

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa  
Pendereckiego w Krakowie

Wydział Instrumentalny  
Katedra Fortepianu

**Yanlong Zhang**

EKSPRESJA W SONATACH FORTEPIANOWYCH JAKO  
ODZWIERCIEDLENIE PRZEMIAN STYLISTYCZNYCH  
W TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA SKRIABINA

Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Gajusza Kęski

Kraków 2023



*ALEKSANDER NIKOŁAJEWICZ SKRIABIN (6 I 1872–27 IV 1915)*

## Spis treści

Wstęp .....	4
I. Skriabin i jego sonaty fortepianowe .....	5
1.1. Kariera artystyczna Skriabina .....	5
1.2. Trzy etapy w twórczości Skriabina .....	7
1.2.1. Styl muzyczny i ekspresja poszczególnych kreatywnych pomysłów we wczesnym etapie twórczości .....	8
1.2.2. Okres eksploracji i formowania się mistycyzmu w etapie środkowym .....	8
1.2.3. Refleksja nad mistycyzmem w późnym etapie twórczości .....	10
1.3. Esencja 10 sonat fortepianowych Skriabina .....	11
II. Spersonalizowany rozwój technik kompozytorskich i metod komponowania .....	16
2.1. Harmonia we wczesnym etapie twórczości .....	16
2.1.1. Superimpozycja akordów .....	16
2.1.2. Akord alterowany .....	18
2.1.3. Progresja chromatyczna akordów .....	20
2.1.4. Akord neapolitański .....	21
2.1.5. Obecność i zastosowanie akordu mistycznego .....	21
2.2. Cechy charakterystyczne harmonii skriabinowskiej w środkowym i późnym etapie twórczości .....	27
2.3. Melodyka i skale .....	29
2.4. Struktura kompozycji .....	32
2.4.1. Fuzja w budowie wieloczęściowej .....	36
2.4.2. W kierunku złożoności i wyzwolenia strukturalnego w późnym etapie twórczości .....	38
2.5. Układ tonalny .....	39
2.5.1. Wczesny etap twórczości .....	39
2.5.2. Środkowy i późny etap twórczości .....	42
2.6. Rytm i pulsacja .....	47
III. Podłoże filozoficzne .....	54
3.1. Kielkowanie myśli filozoficznej .....	54
3.2. Wpływ myśli filozoficznej na Skriabina .....	56
3.3. Nowe spojrzenie na muzykę Skriabina .....	64
IV. Zagadnienia wykonawcze .....	67

4.1. Sposób wydobywania dźwięku .....	67
4.2. Pedalizacja .....	73
4.3. Przetwarzanie tempa i rytmu .....	81
4.4. Wskazówki wykonawcze i porównania wykonania pianistów .....	83
V. Podsumowanie .....	88
Bibliografia .....	91

## Wstęp

Na przełomie XIX i XX wieku rosyjska scena muzyczna pełna była utalentowanych i znakomitych artystów aktywnych nie tylko lokalnie, ale także działających na estradach międzynarodowych. W tym czasie muzyka rosyjska rozwijała się na dwóch płaszczyznach, spośród których jedna ukierunkowana była na dziedziczenie i kontynuowanie zachodnich tradycji romantycznych. Wraz z Siergiejem Prokofiewem, Antonem Rubinsteinem i in. to Piotr Czajkowski stał na czele kompozytorów podążających tą ścieżką. Drugim obozem twórczym była Rosyjska Szkoła Narodowa, w której prężnie działali Milij Bałakiriew i inni członkowie tzw. „Potężnej Gromadki”. Twórczość Skriabina, zarówno pianisty jak i kompozytora, nie pasowała do głównych nurtów muzycznych w Rosji, szczególnie ze względu na wyróżniający go kreatywny styl i wyrazisty temperament artystyczny. Jego muzyka powoli wyłamywała się ze wcześniejszych, tradycyjnych schematów, a także stopniowo wychodziła poza ramy muzyki romantycznej. Styl zyskał miano unikalnego, będąc początkiem dla nowych gatunków XX wieku. Wiele ze specjalnych technik twórczych kompozytora inspirowało innych twórców w procesie transformacji ze stylu romantycznego do muzyki współczesnej. Odegrały one znaczącą rolę nie tylko w rozwoju muzyki rosyjskiej, ale także europejskiej.

Skriabin pozostawił po sobie bogatą spuściznę dzieł tworzonych przez całe życie. Najważniejsze z nich to ponad dwieście utworów fortepianowych i pięć symfonii. W jego kompozycjach z wczesnego, środkowego i późnego okresu twórczości wyczuwa się duże różnice stylistyczne, które sprawiają, iż trudno przypisać stworzenie tych utworów tej samej osobie. W szczególności późne kompozycje są często nieoczywiste i wywołują u odbiorcy poczucie konsternacji. Przedmiotem tej rozprawy będzie dziesięć sonat fortepianowych, które w sposób wszechstronny przedstawiają ewolucję muzycznej myśli i stylu kompozytorskiego Skriabina. Skupiłem się na ich eksplorowaniu pod względem zmian stylistycznych, analizując elementy, takie jak harmonia, melodia, użyte skale, układ tonalny, rytmika czy podstawy filozoficzne danej kompozycji. Całość podsumowałem osobistymi zaleceniami wykonawczymi.

## **I. Skriabin i jego sonaty fortepianowe**

### **1.1. Kariera artystyczna Skriabina**

6 stycznia 1872 roku w Moskwie, w bogatej rodzinie rosyjskiej przyszedł na świat Aleksander Skriabin. Jego ojciec był z zawodu dyplomatą, matka natomiast wybitną pianistką, która po ukończeniu z pierwszą lokatą Moskiewskiego Konserwatorium Muzycznego z sukcesami koncertowała na scenach rosyjskich i europejskich. Niestety niedługo po narodzinach Aleksandra zmarła. Ojciec wówczas od razu podjął pracę za granicą i powierzył opiekę nad dzieckiem ciotce i dziadkowi. Młody Skriabin wykazywał cechy muzycznego geniuszu. Ciotka, traktująca go jak własne dziecko, z pełną świadomością talentu chłopca zajęła się jego edukacją muzyczną. Dzięki niej i jej koneksjom w moskiewskiej klasie wyższej siedmioletni chłopiec został przedstawiony założycielowi Rosyjskiej Szkoły Pianistycznej, a także ówczesnemu dyrektorowi Petersburskiego Konserwatorium Muzycznego – Antonowi Rubinsteinowi. Poproszony o wysłuchanie gry i twórczości Skriabina, po kilku minutach, będąc pod wrażeniem, skonkludował, że chłopiec ma przed sobą obiecującą przyszłość. W wieku trzynastu lat Skriabin dostał się do Konserwatorium Muzycznego w Moskwie. W jego klasie znalazł się także o dwa lata młodszy chłopiec – on także w przyszłości miał zawojować muzyczny świat, a nazywał się Siergiej Rachmaninow. Tak jak Debussy i Ravel obydwaj byli stworzeni do zapisania się w historii muzyki rosyjskiej.

Mimo że w latach studenckich umiejętności kompozytorskie Skriabina nie cechowała jeszcze wystarczająca dojrzałość, jego geniusz sprawiał, że kompozycje wciąż były „na szkolnych językach”. Jedyną rzeczą martwiącą młodego adepta pianistyki była wielkość jego dłoni, obejmujących na klawiaturze zaledwie oktawę. Zagłębiając się w graniu czuł niestety coraz więcej ograniczeń. Podczas wycieńczających ćwiczeń jego prawa ręka uległa kontuzji. Na szczęście spotkał na swojej drodze wybitnego lekarza, dzięki któremu szybko doszedł do formy. W czasie rekonwalescencji ćwiczył lewą rękę i napisał serię poświęconych jej ćwiczeń. Moment ten zapoczątkował interesującą i cudowną formę kreacji, ponieważ zbiór stał się inspiracją dla późniejszych dzieł na lewą rękę Prokofiewa i Ravela. Fakt, iż w wielu

utworach partia lewej ręki jest technicznie trudniejsza, stał się cechą charakterystyczną dzieł Skriabina.

W tym czasie także czerpał on inspiracje z nokturnów Chopina oraz poematu symfonicznego Liszta: gatunek dzieła zależał nie tylko od jego budowy, ale także od zawartej w nim muzycznej treści. Te tradycyjne, takie jak rondo, sonata czy koncert, muszą tę treść rozwijać i przetwarzać, ale krótsze, elastyczne gatunki mogą w pełni wyrażać kompozytorską fascynację poezją i wrażliwość na nią. Skriabin wierzył, że język muzyki jest niczym poezja w swojej prawdziwej naturze, zatem do jego muzycznej twórczości dołączyły poematy fortepianowe i symfoniczne. W tych dwóch gatunkach rygorystyczne zmiany motywiczne zastąpione zostały „mglistym poetycznym nastrojem”, który stał się główną wartością tychże gatunków. Poematy fortepianowe były zdecydowanie nowatorskie, świeże, podczas gdy nostalgiczne piękno symfonicznych poematów wzruszało publiczność starszych pokoleń. W Wielkiej Radzieckiej Encyklopedii z 1973 roku postać Skriabina opisana jest jako „wielki muzyczny innowator kreujący nieporównywalne piękno”<sup>1</sup>.

Po wyleczeniu ręki Skriabin nadal koncertował. Jego wykonania utworów Mozarta i Chopina były niezwykle delikatne, subtelne i wyszukane, co zapisało się w pamięci ówczesnego pokolenia. Na początku lata 1904 roku Skriabin, będąc już mężem i ojcem, zapoznaje młodą dziewczynę. Dwa miesiące później opuszcza swoją żonę i dzieci i wraz nową partnerką przeprowadza się do małego mieszkania na ulicy Nikolaia Peskovsky'ego nr 11. Obecnie mieści się tam Narodowe Muzeum Pamięci Skriabina, gdzie można zobaczyć m.in. fortepian Bechstein i pulpit dyrygencki, przy którym kompozytor zwykł stawać w czasie komponowania. Jego twórczość w dziejach muzyki rozpoczyna się we wczesnym romantyzmie, a kończy na środkowym okresie ekspresjonizmu. Po wspomnianej przeprowadzce rozpoczął się ostatni okres twórczości kompozytora: mistycyzm. Wspomniane mieszkanie stało się częstym miejscem filozoficznych spotkań moskiewskich myślicieli tamtego czasu. Prowadzono

---

<sup>1</sup> Y. Chen, *Skriabin and His Ten Piano Sonatas*, „Journal of Central Conservatory of Music”, nr 1/2018, s.113.

w nim rozmowy o wierzeniach i studiowano innowacje dotyczące właściwych im zagadnieniom. Tematy eschatologiczne czy dotyczące istnienia nadprzyrodzonej mocy stanowią o stylu twórczym zwanym mistycyzmem. Bazując na tym, Skriabin odważył się na wprowadzenie do swej twórczości dwóch znaczących innowacji, a są to: zwrot ku atonalności oraz synestezja barwy. Jego „super-akordy”, składające się z czterech kolejnych, następujących po sobie stopni, zacierały odczuwanie tonalności, a koncept przyporządkowania każdego dźwięku konkretnemu kolorowi uznawany był za najbardziej dogłębną eksplorację muzycznych barw.

Wiosną 1915 roku Skriabin nagle zaczął odczuwać ból na wardze, a lekarz wstępnie stwierdził, że jest to tylko zadrapanie. Jednakże dolegliwość stawała się nie do zniesienia i po kilku dniach kompozytor skonsultował się w swoim mieszkaniu z innym lekarzem. Tym razem stwierdził on, że rana i ból spowodowane były nowotworem, zwiastującym śmiertelną chorobę. Mówi się, że w ostatnich dniach swojego życia Skriabin często siadał samotnie przy oknie, grając swoje dziesięć sonat.

## **1.2. Trzy etapy w twórczości Skriabina**

Twórczość Skriabina dzieli się na trzy etapy. Między wczesnym i późnym wyczuwalne są olbrzymie różnice, a etap środkowy to czas eksploracji i formowania własnego stylu.

### **Etap wczesny (1886-1903):**

- trzy *Sonaty*: nr 1 op. 6, (1892-1893); nr 2 op. 19, (1892-1897) i nr 3 op. 23, (1897)
- dwie *Symfonie*: nr 1 op. 26, (1899-1900); nr 2 op. 29, (1901)
- *Dwanaście Etiud* op. 8 (1894-1895)

### **Etap środkowy (1903-1908):**

- *Sonaty*: nr 4 op. 30 (1903); nr 5 op. 53 (1908)
- *Osiem Etiud* op. 42 (1903)
- *Symfonia* nr 3 op. 43 *Le Divin Poème* [Boski Poemat] (1903-1904)



### **Etap późny (1909-1915):**

- pięć ostatnich *Sonat*: nr 6 op. 62, (1911); nr 7 op. 64, (1911); nr 8 op. 66 (1912-1913); nr 9 op. 68 (1912-1913) i nr 10 op. 70, (1913)
- *Trzy Etiudy* op. 65 (1912)
- *Symfonia* nr 4 op. 54 *Le Poème de L'Extase* [Poemat ekstazy] (1905-1907) i *Symfonia* nr 5 op. 60, *Prometheus, Poem of Fire* [Prometeusz: Poemat ognia] (1909-1910)

#### **1.2.1. Styl muzyczny i ekspresja poszczególnych kreatywnych pomysłów we wczesnym etapie twórczości**

W tym etapie wielki wpływ na twórczość Skriabina miało uwielbienie twórczości Chopina. Bez względu na charakterystykę melodii, harmonii czy stylu, a także układu tonalnego, wyczuwalne jest upodobanie do muzyki Chopina, a co za tym idzie, pojawiają się formy, takie jak etiuda, preludium, mazurek, walc czy impromptu regularnie obecne w twórczości Chopina. Dzieła tego etapu pozostają w lirycznym temperamencie Chopinowskiej poezji i odkrywają szerokie linie melodyczne typowe dla muzyki rosyjskiej. Jednakże te cechy, obecne również w rodzimej muzyce kompozytora, nie zostały rozwinięte jak w przypadku twórczości Rachmaninowa, lecz stopniowo zanikały w utworach ze środkowego i późnego etapu twórczości.

Dzieła wczesnego okresu są pełne młodzieńczego entuzjazmu, czułości i życiowej fantazji. Trzy pierwsze sonaty są utrzymane w formie tradycyjnej, aczkolwiek prezentują niestabilny nastrój, zmiany rytmów, a także opis trudnego stanu psychicznego, który już wykazuje tendencje do ich rozwoju w późniejszej twórczości. Pierwsza sonata fortepianowa została skomponowana, kiedy kompozytor ukończył Moskiewskie Konserwatorium. W tym utworze wyczuwalna jest jeszcze konsternacja i niepewność, a całość pełna jest sprzeczności.

#### **1.2.2. Okres eksploracji i formowania się mistycyzmu w etapie środkowym**

W 1903 roku Skriabin zrezygnował z funkcji profesora konserwatorium muzycznego w Moskwie, aby skupić się na tworzeniu, wchodząc tym samym w etap szczytowy w swojej twórczości. W tym etapie, bez względu na formę, zawartość, czy umiejętności wykonawcze, dość wyraźne jest odejście od

Chopinowskich inspiracji. To także czas, w którym rozwija się i ewoluje Skriabinowska myśl filozoficzna. Będąc pod wpływem Georga Plekhanova, artysta zgłębiał filozofię marksistowską, lecz nigdy nie wyzbył się idealistycznego światopoglądu. Również ze względu na kontakt ze środowiskiem teozofistów, jako introwertyk o ukształtowanej już we wczesnych latach powściągliwej i egocentrycznej osobowości, stopniowo wkraczał – w filozoficznym aspekcie – na ścieżkę mistyczną. W tym czasie był bliski samouwielbienia, przekonany że świat zewnętrzny jest wyłącznie czystym produktem subiektywnych duchowych aktywności, dlatego też postanowił „iść ścieżką wiodącą do Boga”, z którym łączyć miała go właśnie twórczość artystyczna.

Skriabin starał się wyrazić swoją filozoficzną wizję świata poprzez muzykę, dlatego zdecydował się zawierać filozoficzne kwestie w swoich dziełach. Jego kompozycje przejawiają silne wpływy religii i filozofii, możemy usłyszeć w nich między innymi mocno zakorzenione w ówczesnym światopoglądzie koncepcje Fryderyka Nietzsche’go, pod których Skriabin był wpływem. Swoje muzyczne poszukiwania kompozytor rozpoczął od eksploracji harmonii, która nadawała utworom „mistyczne i ulotne brzmienie”<sup>2</sup>. Wielu dziełom z tego okresu twórca nadał abstrakcyjne, mistyczne i filozoficzne tytuły, takie jak np. *Poème Tragique* [Poemat tragiczny] op. 34, *Poème Satanique* [Poemat szatański] op. 36.

W kwestii zabiegów kompozytorskich Skriabin pozostawał w ciągłym skupieniu na harmonii i jej eksplorowaniu, czego efektem jest tzw. akord mistyczny, zwany również prometejskim, złożony głównie z kwart. Harmoniczne poszukiwania zapoczątkowały późny etap twórczości kompozytora, co prześledzić możemy, porównując ze sobą pierwsze trzy sonaty z czwartą i piątą, które wykazują pewne różnice, a ich style znacząco od siebie odbiegają, stopniowo pozbywając się naleciałości zarówno romantycznych, jak i tych wywodzących się z tradycji rosyjskich.

---

<sup>2</sup> M. Yanovitsky, *Interpretation of Skriabin's Piano Works*, tłum. Y. Zhang, Q. Cai, Shanghai Music Press, Shanghai 2009, s. 12.

### 1.2.3. Refleksja nad mistycyzmem w późnym etapie twórczości

Po ukończeniu przez Skriabina piątej sonaty, jego styl zyskuje na dojrzałości, a dzieła przejmują silne wpływy mistycznych doznań i ezoteryki, co dało artyście większe pole do wyrażania własnej muzycznej ekspresji. Późniejsze utwory skłaniają się ku idei, że sztuka może połączyć umysł z emocjami, a wpływy mistyczne i filozoficzne są w nich jeszcze bardziej eksponowane. Kompozytor wierzył, że istnieje pierwotne połączenie między sztuką i religią, dlatego starał się stworzyć „cudowny dramat” w celu połączenia muzyki z religią, filozofią i innymi sztukami. W swojej *V Symfonii*, znanej też jako *Prometeusz: Poemat ognia*, starał się odkryć zależność między muzyką i kolorem, w czym miała mu pomóc kolorowa klawiatura, mająca na celu połączenie wrażeń słuchowych i wizualnych. Jego pięć ostatnich sonat, powstałych w latach 1911-1913, wykazuje wyraźne filozoficzne tendencje, rozwijające i odzwierciedlające ideę „cudownego dramatu”. Przepełnione są one również wpływami mistycznymi. Przykładowo w *Sonacie* nr 6 kompozytor dodaje określenia ekspresji „ponury/mroczny jak diabeł”, wyrażając mroczną, przerażającą i diabelską atmosferę. Zamieszcza także wskazówki sugerujące tajemniczość, takie jak: „silne poczucie tajemnicy”, „stłumiony entuzjazm” czy „kształtujący się sen/marzenie”.

Późniejsze dzieła Skriabina pełne są ekstremalnego i wręcz „przepełnionego fanatyzmem” ładunku emocjonalnego, który wykracza poza uznane w muzyce ekspresyjne normy, kształtując niedający się opisać bezpośrednio mistyczny obraz. Jest to wręcz transowa wizja i mistyczne urojenie, przedstawiające różne stany, obrazy i abstrakcyjny, niejasny styl. Czynnikiem formotwórczym staje się tutaj swoboda w doborze technik twórczych, odejście od tradycyjnej struktury, nieoczywisty język muzyczny, a przede wszystkim skupienie na harmonii i zrezygnowanie z pracy tematycznej. Rytm, następstwa harmoniczne i sama budowa współbrzmień są niezwykle unikalne i skomplikowane. Kompozytor rezygnuje z używania akordów o budowie tercjowej, wprowadzając swoje unikalne, złożone z kwart. Wszystkie 5 sonat z późnego etapu twórczości Skriabin ujął w formy jednocześnie. Ponadto w 4 ostatnich nie ma oznaczeń tonacji, są tonalnie wieloznaczne, pełne groteskowych struktur brzmieniowych, często ujętych

w swawolne i nagłe układy rytmiczne, którym towarzyszą zawile linie melodyczne na tle mistycznych akordów.

### 1.3. Esencja 10 sonat fortepianowych Skriabina

Spośród wszystkich dziesięciu sonat fortepianowych Skriabina pierwsza, druga i trzecia reprezentują jego wczesny styl muzyczny, wciąż podążając za tradycją romantyczną. Czwarta i piąta to dzieła eksperymentalne, w których kompozytor podejmuje kroki odejścia od tradycji. Pozostałe kompozycje z tego cyklu są wyrazem własnego stylu twórcy.

*Sonata fortepianowa f-moll nr 1 op. 6 (1892-1893)*, skomponowana w czasach akademickich, przepełniona była Chopinowskim stylem i tęsknotą za życiem. Utwór odzwierciedla typowo romantyczny sposób pisania pełen oktaw i akordów, kontrastujących tematów i motywów oddających pasję i namiętność. W prywatnych notatkach Skriabina istnieje zapis, że ta sonata powinna wyrażać: „1. Dobroć, ideał, prawdę, cel po drugiej stronie; 2. Dążenie, porażkę, rozpacz, bunt przeciw bogom; 3. Odkrywanie wewnętrznego ideału, bunt, wolność; 4. Podstawy wolności czerpania nauki; 5. Religię”<sup>3</sup>.

*Sonata fortepianowa gis-moll nr 2 op. 19 (1892-1897)* rozpoczyna się fantazją intonowaną przez ponury temat główny i rzewny temat uzupełniający. W drugiej części „burza dźwięków” symbolizuje rozżalenie nad losem. Ciemne i smutne barwy odzwierciedlają powoli kształtujący się styl Skriabina. Kompozytor tłumaczy treść tego utworu następująco: „Wstęp opisuje cichą spokojną noc na południowym wybrzeżu, a w części przetworzenia słysząc burzące się wody oceanicznych głębin. Część środkowa, utrzymana w tonacji E-dur, ma odzwierciedlać księżyc pieszczący tafłę oceanu. Druga część sonaty (*Presto*) obrazuje sceny rozległego sztormu.

*Sonata fortepianowa fis-moll nr 3 op. 23 (1897)*, znana także jako *Stan Umysłu*, jest najdłuższą spośród wszystkich sonat. Ta kompozycja to swego rodzaju poezja narracyjna. Każda z czterech części wyraża cztery różne

---

<sup>3</sup> Y. Li, *Music Bubble*, Huaxia Publishing House, Pekin 2000, t II, .s. 547.

emocje: patos, nagłość, smutek, pasję/oddanie/namiętność. Latem 1896 roku Skriabin zaczął okazywać nienaturalne zachowania, jak np. ciągłe noszenie białych rękawiczek, zaprzestanie otwierania okien, przesiadywanie w garderobie przez bardzo długi czas czy bycie podejrzliwym. Również przejawiał symptomy posiadania kilku osobowości. Utwór ten powstał w tym właśnie okresie, a tytuły jego części są niewątpliwie odzwierciedleniem myśli Skriabinowskiej. W osobistych notatkach kompozytora do części dramatycznego *Allegro* widnieje opis „wyzwolony i burzliwy duch pikuje w otchłań bólu i walki z entuzjazmem”; w *Allegretto* drugiej części sonaty to „nieprawdziwa, chwilowa, nierzetelna stabilność... tęsknota o zapomnieniu wszystkiego...”. Trzecia część, *Andante*, odzwierciedla „czułe i melancholijne uczucia... próżne życzenia, niewysłowione myśli...”. Czwarta część – *Presto* – to „bicie serca w wirze namiętności”<sup>4</sup>. Wraz z tym dziełem kreuje się w pełni unikalny styl twórczy Skriabina. Jest on przepełniony polifonią, repetycjami, ma patetyczny i do głębi majestatyczny charakter. Te cechy wyróżniają twórczość kompozytora i budują rdzeń jego stylu już we wczesnych kompozycjach. *Sonata* nr 3 posiada już nowy wydźwięk ideologiczny i ekspresyjny, zdecydowanie wyróżnia się spośród dzieł z wczesnego okresu twórczych poszukiwań kompozytora i pianisty, będąc zarazem początkiem dalszej fazy twórczego rozwoju.

*Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 4 op. 30 (1903) jest tą najbardziej popularną. Spośród całego cyklu jest ostatnią z tonalnych i wieloczęściowych sonat Skriabina, a także zamyka pewien etap, do którego Skriabin już nie powróci, kierując swoje następne kroki w stronę mistycyzmu. W porównaniu z trzecią sonatą, w tym dziele szczególną rolę odgrywają dwa czynniki: politonalność i atonalność. Tym razem Skriabin jest zakochany w twórczości Wilhelma Richarda Wagnera i wyraźnie w jego muzyce zaznaczają się wpływy jego muzyki. Utwór ten składa się z dwóch części, czyli preludium i części głównej. Skriabin określa wznoszące się dźwięki z tematu pierwszej części

---

<sup>4</sup> H. Zhang, *European Music History*, People's Music Publishing House, Shanghai 1983, s. 433.

jako te „walczące o ideał kreacji”, natomiast materiał melodyczny części drugiej jako „zmęczenie po wykonanym wysiłku”<sup>5</sup>.

*Sonata fortepianowa Fis-dur nr 5 op. 53 (1908)* jest pierwszą atonalną sonatą, obwieszczającą oficjalne wejście Skriabina w mistyczny etap swojej twórczości. Utwór ten jest zarazem najtrudniejszym, rozpatrując jego wymagania techniczne. Miniaturowe *rondo*, w którym pierwszy i drugi temat często przeskakują między sobą, to najbardziej popularna i atrakcyjna część, jeśli chodzi o wykonanie. Kompozytor nazywał tę sonatę „wierszem ekstatycznym”, wykazuje ona bowiem wspólny charakter i założenia filozoficzne co *Le Poème de L'Extase*. Przypis we wstępie sonaty głosi: „Wzywam Cię do przebudzenia, o mistyczna Mocy! Zanurzona w ciemnej głębinie! O Boże, twórczo młodych embrionów życia, przynoszę Ci odwagę”.

*Sonata fortepianowa G-dur nr 6 op. 62 (1911)* zabiera słuchaczy do fantastycznego świata dziwnych barw, niekiedy ciemnych, czasem olśniewających, a czasem wzburzonych, pustych czy odbijających się echem. Ta kompozycja w subtelny sposób wyraża zależności wewnętrznego „ja”. Według notatek Skriabina jest ona „jak promień światła penetrujący najbardziej skryte sfery ludzkiej duszy”. Pierwsza część prezentuje dwa tematy muzyczne będące obrazem dwóch osobowości. Skriabin opisuje ten pierwszy jako „głębokie znaczenie tajemnicy” czy „stłumiony entuzjizm”, drugi temat natomiast jako „uformowane marzenie”.

*Sonata fortepianowa nr 7 op. 64 (1911)*, znana także jako *Biała Msza*, była ulubioną sonatą Skriabina, który uważał ją za świętą, opisując także jako tę pełną „atmosferycznej woni, przynależącej do mistycznego świata”. W dalszej części dopisku czytamy: „proszę, wsłuchaj się w tę cichą radość”. Tę także sonatę na własne uszy w wykonaniu twórcy usłyszał przy okazji odwiedzin Igor Strawiński. Utwór rozpoczyna się w rejestrze basowym, stopniowo przechodząc przez środkowy, w końcu zdążając do najwyższego rejestru, gdzie słychać drżące *tremolo* najwyższych dźwięków. We fragmentach pomiędzy

---

<sup>5</sup> Y. Li, *Music Bubble*, Huaxia Publishing House, Pekin 2000, t. II, s. 548.

pojawianiem się tematów kompozytor prosi, aby ich brzmienie nawiązywało do stanu „anielskiej zmysłowej radości”, aby były one „bardzo czyste, bardzo delikatne”, by móc oddać stan „zmysłowej błogości”.

*Sonata fortepianowa nr 8 op. 66 (1912-1913)* w zasadzie została zapisana jako ostatnia. W kategorii koncepcji artystycznej odzwierciedla ona najbardziej niezapomniane wyobrażenia Skriabina z jego późnego etapu twórczości – koniec starego świata i początek nowego. W tej kompozycji można nawet usłyszeć odgłosy wody czy owadów. Niestworzone, rozłożyste scenerie, rozlewające się jak biblijna powódź, całkowicie zmieniają świat. Skriabin tak interpretuje ten utwór: „dźwięki użyte w kontrapunkcie są tutaj całkowicie zharmonizowane”. Nie stanowią one typowego bachowskiego kontrapunktu, lecz przestają w harmonii ze sobą”<sup>6</sup>.

*Sonata fortepianowa nr 9 op. 68 (1912-1913)*, tzw. *Czarna Msza*, jest typową sonatą z późnego okresu twórczości Skriabina. Kompozycja ta, względnie krótka i wyszukana technicznie, charakteryzuje się wieloma zmianami w warstwie rytmu i harmonii. W tej jednoczęściowej sonacie powtarzalność pewnych dźwięków stanowi główny motyw – we wstępie słyszymy temat oparty na opadającym ruchu półtonowym, nadającym melodii mistyczny charakter. Na przestrzeni utworu faktura zagęszcza się, a powtarzane dźwięki stają się coraz bardziej „neurotyczne” i intensywne, kreując różne formy i nastroje, dążąc do kulminacji i olśniewającego wybuchu, po którym dość niespodziewanie powraca delikatny motyw i atmosfera z początku sonaty. W tym utworze Skriabin zawiera wszystkie ciemne i trudne aspekty swojego życia, zaznaczając także obecność duchowej rozpusty. *Sonata nr 9* staje się poszukiwaniem mistycznej aury i dokładnym przeciwieństwem *Sonaty nr 7*. Tak opisuje to kompozytor: „Jeśli siódma sonata mówi o odpędzaniu demonów, tak w tej sonacie wszystko dotyczy ich przywołania, powrotu do rozpusty, zła, czarnej magii”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 548.

<sup>7</sup> F. Bowers. *Skriabin, a Biography*, Dover Publications, New York 2011, s. 244.

*Sonata fortepianowa nr 10 op. 70 (1913)* uznawana jest za jedno z najlepszych dzieł Skriabina. Jej styl jest dużo bardziej swobodny i improwizowany, bardzo wymagający technicznie, a złożona budowa utworu i specjalna ekspresja zapierają dech w piersiach. Twórca w tej kompozycji pragnął oddać impresję lasu. Dziesiąta sonata jest próbą zobrazowania muzykalności żywej natury. Skriabin nadaje każdemu z sześciu tematów tytuł: „Bardzo czysty i transparentny”, „skryty, acz rozochocony”, „światliście drżący”, „pełen emocji”, „niemal ekstatyczny”, „ekstatyczny i czuły”. Muzyka kreuje gęstą i mętną atmosferę i daje słuchaczowi wrażenie nagłych rozświetleń, wybuchów emocji, ale też ukrywanego entuzjazmu, spokoju, siły i delikatności. W utworach Skriabina zawsze znajdziemy różnorodność i mnogość nastrojów oraz ich zmian – od radości, przez strach, światłość, ciemność, szczęście, zło, ekstazę, tajemnicę etc., tak jak on sam przejawiał wykluczające się, lecz współistniejące emocje. W jego zapiskach czytamy: „Jestem wolny, jestem żywy, jestem marzeniem/snem, wciąż zakopuję moje pragnienia, jestem szczęśliwy, jestem pełen arogancji i chęci, jestem niczym”<sup>8</sup>. Pod głównym motywem *vibrato* kryje się dekadencja typowa dla mistycyzmu.

---

<sup>8</sup> Y. Li, *Music Bubble*, Huaxia Publishing House, Pekin 2000, t. II, s. 548.



## II. Spersonalizowany rozwój technik kompozytorskich i metod komponowania

### 2.1. Harmonia we wczesnym etapie twórczości

Technika harmonizacji we wczesnych sonatach Skriabina w dużej mierze opiera się na kategoriach harmonicznym XIX wieku i rozwija się równolegle z harmonią stylu romantycznego. Jest naznaczona wpływami twórczości Chopina i innych współczesnych mu twórców. Mimo że trzy pierwsze sonaty wciąż oscylują wokół harmonii dur-moll, wykazują już silnie indywidualne cechy. Przykładem harmonicznym innowacji jest zastosowanie dużej ilości zniekształconych i mocno nakładających się akordów w celu wyeksponowania zderzeń między dysonansami i stworzenia komplikacji brzmieniowych. Poszukiwanie nowych barw w harmonii jest reprezentowane w aspektach, które omówię w kolejnych podrozdziałach.

#### 2.1.1. Superimpozycja akordów



**Przykład 1.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll nr 1 op. 6, cz. I*, takty 1-5.

Przykładem pierwszym jest takt 2. i 4. pierwszej części *Sonaty* nr 1, w którym poprzez rozkładanie akordów na czynniki pierwsze oryginalna dominanta zmienia się w submediantę, zatem harmonia nabiera cech toniki w pierwszym przewrocie (akordu z sekstą), co skutkuje zmianą brzmienia. Obecność toniki i akordu sekstowego w układzie wertykalnym, gdzie dźwięki następują po

sobie w interwale tercji, jest jedną z technik kompozytorskich stosowanych przez Skriabina.

Akord złożony to taki, w którym nakładają się na siebie dwa różne akordy. Stanowi on jedno z podstawowych narzędzi kompozytorskich w muzyce współczesnej. Składające się na niego dwa akordy muszą reprezentować różne funkcje i posiadać jak najmniej dźwięków wspólnych, by zróżnicować wyższe i niższe struktury powstałego współbrzmienia<sup>9</sup>.

W trzeciej sonacie Skriabina występuje wciąż wiele akordów złożonych, głównie w celu zaprezentowania bardziej skomplikowanych barw harmoniczych i efektów dźwiękowych.



Es- dur:

		D		D
		T		T
		}		}

**Przykład 2.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa fis-moll* nr 3 op. 23, cz. II, takty 45-50.

Przykładem drugim jest fragment z drugiej części *Sonaty* nr 3, mianowicie takty 47-50, w tonacji Es-dur. 47. i 48. takt, jak zaznaczono w przykładzie, oparte są na tonice, a harmoniczny rdzeń oznaczono w nutach prostokątem. Następnie w takcie 49., wraz z *ritardando* materiał dźwiękowy zmienia się zarówno pod względem podziałów (transformacja od początku i środka), jak i układu harmonicznego, tj. pojawia się tutaj akord złożony z toniki i nałożonej na nią dominanta septymowa, oznaczona w nutach kółkiem. Zderzają się tutaj dwa współbrzmienia reprezentujące dwie różne funkcje harmoniczne, co skutkuje

<sup>9</sup> X. Liu, *On Compound Function, Compound Chord and Tonal Superimposition*, „Journal of Shenyang Conservatory of Music”, red. Y. Xinsheng, nr 1/1983, s.16-23.

pojawieniem się napięcia w muzyce. Po wytworzonych na przestrzeni dwóch taktów harmonicznym warstwach pojawia się ekspozycja nowego tematu i tonacji, które wprowadzają materiał do dalszego przetwarzania.

### 2.1.2. Akord alterowany

„Pod warunkiem pozostawienia pierwotnej funkcji akordu i niewychodzenia poza granice jego tonacji, cała progresja w skali jest zmieniona na progresję półtonową, dlatego też zdaje się być podwyższoną. To jest dźwięk alterowany, stąd też nazwa akordu”<sup>10</sup>. Dominanta wtrącona z obniżoną kwintą (oryginalnie szósty stopień tonacji wyjściowej) i subtonika VII stopnia z dźwiękiem prowadzącym dominanty septymowej z alterowaną tercją (czwartym stopniem tonacji wyjściowej) są powszechnie stosowane przez Skriabina.



H-dur:

DVII7/D    <sup>b</sup>3DVII/D

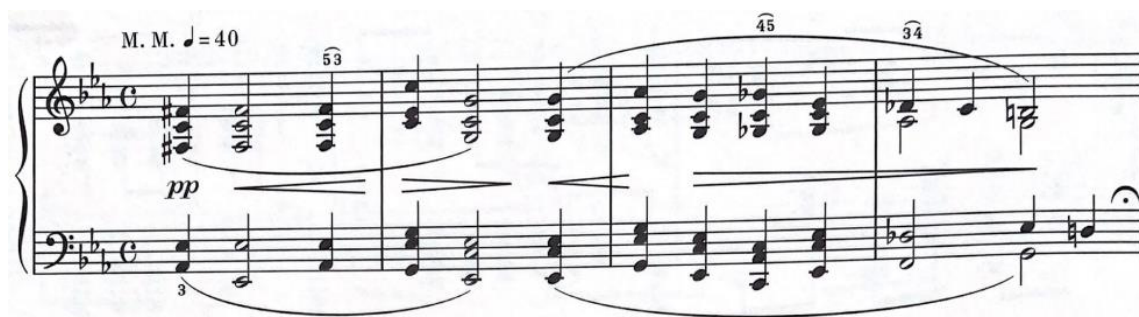
**Przykład 3.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa fis-moll* nr 3 op. 23, cz. III, takty 4-7.

Przykład 3. to takty 4-7 *Sonaty* nr 3. Wraz z przejściem z dźwięku Gis na G w warstwie środkowej, akord zmienia się z dominanty septymowej na dominantę septymową z obniżoną tercją. Ten zabieg dla wielu może być mylący ze względu na pojawienie się dźwięku C z podwójnym krzyżykiem, brzmiącym jako D, który to dźwięk stanowi siódmy stopień dominanty septymowej. Pomysłem Skriabina było przeprowadzenie półtonowych progresji poprzez linię Cis - Cisis - Cis, dlatego też musiał zamienić D na Cisis, aby całość przebiegu była bardziej jednoznaczna. Tradycyjne rozwiązania harmoniczne pojawiają się przy rozwiązaniach i dźwięk prowadzący dominanty

<sup>10</sup> I. Sposobin, *Harmony Tutorial*, tłum. Min Chen, People's Music Publishing House, Shanghai 2003, s. 308.

septymowej rozwiązuje się na dominantę. Jest to bardziej tradycyjne podejście, uwidacznia się tu także Skriabinowska drobiazgowość w użyciu harmonii.

Użycie alterowanego V stopnia w miejscu dominanty septymowej w ważnym ustawieniu, tj. na początku i końcu pasażu, jest jedną z najbardziej eksponowanych technik kompozytorskich w dziełach Skriabina. W związku z dysonującym środkiem akordu dominantowego – pojawieniem się interwału kwarty zwiększonej – nie słyszymy dźwięku wspólnego z toniką i akord składa się z alterowanych dźwięków wyjściowej tonacji. Dzięki temu brzmienie jest wzbogacone, napięcie wzmocnione, a ponadto powstaje wyjątkowy efekt dźwiękowy.



**Przykład 4.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll* nr 1 op. 6, cz. II, takty 1-4.

Przykład 4. to początek drugiej części *Sonaty* nr 1. W zapisie nutowym zamiast dominanty wyjściowej tonacji widoczna jest dominanta wtrącona ze zwiększoną sekstą (lub też  $D^{9>}$  bez prymy i na obniżonej kwincie wtrącona do G-dur, czyli dominanty tonacji wyjściowej), mająca na celu zbudowanie napięcia podług zasad harmonii tradycyjnej. W tym akordzie, w związku z zawartością dwóch dysonujących interwałów: seksty zwiększonej (As-Fis) i kwarty zwiększonej (C-Fis), osłabione zostaje brzmienie dominanty septymowej, nadając części lżejsze zabarwienie pełne już od samego początku „jasnych” kolorów. W tym samym czasie akord ten nie rozwiązuje się na dominantę, przeciwnie wręcz, przechodzi na tonikę (w drugim przewrocie), co być może nie jest wielce funkcyjne, lecz nadaje bardziej różnorodne i bogate brzmienie, wprowadzając słuchacza w stan konsternacji i poczucie nieprzewidywalności.



### 2.1.3. Progresja chromatyczna akordów

Technika chromatyczna pozwala na poszerzenie poznawania zależności tonalnych i harmoniczych, wprowadza dźwięki alterowane i wzbogaca paletę współbrzmień. W trzech wczesnych sonatach Skriabina niemal wszędzie słyszalne są akordowe progresje chromatyczne.



Przykład 5. A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll* nr 1 op. 6, cz I, takty 22-29.

W powyższym przykładzie widzimy temat poboczny pierwszej części *Sonaty* nr 1. W trakcie gdy linia melodyczna ciągle kieruje się w dół, najniższe dźwięki akordów także zmierzają w tym kierunku, pozostając w progresji półtonowej (od medianty – III stopnień tonacji – do piątego stopnia dominanty w tej sekcji).



Przykład 6. A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll* nr 1 op. 6, cz. III, takty 28-32.

Taka sytuacja pojawia się ponownie w taktach 29-31 trzeciej części *Sonaty* nr 1. Jak widać w przykładzie 6., startując od dźwięku B (czyli kwarty akordu f-moll) przez H, C, Des, D, Es, E, F, Fis, aż do taktu 31., gdzie pojawia się tonika c-moll w drugim przewrocie.

#### 2.1.4. Akord neapolitański



**Przykład 7.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll* nr 1 op. 6, cz. II, takty 26-30.

Jednym z ulubionych zabiegów Skriabina było stosowanie akordu zbudowanego na obniżonym drugim stopniu jako tymczasowej toniki (supertonika z obniżonym drugim stopniem). W drugiej części *Sonaty* nr 1 (tonacja c-moll, przykład 7.) kompozytor wprowadza akord neapolitański zamiast toniki. Brzmi to jak naprowadzenie do tonacji D-dur, przechodząc z chłodnych brzmień c-moll w jasne i ciepłe współbrzmienia tonacji D-dur.

#### 2.1.5. Obecność i zastosowanie akordu mistycznego

##### a) Budowa akordu mistycznego

Język harmoniczny Skriabina podlegał wielu zmianom od stylu wczesno-romantycznego do własnego systemu harmonicznego w środkowym i późnym okresie jego twórczości. To m.in. skala diatoniczna nad wyraz często używana przez Debussy'ego, tak szokująca ówczesnych muzyków, w sposób niebezpośredni skłoniła Skriabina do poszukiwań nowych rozwiązań harmoniczných. Swoje brzmienie i mistyczny efekt odnalazł w akordzie

składającym się z sekwencji kwart. Według teoretyków muzyki to właśnie ta, stworzona przez Skriabina, struktura harmoniczna oparta o następujące po sobie kwarty, nazywana jest akordem mistycznym.



**Przykład 8.** budowa akordu mistycznego.

Struktura akordu mistycznego nie jest formą funkcyjną, a jedynie organizacją dźwięków nałożonych na siebie w interwałach kwart, zwaną także akordem prometejskim, co widoczne jest w przykładzie 8. Nazwa akordu wynika z jego częstego zastosowania w *V Symfonii* Skriabina zatytułowanej *Prometeusz: Poemat ognia*. To dzieło zaznacza się w twórczości Skriabina jako definiujące jego twórczą dojrzałość i unikalny język harmonii. W tej kwestii warte wspomnienia są także jego *Sonaty fortepianowe* nr 6 i 7.

Opisywany akord składa się z „podstawowych warstw czterodźwiękowych”, a także „warstw dźwięków ruchomych”<sup>11</sup>. Te podstawowe „warstwy czterodźwiękowe” składają się kolejno z interwałów kwarty zwiększonej, kwarty zmniejszonej i kwarty zwiększonej. „Warstwa dźwięków ruchomych” jest wciąż zdominowana przez nakładające się na siebie kwarty, lecz możliwe jest uzyskiwanie nowych kolorów, poprzez zastosowanie półtonowych zmian w akordzie.

Akord mistyczny różni się swoją budową i brzmieniem od tradycyjnego trójdźwięku, a jego dysonujące interwały, jak kwarta zwiększona, kwarta zmniejszona, septyma mała czy nona wielka kreują niestabilną i dysonującą naturę akordu, tworząc tym samym nowy rodzaj muzycznego napięcia i efekt brzmieniowy. Jego obecność prowadzi do niekończących się zmian w barwie, a także wzbogaca ogólny koloryt utworu. Mimo że jest mocno dysonujący

---

<sup>11</sup> X. Hu, *The Birth and Reproduction of Special Chords: An Analysis of the Late Scriabin Harmony*, „Journal of Wuhan Conservatory of Music”, red. H. Zhong, nr 1/2002, s. 25.

i wykazuje wiele różnic do tradycyjnej skali durowej, posiada on jej cechy, ponieważ pośród jego składników pojawia się tercja wielka określająca tryb.

### b) Wczesne formy akordu mistycznego

Skriabin lubował się w interwałach sekundy i kwarty, więc w swoich pierwszych dziełach słyszalne są efekty jego eksperymentów harmonicznym opartych o te współbrzmienia.



**Przykład 9.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa fis-moll* nr 3 op. 23, cz. III, takty 1-2.

W przykładzie 9. widzimy, że harmonia w taktach 1-2 trzeciej części *Sonaty* nr 3 jest oparta na akordzie septymowym Gis-dur z septymą wielką (szczególnie 2. takt), lecz jego ustawienie jasno wskazuje na świadomą chęć zbudowania akordu kwartowego.



**Przykład 10.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa fis-moll* nr 3 op. 23, cz. I, takty 1-3.

W pierwszych trzech taktach pierwszej części *Sonaty* nr 3 (przykład 10.) zauważamy tendencje kompozytora do stosowania struktur nakładających się wertykalnie dźwięków w układzie kwartowym. Szczególne widoczne jest to w 3. takcie, gdzie cztery nuty (Cis - Fis - H - E) oddają charakter podstawowej warstwy czterodźwiękowej akordu mistycznego, który znacząco wyróżnia się spośród tradycyjnych współbrzmień. Skriabin bardzo subtelnie łączy ze sobą



linie melodyczne oparte o kwarty, stosując progresję z Cis na Fis i tym samym odkrywając przed słuchaczem swoje upodobanie do tego interwału. „Funkcja tonalna tego całego pasażu jest zachowana jedynie dzięki przytrzymanej dominancie (kwincie) akordu w basie, oraz przez następstwo po kwincie powtarzanej prymy (toniki). Mimo że funkcyjna podstawa basowa pozostaje głównym rdzeniem do dalszych harmoniczných przetwarzań, to właśnie superpozycja kwarty w akordzie w kontekście nadbudowywania akordu staje się punktem zwrotnym w rozwoju dzieł Skriabina”<sup>12</sup>.

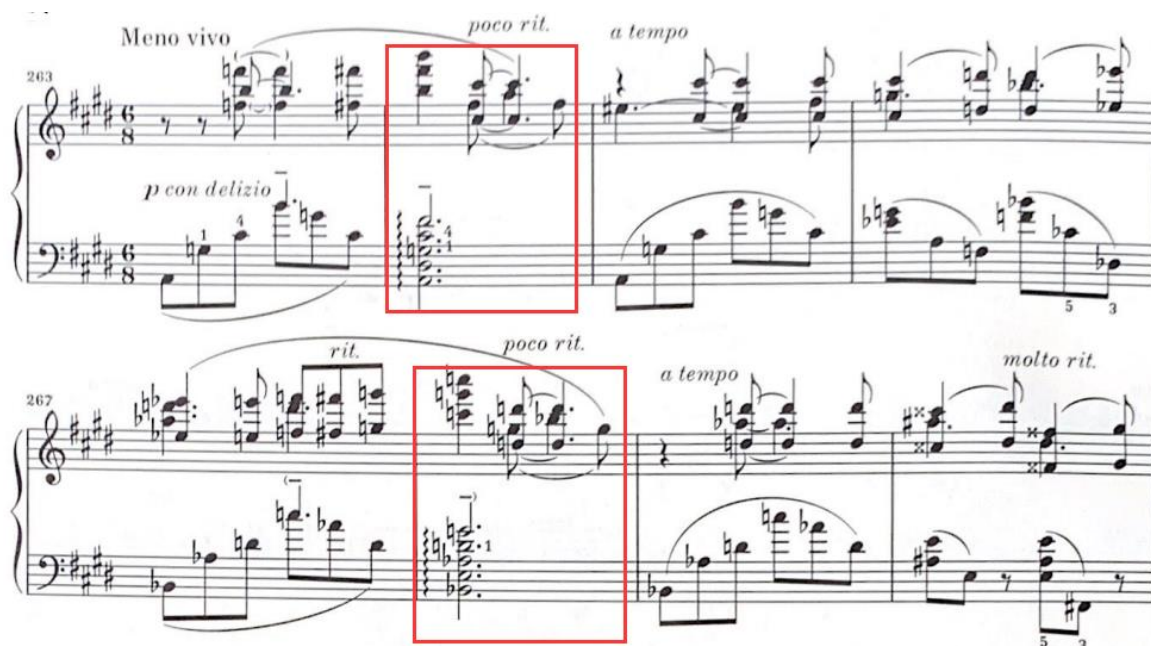


**Przykład 11.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 3 op. 23, cz. I, takty 17-23.

W pierwszej części *Sonaty* nr 4 widoczne jest bardziej typowe zastosowanie akordu mistycznego. W przykładzie 11. obydwa akordy zaznaczone w prostokącie, „B - D - E - As - C” i „C - E - Fis - B - D”, są dominantami septymowymi z obniżoną kwintą. Alteracja kwinty powoduje pojawienie się w dwóch kwart zwiększonych. Zmieniając kolejności dźwięków można uzyskać dwa akordy: „B - E - As - D - C” i „C - Fis - B - E - D”. Mimo że organizacja brzmień nie jest całkowicie oparta o podstawową strukturę akordu mistycznego, jego charakterystyka określona jest dzięki dwóm trytonom powstałym przez obniżenie kwinty w dominancie septymowej. Dzięki temu

<sup>12</sup> W. Wang, *Research on Scriabin Harmony*, People's Music Publishing House, Shanghai 2012, s. 25.

dostrzegamy zależność akordu mistycznego i dominanty septymowej z obniżoną kwintą.



**Przykład 12.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 263-270.

W *Sonacie* nr 5 znajduje się również wiele elementów harmoniczych zestawionych i uporządkowanych w relacjach trytonowych, jak widoczne jest to w taktach 264 i 268 przykładu 12.

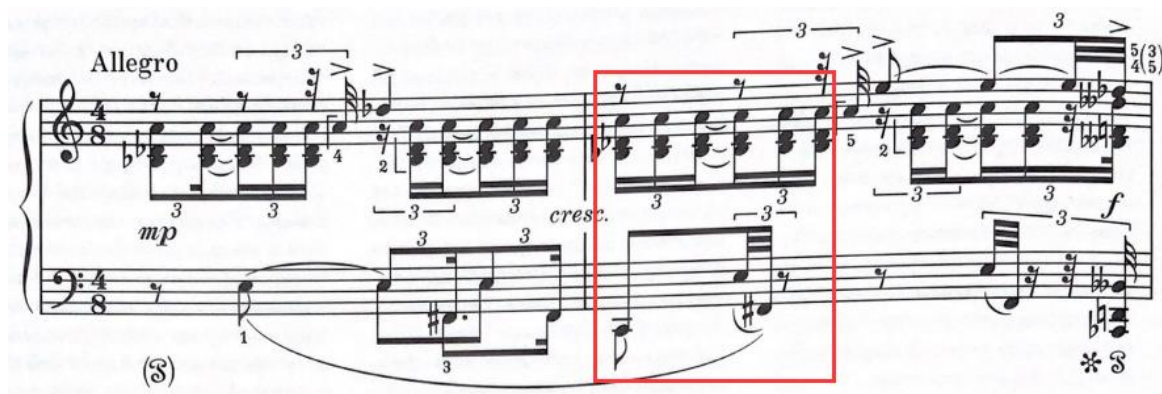
### c) Zastosowanie akordu mistycznego

Jako, że język harmoniczny Skriabina uległ istotnym przeobrażeniom, w jego późniejszych kompozycjach, jak np. w *Sonacie* nr 7 i *Sonacie* nr 9, akord mistyczny często staje się podstawą organizacji dźwięków na całej przestrzeni utworu.



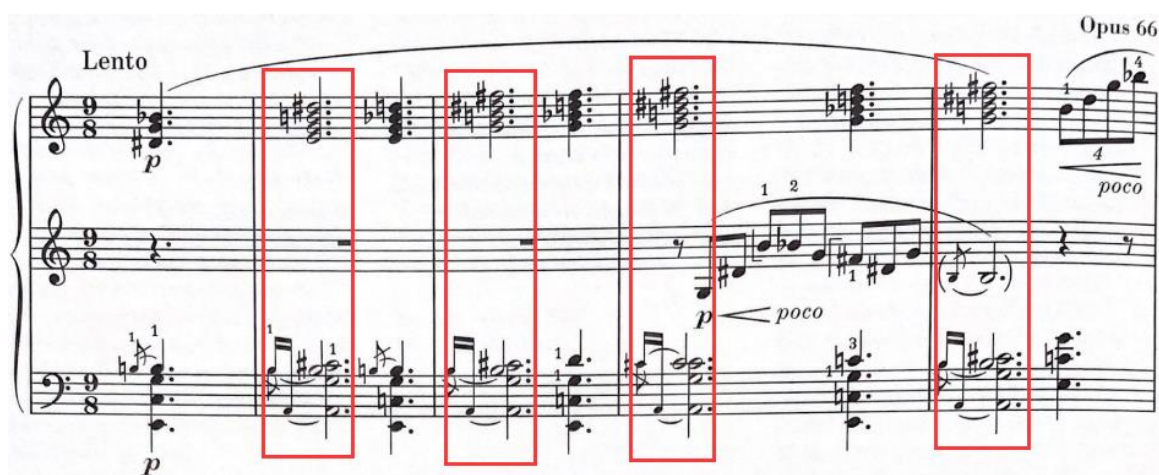
**Przykład 13.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa G-dur* nr 6 op. 62, takty 1-4.

W przykładzie 13. (*Sonata nr 6*) akord mistyczny pojawia się w temacie pierwszego taktu – w strukturze „G - Cis - F - H - As”.



**Przykład 14.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa nr 7* op. 64, takty 1-2.

W *Sonacie nr 7* temat ekspozycji (takty 1-8) składa się z dwóch zdań muzycznych. W drugim takcie, jak wskazuje przykład 14., pojawia się kompletna forma akordu mistycznego (dźwięki C - Fis - B - E - A - Des).



**Przykład 15.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa nr 8* op. 66, takty 1-5.

Z kolei w *Sonacie nr 8* (przykład 15.) Skriabin stosuje akord mistyczny na początku, widoczny jest on w strukturze: „A - Dis - G - Cis - Fis - H - E”.



**Przykład 16.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 5-7.

W *Sonacie* nr 9 (przykład 16.) sekwencja oparta o akord mistyczny ukazana jest we współbrzmieniach „Des - G - Ces - F - Es”, przechodząc przez „B - E - As - D - C”, „G - Cis - F - H - A”, a następnie „E - Ais - D - G - Fis”.

## 2.2. Cechy charakterystyczne harmonii skriabinowskiej w środkowym i późnym etapie twórczości

Zastosowanie harmonii jako elementu formotwórczego w późniejszych dziełach Skriabina nabiera nowej jakości. Zmienia ona funkcję z jedynie jak do tej pory wertykalnej (akordowej) na sekwencyjną (horyzontalną). Melodia wyłamuje się z tradycyjnego konceptu tonalnego i jest ściśle powiązana z systemem harmonicznym skupionym wokół akordów mistycznych. Jak pisze sam kompozytor: „Harmonia jest melodią, a melodia jest harmonią. Dla mnie nie ma różnicy między harmonią i melodią”<sup>13</sup>.

Akord mistyczny zdaje się być bardziej różnorodny i może pojawiać się pod wieloma postaciami. Jak pisze Cergai Serebkov: „G, H, F jest stałym szkieletem akordu mistycznego, także te trzy dźwięki nie podlegają żadnym zmianom jak dominanta septymowa bez kwinty. Bazując na tym fundamencie, dodawane mogą być wedle uznania kolejne dźwięki, mogą one ulegać

<sup>13</sup> P. Sabbagh, *The Development of Harmony in Scriabin's works*, Universal Publishers, California 2003, s. 7.



alteracjom, mogą być także zapisywane enharmonicznie, zatem możliwe jest zastosowanie wszystkich dwunastu półtonów”<sup>14</sup>.

W późnych kompozycjach, w celu modyfikacji tradycyjnych relacji funkcyjnych w harmonii, Skriabin zamienia połączenia między kwartą i kwintą na łączenie akordów z pomocą tercji małej, co stało się ulubionym przez słuchaczy zabiegiem kompozytorskim tamtego czasu.



**Przykład 17.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 105-107.

Szczególnie widoczne jest to w przykładzie 17., w taktach 105-107 *Sonaty* nr 9. Progresja melodii zdominowana jest przez ciągłą sekwencję tercji małych, ruch harmoniczny także opiera się o schodzącą progresję tercjową, a tonalność z kolei składa się z czterech progresji, które formują cykl złożony z tercji małych w dwunastu tonacjach. W pewnym sensie metoda ta wzorowana jest na późnoromantycznym podejściu do harmonii, wprowadzając tonalność trzeciego stopnia (lub trzecią tonację), a także ukazuje zamysł następstwa tercji małych w dziełach z późnego okresu twórczości.

Skriabin stosuje także techniki oparte o harmonię nefunkcyjną. Tworzy czynnik brzmieniowy, zupełnie nieprzystający do systemu dur-moll, oparty na systemie chromatycznym, który wpływa na kształt melodii utworów na przestrzeni całego dzieła, co widać na przykładzie sześciodźwiękowej struktury „Gis - H - Dis - Fis - Ais - Cis”. Mimo że struktura ta różni się od

---

<sup>14</sup> C. Serebkov, *Modern Harmony Language Problems*, tłum. J. Xue, Shanghai Conservatory of Music Press. Shanghai 1959, s. 12.

akordu mistycznego, stanowi ona źródło materiału dźwiękowego dla tematów i jest odzwierciedleniem swego rodzaju tonalności.

## 2.3. Melodyka i skale

### a) Wczesne melodie w stylu Chopina

We wczesnych sonatach Skriabina odnajdujemy świadome nawiązanie do stylu Chopinowskiego i jego zintegrowanie. Temat poboczny pierwszej części *Sonaty* nr 1 i temat środkowego fragmentu części trzeciej, który to fragment zastępuje przetworzenie *rondeau* 'a sonaty, stanowią dwa przykłady melodii inspirowanych stylem Chopinowskim. Charakter tych melodii zbliżony jest do tematu *Nokturnu* op. 9 nr 2 Fryderyka Chopina.



**Przykład 18.** Porównanie tematów *Sonaty fortepianowej f-moll* nr 1 op. 6 A. Skriabina z tematem *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2 F. Chopina.

Porównując te trzy melodie z przykładu 18., zauważymy że wszystkie wykazują podobny, złożony puls, oparty o ósemki zawarte w metrum trójdzielnym. Tak samo jak we wspomnianym *Nokturnie* Chopina fraza rozpoczyna się od ósemkowego przedtaktu, po którym następuje długa na cztery wartości nuta – tej samej wysokości, pojawiają się także wspomniane trzy melodie w progresji opadającej, których układ rytmiczny zbliżony jest do utworu Chopina.

## b) Fragmentaryczne melodie ze środkowego i późnego okresu

W środkowym i późnym okresie twórczości element melodyczny w sonatach Skriabina jest wręcz banalny i jakby niedokończony, porwany. Nie ma już ciągłości muzycznej, co sprawia że muzyka jest trudna do zrozumienia, bezkształtna jeśli chodzi o formę i brak w niej klarowności. Ten zabieg także uznawany jest za element mistyczny dzieł kompozytora.



Przykład 19. A. Skriabin, *Sonata fortepianowa G-dur* nr 6 op. 62, takty 1-4.



Przykład 20. A. Skriabin, *Sonata fortepianowa G-dur* nr 6 op. 62, takty 39-43.

W *Sonacie* nr 6 Skriabin do stworzenia mistycznej atmosfery używa głównie melodii. Temat pierwszy (przykład 19.) opatrzony jest przypisem „silne poczucie tajemniczości” oraz „z wstrzymywanym entuzjazmem”. Informacja ta pojawia się co kilka taktów. Dopiero przy wprowadzeniu drugiego tematu kompozytor zamieszcza nową adnotację (przykład 20.) „sen/marzenie nabierające kształtu”.

Na początku tematu *Sonaty* nr 7 (przykład 14.) krótkie, poszarpane melodie wskazują, że język muzyczny Skriabina bogaci się o nowe środki wyrazu, a jego techniki są coraz to bardziej innowacyjne. W swoich sonatach, poprzez odejście od symetrii i powtórzeń, pozbywa się zbędnych części na rzecz mocniejszego wyeksponowania grup melodii pełnych energii i napięcia.

## c) Skala półtonowa

Skala półtonowa, zwana także chromatyczną, zawiera w sobie ogrom barw. Zaciera granice między siedmioma stopniami skali diatonicznej i dźwiękami alterowanymi, a także zmniejsza kontrast między tonacjami durowymi i molowymi, dając możliwość kreowania nowych efektów brzmieniowych –

nieco chaotycznych, zamglonych i mistycznych. Jest to jeden z ważniejszych zabiegów służących uzyskaniu mistycznego klimatu w kompozycji.



**Przykład 21.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 120-125.

W *Sonacie* nr 5 rozległa skala chromatyczna połączona jest z progresją melodyczną, nadając utworowi charakter mistyczny do granic możliwości, co zaprezentowane jest w przykładzie 21.

#### **d) Skala diatoniczna**

Omawiany już wielokrotnie w rozprawie akord mistyczny składa się z dwóch warstw: podstawowej warstwy cztero-dźwiękowej i warstwy dźwięków ruchomych. W *Sonacie* nr 7 ta pierwsza warstwa akordu mistycznego wywodzi się z trzech skal diatonicznych:

- Pierwszy obszar tonalny ekspozycji i reprzyzy: As - B - C - D - E - Fis;
- Drugi obszar tonalny ekspozycji i reprzyzy: E - Fis - Gis - Ais - His – Cisis;
- Zamknięcie ekspozycji i reprzyzy: Des - Es - F - G - A - H.

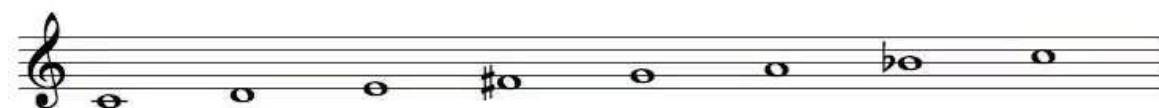


**Przykład 22.** Budowa skali chromatycznej.



Spośród tych trzech skal diatonicznych dwie skale z pierwszego i drugiego obszaru podstawowej warstwy czterodźwiękowej i skala diatoniczna zbudowana z dźwięków obszaru zamknięcia, składają się na kompletną skalę chromatyczną, co widoczne jest w przykładzie 22.

#### e) Skala Skriabinowska



Przykład 23. Budowa skali Skriabinowskiej.

Skala Skriabinowska składa się z podstawowych dźwięków akordu mistycznego, a uproszczona jej wersja pokazana jest w przykładzie 23. Opiera się na zastosowaniu dźwięków akordu zbudowanego z nakładających się wertykalnie kwart zwiększonych, tym razem przedstawionych w układzie horyzontalnym. W teorii jest to także seria od ośmiu do czternastu dźwięków. Innymi słowy, akord mistyczny jest serią od ośmiu do czternastu dźwięków zorganizowanych w układzie kwartowym.

## 2.4. Struktura kompozycji

Sonaty Skriabina różnią się pomiędzy sobą strukturą: te z wczesnego okresu twórczości są wieloczęściowe, natomiast późniejsze – już jednoczęściowe. Ta transformacja mocno wpłynęła na sonatę jako gatunek muzyczny, zmieniając jej do tej pory tradycyjną formę. Jednoczęściowa sonata Skriabinowska jest obszerniejsza niż sonata klasyczna, cechuje się bardziej swobodną budową, a materiał muzyczny staje się w niej bardziej skomplikowany i tajemniczy. W tej strukturze to spójność i logika oraz bogactwo muzycznych powiązań różnych części poszerzają potencjał sonaty jako formy. Proces przemian tego gatunku u Skriabina uwidaczniają porównania jego kompozycji z różnych okresów twórczości.

<b>Tabela I.</b> Budowa każdej części formy sonatowej na przykładzie pierwszych trzech <i>Sonat fortepianowych</i> Skriabina				
	I część	II część	III część	IV część
<i>Sonata fortepianowa</i> nr 1	Forma sonatowa	Złożona forma trzyczęściowa	Forma Ronda sonatowego (zastosowanie okresu muzycznego jako przetworzenie)	Złożona forma trzyczęściowa
<i>Sonata fortepianowa</i> nr 2	Forma sonatowa	Złożona/duża forma trzyczęściowa oparta o zasady formy sonatowej		
<i>Sonata fortepianowa</i> nr 3	Forma sonatowa	Złożona/duża forma trzyczęściowa	Forma trzyczęściowa	Forma ronda sonatowego

Wspomniane w powyższej tabeli trzy sonaty fortepianowe z wczesnego okresu twórczości wykazują budowę wieloczęściową. Spośród nich pierwsza i trzecia część *Sonaty* nr 1, dwie części *Sonaty* nr 2, oraz pierwsza i ostatnia część *Sonaty* nr 3 wykazują budowę formy sonatowej, ronda sonatowego, lub opierają się o zasady budowy formy sonatowej. Widoczne są także różnice dotyczące budowy klasycznej formy sonatowej *per se*, czyli: część szybka – wolna – menuet lub scherzo – sonata lub forma ronda sonatowego w tempie szybkim.

Dla przykładu forma *Sonaty* nr 1 opiera się na tradycyjnej budowie czteroczęściowej. Tempa w poszczególnych częściach kształtują się następująco: szybkie – wolne – szybkie – wolne, co w gruncie rzeczy odbiega od tradycyjnej budowy. Z reguły ostatnia część sonaty klasycznej utrzymana jest w radosnym i żywym charakterze – zwykle w formie rondo. W tej kompozycji ostatnia część, opisana jako *Funebre*, jest w wolnym tempie. Pierwsza natomiast wykazuje cechy formy sonatowej, nawiązując swoją budową w pełni do formy sonaty tradycyjnej. Ekspozycja składa się z czterech części: pierwszy obszar tonalny, łącznik/modulacja, drugi obszar tonalny, coda. W przetworzeniu temat główny ulega rozbudowaniu, a temat poboczny, materiał cody i część reprzyzy utrzymane się w tonacji drugiego obszaru tonalnego – F-dur.

Druga część oparta jest na złożonej budowie trzyczęściowej, w której pierwszą częścią jest forma zwrotkowa z reprzyzą, środkowa część składa się z dwóch równolegle rozwijających się fraz i ich przetworzeń, reprzyza natomiast nawiązuje do pierwszej części. Tak jak w pierwszej części sonaty, tutaj także materiał dźwiękowy opiera się na początku na tonacji c-moll, kończąc jednak w C-dur.

W trzeciej części pojawia się forma rondo sonatowego, ponadto część przetworzenia zawiera materiał niewystępujący uprzednio, co sprawia, że wyraźny jest kontrast muzycznego nastroju. W reprzyzie pominięta jest modulacja, następuje tutaj bezpośrednie przejście do kolejnej tonacji. W dodatku trzecia i czwarta część są ze sobą połączone. Ta ostatnia, a nawet temat przewodni trzeciej części, nie kończy się w głównej tonacji, a coda występuje w tonacji dominanty, co pełni rolę przygotowawczą do wprowadzenia części czwartej.

Struktura czwartej części przypomina tę z części drugiej i również wykazuje cechy budowy trzyczęściowej, z której każda jest w formie ABAB + coda. Finalnie materiał brzmieniowy wraca do wyjściowej tonacji, będąc echem części pierwszej. Trzecia i czwarta część są ze sobą nierozdzielnie połączone. Pierwsza z nich to typowe dla sonat klasycznych rondo sonatowe.

Reasumując, budowę tej sonaty można określić jako trzyczęściową z codą. Trzecia część zdaje się być tą ostatnią.

*Sonata* nr 2 pod względem budowy wyróżnia się z grupy trzech z wczesnego okresu. Jej dwie części wykazują wpływy formy sonatowej, lecz wyraźne jest między nimi zestawienie emocjonalnych przeciwieństw: spokoju i znacznego poruszenia. Charakter muzyczny części pierwszej różni się od założeń tradycyjnej sonaty i kontrast między tematem głównym i pobocznym jest mocno osłabiony. Zabieg ten, obecny w dziełach Skriabina, odzwierciedla szerokie zastosowanie tych samych struktur w wyrażaniu różnych tematów muzycznych. Wskazuje także, że zarówno w tych, jak i późniejszych dziełach Skriabina relacja i parowanie tematów pod względem charakteru podlega znacznemu osłabieniu.

W *Sonacie* nr 2 widoczne są także próby zastosowania formy sonatowej w celu ukazania tematów o różnym zabarwieniu emocjonalnym: dwie części kontrastują tutaj ze sobą w kwestii tempa i ekspresji. Ten zabieg poszerza zastosowanie formy binarnej, w której części stoją względem siebie w opozycji, a także pomaga ulepszyć strukturę tonalną utworu. Nie ma tutaj przeciwwskazań w sferze interpretacji tematów muzycznych, jeśli chodzi o przedstawianie mocnego konfliktu czy dramatycznych kontrastów brzmieniowych. Może mieć to także zastosowanie w opisywaniu i prezentowaniu różnych aspektów tematów o konkretnym zabarwieniu, znaczeniu. Ciągłe zgłębianie tej koncepcji ma na celu zaprezentowanie funkcji formy sonatowej jako formy cały czas żywej, eksplorującej materiał tematyczny, tak by mogła ona przejawiać większą ilość muzycznych konotacji i rozszerzać swój potencjał tematyczny. To właśnie w późniejszych sonatach Skriabina ten punkt widzenia odgrywa znaczącą rolę formotwórczą.

### **2.4.1. Fuzja w budowie wieloczęściowej**

#### **a) Zmiany w budowie sonaty w środkowym okresie twórczości**

Sonaty ze środkowego okresu twórczości Skriabina strukturalnie powoli odbiegają od tradycyjnego wzorca. W *Sonacie* nr 4 widoczny jest trend do łączenia ze sobą części. Pierwsza jej część stanowi introdukcję do drugiej. *Sonata* nr 5 natomiast posiada budowę ściśle jednoczęściową.

*Sonata* nr 4 jest ostatnią, w której budowie można wyróżnić części – w tym wypadku dwie. Jednakże porównywana z częścią drugą pierwsza część sonaty, której fundamentem jest forma trzyczęściowa, nie może być z nią traktowana na równi pod względem skali i tematów muzycznych. Druga część jest trzonem całej sonaty, pierwsza natomiast służy jako rozbudowane wprowadzenie/introdukcja. Zatem opisywana sonata nie ma tradycyjnej wieloczęściowej struktury. Ten jeden z ostatnich „ukłonów” kompozytora w stronę form wieloczęściowych był momentem przejściowym i przełomowym w jego twórczości. Skriabin znajdował się wówczas u progu całkowitej transformacji stylu, mającej ostatecznie i w pełni zaistnieć w ramach formy jednoczęściowej.

*Sonata* nr 5 jest pierwszą sonatą o budowie jednoczęściowej, składającą się z ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy. Ogólny podział na te części przedstawiony jest w poniższej tabeli.

<b>Tabela II.</b> Budowa <i>Sonaty fortepianowej Fis-dur</i> nr 5 op. 53	
Introdukcja  takty 1-12	
Ekspozycja  Takty 13-156	Pierwszy obszar tonalny  Takty 13-46
	Drugi obszar tonalny  Takty 47-95
	Modulacja  Takty 96-119
	Drugi Obszar tonalny  Takty 120-139
	Coda  Takty 140-156
Przetworzenie	Takty 157-328
Repryza	Takty 329-456

Innowacyjność tej sonaty przejawia się w zastosowaniu podwójnych tematów. Struktura formalna jest dosłownie regularna, przy czym każda część posiada niemal tę samą ilość taktów.

#### 2.4.2. W kierunku złożoności i wyzwolenia strukturalnego w późnym etapie twórczości

Wszystkie spośród pięciu jednoczęściowych sonat z tego okresu charakteryzują się obszerną budową, są złożone oraz dają dużo swobody w kwestii interpretacji i realizowaniu zmian wynikających ze stosowania nowych technik kompozytorskich i idei muzycznych. Introdukcje *Sonat* nr 8 i nr 10 przypominają tę z *Sonaty* nr 4, a główne ich części także składa się z ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy w obrębie tematów, reprezentując w nich formę sonatową, jednakże całość ujęta jest w jedną rozbudowaną, złożoną i rozległą strukturę.

*Sonata* nr 9 była ulubioną kompozytora. Wyróżnia ją także bardzo regularna budowa. Ogólny zarys formalny sonaty przedstawiony jest w poniższej tabeli:

<b>Tabela III.</b> Budowa <i>Sonaty fortepianowej</i> nr 9 op. 68	
Ekspozycja Takty 1-68	Pierwszy obszar tonalny Takty 1-19
	Łącznik/Modulacja Takty 20-34
	Drugi obszar tonalny Takty 35-59
	Coda Takty 60-68
Przetworzenie	Takty 69-154
Reprzyza	Takty 155-209
Coda	Takty 210-216

W sonatach z późnego okresu twórczości Skriabina pojawia się nawet wielotematowość. Na przykład w *Sonacie* nr 10 wyróżnia się pięć tematów, z których trzy występują w introdukcji. Wszystkie rozwijane są w części przetworzenia. Struktura muzyczna jest dzięki temu bardziej złożona a zawartość ubogacona.

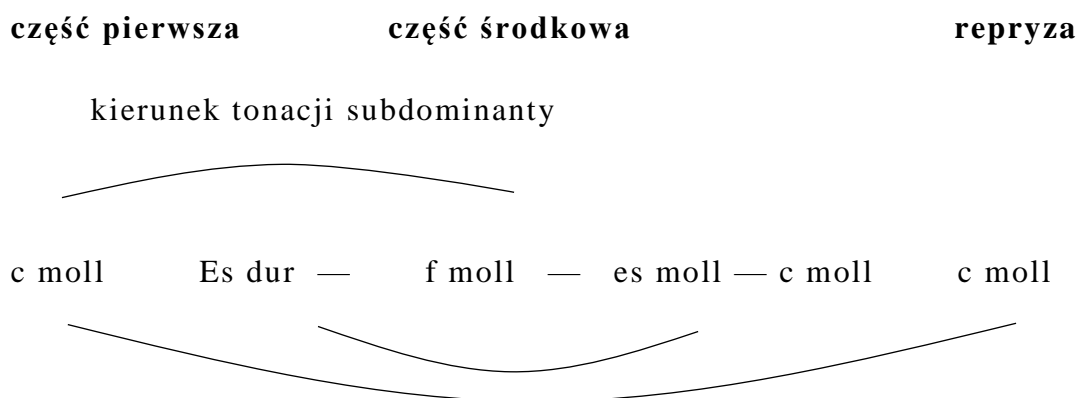
## 2.5. Układ tonalny

### 2.5.1. Wczesny etap twórczości

Trzy pierwsze sonaty Skriabina mieszczą się w ramach tradycyjnego systemu dur-moll. Na przykładzie ich tonalnego układu można zauważyć pewne powtarzające się zasady, które opiszę w poniższych podpunktach.

#### a) Symetria łukowa

Układ tonalny oparty o tzw. „symetrię łukową”, zaprezentowany na przykładzie części drugiej *Sonaty* nr 1:

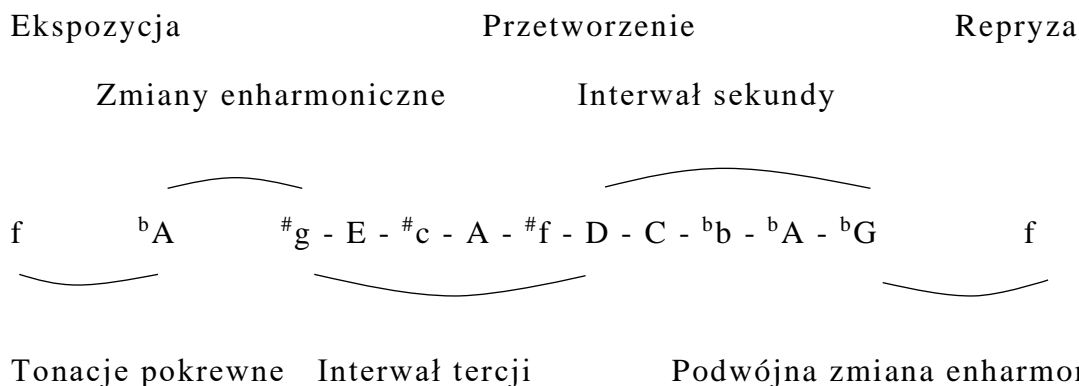


Jak zauważymy w powyższym przykładzie, część ta koncentruje się na tonacji f-moll, będącej po środku, a tonacje ją okalające układają się w sposób symetryczny w kolejności: c-moll - Es-dur - f moll - es moll - c-moll. Główna tonacja c-moll najpierw skłania się w kierunku tonacji dominanta do jej pochodnej tonacji durowej – Es-dur, następnie, zwraca się w kierunku tonacji subdominanta – f-moll, tworząc zależność tonalną „tonika – dominanta – subdominanta – dominanta”, by układ tonalny tej części w pełni odzwierciedlał doskonałość klasycznej formy piękna.



## b) Kierunek „tonika - dominanta - subdominanta - tonika”

Organizacja układu tonalnego według kierunku „tonika - dominanta - subdominanta - tonika” w pierwszej części *Sonaty* nr 1:



Patrząc na układ tonalny pierwszej części wspomnianej sonaty, dźwięki zawarte w pierwszym obszarze tonalnym części ekspozycji należą do tonacji pokrewnych, które przechodzą z tonacji toniki do tonacji subdominanty. W miejscu, w którym spotykają się część ekspozycji i przetworzenia, tonacje przechodzą enharmoniczną transformację. Z początkiem przetworzenia widoczny jest ruch opadający między tonacjami odbywający się w interwałach tercji, który może symbolizować zmierzch, „tonięcie” epoki romantyzmu. W końcowym fragmencie tej części relacja interwałowa między tonacjami zmienia się – tym razem ich ruch opadający oparty jest o interwał sekundy, by finalnie wkroczyć w część przygotowującą przejście do repryzy. Tym sposobem zależność tonalna między przetworzeniem i repryzą następuje według klasycznych zasad i stanowi tradycyjne przejście z subdominanty do toniki. Układ tonalny całej tej części reprezentuje standardową logikę w kontekście układu tonalnego sonaty. Z drugiej strony użycie tonacji Ges-dur, na której opiera się finał przetworzenia i F-dur – intonującej repryzę, sugeruje potrzebę poszukiwania bardziej nowoczesnych stylistycznie rozwiązań.

## c) Centra tonalne

W trzech sonatach fortepianowych z wczesnego okresu twórczości, a wśród nich także i w drugiej – dwuczęściowej sonacie, kompozytor starał się nakreślić układ tonalny. Porównując ze sobą obszar tonalny *Sonaty* nr 2

z tradycyjnymi sonatami o budowie trzyczęściowej, wyróżnić można wspólne cechy, które zawarłem w poniższej tabeli.

Tabela IV. Budowa <i>Sonaty fortepianowej gis-moll</i> nr 2 op. 19,							
I część				II część			
Ekspozycja		Przetworzenie	Repryza	Ekspozycja		Przetworzenie	
I  obszar tonalny	II  obszar tonalny		II  obszar tonalny	I  obszar tonalny	II  obszar tonalny	I  obszar tonalny	II  obszar tonalny
Tonacja  toniki	Tonacja  dominanty	Pozostaje w tonacji dominanty i oczekuje na powrót toniki	tonika subdomi- nanty	Tonacja  toniki	Tonacja  domi- nanty	Tonacja toniki	
Obszar tonacji toniki i dominanty			Kierunek tonacji subdomin anty	Obszar tonacji toniki i dominanty			
I część			II część	III część			
Tradycyjna sonata wieloczęściowa							

Z przedstawionej powyżej analizy jasno wynika, że Skriabin w tej dwuczęściowej sonacie skupił pełen proces tonalny formy wieloczęściowej,

a co więcej, mimo że materiał dźwiękowy jest również skoncentrowany i połączony – kształtuje on całkowity zarys formy cyklicznej. Można powiedzieć, że była to próba zintegrowania i skoncentrowania tradycyjnej struktury wieloczęściowej.

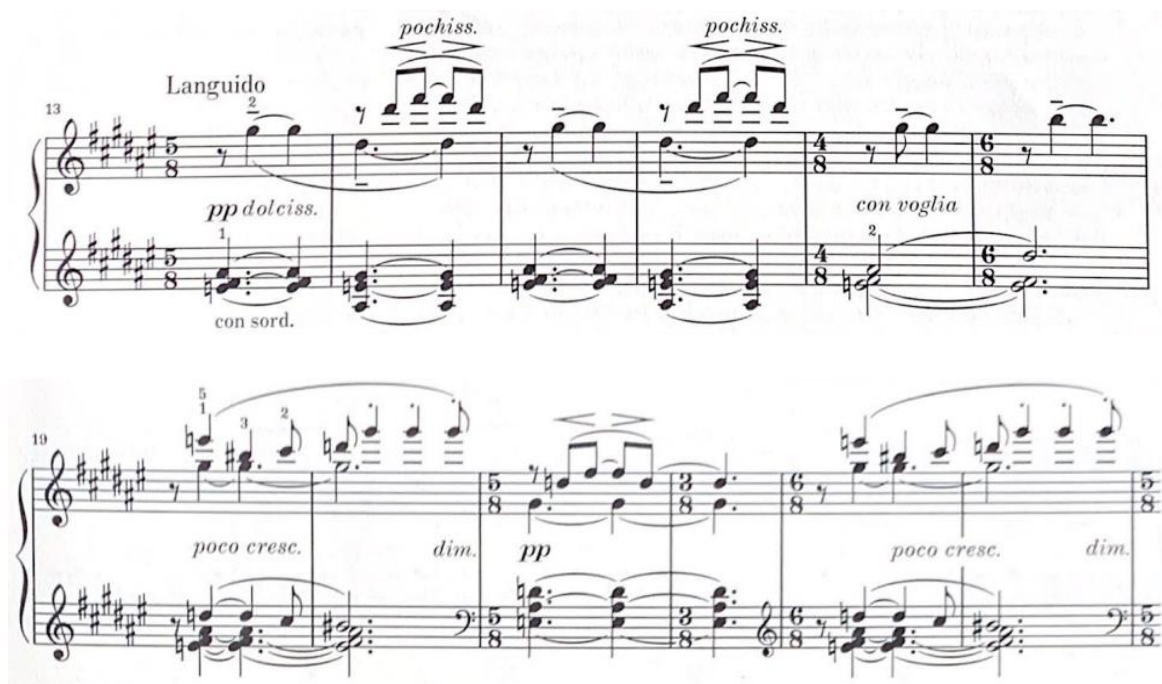
### **2.5.2. Środkowy i późny etap twórczości**

#### **a) Układ tonalny w systemie akordu mistycznego**

Od powstania *Sonaty* nr 4 język muzyczny Skriabina wyraźnie ulega zmianie. W siedmiu sonatach ze środkowego i późnego etapu twórczości nowy rodzaj akordu oparty o „nietercjową budowę” nie wpasowuje się w ramy tradycyjnego systemu tonalnego, będąc tym samym elementem przełomowym w znanej dotąd tonalności. Nie wykazuje on bowiem tendencji do łączenia się i dążenia do tonacji wyjściowej, jak powinno to działać według tradycyjnych schematów. „Stabilność tonalna” drugiego obszaru tonalnego jest znacznie osłabiona i częste są przejścia do części reprzyzy w formie ciągłych zmian harmoniczných. Trend ten wyraźniejszy jest w *Sonatach* nr 5, 6, 7, 9 i 10, które bazują na akordach o budowie „nietercjowej” i wykazują cechy tonalnego echa w swoich formach, co w efekcie także odbiega od tradycyjnego układu harmonicznego. W sonatach kompozytora, które osłabiają funkcje harmoniczne i cechy charakterystyczne systemu dur-moll, pojęcie „tonalności” według zasad znanych z klasycznej formy sonaty, ujęte jest przez głębsze relacje między wysokościami dźwięków. Mimo użycia nowatorskich technik układ tonalny wciąż przejawia zasady stosowane dotąd w sonatach.

#### **b) Układ tonalny „kompasów”**

Tak zwany układ tonalny „kompasów” odnosi się do procesu prezentacji tematów w sonacie. Pozycja tonalna nie podąża w nim za logiką schematu: „tonacja główna – tonacja subdominanty – tonacja główna – tonacja główna” w celu nawiązania do pierwszego i drugiego obszaru tonalnego części ekspozycji i części reprzyzy. Zamiast tego widoczne jest rozpoczęcie w pierwszym obszarze tonalnym ekspozycji, a następnie po części wypełnionej falującym ruchem materiału muzycznego, w reprzyzie powraca jedynie temat drugiego obszaru tonalnego już w tonacji wyjściowej, tworząc swoiste zjawisko „echa tonalnego”.



**Przykład 24.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 13-24.

W przykładzie 24. widzimy pierwszy układ tonalny z *Sonaty* nr 5, który oparty jest o tonację dis-moll z zabarwieniem skali lokryckiej intonowanej w introdukcji.

**Przykład 25.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 47-56.



**Przykład 26.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 67-71.

Pierwszy obszar tonalny, obecny także w taktach 47-52 (przykład 25.), opiera się na sześciu dźwiękach akordu: Gis - H - Dis - Fis - Ais - Cis. Przytrzymany w basie akord Cis - Gis - Dis - H podkreśla fundament drugiej głównej tonacji – Fis-dur. Od taktu 68. (przykład 26.) struktura harmoniczna w basie ulega transformacji do akordu Fis - Cis - Gis - Dis. Jego podstawą wciąż jest dźwięk Fis podkreślający cechy tonacji wyjściowej. Mimo to jednak bazą całości tej struktury harmonicznej jest wspomniane sześć dźwięków Gis - H - Dis - Fis - Ais - Cis.



**Przykład 27.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 134-139.

Tonalność drugiego obszaru tonalnego przedstawia przykład 27. Od taktu 134. reprezentowana jest przez zestaw dźwięków: B - F - A - H - Es, pozostając w tonacji B-dur. Kształtuje się tu zależność tercji zwiększonej z pierwszą tonacją wyjściową i kwarty zmniejszonej z drugą tonacją główną.

Ta ostatnia podkreśla zależność interwałową toniki i dominanty w skali lokryckiej pierwszej tonacji wyjściowej.

W części reprzyzy widoczne jest ponowne zastosowanie pierwszego układu tonalnego II, a jego struktura wysokości dźwięków jest taka sama jak w części ekspozycji, lecz tym razem oparta o akord: Cis - E - G<sup>is</sup> - H - Dis - Fis. Podstawa basowa utrzymuje dźwięk H, dając podparcie dla toniki E. Tonacją drugiego obszaru tonalnego jest Es-dur, które pozostaje w relacji enharmonicznej z pierwszym obszarem tonalnym I z części ekspozycji, osiągając tym samym ponownie wrażenie echa tonalnego poprzez połączenie I i II obszaru. Zależność tonacyjna między częścią ekspozycji i reprzyzy zaprezentowana jest w poniższej tabeli:

<b>Tabela V.</b> Budowa <i>Sonaty fortepianowej Fis-dur</i> nr 5 op. 53				
Ekspozycja			Reprzyza	
Pierwszy obszar tonalny I	Pierwszy obszar tonalny II	Drugi obszar tonalny	Pierwszy obszar tonalny II	Drugi obszar tonalny
Dis	Fis	B	E	Es

Z tabeli jasno wynika, że mimo ponownego zastosowania w części reprzyzy pierwszego obszaru tonalnego II główną rolę w strukturze odgrywa tonacja pierwszego obszaru tonalnego I i drugiego obszaru tonalnego ekspozycji. Zależność seksty zmniejszonej między dźwiękami Dis i B w zasadzie formuje tutaj enharmoniczną relację kwinty czystej, typową dla tonacji subdominanty i toniki. Fis-dur w pierwszym obszarze tonalnym II i tonacja B-dur w drugim obszarze tonalnym ekspozycji odzwierciedlają charakter barwy wyjściowej tonacji sonaty. Finalnie w części reprzyzy powraca tonacja wyjściowa w nowej enharmonicznej odśłonie. Jako całość sonata przedstawia układ tonalny w formie „kompasów”.

### c) Echo tonalne na przestrzeni „serii dźwięków”

Układ tonalny ekspozycji i reprzyzy *Sonaty* nr 7 opisany jest w poniższej tabeli. Tonacja reprzyzy znajduje się o sekundę wielką niżej od tonacji wyjściowej:

Tabela VI. Budowa <i>Sonaty fortepianowej</i> nr 7 op. 64					
Ekspozycja			Reprzyza		
Pierwszy obszar tonalny	Drugi obszar tonalny	Coda	Pierwszy obszar tonalny	Drugi obszar tonalny	Coda
C	Gis	F	B	Fis	E

W tym wypadku nie pojawia się nic w formie „echa tonalnego” a obszar tonalny przemieszcza się jedynie o wspomnianą sekundę wielką w dół w przypadku każdego z obszarów. W *Sonacie* nr 7 ten właśnie zabieg ściśle powiązany jest ze strukturą akordu mistycznego, warstwą czterodźwiękową tego akordu, ukazującą tonalności każdego tematu wywodzącego się z trzech skal diatonicznych:

- Pierwszy obszar tonalny ekspozycji i reprzyzy: As - B - C - D - E - Fis;
- Drugi obszar tonalny ekspozycji i reprzyzy: E - Fis - Gis - Ais - His – Cisis; (alternatywny zapis enharmoniczny E - Fis - As - B - D);
- Coda ekspozycji i reprzyzy: Des - Es - F - G - A - H.

Dzięki analizie powyższych skal diatonicznych klaruje się obraz enharmonicznej relacji między pierwszym i drugim obszarem tonalnym. Mimo różnic w tonacjach, udaje się dzięki niej uzyskać efekt „echa tonalnego”.



## 2.6. Rytm i pulsacja

Rozległe poszukiwania Skriabina w literaturze klasycznej, jego uczestnictwo w obrzędach religijnych i teologicznych dyskusjach były inspiracją do stworzenia nowego pojęcia rytmu ściśle połączonego z częstymi zmianami temp, co miało być środkiem do wyrażenia tajemniczej atmosfery w niezwykłych dziełach kompozytora.

### a) Złożoność rytmu i pulsu

Mnogość złożonych struktur rytmicznych (polimetria) komplikuje i przesłania jednorodność rytmiczną. Skomplikowana i nieregularna rytmika nieustannie buduje napiętą atmosferę.

Presto M. M. ♩ = 132

*p*

*simile*

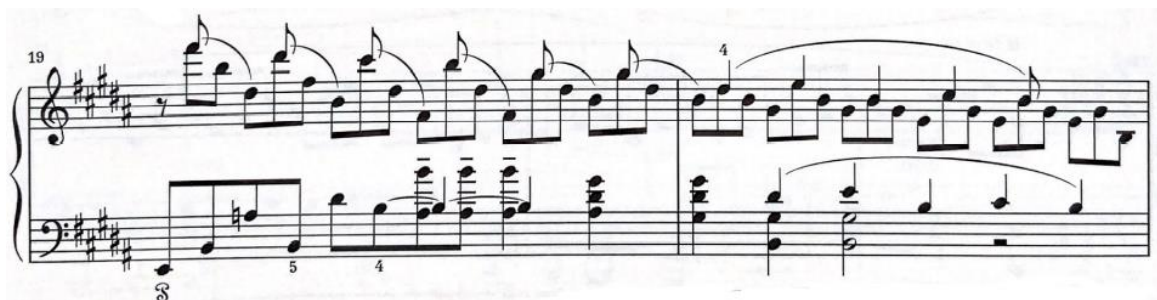
*cresc.* *dim.*

3

**Przykład 28.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll* nr 1 op. 6, cz. III, takty 1-5.

W przykładzie 28. zaprezentowany jest fragment trzeciej części *Sonaty* nr 1, w którym dźwięki grupowane są po trzy na każdej z czterech miar w takcie. Melodia przeprowadzona jest w rytmie ćwierćnut na mocnych częściach taktu – pierwszych dźwiękach z każdej grupy, tworząc rytm jak w metrum 4/4. Lewa ręka rozpoczyna frazę z przedtaktem na ostatniej ósemce z grupy dwunastu, tworząc tym samym zaburzenie rytmiczne dla partii prawej ręki.





**Przykład 29.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa gis-moll nr 2 op. 19*, cz. II, takty 19-20.

W drugiej części *Sonaty* nr 2, jak zaprezentowano w przykładzie 29., rola prawej ręki jest podwójna: kompozytor wplata linię melodyczną pomiędzy dźwięki, plasując ją na każdej drugiej nucie z trioli, które tym samym mają zostać podkreślone przez wykonawcę. Pulsacja triolowa w prawej ręce przeplata się z partią lewej ręki, prowadzoną ćwierćnutami, tworząc relację rytmiczną 3:2 z naprzemiennie pojawiającymi się między głosami akcentami.

W *Sonacie* nr 5 także pojawia się wiele złożonych schematów rytmicznych, które zostały zaprezentowane poniżej:

<b>Tabela VII.</b> Schematy rytmiczne <i>Sonaty fortepianowej Fis-dur nr 5 op. 53</i>	
Zależność rytmiczna	Numery taktów
Pięć na dwa (kwintola szesnastkowa na dwie szesnastki)	3, 5, 7-8, 159
Trzy na dwa	47-58, 58-79, 87, 208-210, 225-226
Trzy na cztery	437-439

Zauważamy także takie struktury rytmiczne, jak kwartole, kwintole, podziały trzy na pięć (3:5) etc. Dzięki tym właśnie zabiegom Skriabin ożywia i ubarwia swoją muzykę.

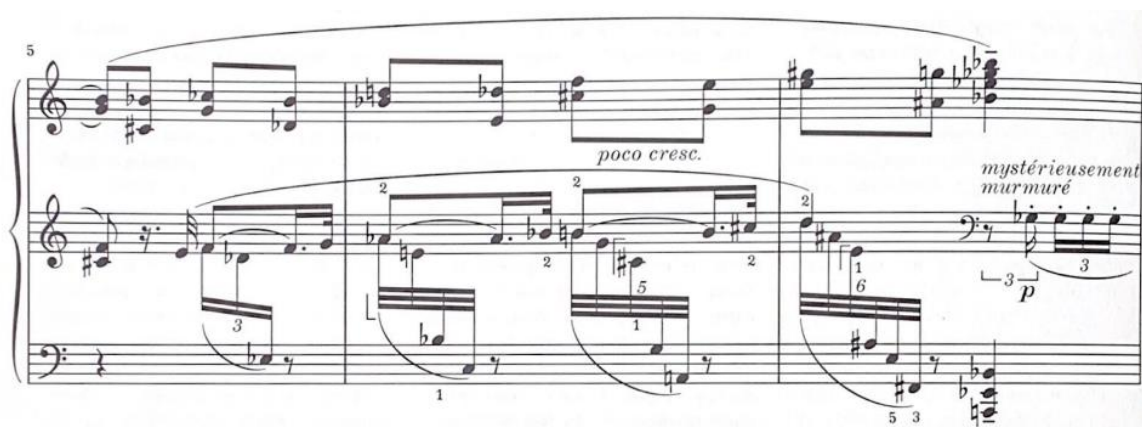
## b) Grupy polirytmiczne

Będąc pod wpływem licznie stosowanego przez Chopina *rubato*, Skriabin upodobał sobie użycie licznych grup polirytmicznych w liniach melodycznych. Przykładowo, w temacie pobocznym pierwszej części *Sonaty* nr 2 pojawiają się w takcie kombinacje: kwintoli i trioli, trioli i sekstoli, kwintoli i sekstoli, septoli i oktoli. Równocześnie kompozytor wprowadza modyfikacje we wspomnianych grupach przez zastosowanie kropek w triolach i kwintolach oraz pauz w grupach nieregularnych.



**Przykład 30.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa gis-moll* nr 2 op. 19, cz I, takty 32-37.

Skriabin stosuje także metodę progresji wariacyjnej w celu wzmocnienia impulsu w linii melodycznej. Ilustruje to przykład 30., gdzie w pierwszej części *Sonaty* nr 2 oryginalny rytm triolowy zmieniony jest na kwartolę ósemkową, następnie przechodząc w kwintolę w taktach 32-33 i finalnie w sekstolę w takcie 34. W końcowej części drugiego obszaru tonalnego partia lewej ręki podąża za wspomnianą progresją rytmiczną i dźwięki także ujęte są we wspomniane grupy, popychając część cody bardzo dynamicznym akompaniamentem. Tego rodzaju zdobienie, zarówno melodii, jak i akompaniamentu, wprowadza do utworu niekończące się impulsy i fantazje, odzwierciedlając stylistykę opisywanej kompozycji.

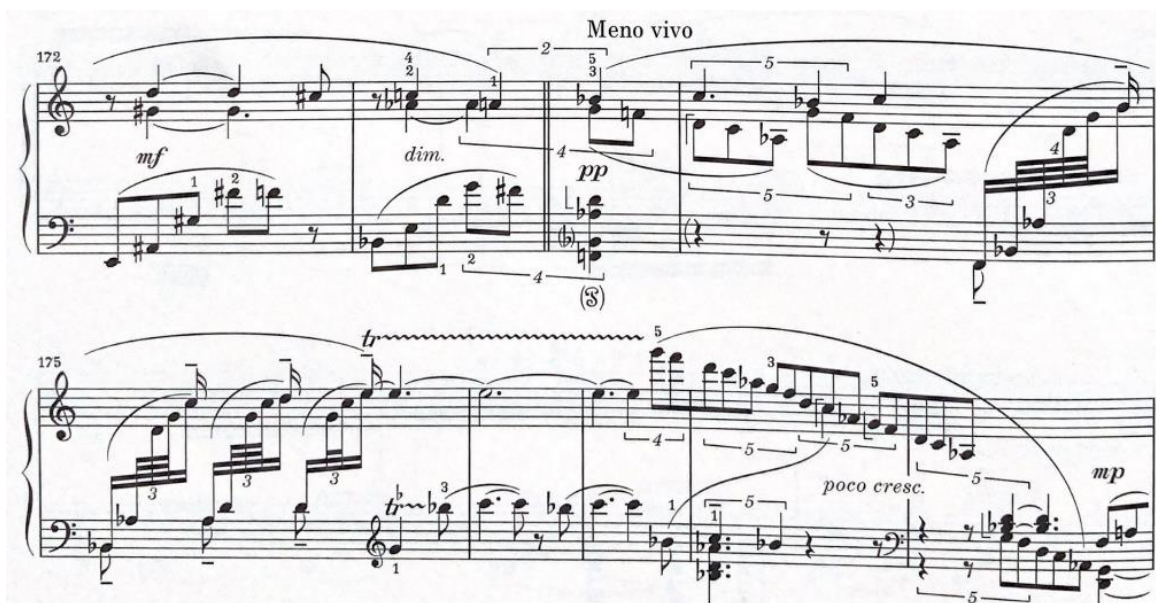


**Przykład 31.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 5-7.

Innym przykładem zaczerpniętym z *Sonaty* nr 9 (przykład 31.) są takty 5-8, w których widoczne jest stopniowe „zagęszczanie się” nieregularnych grup rytmicznych. Ubogacają one muzykę o „tajemniczą iluzję”, tym samym osłabiając balans między zdaniami i symetrię formy.

**Przykład 32.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 205-209.

W przykładzie 32. melodia prezentowana w kwintolach zamiast podążać za pulsem trójkowym, ciągle się rozwija, co całkowicie burzy zasadę pulsacji opartej na mocnej części taktu, wprowadzając tym samym swoiste odświeżenie. Na przestrzeni tej kwintoli pojawia się także inna grupa nieregularna w drugim głosie, nadając strukturze rytmicznej wyjątkowy charakter.



**Przykład 33.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 8 op. 66, takty 172-179.

W *Sonacie* nr 8 (przykład 33.) widoczna jest kombinacja duoli i kwartoli. W takcie 173. kwartola zastępuje trzy ostatnie wartości w takcie, lekko zamazując kształt oryginalnego rysunku rytmicznego.

Wprowadzenie nieregularnych grup rytmicznych w sonatach fortepianowych Skriabina uchodzi za najbardziej rozległy zabieg służący przełamaniu stosowania tradycyjnych schematów rytmicznych. Zamiast prostego dzielenia każdej miary w takcie na określone grupy nieregularne tej samej długości Skriabin dodaje pauzy i ligatury, nadając grupom pewien „poszarpany” i „niezrównoważony” wydźwięk, co także podkreśla tajemniczość w jego dziełach.

### c) Zróżnicowane oznaczenia metryczne

W *Sonacie* nr 5 metrum ulega ciągłym zmianom – w samym przetworzeniu zmienia się aż czternastokrotnie. Zależności te przedstawione zostały w poniższej tabeli:

<b>Tabela VIII.</b> Zależności metryczne w przetworzeniu <i>Sonaty fortepianowej Fis-dur nr 5 op. 53</i>		
Takty	Materiał	Metrum
157-165	Introdukcja	2/4
166-184	Pierwszy Obszar Tonalny I	5/8
185-190	Pierwszy Obszar Tonalny II	6/8
191-198	Łącznik i Pierwszy Obszar Tonalny II	6/8
199-206	Coda i Drugi Obszar Tonalny	6/8 - 5/8 - 6/8 - 5/8 - 6/8
207-210	Pierwszy Obszar Tonalny II	6/8
211-218	Łącznik i Pierwszy Obszar Tonalny II	6/8
219-227	Coda i Drugi Obszar Tonalny	6/8 - 5/8 - 6/8 - 5/8 - 6/8
227-246	Pierwszy Obszar Tonalny II	6/8
247-250	Introdukcja	2/4
251-262	Pierwszy Obszar Tonalny I	1/2
263-280	Pierwszy Obszar Tonalny I i Coda	6/8
281-304	Coda i Drugi Obszar Tonalny	2/4 - 6/8 - 2/4 - 6/8 - 2/4
305-328	Coda	6/8

W sonatach Skriabina oznaczenia metryczne nie są już narzędziami służącymi do regulacji rytmu, lecz do regulacji fraz. Skriabin opuszcza tutaj strefę komfortu zamykania ich w taktach i stosuje zdania muzyczne kształtujące się jak pełne akapity, by uzyskać możliwość pełnej ekspresji swoich emocji. To zróżnicowanie oznaczeń metrycznych odzwierciedla „dzikość” idei Skriabina, która dotyczy wolności w kreacji przekazu artystycznego.



### **III. Podłoże filozoficzne**

#### **3.1. Kielkowanie myśli filozoficznej**

Przełom wieku XIX i XX to czas częstych konfliktów międzynarodowych, pogłębiającego się kryzysu ekonomicznego, zacieklej konkurencji rynkowej, rozprzestrzeniających się wojen oraz zawirowań w zachodnim świecie. Po klęsce Komuny Paryskiej społeczeństwo europejskie uległo drastycznym zmianom, a kapitalizm wkroczył w okres swojego imperialistycznego rozkwitu. Zaczęły wyłaniać się rozmaite kapitalistyczne sprzeczności, m.in. socjalistyczna produkcja na szeroką skalę i zawężone środki produkcyjne, czy konflikty między powstającymi państwami imperialistycznymi i starymi krajami kolonialnymi. Ponadto wyraźnie rozgraniczone zostały grupy społeczne, a nawet podsycano ich różnice, co doskonale obrazuje przykład proletariatu i burżuazji. W celu złagodzenia konfliktów i utrzymania się na światowym rynku niektóre z państw imperialistycznych zmobilizowały wojska i rozpoczęły ekspansję oraz przygotowania do walk, czego efektem była I Wojna Światowa. W tym czasie w wielu krajach zawiązały się liczne grupy socjalistyczne i partie polityczne, których głównym celem było wspieranie ruchu robotniczego i finalnie zorganizowanie rewolucji proletariackiej.

W obliczu społeczeństwa pełnego sprzeczności polaryzacja małostkowej burżuazji zyskała na sile, toteż wielu szanowanych pisarzy i artystów popadło w pesymistyczne i negatywne nastroje. Zrodziło się wówczas wiele szkół filozoficznych, wliczając w nie w latach 1960 – 1970 neokantyzm i neohegelizm czy machizm (u schyłku XIX wieku). Na Zachodzie wówczas popularnymi trendami filozoficznymi była myśl Nietzsche’go głosząca o nadczłowieku czy woli władzy, a także woluntaryzm Schopenhauera. Z początkiem XX wieku „intuicjonizm francuskiego filozofa Bergsona i psychoanaliza austriackiego lekarza – Freuda cieszyły się w Europie dużą popularnością, a także miały znaczny wpływ na literaturę i sztukę, będąc źródłem nurtów, takich jak np. ekspresjonizm i surrealizm.

Wraz z zaburzeniem panujących zasad życia społecznego w Europie i pojawieniem się różnych szkół, zarówno literackich jak i filozoficznych, ludzie przepełniał sceptycyzm i negatywne nastawienie w stosunku do

tradycyjnych koncepcji i wartości moralnych oraz etycznych. Nastroje te wpłynęły również na twórczość kompozytorów, którzy, nie mogąc odnaleźć spokoju ducha i wyjść ze stanu ogólnego przygnębienia, podejmowali próby poszukiwania „królestwa niebieskiego” poprzez założenia panteizmu, filozofii Schopenhauera czy katolickiego cecylianizmu. Finalnie doprowadziło to do powstania różnych rozwiązań modernistycznych w muzyce.

Część twórców, będących w opozycji do tradycji, skierowała swoje aktywności w kierunku doświadczenia wewnętrznego, introspekcji, ceniąc sobie intuicję i działanie podświadomości, a także odkrywanie tajemnic sfery duchowej. Wierzyli oni, że „byt/ja” jest jedyną rzeczywistością, a osobiste intuicyjne obrazy i własne uczucia są w pełni prawdziwe. W muzyce tych twórców słysząc ekstensywne stosowanie atonalności i wieloskładnikowych dysonansów, zniekształconych i skomplikowanych rytmów, a nawet abstrakcyjnych, niemal matematycznie przekalkulowanych zmian interwałowych, których zadaniem było wyrażanie „niekonwencjonalności bytu”. W tej perspektywie prawda, dobro i piękno przestało już istnieć, całe życie stało się deformacją, zatraciło sens i dotychczas wychwalanie wartości. Tradycyjny koncept totalnej i funkcyjnej harmonii również przestał się liczyć, czego skutkiem było zatracenie równowagi w muzyce. W dodatku niektórzy kompozytorzy – wciąż hołdujący tradycji klasycznej i romantycznej – chłonęli nowoczesne techniki kompozytorskie i usiłowali odzwierciedlać kontrasty i konflikty życia codziennego, kreując dzięki temu nowe style i gatunki. Wyłaniające się tendencje twórcze czy dominujące już trendy danego okresu inspirowały kompozytorów w tworzeniu dzieł. Zdarzało się, że pozostawali oni pod wpływem różnych szkół, a ich dzieła łączyły cechy odmiennych gatunków. Dorobek kompozytorski tego okresu zainicjował rozwój wielu stylów i technik w świecie muzycznym Zachodu.

Zachodni literacki trend myśli dekadencckiej i liczne idealistyczne odłamy filozoficzne także odegrały swoją rolę w przemianach muzyki rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku. W tym czasie społeczeństwo rosyjskie było mocno zróżnicowane, a sytuacja polityczna niespokojna. Miało miejsce wiele znaczących wydarzeń w historii tego kraju, co także odbiło się echem w kulturze i sztuce. Wielu artystów popadało w depresję i nie było w stanie



sobie poradzić. Zmęczeni próbami ucieczki od rzeczywistości ludzie, patrząc w przyszłość przez pryzmat beznadziei, podejmowali próby poszukiwania wyzwolenia swoich umysłów, doświadczania wolności w swoich sercach. Na drugi plan zeszło czczenie heroizmu i innych wytworów ideologicznych, natomiast głównym punktem zaczepienia stała się twórczość wyrażająca związek z religią, kosmosem, irracjonalność i idee skupiające się na myśli wewnętrznej. W historii Rosji religia stanowiła jeden z trzonów ducha narodu. W tym okresie nabierała ona szczególnego znaczenia i silnie zakorzeniła się w ludzkich sercach. Ponadto ekspresowy postępem w dziedzinie nauki zrodził wiele nowych teorii i świeżej wiedzy mocno oddziałującej na ludzką percepcję. Dmitrij Mereżkowki w ten sposób opisuje ówczesną mentalność rosyjskiego narodu: „Ludzie nigdy wcześniej nie czuli takiej potrzeby wiary w sercach, gdy dostrzegli, że nie mogą ufać swoim umysłom. W tym patologicznym i nierozwiązywalnym konflikcie, w tej tragicznej zależności, niespotykanej wolności myśli i śmiałości zaprzeczenia zawierają się najbardziej charakterystyczne elementy potrzeby tego co mistyczne”<sup>15</sup>.

Skriabin żył w najciemniejszych i najbardziej niespokojnych czasach rosyjskiej historii. Dla przedstawiciela proletariatu sprzeczności międzyklasowe były bardzo dotkliwe. Życie w społeczeństwie imperialistycznym o mocnym wydźwięku feudalnym powodowało nasilenie powstającego oporu, co stawiało proletariat w niebezpiecznym położeniu. Wybuch rewolucji w 1905 roku i rzeczywistość po jej fiasku, jak i pojawianie się różnorodnych trendów w literaturze i filozofii Zachodniej Europy, miały bezpośredni wpływ na Skriabina i jego proces twórczy.

### **3.2. Wpływ myśli filozoficznej na Skriabina**

Na przełomie wieków Skriabin doświadczył wielu społecznych zawirowań systemowych, socjalnych oraz myśli filozoficznych, a także transformacji form artystycznych. Wszystkie te zjawiska mocno wpłynęły na muzyczną kreację kompozytora, który nie tylko stał się pionierem muzyki nowoczesnej początku

---

<sup>15</sup> Y. Wang, *The Spirit of Music in Russian Symbolist Literature*, Beijing National Library, Beijing 2001, s. 23.

XX stulecia, czerpiącym z tradycji muzyki romantycznej, ale również postrzegany był jako fenomen rosyjskiej kultury tego okresu. Podstawowym powodem jego unikalności było niezwykle umiłowanie i dogłębne studiowanie filozofii, które to uformowało jego mocno indywidualistyczny filozoficzny pogląd na idealizm i mistycyzm, co stało się fundamentem do rozwijania własnego muzycznego stylu.

Skriabin wychowywał się w otoczeniu pełnym pohańczenia i braku dyscypliny, co w efekcie wpłynęło na brak decyzyjności i krytyczność, a także na rosnący w nim egoizm i ogromną nadwrażliwość. Jego egocentryczny charakter skłonił do fanatycznego uwielbienia woluntaryzmu Schopenhauera, a także filozofii nadczłowieka Nietzschego. *Sonata* nr 3, nazwana przez Skriabina *Stanem Umysłu*, miała przekazywać w swojej treści te właśnie ideologiczne trendy.

Spotkanie kompozytora z religią, filozofią i mistycznymi ideami nie było przypadkowe, lecz stało się punktem zwrotnym w jego życiu. Kompozytor stopniowo poszerzał w tej dziedzinie swoje horyzonty. W 1903 roku dołączył do „Moskiewskiego Towarzystwa Filozoficznego”, ufundowanego przez Sergieja Trubietzkoja, skupiając swoje zainteresowania wokół filozofii i mitologii greckiej. Jego dzieła z tego okresu zaczęły wyrażać świętość i aurę filozoficznej duchowości świata.

W roku 1904 Skriabin mieszkał w Szwajcarii, Genewie, Paryżu, Nowym Yorku, Brukseli i kilku innych miastach, zgłębiając wiedzę filozoficzną – głównie dzieła Nietzschego, Kanta, Fichta, Schillingera czy Hegla. Jego ciekawość w tym temacie rosła z każdym dniem. Głównym punktem zainteresowań stał się „wszechświat” i pojęcie „absolutu” – innymi słowy duchowa zasada, którą uważał za świętość w ludzkim świecie. Z jednej strony filozoficzne rozważania pogłębiły jego wiarę w duchowy koncept człowieka i dodały wiary w to, że człowiek swoją ciężką pracą zapewnia sobie wygraną na drodze ideału. Z drugiej jednak strony skłoniły kompozytora do rozwiązywania problemów egzystencjalnych przy użyciu teoretycznych koncepcji, do skonstruowania nieco odrealnionego modelu swojej sztuki – przy czym nie było to takie proste, gdyż jego życiowe doświadczenie zdawało się

nie mieścić w ramach żadnej teoretycznej koncepcji. W gruncie rzeczy obecność wolnego ducha, obudzenie nowych sił i znaczący rozwój ludzkiej natury były wszystkim, co głęboko nurtowało Skriabina. Wykłady filozoficzne, seminaria czy debaty były dla niego procesem „stymulacji ideologicznej”, a tym, co fascynowało go najbardziej, było nienasycone pragnienie poszukiwania prawdy o świecie i człowieku. Etyczna natura sztuki, w którą kompozytor mocno wierzył, była także silnie połączona z tą potrzebą. Co więcej, to filozofia – dzięki swoim inspiracjom – wzbogaciła także jego repertuar zainteresowań. Skriabin był mocno zafascynowany m.in. filozofią mistyczną, a w tym samym czasie także zapoznawał się z pismami marksistowskimi. Jego spotkanie z Gieorgijem Plechanovem w 1906 roku stało się bardzo ciekawym wydarzeniem. Jak wspomina Plechanov: „Kiedy spotkałem Skriabina w Polyasku, nie miał on żadnego wyobrażenia o poglądach Marxa. Zwróciłem wówczas jego uwagę na ten filozoficznie znaczący nurt. Kilka miesięcy później spotkaliśmy się ponownie w Szwajcarii i spostrzegłem, że mimo iż nie był on orędownikiem historycznego materializmu, posiadał już dobre pojęcie na temat jego esencji i był w stanie zastosować tę doktrynę lepiej niż wielu znanych mi „zatwardziały” Marksistów”<sup>16</sup>. Oczywiście w swoich filozoficznych poszukiwaniach Skriabin wciąż pozostawał artystą. W tym czasie skomponował głównie swoją *III* i *V Symfonię*, a także *IV* i *V Sonatę fortepianową*. Spośród tych dzieł to *IV Symfonia: Poemat ekstazy* staje się formą najbardziej reprezentatywną dla tego okresu. Jest ona poniekąd kontynuacją poprzedniej symfonii opatrzonej tytułem *Boski Poemat*, stąd też kompozytor nadal używa symbolicznego tytułu w celu podkreślenia swojej myśli filozoficznej i poglądów czy też własnego rozumienia pojęcia „ekstazy”.

Tytuł nadany *Sonacie* nr 5 nawiązuje do wersu *Poematu ekstazy*: „Mistyczna mocy, wzywam Cię, ducha stwórcy pogrzebanego w głębokim mroku, tchórzliwe załążki życia, przyzywam Was, odwagą by ruszyć”. Wersy

---

<sup>16</sup> Y. Keldish, *Soviet Music Encyclopedia – Biographies of Famous Western Musicians*, People's Music Publishing House, Shanghai 1992, s. 327.

nawiązujące do „mistycznej mocy”, „ducha stwórcy pogrzebanego w głębokim mroku”, oraz „tchórzliwe załamki – źródło życia”, wszystko to odzwierciedla umiłowanie Skriabina do „życia” i jego pragnienie „życia” w tamtym czasie.

Później, już pod wpływem mistycyzmu i teozofii, Skriabin wykazywał większe zainteresowanie filozofią idealizmu, wciąż zgłębiając teorie woluntarianizmu i nadczłowieka. Wierzył, że jedynie duch może osiągnąć życie wieczne, i jedynie sztuka może doprowadzić człowieka do najwyższego królestwa. Zatapiając się coraz bardziej w „mistycznym” duchu, jego kult własnej osobowości zbliżał go do szaleństwa. W połączeniu z ideą „sztuki totalnej” (czy też „syntezy sztuk”) Skriabin miał nadzieję stania się nadczłowiekiem poprzez tworzenie mistycznego, wszechobejmującego świata muzyki, który miał łączyć w sobie naturę, wszechświat i Boga.

W ostatnich kilku latach swojego życia kreatywna myśl kompozytora stała się bardziej skomplikowana, a jego kreacja muzyczna była pod silnymi wpływami idealizmu i mistycyzmu. W czasie największych zmartwień ulgę przynosiło mu planowanie i pisanie dramatów religijnych. W trakcie pobytu w Moskwie reputacja kompozytora rosła. Często koncertował, a każdy z jego występów był wielkim wydarzeniem artystycznego świata. Powiększyło się grono jego zwolenników. Coraz większa ilość pianistów włączała do swojego repertuaru utwory Skriabina, a wśród nich był Sergiej Kusewicki, który publikował i również w wyszukany sposób wykonywał dzieła Skriabina, także te symfoniczne.

Każda spośród późnych kompozycji Skriabina wykazuje indywidualny styl, lecz razem stanowią spójną, niezbyt dużą grupę obrazów, z których większość nawiązuje do idei religijnych. Takie właśnie są jego *Sonaty* od nr 6 do nr 10; *Poematy symfoniczne*, jak np. *Masque* [Maska] i *Etrangete* [Obcość] (op. 63) czy *Vers la flamme* [Do płomienia] (op. 72) oraz *tańce*, np. *Flammes sombres* [Mroczne płomienie] (op. 73 nr 2). Obrazy te w pełni ukazane są także w *Sonacie* nr 7. Również myśl obecna w *Sonacie* nr 9 wynika głównie z doznań mistycznych i teozoficznych, których doświadczył. Wyróżnić

można cztery główne nurty filozoficzne inspirujące Skriabina, które opiszę w poniższych podpunktach.

#### **a) Filozofia nadczłowieka Nietzschego**

Nadczłowiek, proklamowany przez Nietzschego, to osoba budująca inny system wartości z nowymi perspektywami dla świata, a także zupełnie odmiennym poglądem na życie opartym o twierdzenie, że „Bóg jest martwy, a cała tradycyjna kultura moralna musi zostać ponownie oszacowana”. Nadczłowiek ma zupełnie nową moralność, która różni się od tej tradycyjnej rozumianej *per se*. Jest osobą, która najlepiej potrafi unaocznic wolę życia, którą cechuje najbujniejsza kreatywność, a także jednostką silną i odporną na problemy życia codziennego. Również to ktoś pokonujący swoje ograniczenia, słabości, w pełni wierzący w siebie i dominujący nad przeciętnością. Jest wyznacznikiem prawdy i moralności, kreatorem norm i wartości. Nadczłowiek jest wolny, samolubny i samowystarczalny. Wzrasta w nieprzychylnym otoczeniu – nienawiść, zazdrość, upór, surowość, chciwość i przemoc dodają mu sił. Ten stworzony przez Nietzschego model nie jest pokorny, banalny, słaby czy bezsilny, lecz pełny, bogaty, wielki i kompletny w swojej istocie.

#### **b) Woluntaryzm Schopenhauera**

Schopenhauer wierzył, że cały świat fenomenalny jest niczym innym, jak reprezentacją woli, a korzeniem egzystencji i napędem całości jest wola przetrwania, która stanowi fundament ludzkiego życia. Podkreślał również, że badania naukowe mają zaspokajać potrzeby i pragnienia, podczas gdy sztuka bezpośrednio odnosić się do istoty bytu poza światem fenomenu, zatem górować nad nauką. Spośród wielu sztuk Schopenhauer za najsilniejszą i najgłębiej sięgającą w głąb człowieka wyznawał muzykę, ponieważ, jak twierdził, inne sztuki wyrażają jedynie racjonalność, a muzyka bezpośrednio uprzedmiotowia i obrazuje wolę.

#### **c) Mistycyzm**

Pochodzenie słowa „mistycyzm” ma korzenie greckie i wywodzi się od czasownika „myein”, oznaczającego „zamykać”, a dokładniej „zamykać oczy”. Powodem zamykania oczu jest rozczarowanie w dojściu do prawdy i wiedzy ze

świata fenomenalnego poprzez doświadczenia zmysłowe. Jednakże mistycyzm nie porzuca poszukiwania prawdy, a jedynie opowiada się za zamknięciem oczu ciała, zachęcając do otworzenia oczu umysłu, by nie pozwolić na rozproszenie wrzawą świata fenomenalnego. Skłania do powrotu do swojego „Ja”, by osiągnąć prawdę i wiedzę poprzez proces medytacji umysłu.

Mistycyzm nawiązuje także do „religijnej idealistycznej wizji świata”, która popiera bezpośrednią komunikację z wszelkimi bogami lub nadprzyrodzonymi istotami w celu poznania tajemnic wszechświata. Nurt ten odnosi się także do każdej teorii, która czerpie spoza naukowego czy logicznego poznania, bazując na nieuchwytnych mistycznych środkach.

Plechanov w ten sposób odniósł się do Skriabina osobiście: „Argument, który do mnie wysunąłeś, jest w swej formie czysto mistyczny. Wspomniałeś niejednokrotnie, że czytałeś i studiowałeś Marxa i Marksizm. Szkoda, że to, co przeczytałeś nie wpłynęło na Ciebie w żaden sposób i wciąż pozostajesz beznadziejnym idealistą-mistyką”<sup>17</sup>. Słowa Plechanova jasno nakreśliły fakt, że koncept mistycyzmu był głęboko zakorzeniony w sercu Skriabina. Mimo że kompozytor rozumiał teorie marksistowskie, w sercu pozostawał zagorzałym mistykiem. Ten koncept został także przeniesiony do jego twórczości. Jego kompozycje cechowała bardziej wierność własnym odczuciom panującym wówczas w muzyce klasycznej trendom.

#### **d) Teozofia**

Nazwa ta pochodzi także z języka greckiego – słowa „Theos” i „sophia” oznaczają „uświęconą wiedzę”. Założeniem tego nurtu było odnajdywanie odpowiedzi na fundamentalnie pytania o życiu: „kim jestem, skąd pochodzę, dokąd zmierzam, czym jest dusza, jakie jest pochodzenie wszechświata, jaka jest natura boskości, czym jest wiedza”. Założycielami tej mistycznej i teologicznej szkoły zwanej Towarzystwem Teozoficznym była rosyjska arystokratka Helena Bławacka i Amerykanin Henry Olcott.

---

<sup>17</sup> R. Yu, General History of Western Music, Shanghai Music Press, Shanghai 2001, s. 332.

Teozofia jest filozofią religijną, skłaniającą się w kierunku mistycyzmu. Mimo że treści szkół teozoficznych różnią się od siebie, łączy je jedna wspólna cecha – wyznanie, że w duszy ludzkiej istnieje rzeczywistość duchowa i możliwy jest z nią bezpośredni kontakt poprzez intuicję, medytację czy wsłuchiwanie się w objawienia. Gdy człowiekowi uda się pochwycić tę zasadę, pojmuje on mądrość Boga, i wówczas może uzyskać wgląd w tajemnice natury i swój wewnętrzny świat.

Teozofia stopniowo stawała się inspiracją dla późniejszych dzieł kompozytora. Przystudiował on wiele publikacji Bławackiej, która była autorką wielu książek poświęconych temu nurtowi filozoficznemu, lecz jedna – mroczna i niejasna, uważana także za arcydzieło gatunku – *Doktryna Tajemna* (znana też jako *Sekretna Doktryna*) przypadła Skriabinowi szczególnie do gustu i poświęcił jej wiele uwagi.

Jednym z wybranych z tej książki przykładów jest opis: „Gdy szatan obudził się, zorientował się, że odnalazł przestrzeń pełną przyjemnej muzyki, zesłanej przez Boga”, „Sporadycznie, nieskończone myśli, uświęcona wieczność”<sup>18</sup>. Tego rodzaju tajemnicze fragmenty, niestroniące od opisów diabła i Boga, szczególnie intrygowały Skriabina. Jego głowa zajęta była wciąż kosmicznymi, mistycznymi i hipotetycznymi obrazami, które mocno „odcisnęły” się w jego twórczości. Pisarz Lenoid Sabaniejew napisał w swojej książce, że *Doktryna Tajemna* Bławackiej stała się biblią Skriabina i trudno jest pojąć, w jaki sposób tak bardzo zbliżyła go do mistycyzmu. Stało się także jasne, że mistyczne wierzenia Skriabina są nierozzerwalnie połączone z myślą i twórczością Bławackiej<sup>19</sup>.

Idealizm mistycyzmu i teozofia doprowadziły kompozytora do absolutnej wiary w potęgę umysłu i ducha, a także do fantazji na temat bycia jednością z Bogiem. Mistyczne przekonania i ich mesjanistyczny charakter pochłaniały kompozytora zarówno psychicznie, jak i fizycznie. Z momentem wkroczenia na

---

<sup>18</sup> Helena Blavatsky, *The Secret Doctrine*, Theosophical publishing Company, Adyar 2006, s. 582.

<sup>19</sup> Lenoid Sabaneeff, *The Memories of Scriabin*, „Russian Review”, Kansas 1966, s. 263.

teozoficzną ścieżkę Skriabin zaczął postrzegać muzykę jako mistyczną, religijną ceremonię. W późniejszych latach planował także stworzenie misterium łączącego w sobie elementy muzyki, tańca, zapachów i efektów świetlnych. Proces planowania tego spektaklu zawierał w sobie jego niekończące się przewidywania dotyczące „mistycznego świata”. Często w swoich późnych sonatach podkreślał pojęcie „tajemniczości”, którego zadaniem było zbliżanie człowieka do obcowania z niespokojnymi i ulotnymi siłami nadprzyrodzonymi. Na przełomie wieków Skriabin prezentował swoim odbiorcom zupełnie nowe królestwo mistycznej tematyki, która zdecydowanie różniła się od znanej dotąd romantycznej tematyki miłosnej.

Pozostając pod wpływem tych filozoficznych trendów, Skriabin rozwinął mocno indywidualną świadomość własnego „ja”. Wierzył, że świat zewnętrzny był produktem subiektywizmu, świat materialny ostatecznie zostanie zniszczony, a świat duchowy pozostanie na zawsze. Widząc w sobie zbawcę, kompozytor zaczął oddawać się „idealnej mocy” i własnej „istocie” i jedyne czego pragnął, to wyrażać i kreować własne „ja”. Widział w sobie Boga. W swoim dzienniku filozoficznym pisał: „Jestem Bogiem! Jestem bytem, jestem powietrzem, jestem grą, jestem wolnością, jestem granicą, jestem Bogiem!”<sup>20</sup>. Muzykę komponowaną przez siebie postrzegał jako wypełniającą wszechświat radosnymi dźwiękami, jako religię, poprzez którą ludzie mogą osiągnąć duchowe wyzwolenie i wejść do świata błogości. Często pisał także: „Jestem wolny, żyję, jestem snem, jestem zmęczony, wciąż zakopuję moje pragnienie, jestem szczęśliwy, jestem arogancki w swoim entuzjazmie, jestem niczym...”. Te sentencje ukazują ambiwalencję natury Skriabina, który z jednej strony zatracą się w tworzeniu przepełnionym boskością, euforią i ekstazą, a z drugiej głównym napędem do tworzenia jego unikalnego stylu staje się wyłącznie pochłaniająca go arogancja.

---

<sup>20</sup> R. Yu, *General History of Western Music*, Shanghai Music Press, Shanghai 2001, s. 333.



### 3.3. Nowe spojrzenie na muzykę Skriabina

Twórczość kompozytora stała się unikatem i fenomenem nie tylko w rosyjskiej kulturze muzycznej, ale także na całym świecie. Jak wspomina Heinrich Neuhaus: „Jako twórca zdaje się wchodzić głęboko w kolejne warstwy ziemi, aż do rdzenia, do najgłębszych otchłani, w których skrywa się nieodkryty jeszcze kamień węgielny, mieniający się diament. Ten cenny klejnot przedkłada on we wszystkich swoich dziełach, nawet tych najmniejszych”<sup>21</sup>.

Muzyka Skriabina posiada ekscytujący, pełen napięcia, osobliwy i przejmujący nastrój, który nie przedstawia żadnego konkretnego obrazu ze świata rzeczy, lecz abstrakcyjne myśli filozoficzne: antyk i modernizm, to co dawne i nowe, myśl rosyjską i zachodnioeuropejską. Uzupełnianie się tych różnych kultur, a także mistyczne filozoficzne implikacje dają szerokie możliwości dla formowania i rozwoju stylu muzycznego. Jak pisał Plechanov: „Jego muzyka jest wielce uduchowiona. W swojej emocjonalności oddaje ona w pełni epokę rewolucji i ukazuje perspektywę idealisty i mistyka”<sup>22</sup>.

Zjawisko to było unikalne wśród rosyjskich artystów tego okresu. Mimo że ówczesne idee filozoficzne Skriabina były nieakceptowane, stopniowo, wraz z rozwojem społeczeństwa i postępem, wnikały do muzyki. Twórczość przepełniona filozoficznym ładunkiem zyskiwała zrozumienie i posłuch wśród kolejnych pokoleń. Można powiedzieć, że Skriabin zostawił nas z poczuciem zwycięstwa, mocą człowieka pełnego fantazji i arogancji oraz ogromem artystycznej spuścizny. Wybitny teoretyk muzyki Boris Asafjev powiedział: „Muzyka Skriabina – jest to niepohamowana i z głębi ludzka siła, skłaniająca się ku wolności, radości i zabawie. Pełen nienasycenia nastrój towarzyszy pełnej mocy napięciom – także jego muzyka egzystuje jako żywy świadek

---

<sup>21</sup> H. Neuhaus, *The records of Neuhaus's talking about music – Anthologies of reflections, memories and diaries*, People's Music Publishing House, Shanghai 2003, s. 273.

<sup>22</sup> Rozalia Plekhanova, *Memoir – Anthologies of A.N.Skriabin*, State Music Press 1940, s. 75.

pięknych ideałów swojego czasu przepełnionego „wybuchowymi” i ekscytującymi zjawiskami kulturalnymi”<sup>23</sup>.

W wszystkich dziesięciu sonatach fortepianowych Skriabin żywiołowo wyraża magię, głęboki smutek, tragedię, demonizm, walkę, fanatyzm, wolność i inne emocje, a także artystyczne koncepcje królestwa niebieskiego. Elementy te, obecne także w jego symfoniach, są jasnym dowodem na spójność jego osobliwego przekazu stylistycznego. Wyjątkowość muzycznej myśli Skriabina prowadzi do innowacji w technice gry, języku i formie muzycznej, a także w formie ekspresji. Na tle ciągle rozwijającego się nurtu romantycznego twórczość Skriabina jest bardzo kompleksowa i przejawia cechy romantyczne, impresjonistycznego, ekspresjonistyczne, a także realistyczne. Równocześnie estetyka niektórych jego kompozycji ma wiele wspólnego z założeniami szkół impresjonistycznych, które pojawiły się w późniejszym czasie. Z kolei wpływy ekspresjonizmu, reprezentowanego m.in. przez Schoenberga, także są wyczuwalne w kilku z późniejszych dzieł Skriabina. Poniższe cechy wyrażają rozwiniętą strukturę jego utworów: złożony język harmoniczny, nieregularna i różnorodna rytmika, oryginalne akordy mistyczne, techniki stosowania pantonalności, politonalności, poszerzonej tonalności i korzystanie ze skali chromatycznej. Wszystkie wspomniane elementy miały także duży wpływ na dalszy rozwój muzyki nowej.

Mistycyzm i jego filozoficzne przesłanie z pewnością wzbogaciło styl kompozytorski i wykonawczy Skriabina, a na pewno bardzo wyróżniło go spośród grona współczesnych mu pianistów i twórców. Mimo że jego muzyka pojawiała się często po I Wojnie Światowej równolegle z dziełami neoklasycznych artystów (jak m.in. Prokofiev), stała się obiektem ataków ze strony innych kompozytorów i pianistów. Skutkowało to spadkiem popularności twórczości Skriabina w latach trzydziestych XX wieku i jej prawie całkowitym zniknięciem ze sceny muzycznej.

---

<sup>23</sup> A. Sinyaver, *Outline of Russian Music History*, tłum. X. Liang, Shanghai Times Press, Shanghai 1947, s. 49.

Tym bardziej dzisiaj warto ponownie przyjrzeć się muzycznym kreacjom Skriabina. Władimir Aszkenazi powiedział: „Nikt nie wie, czy muzyka Skriabina była wytworem jego wyobraźni. Nie sadzę by nie pozostawała pod jej wpływem. Nie można także stwierdzić, że należy pojąć jego zawiłą filozofię, by zrozumieć jego muzykę, lecz zrozumienie jego myśli może dać głębsze zrozumienie jego muzyki. Spójrz, co napędza Skriabina i już więcej nie rozdzielisz w nim kompozytora od filozofa tworzącego tak piękną muzykę. Zawiera się w niej unikalny idealizm, a jego dzieła są niemalże doskonałe”<sup>24</sup>. Jedynie poprzez poznanie idealistycznego i mistycznego podłoża filozoficznego twórczości Skriabina można lepiej zrozumieć, studiować i analizować jego muzykę, która tak wzbogaca sztukę, poszerza kompetencje artystyczne, tworzy nowe metody ekspresyjne, a także daje nieoceniony wkład do dziedzictwa muzycznego.

---

<sup>24</sup> R Laredo, *Alexandra Skriabin*, „Piano Art Magazine” 2002, s. 29.

## IV. Zagadnienia wykonawcze

Skriabin jako pianista, mimo posiadania niesamowitej umiejętności kontrolowania szerokiej narracji muzycznej, wielką wagę przywiązywał do dokładnej realizacji najmniejszych detali. Dźwięk stanowił dla niego najważniejszą jakość w muzyce, a każdy pasaż traktowany był jako „indywidualny byt ożywiony”. Umiejętność różnorodnej pedalizacji zdecydowanie wyróżniała Skriabina na tle współczesnych mu wykonawców, a przy tym otwierała nowe możliwości brzmieniowe nieznane dotąd w świecie pianistycznym. Styl gry kompozytora wyrastał z improwizacji i wyjątkowych umiejętności technicznych. Ta niesłychana kombinacja tych dwóch elementów objawiała się głównie w wykonawczej delikatności czy stosowaniu pełnych napięcia rytmów. Znacznie odróżniało to Skriabina od wielu sławnych wówczas artystów. Nie kusiły go ani szybkie tempa, ani siła gry, lecz pasja do kreowania muzyki, która ewidentnie stanowi obecną w jego utworach esencję ekspresji i staje się środkiem do wyrażenia samego siebie.

### 4.1. Sposób wydobywania dźwięku

Artur Rubinstein przywołuje jedno z obserwowanych wykonania Skriabina: „Kiedy (jego dłoń) prześlizgiwała się szybko po klawiszach, ruch palców sprawiał wrażenie przyspieszającego pająka. Gdy Skriabin chciał wydobyć głębokie brzmienie, jego nadgarstki opadały nisko, zanurzając palce w klawiaturę. Umiejętnie kontrolował swoje palce i osiągał różne brzmienia – ostre, delikatne i bogate, przy niewielkim wysiłku”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> B. Sun, *The Unity of Divinity and Humanity of Skriabin and his Harmony Techniques*, „Journal of Shenyang Conservatory of Music”, red. Y. Xinsheng, nr 4/1998, s.12.

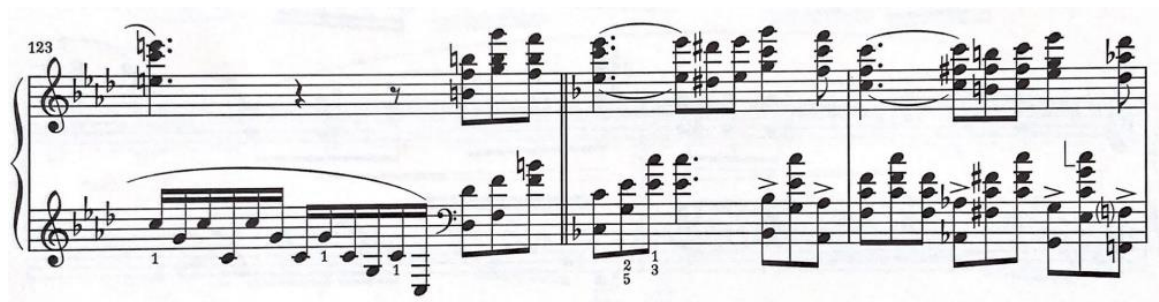
**a) Sposoby wydobywania dźwięku we wczesnym i środkowym etapie twórczości**



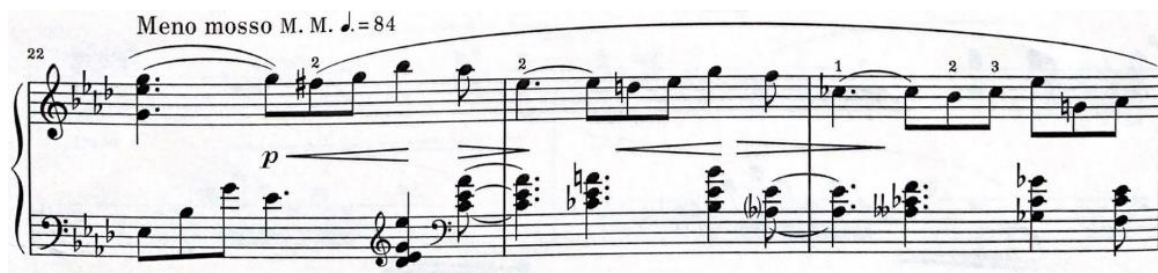
**Przykład 34.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll nr 1 op. 6*, takty 101-103.

Wczesne dzieła Skriabina były głównie kontynuacją założeń rosyjskiej szkoły fortepianowej. Na pierwszy plan wysuwała się melodia, zdominowana była jednak przez kolumny akordów. To zabieg charakterystyczny dla muzyki rosyjskiej z tego okresu, co wymagało od wykonawcy dużego zaangażowania oraz pracy i siły ramion podczas grania. Dwa takty przed częścią reprzyzy w *Sonacie* nr 1 (przykład 34.) ukazują ciągły ruch oktawowym w „stylu rosyjskim”. Wymaga użycia siły całych ramion, jak i całego ciała.

Linie melodyczne i kantyleną są wymagające technicznie, szczególnie dla piątego palca. Przykładowo, w *Sonacie* nr 1 w dużej mierze występuje dynamika *forte*. By uniknąć ciężkiego grania i braku spójności we frazach melodii skutecznym może okazać się większe użycie ruchu z nadgarstka by nadać lepszy kierunek i rozpęd palcom.

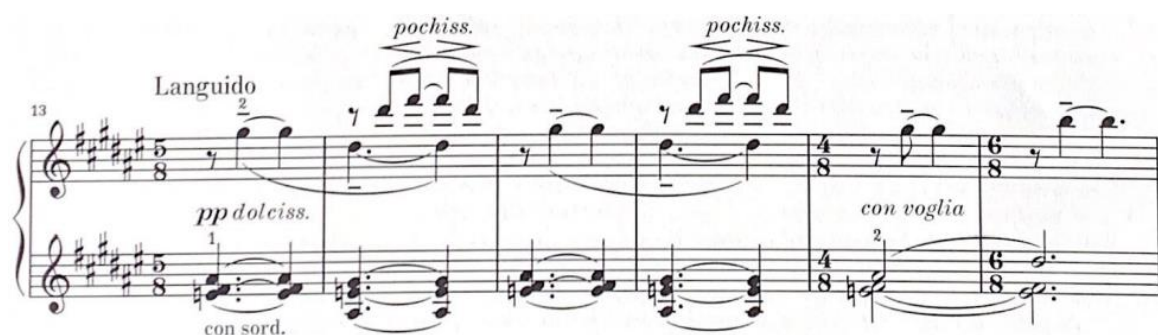


**Przykład 35.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll nr 1 op. 6*, takty 123-124.



**Przykład 36.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll nr 1 op. 6*, takty 22-24.

Natomiast w drugim obszarze tonalnym części reprzyzy (przykład 35.) faktura jest znacznie gęstsza niż w drugim obszarze tonalnym ekspozycji (przykład 36.), zatem należy zachować ostrożność, by nie przebić dźwięku. W tym wypadku ważną rolę pełni piąty palec prawej ręki, którego zadaniem jest zarysowanie linii melodii na tle delikatniejszej partii pozostałych dźwięków, tworząc kontrast brzmieniowy w pierwszym obszarze tonalnym.



**Przykład 37.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur nr 5 op. 53*, takty 13-18.



**Przykład 38.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur nr 5 op. 53*, takty 47-51.



**Przykład 39.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur nr 5* op. 53, takty 413-422.

W dziełach Skriabina ze środkowego etapu twórczości wciąż słyszalny jest mocny kontrast brzmieniowy, który wymaga od wykonawcy zastosowania różnych metod wydobywania dźwięku i artykulacji. W pierwszym obszarze tonalnym *Sonaty nr 5* (przykład 37.) w celu uzyskania większej kontroli nad intensywnością brzmienia zaleca się ciągły kontakt palców z klawiaturą (ang. *stick-on-key style*). W pierwszym obszarze tonalnym II (przykład 38.) zaleca się granie mocnymi/twardymi opuszkami i silnymi dłońmi, tak by w połączeniu z nadgarstkiem w pełni kontrolować dalekie skoki akordowe. W przykładzie 39. ukazana jest sytuacja, w której wymagane jest rozciągnięcie dłoni i bardziej bezpośrednia metoda „pchnięcia” muzyki w kierunku kulminacji.

## b) Sposób gry pod wpływem mistycyzmu

Skriabin, zanurzając się w mistycyzmie, rozwija także nowe wartościowanie dźwięku, kształtuje opinie w zakresie mocnego grania i uświadamia, że gra *forte* może być także delikatna. Biorąc pod uwagę koncepcję brzmienia Skriabina, pragnę przytoczyć stwierdzenie Davida Dubała: „Kompozytor we



własnej osobie z wyczuciem w trakcie gry dotyka klawiatury, a wszystkie dźwięki zdają się dryfować w powietrzu, być unoszącym się gestem”<sup>26</sup>.



**Przykład 40.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 1-4.

Zatem w wykonawstwie późniejszej twórczości Skriabina metoda trzymania palców blisko klawiatury podczas gry stała się bardzo popularna. W *Sonacie* nr 9 pojawiają się określenia ekspresji, takie jak „*legendarnie/mitycznie, tajemniczo*”. W celu osiągnięcia tego efektu palce powinny być cały czas przyłożone do klawiatury. Technikę tę powinniśmy zastosować np. w taktach 1-4 *Sonaty* nr 9 (przykład 40.), by ostrożnym ruchem uzyskać delikatnie zarysowaną melodię, tworząc *decrescendo* każdej z grupy pięciu nut i utrzymując przy tym równowagę brzemienia.

<sup>26</sup> D. Dubal, *Reflections from the Keyboard*, Schirmer Trade Books, New York 2000, s. 209.





**Przykład 41.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 5-10.

Istotną rolę pełnią także motywy uzupełniające w taktach 8-10 (przykład 41.), gdzie prezentowany jest obraz „ciemnej mocy”, który przewija się przez cały utwór. Kolejne określenie interpretacyjne *mystérieusement murmure* ma odzwierciedlać tajemnicze szepty. Pojawiające się tu triole nie powinny być grane selektywnie, gdyż mogłoby to zaburzyć ogólną koncepcję ciągłości frazy. Artykulacja nie może być tutaj zbyt „dosłowna”. Wybór metody gry blisko klawiatury pomaga efektywnie realizować i zwiększać poczucie ciężaru muzyki i jej głębi.



**Przykład 42.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 23-28.

W przypadku realizacji fragmentów mocno zagęszczonych fakturalnie z *vibrato*, jak w taktach 24-27 (przykład 42.), warto mieć wyobrażenie „rozedrganego dialogu z diabłem”. Wykonawca powinien czuć, że jest w stanie objąć dłonią grupę dźwięków i z pełną kontrolą przeprowadzać przebiegi tak, by nie zburzyć tajemniczej atmosfery budowanej na przestrzeni utworu.

## 4.2. Pedalizacja

Skriabin niewątpliwie zasłynął jako mistrz w stosowaniu pedalizacji. Jego nauczyciel – Vassily Safonov w ten sposób opisywał technikę w tym zakresie: „Sposób pedalizacji Skriabina pozwala instrumentowi oddychać”, „Dlaczego zawsze patrzycie na jego ręce, powinniście patrzeć na jego stopy”<sup>27</sup>.

Pedał stał się bardzo istotnym narzędziem w muzyce fortepianowej kompozytora. Jego różnorodne użycie często niezbędne jest do wykreowania otwartych, rozciągniętych, odległych, marzycielskich warstw brzmieniowych,

<sup>27</sup> B. Schloezer, *Skriabin: Artist and Mystic*, tłum. Nicolas Slonimsky, California University Press, Berkeley 1987, s. 326.

towarzyszących jasnym barwom, by finalnie stworzyć tajemnicze i zróżnicowane efekty dźwiękowe.

#### a) Pedał *forte*

Gdy melodia rozwija się w rozległą frazę, a harmonia pozostaje niezmienna, zastosowanie długiego pedału może przyczynić się do bardziej spójnej prezentacji całości zdania muzycznego, a także maksymalizować pełnię harmonii barw.



**Przykład 43.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll* nr 1 op. 6, cz III, takty 75-76.

W takcie 76. *Sonaty* nr 1 (przykład 43.) możliwe jest użycie pedału od trzeciej do jedenastej miary. Mimo że tercja przypada na mocną część taktu, zabieg pedalizacji w tym miejscu podkreśla podstawę basową w lewej ręce, a także wzmacnia wybrzmienie akordu.

Presto con allegrezza

The musical score is for A. Scriabin's Sonata No. 5 in F major, measures 47-61. It is written for piano and features a tempo of 'Presto con allegrezza'. The key signature is one sharp (F major). The score is divided into three systems. The first system (measures 47-51) begins with a piano (*pp*) dynamic and includes fingering numbers (1-5) above the notes. The second system (measures 52-56) includes dynamics like *cresc.*, *poco*, and *a*. The third system (measures 57-61) includes dynamics like *f* and *p*. The score shows complex chordal textures and melodic lines in both hands, with some measures featuring staccato articulation.

**Przykład 44.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 47-61.

W taktach 47-60 *Sonaty* nr 5 możliwe jest granie na jednym pedale przez cały takt głównie dzięki zgodnej harmonii. Biorąc pod uwagę artykulację *staccato*, pedał może być puszczonej na piątą miarę w taktach 48-50, 54-56, a także na drugą miarę taktu 52 i 58. Podczas grania melodii rozwijającej się wraz z *crescendami*, stopień dociśnięcia pedału może różnić się od płytkiego po głęboki.



**Przykład 45.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 450-256.

Na końcu *Sonaty* nr 5 akord pozostaje niezmieniony i można pozwolić sobie na przytrzymanie pedału do samego końca, dopełniając brzmienie, co zostało przedstawione w przykładzie 45. w taktach 451-456.



**Przykład 46.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 155-158.

Zdarzają się także momenty w *Sonacie* nr 9, w których również podtrzymywana jest ta sama harmonia i zastosowanie długiej pedalizacji jest zasadne dla kolejnych zmian harmoniczných. W przykładzie 46. przedstawione są takty 155-158, na przestrzeni których widać dwutaktowe frazy grane lewą ręką – ich brzmienie znacznie ubogaci zastosowanie długiego pedału.





**Przykład 47.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 183-185.

W przykładzie 47. natomiast harmonia taktu 183. także daje możliwość utrzymania pedalizacji przez cały czas jego trwania, dzięki czemu *tremolo* jest brzmieniowo wydłużone.

#### b) Pedal *sostenuto*

**Przykład 48.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa f-moll* nr 1 op. 6, cz III, takty 1-5.

Temat trzeciej części *Sonaty* nr 1 pojawia się w pierwszej wersji w artykulacji *staccato* (przykład 48.) bez użycia pedalizacji. Od piątego taktu, gdzie znów widzimy temat w interwale kwarty w rejestrze wysokim (tym razem już nie *staccato*), możliwe jest użycie tego rodzaju pedalizacji. W grupach trójkowych w partii lewej ręki zalecam naciśnięcie pedału na pierwszą nutę, a puszczenie na trzecią, by skonstrastować tę część z taktami 1-4.



**Przykład 49.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 111-114.

W taktach 113-114, 128. i 130-136 *Sonaty* nr 9 motywy są krótkie, a harmonia zmienia się dość często. Podczas ich grania można stosować krótki pedał, tak jak zaprezentowano w taktach 113-114 w przykładzie 49. Dobrze docisnąć go równocześnie z lewą ręką i zdjąć wraz z ruchem zdejmowania ostatniej nuty w partii prawej ręki na drugą miarę w takcie. Warto również powtórzyć zabieg na kolejnych miarach – trzeciej i czwartej.



**Przykład 50.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 408-416.

Istnieje także typ krótkiej pedalizacji w celu wzmocnienia akcentu, jak widać w przykładzie 50. (takty 408-416). Pedał winien być zastosowany przy realizacji czterech *sforzat*.

### c) Pedał *una corda/piano*

Dla Skriabina użycie pedału jest „regeneracją światła”, które uważał za ducha muzyki. W zależności czy jest on używany, czy też nie, a także w jaki sposób, należy pamiętać, że ma ogromny wpływ na barwę dźwięku i jego jakość. Szczególną uwagę należy poświęcić lewemu pedałowi, który z czasem pełnił coraz ważniejszą rolę w poszerzaniu barwy i zmianach jakości dźwięku. W celu połączenia unikalnego poczucia światła i koloru, a także bogatych zmian barwowych, o które Skriabin tak zabiegał, zastosowanie lewego pedału staje się subtelne, delikatne i złożone.

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza Opus 53

*sfp sotto voce*

*f p*

*tr*

*5*

*con sord.\*\**

*acc.*

*3*

*senza sord.*

**Przykład 50.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 1-8.

W części introdukcji *Sonaty* nr 5 (przykład 51.) prawy pedał podkreśla ciągnący się efekt *tremolo* i niespokojną linię basu, a lewy nie tylko pozwala kontrolować całą sekcję w niższej warstwie dynamicznej, ale także wygładza i zmiękcza jej brzmienie. Wraz z pojawieniem się współbrzmienia kwarty zwiększonej i sekundy wielkiej wytwarza się niepowtarzalny, tajemniczy nastrój. Od ósmego taktu, w którym pedał zostaje puszczonej, wyraźnie zaznacza się kontrast do poprzedniej frazy.





**Przykład 52.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur nr 5 op. 53*, takty 96-103.

W taktach 96-103 *Sonaty nr 5* (przykład 52.) zróżnicowanie brzmienia poprzez użycie obydwu lewych pedałów pokazuje dwa różne muzyczne obrazy sugerowane przez opisy „dosadnie” i „zmagając się niepewnie”.

**Przykład 53.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa nr 9 op. 68*, takty 69-79.

Skriabin stosuje oznaczenie dynamiczne *pp* w większości pasaży w *Sonacie nr 9*. Kontrast brzmienia można uzyskać dzięki palcom pozostającym blisko przy klawiaturze w celu zredukowania niepotrzebnego ruchu, ale również da się podsyć go użyciem lewego pedału, by osiągnąć bardziej tajemniczy charakter. W przykładzie 53. Zastosowanie właśnie lewego

pedału towarzyszy schodzącej melodii w taktach 69-74. Może on zostać puszczone w taktach 75-76, gdzie pojawia się „szept diabelski”.

### 4.3. Przetwarzanie tempa i rytmu

W dziełach z wczesnego okresu twórczości nie ma zbyt gwałtownych zmian w tempie. W późniejszych utworach, jak np. w *Sonacie* nr 5, tempo i metrum są często zmieniane. Należy uważnie śledzić oznaczenia metryczne, przy czym także istotne jest znalezienie wspólnego pulsu do skutecznej zmiany tempa.



**Przykład 54.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa Fis-dur* nr 5 op. 53, takty 140-144.

W taktach 140-144 *Sonaty* nr 5 dwie pierwsze miary taktu 6/8 stanowią wspólny puls z poprzedzającym ten takt metrum 2/4, co prezentują w przykładzie 54. Również zmiana tempa z *allegro* na *presto* jest dopełnieniem zmiany pulsu i charakteru tempa.

Zmienność rytmiczna w późniejszych dziełach Skriabina ma na celu kreowanie poczucia swobody i celowego zachwiania równowagi w muzyce, stąd przykładowo w taktach 44-57 *Sonaty* nr 9 oznaczenia metryczne zmieniają się w następujący sposób: 4/8, 3/8, 4/8, 5/8. Często także pojawia się opis wykonawczy *rubato*.

To właśnie rytmika stanowi w utworach Skriabina trzon, a jej najwierniejsze odtworzenie wymaga niezwyklej kontroli. By jaśniej przedstawić możliwości realizowania struktur rytmicznych, można je podzielić na dwie grupy:

#### a) Przetwarzanie wertykalnych kombinacji rytmicznych

Ćwiczenie niezależności i jedności pracy ręki lewej i prawej jest podstawowym zagadnieniem w przypadku realizacji wertykalnych kombinacji rytmicznych,

a ich szczególną formą są układy polirytmiczne i niejednostajne grupy w obu rękach. „Przeplatające się ze sobą układy rytmiczne w odcinkach czasu” – taki zapis często pojawię się w utworach Skriabina. W przypadku struktur polirytmicznych jednym ze sposobów ćwiczenia jest podzielenie partii, jak w przypadku uczenia się polifonicznych fragmentów jakiegoś utworu, by ukazać dokładne zależności między triolami, kwartolami i sekstolami. Drugim sposobem jest granie wysokich i niskich partii „z uszanowaniem” środkowej partii melodii, zwracając szczególnie uwagę na prawą rękę. Najważniejszym jednak aspektem, poza precyzją, nie jest wykonanie warstwy rytmicznej w sposób przekalkulowany wręcz matematycznie, lecz poprowadzenie fraz płynnie w linii melodii. H. Neuhaus wspomina w swojej książce *On Piano Performing Art*, że: „metoda arytmetyczna w kwestii grania struktur polirytmicznych, takich jak 11 na 7, 5 na 9 etc., nie ma zastosowania, zwłaszcza w muzyce Skriabina”. Zatem w takich frazach, by lepiej podkreślić stabilność rytmu między partiami, można podążać za rytmem melodii.

W przypadku struktur niejednostajnych rytmicznie, powodowanych przez „chwiejące się” układy obydwu rąk (takty 183-186 *Sonaty* nr 9, przykład 47.), trudno połączyć pulsację trioli, nad którymi dominują parzyste, dwudzielne grupy wysokiego głosu i czwórkowe głosu środkowego. Równocześnie należy realizować różne grupy rytmiczne w głosach, wciąż myśląc o zadaniach prawej i lewej ręki.

## **b) Przetwarzanie horyzontalnych kombinacji rytmicznych**

Dobre poczucie rytmu i jego zmian w kompozycjach Skriabina to kwestia kluczowa, zwłaszcza jeśli mowa o horyzontalnych kombinacjach rytmicznych, które wyrażane są w formie licznych zmian schematów.



**Przykład 55.** A. Skriabin, *Sonata fortepianowa* nr 9 op. 68, takty 8-10.

Powszechnie stosowanym rytmem jest m.in. triola, która z zasady nie przysparza trudności w wykonaniu, lecz jej zmodyfikowana wersja wnosi pewne wyzwania wykonawcze, co ukazuje przykład 55. W pierwszej fazie ćwiczenia niezbędne jest zapoznanie się ze schematem rytmicznym wizualnie oraz słuchowo, a później precyzyjne odtworzenie rytmu. Następnie można pozwolić sobie na dopasowanie tej struktury do linii melodii. Ponadto zestawienie obok siebie grup o zwiększającej się ilości nut, tak jak w przypadku trioli i kwartoli, ma na celu stworzenie efektu *acceleranda*. Projektując tego typu następstwo rytmów, kompozytor wniósł do utworu co prawda nierównomierny, ale swoisty element rytmicznego piękna.

#### 4.4. Wskazówki wykonawcze i porównania wykonania pianistów

Poniżej znajduje się krótka lista uznanych wykonawców i niejednokrotnie również badaczy dzieł Skriabina:

- Władimir Sofronicki (1901-1961) – światowej sławy ekspert w zakresie wykonawstwa dzieł Skriabina. Jego interpretacje uchodzą za jedne z najlepszych w sferze interpretacji i odtwarzania cech charakterystycznych stylu tego kompozytora.
- Vladimir Horowitz (1903-1989) – nagrał 16 preludiów, 3 etiudy i trzy sonaty fortepianowe (nr 3, 5 i 9) Aleksandra Skriabina. Niestety nie ma wydania całego cyklu sonat w jego wykonaniu. Jego zrozumienie dzieł Skriabina jest absolutnie całkowite i dogłębne.
- Władimir Aszkenazi (1937-) – ma na swoim koncie nagranie pełnego cyklu *Sonat fortepianowych*, a jego interpretacje zaliczają się do grupy tych reprezentatywnych.

- John Ogdon (1937-1989) – jeden z ważniejszych promotorów muzyki Skriabina. W jego wykonaniach uchwycone są przeciwstawności i kontrasty muzyki kompozytora, jak również słyszalny jest duży „rozmach” wykonawczy.
- Hakon Austbo (ur. 1948) – jeden z cenionych badaczy dzieł Skriabina, który również nagrał cały cykl *Sonat fortepianowych*. W 1990 roku w Holandii dokonał premierowej realizacji „kolorowej części” *Prometeusza*.

Analizowanie dzieł Skriabina w kontekście wykonania wybitnych pianistów jest jedną z efektywnych dróg do zrozumienia jego muzyki. Biorąc za przykład *Sonatę fortepianową* nr 9, przedstawię teraz różnice w wykonaniach kilku mistrzów pianistyki, których gra daje jasny obraz zamysłu wykonawczego i inspirowane. Przeanalizuję interpretację pierwszego obszaru tonalnego, łącznia i drugiego obszaru tonalnego tej sonaty.

#### **a) Pierwszy obszar tonalny**

W pierwszej frazie (takty 1-4), jeśli chodzi o siłę gry, wykonania Sofronickiego i Austbo konsekwentnie podążają za sugestią grania *pp* zaznaczoną w partyturze, natomiast Aszkenazi, Horowitz i Ogdon podnoszą poziom dynamiczny do *piano*. Słyszalne są także różnice w tempach wykonania, – u Austbo i Ogdona to 100, podczas gdy Sofronicki i Aszkenazi optują za tempem umiarkowanym, a Horowitz, jako jedyny spośród nich, stosuje najwolniejsze tempo. Pod względem rytmiki w tej grupie kompozytorów wyróżnia się Aszkenazi, który w pierwszym takcie opóźnia nieco drugą nutę, podkreślając z kolei znaczenie pierwszej. Austbo wprowadza *ritardando* przed czwartym i piątym taktem. Wszyscy stosują artykulację *legato*. W kategorii jakości brzmienia Aszkenazi i Ogdon skłaniają się głównie w stronę dbania o piękno dźwięku, z kolei Horowitz poświęca swoją uwagę przede wszystkim ekspresji, pogrążając się w stan kontemplacji, czasem też obojętności. Sposób akcentowania to kolejny aspekt, w którym Sofronicki i Horowitz kładą nacisk na pierwszą miarę w takcie, podczas gdy pozostali podkreślają tę drugą.

W drugiej frazie (takty 5-7) Sofronicki stosuje dynamikę *p*. Aszkenazi, Ogdon i Austbo z kolei *mp*. Horowitz i Sofronicki wprowadzają *crescendo*, by nabudować napięcie w tym motywie. W kwestii stylistycznej Horowitz

i Austbo prezentują typ mocnej, dramatycznej kantyleny. Styl Aszkenazego i Sofronickiego jest bardziej „nawołujący”, a Ogdon z kolei prezentuje czystość i śpiewność. W realizacji tekstur Horowitz, Ogdon i Aszkenazi podkreślają środkowy głos. Sofronicki i Austbo także skupiają się na głosie środkowym, nie wygaszając jednak przy tym brzmienia najwyższego głosu.

W taktach 7-10 Austbo i Ogdon pozostają w dynamice *piano*, Ogdon z kolei w 10. takcie przechodzi do *pp*. Horowitz i Sofronicki rozpoczynają ten fragment w *mp*, a Sofronicki, podobnie jak Odgoń, używa w takcie 10. dynamiki *pp*. Aszkenazi podchodzi to tego fragmentu nieco inaczej, rozpoczynając go w *mf*, przechodząc z kolei przez *diminuendo* w 8. takcie i *mezzopiano* w 9., aby w takcie 10. Skończyć na dynamice *piano*. W kontekście rytmicznym wykonanie tematu przez Austbo i Ogdona jest bardzo stanowcze. Sofronicki natomiast gra go *rubato* – podobnie jak Horowitz, który stawia na swobodę wykonania i skupia się na słabszych częściach taktu, stosując technikę synkopowaną o artykulacji pod linią melodyczną zbliżonej do *staccato*. Realizacja rytmiczna Aszkenazego i Horowitza jest ekscytująca – stylistycznie prezentują ekspresyjne, dramatyczne recytatywy, przy czym Aszkenazi gra bez większych kontrastów, a u Horowitza wyraźne są dynamiczne zmiany i swobodne uderzenia. Ogdon i Austbo są za to bardzo dosłowni w swoich recytatywach, które sprawiają wrażenie zagranych „sucho”. Styl Sofronickiego jest kontemplacyjny, pianista nie używa tutaj pedału.

## **b) Łącznik**

Na przestrzeni łącznika, w taktach 20-34, Horowitz i Ogdon stosują szybkie *crescendo*, dokładnie doprowadzające przez takt 23. do akcentu w takcie 24. Sofronicki i Austbo kierują się za to zasadą całościowego, rozległego *crescendo*, które u Horowitza i Aszkenazego w temacie rozpoczyna się dopiero w takcie 23. Ogdon i Aszkenazi wchodzą na dynamikę *forte* w taktach 32-33.

W kontekście rytmiki Horowitz nadal podchodzi do materiału dość swobodnie. Vibrato w takcie 24. jest rozciągnięte i trwa zdecydowanie dłużej niż wynika z zapisu partytury. Aszkenazi rozpoczyna 23. takt *rubato*, natomiast kolejne takty utrzymane są w stabilnym tempie. Austbo nawiązuje do

poprzedniego tempa i gra mocno, a *vibrato* nie jest tak uwydatnione, jak u Horovitz. Mocne dźwięki u Sofronickiego są także szybkie i zbite. Wykonanie Ogdona przypomina w pulsacji wersję Aszkenazego.

W kategorii brzmieniowej Sofronitsky, Austbo i Aszkenazi wykonują temat w klarowny sposób, Ogdon i Horowitz natomiast tworzą pewnego rodzaju „rozmyty” efekt dźwiękowy. Styl Aszkenazego i Sofronickiego skupia się na ekspresywnej recytacji, a Horowitz, Ogdon i Austbo wchodzi w stylistykę orientálną, arabską. Fakturalnie Aszkenazi jasno podkreśla najwyższy głos w prawej ręce, Ogdon prezentuje dwa tematy lewej i prawej ręki, a Horowitz wysuwa na pierwszy plan skrajne głosy. Sofronicki wyróżnia środkowy głos, wciąż pozostawiając wyraźnym także ten najwyższy. Austbo akcentuje temat prawej ręki.

### **c) Drugi obszar tonalny**

W drugim obszarze tonalnym Austbo, podobnie jak Sofronicki i Horowitz, precyzyjnie realizuje tekst. Aszkenazi z kolei rozpoczyna w *mp*, z kolei takt 37. wykonuje w dynamice *piano* i wprowadza *crescendo* w takcie 39. Ogdon rozpoczyna tę część w *pp*.

Austbo stosuje mniej zmian na słabych częściach taktu. U Sofronickiego miejsca te są potraktowane dość elastycznie, ze zmianami w tempie. Ogdon w 41. takcie podkreśla skok do wysokiego rejestru, po którym zwalnia tempo w kolejnym motywie. Aszkenazi w odmienny sposób realizuje ten pasaż – wchodząc na wysokie dźwięki, wprowadza *ritardando*, które nadaje motywowi opadającemu spójną formę. Później stosuje *ritardando* i *diminuendo* w 41. takcie. Horowitz natomiast nadal swobodnie odnosi się do struktur rytmicznych i wygasza ruch na *ritardandzie*, stosując „lepkie” *legato*.

W kontekście stylu Sofronicki, Aszkenazi i Horowitz grają w sposób odzwierciedlający wokalizy, Austbo dodaje efekty brzmieniowe do swojego śpiewnego wykonania, a Ogdon za to gra w sposób całkowicie „symfoniczny”.

Patrząc na realizację warstw faktury, Ogdon podkreśla motywy oparte na interwale sekundy i stopniowo odchodzi od poprzedniego materiału. Sofronicki i Aszkenazi odnoszą się w sposób bardzo dosłowny do zawartości partytury,

a Austro „oddycha” w pauzach. Horowitz głównie skupia się na nakreślaniu melodii tematu.

Jak można wywnioskować na podstawie przeprowadzonej analizy wykonań, nie istnieje jeden słuszny model wykonawczy dla muzyki Skriabina. Granie jego dzieł nie może cechować się konkretnym, ściśle ustalonym nastrojem czy ideą, co było stałą praktyką w muzyce okresu klasycznego i romantycznego. W tym przypadku potrzeba zwrócić się w stronę kategorii mistycyzmu, który, choć jest głównym elementem przysparzającym trudności w zrozumieniu twórczości kompozytora, stanowi absolutną podstawę odczucia filozoficznej myśli zawartej w jego dziełach. Te zaś pozostawiają pianiście dużą swobodę nadawania znaczeń i interpretacji, warto więc je grać i eksplorować ich niezwykłość na różne sposoby wykonawcze.



## V. Podsumowanie

Transformacja stylistyczna Skriabina i jego twórczości, od form romantycznych we wczesnym etapie tworzenia do nowoczesnego, zawartego w późniejszych dziełach stylu pełnego innowacji, zaznacza się w historii muzyki początku XX wieku i wywiera mocny wpływ na trendy kompozytorskie w muzyce. Zmiany te wynikają z bezpośrednich doświadczeń kompozytora, dotyczących jego „mistycznego samouwielbienia” oraz obsesji na punkcie filozofii i religii. Szczególnie jest to wyraźne w późniejszych dziełach, które powstały pod mocnym wpływem filozofii mistycznej i teozoficznej. Dzięki temu także muzyka Skriabina nabrała tajemniczości i cech mocno indywidualistycznych, jak np.: nieprzewidywalne kierunki melodii, złożoność rytmów, bogata i gęsta faktura oraz harmonia czy urozmaicona orkiestracja. Wszystkie te elementy oddają nieprzeciętność wyobraźni Skriabina i jego niespotykaną kreatywność.

Proces tworzenia wszystkich dziesięciu sonat fortepianowych przypada na całość kariery artystycznej kompozytora-pianisty. Zarówno ich ilość, jak i jakość odgrywają ważną rolę w jego dorobku artystycznym. W czasach gdy większą popularnością cieszyły się poematy symfoniczne niż muzyka kameralna, a kompozytorzy preferowali fantazje i ballady, odsuwając sonatę na dalszy plan, nie lada nowością było wykreowanie jej świeżej i mocno zmienionej formy o skomplikowanej budowie i bogatej treści muzycznej. Skriabin nigdy nie poddał się w kwestii stworzenia właśnie takiej sonaty – gatunku o zwartej muzycznej logice i mocnym ładunku intelektualnym, co odzwierciedlało ostatecznie jego zmagania i myśli na temat własnego przeznaczenia i celu w muzyce, którą tworzył, a także poszukiwania prawdziwego sensu życia.

W sonatach kompozytora zauważam ciągły proces kreatywny. Przykładowo: pierwsze trzy z nich przedstawiają względnie klarowne obrazy muzyczne. Mimo że są jeszcze przesiąknięte europejską tradycją romantyczną, ich emocjonalny niepokój i wyrażany stan mentalny wskazują kierunek interpretacji. Czwarta i piąta sonata to utwory znajdujące się jakby w połowie drogi twórczej, która prowadzi do wykreowania unikalnego stylu kompozytorskiego i wykonawczego Skriabina. W tym czasie zwrócił się on już

stanowczo w stronę religijnego mistycyzmu i jego utwory miały oddawać „ekstremalną ekstazę i mistyczną koncepcję artystyczną”. Sonaty od szóstej do dziesiątej to już dzieła w pełni dojrzałe, finalnie charakteryzujące się unikalnym, kreatywnym stylem. Ich materiał muzyczny jest mocno abstrakcyjny. Powodem tej przemiany jest odzwierciedlanie myśli filozoficznej i religijnej w muzyce, która także miała przekazywać tajemniczą, ideologiczną fantazję twórcy.

W celu wyrażenia przenikliwych treści muzycznych i abstrakcyjnych myśli filozoficznych Skriabin ciągle eksplorował nowe możliwości techniczne i zawierał je w swoich sonatach. W wielu aspektach twórca traktuje harmonię i brzmienie jako fundament swoich kolejnych utworów, kreując przy tym akord mistyczny, co także zmienia koncepcję tonalności. Doprowadza wręcz do jej dezintegracji, co wprowadza innowację w świecie kompozytorskim i rzuca nowe światło na rozwój muzyki współczesnej. W swoich formach stosuje krótkie, „spazmatyczne” frazy zastępujące romantyczne melodie, a także wprowadza skomplikowane i nieregularne struktury rytmiczne mające na celu budowanie napięcia i wprowadzenie w poczucie transu. Złożone oznaczenia metryczne, symbole ekspresyjne oraz wskazówki wykonawcze nakreślają kierunek wewnętrznych zmian, przemyśleń i poszukiwań własnego „ja”. Wszystkie te elementy sprawiają, że można uznać Skriabina za prekursora rodzącego się w muzyce symbolizmu i kompozytora-pianistę, który otworzył drzwi do nowej ery w muzyce – ery muzyki współczesnej.

Szczegółowe badania poświęcone muzyce Skriabina są trudne. Ten rodzaj twórczości, oparty na subiektywnym idealizmie i mistycznej myśli filozoficznej, próbuje wyzbyć się wpływów tradycyjnego myślenia o muzyce. Zaraz po I Wojnie Światowej kompozytorowi udało się zaistnieć na scenie muzycznej ówczesnego świata i stać się bezprecedensową sensacją na rynku muzycznym, jednak z pojawieniem się neoklasycyzmu w muzyce XX wieku popularność muzyki Skriabina i jego czas minął. Można powiedzieć, że twórczość artysty została wręcz wyparta i niemal zapomniana, co mocno ograniczyło jej rozpowszechnianie. Mimo to Skriabin wzbogacił swoją spuścizną sztukę muzyczną, poszerzając jej spektrum i kreując nowe metody ekspresji dzięki swoim twórczym działaniom i duchowi innowacji.

Wywarł on zdecydowanie nieporównywalny wpływ na późniejszą literaturę muzyczną. Karol Szymanowski, określany jako jeden z ojców polskiej muzyki współczesnej, wpisuje się w poczet naśladowców mistrza. Również widoczne wpływy kompozytora-mistyka obserwujemy w twórczości Strawińskiego – w melodii *Ognistego Ptaka* słyszalne są pewne „tajemnicze” inspiracje. Żyjąc na przełomie XIX i XX wieku, Skriabinowi udało się zbudować most łączący muzykę późnego romantyzmu z muzyką modernistyczną, a także racjonalizm z irracjonalizmem. Jego kompozycje zyskują i będą zyskiwać coraz większe zainteresowanie i zrozumienie, gdyż są to absolutne arcydzieła muzyczne, które wykraczają poza ramy czasowe i nie należą do żadnej z epok, lecz do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości jednocześnie.

## Bibliografia

1. Bławacka H., *The Secret Doctrine*, Theosophical publishing Company, New York 2006.
2. Bowers F., *Skriabin*. Dover Publications, New York 2011.
3. Keldish Y., *Soviet Music Encyclopedia – Biographies of Famous Western Musicians*, People's Music Publishing House, Beijing 1992.
4. Laredo R., *Alexandra Skriabin*, Piano Art Magazine, Beijing 2002.
5. Li Y., *Music Bubble* – t. II, Huaxia Publishing House, Beijing 2000.
6. Liu X., *On Compound Function, Compound Chord and Tonal Superimposition*, red. Y. Xinsheng, Journal of Shenyang Conservatory of Music, Shenyang 1983.
7. Neuhaus H., *The records of Neuhaus's talking about music – Anthologies of reflections, memories and diaries*, People's Music Publishing House, Beijing 2003.
8. R. Yu., *General History of Western Music*, Shanghai Music Press, Shanghai 2001.
9. Sabaneeff L., *The Memories of Skriabin*, Russian Review, Moscow 1966.
10. Sabbagh P., *The Development of Harmony in Skriabin's works*, Universal Publishers, Florida 2003.
11. Schloezer B., *Skriabin: Artist and Mystic*, tłum. N. Slonimsky, California University Press, California 1987.
12. Serebkov C., *Modern Harmony Language Problems*, tłum. J. Xue, Shanghai Conservatory of Music Press, Shanghai 1959.
13. Sinyaver A., *Outline of Russian Music History*, tłum. X. Liang, Shanghai Times Press, Shanghai 1947.

14. Sposobin I., *Harmony Tutorial*, tłum. M. Chen, People's Music Publishing House, Beijing 2003.
15. Wang W., *Research on Skriabin Harmony*. People's Music Publishing House, Beijing 2012.
16. Wang Y., *The Spirit of Music in Russian Symbolist Literature*, Beijing National Library, Beijing 2001.
17. X. Hu., *The Birth and Reproduction of Special Chords: An Analysis of the Late Skriabin Harmony*, red. H. Zhong, Journal of Wuhan Conservatory of Music, Wuhan 2002.
18. Yanovitsky M., *Interpretation of Skriabin's Piano Works*, tłum. Y. Zhang i Q. Cai, Shanghai Music Press, Shanghai 2009.
19. Zhang H., *European Music History*, People's Music Publishing House, Beijing 1983.

## Wykaz tabel

**Tabela I.** Budowa każdej części formy sonatowej na przykładzie pierwszych trzech *Sonat fortepianowych* Skriabina, s. 33.

**Tabela II.** Budowa *Sonaty fortepianowej Fis-dur* nr 5 op. 53, s. 37.

**Tabela III.** Budowa *Sonaty fortepianowej* nr 9 op. 68, s. 38.

**Tabela IV.** Budowa *Sonaty fortepianowej gis-moll* nr 2 op. 19, s. 41.

**Tabela V.** Budowa *Sonaty fortepianowej Fis-dur* nr 5 op. 53, s. 45.

**Tabela VI.** Budowa *Sonaty fortepianowej* nr 7 op. 64, s. 46.

**Tabela VII.** Schematy rytmiczne *Sonaty fortepianowej Fis-dur* nr 5 op. 53, s. 48.

**Tabela VIII.** Zależności metryczne w przetworzeniu *Sonaty fortepianowej Fis-dur* nr 5 op. 53, s. 52.

### Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data 18 grudnia 2023 r.

Podpis promotora

### Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dr. hab. Gajusza Kęski i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Miejscowość, Data

15/12/2023

Podpis autora

