавом композиторском опусу. Код Скрјабина су, пак, остали тесни узајамни односи и стилски утицаји клавирске и симфонијске литературе.

Склоност Рахмањинова ка цикличној форми такође се може тумачити као једна од водећих тенденција у развоју руске клавирске сонате почетком 20. века. Историјски гледано то је била директна веза са класиком 19. века. Циклична сонатна форма живеће и у сонатама Прокофјева до револуције, код Мјасковског, посебно код Метнера и младог Скрјабина.

Циклична форма у сонатама Рахмањинова еволуирала је у правцу већег унутрашњег јединства, целовитости, односа ставова. У том правцу се развијао и читав инструментализам почетком 20. века. То потврђује усредсређеност на једној драмској идеји, на лиризму који има приповедачки тон, уз непрекидан развој тематизма. Интересантно је да се тежиште драматургије у многим значајним инструменталним циклусима руских стваралаца "пренело" на другу тему, која је била неизбежни одраз лиризма: *Концерт у бе молу* и *Симфонија бр. 2, оп.17 у це молу* Чајковског, *Клавирски квинтет у ге молу* Тањејева (С. И. Танеев), а код Рахмањинова у Другом и Трећем концерту и у сонатама.

Осим у лиризму, целовитост се огледала и у еволуцији фактуре. Она је условила својеврсну "тематизацију" свих елемената фактуре. Чак и орнаментику и фигурациони фон. Таква потреба ка стварању "полимелодијског" музичког ткања је карактеристика сонатног клавирског света и других руских композитора око Рахмањинова: Скрјабина (уз истанчано третирање вертикале), Станчинског, Метнера, Мјасковског.

Соната Рахмањинова је отворила читав низ важних уметничких тенденција и тако постала неизбежна прекретница у руској клавирској музици почетком 20. века.

2.4 Сонатно стваралаштво Николаја Метнера

Николај Карлович Метнер (1880-1951) припада оној групи уметника која је живела у време великих културолошких промена, а чије је стваралаштво настојало да се одупре негативним утицајима времена. Метнер је својим животом и деловањем покушао да помири турбулентност људских осећања и свог окружења. Место и значај који је музика имала у његовом животу директно су повезани са идејом симболиста о мисионарској улози уметности да спасе свет. Метнер је непрекидно размишљао о стваралачком процесу. Стварао је систем рада у коме је дефинисао музичке идеје, њихову детаљну фиксацију и карактеризацију свих стадијума стваралачког процеса. Све то је омогућавао посебан склоп Метнерове личности. У њему опстају традиционалне црте музичке емоционалности у тесној вези са личном самоанализом. Специфичност његовог мишљења је подразумевала синтезу уметничког и аналитичког плана. Истовремено, он је поседовао и црте субјективно - експресивног типа, својствене романтичарима чија је пажња окренута ка осећајности.

Метнер је свесно или несвесно био директно укључен у битисање симболиста. Индивидуалан свет композитора, његов поглед на живот и естетска начела стечени су васпитањем, генетиком, утицајима социјално - културне средине. Улога породичне традиције, утицај московске литерарне средине посредством брата Емилија (Е. Метнер, А. Бели, В. Брјусов), па присуство на вечерима “Друштва слободне естетике”, као и идеје Симболизма - све је то допринело формирању односа према окружењу и определило естетику композитора.

Породична атмосфера је позитивно утицала на стасавање младог композитора. Метнер је учио клавир са својом мајком, која је потицала из чувене музичке породице Гедике. О даљем израстању бринуо је Фјодор Карлович Гедике (Федор Карлович Гедике).²²

На формирање Метнеровог музичког укуса утицао је Листов ученик професор П. А. Пабст (Павел Августович Пабст), у чијој је класи Метнер провео три године (од 1894. до 1897). Пабст је поседовао изузетне педагошке способности. Оценивши дар Метнера, усмеравао га је ка великим пијанистичким изазовима. Већ прве године Метнер је свирао почетни став Бетовеновог *Концерта у це молу*, а убрзо је уследила соната *Апационата*. Метнер је савладао и *Токату* Шумана, парафразу из опере *Риголето* Верди – Листа, и та дела је задржао на репертоару током целог живота. За четири месеца, све до смрти вољеног професора Пабста, савладао је и са њиме извео Концерт за клавир Шумана. Смрт професора Пабста дубоко је потресла младог Метнера. Касније је говорио да су га часови у класи Пабста формирали као пијанисту. Професор Пабст је био одан својим питомцима и успео је, на само јутро пре смрти, да упише испитне оцене својим студентима. Метнер је био високо рангиран са оценом “пет плус”, па је био привилегован да настави студије у класи угледног

22 Ф. К. Гедике, оргуљаш и професор Московског конзерваторијума. И његов син, Александар Фјодорович Гедике (Александр Федорович Гедике), композитор, пијаниста и оргуљаш, био је такође професор Московског конзерваторијума.

професора Сафонова. У његовој класи је дипломирао 1900. године и на испиту је добио “малу златну медаљу” - а Сафонов је сматрао да заслужује дијамантску медаљу, да је таква постојала.

Метнер је започео и композицију у класи Тањејева, али овај студиј није завршио. Није пристајао на устаљене педагошке норме. Радије је "учио" од Бетовена. Проучавао га је, дивио му се, и временом постао изузетан тумач композиторових соната. На репертоару је имао и *32 Варијације у це молу*, *Четврти концерт* (за који је Метнер написао каденцу) и друга дела. На првом јавном наступу 1903. године на Метнеровом програму су била дела Баха, Бетовена, Шопена, али и сопствене композиције из циклуса *Слике расположења (Картины настроений)*. Тада су и публика и критика оценили зрелост композитора и његову својеврсну стваралачку индивидуалност.

Порекло Метнерове индивидуалности ипак је изазивало недоумице. Критичари и колеге из музичких кругова истицали су његову везу са немачком културом и у његовом раду нису видели, или нису хтели да виде, руске националне црте. Чак је и Метнеров брат Емилиј Карлович, велики германofil, бранио немачке корене. То се могло и очекивати, јер је и брат потицао из немачке породице која се прилагодила Русији. Али, образовање и васпитање на руском тлу оставило је на младог Метнера дубок и неизбрисив траг. Од раног детињства је заволео и дубоко ценио немачке класике: музичаре, књижевнике, песнике, посебно Гетеа. Иако се одушевљавао немачким величинама – попут Баха, Бетовена, Шумана, Менделсона, Брамса - себе је ипак сматрао руским композитором. То доказују већ рани опуси Метнера: клавирски циклус оп. 1, *Осам слика расположења*, који у две слике има у поднаслову стихове Љермонтова (М. Ю. Лермонтов) ; прва серија соло песама, оп. 3, написана је на стихове Љермонтова, Пушкина (А. С. Пушкин), Тјутчева (Ф. И. Тютчев), Фета (А. А. Фет).

Приметни су утицаји многих руских композитора, који су у знатној мери формирали Метнеров уметнички профил. Скрјабин је утицао импулсивношћу, патетиком и изразима туге, Рахмањинов слојевитом фактуром и топлом мелодиком. И старија генерација је имала свог удела: мелодијска изражајност Чајковског, оркестрација Римског - Корсакова уз источњачке интонације, а фантазију *Исламеј* је Метнер свирао током студентских година. У појединим делима назиру се одједи звона из *Бориса Годунова* Мусоргског.

2.4.1 Николај Метнер пијаниста у свом дневнику *Свакодневни рад пијанисте и композитора* и спису *Муза и Мода*

Животни пут је Метнера пијанисту одвео ван граница Русије 1921. године. Боравио је у земљама западне Европе, наступао као пијаниста и бавио се композиторским радом. Његови концерти су примани са великим успехом у Паризу, Лондону, и другим центрима Европе и Америке, посебно 1927. у Совјетском Савезу. Сложен живот странца са непрекидним стрепњама за егзистенцију није га спречио да упорно ствара. Имао је у својој супрузи Ани Михајловној верног друга, истомишљеника и пратиоца у свим животним ситуацијама. Метнер се активно бавио концертном активношћу током целог живота. Због тога не треба да чуди постојање његовог Дневника под називом *Свакодневни рад пијанисте и композитора*, у коме је бележио своја размишљања о процесу пијанистичког и композиторског рада. Кратке поруке углавном у виду аутосугестивних, подстицајних реплика, говоре о апсолутној посвећености уметничком процесу.

Метнер непрекидно води рачуна о равнотежи емоције и мисли, о балансу духа и материје. За аутора је изузетно значајна верност класичним темељима уметности - лепоти и истини. У Дневнику је веома много реченица посвећено природности пијанистичког апарата, његовој функционалности, а све у служби лепоте. Књига - дневник садржи четири поглавља: 1) Опште одреднице у раду пијанисте 2) Рад на засебним елементима музичког извођаштва 3) О вежбама 4) Белешке о раду композитора. На крају Дневника налазе се нотни примери Метнера за развој технике (прстију, трилера, вежби за истезање, дуплих нота, октава и акорада). Стваралачко и извођачко искуство Метнера, сигурна сам, помоћи ће пијанистима да досегну жељена уметничка остварења и циљеве.

Иако је боравио далеко од домовине Метнер је сачувао духовну везу са Русијом и остао одан руској култури. Није подлегао туђим утицајима на своје музичко стваралаштво. У својој књизи *Муза и Мода* он се осврће на естетику музике и њен основни смисао. Како је књига упућена првенствено млађој генерацији, Метнер позива на већу веру у уметност: “Желим да говорим о музици, као о матерњем језику сваког музичара [...] Ја верујем не у своје речи о музици, већ у саму музику. Не желим да поделим мисли о њој, већ веру у њу. [...] Учити је нужно и научити је могуће оно у шта верујеш”.²³ У књизи се истиче да свака грана уметности поседује свој специфичан језик. Тако музички језик, или како Метнер каже “музички смисао”, чине хармонија, мелодија, ритам, форма и други елементи. Ти су елементи попут струна наших инструмената, и одсуство само једне лишава музику неопходне игре. Значај овакве проблематике потврђује присуство ових елемената у првом делу књиге *Муза и Мода*.

Други део књиге је логичан наставак првог. У њему аутор отвара питања и даје одговоре везане за стваралаштво и извођаштво. Одељци су следећи: *Утицај и подражавање, Обичај и навика, Радозналост и пажња, Искуство и експеримент, Таланат и способности, Укус, Стваралаштво*, итд.

23 Николај Карлович Метнер: *Муза и Мода*, Париз, 1935, стр. 5

У Метнеровом клавирском стваралаштву остале су јасне класичне мисли, логика развоја музичког садржаја и форма композиције. У односу на хармонски склад мисли и мелодијски цртеж, он остаје веран својој музичкој интуицији. “Музика не приказује слике из живота. Она понекад подсећа на њих у својој песми”.²⁴ Потом мисао проширује: “Песма музике треба да буде човечна, да има своју природну основу, своје корене, своје идеје, да би била разумљива човеку.”²⁵

Композитор се много бавио проблематиком савремености и наслеђем прошлости: “Сваки уметник дужан је да истовремено буде и савремен и стар као свет.”²⁶ Бранио је уметничке принципе прошлости јер је у њима видео богатство. Сматрао је и да је стваралаштво Бетовена, Бизеа, Баха и Грига утемељено на *песми и игри*. У поменутој књизи *Муза и Мода* разоткрива моменте модернизма који нису одговарали потребној музичкој лепоти: “Обична свакидашња бука, забележена нотним знацима, издаје се за музику [...] хармонија се од очаравајуће лепотице преобразила у страшило, контрапункт од сложене шаховске игре у празно пренемагање, форма није ни жалосна шема, већ је као маска.”²⁷ Модернизам је строго процењивао: “А модернизам, то је мода на моду. Модернизам је пристајање целог поколења у ћутању - протерати музу, пређашње надахнуће и учитељицу песника и признати моду као неограничену владарку и врховног судију.”²⁸

Књига *Муза и Мода* наишла је на велико одобравање Рахмањинова који је у њој нашао много оштроумних мисли, интересантне и садржајне поставке. Штампана је уз помоћ Рахмањинова у његовој едицији *Taur* у Паризу, 1935. године. Не треба се чудити да Метнер види велику опасност за опстанак уметности и позива ствараоце да се врате традицијама прошлости - песми као нити која ће самим тим омогућити да сваки уметник буде савремен.

24 Николай Карлович Метнер: *Муза и Мода*, стр. 98

25 Исто, стр. 154

26 Николай Карлович Метнер: *Повседневная работа пианиста и композитора*, Москва, Музгиз, 1963, стр. 17

27 Николай Карлович Метнер: *Муза и Мода*, стр. 92 и 70

28 Исто, стр. 108

2.4.2 Особености стила

Основна црта Метнеровог стила односи се на развој тематизма. Тај развој дотиче све елементе музичког ткања и провлачи се кроз дело као нит. То је за Метнера “црвена нит” мелодије.²⁹ Понекад се та нит уочава врло јасно, некад скривена у фактури, али се развија непрекидно.

Метнеров музички сензибилитет га сврстава у танане лиричаре, сродне Рахмањинову и Скрјабину. Сви су створили чудесно надахнуте клавирске странице. Метнеровој индивидуалности својствен је лиризам са цртама интелектуализма. Аутор је предосећао талас промена у 20. веку. Свој дар и стваралачка хтења манифестовао је кроз романтичарску узбудљивост, лирске импулсе и сурово усредсређени интелект.

Хармонски језик заузима посебно место, о чему говори и сам аутор у свом делу *Муза и Мода* користећи термин “светло-тама”.³⁰ Такође, присутност оркестарског писма у клавирској литератури асоцира на штрихове гудачких инструмената или дуге басове тонове дувача. Хармонски израз је код Метнера достигао висок степен мајсторства. “Хомофони начин мишљења је у ствари полифон”, сматрао је композитор.³¹ Хармонија је, по Метнеру самостална област и главна дисциплина у музичкој уметности. “Појам хармонија, која се тако често примењује у животу (у смислу саглашавања целина и потребе ка једноставности) најбоље се проналази у музичкој хармонији. Као музичка дисциплина она усаглашава, осмишљава све друге музичке дисциплине. Она се истовремено појављује као фундамент и цемент у музичкој грађи...”³²

Сама тема, по Метнеровом мишљењу, садржи у себи сав смисао музике. Она има свој пулс - ритам, свој склоп “светло – тама” у хармонији, свој дах у каденци, своју перспективу у форми.³³ Тема, пак, има шире значење него мелодија. Поучен улогом тема у Баховим фугама и Бетовеновим сонатама, он формира схватање да тема носи у себи појам мелодије, али да мелодија није увек тема. Значај теме је утолико већи јер она представља индивидуални печат карактерних црта композитора.

И ритмичка фактура краси, са својом сложеностју и богатством, Метнеров клавирски стил. Од раних опуса карактеристичан је посебан ритмички цртеж, посебна сложена полиритмија. Ритмичка самосталност сваког гласа у тесној је вези са полифоним мишљењем Метнера. У том погледу је функција ритма сродна Брамсовој. То је развој нових и сложених ритмичких фигурација. Тако Метнер полиритмијом залази у омиљене сфере покретљивости или плесног карактера.

Говорећи о форми, он је свесно везује за садржај: “Садржај и форма чине уметничко дело.”³⁴

Композитор у овом значајном извору поставља питање везано за однос субјективног и објективног у уметности, јасно разграничавајући индивидуално и субјективно. Противио се

29 Николай Карлович Метнер: *Повседневная работа пианиста и композитора*, стр. 31

30 Николай Карлович Метнер: *Муза и Мода*, Париж, YMCA PRESS, 1978, стр. 47-48

31 Исто, стр. 68

32 Николай Карлович Метнер: *Муза и мода*, стр. 72

33 Исто, стр. 47

34 Исто, стр. 52

уметницима који су превасходно уживали у својој индивидуалности. “Истинска индивидуалност, као печат душе, исказује се онда када уметник најмање мисли о себи. Мисао о уметничкој индивидуалности, која постаје водиља у стваралаштву композитора и запажању слушалаца, - бескрајно је штетна за уметност. Кад постане доминантна таква мисао силује тему и стваралачки садржај”³⁵

Метнер се бавио и проблематиком односа између емоционалног и рационалног у уметности. Тврдио је да су такви моменти код истинског уметника нераскидиво повезани. Он не одобрава аспект да је музика искључиво језик осећања. За њега је подједнако важан и језик мисли. Музика почиње да говори тамо где је реч немоћна и зато је музика језик “неисказаних осећања и неисказаних мисли”.³⁶

Метнер се у свом стваралачком опусу и начину изражавања приближио Рахмањинову и Скрјабину. Он постаје истанчан лиричар, надахнут и очаравајући по својој непосредности осећања. Ипак, његова индивидуалност је из сасвим другог плана. Он је увек крајње јасан у односу на хармонију, мелодију и ритам. Он не нарушава основни смисао класичног музичког језика, већ га још више обогаћује бескрајним могућностима око основних хармонских стожера. Метнеровски лиризам нема национални карактер, попут толиких мелодија Рахмањинова. “Тема надахнутог Другог концерта Рахмањинова није само тема његовог бића, већ стално ствара утисак једне од најсветлијих тема Русије. Душа те теме је руска [...] Од првих удара звона осећа се уздицање Русије у свој својој величини”.³⁷ Лиризам Метнера има, пак, призив интелектуализма. Могуће је да су многи фактори утицали на овај појас интелектуализма у композиторовом опусу. Да ли је утицао начин мишљења који је недвосмислено имао филозофски правац? Или особине талента које су омогућиле да створи изузетно надахнуте странице музике, али ипак нису доносиле онај препознатљив руски мелодијски тонус? Можда и утицај старијег брата и његовог литерарно - уметничког окружења? Или је можда Метнер предосећао интелектуализацију уметности у 20. веку?

Ехо револуције 1905. оставио је траг на лиризму Метнера, који постаје мужевнији, суровијег колорита. У многим опусима из тог периода осећа се драматизам, херојство, воља и јак унутарњи порив. Не треба заборавити да је композитор био острашћен приповедачким стилем писања. Његове музичке идеје нису само одражавале појаве из унутрашњег и спољашњег човековог битисања. Метнер своје идеје радије везује за бајковитост. Реминисценце оживљавају нешто далеко и проживљено. Отуда код њега мноштво *Бајки (Сказки)* у клавирском опусу, које расплићу и оживљавају прошлост.

Узимајући у обзир све поменуте особености музичког језика Метнера с правом можемо да будемо истомишљеници Н. Мјасковског који пореди дела Метнера са графиком: “По мом схватању Метнер је графичар [...] Контуре његових мелодија су увек јасне и одређене. Линија споредних гласова детаљно је избрушена и потчињава се некаквој упорно присутној замисли. Дужина хармонски

35 Исто, стр. 145

36 Исто, стр. 9

37 Из књиге *Воспоминания о С. В. Рахманинове*, том 2, Музыка, 1988, стр. 350, чланак Н. К. Метнера

обликованих делова је могуће скраћена скоро до границе уметничке дозвољености (отуда нема живописности ни колорита). Хармонски распоред издваја се густином и својеврсним удвајањем, па хармонија такође добија карактер згуснутог црнила (тима се објашњава извесна замућеност и њена суровост). Ритмика, увек призната као богата, такође бира уситњен материјал. На крају, контрапунктско ткање је такође засићено. Тако Метнер као да из све снаге избегава широке потезе четкицом, избегава мрље, ваздух, бесконачност - избегава сликарство. Намерно сам рекао избегава, зато што он несумњиво уме (и не само уме) да буде и сликовит.”³⁸

38 Николай Яковлевич Мясковский: *Статьи, письма, воспоминания*, том 2, Москва, 1960, стр. 111

2.4.3 Соната - посебан идејни простор

Сонате заузимају централно место у стваралаштву Метнера. Осим што је бројчано премашио своје претходнике и савременике, он је волео сонатну форму. Она се среће и у три његова концерта, па у сказкама, али и другим композицијама мањег обима. Осим по значају, сонате су представљале спону у историјском континуитету руске сонате.

Метнерова идејна и жанровска сфера биле су изузетно богате. Композитор ствара *лирске* сонате (Соната - тријада, оп. 11), *лирско - епске* (Соната - бајка оп. 25, бр 1), *драмске* (Соната е мол, оп. 25), *патетичне* (Соната ге мол, оп. 22), *трагичне* (Соната це мол, оп. 39), *идиле* (Соната - идила, оп. 56), *Соната - вокализа*, оп. 41 је написана за глас и клавир.

Почетком 20. века нико се, осим Скрјабина и Метнера, није тако плодносно бавио сонатном формом. Метнер се ослањао на најбоље западне обрасце, али је у процесу писања клавирских соната приступао на различите начине. То је утицало на стваралачку идеју, на жанр и његов развој.

Створио је 14 клавирских, три дела за виолину и клавир, Сонату вокализу за глас и клавир, а сонатни принцип се среће и у многим његовим малим формама. Таква страст према жанру даје претпоставку да је управо соната била најадекватнија форма изражавања мисли и идеја композитора. У њој је било могуће остварити процес јединства и хармоничност, као и формулацију и трансформацију првобитних идеја. Баш је у сонати Метнер могао да оствари свој аналитички и рационалан начин размишљања. О оваквом начину размишљања сведочи писмо брату Емилију: “Када почињем писмено да излажем своје мисли у мени се стално јавља врло смешна асоцијација разраде, као да пишем сонату”.³⁹ Тако је у Метнеровим сонатама приметна тежња ка органској целовитости и јасној музичкој форми. “Шема не може да постане форма. Али, добра форма, жива и стваралачка, увек може да се смести у шему”.⁴⁰

Питање целовитости музичког дела пратило је Метнера читавог живота. Истовремено, његово цизелирање уметничке форме тежи да “помири” крајњи индивидуализам са почетка 20. века. “У апсолутној, савршеној, божанственој уметности све је повезано, све је једнако важно, а истовремено, све је детаљ унутар целине”.⁴¹ Говорећи о форми Метнер је истицао да је она резултат највишег надахнућа, да се рађа из душе и увек интуитивно.

Највеће јединство у односу ставова Метнер је налазио у делима Баха и Бетовена, што је и условило оријентацију ка западним класичарима. Преузети принцип огледа се у јасним границама форме, одговарајућим тоналним плановима, док су напоредо приметни романтичарски импулси повезани са поемношћу и принципом монотематизма. Међутим, сонатна конструкција код Метнера увек је индивидуална, следи интенције композитора и оне душевне процесе које је он тежио да

39 Николай Карлович Метнер: *Письма*, Москва, Советский композитор, 1973, стр. 47

40 Из бележака Н. К. Метнера: *Процесы музыкального творчества* (Зборник радова РАМ им. Гњесина) выпуск 140. Москва, 1997, стр. 186

41 Исто, стр. 176

пренесе кроз музику.

Тако се кроз жанр сонате јасно пројектује личност композитора који на посебан начин усклађује у себи рационално и емоционално, интуитивно и свесно, немачке корене и руско уметничко васпитање. У категоријама рационалног и интуитивног, сагледано на најшири начин, издвајају се разнородне црте западног и источног мишљења. Уосталом, Метнер је увек тежио да помири супротности. Бринуо је о балансу медитативности и активности, био свестан разлике између пасивног осећања музике унутар бића и активног остварења на нотном папиру. Слична симбиоза различитих психолошких погледа и модела, карактерна за уметнички склад Метнера, била је типична за духовну атмосферу Русије почетком 20. века. Та симбиоза се остварила у уметничким струјањима епохе и на својствен начин нашла упориште у клавирској сонати. На пресеку векова клавирска соната је представљала синтезу руске и западноевропске традиције. Метнер је јасно откривао логику тематизма и његовог развоја, њихов непрекидан узајамни однос и трансформацију, а све заједно је у служби поретка целине. Идеја поретка се, попут лајтмотива, провлачи кроз читав опус Метнера. Његова склоност ка рационализацији и методичности јесу нити германског менталитета у структури композиторове личности. Истовремено, у његовим сонатама значајну улогу играју и теме које се преображавају варијационо.

2.4.4 Соната-бајка оп. 25, бр. 1

Соната-бајка, оп. 25 бр. 1 привлачи пажњу својим изразито приповедачким карактером. Богата тематски, она у трећем ставу остварује синтезу тематизма из претходних ставова, што је на пољу руске епске традиције било нарочито карактеристично. Аутор је интензивно развијао тематизам који га је често водио ка полифоном имитационом принципу (други и трећи став). Лирско епска Соната - бајка у це молу од првих тактова уводи извођача и слушаоца у бајковиту сферу. Прва тема одише приповедачким карактером са суптилним и нежним звуковима у преплитању руку. То потврђује ознака првог става: *Allegro abbandonamente* (произвољно, по сопственом осећању).

H. METNER. Op. 25, №1.
N. MEDTNER.

Allegro abbandonamente. (м.м. ♩=108.)

Piano

mf

f

crescendo

dim. *poco riten.* *p* *a tempo*

mf

30. Са почетка Сонате-бајке, оп. 25, бр. 1: бајковити штимунзи, омиљена сфера руских романтичара

Привлачна лирика прве теме убрзо се трансформише у бујни романтичарски ток силазних великих сексти (*largamente*, такт 15).

The image shows a page of musical notation for piano, measures 15 through 26. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features three systems of staves. The first system includes markings for *diminuendo*, *p*, and *f largamente*. The second system includes *p carezzando*, *crescendo*, *sotto*, and *sopra*. The third system includes *f largamente*, *p carezzando*, and *cresc.*

31. Омиљен поступак интензивирања клавирске фактуре у даљем току прве теме

Метнер у теми често користи узлазне и силазне интонације са контрасном динамиком "*p*" и "*f*" и тиме постиже утисак пространства и ширине. Друга тема наступа очекивано смирена у краћим музичким целинама (*tranquillo*, такт 26).

The image shows a page of musical notation for piano, measures 26 through 37. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features three systems of staves. The first system includes markings for *diminuendo*, *p*, and *(♩=92) tranquillo*. The second system includes **p* and *tr.* The third system includes **p* and *tr.*

32. Нова техничка средства прилагођена смиреном карактеру друге теме

После друге теме, Метнер се обраћа изненадном фис молу са елементима главне теме (такт 36), а потом виртуозној и динамичној краткој каденти. Завршни одсек *con moto* у ге молу (такт 45) оставља утисак потврде доминантног тоналитета (у којем је била и друга тема), али аутор постепено мења функцију. Он обогађује први став увођењем новог тематског комплекса *cantabile* (такт 49).

33. Сложен стваралачки поступак у Метнеровој организацији

Овакав модулатиони и тематски обрт сам по себи као да замеђује развојни део. Цитирана тема (*cantabile*) подсећа на материјал из експозиције - у горњем гласу на материјал друге теме, а у средњем гласу на прву тему у деоници леве руке. Карактер је сада промењен (у односу на претходни *con moto*), а у центру пажње су оригиналне мелодијске фигурације. Има се утисак да је створен сонатни облик са дуплом експозицијом, која ће се поновити после репризе у основном тоналитету. На крају првог става молски израз добија карактер дура.

Овакво решење првог става није било уобичајено. Могуће тумачење лежи у сонатној форми класичара, где се експозиција понављала. Понављање је омогућавало мање измене увођењем имитација, секвентног рада, варијационог поступка. Метнеру је то послужило као стимуланс за креирање нових формалних решења. Таквом решењу је најближа форма класичног концерта, у коме се понављање експозиције остварује између оркестра и солисте.

Други став, *Andantino con moto*, Метнер поставља у паралелни Ес дур.



34. Један од могућих изгледа фактуре у Метнеровим спорим ставовима

Читав став има карактер поеме у којој се основна тема на почетку излаже у једноставном изразу, да би се модулационим обртима и полифоним средствима распламсала у широко акордско излагање (*pleno*, такт 34).



35. И Метнер је, попут Рахмањинова, имао свој принцип “развијања” тематског материјала

Карактерна метнеровска полиритмија подржава приповедачки тонус и јединство развоја теме. Став је временски кратак, стреми кулминацији, а модулационе реплике на *agitato* и доминантни оргелпункт нагло се прекидају и наступа *attacca* маршевска тема трећег става.

Симптоматичан је метар трећег става (5/2) у коме се одвија главна тема са изразито хармонском функцијом.



36. Сложена организација финалног става потпомогнута специфичним метром и значајем хармонских функција

Композитор и у овом ставу наставља лирско - епску садржину. Теме се излажу са изузетном хармонском логиком, потврђујући стваралачки принцип одсуства “празних места”. Све је подређено функционалности и јединству интелектуализма и емотивности. Појавом теме из другог става, а нешто касније прве и друге теме из првог става, Метнер остварује апсолутно јединство троставачног плана. На крају музика нестаје у брзим линијама лидијског це мола.

3. Закључак

На пресеку 19. и 20. века у Русији клавирска соната је била један од жанрова који је у потпуности изразио основне тенденције времена: тежњу ка филозофској процени савремености у јединству са психолошким цртама личности. У сонати су се могли реализовати кључни психолошки ставови епохе: усмерење на уметност, самоспознају, интеграцију. Све то, у одређеној мери, објашњава необично велико интересовање за жанр сонате на пресеку 19. и 20. века.

Клавирска соната је објединила у себи идејне погледе на свет тог времена, укључила се у опште уметничке токове с почетка 20. века. Ту су се преплитали контрадикторни токови међу којима су најутицајнији били Симболизам и стил Модерне.

Култура руског Симболизма, као и сам стил мишљења песника и књижевника који су формирали овај правац, изникла је на пресеку две линије естетско - филозофског односа према стварности. Те две линије су се узајамно допуњавале али су се изражавале и самостално.

Упркос размимоилажењима међу симболистима, постојао је низ заједничких циљева. То су биле нове форме уметности као знак унутарњег поимања света, као принципијелно нови тип уметничког, естетског и религиозног мишљења. Симболизам је одражавао кризу традиционалног хуманизма, разочараност у идеале, и стваралачку неспособност личности да изађе из оквира свог "ја".

Истовремено је Симболизам требао да изрази сву пуноћу материјалних појава, али и да дубоко и садржајно искаже идеални смисао тих појава. То је био утопијски и грандиозан задатак: да путем уметности изразе идеално у материјалном, да створе живот по законима лепоте, да користе симбол као оруђе за преображај спољашњег окружења. Симболизам је био идејни стожер епохе, њен унутрашњи садржај, а Модерна је био спољашњи облик, леп, истанчан, осећајан, али истовремено логичан и хармоничан.

Соната је у том погледу била идеалан тип израза да обједини у себи форму (на логичан и слојевит начин) и филозофску дубину садржаја. Уметничка култура на пресеку 19. и 20. века тежила је "музикалности". Процват сонате као жанра изражавао је срж музике као естетско - филозофске категорије. Идеја жанра је продрла и у друге гране уметничког стваралаштва, остварујући у себи сав поредак настанка уметничког дела, као и његову спољашњу структуру.

Осврт и анализа на клавирске сонате из пера тројице руских композитора, Скрјабина, Рахмањинова и Метнера, убедљиво говори о заједничким композиционим елементима развоја тематизма. Индивидуалне пак особености сваког од њих исказале су се у складу са њиховим животним и стваралачким околностима.

Соната је као жанр прошла свој еволутивни пут. На том путу сонати је својствена *лиричност* и њен утицај, који су условили однос према клавиру. У првом плану су изражајност, тембр, колорит и кантабилни клавирски израз, неговање музичке линије и њене трансформације у општем тематском развоју. Полифонија, монотематизам и развој фактуре су такође прихваћене методе скоро код свих

композитора - симболиста.

Утицаји народног стваралаштва очити су у *мелодијском језику* клавирских соната.

Композитори су у најбољој мери искористили такав начин изражавања у коме се све више појављује њена *декламаторска* основа. Она је најупечатљивије речена у мелодици Рахмањинова и Метнера, у патетичним монолозима и карактеру епског (бајковитог) приповедања.

У сонатама су врло разноврсни *жанровски* извори. То су елементи игре - од првобитног “казачока” у сонатама Д. С. Бортњанског (Дмитрий Степанович Бортнянский), “мазурке” у сонатама Балакирјева, “валцера” и “марша” у сонатама Чајковског, па све до жанровских корена тематизма у сонатама Рахмањинова (лирска песма и успаванка, распеваност и хорска химничност, марш и звоњава звона). Посебну функцију жанровски извори имају у сонатама Метнера, и нарочито Скрјабина.

Принцип *симфонизма* одиграо је важну улогу у формирању жанра сонате. Он се остварио у самом циклусу кроз јединство, континуиран ток и интензитет музичких идеја. Рахмањин је остварио синтезу драмских и лирских принципа симфонизма, епских и народних извора.

Још једна карактерна црта је присутна на пресеку епоха. То је извођаштво композитора - пијаниста. Композиторске принципе излагања музичких мисли тројице великана немогуће је одвојити од извођачких, јер су они битно утицали на клавирско стваралаштво.

Тако је руска клавирска соната остварила значајне историјске и уметничке задатке на пресеку 19. и 20. века. Њен дуги пут пошао је од генерације око Глинке, освајао тековине романтизма и наговештавао будућа музичка збивања.

Библиографија

1. Алексеев, Александр Дмитриевич: *Русская фортепианная музыка*. Москва: “Наука”, 1969.
2. Белый, Андрей: *Символизм как миропонимание*. Москва: “Республика”, 1994.
3. Бердяев, Николай Александрович: *Самопознание. Опыт философской автобиографии*. Москва: “Мысль”, 1991.
4. Брянцева, Вера Николаевна: *С. В. Рахманинов*. Москва: “Советский композитор”, 1976.
5. Ванслов, Виктор Владимирович: *Что такое искусство*. Москва: “Изобразительное искусство”, 1988.
6. Васильев, Пантелеймон Иванович: *Фортепианные сонаты Метнера*. Москва: “Музгиз”, 1962.
7. Герман, Михаил: *Михаил Врубель*. Санкт – Петербург: “Аврора”, 1996.
8. Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки: *Воспоминания о Рахманинове* (том 2). Москва: “Музыка”, 1988.
9. Дельсон, Виктор Юльевич: *Скрябин*. Москва: “Музыка”, 1971.
10. Долгополов, Игорь: *Мајстори и ремек – дела: Руско сликарство XIX века* – том 2 (превод Неда Николић – Бобић). Београд: “Југославијапублик”, 1989.
11. Долгополов, Л. К.: *Поэзия русского символизма*. Ленинград: “Советский писатель”, 1969.
12. Зетель, Исаак Зусманович: *Н. К. Метнер – пианист*. Москва: “Музыка”, 1981.
13. Kirby, F. E.: *Music for Piano – A Short History*. Portland: “Amadeus Press”, 1997.
14. Келдыш, Юрий Всеволодович: *Рахманинов и его время*. Москва: “Музыка”, 1973.
15. Крючкова, В. А.: *Символизм в изобразительном искусстве*. Москва: “Изобразительное искусство”, 1994.
16. Лифарь, Сергей Михайлович: *Дягилев*. Санкт – Петербург: “Композитор”, 1993.
17. Лобанов, Павел Васильевич: *А. Н. Скрябин – интерпретатор своих композиций*. Москва: “Ирис-пресс”, 1995.
18. Лоски, Николај: *Достојевски и његово хришћанско схватање света*. (превод Мирко Ђорђевић). Београд, 1982.
19. Маркус, Станислав Адольфович: *История музыкальной эстетики* (том 2). Москва: “Музыка”, 1968.
20. Метнер, Николай Карлович: *Муза и Moda*. Париж: YMCA PRESS, 1978.
21. Метнер, Николай Карлович: *Письма*. Москва: “Советский композитор”, 1973.
22. Метнер, Николай Карлович: *Повседневная работа пианиста и композитора*. Москва: “Музгиз”, 1963.
23. Месхишвили, Эрна Петровна: *Фортепианные сонаты Скрябина*. Москва: “Советский композитор”, 1981.
24. Неклюдова, М. Г.: *Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начало XX века*.

- Москва: “Искусство”, 1991.
25. Рубцова, Валентина Васильевна: *Александр Николаевич Скрябин*. Москва: “Музыка”, 1989.
26. Сабанеев, Леонид Леонидович: *Воспоминания о Скрябине*. Москва: “КЛАССИКА – XXI”, 2000.
27. Сарабьянов, Дмитрий Владимирович: *Стиль модерн*. Москва: “Искусство”, 1989.
28. Стернин, Григорий Юрьевич: *Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков*. Москва: “Искусство”, 1970.
29. Из бележака Н. К. Метнера: *Процессы музыкального творчества* (Зборник радова РАО им. Гњесина) выпуск 140. Москва, 1997. (преузето из дисертације Кириосове, Е. И. “*Метод творческой работы Н. К. Метнера и особенности его художественного мышления*” - Москва, 1996.)
30. Соловьев, Владимир Сергеевич: *Общий смысл искусства*. Москва: “Искусство”, 1969.