

ARTYSTYCZNY MISTYCYZM ALEKSANDRA SKRIABINA W KONTEKŚCIE JEGO EPOKI

Dzieło rosyjskiego kompozytora, **Aleksandra Skriabina** (1872-1915)¹, zamykające słowiańską odmianę europejskiego romantyzmu, mieni się bogatą paletą kolorów muzycznego obrazu, a przede wszystkim oddziałuje swoistym, mistycyzującym przesłaniem, któremu sprzyjał tak walor jego warsztatu², jak i pozamuzyczne idee, zakotwiczone w klimacie jego epoki³. Pojmując agonię

1 Wiktor Drebson, *Skriabin. Oczierki zizni i twórczestwa*, Moskwa 1971; Igor Bełza, *Aleksandr Nikołajewicz Skriabin*, Berlin 1986; Hugh Macdonald, *Alexander Skryabin*, w: *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, t. 17., London – New York – Hong Kong 1980, s. 370-375; Tomasz Baranowski, *Aleksandr Skriabin*, w: *Encyklopedia Muzyki*, t. s-sł, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2007, s. 284-290; Jacek Szerszenowicz, *Boska gra światami*, w: *Estetyka pragnień*, red. Jolanta Brach-Czajna, Lublin 1988, s. 29-49. Od wczesnych lat nauki (1892, 1895-1896, 1904) podróżował po krajach europejskich, w l. 1906-1909 przebywał na Zachodzie, głównie w krajach francuskojęzycznych, też w USA. Bardzo uzdolniony miał problemy natury psychologicznej, cierpiał na depresję i somnambulizm, był konfliktowy, Zmarł na sepię.

2 Tworzył nowe struktury muzyczne, procedury antycypujące sztukę nowoczesną (sztuczne skale, skala całotonowa, zestawienia akordowe, tzw. akordy kwartowe, masywne akordy dwunastodźwiękowe, eksploatacja charakterystycznego interwału kwarty zwiększonej, nawarstwienia akordowe, gęsta faktura orkiestrowa i pianistyczna, akordyka typu agregat, symbolika ujęć harmoniczných (np. skala całotonowa jako manifestacja pragnienia, a skala diatoniczna – uniwersalnej świadomości), relikty ustrukturywania pianistycznego w symfoniach i symfonicznego w utworach fortepianowych, przebieg intensywny chromatycznie, nieciągła i rozszerzona narracja, akcentowanie przelotnych nastrojów i krótkich motywów, bogata kolorystyka orkiestrowa, symboliczne określenia tematów i motywów, motywy przewodnie, skojarzone z konkretnymi postaciami muzycznymi, tendencja do monumentalnego upostaciowania finałów, bloki statycznej narracji, elementy skal egzotycznych, forma jednak tradycyjna, sonatowa, dwu- i trzyczęściowa, cykliczność motywiczna, czyli ta sama baza materiałowa dla całego utworu, kierunek narracyjny typu large-scale); w stosunku do jego techniki nieustannego wariowania motywów **Carl Dahlhaus** użył określenia „contrasting derivation”, w: *Nineteenth-Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, Berkeley – Los Angeles – London 1989, s. 383).

3 Louis Wetzel, *Aleksander Scriabin in Russian Musicology and its Background in Russian Intellectual History*, A Dissertation of University of Southern California, 2009. Abstract: The specialized writings by Russians of the early twentieth century on the composer Alexander Scriabin reveal an astonishing diversity of critical, political, and artistic viewpoints. The reasons for this variance can be found in the very personality of the composer. The elusive qualities of Scriabin's music and the ambiguous nature of his ideas lent themselves well to this multivalence of interpretational standpoints. It was exactly these traits that insured the durability of his music in the tumultuous first decades of the twentieth century. The following dissertation discusses the social and philosophical influences on Scriabin and contextualizes the reception and various attitudes in Russia towards the composer.

In an era when ideology and polemics played an important role, a perpetual conflict developed between the preservation of old values and the dissemination of new ideas. The controversy raged between the conservative and the progressive elements, realism and modernism, emotionalism and rationalism. Many of the creative minds in Russia were caught in the crossfire and fell victim to it. However, the disarming beauty of Scriabin's music and his utopian ideals, although not entirely impervious to criticism, provided the composer and his legacy with a certain inviolability which would guarantee his survival within a highly unstable, metamorphic environment. The period covered in the dissertation extends from the end of the nineteenth century through the first three decades of the twentieth century, overlapping on occasion the early years of Stalinism. Here, it has been necessary to make certain comparisons with some later musicologists as well as those who were active before, during, and after the early years of the Communist Revolution.

panującego od trzystu lat systemu tonalnego i podążając za innowacjami **Richarda Wagnera** (technika motywów przewodnich) i **Claude'a Debussy'ego**, stworzył **Skriabin** odrębne opus, o znamionach słowiańskich, realizując i kontynuując idee słowianofilstwa w odmienny sposób od **Modesta Musorgskiego** (1839-1881) oraz dokonując przeobrażeń w linii narodowych postulatów **Michaiła Glinki** z *Potężnej Gromadki*.

Uznawany jest obecnie za jednego z prekursorów muzyki XX-wiecznej, w tym techniki dwunastodźwiękowej, orientacji elektronicznych i techniki kolażu (jego wpływ zaznacza się m. in. w twórczości **Charlesa Ivesa**⁴). Jego świat stanowi ostatnie ogniwo romantyzującej ewolucji artystycznej w muzyce rosyjskiej przed rewolucją. Wywarł znaczny wpływ także na pierwszą dojrzały okres twórczości **Karola Szymanowskiego**, wyzwalającego się wówczas spod wielowiekowych implikacji germańskich⁵.

Plasował się **Skriabin** w ożywczym nurcie awangardowym, objawionym jednocześnie w kręgach rosyjskim i francuskim,⁶ stanowiącym wyzwanie dla trwającej blisko półtora wieku dominacji muzyki niemieckiej⁷. W dzisiejszej muzykografii twórczość jego, w II połowie XX wieku zapomnianą wskutek dominacji prądów scjentystycznych, stawia się w jednym szeregu z wybitnymi nowatorami przełomu XIX i XX wieku (**C. Debussy**, **G. Mahler**, **R. Strauss**), eksponując jego „highly romantic vision”⁸, kreatywną, symboliczną i mistyczną odmianę wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*⁹ w znaczeniu kontynuacji misterii orfickich, dionizyjskich i misterii eleuzyjskich czy pojmowanie sztuki w funkcji religii¹⁰. Przeszedł do koncepcji atonalności z przeciwnych kierunków niż niemiecki kompozytor **Arnold Schoenberg**.

Autor omawia twórczość **A. Skriabina** w kontekście prądów słowianofilstwa i okcydentalizmu, wątek przyjaźni z filozofem ks. **Sergiejem Trubeckim**, wpływy **W. Sołowiowa** i **W. Iwanowa**, aż po wypowiedzi **G. Plechanowa** i **A. Łunaczarskiego** na temat dzieła kompozytora.

4 J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude Palisca, *A History of Western Music*, New York – London 2010, s. 853.

5 **Skriabin** nie stworzył „szkoły”, lecz jego idee kontynuowali muzycy rosyjscy: **Jurij Gołyszew** (pierwotny system dodekafoniczny), **Nikołaj Obuchow** (1892-1954, „harmonia absolutna”), w tej linii też: nowe systemy dźwiękowe **Nikołaja Rośławca** i **Iwan Wiszniegradzkiego** (1893-1979), instrumenty typu *clavier a lumiere* (Lichtmaschine **L. Moholy-Magy**, 1920, optofonium **H. Goepferta**, 1926, *clavilux* **T. Wilfreda**, musiscope **N. Schoeffera**, 1960, technologia komputerowa) oraz twórczość malarzy: stowarzyszenie Association des Artistes Musicalistes w Paryżu (1932) – postulat umuzycznienia sztuk plastycznych, za: Tomasz Baranowski, op. cit.

6 Np. związki francuskiego kompozytora **Erika Satie** ze stowarzyszeniem różokrzyżowców, elementy satanistyczne u **Ch. Baudelaire'a**, religia sztuki **S. Mallarme'go** oraz w Niemczech - **Stefana George'go** (George-Kreis).

7 Niemniej jednak początkowe jego utwory pozostają pod wpływem nieodległych w czasie mistrzów (**Chopina** – utwory fortepianowe), **Sergiusza Rachmaninowa** (*Koncert fortepianowy*) czy **Piotra Czajkowskiego** (*I Symfonia*),

8 Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York – London 1991, s. 54-61.

9 Gerald Abraham, *The Apogee and Decline of Romanticism 1890-1914*, w: *The Modern Age 1890-19160*, ed. Martin Cooper, Oxford Univ. Press London – New York – Toronto 1974, s. 33-37.

10 Zofia Lissa, *Historia muzyki rosyjskiej*, Kraków 1955, rozdz. XXI **Aleksander Skriabin** i rosyjscy moderniści, s. 426-450.

Pozostając początkowo pod wpływem filozofii **Fryderyka Nietzschego** i **Arthura Schopenhauera**, także w kręgu idealistycznej filozofii jenańskiej (**F. W. J. Schelling**)¹¹ i myśli **G. W. F. Hegla**, stworzył własną wersję teorii muzyczno-estetycznej, zespoloną i zwieńczoną muzyką teozofię sztuki¹², według której ma ona przekształcać rzeczywistość, doprowadzać słuchacza do ekstazy w celu ustanowienia nowej harmonii świata obok naśladowania kosmicznej gry żywiołów, to znaczy dążyć do uszlachetnionego stanu, oczyszczonego; sztuka ma pełnić rolę synkretycznego i intelektualno-religijnego misterium, złożonego z muzyki, tańca, zapachów i światła¹³, ma umożliwić obcowanie z światem nadprzyrodzonym i stanowić najwyższą formę poznania z nadrzędną rolą artysty, zbawiającego świat siłą swojej tytanicznej, prometejskiej woli (tu nasuwa się analogia z późniejszymi o 70 lat intencjami niemieckiego kompozytora współczesnego **Karlheinz Stockhausena**). **Skriabin** uważał się za mesjasza sztuki i religii zarazem, twórcą, który posiada atrybuty boskości¹⁴.

Na jego teorię miała wpływ także przyjaźń z ks. **Sergiuszem Trubeckim**, filozofem idealistą, mistykiem (jego zespolenie myśli **Hegla** z niechrześcijańskim systemem religijnym **Władimira Sołowiowa**, głoszącego integrację nauki i religii, ideę teurgii, koncepcję mistycznej ekstazy). **Skriabin** uczęszczał na zebrania Towarzystwa Filozoficznego w Moskwie, a wszystkie te lektury i poczynania w decydujący sposób zainspirowały go w kształtowaniu jego systemu intelektualno-mistycznego.

Oglądu jego sztuki opartej na „idealistyczno-mistycznej koncepcji filozoficznej” i „egzaltowanym emocjonalizmie”¹⁵ dokonała szczegółowo **Zofia Lissa** w swojej monografii, konstruując ją na panujących wówczas zasadach teorii marksistowskich w sztuce, aczkolwiek analiza ta pozostaje w większości do dzisiaj poprawna merytorycznie w zakresie poglądów muzykologicznych. Zgodnie z tymi poglądami rysuje się, nie całkiem niewłaściwie, postać twórcy oderwanego od rzeczywistości, maniackalnego egotyka, kapłana nowej religii, nie pozbawionego skłonności satanicznych zarazem.

Już same tytuły jego symfonii i poematów są symptomatyczne, ujawniające prezentowany przez kompozytora program filozoficzno-estetyczny, realizowany poprzez niezwykłą rafinację środków brzmieniowych zdominowanych przez myślenie kolorystyczne: *III Symfonia c-moll Le divin poeme*

11 Także teorię **Wilhelma Wundta** (1832-1920), psychologa (woluntarystyczna teoria psychologii, metafizyka spirytualistyczna, trzy fazy poznania) oraz historiozofię heroizmu i indywidualizmu **Thomasa Carlyle'a** (1795-1881).

12 Wraz z symboliką liczbową, np. konstruktywna rola tetraktysu pitagorejskiego w *Poemacie Ekstazy*, przestrzeganie „złotego podziału” (*Prometeusz*).

13 Swe poglądy artystyczno-filozoficzne sformułował w *Fantazjach prometejskich*, wyd. Stuttgart 1924.

14 Szkice do projektowanego misterium (p. przyp. 35) *L'Acte Prealable* (1914-1915) z akordami dwunastodźwiękowymi; dwie fundamentalne idee jego systemu: zasada powszechnych analogii i powszechnej wibracji o źródle ze *Szmaragdowej Tablicy Hermesa Trismegistosa*, w sferze muzyki: poszukiwanie divina proportio formy muzycznej, zamkniętego systemu harmonicznego, synestetycznej prezentacji dzieła muzycznego jako ekstatycznego misterium. za: Tomasz Baranowski, op. cit. .

15 *Cały jestem pragnieniem nieskończonym. Listy. Aleksandr Skriabin*, wybór i przekład Jadwiga Ilńska, Kraków 1976.

(1904)¹⁶, z mottem nieśmiertelnego **Tristana**¹⁷, *Le Poeme de l'extase* (1908)¹⁸, *Vers la flamme* na fortepian (1914) antycypujący atonalność i najsłynniejszy *Promethee*, *Le Poeme du Feu* na orkiestrę, chór i organy, czyli *V Symfonia* (1908-1910)¹⁹, będący exemplum syndromu correspondance des arts (realizowany wspólnie z ruchomymi efektami kolorów, zsynchronizowanymi na zasadzie odpowiedniości z jednostkami przebiegu muzycznego oraz zjawiskami zapachowymi)²⁰.

Ideę fuzji sztuk w „duchu” **Wagnera**, ale na podkładzie związku z religią i filozofią²¹, ideę ogłoszoną za **W. Iwanowem**, zainspirowanym teoriami **F. Nietzschego** (odnowienie kultu **Dionizosa** w formie misterium, zjednoczenie epepej, tragedii i misteriów na bazie wiodącej roli muzyki, najlepiej odsłaniającej symbol) objawił kompozytor już w *II Symfonii* (1901), co zostało pogłębione we wspomnianej jednoczęściowej już i monotematycznej *III Symfonii* „*Boski poemat*”, dzieło – misterium, objawiającym idee panteizmu i jedności w ramach uniwersum²². Kulminacją jego przesłania jest *V*

16 Program autorstwa **Tatiany Schloezer**.

17 **Richard Taruskin**, w: Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, Oxford Univ. Press 2010, t. IV, chapt. 4. *Extinguishing the “Petty I”. Transcendentalism I. Scriabin, Messiaen*, s. 191-242 (208). Określenie “petty” w znaczeniu “the extinction or dissolution of the individual ego” (s. 213).

18 Przykład erotyki muzycznej, o symbolice narodzin i śmierci, jednoczęściowy poemat, natchniony także ideami **F. Nietzschego**, napisany podczas okresowej fascynacji kompozytora ruchem socjalistycznym i teoriami **Marksa** (znajomość z **Georgijem Plechanowem**); uważał socjalizm za etap przejściowy w historii ludzkości.

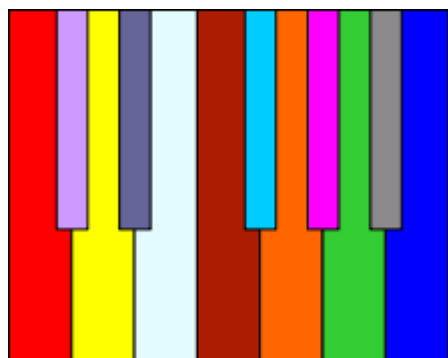
19 Hybryda gatunkowa (poemat symfoniczny, symfonia, kantata, koncert – partia fortepianu, spektakl multimedialny), akord tu sformułowany nosi nazwę „akord prometejski”, określony przez jego ucznia **Leonida Sabaniejewa** w 1912 r. akordem mistycznym, o tym akordzie sam twórca mówił „chord of the pleroma” (R. Taruskin, op. cit., s. 216; to grecki termin gnozy „pełni boskiego Bytu” – Encyklopedia PWN <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo.php?id=3958136>); w utworze tym wprowadzony został także specjalny clavier a lumiere (wynalazek **W. Rimingtona** w Anglii w 1895 r., tzw. chromole **P. S. Millara** z USA). Pierwsze wykonanie *Prometeusza* z zastosowaniem “światlnego fortepianu” miało miejsce dopiero w 1915 roku w Nowym Jorku, już po śmierci kompozytora, w Rosji – w 1962 roku. O związkach kompozytora z **W. Kandinskim**, przynależności do kręgu teozofii obydwóch artystów, wyznawaniu idei **Prometeusza**, syntezy sztuk i kosmogonii sztuk: I. L. Vanechkina; B. M. Galejev, „Prometheus”: Scriabin + Kandinsky, „Leonardo”, Vol. 31, No. 3 (1998), s. 183-184; Jurij Aleksejewicz Pravidjuk, *Musical Light-Painting and the Phenomenon of Form-Movement*, „Leonardo”, Vol. 27, No. 5, *Prometheus: Art, Science and Technology in the Former, Soviet Union: Special Issue* (1994), s. 379-381 (o syntezie sztuk na bazie wątków prometejskich I o dziejach techniki muzycznego malarstwa z dźwiękiem).

20 *I Symfonia* (1900) 6-częściowa z fugą i chórem i solistami w finale do własnych słów – *Hymn do sztuki*; *II Symfonia* (1901), 5-częściowa, monumentalna, nawiązująca do opusu **Czajkowskiego** oraz **Lisza** i **Wagnera**, jak też do idei **F. Nietzschego**, o ogólnej wymowie optymistycznej (finał). Jest ponadto autorem 10 sonat fortepianowych, w tym sonaty 2. *Sonata-Fantasia*, sonaty 7. *La messe blanche*, 9. *Sonata La Messe noire* (sonata II i IV 2-częściowe, od V sonaty są to 1-częściowe poematy fortepianowe w stylu symfonicznym, III Sonata z podtytułem *Stany duszy*, p.: Dietrich Kaemper, *Die Klaviersonate nach Beethoven von Schubert bis Scriabin*, Darmstadt 1987, s. 219-246; Jolanta Bauman-Szulakowska, *Forma sonatowa w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. Przegląd historyczny i analityczny. Wiek XIX – sonaty fortepianowe i utwory kameralne*, Katowice 1999, s. 36-38; Susanna Garcia, *Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas*, „19th-Century Music”, Vol. 23, No. 3 (Spring, 2000), pp. 273-300), jedyne koncertu fortepianowego fis-moll, etiud fortepianowych, mazurków, impromptu wzorem **Chopina**.

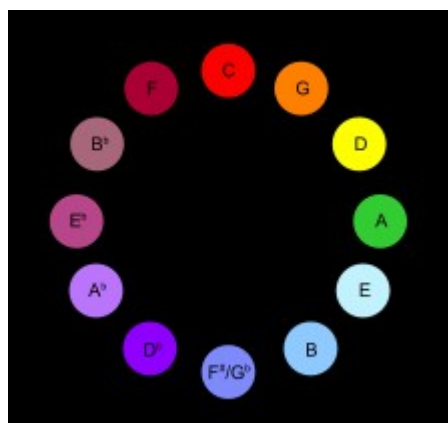
21 Leonid Sabaniejew, S. W. Pring, *Scriabin and the Idea of a Religious Art*, „The Musical Times”, Vol. 72, No. 1063 (Sep. 1, 1931), s. 789-792.

Symfonia „Prometeusz” – swoisty akt liturgiczny nowej religii, introdukcja klimaktycznej ekstazy, kosmogoniczna wizja zwycięstwa ducha, model „totalnego dzieła sztuki” o symbolice koloru²³.

Skriabin nie był jednak obdarzony talentem synestezji, miał natomiast wyjątkowy słuch; swoje wywiedzione właśnie z teozofii i z modnych wówczas nowych założeń akustyki i optyki wyobrażenia dźwięków i kolorów skutkowały przyporządkowaniem konkretnych wysokości dźwiękowych do odpowiednich kolorów.



Przyporządkowanie kolorów klawiszom w ramach oktawy w fortepianie świetlnym zaprojektowanym przez Skriabina



Koło kwintowe ukazujące relacje między kolorami

Zakotwiczone początkowo w specyfice chopinowskiej dzieło okazało się w swej specyfice estetyzujące, dla którego warstwa muzyczna stanowiła jeden z elementów składowych; dzieło o typowo wschodniej zarazem statyce przebiegu i o nasilonej emocjonalności, zgodnie z „duchem” słowiańskości. Nastroje te, mistycyzujące lub też, inaczej odczytywane, erotyzujące, odsłaniają swoje źródła bądź w charakterystycznych dla zachodniego fin de siècle’u orientacjach dekadencckich, symbolizmu i przeciwstawnego mu parnasizmu, a równie dobitnie są uzewnętrznieniem specyficznych, rosyjskich prądów myślowych przełomu wieków.

22 Symboliczne tytuły części: *Luttes*, *Voluptes*, *Jeu divin*, (cz. I *Lento*) pojmowane jako rozwój ludzkości przez walkę, rozkosz i boska gra .

23 Po tej symfonii **Skriabin** przekroczył już na stałe dawne granice harmonii w kierunku atonalności.

Skoro stosuje się do jego świata ekstremalnej wrażliwości przybliżenie zasad teozofii²⁴ i okultyzmu, ukształtowanych eschatologicznie²⁵ także na podkładzie jego fascynacji filozofią hinduską (studia nad sanskrytem)²⁶, obok infiltracji parnasizmu i mistycyzującego rosyjskiego symbolizmu, którego stanowił centrum²⁷, nurtu pokrewnego z francuskim²⁸ - należy się bliższe zbadanie okoliczności powstawania jego dzieła, zgodnie z intertekstualnymi tendencjami współczesnej humanistyki na bazie metod hermeneutycznych.

Jego duchowa i intelektualna aktywność odpowiadała na dogłębne metamorfozy ideowe tamtejszej epoki, na schyłek neoromantyzmu i nowe formacje myślowe (m. in. oddziaływanie teorii **Z. Freuda**, tendencje do ezoterycznych spekulacji, okultyzmu, do tworzenia sekt parareligijnych, odrodzenie ruchu różokrzyżowców²⁹)³⁰, co dokonywało się na podłożu burzliwych przemian społeczno-politycznych. Muzykę traktował kompozytor jako środek transformacji świata i człowieka, całej ludzkości, w roli wyższego poziomu świadomości w celu „the celebration of a collective joy”³¹; jego wiara w swoje posłannictwo pozostawała niezachwiana i coraz bardziej intensywna, od 1900 roku poczynawszy, od pojawienia się wyraźnych nastrojów katastroficznych. Miał jednak świadomość, iż ludzkość nie jest jeszcze gotowa do takich zadań.

Inspiracją dla jego poczynañ twórczych była z jednej strony dyskusja ze sławnym kompozytorem rosyjskim, nauczycielem m.in. **Igora Strawińskiego**, **Mikołajem Rimski-Korsakowem** (1907)³², z uprawiającym teurgiczne³³ rytuały, duchowym mistrzem młodszych symbolistów **Wiaczesławem Iwanowem** (1866-1949), poetą mistycyzującym, symbolistą, filozofem³⁴, który określał specyficzną witalność kompozytora jako „poriw”, a samą sztukę uznawał za pokrewną filozofii i religii. Z drugiej zaś strony inspirowały **Skriabina** idee **Madame Heleny Bławatskiej**³⁵, przynależał on do „loges blanches” w Brukseli (1908), a **Jean Delville**, malarz i teozof belgijski i autor projektu okładki do „*Prometeusza*”, zapoznał go z pracami **Rudolfa Steinera**.

24 Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique des origines a nos jours*, Paris 1969, s. 616.

25 „Eschatological torsos” **Richarda Taruskina**, w: Richard Taruskin, op. cit., s. 201.

26 Elliott Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, tłum. Justyna Chęsy-Parda, Jacek Lesiński, Agnieszka Kubiak, Inowrocław 2009, s. 143, tu s. 143-148 analiza warsztatu kompozytora.

27 O wpływie dzieła **A. Skriabina** na **Borisa Pasternaka** i **W. Iwanowa** (*Reminiscence of A. N. Scriabin*, 1915, Ed. 1937), o ścisłych związkach kompozytora z rosyjskim symbolizmem, o jego idei syntezy sztuk i erotyzmie w: Ralph E. Matlaw, *Scriabin and Russian Symbolism*, „*Comparative Literature*”, Vol. 31, No. 1 (Winter, 1979), s. 1-23.

28 Gerald Abraham, op. cit.; p. twórczość F. Dostojewskiego, **M. Lermontowa**, **A. Puszkina**, myśl filozoficzna **Lwa Szestowa**.

29 *Manifest różokrzyżowców 1892* **Sar Josephina Peladana**; p.: Dmitrij Miereżkowski, *O przyczynach upadku i o nowych teczach soweriemiennoj russkoj literatury*, w: Zbigniew Barański, Jerzy Litwinow, *Rosyjskie manifesty literackie*, cz. I, Poznań 1974.

30 Ponadto m. in.: Zakon Martynistów we Francji, Zakon Iluminatów obok rozkwitu w Europie łód, w tym angielskie i irlandzkie obrządku swedenborgiańskiego.

31 Robert P. Morgan, op. cit., s. 61.

32 Wpływ także **Aleksandra Mozera**, który wymyślił kolorowe organy (Hugh Macdonald, op. cit.).

33 Idea teurgii przejęta z myśli **W. Sołowiowa**.

Pomijając uwarunkowania dzieciństwa (osierocony przez matkę i po powtórny ożenku ojca wychowywany u dalszej rodziny w kobiecym środowisku), wskazać w tym momencie trzeba na oddziałujących wówczas w Rosji szereg prądów myślowych, których odwzorowaniem w dźwięku stało się właśnie dzieło **Aleksandra Skriabina**. Uważa się kompozytora jako przedstawiciela tzw. rosyjskiego symbolizmu „srebrnego wieku” (**Michaił Artsybaszew**, **Konstantin Balmont**, **Walerij Briusow**³⁶, **Aleksander Dobrolubow**, **Zinaida Gippius**, **Wiaczesław Iwanow**, **Michaił Kuzmin**, **Fiodor Sołogub**³⁷), rosyjskiego dekadentyzmu, osadzonego m. in. na komponentach religijnych i micie³⁸ (symbolistyczne koncepcje mitu **W. Iwanowa** – misterium jako dopełnienie mitu). Był ten prąd wartością odmienną od symbolizmu francuskiego, objawił się w rosyjskiej sztuce tego okresu³⁹ poprzez myśl **Nikołaja Minskiego** (1884) i **Dmitrija Miereżkowskiego** (1866-1941)⁴⁰. Wpływ tej orientacji był znaczny pomimo jego zagaśnięcia w latach dwudziestych XX wieku⁴¹.

Druga generacja rosyjskiego symbolizmu, umiejscowiona głównie w St. Petersburgu i w środowisku francuskiej emigracji rozkwitła w pierwszej dekadzie XX wieku dzięki ekumenicznej teorii **Władimira Sołowiowa** (1853-1900)⁴² i stała się sławna za sprawą dzieła **Aleksandra Błoka** i **Andrzeja Białego** (*Symfonie w prozie*)⁴³, którego poznał Skriabin w 1905 r.; kompozytor przejął koncepcje mitu **W. Iwanowa** w usytuowaniu właśnie **Białego** (misterium jako synteza wszystkich form z muzyką na czele, która jest najbardziej duchowym medium artystycznym).

34 *Testament symbolizmu*, 1910; jego system realibus ad realicra (from the real to the more real, R. Taruskin, op. cit., s. 217). Według **Iwanowa** trzy cechy nowej rozszerzonej wrażliwości: poezja jako źródło intuistycznego poznania i symbole jako środki realizacji tego poznania, samookreślenie poety jako osobowości nośnika zewnętrznego słowa, organu duszy świata oraz symboliczna energia słowa (Zbigniew Barański, Jerzy Litwinow, op. cit., s. 222). W tym systemie mieści się także znamienna ewolucja rodzaju harmoniki **Skriabina** (od diatonicznej do nowej rzeczywistości równomiernej dwunastodźwiękowości i atonalności).

35 Z inspiracji teorii **H. Bławatskiej** i „*Tako rzecze Zaratustra*” **Fr. Nietzschego** zrodziła się koncepcja wizjonerskiej nieskończonej pracy teoretyczno-muzycznej kompozytora (w ramach tego preludia op. 74 ze strukturą tzw. akordów agregatów) *Mysterium*, rodzaju testamentu twórcy i „opery filozoficznej”, pozostałej w szkicach i zakładającej syntezę różnych sztuk – muzyki, tańca, poezji, kolorów i zapachów. Owo misterium, „kosmiczna liturgia”, forma misji duchowych przewodników ludzkości, oddających się samoofierze w celu wyzwolenia świata, echo **Wagnerowskiego Parsifala**, zapowiedź XX-wiecznego happeningu (plan trwania przez 7 dni i nocy, bez widzów, tylko w ramach uczestnictwa), miała być wykonana w specjalnej świątyni; w ostatnich latach życia zamierzał kompozytor kupić w Indiach teren pod budowę takiej świątyni w celu wystawiania swoich dzieł; p.: Manfred Kelkel, *Les esquisses musicales de l'Acte Préable de Scriabine*, „*Revue de Musicologie*”, T. 57e, No. 1er (1971), s. 40-48; Tomasz Baranowski, op. cit..

36 *The Fiery Angel* jako libreto opery **Sergiusza Prokofiewa** o tym samym tytule.

37 *The Petty Demon*, 1902.

38 Eleazar Mielecki, *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancygier, Warszawa 1981, s. 33-36 i nn.

39 WWW. Russian Symbolism. Wikipedia: Pierwsze wpływy to: irracjonalna i mistyczna poezja i filozofia **Fiodora Tiutczewa** i **Władimira Sołowiowa**, powieści i idee **Lwa Tołstoja**, filozofia **Artura Schopenhauera** i **Fryderyka Nietzschego**, z drugiej strony dekadencja sztuka **Stephana Mallarmego**, **Paula Verlaine'a** i **Charlesa Baudelaire'a** obok klimatu dramatów **Henrika Ibsena**.

40 Manifest *O przyczynach upadku i o nowych tencjach współczesnej rosyjskiej literatury*, 1893.

41 Znaczenie ponadto **Innokentego Anieńskiego** dla późniejszego akmeizmu.

42 Też: **Wiaczesław Iwanow** - Klub Dionizyjski w St. Petersburgu, **Maksimilian Wołoszyn**, **Jurgis Baltrusaitis**, przyjaciel **A. Skriabina** (Litwa).

Charakterystyczne dla tej poezji katastroficzne nastroje, fascynacja tajemnicą istnienia, apoteoza sztuki jako medium treści mistycznych i nośnik symboliki teurgicznej oraz idee eschatologiczne tak są zbliżone do klimatu utworów **Skriabina**, jak i pełnią rolę przygotowania do faktu akceptacji przez awangardowych poetów nowego przełomu październikowego; kompozytor na fali owych mistycznych uniesień pojmował wybuch wojny w 1914 r. jako początkowy krok w kierunku „kosmicznej regeneracji”⁴⁴.

Wskazać należy na trwałe w latach 1840-1870 literackie orientacje słowianofilstwa, nawiązujące i postulujące narodowe tradycje (**Konstantin S. Aksakow, Aleksiej S. Chomiakow, Iwan W. Kirejewski, Jurij F. Samarin**), kierunki przeciwstawne do kanonów zachodniej kultury, zaktywizowane zwłaszcza po wojnie krymskiej (1853-1856) i przeradzające się w panslawizm.

Kompozytor należał do Moskiewskiego religijnego Towarzystwa Filozoficznego (1898), stanowiącego awangardę poetycką z akcentem na teologiczne tej sztuki pojmowanie, w 1905 r. zapoznał się z założeniami myśli teozoficznej, mistyczną doktryną próbującą pogodzić chrześcijaństwo z transcendentalną religią Azji, zwłaszcza hinduizmem i buddyzmem⁴⁵ na podkładzie medytacji i symboliki prometejskiej w celu oświecenia uwalniającego duszę, mogącą się cieszyć wiecznym zjednoczeniem z boskością; sztuka w tym kręgu pełniła rolę medium gnostyckiej rewelacji⁴⁶. Teoria ta została zapoczątkowana przez **Helenę Bławatską** (1831-1891)⁴⁷, która wraz z **Henry Steel Olcottem** w 1875 r. założyła w Nowym Jorku (potem w Madrasie) Towarzystwo Teozoficzne⁴⁸.

Z nowymi teoriami zetknął się **Skriabin** podczas długiego tournée koncertowego po Europie (1903-1909) i pobytu w Paryżu, gdzie jedną z najważniejszych i najbliższych postaci od 1902 r. był **Boris de Schloezer** z Witebska niemieckiego pochodzenia (1884-1969), krytyk muzyczny, pisarz, tłumacz i autor książki o **Skriabinie**⁴⁹, prawdziwy „świadek epoki”⁵⁰, interpretator jego twórczych poczynąń i autor programu do Symfonii „*Boski poemat*”. Jego intelektualna, stymulująca rola w

43 Sztuka była dla niego drogą do poznania religijnego, a religia - systemem symboli. Także symbolizm w malarstwie: **Wassily Kandinsky, Michaił Wrubel, Wiktor Borisow-Musatow, Michaił Niestierow, Nicholas Roerich**; bliski symbolizmowi teatr **Antoniego Czechowa** i **Wsiewołoda Meyerholda**, teoria teatru **Nikołaja Ewriewinowa**.

44 Hugh Macdonald, op. cit.

45 Encyklopedia Wiem, <http://portalwiedzy.onet.pl/29773>, teozofia,haslo.html., obok orientacji androgynicznych.

46 Richard Taruskin, op. cit., s. 210-203.

47 „Biblia” teozofii to jej autorstwa : *The Secret Divine* (1888) , wersja francuska *La doctrine secreta*. I-VI (1900-1910), *Le Clef de la Theosophie*, Szereg wtajemniczeń i trójetapowa ścieżka (oczyszczenie, oświecenie i zjednoczenie się z Bogiem, tzn. etapy próby, świętości o czterech stadiach i wyzwolenia, zbawienia, dojście do stopnia Mistrza, nadczłowieka; elementy chrześcijańskiego altruizmu i pokrewieństwa z męskim wolnomularstwem doprowadzające do zespolenia teozofii z lożą od 1904 – loża mieszana damsko-męska w Amsterdamie).

48 Nurt światopoglądowy o charakterze okultystycznym, głoszący możliwość poznania tajemnic świata boskiego za pomocą szczególnego oświecenia, które uzyskują wybrani ludzie przez ezoteryczną inicjację, powołując się na misję powierzoną jej przez ukrytą w Himalajach hierarchię mędrców rządzących światem (tzw. mahatmów), głosiła ona istnienie bezosobowego bóstwa, wiecznych cykli natury, reinkarnacji, prawa karmana i możliwości uzyskiwania mocy paranormalnych — koncepcji przejętych z hind. i buddyjskich tradycji religijnych dostosowanych do wrażliwości ludzi Zachodu, jej następczyni, **A. Besant**, powiązała te poglądy z gnostycką interpretacją chrześcijaństwa (m.in. przyjęła, że **Chrystus** jest boską siłą wyższą, która zamieszkała w Jezusie, będącym jako wybitny okultysta jednym z nauczycieli ludzkości). Teozofia była na przeł. XIX i XX w. źródłem inspiracji większości nurtów ezoterycznych (m.in. antropozofii **R. Steinera** (1861-1925), w: Encyklopedia multimedialna XX wiek, PWN nr 17, 2001; **Annie Besant** (1889), także mieszkająca w Indiach (*Wtajemniczenie czyli droga do nadczłowieczeństwa*, Warszawa 1928, bez tłum.)).

emigracyjnym środowisku rosyjskim we Francji, a przede wszystkim jego wpływ na **Skriabinę**, były nie do przecenienia (na emigracji od 1921 r., związek z „*La Revue Musicale*” **Henri Prunieres’a**, potem z „*Nouvelle Revue Française*”) ⁵¹. Istotna w całym systemie estetyki **Schloezer** jest, jak pisze **Michał Bristiger**, perspektywa **Husserlowska** (immanentny sens formy muzycznej, odrzucenie opisu muzyki poprzez pozamuzyczne asocjacje i roli tej sztuki w odmalowywaniu uczuć, pojęcie „ja mitycznego”), a w związku z tym znamienita dla późniejszego rozwoju semiotycznej myśli o utworze (**Jean-Jacques Nattiez**) potrójna konstrukcja artystycznej prekoncepcji (idea konkretna, forma i mīt, czyli stanowisko słuchacza, struktury wewnętrznej dzieła i kompozytora).

Istotna jest także w tym obrazie postać szwedzkiego mistyka -wizjonera **Emanuela Swedenborga** (1688-1772) ⁵², u którego specjalnej funkcji nabiera postać Wielkiego Człowieka Homo Maximusa. Znany jest jego wpływ na przesłanie *Zbrodni i kary* oraz *Braci Karamazow* **F. Dostojewskiego**, a także teorie syntezy sztuk. Do jego idei nawiązywał **Włodzimierz Sołowiow** (1853-1900), który także miał okres fascynacji teozofią **H. Bławatskiej**.

Wspomnieć ponadto trzeba „**Mikołaja Bierdiajewa** (1874-1948) ⁵³, który również chętnie nawiązywał do starożytnej gnozy, tradycji kabalistycznej, ale przede wszystkim kontynuował rozważania podjęte przez **Jakuba Boehmego** oraz **Swedenborga**. Tak jak **Swedenborg** uważał on, że człowiek symbolizuje mikrokosmos i mikrotheos, ponieważ jest to podstawowa prawda poznania człowieka i podstawowa prawda zakładająca możliwość poznania... Definiował człowieka jako nie tylko byt świata przyrody, ale jako byt istniejący w tym świecie, a pochodzącym nie z tego świata. Stąd ten jego absolutystyczny antropocentryzm przeciwstawiał się poznaniu naukowemu. Przekonany był o tym, iż jedynie w antropologicznej i mistycznej filozofii ukryta została prawda o związkach człowieka z innymi planami bytu. W tej idei widział filozof najpełniejszy wyraz chrześcijaństwa” ⁵⁴.

Idee te w pełni odzwierciedlają charakterystyczny klimat fin de siècle’u, rosyjskiego przełomu epok, zanurzonego w ezoterycznych ewolucjach myślowych, kazuistycznych, napiętnowanych ponadto specyfiką rosyjskiej „duszy”. Znaczące jest dla niej negatywne wartościowanie zachodu ⁵⁵, który uosabia spuściznę cywilizacji rzymskiej oraz takie kanony, jak liberalizm, racjonalizm, umowa społeczna i prawo zewnętrzne. Są one całkowitym przeciwieństwem Rosji, odwiecznej ostoji mocnej swoją prawdą wiary, wszelkie zaś „próby zaszczepienia go (liberalizmu) Rosji mają prowadzić jedynie do wypaczenia rosyjskości i oderwania od genezy” ⁵⁶.

49 *Scriabin, artist and mystic*, 1919, ed. w Berlinie 1923, obecnie: tłum. z ros. Nicolasa Slonimsky’ego, esej wstępny Mariny Scriabiny (córkę), Oxford 1987. Jego siostra **Tatiana** stała się w atmosferze skandalu obyczajowego drugą żoną **Skriabina**. Z tego związku narodził się muzycznie uzdolniony syn **Julian**, który w 1911 r. w wieku 11 lat utopił się w Dnieprze koło Kijowa.

50 Michał Bristiger, *Boris de Schloezer (118-1969) – świadek epoki*, w: „*Res Facta Nova*” 3 (12). *Teksty o muzyce współczesnej*, Poznań 1999, s. 83-89.

51 Autor ważnej monografii o **I. Strawińskim** (1929) oraz m. in. książki *Problemy muzyki współczesnej* (1959) napisanej razem z **Mariną Scriabine**, gdzie w sposób proroczy krytykuje powszechną wówczas muzykę serialną; przekłady i komentarze rodzimych pisarzy; znawca jego twórczości to **Pierre Souvtchinsky** (1892-1985), ukraiński pisarz muzyczny i pianista.

52 Olga Jabłonko, *Swedenborgiańskie wątki w literaturze i filozofii rosyjskiej XIX i XX wieku*, za: WWW. filozofia rosyjska.uz.zgora.pl.

53 P. też: Agata Muszyńska, *Rosyjski renesans kulturowy początków XX wieku oczami Mikołaja Bierdiajewa*, „*Pisma Humanistyczne*”, Katowice 2010, zesz. VII, s. 25-36.

54 Olga Jabłonko, op. cit.

55 Jerzy Faryno, Andrzej Lazari, w: *Mentalność rosyjska. Słownik*, red. Andrzej de Lazari, 1995: http://niniwa2.cba.pl/mentalnosc_rosyjska.htm.

Ów fenomen „duszy rosyjskiej” zawiera explicite pierwiastek mistyczny, niemożliwy do kategorycznego zdefiniowania; warunkiem sine qua non tego syndromu jest tajemniczość i wyjątkowość, brak zgody na kompromis obok współgrania zasady coincidentio oppositorum (np. bezgraniczna swoboda i serwilizm, anarchia i despotyzm), przenikających się nawzajem i prowadzących do mesjanistycznego i totalnego rozwiązania dla świata w kategoriach „nieskalanego w swej czystości prawosławia”⁵⁷. Fundamentem takiego rozumowania jest odwieczne przekonanie o Świętej Rusi, „duchowym ideale królestwa prawdy i sprawiedliwości, miłości i dobra, wedle którego należy odbudowywać Ruś historyczną. Misją Moskwy - Trzeciego Rzymu jest obrona i zachowanie czystości Prawdy Bożej, niesienie jej wszystkim narodom...”⁵⁸.

Skoro **Boris Pasternak** określił początek XX wieku jako erę **Skriabina**⁵⁹, znacząca jest więc w tych kontekstach refleksja nad twórczością **Aleksandra Skriabina**, nad tym opus nacechowanym „rosyjską duszą” i będącym artystycznym odwzorowaniem myśli jego epoki. Symptomatyczna rysuje się także pozycja kompozytora w świetle późniejszych kierunków rozwoju sztuki muzycznej, na które to orientacje miał znaczny, proroczy i inspirujący wpływ. Charakterystyczna i paradoksalna zarazem jest linia ewolucyjna w ramach której z obu stron europejskiej sceny, francuskiej i rosyjskiej (**A. Skriabin**, **C. Debussy**, francuska *Grupa Sześciu*), dokonano się zaprzeczenie, nie bez przyczyny metamorfozy dzieła **Wagnera**, dominujących od XVIII wieku germańskich tendencji w muzyce.

Kolejne orientacje sztuki dźwięku, wywodziły się już z tych innowacyjnie rozumujących kręgów (francuski neoklasycyzm uformowany w końcu XIX wieku jako reakcja na opus **Wagnera**, ożywczy i konstruktywny neoklasycyzm kultury rosyjskiej **Igora Strawińskiego**, **Sergiusza Prokofiewa** i **Dymitra Szostakowicza** obok niemieckiego neoklasycyzmu **Paula Hindemitha**). Niemiecka mentalność raz jeszcze odrodziła się w postaci dodekafonii, która okazała się być ostatecznym zmierzchem tego typu myślenia, aż do momentu powstania nowych formacji scjentystycznych II połowy XX wieku. **A. Skriabin** na tym tle jest postacią klimaktyczną romantyzmu i neoromantyzmu, sumując tak tendencje narodowe swoich poprzedników, jak i, wedle swojego przesłania, pełni rolę proroka nowatorskich tendencji.

56 Ibidem.

57 Marian Broda, w: *Mentalność rosyjska*,,, op. cit.

58 Andrzej Lazari, w: Ibidem.

59 Ralph E. Matlaw, op. cit.