



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2023.18.10>

Witold WILCZEK

<https://orcid.org/0009-0009-6337-7116>

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

e-mail: witold.wilczek@amuz.krakow.pl

Aleksiej Stanczinski [Aleksey Stanchinsky] (1888–1914) – zapomniany kompozytor rosyjskiego srebrnego wieku. Przyczynek do dalszych badań

Jak cytować [how to cite]: W. Wilczek, *Aleksiej Stanczinski [Aleksey Stanchinsky] (1888–1914) – zapomniany kompozytor rosyjskiego srebrnego wieku. Przyczynek do dalszych badań*, „Edukacja Muzyczna” 2023, t. 18, s. 51–79, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2023.18.10>.

Streszczenie

Niniejszy artykuł ma na celu przybliżyć czytelnikowi postać Aleksieja Stanczinskiego [Alekseja Stanchinsky'ego] oraz pokrótce scharakteryzować jego twórczość powstałą w czasach schyłku carskiej Rosji. Tekst podzielony jest na trzy części. Pierwsza jest szkicem kontekstu kulturowego, w którym artyście przyszło tworzyć. Jest to zarys wiodących w Rosji tendencji artystycznych, nurtów, z uwzględnieniem środowiska artystycznego na przełomie wieków XIX i XX. Część druga zawiera rys biograficzny kompozytora, którego choroba, nieszczęśliwe życie i w konsekwencji przedwczesna śmierć miały fundamentalny wpływ na pozostawioną twórczość. Część trzecia stanowi próbę klasyfikacji i charakteryzacji twórczości Stanczinskiego, w oparciu o dostępne materiały oraz przeprowadzone badania własne.

Słowa kluczowe: fortepian, muzyka fortepianowa, środki techniki kompozytorskiej, Aleksiej Stanczinski [Aleksey Stanchinsky], Rosja, rosyjski srebrny wiek.

Data zgłoszenia: 16.10.2023

Data wysłania / zwrotu recenzji 1: 5.11.2023 / 7.11.2023

Data wysłania / zwrotu recenzji 2: 5.11.2023 / 10.07.2023

Data wysłania / zwrotu recenzji 3: 30.11.2023 / 1.12.2023

Data akceptacji: 2.12.2023

Uwagi wstępne

Dostępna w języku polskim literatura naukowa dotycząca postaci omawianego w artykule kompozytora sprowadza się do hasła w części biograficznej *Encyklopedii muzycznej PWM*¹, gdzie pisownia nazwiska twórcy figuruje w wersji spolszczonej – Aleksiej Stanczinski. Tworząc ten tekst w polskim środowisku naukowym, adresowany nie tylko do polskojęzycznego czytelnika, zdecydowałem się posługiwać zarówno spolszczoną wersją pisowni imienia i nazwiska kompozytora, jak i przyjętą szerzej angielskojęzyczną wersją godności twórcy – Aleksey Stanchinsky – zapisywaną z użyciem transliteracji i w nawiasach kwadratowych. Jednakże czytelnikowi pragnącemu zgłębić postać i twórczość kompozytora polecam przy poszukiwaniach wziąć pod uwagę wszystkie wersje pisowni nazwiska kompozytora, poczynawszy od wersji oryginalnej pisanej cyrylicą – Алексей Владимирович Станчинский [Aleksey Vladimirovich Stanchinskiy], jak i pisownię angielską, polską oraz wersję bliższą oryginalnej rosyjskiej wymowie – Aleksei Stanchinski.

1. Zarys kultury rosyjskiej z przełomu XIX i XX wieku²

Jeszcze w czasach panowania cara Piotra Wielkiego zaczęły się w Imperium Rosyjskim formować dwa wiodące prądy kulturowe i światopoglądowe, które zdominowały społeczny dyskurs w wieku XIX. Okcydentaliści zafascynowani byli wszystkim, co zachodnie, europejskie, odrzucali archaiczną słowiańskość. Ten światopogląd, dominujący zwłaszcza w warstwie szlacheckiej, skłaniał do nauki wiodącego w owym czasie języka francuskiego, posyłania dzieci do szkół oficerskich oraz podróży zagranicznych, oczywiście w kierunku zachodnim, celem lepszego przyswojenia tradycji i zwyczajów europejskich. Ostoją myśli prozachodniej był Sankt Petersburg, zbudowany przez Piotra Wielkiego od podstaw na wydartym morzu terenie, który miał w zamyśle być stolicą nowoczesnego państwa, wzorowaną na metropoliach Europy. Rosyjscy okcydentaliści, wzorujący się na zachodnich społeczeństwach, ciążyli ku liberalizmowi społecznemu i gospodarczemu, starali się też artystycznie wzorować na zdobyczach Zachodu. W muzyce bodaj najpełniej znalazło to odzwierciedlenie w dziełach pianisty Antona Rubinsteina czy Piotra Czajkowskiego, których twórczość, choć niepozbawiona oczywiście elementów typowo rosyjskich, takich chociażby, jak tradycyjne tańce ro-

¹ Zob. U. Mieszkieto, *Stanczinski Aleksiej*, [w:] *Encyklopedia PWM. Część biograficzna*, t. 5–5, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2007, s. 75–75.

² Por. N.V. Riasanovsky, M.D. Steinberg, *Historia Rosji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009; L. Bazylow, *Historia Rosji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969; J. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

syjskie czy narodowa tematyka historyczna, stała się jedną z ważniejszych „cegieł” dołożonych przez Rosjan do budowy światowej kultury muzycznej. Na drugim biegunie znajdowali się słowianofile, którzy – przeciwnie – hoładowali wszystkiemu, co tradycyjnie rosyjskie i słowiańskie. Okazując przywiązanie do tradycji i kultury Rusi, negowali w większości estetykę płynącą z Europy jako fałszywą i oddzielającą ich od korzeni tożsamości. Na gruncie muzycznym tendencja do czerpania z zasobów i tradycji kultury słowiańskiej była również obecna. Z tradycji tej czerpali garściami członkowie Potężnej Gromadki, grupy kompozytorów założonej przez Milija Bałakiriewa, w której działał też największy bodaj innowator muzyczny w Rosji od czasów Michaiła Glinki – Modest Musorgski, dążący do nadania muzyce nowego, ludowego stylu. Jego dwie wielkie opery historyczne: *Borys Godunow* i *Chowańszczyzna*, potraktowane chronologicznie, rozpoczynają się w przededniu smuty, a kończą z momentem nastania panowania Piotra Wielkiego. Są one niemalże muzycznym manifestem idei słowiańskości, jej filarem było wyniesienie na piedestał prostego ludu Rosji, który Musorgski uczynił właściwym bohaterem swych dzieł. Muzycznym zwieńczeniem idei słowianofilijskich stał się *Kniaź Igor*, opera Aleksandra Borodina – dzieło dokończone po śmierci kompozytora przez Mikołaja Rimskiego-Korsakowa oraz Aleksandra Głazunowa, będące połączeniem epickiej opowieści z arcydziełem muzycznym i swego rodzaju widowiskiem historycznym.

Również muzyka instrumentalna nie stroniła od czerpania z zasobów tradycji ludowej. Powszechne dla szkół narodowych było inspirowanie się tematami pieśni i piosenek ludowych. Przykładem może być tu chociażby drugi temat pierwszej części *I Koncertu fortepianowego b-moll* op. 23 Piotra Czajkowskiego, będący tradycyjną ukraińską piosenką, którą kompozytor usłyszał na targu we wsi pod Kijowem, wykonywaną przez ślepego żebraka.

Pierwsza połowa XIX wieku upłynęła w sztuce rosyjskiej pod sztandarem romantyzmu, co w muzyce reprezentowali właśnie wspomniani A. Rubinstein i P. Czajkowski. Malarską sławę zdobył Iwan Ajwazowski, którego masywne płótna, czasem nawet o rozpiętości piętnastu metrów, przedstawiały najczęściej obraz okrętu targanego niespokojnymi falami, budząc respekt, ale i przytłaczając swym rozmachem widzów na wystawach. Ajwazowski stał się ulubieńcem elit, w tym carskiego dworu, którego członkowie zamawiali u niego liczne prace. Jednak początek wieku XIX to w kulturze rosyjskiej przede wszystkim złoty wiek literatury.

Poczynając od rządów Aleksandra I, Rosja ukształtowała wspaniałą, oryginalną kulturę literacką, która z czasem stała się powszechnie przyjętą miarą doskonałości w kraju, a także wzorem do naśladowania dla wielu pisarzy w innych państwach. Złoty wiek literatury rosyjskiej datuje się bowiem mniej więcej na lata 1820–1880, czyli od chwili powstania pierwszych wielkich poematów Puszkina do momentu ukazania się ostatniej powieści Dostojewskiego³.

³ N.V. Riasanovsky, M.D. Steinberg, *Historia Rosji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 359.

Kultura, tak jak edukacja, pozostawała w owym czasie domeną szlachty, mającej jako jedyna warstwa społeczna dostęp do jej zasobów. Odzwierciedlają to m.in. powieści *Wojna i pokój* Lwa Tołstoja oraz *Szlacheckie gniazdo* Iwana Turgeniewa. Pierwsza połowa XIX wieku to także czas rozwoju rosyjskiej poezji, rozkwitającej na gruncie skryzalizowanego nowoczesnego języka rosyjskiego. Tworzący w owym czasie poeci Aleksander Puszkina, Nikołaj Gogol i Michaił Lermontow zyskali status wieszczów. Szczególny wpływ na muzykę miała twórczość Puszkina, która inspirowała późniejszych kompozytorów. Na motywach jego twórczości powstało ponad dwadzieścia oper, napisanych m.in. przez M. Glinkę, M. Musorgskiego, M. Rimskiego-Korsakowa, P. Czajkowskiego, S. Rachmaninowa oraz I. Strawińskiego. Druga połowa stulecia to domena prozy, w szczególności wielkich powieści za sprawą twórczości postaci takich, jak: Iwan Turgeniew, Lew Tołstoj i Fiodor Dostojewski. Po śmierci tych twórców wielkie tradycje rosyjskiej prozy kultywowali Anton Czechow, Maksim Gorki i kilku innych wybitnych pisarzy. Druga połowa wieku XIX przyniosła zwrot ku nowym prądom i tendencjom. Nurtem wysuwającym się na pierwszy plan, nie tylko zresztą w Rosji, ale prawie w całej Europie, był realizm. Zakładał on bardziej przyziemne podejście do sztuki, która powinna zajmować się sprawami i troskami codziennymi prostego ludu, zamiast oddawania się moralizatorstwu czy odmalowywaniu utopijnych wizji. Założenia realizmu stały się obecne w każdej dziedzinie artystycznej. W muzyce ich ideały reprezentowała Potężna Gromadka. Jednak to malarstwo jako sztuka wizualna stało się najważniejszym bastionem realizmu w sztuce rosyjskiej. Także w tej dziedzinie można bez trudu określić, kiedy nastąpił zwrot ku realizmowi. W 1863 roku czterestu dyplomantów Akademii Sztuki – cały rocznik – odmówiło malowania w ramach egzaminu obrazu na temat uczt w Walhalli. Ich pragnieniem stało się malowanie w nurcie realistycznym. Dzięki zorganizowaniu kilku objazdowych wystaw, cieszących się ogromnym powodzeniem, oraz zaangażowaniu kolejnych malarzy przyłączających się do ich manifestów, wkrótce mieli przejść do historii jako *itineranci* lub *pieriedwiżnicy*. Hołdując założeniom realizmu, wierzyli, że treść jest ważniejsza od formy, a sztuka musi służyć wyższemu celom. Tematem ich obrazów stały się zatem trudy życia chłopskiego, pijaństwo kleru czy brutalność policji. Najważniejszym przedstawicielem tego nurtu był Ilja Riepin.

Sam koniec XIX wieku i początek XX stulecia były widownią kolejnego odrodzenia rosyjskiej literatury i sztuki, zwanego czasem jej srebrnym wiekiem⁴. [...] Srebrny wiek [...] przyniósł znaczne ożywienie i nową dawkę twórczej oryginalności w kulturze carskiego imperium⁵.

⁴ Ibidem, s. 460.

⁵ Ibidem, s. 469.

Nazwa ta, choć pierwotnie stosowana wobec literatury, stała się niebawem synonimem sztuki rosyjskiego *fin de siècle'u*, we wszystkich jej przejawach. Srebrny wiek był niespotykaną wręcz erupcją twórczej płodności. Także tu, jak i w przypadku realizmu, datowanie jest nad wyraz proste. Za początek srebrnego wieku przyjmuje się rok 1898, kiedy to zaczęły się ukazywać wpływowy periodyk „Mir iskusstwa”, wydawany przez Sergiusza Diagilewa oraz Aleksandra Benois. Postulowano w nim odrzucenie dotychczasowej twórczości realistycznej oraz skierowanie ku nowym prądom, takim jak impresjonizm i symbolizm. Szczególnie symbolizm zyskał ogromne znaczenie na arenie rosyjskiej, praktykowany we wszystkich dziedzinach artystycznych oraz filozofii. Symbolizm odrzucał dosłowność świata odczuć, uznając, iż nie można ich wyrazić w pełni słowami ani objąć rozumem, potrzeba do tego subtelniejszej formy wyrazu, takiej jak symbol. Na piedestał wynosił kunsztowność formy przekazu i siłę emocjonalnej ekspresji. Poszukiwał też tęsknie światów utopijnych, arkadyjskich, oderwanych od telluryczności przedstawień realistycznych. Nierozzerwalnie związany był z nowo pojmowaną religijnością, poszukującą mądrości i oświecenia w ekstazie, demoniczności czy dalekich i egzotycznych kulturach Dalekiego Wschodu. Stale obecny był pierwiastek filozoficzny, szczególnie popularnego w owym czasie nietzscheanizmu. Wyraźnie widać też wpływ święcącej tryumfy psychoanalizy Zygmunta Freuda. Jednym z najistotniejszych tematów w twórczości była jaźń, samopoznanie, osobowość i samorealizacja. W literaturze srebrnego wieku dominowali poeci, zwłaszcza Aleksander Błok, Konstantin Balmont czy Anna Achmatowa – ostatnia bodaj rosyjska poetka najwyższej rangi.

W malarstwie reprezentantami nurtu byli tytani tej epoki: poszukujący granicy między wiernością przedstawienia a płynnością kreski Mark Chagall, eksplodujący abstrakt Wasyl Kandinsky oraz futurystyczny i geometryczny Kazimierz Malewicz. W muzyce srebrnego wieku pozycję guru zajmował Aleksander Skriabin. Jego dzieła pełne są muzycznych symboli ukrytych w strukturze akordów oraz motywie melodycznej. Kompozytor uważał, iż cała jego twórczość jest tylko szkicem, przygotowaniem do większego dzieła, o kreacjonistycznym wręcz znaczeniu, czym spełniał religijno-mistyczne przesłanki epoki. *Misterium*, jego życiowe *opus magnum*, będące spektaklem muzycznym, tanecznym oraz wizualnym, miało w zamyśle kompozytora wprowadzić człowieka na nowy, transcendentny poziom istnienia. Dokonać się to miało poprzez syntezę sztuk, a rezultatem miał być nowy człowiek odpowiadający ideom nowej epoki. Do planowanego wykonania w świątyni w Indiach jednak nigdy nie doszło z powodu śmierci A. Skriabina. Jego twórczość, choć zyskała późniejszą nieśmiertelność, nie cieszyła się większym powodzeniem, a przynajmniej zrozumieniem w kręgach szerszych niż muzyczne elity Rosji. Nie można tego natomiast zarzucić Baletom Rosyjskim, grupie artystycznej będącej prawdziwą plejadą ówczesnych gigantów sztuki rosyjskiej. Grupa wystawiająca spektakle baletowe na całym świecie zy-

skąła status legendarnej. W jej szeregach znaleźli się między innymi założyciel i impresario Sergiusz Diagilew, choreograf Michaił Fokin, legendy świata baletu Anna Pawłowa i Wacław Niżyński oraz kompozytor Igor Strawiński. Balety Strawińskiego: *Święta wiosny*, *Ognisty ptak*, *Pietruszka*, wystawiały Balety Rosyjskie z wielkim powodzeniem, a czasem i w atmosferze skandalu, jak na przykład w przypadku paryskiej premiery *Święta Wiosny* w 1913 roku, gdzie atmosfera artystycznego napięcia doprowadziła, jak głosi legenda, do wybuchu zamieszek. Z Baletami Rosyjskimi współpracowali też przy oprawie wizualnej Mark Chagall, Henri Matisse oraz Pablo Picasso.

W pewnym sensie nowe arcydzieła baletu [...] najpełniej wyrażały kulturalny smak, artystyczny kunszt i bogactwo srebrnego wieku⁶.

Równolegle twórczość o wektorze estetycznym, skierowanym bardziej ku romantyzmowi, uprawiali inni kompozytorzy: Sergiusz Bortkiewicz, Mikołaj Medtner i oczywiście Sergiusz Rachmaninow. Szczególnie S. Rachmaninow zyskał ogromną popularność, mając dar pisania pięknych, długich fraz, przepięknych melancholią i liryzmem. Wszyscy troje, pozostawszy do końca życia mniej lub więcej wierni ideom romantycznym, wprowadzali do swych dzieł elementy symbolistyczne, takie jak motyw dzwonów, charakterystyczny dla muzyki rosyjskiej, czy motyw losu zapożyczony z *V Symfonii* Ludwiga van Beethovena, tworząc z niego *leitmotiv* o wymiarze egzystencjalnym. W ich dziełach, podobnie jak w twórczości Skriabina, ujawnia się filozoficzny mistycyzm, choć w bardziej zakamuflowanym sposób.

Srebrny wiek okazał się pomostem między odchodzącym do historii romantyzmem a jawiącym się na horyzoncie modernizmem. Był heroldem nadchodzących nowych idei artystycznych XX wieku. Dla twórczości artystów tej epoki istniał jeszcze jeden wspólny mianownik: fatalizm, pesymizm oraz przecucie nadchodzącej katastrofy.

Srebrny wiek był nie tylko przejawem rozkwitu kultury rosyjskiej, lecz także, jak twierdzą niektórzy, niespokojnego ducha i atmosfery kulturalnej tamtej epoki. [...] Niepewność i pesymizm, jakże typowy dla srebrnego wieku, kształtował również jego odrębną estetykę. Mówiono wówczas, iż wielu artystów przeczuwa nadchodzący koniec starego świata, lecz mimo to zdecydowanych jest sprawić, by jego śmierć była piękna⁷.

2. Aleksiej Stanczinski – rys biograficzny

Алексей Владимирович Станчинский [w transliteracji – Aleksey Vladimirovich Stanchinsky] przyszedł na świat 9 marca 1888 roku w Obolsunowie [Obol-

⁶ Ibidem, s. 473.

⁷ Ibidem, s. 470–471.

sunovo], niewielkiej wsi w obwodzie iwanowskim, około dwieście kilometrów na północ od Moskwy. Kilka dni później został ochrzczony w kościele we wsi Alferewo, gdzie nadano mu imię Aleksiej, prawdopodobnie z powodu święta patrona, obchodzonego 17 marca. Młody Alosza miał szczęście urodzić się w rodzinie z aspiracjami kulturalnymi i stabilnej finansowo. Oboje rodzice posiadali wykształcenie muzyczne. W domu Stanczinskih wykonywano, zgodnie z dziewiętnastowiecznym zwyczajem, pieśni oraz muzykę kameralną. Starsza siostra Aloszy, Lydia, przejawiała również zdolności muzyczne. Została później pianistką, absolwentką Konserwatorium Moskiewskiego, do którego i jej młodszy brat udał się pobierać nauki. Już we wczesnych latach uwagę wrażliwego młodzieńca przykuwać zaczyna znajdujące się w domu pianino. W wieku pięciu lat pierwszych lekcji gry udzielała mu matka. Ojciec, z zawodu inżynier chemik, pracował na utrzymanie rodziny w pobliskiej fabryce tekstyliów. Rodzina Stanczinskiego nie uchodziła za majątną. Jednak w kontraście do biedy panującej na rosyjskiej prowincji mogła być uznana za relatywnie zamożną, o czym świadczyć może właśnie możliwość organizowania w domu wieczorków muzycznych i edukacji muzycznej dzieci. W tym czasie, z powodów raczej natury politycznej, studenci i pedagodzy uczelni wyższych ruszyli w teren szerzyć wiedzę wśród ludu. Tak do Obolunowa trafił Aleksander Greczaninow [Gretchaninow], później uznany kompozytor rosyjski oraz jeden z nauczycieli Stanczinskiego. Greczaninow szybko poznał się na talencie chłopca i zaferował mu dalszą pomoc. Niefortunnie jednak Włodzimierz Mikołajewicz, ojciec i żywiciel, zmuszony został do zmiany miejsca pracy. Częste przeprowadzki były nieodłączną częścią życia inżyniera chemika, któremu dane było żyć w ogromnej i akurat uprzemysławiającej i modernizującej się Rosji. Stanczinskim przyszło zatem mieszkać kolejno we Włodzimierzu, Tallinie (gdzie młody Aleksiej uczęszczał do Szkoły Muzycznej Mayera), Twerze, Pskowie, Smoleńsku, a ostatecznie osiedli w Ługaczewie [Logachevo] w obwodzie Smoleńskim, gdzie również Glinka spędzał swoje wczesne lata. W latach 1899–1907 Stanczinski był uczniem smoleńskiego gimnazjum.

Młody Aleksiej chłonał wszystko, co było związane ze sztuką. Oprócz muzyki interesował się też poezją, literaturą i malarstwem, uczył się języków obcych. W programie jego szkolnych występów pianistycznych znajdowały się dzieła m.in. Bacha, Beethovena, Chopina, Liszta, Griega czy Schumanna. Pozostawał w stałym kontakcie ze swoim pierwszym nauczycielem Greczaninowem. Ten, piastujący już pozycję nauczyciela teorii w Konserwatorium Moskiewskim, postanowił przedstawić Aleksieja najważniejszej wówczas postaci uczelni – Sergiuszowi Taniejewowi [Taneev]. Słynny kompozytor i teoretyk, rektor Konserwatorium, uczeń Piotra Czajkowskiego i zagorzały konserwatysta artystyczny, równie szybko co Greczaninow poznał się na talencie Stanczinskiego. Ten wkrótce został jego ulubionym uczniem, często zapraszany na dodatkowe lekcje. Aleksiej pojawiał się w Moskwie już od 1904 roku, w tym czasie jego siostra Lydia była na

roku dyplomowym. Pobierał nauki gry na fortepianie u Iosifa Lewina, Konstantina Eigesza oraz Konstantina Igumnowa, uczył się też kompozycji i teorii muzyki u Aleksandra Greczaninowa. W 1907 roku Aleksiej został przyjęty w poczet studentów Konserwatorium Moskiewskiego. Dzięki rekomendacjom Taniejewa, Stanczinski uczył się harmonii oraz kompozycji u Nikołaja Żilajewa [Zhilaev], który później stał się bliskim przyjacielem, pedagogiem oraz propagatorem jego twórczości. W latach dwudziestych ukazały się, w oddzielnych wydaniach, prawie wszystkie fortepianowe kompozycje Stanczinskiego w redakcji Nikołaja Żilajewa oraz Anatolija Aleksandrowa. Mentorem pozostał jednak przede wszystkim S. Taniejew, u którego Aleksiej studiował kompozycję oraz kontrapunkt. Dla wielu osób, również dla Stanczinskiego, Taniejew jako wielki rosyjski kompozytor i pedagog, naczelną tak zwanej „muzycznej szkoły rosyjskiej”, był wzorem do naśladowania. Jego autorytet, inteligencja, erudycja muzyczna oraz pedagogiczna, otwartość i poważny stosunek do studentów wywierały mocny wpływ na otaczających go ludzi. Taniejew wyznawał praktyczne podejście do nauki teorii oraz kontrapunktu. Na lekcjach Stanczinski robił dokładną analizę fug Bacha, sonat i kwartetów Mozarta oraz Beethovena. Pedagog bardzo dbał o rozwój intelektualny oraz poszerzenie horyzontów myślenia muzycznego swojego studenta. Prezentował mu nuty i książki. Razem chodzili na koncerty, poddając refleksji to, co usłyszeli. Aczkolwiek nie zawsze mieli jednakowe zdanie, nawet w dosyć prostych kwestiach. Pewnego razu na pytanie Stanczinskiego: „Jaką porę dnia Pan lubi?”, Taniejew odpowiedział – „dzień!”. Jego uczeń, po krótkim namyśle, powiedział: [a ja lubię] „noc”⁸. Przede wszystkim różnili się jednak stosunkiem do nowej muzyki. Aleksiej zafascynowany był twórczością Skriabina oraz Debussy’ego. Taniejew otwarcie przyznawał, że nie rozumie tej muzyki. W jego opinii:

[...] only that beauty was eternal which possessed mathematical attributes and premises, simple mathematical results of certain rigid laws which must be sought and found⁹.

[tylko to piękno jest wieczne, które posiada matematyczne atrybuty i przesłanki, proste, matematyczne rezultaty określonych prawideł, których należy poszukiwać].

Ten rozdźwięk uwidaczniają wpisy w dziennikach, skrupulatnie prowadzonych przez obu, następujące po wysłuchaniu *Prometeusza* Skriabina. Taniejew zanotował (20 lutego 1909 r.):

Mam wrażenie, że mnie bili pałkami¹⁰.

⁸ Z dziennika Taniejewa 1986, zeszyt 3, s. 156, za: V. Loginova, *Avtorskii stil Alekseia Vladimirovicha Stanchinskogo (Autorski styl Alekseia Vladimirovicha Stanchinskiego)*, tłum. A. Holovenko.

⁹ L. Sabaneev, *Modern Russian Composers*, Ayer Co Pub, Nowy Jork 1927, s. 27, tłumaczenie własne.

¹⁰ V. Loginova, op. cit., s. 6.

Pisał również o monotonnej harmonii (odnośnie do powtórzenia tego samego akordu Skriabin komentował: „[...] na tym polega ewolucja”)¹¹. Stanczinski stwierdził natomiast (we wpisie pod datą 8 marca 1909 r.), że:

Symfonia Skriabina naprawdę sprawia wrażenie. Niesamowicie dużo w niej natchnienia!¹².

Podobny dysonans poznawczy dotyczył kompozycji autorstwa samego Stanczinskiego:

Taniejew zauważał (28.01.1909):

Stanczinski zagrał dziś swoją *Etiudę g-moll*, która mi się nie spodobała. Jest obciążona zbędnymi figuracjami i przebiegami, które zaciemniają melodię¹³.

Stanczinski po tym spotkaniu zapisał (28.01.1909):

Byłem na lekcji u Taniejewa. Był zadowolony z mojej pracy. Zagrałem mu swoją *Etiudę*. Był zły na mnie, bardzo zły. On nie rozumie takiej muzyki¹⁴.

Aleksiej prowadził dziennik przez całe niemal życie. Tomy owych zapisów, będące obecnie w Moskiewskim Muzeum Glinki, stanowią cenny wgląd w życie kompozytora. Znajdujące się tam notatki świadczą o wrażliwości młodego twórcy, podatnego na wpływ literatury, muzyki i poezji, którą sam również tworzył. Są również świadectwem rozwijającej się choroby psychicznej. Inspirując się lekturą F. Dostojewskiego, Stanczinski ciągle szukał odpowiedzi na kluczowe pytania bytu: co to jest grzech, zło i jak siły zła wpływają na człowieka? W jego notatkach oraz dziennikach odczuwalny jest dosyć nerwowy ton wypowiedzi. Częste zmiany nastroju (a nawet stylu pisma), złe samopoczucie, zmienność i krytycyzm w ocenie własnej osoby, także twórczości, nerwowość wypowiedzi i podejrzliwość względem otoczenia. W jego wierszach natomiast przebłytuje cień skriabinowskiego idealizowania i zachwytu własną osobą:

Wszystko kwitło dla mnie.
Ja byłem królem dla siebie.
Ja byłem Bogiem dla siebie.
Tak bardzo siebie kochałem.

W dziennikach Stanczinskiego (jeszcze przed chorobą) ciągle pojawia się wyrażenie „mroczna pustka”. Jego chorobliwa świadomość nazywa tak słabość twórczą, która dla młodego kompozytora była równoznaczna śmierci:

Co będzie, jeśli nie zdążę ożywić mój zamysł? Co, jeśli będę bez sił?¹⁵ (24 kwietnia 1909 r.).

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 8.

Nieustanne dążenie do ideału miało destrukcyjny wpływ na młodego kompozytora, coraz częściej nawiedzała go myśl, że:

[...] tylko duch w cierpieniu i ascezie może poznać natchnienie. Mam jasny cel – rozwijać do Iśniącego mistrzostwa moją technikę¹⁶. (26 sierpnia 1909 r.).

Stanczinski ciągle stawia przed sobą wysokie cele w rozwoju własnego talentu:

W technice wykonawczej muszę osiągnąć stan najwyższego piękna¹⁷. (8 sierpnia 1909 r.).

W drodze do „jasnego celu” Stanczinski umyślnie stawiał sobie i swoją duchowość w warunkach ekstremalnie trudnych, w których tak wrażliwa i wyrafinowana osoba, jak on, nie była w stanie przetrwać. Ciągła kontrola, wymyślanie nieistniejących reguł, robienie wszystkiego przeciwko własnym życzeniom – powoli wyczerpują fizyczne i duchowe siły kompozytora. Dzienniki Stanczinskiego wywołują podziw nad determinacją do samorozwoju. Z ogromną pasją i intensywnością kompozytor dążył do rozwoju duchowego, kształcił w sobie niewzruszoną moc woli. Aktywnie poszukiwał ideału moralnego, zadając sam sobie pytania: co to jest dobro, zło, radość, miłość? Wszystko to świadczy o dosyć wczesnych przejawach myślenia filozoficznego u kompozytora.

Zimą 1908 roku Sergiusz Taniejew przedstawił Stanczinskiego Lwu Tołstojowi, słynnemu pisarzowi, którego twórczość wywarła przemożny wpływ na młodego kompozytora. Taniejew i Stanczinski udali się do Jasnej Polany, gdzie Tołstoj spędzał ostatnie lata swojego życia, prowadząc pustelniczą egzystencję (co nieobce było samemu Taniejewowi, który do końca życia mieszkał w chacie bez elektryczności). Cała trójka spędziła czas na rozmowie, Aleksiej wykonywał też swoje kompozycje. Jednym z owoców tego spotkania są niewątpliwie cztery pieśni, jakie Stanczinski napisał do słów Tołstoja. W znacznej mierze podzielał też poglądy filozoficzne i obawy twórcy powieści *Wojna i pokój*. Tołstoja przerażała bezsensowność życia, Stanczinskiego – życie bez natchnienia i tworzenia. Tołstoj pod koniec swej egzystencji zbliżał się ku prostemu wierzącemu ludowi, wędrowcom, zakonnikom, ludziom bez jakiegokolwiek wykształcenia, zrzekł się wszystkich dóbr życia doczesnego. Stanczinski wybrał drogę cierpienia, uważając, że tylko ono zaprowadzi go do ideału i „prawdziwej radości”¹⁸ (zapis w dzienniku pod datą 7 czerwca 1909 r.), i to na samym początku twórczości, gdy kompozytor miał dwadzieścia jeden lat.

Innym polem zainteresowań kompozytora była sama Rosja, piękno jej przyrody oraz tradycje zamieszkującego ją ludu. Stanczinski wyczuwał i kochał twórczość ludową (bajki, dumki, pieśni), a także przyrodę środkowej Rosji.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

Jak pięknie jest w Rosji. Wszystko jest piękne – jej ubogie wioski, wysokie śniegi w zimie..., a wieśniacy, konie, sanie – wszystko razem niepodzielne. Jak swobodnie, jak wspólnie jest w Rosji. Jak bardzo Cię Kocham, Rosjo, matko. Tajemnica wieczna i źródło niekończące się, burza radości, burza smutku. Takiej radości nie znajdzie się nigdzie (z dziennika, 1 stycznia 1910)¹⁹.

Stanczinski uwielbiał patrzeć na zabawy i chorowody²⁰ młodzieży, będąc na wsi Ługaczewo. Nieraz sam zabierał się do tańca. Zapisywał i zbierał pieśni oraz dawne śpiewy. Inspiracje rosyjską ludowością odnaleźć można w wielu jego utworach.

W trakcie studiów w Moskwie Stanczinski zaczynał powoli formować własny język twórczy. Zaczął od utworów *stricte* zadaniowych, ćwiczeń szkolnych, takich jak własne opracowania motywów J.S. Bacha, L. van Beethovena czy E. Griega. Następnie przeszedł przez etap kompozycji samodzielnych, poddanych jednak mocnemu wpływowi innych twórców, takich jak F. Chopin czy A. Skriabin. Już w 1908 roku powstają na wskroś nowatorskie utwory, takie jak *Kanon h-moll* i *Preludium lidyjskie*, rok później dołącza do nich *Preludium* i *fuga*. Utwory te zwiastują rychłe rozwinięcie własnego, autonomicznego języka muzycznego, który objawi się w pełni po 1910 roku.

Kompozytor zaczął zyskiwać pewną popularność w moskiewskim środowisku muzycznym.

The youthful Alyosha Stanchinsky became the fashionable rising star in the musical circles of Moscow; his compositions in manuscript copies circulated in the capital, far ahead of their publication, rousing perplexity on the part of some and rapture in others. The beginning of his musical career was really extraordinarily brilliant, and early success and even the word genius was, perhaps prematurely, used in connection with him²¹.

[Młody Aliosza Stanczinski został modną wschodzącą gwiazdą w muzycznych kręgach Moskwy. Jego kompozycje w formie manuskryptów krążyły po stolicy, znacząco wyprzedzając ich publikację, wywołując zakłopotanie wśród jednych, a zachwyt wśród innych. Początek jego kariery był znakomity, zaznał sukcesu i pewnego rozgłosu już za życia. Nawet słowo „geniusz”, być może nieco przedwcześnie, było używane w jego kontekście].

Delikatność ducha oraz targające młodzieńcem rozterki nie przydały jednak Aleksiejowi wielkiej popularności w kręgach studenckich. Niezwykle wrażliwy, ruchliwy, z charakterystycznym nerwowym śmiechem, wydawał się kolegom nie całkiem normalny. Miał jednak grono przyjaciół, którzy odegrali później znaczącą rolę w zachowaniu jego dorobku artystycznego.

Wzlot artystyczny Aleksieja Stanczinskiego przerywa brutalnie traumatyczne wydarzenie w roku 1910²². W styczniu tegoż roku, gdy Aleksiej przygotowywał

¹⁹ Ibidem, s. 9.

²⁰ Taniec ludowy na planie koła.

²¹ L. Sabaneev, op. cit., s. 191; tłumaczenie własne.

²² Różne źródła podają różne daty, od 1907 do 1910. Dwa, w mojej opinii, najbardziej wiarygodne: V. Loginova i Ch. Hepburn podają rok 1910. Tak wynika też z korespondencji oraz dzienników kompozytora.

się do podróży do Ługaczewa na celebrację Nowego Roku²³, niespodziewanie umarł w Moskwie Włodzimierz Mikołajewicz, ojciec Aleksieja. Ten, niezwykle związany emocjonalnie z ojcem, doznał gwałtownego załamania nerwowego. Po spędzeniu całej nocy w kaplicy, gdzie wyeksponowane było ciało ojca, znaleziono go o poranku w stanie całkowitej utraty władz umysłowych. Został odwieziony do prywatnej kliniki, gdzie postawiona została diagnoza: *dementia praecox*, jednostka chorobowa niefigurująca już we współczesnej medycynie, nazywana obecnie otępieniem wczesnym, uznawana za jedno ze stadiów schizofrenii. Aleksiej pozostał w szpitalu psychiatrycznym, według różnych źródeł, od kilku miesięcy do niemal roku. Dokładny czas oraz miejsce położenia zakładu psychiatrycznego pozostają nieznanne. Pewne jest natomiast, że już w tym samym 1910 roku Stanczinski opuścił szpital, porzucił studia w konserwatorium i powrócił do rodzinnej posiadłości w Ługaczewie. Tam dochodził do zdrowia, oddając się kontemplacji natury i zwyczajów ludowych. Kontynuował też naukę u S. Taniejewa metodą korespondencyjną, to pierwszy bodaj taki udokumentowany przypadek w historii muzyki. Dzięki między innymi tej korespondencji wiele z jego utworów zachowało się po śmierci twórcy. W materiałach źródłowych niejednokrotnie wspomina się, iż pod wpływem zmienności nastrojów Stanczinski zwykł, w napadzie szału, niszczyć własne utwory. Część z nich została zrekonstruowana później przez jego przyjaciół, m.in. A. Greczaninowa i N. Żilajewa.

W tym czasie rozwinął się w pełni autonomiczny styl kompozytora. Powstały najważniejsze jego dzieła: *Szkice op. 1*, dwie sonaty, *Preludia-kanony, Trio, Allegro*.

Stanczinski ostatecznie powrócił do grona studentów Moskiewskiego Konserwatorium. Nie był jednak w stanie znieść trudów przebywania w wielkim mieście, nauka odbywała się korespondencyjnie. Za namową S. Taniejewa zgodził się jednak wziąć udział w koncercie studenckim zorganizowanym w Konserwatorium 2 marca 1914 roku. Wydarzenie okazało się ogromnym sukcesem. W liście datowanym na 4 marca, adresowanym prawdopodobnie do swojej ukochanej, Heleny Baj, Stanczinski napisał:

Dear Galia,

My concert went well, but it was very scary to play. There were a lot of new experiences. I have not felt the excitement, but [not legible] [unwrought?]. [Everyone] suddenly noticed that my fingers did not give in - I was so worried somewhere inside. I was, quite unexpectedly, presented with flowers. In general, the public treated me with great [not discernible] and congratulations. Deisha Sionitskaia, immediately, after the concert invited me to Crimea in May. I guess I'll go...

I'm kissing you hard. Loving you, Alyosha²⁴.

²³ Prawosławni używają kalendarza juliańskiego i obchodzą Nowy Rok w nocy z 13 na 14 stycznia.

²⁴ Ch. Hepburn, *Aleksey Stanchinsky (1888–1914), A Guide to Research*, Texas Tech University, Lubbock 2015, s. 20; tłumaczenie własne.

[Droga Galio,

Mój koncert poszedł dobrze, ale był przerażający do zagrania. Było wiele nowych doświadczeń. Nie czułem ekscytacji, lecz [nieczytelne] [nieukończony?]. [Wszyscy] nagle zauważyli, że moje palce poddały się – tak się bałem w środku. Zupełnie niespodziewanie otrzymałem kwiaty. Ogólnie publika potraktowała mnie z ogromnym [nieczytelne] i gratulacjami. Deisza Sionitskaia, natychmiast po koncercie zaprosiła mnie na Krym w maju. Myślę, że pojedę...

Całuję mocno. Kocham, Alosza].

Stanczinski istotnie spędził wakacje roku 1914 na Krymie. Planował tam zresztą powrócić w towarzystwie Mikołaja Medtnera, kompozytora wielce mu oddanego. Tak się jednak nie stało. Gdy wszystko zdawało się iść w dobrym kierunku, los gwałtownie uciął nić życia młodego kompozytora – 6 października 1914 roku Aleksiej Stanczinski został znaleziony martwy na brzegu rzeki w pobliżu rodzinnej posiadłości w Ługaczewie. Przyczyną śmierci, według słów paramedyka obecnego przy oględzinach zwłok na miejscu, było utonięcie i w konsekwencji zatrzymanie akcji serca. Jednak okoliczności pozostają owiane tajemnicą. Wysuwane teorie oscylują od nieszczęśliwego wypadku przez morderstwo aż po samobójstwo. To ostatnie, zważywszy na chorobę psychiczną i wynikającą z niej skrajne zmienności nastrojów, wydaje się najbardziej prawdopodobne. Choć i nieszczęśliwego wypadku wykluczyć nie można, jako że Aleksiej miewał epizody halucynacji oraz wizji, które mogły go nieszczęśliwie pchnąć w nurt rzeki. Pozostaje to zatem w sferze domysłów i jest jednym z wielu wątków, które zasługują na uwagę badaczy.

Aleksiej Władimirowicz Stanczinski umarł w wieku zaledwie dwudziestu sześciu lat. Pochowany został w Smoleńsku. Pewne jest, iż świat muzyki rosyjskiej oraz światowej utracił w ten sposób ogromny talent, będący u progu wytyczenia nowej stylistyki i nowych kierunków w muzyce. Wiadomo, iż przed śmiercią Stanczinski intensywnie studiował techniki instrumentacji, planował zatem, być może, podjęcie twórczości symfonicznej. Pozostawił szkice różnych niedokończonych dzieł, m.in. na skrzypce czy dzieła chóralne. W tygodniku „Muzyka” 1 listopada 1914 roku opublikowano artykuł Leonida Sabaniejewa [Sabaneev] pt. *Czy o nim można zapomnieć?* Autor pisał między innymi:

Choroba zła mała go wcześniej, zanim jego talent – wielki i ponadczasowy, zdążył pokazać się w pełni. Chorobliwy, wyrafinowany, podobny do egzotycznego kwiatka, co powinien być wiecznie chroniony²⁵.

²⁵ V. Loginova, op. cit., s. 1., cytata z artykułu: L. Sabaneev, *Czy o nim można zapomnieć?*, „Muzyka” 1914, nr 195, Moskwa.

3. Charakterystyka stylu twórczego kompozytora

Nieliczna literatura dotycząca twórczości Stanczinskiego ogranicza się przede wszystkim do rozgraniczenia jego dzieł na „wczesne” oraz „późne”. Granica nie zostaje jednak precyzyjnie wytyczona. Ciężko zatem stwierdzić, czy za „wczesne” uznawać te utwory, które noszą w sobie cechy innych twórców, czy może te, które powstały przed załamaniem nerwowym, czy może tylko te, które Stanczinski tworzył w ramach swej edukacji. W trakcie badań natknąłem się na dwie szczególnie kompleksowe próby uporządkowania spuścizny kompozytora. Pojednávają je Christopher Hepburn w pracy *Aleksey Stanchinsky (1888–1914), A Guide to Research* oraz Valentina Loginova w dysertacji *Avtorskii stil Alekseia Vladimirovicha Stanchinskogo*. Oboje dokonują odmiennego podziału, stosując inny klucz do uporządkowania. Hepburn klasyfikuje dzieła chronologicznie, według dat powstania. Zaznacza odrębność pierwszych utworów mających na celu jedynie doskonalenie warsztatowe w ramach studiów kompozytorskich. Nie dokonuje jednak klasyfikacji pozostałych utworów według zawartości muzycznej. Kluczem tej periodyzacji jest wyłącznie data powstania dzieła, jest to zatem uporządkowanie twórczości jedynie pod kątem biograficznym (zobacz tab. 1).

Tabela 1. Zestawienie utworów A. Stanczinskiego wg Ch. Hepburna

First Grouping [1888-1906]	Second Grouping [1906-1910]	Third Grouping [1911-1914]
J.S. Bach - Stanchinski: (n.d.) Five Chorales	Piano Sonata in e flat minor (1906)	Twelve Sketches op. 1 (1911)
L. van Beethoven - Stanchinski: (n.d.) Sonata For Piano	Nocturne for Piano (1907)	Variations in a minor (1911)
E. Grieg - Stanchinski: (n.d.) Piece from Suite "Peer Gynt", Scenes from opera „Snowmaiden”	Etude in g minor (1907) Etude in f minor/A flat Major (1907) Etude in B major (1908)	Prelude in c minor (1911)
Songs without Words (1904)	Three Preludes (1907)	Five Preludes for Piano (1912)
Two Mazurkas (1905)	Canon in b minor (1908)	Allegro op. 2 for Piano (1912)
Three Sketches (1905)	Prelude in E major (1908)	Piano Sonata nr 1 in f minor (1912)
Humoresque (1906)	Prelude in Lydian Mode (1908)	Piano Sonata nr 2 in g minor (1912)
Tears (1906)	10 Scottish Songs to Poems by Robert Burnes (1909)	Four Canon-Preludes (1913)
—	Prelude and Fugue in g minor (1909)	—
—	Piano Trio in D Major (1910)	—

Źródło : Ch. Hepburn *Aleksey Stanchinsky (1888–1914), A Guide to Research*, Texas Tech University, Lubbock 2015, s. 32.

Innego klucza używa Loginova, dokonując podziału twórczości kompozytora według stopnia zaawansowania warsztatu kompozytorskiego. By nie zniekształcić przekazu, przytaczam fragment w całości:

Rozpatrzmy utwory, które można podzielić na trzy grupy, biorąc za podstawę klasyfikacji aspekt gatunkowy w połączeniu z diachronicznym, który pokaże ewolucję twórczości kompozytora. Do pierwszej grupy należą wczesne kompozycje (1904–1909), które przedstawiają etap formowania stylu pisma autorskiego, poszukiwania własnego języka muzycznego, wykorzystania gatunków z romantyzmu: pieśni bez słów, preludia, nokturn, humoreska, etiudy, mazurki, miniatura programowa. Druga grupa mieści w sobie utwory neoklasyczne: *Wariacje*, *sonaty*, *Trio fortepianowe* (1910–1912). W nich poszerza się i wzbogaca się sfera obrazowo-emocjonalna, diapazon gatunków, doskonalili się wcześniej nabyty warsztat komponowania. Do tej grupy należy również wczesna *Sonata es-moll* (1906), która po części była przygotowawcza dla danej grupy. Trzecia grupa zawiera utwory o najwyższym stopniu doskonałości i oryginalności, w których już został sformowany niepowtarzalny styl i charakterystyczność języka muzycznego. Ta grupa to swojego rodzaju centrum twórczości kompozytora. Mieści w sobie: serię szkiców (*Trzy szkice*, *Dwanaście szkiców*), *Preludia w formie kanonów* (1912–1914). Do nich również należą kompozycje, napisane wcześniej, które reprezentują polifoniczny styl autora – *Kanon h-moll* (1908), *Preludium i fuga g-moll* (1909–1910)²⁶.

Z założenia zgadzam się z tak przeprowadzoną linią podziału, jednak nie bez zastrzeżeń. Po pierwsze, klasyfikacja ta nie uwzględnia wszystkich dzieł, pominięte zostają na przykład *Allegro*, pieśni czy też wszystkie dzieła „szkolne”, które uwzględnia Hepburn. Przede wszystkim jednak zastosowany klucz wartościuje kompozycje za pomocą przynależności gatunkowej. Zastosowanie formy preludium czy nokturnu staje się czynnikiem degradującym dzieło do pierwszej lub drugiej grupy, mającej – według autorki – charakter jedynie przygotowawczy do powstania dzieł z grupy trzeciej. Istotnie, dzieła z tej grupy stanowią najciekawszy obszar w twórczości kompozytora. Wyróżnia je oryginalność na tle kompozycji innych twórców z tego okresu, i to one stanowią rdzeń twórczości młodego Rosjanina. Nie należy jednak, w mojej ocenie, traktować dzieł wcześniejszych jako niepełnowartościowych czy przygotowawczych lub niedoskonałych. Każdy z utworów z pierwszej i drugiej grupy to dzieło o wysokich walorach artystycznych i pianistycznych. Doskonałość warsztatu jest zawsze przedmiotem dyskusji, nie można jednak uznać ich za utwory wybrakowane. Loginova tego zresztą nie imputuje. W jej założeniu jednak dzieła te nadal klasyfikuje się jako przygotowawcze czy edukacyjne. Nie mogę również w pełni zgodzić się z klasyfikacją grupującą pod jednym szyldem dzieła tak diametralnie różne, jak *Sonata es-moll* oraz *Sonaty F-dur* i *G-dur*.

Dlatego też, czując pewien niedosyt, chciałbym zaproponować własną klasyfikację twórczości Stanczinskiego w oparciu o rozgraniczenie na utwory autonomiczne oraz te podległe wpływom innych twórców. Naturalnie, także i taka kla-

²⁶ V. Loginova, op. cit., s. 12, tłumaczenie A. Holovenko.

syfikacja nie jest doskonała. Żaden utwór nie powstał w próżni artystycznej, w każdym z nich doszukać się można cech pochodzących z innych nurtów i dorobku innych twórców. W wypadku twórczości Stanczinskiego można jednak wyraźnie wytyczyć granicę między utworami pisanymi pod dużym wpływem jakiegoś prądu lub kompozytora, a tymi, w których twórca podąża własną drogą artystyczną. Moja periodyzacja zatem jest w istocie bardzo zbieżna z tą dokonaną przez Loginovą, z tym że opiera się o inny klucz podziału i nie podejmuje próby wartościowania dzieł. Podobnie jak Loginova, zdecydowałem się pominąć utwory pisane na potrzeby studiów pod okiem pedagoga – jako te, które z założenia miały być jedynie ćwiczeniem warsztatu i doskonaleniem techniki kompozytorskiej.

Tabela 2. Zestawienie utworów A. Stanczinskiego – koncepcja autorska

Dzieła inspirowane	Dzieła autonomiczne
<i>Dwa mazurki</i>	<i>Trzy szkice</i>
<i>Humoreska</i>	<i>Dwanaście szkiców</i>
<i>Nokturn</i>	<i>Wariacje</i>
<i>Trzy preludia</i>	<i>Allegro</i>
<i>Pięć preludiów</i>	<i>Sonata F-dur</i>
<i>Trzy etiudy</i>	<i>Sonata G-dur</i>
<i>Pieśni bez słów</i>	<i>Trio fortepianowe</i>
<i>Łzy</i>	<i>Preludia-kanony</i>
<i>Sonata es-moll</i>	<i>Preludium miksolidyjskie</i>
<i>10 Pieśni do słów Roberta Burnsa</i>	<i>Preludium lidyjskie</i>
	<i>Kanon h-moll</i>
	<i>Preludium i fuga</i>

Źródło: opracowanie własne.

W kategorii dzieł inspirowanych znajdują się te, w których wyraźnie doszukać się można wpływu innych twórców i nurtów. Do dzieł autonomicznych zaliczam te, w których Stanczinski eksploruje terytoria artystycznie nieznane oraz poszukuje własnego języka wypowiedzi muzycznej. Kluczem do takiej kategoryzacji jest zatem zawartość muzyczna danego dzieła, niezależnie od daty jego powstania czy przynależności gatunkowej. Nie jest to, oczywiście, jedyna możliwa linia podziału, tak jak nie jest ona bardziej właściwa od tych zaproponowanych przez wymienionych wyżej muzykologów.

Istnieje również kilka utworów niedokończonych, dla przykładu *Serenada* na skrzypce i fortepian. Została ona pośmiertnie dokończona i wykonana w Konserwatorium Moskiewskim w 2018 roku. Posiadam partyturę tego utworu, podobnie jak nieukończonego utworu chóralnego oraz kilku innych. W związku z tym,

że są to dzieła niedokończone przez kompozytora oraz niewydane, zdecydowałem się nie umieszczać ich w swoim zestawieniu. Nie umieszczam również na liście *Sextetu* oraz *Trio smyczkowego*, które wymienia Larry Sitsky w swojej książce *Music of the Repressed Russian Avant-Garde 1900–1929*, w rozdziale poświęconym kompozytorowi²⁷. Pomimo poszukiwań nie odnalazłem żadnego potwierdzenia istnienia tych utworów. Osobnym problemem są pieśni. Stanczinski z pewnością napisał przynajmniej cztery pieśni do słów Tołstoja, wspomina o tym w swoim dzienniku. Nie znajdują się one na żadnej liście jego dzieł, nie zostały również wydane. Być może zaginęły. Podobnie za zaginione uważano niewydane *10 pieśni do słów Roberta Burnsa*. Dopiero po wielu latach odnalazły się w prywatnych zbiorach. Jednak do dziś nie zostały opublikowane, nagrane, ani też – według mojej wiedzy – wykonane.

Przyjrzyjmy się zatem wpływom, jakim poddana jest twórczość Stanczinskiego z grupy dzieł inspirowanych. Na pierwszy plan wysuwają się tu inspiracje twórczością wielkich romantyków, w szczególności Chopina. Stanczinski tym samym wpisuje się w szersze grono rosyjskich kompozytorów późnoromantycznych, znajdujących się pod silnym wpływem inspiracji twórczością Chopina. W gronie tym są m.in. Aleksander Skriabin, Sergiusz Rachmaninow, Anatolij Liadow, Sergiusz Liapunow, Sergiusz Bortkiewicz i inni. Echa Chopinowskiej liryki słychać u Stanczinskiego w kantylenie *Nokturnu* czy pierwszym utworze w *Pięciu preludiach*. Wyraźną inspirację Chopinem widać też w dwóch *Mazurkach*. Sam wybór tych gatunków jako formy wypowiedzi świadczyć może o konotacjach chopinowskich. Ale są też i inne. *Pieśni bez słów* to ewidentne nawiązanie do Mendelssohna. W *Humoresce* zastosowana faktura i rodzaj akompaniamentu kierują myśli ku twórczości Griega, Liszta i Schumanna. Z kolei jedyna miniatura programowa Stanczinskiego, *Łzy*, przez swoją formę nawiązuje do niezwykle popularnego w romantyzmie gatunku (zobacz przykład 1).



Przykład 1. A. Stanczinski, *Mazurek Des-dur*, t. 5–12

²⁷ L. Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde 1900–1929*, Greenwood, Westport 1994, s. 37.

Drugim, jeszcze bardziej znaczącym nurtem, z którym flirtuje kompozytor, jest – naturalną kolejną rzeczą – twórczość rosyjska, w szczególności Aleksandra Skriabina. Egzystencja w czasach skriabinistów oraz bezpośrednia styczność z samym kompozytorem i ogromny podziw dla jego osiągnięć artystycznych musiały wyrzeć piętno także i na twórczości młodego Stanczńskiego. Wyraźnym echem inspiracja ta odbija się we wczesnych dziełach, takich jak *Trzy preludia*, gdzie manifestuje się Skriabinowska harmonika, eksponująca rozszerzoną funkcyjność akordu poprzez liczne alteracje oraz wzbogacenie o interwały kwarty, trytonu, septymy czy nony. Drugie *Preludium* z tego krótkiego zbioru to także manifestacja Skriabinowskiego myślenia harmonicznego, gdzie „melodia jest rozwiniętą harmonią, harmonia – skoncentrowaną melodią”²⁸. Nigdzie jednak wpływ twórczości autora *Prometeusza* nie objawia się mocniej niż w *Sonacie es-moll* będącej swego rodzaju hołdem dla twórczości Skriabina. Podobieństwo do jego *III Sonaty*, język harmoniczny oraz temat będący niemal cytatem ze słynnej *Etiudy dis-moll* op. 8 nr 12 – są tego wyrazem. Ale w twórczości Stanczńskiego doszukać się też można innych wpływów rosyjskich twórców. W gęstej fakturze *Humoreski* dopatrzyć się można cech twórczości Musorgskiego, inspiracje twórczością ludową, obecne w wielu dziełach Stanczńskiego, wyraźnie odwołują się do Glinki. Jest oczywiste, że podobnie jak większość początkujących twórców, młody kompozytor na początku swej drogi twórczej eksperymentował ze znanymi gatunkami oraz różnorodną stylistyką. Przykłady znajdujące się w jego wczesnych utworach wskazują na – z jednej strony – odwołanie do tradycji wielkich romantyków i wirtuozów fortepianu, z drugiej – na przemożny wpływ współczesnych mu trendów w sztuce rosyjskiej. Stanczński podziwiał Skriabina, czego dowody odnaleźć można chociażby w jego dzienniku. Jest zrozumiałe, że obok twórczości wielkiego poety fortepianu, Chopina, to właśnie twórczość Skriabina, jako ta najbardziej bodaj wizjonerska ze współczesnych Stanczńskiemu kompozytorów, wywarła największy wpływ na dzieła młodego autora. W niektórych utworach (na przykład kulminacje w *Nokturnie* czy *Preludium lidyjskim*) wyraźnie wybrzmiewa monumentalizm fakturalny wielkich romantyków rosyjskich, takich jak Rachmaninow czy Medtner. Kształtując swą osobowość twórczą w dobie rosyjskiego postromantyzmu, naturalnym biegiem rzeczy także i Stanczński mógł momentami poddać się tej estetyce (zobacz przykład 2).

²⁸ P. Kędzierski, *Język muzyki fortepianowej Skriabina*, [w:] *Skriabin. Mistyczna droga muzyki*, red. J. Szerszenowicz, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2016, s. 257; Kędzierski cytuje tu Lisę, która ten sam cytat przytacza za Danilewiczem, który z kolei odwołuje się do *Prometeische Phantasien* autorstwa samego Skriabina.

Przykład 2. A. Stanczinski, *Sonata es-moll*, temat pierwszy, t. 5–9

Romantyczną część twórczości Stanczinskiego cechuje duża ekspresyjność wypowiedzi. Utwory takie, jak *Pieśni bez słów*, *Nokturn* czy *Preludia*, pozwalają odkryć Stanczinskiego jako utalentowanego melodyka. Jego melodie są elastyczne i śpiewne, zapadają w pamięć. Ze swej natury, w liryczno-kantylenowym charakterze, wyróżniają się zastosowaniem niekonwencjonalnych dla romantyzmu zwrotów, takich jak interwał trytonu czy struktura akordu zwiększonego. Tematy zawsze pokazane są w precyzyjnie opracowanej fakturze homofoniczno-harmonicznej, na ogół akordowo-chóralnej, z rytmem pulsującym, z dużą ilością przebiegów i figuracji. Harmonia, choć jeszcze czysto funkcyjna i zawierająca się w ramach tradycyjnie pojętego systemu dur–moll, zabarwiona jest zastosowaniem akordów alterowanych: obniżonego II i III stopnia, VI stopnia molowego (akord schubertowski). Zastosowanie znajdują dalekie powiązania tonacji, jak dla przykładu d-moll/b-moll między ogniwami drugiej *Pieśni bez słów*. Narrację kształtuje bogata paleta emocji i stanów ducha przedstawianych w utworach. Dominuje tryb molowy, co odzwierciedla również minorowe nastawienie kompozytora do otaczającej go rzeczywistości.

We wczesnych utworach dostrzegamy wielki obszar różnych odcieni obrazów sfery lirycznej – od jasnych i wzniosłych do patetyczno-namiętnych i dramatycznych. Intensywność przeżyć wewnętrznych jest główną charakterystyczną cechą muzyki Stanczinskiego²⁹.

O gwałtowności przeżyć mogą świadczyć wskazówki wykonawcze umieszczone w tekście utworu: *con dolore*, *dolente*, *sospirando*, *dolce*, *teneramente*, *agitato*, *appassionato impetuoso*, *precipitando*, *patetico*. Kompozytor tworzy

²⁹ V. Loginova, op. cit., s. 13.

formy znane z romantyzmu, nie opatruje ich jednak tytułem (wyjątkiem są tu *Łzy*). Diapazon emocji i intensywność obrazów zaklętych w muzyce nie wymagają opatrzenia jej dodatkowym tytułem, ona przemawia sama za siebie.

Hołdowanie istniejącemu już nurtowi nie leżało w naturze Stanczinskiego. Nie zamierzał pozostać tylko biernym naśladowcą cudzego stylu.

Stanczinski twórczo rozwijał klasyczne i romantyczne tradycje przeszłości, wskazując drogę ku rozwojowi sztuki fortepianowej w przyszłości³⁰.

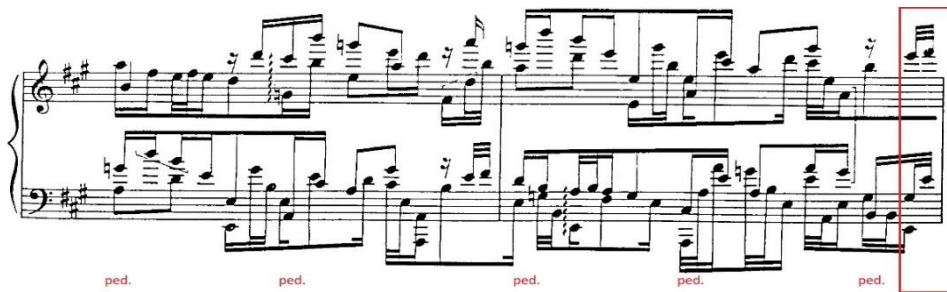
Czuł silny imperatyw twórczy, potrzebę wiecznego odkrywania i samodoskonalenia. Dzięki temu bardzo szybko rozpoczął poszukiwania własnego języka wypowiedzi. Co zatem wyróżnia autonomiczny język muzyczny Stanczinskiego? Z pewnością wypunktować należy kilka cech przewodnich:

1. **Silna chromatyzcja** – jest to z pewnością jeden z wyróżników późnych utworów kompozytora. Chromatyzcji ulega harmonia poprzez częste dodanie sekundy, którą chętnie zabarwiał akordy, dodając im zgrzytliwości. Najlepszym przykładem jest tutaj cykl *12 szkiców*, wśród większych form na pierwszy plan wychodzą *Sonaty* oraz *Preludia-kanony* [A] i [B]. Chromatyzcji poddana jest również melodyka, tak wiodąca (*Preludium-kanon* [D]), jak i kontrapunktyczna (*Fuga*). Granice systemu tonalnego poddane zostają próbie w utworach takich, jak właśnie *Fuga*, *Trzy szkice* czy *Kanon h-moll*, gdzie melodia oraz kontrapunkt ulegają tak silnemu schromatyzczeniu, że zaciera się percepcja tonalności, sam materiał dźwiękowy zaczyna przypominać twórczość szkoły wiedeńskiej (zobacz przykład 3).

Przykład 3. A. Stanczinski, *Kanon h-moll*, t. 1–7

³⁰ Ibidem, s. 10.

2. **Wielowarstwowa faktura** – uwielbienie Stanczinskiego dla Bacha oraz zamiłowanie do polifonicznej muzyki znalazło przełożenie na twórczość Rosjanina. Właściwie każdy jego utwór z późnego okresu jest przykładem wieloplanowego myślenia w muzyce. Najoczywistszym przykładem są tu formy *stricte* polifoniczne, jak fuga czy kanon, jednak nawet w utworach bardziej dowolnych przejawia się wielogłosowość i wieloplanowość. Stanczinski również chętnie sięgał po technikę wielogłosową, nawet tam, gdzie nie był do tego zobowiązany. Przykładowo, wzorując się na *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha, mógł napisać preludium w formie toccatowej lub bardziej lirycznej. Postanowił jednak liryczną, kontemplacyjną treść umieścić w formie kanonu podwójnego. Technikę kano niczną zastosował też w *Trio fortepianowym*. Analizując tekst niektórych utworów, przykładowo *Preludium-kanon* [C] (zobacz przykład 4), można odnieść wrażenie oglądania zredukowanej partytury orkiestrowej lub chóralnej. Widoczne jest myślenie planami, warstwami, bardziej niż typowe dla kompozytorów-pianistów myślenie instrumentalne, pianistyczne.



Przykład 4. A. Stanczinski, *Preludium-kanon* [C], t. 10–11

3. **Bogata harmonia** – swoistym znamieniem, znakiem rozpoznawczym dla Stanczinskiego staje się akord kwartowo-kwintowy. Współbrzmienie niezwykle stabilne, symetryczne w swej strukturze i brzmieniu, stosowane chętnie zarówno w fakturze utworu, jak i na jego zakończeniu. Jest to szczególnie widoczne w utworach, w których kompozytor stara się unikać dookreślenia tonalności, wychodzi poza ustalone ramy systemu dur–moll, na przykład w *Preludium lidyjskim* czy *Preludium-kanonie* [C]. Jednakże w każdym właściwie dziele wykorzystane zostaje to współbrzmienie. Charakterystyczne jest też wykorzystanie w akordach licznych dźwięków pobocznych, nie tylko tych o proveniencji Skriabinowskiej, jak tryton, septyma czy nona. Także zastosowanie licznych alteracji składników akordowych w połączeniu z dodaniem dźwięków pobocznych. Tworzy to harmonię z pogranicza tonalności, często nakierowaną bardziej na uzyskanie efektu brzmieniowego niż spełnienie roli funkcyjnej, w czym kompozytor zbliża się w stronę impresjonizmu. Współbrzmienia septymowo-nonowe, cecha typowa dla muzyki impresjonistycznej, znajdują często zastosowanie w sytuacjach

kreowania większej płaszczyzny brzmieniowej, tła dźwiękowego. Dobrym przykładem takiej harmonii impresjonistycznej jest *Preludium-kanon* [C]. Kompozytor, dysponując szerokim rozstawem dłoni, chętnie sięga też do współbrzmień w interwale decymy lub nawet większym, co pozwala budować skomplikowane, wieloskładnikowe struktury akordowe.

4. **Modalność** – Stanczinski chętnie sięga po harmonię i skale modalne, stosując je zarówno jako składnik utworu, jak i jego pryncypium. Dobrymi przykładami formotwórczej modalności są *Preludium lidyjskie*, *Preludium miksolidyjskie* i *Preludium-kanon* [C]. Wszystkie trzy łączy tendencja do unikania centrum tonalnego, zachwianie relacją dominantowo-toniczną, w czym pomocne okazuje się oparcie utworu o skalę modalną z zaburzonym tradycyjnym układem tetrachordów. *Preludium lidyjskie* (zob. przykład 5) jest tu najbardziej jaskrawym przykładem, gdyż w całym utworze nie natrafiamy na ani jedną dominantę czy funkcję mogącą pełnić jej rolę. Modalność, jako stały element twórczości ludowej, pełni też funkcję stylistyczną w utworach mających przywoływać konotacje z folklorem rosyjskim.

Przykład 5. A. Stanczinski, *Preludium lidyjskie*, t. 12–13

5. **Skomplikowana metryka** – kolejny wyróżnik twórczości Stanczinskiego. Kompozytor, starając się wywołać efekt rozchwiania, braku stabilności, już w początkowym okresie swej twórczości sięga po metrum nieregularne (drugie z cyklu *Trzech preludiów*, w metrum 7/8) czy nawet polimetrię (*Etiuda H-dur* w metrum 9/16 / 5/8). W późniejszym okresie zastosowanie skomplikowanej metryki zyskuje tylko na znaczeniu. Stosuje rozdrobnione metrum celem spowolnienia narracji (21/16 w *Preludium lidyjskim*, 8/16 w *Kanonie h-moll*, 6/16 w *Fudze* rozpoczynającej *Sonatę G-dur* oraz ciekawe nieregularne 11/8 w części ją wieńczącej), bądź też przeciwnie, dla objęcia myślą większego obszaru – metrum półnutowe (4/2 w ostatnim z *Pięciu preludiów*, napisanym w 1912 roku, lub 5/2 w *Preludium-kanonie* [B]). Stanczinski chętnie sięga po metrum nieregularne także i na późniejszym etapie twórczości, stosując, oprócz wymienionych

wyżej, także i w *Preludium miksolidyjskim*, metrum 5/4. Metrum pięciodelne, niezwykle rzadko stosowane, zdaje się być domeną muzyki głównie rosyjskiej. Przykłady zastosowania znajdujemy m.in. w operze Glinki *Życie za cara*, drugiej części *VI Symfonii* Czajkowskiego, w *Promenadzie z Obrazków z wystawy* Musorgskiego czy u Rachmaninowa w poemacie symfonicznym *Wyspa Umartłych*. Co ciekawe, inny z nielicznych przykładów na zastosowanie takiego metrum znajdujemy u Chopina, w wolnej części *Sonaty c-moll* op. 4.

6. **Ludowość stylizowana** – czy jest to stylizacja, czy też może dosłowne przeniesienie melodii ludowej na grunt fortepianowy – pytania te są jednym z kierunków, w jakich mogłyby podążać dalsze badania. Według Loginovej, kompozytor nie posługiwał się cytatami. Jednak w jego twórczości wielokrotnie odnaleźć można liczne cechy świadczące o próbie ludowej stylizacji.

Temat w *Preludium b-moll* ma charakter dumki śpiewnej. Są w niej charakterystyczne dla dumki elementy: diapazon sekstowy (as-f), naśpiwy kwartowo-kwintowe i trychordowe, wariantywność melodyczno-rytmiczna, zmienne metrum (3/2, 4/2), skala dorycka³¹.

Także stosowane przez Stanczinskiego metrum pięciodelne ma proveniencję ludową. Spotykane jest na przykład w pieśniach i śpiewach o charakterze obrzędowym i religijnym, także i w polskiej tradycji ludowej. Stąd, w podanym wyżej przykładzie z opery Glinki, pentasylicyczna ludowa pieśń z okazji zaślubin podana zostaje w oryginale, w metrum pięciodelnym. Także i w innej operze Glinki, zatytułowanej *Ruslan i Ludmiła*, chór śpiewa epitafium dla Lela, słowiańskiego boga miłości, w metrum pięciodelnym. Stanczinski, dochodząc do zdrowia w Ługaczewie po pobycie w zakładzie psychiatrycznym, przyglądał się lokalnym obrzędom, sam dołączał też chętnie do tańca. Znalazło to przełożenie na jego twórczość, co najlepiej bodaj widać na przykładzie tanecznego *Preludium-kanonu* [B], naturalnie w metrum 5/2 (zob. przykład 6).

Temat *Preludium-kanonu* #2 (G-dur, *Vivace*, 5/2) ma wspólne cechy z zagrywkami ludowych instrumentów, bazuje na pentatonice, skalach ludowych (D miksolidyjski, d frygijski), przenikniony jest naśpiewami tetrachordowymi, kwartowo-kwintowymi intonacjami, precyzyjną rytmiką ósemek i szesnastek. Ciągła zmienność w tematyce bierze się z ludowej wariantywności³².

[B]

Соль мажор In G major

Vivace ♩ = 138

Przykład 6. A. Stanczinski, *Preludium-kanon* [B], t. 1

³¹ Ibidem, s. 19.

³² Ibidem, s. 34.

7. **Psychologizm** – w kompozycjach Stanczinskiego z późnego okresu wyraźnie dominuje mroczna aura, dająca wgląd w nastroje duszy kompozytora, czego potwierdzenie odnaleźć można w prowadzonych przez niego dziennikach. Postępująca choroba znajduje odzwierciedlenie w posępnych, minorowych współbrzmieniach, jakich pełne są te kompozycje. Także i te na pozór „jaśniejsze” mają w sobie pierwiastek niepokoju, przewrotności, co Loginova określa terminem „ponuro-demonicznej fantastyki”³³.

Wyjątkowym i bardzo ważnym wątkiem w twórczości Stanczinskiego jest wątek fantastyczno-demoniczny, przerażający, szalony. Niewątpliwie były w tym wpływy jego chorej psychiki oraz jego mistyczne zjawy. W tym wszystkim kompozytor jakby styka się ze zjawiskiem ekspresjonizmu europejskiej muzyki i malarstwa, który z kolei niósł w sobie napięcie i nerwową atmosferę w przecuciu tragedii początku XX wieku. Tak przedwczesna śmierć kompozytora, która nastąpiła niedługo po rozpoczęciu I wojny światowej, była wcieleniem tej ogólnej tragedii, którą Stanczinski przeczuwał i wyrażał w swojej ponuro-fantastycznej muzyce³⁴.

Przecucie nadchodzącej katastrofy jest wspólnym mianownikiem określającym szeroko twórczość artystów różnych dziedzin z epoki rosyjskiego srebrnego wieku. To przecucie odzwierciedlało społeczne niepokoje, napięcie, jakie dało wyczuć się w ludziach, którzy czuli, może nawet nie do końca świadomie, że oto zbliżają się czasy mroczne i brzemienne w skutkach. Jak wiadomo, mieli oni rację. Nastrój ten daje się wyczuć także i w kompozycjach Aleksieja Stanczinskiego, ponuro-fatalistycznych, pełnych dysonujących współbrzmień, gwałtownych kontrastów, muzyce brzmiącej niepokojąco dziwnie, jak na tamte czasy. Na to oczywiście nałożyły się prywatne bolączki filozoficzne oraz zdrowotne kompozytora. Można jednak odnaleźć też muzyczne doświadczenia z przeciwnego bieguna przeżyć – uniesienie, błogostan, nirwana. Są one muzycznie odmalowane w takich dziełach, jak *Preludium z Preludium i fugi*, *Preludium lidyjskie* czy *Preludium-kanon* [C].

8. **Eklektyczność** – dzieła Stanczinskiego, choć niezwykle oryginalne jako całość, niosą w sobie znamiona wpływu innych stylów i trendów muzycznych. Odnaleźć w nich można romantyczną lirykę, impresjonistyczne umiłowanie barw i koloru, ekspresjonistyczną gwałtowność, witalistyczną energię, neoklasyczny porządek w umiłowaniu klasycznych form, nawet dodekafoniczny strukturalizm.

9. **Melizmatyka** – choć zdecydowanie w późnych kompozycjach dominuje rys wertykalny, wektor ukierunkowany na harmonię oraz myślenie wielopłaszczyznowe i polifoniczne, daje się też odnaleźć fragmenty arabeskowe, jak w *Fudze z Sonaty G-dur* czy w *Preludium-kanonie* [C]. Nie są to epizody o charakterze wirtuozowskim, dominuje raczej budowanie płaszczyzny brzmieniowej poprzez pochody drobnych wartości. Uzyskany efekt jednak przeważnie mocno kontrastuje z dominującą fakturą (zobacz przykład nr 7).

³³ Ibidem, s. 31.

³⁴ Ibidem, s. 11.

The image shows a musical score for a piano sonata. It consists of three systems of music. The first system is in 3/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand has a complex, rhythmic melody with a triplet of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include 'f' (forte) and 'accel.' (accelerando). The second system continues the melody and accompaniment. The third system is marked 'molto acceler.' and features a more complex, rhythmic melody in the right hand with a triplet of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include 'molto acceler.' and 'f' (forte). The key signature remains three flats. The time signature is 3/4.

Przykład 7. A. Stanczinski, *Sonata es-moll*, t. 150–154

10. **Strukturalizm** – w późniejszych kompozycjach Stanczinskiego (*Preludia-kanony*) nie znajdziemy czysto abstrakcyjnych kontrapunktowych konstrukcji, lecz doskonale ich przetworzenie i organizację w całej kompozycji. Coraz bardziej uwagę kompozytora przyciągał konstruktywizm. Wzrastało u niego pragnienie sformowania struktury całej kompozycji, dokładnego wyważenia kontrapunktu. Związane to było ze zjawiskiem strukturalizmu, które na początku miało miejsce w malarstwie abstrakcyjnym.

U Stanchinsky'ego „geometria zniszczyła intuicję muzyczną”, píše L. Sabaniejew, porównując wyrafinowaną strukturę i schematyzm jego muzyki z twórczością Ciurlionisa (litewski artysta i kompozytor, przedstawiciel symbolizmu, abstrakcjonizmu i surrealizmu)³⁵.

Choć wyrotowy w materiale dźwiękowym, do problemu zachowania struktury formy Stanczinski miał podejście konserwatywne. W tym aspekcie przyswoił nauki swojego mistrza S. Taniejewa. Konsekwencja w budowaniu formy, logiczność budowanych struktur muzycznych i przebiegów jest uderzająca we wszyst-

³⁵ Ibidem.

kich kompozycjach Stanczinskiego. W tym duchu blisko było mu do neoklasyków, którzy, podobnie jak on, wtlaczali nowatorską treść w klasyczne formy.

Uwagę zwraca również podejście kompozytora do samego instrumentu. Stanczinski wykorzystuje pełną skalę fortepianu, sięgając niekiedy dźwięków najwyższych oraz oktawy subkontra. Dążył do zmaksymalizowania brzmienia instrumentu w duchu prawdziwie Lisztowskim. Ciekawym doświadczeniem jest też przestudiowanie manuskryptów dzieł, w których czasami odnaleźć można precyzyjnie zanotowane uwagi wykonawcze, czasami natomiast natrafiamy na „czysty” tekst, wyłącznie nuty, bez określenia tempa, artykulacji czy dynamiki. Takim przypadkiem są chociażby *Preludium lidyjskie* czy *Preludium-kanon* [C], oba w podobnym duchu i wyrazie. Kompozytor pozostawia tu partyturę *in blanco*, ufając, że wykonawca sam rozszyfruje założenie muzyczne utworu. Także i w *Fudze z Preludium i fugi* oraz *Kanonie h-moll* nie odnajdziemy wskazówek kompozytora. Te utwory to z kolei rodzaj łamigłówki muzycznej. Mnogość możliwości interpretacji, jakie otwierają się przed wykonawcą, podyktowana jest m.in. pozostawieniem takiej możliwości poprzez niezanotowanie jakichkolwiek adnotacji wykonawczych.

Należy też zaznaczyć ogromny wpływ literatury na kształtującą się świadomość artystyczną młodego Rosjanina. W szczególności arcydzieła rosyjskiej literatury, takie jak *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego, Puszkina *Rustan i Ludmiła* oraz *Eugeniusz Oniegin* czy *Soroczyński jarmark* Gogola, wywarły na nim ogromne wrażenie. Pchnęło go to do własnych prób literackich, oprócz prowadzonego skrupulatnie dziennika także do prób poetyckich czy spisania zbioru nadzwyczajnych historii. Ten wątek w jego życiorysie miał istotny wpływ na dalszy rozwój twórczości. Przede wszystkim literatura pogłębiła jego przywiązanie do rosyjskiej kultury. Znalazło to wyraz w wielu utworach z późnego okresu, gdzie dopatrzyć się można tanecznego metrum czy melodyki stylizowanej na ludową. Doszukać się też można bardziej ukrytych analogii z toposami rosyjskiej kultury, takimi jak monumentalizm znany z malarstwa tej epoki, ukazujący się w fakturze utworów, czy rozdarcie przejawiające się w skrajności i gwałtowności zmian w nastroju muzycznym, na podobieństwo rozdarcia wewnętrznego, jakie było udziałem bohaterów powieści, w których zaczytywał się Stanczinski. Pojawia się też ikoniczny dla rosyjskiej muzyki motyw dzwonów (Musorgski: *Wielka brama kijowska*, Rachmaninow: *Dzwony*).

Rosja cierpiąca, Rosja w dzwonach dzwonek cerkiewnych, Rosja wielka i przestrzenna – taki jest obraz ojczyzny w utworach Stanchinsky’ego³⁶.

Ostatnim wątkiem do rozwinięcia pozostaje ślad techniki dodekafonicznej w utworach Stanczinskiego. Ślad ten odkryć można w trzech utworach, są to: *Trzy szkice*, *Kanon h-moll* oraz *Preludium i fuga*. Chromatyzacja materiału jest podstawą budulca *Kanonu h-moll*. Materiał tematu wyczerpuje materiał skali

³⁶ Ibidem.

dwunastotonowej. Jednak temat ten ma charakter ściśle funkcyjny. Zatem uzyskanie materiału dodekafonicznego jest tu pochodną silnej chromatyzacji, nie celem samym w sobie. Temat *Fugi*, będący podstawą diatonicznego w istocie utworu, również wykorzystuje w pełni materiał skali dwunastotonowej. Czy zatem datowanie powstania utworu (1909/10) stawiałoby Aleksieja Stanczinskiego na pozycji prekursora dodekafonii? Byłaby to nader śmiała teza, która wymagałaby pogłębionych badań. Być może należałoby zatem inaczej sformułować pytanie: czy w owym czasie Stanczinski mógł być świadom kielkujących idei nowego uporządkowania materiału dźwiękowego? Stanczinski powoli dochodził do zdrowia w rodzinnej posiadłości w Ługaczewie w obwodzie smoleńskim, odcięty właściwie od szerszej rozumianego świata zewnętrznego. Zafascynowany śpiewem ptaków oraz tradycyjną muzyką wsi rosyjskiej poświęcał im swój czas, chłonąc piękno otaczającego świata. Naukę w Konserwatorium Moskiewskim prowadził jedynie korespondencyjnie, wymieniając listy ze swoim mentorem Taniejewem. Ten natomiast modernistą nie był, właściwie było wręcz odwrotnie. Był ostatnim bastionem tradycyjnie pojmowanej muzyki, gorliwym wyznawcą twórczości renesansu i baroku. Nie rozumiał i nie chciał zrozumieć powstającej dookoła niego nowej muzyki. Gardził twórczością impresjonistów, spośród swych uczniów zdecydowanie wyżej cenił Rachmaninowa niż Skriabina. Jest zatem mało prawdopodobne, żeby tak usposobiony pedagog mógł zaznajomić i zafascynować swojego podopiecznego nowinką w postaci dodekafonii i serializmu. Techniki te zresztą dopiero ulegały krystalizacji. Nie wydaje się możliwe, by Stanczinski mógł być świadom rewolucji muzycznej dokonującej się równocześnie w Wiedniu. Czy zatem młody Rosjanin samodzielnie odkrył dodekafonię? W mojej ocenie jest to zbyt śmiała teza. Materiał tematyczny *Fugi* wydaje się być raczej konsekwencją poszerzania chromatyzacji języka muzycznego znanego już z *Kanonu h-moll*. Choć jego temat wyczerpuje materiał skali dwunastotonowej, jest jednocześnie budulcem utworu silnie zakorzenionego w trybie dur–moll. Silna chromatyzacja utworu nie uniemożliwia doszukania się w nim powiązań dominantowo-tonicznych czy zwrotów kadencyjnych. Dodekafoniczność tematu jawi się tu raczej jako kolejny krok w rozwoju chromatycznego języka niż nowo dokonane odkrycie, na co zwraca również uwagę fakt, iż Stanczinski nie podążył dalej ścieżką swego odkrycia, tworząc kolejne utwory oparte na tym systemie. Jest to raczej wypadkowa jego poszukiwań i prób rozszerzenia istniejącego systemu diatonicznego, która przybrała akurat formę materiału dodekafonicznego. Powstałe następnie utwory, esencja dojrzałego etapu w twórczości kompozytora, podążają w stronę neoklasycyzmu (*Dwanaście szkiców*, *Trzy szkice*, *Trio*, *Allegro*, *Wariacje*) oraz eksplorują możliwości, jakie daje technika polifoniczna (*Preludia-kanony*, fuga zawarta w *Sonacie G-dur* oraz *Trio*). Jedynie trzeci z *Trzech szkiców* zawiera w temacie materiał skali dwunastotonowej, z kilkoma powtórzeniami. Ponownie jednak wydaje się to być pochodną silnej chromatyzacji. „Nieświadomie” odkryta dodekafonia pozostała niewykorzystana. Choć może zarzucenie

kompozytorowi tego formatu, co Stanczinski, „nieświadomego” odkrycia jest dla niego krzywdzące? Jest to jeden z wątków twórczości kompozytora domagający się, choćby przez samo swoje istnienie, dalszych badań (zobacz przykład 8).



Przykład 8. A. Stanczinski, *Fuga g-moll*, t. 1–2

Podsumowanie

Twórczość kompozytorska Aleksieja Stanczinskiego, wpisując się w założenia rosyjskiego srebrnego wieku, sięga jednocześnie dalej, poza ramy epoki, w której autorowi przyszło tworzyć. Początkowo Stanczinski czerpał ze spuścizny romantyzmu, tworząc dzieła nawiązujące – zarówno formą kompozycji, jak i środkami wyrazu i ekspresji – do odchodzącej epoki. Stałe poszukiwania autonomicznego języka wypowiedzi doprowadziły go w rejony artystyczne kojarzone obecnie z twórczością kompozytorów późniejszych epok i nurtów: Hindemita, Prokofiewa czy Szostakowicza. Dzieła z dojrzałego okresu twórczego są wyrazem umiłowania polifonii, cechuje je jednak neoklasyczne podejście do formy oraz języka harmonicznego. W niektórych jego utworach doszukać się można również pierwiastka dodekafonicznego. W pozostawionych dziełach dominują zdecydowanie kompozycje fortepianowe. Jednak szkice nieukończonych utworów chóralnych, skrzypcowych i innych sugerować mogą dalszą ścieżkę rozwoju artystycznego, jaką kompozytor zamierzał podążać. Jego przedwczesna śmierć stawia go w gronie innych genialnych kompozytorów, takich jak Pergolesi, Schubert czy Karłowicz. Twórczość Stanczinskiego znamionuje innowacyjna synkretyzacja różnych stylów muzycznych oraz oryginalny język muzyczny. Dzieła Aleksieja Stanczinskiego domagają się pogłębionych badań i analiz. Z pewnością zasługują na większą rozpoznawalność wśród muzykologów i melomanów.

Bibliografia

Źródła

Łopatina Irina, *Alexey Stanchinsky / Dzieła A. Stanchinsky'ego*, Rosyjska Muzyka Fortepianowa, t. 9, Moskwa 1968.

Opracowania

Bazyłow Ludwik, *Historia Rosji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969.

- Billington James, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Hepburn Christopher, *Aleksey Stanchinsky (1888–1914), A Guide to Research*, Texas Tech University, Lubbock 2015.
- Kędzierski Piotr, *Język muzyki fortepianowej Skriabina*, [w:] *Skriabin. Mistyczna droga muzyki*, red. J. Szerszenowicz, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2016, s. 257–266.
- Riasanovsky Nicholas V., Steinberg Mark D., *Historia Rosji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Sitsky Larry, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde 1900–1929*, Greenwood, Westport 1994.
- Sabaneev Leonid, *Modern Russian Composers*, Ayer Co Pub, Nowy Jork 1927.

Hasło encyklopedyczne

- Mieszkielo Urszula, *Stanczinski Aleksiej*, [w:] *Encyklopedia PWM. Część biograficzna*, t. 5–5, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2007, s. 75–75.

Strony internetowe

- Логинова Валентина Анна, *Авторский стиль Алексей Владимировича Станчинского*, dostęp: https://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=5471 [stan z 12.10.2023.] / [Loginova Valentina Anna, *Avtorskii stil Alekseia Vladimirovicha Stanchinskogo*, dostęp: https://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=5471 [stan z 12.10.2023].

Aleksiej Stanczinski [Aleksey Stanchinsky] (1888–1914): the Forgotten Composer of the Russian Silver Age. A Contribution to Further Research

Abstract

The aim of this article is to introduce the reader to the figure of Aleksey Stanchinsky and to briefly characterize his work created during the decline of tsarist Russia. The text is divided into three parts. The first one provides a picture of the cultural context in which this artist worked. It is an outline of the leading artistic tendencies and trends in Russia, including the artistic milieu at the turn of the 20th century. The second part contains a biographical sketch of the composer, whose illness, unhappy life and, as a consequence, his premature death had a fundamental impact on his legacy. The third part constitutes an attempt to classify and characterize Stanchinsky's work based on available materials and own research.

Keywords: piano, piano music, compositional techniques, Aleksey Stanchinsky, Russia, Russian Silver Age.