

Wpisany przez M. J-S
wtorek, 12 stycznia 2010 16:04

*Opiewam własne Ja, zwykłą oddzielną osobę
I głoszę zarazem słowo Demokracja, słowo „En masse”.
[...]
Opiewam Męskość i Kobiecość,
Pasjonujący ogrom życia, jego tętno i siłę,
Radosną, stworzoną dla wolnych działań pod boskim prawem.
Walt Whitman*



Sonata „Concord” odsłania tak cechy światopoglądu kompozytora, jak i elementy jego stylu indywidualnego. Podejmę teraz próbę zbliżenia się do istoty tego dzieła, posługując się wzorcem interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego, starając się je ująć w kontekście dlań organicznym i w ontologicznej pełni, tzn. w czterech fazach: koncepcji, realizacji, percepcji i recepcji.

*Opiewam własne Ja, zwykłą oddzielną osobę
I głoszę zarazem słowo Demokracja, słowo „En masse”.
[...]
Opiewam Męskość i Kobiecość,
Pasjonujący ogrom życia, jego tętno i siłę,
Radosną, stworzoną dla wolnych działań pod boskim prawem.
Walt Whitman*

Wpisany przez M. J-S
wtorek, 12 stycznia 2010 16:04



1. FAZA TWORCZEJ KONCEPCJI: SONATA „CONCORD” IN POTENTIA



Źródła nie są zgodne co do jednoznacznego określenia momentu rozpoczęcia przez Ivesa pracy nad Sonatą „Concord”: najczęściej jako początek historii dzieła podawany jest rok 1911. Niekiedy ów inicjalny moment przesuwany jest na rok 1909, a nawet – 1904. Odnośnie ukończenia utworu wątpliwości takich już nie ma: źródła zgodnie uznają rok 1915 za ten, który przyniósł skompletowany cykl. Ives miał jednakże stosunek negatywny do „zakończenia” procesu komponowania: miał naturę rewizjonisty, do utworów wydawałoby się już zamkniętych stale powracał, wzbogacając harmonikę i fakturę, dodając didaskalia w postaci oznaczeń ekspresji. John Kirkpatrick, autor wydanego w roku 1960 katalogu utworów Ivesa, stwierdził, iż kompozytorskie datowania są wielce problematyczne. Zarazem podkreślił, że wszelkie zmiany dokonywane przez kompozytora, np. polegające na „unowocześnianiu” wcześniejszych kompozycji oraz próby ich antydatowania nie są egzemplifikacją, co mogłoby się nasuwać, chytrłości charakteru twórcy, lecz łączą się ściśle z nowoangielskim poczuciem prywatności i krytycznym spojrzeniem na siebie, zabarwionym również humorem. Ives podkreślał codzienną przyjemność komponowania muzyki, radość wynikającą z obserwowania jej wzrastania i towarzyszące temu uczucie, iż nigdy, tak naprawdę, jej tworzenie nie będzie zakończone. Po przejściu w roku 1918 zawału serca Sonatę zrewidował, a dwa lata później – opublikował. Partytura utworu obrastała jednak sukcesywnie w elementy nowe jeszcze w latach 30. i 40.: poprawki nanosił kopista George F. Roberts, który przygotował Sonatę do nowego wydania przez Arrow Music Publish w roku 1947 .

Do utworu Ives napisał w roku 1919 obszerny komentarz w postaci *Esejów przed Sonatą*, które, oprócz swego rodzaju odautorskiego „

semantycznego rozszyfrowania”, przyniosły kwintesencję światopoglądu kompozytora. Poszczególne rozdziały tego *sui generis* traktatu kompozytorskiego wyznaczają hermetyczny krąg filiacji amerykańskich transcendentalistów. Kolejne części

Sonaty

to bowiem muzyczne portrety (czy też „obrazy charakterystyczne”) czołowych reprezentantów ruchu transcendentalnego Nowej Anglii w II połowie XIX wieku: Ralpha Waldo Emersona, Nathaniela Hawthorne’a, Louisy May Alcott i rodziny Alcottów, oraz Henry’ego Davida Thoreau.

Epilog

Esejów

stanowi wykładnię Ivesowskiej aksjologii muzyki.

Muzykę według Ivesa współokreślają dwa zespoły wartości: etycznych, utożsamianych z treścią, oraz estetycznych, utożsamianych ze stylem. „[...] na wyższą i ważniejszą z dwu rodzajów wartości sztuki składa się to, co nazwać można rzeczywistością, jakością, duchem lub treścią (substance), w przeciwieństwie do wartości niższej, polegającej na formie, ilości lub stylu (*manner*)” – wyjaśnia autor. „Spośród tych terminów «treść» wydaje się najtrafniej i najogólniej określać wyższą wartość, zaś «styl» – niższą. [...] Treść jako składnik jakościowy ludzkiej sztuki wiąże się z zespołem przekonań zrodzonych ze świadomości duchowej, wykarmionych świadomością moralną i w rezultacie swego rozwoju przedstawionych w dojrzałej formie w postaci wyobrażenia. Wyobrażenie z kolei poddane zostaje ocenie intuicji i przełożone na ekspresję przez «styl» – proces zawsze mniej ważny”. Treść nie łączy się z pięknem, lecz z charakterem. „Treść melodii pochodzi z pobliża duszy, styl zaś pochodzi – Bóg wie skąd” – stwierdza kompozytor. Największą chorobą, jakiej może ulec muzyka jest, zdaniem Ivesa, styl własny – w znaczeniu: stale powtarzany zespół środków sprawdzonych, doskonałych narzędzi „przeszkadzania prawdom doskonałym”. Poddanie się stylowi grozi niebezpieczną utratą immanentnej treści muzyki, która – w intencji autora – ma być prawdą, ideą i językiem transcendentnym. „Mój Boże! – dramatycznie zapyta twórca: A cóż ma brzmienie wspólne z muzyką. [...] Instrument! – oto odwieczna trudność, oto ograniczenie muzyki.[...] Czy to wina kompozytora, że człowiek ma tylko dziesięć palców? Dlaczego myśli muzycznej nie można

Wpisany przez M. J-S
wtorek, 12 stycznia 2010 16:04

przedstawić tak, jak się ona rodzi – nawet jeśli się zdarzy, że jest «bękartem slumsów» albo «córką biskupa». Ives zakorzenił swoją aksjologię w światopoglądzie idealistycznym. Wszelka sztuka – a zatem i muzyka – oznacza, według niego, zbiór wartości wewnętrznie dialektyczny, ale i zhierarchizowany (z supremacją zespołu wartości „treści”). Ives postawił jednocześnie znaczącą tezę „czy wszelka muzyka nie jest programowa? Czyż tak zwana czysta muzyka nie jest w swojej istocie przedstawiająca?”.

U podłoża „zawartości” *Sonaty „Concord”* znalazły się cztery nieukończone lub zaledwie naszkicowane utwory, a mianowicie:

Emerson

Concerto (kanwa części I),
Hawthorne Concerto (baza części II),
Orchard House Overture (część III) i pieśń *Thoreau* (podstawa części IV). Warto nadmienić, iż równolegle z *Sonatą* rodziła się *IV Symfonia* i pojawił się zamysł *Symfonii „Universe”*.

2. FAZA ARTYSTYCZNEJ REALIZACJI: SONATA „CONCORD” IN ACTU

Charles Ives grał *Sonatę „Concord”* w gronie przyjaciół już w roku 1912, improwizując jeszcze kilka jej fragmentów. Publicznie wykonał ją oficjalnie po raz pierwszy John Kirkpatrick, 20 stycznia roku 1939, w Town Hall w Nowym Jorku. W realizacji dzieła „wyciągano przed nawias” heterogeniczność materiału dźwiękowego i collage’owe łączenie kontrastujących z sobą elementów. Podkreślano orkiestrowe traktowanie fortepianu:

Sonata

stawiała się w wykonaniach „projekcją siły w czasoprzestrzeni”, siły nie tylko brzmienia, ale i wyrazu. Drogowskazem dla takich uintensywnionych interpretacji wykonawczych mogły być słowa Thoreau: „nigdy nie dość przesady, aby położyć podwaliny prawdziwej ekspresji”. Jednak odtwórcy starali się również oddać utwór jako spójny cykl, zintegrowany na wyższym piętrze organizacji.

3. FAZA ESTETYCZNEJ PERCEPCJI: SONATA „CONCORD” UTWÓR IN VIVO

Wysłuchajmy się w kolejne części *Sonaty „Concord”*.

Część I - *Emerson*

To najbardziej rozbudowana część cyklu, nie ma wątpliwości, iż Ralph Waldo Emerson jest dla Ivesa autorytetem moralnym i wzorem człowieka, „wizjonerem” i „największym eksploratorem duchowych bezkresów”, „kronikarzem swobodnie opisującym zmagania buntu dążącej wzwyż duszy”. W *Esejach* czytamy: „Widzimy go [Emersona], jak stoi na szczycie u bram nieskończonego, gdzie niewiele wspiąć się próbowało, jak spogląda w tajemnice życia, kontempluje wieczność, ciskając w dół wszystko, co tam odkryje”.

Część pierwsza pełni w cyklu *Sonaty* funkcję ekspozycji materiału dlań podstawowego, ukazanego w postaci dwóch motywów znaczących. Motyw inicjalny, opadający ruchem pięciu półnut w oktawach *h-a-as-f-dis* w niskim rejestrze fortepianu, występujący wraz ze swoim kontrapunktem – planem górnym w inwersji, wprowadza ton wzniosły. Drugim w kolejności jest motyw losu z

V Symfonii

Beethovena. Z motywu pierwszego wygenerowany zostaje przebieg muzyczny, motyw drugi, ukazujący się w różnych wariantach melodycznych pełni rolę przede wszystkim symboliczną. W zakończeniu eseju

Emerson

Ives konstatuje: „Na początku

V Symfonii

jest «wyrocznia»; w tych czterech nutach zawiera się jedno z największych posłań Beethovena. Chciałoby się umieścić jej przekład ponad bezlitosnym losem, który puka do drzwi, ponad wielkim ludzkim posłaniem przeznaczenia, by zespolić ją z duchowym posłaniem objawień Emersona, z «pospólnym sercem»

Concord

– to dusza ludzkości puka do drzwi boskich tajemnic, promienna w wierze, iż będzie jej otworzone – a ludzkie stanie się boskim” .

Wpisany przez M. J-S
wtorek, 12 stycznia 2010 16:04



Część II - Hawthorne

„Na stronicach [utworów Hawthorne’a] są wszystkie grzechy, chorobliwe okropności, widziadła i fantazmaty [...]. Jest też czasem mistycyzm i pogoda oceanu” – wyjął Ives w *Esejach*. I wyjaśnił, iż druga część

Sonaty „Concord”

jest próbą „zasugerowania jego [tzn. Hawthorne’a] najbardziej nieokiełzanych, fantastycznych wypadów w na poły dziecinne, na poły bajkowe dziedziny fantazji”. Pełni ona w cyklu funkcję fantazji, zinterpretować ją można jako

scherzo

. Wyrażne są jej związki z drugą częścią

IV Symfonii

Ivesa zatytułowaną

Comedy

i inspirowaną opowieścią Hawthorne’a

The Celestial Railroad

. W opowieści tej zderzone zostały dwa antynomiczne światy: prostych pielgrzymów, który reprezentują cytaty i paracytaty amerykańskich hymnów religijnych, oraz świat ludzi ucywilizowanych, którzy do nieba chcą się dostać wygodnie – mechaniczną koleją. Z pewnością i w przypadku drugiej części

Sonaty „Concord”

mamy do czynienia z tym samym źródłem inspiracji. Potwierdzają to analogiczne kompozytorskie procedury i cytowania tych samych hymnów i marszów, na czele z *Jesus, Lover of My Soul*

,
Pilgrim’s Chant

raz

Country Band March

. I w tym momencie dotykamy jednego z elementów konstytutywnych dla idiomu stylistycznego kompozytora. Stymulatorem przebiegu muzycznego stają się części paracytowanych przez kompozytora amerykańskich melodii. W zależności od kontekstu cytaty wyciągnięte zostają na plan pierwszy, lub też stanowi jeden ze składników skomplikowanej nadfaktury i trudno jest go zidentyfikować w relacji do źródła, gdyż włączony zostaje w proces przekształceń melicznych i

rytmicznych, a wręcz czasami i odkształceń ideowych (np. hymn religijny zyskuje oblicze marszowe), a także ukazywany w projekcji symultanicznej. Mechanizm uruchamiania ciągu paracytatów porównać można do strumienia świadomości Jamesa Joyce'a, opartego na fluktuacji swobodnie kojarzonych zdarzeń.

W procesie daleko zaawansowanych modyfikacji oryginalnej struktury zapożyczona melodia „oddala się” od swego źródła, funkcjonuje jako „substancja” dla różnego typu wariacji. Cytowane melodie stanowią odrębną semantyczną warstwę: przywołują utrwalone w pamięci dzieciństwo, spędzone w miasteczku Danbury i świat ideałów ojca kompozytora – George'a Ivesa (cytowane hyny śpiewane były właśnie przez jego pokolenie). Charles pamiętał ojcowskie zalecenia: „Nie zwracajcie uwagi na dźwięki, gdyż możecie przegapić muzykę. Nie uda wam się bohaterski wjazd do nieba na milutkich małych nutach”. Cytat motywu losu zyskuje tu konotacje dodatkowe: koresponduje bowiem z motywem incypitowym zarówno z *Pilgrim's Chant*, jak i z hymnu *Jesus, Lover of My Soul*.

W wyniku nakładania się planów dźwiękowych tworzy się specyficzny klimat brzmieniowy, oparty na koegzystencji kilku centrów tonalnych (poszczególne mikrolinie odnieść można do konkretnych tonacji), ale obraz całościowy pozostaje pantonalny. W połączeniach akordów regulująca rola przypada także chromatyce. Dochodzi do interakcji dwóch modeli kształtowania przebiegu dźwiękowego: albo konstrukcja składniowa odsunięta zostaje na plan dalszy i następuje emancypacja dysonansów, albo też mobilne centra spełniają funkcję ośrodków tonalnych.

W części tej Ives użył klasterów, nie były one jednak owocem modernistycznego ekscentryzmu, lecz, jakby to sam określił, owocem jankeskiej wynalazczości.

Część III - *The Alcotts* □ □ □ □



Finale „Sonaty Concord” – „Dzień nad jeziorem Walden” Część IV – Thoreau

Finał *Sonaty* mógłby nosić podtytuł *Dzień nad jeziorem Walden*. Muzyka tej części koresponduje ze scenami i nastrojami opisanymi w *Esejach*

„Thoreau był wrażliwszy od niejednego zawodowego muzyka na dźwięki przyrody [...]. [...] umiał utkać z nich doskonale symfonie transcendentalne [...]. «Wrodzona dobroć» natury oddziałuje lub może oddziaływać moralnie. [...] Najdobitniej wysuwany na pierwszy plan motywem Walden jest «Czas» [...], aby pracować nad sobą”. „Jeśli muzyka [tej części] ma mieć jakiś program, to niech śledzi jego myśl jesienno-babiego lata nad Walden: [...] Nisko zakotwiczona chmura, zdroj i źródło rzek, suknia z rosy, płaszcz snów, dryfująca łąka powietrza”.

I o ile w finale *Emersona* ujawnia się altówka, o tyle w zakończeniu *Thoreau* – objawia się flet. „Robi się ciemniej – słysząc flet poety nad wodą (Thoreau grał na tym instrumencie) i słyszy jezioro łabędzie śpiew tego «Dnia» - i odpowiada słabym echem... Czy jest to transcendentalna melodia
Concord?”

3. FAZA KULTUROWEJ RECEPCJI: SONATA „CONCORD” IN ESSE

Ives nazwał swój utwór *Sonatą* tylko dlatego, iż nie mógł znaleźć, jak wyjawiał, nazwy dlań lepszej i właściwszej. Mimo autorskiego „nawiasu”
Sonata „Concord”

wpisuje się w ogólny wzór gatunku, jej dyskurs nie jest jedynie „rapsodyczny”, choć zarazem daleki od modelu konwencjonalnego. Cykl wzrasta organicznie, bazując na powracających motywach znaczących, zapewniających całości „jedność w różnorodności”. Forma, tak

II Sonata fortepianowa "Concord" Charlesa E. Ivesa: portret amerykańskich transcendentalistów

Wpisany przez M. J-S

wtorek, 12 stycznia 2010 16:04

poszczególnych części, jak i cyklu, jest przede wszystkim zależna od ekspresji.



Henry Bellamann uznał w roku 1921 *Sonatę „Concord”* za utwór „wzniosłej myśli i uczucia. [...] umoralniający i niezwykle piękny . Po prawykonaniu

Sonaty

przez Johna Kirkpatricka w roku 1939, Lawrence Gilman określił ją jako „największą muzykę napisaną przez Amerykanina” . Burrill Phillips nazwał Ivesa „kompozytorem-historykiem”, dzięki któremu przeszłość została uobecniona i do nas przemawia”. Van Wyck Brooks zwrócił uwagę, iż w

Sonacie

Ivesa „lokalne i parafialne

Concord

podniesione zostało do wartości tak ogólnonarodowych, jak i uniwersalnych”.

Kirkpatrick nazwał *Sonatę „Concord”* „potężną impresjonistyczną symfonią na fortepian”. Utwór, odczytany jako potencjalna partytura symfoniczna, doczekał się wersji orkiestrowej:

Concord Symphony

, zinstrumentowana przez Henry’ego Branta, wykonana została 16 czerwca roku 1995. Brant poświęcił tej orkiestracji 30 lat, wspierał go w tym projekcie jeszcze Henry Cowell. Ujawniając motywację, Brant wyjaśnił, iż w

Sonacie

Ivesa zafrapowała go w sposób szczególny intensywność i koherentność muzycznego wyrazu.

Na swego rodzaj polski rezonans *Sonaty „Concord”* zwrócił uwagę Stanisław Kosz w interpretacji

Tha’ Mannot Waste No Time

Eugeniusza Knapika . W konkluzji tego utworu pojawia się klarnet. O ile jednak to solo klarnetowe jest wręcz barwowo konieczne, o tyle u Ivesa decyzja co do współtowarzyszenia

II Sonata fortepianowa "Concord" Charlesa E. Ivesa: portret amerykańskich transcendentalistów

Wpisany przez M. J-S

wtorek, 12 stycznia 2010 16:04

fortepianowi przez flet pozostawiona jest wykonawcy.

* * *

Na zakończenie przywołam jedną z myśli Emersona. „Co ma być treścią mej spowiedzi? Jak Adam w ogrodzie Edenu dam nazwę wszelkiemu zwierzęciu polnemu, wszystkim bogom na niebie. Ludzi pogrążonych w czasie przywołam do opamiętania się, do zrzucenia więzów czasu i zakosztowania swej nieśmiertelności. Najlepiej, jak potrafię, użyję ognia artylerii solidarności i uczuć. Niegodny, będę jednak stale głosił ideał życia doskonałego i świętego, życia w życiu, Boga zapomnianego, nieznana przyczynę, w której grzęźniemy i grzeszymy. Użyję magii szczerości, owego zbytku, na który stać jedynie królów i poetów. Będę sławił siły ducha bezgraniczne przeciwstawne siłom mechanicznej filozofii naszych czasów. Będę pocieszał męcznych cierpiętników, którzy nie widzą końca swych cierpień, nawołując do wielkiego optymizmu, drzemającego w sercu każdego człowieka”. Na te postulaty Emersona Ives odpowiedział w *Sonacie „Concord”*.