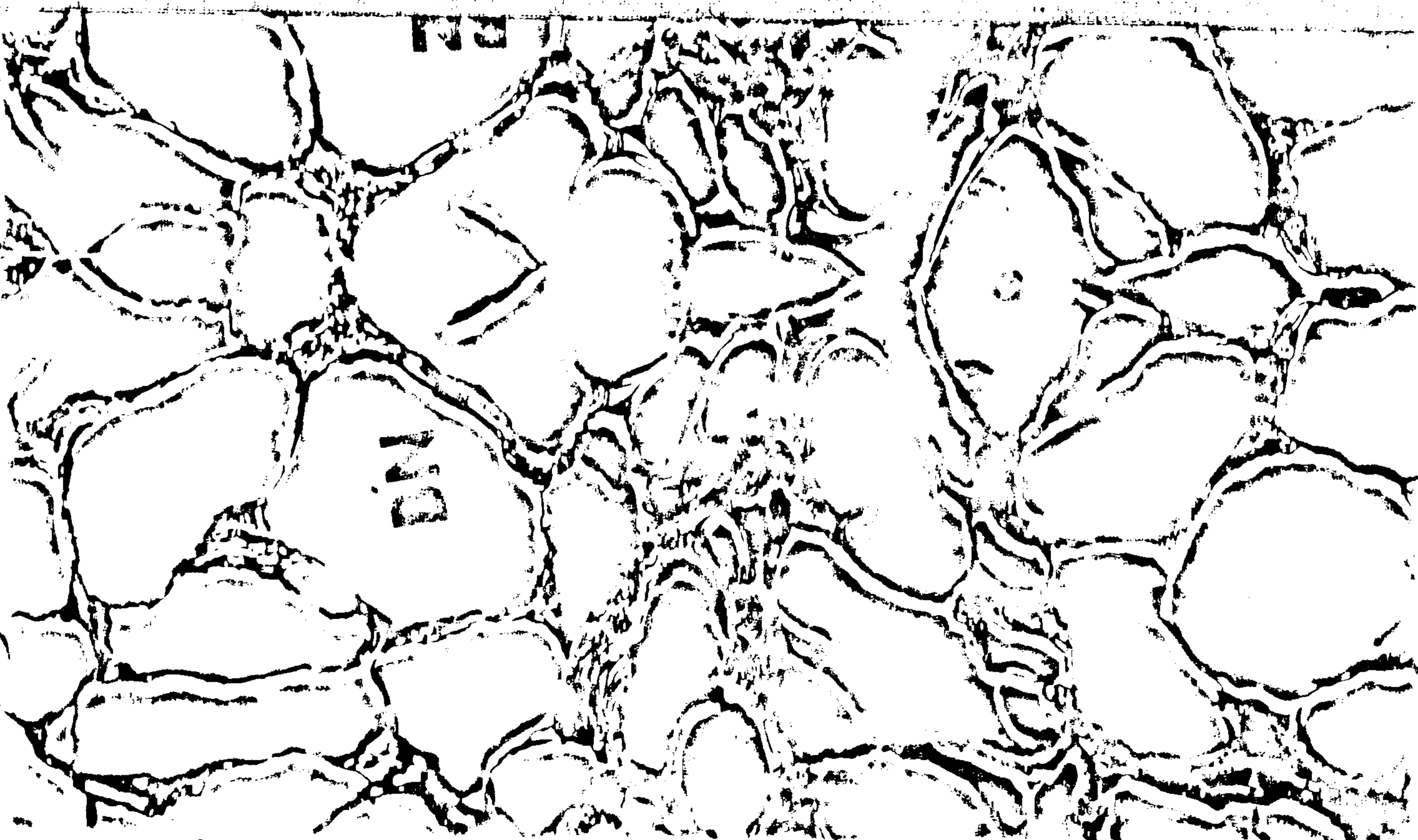
1450042



ALEKSANDER SKRJABIN

KRÓTKI ŻYCIORYS I POBIEŻNE ODZWIERCIEDLENIE
JEGO TWÓRCZOŚCI ZEBRAŁ MICHAŁ TOEPFER

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN

I.1.464.042

Czcionkami drukarnia D. O. K. VII., Poznań

1980 k 1616/38

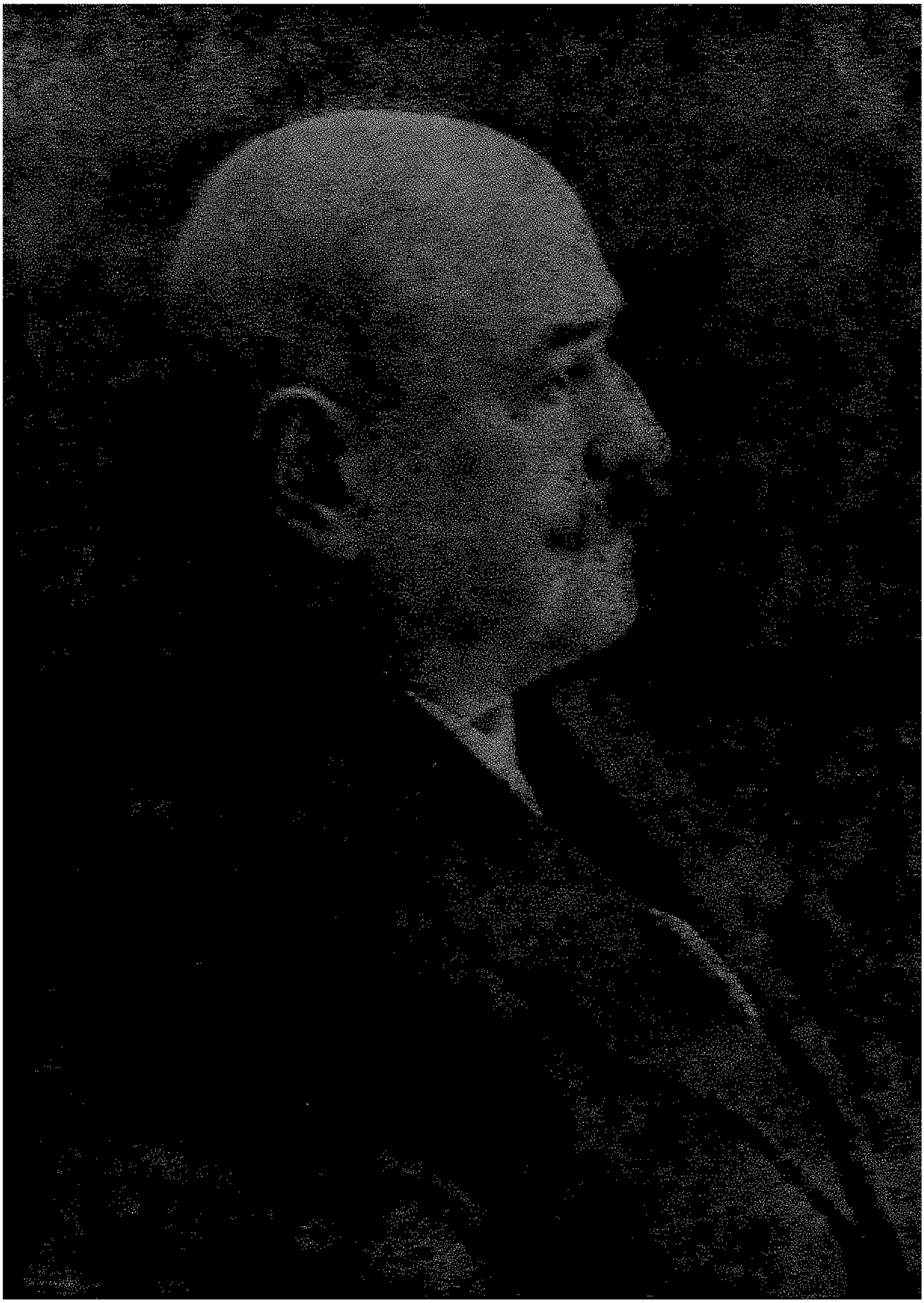
Pracę moją oddaję w pokorze ducha

PROFESOROWI

DR. ŁUCJANOWI KAMIEŃSKIEMU

z prośbą, by mi wybaczył moją nieskromność

MICHAŁ TOEPFER.



MICHAŁ TOEPFER

PRZEDMOWA

Aleksander Skrjabin, genjalny twórca, mimo że umarł w młodocianym wieku i do upragnionego celu nie doszedł, gdyż nić jego cudownej twórczości przerwała nieubłagana, a przedwczesna śmierć, pozostawił ogrom materjału, świadczącego o najwyższej wartości jego umysłu.

Miłość Aleksandra Skrjabina, z jaką się odnosił do naszego Szopena, krystalizuje się we wszystkich jego utworach pierwszej epoki aż do op. 30., co daje piszącemu te słowa asumpt do napisania rozprawki o życiu i twórczości jego.

Jeszcze drugi moment dyktuje (piszącemu te słowa) konieczną potrzebę zajęcia się osobą i twórczością Aleksandra Skrjabina. Tym momentem jest okoliczność, że Skrjabin zajmuje w literaturze muzycznej pierwszorzędne czołowe stanowisko wśród twórców wszechświata.

Dalej odznacza się Skrjabin dążnością tworzenia dla samego tworzenia, i to bez końca, bez ściśle oznaczonego celu. Ten przymiot znamionuje wszystkie jego utwory, począwszy od op. 30 aż do końca życia.

Najdobitniej ujawnia się nieprzerwany system powyżej wymienionego tworzenia od pierwszej aż do szóstej symfonji, gdzie myśl przewodnia biegnie po nieprzerwanej linji.

Dlatego zaleca się kolejno zapoznać się ze wszystkiemi jego sym-

fonjami od pierwszej począwszy aż do ostatniej.

W niniejszej pracy streścił (piszący te słowa) wiadomości osobiście zaczerpnięte u Aleksandra Skrjabina. — Analizy naprowadzone, zaczerpnięto z krytycznych rozpraw: Sabanjejewa, Szlecera i Karatygina; z wykładów prof. Koniusa i Lipajewa. Niektóre daty zawdzięczamy znakomitemu pianiście wirtuozowi Drozdowowi.

Michał Toepfer.

Aleksander Skrjabin.

Aleksander Skrjabin urodził się w r. 1871 w Moskwie, gdzie życie ultra moskiewskie wskazało rodzicom artysty, oddać go na carską służbę.

Chłopak wstępuje do korpusu kadetów i już tu objawia wybitny talent muzyczny; to też w koszarach marzy o konserwatorjum. Dziecię zwracało na siebie uwagę, naturą impulsywną, zamyśleniem, to znów niezwykłem ożywieniem. Mimo wszystko kursy kończy z dobrym postępem. Wkrótce marzenia jego się spełniają. W r. 1889 wstąpił do konserwatorjum. Teoryi uczy się pod kierunkiem prof. Tanjejewa. Prace jego są zawsze sumienne, zdradzają

duży talent. Jako uczeń ostatniego kursu opanował już technikę pisma i formy, w zadaniach okazywał swe burzliwe myśli, dowodzące wysokiego poczucia muzyki.

Gry na fortepianie uczył się u prof. Safonowa wedle szkoły Brassena-Leszetyckiego, lekko zawładnął techniką. Gra jego zawsze wykazywała zrozumienie, a opanowanie techniczne, pozwalało mu odnosić zwycięstwo, myślowo przejrzyste, rytmicznie dokładne, nad wszelkiego rodzaju, choćby najtrudniejszemi kompozycjami.

Takieto były wrażenia krytyków po pierwszych wystąpieniach Skrjabina w moskiewskich koncertach.

Ukończył konserwatorjum z wielkim złotym medalem; a na marmurowej płycie w hali tegoż konserwatorjum wyryto złotemi literami jego nazwisko.

Zaraz w pierwszych występach przyjęło go audytorjum dużym aplauzem,

świadczącym o zainteresowaniu dla przyszłego kompozytora.

Nieomylono się. Niezwykłą twórczością przeszedł niebawem najśmielsze oczekiwania i nadzieje.

Darem tworzenia zwrócił na siebie uwagę petrogrodzkiego świata muzykalnego. M. P. Bjelajew, znakomity mecenas muzyki, przyjął udział w dalszych losach Skrjabina, dając mu możność wydawania dzieł w Lipsku, opłacając koszta, jemu zaś samemu honorarja autorskie.

To dało impuls całemu kołu Bielajewych, do zajęcia się bliżej Skrjabinem; a w koncertach tak zwanego „Koła Bielajewych“ często wykonywano dzieła tak fortepianowe jak i jego utwory symfoniczno-orkiestralne.

Produktywność Skrjabina rosła, nie dając się już liczyć na dnie, ale wprost na godziny. Ten blady, chudziutki, nerwowy artysta nie zna spoczynku, oddaje się bezustannie tworzeniu. I tak w kilku

BIBLIOTEKA NARODOWA

pierwszych latach powstaje cały szereg kompozycyj fortepianowych wysokiej wartości artystycznej.

Walc op. 1. rozpoczyna szereg kompozycji fortepianowych w rodzaju; impromptu preludyj, mazurków, etudów, a wszystkie przemawiały pierwszorzędnemi walorami. Burzę prawdziwą wywołała, zarówno nowość kompozycyj, jak znakomite wykonanie ich przez autora.

Publiczność przyjęła go entuzjastycznie. Część krytyki znajdowała w tych dziełach dużo świeżości i zainteresowania, jednak pewien odłam pomawia go o naśladownictwo, reszta nie godzi się na styl i podstawę twórczości.

Trudno żądać od początkującego autora, by z punktu, wyzwolił się z pod obcych wpływów.

W r. 1892 ukończył konserwatorjum i wypadł wprost z ławy szkolnej na turniej artystyczny, a jednak to, co dał

i jako pianista i jako kompozytor, było już dużym efektem.

Bielajew i jego koło prą go wciąż naprzód. W tym celu organizują szereg koncertów w Paryżu, Brukseli, Amsterdamie, Berlinie i innych centrach europejskich.

Tłumy instynktownie czuły się nim owładnięte; a krytyka zagraniczna jak i w Rosji, zajęła się nim drobiazgowo.

Pięć lat działalności do r. 1897 dało mu dużo zadośćuczynienia, mimo głosów przeciwnych; efekt był taki, że wszyscy wydawcy poczęli ubiegać się o jego dzieła.

Początkowo wybrał z wydawców Jurgensona w Moskwie — później „Rosyjskie Muzykalne Wydawnictwo". No i wreszcie dzięki swoim ostatnim dziełom został zaproszony na profesora konserwatorjum w Moskwie.

Jak się należało spodziewać, profesura ta nie była szczęśliwą dla dalszej działalności Skrjabina.

Czuł on żywiołowy pociąg do twórczości, a zajęcia nauczycielskie odrywały go tylko od jego umiłowań.

Tak przeszedł czas do r. 1902. Dla okoliczności nad któremi zapada zasłona dyskrecji, Skrjabin opuszcza Rosję — i wyjeżdża na stałe do Paryża, gdzie szuka uspokojenia.

Dopiero w r. 1910-tym wraca i latem angażuje go znany artysta prof. Kusiewicki na turné po miastach nad Wołgą, które było jednym tryumfalnym pochodem.

Potem koncertuje z ogromnem powodzeniem w stolicach i wielkich miastach całej Rosji. Oto wszystko, co wypełniło wszystko życie młodego twórcy i wirtuoza.

Gorzało coś w jego wnętrzu, co wypełniało głębie jego impulsywnej twórczości, by lęgnąć dziwne twory jakie wywołały całą burzę rozbieżnych zapatrywań.

To życie stygmatami zaklęć, jak i przebłyskiem swoich radości i szczęścia daje światu; Skrjabina.

Przystępujemy do podziału jego twórczości, wedle okresów.

Przedewszystkiem rozpocznę od utworów fortepianowych.

Op. 1. Walc f.

Op. 2. nr. 1 etud, nr. 2 Prelud nr. 3 Impromptu a la Mazur.

Op. 3. 10. Mazurków T. I. 1—5. T. II. 6—10.

Op. 4. Allegro apassionato.

Op. 5. Nokturny fis i A.

Op. 6. Sonata f.

Op. 7. Dwa Impromptu a la Mazur.

Op. 8—12. Etud. Cis dur allegro, Fisd. A capriccio, h tempestoso, H piace vole, E brioso, A. con gratia b. presto, As lento, dis alla ballata, Des allegro b. andante cantabile, des (patetico).

Op. 9. Prelud i Nokturn, na lewą rękę.

Op. 10. nr. 1. Fis Allegro mod nr. 2 A presto.

Op. 11—24 Prelud c. a. g. e. D. h. A. fis, E. cis H. gis. Ges es. Des. b. As. f. Es. c. B. g. F. i. d.

Op. 12 — 2 Exprompty. Fis i b.

Op. 13 — 6 Prelud C. a. G. e. D. h.

Op. 14 dwa Expr. H. Fis.

Op. 15 — 5 Prelud A fis E E. i cis

Op. 16 — 5 Prelud H. gis. Ges. es. i Fis.

Op. 17 — 7 Prelud f. e. Des. b. f. b. g.

Op. 18. Koncertowe allegro.

Op. 19. Sonata fantazja nr. 2 gis.

Op. 20. Koncert fis fortepian z orkiestrą.

Op. 21. Polonez.

Op. 22 — 4. Prelud gis, cis, H. h.

Op. 23. Sonata nr. 3 fis.

Op. 24 na orkiestrę „Reverie“ (grają bezustannie wszystkie symfoniczne orkiestry na całym świecie kulturalnym.)

Op. 25 — 9. Mazurków f. C. E. lento. E. vivo, Cis, fis, D. H. Es.

O. 26. Pierwsza Symphonia E. dla orkiestry, głosów solowych i chóru.

Op. 27 — 2. Prelud g. i H.

Op. 28. Fantazja.

Op. 29. Druga Symphonia cmoll. — W tych 29 opusach mieści się razem 107 kompozycji mniejszych i większych fortepianowych z czego op. 20 koncert na fortep. z orkiestrą i trzy duże komp. orkiestralne.

Pierwsze swoje kompozycje sam wykonuje — a jako dobry wirtuoz umie je oddać w kształtach swych twórczych koncepcyj. Ponieważ jak każdy muzyk wielbił Szopena i uważał go za ideał, nic też dziwnego, że przejął się jego formą i uczuciem, albowiem jak się wyrażał: Da ja ljubił, mało skazatj ljubił — abażał Szopena. Ja pomnju sjebia jeszczo zjelonym junoszeji kagda łożasj spatj, kłał pod paduszku soczynienia Szopena.

Tak kochałem! go (Szopena). Mało powiedziałem, ubóstwiałem Szopena, pamiętam, będąc jeszcze podrostkiem, że kładąc się spać, wkładałem pod poduszkę jego utwory.

To ukochanie Szopena przejawia się w jego początkowych utworach.

Takie objawy nietylko u słabych, ba nawet i u mocarzy mimowiednie się powtarzają.

Młody autor nie zdążył odrazu wejść w siebie i dać siebie samego, dopiero drogą ewolucji zwolna etapami zbliża się do własnego „Ja" i wyswobadza się z pod obcych wpływów.

I tak stwierdzamy że prawie wszystkie utwory od op. 1—29 krępują autora formą iście Szopenowską i minorowym nastrojem. Objawia się to nietylko w drobnych utworach ale nawet w jego fantazji op. 28, w trzeciej sonacie op. 23 i w koncercie fortepianowym op. 20 — do którego użył akompanjamentu orkiestry, dla dodania blasku i siły

swoim pomysłom. Wszędzie jeszcze widzimy nieograniczony wpływ Szopena. Pokrewieństwo z naszym wieszczem tonów, wskazuje harmonja cała utrzymana w minorze, unosząca nas w świat cierpień, tęsknoty, smutku i dopustów.

Ot prosto pieśń dla pieśni, modlitwa dla modlitwy — to istotny minor Szopena.

Cezary Kui po koncercie kompozytorskim Skrjabina opada go brutalnem określeniem: „To kufer z pokradzionemi rękopisami Szopena".

A jednak: Czy fizognomja kompozytora wyziera tylko z formy i harmonicznego i melodycznego zestawienia? Nie! Bo forma to ramy, powszechnie znane i używane — a własność autorska mieści się nietylko we formie ale i w materjale melodji, harmonji i rytmie. To nieuchwytne tworzenie na podstawie własnego charakteru wypływa z nastrojów duszy.

Gdy Szopen obnaża ją zbolałą przez cierpienie Ojczyzny, gdy jest w każdym

tonie kompozytorem wyłącznie polskim, Skrjabin pozostaje muzykiem międzynarodowym. Obaj tylko wyrażają się jednym językiem, w jednakiej formie zewnętrznej, muzykalnej fakturze; różnią się przecież tak ideą, jak i celami. Niemniej z każdym dniem oddala się Skrjabin od wewnętrznych uczuć Szopena. Drogi jego wydają się Skrjabinowi wązkiemi ścieżkami, a tylko na boskich jego utworach szlifuje swoje pomysły. Przebłyski wyzwolenia się z pod wpływu Szopena widać już w op. 8., gdzie dis i gis Etudy świadczą o własnem „Ja“ Skrjabina. Potem 5, 14 i 15 Preludja w op. 11, następnie H i gis z op. 16 i fantazja z op. 28 h dają tylko chwilowe przebłyski charakteru Szopena, lecz w całości już wyróżniają Skrjabina zupełną odrębnością.

Już tu i w późniejszych kompozycjach widoczny osobliwy charakter Skrjabina, jakiś mistyczny dreszcz, tragiczne momenty, napięcia woli, poszukiwanie pierwiastków w sobie samym — za-

pytanie, co to jest? rzucone istnieniu. Tu już z zapałem i żądzą poszukuje swojego twórczego zbawiciela, emancypując się od wpływu nietylko Szopena, ale nawet od własnego „m u s z ę“ i zdąża do jakiegoś mistycznego przykazania, zaklętego w formie „Ja chcę“.

W poszukiwaniu nowych dróg natknął się na Liszta, któremu pozazdrościł większych kompozycji, lecz sam autor wydawał mu się zanadto religijnym, zanadto katolickiem.

Pierwsze cztery sonaty to drugi okres jego twórczości, w nich to przełamują się powoli, światłocienie i tęczowe iskry ducha Skrjabina.

Materja staje się dla niego przezroczystem obłokiem — nie przedstawia zasłony i wyzwala ducha, odrzuca zewnętrzne formy, ulegając czysto już wewnętrznym pobudkom.

Minor żałosny ustępuje minorowi tragicznemu, to wyrażeniem burzy, to nastroju. Trójdźwięki zastępuje częściej

(wedle L. Sabanjejewa) półakordem z podwyższoną kwintą (C, e, gis, b, d,) który postępowo zaczyna dominować, nad następnemi harmonjami. Jak op. 34 Poéme Tragique i op 36 tworzą dopiero etapy, to op. 30 Sonata nr. 4 wyprzedza już te poematy i idzie po własnej drodze — coby wskazywało, że albo po niej wrócił jeszcze w op. 34 i 36 do dawnych umiłowań remininiscencyjnie, albo uzupełnił nowym utworem powstałym po op. 36, brakujący op. 30-ty. W tej to 4-tej sonacie znamiennym jest patos; dochodzący do ekstatycznego zapamiętania. Tę radość wyzwolenia znamionuje bezbrzeżnym dźwiękiem, potokiem różnych nastrojów. Upojony szczęściem świętego wyzwolenia w Andante (nie tempo ale duchowe przeżycie) popędza, prze bez tchu do Prestissimo volando i kończy podkreślonym, pełnym światła końcowym akordem.

Od r. 1902 do r. 1909 tworzy już wyłącznie muzykę programową. Odtąd

już nigdy nie ogląda się w stronę dawnych wpływów.

Od op. 30 rozpoczyna się nowy okres.

Dla porządku podaje jego dalsze utwory od op. 30 do op. 65 włącznie.

Op. 30. 4-ta Sonata Fis.
„ 31. 4 Prelud. des, fis, es, c.
„ 32. 2 Poematy Fis—D.
„ 33. 4 Prel. E. fis. C. As.
„ 34. Poemat tragiczny.
„ 35. 3 Prel. Des, B. C.
„ 36. Poemat Szatana.
„ 37. 4 Prel. b. fis. H. g.
„ 38. Walc.
„ 39. 4 Prel fis. D. g. as.
„ 40. 2 Mazur. Des. Fis.
„ 41. Poemat.
„ 42. 8 Etud. Des. Fis. Fis. Fis. Cis. Des. F. Es.
„ 43. Trzecia Symphonia (orkiestra).
„ 44. 2 Poematy — Lento i Moderato.
„ 45. 3 Pieśni.
„ 46. Scherzo.
„ 47. Quasi Valce.

Op. 48 4 Prel Fis. C. D. C.
„ 49. 3 Pieśni Etud. Prelud. Reverie.
„ 50. Nie wydany.
„ 51. 4 Pieśni.
„ 52. 3 Pieśni.
„ 53. Piąta Sonata.
„ 54. Poemat Extaza (orkiestra).
„ 55. Nie wydany.
„ 56. 4 Pieśni.
„ 57. 2 Pieśni.
„ 58. Feuillet d'Album.
„ 59. 2 pieśni.
„ 60. Prometeusz poemat ognia (orkiestra).
„ 61. Poema Nokturn.
„ 62. Szósta Sonata.
„ 63. Dwa poematy.
„ 64. Siódma Sonata.
„ 65. 3 Pieśni. Etudy.

Oryginalne utwory fortepianowe Skr. wywołują najrozmaitsze oceny, niektórzy nazywają je tworami nie do pojęcia, ale wielkie talenty zawsze się mogą spotkać z takiemi zdaniami i to im ujmy nie przynosi. I tak pisze Sabanjejew:

z powodu siódmej sonaty Op. 64: „Szybkim krokiem oddalił się Skrjabin, w swojej niepohamowanej ewolucji, nie tylko od całej masy publiczności, ale i od muzyków samych. Jego prawie dopędzić nie można. Słuchaczom bardzo bliskim Skr. wydaje się ta Sonata w porównaniu z Prometeuszem czemś nieuchwytnym, bo tamta kompozycja im się przecie jeszcze jakoś tłomaczy.

Tonacja C. składa się z następnych tonów C D E Fis A i B co daje akord C Fis B E A D, tu znowu harmoniczny dźwięk, obniża się na pół tonu do Des, tak podstawowa harmonia idzie C Fis B E A Des — sformułowana w tej Sonacie C, Fis (E) B Des (Fis) A z opuszczeniem przez autora nuty E i otrzymujemy rząd dźwięków C Fis B Des — wszystko to, t. zwany nastrój, jeżeli go tak nazwiemy, jest wynikiem harmonicznych nadtonów (oberton). Potem wszystkim niemądrze jest nazywać Skrjabina dysonansistą żądającym przerodzenia człowieczego aparatu słuchowego. A gdy

dokładnie przejdziemy cały materjał muzyczny Skrjabina, tedy nasz ostry sąd słabnie, a uwaga nasza, zwróci się ku osobliwościom twórczości kompozytora". (Tyle Sabanjejew). Poemat i Prelud Op. 59 bliskie Prometeusza przystępne; zdają się perłami piękna.

Obie pojawiły się w trzecim okresie twórczości. W temże czasie pojawia się op. 58 Feuillet d'Album jest to twór zadziwiająco powiewny; bezmaterjalny. Poemat Nokturn op. 61. tchnie siłą wyrazu. Op. 62 Szósta Sonata Op. 63 Masque i Etrangéte i wołajace nas wstecz op. 51 i 52 wszystko to bije duchem „siły", wprost oczarowuje.

Wincenty Karatygin pisze: „Siódma Sonata op. 64. wprowadza nas w krąg nastrojów, nadzwyczajnej śmiałości, a ta harmonia daje wrażenie pomieszania ze ze sobą tonacji majorowych z minorowemi, my poddajemy się słodkiemu czarowi jego subtelnej a wymyślnej twórczości. W porywie zapalczywej egzal-

tacji zmieniają się, przypływy wyobraźni i rodzą z piany fal unoszonej burzą duszy, nowe piękna zadziwiające niespodziewanemi sekwencjami, i rozpływające się w rozwiązaniach.

Do czego nas doprowadził Skrjabin po Prometeuszu napisaniem siódmej sonaty".

Etudy Op. 65 napisane chyba dla wypróbowania wirtuozostwa pianistów, 1. w septymach, 2. w nonach, 3. w kwintach. Skrjabin w 2 i 3 okresie nietylko wymaga nadzwyczajnej techniki, ale i zrozumienia swego osobliwego stylu. Niemniej swoje trudne rzeczy, te mianowicie które wymagają siły uderzenia, sam nie szczególnie odtwarzał. Słyszałem koncert jego z orkiestrą op. 20; tenże sam w wykonaniu prof. Drozdowa wypadł znacznie lepiej.

Teraz przystąpimy do orkiestralnych utworów Skrjabina.

Od samego początku swej działalności twórczej szuka Skr. środków kolo-

rystycznych, z pominięciem ustalenia pewnego stylu.

Naturalnie, że w samym fortepianie nie mógł doszukać się kolorytu, co sprowadziło jego ciążenie ku twórczości orkiestralnej. Pierwsza orkiestralna próba w Op. 24. Reverie zwróciła na niego ogólną uwagę, i tu nie potrafił nie oprzeć się o Wagnera, co jeszcze więcej uderza w jego pierwszej symfonji op. 26. E

Jestto utwór składający się z sześciu części Lento, Allegro dramatico, Lento, Vivace, Allegro i Andante.

Część pierwsza: Wstęp we formie rozszerzonej, śpiewna z trzema tematami w klarnecie i flecie (trzeci temat wchodzi w materjał finału).

Część druga: we formie sonatowego Allegro, to dramatycznego, to spokojnego, odcienia.

Część trzecia: wyprowadzona z dwu tematów.

Część czwarta: ma wszelkie znamiona „scherzo“ w głównej części tego

„Vivace“ temat w skrzypcach z obyczajowem trio.

Część piąta: znów sonatowe allegro pokrewne drugiej części.

I Finał: Z powyż wspomnianym trzecim tematem wstępu, śpiewanym przez tenora i mezzosopran, z rozwiniętym w następstwie w chór. Zakończenie tej ostatniej części we formie „Fugato“. Tekst do fugato cały oddany tenorowi, a chór śpiewa z tekstu, tylko końcowe oddanie czci sztuce.

Całość finału w poemacie jest apotezą na cześć sztuki harmonji.

Jak w początkowych kompozycjach stał pod wpływem — Schumana — Szopena i etapami przeszedł do własnego stylu tak i tu w pierwszej a po części i w drugiej symfonji, stoi pod wpływem Wagnera.

Lecz i tu tylko formą Wagner dał markę natomiast charakter czysto Skrjabinowski duchowo zupełnie oryginalny.

Mimo wszystkich zalet trzeba zaznaczyć, że nie umiał się jeszcze wypo-

wiedzieć, a czego później w zupełności z resztą dopiął: w poemacie „Extaza“ op. 54.

Pierwszą Symfonję Op. 26 E. ukończył w r. 1898 i w jesieni pierwszy raz wykonano ją w Bielajewskim koncercie w Moskwie.

Drugą Symfonję op. 29 c. napisaną w r. 1902 wykonano pod batutą Safonowa 20 marca r. 1903 w Moskwie.

Szlecer pisze o niej: Druga S. op. 29 składa się z pięciu części.

Cz. 1. Andante w formie z rozszerzonego wstępu z obyczajowemi kontrastującemi tematami.

Cz. 2. Allegro znów przeciwpołożonemi tematami — dążenia — unoszenia, aktywności i lubowania się, upojenia i osiągania najwyższego szczęścia.

Część 3. Andante: najbardziej charakteryzuje Skrjabina.

Część 4. Tempestoso — pełna mgły rozczarowania, prawie zgniecenia w walce żywiołów, wichry zmagających się poematów.

Część 5. Maestoso, Typowy finał zbudowany na tematach wstępu, jednak tematy oblekają się w świetlany, świąteczny charakter podniosłego hymnu.

Sabanjejew powiada, że ta druga symfonja już w zupełności okazuje przygotowanie do trzeciej: Boski Poemat op. 43 również w c-mol, w której znajduje się w pochodzie szukania nowych dróg i staje jako skończony odtwórca samego siebie.

Symfonja ta ukończona w r. 1909 a wszystkie trzy części — jakby się łączyły ze sobą, idą bez przerwy.

Z upoważnienia autora objaśnia Szlecer w swej krytyce:

„Boski Poemat“ przedstawia ewolucję ducha oswobadzającego się z całej przeszłości — pełną tajemniczych obrazów i wierzeń, które zwalcza i niszczy, by ostatecznie dociec, zatwierdzenia radosnego swego boskiego „Ja“ dzwięczącego unisonem z początku intrady symfonji. Na drugim akordzie, z którego

wybija się fanfara trąb, słyszymy na tle pianissima innych instrumentów jak trąby wołają:

„Ja jestem“.

Lecz ledwie się te słowa zrodziły, zamierają ze zgrozy, przerażone własną odwagą.

Z głębi niebytu, gdzie się przyczaiły wstają cienie; chłodno i tajemniczo się zbliżają.

Rozpoczyna się część pierwsza:

Walka i pojawienie się tematu mistycznego. Najpierw pianissimo, rozwija się crescendo coraz silniej, tu rozbrzmiewa temat woli boskiej. W tym temacie słyszymy postanowienie walki do końca i zwycięstwa.

Znów walka z widmami. Z wysokości swego panowania — duch strącony w bezdno grozy i mar. W mękach agonji rozjaśnia się jego świadomość i rodzi się u niego głęboka myśl. Lecz tylko myśl przelotna.

U niego jeszcze ból i wahania, ale już świta zorza, przyszłego wyzwolenia.

Słyszymy temat oswobodzonej, świadomej celu działalności. Duch zrozumiał, że sam rozpętał tę walkę, że jej pragnie. Znowu słyszymy uporny, przeciążony temat, lecz go zagłusza straszny poryw burzy, pełnej grozy. Wśród piorunów i wichrów słyszymy krzyk miotającego się ducha. — I znowu pojawiają się cienie i widma przeszłości. Lecz zrozumienie swobodnej twórczości utwierdza się co raz jaśniej u ducha; i ostatecznie on wyzwala się zupełnie z okowów przeszłości.

Część druga: I duch śpiewa o swej oswobodzonej twórczości.

Najpierw słyszymy temat w całej jego pełni. Lecz walka nie skończyła się. Słyszymy temat namiętnej uczuciowości, zlewa się z wyzwoloną działalnością, powstają słodko namiętne obrazy.

Uczuciowość zwycięża, duch pokonany czarami, popada w niewolę. Lecz znowu przebłysk świadomości wyzwo-

lenia. Silnem naprężeniem woli duch posługuje się zdolnością tego uczucia jako własną bronią i następuje —

Część trzecia: Duch dopiął absolutnej wolności. Świadomy pogrąża się w radości, oswobodzonego nieograniczonego celem oznaczonym tworzenia.

O to godna bogów zabawa. Symfonja kończy się nawałem dźwiękowej siły, w niej wytrzymano wzrastanie, z niebywałem uniesieniem, co tylko zwiększa zadanie autora.

W pierwszej i drugiej symfonji on tego efektu nie osięgnął, tam finały wypadły za słabo.

Programowość, wyrażona przez Szlecera, wywołała ogromną burzę w krytyce, pro i contra, jedynie Karatygin w pośrodku, łagodząc ścierające się zdania słusznie powiedział, że ta polemika świadczy o wysokiej wartości trzeciej symfonji.

Ostra granica twórczości Skr. leży w jego utworze: „Poemat Ekstaza".

Pierwsze szkice powstają już w r. 1905 pojawiają się w tekście jako traktat w swoim rodzaju jedyny, jakoby manifest; wydany jesienią w Genewie, poczem wyjechał Skr. do Ameryki.

W dwa lata później w r. 1907 bierze się do wykończenia i ostatecznie Kusievicki wykonuje Ekstazę swoją symfoniczną orkiestrą w Moskwie.

Tego samego roku wykonano ją w Bielajewskim koncercie w Petrogradzie.

I znów burza oklasków w tłumie, a krytyka stanęła wobec ciężkich trudności, nie mogąc się wyznać, aby wyrazić całe znaczenie twórczości autora. Zestawienie orkiestry wprost niebywałe. Prof. Lipajew brał udział w wykonaniu Ekstazy w Moskwie i opisuje swoje wrażenia.

I tak flet gra motyw wahania się nieuformowanego zapału embryona rwącego się do życia. Trąba głosi temat woli, klarnet marzenie twórczości i znowu zabrzmiały flety motywem polotu.

W ekstazie jest temat wyrastających utworów, temat samopotwierdzenia się, temat zrozumienia uczuć, temat marzeń, temat „ja jestem“, temat trwogi i oczarowania. Wszystkie rozłożono na liczne instrumenta, a wydzielają się jasno ze wspólnej podstawy. Harmoniczne krążenie Ekstazy rozchodzi się w uczuciach. Chromatyzm ma tu znaczące miejsce, idzie wprost postępując wprzód, nie rozwiązując sekwencji aż do ukończenia frazy i takie ekstatyczne fale topią wszystko w morzu głosowych zachwytów, w końcu napełnia słuch nieprzerwany napływ huku i dzwonów.

Na punkcie rytmów Ekstaza wybiega daleko przed ostatnie trzy symfonje. Ekstaza cała wypełniona rytmicznemi łamańcami, dreszczami, synkopami, niespodziewanemi zmianami, dochodzącemi do kaprysu i nieszczerości.

Filozoficzną ideą Ekstazy jest radość tworzenia. Radość samoutwierdzenia uświadomionego, że absolutną wartość posiada tylko proces tworzenia, nieprzer-

wanej świadomości, tworzenia dla tworzenia, bez oznaczonego celu i bez motywów. A więc nie osiągnięcie ale osiąganie bez przerwy.

I tak prowadzi nas Skrjabin coraz dalej ku końcowi Ekstazy.

Finał Ekstazy wedle opisu Lipajewa:

Temat woli usiłuje przez trąby się wypowiedzieć. Temat samoutwierdzenia się wykonuje 8 waltorni i trąba; na podstawie fortissime całej orkiestry, tremolo smyczkowych instrumentów z towarzyszeniem organów i wielkiego dzwonu in C.

Od razu urywa się wszystko, zaczyna się pianissimo w skrzypcach, wzrasta z prawdziwą siłą i szczeźnie w gromowym końcowym akordzie. I ogłosił się wszechwładnie radosnym okrzykiem „Jam jest". Pełny jednak obraz twórczości Skrjabina ukazuje sią w Prometeuszu.

Prometeusz wywołał starcia się zdań o jakim od Wagnera do dziś nie słyszano.

Pierwszy raz wykonano Prometeusza w Moskwie pod batutą Kusiewickiego 2 marca 1911 r. Większa część audytorjum wyszła po skończonem dziele milcząc ze sali. Reszta pozostała, przez pół godziny wzywała autora.

Prometeusz, Poemat ognia op. 60 napisany w r. 1910.

Program : Prometeusz, Lucyfer, Szatan, pojmowany w różnych formach, to aktywna energja, pierwiastek twórczy, to ogień, światło, życie, walka, usiłowanie, myśl.

Orkiestra w niebywałym składzie. Wszystkie partje mają do zwalczania, ogromne trudności techniczne, wymagające wytrawnych solistów; słowem każda dla siebie jest partją koncertmistrza.

Jak trudny Prometeusz do wykonania, świadczy o tem partytura napisana na 47-miu linjach, która tworzy rodzaj studjum, muzykalno-filozoficznego.

Tu już doszedł Skrjabin do kulminacji w harmonji, tak że właściwie nie można już mówić o jakiejkolwiek

tonacji, spotykamy np. akordy z następujących tonów as, fes, (as), c, ges (ges) c, fes, as b i es. Lipajew tłomaczy, że to wszystko oparte na gamie c, d, e, fis, a, b — gdy je rozłożymy kwartami poczynając od D i tak czyste kwarty e a, a d zwiększone e fis — b, e zmniejszona fis, b w rezultacie akord Prometeusza jest rzędem obertonów oktawy nony, decimy undecimy z pominięciem duodecimy tredecima i kwatuordecima, i te odnoszą się w dół do 1 2 3 4 5 6 i 7 więc w ten sposób otrzymujemy harmonję konsonantów choć wrażenie daje coś niezwykłego.

Pewno, że autor wywołuje niezwykłe wrażenie, co powoduje dla mnie zrozumiałą krytykę prof. Koniusa wykładającego w konserwatorjum w Moskwie i Saratowie wyższą harmonję, kontrapunkt i instrumentację.

Słysząc Prometeusza po raz pierwszy wprost nic zeń nie zdołałem zrozumieć. Po drugim koncercie nieco mi się rozjaśniło. Poczem dwukrotnie prze-

czytałem partyturę, posłuchałem Prometeusza na fortepianie, poszedłem na koncert po raz trzeci i nietyle słuchałem, ile poddawałem się wrażeniom. Odważnie przyznaję, Prometeusz podobał mi się (w ogólnych zarysach).

Prawda, ta pysznie egzotyczna muzyka, z dziwnemi, muzykalnej kulturze, obcemi, mistycznemi dźwiękami; słucha się czasem niewolniczo, czasem niesie z sobą coś złowieszczego.

Więcej trzeba się jej domyślać, niż daje się pojmować. Zawiera swego rodzaju zagadkowe piękno najnowszych czasów.

Osobliwie czarują miękkie, głaskające tony, budząc dreszcze powikłanych dźwięków i tonów, kołyszą się w niej śliczne a mgliste efekta kolorystyczne skrzydeł motylich.

Mimo usterek w instrumentacji i zanadto brzemiennych akordów, muszę przyznać, że poemat ognia jest w wyższym stopniu godny zapisania jako „ogromne dzieło sztuki“.

Dla zakończenia dodam, że w roku 1913-tym rozpoczął Skrjabin pracę nad swoją najnowszą kompozycją orkiestralną „Misterja“. W tych planował współudział wszystkich przez niego dotychczas używanych instrumentów — śpiewaków, zamierzał wprowadzić do tej symfonji widowisko plastyczne, grę świateł i rozpylanie aromatów, ba marzył nawet — że tłumy widzów przyjmą współudział czynny w tem widowisku.

O ile i czy wykonał zamiary nie zdążyłem zebrać żadnych dat. Moje wiadomości sięgają po rok 1913-ty.

Później okazały się jeszcze ósma i dziewiąta sonata i w. i. z któremi już nie zdołałem się zapoznać.

Skrjabin umarł podczas wojny, w pełni twórczości niepośledniego swego talentu.

Michał Toepfer.

BN
BIBLIOTEKA NARODOWA
1464042