

[p. 271]

Hogerhand

[p. 273]

De wellustige tandarts

‘Eens komt een tijd, waarde Margarita Kirillovna, dat iedereen - niet slechts vrienden - zich van de ene naar de andere uithoek van de aarde zal spoeden, alleen al om een *rust* in een compositie van mij te horen.’

De voorspelling is nimmer werkelijkheid geworden, maar de profeet, Aleksandr Nikolajewitsj Skrjabin, geloofde erin. Margarita Kirillovna Morozova mocht dan wel zijn vrijgevege beschermster zijn, zij moest niet denken dat deze status haar het recht verschafte de Petersburgse uitvoering van zijn gloednieuwe derde symfonie, *Le poème divin*, te missen. En bovendien: Kant moest zij lezen, Fichte, Schelling, Hegel, pas dan zou zij zijn doctrine kunnen doorgronden. In Parijs werd Skrjabins Goddelijk Gedicht, compositie op filosofische grondslag, aangekondigd als ‘een grandioze schepping die u op fantastische wijze naar een andere wereld verplaatst’. Tijdens het champagnefeest na afloop van de première in de lichtstad, juichte Skrjabin tegen een kelner: ‘Ik heb een symfonie geschreven!’ ‘*Bon bourgeois*’, antwoordde de kelner. ‘Ik droom van een nog grotere symfonie’, vervolgde de componist, die zich niet zo gemakkelijk uit het veld liet slaan. ‘Alle volkeren van de wereld zullen zich verenigen in de viering van een groot feest.’ Het jaar was 1905 en de verlossing was ophanden: de creatie van het *Mysterium*, waarin de gehele aarde en alle aardse gevoelens zouden verschroeien in Skrjabins vlammeende ziel, de mens van zijn stoffelijk omhulsel bevrijd zou worden en materie in geest zou veranderen.

Le poème divin markeert een beslissende ommekeer in leven en werk van Skrjabin. Was de componist rond de eeuwwisseling gestorven, hij zou de geschiedenis in zijn

[p. 274]

gegaan als de auteur van wat Kjoëi, een van de componisten van het Petersburgse Machtige Hoopje, noemde ‘een koffer met onuitgegeven composities van Chopin’. Van mazurka's, impromptu's, preludes (in het bijzonder op. 9 en op. 11), van drie sonates, een pianoconcert en twee symfonieën, kortom, van een zeer bekoorlijke mengeling van epigonisme, persoonlijkheid en beloften van vernieuwing. Zijn biografie zou het beeld geschetst hebben van een modieus-decadent narcist, een nerveus en humorloos erotomaan, geboren in 1871 uit een geslacht van reactionaire militairen, grootgebracht, geadoreerd en bedorven door een ongetrouwde tante, opgeleid, samen met Rachmaninov, aan het Moskous Conservatorium, gevierd als pianist en gevormd door ideeën, gebruiken en modes van zijn tijd en zijn milieu. Van zijn depressiviteit, jeugdige drankzucht, ledigheid en hypochondrie zou de levensbeschrijver vermoedelijk slechts in een terzijde hebben gewaagd, eigen aan de negentiende-eeuwse Russische cultuur als deze hebbelikheden nu eenmaal zijn. (Werd niet zelfs een evenwichtige persoonlijkheid als Rimski-Korsakov ooit ten overstaan van zijn studenten door een zenuwaanval gevloerd? Dronk Moesorgski niet als een ketellapper? Wijdde Arenski zijn leven niet aan spiritualiën en kaartspel? En was één enkele nies van een paard niet voldoende om Glazoenov uit zijn rijtuig te verjagen?)

Als Skrjabin, inmiddels in de twintig, zich in Schopenhauer verdiept, onderscheidt hij zich, behalve in talent, in weinig van de hem omringende culturele elite. In de vriendenkring rond zijn voormalige pianoleraar Safonov mag hij voor een Nietzscheaan, een mysticus, ja zelfs voor een heilige doorgaan, het hoogste doel in zijn leven is nog nauwelijks filosofisch te noemen: ‘Glorie en Roem’. De treurmars die zijn eerste pianosonate besluit, drukt dan ook wereldbeeld noch wereldleed uit, maar ‘de ergste gebeur-

[p. 275]

tenis van mijn leven... problemen met mijn hand’. Twaalf jaar en zevenendertig opusnummers later, als hij *Le poème divin* componeert, is zijn blik voorgoed op het hogere gericht. In drie delen laat Skrjabin de beide helften van het ego, de Mens-God en de Slaaf-Mens, met elkaar kampen teneinde beide één en vrij te maken; de verzoening wordt gevierd in een heroïsch C majeur, dezelfde toonaard waarin met veel Leger-des-Heils-achtig trompetgeschetter ook zijn tweede symfonie al was geëindigd, en dezelfde toonaard waarin enkele jaren later *Poème de l'extase* orgastisch zou exploderen.

Met *Le poème divin* schaarde Skrjabin zich definitief in de gelederen der laat-romantische muziekspeculanten. Niet langer - zo constateert Oskar von Riesemann in zijn inleiding op Skrjabins *Prometheische Phantasien* - is zijn muziek doel in zich, nee, zij is alleen nog ‘geeignetes Mittel zur Erreichung ferner Ziele’. Als Skrjabin in 1902 zijn leraarspost op het conservatorium opgeeft is dat niet om zijn leven geheel in dienst van de muziek te stellen, maar om, zoals hij schrijft, ‘mij uitsluitend aan mijn ideeën te kunnen wijden’.

Het is verbazend dat de componist die zo'n bijzondere binding met het *woord* had en die zich niets vreselijker kon voorstellen dan dat hij slechts als componist van symfonieën en sonates de geschiedenis zou ingaan, alleen bij hoge uitzondering een beroep op de menselijke stem heeft gedaan. Skrjabin componeerde één lied (een postuum uitgegeven jeugdwerk); eenmaal, in het laatste deel van zijn eerste symfonie, laat hij een pompeuze en nauwelijks karakteristiek te noemen *Hymne aan de Kunst* zingen; en eenmaal, ter versterking van de instrumentale klankorgie aan het slot van *Prometheus*, voert hij een woordloos zingend koor op. Bij het componeren van een opera (omstreeks 1902) bracht hij het niet verder dan een fragment gebleven

[p. 276]

libretto en een verzameling losse muziekschetsen. (Uit *Poème* op. 32 nr. 2 en *Poème tragique* op. 34, twee pianostukken, kunnen we ons een beeld vormen van de geplande operamuziek. Skrjabins pianominiaturen fungeren nogal eens als prullenmand voor restmateriaal.)

De globale opzet van de opera is reconstrueerbaar. Een filosofisch muziekdrama van surreëel karakter en, volgens Skrjabins zwager en biograaf Boris de Schloezer, zich afspelend 'aan gene zijde van tijd en ruimte, ontdaan van uiterlijke werkelijkheid en van alle eigenschappen van het dagelijks leven'. Held van het symbolistische kunstwerk is de Filosoof-Musicus-Dichter (Skrjabin zelf), die in het kielzog van Nietzsche en Schopenhauer naar zijn vrijheid reikt en het volk ontdoet van het juk dat het door de koning is opgelegd; de Held, personificatie van het actieve, creatieve, mannelijke principe van de wereld, verleidt de dochter van de koning en sterft met haar in opperste vervoering.

In zijn monumentale Skrjabin-biografie (1970²) noemt Faubion Bowers de mislukte onderneming een 'autistische illusie'. De held als demiurg die de wereld naar zijn eigen goddelijk inzicht inricht, de wereld als speelgoed van de geest: het is een definitieve stap in de richting van de grootheidswaan. Het drama van de Filosoof-Musicus-Dichter bevat de kiem van de doctrine die Skrjabin in de laatste vijftien jaar van zijn leven ontwikkelde: een ideologie op mystiek-filosofische grondslag waarin invloeden van het Duitse idealisme vermengd zijn met de meest esoterische elementen van de theosofie, en waarin erotomanie en solipsisme een alchimistische verbinding aangaan met ideeën over verlossing, extase en creativiteit. 'Maximale creativiteit, maximale erotiek', sprak de componist die op zijn twaalfde al pianoles kreeg in de 'dierentuin' van een beroemd pederast, maar die te preuts was om het woord homoseksualiteit over zijn lippen te krijgen.

[p. 277]

'Ik begin mijn verhaal. Het is het verhaal van de wereld - van het universum. Ik ben, en er is niets buiten mij. Ik ben niets. Ik ben alles. Ik ben één, en in mij is menigvuldigheid. Ik wens te leven. Ik ben de hartslag van het leven.' Dit credo, opgetekend in een zeer geheim schrift, dateert uit 1904. Het is het begin van een reeks steeds fanatieker wordende ontboezemingen. Wat aanvankelijk misschien nog speculatie was, poëzie desnoods, groeit uit tot de overtuiging van iemand die zich in alle ernst het middelpunt van het heelal waant en zich daar ook naar gedraagt. Skrjabin begint metterdaad, hoewel in iets bescheidener bewoordingen, zijn doctrine uit te dragen. 'Ik moet preken', bekent hij een vriend, 'ik moet een nieuwe weg wijzen. Ik heb al, net als Christus, vanuit een boot gepreekt.' Als hij op zekere dag maar niet thuiskomt, gaat zijn vrouw op zoek naar hem en treft hem aan in een café: 'Hij was opgewonden en stond gepassioneerd te preken.' Uit alle beschrijvingen komt een charismatische persoonlijkheid naar voren, zelfs sceptici zijn gefascineerd: 'Voor hem was de droom echt. Maar iedereen werd er door besmet.'

Uit een aforistisch betoog waarin hij met de experimentele psychologie van Wundt jongleert, concludeert Skrjabin volgens metafysische logica: 'Dus ik ben de *schepper* van elke ervaring. Ik ben de schepper van de wereld.'

Skrjabins solipsisme is niet alleen een kennistheorie, het is tegelijkertijd een machtstheorie: de wereld *bestaat* voor zover ik haar ken, maar ook: de wereld is geheel aan mij *onderworpen*. Narcisme en megalomanie, vruchten van zijn solipsisme, culminereren een jaar later in hysterie: '...Ik ben God! (...) De groei van het menselijk bewustzijn is de groei van het bewustzijn van genieën. Het bewustzijn van de overblijvenden bestaat uit scheuten en vonken van hetzelfde bewustzijn. Er is slechts één bewustzijn. Dat is het mijne.'

[p. 278]

Skrjabins ideeën zijn zo mogelijk nog verwarder geworden, maar de toon werd steeds optimistischer. De verbintenis van dood en seks (Wagners *Liebestod*), kus en kwelling, orgasme en hellevuur week voor de idee van een alles ontbindende extase. De neerslag van deze idee is *Poème de l'extase*. Niet alleen de titel ruikt - om met Boris Pasternak te spreken - naar zeepverpakking, ook het gelijknamige gedicht. De gelijknamige compositie is daarentegen een meesterwerk.

Twee bewonderaars uit Skrjabins intiemste kennissenkring hebben elk een biografie over de componist geschreven. De ene was Skrjabins eerder genoemde zwager Boris de Schloezer. Schloezer beschermde Skrjabin, wees op de verhevenheid van diens wereldbeschouwing en waakte aldus over zijn nagedachtenis. Hoe deze gezindheid hem zelfs in gewetensnood bracht, blijkt uit het begin van zijn monografie (1929) over Stravinsky. Schloezer citeert een onwelwillende uitspraak van Stravinsky over Skrjabin en heeft er vervolgens bijna twintig bladzijden voor nodig om zijn bewondering voor Stravinsky met zijn bewondering voor Skrjabin te verzoenen.

De andere biograaf was Leonid Sabanejev. Sabanejev legde de nadruk op de psychologie achter Skrjabins denkwereld en noemde de componist 'klinisch waanzinnig'. Het begin van Skrjabins psychose dateerde hij rond 1906. Inderdaad lijken vanaf dat moment in Skrjabins geest de laatste banden met de werkelijkheid verbroken te worden.

Wat er nog resteerde aan twijfel was van het bedenkelijkste soort: bij voorbeeld de twijfel of hij nu zelf God *was* of een god *herkende* in het diepst van zijn gedachten. Aan Tatjana, zijn tweede vrouw, schrijft hij: 'Ik buig voor de grote gevoeligheid die je toont tegenover HEM die in mij woont. Je gelooft nu in HEM. HIJ is groot, al ben ik soms stumperig, klein, zwak en moe. Maar je vergeeft me

[p. 279]

dit allemaal omdat HIJ in mij woont. Ik ben nog niet HEM, maar zal spoedig wèl HEM zijn.'

Dat er in Moskou - ver van het Zwitserland waar Skrjabin in vrijwillige ballingschap vertoefde - geruchten gingen dat hij zo niet verlamd, dan toch krankzinnig was, en zo niet krankzinnig, dan toch de vader van een monster, een dier zo vreemd, dat het op sterk water was gezet en in een museum tentoongesteld - niemand zal het zijn tijdgenoten kwalijk nemen.

De laatste jaren van zijn leven heeft Skrjabin weer in Moskou gesleten. Hij was inmiddels een legende geworden en kon zwemmen in de ooit zo begeerde eer en roem. In zijn huis, ingericht met de modernste Europese meubelen, vormde hij het middelpunt van een steeds esoterischer vriendenkring, voornamelijk bestaande uit mystici, theosofen en symbolistische dichters. In zijn boekenkast stonden nu naast *La clef de la théosophie* van Blavatsky, Goethes *Faust*, Plato's *Dialogen* en verschillende inleidingen tot en geschiedenissen van de filosofie (in deze tijd zou Skrjabin voornamelijk Aula-pockets hebben gelezen), Barths *Godsdienst van India*, Arnolds *Licht van Azië* en Asvogoshi's *Leven van Boeddha*. Zijn doctrine naderde haar voltooiing.

In *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'esotérisme et le langage musical dans son oeuvre* (1978) heeft Manfred Kelkel de evolutie van Skrjabins ideeënwereld nauwkeurig geanalyseerd. De tweede en afsluitende fase in deze evolutie noemt hij de synthetische: een wereldbeeld gebaseerd op de 'theorie der correspondenties' en derivaten hiervan, zoals de 'harmonie der sferen', de 'universele analogie' en de 'universele vibratie'. Het is een theorie met een lange traditie, zo oud als Pythagoras, en ze biedt een verklaring voor een aantal constructieprincipes die Skrjabin, volgens Kelkels analyse, in zijn muziek gehanteerd heeft (Fibonacci-reeks, Gulden Snede en dergelijke).

[p. 280]

Maar kenmerkender voor de late Skrjabin is het streven om de muziek niet langer *uitdrukking* van ideeën te laten zijn, maar de *voltrekker* ervan. 'Zijn streven naar waarheid en kennis was zo groot en de behoefte naar verwezenlijking van het als waar gekende vervulde zijn wezen zo diep, dat hij ten slotte zich zelf met de drager van de verwezenlijkingsidee identificeerde en doordrongen was van zijn roeping om de wereld door middel van zijn artistieke openbaringen op een hoger *Daseinsplan* te tillen.' Voor Riesemann was Skrjabin anno 1924 geen filosofisch curiosum, maar een serieus denker.

Veel pleit ervoor om, net als Sabanejev deed, Skrjabin een kind van zijn tijd te noemen - van een tijd waarin zwarte missen thuishoren (met Skrjabins kennelijke instemming doopte men zijn negende sonate tot *Messe noire* om), satanverering (*Poème satanique* op. 36), esoterisme (in *Flammes sombres* op. 73 nr. 2 brandt het theosofische 'zwarte vuur' van de onwetendheid), het einde van de wereld (de *Apocalyptische suite* van Ljadov) en kannibalisme (Skrjabins vriend, de schilder Nikolai Sperling, dronk en at als frontsoldaat, op zoek naar mystieke belevenissen, mensenbloed en mensenvlees).

Maar als Skrjabin kind van zijn tijd was, dan ook het extreemste: zijn roeping was, persoonlijk de wereld te verlossen. Aan die roeping gaf hij gestalte door in de laatste tien jaar van zijn leven alles ondergeschikt te maken aan de uitvoering van deze taak: de mystieke encensering van apocalyps en wedergeboorte, zijn magnum opus.

Het *Mysterium* zou eindigen in de totale destructie van de wereld, of, overeenkomstig weer een ander visioen, culminereren in een toestand waarin iedereen en alles *anders* zou zijn; ook insecten, vogels en wilde dieren zouden ervan getuigen. In 1910 kondigde een Russische krant de spoedige voltooiing van Skrjabins ultieme heilsplan aan. Een laat-

[p. 281]

ste restje werkelijkheidszin deed de componist echter besluiten zich voorlopig te beperken tot een *Voorbereidende Handeling*.

De *Handeling* zou de kroon op de romantische *Kunstreligion* worden, en een voorloper van wat later met het zo toepasselijke germanisme *totaaltheater* aangeduid zou worden: muziek, zang, dans, pantomime, lichtshow (zoals ook al in de partituur van *Prometheus* is voorgeschreven), processies, geur- en smaaksymfonieën. Instrumentalisten en zangers zouden op hun choreografische taak worden voorbereid op een speciaal daartoe te stichten academie, bij voorkeur in Engeland waar Skrjabins excentriciteit zeer goed aansloeg. De *Handeling* zou worden voltrokken in India, gesitueerd in een halfcirkelvormige tempel. Zonsop- en zonsondergangen tegen de achtergrond van de Himalaya zouden een deel van het decor vormen, en uit de wolken moesten klokken hangen. Aan de overkant van een halfcirkelvormige vijver, complement van het podium, zouden de toeschouwers-participanten plaatsnemen, zorgvuldig ingedeeld in rangen. De balkons waren voor de geestelijk minst gevorderden gereserveerd. De *Handeling* zelf (de bestaande beschrijvingen zijn verwarrend) zou de ontwikkeling van de kosmos behelzen, de opkomst van het mensdom en de groei van het individu: van Eenheid via Dualiteit naar Veelheid en weer terug naar Eenheid. Zeven dagen zou het ritueel duren en op de zevende dag zou een nieuw mensenras geboren worden.

Ach, zo veel hoogmoed moest voor de val komen. Elf jaar na zijn grootheidswaanzinnige berisping van Margarita Kirillovna maakte de minuscule realiteit van een kwaadaardige karbonkel op de bovenlip van de componist een voortijdig eind aan zijn hovaardig streven. Zijn yogaleermeester had hem niet geleerd eeuwig de laatste adem te rekken. Het reeds aangeschafte tropenpak kon in de kast blijven hangen.

[p. 282]

De twee uiteindelijke kenmerken van het genie, zegt Goethe in een geschrift over Haydn, zijn naïviteit en ironie. Wie bang is voor de donder, niet op het gras durft te zitten, voortdurend zijn handen wast, 's winters voordat hij het raam opent zijn jas aantrekt, zijn neteligste brieven verkeerd dateert, verkeerd adresseert of zonder postzegel verzendt en de ontvanger ervan waarschuwt dat het geschrevene, vooral kantje vier, besmet is doordat er geld op is gevallen, en wie - minder triviaal nu - meent te kunnen vliegen en pogingen in het werk stelt over het water te lopen, wie, kortom, is en doet als Skrjabin, is neurotisch, hypochondrisch, verstrooid en desnoods naïef. Maar ironie? Nee, ironie moet vreemd zijn aan wie op negenjarige leeftijd onder de druk van zijn gedachten de slaap niet kan vatten en later, met zijn meest geliefde romanpersonage, Kirillov uit Dostojevski's *De demonen*, zegt: 'Als er geen God is, dan ben ik God'; aan wie in

het feit dat hij op Kerstmis werd geboren een messiaans voorteken ziet en in het evangelie van zijn apostelen, geheel in tegenspraak met de feiten, op Pasen het tijdelijke met het eeuwige verwisselt.

Zo iemand kan slechts geniaal zijn op een wijze die Goethe nog niet had voorzien. En de componist Skrjabin was geniaal, al worden we door de muziekpraktijk te weinig in de gelegenheid gesteld deze bewering op waarheid te toetsen.

Rimski-Korsakov trok een cirkel op tafel als Skrjabin over zijn mystiek begon, en kranten gispten zijn verachtelijk 'kosmopolitisme' en zijn verraderlijk 'eurasianisme' (Slavisch zijn en westers componeren), maar het veranderde er niets aan: in het begin van de twintigste eeuw was Skrjabin onbetwistbaar 'de briljantste en prominentste naam in

[p. 283]

de Russische muziek (...), idool van allen die in de voorste linies van de Russische cultuur stonden' (Arthur Lourié). Een Engelse dirigent, 'ontsnapt aan de bolsjewieken', weet van zijn uitvoering van *Poème de l'extase* in 1919 nog te vertellen dat het publiek - 'niet het ontwikkelde publiek van vroeger, maar een nieuw en geheel democratisch publiek van arbeiders, boeren, soldaten en matrozen' - 'een opvallende voorkeur voor moderne en gecompliceerde muziek' vertoonde, met als 'speciale favoriet': Skrjabin. Enkele jaren later publiceerde professor Iwan Lapsjin een studie over het artistieke scheppingsproces en rekende daarin af met Skrjabins mystiek: 'Domme pleitbezorgers van Skrjabin waren geneigd hem tijdens zijn leven met de mantel van de profeet te bekleeden, of liever gezegd, met de jas van de charlatan. Aan niets hechtten zij meer dan aan zijn theosofisch delirium, zijn bovennatuurlijke hebbelijkheden en zijn wonderdoenerij (...) We moeten echter naar zijn *werk* kijken om de sleutel tot zijn artistieke gevoelens over de wereld te vinden, en niet naar zijn filosofie.'

Natuurlijk, uiteindelijk telt alleen het werk, maar Skrjabin tot slachtoffer te verklaren van zijn pleitbezorgers, dat gaat wat ver. Meer reden was er geweest om de bestraffende vinger te richten op bewonderaars die, teneinde muzikale smaak met politiek geweten te verzoenen, Skrjabin de socialistische beginselen toedichtten. Bijna is de componist er zelf in gaan geloven; hij overwoog de partituur van zijn *Poème de l'extase* van het motto 'Ontwaakt, verworpenen der aarde' vergezeld te doen gaan, en een dame die hem als Aleksandr Nikolajewitsj voorstelde aan 'kameraad Sokolov' corrigeerde hij met de woorden: 'Ook ik ben "Kameraad".'

De dame in kwestie was de vrouw van de beroemde marxistische theoreticus Plechanov. In 1940 zette zij haar herinneringen aan de vriendschap en het intensieve intel-

[p. 284]

lectuele contact die haar man en Skrjabin onderhielden, op papier. 'Aleksandr Nikolajewitsj', had Plechanov gezegd, 'je hebt, zoals je meer dan eens gezegd hebt, kennis genomen van Marx en het marxisme, ja, het zelfs bestudeerd, maar het is jammer dat het geen effect op je heeft gehad. Je bent en blijft een onverbetterlijke idealistische mysticus.' Plechanov was niettemin een groot bewonderaar van de componist Skrjabin en noemde diens muziek 'de uitdrukking van zijn tijd in klank'. Zijn tijd: 1905, socialisme, Blavatsky, occultisme? Of alles tegelijk?

Na de Revolutie was het snel gedaan met de socialistische visie op Skrjabin en dus ook, na Lenin althans, met zijn muziek. Onder Stalin werd de componist schuldig bevonden aan 'morbide neuropathische egocentriciteit', en meer anti-volks geacht dan wie of wat ook in de geschiedenis van de Russische muziek. Een paar jaar later, in 1945, was het merkwaardigerwijs een biograaf al weer toegestaan te noteren dat Skrjabin weliswaar de revolutionaire gebeurtenissen niet had begrepen, maar dat hij niettemin 'uitzonderlijk goed de heroïsche daadkracht van het revolutionaire bewustzijn en de trotse wil tot overwinnen uitdrukte'.

Conform de wetten der dialectiek moesten op den duur Skrjabin, het symbool van de reactie, en Skrjabin, het symbool van de vooruitgang, in een wankel evenwicht gebracht kunnen worden. 'Natuurlijk bleef Skrjabin niet onberoerd door de decadente symbolisten', schrijft Delson met een gewaagd understatement in zijn uit 1971 daterende biografie, maar 'ondanks het thema van de ondergang, het beeld van universele dood en duisternis geeft de muziek van Skrjabin als totaliteit voorrang aan de idee dat hindernissen door strijd genomen worden en toont zij een rebelse held in zijn streven naar geluk en naar de overwinning van licht en wijsheid.'

Als Delson zijn biografie schrijft, is Skrjabin al lang

[p. 285]

weer in ere hersteld. Zijn composities doen dienst als achtergrondmuziek voor televisieprogramma's en films, bij voorkeur films over de revolutionaire gebeurtenissen van 1905! Als Joeri Gagarin de eerste ruimtevlucht maakt, wordt Skrjabins *Poème de l'extase* de ether in geslingerd, en als de heelaalreiziger terugkeert, wordt hij op het Rode Plein opnieuw met Skrjabin begroet. Tien jaar later, in 1971, viert men het eeuwfeest van de componist: lovende krante- en tijdschriftartikelen en voor vier kopeken is men de gelukkige bezitter van een postzegel met zijn beeltenis. De decadente mysticus van weleer wordt tot visionair omgedoopt: anticipeerde hij immers niet met het gebruik van ruisklanken - zo wil het nieuwe inzicht - op de elektronische muziek? Waren de klokken die uit de hemel de aanvang van het *Mysterium* moesten aankondigen geen voorboden van stereo en quadrofonie? En moest Skrjabins commentaar op het tweede deel van zijn Vierde sonate ('ik wil dit nog sneller, zo snel mogelijk, tot de grenzen van het haalbare, zodat het een vlucht wordt, de snelheid van het licht, recht op de zon af') niet als profetie van de ruimtevaart worden begrepen?

Meer dan de herdenking van enig ander componist die balanceerde op het breukvlak van twee eeuwen (Reger in 1973, Busoni in 1974) gaf die van Skrjabin in 1975, vooral in de Verenigde Staten, aanleiding tot een rage. En zoals de

meeste rages ontstond ook deze uit een leegte, bereikte snel haar hoogtepunt en behoorde weer even snel tot het verleden. Wie had anders verwacht van een rage die dreef op wat nu juist het meest gedateerde (en dus toen meest 'actuele') aspect van het verschijnsel Skrjabin was: de mystiek, het psychedelische wereldcircus, of, zoals Henry Miller over *Poème de l'extase* schreef: 'cocaine and rainbows'. Zo gering was het verschil tussen de religieuze prevelementen van menige wierooksekte en de boodschap van Skrjabin,

[p. 286]

dat de componist voor korte tijd profeet van de multimedia-mode werd, van de magische New Wave, van het exotische Never-Never-Land.

Maar het is de ironie van de geschiedenis dat wat in 1972 als actueel gold, bij de muzikale avant-garde van 1915 gedateerd heette. Voor iemand die niet alleen biograaf maar ook vriend en leerling van Skrjabin was, constateerde Sabanejev met uitzonderlijk gevoel voor proportie: 'Deze verlate romanticus deed zijn intrede, juist toen men de romantiek verouderd had bevonden en op stal had gezet. (...) Het was Skrjabins tragedie dat hij, geroepen als filosoof, geboren werd als musicus; dat hij de leer van de extase predikte aan het begin van de twintigste eeuw en niet inzag dat dit in puur muzikale zin een anachronisme was.' Anders gezegd: *Poème de l'extase* valt in de tijd ongeveer samen met Debussy's *La mer* en *Prometheus* is maar een fractie ouder dan Stravinsky's *Petroesjka*.

Maar Skrjabin ging, compositorisch, verder dan *Prometheus*. Zijn laatste pianowerken exploreren de terra incognita van de vrije atonaliteit. Uit zijn gedurfde harmonische experimenten heeft een nieuwe generatie Russische componisten (Lourié, Roslawets) haar niet minder gedurfde conclusies getrokken. Het is niet overdreven te stellen dat Skrjabin het fundament heeft gelegd van wat zich had kunnen ontwikkelen tot een Russische pendant van de Weense school, gesteld dat dit niet van hogerhand onder verwijzing naar de sociaal-realistische doctrine verhinderd was. Skrjabins invloed op componisten als Ljadov, Glazoenov (die beweerde het 'mystiek akkoord' onherkenbaar verstopt te hebben in zijn muziek), Rachmaninov en Prokofjev is van de oppervlakkige soort. Hetzelfde geldt voor Stravinsky (*Zvezdoliki*, *Vuurvogel*, de *Sacre* zelfs), die zich in zijn jeugd zelfs eenmaal als een schaamteloos epigoon liet kennen (Vier etudes op. 7). De minachtende toon waarop

[p. 287]

Stravinsky het grootste deel van zijn leven over Skrjabin heeft gesproken, bewijst dat niets de potentiële invloed van Skrjabin meer in de weg heeft gestaan dan Skrjabin zelf: zijn mythe maakte doof voor de geavanceerde structuur van zijn composities.

Eén naam ontbreekt bij gebrek aan aanwijzingen voor directe beïnvloeding: Olivier Messiaen, zonder twijfel Skrjabins belangrijkste geestverwant in de twintigste eeuw.

De verwantschap is frappant en varieert van het vermogen tot audition colorée (klank horen en kleur zien), het ideaal van een afwisselend mystieke, etherische, sensuele en extatische klankwereld en de neiging tot onmatigheid en vulgariteit, tot overeenkomsten in muzikale stijl. Het zinderende, koraalachtige thema in strijkers, hoorns en fagotten uit *Prometheus* zou in menige compositie van Messiaen naadloos passen. Er is één verschil tussen Skrjabin en Messiaen: de eerste beschouwt zich zelf, de tweede de God der rooms-katholieken als het middelpunt van zijn werk. Maar de overeenkomst is treffender: een door smaak noch relativiseringsvermogen gehinderde monomanie die in beider muziek gestalte krijgt in de neiging tot maniërisme, daardoor in optimale herkenbaarheid, en in de exploratie (maar dan wel een zeer verfijnde exploratie) van een tamelijk klein expressiegebied. Bij Skrjabin manifesteert die monomanie zich bovendien in de beperking van genres die hij beoefende: vijf symfonieën, een pianoconcert, een *Réverie* voor orkest en zesenzeftig opusnummers voor piano solo.

Voor de componist Skrjabin bestond alleen de componist Skrjabin, - een niet onbekende vorm van artistieke zelfbescherming. Op de programma's van zijn recitals stond uitsluitend eigen werk; als hij zich al verwaardigde een enkel woord aan andere componisten vuil te maken,

[p. 288]

dan was het een woord van afkeuring; en hun eventuele invloed was wel het laatste waarover hij wenste te spreken. We weten nauwelijks wat voor muziek hij kende, weinig meer dan dat op zijn werktafel Debussy's *La mer* lag en Strauss' *Ein Heldenleben*. Het moet, zo te horen, dezelfde werktafel zijn waaraan hij *Poème de l'extase* componeerde. Desondanks bedacht hij Debussy, de componist met wiens pianostijl de zijne zoveel raakpunten had, met de grofste belediging waarin zijn Franse vocabulaire voorzag: *par terre!* Ten slotte verkeerde zijn afkeer van beïnvloeding in immuniteit ervoor.

Monomanie is kracht en zwakte in een. Het is de zwakte van de beperktheid van Skrjabins oeuvre, zowel naar genre als karakter, en het is de kracht die de enorme stijlontwikkeling mogelijk maakte die in krap tien jaar leidde van de o zo mooie maar o zo onschuldige Prelude voor de linkerhand tot de duivelse ironie van *Poème satanique* (1903), en die uiteindelijk resulteerde in de kaalslag van de prelude opus 74 nummer 4. Dank zij dezelfde monomanie was die ontwikkeling niet alleen enorm van reikwijdte, maar ook van consistentie. Met enige overdrijving zou ze herleid kunnen worden tot de fascinatie door één enkel akkoordtype (het zogenoemde gealtereerde dominant-septiem- of dominant-none-akkoord) dat aanvankelijk nog gehoorzaamt aan de wetten van de functionele tonaliteit, daarna verzelfstandigt, en ten slotte opnieuw wordt geïnterpreteerd als het zogenoemde 'mystiek akkoord', een tonaal indifferent klankcentrum.

Fascinerend is de middenperiode waarin de muziek begint te gisten en buiten de oevers van de tonaliteit treedt; de periode van de eerste poèmes, van de Vierde en Vijfde sonate, met hun later tot maniërisme geworden speelvoorschriften (*focosamente*, *esaltato*, en later: *mysterieux*, *vibrant*,

[p. 289]

lumineux, légendaire, avec langueur, avec un sombre majesté, très parfumé) en ook de periode waarin de traditie het in laatste instantie nog wint van de maniakale solipsist en hem dwingt een stuk dat noot voor noot de wetten van de functionele tonaliteit overtreedt, toch met een conventionele en volstrekt willekeurige drieklank af te ronden.

Monomanie was, kortom, de belangrijkste psychische constante in een ontwikkeling die begon met de chopineske werkjes van een romantisch pianovirtuoos, voortging langs wegen die gebaad waren door onder anderen Wagner (eerste symfonieën), Liszt en zelfs César Franck (tweede symfonie, tweede deel), en ten slotte culmineerde in de atonale, expressionistische psychogrammen van een megalomane mysticus.

Wat, tegen de achtergrond van zijn biografie, nog het meest verbaast, is dat Skrjabin erin slaagde zijn intuïtief ontwikkelde atonaliteit te bedwingen in een systematisch stelsel van muzikale wetmatigheden, een coherente muzikale syntaxis. Het is de paradox van het met meetlat en liniaal componerende warhoofd, de paradox van enerzijds de klank geworden filosofie van het 'alles in een en een in alles', en anderzijds het schroeiende, kwijnende, diabolische en erotische *quasi-improvisando* en de schepper daarvan, de 'zieke en neurasthenische muziekwonderdoener' (Sabanejev), de 'gedegeneerde formalist' (Steinpres), 'onze bitterste vijand' (Sjostakowitsj op het hoogtepunt van het stalinisme; in 1972, ter gelegenheid van Skrjabin's eeuwfeest, zong de componist van de politieke weeromstuit zijn lof), de 'wellustige tandarts' (Aldous Huxley), de 'messiaanse' (Martin Cooper) *Prometheus*-componist, die weliswaar niet het vuur aan de goden ontroofde maar wel over het vermogen tot levitatie meende te beschikken en de Nazarener imiteerde in een vergeefse poging over het Meer van Genève te wandelen.

[p. 290]

Maar geen enkele romantisch-decadente aberratie kon deze componist verhinderen vanaf zijn *Prometheus* twintigste-eeuwse muziek te componeren - muziek die ongehoorde conclusies trok uit de klanktoestand van de Duitse laatromantiek en het Franse fin-de-siècle en die anticepeerde op het constructivisme van Schönberg: het *molto meno vivo* van de Negende sonate, de fonkelende mozaïeken van het slot van de Tiende sonate, de overwinning van de zwaartekracht in *Poème* opus 59 nr. 1, de languissante onbeweeglijkheid van de *Guirlandes* opus 71 nr. 1 en, bovenal, de obsederende herhalingen van *Vers la flamme*, dat in feite niet meer dan een uitgecomponeed crescendo is, beginnend met aarzelende, lang aangehouden akkoorden en eindigend in een climax van dolgedraaide tremolo's, hamerende slagakkoorden en een denderende vijfklank, die in één klap de herinnering wegvaagt aan al die mislukte slotpagina's, vol machteloze klankorgieën, in vroeger werk (het *estatico* van de Vijfde sonate, *Poème de l'extase*, *Prometheus*).

Skrjabin's laatste voltooid werk zijn de Vijf preludes opus 74. Het zijn korte tot zeer korte stukken, de duur varieert van ruim een halve tot ruim anderhalve minuut. Skrjabin zelf heeft de cyclus nooit in zijn geheel uitgevoerd. Drie keer stond alleen de tweede prelude op zijn programma - zijn favoriete: 'heet als de verschroeide woestijn' - en op het laatste recital voor zijn dood speelde hij nummer een (*douloureux, déchirant*), drie (*allegro drammatico*) en vier (*lent, vague, indécis*).

In een inleiding op de muziek van Skrjabin (*Skrjabin*, 1978) wijst Hugh Macdonald erop dat opus 74 niet moet worden opgevat als de som van alles wat Skrjabin componeerde, zomin als *Parsifal* het culminatiepunt van Wagner is. Tot op zekere hoogte is dit juist. De preludes zijn gebaseerd op de schetsen van de *Voorbereidende Handeling* en die

[p. 291]

schetsen worden door twee tendensen gekenmerkt: enerzijds extreme expansie van het muzikale materiaal (twaalftoonakkoorden) en anderzijds extreme reductie ervan; beide tendensen vloeien uit een en het zelfde expressionistische streven voort, het streven naar uiterste concentratie van muzikale uitdrukking. Reductie is het kenmerk van de tweede en, meer nog, van de vierde prelude. Misschien wel meer dan enige andere compositie is deze vierde prelude een richtingaanwijzer naar de toekomst, niet langer laatste consequentie van het oude, maar het aarzelende begin van een nieuwe muziek; een onzeker en kaal aforisme, een residu, ook van de harmonie, die is afgebrokkeld tot drieklanken waarin majeur en mineur verenigd zijn.

Veel van Skrjabin's tijdgenoten raakten in deze laatste werken het spoor bijster, slechts een enkeling herkende het nieuwe. Jevgeni Zamjatin schreef in 1922 een kort verhaal over het einde van de wereld en zijn vlucht in een hol. Met zich mee neemt hij: boeken, pannekoeken, een strijkijzer, wat brandhout, vijf aardappelen, een bijl en Skrjabin's opus 74, te zamen vormend de inboedel van een moderne ark van Noach. A. Eaglefield Hull, een Skrjabin-apologeet en -biograaf van het eerste uur, moest bekennen dat de prelude opus 74 nr. 4 'vierentwintig maten van de meest kakofonische harmonie bevat, ooit geschreven' door deze componist. 'Is hij boven de mogelijkheden van ons muzikaal systeem uitgestegen', vraagt de commentator zich vertwijfeld af, 'of verloor hij één kort ogenblik zijn vaste greep op de dingen?'

Skrjabin heeft zijn speer niet verder in de toekomst kunnen werpen. Zijn zoontje Joelian heeft geprobeerd die taak over te nemen door op tienjarige leeftijd vier kleine preludes te componeren in een stijl die begint waar die van zijn vader ophield. Dat het zou gaan om een uitwerking van

[p. 292]

schetsen die zijn vader had nagelaten, is door Reinhold Glière, Joelian's compositieleraar, tegengesproken.

Een jaar na de voltooiing van de preludes verdronk Joelian in de Dnjepr.

(1978, 1979)