

**Ignác Ádám- Szigeti Máté:**

## **A misztikus akkordon innen és túl. Kompozíciós problémafelvetések Alekszandr Szkrjabin *Prometheus* című művében**

Szinte valamennyi zeneszerző az utókor által emblematikussá minősített művek és az életműben meghatározónak látszó kompozíciós problémafelvetések nyomán foglalja el zenetörténeti helyét. Nincs ez másképp Alekszandr Szkrjabin (1872-1915) esetében sem: csaknem száz éves története során a Szkrjabin-recepció javarészt az op. 60-as *Prometheus: a tűz költeménye* című zenekari darabból, illetve a tonalitás legyőzésének szimbólumaként értelmezett „misztikus” akkordból kiindulva igyekezett magyarázatot találni a Szkrjabin – elsősorban kései - stílusával kapcsolatos problémákra.

Nem véletlen, hogy a Vaszilij Kandinszkij és Franz Marc által szerkesztett *Der Blaue Reiter*ben 1912-ben megjelent, első jelentősebb Szkrjabinról szóló esszé is a *Prometheus*ra és a hathangú hangzatkomplexumra koncentrál. A *Prometheus von Skrjabin*<sup>1</sup> címen publikált cikk annak a Leonyid Szabanejevnek a tollából származik, aki először nevezte a *Prometheus* alapakkordját misztikus-akkordnak. A zeneszerző bizalmas barátjaként számon tartott, matematikus-zenetudós Szabanejev 1914-ben, *Az ultrakromatika elmélete* című írásában új adalékokkal szolgált a Szkrjabin kései stílusát meghatározó akkordképződmény eredetére vonatkozóan, és amellet érvelt, hogy a kvartok láncolataként ismert és értelmezett akkord hangjai (C alaphang esetében: C-Fisz-B-E-A-D) voltaképpen a mindenkori alaphang 8-14. felhangjaiból vezethetőek le (a 12. kivételével). Szabanejev ezzel nem csupán azt kívánta igazolni, hogy Szkrjabin leleménye eltávolodott a felhangsor első hat hangjából építkező klasszikus összhangzattantól, hanem a szimbolista esztétika hatását is megsejtette az újszerű hangzat mögött, nevezetesen, hogy az alaphangtól így eltávolodó hangok az égi szférával, a kimondhatatlan és érzékfeletti régiókkal ápolnak kapcsolatot, s ekképpen Szkrjabin erősen spekulatív, okkultizmustól és modern misztikától sem mentes filozófiai nézeteivel is összefüggésben állnak.<sup>2</sup>

Ugyancsak a misztikus akkord vizsgálata vezette Zofja Lissát úgynevezett *Klangzentrum*-elméletének kidolgozásában, ami méltán tekinthető a második világháború előtti Szkrjabin-kutatás egyik legfontosabb állomásának. Az *Acta Musicologica* hasábjain publikált *Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik* című értekezésével Lissa először kísérte meg az *Art Nouveau* legfontosabb zenei történéseinek áramába ágyazni Szkrjabin életművét. Lissa tézise szerint a *Prometheus*ban megvalósított új kompozíciós rendszer a az Arnold Schoenberg által kidolgozott tizenkéthangú-technika történeti előképévé válhat, hiszen a tonális zenében előforduló hangzatkomplexumok viszonylagos önállóságát, elszigetelt egészként való értelmezhetőségét megszüntetvén egyetlen, már a zene megszületését megelőzően létező egységhez köti a kompozíció működését.<sup>3</sup> Lissa a *Klangzentrum* fogalmát Hermann Erpftől kölcsönözte, aki e terminus alatt olyan, előzetesen kiválasztott hangokból felépülő, meghatározott fekvésű és hangszínű, eredendően disszonáns hangzatokat ért, melyek a zenei folyamatban kiinduló- és nyugvópontként viselkednek, tehát *tonikai* természetűek. Az egykori *domináns* szerepét a *Klangzentrumok* közé ékelődő olyan szakaszok veszik át, melyek eltérő struktúrájuk révén a kontraszthatás és a feszültség hordozóivá válnak.<sup>4</sup> A szkrjabini *Klangzentrumok* működési elvére vonatkozó vizsgálatok később meggyőzően kimutatták, hogy ha számolt is Szkrjabin lokális hangzat-központokkal, azokat sem a *Prometheus*ban, sem a későbbi műveiben nem pusztán tonikai alaphelyzetként alkalmazta, hanem egyfajta „egészként”, amely megszünteti bármiféle harmóniai fejlődés lehetőségét és „eltérésként” csupán önmaga transzpozícióit ismeri.<sup>5</sup>

Noha Lissa a felhang- és kvartakkord-értelmezésekkel szemben Szkrjabin megértésének új, jelesül a konstruktív kompozíciós gondolkodásmód felől közelítő útját kínálta, értelmezése eleinte meglehetősen gyér visszhangra lelt. Érdemben először Hans Stuckenschmidt hivatkozott rá *Neue Musik* című könyvében. A német zenetörténész Szkrjabin alapakkordját és annak működését azonban csak felületesen vizsgálta, így aligha meglepő, hogy a *Prometheus* Schoenberg kvartakkordokkal operáló, op. 9-es Kamaraszimfóniájával állította párhuzamba.<sup>6</sup> A már Szkrjabin életében megszülető Szabanejev-féle felhang-elméletet elsőként Carl Dahlhaus kérdőjelezte meg 1957-ben. Dahlhaus felvetése szerint a misztikus akkord teljes mértékben

1 Sabanejev, Leonid: *Prometheus von Skrjabin*, in: *Der Blaue Reiter*, München, 1912

2 Kursell, Julia: *Schallkunst*, Wiener Slawistischer Almanach, Wien, 2005, 65-70.o. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy éppen Szkrjabin cáfolta elsőként barátjának sok vitát kiváltó téziseit, és kitarott ama elképzelése mellett, hogy ő tisztán intuitív módon, zongora mellett talált rá az újszerű hangzatra, így semmiféle teoretikus megfontolás nem vezette az akkord hangjainak kiválasztásakor.

3 Lissa, Zofja: *Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik*, in: *Acta Musicologica*, 1935/3, 15-21.o.

4 Erpf, Hermann: *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der Neuen Musik*, Wiesbaden, 1927, 122. o.

5 Id. Eberle, Gottfried: *Zwischen Tonalität und Atonalität*, Katzbichler, München-Salzburg, 49.o.

6 Stuckenschmidt, Hans: *Neue Musik*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1951, 14-15.o.

levezethető a tercek láncolatára épülő funkciós összhangzattan szabályszerűségeiből.<sup>7</sup> A misztikus akkord keletkezés- és recepciótörténetének mindmáig legteljesebb összefoglalását nyújtó Gottfried Eberle – egyetértésben Dahlhaus-szal – ugyancsak cáfolta a kvart-rétegződésre vonatkozó feltételezéseket és Szkrjabin életművéből hozott példák bősége tárházával igyekezett rámutatni a terc-kvint alapú tonális gondolkodás akkordidegen hangok fokozatos bevonásával történő mind erőteljesebb elkendőzésére, végül teljes kiiktatására.<sup>8</sup>

A Szkrjabin-centenárium (1972) időszakától kezdődően aztán számos új szemponttal bővült Szkrjabin zenetörténeti megítélése. Egyre inkább előtérbe kerültek a szkrjabini zeneszerzés kulcsát átgondoltak és precíznek tetsző rendszerekben felfedező elméletek. Ennek következményeképpen a *Prometheus* szisztémája és „híres” akkordja Szkrjabin atonalitás felé vezető útjában a pre-seriális zeneszerzés egyik figyelemreméltó, ám még nem teljességgel következetes formájává minősült át.<sup>9</sup> A *Prometheus* után keletkezett művek alapos vizsgálata csak megerősíteni látszott ezt, ugyanakkor új perspektívával gazdagította az analízist: az oktáv egyenlő arányú részekre történő felosztásával operáló, distanciális gondolkodásmód erőteljes jelenléte az utolsó zongoradarabokban új megvilágításba helyezte a misztikus akkord és a belőle származó kompozíciós eljárás életműben betöltött szerepét is.

\*

Utóbbi szempont szolgált kiindulásként jelen elemzés számára is, amely a *Prometheus* mögött kitapintható szerzői gondolkodásmód nyomába ered. Ennek érdekében mindenek előtt azt láttuk érdemesnek megvizsgálni, hogy bizonyítható-e, vajon a misztikus akkord valóban a *Prometheus* alapakkordja. Elemzésünk során először arra a kérdésre kerestük a választ, hogy ez az alapakkord mely kompozíciós sík működésére bír befolyással.

A *Prometheus* hangzásvilága meglehetősen egységesnek hat, még ha nyelvezetét tekintve oly távol rugaszkodik is a tonális-funkciós zenei idiómától. Ez mindenképpen magas szintű, elsősorban az akkordok rendszerében rejlő konstrukciót feltételez. Az akkordikában fellelhető működési elvek könnyen felfejthetővé válnak, ha annak elemeit – vagyis magukat a harmóniakat – egzakt arányrendszerben rögzítjük, hiszen az így nyert numerikus összefüggések az akkordokat egymáshoz mérhetővé és rendszerezhetővé teszik. Az arányrendszer alapját jelen esetben az egyes hangok közti distanciák, vagyis a hangközök képezik, melyeket a köztük lévő félhanglépések száma alapján határozzuk meg. (1-es lesz tehát a kisszekund-, 2-es a nagyszekund-lépés, stb., egészen a 12-sel jelölhető tiszta oktávig.)

Ennek alapján az alapharmóniaként jegyzett, és a mű legelején megszólaló „Prométheusz-akkord” a következő aránysorral írható le: 8:6:4:6:6:5:5, tehát nagyszext, tritonus, nagyterc, tritonus, tritonus, tiszta kvart, tiszta kvart.

1. ütem, A "Prométheusz-akkord"

Megfigyelve az arányrendszer belső összefüggéseit, két számhármast találunk, melyek elemeit összeadva (6+4+6, illetve 6+5+5) végeredményként mindkét esetben 16-ot kapunk, vagyis az egyes számhármastok szélső hangjai nagydecima távolságra vannak egymástól (itt: Disz-G és G-H). Ez az összefüggés, a 16-os szám kétfajta felosztási lehetőségéből adódóan, két teljesen eltérő hangzástípust eredményez, ami mindvégig meghatározó lesz a *Prometheus* hangzásvilágában. Már ebből is világosan kitűnhet, hogy a misztikus akkord valójában nem egyetlen összefüggés, sokkal inkább összefüggések halmaza, amely, mint látni fogjuk, zsinórmértékként szolgál minden további harmóniai történés számára, vagyis a benne fellelhető limitált hangközkészlet határozza meg a mű teljes akkordállományának felépítését. Ennek a hangközkészletnek az elemei valójában a páros számokkal jelölt intervallumok: a nagyszekund (2),

<sup>7</sup> Dahlhaus, Carl: *Alexander Skrjabin*, in: Deutsche Universitätszeitung 1957, XII., 18.o.

<sup>8</sup> Eberle, i.m. 16-31.o.

<sup>9</sup> ld. pl. Demova, Vera: *Skrjabins Einfluß auf das musiktheoretische Denken unseres Jahrhunderts*, in: Alexander Skrjabin, szerk: Otto Kolleritsch, Graz, 1980; Bowers, Faubion: *The new Scriabin*, St. Martin's press, New York, 1980

a nagyterc (4), a tritonus (6), és ezek fordításai: a kisszeptim (10) és kisszext (8), kiegészülve a tiszta kvarttal (5).

A misztikus-akkord műbéli összes előfordulását itt nincs hely felsorolni.

Következzék e helyett a darab egy olyan részletének kivonatolt változata, mely kitűnő szemléltetőeszközként szolgálhat arra vonatkozóan, hogy az előforduló akkordok alapján felírható számarányok mily erőteljesen „hivatkoznak” az alapakkord előzőekben vázolt törvényszerűségeire. (Valamennyi esetben - függetlenül az akkordfelrakás komplexitásától- a két fentebb említett arányhármastól (6:4:6 és 6:5:5) származó összefüggéseket látjuk kirajzolódni. Ugyanakkor hangsúlyozzuk, hogy a rendszer korántsem mechanikus: bár a 16 félhanglépésből (oktáv + nagy terc) álló hangköz mindvégig határt szab a harmóniai konstrukciónak, a közbülső tér kitöltésében a szerző szabadsága nagyobb. A hangzatok rendezése többnyire (példánkban: minden esetben) kis-szext (8) alapú.)

229. ütemtől:

8:6:4:6:5:5:4    8:6:4:6:5    8:6:4:6:5:5    8:6:4:8:10:5:5    8:4:2:4:6:5    8:6:10:5:5    8:6:4:6:5:5:10

8:6:4    8:6:4:6:5:5:10    8:6:4:6:5:5    8:6:4:6:5    8:6:4:6:5:5    8:6:4:6:5:5    8:4:2:4:6:5    8:6:4:4:2:5    8:6:4:5    8:6:6:4:5:5:10

Adódik a kérdés: a fent tárgyalt arányrendszer miként van hatással a mű horizontális rétegére, mennyiben eredője és mozgatója például az alapakkordhoz hasonlóan összefoglaló igénnyel fellépő, a kürtökön megszólaltatott *I. témának*.

5. ütem (Kürtök): Téma

Az idézett témában elsősorban a kis szekund (1) és kis terc (3) lépések dominálnak. Ez merőben eltér a misztikus akkord páros számokra épülő struktúrájától.

Emiatt felmerült, hogy léteznie kell egy olyan – harmadik – elvnek is, amely szintézist teremt a fentebb ismertetett két heterogén összefüggésrendszer között. Analízisünk során a mű két kevésbé exponált helyén találtunk rá egy modális skála háromszólamú felírására, amely mindkét esetben (a 149. és az 510. ütemekben) hárfa által kerül bemutatásra:

149. ütem, Hárfa:

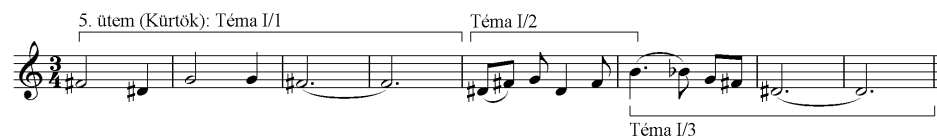
5 4 5 6 4  
6 4 5 4 5

Nehéz eldönteni, hogy ez az anyag mely kompozíciós síkhoz kötődik szorosabban, a motivikához vagy az akkordikához. Valahol mintha épp a kettő között képezne hidat, hiszen tulajdonságaiban egyaránt utal – az előzőekben tárgyalt – vertikális és horizontális összefüggésekre is. Itt jegyzendő meg, hogy ez a jelenség, vagyis a síkok közti határvonalak elmosódása általánosan jellemző a *Prometheus* szövés módjára, ami miatt érvényüket veszítik az anyag természetére vonatkozó olyasfajta hagyományos meghatározások, mint homofónia és polifónia, vagy dallam és kíséret; ehelyett sokkal inkább ezek „tört dimenzióiról” beszélhetünk. A probléma persze nemcsak a *Prometheus*ra érvényes, hanem Szkrjabin – és a korszak más szerzőinek (Debussy, Schoenberg, stb.) – életművében számos más helyen is felbukkan, jelezvén a zenei írásmód 20. század elejétől mind erőteljesebben érezhető változásait.

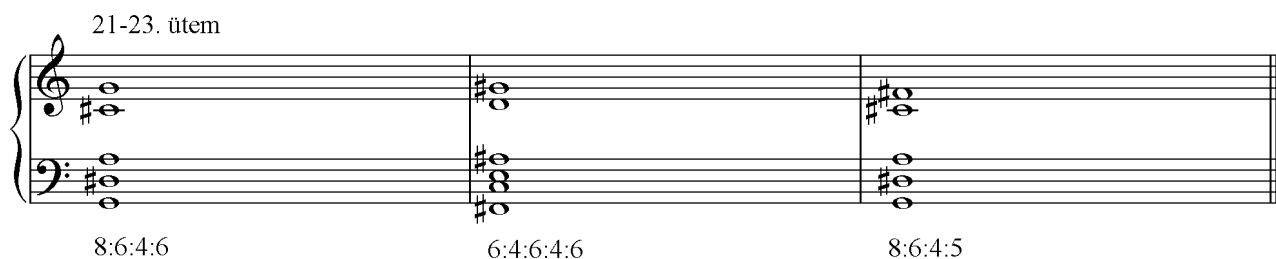
A modus vizsgálata két fontos kapcsolódási pontra irányítja figyelmünket: amennyiben a skála lépéssorozatát dallami ívként értelmezzük, akkor azt a 22. ütemben megjelenő, trombitán elhangzó témának (elnevezésünkben: III. téma – lásd alább) feleltethetjük meg. Ezt támasztják alá azon számsorok is, melyek e két megjelenési forma hangközlépéseit jelölik. A trombita-témáé 2-3-1-4-4 (nagyszekund, kisterc, kisseterc, nagyterc, nagyterc), a hárfa modusé: 1-4-2-2-3 (kisseterc, nagyterc, nagyszekund, nagyszekund, kisterc), ami lényegében az előző képlet rotációja. A modus és két további rotációjának (vagyis ugyanazon skála három különböző fokáról indított változatának) szimultán alkalmazásával jön létre az az akkordsor, amely a misztikus-akkord és valamennyi, belőle származtatható más hangzat hangköz-összefüggéseit magyarázza. Jól láthatóan öt, teljesen eltérő hangközrelációkkal bíró akkord alakul a skála háromszólamú felírása nyomán. Ez az ötelemű halmaz lefedi a mű teljes hangzatkészletét: a továbbiakban minden, hangközarányaiban rögzített akkord (beleértve természetesen a misztikus-akkordot is) eme hármashangzatok aránypárjaira épül, ezek kombinációs lehetőségeit veszi alapul.

Nehéz, mondhatni lehetetlen eldönteni, mi lehetett először Szkrjabin „kezében”: a misztikus-akkord néven jegyzett hangzatkomplexum, vagy a négy különböző hangközlépésből konstruált modus, ám annyi bizonyos, hogy ezek egymásból erednek, és tulajdonságaik a kompozíció valamennyi hangzásformájában visszatükröződnek, legyen szó akár dallamfordulatokról, akár összhangzásokról. Ebben a tekintetben a *Prometheus* mintha valóban a Bécsi Iskola zeneszerzői törekvéseinek irányába mutatna: a schoenbergi módszer alapja ugyanis egy olyasfajta kompozíciós elv, amely egy előzetesen kidolgozott zenei anyagot állít a forma szolgálatába. Ez a matéria a prekompozíciós fázisban még nem kap formai jelentést, csak az időbeli realizáció során nyeri el valódi formai értelmét. Ez alapján azt is mondhatnánk, hogy a komponálás folyamata nem más, mint az analízis egy speciális fajtája: a szerző egy felvázolt eszköztár belső összefüggésinek vizsgálatán keresztül építi ki a magasabb rendű struktúrákat.

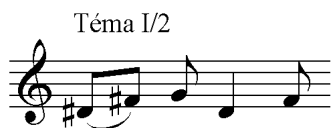
Szkrjabin zenekari költeményének kezdete, amelyet a szakirodalom jobbára *lassú bevezetésként* tart számon, csak megerősíteni látszik az analitikus zeneszerzői szemléletmód jelenlétére vonatkozó feltételezéseinket. A *Prometheus* működéséhez szükséges eszköztár ugyanis már a partitúra első 25 ütemében készen áll. A szerző a zenei anyag egészét mozgató harmóniai és motivikus alapelemeket, jelesül a misztikus akkordot, a már említett nyolcütemes *I. témát*, a hárfa-modussal rokon *III. témát*, valamint a középük ékelődő, két kvart-akkord (G-C-F ill. Cisz-Fisz-H) alkotta *II. témát* kompozíciója legelején a hallgató elé tárja:



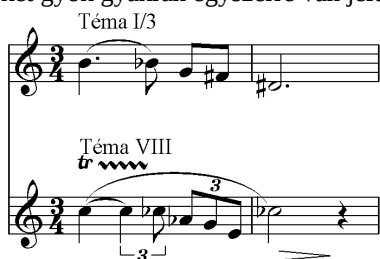
Fontos ugyanakkor megjegyeznünk, hogy ezek szerepéről, a darabban betöltött formai funkciójáról kezdetben *semmilyen* információval nem rendelkezünk, mivel az említett elemek zeneileg nem lépnek „működésbe”. Adott egy, a tonális-funkciós zenei gondolkodás szempontjából elsősre definiálhatatlan hangzatkomplexum, amely nagyon lassan mozdul, és mikor mozdul, akkor sem változik: különböző alakváltozatokban ugyan, de mindig ugyanazt halljuk. Még az egyetlen elkülönülő látszó hangzasképlet is (22. ütem) csak az alapakkord egyfajta váltóharmóniája, ám ennek jelenléte sem változtat a tényen, hogy eleinte semmiféle harmóniai történés nem mutatható ki; az anyag minden ízében statikus marad.



A három téma ezzel szemben feltűnő strukturális eltéréseket mutat. Mindháromban más hangközök és ritmikai képletek dominálnak, ráadásul időhosszaik tekintetében is nagyon különböznek egymástól. Belépésüket és sorrendjüket sem indokolja látszólag semmi, hacsak az nem, hogy az egyenlő distanciákon alapuló gondolkodás három különböző formáját mutatják be gyors egymásutánban. Az I. téma első teljes elhangzását követően<sup>10</sup>ugyanis a belőle kiváló rövid motivikus sejtben (Téma I/2) az 1-3-as (kisszekund ill. kisterc) modell válik uralkodóvá,



<sup>10</sup>Amely egyben az utolsó is: a téma ugyanis nyomban három részre szakad (Téma I/1, Téma I/2, Téma I/3). Az első két gyök gyakran egyszerre van jelen, a harmadik azonban mindinkább leválik és önálló (VIII.) témává alakul át.



a II. témában a tiszta illetve bővített kvart (5-6), míg a III. témában a nagyszekund és nagyterc (2-4). Amilyen bizonytalanság övezi kezdetben e témák jelentését és értelmét, a későbbiekben ugyanígyra egyértelművé válik, hogy az első ütemekből lényegében a tematikus építkezés teljes eszközkészletét is kiolvashatjuk. A szóban forgó témák nemcsak gyakori visszatérésük által nyernek többletjelentést (pl. az I. téma valamely gyöke (Téma I/1, I/2, I/3) különböző transzpozíciók, transzformációk és mutációk során nem kevesebb, mint 54-szer fordul elő a kompozícióban, míg a III. téma 25 alkalommal tűnik fel), hanem azáltal is, hogy valós vagy látens jelenlétükkel (értsd: karakter és hangköz-arányok tekintetében rokon témák belépésével) teljes formarészeket jellemezhetnek illetve választhatnak el egymástól.

E dolgozatnak nem tárgya a *Prometheus* kizárólag tematikus alapokon történő formai elemzése, egy rövid kitérő erejéig azonban mégis érdemes a mű első 25 ütemének a nagyformában betöltött szerepéről szólni.

A *Prometheus* formai felépítéséről született értelmezések nagy része megegyezik abban, hogy – a *Poème de l'extase* (op. 54) című zenekari költeményhez hasonlóan – Szkrjabin utolsó szimfonikus alkotása is kötetlen szonátaformában íródott. Egyfajta expozíció, kidolgozás, repríz és kóda még csak-csak kitapintható a műben, ám a fő formai egységeken belüli alegységek (pl. az expozíció fő- és melléktema-területei, vagy az átvezető részek) határainak, és a témák hierarchiájának megállapításakor az elemző komoly nehézségekbe ütközik.<sup>11</sup> A szonáta-elvből kiindulók számára a mű első taktusainak vizsgálatakor további nehézségeket okozhat, hogy e szakasz – abban az alakban legalábbis, ahogyan először megjelenik – többé nem tér vissza, ellentétben a 26. ütemtől kezdődő téma-területtel, amely – későbbi visszatérése miatt – bizonyos értelemben az expozíció tényleges kezdetének tekinthető. Az első huszonöt ütemben – mint fentebb említettük – ugyanakkor megtalálható a mű teljes kompozíciós eszközkészlete (a misztikus akkord és az első három téma). Ezek folytonos visszatérése, illetve egészen a darab záró taktusaiig kimutatható állandó jelenléte azt sugallja, hogy nem csupán egy szonátaforma *lassú bevezetőjével* van dolgunk – miként a Harmadik szimfóniában, vagy a *Poème de l'extase*-ban –, hanem egy sajátos, ha tetszik: *formán kívüli* formarésszel, amely látszólagos elszigeteltsége ellenére a formai építkezés alapkövévé is válik.

\*

Nemcsak kultúrtörténeti szempontból izgalmas, de a misztikus akkord és a teljes költemény működési elvének vizsgálatakor is gyakorta a figyelem középpontjába kerül a *Prometheus* két fényszólama,<sup>12</sup> melyek működését pontos notáció rögzíti ugyan, alapos átgondolásra szorul azonban egyrésztől technikai kivitelezésük módja, másrésztől tulajdonképpen céljuk is, hiszen nem-akusztikus jelrendszerről lévén szó, feltételezhetnénk, hogy a zenei folyamattól működésében teljesen független jelenséggel állunk szemben.

A fényszólamok analízisét megkönnyítette, hogy Szkrjabin az eltérő színű fényhullámokat eltérő hangmagasságokkal jelölte, ráadásul azt, hogy egy adott szín elvben mennyi ideig látható, szintén pontos ritmikai értékekkel rögzítette, vagyis: a vizuális és zenei jelek közti átkódolást már ő maga elvégezte a komponálás során. Ha ezek után a „fényszólamok” tisztán zenei jelentéstartalmát vizsgáljuk, világosan elkülöníthetünk két réteget: egy időben sűrűn és egy ritkábban változó anyagú szólamot. Utóbbi elemei között magasrendű koherencia sejthető. Ha ugyanis egymás mellé írjuk a nagy időbeli távolságokban megjelenő, hangokba kódolt színelemeket, egy egészhangú skálát, pontosabban annak hét fokát kapjuk: Fisz-Asz-B-C-D-E-Fisz. Ez értelmezésünkben a szonátaelv

11 Clemes Christoph von Gleich például az általa kijelölt expozíciót öt csoportra javasolja felosztani- ennek eredményeképpen egy lassú-lassú-gyors-lassú-lassú szimmetrikus építkezést tud kimutatni, ami nagy hasonlóságot mutat a *Poème de l'extase* expozíciójának felépítésével, in: Gleich, Clemens-Christof von: *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin*, Bilthoven, 1963, 72-73.o.

12 Amely egyetlen ponton: a mű mértani középpontjában (303. ütem) háromszólamúvá válik

végsőkig vitt redukciója, sőt, egyfajta pótléka, amely a kompozíció ilyen elemi szintjén is képes érvényre jutni anélkül, hogy azt egy teljes motivikai, funkciós, és hangnemi összefüggésrendszer is erősítené.

De felmerül a kérdés: milyen konkrét kapcsolatok rajzolódnak ki a fényszólam „hangjai” és a valós hangmagasság-viszonylatok között? Az alábbi kottapélda már-már didaktikus módon tárja elénk a második fényszáv elemei és a lokális hangzási jelenségek közti szoros köteléket. Emlékezzünk vissza a hárfa által exponált modus háromszólamú felírására: a most idézett akkordsor elemei a modus 6:4 és 4:4 aránypárokkal leírható „származékai”, melyek mixtúra-szerűen rendeződnek egymás mellé. Az akkordok alaphangjai lényegében megegyeznek a „sűrűn” változó fényszólam „hangjaival”.

427. ütemtől:  
Zongora + zenekar

The image displays a musical score for piano and orchestra. It is divided into two systems. The first system shows a piano accompaniment with a 6:4:4 ratio indicated by an arrow. The second system shows a more complex piano accompaniment with various chords and a melodic line in the upper register.

Ha az egyes formarészekre vonatkoztatva (melyeket a „fény-organapont” változásainak megfelelően különítünk el egymástól) összegyűjtjük a bennük leginkább domináló hangmagasságokat, ugyanazt az egészhangú skálát kapjuk, mint amit az első fényszólam jelrendszeréből származtatattunk. Ez alapján megállapítható, hogy a fény-organapont hangjai a darab *quasi* hangnemi rendjét foglalják magukban. A tonális zene bizonyos vonásainak átöröklődése a másik fényszólamban is megmutatkozik: ha az imént hangnemi rendet említettünk, a sűrűbben változó fényszólamban is egyfajta funkciós rend vázának tekinthetnénk, mivel elemei a lokális hangzások centrumhangjait jelölik.

Persze ezek csak „kölcsonvett” fogalmak; kizárólag átvitt értelmükben használhatjuk őket a jelenségek leírására, mert a szkrjabini nyelvezet jelentősen eltávolodott a tonális idiómától. A probléma éppen abban gyökerezik, hogy a tonalitás jegyeinek ezek voltaképp csak pótlékai, a

formai percepció „segítségükkel” még egyáltalán nem válik könnyebbé, hiszen jól látható, hogy a szonátaelv például leginkább strukturális szinten jelenik meg a műben, pusztán hallás útján aligha érzékelhető. Valószínűleg nem utolsósorban ez tette szükségessé a fényszólamok jelenlétét is, hiszen ahol a nagyforma akusztikusan már nem érzékelhető, szükség van egy más érzékekre ható jelrendszerre, amely egyértelművé teszi a formarészek közti differenciálódást.

\*

Összefoglalva az eddigieket azt mondhatjuk, hogy Szkrjabin *Prometheusa* a 20. század folyamán kiteljesedő *szerialis* zeneszerzői gondolkodásmód egyik igen figyelemreméltó korai példája. Az időbeli elrendezést megelőzően megalkotott zenei alapanyag használatára (ld. a bevezető szakasz eszköztárát, vagy éppen a hárfa-modust) az orosz komponista halálát követő évtizedekből – sőt, egészen a mai napig – bőségesen hozhatunk példákat.

A Szkrjabin művében kibontakozó, forradalmi újszerűsége és kísérleti jellege mellett meglepően átgondoltnak tetsző hangrendszer nemcsak a tonalitás felszámolásáért tett erőfeszítéseinek tekintetében rokon a 20. század elején szárnyait bontogató zenei modernitás egykorú alkotásaival, hanem abban is, hogy a formai elrendezés és az időbeliség újonnan felvetődő problémáit – kielégítő válasz helyett - csak spekulatív eszközökkel képes áthidalni. A tonális zenei nyelvvel szembeni alternatív utak megtalálására törekvő szerzők a századfordulón mind gyakrabban találták szembe magukat azzal a kérdéssel, hogy az általuk kidolgozott hangrendszerek miképpen egyeztethetőek össze a zenei időbeliséggel. Ha ugyanis a hang- és időbeli rend közül bármelyik is megváltozik működési mechanizmusa tekintetében, a másik is újradefiniálásra szorul.

A Szkrjabin *Prometheus*ával kapcsolatos legfőbb formai dilemma talán éppen az, hogy a szerző – legalábbis e művében még – nem találta meg a meggyőző megoldást a funkciós összhangzattan szabályaitól és szükségszerűségeitől megszabadított hangzóanyaga időbeli lekerekítésére. A *Prometheus* akkordjai az egyenlő distanciák elvén történő építkezésük következtében mindig „önmagukba” transzformálódnak, jelentősen tompítva, sőt, szinte megszüntetve a feszültség-feloldás relációk lehetőségét. Ez természetesen a formai építkezésre is erős kihatással van. A funkciós zenében ugyanis, a funkciók túl azon, hogy minőségi szempontból egymástól is élesen különböznek, az egyes formai egységeket is képesek eltérő jelentéssel és karakterrel felruházni (gondoljunk csak a zárlati helyekre, ahol az akkordok közt fellelhető funkciós viszonyok nemcsak lokális jelenségként értelmezhetőek, de az őket megelőző teljes formarész „tonalitására” is befolyással vannak). Ezzel szemben, Szkrjabin misztikus akkordra és variánsaira illetve karakterükben alig különböző témákra épülő kompozícióján egyfajta *omnitemporalitás* lesz úrrá. A műalkotás teleologikus íve, „története” teljesen eltűnik, minden lekerekítetlennek, ciklikusnak hat.

Talán maga a szerző is érezte, hogy a *Prometheus* és a mögötte álló összefüggésrendszer időbeli lekerekítése, más szóval: lezárása rendszer-immanens eszközök segítségével immár nem lehetséges, s műve mindaddig „nyitva” marad, amíg magából a rendszerből nem történik meg a kilépés. Csak ez magyarázhatja a darab legvégén megszólaló, minden szempontból rendszer-idegen dūr-hangzások jelenlétét:



581. ütemtől  
Zenekar, zongora:

Musical score for measures 581-586. The score is written for piano and orchestra. The piano part is in the upper staff, and the orchestra part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 10:4:2. The score consists of six measures. The first two measures have a 10:4:2 time signature. The third measure has a (7):10:4:2 time signature. The fourth measure has a 6:4:6:6 time signature. The fifth measure has an 8:6:4:5 time signature. The sixth measure has a 6:4:6:6 time signature. The piano part features a series of chords, and the orchestra part features a series of chords.

"Fény-szólam"

Musical score for "Fény-szólam". The score is written for piano and orchestra. The piano part is in the upper staff, and the orchestra part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The score consists of six measures. The piano part features a series of chords, and the orchestra part features a series of chords.

590. ütemtől,  
Zenekar Tutti, Kórus:

Musical score for measures 590-591. The score is written for piano and orchestra. The piano part is in the upper staff, and the orchestra part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two measures. The first measure has an 8:6:4:5:9:8 time signature. The second measure has a 7:9:8:7:9 time signature. The piano part features a series of chords, and the orchestra part features a series of chords.

A teljes zenekaron és kóruson háromszoros fortissimóval harsogó Fisz-dúr akkord nem a romantikus apoteózis hangja, hanem egy *végtelennek* tetsző absztrakt folyamat kényszerű végállomása, s talán: fel- és beismerése egy grandiózus terv – a hagyományos tér-idő relációkat megszüntető mitikus zenemű – kivitelezhetetlenségének.