

Levon Akopian (Hakobian)

Państwowy Instytut Nauk o Sztuce, Moskwa

Droga do Pleromy¹: język harmoniczny późnego Skriabina

Skriabin zdecydował się odejść od harmoniki tonalnej niemal równocześnie z Schönbergiem, przy czym ideowe zasady wyboru w przypadku obu kompozytorów były do pewnego stopnia zbieżne. Od drugiej połowy pierwszego dziesięciolecia XX wieku zarówno Skriabin jak i Schönberg poważnie zainteresowali się modnymi wówczas kierunkami okultystycznymi i nowy język muzyczny był im potrzebny do ucieśnienia ponadzmysłowych ezoterycznych treści, niewyraźnych środkami tonalności tradycyjnej. Z oczywistych względów nie możemy tu wdawać się w analizę i ocenę ideowej istoty tych kierunków (w przypadku Skriabina – teozofii Jeleny Bławatskiej, w przypadku Schönberga – psychologii podświadomości, tak popularnej w Wiedniu przełomu wieków, potem także zmodernizowanego „swedenborgiaństwa”); należy jedynie podkreślić, że pierwotnie tzw. atonalność rozumiano jako sposób „mówienia o irracjonalnym i nadnaturalnym”².

Dążenia obu wspomnianych mistrzów od późnoromantycznej tonalności ku temu, co określa się znaczeniowo rozmytym (choć ogólnie zrozumiałym i nawet praktycznie wygodnym) słowem „atonalność”, od dawna znajdują się w polu zainteresowań teoretyków, lecz opisy tego procesu przez

1 W gnostyce Pleroma oznacza pełnię (przyp. red.).

2 Richard Taruskin, *Defining Russia Musically*, Princeton University Press, Princeton & Oxford 1997, s. 358.

przedstawiciele różnych muzykologicznych tradycji i szkół niekiedy zasadniczo różnią się pod względem koncepcji i terminologii. Analiza porównawcza i krytyka alternatywnych punktów widzenia nie wchodzi w zakres niniejszej pracy (tym bardziej, że autor bynajmniej nie pretenduje do znajomości wszystkich koncepcji). Dlatego ograniczymy się zaledwie do opisu ewolucji języka muzycznego Skriabina na najbardziej intrygującym etapie jego twórczości, koncentrując się na momentach istotnie ważnych, nie zakładając uwzględniania wszystkich szczegółów i nie dążąc do szerokich uogólnień, którym dany materiał poddaje się z trudem.

Na początku jednak zakreślmy granice stosowania terminu „atonalność” (w dosłownym tłumaczeniu z greckiego – „nietonalność”). Wiadomo, że Schönberg uważał go za pozbawiony treści i niepoprawny: „[...] jestem muzykiem i nie mam nic wspólnego z tym, co atonalne. «Atonalność» może oznaczać tylko coś niezgodnego z naturą tonu muzycznego”³. Solidaryzowało się z nim wielu wybitnych mistrzów muzyki XX wieku, nie wyłączając Strawińskiego⁴. Jak uważa czołowy rosyjski teoretyk nowej muzyki Jurij N. Chołopow, termin „atonalność» [...] jest swego rodzaju sposobem odżegnania się od konieczności określenia tego, co *jest*, ograniczając się do konstatacji tego, czego *nie ma*”⁵. Z drugiej strony niektórzy znani współcześni badacze traktują go jako rozumiały sam w sobie i nie wymagający żadnych dodatkowych wyjaśnień⁶. Tak czy inaczej zakorzenił się on w języku profesjonalnym na tyle mocno, że jego wykorzystanie do charakterystyki muzyki, wobec której nie dają się zastosować podstawowe kategorie tonalności i modalności – tonika, ciężenie, modulacja, tryb, modus – wydaje się całkowicie naturalne. Atonalność, rozumiana w taki sposób (tj. jednoznacznie „wobec przeciwnego” jako maksymalnie prosta „konstatacja tego, czego *nie ma*”) w równej mierze może się odnosić do najbardziej różnorodnej muzyki: od późnego Skriabina i dojrzałego Schönberga do Cage’a i jego kontynuatorów; wieloparametrowego serializmu, sonorystyki i wszelkich możliwych akademickich odgałęzień postawangardy. Dla wygody celowym będzie ograniczenie zakresu użycia tego terminu do takiej

3 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1922, s. 487.

4 Igor Strawinskij, *Muzykalnaja poetika* [w:] tegoż, *Chronika. Poetika*, Centr gumanitarnych inicjatyw, Moskwa-Sankt Pietierburg 2012, s. 189.

5 Jurij N. Chołopow, *Garmonija. Prakticzeskij kurs. Czast' II. Garmonija XX wieka*, Kompozitor, Moskwa 2003, s. 515-516.

6 Właśnie jako takie „pierwotne”, nie poddające się określeniu pojęcie występuje w traktacie: Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven and London 1973.

muzyki, której organizacja harmoniczna jest wystarczająco skomplikowana i zróżnicowana (jak np. harmonika późnego Skriabina oraz Schönberga, Berga, Weberna – aż do ich przejścia na stronę dodekafonii), a przy tym nie daje się ująć w ramy harmoniki tonalnej i nie jest organizowana według zasady serialnej. W takim porządku dźwiękowym rezygnuje się z dialektyki centrum tonalnego/braku centrum tonalnego oraz struktur nacechowanych wyraźnym tonacyjnym kolorytem.

* * *

Proces odchodzenia od tonalności zajął Skriabinowi trochę czasu i można go prześledzić na materiale kilku przejściowych dzieł. Załączek przyszłej ewolucji ujawnia się łatwo np. w „motywie samoutwierzenia się” – motcie otwierającym *Trzecią symfonię (Boski poemat)* op. 43 (1902-1904). Ogólnie mówiąc, *Symfonia* ta jest całkiem tradycyjna z punktu widzenia formy (odnosi się to zwłaszcza do pierwszej części – *allegro* sonatowego z wolnym wstępem, zbudowanego niemal tak ortodoksyjnie, jak pierwsza część *Symfonii* Francka; w aspekcie układu i wzajemnego stosunku części trzyczęściowy *Boski poemat* również przypomina *Symfonię* francuskiego klasyka, a jej język harmoniczny pod względem stopnia nasycenia alteracjami w niczym nie wykracza poza język dojrzałego Wagnera, późnego Liszta czy Wolfa. Jednak we wspomnianym motcie (przykł. 1 – początek *Symfonii* podano w uproszczonym wyciągu fortepianowym) – niczym „dąb w żółędziu” zawarte są najbardziej istotne elementy harmoniki późnego Skriabina.



Przykład 1. A. Skriabin, *Symfonia Nr 3, Boski poemat*, cz. I, t. 1-3⁷

Uwagę przyciąga przede wszystkim akord z 2-go taktu $A_7-A-asas-des^1-f^1$, którego funkcję trudno uzasadnić w kontekście tonacji głównej c-moll. Łatwo ją natomiast odnaleźć w kontekście tonacji odległej od

7 Przykład sporządzony przez Autora na podstawie wydania: A. Scriabine, *De Divin Poème. Troisième Symphonie*, M.P. Belaïeff, Leipzig 1905.

c-moll o tryton i w trzecim takcie ten podwójnie alterowany akord kwartsekskowy płynnie rozwiązuje się na akord sekskowy Ges-dur. Innymi słowy, współbrzmienie, które mogłoby być przewrotem akordu dominantowego w tonacji C bez tercji i z obniżoną kwintą (w postaci podstawowej wyglądałby on tak: [g-{h}-des-f-a]⁸), traktowane jest jak akord dominantowy w tonacji Ges.

Potwierdzenie bliskiego pokrewieństwa tonacji, znajdujących się w trytonowej współzależności, poprzez enharmonię akordu „węzłowego” (w danym przypadku – poprzez zamianę [g] wstępnego unisonowego motywu na [asas] akordu) – to zasadniczo ważny element języka harmonicznego Skriabina ze środkowego okresu twórczości. Wśród innych charakterystycznych momentów danego fragmentu wymieńmy: początek wstępnej (unisonowej) frazy od dźwięku alterowanego (II stopnia) oraz to, że cała struktura wysokości dźwięków tej frazy, z wyjątkiem jednego pomocniczego i jednego przejściowego dźwięku (odpowiednio [c] i [as]), okazuje się zredukowana do struktury pierwszego akordu, który układa się w jedną skalę całotonową. A zatem na tym zwartym odcinku zostały skoncentrowane następujące atrybuty późnego (rozwinętego już po *Boskim poemacie*) Skriabinowskiego języka harmonicznego: wprowadzenie do tonacji głównej w początkowym układzie nie wprost, lecz poprzez mniej lub bardziej peryferyjne poboczne stopnie; uprzywilejowana rola trytonu i struktur całotonowych; jedność zasad organizacji horyzontalnej i wertykalnej, o której sam Skriabin znacznie później wypowiedział się w sposób następujący:

...harmonia i melodia to dwie strony tej samej istoty. Melodia jest rozłożoną harmonią, harmonia zaś skondensowaną „melodią”⁹.

Szczególne znaczenie trytonowych i całotonowych struktur dla muzyki Skriabina, począwszy mniej więcej od środkowych opusów oznaczonych numerem 40, można zilustrować choćby początkowymi taktami *Preludium C-dur* op. 48 nr 4 (przykł. 2, s. 31). Pierwszy i drugi akord pierwszego i identycznego z nim piątego taktu to zredukowane wertykalnie komplementarne skale całotonowe; w pierwszym akordzie opuszczony został tylko jeden dźwięk

8 Tu i dalej w nawiasach kwadratowych podane są nazwy dźwięków niezależnie od ich miejsca w rejestrze. Nazwa małymi literami bez nawiasów kwadratowych oznacza dźwięk w oktawie małej.

9 Cyt. za: Leonid Sabaniejew, *Wspominanija o Skriabinie*, Klassika-XXI, Moskwa 2000, s. 260 (pierwsze wydanie – 1925).

[fis], w drugim, jeśli uwzględnić także jego rozwinięcie w trzeciej mierze taktu, występuje cała skala dźwiękowa. Główna tonacja C-dur tutaj, jak to często u Skriabina, pojawia się jako alterowana dominanta do subdominanty (pierwszy akord najbardziej naturalnie czyta się właśnie tak), ostatnia jest „zelpisowana” (zamiast niej w drugiej mierze taktu pojawia się dominanta do podwójnej subdominanty, kontaminowana przez obcy dźwięk h^1). W strukturze współbrzmienia, ukształtowanego bezpośrednio przed kreską taktową można domyślać się niepełnego (bez kwinty) akordu dominantowego w Ges-dur. Jednak ten właśnie obcy dźwięk [h], zamiast [ces], uniemożliwia uznanie go za takowy. Dźwięk [h] zyskuje swoje uzasadnienie w następnym takcie, wraz z pojawieniem się akordu dominantowego w C-dur, potwierdzającego wciąż tę samą zasadę bliskiego pokrewieństwa tonacji, rozdzielonych trytonem, ściślej mówiąc zasadę względnej lekkości (energetycznego „małego nakładu”) przejść od jednej z takich tonacji do innej. Przed kadencją w E-dur, zamykając pierwszy rozdział tej miniatury, powtarza się podobna gra: dominanta do subdominanty (początek taktu 7) przechodzi w akord enharmonicznie równy drugiemu całotonowemu układowi wertykalnemu taktów 1 i 5, lecz zachowuje się już jak podwójna dominanta E-dur – tonacji odległej o tryton od podwójnej subdominanty tonacji głównej (przykł. 2).



Przykład 2. A. Skriabin, *Preludium C-dur* op. 48 nr 4, s. 45, t. 1-9¹⁰

10 A. Skriabin, *Ausgewählte Klavierwerke*, Vol. 3, Edition Peters, Leipzig 1968.

W fundamentalnej publikacji W.P. Diernowej o harmonice dojrzałego Skriabina¹¹ zasada funkcyjnego pokrewieństwa tonacji w odległości trytonu – a ściślej ich jedności, zmierzającej do kształtowania swego rodzaju złożonej, jakościowo nowej tonalności – wyjaśniona zostaje przez pojęcie trybu podwójnego, wprowadzone przez B.L. Jaworskiego właśnie na podstawie analizy muzyki autora *Prometeusza*. Tryb podwójny według Jaworskiego to taka struktura, w której enharmoniczne warianty tego samego trytonu (np. [h]-[f] i [h]-[eis]) i różnokierunkowe warianty jego rozwiązania (odpowiednio [c]-[e] i [ais]-[fis]) mają tę samą wartość. Rozwijając to pojęcie i po części jemu zaprzeczając, badaczka podkreśla, że tryb podwójny to absolutnie nie tryb zdwojony, w którym mogłyby zachować swą moc reguły właściwe prostemu trybowi, np. durowemu. Tryb podwójny to nowa jakość w dziedzinie myślenia w systemie dur-moll – oznacza jedność trybów, która powstaje na bazie enharmonicznej równości dwóch dominant¹². Jako zasadę harmonicznego systemu Skriabina Diernowa proponuje wpisującą się w system podwójnego trybu enharmonię akordu dominanty septymowej z obniżoną kwintą (np. [g-h-des-f]) i akordu terckwartowego dominanty z obniżoną kwintą w tonacji w odległości trytonu (odpowiednio [asas-ces-des-f])¹³. Jako wariant możliwa jest też enharmonia akordów nonowych – odpowiednio [g-h-des-f-a] i [asas-ces-des-f-a] (drugi z nich ze względu na skład dźwięków to znany nam „węzłowy” akord z motta do *Trzeciej Symfonii*, tam jednak składnik tercji został opuszczony). Stosunek dwu enharmonicznie równych dominant z przeciwnie ukierunkowanymi rozwiązaniami, „organicznie łączącymi dwie tonacje”, nazywany jest w pracy Diernowej „ogniwem trytonowym”¹⁴. Łatwo zauważyć, że dźwięki akordów ogniwa trytonowego tworzą skalę całotonową bez jednego bądź dwóch dźwięków.

Dalszy rozwój języka harmonicznego Skriabina według Diernowej sprowadzał się do intensyfikacji „dominantowości” i zawoalowywania „toniczności”. Odrzuciwszy prostą i jednoznaczną demonstrację toniki, w tym w postaci trójdźwięku wieńczącego całość muzyczną (w sonatach – począwszy od *Piątej* op. 53, 1907; w utworach fortepianowych – od połowy utworów oznaczonych jako op. 50, choć nie bez wyjątków; na orkiestrową muzykę

11 W.P. Diernowa, *Garmonija Skriabina*, Muzyka, Leningrad 1968.

12 Ibidem, s. 48.

13 Ibidem, s. 21.

14 Ibidem.

Skriabina zasada unikania końcowego tonicznego trójdźwięku nie rozszerzyła się twórca „bynajmniej nie zrezygnował z funkcji tonicznej, nie skreślił jej. Tonika istnieje nadal i, jeśli trzeba, kompozytor może ją zastosować, jak to się stało w przypadku *Prometeusza*. Lecz w ogromnej większości przypadków zamiast realnie brzmiącej toniki preferuje on, by tak rzec, jej ideę w odległej perspektywie”¹⁵. Samoistna „dominantowość”, nie prostolinijny – z wielokrotnymi odstępstwami, zmianami tempa i rytmu, nagłymi zrywami – ruch ku oddalonemu i wymykającemu się celowi (zupełnie jak w wierszowanym programie do *Poematu ekstazy*: „Zapominając o celu miłego dążenia // Duch się oddaje grze upojenia”) staje się główną treścią muzyki. Według Jaworskiego (1915) „w tej «dominantowości» on [Skriabin] pozostaje, przebywa w stadium niepewności, rozdrażnienia – bez wyjścia”¹⁶. Przekonanie o harmonice Skriabina jako o *par excellence* dominantowej grzeszy jednak pewną jednostronnością. „Systematyczny i koncepcyjny brak rozwiązania”¹⁷ w ostatecznym rachunku podważa samą istotę „dominantowości”, jako że ta ostatnia (w odróżnieniu od „toniczności”) z natury rzeczy nie może być w pełni samoistna. Czym bardziej odległa perspektywa, w której zarysowuje się idea toniki, tym słabiej daje o sobie znać idea dominanty. Tę logikę wyczerpująco wyjaśnia klasyczna praca Ernsta Kurtha o harmonice romantycznej, gdzie o Skriabinie, nawiasem mówiąc, wspomina się tylko raz i to mimochodem. Współbrzmienia, pozornie wyglądające jak akordy w funkcji dominanty, przestają tę funkcję spełniać i odbierane są raczej jako składniki jakiejś wielobarwnej, w pewnej mierze jednorodnej przestrzeni dźwiękowej. Niewątpliwa intensyfikacja „dominantowości”, występująca w utworach oznaczonych op. 30 i 40, stopniowo zamienia się w jej inflację – inaczej mówiąc, hipertrofię, nieuchronnie prowadzącą do utraty wartości.

Symptomatyczne są rozbieżności między czołowymi specjalistami co do pytania, czy można uważać za toniczną, czy też za dominantową, najbardziej znaną ze wszystkich harmonicznym struktur Skriabina – tzw. akord prometejski¹⁸. Przypomnijmy, że mowa o akordzie, z którego wywodzi się harmoniczna i melodyczna struktura największego ze wszystkich późnych dzieł kompozytora – *Prometeusza* (op. 60, 1908-

15 Ibidem, s. 42.

16 Ibidem, s. 48.

17 J. Chołopow, *Garmoniczeskij analiz. W 3-ch czastiach. Czast' wtoraja*, Muzyka, Moskwa 2001, s. 118.

18 Zwolenniczką pierwszego punktu widzenia jest Diernowa, drugiego – Chołopow. Zob. też: W. Rubcowa, *Aleksandr Nikołajewicz Skriabin*, Muzyka, Moskwa 1989, s. 305-306.

1910). Zgodnie z twierdzeniem Skriabina, harmonia utworu „powstawała [...] na takiej oto zasadzie: wcześniej harmonie dzielono wszak według tercji lub, co na jedno wychodzi, wedle sekst. Ja zaś postanowiłem zbudować je z kwart lub, co znaczy to samo, z kwint. W *Prometeuszu* również wszystkie konfiguracje są zbudowane na tej samej podstawowej skali, nie ma tu ani jednej zbędnej nuty. To „styl ścisły”¹⁹ (uwaga o „ścisłym stylu” odsyła nas do już cytowanej wyżej formuły Skriabina, zgodnie z którą harmonia i melodia to jedno i to samo – dwie strony tej samej istoty). Dźwięki akordu, od których rozpoczyna się *Prometeusz*, rzeczywiście ułożone są według naturalnych i alterowanych kwint oraz kwart – G_1 -*Dis-A-cis-g-cis¹-fis¹-h¹*. W literaturze o Skriabinie „akord prometejski” często podawany jest od [c] lub [fis], w nieco skorygowanym układzie i bez zdwojeń: c -*fis*- b - e^1 - a^1 - d^2 albo *Fis-His-e-ais-dis¹-gis¹*. W poemacie zachowana została absolutna przewaga kwartowo-kwintowych układów wertykalnych podobnego rodzaju (tj. łączących naturalne i alterowane interwały), jednak nie wszyscy teoretycy gotowi są przyjąć, że chodzi tu właśnie o akordy o strukturze kwartowej, a nie o kwartowy układ akordów tercjowych ze swej natury²⁰, oraz nie o akordy wywodzące się z jakichś innych archetypów (np. z oktatoniki²¹). I żaden z teoretyków, których prace były tu przywoływane, nie poddaje w wątpliwość tonacyjnej natury *Prometeusza*²². Ze względu na trójdźwięk zamykający utwór, tonacja może być formalnie określona jako Fis-dur, jednak ten akord jest na tyle obcy całej pozostałej muzyce poematu, że przypomina raczej *deus ex machina* (ta metafora, jak się wydaje, nie przeczy istocie autorskiej idei), niż realizację oczekiwań, powstałych w miarę rozwoju całości. Alternatywny punkt widzenia polega na tym, że naturę toniczną ma już sam akord prometejski Skriabina²³ – to po prostu szczególnego rodzaju złożona tonika, wyrażana nie trójdźwiękiem, lecz akordem dysonansowym. Przy takim podejściu ryzykujemy jednak niedocenienie specyfiki owego sześciodźwięku, a zarazem i całej

19 L. Sabaniejew, *Wspominania o Skriabinie...*, s. 256.

20 W.P. Diernowa, *Garmonija Skriabina...*, s. 9-10. O tym także we wstępie J. Tiulina: tamże, s. 6.

21 R. Taruskin, *Defining Russia Musically...*, s. 342-343.

22 Może jedynie Sabaniejew napomyka o tym, że „Skriabin myśli nie według trybów [...]”: L. Sabaniejew, *Principy twórczestwa Skriabina*, „Muzyka”, 1914, № 203, s. 628. Cyt. za: W.P. Diernowa, *Garmonija Skriabina...*, s. 10. Tu myśl Sabaniejewa zostaje zdecydowanie odrzucona.

23 J. Chołopow, *Garmoniczeskij analiz. W 3-ch czastjach. Czast' wtora ja...*, s. 118.

harmoniki późnego Skriabina jako systemu myślenia, z racji pewnych ważnych wskaźników zasadniczo odmiennego od tonalnego.

Specyfiką harmonii prometejskiej, na którą warto zwrócić szczególną uwagę, jest to, że pięć z sześciu dźwięków tworzy skalę całotonową (to zbliża ją do struktur podwójnego trybu), a szósty nie wpisuje się w nią. Jeżeli będziemy rozpatrywać podstawową strukturę wysokości dźwięków systemu *Prometeusza* – bądź, posługując się znaną terminologią Chołopowa, „centralny element” tego systemu – właśnie jako skalę całotonową z dodanym do niej obcym dźwiękiem, pytania o to, czy harmonia prometejska jest ze swej natury kwartowa czy tercjowa, toniczna czy dominantowa, tonalna czy atonalna, tracą swoje znaczenie. Jedynym niewątpliwym faktem okazuje się określone połączenie interwałów, w ścisłym układzie sprowadzające się do sumy czterech całych tonów i jednego półtonu.

Aby to zobrazować, pokażemy akord prometejski w formie wyabstrahowanej według metody przedstawionej w pracy A. Forte’a o strukturze wysokości dźwięków muzyki atonalnej²⁴. W przyjętej przez Forte’a terminologii ogół dźwięków o jednej nazwie określany jest jako „klasa wysokości dźwięków” (*pitch class*, dalej – PC), przy czym dźwięki równe sobie enharmonicznie uważa się za należące do jednej klasy. Po przeniesieniu akordu prometejskiego z [c] do układu skupionego, otrzymujemy następujący szereg PC: [c-d-e-fis-a-b]. Stosunki interwałowe w ramach tego szeregu wyraża formuła [0, 2, 4, 6, 9, 10]: klasę [c] jako prymę uważa się za 0, [d], zgodnie z liczbą półtonów, oddzielających tę klasę od [c], przyrównuje się do dwóch, odpowiednio – [e] do czterech, [fis] – do sześciu itd. Struktura [0, 2, 4, 6, 9, 10] w pełnej i niepełnej postaci może realizować się jako pełny lub niepełny akord prometejski i jego przekształcenia, może rozwijać się również horyzontalnie w motywach melodycznych i szybkich pasażach fortepianu solo (przykł. 3, 4 i 5, wzięte niemal przypadkowo z różnych miejsc *Prometeusza* – przytoczone z wyciągu fortepianowego na dwa fortepiany opracowanego przez Sabaniejewą). Jej czystość miejscami może być lekko zakłócona, jak, np. w drugim i trzecim takcie w przykładzie 3, gdzie [f] i [d], w pierwszych miarach taktu można traktować jako zatrzymane, pozostałe z poprzednich wersji struktury podstawowej. W takcie pierwszym występuje ona jako skala całotonowa od [g] z pominiętym [h], w drugim – jako skala dźwiękowa [c-e-fis-a-b] z domyślnym możliwym [d], a w trzecim takcie ten sam wariant skali

24 *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven and London 1973.

całotonowej, co w pierwszym, zostaje dopełniony przez obcy dźwięk [dis]. Lecz czystość ta zostaje natychmiast przywrócona w tej czy innej formie i staje się w zasadzie wszechobecna. Idea jedności melodii i harmonii w toku całego poematu jest rzeczywiście realizowana nader konsekwentnie, w pełni usprawiedliwiając słowa Skriabina o „ścisłym stylu”.

Przykład 3. A. Skriabin, *Prometeusz*, s. 3-4, t. 14-22²⁵

Przykład 4. A. Skriabin, *Prometeusz*, s. 9, t. 72-78

25 A. Scriabine, *Prométhée. Le Poème du Feu. Transcription pour 2 Pianos à quatre mains par L. Sabanejew*, Edition Russe de Musique, Berlin-Moscou-St. Pétersbourg 1913.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a right-hand part (labeled 'I') and a left-hand part (labeled 'II'). The right-hand part features a melodic line with a series of ascending eighth-note patterns, often grouped with slurs and dynamic markings such as 'ppp'. The left-hand part provides a complex harmonic accompaniment with dense chordal textures and rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład 5. A. Skriabin, *Prometeusz*, s. 47, t. 414-418

Rola struktury [0, 2, 4, 6, 9, 10] w *Prometeuszu* nie poddaje się oczywiście określeniu w terminach tradycyjnej nauki o harmonii. Nie jest to ani dominanta, ani tonika (jeśli uznamy harmonię *Prometeusza* za tradycyjnie tonalną, będziemy musieli także uznać, że posiada cechy zarówno dominanty, jak i toniki, zwolennicy jej „dominantowości”, jak i „toniczności” mają swoje racje), w najlepszym wypadku można ją, za Chołopowem, nazwać „centralnym elementem”, lecz taka ocena jedynie utrwala pierwszorzędne znaczenie danej struktury, lecz nie wyjaśnia specyfiki jej funkcjonowania. Tymczasem jej główna osobliwość polega na tym, że innych elementów oprócz rzeczzonego „centralnego” w całej partyturze *Prometeusza* praktycznie nie ma – jeżeli oczywiście nie liczyć finałowego durowego trójdźwięku, którego okoliczności pojawienia się pozwalają pozostawić go poza nawiasem.

Dla pełniejszej funkcyjnej charakterystyki struktury [0, 2, 4, 6, 9, 10] jako głównej zasady organizacji horyzontalnej i wertykalnej w *Prometeuszu* może być użyteczny termin „pole harmoniczne”. Pod tym terminem będziemy rozumieć kompleks stosunków między klasami wysokości dźwięków (w szczególnym przypadku – akord określonej struktury)

dominujący w ciągu danej muzycznej całości lub fragmentu i tym samym określający jego harmoniczny koloryt. Jest oczywiste, że termin „pole harmoniczne” posiada wątpliwą moc wyjaśniającą, kiedy mówimy o harmonice klasycyzmu, romantyzmu, neoromantyzmu itp.²⁶, lecz jest on przydatny do oznaczenia niektórych fenomenów nowej muzyki, wychodzących poza ramy tradycyjnych kategorii harmoniki funkcyjnej. Traktowanie harmoniki jako swego rodzaju pola – stabilnego kompleksu cech, którego stała (choć, być może, nie zawsze tak samo zauważalna) obecność nadaje przestrzeni muzycznej wysoką jednorodność – zyskuje w nowej muzyce bardzo szerokie rozpowszechnienie. Jako wczesne przykłady pola harmonicznego można przywołać początek *Gier* Debussy’ego (pełna skala całotonowa), albo początek czwartego obrazu *Pietruszki* (pandiatonika D-dur); u Messiaena właściwym materiałem do stworzenia pól harmonicznnych mogą być *modi* o ograniczonej transpozycyjności.

Według apokryfu o niejasnym pochodzeniu, Skriabin nazwał prometejską harmonię „akordem Pleromy”²⁷, tj. współbrzmieniem symbolizującym pełnię bytu kosmicznego (taki właśnie sens nadawany jest terminowi *πλήρωμα* – to, co napełnia – w niektórych naukach mistycznych, również w mającej wpływ na Skriabina teozofii Bławatskiej²⁸). Ta definicja najwidoczniej posiada większą moc wyjaśniającą, niż wydawałoby się na pierwszy rzut oka: trudno nie zauważyć, że w porównaniu z akordami, składającymi się na harmoniczny inwentarz Skriabina przed *Prometeuszem*, włącznie ze znanymi już nam alterowanymi akordami dominantowymi zredukowanymi do struktur [0, 2, 4, 8], [0, 4, 6, 8], [0, 2, 6, 8], [0, 2, 4, 6, 8] (tj. do skali całotonowej z jednym lub dwoma opuszczonymi dźwiękami), pole harmoniczne *Prometeusza* rzeczywiście nacechowane jest większą pełnią, pojemnością, wewnętrznym zróżnicowaniem. Wspomniane akordy o funkcji dominantowej, będąc ze swej istoty nośnikami w określony sposób ukierunkowanych ciężań,

26 Zresztą, są niejaki podstawy, by zakładać, że w *Tristanie i Izoldzie* struktura [0, 3, 6, 10] w istocie gra rolę pola harmonicznego, przenikającego całą tkankę opery. W każdym razie z określonego punktu widzenia można ją tak właśnie przedstawić; przykład tego rodzaju myślenia pokazuje praca: Benjamin Boretz, *Meta-Variations, Part IV: Analytic Fallout (I)* „Perspectives of New Music”, 1972, Vol. 11, No. 1, s.159 ff. Ale choć *Tristan* to przypadek niewątpliwie unikalny, zachowanie się „akordu tristanowskiego” zdecydowanie pełniej i bardziej adekwatnie daje się opisać w zwyczajnych kategoriach nauki o klasyczo-romantycznej harmonii.

27 R. Taruskin, *Defining Russia Musically...*, s. 340-341. Taruskin odwołuje się do tekstu I. Bełzy *Філософські основи образного строю „Прометієя”*, ogłoszonego w roku 1992.

28 Por. także: „w Nim [w Chrystusie] bowiem mieszka cała Pełnia (*παν πλήρωμα τ θεότυπο*)”: Kol 2:9.

nadają harmonii tych dzieł świeżość, swoistość i ostrość. Jednak jako materiał dla nieco bardziej rozwiniętych pól są zbyt ubogie i jednostajne – wszak skala całotonowa może istnieć jedynie w dwu alternatywnych wariantach, co pociąga za sobą monotonię i przesadną powtarzalność. Występowanie w zestawie harmonii prometejskiej dźwięku, który nie należy do skali całotonowej, wyprowadza ją poza ramy najprostszych korelacji, nadaje jej nowy wymiar, istotny dla muzyki tamtych czasów, przygotowany przez rozwój historii muzyki i drogi twórczej samego Skriabina; czyni ją zarazem odpowiednim materiałem dla wcielenia nowych transcendentnych i mistycznych treści.

Nawiasem mówiąc, struktura harmoniczna złożona z czterech lub pięciu dźwięków skali całotonowej i jednego obcego – weszła w harmoniczne użycie u Skriabina przed *Prometeuszem*. Odgrywa ona widoczną rolę np. w *Piątej sonacie* op. 53 (1907), należącej, jak się uważa, do tego okresu twórczości kompozytora, kiedy wciąż jeszcze był na etapie przygotowań do *Poematu ognia*. Jej znaczenie w *Piątej sonacie* może zilustrować chociażby epizod *Languido* po introdukcji (przykł. 6, s. 40). Pierwsze pięć taktów zbudowano na skali [e-fis-gis-ais]+[dis], takty od 7-go do 13-go (po przelotnym pojawieniu się w takcie szóstym „przeczącej” nuty h^2) – już na pełnej skali danego całotonowego kompleksu [e-fis-gis-ais-his-d] z dodanym [cis]. Należy zauważyć, że powinno się tu mówić nie tyle o jakiejś choćby niezwyklej odmianie znanego trybu diatonicznego (skala dźwiękowa fragmentu formalnie pokrywa się ze skalą harmoniczną cis-moll z obniżonym II stopniem), ile właśnie o polu harmonicznym, jako że „skala całotonowa plus obcy dźwięk” zachowuje się w tej przestrzeni jak pewne jednorodne środowisko, wewnątrz którego hierarchia funkcji harmonicznymi i trybowymi ustaleń / braku ustaleń traci znaczenie, będąc wypartą przez mniej lub bardziej „izotropową”²⁹ jedność „rozłożonej harmonii” i „skondensowanej melodii”. Dalej (od 14-go taktu przywołanego fragmentu) rozpoczyna się przejście w inną sferę wysokości dźwięków, ale w toku *Sonaty* pola harmoniczne te same struktury przypominają o sobie regularnie, a przynajmniej w jednym miejscu (takt 264) akord prometejski pojawia się w swoim klasycznym (kwartowym) wariacie (przykł. 7, s. 40). Do pełnej – w skali dużej muzycznej całości – integracji układu wertykalnego i horyzontalnego w jednorodne pole

29 Tym terminem oznacza się niezmienną cech substancji w zależności od perspektywy.

harmoniczne tutaj jeszcze daleko, lecz droga do takiej integracji została już wytyczona.

Przykład 6. A. Skriabin, *V Sonata fortepianowa*, t. 13-28³⁰

Przykład 7. A. Skriabin, *V Sonata fortepianowa*, t. 261-264

Z drugiej strony w kolejnym po *Prometeuszu* dziele, *Poemacie-nokturnie* op. 61 (1911), harmonia prometejska, zarówno zredukowana do akordów, jak i rozwinięta w melodyczne motywy i pasaże, jest prawie tak wszechobecna, jak w samym *Prometeuszu*. Tendencja do izotropii, do łączenia zasad organizacji horyzontalnej i wertykalnej w ramach jednego harmonicznego pola, w takim lub innym stopniu, zachowuje swoje znaczenie i dla kolejnych utworów Skriabina. I tak, podstawowym polem harmonicznym *Siódmej sonaty* op. 64 (1911-1912) jest struktura zawierająca sześć tonów skali oktatonicznej „półton-cały ton” i opisywana przy pomocy formuły [0, 1, 4, 6, 9, 10]. W pierwszych

30 A.N. Skriabin, *Polnoje sobranie sochinenii dla fortepiano*, Vol. 3, Muzgiz, Moskwa 1953.

dwóch taktach przyjmuje ona postać skali [c-des-e-fis-a-b], na ostatniej trzydziestodwójce drugiego taktu następuje przesunięcie do innego wariantu tejże struktury [as-heses-c-d-f-ges]; dalej (od taktu 5) to samo, zgodnie z ulubioną przez Skriabina zasadą wstępującej sekwencji, powtarza się o wielką sekundę wyżej (przykł. 8, s. 41). Warto zauważyć, że we wspomnieniach Sabaniejewa początek *Siódmej sonaty* w wariacie pierwotnym wyglądał nieco inaczej (przykł. 8a, s. 42)³¹. Tu zestaw PC taki sam, jak w końcowym wariacie, lecz w sposobie ujęcia wersja wczesna, z jej zestawianiem bazowego [C] i akordu septymowego na [Fis], wydaje się zbyt aluzyjna wobec dynamiki tonacyjnych ciężarów i dlatego nie całkiem nadaje się do roli pola harmonicznego, ze swej natury raczej

Przykład 8. A. Skriabin, *VII Sonata fortepianowa*, t. 1-8³²

31 L. Sabaniejew, *Wspominanija o Skriabinie...*, s. 114.

32 A. Skriabin, *Ausgewählte Klavierwerke*, Bd. 6, Edition Peters, Leipzig 1972.



Przykład 8a. A. Skriabin, *VII Sonata fortepianowa*: wariant pierwotny początku na podstawie wspomnień Sabaniejewa

Wyprowadzone z oktatoniki struktury typu [0, 1, 4, 6, 9, 10] przeważają w przebiegu całej *Sonaty*, ale w poszczególnych miejscach (np. przy przejściu do tematu pobocznego w taktach 29-30) są uwydatniane przez delikatne aluzje do harmonii prometejskiej. Same w sobie te odchylenia są mało zauważalne i nie byłyby warte uwagi, jeśli by z wolna nie przygotowywały nieoczekiwanego zwrotu, jaki pojawia się w ostatnich taktach *Sonaty*. Tutaj, po kulminacji zwieńczonej słynnym akordem „dzwonów” (przy całej swej bezprecedensowej „wielopiętrowości” nie wykracza on poza ramy panującego pola harmonicznego, ponieważ wpisuje się w skalę dźwiękową „półton – cały ton” od [des]) i „stuporu” w taktach 332-334), pole oktatoniczne ustępuje miejsca najczystszej harmonii prometejskiej (przykł. 9, s. 43). W takiej postaci (od taktu 335 do końca) niełatwo ją rozpoznać, niemniej jednak to właśnie ona: [fis-gis-ais-his-dis-e] = [0, 2, 4, 6, 9, 10]. Niewątpliwie taka „modulacja” miała dla Skriabina znaczenie programowe, znamionując pewne rozjaśnienie i przeobrażenie: nie bez powodu nazwał on *Siódmą sonatę* „Białą mszą”³³, a jej kodę – „ostatnim tańcem” przed „samym aktem, przed momentem dematerializacji”³⁴. Cokolwiek miałyby to znaczyć, jest oczywiste, że harmonia prometejska z jej konotacjami („Pleroma” itp.) stała się odpowiednią do wyrażenia sensu transcendentnego i uczynienia jej bardziej jasną dla niewtajemniczonych (przykł. 9, s. 43).

Pole harmoniczne *Szóstej sonaty* op. 62, która powstawała jednocześnie z *Siódmą* i została zakończona, jak się wydaje, nieco później³⁵, również wywodzi się z oktatoniki: początkowa budowa z sumaryczną skalą [d-f-g-as-b-h-cis] sprowadza się do formuły [0, 3, 5, 6, 8, 9, 11] (wariant „cały ton – półton”), końcowa harmonia [g-as-h-cis-e-f] do znanej nam z *Siódmej sonaty* formuły [0, 1, 4, 6, 9, 10] (wariant „półton – cały ton”), ale zawartość wysokich dźwięków z poprzednich taktów dopełnia ją do

33 Ibidem, s. 121.

34 Ibidem, s. 122.

35 Ibidem, s. 127.

pełnej skali oktatonicznej, nie mającej dźwięków oparcia (odpowiednio do tego różnica między wariantami „cały ton – półton” i „półton – cały ton” sprowadza się do zera – przykł. 10 i 11, s. 43-44). I znów stabilne w swojej strukturze pole przenika całą tkankę dzieła w obu wymiarach – może tylko w oddzielnych głosach miejscami przebijają się chromatyczne dźwięki i *quasi-appoggiatury* (na podobieństwo dźwięku A w taktie 2-gim i dalej).

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 100-102) features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a more stable bass line. The second system (measures 103-105) includes the instruction 'accel.' and 'dim.' and shows a more rhythmic and melodic development. The third system (measures 106-108) continues the melodic and harmonic patterns, with a 'dim.' instruction at the end.

Przykład 9. A. Skriabin, VII Sonata fortepianowa, t. 330-343

The image shows two systems of musical notation for Alexander Scriabin's VII Sonata. The first system (measures 1-3) is marked 'Moderó' and 'molto ritard., concentró'. The second system (measures 4-6) is marked 'strange, still' and 'Op. 62 (1911-1912)'. The notation is highly chromatic and features complex harmonic structures.

Przykład 10. A. Skriabin, VI Sonata fortepianowa, t. 1-9³⁶

36 A. Skriabin, *Ausgewählte Klavierwerke*, Bd. 6...



Przykład 11. A. Scriabin, *VI Sonata fortepianowa*, t. 371-386

Jeśli na początku i na końcu *Sonaty* wykorzystany został ten sam wariant skali oktawicznej, to w jej przebiegu spotykamy także dwa inne możliwe warianty – oddalone od wyjściowego o półton i o cały ton. Oznaczmy te trzy warianty: I („ton – półton” od [d], jak na początku), II („ton – półton” od [cis])³⁷ i III („ton – półton” od [c])³⁷. Kompozycyjny plan *Sonaty* w ogólnych zarysach można przedstawić następująco:

	Ekspozycja (takty 1-122)	
Temat główny (takty 1-38): przeważa wariant I sporadyczne odchylenia do III	Temat poboczny (takty 39-81) wariant I stopniowo wypierany przez wariant II	II Temat poboczny albo zamykający (takty 82-122) dominacja wariantu II

Przetworzenie (takty 123-243)

Wariant II, a także miejscami przypominający o sobie wariant I, zostają wyparte przez wariant III; ostatni, ustalwszy się w taktie 166, zachowuje priorytet w ciągu kilku kontrastowych epizodów przetworzenia, włącznie z „reprzyzą” (w istocie fałszywą, bo przesuniętą o ton niżej) początkowego tematu od taktu 207, podczas gdy warianty I i II dają o sobie znać jedynie sporadycznie.

Przejsie do reprzy i reprzyza (takty 244-386)

Takt 244 – powrót do tematu pobocznego w postaci wzbogaconej fakturalnie;

takty 244-252 – przejściowe: z początku na tym odcinku dominuje wariant III, następnie (takty 250-252) kontury motywów i pola harmonicznego rozmywają się;

od t. 253 – zarysy tematu pobocznego zostają przywrócone; tu też ustala się wariant I, tj. właśnie od tego miejsca należy liczyć właściwą reprzyę formy sonatowej.

Wszystkie dalsze zdarzenia stanowiące reprzyę drugiego pobocznego (lub zamykającego) tematu w całości oparte na wariantie³⁸.

37 Wariant hipotetyczny IV („ton-półton” od [h]) faktycznie jest tożsamy z wariantem I, wariant V („ton-półton” od [b]) – z wariantem II itp.

38 O korelacji pomiędzy strukturami wysokościowymi i formą w *Szóstej sonacie* por. także: Cheong Wai-Ling, *Scriabin's Octatonic Sonata*, „Journal of the Royal Musical Association”, 1996, Vol. 121, No. 2, s. 206-228; François de Médicis, *Scriabin's Mature Style and the Coordination of Form, Grouping and Pitch Structures*, „STM Online”, 2009, Vol. 12, http://www.musikforskning.se/stmonline/vol_12/medicis/index.php?menu=3 (dostęp: 23.07.2015).

Tak więc forma utworu w pełni odpowiada tradycyjnemu schematowi formy sonatowej, gdzie partie tematu pobocznego i zamykająca stanowią nie tylko tematyczny, lecz i tonacyjny kontrast w stosunku do partii tematu głównego. W przetworzeniu dominują tonacje różniące się od wyjściowej, a w reprzytce tematy ekspozycji (tu – bez partii tematu głównego, co po Chopinie też stało się częścią tradycji) powracają do tonacji wyjściowej. Równocześnie przejście od jednego transpozycyjnego wariantu szeregu oktawicznego (zresztą jak i dowolnego innego pola harmonicznego, z prometejskim sześciodźwiękiem włącznie) do innego nie jest bynajmniej odpowiednikiem modulacji z jednej tonacji do innej. Energetyczny potencjał takiego przejścia – bądź to wprowadzenie nowego materiału tematycznego, stanowiącego nowy wariant pola, bądź też bardziej płynny zwrot do nowego wariantu w przebiegu sekwencyjnego przekształcania (dla Skriabina w pełnej zgodzie z jego ideą dążenia ku sferom kosmicznym charakterystyczne są przede wszystkim sekwencje wstępujące) – jest znacznie niższy; efekt kontrastu staje się nieporównanie słabszy. Dynamika formy sonatowej, uwarunkowana obecnością dokładnie wskazanego wektora rozwoju – od demonstrowania przeciwieństw do ich przewyciężenia – zostaje nieuchronnie osłabiona wskutek zasadniczo statycznej natury pola harmonicznego.

Brak możliwości organizacji jaskrawych tonacyjnych kontrastów, a także – co dla późnego Skriabina nader istotne – trudności związane z przestrzeganiem równowagi między „rozłożoną harmonią” a „skondensowaną melodią” (w warunkach pola harmonicznego melodia w sposób oczywisty jest pochodną harmonii, co pociąga za sobą krótki melodyczny oddech i koncentrację ekspresji w melodycznych motywach, otoczonych stosunkowo neutralnym materiałem, w dużym stopniu ze swej natury harmonicznym), są zrekompensowane przez częstą zmianę faktury, rytmu i tempa. Stąd obfitość adnotacji wyjaśniających rodzaj ekspresji, nierzadko dość dziwacznych, ale dających wykonawcy ważny klucz do interpretacji tej muzyki, w której nie wszystko mówi „samo za siebie”. Stąd także obecność w użyciu osobliwych nazw, wyrażających zarówno intencje autora, jak i określających niektóre utwory i sonaty („Biała msza”, „Czarna msza”) oraz pewne szczególnie wyraziste tematy (w tym sześć lejtmotywów *Prometeusza* zgodnie z liczbą tonów prometejskiej harmonii: „temat Prometeusza”, „temat woli”, „temat rozumu”, „temat ruchu”, „temat udręki” i „temat walki”). Symptomatyczne, że jedyna z późnych sonat Skriabina, w której brak ekspresyjnych uwag – *Ósma* op. 66 (1913) jest wykonywana znacznie rzadziej niż

pozostałe, choć, jak się wydaje, nie ustępuje im pod względem walorów pianistycznych i wyrazowych.

Oczywiście, nie we wszystkich późnych dziełach Skriabina pole harmoniczne jest tak jednoznacznie określone i nie wszędzie „styl ścisły” jest tak konsekwentnie przestrzegany. W tejsze *Ósmej sonacie* kontury jednolitego pola są dostrzegalne z nieco większym trudem, a w każdym razie nie mają one nic wspólnego z oktatoniką. Jako szczególnie uprzywilejowane struktury wyróżniają się takie, w których do zwiększonego trójdźwięku dodany jest składnik odległy o małą tercję w górę od jednego z dźwięków danego trójdźwięku: [0, 4, 8, 11], [0, 4, 7, 8], [0, 3, 4, 8]. Te stosunki figurują w zestawie kompleksów o większej ilości dźwięków, w tym – [0, 3, 6, 7, 8, 11] (pierwszy i dziewiąty akord *Sonaty*); [0, 2, 4, 6, 7, 8, 10] (akord drugi); [0, 2, 4, 6, 9, 10] (sześciódźwięk prometejski w ścisłym układzie – czwarty, szósty i ósmy akord); [0, 3, 4, 8, 11] (melodyczny pasaż w takcie 3). Początkowe takty *Sonaty* ukazuje przykład 12. Łatwo zauważyć, że w danym odcinku akordy, w których wspomniane struktury ze zwiększonym trójdźwiękiem nie są obecne, znajdują się na słabych miarach taktu i pełnią rolę współbrzmień przejściowych (przykł. 12, s. 47).

W dalszym przebiegu *Sonaty* stosunki układów wertykalnych i horyzontalnych w znacznym stopniu określa niemal stała obecność struktur wspomnianego typu – inaczej mówiąc, harmonia organizowana jest zgodnie z tą samą zasadą pola, choć nie tak ściśle, jak w dwóch poprzednich sonatach i w *Prometeuszu*; zresztą dźwięki niewpisujące się w podstawowe struktury pola mogą być w większości przypadków traktowane jako przejściowe lub swego rodzaju *appoggiatury*. Nie ma potrzeby kolejny raz podkreślać, że zestaw motywów, faktura, tempo i rytm, jak zawsze w późnych sonatach Skriabina, zmieniają się często, niczym w kalejdoskopie i obecność pola służy jako główny czynnik utrzymujący jedność i zwartość materiału. Ciekawe nowe rozwinięcie rozpoczyna się w środkowej (umownie – przetworzeniowej) partii *Sonaty* po adnotacji *Meno vivo* od taktu 173 (przykł. 13, s. 47).

Przykład 12. A. Skriabin, *VIII Sonata fortepianowa*, t. 1-83⁹

Przykład 13. A. Skriabin, *VIII Sonata fortepianowa*, t. 173-175

Tu po raz pierwszy pojawia się nowy, bardzo prosty motyw diatoniczny ($b^1-c^2-b^1-c^2-b^1-c^2-d^2-e^2$) w głosie górnym; towarzyszący mu materiał układa się w skalę miksolidyjską B-dur bez IV stopnia, ostatni zaś powstaje na szczycie motywu wiodącego i zostaje podwyższony. Tak więc pole harmoniczne na danym odcinku może być traktowane jako pewnego rodzaju hybrydowy tryb lidyjsko-miksolidyjski o strukturze [0, 2, 4, 6, 7, 9, 10], która przy bliższym przyjrzeniu się okazuje się nie czym innym jak harmonią prometejską z jednym dodanym dźwiękiem – czystą kwintą w górę od dźwięku podstawowego. Zapewne w kontekście *Ósmej sonaty*

39 A. Skriabin, *Ausgewählte Klavierwerke*, Bd. 6...

to jest właśnie „akord Pleromy” – jeszcze bardziej pełny niż sześciodźwięk prometejski. Można sobie wyobrazić, że motyw w głosie najwyższym (dalej będzie się on niejednokrotnie powtarzać w tym samym kontekście, choć w wariantach o różnej wysokości dźwięków, tworząc ze swym kontrapunktem „akord pleromy”), niemal zbijający z tropu, prosty, zarówno intonacyjnie, jak i rytmicznie, naznaczony pewnym symbolicznym sensem, mógłby stać się bardziej zrozumiały dla niewtajemniczonych, jeśli by Skriabin z jakiegoś powodu nie zrezygnował w tej *Sonacie* ze swoich słynnych francuskich objaśnień, nie tylko sugerujących sposób wykonania, lecz i poniekąd odsyłających do czegoś mistycznie transcendentnego.

W reprzyzie siedmiodźwiękowy wariant „akordu Pleromy” [0, 2, 4, 6, 7, 9, 10] wypierany jest przez ograniczoną liczbę struktur, tworzących – podobnie jak w ekspozycji – pole o nieco mniej wyraźnych konturach, ale w ostatnich taktach *Sonaty*, po wszystkich perypetiach, ustala się wciąż ta sama dobrze nam znana harmonia prometejska z formułą [0, 2, 4, 6, 9, 10] (przykł. 14); tutaj, jak i w pierwszych taktach, prezentowana przez skalę [a-h-cis-dis-fis-g]. Jak widzimy, Skriabin dochowuje wierności klasycznej zasadzie zakończenia *Sonaty* tym samym zestawem PC, od jakiego ją



Przykład 14. A. Skriabin, *VIII Sonata fortepianowa*, t. 493-499

Konsekwentne przestrzeganie tej zasady, ogólnie rzecz biorąc, grozi ryzykiem popadnięcia w sprzeczność z ulubioną ideą Skriabina przewyciężenia tego, co ziemskie, w imię tego, co duchowe, idei dążenia ku światłu i transcendencji. W *Prometeuszu*, obrazowym, niemal plakatowym wyrazem tej idei stał się nagły zwrot do

trójdźwięku durowego. W najbardziej znaczącym z późnych poematów fortepianowych Skriabina *Do płomienia* op. 72 (1914) zamysł programowy, bliski koncepcji *Prometeusza* (na co jednoznacznie wskazuje sam tytuł poematu) znalazł nie mniej swoiste odbicie w środkach związanych z polem harmonicznym. Sam początek poematu świadczy o tym, że kompozytor wciąż jeszcze pozostaje wierny harmonii prometejskiej: współbrzmienia, tworzące pierwszy motyw, zawierają pięć dźwięków prometejskiego sześciodźwięku od [e] (*e-gis-ais-cis-d*), szósty ([*fis*]) zostaje dodany w takcie trzecim (przykł. 15).



Przykład 15. A. Skriabin, *Do płomienia*, t. 1-5⁴⁰

W takcie piątym następuje przejście na inny poziom wysokości dźwięków: w akordzie *G-cis-ais-fis*¹ (układają się one w skalę oktatoniczną) ustala się ta sama, jak w pierwszych taktach, harmonia, ale już na podstawie [g]. Dalej, w takcie 11, harmonia w sposób analogiczny przechodzi jeszcze o półtora tonu w górę, stabilizując się na [b]. W miarę tego, jak ruch wskutek polifonizacji faktury i rozdrabniania wartości rytmicznych, staje się coraz bardziej aktywny, wyjściowa struktura pola rozmywa się – tj. harmonia prometejska w postaci pełnej i niepełnej ustępuje miejsca innym konfiguracjom – jednak idea pola jako zasada organizacji wysokości dźwięków działa nadal. Pole harmoniczne między taktami 41 a 76 (na tym odcinku narasta główna fala *crescendo*), można przy pierwszym spojrzeniu, abstrahując od ożywiających panoramę detali, wyobrazić sobie jako sferę naturalno-minorowej pandiatoniki. Poszczególne wtargnięcia wszechobecnego jambicznego motywu sekundowego tworzą ukośne brzmienia półtonów, naruszające czystość pandiatoniki, ponadto przy przejściach od jednego wariantu pola wysokości dźwięków do innego mogą, jak na początku utworu, powstawać struktury „przejściowe”, w tym ciężące ku oktatonice. Niemniej jednak podstawowa substancja podziału prezentuje

40 A. Skriabin, *Ausgewählte Klavierwerke*, Vol. 2, Edition Peters, Leipzig 1967.

się nie inaczej jak następstwo pandiatonicznych minorowych zespołów – minorowych o tyle, o ile prawie w każdym odcinku (zazwyczaj o objętości jednego taktu) skala, licząc od dźwięku basowego, układa się w pełną lub niepełną skalę minorową o doryckiej lub eolskiej inklinacji. Absolutna wysokość takich kompleksów zmienia się z tą czy inną częstotliwością (aby nie utrudniać wywodu, nie będziemy skupiać się na szczegółach procesu harmonicznego w tym fragmencie poematu), lecz ich wewnętrzna struktura pozostaje wystarczająco stabilna, by móc mówić o organizacji wysokości dźwięku zgodnie z zasadą pola.

Począwszy od taktu 77, gdzie ustala się ruch triol szesnastkowych, pejzaż harmoniczny zyskuje nowe oblicze (przykł. 16). Skalę dźwiękową tego taktu, [*h-cis-d-e-gis-ais*], łatwo przedstawić jako niepełną oktatonikę. Lecz w następnym takcie dodano doń obcy oktatonice dźwięk [*fis*], a w takcie 79, z ustaleniem w basie *E* zamiast *H*, nawiasy kwadratowe – czy nie staje się jasne, że mowa o znanej nam strukturze [0, 2, 4, 6, 7, 9, 10] – o rozszerzonym do siedmiu dźwięków „akordzie pleromy” lub, w innej terminologii, o lidyjsko-miksolidyjskim dur, z jakim spotkał się w *Ósmej sonacie*.

The image shows three staves of musical notation for piano accompaniment, numbered 77, 78, and 79. Each staff consists of a treble and a bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dense harmonic textures with many accidentals. Measure 77 shows a complex chordal structure in the bass. Measure 78 continues with similar complexity. Measure 79 shows a change in the bass line, with a specific note (E) highlighted, corresponding to the text's discussion of the 'akordzie pleromy'.

Przykład 16. A. Skriabin, *Do płomienia*, t. 77-79

Odtąd i prawie do końca w funkcji pola harmonicznego występuje właśnie ta struktura w pełnej lub niepełnej postaci, przy czym warianty niepełne zawierają co najmniej jeden z dwu tonów, odróżniających ją od zwykłej tonacji durowej – [6] lub [10]. Całą tę partię, utrzymaną niemal

w całości w dynamice *forte* i *fortissimo*, można uważać za „zwiększoną” bądź „wzmocnioną” reprzykę początkowego epizodu, gdzie dynamika nie wznosiła się powyżej *pp*. Następuje tu powrót do harmonii prometejskiej (lecz już uzupełnionej o siódmy dźwięk), jako podstawowego materiału harmonicznego i do dźwięku [e] jako podstawowego.

Jak wspomniano wyżej, w partii początkowej harmonia prometejska ma też postać akordów zbudowanych na [g] i [b]; one też przeważają w „reprzyce” wśród alternatywnych podstawowych dźwięków (zresztą, w takcie 86 „akord pleromy” jedyny raz oparty jest na [des], zaś w taktach 97-98 i 101-102 jest zbudowany na [d]). Przy okazji zwrócimy uwagę na błąd, który, jak wszystko na to wskazuje, pozostał niezauważony, przechodzi z jednego wydania poematu do drugiego: na początku taktu 92 postawiony bemol przed c^2 (jak w przykładzie nutowym 16a⁴¹), podczas gdy powinien on być przed a^1 – wówczas skala będzie dokładnie odpowiadać strukturze pola harmonicznego ([b-c-d-e-f-g-as] = [0, 2, 4, 6, 7, 9, 10]).



Przykład 16a. A. Skriabin, *Do płomienia*, t. 92

Ponownie, pomijając detale, wskażemy na ostatnie zmodyfikowanie harmonicznego pejzażu, które ma miejsce w takcie 125 – 13 taktów przed końcem poematu: wraz z pojawieniem się dźwięku [dis], zamiast [d], struktura pola zmienia się wprawdzie w sposób mało zauważalny, lecz zasadniczy. Istotne jest to, że [dis-es] – jedyna PC, która nie figuruje w siedmiodźwiękowych wariantach „akordu pleromy” od [e], [g], [b] i [d] (to znaczy właśnie w tych strukturach, które zmieniają się nieregularnie), stanowi w istocie jedyną wysokościową treść dużego odcinka utworu, od taktu 87 do taktu 124 włącznie. Zmiana struktury pola poprzez podwyższenie jednego z jego komponentów o półton (w terminologii formalnej – zmiana [10] na [11]) najbardziej wyraziście

41 Odtworzono tu następującą wersję: A. Skriabin, *Poemy. Mazurki*, Muzyka, Moskwa 1982 (na podstawie publikacji pod red. L. Oborina i J. Milszteina, Muzgiz 1953). Tak samo w wydaniu A. Skriabin, *Klavierwerke*, Bd. II, hrsg. Von G. Philipp, Edition Peters s.a., Leipzig 1986, s. 69.

– i, w odróżnieniu od *Prometeusza*, bynajmniej nie sztucznie, nie plakatowo, nie konwencjonalnie – rozjaśnia poetycką „nadideę” utworu, i szerzej, całą późną twórczość Skriabina. Korzystając z wypowiedzianych przy innej okazji słów Josifa Brodskiego, istotę tej twórczości można scharakteryzować jako nieustające dążenie „o dźwięk wyżej, o ideę wyżej”. Zakończenie poematu pokazano w przykładzie 17; warto zwrócić uwagę, że końcowy akord zbudowany na [e] poprzedza akord stojący na [b] – to jeszcze jedno przypomnienie, jak bardzo naturalne są połączenia trytonowe w systemie harmonicznego języka Skriabina.

Przykład 17. A. Skriabin, *Do płomienia*, t. 125-137

I tak wektor harmonicznego rozwoju w poemacie *Do płomienia* w postaci najbardziej uogólnionej może być przedstawiony następująco:

– od harmonii prometejskiej [0, 2, 4, 6, 9, 10] na [e], potem na [g], dalej z modyfikacjami na [b];

– poprzez fazę o mniej wyrazistych konturach harmonicznym, w toku której przeważają struktury pandiatoniczne, w większości [0, 2, 3, 5, 7, 9, 10] (skala dorycka) i [0, 2, 3, 5, 7, 8, 10] (skala eolska), w pełnej i niepełnej postaci, z epizodycznymi wtrąceniami oktatoniki;

– do teźże prometejskiej harmonii, ale już poszerzonej o siedem dźwięków ([0, 2, 4, 6, 7, 9, 10], zdarzają się też formy niepełne), w zasadzie na tych samych dźwiękach, jak w pierwszej partii, i dalej ku zaostreniu jej niepełnej odmiany (bez [2]) poprzez zamianę [10] na [11] i do finalnego ustalenia tegoż podstawowego dźwięku [e], od którego rozpoczął się poemat.

Przestrzegając zasady odejścia od dźwięku podstawowego na początku utworu i powrotu doń na końcu, Skriabin ukazuje przywiązanie do tradycyjnego archetypu formy jako spójnej całości. Jednakże jego strategia nasycania większych fragmentów i całych partii strukturami harmonicznymi jednego typu (a w *Prometeuszu* i późnych sonatach – budowania na takich strukturach całych dużych dzieł) – innymi słowy, jego strategia myślenia polami harmonicznymi – prezentuje coś istotnie nowego i niewątpliwie daje wystarczające podstawy, by traktować ją jako najważniejszy wyróżnik harmonicznego myślenia kompozytora.

Najwidoczniej, w wyobrażeniach Skriabina pole harmoniczne powinno posiadać bogatą, nasyconą dźwięczność: „Skriabin doznawał przyjemności przekonując się, że jego harmonie są akustycznie uwarunkowane; np. akord prometejski odpowiada tonom 8, 9, 10, 11, 13, 14 szeregu alikwotów”⁴². Rozwijając tę logikę, można powiedzieć, że ta sama struktura z dodanym siódmym tonem nacechowana jest jeszcze większą pełnią dźwięku – tj., rzeczywiście bliższą ideałowi „Pleromy”, ponieważ zawiera również pominięty w prometejskim sześciódźwięku dwunasty ton szeregu alikwotów. Szkic do *Aktu wstępnego* zawiera strukturyzowane w specyficzny sposób współbrzmienie, składające się już ze wszystkich dwunastu dźwięków skali chromatycznej⁴³; możliwe że miało ono

42 J. Chołopow, *Oczerki sowriemiennoj garmonii. Issledowanije*, Muzyka, Moskwa 1974, s. 180. Zob. także: L. Sabaniejew, *Wospominanija o Skriabinie...*, s. 264-265.

43 Pierwsza publikacja: Manfred Kelkel, *Les esquisses musicales de l'Acte Préable de Scriabine*, „Revue de Musicologie”, 1971, Tom 57, nr 1, s. 40-48. Skład akordu: $c-fis-b-e^1-a^1-dis^2-g^2-cis^3-f^{\#}-h^3-d-gis$ (w części niskiej, do piątego tonu włącznie, identyczny z prometejską harmonią). Cyt. za: R. Taruskin, *Defining Russia Musically...*, s. 348.

pełnić funkcję pola harmonicznego w tym nienapisanym dziele. Idea pełni, powszechności, „kosmiczności” miała dla kompozytora znaczenie fundamentalne i traktowanie harmonii jako swego rodzaju substancji kompletnej, wypełniającej sobą całą przestrzeń muzyczną była właśnie nią ściśle uwarunkowana.

Przekład z języka rosyjskiego Eulalia Papla

Bibliografia

- Boretz B., *Meta-Variations, Part IV. Analytic Fallout (I)*, „Perspectives of New Music”, 1972, Tom 11, nr 1
- Chołopow J., *Oczerki sowremiennojj garmonii. Issledowanije*, Muzyka, Moskwa 1974
- Chołopow J., *Garmoniczeskij analiz. W 3-ch czastiach. Czast' wtoraja*, Muzyka, Moskwa 2001
- Chołopow J., *Garmonija. Prakticzeskij kurs. Czast' II. Garmonija XX wieka*, Kompozitor, Moskwa 2003
- Diernowa W.P., *Garmonija Skriabina*, Muzyka, Leningrad 1968
- Forte A., *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven and London 1973
- Kelkel M., *Les esquisses musicales de l' Acte Préalable de Scriabine*, „Revue de Musicologie”, 1971, Tom 57, nr 1
- de Médicis F., *Scriabin's Mature Style and the Coordination of Form, Grouping and Pitch Structures*, „STM Online”, 2009, Tom 12, http://musikforskning.se/stmonline/vol_12
- Rubcowa W., *Aleksandr Nikołajewicz Skriabin*, Muzyka, Moskwa 1989
- Sabaniejew L., *Principy tworczestwa Skriabina*, „Muzyka”, 1914, nr 203
- Sabaniejew L., *Wospominanija o Skriabinie*, Kłassika-XXI, Moskwa 2000
- Schönberg A., *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1922
- Strawinskij I., *Muzykalnaja poetika* [w:] tegoż, *Chronika. Poetika*, Centr gumanitarnych inicjatyw, Moskwa – Sankt Pietierburg 2012
- Taruskin R., *Defining Russia Musically*, Princeton University Press, Princeton & Oxford 1997
- Wai-Ling Cheong, *Scriabin's Octatonic Sonata*, „Journal of the Royal Musical Association”, 1996, Tom 121, nr 2

The Path to Pleroma: the Harmonic Language of Late Scriabin

S u m m a r y

The harmonic language of late Scriabin is considered in terms of the category 'harmonic field', which seems to be an appropriate metaphor for his mature perception of harmony. The term 'harmonic field' is to be understood as a set of relationships between classes of sound pitches (or, in particular instances, a chord with a specific structure) dominating within one musical entity or fragment and thus defining its harmonic colouring. The stylistic evolution of Scriabin gradually led him to approach harmony as a certain type of field – a balanced set of properties, whose constant (although perhaps not always observable in the same way) presence provides the musical space with a high degree of homogeneity. This approach leads directly to Scriabin's definition of harmony and melody as two aspects of the same entity ('Melody is harmony distributed in time, whereas harmony is a "condensed" melody').

In *Prometheus* (1908-10), the so-called Promethean chord, reduced to the structure [0, 2, 4, 6, 9, 10], fulfils the function of a harmonic field for the whole composition, defining the qualities of all vertical and horizontal structures and supplying the musical fabric with an unusually high level of uniformity. Scriabin himself referred to this structure as 'the Pleroma chord' (from Greek *πλήρωμα* fullness), with regard to the concept of the fullness of cosmic existence. The plenitude of sound characteristic of a Promethean chord is defined so that the chord's five tones, creating a whole-tone scale, are supplemented by a single foreign tone; the Promethean hexachord corresponds to the 8, 9, 10, 11, 13, and 14 tones in a natural scale.

The harmonic field category is also significant in Scriabin's later compositions, including *Sonatas* Nos. 6, 7, and 8. In some works (especially in the piano poem *Towards the Flame*, 1914) the concept of Pleroma as a transcendental entity, achievable through superhuman effort, is materialised in a structure even more comprehensive than a Promethean chord [0, 2, 4, 6, 7, 9, 10]; in this hexachord, the 12th tone of the natural scale is used as well as omitted.

