

Katarzyna Bartos

Utwór „epoki intertekstualnej” – III Symfonia „Circus Maximus” Johna Corigliano

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 32 (1), 89-107

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bibliografia

- [b.a.], artykuł wstępny, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 15–16.
- [b.a.], *Muzyka*, „Przekrój” 1949, nr 201.
- Gołąb M., *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2008.
- Jasiński J., *Olimpijczyk Z. Turski*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 39.
- Jasiński R., *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986.
- Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5.VIII do 8.VIII 1949. Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14.
- Michałowski J.M., *Życie muzyczne w kraju*. Katowice, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 5–6.
- Mycielski Z., *Złoty medal olimpijski za symfonię Zbigniewa Turskiego*, „Odrodzenie” 1948, nr 29.
- Tarnawczyk T., *Optymistyczna i monumentalna. Symfonia w muzyce polskiego socrealizmu*, Łódź 2013.
- Tuchowski A., *Symbolika marsza w II Symfonii „Olimpijskiej” Zbigniewa Turskiego*, [w:] *Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis*, t. 2, red. A. Granat-Janki, Wrocław 2012.
- Wieczorek S., *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014.
- Wisłocki S., *Życie jednego muzyka*, Warszawa 2000.

Abstract

Two sides of the olympic medal – the controversy surrounding *II Sinfonia Olimpica* (1948) by Zbigniew Turski. Contribution to the analysis

The main topic of the article is *II Sinfonia Olimpica* by Zbigniew Turski, a composer who is barely known in Poland nowadays. The reason of this is the socio-political situation of the country after World War II. The composer was one of first victims of Stalinist cultural policy. At a conference in Łagów Lubuski in 1949, his *II Sinfonia Olimpica* was named formalistic, pessimistic and incompatible with the socialist realism standards. However, the composition had won a gold medal at

the XIV Olympic Games in London in 1948 and this success had had a great resonance in Polish music press before the conference.

The article has several objectives. The first of them is to present socio-political situation in musical environment. Moreover, it shows the reception of the symphony after its premiere at the conference in Łągów Lubuski. Finally, an attempt to analyze the *II Sinfonia Olimpica* is made.

It is noticed that the symphony stands out against other compositions created in the mid-twentieth century particularly by dint of its deeply emotional and dramatic character. The achieved mood results from traumatic war experience of the composer. Although the neoclassical tradition is visible, Turski used the innovative musical language and his attempt to create his own music style is noticeable. According to the author's opinion, if it had not been socialist realism in the mid-twentieth century, *II Sinfonia Olimpica* could be now perceived as one of the most important symphonies created within the last century in Poland.

Keywords

Zbigniew Turski, *II Sinfonia Olimpica*, socialist realism

Katarzyna Bartos

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA LIPIŃSKIEGO WE WROCLAWIU

Utwór „epoki intertekstualnej” – *III Symfonia „Circus Maximus”* Johna Corigliano

„Czy się to komuś podoba, czy nie: weszliśmy w epokę intertekstualną”, stwierdził Mieczysław Tomaszewski¹, a zdanie to podziela szereg badaczy. Muzykolodzy, literaturoznawcy i kulturoznawcy chętnie stosują ukuty przez Julię Kristevę termin „intertekstualność” do opisu strategii wykorzystywanych przez twórców doby ponowoczesności. Współcześnie bowiem (także w dziedzinie muzyki) problem intertekstualności jest jednym z najważniejszych². Wielość teoretycznych opisów intertekstualności wiąże się, niestety, z wielością typologii i terminów stosowanych do opisu strategii wykorzystywanych przez

1 M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 10.

2 Problem ten podejmowany był m.in. w następujących publikacjach: M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej...*, dz. cyt.; D. Mika, *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje*, Kraków 2008; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy. Teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2, s. 95–116 (i in.); M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996; tenże, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990. Warto też wspomnieć o publikacji Krzysztof Penderecki – *muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje* pod red. E. Siemdaj i M. Tomaszewskiego, na którą złożyło się dziewiętnaście tekstów takich badaczy jak: Mieczysław Tomaszewski, Helmut Loos, Alicja Jarzębska, Teresa Malecka, Andrzej Tuchowski i Ryszard Nycz.

twórców w ich dziełach. Z tego względu każde takie przedsięwzięcie badawcze musi przyjąć za punkt wyjścia dookreślenie zastosowanej metody i siatki pojęć.

Jednym z kompozytorów „ery intertekstualnej” jest amerykański twórca John Corigliano, którego muzyka często określana jest mianem eklektycznej czy polistylistycznej. Spośród jego utworów szczególnie ciekawa jest monumentalna *III Symfonia „Circus Maximus”* napisana w 2014 roku. Celem mojego artykułu jest nie tylko przedstawienie strategii intertekstualnych zastosowanych w tej kompozycji, ale też przybliżenie sylwetki i twórczości nieznanego szerzej w Polsce twórcy. Jak już wspomniałam, istnieje wiele koncepcji tego, w jaki sposób tekst może funkcjonować w innym tekście, dlatego też zdecydowałam się na zastosowanie systematyki Mieczysława Tomaszewskiego, którą uważam za precyzyjną i wyczerpującą. Krakowski badacz nie skupia się jedynie na technikach i strategiach występujących wspólnie w muzyce, ale zwraca też uwagę na dawne zabiegi kompozytorskie, takie jak technika tropowania czy intawolacje. Ze względu na specyfikę tej systematyki, szczegółowe rozważania nad utworem Corigliano poprzedzone zostaną jej krótkim omówieniem.

Sposoby istnienia „muzyki w muzyce”

W artykule *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*³ Tomaszewski wyróżnia trzy sytuacje istnienia muzyki w muzyce:

1. **sytuację palimpsestu**, kiedy muzyka „prymarna” ukryta jest pod nową szatą dźwiękową,
2. **sytuację inspiracji**, kiedy, jak pisze Tomaszewski, „muzyka prymarna stanowi punkt odniesienia dla muzyki nowej”⁴,
3. **sytuację inkrustacji**, kiedy muzyka „prymarna” wzbogaca tę nową.

W obrębie **sytuacji palimpsestu** Tomaszewski wydziela dwa rodzaje muzyki – „przeniesioną” i „dopełnioną”. Pierwszy rodzaj obejmuje takie zjawiska, jak transkrypcje, instrumentacje i intawolacje utworów. Drugi natomiast – tropowanie, wokalizacje, harmonizacje oraz aranża-

3 M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny...*, dz. cyt., s. 9–36.

4 Tamże, s. 32. Wyróżnienie w cytacie pochodzi od M. Tomaszewskiego.

cje dzieł. Zmianom ulegają tylko niektóre elementy dzieła muzycznego, np. barwa, faktura czy obsada. Ingerencja kompozytora jest więc na tyle niewielka, że słuchacz bez trudu rozpoznaje oryginał. Przykładem sytuacji palimpsestu może być chociażby aranżacja kolędy *Cicha noc* Franka Sinatry (muzyka „dopełniona”).

Sytuacja inspiracji także rozdzielona jest na dwa rodzaje: muzykę „rozwijającą” (dla której muzyka „prymarna” stanowi punkt wyjścia) oraz muzykę „imitującą” (dla której muzyka „prymarna” jest punktem dojścia). W obrębie muzyki „rozwijającej” mamy do czynienia z formami opartymi na cantus firmus, wariacjami, parafrazami oraz fantazjami na dany temat.

Dla muzyki „imitującej” Tomaszewski proponuje następujący podział:

- muzyka epigoniczna,
- muzyka retrowersywna,
- muzyka stylizowana.

Mianem muzyki epigonicznej określa on naśladownictwo bezpośrednie, czego przykładem może być zainteresowanie dodekafonią wśród polskich kompozytorów w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Jest to kontynuowanie spuścizny pokolenia poprzedzającego, nawiązanie do jego stylu i imitowanie go. Powrót do stylistyki dawniejszej niż przynależna poprzedniej generacji nazywany jest muzyką retrowersywną (inaczej naśladownictwo pośrednie). Kompozytorzy powracają w tym wypadku do zapomnianej, często archaicznej muzyki i splatają ją ze swoją w jedną tkankę. By rozróżnić te dwa rodzaje muzyki, Tomaszewski podaje przykład twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Jego *Fluorescencje* czy *Tren „Ofiarom Hiroszimy”* to muzyka epigoniczna, gdzie widoczne są elementy sonoryzmu, punktualizmu i dodekafonii. Natomiast takie utwory, jak *Raj utracony*, *Koncert skrzypcowy* i *II Symfonia „Wigilijna”* noszą znamiona postromantyzmu. Ostatnim rodzajem muzyki imitującej jest muzyka stylizowana. Według Tomaszewskiego polega ona na „podrabianiu” stylu danej epoki czy konkretnego twórcy w celach poważnych lub żartobliwych, czego przykładem może być *Chopin* z cyklu *Karnawał* Roberta Schumanna.

Wśród **sytuacji inkrustacji** Tomaszewski wyróżnia dwie podgrupy: muzykę „inkluzywną” oraz „ekskluzywną”. Do pierwszej, rozumianej jako muzyka wchłaniająca fragmenty muzyki „prymarnej”, zalicza on:

- cytaty – jawne zastosowanie fragmentu muzyki innego kompozytora lub własnej,
- aluzje – jawność i czytelność jest „zasłonięta”, fragment może ulec deformacji,
- reminiscencje – „podświadomy refleks pamięci”⁵,

Do drugiej natomiast, gdzie muzyka „prymarna” stanowi dla nowej kompozycji „ciało obce”, zaliczone zostały:

- quodlibet – parodiowanie i zderzanie ze sobą fragmentów innych dzieł, stanowiące w epoce baroku zabawę towarzyską,
- collage – muzyka eklektyczna, mało spójna, przypominająca zlepieniec⁶.

John Corigliano (ur. 1938) – sylwetka kompozytora

Mimo że John Corigliano – jeden z najciekawszych twórców ery intertekstualności – pięciokrotnie nagrodzony został nagrodą Grammy, w 1999 roku otrzymał Oscara za muzykę do filmu *Red Violin*⁷, a dwa lata później Nagrodę Pulitzera za *II Symfonię* (2000), jego muzyka nie jest szerzej znana w Polsce. Z tego względu warto przedstawić kilka faktów z jego biografii.

Kompozytor urodził się w 1938 roku w rodzinie o muzycznych tradycjach. Jego ojciec, John Senior, był koncertmistrzem Filharmonii Nowojorskiej, a matka, Rose Buzen – pianistką. Początkowo Corigliano uczył się kompozycji przez samodzielne studiowanie partytur. Właściwą naukę rozpoczął w Columbia College. Na wybór kierunku studiów wpływ miał stres, jaki odczuwał podczas występów ojca w filharmonii, dokąd często chodził jako dziecko⁸. Był przekornym studentem,

5 Tamże, s. 31.

6 Tamże.

7 Film wyreżyserowany przez François Girarda, nakręcony w 1998 roku, w Polsce znany pod tytułem *Purpurowe skrzypce*.

8 Por. J. Corigliano, *Exclusive Interview with Composer John Corigliano*, rozm. przepr. N. Gasser, [online] http://www.classicalarchives.com/feature/john_corigliano_exclusive_interview.html [dostęp: 18.03.2017].

który wiedział, co i jak chce komponować. Asystował Leonardowi Bernsteinowi w produkcji popularnej serii „Young People’s Concerts”. Dzięki tym okolicznościom już w dzieciństwie i młodości John Corigliano zetknął się z wieloma utworami klasycznymi z różnych epok.

W swoim dorobku kompozytor ma m.in. trzy symfonie, osiem koncertów, liczne pieśni, operę i muzykę filmową. Sam twórca nie zgadza się z przypisywaną jego twórczości etykietą muzyki eklektycznej lub polistylistycznej⁹. Amerykanin przyznaje natomiast, że początkowo ulegał wpływom Aarona Coplanda, Igora Strawieńskiego czy Samuela Barbera, a od lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy zetknął się z muzyką Krzysztofa Pendereckiego, starał się wpleść w tkanę swojej muzyki elementy sonoryzmu. Zauważa jednak, że różnorodność jego dorobku wynika z zastosowania wielu technik (nie zaś stylów), a to z kolei składa się na jego unikalny styl. Warto dodać, że Corigliano jest kompozytorem niezwykle zaangażowanym we współczesne problemy społeczne, czego przykładem jest *I Symfonia* (1988–89) dedykowana jego zmarłym na AIDS przyjaciołom.

Amerykańscy krytycy i środowisko muzyczne w bardzo pozytywny sposób wypowiadają się o Johnie Corigliano i jego twórczości, umieszczając go w szeregu najznamienitszych żyjących kompozytorów tego kraju. Na koncerty z jego muzyką brakuje miejsc¹⁰, a kompozytor bardzo dba o kontakt z publicznością i chętnie wyjaśnia program lub założenia utworu przed jego wykonaniem na scenie. Jest też jednym z niewielu żyjących twórców, na których cześć inni artyści przyjęli nazwę swojego zespołu¹¹. Leonard Bernstein oraz Aaron Copland zgodnie okrzyknęli go jednym z najbardziej uzdolnionych współczesnych kompozytorów¹².

9 Por. M.D. Deall, *The Role Of Style In John Corigliano’s Film Score To The Red Violin* (1999), praca doktorska, University of Florida, Gainesville 2008, s. 24.

10 Por. J. Corigliano, *The Gospel According to John Corigliano*, rozm. przepr. F.J. Oteri, [online] <http://www.newmusicbox.org/articles/the-gospel-according-to-john-at-home-with-john-corigliano-john-corigliano/> [dostęp: 18.03.2017].

11 The Corigliano Quartet powstał w 1996 roku i specjalizuje się w wykonawstwie współczesnej muzyki amerykańskiej. Zob. [online] <http://www.coriglianoquartet.com/bio.html> [dostęp: 18.03.2017].

12 Por. L. Bernstein, A. Copland i in., *Reviews*, cytaty zamieszczone na stronie internetowej Johna Corigliano, [online] <http://www.johncorigliano.com/download/reviews.pdf> [dostęp: 18.03.2017].

III Symfonia „Circus Maximus” – geneza kompozycji

Circus Maximus powstał w 2004 roku, po blisko trzydziestu latach pracy¹³. Kompozytor otrzymał zamówienie od Jerry'ego Junkina, dyrektora zespołu instrumentów dętych Uniwersytetu w Teksasie, który pragnął, by utwór był monumentalnym dziełem teatralnym. Corigliano początkowo pracował jedynie nad kształtem swojej symfonii, nie zajmując się materiałem muzycznym, co wynika z jego techniki kompozytorskiej, którą on sam nazywa komponowaniem architektonicznym. Chciał napisać utwór, który wykorzystywałby możliwości sali koncertowej, tzw. *surrounding sound* – efekt trudny do uzyskania nawet przy użyciu najlepszego sprzętu audio. Celem było, aby dzięki muzyce i przestrzennemu rozmieszczeniu instrumentalistów słuchacze poczuli się otoczeni przez orkiestrę, tak jakby byli na środku areny. To natychmiast napędziło wyobraźnię kompozytora i poskutkowało pomysłem nazwania symfonii *Circus Maximus*, co stanowiło odwołanie do historycznego miejsca w starożytnym Rzymie, gdzie ludzie spotykali się, by zobaczyć wyścigi zaprzęgów, polowania oraz walki¹⁴. Twórca zwrócił uwagę na wiele podobieństw między człowiekiem współczesnym a starożytnym:

Rozrywka dominuje w naszej rzeczywistości [...]. Wielu z nas stało się tak otumanionymi przez przemoc i poniżenie, jakie zalewają 500 i więcej kanałów ekranów naszej telewizji, jak motłoch z cesarskiego Rzymu, który uważał pożeranie ludzi przez wygłodniałe lwy za kolejne niedzielne show¹⁵.

Utwór składa się z ośmiu części granych *attacca*, zatytułowanych kolejno: *Introitus*, *Screen/Siren*, *Channel Surfing*, *Night Music I*, *Night Music II*, *Circus Maximus*, *Prayer*, *Coda: Veritas*. Jego prapremiera odbyła się 16 lutego 2005 roku w University of Texas Performing Arts Center, a dyrygował „zlecceniodawca” – Jerry Junkin.

13 Por. J. Corigliano, *Circus Maximus (Symphony No. 3 for Large Wind Ensemble)*, nota programowa zamieszczona w partyturze utworu, New York 2004, s. 4.

14 Tamże.

15 Tamże. Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

Program III Symfonii „Circus Maximus”

Omawiana symfonia jest utworem programowym. Kompozytor chciał porównać w niej zniewolony przez technologię świat współczesny do świata starożytnego, w którym zdziczały tłum przychodził do Wielkiego Cyрку w Rzymie, by przyglądać się zmaganiom ludzi na arenie. Twórca symfonii twierdzi, że choć technologia jest fantastycznym wynalazkiem, to jednak może przynieść ogromne szkody, na przykład stać się przyczyną ataków terrorystycznych czy pomóc w skonstruowaniu bomby. *Circus Maximus* jest więc zarówno celebracją technologii, jak i ostrzeżeniem przed nią¹⁶.

Kompozycja rozpoczyna się częścią *Introitus*, stanowiącą dziką fanfarę inicjowaną przez rozmieszczone na balkonach werble i trąbki. Po niej następuje część zatytułowana *Screen/Siren*, w której kwartet saksofonowy „uwodzi” słuchaczy. Twórca zauważa, że tak jak w starożytnym mieście syreny swoim głosem uwodziły marynarzy, zachęcały do podpiłynięcia, a później ich zabijały lub więziły, tak współczesnie człowiek wabiony jest kuszącymi reklamami wyświetlanymi na niezliczonych ekranach. Część trzecia, *Channel Surfing*, to przedstawienie współczesnego człowieka, który posiada telewizję z mnóstwem kanałów, lecz to wciąż mu nie wystarcza – często skupia się na kilku rzeczach naraz, włącza komputer i przy akompaniamencie telewizji usiłuje pracować, nie umiając jednocześnie poświęcić uwagi temu, co ważne. Kompozytor chciał w ten sposób pokazać czasy współczesne jako czasy niecierpliwości. Jak napisał w nocie programowej: „Nasza potrzeba ciągłej zmiany jest echem żądzy starożytnego motłochu, tylko że teraz mamy do tego dostęp przez naciśnięcie przycisku”¹⁷.

Kolejna część – *Night Music I* – to obraz prerii, ucieczki od ekranów komputera, komórki, telewizora, gdy wreszcie można poczuć się swobodnie. Corigliano opisał tę część następującymi słowami: „Spokój w naturze. Z dala od miast, dźwięki lasu wstrzymują czas. Zwierzęta nawołują się”¹⁸.

Jednak po chwili następuje *Night Music II* – nocna muzyka miasta, oznaczona w partyturze za pomocą słowa „nerwowo”, w której ukazany

16 Por. komentarz kompozytora przed wykonaniem utworu, [b.a.], *Circus Maximus Part 1 of 4* [video], [online] https://www.youtube.com/watch?v=u_GDdV3Dwns [dostęp: 18.03.2017].

17 J. Corigliano, *Circus Maximus*, dz. cyt., s. 4.

18 „Tranquility in nature. Away from cities, forest sounds suspend time. Animals call to each other”. Tamże.

jest puls metropolii z jej ukrytą energią, niespodziewanymi rozbłyskami, syrenami i odgłosami dalekich bójek. W części szóstej, zatytułowanej *Circus Maximus*, jak pisze kompozytor, „entuzjastyczne odgłosy łączą się ze sobą w chaos i szal przesady”¹⁹. *Prayer* – część siódma symfonii – stanowi prostą modlitwę o odnalezienie siebie wśród szaleństwa współczesnego świata. Ostatnia część zatytułowana *Coda: Veritas* (z łac. prawda) to powrót początkowej dzięki fanfary. Zakończona jest ona wystrzałem z pistoletu, co stanowi efekt niespodziewany i niezwykle widowiskowy. Czy jest on strzałem samobójcy zmęczonego szalonym życiem we współczesnym świecie? Kompozytor niestety nie wyjaśnił, co oznacza to niespodziewane zakończenie utworu.

The image shows a musical score snippet with six staves. A vertical red line is on the left. The score includes a 'Gunshot*' effect on the third staff, a 'Xyl.' (xylophone) part on the second staff, and a 'V' (violin) part on the sixth staff. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 1. Wystrzał ze strzelby w części *Coda: Veritas*, t. 18²⁰.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Źródło: J. Corigliano, *Circus Maximus...*, dz. cyt., s. 111.

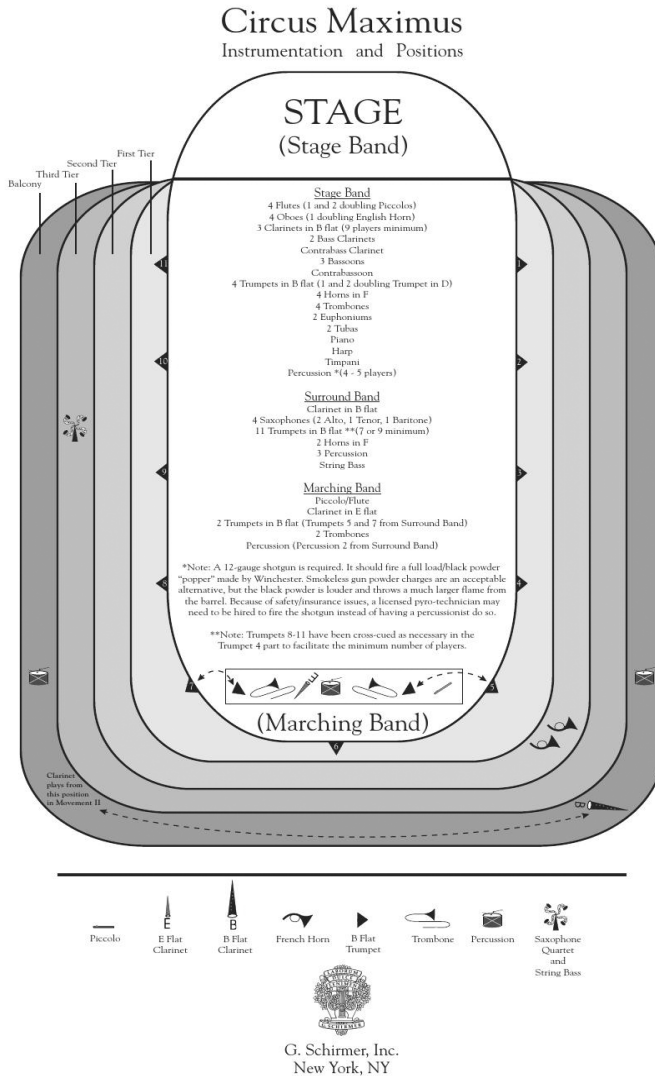
Strategie intertekstualne zastosowane w *Circus Maximus*

Intertekstualność występująca w *Circus Maximus* ściśle związana jest z tytułem utworu oraz wynika z jego programu. Pierwszą z wykorzystanych strategii intertekstualnych jest zastosowanie gatunku symfonii, co teoretycy określają jako **pamięć gatunkową**²¹. Corigliano odwołał się w ten sposób do przeszłości sięgającej zdobywcy szkoły mannheimskiej, choć decydujący jest wpływ muzyki symfonicznej XIX i początku XX wieku, kiedy to powstawały wieloczęściowe, monumentalne i poważne w charakterze utwory symfoniczne, często posiadające program. Kompozytor podjął więc dialog z tradycją, choć do wybranego gatunku wprowadził nowe elementy, co widoczne jest chociażby w zastosowanym składzie instrumentalnym. Przywodzi on na myśl zespoły wojskowe lub jazz bandy, co podkreśla dosłowne wkroczenie *marching bandu* na salę koncertową w szóstej części²² oraz **stylizowana** we fragmentach utworu muzyka (np. jazz w części *Night Music II*, muzyka wojskowa w *Introitus*).

Rozmieszczenie instrumentów na scenie oraz na balkonach to przykład **naśladownictwa pośredniego** widocznego w wykorzystaniu techniki polichóralnej znanej od czasów szkoły weneckiej. Muzyka napisana jest w taki sposób, by prowadzony był dialog między instrumentami umieszczonymi w oddali a tymi na scenie. Widać w tym zabiegu także ukłon w kierunku Charlesa Ivesa oraz Gustava Mahlera, którzy w swoich utworach chętnie sięgali po podobne rozwiązania.

21 Jak pisze S. Balbus: „[...] najbardziej powszechne i »naturalne« nawiązania intertekstualne przebiegają w głębokiej empirycznie wprost nieobserwowalnej, strukturze tekstu – za pośrednictwem i w obrębie jego wspólnoty kategoryjnej, wspólnego mianownika formy (stylu), zatem w sferze nazwanej przez Bachtina – idącego zresztą śladem Aleksandra N. Wiesiołowskiego – historyczną »pamięcią gatunkową«, jaką zachowuje każde indywidualne wcielenie danego gatunku, co stwarza naturalną nić pokrewieństwa między wszystkimi, nawet pod wieloma względami odrębnymi i różnoczasowymi utworami stanowiącymi realizację danej formy”. Por. S. Balbus, dz. cyt., s. 154.

22 W ten sposób może zaistnieć rzeczywista sytuacja, z jaką mamy do czynienia podczas różnego rodzaju parad.



Przykład 2. Schemat rozmieszczenia instrumentów²³.

Nazwa pierwszej części utworu – *Introitus* – przywodzić może na myśl początek mszy, brzmieniowo jednak jest to **aluzja** do muzyki wojskowej i prymitywnej. W partii trąbek wykorzystane są dźwięki pochodzące z naturalnego szeregu harmonicznego, które przedzielane

²³ Źródło: J. Corigliano, *Circus Maximus*, dz. cyt., s. 5.

są uderzeniami w werble (przykład 3). Częstkę tę można rozpatrywać jako **reminiscencję** popularnego w Stanach Zjednoczonych utworu *Fanfare For The Common Man* Aarona Coplanda, która również rozpoczyna się uderzeniami w instrumenty perkusyjne, a następnie melodia oparta początkowo głównie na interwale kwarty czystej podejmowana jest przez trąbki. Z drugiej strony, frenetyczny charakter muzyki porównać można do inferalnych dźwięków z symfonii Gustava Mahlera, co słyszalne jest szczególnie w partii klarnetów. Zastosowane są tam glissanda zakończone trylem, określone przez kompozytora słowami: „prymitywnie, dziko!” (przykład 4).

Przykład 3. Początkowe dźwięki trąbek w części *Introitus*, t. 1–4²⁴.

Przykład 4. „Prymitywnie, dziko!”. *Introitus*, t. 9–14²⁵.

Corigliano nie wykorzystał w utworze cytatów ani autocytatów muzycznych, jednak można zauważyć, że pewne fragmenty muzyczne powracają co jakiś czas w toku trwania utworu. Jednemu z nich można wręcz przypisać funkcję *leitmotiv* symfonii. Jest nim początkowa, prymitywna fanfara, która powraca w częściach: *Channel Surfing*, *Night Music II*, *Circus Maximus* oraz *Coda: Veritas*. Za każdym razem stosowana jest ona w punktach kulminacyjnych i poprzedza momenty odprężenia. Wiąże się ona z określonym typem ekspresji. Jest wspomnianym ostrzeżeniem ludzkości przed technologią i zdżyczeniem, a jednocześnie „echem żądry

24 Tamże, s. 7.

25 Tamże, s. 9.

starożytnego motłochu”²⁶. Takie stosowanie fanfary w *Circus Maximus* przywodzi na myśl sposób operowania materiałem muzycznym przez Ryszarda Wagnera (**reminiscencja**). Inne fragmenty muzyczne powracają w trakcie trwania utworu, by stać się częścią składową **kolażu**. W całej symfonii *Circus Maximus* powracające motywy mają znaczenie nośników treści oraz stanowią medium programowości.

Warto przyjrzeć się bliżej dwóm kolażom (czy wręcz quodlibetom) występującym w części trzeciej *Channel Surfing* oraz szóstej *Circus Maximus*. Poszczególne części składające się na te kolaże to fragmenty będące **aluzjami i stylizacjami**. W trzeciej części mamy do czynienia z muzyką towarzyszącą polowaniu, cyrkową czy paradną, ilustrującą podróż pociągiem, taneczną oraz z fragmentami aleatorycznymi, przywodzącymi na myśl technikę Witolda Lutosławskiego.

Przykład 5. Fragment aleatoryczny w części *Channel Surfing*, t. 42²⁷.

Początkowo fragmenty te występują osobno, jako odcinki przedzielone uderzeniami w instrumenty perkusyjne, reprezentującymi dźwięk towarzyszący zmianie kanału telewizyjnego (przykład 6). Następnie są one nakładane na siebie, tworząc pewnego rodzaju amalgamat, „zlepniecie”. Można to porównać do stanu umysłu człowieka zmęczonego bezsensownym zmienianiem kanałów, próbującego jednocześnie robić kilka rzeczy naraz. Po tym kolażowym czy quodlibetowym odcinku powraca fanfara z początku utworu.

²⁶ Tamże, s. 4.

²⁷ Tamże, s. 29.

Przykład 6. Dźwięk towarzyszący zmianie kanału telewizyj w części *Channel surfing*, t. 25²⁸.

Część szosta przez zderzenie wielu nieprzystających fragmentów przywodzi na myśl brzmienie utworów Charlesa Ivesa, zwłaszcza kompozycję *Three Places in New England*. Tam to Ives stworzył wręcz trójwymiarową, wieloplanową przestrzeń wypełnioną różnorodnymi fragmentami muzycznymi utrzymanymi w różnych metrach i o odmiennych charakterach wyrazowych. W utworze Corigliano słyszymy kolejno początkową fanfarę, dźwięk towarzyszący przełączaniu kanałów, muzykę z polowania z części trzeciej, wreszcie muzykę z boiska sportowego czy parady graną przez wkraczającą na salę koncertową *marching band*.

Przykład 7. Wejście *marching bandu* w części *Circus Maximus*, t. 24²⁹.

28 Tamże, s. 26.

29 Tamże, s. 90.

Nawiązania do odgłosów natury oraz miasta można zauważyć w częściach *Night Music I i II*. W pierwszej z nich kompozytor „udźwiękowił” noc na prerii. Specyficzny dźwięk wydobywany na waltorniach dzięki odpowiedniej artykulacji jest reprezentacją wycia wilków. W partii kontrabasów zapisany został dźwięk imitujący odgłosy mewy. Gwiazdy natomiast odwzorowane są przez granie *tremolo* pałkami na strunach fortepianu oraz przez dźwięki czelesty. Cała część utrzymana jest w niskiej dynamice. Na tym tle pojawia się w różnych instrumentach melodia, której charakterystycznym motywem początkowym jest ruch w górę po kolejnych dźwiękach skali całotonowej. Wspomniane nawiązania do natury oraz charakter wyrazowy tej części przywołują na myśl analogiczne fragmenty symfonii Gustava Mahlera.

Część *Night Music II* rozpoczyna się jazzującym fragmentem muzycznym granym przez klarnet. Wykorzystana jest więc tu **stylizacja** muzyki jazzowej, tak charakterystycznej dla kultury amerykańskiej. Następnie pojawia się odcinek z oznaczeniem wykonawczym „nerwowo”, a pod koniec części wprowadzone zostały dwie syreny przeciwpożarowe. Muzyka natury jest delikatna, sprzyja kontemplacji, z kolei muzyka miasta – głośna, nieco dzika, stanowi metaforę bezsennej nocy w metropolii.

Przedostatnia część omawianego utworu – *Prayer* (ang. modlitwa) – nawiązuje do chorału, reprezentującego chrześcijańską muzykę religijną (**muzyka stylizowana**), ale też jest **reminiscencją** chorałów stosowanych w symfoniach chociażby przez Ludwiga van Beethovena, Johannes Brahmsa, Gustava Mahlera czy Antona Brucknera. Stanowi to jednocześnie nawiązanie do wielowiekowej tradycji stosowania chorału w muzyce symfonicznej. Na chorałowym tle, którego podstawą harmoniczną są kadencje plagalne, pojawia się melodia znana słuchaczowi z części IV – *Night Music I* (przykład 8).

Przykład 8. Melodia w partii rożka angielskiego w części *Prayer*, t. 1–18³⁰.

³⁰ Tamże, s. 101–102.

Circus Maximus a muzyka Gustava Mahlera i Charlesa Ivesa

Analizując utwór *Circus Maximus* zauważyć można wiele podobieństw między stylem wspomnianej kompozycji a stylami kompozytorskimi Gustava Mahlera oraz Charlesa Ivesa. Nawiązania do neoromantycznego stylu symfonicznego Austriaka widoczne są w:

- różnorodności stosowanych pomysłów muzycznych,
- zestawianiu ich w zaskakujący sposób, często nie tylko na zasadzie przeciwieństwa wyrazowego, ale i kontrastu poziomów stylistycznych, to jest muzyki tzw. poważnej i popularnej,
- wieloczęściowości symfonii (u Mahlera od czterech do sześciu ogniw),
- programowości i nadawaniu poszczególnym częściom utworu tytułów sugerujących pozamuzyczną treść,
- analogicznych nazwach części: *Night Music I i II* w *Circus Maximus* Corigliano a *Nachtmusik I i II* w *VII Symfonii* Mahlera,
- stosowaniu chorału,
- wykorzystaniu brzmień infernalnych (brzmienia z *I Symfonii* Mahlera a powracająca fanfara w *Circus Maximus*) i dźwięków imitujących naturę (ptaki u Mahlera, wilki, mewa i gwiazdy u Corigliano),
- oparciu wielu melodii na naturalnym szeregu alikwotów (jednak bez zastosowania mikrotonów),
- „uduchowieniu” muzyki,
- ogromnym ładunku emocjonalnym.

Z drugiej strony w *Circus Maximus* można widzieć echa modernistycznego stylu Charlesa Ivesa, co widoczne jest w:

- zastosowaniu kilku drastycznie różnych pod wieloma względami (różne metrum, materiał muzyczny, obsada itd.) planów muzycznych nakładanych na siebie warstwowo, co wywołuje efekt zaplanowanego chaosu, „polifonii” planów i „trójwymiarowości” muzyki,
- wykorzystaniu zespołu brząącego z oddali, zsynchronizowanego dość swobodnie z tym na scenie,

- pewnego rodzaju teatralizacji muzyki,
- zastosowaniu *marching bandu*, pomagającego stworzyć sytuację jak z parady czy boiska sportowego.

We wspomnianym już artykule *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej* Mieczysław Tomaszewski, wyjaśniając termin quodlibet, zwraca uwagę na specyfikę muzyki Mahlera i Ivesa:

Dwu kompozytorów odnowiło – już u progu wieku XX – tę technikę muzyki quodlibetowo „zlepianej” z heterogenicznych komponentów: Mahler i Ives. Mahler w sposób fascynujący zaprezentował quodlibet sukcesywny w swej *Symfonii Pierwszej*. Ives, z równie wspaniałym efektem, spróbował skomponować quodlibet synchroniczny. Myślę choćby o jego *IV Symfonii*. W obu utworach „dziwiąca się sobie” koegzystencja przeważa nad harmonijnym zestrojeniem. Wygląda na to, iż to już muzyka Mahlera i Ivesa zapowiedziały owe postmodernistyczne „bycie obok siebie” – tak charakterystyczne dla końca minionego wieku³¹.

Opis ten odnieść można w pełni także do *III Symfonii „Circus Maximus”* Johna Corigliano, co pozwala ukazać kompozytora jako twórczego spadkobiercę Mahlerowsko-Ivesowskiej tradycji.

Zakończenie

Twórczość Johna Corigliano w szczególny sposób wpisuje się w nurt muzyki „ery intertekstualności”. Widać to już w jednej z pierwszych jego kompozycji – *Koncerte na klarnet i orkiestrę* z 1977 roku, w którym zawarł on cytaty z muzyki Giovanniego Gabrielego. W twórczości Amerykanina nie brak także innych poza wspomnianym koncertem nawiązań do gatunków i form znanych z przeszłości. Można też znaleźć w jego dorobku utwory, w których cytuje on fragmenty dzieł innych kompozytorów (lub tworzy do nich aluzje), jak ma to miejsce w suicie z opery *The Ghosts of Versailles* („Duchy Wersalu”), gdzie zestawione

31 M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny...*, dz. cyt., s. 33. Wyróżnienia w tekście pochodzą od M. Tomaszewskiego.

zostały fragmenty z dzieł Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioachino Rossiniego. Przy omawianiu muzyki Corigliano pojawiają się, jak było to już akcentowane, takie terminy, jak polistylistyka i eklektyzm³², jednak sam kompozytor odnosi się do nich negatywnie. Zauważa on, że jego styl jest wypadkową stosowania różnorodnych technik kompozytorskich. Jego muzyka wpisuje się zatem w nurt postmodernistyczny.

Poddana analizie *III Symfonia „Circus Maximus”* to utwór nowoczesny, ale jednocześnie mocno zakorzeniony w tradycji. Ukłonem w jej stronę są: zastosowanie gatunku symfonii, programowości, nawiązanie do muzyki amerykańskiej (zarówno poważnej, jak i popularnej – muzyka jazzowa i marszowa), wprowadzanie *leitmotiwu*, licznych stylizacji, aluzji i reminiscencji muzyki takich kompozytorów jak Aaron Copland i Witold Lutosławski, wreszcie nawiązanie do stylu i technik kompozytorskich stosowanych przez Gustava Mahlera oraz Charlesa Ivesa.

Circus Maximus stanowi jednocześnie zapis sonosfery otaczającej człowieka i metaforę współczesnego świata. Zwraca uwagę fakt, jak szczegółowo pod kątem architektoniki utworu oraz dramaturgii jest zaplanowana muzyka Corigliano. Na jej niezwykłość zwrócił uwagę sam Joshua Bell:

Język muzyczny Johna Corigliano jest unikatowy i charakterystyczny, lecz jednocześnie zakorzeniony we wspaniałych tradycjach przeszłości. Podczas gdy jego muzyka często jest skomplikowana pod względem harmonicznym, a rytmicznie stawia wyzwanie, [John Corigliano – przyp. K.B.] ośmiela się także napisać prostą, piękną melodię, co jest nietypowe dla naszych czasów. Jest marnem wykonawcy – każda nuta ma swoje miejsce, kierunek i przeznaczenie, a jego maestria kolorystyczna w orkiestracji nie ma sobie równych³³.

Powyższa wypowiedź – odnosząca się do muzyki do filmu *Red Violin* – mogłaby być z równym powodzeniem opisem *Circus Maximus*. Parafrazując więc Mieczysława Tomaszewskiego można powiedzieć: „czy się to komuś podoba, czy nie: *Circus Maximus* to idealny przykład utworu epoki intertekstualnej”.

32 Por. M.D. Deall, *The Role Of Style...*, dz. cyt., s. 24.

33 J. Bell i in., *Reviews*, cytat zamieszczony na stronie internetowej kompozytora, [online] <http://www.johncorigliano.com/download/reviews.pdf> [dostęp: 18.03.2017].