



W rozważaniach dotyczących formy w muzyce programowej zrazu nasuwa się pytanie o jej zależność od pozamuzycznego programu. Dla muzyki programowej typowe są formy narracyjne: pod wpływem programu pozamuzycznego w muzyce dokonuje się proces fabularyzacji zdarzeń dźwiękowych. Dlatego też posiłkuje się ona przede wszystkim gatunkami symfonicznymi: symfonią programową i poematem symfonicznym. Jej twórcy wykorzystują narzędzia orkiestracji; ich działania nacechowane są maksymalistyczne, zmierzają bowiem do wzbogacenia aparatu wykonawczego, co integralnie łączy się z procesem emancypacji barwy i potraktowaniem faktury orkiestrowej jako jednego z formotwórczych elementów dzieła muzycznego.



Dziewiętnastowieczna muzyka programowa wzięła się, jak wiadomo, z Berlioza, ale zaczęła oczywiście Beethoven, który „w uświęcone tradycją formy” chciał „wlać żywioł nowy, prawdziwie poetycki”. W *Symfonii pastoralnej* dał znaczącą wskazówkę: „więcej uczuciowego wyrazu niż malarstwa” (*Mehr Ausdruck als Malerey*), a ideologom muzyki programowej chodziło przecież, najogólniej rzecz biorąc, właśnie o określoność

muzycznego wyrazu. Można zatem owo profetyczne zalecenie twórcy Pastoralnej potraktować jako drogowskaz dla romantycznej muzyki programowej. Przesłaniem dla niej stała się, oczywiście, również Beethovenowska

IX Symfonia

. Wagner stwierdził bez ogródek, że jej autor zdradził muzykę absolutną, gdyż w finale użył słowa: sam dźwięk nie był już bowiem wystarczający i musiał zostać wybawiony przez słowo. I tym samym Beethoven powrócił do sytuacji archetypicznej, w której w ramach trójjedni współwystępowały: harmonia,
rhythmos
i porzucony przez apologetów muzyki absolutnej –
logos

W rozważaniach dotyczących formy w muzyce programowej zrazu nasuwa się pytanie o jej zależność od pozamuzycznego programu. Dla muzyki programowej typowe są formy narracyjne: pod wpływem programu pozamuzycznego w muzyce dokonuje się proces fabularyzacji zdarzeń dźwiękowych. Dlatego też posiłkuje się ona przede wszystkim gatunkami symfonicznymi: symfonią programową i poematem symfonicznym. Jej twórcy wykorzystują narzędzia orkiestracji; ich działania nacechowane są maksymalistyczne, zmierzają bowiem do wzbogacenia aparatu wykonawczego, co integralnie łączy się z procesem emancypacji barwy i potraktowaniem faktury orkiestrowej jako jednego z formotwórczych elementów dzieła muzycznego.

W ujęciu Charlesa Rosena: „forma sonatowa nie mogła zostać zdefiniowana do czasu, aż stała się formą martwą [...]. [...] sonata nie jest formą określoną [...]; jest ona niczym fuga – raczej sposobem pisania, wycuciem proporcji, kierunku i faktury, aniżeli realizacją jakiegoś wzorca” . Wraz z rozwojem sonaty, według Rosena, „poczucie linearne [...] przeniesione zostało na wyższy poziom i mogło być percypowane jako ciągłość nie pojedynczych elementów, ale całego dzieła” . Dlatego też działaniem bardziej adekwatnym staje się posługiwanie w analizie i interpretacji symfoniki programowej terminem dramaturgia sonatowa, który przesuwając punkt ciężkości ze statyki łączącej się z terminem „forma” na dynamikę przebiegu muzycznego.

W rozumieniu Mieczysława Tomaszewskiego: „Dramaturgia, inaczej mówiąc – struktura wewnętrzna utworu, zrazu wypełnia jego architektoniczne ramy, później – sama wyznacza ich kształt” . Dramaturgia muzyczna, która w epoce oświecenia mieściła się w architektonice utworu, w epoce romantyzmu zaczęła dyktować rozwój formy. Kompozytorzy uwolnili się od gotowych, apriorycznych schematów. Jak pisze Mieczysław Tomaszewski: „Ich funkcję przejmują «wyzwolone» zasady kształtowania, poddane jedynie zależności od świata wyobrażeń i ekspresji. Miejsce formy trzyczęściowej zajmuje teraz swobodnie reprzyzowa, dwuczęściowej – swobodnie dopełniająca, wariacyjnej – swobodnie odmieniająca, rondowej – swobodnie refreniczna, allegra sonatowego – swobodnie antytetycznie-reprzyzowa itp.. Wydaje się przy tym, że utwór ma tym większą ekspresję, im silniej można odczuć podskórną opozycję formuły apriorycznej wobec nowego kształtu” . Ów proces rozkładu sonatowości zapoczątkował Beethoven: forma sonatowa przybrała u niego postać natury dynamicznej, za przykład posłużyć mogą chociażby jego późne kwartety smyczkowe – *B-dur* op. 130 i *cis-moll* op. 131.

Twórcy epoki romantyzmu ostro wystąpili przeciwko tradycjom klasycznym: w dramacie odrzucili trzy jedności, hołdując zasadzie „jedności poetyckiej” i „jedności ducha” utworu. Za dopuszczalne uznali też mieszanie gatunków. Prosta i w pewnym sensie surowa linia dramatu klasycznego przybrała nowy kształt, a to dzięki wprowadzeniu w jego strukturę i zaakcentowaniu elementu lirycznego (monologi, pieśni) oraz epickiego (opowiadania, opisy, ballady, bajki). Dramat romantyczny miał przynosić kompletny obraz życia, a za pomocą kontrastów wydobyć pełnię efektów artystycznych; miał też być syntezą wszystkich sztuk, nie tylko wszystkich gatunków. „Cechy, które należałoby wymienić jako najbardziej znamienne dla poetyki romantycznej, a zwłaszcza już dla poetyki romantycznego dramatu, układałyby się w przybliżeniu w taką sekwencję: wizyjność, oniryczność, podmiotowość – w sensie uwydatniania, wyjaskrawiania nawet podmiotowego punktu widzenia; kierowanie się dążeniem do charakterystyczności, nazywanej nieraz «malowniczością» – w przeciwieństwie do realistycznego nacisku na walor dokumentu; wreszcie romantyczna «forma otwarta»”. Forma otwarta przedstawia całość w wycinkach, w przeciwieństwie do formy zamkniętej, w której wycinek występuje jako całość. Dla formy otwartej znamieną jest: wielowątkowość, różnorodność, rozproszona, asymetryczna wielość akcji, przestrzeni i czasu. Jej komponentom brakować może wyrazistego związku przyczynowo-skutkowego, rozmaite wątki występować mogą obok siebie, a rolę integrującą odgrywa bohater – *das zentrale Ich* („centralne ja”).

* * *

Odwołam się teraz do kilku dzieł wybranych z symfoniki programowej, której ramy wyznaczyła umownie formuła „dwóch B”: Berlioza i Bacevičiusa, aby ukazać przeobrażenia sonatowe pod wpływem zmiany paradygmatu – z „formalistycznego” na „dramaturgiczny”.

1. □ □ Berlioz, *Symfonia fantastyczna*: dramaturgia zależna od faktury orkiestrowej, zintegrowana na podstawie *idée fixe*

Dla symfoniki programowej XIX wieku znacząca stała się postawa estetyczna Hektora Berlioza wyłożona *explicite* w jego *Symfonii fantastycznej* w postaci szczegółowego komentarza pozamuzycznego, orientującego słuchacza w dramaturgii i w treści utworu. Ów program, wedle słów samego autora, po to został napisany, „aby plan symfonii przedstawić i ugruntować”. „Autor przedstawia młodego muzyka, ogarniętego chorobą duszy [...] – niepewnością uczuć. Artysta ten spotyka po raz pierwszy kobietę, łączącą w sobie wszelkie powaby ideału, co powoduje rozbudzenie jego fantazji i gwałtowny afekt miłosny. [...] obraz ukochanej pojawia się zawsze w połączeniu z pewną myślą muzyczną [...]. Muzyczny obraz ukochanej i jej postać podążają bez przerwy za artystą jak podwójne urojenie. To jest też powód, dla którego melodia rozpoczynająca początkowe allegro pojawia się we wszystkich częściach symfonii”. Temat

przewodni –

idée fixe, pełni w *Symfonii*

fantastycznej

trzy podstawowe funkcje. Po pierwsze, reprezentuje postać kobiecą – podmiot uczuć bohatera, snującego swą fantasmagoryczną opowieść (funkcja semantyczna). Po drugie, stanowi podstawę architektoniki utworu, decyduje o jej spójności materiałowej, swoistym monotematyzmie (funkcja strukturalna). Po trzecie, transformacje wyrazowe, którym zostaje ten temat poddany – w makroujęciu przechodząc modyfikacje od charakteru liryczno-szlachetnego (część I

Symfonii

,
Marzenia, namiętności

) do groteskowego (w finale,

Sen o sabacie czarownic

) – generując dramaturgię całego cyklu (funkcja dramaturgiczna). Założona

a priori

seria zmian, a nawet swego rodzaju odkształceń wyrazowych

idée fixe

zdeteminowała dramaturgię o charakterze gradacyjnym, „do-finalnym”. W finale

Symfonii fantastycznej

zdeformowany (Gombrowiczowska „mina”?) temat ukochanej, znacząco oddalony od kształtu i charakteru pierwotnego, skonfrontowany zostaje z cytatem sekwencji

Dies irae

. Warto przywołać w tym miejscu stwierdzenie Carla Dahlhaus: „Idea muzyki programowej wydaje się zakładać określenie koncepcji dzieła muzycznego przez program lub co najmniej wpływ programu na tę koncepcję. Po wtóre, wydaje się ona przyjmować, że opublikowany tekst zaopatrzy utwór w komentarz, bądź nawet – jak sądził np. Brendel – że komentarz taki wejdzie w skład samego utworu”.

W aspekcie cyklu *Symfonia fantastyczna* odpowiada założeniom symfonii klasycznej w ujęciu Beethovenowskim. Część I (

Marzenia, namiętności)

zorganizowana została w formę sonatową poprzedzoną wolnym wstępem; część II (

Bal

) otrzymała postać walca; część III (

Scena na polach

) rozwija się jako liryczno-pastoralne

Adagio

(z przedstawieniem burzy); część IV jest reprezentacją toposu romantycznej „wędrówki” – silnie rytualizowanej (

Marsz na miejsce straceń

); a finałowa część V (

Sen o sabacie czarownic

), złożona została z pięciu faz rozwojowych, spuentowanych rondem sabatu. Wzorem dla Berlioza był niewątpliwie finał

IX Symfonii

Beethovena, choć autor

Symfonii fantastycznej

skorzystał wyłącznie ze środków instrumentalnych; odczuwał jednak potrzebę uzupełnienia utworu przez wokalnoinstrumentalny liryczny monodram – *Lelio, czyli powrót do życia*

Berlioz był głęboko przekonany o niewyczerpanych wyrazowych możliwościach muzyki; twierdził, że muzyka jest w stanie wyśłowić treść dramatyczną bez odniesień do pozamuzycznej fabuły. Uważał, iż „w muzyce winien być artykułowany pierwiastek dramatyczny o charakterze przedstawieniowym, a teatralne pojmowanie programowości daje się wyczytać bez większych wątpliwości zarówno z wypowiedzi twórcy, z programu, jak i z samej partytury”. W *Symfonii fantastycznej*

o właściwościach dramaturgii sonatowej i rozczłonkowaniu przebiegu muzycznego decydują zabiegi konstrukcyjne dokonywane przede wszystkim przy pomocy techniki instrumentacyjnej. Kompozytor – autor

Traktatu o nowoczesnej instrumentacji

(1844) i kompozytor typowo francuski – uwrażliwiony był na walor barwy brzmienia.

Warto przypomnieć opinie krytyczne kierowane pod adresem Berlioza. W odczuciu Franza Brendla: „We właściwym Berliozowi sposobie przedstawiania przeważa realizm, podobnie jak w poezji i malarstwie u Francuzów [...]. W jego twórczości akcent pada na aspekt charakterystyczności w sposobie przedstawiania. Tylko u natur artystycznych najbardziej genialnych i uniwersalnych obydwie te główne czynniki wszelkiej sztuki łączą się ze sobą: element wyżej opisany oraz element piękna zmysłowego typu przeważnie formalnego. W przypadku innych natur – wysoce utalentowanych, ale jednostronnych – elementy te pozostają rozdzielone. Przykładem Berlioz, u którego ostrość konturu i realistyczny sztafaż wybijają się na pierwszy plan niekiedy kosztem piękna”. Również Schumann odczytał program *Symfonii fantastycznej*

jako natrętnie biograficzny, zanadto szczegółowy i „nie-poetyczny”.

2. □ □ Liszt, *Tasso. Lamento e trionfo*: zespolenie dwóch porządków sonatowych: mikro i makro

W liście otwartym *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen* Wagner wyraził się następująco: „zdumiała mnie przede wszystkim wielka i przemawiająca do słuchacza określoność, z jaką jawił mi się przedmiot: naturalnie nie był to już ten przedmiot, jaki poeta ujmuje w słowa, lecz przedmiot zupełnie inny, niedostępny jakiemukolwiek opisowi. Ta cecha niedostępności i ulotności sprawia, że trudno pojąć, jak to jest możliwe, że naszemu uczuciu przedstawia się on w sposób tak wyjątkowo jasny, określony, bliski i oczywisty”. Postulowana przez Liszta «określoność wyrazu», o której pisał Wagner, nie była bynajmniej równoznaczna z malarstwem dźwiękowym: łączyła się z ideą doprecyzowania muzyki rozumianej w kategoriach języka. Naczelnym dążeniem twórcy Tassa stało się odnowienie muzyki poprzez ściślejsze związanie jej z poezją, a tę rozumiał jako esencję poetycką, decydującą o istocie dzieła artystycznego we wszystkich dziedzinach sztuki.

Liszt podzielał przekonanie Brendla, iż sztuka w trakcie swego immanentnego rozwoju osiąga coraz bardziej wyrazistą określoność wyrazu, nie prowadząc jednakże do przeistoczenia się w

imitację literatury, lecz odnosząc ku przedmiotowi znajdującemu się poza tekstem poetyckim. Według Liszta: „niezliczone zmiany, jakim może zostać poddany motyw poprzez rytm, modulację, tempo, akompaniament, instrumentację, przekształcenia itp., składają się na język, przy pomocy którego możemy sprawić, że dany motyw przemówi myślami i wysłowi jakby akcją dramatyczną”. Lisztowska technika „transformacji tematów” (*Thementransformation*) oraz „kontrastującej derywacji” (*kontrastierende Ableitung*) prowadziła, zgodnie z intencją kompozytora, ku doprecyzowaniu wewnętrznego kontekstu, dzięki czemu muzyka instrumentalna miała do słuchacza „przemawiać”.

Określenie gatunkowe „poemat symfoniczny” (*symphonische Dichtung*) Liszt wprowadził po raz pierwszy w roku 1854 przy okazji wykonania

Tassa

w Weimarze. Znaczenie tego gatunku w historii muzyki ściśle łączy się ze zmianą relacji pomiędzy formą a treścią: forma stanowi wartość wtórną, zależną od treści – czy to rozumianej w kategoriach nadrzędnej idei poetyckiej, czy też tożsamej z pozamuzycznym programem. Traci zatem obiektywny charakter aprioryczny: treść decyduje o jej nacechowaniu, wymuszając nowe sposoby kształtowania toku muzycznego. Być może tym należy tłumaczyć preferowanie przez Liszta dramaturgii zespalającej w jedną całość dwa porządki: formy sonatowej i sonatowego cyklu. Komponenty przebiegu formalnego otrzymują miejsce podwójne.

Syntetyczna dramaturgia

Tassa

uwarunkowana została programem pozamuzycznym, odzwierciedlonym w tytule poematu:

Lamento e trionfo

: końcowa apoteoza staje się reprezentacją pośmiertnego triumfu bohatera w Rzymie, „które przyznało mu koronę sławy i wywyższyło jako męczennika i poetę”.

Tytułową postać poematu reprezentuje stale obecny w przebiegu temat, przekształcany i wariantowany w zależności od kontekstu programowego. Dramaturgia wsparta została na wyrazistej konstrukcji tonalnej: kategoria *lamento* związana jest z tonacją *c-moll* (dlatego też w ekspozycji nie występuje dualizm tonacyjny; mediantę schromatyzowaną

E-dur

przynosi

conclusio

, antycypujące triumf Tassa). Menuet wnosi tonację „biegunową” (odległą o tryton) –

Fis-dur

(Tassa spotykamy wówczas podczas uroczystości na dworze w Ferrarze). Koda (apoteoza bohatera) utwierdza tonację

C-dur

; dokonuje się też w niej przejście od formuł descendentalnych w kierunku rozwiązań ascendentalnych. Można w tym widzieć również realizację wysoko klasycystycznej idei

Bildung

, którą Maria Piotrowska złączyła z formacją twórców epoki Goethego, zwłaszcza Beethovena. Warto powołać się w tym miejscu na rozważania Barbary Skargi: „teoria narracji kładzie nacisk na charakter auto-wyjaśniający samego opowiadania. Musi ono bowiem być tak skonstruowane, tak łączyć z sobą okoliczności, wydarzenia, motywy, intencje, rozmaitego typu

działania, by ich konfiguracja odślaniała sens całości” .

3.1.1 Ryszard Strauss, *Don Juan*: z perspektywy dialektycznej

Ryszard Strauss uznał formę sonatową za całkowicie wyczerpaną: „Nie będzie więcej ... symfonii (z wyjątkiem oczywiście Brahmsa)” – stwierdził kategorycznie. Nie przeszkodziło to jednak na dojście do głosu w jego symfonice programowej wewnętrznej „sonatowej konieczności”. To, co przejął twórca *Dyla Sowizdrzała* z kręgu „kultury sonatowej” to przede wszystkim rządzące organizacją porządku formalnego reguły dialektyki.

Notabene

, według niektórych badaczy fenomenu formy sonatowej, dialektyka jest warunkiem *sine qua non*

sonatowości w ogóle. Przykładowo, Christopher Ballantine uwydatnił dualistyczny charakter sonaty, łącząc go integralnie z dialektyką heglowską .

Przejmując rzeczony reguły, Strauss komplikuje zarazem sonatowe strategie, dlatego też zaznacza się w jego muzyce przewaga rozwiązań hybrydycznych nad apriorycznymi, z zastosowaniem ekstensywnych środków języka harmonicznego, orkiestrowego i ekspresji. Znamienna w tym względzie jest następująca wypowiedź kompozytora: „niemądre byłoby zbywanie tego, co nie schematyczne, pod zarzutem «braku formy». Trzeba okazać respekt dla indywidualnych prawideł formalnych. Istnienie lub nie istnienie programu niczego jeszcze nie mówi o wewnętrznej logice muzycznej utworu lub o jej braku. «Poetycki program» może niewątpliwie dać asumpt do nowych ukształtowań formalnych. Tam jednak, gdzie muzyka nie postępuje naprzód, kierując się swą «własną logiką» – gdzie więc program musi pełnić funkcje zastępcze – «staje się ona ‘literaturo-muzyką’»” .

W ewolucji gatunku poematy symfoniczne R. Straussa stanowią kulminację, zarazem – wpisując się w sytuację przesilenia estetyki muzyki programowej pod koniec wieku XIX. Impulsem dla *Don Juana*

stał się wiersz Nicolausa Lenaua; trzy fragmenty wiersza poprzedzają partyturę. Intencją kompozytora nie było „opowiedzenie” historii bohatera, lecz reprezentacja jego temperamentu, osobowości i siły, które nim kierowały. Jak pisał Stefan Kisielewski,

Don Juan

w ujęciu R. Straussa to „nie cyniczny uwodziciel czy szukający przygód awanturnik, lecz czystej krwi bohater, dla którego piękność kobieca i miłość jest jedynie środkiem do niczym nie skrępowanego rozwinięcia sił i wyswobodzenia swego młodzieńczego ducha. Temu swobodnemu, olśniewającemu pędowi młodości przeciwstawiony jest końcowy fragment wiersza, niejako jego posępny epilog: oto Don Juan, utraciłszy siły młodzieńcze, znalazł się samotny w pustym, zimnym i ponurym świecie. Czekają go jeszcze jedna przygoda – śmierć” . Kompozytor „nie «malował» naturalistycznie zmysłowego upojenia obraz po obrazie, lecz «wyrażał» je swoimi realnymi afektami. Same wartości tematyczne muzyki

Don Juana

są wystarczająco duże, by ją uchronić od popadnięcia w czystą opisowość” .

W swoim poemacie R. Strauss dążył do konsekwentnego przeprowadzenia materiału tematycznego. Podstawą muzycznego kształtowania utworu są dwa antynomiczne tematy:

męski Don Juana i żeński Donny Anny, podlegające przeobrażeniom wyrazowym w procesie przemian fakturalnych. Dialektyka sonatowa przekłada się tu zatem na opozycję dwóch pierwiastków i łączących się z nimi kontrastujących z sobą kategorii ekspresji. Atrybutem „męskości” jest energia i siła projektowana w przestrzeni tutti orkiestry; atrybutem „kobiecości” – liryzm i związany z nim koloryt wyodrębnionych z orkiestry instrumentów – harfy i skrzypiec. Narracja tematyczna ściśle wiąże się z techniką orkiestrową: podstawą dla ukształtowania dramaturgii zorientowanej kolorystycznie stał barwny kontrapunkt orkiestrowy.

Irina Nikolska wyodrębniła dwa rodzaje poematu symfonicznego: „psychologiczny” i „obrazowo-dekoracyjny”. *Don Juan* Straussa zdaje się być interakcją tych dwu modeli.

4. Karłowicz, *Odwieczne pieśni*: w służbie dramaturgii celu

„Niech mi wolno będzie postawić na pierwszym miejscu Wagnerowskiego *Tristana i Izoldę* – to najgłębsze i najpiękniejsze bodaj z dzieł genialnego twórcy, a przy tym jeden z najdumniejszych wzlotów ducha ludzkiego do tych wyżyn wielkiej sztuki, co iskrząc się śniegiem swych szczytów w słońcu nadchmurnym, pozwalają nam odczuć oddech Wszechbytu” – wyznał autor *Odwiecznych pieśni*

. Ucieczką od wewnętrznych dylematów, poczucia bezsensu ludzkiego istnienia i bolesnej rzeczywistości stała się dla Karłowicza, jak wiadomo, religia natury – panteizm. Kontakt z naturą tatrzańską przynosił możliwość metafizycznej percepcji świata. Warto przywołać w tym miejscu słynną wypowiedź kompozytora: „I gdy znajdę się na stromym wierzchołku sam, mając jedynie lazurową kopułę nieba nad sobą, a naokoło zatopione w morzu równin zakrzepłe bałwany szczytów – wówczas zaczynam rozplýwać się w otaczającym przestworzu, przestaję się czuć wyosobnioną jednostką, owiewa mnie potężny, wiekuisty oddech Wszechbytu. [...] Godziny przeżyte w tej półświadomości są jakby chwilowym powrotem do niebytu; dają one spokój wobec życia i śmierci, mówiąc o wiecznej pogodzie roztopienia się we wszechistnieniu” . Kompozytor wyjawiał: „mam za sobą długi szereg wędrówek samotnych i wędrówki te oblane są w mej pamięci jakimś szczególnym, czystym blaskiem. Są to wspomnienia niezamącone żadnym dysonansem, szereg przedziwnych zespołów z odwiecznym duchem gór, szereg hymnów w zachwycie odśpiewanych na część wszechistnienia” . Jak pisze Leszek Polony: „Tatry były więc dla Karłowicza nie tylko oazą barwnych pejzaży. Były przede wszystkim fundamentem jego filozofii, symbolem wszechświata, w który rzucone jest nasze istnienie. I dlatego nie można zgodzić się na określenie ideologii tatrzańskiej Karłowicza utartym mianem estetyzmu. Zuboża ono i trywializuje całe jego odczucie świata, które nie było bynajmniej płytkim strumieniem impresji” .

Badacze muzycznego fenomenu autora *Odwiecznych pieśni* podkreślają, iż programy jego poematów symfonicznych nie stanowią integralnej warstwy utworu: są jedynie komentarzem poetyckim, ujmującym treść muzyki w formie zwerbalizowanej, językowej. Autor *Smutnej opowieści*

przyznawał, jak wiadomo, pierwszeństwo muzyce czystej, niezależnionej od poezji i szczegółowego programu.

Rysem charakterystycznym poetyki muzycznej Karłowicza jest orkiestrowy sposób kształtowania formy muzycznej: narracja utworu generowana jest z zestawu specyficznych

kompleksów barw instrumentalnych, w wyniku tworzenia zsyntetyzowanych jakości brzmieniowych, w procesie ewoluowania struktur formalnych nacechowanych barwowo.

Według Leszka Polonego, w tryptyku *Odwieczne pieśni*, który możemy interpretować w kategoriach wykładni panteistycznego światopoglądu ich twórcy, „głównym czynnikiem formotwórczym nie jest konflikt między tematami, właściwy dramaturgii formy sonatowej i decydujący z reguły o całym sposobie jej rozwijania. [...] Istotniejszym od formy sonatowej źródłem formy *Odwiecznych pieśni* wydaje się więc idea pieśniowości, wypowiedzi lirycznej, z właściwą jej intensyfikacją melodii” .

Irina Nikolska wyróżniła „dramaturgię przerywaną” i „dramaturgię celu”: *Odwieczne pieśni* Karłowicza reprezentują rodzaj drugi, przy czym dramaturgia celu realizuje się tutaj na dwóch poziomach porządku formalnego: kolejnych części tryptyku i zintegrowanego cyklu. „Kompozytorzy-psycholodzy, tacy jak Karłowicz – pisze Nikolska, [...] podporządkowują środki architektoniki logice akcji dramaturgicznej, dla uzasadnienia której autor wprowadził pojęcie «formy wewnętrznej». [...] Swoistości przydaje formom Karłowicza znaczne odejście od praw symetrii, silna transformacja reprzyzy, równomierne nasycenie elementami przetworzeniowymi dowolnych sekcji przebiegu, nierzadko zlewanie się funkcji jej faz” .

5. □ □ Skriabin, *Poemat ekstazy*: nacechowanie struktury dramatycznej dążeniem od wzniosłości ku wszechpotędze

W ewolucji twórczej Aleksandra Skriabina *Poemat ekstazy* zajął miejsce dzieła granicznego, rozdzielającego idee postromantyczne, którym kompozytor hołdował w pierwszej fazie twórczości, od idei indywidualnych, nowatorskich charakterystycznych dla jego stylu dojrzałego. *Poemat* jest jednym z najdłuższych komponowanych utworów: nad nadaniem mu kształtu ostatecznego Skriabin pracował w latach 1905-1907. Rozpoczynając pracę wyjął: „Po raz tysięczny obmyślam plan nowego utworu. [...] Nic tylko schematy i schematy! [...] Dla tego gmachu, który mam zamiar wznieść, potrzebna jest idealna harmonia elementów oraz mocny fundament” .

Poemat ekstazy stał się manifestem estetycznym twórcy, owocem intensywnych poszukiwań w zakresie właśnie dramaturgii. U podstaw budowy znalazły się ogólne zasady formy sonatowej; ów sonatowy „rdzeń” badacze muzyki Skriabina rozmaicie interpretują.

□ Władimir Bobrowskij zrezygnował z identyfikowania komponentów przebiegu muzycznego dzieła z terminami stosowanymi w analizie i interpretacji tradycyjnej formy sonatowej. Stwierdził, że dramaturgia utworów Skriabina opiera się na triadzie dialektycznej, którą współokreślają trzy sfery ekspresywno-znaczeniowe: (1) wzniosłości; (2) aktywnego działania się; (3) wszechpotęgi. Według Bobrowskiego, u Skriabina przeważa dramaturgia celu, wyrażająca się w sposobie nacechowania toku muzycznego, przydania mu charakteru dążenia od wzniosłości do wszechpotęgi.

□ Sergiej Pawczynskij jednostki dramaturgii, wyłamujące się z sonatowego wzoru, podciągnął pod wspólny mianownik „formy drugiego planu”. Według niego właściwością dramaturgii *Poema tu ekstazy* jest: „druga faza przetworzenia (jej najbardziej dramatyczny w charakterze odcinek), która

zostaje powtórzona, przechodząc transformację w kodzie". I tym samym na właściwą formę sonatową nakłada się druga, która zdominowuje tę pierwszą.

□ Wiktor Delson istotę dramaturgii Skriabina upatruje w „przenikaniu się grup tematycznych, rozwijanych w różnych kierunkach”. W rozumieniu Delsona, w muzyce autora *Poematu ekstazy* powstaje coś w rodzaju dramaturgii melosu.

□ Zgodnie z koncepcją-wyrocznią Skriabina proces odnowienia świata miał przebiegać w trzech fazach: faza pierwsza tożsama jest z pragnieniem zmian; faza druga oznacza przekształcenie świata przy pomocy aktu twórczego – misterium; faza trzecia przynosi stadium finalne – ekstazę, czyli „ogarnięcie wszystkiego”. Jak zauważa Irina Nikolska: „Skriabin stwarzając proces formotwórczy wychodzi od idei, w imię której rodzi się utwór – albo jest to więź z kosmosem, albo wzlot ku gwiazdom, lub też wszystko pochłaniająca dążność ku ekstazie”. Nikolska odnosi kontrapunktyczne przeplatanie się materiału tematycznego w muzyce autora *Prometeusza* do ornamentów z grafiki modernistycznej. Istotą dramaturgii muzyki Skriabina jest, zdaniem Nikolskiej, podtrzymywana intensywność toku muzycznego, a nie transformacja wyrazowa, jak to było np. w *Symfonii fantastycznej*

Berlioza. Dzięki temu powstaje zjawisko „dynamicznej statyki”, iluzji ruchu. W dziennikach z lat 1913-15 twórca ujawnił swój światopogląd: „Jestem tańcem wszechświata, tańcem miłości; jestem wихrem, wszystko pochłaniającym, ścierającym granice, rozpuszczającym formy” .

6.□□ □ Bacevičius, *Poemat elektryczny*: replika Lisztowskiego wzoru, manifest litewskiego modernizmu lat 30.□ XX wieku

Vytautas Bacevičius (1905-1970), urodzony i wychowany Łodzi w polsko-litewskim domu Marii z d. Modlińskiej i Wincentego Bacewiczów, wraz z trojgiem rodzeństwa – Grażyną, Wandą i Kiejstutem – opuścił w roku 1926 Polskę i udał się w ślad za ojcem do litewskiego Kowna, gdzie przyjął narodowość litewską i włączył w proces tworzenia młodej awangardowo zorientowanej kultury litewskiej. Ówczesne muzyczne środowisko na Litwie charakteryzowała postawa konserwatywna, bardziej otwarte na zmiany paradygmatu było środowisko plastyczne.

Poemat elektryczny op. 16 na orkiestrę symfoniczną skomponowany został w Kownie, w roku 1932. Odczytano go wówczas jako manifest człowieka nowoczesnego, którego życie i twórczość wyznaczone są poprzez rozwój cywilizacji. Konstrukcja utworu stanowi swego rodzaju replikę modelu poematu symfonicznego Liszta, będącego syntezą formy sonatowej w planie mikro (występowanie trzech grup tematycznych, rozczłonkowanie przebiegu formalnego na ekspozycję, quasi-przetworzenie z nowym materiałem tematycznym, reprzykę i kodę) z formą sonatową w planie makro (w architektonice dostrzec można cykl sonatowy o układzie części: *allegro*

–
andante

–
allegro

).

Poemat elektryczny
Bacevičiusa ujawnia więc porządek podwójny: komponenty przebiegu muzycznego mają miejsce w dwóch równoległych funkcjonujących szeregach. Brak charakterystycznego dla

sonatowego cyklu ludycznego

scherza

zostaje częściowo zrekompensowany przez efekt naturalistyczny, uzyskany dzięki zastosowaniu szybkich sinusoidalnych pasm trzydziestodwójkowych, będących być może desygnatem wiatru lub symbolizujących przenikającą wszystko elektryczność. Efekt ten występuje we wszystkich sonatowych częściach utworu: w zakończeniu ekspozycji, w konkluzji przetworzenia i po grupie drugiego tematu w reprzyzie.

Dla *Poematu elektrycznego* charakterystyczna jest tematyczność (tok muzyczny wyznaczony zostaje poprzez rozwój grup tematycznych) i powroty elementów wybranych, co też sprzyja procesowi integracji formy. Utwór Bacevičiusa zinterpretować można w kategoriach symbolu „elektryczności”, która dla autora była *signum* współczesnej mu cywilizacji. Pęd muzyki, jej dynamizm i energetyzm (objawiający się w preferowaniu brzmień mocnych, utrzymanych w dynamice od forte w górę; w wartkim tempie i żywiołowej akcji dźwiękowej), prosty czy nawet prymitywny rytm grup tematycznych wskazują na inspirację futuryzmem, dla którego wzorem estetycznym była maszyna. Apologeci futuryzmu, odrzucając bagaż tradycji, głosili – jak wiadomo – hasła prostoty i trywialności. Futurystyczna sztuka ofiarowywała widowiskową niezwykłość efektów, w konwencji plakatu, przeciwstawiając się kulturze wysokiej. Filippo Tommaso Marinetti w słynnym tekście z roku 1909 sformułował program kierunku: „1. Chcemy opiewać miłość niebezpieczeństwa przyzwyczajenie do energii i do zuchwalstwa. 2. Odwaga, śmiałość, bunt – będą zasadniczymi składnikami naszej poezji. 3. [...] chcemy sławić agresywny ruch, gorączkową bezsenność, krok biegacza [...]. 4. Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości [...]” . Z kolei Francesco Balilla Pratella w

Manifeście technicznym muzyki futurystycznej

z roku 1911 postulował włączenie „do głównych motywów poematu muzycznego dominium Maszyny i zwycięskie królestwo Elektryczności” . W

Poemacie elektrycznym

Bacevičiusa odzywa się echo tamtych postulatów.

Na kształt utworu pewien wpływ miał również ekspresjonizm. Widać go w jaskrawości obrazów, które niesie z sobą akcja dźwiękowa, w potraktowaniu utworu jako wypowiedzi zaangażowanej i gwałtownej. Orientacja ekspresjonistyczna przejawia się również w procesie deformowania tematów czy też w inklinacjach turpistycznych. Dla przykładu, drugą grupę tematyczną rozpoczyna pokaz tematu ludowego w wybranej sekcji instrumentów (fl I, tr I i vn I), który zostaje następnie zdeformowany i przytłoczony przez matrycę *tutti*. Wszystkie te cechy, charakterystyczne dla postawy ekspresjonistycznej, przejawiają się w

Poemacie

w postaci wyostrojonej, ekstremalnej. Żywiołowy i motoryczny charakter narracji muzycznej, a także intonacje ludowe (w grupie temat drugiego) sprawiają, iż można włączyć ten utwór również w nurt muzycznego witalizmu.

Poemat elektryczny

zinterpretować można ponadto jako XX-wieczną alternatywę dla romantycznych „poematów ognia” .

Conclusio

Wnioski końcowe płynące z powyższych rozważań sformułować można w postaci swego rodzaju „dekalogu” właściwości dramaturgii sonatowej, przejawiającej się w symfonice programowej od Berlioza do Bacevičiusa.

1. Przejęcie z Beethovenowskiej formy sonatowej zasady dialektyki jako ogólnego prawa rozwoju dramaturgii.
2. Łamanie norm kanonicznej formy sonatowej.
3. Tendencja do łączenia w jedną zintegrowaną całość formy sonatowej i sonatowego cyklu; zespolenie dwóch porządków formalnych – mikro i makro.
4. Przewaga rozwiązań syntetycznych (hybrydycznych) nad modelami apriorycznymi.
5. Dominacja kategorii narracji, która wchłania epikę, lirykę i dramat; fabularyzowanie i nacechowanie przebiegu muzycznego pod wpływem pozamuzycznego programu.
6. Tektonika podporządkowuje sobie architekturę;
7. Dramaturgia zależna ekspresywnie, kolorystycznie i semantycznie, a nie strukturalnie.
8. Wzrost znaczenia „wtórnych” elementów muzycznych: faktury, agogiki, dynamiki, artykulacji i kolorystyki.
9. Emancypacja barwy prowadząca ku emancypacji dysonansu; barwowe orientowanie języka harmonicznego.
10. Temat pełni funkcję nie tylko „jednostki zwartej i rozwojowej”, ale stanowi czytelną postać brzmieniową i dla dramaturgii – znaczącą, decydującą o jej nacechowaniu.