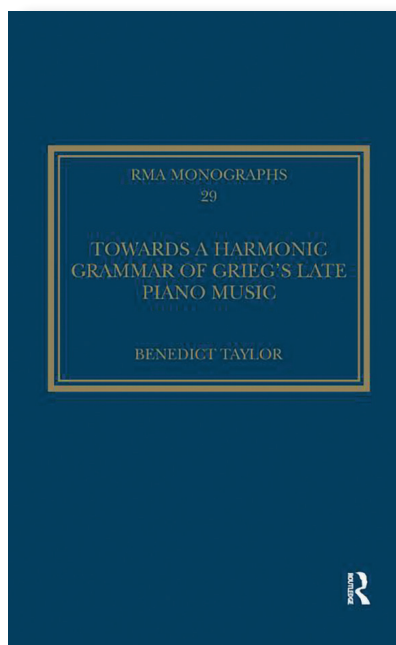


Berlioza do stworzenia dzieła, które – zdaniem autora – łączy w sobie „elektryzującą energię *Symfonii fantastycznej*, ceremonialny blask i grozę *Requiem*, egzaltację i zmysłowe piękno *Romea i Julii*, majestatyczną potęgę *Te deum*, słodycz i archaiczną prostotę *Dzieciństwa Jezusa*, wyrafinowanie *Letnich nocy*” (s. 309–310, tłum. MS). Pozostałe eseje tej części książki skupiają się na dwudziestowiecznej recepcji *Trojan* na scenach operowych (w tym słynnego spektaklu Rafaela Kubelika z Covent Garden w 1957 roku) oraz na nagraniach płytowych.

Zaproponowane podwójne tłumaczenie tytułu książki Cairnsa – a więc *Odkrywanie Berlioza* lub *Odkrywając Berlioza* – jest rzecz jasna tylko pewnym chwytem, który jednak wydaje się przydatny do tego, by należycie docenić ten tom. Wśród czytelników lepiej zaznajomionych z badaniami nad Berliozem zwłaszcza decyzja o przedrukowaniu kilku rozdziałów z dwutomowej biografii kompozytora, pozycji stosunkowo łatwo dostępnej i znanej, może wszak budzić zastrzeżenia. Z drugiej jednak strony bez tych rozdziałów powstałyby znaczące luki w strukturze wywodu – w miarę spójnej chronologicznie i odwołującej się z grubsza do wszystkich dzieł Berlioza. Przyglądając się Berliozowi i jego twórczości z rozmaitych stron, Cairns proponuje, by wraz z nim przeżyć to raz jeszcze, zaznać owej radości, jaką odczuwa prawdziwy admirator, zbliżając się i do tych najważniejszych, i do tych bardziej pobocznych aspektów życia i twórczości wielbionego przez siebie twórcy. Jako książka zróżnicowana formalnie, zawierająca także wiele tekstów o mniejszym ciężarze gatunkowym, recenzji czy popularyzatorskich odczytów, *Discovering Berlioz* staje się też bardzo pozytywnym doświadczeniem lekturowym dla wszystkich tych, którzy dopiero chcieliby poznać tego fascynującego kompozytora, jego epokę i liczne relacje kulturowe, w jakich został tu ukazany.



## JONATHAN KREGOR

College-Conservatory of Music,  
University of Cincinnati

Benedict Taylor

*Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music: Nature and Nationalism*

Routledge, Londyn 2017. Oprawa twarda, 172 s.  
ISBN: 9780367880651, ebook: 9781315307350.  
Przybliżona cena: £125, ebook: £33.

Twórczość Edvarda Griega pozostaje ogniwem łączącym muzyków różnych specjalności. Pianisci – niezależnie od poziomu umiejętności – odnajdują coś dla siebie w zbiorze *Lyriske stykker (Utworów lirycznych)*, śpiewacy regularnie włączają do swych recitalowych programów kilka z ponad stu pieśni na głos i fortepian, orkiestry zaś z powodzeniem wypełniają widownię dzięki popularnemu *Peer Gyntowi* lub nieśmiertelnemu *Koncertowi fortepianowemu a-moll*. Wiele z dzieł, które przyniosły Griegowi światową sławę, odśladania zaledwie wycinek kompozytorskiego stylu, tak silnie ewoluującego pomiędzy rokiem 1861, gdy

opublikował jako op. 1 *Fire pianostykker* (Pięć utworów fortepianowych), a 1906 – gdy ukazała się jego ostatnia kompozycja. W istocie bowiem po publikacji ostatniego swego „szlagieru” *Fra Holberstid* (znanego też jako *Suita „Z czasów Holberga”*) na przełomie lat 1884/1885 Grieg jeszcze przez kolejnych dwadzieścia lat tworzył wartościową muzykę.

W swej książce *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music: Nature and Nationalism* [O gramatyce muzycznej późnej muzyki fortepianowej Griega: natura a narodowość] Benedict Taylor bada harmoniczne podstawy oraz stylistyczne i kulturowe implikacje niewielkiej części tego ważnego, a pomijanego repertuaru. Budując „gramatykę harmoniczną” Griega, autor daje „nie tylko spis jego harmonicznym technik, ale i – idąc o krok dalej – hipotezytyczne prawa lub leżące u podstaw owej harmonii zasady, które mogą działać pod powierzchnią ich funkcjonalnego użycia. Na tej podstawie rodzi się istotne pytanie, w jakim zakresie można wciąż mówić o składni harmonicznym wynikającej z funkcji gramatycznych wskazanych w muzyce Griega” (s. 14).

Złożony z trzech rozdziałów, szczupły tom Taylora rozpoczyna intrygujące otwarcie tematu przez pryzmat analizy *Kulokk*, pierwszego z 19 *Norske folkseviser* [19 Pieśni norweskich] op. 66 Griega z roku 1896. Jeśli według zasad teorii muzycznej dziewiętnastowieczną sztukę Europy Zachodniej porządkować albo na podstawie pewnych procedur harmonii funkcyjnej (np. tzw. pierwsza praktyka [„first” practice]), albo śledząc niezliczone chromatyczne alteracje triady (druga praktyka [second practice])<sup>1</sup>, według

Taylora *Kulokk* – ze swymi ledwie dwudziestoma taktami – nie przynależy do żadnej z tych grup. Griegowskie tematyczne nawiązania do narodowości lub natury, jego skupienie na *Klang* (aspektach sonorystycznych i barwowych, wszechobecnych wprawdzie, ale nie stanowiących celu samego w sobie), linii melodycznej, rejestrze, wreszcie – jego prowokujące modyfikacje tradycyjnych skal oraz rozszerzenia podstawowej triady odróżniają tę twórczość od „germanocentrycznego” głównego nurtu, w którym obydwa te gmachy zostały wzniesione.

Upodobanie Griega do rozszerzania tonalności za pomocą „brzmień pozatradycyjnych” Taylor bada w rozdziale I. Kompozytor zaciera funkcjonalne zadania toniki i dominanty, strategicznie dodając dźwięki ponadtriadyczne, dzięki czemu „w trzeciorzędym planie po pewnym przeciążeniu rdzeń dominantowy zmienia się chwilowo za sprawą nagromadzonego tym sposobem napięcia w barwową, często powiązaną tercjowo harmonię (ściśle według stylu druciej praktyki), nim dominanta powróci, a jej funkcyjna energia zostanie «rozładowana» na tonice” (s. 26). Procedurę tę Taylor odnajduje w *Opus 3* z roku 1863, po czym śledzi ją w *II Sonacie skrzypcowej* (1867), *Baladzie fortepianowej* (1875/1876) oraz *Kwartecie smyczkowym* (1877–1878), demonstrując jej najsilniejsze emocjonalnie i najbardziej przemyślane zastosowania w wybranych utworach op. 66 oraz w *Ved Gjetle-Bekken*, ósmej pieśni z późnego cyklu *Haugtussa* op. 67.

Odkryte w tych opusach zabiegi „swobodnego włączania dodatkowych dźwięków (zacierania funkcji I i VI stopnia przez balansowanie pomiędzy dwiema pokrewnymi tonacjami, funkcyjne następstwa akordów septymowych), linearnych układów akordów zawieszonych i wielokrotnych appoggiatur [oraz] włączania elementów modalnych” (s. 55) pojawiają się także w *Slåtter* (*Norske bondedanse*) op. 72, cyklu 19 *Ludowych tańców norweskich*, które powstały u progu nowego stulecia. Kilka

1 Nawiązanie do terminu Waltera Pistona *common practice* dla określenia okresu w historii muzyki, w którym zaznaczyły się w harmonii wpływy narodowe. O ile „pierwsza praktyka” odnosi się do muzyki europejskiej XVIII i XIX w. oraz cech harmonii o charakterze ściśle narodowym, o tyle druga – poczynawszy od lat 30. XIX w. (od Chopina i Liszta) – to praktyka świadcząca o otwarciu twórców środkowoeuropejskich na Zachód. Wraz z owym otwarciem perspektywa dotąd germanocentryczna zyskuje wymiar znacznie bardziej międzynarodowy. Por. Walter Piston, *Harmony*, W.W. Norton, Nowy Jork 1941 – przyp. tłum.

interesujących ustępów poświęca Taylor na rozważania dotyczące stopnia, w jakim źródłowy materiał dzieła – utwór na fidel norweską *hardanger* w transkrypcji skrzypka Johana Halvorsena – wywołał u Griega nowe wyobrażenie granic *Klang*, wzbogacając zarazem niuanse jego praktyki rozszerzonej tonalności. W *Gibøens bruremarsj*, pierwszym utworze op. 72, Taylor odnajduje „przejście od postępowania zgodnego z harmonią funkcyjną do brzmieniowej swobody i z powrotem, [które] tworzy krzywą sugerującą ledwie tłumione zapożyczenia z repertuaru narodowego, ich umiejscowienie na granicy pomiędzy prawami narzucenymi przez zwyczaj a nieskrępowanymi możliwościami, jakie podpowiadała Griegowi muzyka ludowa (a mówiąc szerzej – «natura»)” (s. 65). Taylor odpiesa jednak popularne (i szkolne) przekonanie, jakoby *Opus 72* reprezentował właściwszy, „czystszy” typ muzyki norweskiej niż wcześniejsze kompozycje Griega, ponieważ „szorstkość powierzchni i efekt celowej ostrości” (s. 62) maskują jedynie ukrytą składnię, która przez pokrewieństwo tego cyklu z wcześniejszą twórczością kompozytora.

A jakie są melodyczne implikacje tego przejścia od zasadniczo triadycznej koncepcji harmonii do pozatriadycznej? Odpowiedź na to pytanie Taylor rozpoczyna w rozdziale II od zapożyczonego od Dmitrija Tymoczki pojęcia „modulacji skalowych” – tj. „przejścia od jednego zestawu dźwięków podstawowych do innego” (s. 66) – i adaptuje je do szerokiego wachlarza drobnych form. Wskazując wczesne przypadki zastosowania tej procedury już w niektórych pasażach *Sonaty fortepianowej* op. 7 i *Koncertu fortepianowym*, dowodzi jednocześnie, że modulacja skalowa staje się w estetyce Griega elementem fundamentalnym dopiero od około 1880 roku. W *Bækken* op. 62 nr 4 o ekspresyjną i strukturalną dominację rywalizują modusy eolski i dorycki. *Drømmesyn*, siódmy utwór tego samego lirycznego cyklu „wykracza poza mino-  
rowe i modalne formy w stronę rozróżnień

pomiędzy zestawami skal diatonicznych i chromatycznych” (s. 75). *Ho vesle Astri vor* z op. 66 nr 16 jest tak przesiąknięty skalową niejednoznacznością, że urasta ona do rangi „narracji” tego utworu. W istocie Taylor postrzega skalowe modulacje u Griega jako historycznie prorocze. Kojarzona zazwyczaj z takimi kompozytorami, jak Debussy i Ravel, Prokofiew i Szostakowicz, „idea skalowej modulacji może być również zastosowana – i to ze znaczącymi, a nawet odkrywczymi wynikami – do muzyki twórców aktywnych w pierwszych dekadach XX wieku, jak Sibelius, Nielsen, Vaughan Williams i Bax” (s. 81).

Ostatni rozdział *Systematisation: Chromaticism, Interval Cycles and Linear Progressions* [Systematyzacja: chromatyzm, cykle interwałowe i progresje linearne] podejmuje wątek rozpoczętej w rozdziale III oceny Griegowskich chromatycznych, diatonicznych i modalnych sekwencji, by następnie zapuścić się ponownie w tematykę pierwszej części, czyli domenę ruchu harmonicznego (chromatycznego i diatonicznego) po tercjach i kwintach. W późniejszych latach kompozytor systematycznie badał owe relacje, uzyskując to, co Taylor określa jako „[byt] mniej lub bardziej atonalny zestawiony z pozornie archaicznym i przedtonalnym” (s. 103). Grieg wszakże nie podejmował raczej tego rodzaju kompozytorskich decyzji z myślą o abstrakcyjnych rezultatach: trzeźwe obserwacje Taylora i solidnie uzasadnione analizy pokazują, że mogą one dać bardzo ekspresyjne efekty, czy to dzięki użyciu trytonów, jak w *Klokkeklang* op. 54 nr 6, *Natligt Ridt* op. 73 nr 3 oraz *Bådnålt* op. 68 nr 5, czy chromatycznych linii w *I Balladestone* op. 65 nr 5 lub *Der var engang* op. 71 nr 1.

Praca Taylora osiąga wiele z założonych celów. Oferuje obszerny wgląd w znaczną liczbę najważniejszych praktyk kompozytorskich Griega – takich, które pozwalają przywołać uzasadnioną gramatykę. Metodologicznie wykorzystuje i/lub przytacza imponujące spektrum podejść teoretycznych, poczynawszy od *Traité de musique*

*théorique et pratique* Rameau, przez teorię *Power Towers* Jacka Doutheta i Petera Steinbacha, po „model pająka Boretza / oktatonicznych pól Richarda Cohna” (s. 46) oraz tetrachordalne konstrukcje prowadzenia głosów Adriana P. Childsa. Historiograficznie [książka ta] sytuuje Griega w rozsądniejszym kontekście, gdzie nie jest on twórcą aspirującym do bycia ani austro-niemieckim, ani ksenofobicznym nacjonalistą<sup>2</sup>. Jeśli chodzi o sposób prezentacji, Taylor oferuje liczne (choć nieopisane) przykłady muzyczne, zazwyczaj dobrze zorganizowaną strukturę<sup>3</sup>, bezpośredni i przystępny styl z zapadającymi w pamięć sformułowaniami<sup>4</sup>.

Jedną z kwestii, których Taylor nie podejmuje bezpośrednio, jest pojęcie „późnego stylu”. Obszerna literatura muzykologiczna poświęcona temu problemowi rozwija zazwyczaj model Goethego-Adorna – dialektycznej równowagi pomiędzy apoteozą i niezrozumiałością<sup>5</sup>. Taylor słusznie sprzeciwia się germanocentrycznemu światopoglądowi, który zaciążył na większości badań nad Griegiem; jeśli podobnie jest także w przypadku późnego stylu, winien być równie szczery. Tymczasem wywód mącą ciągłe odniesienia do „późnego stylu Griega”, „dojrzałego stylu Griega”, „ostatnich dwóch dekad Griega” i „ostatnich lat Griega” – jakby wszystkie te sformułowania były synonimami. Co więcej, jeśli późny styl Griega stanowi szczególnie przejaw estetyki kompozytora, to jak można wytłumaczyć jego pojawienie się we wcześniejszych

dziełach? Innymi słowy: czy muzyka z późniejszych lat Griega odzwierciedla zdecydowane odejście od dawnej praktyki, czy raczej jej udoskonalenie?

Być może Taylor pozostawia to pytanie otwarte, prowokując nim czytelnika. W końcu Grieg w ostatnich dwu dekadach życia wydał ponad trzydzieści opusów, z których wiele stanowi pokaźne zbiory miniatur. Jak zatem jego późne pieśni mają się do jego „pianocentrycznej” gramatyki harmonicznego? Czy też *Symfoniske Danser* (*Tańce symfoniczne*) op. 64 albo ostatnie dzieła chóralne – wszystkie z bardzo silnym norweskim wydźwiękiem? Jeśli odpowiadają one głównym wnioskom Taylora, zdołał on odszyfrować kompozytorski głos jako znajomy, choć wciąż nieuchwytny. Gdyby pojawiła się potrzeba odrębnych gramatyk dla poszczególnych gatunków lub obsad, mogłyby one pomóc Taylorowi w popychaniu jego badań w kierunku „postnarodowego ujęcia twórczości Griega”, w którym harmonia „tworzyłaby nieograniczoną przestrzeń do eksploracji, przestrzeń z ciemnymi, nieogarnionymi głębinami, o niewyobrażalnych wciąż wzbogacanych harmonicznymi możliwościami, gdzie elementy byłyby zestawiane i łączone w różne konfiguracje” (s. 143).

tłumaczyła Sylwia Zabieglińska

2 Główną część tekstu Taylor wyraźnie poświęca muzyce Griega, a do wyjaśnienia implikacji swoich analiz i/lub zwrócenia uwagi na utwory poprzedników kompozytora (np. Mendelssohna, Gadego, Dvořáka) czy też jego następców (np. Sibeliusa) wykorzystuje przypisy.

3 Podrozdział *Extra-Triadic Sonorities: Historical Context* [Brzmienia pozatriadyczne: kontekst historyczny] przerywa tok analizy, dlatego pasowałby lepiej do wstępu książki lub wcześniejszej części rozdziału.

4 Taylor pisze na przykład o „delikatnym migotaniu wychyleń sekundowych” w op. 17 nr 8 Griega [s. 93].

5 Niezwykle użytecznym tekstem naświetlającym te kwestie w ujęciu Adorna nadal pozostaje artykuł Josepha N. Strausa *Disability and 'Late Style' in Music* („Journal of Musicology” 25, nr 1 (2008), s. 3–45).