

Styl późny w ujęciu Carla Dahlhausa

M a r t a W r y k

W niniejszym referacie chciałabym przedstawić problemy związane z kategorią stylu późnego. Do refleksji nad tym zagadnieniem skłoniła mnie lektura książki Carla Dahlhausa *Ludwig van Beethoven. Approaches to his music*¹. Dahlhaus definiuje w tym rozdziale cechy stylu późnego na podstawie późnych dzieł Beethovena. Oczywiście nie jest to jedyne w literaturze ujęcie tej kwestii. W 2002 i 2006 roku w Katowicach odbyła się konferencja „Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze”², opublikowano dwa tomy tekstów referatów pokonferencyjnych. Zdziwił mnie fakt, że właściwie nie było w nich żadnego echa myśli Dahlhausa. Punkty widzenia tegoż muzykologa i referentów dzieli metodologiczna przepaść. Chodzi o obecność lub nieobecność autora w dziele, o tak zwany moment biograficzny. Tym właśnie chciałabym zająć się na początku, następnie wskażę wyznaczniki stylu późnego według Dahlhausa, a na koniec przedstawię kilka moich myśli związanych z obecnością stylu późnego u Dymitra Szostakowicza.

Rozważania metodologiczne

Pierwsze rozdziały książki Dahlhausa poświęcone są rozważaniom metodologicznym. Metoda biograficzna nie znajduje przychylności autora. Biograf bowiem uznaje dzieło muzyczne za dokument historyczny, źródło. Informacje o życiu kompozytora czerpane są więc są również z tego źródła, n. p. z ekspresji zawartej w muzyce. Tworzy to błędne koło: biograficzne wnioski wyciągane są więc na podstawie ekspresyjnej zawartości utworu, a jednocześnie biografia staje się dowodem na ekspresję³. Metoda hermeneutyczna natomiast, według Dahlhausa, pojawia się wtedy, kiedy dzieło przestaje być zrozumiałe, mówiąc samo za siebie.

¹ Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music*. Przekł. Mary Whittall. Oxford, New York 1991. Tytuł oryginalny: *Ludwig Beethoven und seine Zeit*. Laaber 1987.

² Obie konferencje zostały zorganizowane przez Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego i Uniwersytet Śląski.

³ “If a biographer interprets a work of art as a document – that is, draws biographical conclusions from the ideas and expressive traits that he thinks he finds in it- then he is likely, willy – nilly, to reverse the process and use biographical evidence to ‘prove’ the ideas and expressive traits in the works: that is, to read into them a programme drawn from the composer’s biography” w: Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven...*, op. cit., s. 2.

Zapewne te rozważania metodologiczne wiążą się z faktem obecności w kulturze mitu Beethovena. Dalhaus pisze, że począwszy od czasu Beethovena słuchacz oddala się od kompozytora, z którym wcześniej obcował poprzez medium muzyki (nie musiał nic wiedzieć o tym kompozytorze, spotkanie słuchacz- twórca następowało poprzez utwór), a zbliża się do fikcyjnej postaci kompozytora, utkanej z mitu i biografii. Przy Beethovenie po raz pierwszy pojawia się więc twórca jako podmiot.

Jakie metodologiczne rozwiązanie wybiera więc w tym kontekście Dahlhaus? Rozwiązanie czysto formalne. W rozdziale o stylu późnym nie pada ani jedno słowo o samym kompozytorze jako autorze muzyki. Jest to więc punkt widzenia czysto formalny. Wybierając taką drogę, muzykolog unika problemów, na które natrafiają ci, którzy styl późny tłumaczą przed wszystkim biografią autora. A to oto przykłady aporii, na które natrafić można, gdy przyjmiemy się biograficzny punkt widzenia:

- w swoim tekście Mieczysław Tomaszewski opisuje styl późny u Chopina. Ryszard Goliańek natomiast, który swoją koncepcję stylu późnego opiera niemal wyłącznie na uwarunkowaniach psychologicznych kompozytorów, twierdzi, że nie należy doszukiwać się stylu późnego u kompozytorów którzy zmarli młodo, a więc nie należy doszukiwać się cech stylu późnego w twórczości Chopina⁴;
- wielu autorów, których teksty zawarte są w pokonferencyjnej publikacji, uważa styl późny za estetykę kogoś, kto starzeje się, czuje nadchodzącą śmierć. W jego muzyce znajdują więc odbicie rozmyślenia na tematy metafizyczne. W przypadku pieśni można próbować to udowodnić, opierając się na tekstach dotyczących przemijania czy śmierci, po które sięgają kompozytorzy. Ale to nie jest zasadą;
- co zrobić z Schubertem, w którego twórczości z wszystkich okresów przewija się widmo śmierci?
- co zrobić z *Mélo die passagères* Barbera, w których pojawia się temat przemijania, a to przecież dopiero jego op. 27?

Trudno też udowodnić obecność metafizycznych treści w muzyce absolutnej. Pewniejsze jest chyba mówienie o abstrakcyjności *Musikalische Opfer*, niż o jego metafizyczności.

Myślę, że takie czysto formalne ujęcie Dalhousa można by zestawić z opisem pojęcia „klasyka” przedstawionym przez T.S. Eliota w słynnym tekście *Kto to jest klasyk?*⁵ Eliot pisze o klasyku, jako o kimś, kto pojawia się kiedy wyczerpuje się język danej epoki. Tak samo styl późny pojawia się, kiedy wyczerpuje się język danego kompozytora, język, który dotychczas się rozwijał. Eliot, podobnie jak Dahlhaus, nie przytacza jednak żadnych biograficznych faktów, które miałyby wpłynąć na to, że dany twórca akurat musiał stać się klasykiem. Eliotowi zawsze chodzi bardziej o dzieła Szekspira niż o samego Szekspira, o dzieła Wergiliusza niż o samego Wergiliusza.

⁴ Zob. *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. Red. Wojciech Kalaga, Eugenisz Knapik. Katowice 2002.

⁵ T.S. Eliot: *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Kraków 1998.

Cechy charakterystyczne

Oto podsumowanie rozdziału *Late Works* z książki *Ludwig van Beethoven. Approaches to his music*.

1. Stylu późnego nie można umieścić na osi czasu. Jeśli myślimy o historii muzyki w kategorii poprzednik-następnik, to napotkamy na pewne trudności w związku ze stylem późnym. Utwory stylu późnego nie stanowią bowiem kontynuacji wcześniejszych dokonań kompozytorów. Jednocześnie utwory te nie mają też kontynuacji w historii muzyki. Dahlhaus pisze, że estetyczne „teraz” niweluje „kiedyś” i „potem”. Bo jeśli kompozytor sięga do starszych form (np. fugi u późnego Beethovena), to nie chodzi o archaizację, czy się o podsumowanie języka minionych epok, chodzi raczej o stałą obecność tych form. Tu warto podeprzeć się stwierdzeniem Tadeusza Sławka, który fenomenologicznie ujmując późność napisał, że „jest to przesuwanie się po ostrzu czasu”⁶, a nie romantyczna ucieczka przed czasem.

2. Relacja pomiędzy tym, co subiektywne a obiektywne w dziełach stylu późnego jest płynna. Przykładem niech będzie fuga z *Kwartetu cis-moll* op.131 Beethovena. Oto dwa elementy, które pozornie nie mają ze sobą nic wspólnego: fuga czyli forma - coś mechanicznego i obiektywnego i chromatyka, czyli to, co związane z napięciem, a więc energią, emocjonalnym ładunkiem utworu. W fugie op. z kwartetu 131 te dwa elementy zostają połączone: kontrapunkt nie jest niezależny, ale tworzy „patchwork motywów”, które podkreślają chromatykę tematu i zwiększają przez to napięcie emocjonalne w utworze. Podobnie fuga z *Sonaty B-dur* op. 106 „Hammerklavier”, z dopisanym przez kompozytora określeniem „con alcune licenze”. Tu rozwój tematu miesza się z pracą motywiczną, a fuga z *cantabile*.

3. Abstrakcyjność. Zdaniem Dahlhauza przykładami abstrakcji w muzyce mogą być: funkcja harmoniczna nie zrealizowana w konkretnym akordzie lub - w muzyce tonalnej- struktura interwałowa bez kontekstu harmonicznego. Abstrakcyjność jest kolejną cechą stylu późnego i Dahlhaus omawia ją na przykładzie *Wariacji Diabellego* Beethovena. Oto w wariacji siódmej motyw tematu: E-F-A oraz Fis-G-B jest najpierw przetransponowany do linii basu, a następnie dodana zostaje do niego dodatkowa nuta: E-A-F-A oraz Fis-B-G-B, co powoduje zmianę harmonii. Ta nowopowstała interwałowa struktura ustanawia relację między tematem a wariacją jedynie w sferze abstrakcji, niwelując zupełnie kontekst harmoniczny.

4. „Beziehungszauber” czyli „Magic associations”. Dahlhaus stwierdza obecność pokrewnych motywów czy figur melodyczno- rytmicznych w poszczególnych późnych dziełach Beethovena (szczególnie zajmując go czterodźwiękowy motyw, który pojawia się w kwartetach op. 132, 130, 133 i 131).

5. Dwuznaczność formalna. Dahlhaus bada stosowaną przez Beethovena w stylu późnym formę rondasonaty (finał *Sonaty E-dur* op.127 oraz finał *Kwartetu cis-moll*). Taka forma zawiera w sobie elementy

⁶ Tadeusz Sławek: *Nigdy nie jest za późno, by odkryć świat na nowo*. W: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*. Red. Ewa Borkowska, Eugeniusz Knapik. T. 2. Katowice 2006.

i sonaty i rondo, choć formy te zdają się wykluczać wzajemnie (np. jeśli chodzi o kwestię płaszczyzn harmoniczych). To łączeni przeciwności można by, mówiąc językiem Miłosza, nazwać szukaniem formy bardziej pojemnej.

6. Liryzm i praca motywiczna. Podobnie jak powyżej, chodzi tu o łączenie dwóch wykluczających się kategorii po to, by znaleźć formę bardziej pojemną. Liryzm bowiem Dahlhaus łączy z architekturą dźwięków, czyli czymś, co tak jak dzieło architektury istnieje jednocześnie w kilku płaszczyznach i nie ma charakteru temporalnego. Natomiast pracę motywiczną muzykolog wiąże się z rozwojem, a więc z aspektem temporalnym. Działanie pracy motywicznej ujawnia się, kiedy uruchomiona jest pamięć odbiorcy – słuchacz pamięta, jak brzmi dany motyw i śledzi, jak się on rozwija. Przykładem połączenie liryzmu i pracy motywicznej jest Cavatina z *Kwartetu B dur* op. 130, która łączy pracę motywiczną z „rhythm over large span” - czyli rytmem na całej długości, innymi słowy z liryzmem.

Styl późny Dymitra Szostakowicza.

Lata 1971-1973 to okres milczenia Dymitra Szostakowicza. Nigdy przed tym kompozytor nie miał tak długiej przerwy w pracy twórczej. Stąd też czas ten staje cezurą dla określenia jego późnego stylu kompozytorskiego. Oto bowiem od 1973 r. do ostatnich swoich dni kompozytor pisze⁷. Powstaje więc sześć dzieł:

- *XIV Kwartet smyczkowy Fis-dur*, op. 142 (1973)
- *6 wierszy Maryny Cwietajewej* na alt i fortepian op. 143 (1973)
- *XV Kwartet smyczkowy es-moll*, op. 144 (1974)
- *11 sonetów Michała Anioła* na bas i fortepian, op. 145 (1974)
- *4 wiersze kapitana Lebiadkina*, do tekstów z *Biesów* Dostojewskiego, op. 146 (1974)
- *Sonata* na altówkę i fortepian, op. 147 (1975)⁸

Na przykładzie *Kwartetu XV* oraz *Sonaty* na altówkę i fortepian chciałabym wskazać cechy stylu późnego, które - moim zdaniem - pojawiają się w ostatnich utworach Szostakowicza.

Kwartet XV op. 144. Abstrakcyjna jedność

Wszystkie części tego kwartetu utrzymane są w tempie Adagio (choć mają podtytuły (Elegia, Serenada, Intermezzo, Nokturn, Marsza żałobny, Epilog). Brak jest między nimi więzi dramaturgicznej, za to

⁷ Szostakowicz zmarł dn. 9 sierpnia 1975 roku.

⁸ Podaję według Krzysztofa Meyera „*Muzyka w muzyce*” w *twórczości Dymitra Szostakowicza na przykładzie XV Kwartetu smyczkowego es-moll op. 144*, w: *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie 1977*. Red. Teresa Malecka, Leszek Polony. Kraków 1980.

wszystkie łączy jedność substancjalna, substancja adagia, czas adagia, jedność intencji. Jedność ta istnieje więc bardziej w sferze abstrakcji, niż czegoś, co da się zmierzyć, zbadać i udowodnić.

Sonata na altówkę i fortepian op. 147

Pierwsza część – Moderato, napisana jest w ten sposób, że fortepian i altówka ani na chwilę nie wchodzi w dialog między sobą. Nie ma tu nawiązania do techniki koncertującej czy melodii z akompaniamentem. Wręcz przeciwnie, altówka ma swoją dramaturgię i swoje kulminację, a fortepian swoje. Nie spotykają się ani razu, nie tworzą żadnego wspólnego przebiegu dramatycznego, melodycznego czy harmonicznego. Wydaje się, że idea sonaty na altówkę i fortepian jest tu tylko abstrakcją, gdyż partie obu instrumentów mogłyby stanowić dwa osobne utwory.

Druga część – Allegretto to z kolei melodia z akompaniamentem. Jest więc częścią zaskoczeniem po pierwszej części. Nawiązuje ona do innych szostakowiczowskich szybkich części utworów (choćby Scherzo z *Kwintetu fortepianowego g-moll op. 57* czy Allegro z *Sonaty wiolonczelowej d-moll op. 40*). Zwrot ku poprzednim dziełom jest według Dahlhauusa również cechą stylu późnego.

Wreszcie trzecia część – Adagio. Staje się ono odnośnikiem do twórczości Beethovena. Przez całą tę część przewijać się będzie motyw w *Sonaty Księżycowej*.

Na początku sonaty mamy więc muzykę wyabstrahowaną z tonalności, a także z jakiegokolwiek dialogu między instrumentami (co stanowi przeciwieństwo od romantyzmu istotę sonaty na instrument solowy z fortepianem), na końcu natomiast rozpisany na fortepian i głos altówki fragment sonaty Beethovena – a więc idealną spójność i równowagę pomiędzy głosem melodycznym i akompaniamentem. Środkowa część natomiast to reminiscencja muzyki ludowej i groteskowości, które tak często pojawiały się u Szostakowicza. Taką przedziwną syntezę zawarł kompozytor w swoim ostatnim utworze. Połączył tu to, co abstrakcyjne i obiektywne, z tym, co subiektywne i co wskazuje na postać na postać kompozytora i jego upodobanie do muzyki Beethovena. To, co nazwać można by postmodernistycznym żartem, prowadzi nas do pytania o czas i estetykę, w której napisana jest sonata. Okazuje się, że utwór wymyka się próbie zakwalifikowania go do przynależnych jakiemuś stylowi czy estetyce. Jest on zarazem współczesny i archaizujący. To, co należy do tradycji kultury muzycznej i to, co jest współczesne, łączy się w tej sonacie w jedno. Jest więc doskonałym przykładem stylu późnego.