

## Aleksander Skriabin jako pianista w świetle zachowanych nagrań kompozytora

---

B o g u s ł a w R o t t e r m u n d

Postrzeganie Aleksandra Skriabina (1872-1915) jako wyłącznie kompozytora zawęża znacznie zakres recepcji jego działalności na polu muzyki. Celem niniejszej pracy jest zwrócenie uwagi na znacznie mniej znaną dziedzinę jego pracy twórczej – na własną działalność pianistyczną. Oprócz intensywnej pracy kompozytorskiej Skriabin zajmował się koncertowaniem (do ostatnich tygodni życia) a także nauczaniem (w latach 1898-1903) jako profesor konserwatorium moskiewskiego.

Swój talent pianistyczny ujawnił we wczesnym dzieciństwie, chociaż jego pierwsze kontakty z fortepianem i muzyką rozpoczęły się w wieku... prenatalnym, bowiem jego matka – Lubow Pietrowna Skriabina (1849-1873) była bardzo utalentowaną zawodową pianistką. Jako studentka i absolwentka Teodora Leszetyckiego otrzymała w konserwatorium petersburskim wielki złoty medal artystyczny. Szczególnie dobrze grała Chopina i Liszta. Koncertowała w słynącej z wyrobu samowarów Tule i w Saratowie. Jedyne słabe zdrowie i przedwczesna śmierć uniemożliwiły jej zrobienie błyskotliwej kariery. Wielki Anton Rubinstein był także przez pewien czas nauczycielem matki Aleksandra Skriabina, gdy studiowała jeszcze w konserwatorium. Bardzo ją lubił i nazywał swoją córeczką. Dowiedziawszy się, że zmarła i pozostawiła po sobie syna Szurinkę, z dużym zainteresowaniem odniósł się do niego. Rubinstein był oczarowany talentem muzycznym dziecka i prosił, aby nie zmuszać go do gry czy komponowania, gdy Aleksander nie będzie mieć na to chęci, by „[...] nie hamować dziecka, dać rozwijać mu się swobodnie, a z czasem dojdzie ono do samego siebie”<sup>1</sup>.

Mały Skriabin pozostający pod opieką umiejącej grać na fortepianie ciotki Lubow Aleksandrowy Skriabiny (1852-1941) w wieku lat trzech potrafił już improwizować, a mając pięć swobodnie grał i improwizował ze słuchu. Obdarzony fenomenalną pamięcią potrafił po jednokrotnym wysłuchaniu utworu powtórzyć go i na fortepianie, i na skrzypcach.

---

<sup>1</sup> S. Chentowa, *Zamietki o Skriabinie – pianistie*, w: *Woprosy muzykalno-ispolnitielskogo iskusstwa*, red J. Sazonowa, tom. III, Moskwa 1962, s. 37. Wszystkie cytaty z literatury niemiecko- i rosyjskojęzycznej w tłumaczeniu autora.

W wieku 10 lat Aleksander wstąpił do korpusu kadetów. Z okazji święta odbywał się koncert, po którym dyrektor i kadeci namawiali go, by coś zagrał. Skriabin nie brał jeszcze lekcji muzyki a także nie umiał zbyt dobrze czytać nut. Mimo to zgodził się. Ciąg dalszy opisuje Lubow Aleksandrowa:

*Spokojnie wszedł na estradę, nie spiesząc usiadł przy fortepianie, trochę się zastanowił, popatrzył na publiczność i zaczął grać. W tym okresie przebywali u nas jego ojciec i macocha, którzy przyjechali z Turcji. Macocha nieźle grała na fortepianie i gdy wykonała mu Pieśń gondoliera Mendelssohna oraz Gawota Bacha - on po jej pokazie powtórzył dokładnie i wiernie te same utwory. I oto teraz, na estradzie zupełnie nieźle zagrał Mendelssohna, ale przy końcu Gawota zatrzymał się na jedną chwilę, a potem dodał coś od siebie i zakończył własnymi akordami. Wśród publiczności wiele osób знаło te utwory i wpadli w zachwyt z powodu jego bystrości. Klaskano mu gorąco i zmuszono, by grał własne kompozycje. Od tego wieczoru zdobył sympatię całego korpusu<sup>2</sup>.*

Usystematyzowany, wprzęgnięty w szkolne ramy rozwój pianistyczny rozpoczął się w 1882 roku, gdy zaczął brać lekcję gry na fortepianie u Georgija Edwardowicza Koniusa (1862-1933). Jego pierwszy pedagog w następujący sposób wspomina ten okres:

*Wygląd chłopca młody – był blady, niewielkiego wzrostu - wydawało się, że jest młodszy niż 10 lat. Okazało się, że zna nie tylko nuty, ale i gamy, tonacje i słabymi ledwie wydobywającymi dźwięk palcami zagrał mi – co dokładnie, nie pamiętam, ale czysto i dostatecznie biegle. O stopniu jego wstępnego przygotowania można wyrobić sobie przybliżony pogląd uwzględniając, że jednym z pierwszych utworów, który z nim przerabiałem było Perpetuum mobile Webera op. 24. Uczył się utworów szybko, ale jego wykonanie w następstwie niedostatecznych fizycznych danych zawsze było eteryczne i monotonne. Żałuję, ale nie mogę z pełną odpowiedzialnością powiedzieć, co jeszcze z nim grałem. Na pewno się nie pomylę, gdy powiem: gamy we wszystkich tonacjach, pozycjach i ruchach, pasaże, łatwiejsze etiudy Cramera, utwory Mendelssohna i łatwe, krótkie utwory Chopina. Zajmowałem się Skriabinem w ciągu całego lata 1882 r. a potem po przyjeździe z daczy kontynuowaliśmy lekcje w Moskwie przez zimę<sup>3</sup>.*

2 L. A. Skriabina, *A. N. Skriabin. Sbornik k 25-letiju so dnja smerti*, Moskwa-Leningrad 1940, s. 11, cyt. za: A. Aleksiejew, *Russkije pianisty*, Moskwa 1948, s. 285.

3 G. E. Konius, „Muzikalnyj sowriemiennik”, 1916, nr 4-5, s. 17-18; cyt. za: A. Aleksiejew, *Russkije pianisty*, Moskwa 1948, s. 289.

Następnie za radą kompozytora i pianisty Siergieja Iwanowicza Taniejewa rozpoczął w roku 1885 naukę u Nikołaja Sergiejewicza Zwieriewa (1832-1893)<sup>4</sup>. Ten wybitny nauczyciel posiadał nadzwyczajny talent pedagogiczny. Jako człowiek wrażliwy i bezinteresowny przywiązywał wagę nie tylko do zawodowego przygotowania uczniów, ale także do ich wychowania i ogólnego wykształcenia. W jego klasie fortepianu pobierali naukę między innymi Sergiusz Rachmaninow, Aleksander Siloti, Konstanty Igumnow, Matwiej Presman, L. Maksimow. Jeśli G.. E. Konius widział u młodego chłopca przede wszystkim brak sił fizycznych, to w odróżnieniu od niego N. S. Zwieriew niezwykle szybko dostrzegł i docenił jego wyjątkowe zdolności, natchnioną i artystycznie bogatą sztukę gry, szybkie i głębokie przyswajanie zarówno stylu wykonywanych utworów, jak i ich idei przez małego adepta pianistyki. Nauczyciel często zwoływał wszystkich wychowanków pensjonatu, który prowadził, aby posłuchali gry „małego kadecika”, bowiem Skriabin jako słuchacz szkoły kadetów w odróżnieniu od reszty kolegów z klasy nie przebywał stale pod opieką Zwieriewa. Matwiej Presman w swoich „Wspomnieniach” pisze:

*Doskonale pamiętam, jak kiedyś po lekcji Skriabina u Zwieriewa, nauczyciel szeroko otworzył drzwi do pokoju gościnnego i zaprosił wszystkich uczniów szerokim gestem. Skriabin siedział przy fortepianie. Nikołaj Sergiejewicz Zwieriew kazał mu zagrać Wariacje f-moll Haydna. Utwór ten, jak wiadomo, wymaga od wykonawcy wielkiej artystycznej dojrzałości i Skriabin - jeśli o to chodzi – po prostu nas zachwycił”<sup>5</sup>*

Zwieriew od razu docenił niezwykły talent Skriabina i po każdej jego lekcji chwalił go pieszczotliwie nazywając <Skriabuszą>. Oprócz tego serce pedagoga się radowało, bowiem <Skriabusza> gorąco kochał muzykę, z zapałem pracował przy fortepianie robiąc szybkie postępy. Często Zwieriew zapraszał wszystkich uczniów do salonu, w którym stały dwa fortepiany, celem wysłuchania, jak <Skriabusza> dobrze przygotował się do lekcji i jak zaczął przepięknie grać.

Skriabin rzeczywiście posuwał się bardzo szybko naprzód nie tylko w dziedzinie ogólnomuzycznej, co przy jego talencie było normalne, ale także w technice pianistycznej. Przyjeżdżając na lekcje tylko raz na tydzień prezentował zawsze duży i dobrze nauczony program. Był w stanie przygotować od razu po kilka etюд i kilka utworów, a przy tym nigdy niczego nie grał

4 Zwieriew był uczniem Adolfa Henselta oraz Aleksandra Dubuca. Od 1870 do śmierci wykładał w moskiewskim konserwatorium.

5 M. Presman, *Wspominania*, w zbiorze *Aleksander Skriabin*, Moskwa-Leningrad 1940, s. 33.

z nut. Przejrzawszy kilka razy etiudę czy utwór znał je już na pamięć. Przy fortepianie pracował nad stroną techniczną nie zaglądając prawie wcale do nut.

Po rozpoczęciu studiów w konserwatorium moskiewskim pod kierunkiem Wasilija Iljicza Safonowa (1852-1918)<sup>6</sup> Skriabin nadal czynił jako pianista kolosalne postępy. Wg świadectwa kolegi z klasy – M. L. Presmana, młody pianista przepięknie grał takie utwory, jak *Allegro de Concert* i *I Balladę g-moll* Chopina, *Sonatę A-dur op. 101* Beethovena itd. Czując wspaniale rozwijające się możliwości, zaczął entuzjasmować się technicznie trudnymi utworami. Niestety, wkrótce pojawiły się problemy. W klasie u Safonowa studiował doskonale wykształcony z technicznego punktu widzenia pianista Joseph Lhevinne<sup>7</sup>, który będąc jeszcze uczniem konserwatorium porażał swoją techniką nawet profesorów, wśród których byli tacy wirtuozi, jak Aleksander Siloti czy Paul Pabst.

Skriabin za wszelką cenę chciał samemu, podobnie jak Lhevinne, zabłysnąć swoją pianistyką i bez wiedzy swojego profesora zabrał się latem do pracy, starając się wykorzystać pokazany mu przez Safonowa sposób wydobycia głębokiego dźwięku z instrumentu. Presman był przekonany, że jeśli by Skriabin powiedział Safonowowi, że chce pracować nad *Don Juanem* Liszta i *Islamey* Bałakiriewa, Safonow podjąłby wszelkie starania, by odwieść go od tak ryzykownego i niebezpiecznego repertuaru. Jednak Skriabin ukrył to przed swoim profesorem i całe lato ćwiczył po 6-7 godzin dziennie. Nie dysponując „z natury” wielkimi wirtuozowsko-pianistycznymi możliwościami, „przegrał” sobie rękę (prawa ręka dawała znać o sobie przez całe jego życie – trzy palce pozostawały nie w pełni sprawne) i zaczął grać ciężko tracąc lekkość i swobodę ruchu palców. Skriabin nie przywiązywał początkowo do tego dużej wagi, znalazłszy pomoc u znanego moskiewskiego lekarza G. Zacharina. Gdy Safonow usłyszał i zobaczył, jak Skriabin zaczął grać, przeraził się. Wyartykułowawszy swój żal i widząc jednocześnie załamanego Skriabina, który dopiero wtedy zrozumiał swój błąd, Safonow z przebiegłym uśmiechem powiedział:

<No cóż, Sasza. Trzeba będzie się podleczyć. I zaczniemy to od oczyszczenia żołądka. Będziesz musiał przyjmować olej rycynowy.> Skriabin z niedowierzaniem popatrzył na Safonowa, jakby nie

---

6 Safonow był uczniem Louisa Brassina (uczeń I. Moschelesa) oraz Aleksandra Villoinga (uczeń A. Dubuca) w petersburskim konserwatorium. Wykładał tamże do 1885 r. Od 1886 prof. konserwatorium w Moskwie.

7 J. Lhevinne (1874-1944) otrzymał w 1895 r. pierwszą nagrodę na Konkursie im. Antona Rubinsteina w Berlinie. Wspaniale grał wirtuozowskie utwory a zwłaszcza transkrypcje. Na łamach swej książki *Podstawowe zasady gry na fortepianie* (wyd. polskie Bielsko-Biała, 2005, s. 72-73) J. Lhevinne skarży się: „Jednym z najpoważniejszych błędów, jakie popełnił Safonow w pracy ze mną było rozpuszczenie mnie graniem tych rzeczy, które wychodziły mi wyjątkowo dobrze. Zbyt rzadko zadawał mi utwory, które nie stwarzały okazji do brawury, wirtuozerii i szybkiej gry”. Błędu tego Safonow nie popełnił w pracy ze Skriabinem.

rozumiał żartu. Safonow nie zauważywszy skriabinowskiego zachowania kontynuował: <Tak. Olej rycynowy jest tobie niezbędny. Idź tymczasem do sklepu muzycznego i kup koncert Mozarta [nie pamiętam - d-moll czy A-dur]. To będzie dla ciebie olejem rycynowym, który może wyleczyć cię z następstw zaśmiecenia żołądka Don Juanem i przesolenia w wydobywaniu głębokiego dźwięku.> Wiara w pedagogiczne doświadczenie Safonowa była u Skriabina tak wielką, że momentalnie spełnił żądanie profesora i udał się do składu nut. Safonow oczywiście surowo zabronił Skriabinowi grania trudnych technicznie rzeczy i tym samym skierował Skriabina na drogę pianistyczną odpowiadającą jego wrodzonym predyspozycjom<sup>8</sup>.

Dojrzała działalność koncertową rozpoczął Skriabin jeszcze podczas studiów<sup>9</sup>, choć trzeba zaznaczyć, że publicznie występował już jako dziecko wzbudzając powszechny zachwyty. Jego repertuar obejmował kanon literatury pianistycznej – m. in. dzieła Chopina, Liszta, Schumanna, Beethovena (w tym późne sonaty) i oczywiście twórców rosyjskich. Powracająca dolegliwość mimo wielu kuracji dawała o sobie znać przez wiele lat, determinując nie tylko repertuar (po ukończeniu w 1892 r. ze złotym medalem studiów pianistycznych, 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<sup>10</sup>.

Sam Safonow następująco wspominał jednego z najbardziej wyjątkowych studentów swojej klasy:

*Często zdarzało się, że Skriabin grał u mnie, gdy ja odpoczywałem. Pewnego razu zasnąłem. Obudziłem się przy dźwiękach jakiegoś utworu. Nie poruszyłem się, by nie zburzyć czarodziejskiego oczarowania. Spytałem potem, co to było. Okazało się, że Preludium Des-dur (wydane znacznie później). To jedno z najpiękniejszych wspomnień mojego życia. Innym razem mieliśmy lekcję u mnie w domu, podczas której poczułem takie zmęczenie, że powiedziałem: < Graj teraz beze mnie, a ja się położę, odpocznę.> Budząc się, słyszę coś ni to w fis-moll, ni to w A-dur. Skriabin*

8 M. L. Presman, *A. N. Skriabin*, w: *Sbornik k 25-letiju so dnija smerti*, Moskwa - Leningrad 1940, s. 33-34, cyt. za: A. Aleksiejew, *Russkije pianisty*, Moskwa 1948, s. 290.

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

10 Szczegółowo o koncertowej działalności Skriabina, jego zachowaniu i przyzwyczajeniach, repertuarze, analizie gry, ocenach krytyków i przyjaciół patrz: B. Rottermund, *Skriabin jako koncertujący pianista*, w: *Studia Musicologica Stetinensis III*, Szczecin 2011.

*improwizował. Było to znowu jedno z moich najbardziej wysublimowanych muzycznych doznań po Antonie Rubinsteinie. Skriabin w wysokim stopniu przyswoił sobie to, co jest tak ważne dla pianisty i co wpajałem zawsze swoim uczniom: <Im mniej fortepianu pod palcami wykonawcy podobnego do samego fortepianu, tym lepiej.> Wiele w jego manierze gry pochodziło ode mnie. Jednak dysponował wyjątkową różnorodnością brzmienia, szczególnie idealnym wyczuciem stosowania pedału. Władał wyjątkowym darem - fortepian po prostu u niego oddychał<sup>11</sup>.*

Skriabin jako pianista był wysoce uduchowionym artystą – poetą fortepianu. Podczas wykonania jakby od nowa tworzył utwór przybliżając słuchaczy do procesu komponowania. Najlepiej można było to usłyszeć podczas koncertów w gronie niewielkiej grupy słuchaczy. Na wielkich koncertach grał nerwowo, z afektacją, czasami się gubił. 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, osiągając je tylko jemu dostępnymi sposobami, głaskaniem klawisza rodzącym dźwięk delikatny, wyszukany, czasami wręcz niematerialny. Posłuchać tego można było zwłaszcza w utworach późniejszego – symbolicznego okresu twórczości. Dematerializacja dźwięku stawała się najbardziej charakterystyczną cechą jego wykonań. Pod względem rytmicznym Skriabin grał bardzo swobodnie, choć impulsywnie. Jego agogika przy całej improwizacyjności była jednak podporządkowana określonym prawom naprzemiennej kolejności przyspieszania i zwalniania ruchu a rytm Skriabina taił w sobie znaczącą energię.

Aleksander Goldenweiser mawiał, że z mnóstwa słyszanych przez siebie interpretacji *Etiudy dis-moll*, najbardziej lubił jednak autorską – nikt tak nie elektryzował audytorium jak autor w chwili artystycznego wzlotu. W związku z problemami wykonawczymi zawartymi w swoich utworach Skriabin wypracował w sobie szczególną technikę nerwów, która pozwalała mu na dużą wyrazistość łączoną z obrazami wzlotu, ognistej poezji czy wreszcie ekstazy. Tak swoiście pojęta wirtuozeria organicznie dopełniała oblicze Skriabina jako wykonawcy – pianisty nowego, symbolicznie – ekstatycznego rodzaju, wymykającego się „klasycznemu” podziałowi na poszczególne typy pianistyczne proponowanego przez Carla Adolfa Martiensena<sup>12</sup>.

Najbardziej intensywna działalność pianistyczna Skriabina przypadła na pięć ostatnich lat

---

11 W. I. Safonow, „Музыкальный современник”, 1916, nr 4-5, s. 20, cyt. za: A. Aleksiejew, *Russkije pianisty*, Moskwa 1948, s. 290.

12 C. A. Martienssen, *Schoepferischer Klavierunterricht*, Leipzig 1954, cz. III, s. 62-101.

jego życia. Wpisują się w nią nagrania zrealizowane w 1910 r. w Moskwie na papierowych rolkach pianolowych systemu Welte-Mignon: *Etiuda dis-moll op. 8 nr 12*, kilka *Preludiów* z op. 11 (nr 1, 2, 13, 14) i op. 22 (nr 1), *Mazurek op. 40 nr 2*, *Desire op. 57 nr 1*, *Poemat op. 32 nr 1*<sup>13</sup>. Choć metoda zapisu nie była doskonała, w tamtym czasie jej jakość znacznie przewyższała nagrania akustyczne dokonywane przy pomocy tuby i rylca na miękkiej płycie woskowej a tym bardziej na wałku Edisona. Realizacja systemem Welte oddaje bowiem dokładnie tempo i rytm gry pianisty a także w dużym przybliżeniu pedalizację, której Skriabin był bezspornie mistrzem, oraz sześć odcieni dynamicznych (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*). **Ich szczegółowa analiza i porównanie z zapisem nutowym zadaje kłam bardzo rozpowszechnionym poglądom, jakoby Skriabin był słabym pianistą.** Za życia nie rozumiano go i jego specyficznej pianistyki. Po śmierci sława Skriabina – kompozytora całkowicie przyćmiła Skriabina – pianistę. Nie da się zaprzeczyć, że – obok F. Busoniego, czy nieco później B. Bartoka – był jednym z wielkich muzyków przełomu wieków, którzy skierowali pianistykę na zupełnie nowe, dwudziestowieczne tory.

Cechy twórczości Skriabina stały się także cechami jego interpretacji. To brak pustki formalnej, skomplikowana polirytmia grana nadzwyczaj swobodnie, ukazywanie ukrytego tematyizmu, będącego charakterystycznym i cennym sposobem polifonicznego rozwijania utworu, który zajął miejsce dopełniających głosów Chopinowskiej faktury, obfite zapotrzebowanie na pedał. Delikatność odcieni pedalizacyjnych zmusiła Skriabina do porzucenia oznaczania pedału w nutowym zapisie. Figuracja dokładnie podkreśla pod każdym względem budowę muzycznej formy. Nawet w tak niedoskonałych – w porównaniu z dzisiejszymi – nagraniach można prześledzić logikę małych melodycznych zwrotów towarzyszących szerokim tematycznym melodiom głównego głosu.

Rytmika Skriabina w jeszcze mniejszym stopniu niż Chopinowska jest określana przez kreskę taktową. Silne części taktu można określić jako wzlot lub wzburzony ruch. Statyka metrum naruszana jest zarówno dynamiką, jak i przede wszystkim rytmiką. *Prestissima* Skriabina oparte są na elementach z fragmentów powolnych. Spokojne frazy rozwijają się płynnie bez ostrych akcentów i bez opierania się o kreskę taktową. Stopniowo przyspieszając ruch można odczuć coraz większe odrywanie się od niej.

Wg Skriabina grać należy z początku powoli i wyraziście, stopniowo zwiększając tempo. „Gdy pianista poczuje, że muzyka odrywa się od ziemi i szybuje – osiągnęliśmy tempo właściwe”<sup>14</sup> – słowa te przypisuje się kompozytorowi. Harmonia i barwa były dla niego pojęciami

13 Numery katalogowe rolek papierowych: WM 2067, WM 2068, WM 2069, WM 2072, WM 2073.

14 S. Feinberg, *Pianizm kak isskustwo*, Moskwa 1969, wyd. 2, s. 111.

nierozzerwalnymi.

Myśli główne eksponowane są często w rejestrach środkowych a towarzyszące im figuracje obejmują całą klawiaturę fortepianu. Duże odległości, które przed Skriabinem uważano za skoki (np. w *Etiudzie dis-moll*) należy wykonywać jednym ruchem/impulsem z jednej pozycji ręki.

Skriabin nie instrumentował melodii i jej towarzyszenia, nie przenosił ich z jednego rejestru do drugiego. Jest mu właściwe Lisztowskie myślenie o fakturze fortepianowej.

Twórca wprowadził nowe zasady interpretacji rytmu. Realny ruch rytmu w grze Skriabina odchyła się od arytmetycznych stosunków nutowego zapisu. Naprężenie rytmu zależy nie tylko od charakteru tematu, ale zbieżności lub jej braku z metrycznymi formami (z kreską taktową, mocną częścią taktu lub grupy, etc.). Swoboda rytmicznej interpretacji nabiera w grze Skriabina swoistej ekspresji z porównaniu z dokładnym, metrycznym graniem.

Wielki znawca i interpretator twórczości Skriabina – Samuil Feinberg w następujący sposób definiuje dopuszczalne ramy swobody rytmicznej pianisty: „Interpretacja rytmu nie może być wierna, jeśli w swych odchyleniach od tekstu nutowego przekracza miarę możliwą do przyjęcia, to znaczy, jeśli rytm wykonawcy może zostać już zapisany innymi znakami nutowymi”<sup>15</sup>. Wg niego również wykonanie rytmu jest najbardziej osobistą i charakterystyczną cechą gry danego pianisty<sup>16</sup>. Powyższe stwierdzenia w pełni odnieść można do gry Skriabina.

Zachowany zapis gry Skriabina na fortepianie Welte – Mignon nie jest znakomity i nieporównywalny ze współczesnymi metodami rejestracji dźwięku. Sama technologia utrwalania dźwięku (papierowa rolka) pogrubia jakość brzmienia i daje skażone wyobrażenie o pedalizacji pianisty, który zachwycał swoich słuchaczy precyzją stosowania pedału.

Skriabinowskie mazurki należą do jego najrzadziej grywanych utworów na fortepian solo. Być może na ich losie zaważyły nie mające sobie równych Chopinowskie arcydzieła tego gatunku. W interpretacji kompozytorskiej *Mazurek Fis-dur op. 40 nr 2 (Piacevole, 3/4)* zdumiewa lekkością, lotnością. W żadnej mierze nie odczuwa się bardzo szybkiego tempa (całość trwa 48 sekund)<sup>17</sup>. Współczesne, rzadkie nagrania są znacznie (nawet dwukrotnie) wolniejsze (Maria Lettberg 0.56, Marta Deyanova 1.33, Francois Chaplin 1.21). Już w pierwszych taktach bardzo wyraźnie słyhać dążenie/przyspieszenie agogiczne do środka zdania muzycznego i niewielkie zwolnienie w drugiej jego połowie. Drugie zdanie to rodzaj dwukrotnie powtórnego pytania z zawieszeniem na końcowej, najwyższej nucie i odpowiedź na nie w postaci lotnie opadających, szybkich biegników.

15 S. Feinberg, op. cit., s. 404.

16 Ibidem, s. 383-384.

17 Rzeczywisty czas grania utworu, a nie czas ścieżki dźwiękowej.



W środkowej części każda fraza dąży do zawieszenia/*tenuto* na ćwierćnutowych, wytrzymanych akordach. Ten rodzaj ekspresji czasowej sprawia wrażenie braku pośpiechu mimo obiektywnie bardzo szybkiego tempa. W mazurku tym Skriabin doskonale realizuje jedno z ulubionych przez siebie określeń wykonawczych – *fragilite*.

W *Desir op. 57 nr 1* (12/8, 14 taktów) Skriabin nie rozwijając początkowo agogicznie narracji (t. 1-3), t. 4 gra szybciej i zwalnia w t. 5. Następnie jeszcze wolniej wykonuje t. 6-8, ciszej, bardziej refleksyjnie niż początek utworu. Wydziela je tym samym emocjonalnie jakby było to ogniwo środkowe miniatury. Nie powraca w t. 9 do początkowego tempa, lecz przyśpiesza je rozwijając także narrację dynamicznie aż do kulminacji w t. 12. Wszystkie akordy (ćwierćnuta z kropką) w lewej ręce na czwartą miarę w t. 1-2 i 6-7 brzmią dzięki przetrzymywanemu pedałowemu aż do kresek taktowych, czyli trzy razy dłużej. Zapisane pauzy nabierają jedynie formalnego charakteru. Tym samym w ręce prawej w analogicznych miejscach na siódmą miarę nie słychać ósemkowej pauzy. Mimo ograniczeń w technicznej rejestracji nagrania wyczuwa się starania Skriabina o prezentowanie wielowarstwowości (wielopłaszczyznowości) utworu zwłaszcza w t. 4-5 oraz 9-11 poprzez bardzo plastyczne ukazywanie opadających motywów, granych górnymi palcami lewej ręki. Trzeci akord od końca nie jest grany *arpeggio*<sup>18</sup>, lecz wszystkie składniki razem w pionie. Quasi improwizacyjna swoboda dopełnia obraz utworu trwającego w interpretacji Skriabina 1.17. Sofronicki gra *Desir* 1.18 (nagranie z lat 1946-53). W porównaniu do nich współczesnym pianistom brakuje najwidoczniej czasu. Ich wykonania są znacznie szybsze (M. Lettberg 0.50 - nagranie z lat 2004-07, M. Pletniow 0.58). Pod tym względem sytuacja jest zgoła odmienna niż w interpretacjach opisanego wcześniej *Mazurka op. 40 nr 2*.

*Preludium es-moll op. 11 nr 14* (*Presto*, 24 takty 15/8) z zawieszeniem agogicznym na trzynastej i czternastej miarze t. 14 i długim czekaniem poraża napięciem i napieraniem agogicznym w ostatnim ósmiotakcie – opadająca fala wzburzenia znajduje niewielkie, chwilowe ukojenie jedynie w *diminuendo* w t. 17-18. Na początku utworu Skriabin wyraźnie zaznacza pierwszy dwutakt jako zamkniętą całość, a dalej gra większymi jednostkami formalnymi. Występujące w t. 2, 4, 10, 12 *sforzata* na repetowanych oktawowych ósemkach kompozytor bardzo wyraźnie przyspiesza, grając je „z rozpędu” – na jednym impulsie technicznym. Bardzo gęsta pedalizacja sprzyja „lepieniu” długich, scalonych fraz. Swoboda i łatwość techniczna, z jaką pianista pokonuje skoki oraz niezależność rąk, znakomicie potwierdzają wirtuozowskie zacięcie artysty. A wszystko to w ciągu zaledwie 40 sekund i tempie początku MM ćwierćnuta z kropką plus

18 Wszystkie odniesienia do tekstu nutowego wg wydawnictwa Peters, red. Günter Philipp.

ćwierćnuta = 104<sup>19</sup>. Pod tym względem kroku dotrzymać mu może jedynie W. Sofronicki (0.42, nagranie 1946-53). Inni pianiści grają te preludium dłużej: W. Giesecking 0.49 (1953 r.), V. Horowitz aż 0.57 (1956 r.), czyli ponad 40% wolniej. Igor Żukow (wychowanek H. Neuhausa) okrzyczany swego czasu następcą Sofronickiego mieści się w 51 sekundach. Nowa generacja pianistów jest jeszcze wolniejsza: czas trwania 53-55 sekund (Frank Mcintosh, Maria Lettberg, Piers Lane, M. Pletniow) wydaje się być współczesnym standardem, od którego „odstają” jedynie A. Gawriłow (0.58, 1984 r.) a zwłaszcza Yevgeny Zarafiants (1.09, 1996; 72% wolniej od kompozytora).

W kompozytorskiej interpretacji *Preludium gis-moll op. 22 nr 1 (Andante, 3/4)* zwraca uwagę doskonała samodzielność lewej ręki w prowadzeniu głosu, a nie wyłącznie akompaniowanie ręce prawej. Niespieszna narracja prowadzona jakby od niechcenia zagęszcza się dopiero w ostatnich taktach zarówno dynamicznie, jak i agogicznie, by ulec uspokojeniu w końcowych dźwiękach lewej ręki. Niedopowiedzenia, domysły, swobodnie biegnące myśli/marzenia wydają się być tu domeną gry Skriabina. Współcześni pianiści grają to preludium jeszcze wolniej niż Skriabin (kompozytor 1.09, M. Lettberg 1.38, Piers Lane 1.28).

Otwierające op. 11 *Preludium nr 1 C-dur (Vivace, 2/2, 25 taktów)* rozpoczyna kompozytor w spokojnym tempie, by od t. 13 stosować nieustanne *accelerando*, nie powodujące jednakże wrażenia pośpiechu czy niepokoju. Mimo że utwór został napisany ciągłym ruchem ósemek, autor bardzo swobodnie operuje w nim czasem w zakresie mikrostruktur, podkreślając zmiany kierunku ruchu oraz interwały charakterystyczne. Wyraźnie prowadzi przy tym melodię oznaczoną w tekście *tenutami*. Potoczność narracji nie jawi się tu jako antagonizm improwizacyjności, lecz ją paradoksalnie wspiera. Skriabin gra preludium 45 sekund. Jedynie Sofronicki (0.43, 1946-53) i Giesecking (0.42, 1953) operują szybszym tempem. Nowa generacja pianistów nie jest zgodna odnośnie temp – czasy wykonania wahają się od 46 sekund (Lane), poprzez 50 s (Lettberg), 53 s. (Zarafiants; czas dokładnie taki sam jak w nagraniu Horowitza z 1956 r.), 57 s (Żukow) po 1.02-1.03 (Mcintosh, Pletniow, 40% wolniejsze tempo).

W nagraniu *Preludium op. 11 nr 13 Ges-dur (Lento 3/4, 35 taktów)* bardzo dobitnie ujawnia się wada systemu Welte-Mignon, który teoretycznie pozwala na operowanie dynamiką, ale nie potrafi różnicować jej w **pionie**, stąd im większa ilość składników akordów, tym są one głośniejsze. Być może będąc świadomym tej niedoskonałości kompozytor zdecydował się w t. 6-8, 14-15, 18, 24 na grę niektórych akordów *arpeggio* dla podkreślenia ekspresji i punktów kulminacyjnych fraz, rozmiękczając jednocześnie brzmienie i rozciągając czas. W utworze tym zaznaczają się najmniej-

19 G. Philipp proponuje MM = 69-72.

sze rozbieżności w czasie trwania między grą Skriabina (1.38) a innych pianistów (Sofronicki 1.40, 1946-53; Gieseking 1.34, 1953; Horowitz 1.42, 1956; Igor Żukow 1.35; Lettberg 1.47; Mcintosh 1.23; Yevgeny Zarafiants 1.42; Piers Lane 1.35; Pletniow 1.23; Gawriłow 1.32).

Utworem Skriabina ulubionym przez publiczność była od momentu powstania (obok *Preludium cis-moll op. 9 nr 1* na lewą rękę) *Etiuda dis-moll op. 8 nr 12 (Patetico, 4/4, 55 taktów)*, którą twórca musiał wykonać na każdym recitalu. Nic dziwnego, że znalazła się także w jego nagraniach. Artysta jawi się w niej jako *par excellence* wirtuoz wielkiego formatu. W zapisie *Etiudy* niektóre cechy autorskiej interpretacji występują niezwykle wyraźnie. Zwraca na siebie uwagę postępująca dynamizacja wykonania – Skriabin zaczyna grać w zwartym tempie (t. 1 MM ćwierćnuta z kropką = 92, t. 2 już nieco szybciej). W dalszym przebiegu stopniowo, choć nieustannie przyspiesza ruch (np. do MM ćwierćnuta z kropką = 100 w t. 10), sprawiając wrażenie osiągnięcia maksymalnego tempa i największego emocjonalnego wznoszenia w kodzie (MM ćwierćnuta z kropką = 132)<sup>20</sup>. Zauważalne jest też specyficzne traktowanie wstępującej melodii głównego tematu – od pierwszej frazy brzmi ona *molto accelerando quasi glissando*, co bardzo podkreśla charakterystyczną dla niej lotność. Wszystkie podejścia oktawowo szesnastkami zakończone rytmem punktowanym na końcu motywu, choć grane w wielkim napięciu emocjonalnym, porażają swobodą, łatwością wygrywania szczegółów. Podobnie jest z realizacją partii ręki lewej o bardzo dużej rozpiętości interwałowej. Nie mniej przekonująco brzmią repetowane akordy (lewa ręka) oraz dwudźwięki akompaniujące w prawej w ostatniej fazie etiudy oraz kodzie. Mimo przyśpieszenia tempa, druga faza (od t. 17) grana w mniejszej dynamice przynosi oczekiwane odprężenie powodując jednocześnie, że w dalszym przebiegu odczuwane jest jeszcze większe napięcie emocjonalne aż po ekstatyczne zakończenie. Skriabin swój ulubiony utwór gra niezwykle szybko – zaledwie 1.45. Żaden pianista po nim nie nagrał go w takim szalonym tempie, bowiem wszystkie realizacje trwają ponad dwie minuty. Niezwykle ciekawe są porównania nagrań Horowitza pochodzące z różnych lat - od 2.05 (1962), 2.10 (live, Moskwa, kwiecień 1986), 2.15 (nagrania studyjne) po 2.25 (live, Londyn 1982). Na Sofronickiego publiczność oddziaływała pobudzająco: nagranie live jest o 5 sekund krótsze, niż studyjne (odpowiednio 2.09 z lat 1946-53 i 2.14). W ramach przedziału czasowego 2.13 (Lettberg, Lane) - 2.34 (Artur Greene, 1995) pozostają Yevgeny Sudbin (2.19, 2007), Setrak (2.24), Nikita Magaloff (2.25). Do „świętego ognia” pianiści ci zbliżają się na miarę własnych talentów, artystycznego *emploi* oraz predyspozycji technicznych.

Z *Poematem Fis-dur op. 32 nr 1 (Andante cantabile, 9/8, 48 taktów)* należącym do jednego

20 Przy zachowaniu tempa pierwszego taktu etiuda trwałaby 2.24.

z ulubionych utworów kompozytora, w którym wprost oczarowywał brzmieniem, wiąże się pewna historia, o której wspomina L. Sabanejew: „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”<sup>21</sup>. Powściągliwy emocjonalnie, niespieszny w narracji, kołyszący tempem w niewielkim zakresie w ramach frazowania, jedynie w t. 18-20 i analogicznie w t. 42-44 realizujący łącznie z wypisanym w nutach *crescendo* także *accelerando* jawi się Skriabin w swoim nagraniu jako liryk nie przeciążający emocjonalnie swego utworu, grający z rozmysłem, rozważą, w sposób wysmakowany. Porównując czasy trwania nagrań *Poematu op. 32 nr 1* w historycznych interpretacjach różnych pianistów zwraca uwagę duża zbieżność temp - 3.02 (H. Neuhaus, 1950), 3.02 (studio) i 3.10 (live) w grze V. Horowitza, 2.54, 3.01 oraz 3.17 (1958) w kolejnych nagraniach W. Sofronickiego. Muzyczny czas biegnie znacznie szybciej w tym utworze we współczesnym nagraniu Marii Lettberg - 2.23 (2004-07). Sam Skriabin gra *Poemat* 3.06.

Wysłuchanie zachowanych nagrań kompozytora pozwala ujrzeć go jako pianistę z powodzeniem oddającego treść i emocje własnych dzieł w sposób doskonały technicznie. Mimo upływu dokładnie 100 lat od ich realizacji, nie zestarzały się artystycznie i mogą nadal odgrywać inspirującą rolę dla kolejnych pokoleń pianistów, mimo formowania się z biegiem lat różnych tendencji interpretacji muzyki Skriabina.

Samuil Feinberg grał jego utwory impulsywnie, dosłownie przeniknięty nerwami. Wybija się najdelikatniejsze uduchowanie w odtwarzaniu lirycznych tematów i wysoki stopień emocjonalnego napięcia w obrazach wzlotu i ekstazy. Harry Neuhaus interpretował dzieła Skriabina bardzo romantycznie nie pozbawiając ich wewnętrznej harmonii. W jego kreacjach bardzo wyraźnie słychać związku z muzyką Chopina. Jednak nie prowadzi to do wrażenia retrospekcji. Przeciwnie - zwrot ku Chopinowskiej tradycji pomaga podkreślać żywotność utworów i ich nieprzemijającą wartość. Wg H. Neuhaus ekstatyczny poryw jest niepowtarzalną cechą Skriabinowskiej romantyki. Agogika, rytmika, rubato oraz swoistość Skriabinowskiej dynamiki w skomplikowanej zależnościach mikro – i makrostruktury, improwizacyjna swoboda wewnątrz czterotaktów i ścisłe zasady ujęcia całościowej koncepcji wraz z wyjątkową paletą brzmieniową były i są immanentną cechą twórczości Skriabina oraz jego pianistyki. Najślynniejszy rosyjski pedagog fortepianu określił ją jako ekstatyczna<sup>22</sup>. Cechy aktywnej męskości, odwagi, procesów

21 L. Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, przekład Ernst Kuhn, Berlin 2005, s. 162.

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

wolicjonalnych, przekonania o wartości życia H. Neuhaus wysuwał w swojej grze na plan pierwszy i wydatnie podkreślał. Władimirowi Sofronickiemu bliski był i wczesny, i późny okres Skriabinowskiej twórczości, bowiem w równie udany sposób wykonywał jego dzieła z różnych lat. Słuchając licznych nagrań (live oraz studyjnych) wyraźnie wyłowić można charakterystyczne cechy wykonania Sofronickiego, jak myślenie wielkim planem, męski odcień wykonań, pełnokrwistość emocjonalną (chwilami przesadzoną a w nagraniach live - wręcz historyczną), sięganie po zenit naprężeń emocjonalnych itd.

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 odchyżeń. Jest to łańcuch nie minimalnych, a maksymalnie możliwych odchyżeń bez popadania w rytmiczną anarchię”<sup>23</sup>.

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.”<sup>24</sup>

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.

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

23 S. Chentowa, op. cit., s. 50.

24 G. Prokofiew – *Wtoroj koncert A. N. Skriabina*, „Russkije wiadomości”, 29 styczeń 1915, cyt. za: S. Chentowa, op. cit., s. 52.

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 zawoalowany „dosłownie otulone przezroczystą tkaniną figuracji.”<sup>25</sup> Wyrafinowana intonacja okryta pedałowymi obłokami 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 pedałowymi (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.”<sup>26</sup>

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.”<sup>27</sup>

25 J. Engel – *Wtoroj koncert Skriabina*, w: „Russkije wiadomości”, 14 lutego 1913, nr 288, cyt. za: S. Chentowa, op. cit., s. 54.

26 M. Miejczyk – *Wspominanija ob A. N. Skriabinie*, rękopis, cyt. za: S. Chentowa, op. cit., s. 55.

27 Ibidem, s. 55.

Skriabin kształtował barwę nie tylko przy pomocy pedału. Sposób wydobycia dźwięku był dla niego bardzo ważny i doprowadził do specyficznej techniki touche, którą wymagał także od swoich studentów i uczniów.

Technika Skriabina nie była uniwersalna. Niektórych jej rodzajów pianista prawie nigdy nie ćwiczył (pochody gamowe, perlista gra pasażów). Świetnie grał szybkie, lekkie, zręczne pochody oktawowe 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 rozmigotanie) i skoki.

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. Już za czasów życia kompozytora dotyczyło to wg S. Chentowej: Miejczyka, Niemińskiej-Lunc a także Hofmanna.<sup>28</sup>

Rozwój sztuki pianistycznej w ciągu ostatnich stu lat nie pozbawił oryginalnych nagrań Skriabina przy fortepianie ani aktualności, ani magicznej siły oddziaływania, co dobitnie świadczy o wysokiej randze tego artysty także jako wirtuoza – wykonawcy własnych dzieł.

---

28 S. Chentowa, op. cit., s. 59.