

MAŁGORZATA MATECKA
Lublin

ESTETYCZNO-PROGRAMOWE TRADYCJE ROMANTYCZNEJ MUZYKI EUROPEJSKIEJ WE WCZESNEJ TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA SKRIABINA

Aleksander Skriabin (1872-1915) należy do najwybitniejszych kompozytorów europejskich przełomu XIX i XX wieku i największych indywidualności w historii rosyjskiej kultury muzycznej. Jego fenomenalny talent, wsparty staranną edukacją w Konserwatorium Moskiewskim (w klasach: fortepianu u Wasyla Safonowa, kontrapunktu i teorii u Siergieja Taniejewa, kompozycji u Antona Arenskiego) oraz nieustannie pogłębianą wiedzą filozoficzno-literacką, umożliwiły mu rozwinięcie szerokich horyzontów myślenia humanistycznego. Obdarzony wszechstronnymi zdolnościami, nieprzeciętnym umysłem, wyjątkową intuicją i osobliwą twórczą pasją, wypowiadał się w różnych dziedzinach sztuki. Był cenionym kompozytorem, pianistą, profesorem Konserwatorium Moskiewskiego oraz autorem licznych tekstów literackich.

Kariera autora *Prometeusza* (*Prometheus*) wiązała się z jego bogatą działalnością koncertową. Podążając śladem dziewiętnastowiecznych wirtuozów: Niccola Paganiniego, Roberta Schumanna, Fryderyka Chopina, Ferenc Liszta, występował z popisowymi recitalami na największych europejskich i amerykańskich estradach, imponując znakomitą techniką pianistyczną oraz brawurowością hipnotyzujących interpretacji, które zawsze trafnie oddawały charakter wykonywanych utworów. Opromieniony sławą, sukcesami międzynarodowymi, uznany został za jednego z najbardziej interesujących artystów epoki modernizmu i najwybitniejszych twórców–nowatorów¹, dążących do urzeczy-

¹ Aleksander Skriabin był twórcą nowatorskiej, filozoficzno-ekspresjonistycznej koncepcji muzyki, która, w zamierzeniu kompozytora, powinna uszlachetniać słuchaczy przez wprowadzanie ich w stan ekstazy. Jego dążenie do pełnego zsyntezowania wszystkich dziedzin sztuki (muzyki, tańca, plastyki, literatury) miało zostać w pełni zrealizowane w nie ukończonym misterium – *L' Acte Préalable*. W twórczości fortepianowej i symfonicznej Skriabin wzbogacił

wistnienia wielkiego marzenia romantyków – stworzenia dzieła totalnego, obejmującego cały wszechświat i syntezującego wszystkie dziedziny sztuki.

W działalności kompozytorskiej, koncertowej, w utworach muzycznych, literackich kierował swoją uwagę ku ideałom humanistycznym. Odwoływał się do wyobraźni, intuicji twórczej, głęboko przenikał wyidealizowany świat uczuć, wrażeń, sugestywnie eksponując własną osobowość. Przekonanie o swej wyjątkowej misji i wielkości, kult nadwrażliwości oraz nieustanne poszerzanie horyzontów widzenia wielu zjawisk powiodły go w kierunku wieloznacznych form wypowiedzi, w których logika kompozycji ustępowała swobodnemu fantazjowaniu.

Niezależność twórcza, spontaniczność przeżyć i doznań stanowiły dla Skriabina wartość najwyższą. Z jego utworów, natchnionych głębokim subiektywizmem, przebija kunszt bardzo swoisty: szczególny stan napięcia emocjonalnego, poetycka obrazowość oraz tendencja do prezentowania form i struktur otwartych na nieskończoność.

Autor *Boskiego poematu (Le Divin Poème)* już od najmłodszych lat zdradzał skłonność do marzycielstwa i dawał się unosić wizjom romantycznym, co znajdowało swoiste mistyczno-poetyckie odzwierciedlenie w kompozycjach fortepianowych, symfonicznych, literackich, w których namiętnie manifestował swą egzaltowaną osobowość. W wielu utworach wyraźnie nawiązywał do tradycji sztuki europejskiej, oddalonej od rodzimej muzyki rosyjskiej – przepojonej smętną elegijnością, motywami ludowymi, preferującej narodowe ideały artystyczne². Dostrzec to można już we wczesnej twórczości (lata 1885-1903), która krystalizowała się pod wpływem F. Chopina, F. Liszta, R. Wagnera oraz późnego L. van Beethovena. Muzykolodzy niejednokrotnie zwracali uwagę na bogactwo skriabinowskich modulacji oraz specy-

harmonikę – stosował akordy o budowie kwartowej, które stały się podstawą jego skali „mistycznej”. Por.: M. M a t e c k a, *O wzajemnym przenikaniu się sztuk w filozoficzno-ekspresyjności twórczości Aleksandra Skriabina*, „Slavia Orientalis” 1997, nr 3, s. 422.

² Podstawy szkoły narodowej w dziewiętnastowiecznej muzyce rosyjskiej (operowej, instrumentalnej, lirycznej wokalne) zapoczątkował M. I. Glinka. Do zdobycy Glinki nawiązał A. S. Dargomyżski oraz kompozytorzy Potężnej Gromadki (M. A. Bałakiriew, A. P. Borodin, C. A. Cui, M. P. Musorgski, N. A. Rimski-Korsakow), których celem było stworzenie stylu muzycznego, opartego na folklorze rosyjskim. Na estetykę tego ugrupowania wywarła wpływ publicystyka społeczna N. G. Czernyszewskiego, N. A. Dobrolubowa, A. I. Hercena oraz myśl muzyczna A. N. Sierowa i W. W. Stasowa. Również w twórczości P. Czajkowskiego, który nie deklarował się po stronie rosyjskich ideologów muzyki i przez długie lata uważany był za kompozytora kosmopolitycznego, dostrzec można wiele utworów przepojonych „duchem rosyjskim”.

ficzną kolorystykę instrumentalną faktury fortepianowej, zbliżoną do utworów Chopina. Podkreślali, charakterystyczne dla Liszta, pomysły harmoniczne wychodzące poza granice funkcyjności, ostrą dysonansowość, bogatą instrumentację, tendencję do jednoczesnościowej budowy utworów symfonicznych. Sygnalizowali również zamiłowanie Skriabina do typowo wagnerowskiego soczystego brzmienia orkiestry, połączone ze skłonnością do uwypuklenia czynnika ekspresyjno – dramatycznego. Mimo wielu cennych i interesujących prac naukowych, krytycznych, popularnonaukowych³, poświęconych twórczości autora *Poematu ekstazy* (*Poème de l' Extase*), wielokierunkowe powiązania Skriabina ze sztuką europejską nie są jeszcze w pełni zbadane – wymagają szczegółowych analiz teoretycznych i gruntownych studiów o charakterze estetycznym, które nie tylko wzbogaciłyby wiedzę o warsztacie artystycznym kompozytora, ale również mogłyby wyjaśnić wiele problemów i wątpliwości zogniskowanych wokół niezmiernie skomplikowanych relacji między muzyką, filozofią, sztukami plastycznymi oraz literaturą w twórczości tego wybitnego rosyjskiego modernisty, reprezentującego w swoich dojrzałych dziełach osobliwy wizyjno-poetycki ekspresjonizm.

Ten ograniczony rozmiarem artykuł, skoncentrowany na rozważaniach o programowo-ilustracyjnym charakterze wczesnych utworów fortepianowych i orkiestrowych Aleksandra Skriabina, nawiązujących do idei *correspondance des arts*, może być przyczynkiem do dalszych, bardziej pogłębionych badań.

Wywodząca się z tendencji literackich europejska muzyka romantyczna⁴ wykazuje wiele cech wspólnych z innymi dziedzinami sztuki – z liryką, dramatem, utworami epickimi, malarskimi. Oprócz wielu operowych librett,

³ Zob. np.: Е. Г у н с т, А. Н. С к р я б и н и е г о т в о р ч е с т в о, Москва 1915; Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940. Сборник к 25-летию со дня смерти, Москва – Ленинград 1940; А. А. А л ь ш в а н г, А. Н. С к р я б и н, Москва 1940; А. А. А л ь ш в а н г, А. Н. С к р я б и н, Избранные сочинения в двух томах, Москва 1964; С. Э. П а в ч и н с к и й, Произведения Скрябина позднего периода, Москва 1964; В. П. Д е р н о в а, Гармония Скрябина, Ленинград 1968; В. Д е л ь с о н, Скрябин, Москва 1971; А. Н. С к р я б и н, Сборник статей, под ред. С. Павчинского, Москва 1973; С. Э. П а в ч и н с к и й, Сонатная форма произведений Скрябина, Москва 1979; J. M. В а к е г, The Music of Alexander Scriabin, London 1986; И. Б э л з а, Александр Николаевич Скрябин, Москва 1987.

⁴ Pojęcie „romantyzm” w odniesieniu do muzyki wprowadził niemiecki kompozytor, pisarz i malarz – E. T. A. Hoffmann (1776-1822). „W osobie tego artysty – podkreśla Bogusław Schaeffer – lubiącego tajemniczość i fantazję – romantyzm zawiera jakby syntezę swojej istoty [...]. Zainicjowaną przez niego niemiecką operę romantyczną cechuje przywiązanie do folkloru, baśni i legend ludowych, romantyczne traktowanie przyrody, wprowadzenie czynników ponadnaturalnych do akcji [...] i szlachetny sentymentalizm”. Hoffmann był prekursorem motywów

osnutych na kanwie znanych tekstów Williama Shakespeare'a, Victora Hugo, Johanna Wolfganga Goethego, Waltera Scotta, również liczne kompozycje instrumentalne nasycano wątkami literackimi. W balladach Fryderyka Chopina odzywają się echa ballad Adama Mickiewicza, cykle miniatur instrumentalnych Roberta Schumanna pt. *Utwory fantastyczne (Fantasiestücke)* i *Kreisleriana* powiązane są tematycznie z twórczością literacką Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, a zbiór pt. *Motyle (Papillons)* powstał pod wpływem obrazu maskarady z powieści *Flegeljahren* Jeana Paula.

Krystalizujący się w tym okresie nowy stosunek słowa do dźwięku, zakładający, że muzyka powinna wzmacniać działanie tekstu literackiego i możliwie wiernie ilustrować jego treść, widać wyraźnie w romantycznej pieśni. Najwybitniejszym jej przedstawicielem był Franz Peter Schubert, który komponował utwory do poezji Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Heinricha Heinego. W wyborze wierszy zawsze uwzględniał muzyczne walory tkanki leksykalnej, a wielokrotnie warstwa semantyczna stanowiła jedynie punkt wyjścia dla nadnaturalnych wizji kompozytora⁵.

Dziewiętnastowiecznych artystów łączyła skłonność do wypowiedzi uczuciowej, prowadzącej do eksponowania głęboko subiektywnych wzruszeń. Muzycy uważali, że ich sztuka powinna być najwyższym wyrazem odczuć i przeżyć. W celu wyjaśnienia, jaki rodzaj doznań chcą zasugerować za pomocą dźwięków, nadawali utworom odpowiednie tytuły, albo też dołączali do nich wyjaśniające programy i komentarze. Dzieła o charakterze ilustracyjnym i programowym komponowali już wcześniej klawesyniści francuscy oraz klasycy wiedeńscy⁶. Nowatorstwo romantyzmu polegało na wprowadzeniu programów bardziej dojrzałych i ambitnych pod względem literackim, akcentujących elementy fantastyczno-abstrakcyjne. Znakomitym przykładem tego rodzaju kompozycji jest *Symfonia fantastyczna (Symphonie Fantastique)* Hectora Berlioza⁷ z sugestywnym podtytułem *Epizod z życia artysty (Episodes*

przewodnich (które do perfekcji doprowadził R. Wagner) oraz myśli A. Schopenhauera na temat sztuki. Zob.: B. S c h a e f f e r, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 266.

⁵ „Stosunku Schuberta do tekstu nie określa dostatecznie termin: interpretacja. To nie tylko interpretacja, ale samodzielne kształtowanie, niekiedy genialna wizja, za którą tekst nie nadąża, stając się punktem wyjścia realizacji własnej treści i własnej formy”. T. M a r e k, *Schubert*, Kraków 1969, s. 45.

⁶ Zob. np.: B. P o c i e j, *Klawesyniści francuscy*, Kraków 1969; J. C h o m i ń s k i, K. W i l k o w s k a – C h o m i ń s k a, *Historia muzyki*, cz. 2, Kraków 1990, s. 130.

⁷ Hector Berlioz (1803-1869) – twórca programowej symfonii romantycznej, łączącej formę symfonii z teatralnym gestem i patosem.

de la vie d'un artiste), zainspirowana nieszczęśliwą i nieodwzajemnioną miłością do angielskiej aktorki Harriet Smithson⁸. Pozamuzyczne tytuły nadawano również poematom symfonicznym, których struktura była ściśle uzależniona od treści literackich. Twórca poematu symfonicznego – Ferenc Liszt – najczęściej czerpał tematy z dzieł Victora Hugo (np.: *Co słysząc w górach* (*Ce qu'on entend sur la montagne*), *Mazepa* (*Mazeppa*)), Alfonsa Lamartina (*Preludia* (*Les Preludes*)), Williama Shakespeare'a (*Hamlet*), Friedricha Schillera (*Ideaty* (*Die Ideale*)), z mitologii greckiej (*Orfeusz* (*Orpheus*), *Prometeusz* (*Prometheus*), fresków malarskich Wilhelma Kaulbacha (*Bitwa Hunów* (*Hunnenschlacht*))). Podobne były też źródła inspiracji uwertur koncertowych Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego, komponowanych pod wrażeniem dzieł Johanna Wolfganga Goethego (np. *Cisza na morzu i szczęśliwa podróż* (*Meeresstille und glückliche Fahrt*)) oraz Williama Shakespeare'a (*Uwertura do Snu nocy letniej* (*Sommernachtstraum*)).

Daleko sięgającemu przeobrażaniu ulegały w tym okresie małe formy instrumentalne, wzbogacane różnorodnymi wirtuozowskimi, poetyckimi, nastrojowymi elementami. Z pozamuzycznych inspiracji wyrastały liczne walce, nokturny, impromptus, etiudy F. Chopina, F. Liszta, R. Schumanna, F. Mendelssohna.

Romantycy zmierzali do swobodnego władania kilkoma środkami wyrazu i niejednokrotnie wypowiadali się w różnych dziedzinach sztuki, imponując szerokim horyzontem umysłu. Uzdolnienia literackie wykazywali: E. T. A. Hoffmann, K. M. Weber, F. Schubert, R. Schumann, H. Berlioz, F. Liszt, R. Wagner, o czym świadczą ich teksty liryczne, prozatorskie, libretta operowe, eseje, artykuły krytyczne, rozprawy estetyczne.

Zacieraty się więc granice, rodzaje coraz bardziej stapiały, nie tylko muzyka z poezją, ale i muzyka z malarstwem: Philipp Otto Runge, którego symbolika radowała romantyków, napisał dialog o podobieństwie kolorów i dźwięków; zastanowić się trzeba, jak zaklasyfikować Williama Blake'a – zaliczyć go do malarzy, poetów czy muzyków? W tych warunkach nie dziw, że Hoffmann, sam będący kompozytorem i pisarzem, wyraźnie podkreślił wartość wzoru i wyższość muzyki w romantycznym systemie sztuk pięknych; pisząc o wielkiej *Symfonii c-moll*

⁸ *Symfonię fantastyczną* Berlioza uzupełnia szczegółowy komentarz literacki, przedstawiający ufantastyzowaną historię miłości kompozytora. Komentarz ukazał się w paryskim dzienniku "Le Figaro" (21 V 1830 r.) przed prawykonaniem dzieła w pierwszej wersji. Zob. na ten temat: T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schaeffer, *Przewodnik koncertowy*, Kraków 1965, s. 99-101.

Beethovena (piątej) dał konkluzję: «Muzyka jest ze wszystkich sztuk najbardziej romantyczna – można wręcz rzec: jest to jedyna sztuka romantyczna bez zastrzeżeń»⁹.

W podobny sposób rozumiał i odczuwał muzykę Aleksander Skriabin. Jednorodność z estetyką romantyzmu wykazują przede wszystkim jego wczesne utwory fortepianowe i symfoniczne, inspirowane treściami pozamuzycznymi, kontynuujące tradycje wielkich XIX-wiecznych twórców.

W powstałych do 1900 roku licznych etiudach, preludiach, nokturnach, trzech pierwszych sonatach oraz *Koncertie fortepianowym fis-moll* początkujący kompozytor wyraźnie nawiązuje do chopinowskiej stylistyki i techniki pianistycznej¹⁰, na co wskazuje operowanie zmiennymi, często mocno skontrastowanymi motywami, stosowanie zróżnicowanej rytmiki i sugestywnych współbrzmień kolorystyczno-harmonicznych. Bogatą skalą nastrojów nasycone są zwłaszcza etiudy op. 2 i 8, które łączą problemy techniczne z oryginalnymi pomysłami wirtuozowskimi¹¹. Promieniuje z nich blask efektownych improwizacji, uczuciowość, głęboki dramatyzm, spontaniczna żywiołowość. Pochody gamowe, repetycje interwałowe, rozłożone akordy spełniają, podobnie jak w etiudach F. Chopina, F. Liszta, kaprysach skrzypcowych¹² N. Paganiniego, H. Wieniawskiego, K. Lipińskiego, określone postulaty estetyczne o dużych aspiracjach artystycznych. Kompozycje te charakteryzuje nie spotykane w dziewiętnastowiecznej rosyjskiej literaturze fortepianowej bogactwo treści i nastroju oraz plastyczna ilustracyjność. Na szczególną uwagę zasługują etiudy nr 2, 3 i 9 op. 8, które równoległe z walorami wirtuozowskimi wypuklają emocjonalne prowadzenie linii melodycznych. Dały one początek

⁹ F. C l a u d o n, *Encyklopedia romantyzmu*, przekł. H. Kęszycka, Warszawa 1992, s. 330. Na temat romantycznej korespondencji sztuk zob. również: J. S t a r z y ń s k i, *O romantycznej syntezie sztuk*. Delacroix, Chopin, Baudelaire, Warszawa 1965; A. K o w a l - c z y k o w a, *O wzajemnym oświatleniu się sztuk w romantyzmie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 177-190.

¹⁰ Skriabin niejednokrotnie podkreślał, że pod wpływem Chopina tworzył aż do opusu 32 włącznie. O wpływie Chopina na wczesną twórczość Skriabina zob.: Д е л ь с о н. С к р я б и н, с. 162, 176.

¹¹ W muzyce romantycznej, głównie za sprawą F. Chopina i F. Liszta, etiuda stała się czymś więcej, niż tylko i wyłącznie utworem popisowym. Chopinowskie i lisztowskie etiudy są utworami wirtuozowskimi, niezwykle kunsztownymi pod względem wyrazu artystycznego.

¹² Kaprysy skrzypcowe N. Paganiniego, H. Wieniawskiego, K. Lipińskiego można potraktować jako osobliwe romantyczne odpowiedniki etiud fortepianowych.

licznym skriabinowskim obrazom natury, swoistym uczuciowym pejzażom, przetransponowanym przez filtr poetyckiej wyobraźni.

Наступило время – zauważył ówczesny krytyk i muzykolog Borys Asafiew (Igor Glebow) – когда русская живопись почувствовала не только внешнюю видимость очень скромную русской природы, а ее мелодию, душу пейзажа. И тогда, параллельно, русская музыка услышала особенную живописность переливов, переходов одного времени года в другое: родилась русская звукопись музыкальных пейзажей, настроений и музыки поющих сил природы¹³.

W wielu wczesnych utworach fortepianowych twórcy *Mrocznego płomienia* (*Темное пламя*) znalazły muzyczne odzwierciedlenie, zabarwione subiektywnymi odczuciami, witalne siły przyrody. Kompozytor włączył do sfery przestrzennej swych dzieł wszystkie żywioły: ziemię, niebo, ogień, wodę. W *II Sonacie fortepianowej gis-moll* w sposób niezwykle plastyczny i ujmujący zdołał wyrazić nastrój magicznej nocy, pełnej tęsknot, rozmyślań i marzeń rozplywających się w bezkresnych falach oceanu. Treść muzyczną uzupełnił następującym wyjaśnieniem:

I-я часть (Andante) – тихая южная ночь на берегу моря. В разработке темное волнующееся море. E-dur'ный раздел ласкающий лунный свет после темноты. 2-я часть (Presto) – широкий, бурно волнующийся морской простор¹⁴.

Oceniając tę osobliwą kompozycję Wiktor Delson podkreślił:

С точки зрения возможностей музыкального искусства – это шедевр образительности, вершина воплощения в звуках «морского пленэра»¹⁵.

Niewyczerpana wydaje się pomysłowość kompozytora w dobieraniu barw i natężaniu dźwięków. Każda fraza mieni się innymi odcieniami. Ton brzmienia fortepianu zlewa się z potęgą wzburzonego oceanu lub wtapia się w deli-

¹³ Б. В. А с а ф ь е в (И. Г л е б о в), *Избранные труды*, Москва 1954, т. II, с. 14.

¹⁴ Ю. Э н г е л ь, А. Н. С к р я б и н, „Музыкальный современник” 1916, кн. 4-5, с. 39.

¹⁵ Д е л ь с о н, С к р я б и н, с. 281.

katny szmer roślin, które tajemniczym szeptem liści “wyjawiają” swoje sekrety.

W skriabinowskim stosunku do przyrody odnajdujemy, podobnie jak u F. Chopina, F. Schuberta, R. Schumanna, wiele cech panteistycznych (w dojrzałych utworach, zapoczątkowanych *IV Sonatą fortepianową Fis-dur*, opartych na silnej podbudowie filozoficznej)¹⁶. W *III Sonacie fortepianowej fis-moll* autor *Poematu uskrzydłonego (Окрыленная поэма)* jeszcze mocniej wyeksponował duchową więź między światem natury a własnym obszarem przeżyć, inicjując mistyczny kult rosyjskiego krajobrazu muzycznego, swoisty panteizm stawiający znak równości między Odwiecznym Bytem a Naturą, co uczyniło z niego artystę w najwyższym stopniu indywidualnego i nowatorskiego. Żaden z kompozytorów rosyjskich przed Skriabinem nie zdołał tak wszechstronnie i głęboko wykreować dźwiękowych pejzaży¹⁷. Z szatą muzyczną koresponduje zlirywany komentarz literacki, w którym czytamy między innymi:

Душа нашла мнимый, мгновенный и обманчивый отдых; утомленная страданиями, она хочет забытья, петь и цвести... Но легкий ритм, благоухающие гармонии – только покрывало, сквозь которое просвечивает беспокойная и ущербленная душа. [...] Душа отдавшись течению, плывет в море чувств, нежных и печальных: любовь, грусть, неясные желанья, неизъяснимые думы, чары хрупкой мечты... стремление забытья. [...] В буре раскрепощенных стихий душа бьется в упоении борьбы; из глубины бытия поднимается грозный голос человека-творца, победное пение которого звучит торжествующе...”¹⁸.

W utworze tym kompozytor zaufał całkowicie swojej fantazji i wznosząc się na skrzydłach wyobraźni dokonał zdumiewającej artystycznej transpozycji dzieł J. A. Ingres, E. Delacroix, P. O. Rungego¹⁹, ustawicznie odwołują-

¹⁶ Zob. na ten temat: M a t e c k a, *O wzajemnym przenikaniu się sztuk*, s. 427-432.

¹⁷ Zamiłowanie do przyrody i rodzimego krajobrazu rosyjskiego zauważyć można w twórczości dziewiętnastowiecznych kompozytorów rosyjskich – nie miało ono jednak zabarwienia mistyczno-metafizycznego.

¹⁸ А. Н. С к р я б и н, *Полное собрание сочинений для фортепиано*, ред. К. Н. Игумнов, Я. И. Мильштейн, Москва 1948, т. II, с. 318.

¹⁹ W dojrzałych – ekspresjonistycznych utworach Skriabin urzeczywistnił wielkie marzenia P. O. Rungego, który nieustannie poszukiwał więzi między naturą, przemijaniem czasu i życiem człowieka oraz możliwości komunikowania się z wszechświatem. Teoretyczne studia Rungego, poświęcone barwom, miały zostać uwieńczone nie ukończonym cyklem malarskim pt. *Pory dnia (Tageszeiten)*, w którym malarz chciał stworzyć nową romantyczną symbolikę

cych się do natury oraz Ch. Baudelaire'a, widzącego w niej zbiór znaków i obrazów, którym imaginacja wyznaczała odpowiednie miejsce i walory estetyczne²⁰.

Skierowane ku nieskończoności pejzaże dźwiękowe, nasycone wytworną romantyczną obrazowością, ilustrują wczesne skriabinowskie nokturny i impromptus, obfitujące w bogactwo wewnętrznych doznań. Szeroką skalę różnorodnych przeżyć i odczuć oddają w nich fantazyjne motywy melodyczne o zamglonych konturach, jakby wahających się, nie dopowiedzianych do końca.

Ciekawą formę wyrażania treści pozamuzycznych prezentują również preludia. Miniaturowe rozmiary, skłaniające do koncentrowania uwagi na jednej, ściśle określonej myśli muzycznej, elementy liryczno-nastrojowe i wirtuozowskie zadecydowały o ich profilu romantycznym, odślaniającym wyraźną inspirację chopinowskim cyklem 24 utworów²¹. Ślady oddziaływania polskiego twórcy są wyraźnie dostrzegalne w wielu wczesnych preludiach Skriabina²², które charakteryzuje stosunkowo mało skomplikowana faktura i chromatyka, lakoniczność linii melodycznych oraz tendencja do powtarzania określonych struktur rytmicznych. Świadczy o tym słynne *Preludium cis-moll* op. 9 na lewą rękę²³, wyróżniające się na tle obfitej literatury muzycznej tego typu niezwykle oryginalnym wykorzystaniem współbrzmień harmoniczo-kolorystycznych. Należy jednak zaznaczyć, że ten tak mocno preferowany przez

barw, opartą nie na religii (jak we wcześniejszych rozprawach), lecz na kosmicznych prawach natury. Celem studiów było pogłębienie transcendentnych koncepcji kolorów oraz wyjaśnienie ich powiązań z dźwiękami. Zob. na ten temat: M. R z e p i Ń s k a, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, t. II, s. 479-482.

²⁰ C l a u d o n, *Encyklopedia romantyzmu*, s. 47.

²¹ Przed Chopinem określenie „preludium” łączyło się na ogół z pojęciem wstępu instrumentalnego do większej kompozycji instrumentalnej lub instrumentalno-wokalnej (choćby spontanicznie spotkać można również preludia istniejące samodzielnie – np. u J. S. Bacha, M. Clementiego, I. Moschelesa). Chopin pierwszy nadał utworom tego typu (podobnie jak etiudom) charakter wybitnie koncertowy. Preludia powstawały w różnych okresach twórczości kompozytora, w końcu ujęte zostały w cykl złożony z 24 kompozycji, zestawionych według porządku koła kwintowego. Tylko niektóre z nich mają charakter klasycznych preludium. Większość z nich stanowią romantyczne miniatury, zróżnicowane pod względem nastroju i efektów dynamiczno-brzmieniowych.

²² Spośród dziewięćdziesięciu skomponowanych przez Skriabina preludium, aż pięćdziesiąt wykazuje analogie z chopinowskimi miniaturami. Zob. na ten temat: Д е л ь с о н, *Скрябин*, s. 254-265.

²³ Przejściowa niedyspozycja prawej ręki sprawiła, że Skriabin napisał swój utwór na lewą rękę.

kompozytora gatunek, nie narzucający ściśle określonej formy, otworzył przed skriabinowskim fortepianem nowe horyzonty. W kompozycjach powstałych po 1900 roku autor *Fantazji (Фантазия)* z jeszcze większą esejistyczną swobodą wykreował osobliwy zbiór muzyczno-poetyckich różnorodności, przekraczających zakres typowych dla Chopina środków dynamiczno-ekspresyjnych²⁴. Uwaga ta odnosi się nie tylko do preludiów, lecz również do wielu innych dzieł przepojonych tajemniczym klimatem głębokiego subiektywizmu, inspirowanych w dużej mierze programową muzyką Ferenc Liszta.

Wpływ estetyki węgierskiego romantyka zadecydował o wykrystalizowaniu się w początku XX wieku nowego oblicza dźwiękowo-opisowej stylistyki instrumentalnej Skriabina, łączącej dramatyczną żywiołowość z wybujałą fantazją i metafizyką. Powstałe w tym okresie dwa utwory fortepianowe o sugestywnych tytułach literackich – *Poemat tragiczny (Трагическая поэма)* i *Poemat sataniczny (Сатаническая поэма)* wyraźnie nawiązują do ideowo-artystycznych koncepcji demonicznego romantyzmu.

Skażone złem „przekłete problemy” prześladowały nie tylko kompozytorów, lecz również wielu wybitnych przedstawicieli innych dziedzin sztuki, obdarzonych nieprzeciętną wrażliwością i nadzwyczajną intuicją (np.: E. Delacroix, G. G. Byron, W. Hugo, P. B. Shelley, M. Lermontow, A. Mickiewicz, J. Słowacki).

Różnorodne obszary romantycznego świata poddane były diabelskim wpływom. Romantyczny bohater doświadczał obecności diabła w sposób wieloraki. Mogło to być doświadczenie intymne, osobiste, mogło też być narodowe, zbiorowe, podsycane szatańską ideologią. Diabeł ujawniał się w „przelocie nocnej muszki”, lecz także w słowach Złego Ducha. Od niewidocznych, „zewsząd opasujących” sił, od niezidentyfikowanych szeptów, westchnień, głosów, intrygujących błysków i lustrzanych odbić, poprzez postaci efemerycznych dziewic i kochanek, postaci sobowtórów – znajomych i obecnych jednocześnie, aż po zantropomorfizowane szatańskie idee [...], czy całkiem już „jawne”, piekielne postaci przybierające imiona Szatana czy Mefistofelesa²⁵.

W nacechowanej wszelką tajemniczością romantycznej muzyce diabeł objawiał się w przeróżnych kształtach i rozmaitych wcieleniach. Przez twór-

²⁴ Od chopinowskich tradycji odbiegają również nokturny op. 9, pozbawione wyrazistych akcentów dramatycznych oraz mazurki – mniej słowiańskie i bardziej uniwersalne pod względem treści muzycznej.

²⁵ W. O w c z a r s k i, *Diabeł w dramacie polskim*, Gdańsk 1996, s. 62.

czość K. M. Webera, N. Paganiniego, H. Berlioza, R. Wagnera przewinęła się cała galeria zjaw, duchów, demonów o piekielnej proveniencji. Upiornymi obrazami najmocniej i najwyraziściej nasycone są dzieła Ferencza Liszta. Szatańskie podszepty znalazły swoistą muzyczną ilustrację w *Symfonii Dantewskiej (Dante-Symphonie)* według *Boskiej Komедии (Divina Commedia)* Dantego Alighieri. Paraliżujące strachem wizje przepełniają *Taniec śmierci (Dance macabre)*. Demoniczny klimat niesamowitości emanuje z *Koncertu fortepianowego Es-dur*. Motywy faustowskie wyeksponował Liszt w *Walcach-Mefisto (Mephisto-Walzer)* oraz w *Symfonii Faustowskiej /Faust-Symphonie/* według J. W. Goethego, w której sugestywnie i przekonująco scharakteryzował za pomocą muzycznych środków wyrazu głównych bohaterów literackiego arcydzieła: Fausta, Małgorzatę, Mefistofelesa.

Diaboliczne wątki włączył do swoich utworów Aleksander Skriabin. Uderzające jest podobieństwo *Poematu tragicznego* i *Poematu satanicznego* z dziełami węgierskiego kompozytora pod względem ogólnego nastroju grozy, niesamowitości oraz stopnia intensywności wyrazu artystycznego. Poetycka obrazowość mocno zdynamizowanych fraz, opartych na melodyce typu narracyjnego, emanujące dreszczem emocji, zdysonansowane współbrzmienia harmoniczne czynią z tych utworów niezwykle ekspresyjne, dźwiękowo-opisowe ilustracje, przemawiające w sposób szczególnie do wyobraźni odbiorcy. Nawet bez wyjaśniających komentarzy autorskich są czytelne w swej sugestywności i muzycznym przedstawieniu zwycięskich zmagania z siłami nieczystymi. W *Poemacie tragicznym* wyraz artystyczny dochodzi do najwyższego natężenia. Wszystkie stopnie napiętości ludzkich wzruszeń – od groteskowości do wzniosłości, od motywów radosnych do ponurego demonizmu zostały tu wyrażone środkami poezji muzycznej. Z harmonii i melodyki emanuje zwielokrotniona moc brzmienia i twórcza energia. Niespokojne figury rytmiczne, orgia tonów, kłębiące się fale dźwięków dochodzą do ostatecznych granic napięcia emocjonalnego. W *Poemacie satanicznym* walka ze złem transcendentnym utrzymana jest w najwyższych rejestrach stylistycznych. Kompozytor stał się niejako uczestnikiem tego, co przedstawił.

Obecność diabła złowrogiego, tajemniczego, Skriabin odczuwał jako siłę zewnętrzną, otaczającą człowieka, oddziałującą na zmysły i wyobraźnię – siłę, nad którą on jako genialny twórca zawsze jest w stanie zapanować²⁶. Stosu-

²⁶ Po ukończeniu obu poematów kompozytor stwierdził z przekonaniem zabarwionym żartobliwym odcieniem, że „Сатана был только в гостях”. Zob. Л. С а б а н е е в, *Воспоминания о Скрябине*, Москва 1925, с. 139-140.

nek kompozytora do mocy piekielnych był zdystansowany i przefiltrowany przez wiarę we wzniosłe przesłanie sztuki, odwołujące się do najszlachetniejszych uczuć²⁷. Celem twórczości artystycznej, którą rozumiał jako najgłębszą istotę wszelkiego istnienia i najwierniejszy wyraz wzruszeń, winno być rozpowszechnianie uniwersalnych wartości humanistycznych, dostarczających wielowarstwowych przeżyć. Pragnął uczynić ze swych dzieł romantyczny raj, w którym króluje wszechpotężna poetycka wyobraźnia. Zaprogramowane w ten sposób dzieła mogłyby odsłonić czwarty wymiar w pełni doskonałego świata. Duchową więź z tą niezemską krainą miało zapewnić osiągnięcie stanu niebiańskiej euforii i ekstazy. Zapowiedzią ponadnaturalnych marzeń, urzeczywistnionych w dojrzałych kompozycjach (*Boski poemat*, *Poemat ekstazy*, *Prometeusz*) stała się *I Symfonia E-dur* z tekstem poetyckim w ostatniej – szóstej części. Geniusz młodego Skriabina zajaśniał tu w całej pełni. Żar uczuć i namiętności potęguje się stopniowo, wreszcie rozbrzmiewa w przenikających się aż do najgłębszych podstaw artystycznej istoty słowach i dźwiękach finału na cześć wszechpotężnej Bogini – Sztuki. Czarodziejski kunszt instrumentacji, efektowna technika kompozytorska odstoniły słuchaczowi niewyczerpane źródło zachwyty słuchowego. Brawurowa, pełnobrzmiąca orkiestra oraz wymowa ideowa całego dzieła zdradzają ślady inspiracji teoriami artystyczno-estetycznymi największego romantyka – Richarda Wagnera²⁸ – jednego z najwybitniejszych kompozytorów i myślicieli w historii kultury europejskiej, twórcy genialnej koncepcji syntezy wszystkich sztuk, reformatora opery, autora traktatów: *Sztuka i rewolucja (Kunst und Revolution)*, *Dzieło sztuki przyszłości (Das Kunstwerk der Zukunft)*, *Opera i dramat (Oper und Drama)*, formułujących nowatorską ideologię estetyczną muzyki. Skriabina fascynowały, zakrojone na szeroką skalę, zarówno w formie, jak i emocjonalnym oddziaływaniu, monumentalne dzieła mistrza z Bayreuth, wyrażające wszystkie ludzkie emocje i pasje. W ślad za nim zapragnął wznieść swoją muzykę na wyżyny sztuki europejskiej. Wspólna była obu kompozytorom typowo romantyczna postawa wobec twórczości, przyznająca prymat uczuciom, nastrojom, wzruszeniom. Łączył ich głęboko subiektywny stosunek do swych dzieł, olbrzymi ciężar osobistych przeżyć. Bliska była Skriabinowi

²⁷ Por. M a t e c k a, *O wzajemnym przenikaniu się sztuk w filozoficzno-ekspresjonistycznej twórczości Aleksandra Skriabina...*, s. 425-427.

²⁸ Inne estetyczne inspiracje i założenia programowe *I Symfonii* Skriabina omawiam w artykule: *O wzajemnym przenikaniu się sztuk w filozoficzno-ekspresjonistycznej twórczości Aleksandra Skriabina...*, s. 423-425.

wagnerowska atmosfera erotyzmu, połączona z mistyczną, płomienną uczuciowością, obezwładniała go potęgą pełnobrzmiącej orkiestry, która sławiła piękno płynącej z głębi sceny nieziemskiej muzyki. Imponowały rosyjskiemu kompozytorowi nowatorskie osiągnięcia Wagnera w zakresie środków formalno-technicznych oraz podłoże filozoficzne jego dzieł operowych. Twórca *Boskiego poematu* oddał się pilnym studiom literacko-filozoficznym, zagłębiał się w gąszcz skomplikowanych teorii Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego i wcielał ich idee w swej przyszłej twórczości, w której rozwijając i wzbogacając zdobycze artystyczne europejskiego romantyzmu stworzył nowe, ekspresjonistyczne wartości, wyprzedzające o całą epokę dalsze dzieje sztuki europejskiej.

Z przedstawionych w bardzo ogólnym zarysie rozważań nad wczesną twórczością Aleksandra Skriabina wynika, że z tradycją europejskiego romantyzmu łączy rosyjskiego kompozytora sposób podejścia do materiału dźwiękowego, a także metoda tworzenia oparta na daleko posuniętym indywidualizmie. Romantyzm autora *Prometeusza* przejawiał się poprzez żarliwe wyrażanie swych namiętności, spontaniczność odczuć, przeżyć, wzruszeń oraz kult twórczości artystycznej. Jego muzyka była sztuką zmierzającą do czegoś, co przekracza wymiar ludzkiej egzystencji. Po raz pierwszy w historii kultury rosyjskiej stanęła, obok literatury i plastyki, w rzędzie wielkich symboli życia duchowego. Podobnie jak zwrócone ku przyszłości, ponadczasowe dzieła F. Chopina, F. Liszta, H. Berlioza, R. Wagnera, wczesne utwory A. Skriabina mają wartość trwałą i niekwestionowaną. Przetworzone w nich cenne zdobycze formalno-estetyczne romantyzmu zapowiadały nie tylko nowy etap w artystycznym rozwoju ich twórcy, ale jednocześnie stały się wzorem niezwykle emocjonalnego, ekspresyjno-poetyckiego stylu, inspirującego powstanie awangardowych nurtów, prądów, kierunków w rosyjskiej i europejskiej muzyce XX wieku.

ЭСТЕТИЧЕСКИ-ПРОГРАММНЫЕ ТРАДИЦИИ
РОМАНТИЧЕСКОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ
В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА

Р е з ю м е

Александр Николаевич Скрябин (1872-1915) является великим русским композитором конца XIX-начала XX века, одним из крупнейших представителей европейского музыкального искусства. В раннем – романтическом периоде его творчества (1885-1903) отразилось воздействие Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Вагнера. Связь с традицией европейского музыкального искусства ощутима в фактуре фортепианных произведений, в деталях оркестровки, в программном характере многих сочинений. Романтические композиции автора *Божественной поэмы* основаны на поэтической индивидуальности. Скрябина привлекал романтический культ художественного творчества. Его произведения передают упоение природой, радость бытия, провозглашают ценность жизни, счастья, любви, показывают мир отрешенный от реальной действительности. Художественные принципы скрябинского метода раскрыли перед русской и европейской музыкой XX века новые эстетические горизонты.

Перевод Малгожата Матецка