

„19th Century Music”, Summer 2015

Paweł Siechowicz

Timothy Cochran, *Adapting Debussy: Dislocation and Crisis in „Prélude à l'après-midi d'un faune”*

Timothy Cochran jest doktorem muzykologii Rutgers University, wykłada historię muzyki na Eastern Connecticut State University. Zajmuje się recepcją dzieła Debussy'ego w różnych kontekstach artystycznych: filmie, literaturze i tańcu.

Artykuł podejmuje temat choreografii Niżyńskiego do muzyki Debussy'ego. Cochran dowodzi, że choć nie przypadła ona do gustu kompozytorowi, doskonale odsłania sens jego muzyki. Robi to jednak nie na zasadzie tautologii (w oryginale pada tu słowo *embalment*) – powielenia estetyki kompozytora, ale na zasadzie konfliktu.

Na pierwszy rzut oka, kanciasty taniec, w którym tancerze muszą przełamywać naturalne skłonności ruchowe swoich ciał, nie przystaje do giętkiej linii melodycznej i subtelnych harmonii Debussy'ego. W punkcie wyjścia mamy więc niezrozumiały, prowokujący, estetyczny dysonans. Jego znaczenie odsłania się dopiero w dalszym przebiegu utworu. Dopiero środkowa część *Preludium...* wraz z jej polimetryczną kulminacją pozwala zrozumieć zamysł choreografa. Ciało orkiestry dzieli się tutaj na trzy części (instrumenty dęte, smyczki i harfę), z których każda realizuje swoje partie w innym metrum. Osiągnięty w ten sposób efekt rytmicznego rozedrgania prowadzi do kulminacji. Zaraz po niej powraca materiał pierwszej części. Nie jest to jednak dokładne powtórzenie początku. Muzyka pierwszej części powraca odmieniona, pełna reminiscencji materiału muzycznego części drugiej. Formę utworu można opisać jako ABA', przy czym w części końcowej (A') obecne są reminiscencje materiału muzycznego części środkowej (B).

Niżyński, dzieląc ciało tancerzy na trzy niezależne segmenty (głowę/tors, ręce oraz nogi) podąża więc ściśle za partyturą Debussy'ego – inspiruje się trzywarstwową polimetrią części kulminacyjnej. Wykorzystuje również choreograficzne środki, by podkreślić logikę muzycznej formy. Na początku środkowej części utworu para tancerzy – faun i nimfa – stoją naprzeciwko siebie nieruchomo. Pozwalają wsłuchać się w muzykę, która ulega

rytmicznemu rozedrganiu. Kulminacji towarzyszy zetknięcie się ramion fauna i nimfy – ich jedyny cielesny kontakt. Nimfa szybko ucieka, a faun zostaje sam. Powrotowi muzyki znanej z początku utworu towarzyszy choreograficzna aluzja do początku części środkowej. Teraz faun patrzy nieruchomo na woal zgubiony przez uciekającą nimfę. Związek części środkowej i końcowej jest więc wyraźnie podkreślony. Staje się jasne, że powrót początkowej muzyki po wcześniejszej kulminacji musi już w pewnym stopniu nosił na sobie jej ślad.

Dodatkowym smaczkiem podjętego przez Cochraną tematu staje się robocza notacja choreografii Niżyńskiego odszyfrowana dopiero niedawno, a posługująca się quasi-muzycznymi znakami oraz dwie transkrypcje fortepianowe dzieła Debussy'ego: autorska, która dzieli różnice rytmiczne pomiędzy dwa fortepiany, ułatwiając tym samym wykonanie i ta autorstwa Ravela, która przed jednym z wykonawców stawia wyzwanie polimetrycznej gry obiema rękami.

Alexandra Kieffer, *The Debussyist Ear: Listening, Representation and French Musical Modernism*

Alexandra Kieffer doktoryzowała się w Yale, wykłada w Rice University w Houston w Texasie. Zajmuje się badaniem wpływu postawy estetycznej Debussy'ego na kształtowanie się sposobów odczuwania i słuchania muzyki w kontekście rozwijającej się naukowej refleksji o ciele.

Kieffer konfrontuje poglądy estetyczne eksplikowane przez Debussy'ego ze sposobem odczytywania jego dzieła przez trzech jego wiernych entuzjastów: Pierre'a Lalo, Louisa Laloy i Paula Dukasa. W porównaniu tym zasadniczą rolę odgrywa także rozprawa Helmholtza o fizjologii zmysłów, której główną tezą jest brak organicznego połączenia między bodźcem a jego percepcją – łączą się one ze sobą na zasadzie znaku, nie muszą więc posiadać żadnych cech wspólnych. Kieffer pokazuje, że ta szeroko rozpowszechniona w Europie i popularna w Paryżu koncepcja przeniknęła do refleksji estetycznej, dając podstawy zarówno do impresjonistycznych, jak i symbolistycznych odczytań twórczości Debussy'ego.

Wśród krytyków twórczości Debussy'ego symbolistycznie odbierał jego twórczość Pierre Lalo, pisząc, że odczuwanie muzyki daje bezpośredni kontakt z naturą. Louis Laloy (podobnie z resztą, jak Paul Dukas) podkreślał analogię estetyki Debussy'ego do malarskiego impresjonizmu. Tak jak impresjonistów nie interesował przedmiot przedstawienia, ale sam sposób jego widzenia – sam znak, a nie to, co on oznacza – tak

Debussy'ego interesuje nie to, co słyszy, ale to, jak słyszy. Innymi słowy, słuchając muzyki Debussy'ego, przysłuchujemy się samemu słuchaniu.

Autorka oddaje więc głos muzyce Debussy'ego, analizując Preludium „Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir”, w którym kompozytor aluzyjnie przywołuje dźwięk waltorni i rytm walca. Muzyka preludium ukazuje, w jaki sposób kompozytor słyszał przywoływane w niej na zasadzie aluzji dźwięki.

Kieffer stara się więc zrozumieć po pierwsze sposób słuchania kompozytora, a po drugie sposób, w jaki słuchali jego utworów ich pierwsi odbiorcy. Ukazuje dokonujący się w kręgu Debussy'ego zwrot od romantycznego zasłuchania w głos wewnętrzny twórcy do zwrócenia uszu na zewnątrz i wsłuchiwanie się w bogactwo dźwiękowe otaczającej go natury.

J.P.E. Harper-Scott, *Berlioz, Love, Béatrice et Bénédic*

J.P.E. Harper-Scott jest profesorem historii i teorii muzyki w Royal Holloway, University of London. W swoich badaniach zajmuje się ideologicznymi podstawami muzycznego modernizmu.

Harper-Scott w dyskursie filozoficzno-psychoanalitycznym kreślonym nazwiskami Alaina Badiou, Slavojka Žižka i Jacquesa Lacana odnajduje inspirację do Schenkerowskiej analizy muzyki Berlioza.

Najkrócej mówiąc, społeczeństwo wywiera na jednostkę przymus. Jednostka może w spokoju ducha mu się podporządkować, zatracając w tym jednak swoją podmiotowość, lub przeciwstawić mu się, skazując się na ciągłe zmaganie w poszukiwaniu egzystencjalnej prawdy. Te dwie postawy: masochistyczną i histeryczną reprezentują dwie bohaterki ostatniej opery Berlioza: Héro i Béatrice.

Ta sama przemoc, która charakteryzuje społeczeństwo, charakteryzuje również muzyczną tonalność. W objęciach systemu tonalnego pewne zachowania są możliwe i akceptowane, inne zaś uznawane są za wykroczenia i odczuwane jako aberracje. Masochistyczna postawa Héro oznacza odnajdywanie przyjemności w realizowaniu logiki tonalnej. W swojej głównej arii Héro niemożliwie przedłuża kadencję, oddalając nieubłagane rozwiązanie dominanty do toniki, rozkoszując się tym podstawowym dla tonalności odczuciem przyciągania. Histeryczna postawa Béatrice wyraża się zaś w jej antysystemowym unikaniu kadencji doskonałej. Główna aria Béatrice opiera się na ciągłej ambiwalencji g-moll i es-moll. Szósty stopień w tonacji g-moll (es-moll) rozwiązuje się na

tonikę (g-moll), która z kolei, rozwiązując się z powrotem na es-moll, staje się trzecim stopniem tej tonacji. W arii Béatrice odczucie toniczności zostaje podważone.

Harper-Scott porównuje także operę Berlioza z szekspirowskim oryginałem, dowodząc, że podczas gdy *Wiele hałasu o nic*, krytykując zastany porządek społeczny, służy w gruncie rzeczy jego utrwaleniu, *Béatrice et Bénédicte* ma potencjał wywrotowy. Opera Berlioza w przeciwieństwie do komedii Szekspira nie wraca na koniec do punktu wyjścia, ale zwieńczona zostaje podważeniem i przewartościowaniem małżeńskiej relacji dwójki tytułowych bohaterów.

Artykuł dostępny jest również na stronie autora: <http://www.jppehs.co.uk/2015/09/20/berliozs-idea-of-love/>