

Iryna Serediuk

**PORTRAITS OF COMPOSERS ON THE TURN
OF THE 19TH – 20TH CENTURY (PIANO CYCLES)**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Iryna Serediuk

**PORTRETY KOMPOZYTORSKIE NA PRZEŁOMIE
XIX – XX WIEKÓW (CYKLE FORTEPIANOWE)**

Abstract: The article is devoted to cyclic program piano opuses with a series of portraits of composers, with the aim of revealing the methods and specificity of the artistic solution of a selected type of creative task. The focus of the analysis is the work of composers of the turn of the 19th – 20th centuries: I. Stravinsky, A. Kazella, E. Sati, M. Ravel. It is revealed that the methods of comparing multiple author's styles cover a significant palette: from allusions, parallels, generalizations through symbolic genres or specific works, tribute, recognition of artistic continuity, to outrageous, paradoxical, puzzle, pastiche, synthesizing semantic signs or the semantic counterpoint of the program and means at the level of categories 'I' – 'Other'. There are specified levels of the author's position in this system.

Keywords: a series of portraits of composers, semantics of individual features of creativity, pastes, stylization, citation

Obraz kompozytora w utworze muzycznym jest tradycyjnie interesującym problemem badań naukowych. Styczną do niej i pochodnym tematem jest spojrzenie jednego twórcy na drugiego przez pryzmat własnej pozycji twórczej. Łączy w sobie sfery kategorii portretu muzycznego, uniwersalny charakter rozpoznawalnych cech indywidualnego stylu twórczego i własny obraz opusu muzycznego autora. Aby rozwiązać ten problem potrzebny jest znaczny transdyscyplinarny aparat naukowy.

Zrozumienie problemu psychologii twórczości, rzut na nią osobowości twór-

czej podjął O. Krywcun [5], natomiast ważne dla niej kategorie semiosfery, intertekstualności i rodzajów komunikacji w najogólniejszym sensie są określone w naukowych koncepcjach Romana Jacobsona [15], jak również i Juria Łotmana [8]. L. Kazanceva [4] uzasadniła kategorie i manifestacje artystyczne portretu muzycznego. Funkcje i klasyfikację odmian znaku-symbolu obecności autora w dziele wyróżniła O. Juferowa [11], a system jego ważnych odmian – dedykacji autorskich badała Wiktoria Bodina-Diaczkow. Studium twórczej samoidentyfikacji – autoportretu kompozytora muzycz-

nego należy do Świetlany Kruze [6] i W. Kudriaszowej [7].

Ponieważ kompleks semiotyczny portretu muzycznego innego twórcy obejmuje podwójne kodowanie (nakładanie dwóch systemów autorskich), ważny z punktu widzenia nauki są badania Oleny Afoniej: «Podwójne kodowanie» w sztuce [...] staje się procesem ustanawiania powiązań semiotycznych, semantycznych, asocjacyjnych i psychologicznych między różnymi systemami kodów. W zmienionych tekstach postmodernizmu [...] kod kulturowy przeformatowując, tworzy ironiczne «mieszanki» kulturowe z różnych epok, stylów i gatunków, wychodząc poza historię, nabywając osobowości, w których “podwójne kodowanie” staje się poszukiwaniem dodatkowych znaczeń” [14].

Wśród dużego korpusu portretów kompozytorskich w muzyce wyróżniają się kompozycje, w których wyświebla się nie pojedynczy obraz, a grupa/galeria obrazów twórców. W tej pracy dokonuje się ich przegląd w celu zidentyfikowania metod i specyfiki wybranego rodzaju zadania twórczego.

Ciekawym przykładem takiego cyklu jest *Trzy łatwe sztuki na fortepian na cztery ręce* I. Strawińskiego, napisane w Szwajcarii (Morges) w 1915 r. na krótko przed ukończeniem pracy nad *Bajką o lisie*. Składa się z trzech numerów, z których każdy jest przyjazną karykaturą na twórcę z bliskiego kręgu środowiska autora. Według wspomnień samego kompozytora pierwszą była *Polka*, która była karykaturą na Siergieja Diagilewa (jego obraz związany był z treserem cyrkowym z harapnikiem w rękach). Skład wykonawców nie był również przypadkowo wybrany, ponieważ bohater utworu wielokrotnie grał na cztery ręce ze swoim przyjacielem Walterem Nouvelem

w obecności I. Strawińskiego. Następnym powstał *Marsz*, napisany na prośbę Alfreda Caselli, zachwyconego neoklasyzmem *Polki* (wzrost popularności autora fowistycznej *Świętej wiosny* był wówczas w zenicie). A. Casella nie tylko sam występował na koncertach w zespołach fortepianowych, ale także wykonał wiele tłumaczeń na cztery ręce światowej klasyki. Ponadto jest autorem dwóch cyklicznych nowo skomponowanych kompozycji fortepianowych na cztery ręce. Pierwszą z nich jest cykl dziecięcy *Laleczki* (*Pupazetti*) (1915), który składa się z pięciu sztuk (*Mały marsz*, *Kołyiskowa*, *Serenada*, *Nokturn*, *Polka*), drugi – *Strony wojny* (*Pagine di guerra*) – “cztery filmy muzycznych” (1915). Tam weszły dzieła, w których wyrażono zasadę marszu-wojownika: “W Belgii: ruch ciężkiej niemieckiej artylerii”, “We Francji: przed ruinami katedry w Reims”, “W Rosji: atak kawalerii kozackiej”, “W Alzacji: drewniany krzyż”.

O ostatnim, trzecim utworze w tryptyku I. Strawińskiego, sam autor powiedział: “Walc jest hołdem dla Erica Sati na pamiątkę naszego spotkania w Paryżu. Sati, bardzo poruszająca i atrakcyjna osobowość, nagle stał się starym i szarym, chociaż nie mniej dowcipnym i wesołym. Próbowałem przekazać w walcu cokolwiek w jego duchu” [10]. Seria asocjatywna kompozytora i tutaj uwarunkowana: E. Satie pracował jako drugi pianista w jednym z paryskich miejsc rozrywkowych (i dlatego gra w zespole była jego zwykłym zajęciem), a wśród jego dzieł w niedalekiej przyszłości był cykl *Trzy wykwiłtne walce przesyconego eleganta* (*Jego talia, jego monokl, jego nóżki*) portret paradyjny Morrisa Ravela (1914).

Jest zatem jasne, że zamysł dzieła ma realne powody stać się przełomowym, zarówno pod względem kompozycji wykonawczej, tak i wyboru gatunku każdej

sztuki-obrazu, było łatwym do odczytania dla współczesnych wszystkich trzech bohaterów galerii muzycznej. W celu ich odtworzenia kompozytor wybrał środki pewnej konwencjonalnie karykaturalnej semantyki cech ręki autora poprzez pryzmat neoklasycznej stylizacji – celowe dystansowanie się od siebie (ponieważ ta stylizacja nie była w żaden sposób związana z jego własną ekspresją w określonym okresie). Natomiast osobiste, odautorskie przejawia się tutaj poprzez psychologiczną charakterystykę jako maskę, a więc – poprzez fabularny początek. Co ciekawe, że dalsze losy dzieła w dużej mierze torują drogę dla “work in progress” lub “over-opus”, ugruntowanych przez U. Eco i D. Kurtaga: wkrótce kompozytor zaaranżował *Walca* na siedem instrumentów solowych, *Polki* na cymbały oraz mały zespół instrumentalny, *Marsza* na zespół ośmiu-instrumentalny. Ponadto do wersji fortepianowego zespołu wkrótce zostało następnie dodano jeszcze pięć sztuk o planu dydaktycznym, związanych z wrażeniami od podróży do innych krajów (odpowiednio, cykl stopniowo przekształcono w “pięć...”, a następnie – w “osiem łatwych sztuk na fortepian na cztery ręce”, który został po raz pierwszy wykonany przez autora we współpracy z Jose Iturbi w Lozannie). Ostatnie pięć numerów (*Andante*, *Espanola*, *Bałałajka*, *Neapolitana*, *Galop*) zostały później przeniesione do małej orkiestry.

Podobne eksperymenty twórcze są również w dziełach obu kompozytorów przedstawionych w suicie. W swojej twórczości wspomniany wcześniej Eric Satie preferował groteskowo-karykaturalną stylizację indywidualnych stylów (jak w “Trzech wykwiutnych walcach przesyconego eleganta”). Jako mistrz wybryku muzycznego często udawał się do

zagadek muzycznych, testując doświadczoną publiczność. Przemianom parodyjnym podlegają muzyczne cytaty z dzieł wielu kompozytorów (W. A. Mozarta, F. Chopina, F. Schuberta, K. Debussy’ego itd.) w jego cyklu *Te które gryzą i irytują drewnianego durnia* (1913), napisanego do wykonania przez Ricardo Vinesa.

W szczególności w środkowej części trzyczęściowej nr 1 *Tyrolienne turque* motyw *Rondo alla turka* z sonaty A-dur K. nr 331 V. A. Mozarta zmieniono ze względu na zmianę rytmu (z dwustopowego na trzystopowy), gatunku (walc na marsz), faktury (harmonizacja przez akordy septymowe) i rytmiczna augmentacja. Modulacja gatunkowa na żwawy trzystopowy taniec, podobny do lendlera wynika z faktu, że kompozytor prawdopodobnie zaprojektował metrykę siciliany z tematu wariantów pierwszej części Sonaty Mozarta (*Andante*, 6/8) na żwawe tempo rondo, nadając mu względnie orientalny charakter. Sztuka nr 2 “*danse maigre / a la maniere de ces messieurs*”, to sparowany obraz – portret i autorportret, więc łączy w sobie tematy własnych kompozycji (nr 2 z “zimnych sztuk” i nr 6 z “trzech części w kształcie gruszy”), a także parodię na stylizację fortepianową listu fortepianowego jego bliskiego przyjaciela Claude’a Debussy’ego.

W następnej kompozycji *Españaña* powstaje kompleks semantyki zbiorczej, uogólnionej ze względu na etnicznie zabarwiony walc, obraz, którego temat był bardzo rozpowszechniony u ówczesnych muzyków paryskich, który przedstawiony w pracach K. Debussy’ego i M. Ravela oraz E. Chabrier’ego (w szczególności podaje się cytaty z jego rapsodii na fortepianie i orkiestrze *Hiszpania*).

Cytaty zapożyczonych materiałów i fragmenty własnych dzieł w tym cyklu stają się częścią kompleksu zorientowa-

nego na karykaturalny styl indywidualnej semantyki autorskiej i łączą się z autoironią. Dzięki dominacji twórczości kompozytorskiej o charakterze strukturalnym i konstruktywnym, mistrzowskiej grze z cechami gatunkowymi, artystycznemu nadmiernemu zadawaniu puzzli dla wykształconych koneserów, przede wszystkim przed słuchaczami powstaje Eric Sati w parodiowych stylizowanych obrazach swoich postaci-kompozytorów. Znakomitą cechą, podobną stylistycznie do ekspresji stylistyki samego E. Sati, nadał badacz jego twórczości Jurij Hanon: "Sati jest mniej niż kompozytorem, jego muzyka to pinceta, [...] instrument do dokonywania obliczeń z tym światem i jego ludźmi" [12, 5].

Galerię cyklu widzimy także w pracach Alfredo Caselli. W roku 1911 ukończono pierwszy zeszyt dzieł fortepianowych pod tytułem *A la Manière de...* op. 17. Już sama nazwa cyklu jest stylizacją o pochodzeniu literackim: pod tym samym tytułem w latach 1904 – 1909 pojawiła się seria zbiorów pastiszów Paula Rebbe i Charlesa Mullera, pod takimi samymi nagłówkami ukazywały się artykuły w czasopismach w stylu pastisz Marcela Prousta, które zostały następnie opublikowane w postaci zbioru *Lemoine*. Pastisz literacki przewidywał opowiedz tego samego wątku w znanych stylach literackich różnych autorów. Na przykład M. Proust pisał historię swojej literackiej postaci, naśladując twórcze obyczaje O. de Balzaca, G. Flauberta, A. de Reniera, braci Honcourt, A. Saint-Simona i innych. [3, 3-15]. Nagłówek ma na celu skierować czytelnika, aby skupił się na poszukiwaniu zgodności stylów.

W pierwszym zeszycie z cyklu fortepianów A. Caselli sześć kompozycji. Tytułami w nim są nazwiska wybitnych twórców XIX – XX wieku, a podtytuły w

językach francuskim, niemieckim lub łacińskim kierują na gatunkową i obrazową tematykę, która budzi skojarzenia z ich twórczymi priorytetami. Tak, pierwsze z dzieł R. Wagner, z podtytułem w języku niemieckim *Wprowadzenie do trzeciej akcji (Einleitung des 3. Aufzuges)*. W odpowiedni sposób nazwano kolejne dzieła: 2. *Gabriel Fore. Romans bez słów (Gabriel Fauré: Romans sans paroles)*; 3. *Johannes Brahms: Intermezzo*; 4. *Claude Debussy: Anrakt do dramatu (Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en preparation)*; 5. *Richard Strauss: Dokuczliwa Symfonia (Richard Strauss: Symphonia molestica)*; 6. *César Franck: Aria*.

Na przykład w kompozycji nr 4, w przeciwieństwie do tego, co napisano w podtytule, autor cyklu nie tylko konsekwentnie stylizuje znaczący ekspresyjny arsenał kompozycji fortepianowych utworzonych przez impresjonistyczny styl K. Debussy'ego (samowystarczalność jednogłosnej serii melodycznej, efekt duplikacji akordów odstępow, pastelowa dynamiczna paleta itp.), ale także odsyła się do bezpośrednich cytatów (*Serenada z Suity dla fortepianu*) i wyrazistych aluzji fakturowo-kolorystycznych do *Zatopionej Katedry* z pierwszego zeszytu *Preludium*.

Natomiast w nr 5 twórca już w samej nazwie bawi się z nazwą kompozycji R. Straussa (*Symphonia domestica – Symphonia molestica*), nadając jej zasadniczo inną treść figuratywną i emocjonalną. W sztuce autor odtwarza środki harmoniczne i fakturalne, odważnie syntetyzując materiał *Symphonia domestica* i poemat symfoniczny *Życie bohatera*).

Kompozytor powrócił do idei powtarzania stylizacji w 1913 r. W drugim zeszycie z cyklem o tej samej nazwie op. 17b, napisanym we współautorstwie z M. Ravelem. Do niego weszło dwie sztu-

ki A. Caselli: *Vencan D'Endi: Preludium do ascetycznej popołudniowej przerwy*, która odsyła do humorystycznego śpiewu nazwy słynnego symfonicznego preludium K. Debussy'ego. Kompozycja Morris Ravel: *Almanzor*, czyli *Wesele Adelaidy* odtwarza stylistykę cyklu *Szlachetne i sentymentalne walce*, na podstawie których został utworzony balet *Leibald i Adelaide*. Wybrane dzieło ma również ukryte symboliczne odniesienie do baskijskich korzeni M. Ravela, a także stylizuje twórcze pismo współautora zeszytu fortepianowego.

Tak więc praca polegająca na pośredniczeniu stylu kompozytora innego twórcy odbywa się poprzez karykaturalne przedstawianie, ironię, z użyciem przesunięcia pola semantycznego programu literackiego, poprzez prześpiewanie tytułów programu, cytowanie i samocytowanie, stylizację i kombinację charakteru w celu scharakteryzowania indywidualnego stylu opusów, paradoksalnego zestawienia symboliki programu i stylistyki.

Znacznie później kompozytor będzie kontynuował mistrzowską praktykę stylizacji pastiszu w dywersyfikacjach *Scarlattiana* na fortepian koncertowy i trzydzieści dwa instrumenty oraz Paganinia na orkiestrę (1942). Ostatnie dzieło wkrótce został ponownie przemyślany w gatunku jednoaktowego baletu *Róża marzeń*.

Natomiast dyptych portretów kompozytorskich, przedstawionych w tym cyklu przez M. Ravela mają własne cechy stylistyczne. Pierwszą kompozycją drugiego zeszytu jest *Borodin. Walc* (*Allegro giusto, Des-dur*). Prototypem do naśladowania był prawdopodobnie *Mazurek* z *Suity* na fortepian, poświęcony hrabinie Louise de Mercy-Argenteau, gorącej zwolennicze i popularyzatorowi muzyki rosyjskiej we Francji. Ze względu na intonację w

nim zawarte echa intonacyjne, liryka i orientalizm właściwy choru *Leć na skrzydłach wiatru* i kawatynie Konczakównie z 2 aktu sztuki *Księżę Ihor*. Jednak w wersji M. Ravela kompozycja pozbawiona jest żywiołowości i serdeczności, jej bardziej charakterystyczna jest sroga wykwićność "szlachetnych i sentymentalnych walców". Tak więc, stylizacja pokazuje zatem efekt maski, zachowując rozpoznawalne cechy twórczej osobowości jej autora.

W inny sposób rozwiązano artystyczne zadanie nr 3 *Emanuel Chabrier. Parafraza arii Gounod* (z 2 aktu sztuki *Faust*). Tutaj kompozytor przyjął za podstawę pomysł stworzenia portretu w portrecie (reprodukcja stylistyki E. Chabrier'ego opartej na parafrazie Ch. Gounod'ego na arii Siebla z 2 aktu sztuki *Faust*). W kompozycji są cytowane i jego oryginalne dzieła – sztuki *Pejzaż* i *Melancholia* z cyklu *Dziesięć malowniczych sztuk*. Tak więc ogólny obraz łączy w sobie sposób pokazanie cech trzech francuskich kompozytorów różnych generacji na trzy sposoby: poprzez cytowanie, parafrazę i stylizację. Dla obu dzieł jest charakterystycznym oderwana, nieco ironiczna reprodukcja romantycznych wyobrażeń i słownictwa w muzyce poprzednich pokoleń twórców.

Uwzględnienie indywidualnych podejść do reprodukcji semantyki poszczególnych stylów kompozytorskich przez innych kompozytorów w dziełach twórców, związanych głównie z życiem muzycznym Paryża w XIX – XX wieku, pozwala nam na pewne podsumowania. U podstaw reprodukcji galerii portretów kompozytorów leży idea zasady gry, która staje się wieloaspektowym wcieleniem. Ton wypowiedzi autora obejmuje przede wszystkim ironię, karykaturalne przedstawienie, groteskę, dystansowa-

nie własnej pozycji twórczej od odtwarzanego materiału. Komunikatywnymi składnikami pola semantycznego są środki cytowania, stylizacja środków ekspresji, aluzje gatunkowe, podobieństwa, symbolika i zmiana akcentu w nazwach programowych, wypaczenie i rozwarstwienie. Metody porównywania wielu stylów różnych autorów obejmują znaczną paletę: od aluzji, podobieństw, uogólnień poprzez przełomowe gatunki lub konkretne dzieła, okazywanie hołdu, świadomości artystycznego dziedzictwa (I. Strawiński, M. Ravel) do epatażu, paradoksu, zagadki rebusu (E. Sati, A. Casella), różnorodności pastiszu (A. Casella, M. Ravel), syntetyzowania znaków semantycznych lub kontrapunktu znaczeniowego programu i zasobów na poziomie kategorii 'Ja' – 'Inny' (E. Sati, M. Ravel). Zasadniczo inny element stanowi element pozycji autora w tym systemie: konsekwentna autobiografia, autoironia, rozpad naśladowania powtarzalnej stylistyki, udział w paradzie zdejmowanych masek, zachowanie ukształtowania twórczej pozycji swojego "Ja", warunkowe usunięcie z kontrastów stylistycznych.

Bibliography and Notes

1. Бодіна-Дячок Вікторія, *Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація*. Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство: Збірник статей, Випуск 41, Київ 2012, с. 78-88.
2. Грабовська Оксана, *Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільци*, [у:] Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка 2015, Випуск 36, с. 108-116.
3. Захарбекова Ирина, "A la manière de...": о некоторых особенностях стилизации у Мориса Равеля, [в:] *Записки РАМ им. Гнесиных* 2017, № 3 (22), с. 3-15.
4. Казанцева, Л. П., *Музыкальный портрет*, Москва: Консерватория 1995, 124 с.
5. Кривцун Олег, *Личность художника как предмет психологического анализа*, [у:] *Психологический журнал* 1996, Том 17, № 2, с. 99-109.
6. Крузе С. В., *Автопортрет как форма самопознания личности художника*, диссертация ... кандидата философских наук, Ростов-на-Дону 2004, 133 с.
7. Кудряшова В., *Портрет в портрете к вопросу о стилевом взаимодействии в сюите-парафразе первой половины XX века*, [в:] *Труды русской антологической школы*, Выпуск 1 / Ред. Е. Земскова.
8. Лотман Юрий, *Автокоммуникация: "Я" и "Другой" как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры)*, [в:] *Idem, Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000, с. 159-165.
9. Петухова Светлана, *К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера*, [в:] *Искусство музыки: теория и история* 2013, № 7 (июнь), с. 46-55.
10. Стравинский Игорь, *Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии*, Москва: Музыка 1971, 413 с.
11. Юферова Ольга, *Монограмма в музыкальном искусстве XVII – XX веков: диссертация ... кандидата искусствоведения*, 17.00.02. "Музыкальное искусство", Новосибирск 2006. 239 с.
12. Ханон Юрий, «Не современная Не музыка», [в:] *Современная музыка* 2011, №1 с. 5-8.
13. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Зустрічі з Валентином Сильвестровим / Укладач А. Вайсбанд, К. Сігов, Київ: Дух і Літера 2013, 404 с.
14. Aphonina Olena, *Cultural Code and «Double Coding» in Art*, [у:] *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 2 (2016), с. 76-80.
15. Jakobson Roman, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, [in:] *Style in Language* / Ed. by T. A. Sebeok, Cambridge MA 1960, pp. 350-377.