

Koncertowa działalność Aleksandra Skriabina

B o g u s ł a w R o t t e r m u n d

Kompozytorska spuścizna Aleksandra Skriabina (1871-1915) doczekała się dogłębnej, wieloaspektowej analizy i oceny. Jego działalność koncertowa jest znacznie mniej znana, nie w pełni udokumentowana a źródła ubogie i rozproszone. Na taki stan rzeczy złożyło się wiele przyczyn. Przyćmił ją sam twórca własnym dorobkiem kompozytorskim a dodatkowo chcąc być postrzeganym przede wszystkim jako nosiciel nowych idei w muzyce, jako pianista nie przywiązywał wielkiej wagi do koncertowania. W pewnym okresie uważał je za ciężar odciągający go od komponowania. Sam twierdził, że koncertuje, by utrzymać rodzinę. Nie zajmował się regularnym dokumentowaniem swoich występów choćby w postaci zbierania recenzji (nawet zbiór nut własnych kompozycji nie był przez Skriabina na bieżąco uzupełniany). Recenzenci z kolei skupiali się na opisywaniu i analizowaniu utworów wykonywanych podczas recitali (zwłaszcza, gdy były to prawykonania lub pierwsze wykonania w danym mieście), niż na walorach samej interpretacji pianistycznej. Wiele dokładniejszych relacji i świadectw zostało spisanych dopiero po śmierci artysty i nosi chwilami pamiętnikarski, subiektywny odcień.

Charakter dzieł Skriabina wymagał nowego podejścia do nich. Jako doskonale wyczulony na barwę, harmonię, konstrukcję formalną, polifoniczną fakturę wyczuwał tę potrzebę stając się jedynym w swoim rodzaju artystą przecierającym nowe ścieżki pianistycznej sztuki wykonawczej początku XX wieku. Dlatego też nie zawsze był rozumiany i jako kompozytor, i jako pianista. Można postawić tezę, że nie tylko dzięki swoim dziełom, ale i grze zrewolucjonizował pianistykę. Stała ona na przeciwstawnym biegunie niż kanciasta, quasi nonlegatowa, mocno osadzona w klawiaturze gra Busoniego. Była wyzwaniem nie tylko dla słuchaczy, ale nawet wytrawnych muzyków nie zawsze zdolnych do uchwycenia jej idei.

Po początkowej nauce u Gięorgija Edwardowicza Koniusa (1862-1933) i bardzo owocnej opiece Nikołaja Siergiejewicza Zwieriewa (1832-1893), u którego uczyli się m. in. Rachmaninow, Siloti czy Igumnow, rozpoczął Skriabin pięcioletnie studia pianistyczne w moskiewskim konserwatorium w klasie Wasilija Iljicza Safonowa (1852-1918). Ukończył je ze złotym medalem w 1892 r.

W życiu Skriabina odnotowano jeden moment związany z ziemią szczecińską. Oto w lipcu 1892 r. kompozytor odwiedził Rewal przypluwając na pokładzie parostatku „Konstantin” – podróżując z Petersburga na Zachód.

Działalność koncertową rozpoczął jeszcze podczas studiów¹, choć trzeba zaznaczyć, że publicznie występował już jako dziecko wzbudzając powszechny zachwyt. Jego repertuar obejmował kanon literatury pianistycznej – m. in. dzieła Chopina, Liszta, Schumanna, Beethovena (w tym późne sonaty) i oczywiście twórców rosyjskich. Zafascynowany techniką kolegi z klasy – Josepha Lhevinna rozpoczął podczas wakacji i bez wiedzy Safonowa tak intensywne ćwiczenia na fortepianie, że nadwreżył sobie trzy palce prawej ręki. Powracająca dolegliwość mimo wielu kuracji dawała o sobie znać przez wiele lat, determinując nie tylko repertuar (Skriabin zaczął grać wyłącznie własne kompozycje), częstotliwość występów, ale i nieustanne obawy o zdrowie. Na zawsze musiał się rozstać z myślą o wielkiej karierze wirtuozowskiej. Materialne warunki zmuszały go jednak do pojawiania się na estradzie. Schorzenie zaważyło nie tylko na rozwoju pianistycznym Skriabina, ale także na jego kondycji psychicznej. Podczas komponowania *I Sonaty*, kończącej się *Marche funebre* Skriabin pisał: „Mam dwadzieścia lat. Rozwijająca się choroba ręki to najważniejsze wydarzenie w moim życiu, pierwsze poważne rozmyślenia, początek analizy. Świadomość, że nie można wyzdrowieć jest najbardziej mrocznym, pośepnym doświadczeniem”². Doświadczenie to bardzo go odmieniło - zamknął się w sobie, rozmyślał nad wartością życia, zwracając się w stronę religii zaczął chodzić do cerkwi. Stał się jeszcze bardziej nerwowy, egzaltowany, hipochondryczny, a działalność koncertowa została bardzo ograniczona. Nieliczne są świadectwa jego występów z tego okresu. O wykonaniu *Koncertu fortepianowego* z kompozytorem jako solistą pod dyr. W. Safonowa pisano: „Występ pana Skriabina nie pozwala dokonać większego wywodu. Słabe wykonanie autora zaciemnia muzyczne myśli i nie pozwala słuchaczowi na śledzenie z uwagą jego idei”³. W pewnym stopniu takie odezwy prasy były następstwem stosunku samego Skriabina do własnej sztuki wykonawczej. „Dla was koncertowe wystąpienia to przyszły zawód, a ja gram z konieczności. Oprócz tego jestem bardziej zainteresowany komponowaniem, niż graniem mojej Etiudy dis-moll” – mawiał⁴.

1 Pierwszy poważny występ Skriabina miał miejsce w Resursie Kupieckiej w Moskwie, 21 listopada 1888 r.

2 A. Skriabin, *Połnoje sobranije fortiepiannyh soczinienij*, tom I, Moskwa 1947, s. 77; wszystkie cytaty w tłumaczeniu autora.

3 Dissonans. Teatr i muzyka. Odesskij listok z 13 października 1897 r., nr 243, cyt. za: Sofija Michajłowa Chentowa, Zamiętki o Skriabinie – pianistie, w: Woprosy muzykalno-ispolnitielskogo iskusstwa, tom III, Moskwa 1962, s. 41.

4 Wg M. Niemienowej-Lunc, *A. Skriabin – pedagog*, Sowietskaja muzyka nr 5, s. 60, 1945 r.

Tendencyjne, bardzo niekorzystne recenzje po wykonaniu *Koncertu fortepianowego* w 1898 r. w Petersburgu (dyrygował Safonow) I. Bełza wiąże ze staraniami Skriabina o profesurę w moskiewskim konserwatorium i reakcją zazdrosnych konkurentów⁵. Paryski solowy występ podczas światowej wystawy w czerwcu 1900 ze zrozumiałych względów cieszył się zainteresowaniem wyłącznie zagorzałych zwolenników i wielbicieli talentu kompozytora. Okres ograniczenia działalności pianistycznej wykorzystał Skriabin bardzo intensywnie na komponowanie, gdyż w latach 1892-1906 napisał ponad 120 utworów fortepianowych, w tym cztery pierwsze sonaty. Występował w Rosji i za granicą propagując własne utwory. W 1895 r. po raz pierwszy koncertował w Europie Zachodniej (Paryż, Berlin, Bruksela i inn.). Powołanie go do grona profesorów fortepianu moskiewskiego konserwatorium znacznie ograniczyło w latach 1898-1903 działalność koncertową Skriabina, zintensyfikowaną dopiero po roku 1905. Na ostatnie pięć lat życia artysty przypada jej apogeum.

„Skriabin był pianistą, [...] genialnym. Nie dysponował nadzwyczajną wirtuozowską techniką a tym bardziej siłą fizyczną. Tym nie mniej emanacja jego osobowości była tak silna, że np. jego popularna Etiuda dis-moll [op. 8 nr 12 – przyp. B. R.] w żadnym innym wykonaniu nie wywoływała tak wielkiego wrażenia, jakie było udziałem samego Skriabina...”⁶. Podczas publicznych koncertów niezwykle się tremował. Po części było to spowodowane, że po chorobie ręki bał się, że mu się coś z nią stanie. Choć nie tylko. Busoni pisał w jednym z listów, że zdenerwowanie pianisty przed występem w 99% pochodzi ze strachu przed lukami pamięciowymi. Wg Aleksandra Goldenweisera taką właśnie tremę miał Skriabin. Na estradzie nierzadko gubił wątek, popadał w katastrofalne położenie. Tym nie mniej na swoich koncertach - także w wielkich salach, jak Kolumnowa czy Wielka Sala konserwatorium - dzięki sile talentu wywierał na publiczności ogromne wrażenie. Kto nie słyszał Skriabina podczas koncertów domowych nie mógł doświadczyć w pełni doskonałości i genialności wykonań. W przeciwieństwie do wielu pianistów nie lubiących grać w domowym zaciszu wśród przyjaciół – rzadko spotyka się profesjonalnych wykonawców, którzy robią to z ochotą – najchętniej grał w warunkach domowych. Jego wyjątkowo swobodne rubata sprawiały w tamtych czasach wrażenie w pełni przekonujące i adekwatne. Przy braku siły fizycznej wykonania Skriabina charakteryzowały się wyrazistością emocjonalną. Niezwykły dźwięk fortepianu i zupełnie niemożliwe do naśladowania mistrzostwo pedalizacyjne, którym zachwycał się już wcześniej sam Safonow, tworzyły interpretacje jedyne w swoim rodzaju.

5 I. Bełza, *Skriabin*, Kraków 2004, s. 83.

6 Wg wspomnień A. B. Goldenweisera GCMMK - Gosudarstwennyj Cienralnyj Magazin Mieżdunarodnoj Knigi, stenogram, cyt. za A. Aleksiejew, *Russkije pianisty*, Moskwa 1948, s. 291.

Goldenweiser wspomina pewną rozmowę z Rachmaninowem, ówczesnym dyrygentem koncertów symfonicznych Moskiewskiego Towarzystwa Filharmonicznego. W programie jednego z koncertów pojawiła się *I Symfonia* oraz *Koncert fortepianowy* Skriabina w wykonaniu kompozytora: „Rachmaninow opowiadał mi: <Niedługo przed koncertem spotkałem Skriabina. Powiedziałem, że trzeba zagrać koncert jeszcze przed próbą. Skriabin odpowiedział: <<Tak, tym bardziej, że ja gram bardzo kapryśnie i trudno mi akompaniować.>> Umówiliśmy się, spotkaliśmy przy dwóch fortepianach. On grał, ja mu akompaniowałem. Grał przepięknie, bardzo klarownie (jasno). Gdy zagraliśmy, zapytałem: <<Dlaczego mówisz, że trudno ci akompaniować? Wg mnie jest wręcz przeciwnie - bardzo łatwo.>> Po naszym spotkaniu na drugi dzień była próba z orkiestrą. Wtedy właśnie zrozumiałem, że rzeczywiście Skriabin ma rację. Gdy graliśmy z orkiestrą, Skriabin zaczął się denerwować i grał tak, że akompaniowanie stało się naprawdę trudne.>”⁷.

„Był w dosłownym znaczeniu JEDYNYM wykonawcą swoich dzieł pełnych wysublimowanego natchnienia, o którym można powiedzieć, że to, co zafiksowane w zapisie nutowym stanowi zaledwie jedną dziesiątą treści tych utworów i stanowi ich integralną część, którą jedynie sam autor zdolny jest oddać. Inne wykonania poczynając od moskiewskich pianistów a kończąc na Hofmannie dawały zawsze to samo wrażenie, że zanika istota utworu a pozostaje jedynie zewnętrzny szkielet, zewnętrzny obłok. Od wszystkich innych pianistów Skriabin odróżniał się wyjątkowo rozwiniętą <techniką nerwów>, której jest tak mało w kręgu pianistycznego świata. Dlatego tak trudno skopiować tę grę nie mówiąc już o jej naśladowaniu. Wszelka mechanizacja obca jest tej grze, uduchowanie zawarte w najmniejszych nawet detalach. Nigdy nie zwracał się do rozumu, lecz do prawdziwego przeżywania muzyki przez słuchaczy”⁸.

„Natura go wybrała. Jako kompozytor tak samo doskonały, jak pianista. Umysłowo wysoki jak filozof; cały nerw i święty płomień... Wszystkie jego utwory wskazują na bezsporną indywidualność a w swojej grze odkrywa nieuchwytny i charakterystyczny słowiański oczarowanie/zachwył. [...] Skriabin – zapamiętajcie, to jedno z najlepszych nazwisk”⁹.

Bardzo pięknie i ciepło wspomina swego profesora Maria Sołomonowana Niemienowa-Łunc (1879-1954): „Każdy słuchający wykonań A. N. w jego utworach wie, jakie było to nieskończenie wciągające, wysublimowane, poetyckie - powiedziałabym szlachetne i jednocześnie wzniosłe... Nigdy nie był taki sam i za każdym razem jakby tworzył na nowo (jak trafnie

7 Wg wspomnień A. B. Goldenweisera GCMMK - Państwowy Magazyn Centralny Międzynarodowej Książki, stenogram, cyt. za: Ibidem, s. 291-292.

8 *Muzika*, 1912, nr 65, cyt. za: Ibidem, s. 291.

9 Z fragmentów francuskiej prasy, *Muzykalnyj sowriemiennik* 1916, nr 4-5, s. 37, cyt. za: Ibidem.

powiedział to Julij D. Engel). Prawie nigdy nie respektował wydrukowanych uwag wykonawczych w utworach innych kompozytorów. Najmniej trzymał się wskazówek wykonawczych we własnych utworach. Kiedyś na moją uwagę, że wymagał w tym utworze w tym miejscu czegoś innego, spytał ze zdziwieniem <Czyżby? A wg mnie tak jest lepiej>. To kołysanie, tak typowe dla wykonań własnych utworów, wydawało się zawsze jakimiś przypadkowo dolatującymi do nas iskrami ognia twórczego¹⁰. „Niezwykle ruchliwy, nerwowy w chwilach emocjonalnych A. N. siedząc przy fortepianie grał całym sobą, całą figurą. Tylko dla niego charakterystycznymi ruchami głowy, gestami rąk umiał do razu przekazać odpowiedni nastrój...”¹¹.

Muzyczne gusta czy skłonność do kompozytorów określonego charakteru nie przeszkadzały Skriabinowi interesująco interpretować dzieł Bacha, Haydna, Beethovena, Mozarta, Griega, Saint-Saensa, Czajkowskiego, Areńskiego, Schuberta, Schumanna (jednym z najbardziej poetyckich cykli była dla niego *Kreiseriana*), choć robił to tylko w obecności studentów swojej klasy.

Lubił występować w wielkich salach, gdyż małe uważał za niegodne swojej rangi. Jednak publika nie podążała tak tłumnie na jego występy, jak na koncerty Rachmaninowa. Ani jego delikatna i pełna niuansów gra (cichy dźwięk i nerwowa rytmika), ani niezwykła oryginalność interpretacji nie były przeznaczone dla szerokich mas nie potrafiących z tego wiele dla siebie odczytać. Jednak Skriabin miał w Moskwie oddanych zwolenników, którzy zawsze go wspierali podczas występów. Ze swą małą sylwetką pełną nerwowości z pewną dozą pewności zwycięstwa, nienagannie ubrany i z jasnym spojrzeniem wchodził na podium. Jego wąsy i cały wygląd nie pasowały do jego muzyki. Siedząc przy fortepianie spoglądał to do przodu, to do góry lub przymykał na wpół albo całkowicie zamykał oczy. Twarz nabierała zniewalający wyraz. Siedział wyprostowany jak świeca nigdy nie nachylając się do klawiatury, za to rzucał się do tyłu, siedział niespokojnie, podskakiwał, jakby był opanowany przez swoje uczucia. Brzmienie było tak intymne, że w ostatnich rzędach Wielkiej Sali [konserwatorium moskiewskiego – przyp. B. R.] prawie nic nie było już słychać. Zwykle w połowie wieczoru nie był jeszcze w formie. Prawdziwe wrażenie pianistycznych możliwości można było mieć na końcu koncertu lub podczas bisów. Ścisły kontakt zachwyconych słuchaczy zebranych wtedy wokół podium był dla niego niezbędny. Intymny, delikatny, uwodzicielski dźwięk był nie do opisanego i pozostawał jego tajemnicą nie do podrobienia. Czar rozwijał już w pp. Skriabin dotykał klawiszy, jakby je całował. Wirtuozowska pedalizacja otaczała dźwięki pełną tajemniczych rezonansów. Żaden z późniejszych pianistów nie był w stanie

10 Ze wspomnień M. Niemińowej-Lunc, cyt. za: Ibidem, s. 294.

11 Ibidem, s. 295.

czegoś podobnego dokonać. Zamiast wielkiej masy brzmienia, jego gra była cudownie ulotna i działała jak prąd elektryczny nawet wtedy, gdy uroda brzmienia stawała się dyskusyjna. Leonid Sabanejew nazywał go czarodziejem dusz i mistrzem dźwięków chcący całą ludzkość doprowadzić do ekstazy i pytał sam siebie, czy to geniusz czy szalenciec¹².

Mimo częstych występów i licznych spotkań z publicznością Skriabina dotykała wielka trema. „Lubił występy tylko w dużych miastach takich jak Moskwa, Sankt Petersburg oraz za granicą. Kochał to nawet, jeśli go to denerwowało. Czasem był zły na siebie i skarżył się, ale ogólny rezultat występu był zawsze w zakresie akceptowalności. Przed koncertem miał niebywałą treść i skarżył się na bóle w prawej ręce. <Dzisiaj spowoduję pewnie jakiś skandal> – to było standardowe zdanie przed koncertem. Już w pokoju artystów był szczególnie blady, a gdy spoglądał w lustro powtarzał sobie <jestem nią owładnięty>. Jego wielka trema była nie do przeoczenia. Przed jednym z koncertów powiedział do mnie: <Złe w tym zdenerwowaniu jest to, że moje mięśnie drętwieją a siły są sparaliżowane. To głupie, bo jestem zły sam na siebie. Obrzydliwe są te występy. Najwyższy czas, by ich zaprzestać. Nie jestem do tego stworzony. Przecież wcale nie jestem żadnym pianistą. Trzeba tak zrobić, by inni grali moje rzeczy. Najbardziej zdumiewające jest to, że ludzie ci nie mają żadnej techniki. Sądziłem zawsze, że ja nie jestem pianistą. Ale potem pytam sam siebie: jak to jest, że umiem grać... Moja technika jest lepsza niż tych innych razem wziętych. Prosta technika jest lepsza, niż milczenie>”¹³.

Mówił, że występy koncertowe psują jego technikę oraz utwory. Pokazywał Sabanejewowi, jak trzeba grać – starannie, z dotrzymywaniem każdej nuty. Twierdził, że gdyby nie konieczność zarabkowania nie występowały częściej, niż raz na dwa lata i tylko po to, by prezentować swoje nowe dzieła. Nie był ze swojej gry nigdy zadowolony. Wspominał, że przed kontuzją ręki nawet w Paryżu grał bez tremy prezentując swoje dzieła. <Przeszłość ciąży na mnie. Dziś muszę coś udowodnić. Nie mogę po prostu tak jakoś zagrać>. Na scenę wstępował blady i zmieszany, „paprał” zwykle kilka pierwszych utworów. Prawdziwie rozegrany był dopiero pod koniec pierwszej części występu. <Nie, nie jestem dziś w nastroju zwycięzcy.>”¹⁴.

Nie był typem samotnika i lubił, gdy przychodzono do niego podczas przerw w koncercie i po nim. Potrzebował komplementów i towarzystwa, pocieszenia, oznak solidarności. Do pokoju artystów niemal wbiegał, czesał się, wygładzał wąsy i włosy. Gdy grał na początku kariery dzieła fortepianowe innych kompozytorów był skępowany i czuł się niezrozumiany. Jeśli chodzi o

12 Wg L. Sabaniejewa, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, przekład Ernst Kuhn, Berlin 2005, s. 52-53.

13 L. Sabanejew, op. cit., s. 159.

14 Ibidem, 160.

wywoływanie skandalu na scenie, o którym często mawiał Skriabin, zdarzało się to z różnych powodów – na przykład gubił się w tekście i nie mógł znaleźć wyjścia z sytuacji, bądź skracał utwory. „Czasami zapominał, co właśnie gra, i nagle sprowadzony do rzeczywistości nie mógł znaleźć wątku utworu. Zdarzyło się raz, że swój sławny *Poemat op. 32* skrócił o połowę, ponieważ zamiast modulacji w ekspozycji zagrał modulację w reprzyzie. Bywało, że *VII Sonacie* rezygnował z dalszej gry kilka taktów przed końcem i schodził ze sceny. Zdarzało się też, że własną wersję utworu podczas występu zmieniał. Do takich zmian często się przyzwyczajał i np. kończył *IV Sonatę* akordem, a nie zanotowanymi w takcie końcowym oktavami. W mazurkach, preludiach i innych małych formach improwizował na końcu, by zamknąć utwór”¹⁵. Gdy wytykano mu to po koncercie udawał, że tego nie słyszy lub zbywał komentarzem typu „Autorowi to wolno”. Po występie urządzano często spotkanie, Skriabin jednak bardzo rzadko sięgał do trunków i to tylko w niewielkiej ilości. Przyznawał, że dawniej potrzebował alkoholu przy komponowaniu. „Dziś jestem zawsze na rauszu. Nie potrzebuję niczego zewnętrznego – wystarczają mi spojrzenia, miłosne dotyki, zapachy i brzmienie”¹⁶. Słowa „upojenie” (rausz) używał zresztą często.

Po 1892 r. Skriabin wykonywał na koncertach wyłącznie swoje dzieła. Powodu takiego stanu rzeczy Sabanejew upatruje nie tylko w chęci propagowania własnej twórczości, ale i w braku czasu oraz praktyki w studiowaniu utworów innych twórców a także w zaniedbaniu w czytaniu nut a’vista. „W ogóle nie umiem grać a’vista. Kapituluję już przy sonatinie Kuhlaua”¹⁷. „Czytał nutę za nutą, bardzo uważnie. Czasami obserwowałem go przy tym. Studiował utwór Schoenberga, w którym po pedantycznym i długim przeglądzie jakiegoś szczególnie udanego zwrotu, był szczególnie zadowolony”¹⁸. Zapytany o Chopina, którego kiedyś bardzo lubił, cenił i grał, odpowiedział: „Nie ma niczego wiecznego”¹⁹. Twierdził, że zaczęła go denerwować prosta, skromna Cho pinowska liryka nie mogąca oddać mistycyzmu, samowyzwolenia. „Pod względem lirycznym on mnie już zupełnie nie interesuje. Wręcz przeciwnie – wypowiedziałem mu wojnę, próbuję go usunąć”²⁰.

Skriabin zdawał sobie sprawę, iż nie jest wybitnym interpretatorem dzieł innych kompozytorów. Gdy zasiadał do instrumentu to na pewno, by grać siebie samego. Grywał w swoim domu na wieczornych spotkaniach dla kręgu przyjaciół propagując własną twórczość. Prezentował

15 Ibidem, s. 162.

16 Ibidem.

17 Ibidem, s. 238.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 Ibidem.

nowe utwory przegrywając je, a nie „koncertując”. Podobnie jak Chopin był urodzonym poetą dla niewielkiego kręgu słuchaczy – nie musiał walczyć przeciw nieznanej i wrogo nastawionej publice, nie martwił się o swój nikły dźwięk. Dzięki niewielkiej odległości od słuchaczy zdumiewał wyrafinowanymi, frapującymi niuansami, odcieniami barwowymi. Był świadom, że jako pianista jest kimś szczególnym i jego gra nie może być porównywana z żadną inną. Słuchano go w wielkim napięciu nie roniąc ani jednej nuty, ale też nie zbliżając się do fortepianu, gdyż bardzo tego nie lubił. Grał zwykle utwory małych form, robiąc między nimi bardzo długie pauzy podkreślając, że cisza należała do JEGO muzyki. „Cisza i pauza brzmią nie mniej niż muzyka”²¹.

Nie lubił pianistów nie rozumiejących pauz, „obwączających” klawiaturę oraz gestykujących podczas gry, jakby robili pranie. Wg niego gestykulacja jest określana przez samo dzieło i nadaje mu odpowiednią wymowę. Jest ona także częścią tworzenia. Nie cenił Józefa Hofmanna, uważając go za „przyziemnego”: „Wszystko jest na prawidłowym miejscu, ale oprócz tego nie ma niczego. Jest poza tym straszny sknerą i materialistą”²². Większość pianistów krytykował głównie za rodzaj brzmienia. Rachmaninowa np. cenił za technikę, ale zarzucał mu monotonię barwową. „Gra wszystko jednakowo, okropnie lirycznym tonem - takim, jak cała jego muzyka. Jest tu tyle substancji, ile mięsa bezpośrednio na udku”²³. Wiele miejsca zajmowała słynna „technika nerwów”, tj. umiejętność przekazywania na instrumencie wewnętrznych stanów emocjonalnych. O *III Sonacie* mawiał, że jest przeznaczona do grania wyłącznie przez ... mężczyzn. Artysta miał ulubione utwory, które grywał bardzo często i do których wracał ciągle na nowo (m. in.: *Poemat op. 32 nr 1*, w którym czarował dźwiękiem, *Preludia op. 11 nr 5, 12*, *op. 39 nr 4*, *Etiuda dis-moll op. 8 nr 12*, *Desiree z op. 57*, *Enigme z op. 52*, *Masque z op. 63*). Opanował koncertowo 1/3 swojego fortepianowego dorobku. Były też utwory, których w ogóle nie grał (np. *I i VIII Sonata*, *Fantazja op. 28*), bądź do nich nie wracał. „Grał z niej [*Fantazji op. 28* – przyp. B. R.] kilka taktów, a potem pytał mnie - <Co to jest? Jakoś brzmi w sposób mi nieznan>. Ależ to przecież Pana własna fantazja, Aleksandrze Nikołajewiczu – odpowiadałem”²⁴.

„Zamiast komponować, muszę grać me wcześniejsze utwory, bo późniejszych nie rozumieją” – skarżył się²⁵. Rosyjska prowincja uważała go bowiem za twórcę jednostronnego, a słuchać chciała ciągle *Etiudy dis-moll* i *Nokturnu na lewą rękę op. 9*. Zdarzyło się, że żądała *Poematu ekstazy* jako bisu po jego recitalu!!!

21 Ibidem, s. 242.

22 Ibidem, s. 243.

23 Ibidem.

24 Ibidem, s. 246.

25 Ibidem, s. 248.

Należy wyraźnie podkreślić, że Skriabin bardzo rozwinął się jako pianista i z biegiem lat grał coraz pewniej i lepiej. Świadczą o tym nie tylko odgłosy prasy i wspomnienia mu współczesnych, ale same wypowiedzi artysty: „Wcześniej przemykałem się przez niektóre miejsca, opuszczałem niektóre dźwięki. Teraz gram wszystko wiernie i w tempach budzących zawrót głowy. Chcę nawet jeszcze szybkiej grać, na granicy możliwości, by wyglądało to na lot z prędkością światła, lot ku słońcu” – komentował interpretację swojej *IV* Sonaty²⁶.

Twórca przez wiele lat nie troszczył się o to, kto i jak będzie wykonywał jego dzieła ani o nie same. W pierwszych utworach brakuje wielu wskazówek wykonawczych, uzupełnionych potem przez pierwszą żonę kompozytora - pianistkę Wierę Iwanowną Isakowicz (1875-1920). Skriabin podkreślał np. bezcelowość metronomicznych określeń tempa, bo „tempo stopniowo się zmienia”²⁷. Dopiero z biegiem lat zaczął zwracać uwagę na wykonawstwo swoich utworów przez innych. „Nie mógł jednak wymienić ani jednego, w pełni odpowiadającego mu wykonawcy, w szczególności w dziedzinie fortepianu” – twierdziła Niemienowa-Łunc²⁸.

Czasami karykaturalnie pokazywał na fortepianie, jak inni artyści grają jego dzieła. Zmieniał wtedy np. rytm. „Musiałbym wychować własnych pianistów” – zżymał się na grę innych²⁹.

W ostatnich miesiącach życia słuchał wielu pianistów w nadziei znalezienia najbardziej mu odpowiadającego i zdolnego pojąć ideę jego utworów, rzadko znajdując kogoś interesującego. Najwyższe wymagania stawiał jakości brzmienia. „Dlaczego wszyscy grają moje utwory albo mięsistym, albo lirycznym dźwiękiem, jakby to był Czajkowski lub Rachmaninow?”³⁰ Nie uznawał pianistów mało lub niezgrabnie posługujących się pedałem. Znalazło się jednak w końcu kilkoro, których grę Skriabin zaaprobował. Byli to Isai Dobrowiejn (1894-1953, późniejszy „nadworny” pianista Lenina, którego Skriabin cenił za muzykalność), Samuił Feinberg (1890-1962, wykonywał w obecności Skriabina jego *IV* Sonatę), Jelena Bekman – Szczerbina (1882-1951, uczennica, którą cenił za bardzo szybkie reakcje na jego uwagi i dużą elastyczność), Jewgienij Gwozdokow (wprowadzał go nawet w zachwyt dzięki dźwiękowej ekstazie oraz intuicyjnym obejmowaniem kolorytu, ale denerwował rozbijaniem, deformacją i całkowitą zmianą rytmu), Maria Niemienowa-

26 M. Niemienowa-Łunc, *Muzykalnyj Sowriemiennik*, grudzień – styczeń 1916, nr 4-5, s. 97-103 oraz 107, cyt. za: *Zagadnienia fortepianowego wykonawstwa*, tom I Moskwa 1965, s. 333.

27 Pieriepiska A. N. Skriabina i M. P. Bielajewa, s. 14, cyt. za: S. Chentowa, op. cit., s. 50.

28 Cyt. za S. Chentowa, op. cit., s. 42.

29 M. Niemienowa-Łunc, *Muzykalnyj Sowriemiennik*, grudzień – styczeń 1916, nr 4-5, s. 97-103 oraz 107, cyt. za: *Zagadnienia fortepianowego wykonawstwa*, s. 333.

30 M. Niemienowa-Łunc, *Muzykalnyj Sowriemiennik*, grudzień – styczeń 1916, nr 4-5, s. 97-103 oraz 107, cyt. za: *Ibidem*, s. 334.

Łunc (1879-1954, zwłaszcza w małych formach). Najbardziej lubił i cenił swojego kolegę ze studiów – Wsiewołoda Iwanowicza Bujukiego (1873-ok.1920) – pierwszego wykonawcę *III Sonaty*, pianistę wielkiej ekstrawagancji, z którym zaprzyjaźniony był wiele lat i z którym się doskonale rozumiał. Twórca odnajdywał w jego grze genialne momenty dodając jednocześnie, że „... przy braku nastroju potrafi grać tak źle, że można się za niego wstydzić”³¹.

Z początkiem 1896 roku rozpoczął wielkie tournée koncertowe po Europie Zachodniej (Paryż, Bruksela, Berlin, Amstredam, Haga, Kolonia, Paryż) przedzielone krótkim pobytem w Petersburgu. Odnosił wielkie sukcesy, grał ze swobodą i opanowaniem. Recenzje prasowe były jednoznacznie pozytywne a niekiedy wręcz entuzjastyczne: „...dał w Sali Erarda jeden z najwspanialszych koncertów, jakie zdarzyło się nam usłyszeć w ostatnim czasie. Jest to wyjątkowa osobowość, równie znakomity kompozytor, jak i pianista, równie wielki intelekt, jak i filozof; cały jest porywem i świętym ogniem [...] Po koncercie, na prośbę publiczności grał uprzejmię na bis”³². Z kolei po występach w Brukseli donoszono: „...przez dwie godziny panował nad doborową publicznością urokiem ostrej, wyrazistej, nerwowej i bogatej w barwy gry. Silne epizody brzmiały u p. Skriabina niezwykle potężnie. Jego lewa ręka jest zdumiewająca i najtrudniejsze miejsca grał z rzadko spotykaną lekkością”³³.

W lutym 1898, po udanym styczniowym recitalu Skriabina i jego żony Wiery w Paryżu, francuski dyrygent Camille Chevillard zaproponował mu wykonanie koncertu ftp. Twórca radził się Bielajewa: „Bardzo jestem zajęty interesującymi pracami, od których nie chce mi się odrywać. Rękę mam słabą. Czy w ogóle mogę porządnie grać? Nie chce mi się grać”³⁴. Dowiedziawszy się, że będzie tylko jedna próba, zrezygnował z występu skarżąc się na bóle w ręce.

Ożywienie pianistycznej działalności Skriabina nastąpiło dopiero po 1905 r., choć już od 1903 ponownie ćwiczył na fortepianie.

Od wiosny 1905 roku Skriabin grał nie mniej niż jedną godzinę dziennie, gdyż poprawa stanu zdrowia pozwalała mu na ćwiczenie: „Technika moja jest teraz w doskonałym stanie, także w ciągu tego lata będę grał codziennie”³⁵. Wiosną 1905 r. podbił swą grą i kompozycjami paryską publiczność oraz krytykę. W 1906 koncertował w Genewie i Brukseli (grając m. in. *Koncertowe allegro op. 18*, 6 Preludiów z op. 11, 3 mazurki, *Poematy op. 32*, *III Sonatę*, 3 etiudy z op. 8)³⁶, w

31 Ibidem.

32 La Libre Critique nr 4-5, 26 stycznia 1896, cyt. za: I. Belza, op. cit., s. 60-61.

33 L'art. Moderne, 14/26 stycznia 1896, cyt. za: Ibidem, s. 61.

34 Korespondencje Skriabina i Bielajewa, Moskwa 1922, s. 117-118, cyt. za: S. Chentowa, op. cit., s. 41.

35 Z listu do M. Morozowej, cyt. za: Ibidem, s. 42.

36 Doniesienia prasowe mówiły o „cudownym pianiście o wielkiej mocy, dysponującym doskonałą techniką”, La

USA (od 20 grudnia 1906 do wiosny 1907 w Nowym Jorku, Chicago, Detroit, Cincinnati – *Koncert fortepianowy*, *III Sonata* oraz utwory z op. 8, 10, 11, 15, *Poemat sataniczny*), a trzykrotne bisy nie były wyjątkami po występach. W 1909 roku powrócił do Rosji. Napisał wtedy do ojca: „Do Moskwy wezwała mnie moja koncertowa działalność”³⁷.

Trzeba zauważyć, że Skriabin występował nie tylko solo czy ze swoim *Koncert fortepianowym*. W marcu 1911 r. wykonywał partię fortepianu podczas prawykonań w Moskwie i Petersburgu *Prometeusza* pod batutą S. Kusewickiego. W październiku 1912 r. Willem Mengelberg prowadził w Hadze, Amsterdamie i Frankfurcie nad Menem *Prometeusza* oraz *Koncert fortepianowy* z kompozytorem przy fortepianie. Taki sam program z zachwytem przyjmowano w Londynie w marcu 1914 w Queen’s Hall. Dyrygował sir Henry Wood.

Charakteryzując pianistykę Skriabina, S. Chentowa stwierdza: „Rytm wykonań Rachmaninowa był zawsze jasny, wyraźny i jednocześnie giętki a jego rabato nie łamało rytmu podstawowego. Jesipowa stale stosowała niewielkie tempowo-rytmiczne kołysanie - mikroritmiczne odchylenia ożywiające muzykę. Wsłuchując się w zapisy gry Skriabina łatwo stwierdzić, że rozszerza on amplitudę rytmicznych odchyień. Jest to łańcuch nie minimalnych, a maksymalnie możliwych odchyień bez popadania w rytmiczna anarchię”³⁸.

Agogika Skriabina nierozzerwalnie związana była nie tylko z jego nadzwyczaj plastyczną, giętką rytmiką, ale wykazywała organiczną więź z dynamiką: przy crescendo następuje przyspieszenie, przy diminuendo – zwolnienie. Rachmaninow czasami również stosował podobny zabieg, lecz nie był on regułą. U Skriabina specyficzny, oryginalny charakter dozowania odcieni dynamicznych łączonych z agogiką prowadził do szczególnego wyczucia wzajemnej więzi tych dwóch aspektów wykonawczych. „Z jaką siłą brzmiał u Skriabina temat z II części *IV Sonaty*! A przecież absolutna dynamika była niewielka. Oto gdzie kryje się sekret energii rytmu”³⁹. „Zdolność do gry wielkimi rytmicznymi falami łączonymi z ekspresją”⁴⁰. Owe rytmiczne fale były falami rytmiczno-dynamicznymi.

Podstawową cechą dynamiki Skriabina jest nieprzerwane kołysanie. U Rachmaninowa cresc. lub dim. prowadzi do dynamicznej kulminacji. Skriabin lubi poco a poco cresc., ale nie stawia przysłowiowej „kropki nad i” – przechodzi do poco a poco dim.. Swoiste jest jego dążenie do intymnej rozmowy półgłosem, do zamierania.

Tribune de Geneve z 5 lipca 1906 r., cyt. za I. Belza, op. cit., s. 149.

37 S. Chentowa, op. cit., s. 42.

38 Ibidem, s. 50.

39 G. Prokofiew, *Wtoroj koncert A. N. Skriabina*, Russkije wiadomosti, 29 styczeń 1915, cyt. za: Ibidem, s. 52.

40 W. Karatygin, *Wtoroj koncert A. N. Skriabina*, Riecz’, 18 lutego 1915, cyt. za: Ibidem.

Skriabin nieustannie podkreślał swoją niechęć do mocnego forte, tak często spotykanego u pianistów chcących uchodzić za następców wielkiego Antona Rubinsteina. Dążył do dematerializacji dźwięku. Zamiast realnej mocy stosował pojęcie iluzji mocy, tj. mocy wyobrażonej, którą słuchacz powinien sobie dopowiadać zasugerowany rytmiką, dynamiką i agogiką wykonania [S. Feinberg stosował podobny zabieg odnośnie brzmienia fortepianu zwłaszcza w jego górnych rejestrach – przyp. B. R.].

Dla Skriabina najważniejsza była nie dynamika, a barwa brzmienia. Już jako student W. Safonowa poświęcał temu zagadnieniu sporo uwagi poszukując właściwego kolorytu dla granych przez siebie utworów. Dojrzały Skriabin postrzegał wszelkie środki ekspresji poprzez pryzmat barwy brzmienia instrumentu. Przejawia się ona w charakterze stosowanych przez niego środków polifonicznych (był uczniem znakomitego polifonisty – Taniejewa), cechach faktury, chwytach technicznych oraz oczywiście w pedalizacji. Linie melodyczne brzmiały u niego w sposób zawołowany „dosłownie otulone przezroczystą tkaniną figuracji”⁴¹. Wyrafinowana intonacja okryta pedałowym obłokiem tworzyła kalejdoskop barwnych obrazów muzycznych. Poszukiwania odpowiednich kolorytów prowadziły Skriabina do nowatorstwa nie tylko w zakresie faktury, harmonii, ale i też technicznych sposobów realizacji owych artystycznych zamysłów na fortepianie. To właśnie dzięki pedałowi przednutki, tryle, różnorodne figuracje, tak często spotykane w twórczości Skriabina, nabierają innych odcieni barwowych. Prawy pedał stał się podstawowym narzędziem kształtowania barwy instrumentu przez artystę.

We wcześniejszych dziełach kompozytor próbował zapisywać w nutach prawy pedał (np. w *II Sonacie*), w późnych widuje się autorskie wskazówki pedalizacyjne stosunkowo rzadko (np. w *VII Sonacie*). Wynika z nich jasno zamysł zlewania, mieszania różnych harmonii w celu osiągnięcia pożądanej barwy. Należy jednak podkreślić, że Skriabin unikał pełnego naciskania pedału uważając, że taki zabieg zbyt „materializuje” dźwięk. Prawie nie używał tzw. pedału rytmicznego. Zwykle nie zdejmował nogi z dźwigni i regulował jedynie głębokość jej wciśnięcia. Posiadał własną terminologię: pedał wibrujący (bardzo szybka zmiana pedału, np. w trylach – początek V Sonaty), pedał „maciupenki” (ros. булавочный – dosłownie „szpilkowy” – przyp. B. R.), obłok pedałowy (mieszanie różnych harmonii). „Skriabin... mieszał harmonie niezauważalnie, przekonująco, poddawał się swojemu instynktowi a być może świadomie powoływał do życia barwy adekwatne z jego nową harmoniką”⁴².

41 J. Engel, *Wtoroj koncert Skriabina, Russkije wiadomości*, 14 lutego 1913, nr 288, cyt. za: Ibidem, s. 54.

42 M. Miejezik, *Wspominanija ob A. N. Skriabinie*, rękopis, cyt. za: Ibidem, s. 55.

Pianista często stosował także pedał lewy oraz lewy i prawy jednocześnie. M. Miejczyk (1880-1950) wspominał, że w *Marche funebre* z *I Sonaty*, fragment *Quasi niente* z dynamiką pppp ledwie dotykał klawiszy i tak pedalizował, że „słuchacze zadawali sobie pytanie, czy z instrumentu dochodzą te dźwięki, czy z samego pedału”⁴³.

Skriabin kształtował barwę nie tylko przy pomocy pedału. Sposób wydobywania dźwięku był dla niego bardzo ważny i doprowadził do specyficznej techniki touche, którą wymagał także od swoich studentów i uczniów, o czym dokładnie pisze Maria Niemienowa-Łunc: „Dawał mnóstwo różnych ćwiczeń. Sposób ten porównywał niekiedy z metodami włoskich malarzy. Uczniom zaawansowanym polecał rysować pejzaże i portrety, początkujący musieli nauczyć się mieszania barw dla oddania na płótnie odcieni zachodu słońca, światła księżyca, nieba z obłokami, siennej dali...”⁴⁴. Wyobrażenie – słyszenie wewnętrzne a priori odgrywało w jego metodzie ogromną rolę, co stało się później tak charakterystyczne dla współczesnej sztuki wykonawczej.

Wg Skriabina standaryzacja chwytów pianistycznych prowadziła do standaryzacji brzmienia. Nie zaciśnięta ręka z nieco wyciągniętymi, czasami nawet płaskimi palcami, operowanie nadgarstkiem, przesuwanie palca na sąsiednie klawisze, głaskania ich. Dźwięki „zdejmował” powolnym unoszeniem nadgarstka. W Preludium op. 74 nr 2 podciągał palce b. głęboko w kierunku śródreżca, osiągając niezwykle, przezroczyście brzmienie.

Skriabin bardzo wyraźnie odczuwał moment dotknięcia klawisza... Jego ręka była nieduża, ruchliwa, z wąską dłonią (szerokość ok. 8 cm) i cienkimi, długimi palcami (drugi palec ok. 10 cm, trzeci – 11), luźnymi więzadłami, elastycznym i ruchliwym nadgarstkiem, co pozwalało mu na obejmowanie szerokich akordów i miękką grę.

Skriabinowskie legato nie było pełnobrzmiące, a raczej płynące, ciekące. Jego charakter precyzują stosowane przez kompozytora określenia: *veloute*, *vaque*, *tendre*, *soave*, *quietissimo*, *piacevole*, *languido*, *ondre leux*. *Staccato* – zawsze miękkie – spotykane jest częściej w późniejszych utworach.

Technika Skriabina nie była uniwersalna. Niektórych jej rodzajów pianista prawie nigdy nie ćwiczył (pochody gamowe, perlista gra pasażów). Świetnie grał szybkie, lekkie, zręczne pochody oktawaowe z techniką pracy nadgarstka (nie zawsze wyraziste, jak twierdził M. Miejczyk), arpeggia (z błyskawiczną zmianą rozpiętości ręki), figuracje, tryle (płaskimi palcami, nieważką ręką, stąd ich rozmięgotanie) i skoki.

43 M. Miejczyk, *Wspominania o A. N. Skriabinie*, cyt. za: *Ibidem*, s. 55.

44 M. Niemienowa-Łunc, *A. N. Skriabin – pedagog*, *Sowietkaja muzika* nr 5, 1948 r., s. 59, cyt. za: *Ibidem*, s. 56.

Jako nowator odkrywający przed słuchaczami nowe horyzonty muzyki i sztuki wykonawczej Skriabin budził żywe spory. Pianiści, usiłujący go naśladować ze Skriabinowskiej agogiki robili arytmie, ze słynnej techniki nerwów – histerię, z gry barw – impresjonizm. Dotyczyło to wg Chentowej: Miejczyka, Niemienowej-Łunc a także Hofmanna⁴⁵.

Jak już wspomniano, Skriabin o sobie jako pianiście opowiadał rzadko, a wspomnienia przyjaciół były ogólnikowe i nacechowane subiektywizmem.

Mimo bardzo negatywnego stosunku muzykologa Igora Bełzy do Leonida Sabanejewa⁴⁶ nie należy zapominać, że jego wspomnienia będąc świadectwem epoki zawierają wiele bardzo istotnych, choć często polemicznych szczegółów z życia Skriabina. Stanowią przy tym niezwykle barwną językowo próbę uchwycenia niepowtarzalności artysty targanego wieloma wewnętrznymi sprzecznościami, poszukującego własnej drogi twórczej, walczącego z niezrozumieniem swojej muzyki i jej idei. Mimo dużej dozy subiektywizmu jest to piękna karta pamiątkarska w rosyjskiej literaturze muzycznej.

Współcześni podkreślali, że: „Wykonanie samego Skriabina różniło się od innych przede wszystkim delikatnością niuansów. Nutowy zapis okazywał się niedoskonały dla przekazania wszystkich odcieni, kapryśnych zmian tempa i zmian w barwie instrumentu. Wiele należałoby czytać między wierszami, gdyż sam tekst często opracowywany był wariacyjnie przez autora, np. przez dodawanie dźwięków w końcowych akordach, arpeggiowanie, zmienianie dynamiki itp.”⁴⁷. „Uduchowanie dosłownie każdej nuty, niepodzielnie działająca poetyckość, doskonały smak artystyczny tworzyły razem wrażenie utworu ciągle na nowo rodzącego się pod jego palcami”⁴⁸.

Skriabin uważał swoje utwory za wieloznaczne. Improwizacyjność była fundamentem jego sztuki wykonawczej i w niej można dopatrywać się tak silnego oddziaływania na słuchacza. Preferował w swoich recitalach dzieła wcześniejsze (do op. pięćdziesiątych), rzadko wykonywał np. *IX Sonatę op. 68*. We wczesnych dziełach, które bardzo lubił, udawało mu się uchwycić pierwiastek liryczny, delikatną poezję młodzieńczych marzeń. „Swoje wczesne preludia gra ze szczególnym przekonaniem ukazując najbardziej wyraziste epizody... Skupia się na tej wyrazistości”⁴⁹. W. Karatygin z kolei uważał, że Skriabin powinien był grać późniejsze dzieła, gdyż „...zamyśl kompozytorski i charakter Skriabinowskich interpretacji są w nich tożsame”⁵⁰. To, że Skriabin

45 Ibidem, s. 59.

46 I. Bełza, op. cit., s 7-9.

47 J. Bekman, *Szczerbina – Wspomnienia*, zbiór Skriabin, s. 62, cyt. za: S. Chentowa, op. cit., s. 46.

48 M. Niemienowa-Łunc, *Skriabin – pedagog*, s. 61, cyt. za: Ibidem, s. 47.

49 J. Engel, op. cit., s. 85, cyt. za: Ibidem, s. 49.

50 W. Karatygin, *Žizn'. Diejatielnost' Stat'i. Materialy*, Leningrad 1927, s. 209-210, cyt. za: Ibidem.

początkowo rzadko wykonywał utwory z późniejszego okresu świadczyć może, że prawdopodobnie grając wcześniejsze opusy chciał przygotowywać słuchaczy do rozumienia swojej dojrzałej twórczości. Z biegiem czasu zauważono zmianę w jego wykonawczej manierze związanej z grą w wielkich salach: „Przyzwyczailiśmy się do intymnej gry Skriabina. Ale skąd teraz wzięły się energia i soczystość dźwięku?”⁵¹. Z jednej strony lata intensywnego koncertowania oraz wielokrotnego powtarzania na estradzie utworów sprzyjały nabraniu przez Skriabina pewności siebie, większego uodpornienia na stres, usunęły lęk przed lukami pamięciowymi, z drugiej jednak artysta nie był do końca pewny, czy jego muzyka, jego interpretacja oraz on sam są w pełni zrozumiałe i akceptowane. Przy powyższych uwarunkowaniach dążeniem Skriabina była chęć zawładnięcia wielkimi audytoriami, porwania ich za sobą swoją muzyką i jej dramatyzmem.

Od stycznia 1909 roku koncertował w swojej ojczyźnie wykonując utwory własne w porządku chronologicznym poczynając od opusu 2. Podczas jednego z takich koncertów recenzent „Moskiewskich Wiadomości” pisał: „Tak wstrząsnął moskiewską publiką, jak już dawno nikomu się to nie udało”⁵². N. Kaszkin donosił, że: „Jeśli chodzi o jakość pianistyki, Skriabin jest bardzo interesujący nawet, jeśli prawie niemożliwym jest określić bardziej szczegółowo harmoniczne detale i odcienie, jakich pełne są jego utwory. Autorskie wykonanie stanowi najlepsze, jeśli chodzi o cechy stylu kompozytorskiego”⁵³. Na koncertach pojawiały się nie tylko owacje, ale i gwizdy, ale np. po wykonaniu *Poematu ekstazy* autor był nieustannie wzywany na scenę. W 1910 roku Skriabin odbył regularne tournée z orkiestrą pod dyktando S. Kusewickiego po miastach nadwołżańskich. W okresie między 1909 a 1915 rokiem koncertował w wielkich salach Moskwy, Petersburga (z orkiestrą i solo) oraz w miastach, w których była możliwość gromadzenia wielkiego audytorium słuchaczy – w kraju (wiele miejscowości) i za granicą (1909 – Londyn, 1910 – Berlin, 1911 – Drezno, Lipsk, Berlin, 1912 – Amsterdam, Haga). Repertuar obejmował wtedy także utwory późnego okresu i większe formy łącznie z II, III, IV, V, VII oraz IX, X Sonatą.

Z ostatnich występów Skriabina zachowały się dość szczegółowe relacje. W poniedziałek 9 marca 1915 w Sali Związku Kupieckiego (później Sala Kolumnowa Filharmonii) w Kijowie, w której odbywały się „wielkie” koncerty (występowali tu m. in. Rachmaninow, Hofmann, Casals, Ysay) odbył się recital Skriabina (najtańszy bilet stojący – 1 rubel 60 kopiejek). Nie było tłumów słuchaczy. Program, podzielony jak zwykle w tamtych czasach na trzy części, obejmował m. in. III i IX Sonatę, preludia z op. 16, 17, 20, kilka mazurków oraz inne utwory. „Na estradę wyszedł

51 W. Karatygin, *Koncert A. N. Skriabina*, w: *Riecz'* z 12 kwietnia 1912, cyt. za: Ibidem.

52 *Moskowskoje wiadomosti* z 22 lutego 1909, cyt. za: Ibidem, s. 44.

53 N. Kaszkin, *Koncert A. Skriabina* w: *Ruskoje słowo*, 14 marzec 1909, cyt. za: Ibidem.

niewysoki, chudy człowiek z niewielką bródką i odchylną do tyłu głową. [...] Maniery zawierały w sobie coś wytwornego a nawet arystokratycznego. Skriabin był w nerwowym nastroju. Brakowało tego tupetu i pewności charakterystycznej dla innych występujących artystów. Siedział przy fortepianie prosto, nie nachylał się ku niemu. Wręcz przeciwnie – odchyłał głowę nieco do tyłu. Mocy w brzmieniu, wirtuozowskiej brawury [...]w ogóle nie było. Brakowało także większego wolumenu w kantylemie. Fortepian brzmiał delikatnie, „bezuderzeniowo”, dźwięki jakby fruwały, ulatywały girlandami. *IX Sonata* promieniowała zupełnie niefortepianowymi barwami nie kojarzącymi się z jakimkolwiek znanym instrumentem. Jednak najbardziej zapamiętałem wykonanie *Etrangete*. [...] To wykonanie oczarowało wszystkich, przekonało także tę część publiczności, która chłodno przyjmowała pozostałe utwory programu. Cała sala zgotowała Skriabinowi gorącą owację. Po koncercie Skriabin kilka razy bisował⁵⁴.

Miesiąc później autor powyższych słów wyczytał jak wryty w gazecie „Kijowska myśl”: „Śmierć A. N. Skriabina następstwem opryszczki na wardze. Choroba przebiegła błyskawicznie i skończyła się zakażeniem krwi⁵⁵”.

G. Kogan snuje także rozważania o pianistach próbujących wskrzesić ducha Skriabinowskiego stylu wykonawczego: „Także Rachmaninow, który wiele lat nie grał na koncertach solowych utworów innych kompozytorów prócz własnych, dał w wielu miastach – także w Kijowie – monograficzny recital dzieł Skriabina. Jego interpretacja znakomita pod wieloma względami a przede wszystkim w sensie czysto pianistycznym, była daleka od ducha Skriabinowskiej muzyki. Wiele Skriabina grał młody wówczas Borowski, ale jego interpretacje mocno pogrubiały delikatną poezję tej muzyki. Przekonująco przekazywał ją bardzo utalentowany wcześniej zmarły uczeń Felixa Blumenfelda Aleksander Dubiański. Ze słyszanych przeze mnie później interpretatorów skriabinowskich utworów najbliższy był wg mnie Feinberg. Nieco inny, ale także bliski uduchowionej grze kompozytora był Harry Neuhaus. Co się zaś tyczy tak uznanego skriabinisty jak Sofronicki, to jego interpretacja - mało podobna do autorskiej – była przy całym swym natchnieniu bardziej konkretna, materialna, ziemską, [...] choć niewątpliwie prawidłowa, artystycznie przekonująca, nie gorsza do autorskiej, lecz inna. Wykonanie Skriabina pozostało w mojej pamięci jako wyjątkowe, charakterystyczne i niepowtarzalne zjawisko w świecie pianistyki. A zresztą, co z przepięknego jest powtarzalne?”⁵⁶.

Ostatni występ artysty miał miejsce 2 kwietnia 1915 w Petersburgu i zawierał m. in.

54 G. Kogan, *Izbrannyje stat'ii*, cz. III, Moskwa 1985, s. 148.

55 Ibidem.

56 Ibidem, s. 150.

wybrane preludia, III i IV Sonatę. Pianista zdumiewał wielką ekspresją i techniczną doskonałością: „Grał znakomicie dobrze. Odnosił wyjątkowy sukces, przy czym pozostawił doskonale wrażenie także ze strony czysto fortepianowego punktu widzenia”⁵⁷.

U Skriabina podobnie jak u Chopina fortepian zajmuje dominujące miejsce, język muzyczny z przemawia niezwykle żywo a pedał jest głównym czynnikiem formowania harmonicznego i polifonicznego struktury dzieła. Zasady pedalizacji stały coraz bardziej skomplikowane. Obfite zapotrzebowanie na pedał, jego różne rodzaje [S. Feinberg wyróżnił ich kilkanaście – przyp. B. R.] delikatność odcieni zmusiły kompozytora do porzucenia oznaczania pedału w nutowym zapisie. Brzmienie Skriabinowskiego fortepianu tak jak u Chopina porusza się w granicach naturalnego. Nadzwyczaj cenny i charakterystyczny sposób rozwijania polifonicznego – ukryty tematyzm zajął miejsce dopełniających głosów Chopinowskiej faktury. Figuracja Skriabina dokładnie podkreśla pod każdym względem budowę muzycznej formy – można prześledzić logikę małych melodycznych zwrotów towarzyszących szerokim tematycznym melodiom głównego głosu. Skomplikowana polirytmia oraz rytmika w jeszcze mniejszym stopniu niż Chopinowska jest determinowana przez kreskę taktową, choć często mocne części taktu można określić jako wzlot lub wzburzony ruch. Jego styl unika taktowania. Statykę metrum naruszają zarówno dynamika i przede wszystkim rytmika. Prestissima Skriabina oparte są na elementach z fragmentów powolnych. Spokojna melodia rozwija się płynnie bez ostrych akcentów i opierania się o kreskę taktową. Stopniowo przyspieszając ruch można odczuć coraz większe odrywanie się od nich. Grać należy z początku powoli i wyraziście, stopniowo zwiększając tempo. „Gdy pianista poczuje, że muzyka odrywa się od ziemi i szybuje – osiągnęliśmy tempo właściwe”⁵⁸ – słowa te przypisuje się Skriabinowi. Harmonia i barwa są nierozdzielne. Figuracje obejmują całą klawiaturę a myśli główne eksponowane są w rejestrach środkowych ftp. Duże odległości, które przed Skriabinem uważano za skoki (np. w *Etiudzie dis-moll*) należy wykonywać jednym ruchem z jednej pozycji ręki. Kompozytor nie instrumentuje melodii i jej towarzyszenia, nie przenosi ich z jednego rejestru do drugiego. Realny ruch rytmu w grze Skriabina odchyła się od arytmetycznych stosunków nutowego zapisu a jego naprężenie zależy nie tylko od charakteru tematu, ale i zbieżności lub jej braku z metrycznymi formami (kreską taktową). Swoboda rytmicznej interpretacji nabiera swoistej ekspresji z porównaniem z dokładnym, metrycznym graniem. Brak pustki formalnej oraz ulotność to kolejne cechy charakterystyczne Skriabinowskiego stylu i kompozytorskiego, i wykonawczego⁵⁹.

57 N. Bernstein, *Koncert A. Skriabina*, Petersburgskie wiadomości, 4 IV 1915, cyt. za: S. Chentowa, op. cit., s. 45.

58 Cyt. za: S. Feinberg, *Pianizm jak sztuka*, Moskwa 1969, wyd. II, s. 109.

59 Skriabin zrealizował w 1910 r. kilka nagrań swych krótkich utworów na papierowych rolkach pianolowych

Wg Harry'ego Neuhausa ekstatyczny poryw był niepowtarzalną cechą Skriabinowskiej romantyki. Agogika, rytmika, rubato oraz niepowtarzalność Skriabinowskiej dynamiki w skomplikowanej zależnościach mikro – i makrostruktury, improwizacyjna swoboda wewnątrz czterotaktów i ścisłe zasady ujęcia całościowej koncepcji wraz z niepowtarzalną paletą brzmieniową są immanentną cechą twórczości Skriabina oraz jego pianistyki. Najślynniejszy rosyjski pedagog fortepianu określił ją słusznie jako ekstatyczna⁶⁰. Cechy aktywnej męskości, odwagi, procesów wolicjonalnych, przekonania o wartości życia wysuwa Neuhaus na plan pierwszy i wydatnie podkreśla.

Skriabin jako pianista był artystą uduchowionym – poetą fortepianu, a „do instrumentu żywił delikatne uczucia, jak do żywego stworzenia”⁶¹ – wspominała Lubow A. Skriabina – ciotka kompozytora. Podczas wykonania jakby od nowa tworzył utwór przybliżając słuchaczy do procesu komponowania. Najłatwiej można było to usłyszeć podczas koncertów w niewielkiej grupie słuchaczy. Na wielkich koncertach grał nerwowo, z afektacją, czasami gubił się. Wykonanie Skriabina było zawsze wyjątkowe pod względem niuansów frazowania oraz bogactwa odcieni brzmienia. Nie dysponował znaczącą fizyczną siłą i nie interesowała go głośna, stukająca maniera gry. Oczarowywał miękkością swoje touche tylko jemu dostępnymi sposobami, głaskaniem klawisza rodzącymi dźwięk delikatny, wyszukany, czasami wręcz niematerialny. Słuchać tego można było zwłaszcza w utworach późniejszego – symbolicznego okresu twórczości. Dematerializacja dźwięku stawała się najbardziej charakterystyczną cechą jego wykonań. Grał rytmicznie bardzo swobodnie, ale impulsywnie. Jego agogika przy całej jego improwizacyjności była jednak podporządkowana określonym prawom naprzemiennej kolejności przyspieszania i zwalniania ruchu. Rytm taił w sobie znaczącą energię. Goldenweiser mawiał, że z mnóstwa interpretacji *Etiudy dis-moll* najbardziej lubił jednak autorską – nikt tak nie elektryzował audytorium jak autor w chwili artystycznego wzlotu. W związku z problemami wykonawczymi swoich utworów Skriabin wypracował w sobie szczególną „technikę nerwów” umożliwiającą mu łączenie dużej wyrazistości z obrazami ulotnej poezji, wzlotu, czy wreszcie ekstazy. Tak swoiście pojęta wirtuozeria organicznie dopełniała oblicze Skriabina jako wykonawcy – pianisty nowego,

systemu Welte – Mignon. Choć sam zapis nie jest w pełni doskonały, w tamtym czasie ich jakość znacznie przewyższała nagrania akustyczne dokonywane przy pomocy tuby i rylca na miękkiej płycie woskowej. Realizacja na fortepianie Welte-Mignon oddaje bowiem dokładnie tempo i rytm gry pianisty a także w dużym przybliżeniu zapis pedalizacji oraz sześciu odcieni dynamicznych (pp, p, mp, mf, f, ff). Analiza oryginalnych nagrań Skriabina będzie tematem oddzielnej pracy.

60 W. Dielson, *H. Neuhaus*, wyd. Muzyka, Moskwa 1966, s. 127.

61 S. Chentowa, op. cit., s. 58.

symboliczno – ekstatycznego typu.