

Maciej Ziółkowski

Intertekstualne wymiary "Planet" Gustava Holsta

Sztuka i Filozofia 32, 5-26

2008

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.

Muzyka: między nastrojem, nauką, interpretacją

Maciej Ziółkowski

Intertekstualne wymiary „Planet” Gustava Holsta

Intertekstualność i jej operacyjne zastosowanie

Refleksja nad zagadnieniem intertekstualności obecna jest w literaturoznawstwie co najmniej od połowy XX wieku. Za pioniera naukowych rozważań nad tą problematyką uważa się Michaiła Bachtina. Ten wybitny historyk i teoretyk literatury, badacz twórczości Fiodora Dostojewskiego, stworzył pojęcie „powieści polifonicznej”, czyli opartej na ciągłym przenikaniu się wielu wątków, zdarzeń i dialogów bohaterów utworu przy ograniczonej do minimum roli narratora. Analizując rozważania nad dialogicznością wypowiedzi i rozszerzając literacką kategorię dialogu o pojęcie dyskursu tekstów, Julia Kristeva zaproponowała w swoim artykule „Le Mot, le dialogue et le roman” (recenzującym *Problemy poetyki Dostojewskiego* Bachtina) termin „intertekstualność”¹.

Zdaniem Kristevy: „każdy tekst tworzy się jako mozaika cytatów, każdy tekst jest wchłonięciem i transformacją innych tekstów”². Badaczkę interesują związki tekstu literackiego z przekazami i wypowiedziami funkcjonującymi w kulturze, miejsce utworu wśród innych tekstów. Kristeva traktuje intertekstualność nie tylko jako stałą, nieodłączną cechę utworów literackich, lecz także jako metodę badawczą przydatną w interpretacji tekstu. Analiza przeprowadzana w ten sposób koncentruje się przede wszystkim na: cytatach wcielanych w strukturę utworu, dyskursach, innych różnego typu relacjach zawartych w obrębie tekstu oraz między tekstami, wreszcie na odniesieniach intersemiotycznych czy koneksjach pomiędzy różnymi dyscyplinami sztuki (do innych typów przekazu obecnych w tradycji kulturowej takich, jak np. przekaz muzyczny).

Wymienione wykładniki intertekstualności w chwili włączenia w całość artystyczną ulegają różnym transformacjom semantycznym, wypowiedzi zmieniają pierwotne znaczenia, w wyniku czego utwór nabiera

¹ Por. Z. Mitosek, *Teorie badań literackich: przegląd historyczny*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 374.

² Ibidem.

nowego, często wielorakiego sensu. O tożsamości wykładników tekstowych decyduje wtedy „interpretant” – termin użyty przez Michaela Riffaterre’a. Interpretant wiąże się z kontekstem, w jakim rozpatrywać można tekst. Element przejęty z jakiegoś tekstu wcześniejszego należy do sfery tego, co „już zostało powiedziane”, ale właśnie to „już powiedziane” staje się elementem czegoś nowego (dopiero mówionego) i przybierać może rozmaite postacie. Interpretant to zawarty w tekście wskaźnik, w pewien sposób instruujący, jak ów element należy traktować, wyznaczający perspektywę, z jakiej ma być postrzegany³. Nicholas Zurbrugg w odniesieniu do powyższych rozważań sugeruje nawet termin „interkontekstualność”⁴.

Szereg innych pojęć związanych z odniesieniami międzytekstowymi wprowadza Gérard Genette. „Intertekstualnością” nazywa występowanie tekstu w tekście (np. cytaty), „metatekstualnością” – komentarze w tekście do innego tekstu, „hipertekstualnością” – przenikanie się tekstów tego samego autora, „architekstualnością” – ogólne reguły według których zbudowany jest tekst, świadczące o jego przynależności gatunkowej, „paratekstualnością” – komentarze do utworu (np. przedmowy). Zespół opisanych relacji Genette określa ogólnym terminem – „transtekstualność”⁵.

Konkretyzując odniesienia systemowe, Janusz Sławiński wyróżnia następujące przejawy intertekstualności⁶:

- relacje między poziomami wewnątrz dzieła;
- przywołania w dziele innych konkretnych wypowiedzi: cytaty, aluzje, parafrazy, polemiki, nawiązania parodystyczne, kontynuacyjne;
- relacje między utworem a innymi tekstami, jakie powstały w następstwie jego pojawienia się (w tym komentarzami krytycznoliterackimi, których stał się przedmiotem);
- położenie utworu w klasie utworów realizujących ten sam wzorzec morfologiczny, czyli przynależność do określonego gatunku;
- odniesienia intersemiotyczne (np. tekst poetycki w kontekście utworu muzycznego);
- naśladowanie w dziele (lub jego fragmentach) form, stylów wypowiedzi o wyrażnie rozpoznawalnym charakterze.

Literacka geneza terminu „intertekstualność” nie przesądza o jego wyłączności dla literatury czy semiotyki. Współczesne badania nad komunikacją sztuk i innych dziedzin kulturowych (np. mediów) podkreślają uniwersalny charakter intertekstualności, także w kontekście ujęć interdyscyplinarnych. Jak zauważa Wojciech Nowik, badania nad intertekstualnością w interesującym nas tu muzycznym obszarze kultury, rzadko rozwijane są

³ Por. M. Riffaterre, „Sémiotique intertextuelle: l’interprétant”, *Revue d’Esthétique* 1979, nr 1/2, s. 128–150.

⁴ Por. N. Zurbrugg, „The Limits of Intertextuality: Barthes, Burroughs, Gysin, Culler”, *Southern Review* 1983, nr 2.

⁵ Por. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paryż 1982.

⁶ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Naukowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 218–219.

na gruncie polskiej myśli muzykologicznej⁷. Tymczasem ukazanie wielopoziomowych związków obecnych w dziele muzycznym wraz z uwzględnieniem zawartych w nim jakości kulturowych i historycznych wydaje się być kluczowe dla właściwego i pełnego zrozumienia kompozycji. Intertekstualność – pojęcie wywiedzione z literaturoznawstwa – można więc z powodzeniem odnieść do utworu muzycznego oraz metody badawczej stosowanej przy jego analizie. W tym przypadku, podobnie jak w literaturze, przybiera ono różne postacie. Stosując podział Sławińskiego, wyróżnić należy następujące rodzaje relacji zachodzących w dziele muzycznym:

- relacje między wewnętrznymi poziomami dzieła muzycznego;
- wszelkiego rodzaju nawiązania do twórczości innych kompozytorów obecne w utworze;
- relacje między utworem muzycznym a kompozycjami powstałymi w wyniku inspiracji tym utworem i nawiązującymi do niego, a także opiniami krytyków na temat utworu oraz rezonansem dzieła;
- przynależność formalna i gatunkowa utworu muzycznego;
- odniesienia intersemiotyczne (relacje utworu muzycznego z innymi mediami sztuki i komunikacji, np. sztukami plastycznymi, poezją);
- stylizacja, czyli naśladowanie dawniejszych form wypowiedzi twórczych (stylów, technik, środków warsztatu kompozytorskiego).

Mieczysław Tomaszewski rozpatruje intertekstualność w muzyce w dwóch perspektywach: historycznej (diachronicznej) oraz kulturowej (synchronicznej). Zdaniem autora, z punktu widzenia relacji dzieła z czasem (przeszłym, teraźniejszym i przyszłym), wyodrębnić należy trzy obszary zagadnień: sferę inspiracji, sferę kontekstu i sferę rezonansu. Sfera inspiracji dotyczy zakorzenienia dzieła w dziedzictwie przeszłości, obecności w utworze wzorów, modeli zaczerpniętych od dawniejszych twórców, nawiązań do konkretnych idiomów kompozytorskich. Tomaszewski dzieli muzykę na: epigoniczną – naśladującą i schematycznie powielającą miniony wzorzec, i retrowersywną – która w twórczy sposób rozwija zapomniane dzieła w celu ukazania tkwiących w nich możliwości, w odczuciu, że nie zostały one w pełni wykształcone czy wykorzystane. Sfera kontekstu odnosi się do relacji utworu z teraźniejszością, oddziaływania na dzieło realiów historycznych, kulturowych, biograficznych, powiązań utworu muzycznego z kompozycjami pochodzącymi z przedziału czasowego, w którym dany utwór został umiejscowiony. Sfera rezonansu obejmuje wszelkie rodzaje i stopnie oddziaływań utworu (twórczości) na przyszłe dzieła i pokolenia kompozytorów⁸.

W opozycji do opisanych zagadnień, autor podaje sytuacje alternatywne: braku odniesień do przeszłości, izolowania się od związków intertekstu-

⁷ Por. W. Nowik, „Fantazja na tematy polskie A-dur op. 13” Chopina w perspektywie intertekstualności (maszynopis). W ostatnim czasie obserwuje się wzrost zainteresowania metodą intertekstualną wśród analityków muzyki. Jako przykład zbioru tekstów poświęconych tego typu analizie warto przytoczyć pracę M. Tomaszewskiego *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna, Kraków 2005.

⁸ Por. M. Tomaszewski, „Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej”, *Polski Rocznik Muzykologiczny*, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 2004.

alnych i intersemiotycznych oraz ignorowania przyszłości. Zamiast inspiracji mamy więc tendencję do awangardy, zrywania z tradycją, w miejsce związania utworu z tym, co teraźniejsze – dzieło absolutne, autonomiczne, odizolowane kulturowo i stylistycznie, zamiast próby wywarcia wpływu na mającą powstać twórczość – próbę dekonstrukcji ciągu rozwojowego, w wyniku której utwór muzyczny otrzymuje charakter jednorazowy, unikatowy⁹.

Postrzegając dzieło w historycznej perspektywie tego, co nowe i dawne, a w przestrzeni kulturowej odmienne i własne, Tomaszewski wyróżnia procedury intertekstualne takie jak: transkrypcje, wariacje, parafrazy, cytaty, aluzje, reminiscencje, *quodlibet*, *collage*, stylizacje.

Transkrypcja utworu z instrumentu na inny instrument dopełnia oryginalną, pierwotną postać utworu. Może być wynikiem autoinspiracji (jeśli kompozytor transkrybuje własne dzieło) lub inspiracji (jeśli twórca transkrybuje czyjeś dzieło). Niezależnie od źródła inspiracji transkrypcja zawsze odmienia szatę brzmieniową utworu, nierzadko wzbogacając lub ukazując ukryte w jego pierwotnej wersji walory kolorystyczne (jak w przypadku *Obrazków z wystawy* Musorgskiego zorkiestrowanych np. przez Ravela).

Muzyka prymarna bywa także punktem wyjścia czy odniesienia dla muzyki nowej. W tej sytuacji mamy do czynienia z wariacjami, fantazją na temat własny bądź cudzy lub parafrazą tematu, która zależnie od kontekstu przybiera różne oblicza i odcienie znaczeniowe (np. parodystyczne).

Jednym z najważniejszych przejawów intertekstualności jest cytat. W zależności od sposobu umieszczenia go w utworze, cytat może pełnić różne funkcje, zachowując jednak swoje podstawowe cechy – jawność i rozpoznawalność. Niekiedy cytat bywa bardzo ulotny (*II Symfonia* Pendereckiego z czteronutowym incipitem kołedy *Cicha noc*) albo ulega deformacji utrudniającej jego identyfikację. W takich okolicznościach zastosowanie ma pojęcie aluzji. Do kategorii „muzyki inkluzywnej” należy też reminiscencja, czyli obecność czyjejs, zasłyszanej i bliskiej kompozytorowi muzyki w jego własnym utworze. Reminiscencję, w przeciwieństwie do cytatu, cechuje brak dosłowności tak, że odbiorca dzieła nie jest w stanie precyzyjnie i jednoznacznie określić do jakiego konkretnego utworu ono nawiązuje.

Przejawami „muzyki ekskluzywnej”, czyli wykluczającej, mało spójnej, złożonej z wyodrębnionych fragmentów innych utworów (stąd nazwa) są: współczesny *collage* i jego barokowy prototyp – *quodlibet*. Przykładem – *Symfonia* Luciano Berio (1968)¹⁰.

Istotną rolę wśród opisywanych zjawisk odgrywa według Tomaszewskiego stylizacja, pojmowana jako zamierzony i w pełni świadomy środek służący jakościowemu przybliżeniu odległych czasowo utworów. Zdaniem Stanisława Balbusa to właśnie ona najbardziej i najjaskrawiej uwypukla charakter wszelkich zjawisk intertekstualnych, czyli związków międzytekstowych i międzystylowych¹¹. Stylizacja w utworze muzycznym często przybie-

⁹ Por. M. Tomaszewski, „Utwór muzyczny...”, op. cit., s. 99–101.

¹⁰ Ibidem, s. 106–110.

¹¹ Por. S. Balbus, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, s. 19.

ra funkcję archaizacji (np. *Pulcinella* Strawieńskiego); podobnie cytat (np. *Muzyka staropolska* Góreckiego).

Funkcje dzieła muzycznego w obszarze kulturowym i komunikacyjnym Tomaszewski identyfikuje z funkcjami przypisywanymi mowie przez Romana Jakobsona¹². Są to:

- funkcja ekspresywna (emotywna), akcentująca siłę wyrazu utworu, podkreślająca aspekt indywidualny, autobiograficzny, czy podmiot twórcy dzieła;
- funkcja impresywna (apelatywna, konatywna), akcentująca nie nadawcę, lecz odbiorcę dzieła i czynniki percepcyjne;
- referencjalna (denotacyjna), odsyłająca słuchacza poza sferę dźwiękową dzieła, szczególnie istotna w muzyce ilustracyjnej i programowej;
- fatyczna, akcentująca więź, płaszczyznę porozumienia między kompozytorem a słuchaczem, odwołująca się do momentów jednoczących i jasno określonych (np. za pomocą cytatów);
- estetyczna, poetycka – spełnienie jej warunków decyduje o powodzeniu poprzednich funkcji.

Funkcja estetyczna decyduje o artyzmie oraz doskonałości konstrukcji dzieła. W przypadku, gdy zostanie pominięta, utwór może stać się kiczem albo tworem amorficznym.

Tomaszewski pisze:

Tak jak w sferze języka i mowy, wypowiedź muzyczna nacechowana wyłącznie jedną z powyższych funkcji nie egzystuje. W każdym utworze istnieje równoczesność oddziaływania, jeśli nie wszystkich pięciu funkcji, to w każdym razie paru z nich równocześnie. Tyle, że jedna z nich występuje w roli wyróżnionej, jako nadrzędna¹³.

Intertekstualność z definicji zakłada wielowarstwowość relacji ukazujących się odbiorcy w trakcie kontaktu z dziełem sztuki (muzycznym).

Pierwszy rodzaj kontaktu ma miejsce wówczas, gdy z dziełem obcujemy bezpośrednio, słuchając go, zachwycając się nim, doznając je zmysłowo i przeżywając emocjonalnie. Drugi dokonuje się wówczas, gdy o nim myślimy, gdy je rozpatrujemy, staramy się je zrozumieć, odczytać niesione przez nie znaczenia i sensy, umieścić w (...) naszej osobistej, uhierarchizowanej przestrzeni kultury¹⁴.

Ujawnienie tych znaczeń i sensów jest kluczowym zadaniem analityka i leży u podstaw empirycznego wykorzystania intertekstualności jako metody badawczej. Nieczęsto zdarza się, że język muzyki, zorganizowany według własnych, autonomicznych zasad, jawi się słuchaczowi w sposób równie przystępny jak przekaz literacki. Dzieło muzyczne wymaga więc szczególnie wnikliwej penetracji badawczej, uwzględniającej wiele czynników i poziomów współlistniejących w utworze w rozmaitych relacjach i kontekstach.

Dokonując analizy intertekstualnej *Planet* Gustava Holsta – należy wspomniane relacje wydobyć i ukazać. Są wśród nich: związki utworu z twórczo-

¹² M. Tomaszewski, „Utwór muzyczny...”, op. cit., s. 96–98, por. R. Jakobson, „Poetyka w świetle językoznawstwa”, *Pamiętnik Literacki* 1960, nr 2.

¹³ M. Tomaszewski, „Utwór muzyczny...”, op. cit., s. 96–97.

¹⁴ Ibidem, s. 95.

ścią Holsta oraz innych kompozytorów, odniesienia intersemiotyczne fragmentów dzieła, problem (według terminologii Genette'a) „architekstualności” *Planet*. Z racji tego, że procesy intertekstualne dokonują się w analizowanym utworze na wielu poziomach, ulegając skrzyżowaniu i nieprzerwanie wpływając na siebie, pełna analiza intertekstualna (uwzględniająca wszystkie wspomniane aspekty, w tym także proces przekształceń struktur formalnych, tonalnych i interwałowych integrujących cykl na poziomie intramuzycznym dzieła) wykraczałaby poza objętościowe ramy tego artykułu. W odniesieniu do przedstawionych koncepcji, intertekstualność rozpatrzona zostanie zatem w kilku tylko wymiarach: recepcji i rezonansu dzieła, a także jego funkcjonowania w różnych dziedzinach kultury, w czasach współczesnych odbiorcy (XX i XXI w.). Ponadto, ograniczenie się do relacji między *Planetami* a kompozycjami powstałymi w wyniku inspiracji tym utworem, czy nawiązującymi do niego oraz intersemiotycznych odniesień *Planet*, podyktowane zostało chęcią ukazania uniwersalnego wymiaru cyklu Gustava Holsta. Obecna bowiem w kulturze refleksja nad zagadnieniem kosmosu (rozumianym często na przestrzeni dziejów – tak przez sztukę, jak przez naukę w oparciu o fundamenty religijne i filozoficzne – bardzo szeroko czy metaforycznie) ma swoją, ugruntowaną przez wieki, a nawet tysiące lat, tradycję. Refleksja ta stała się dla Holsta natchnieniem, które, po blisko trzech latach pracy nad partyturą, zaowocowało *opus vitae* kompozytora.

Geneza i charakterystyka utworu

Planety – siedem następujących po sobie utworów (*Mars, Wenus, Merkury, Jowisz, Saturn, Uran i Neptun*), nazwanych przez Holsta „serią nastrojowych obrazów”, skontrastowanych agogicznie i wyrazowo – to rodzaj suity orkiestrowej przeznaczanej na wielką orkiestrę symfoniczną, z dwoma chórami żeńskimi występującymi w ostatnim ogniwie cyklu. Dzieło powstawało w latach 1914–1917, w okresie napiętej sytuacji politycznej w Europie, a także w życiu zawodowym Holsta, dzielącego czas pomiędzy obowiązki dydaktyczne, dyrygenckie i kompozytorskie. Bezpośrednim źródłem inspiracji dla Gustava Holsta były teksty Alana Leo (właśc. Williama Fredericka Alana), a zwłaszcza broszura pt.: *What is Horoscope and How Is It Cast?*¹⁵. Alan Leo to pseudonim angielskiego astrologa żyjącego w latach 1860–1917, badacza wpływu ruchu planet na życie człowieka i znawcy horoskopu. Jednak obliczenia astrologiczne, podobnie jak symbolika liczb, nie mają wpływu na język dźwiękowy utworu. Świadczy o tym choćby brak w cyklu – jakże znaczących w astrologii – Słońca czy Księżyca. Kompozytor kładzie nacisk przede wszystkim na kontekst psychologiczny, podkreślany przez Leo w *What is Horoscope...* – temperament i cechy charakteru osoby urodzonej pod znakiem rządzonym przez daną planetę. Richard Greene, rozwijając koncepcje monografistów Holsta (Shorta, Rubbry, Imogen Holst), wprowa-

¹⁵ Por. R. Greene, *Holst. The Planets*, Cambridge Music Handbooks, New Orleans 1995, s. 41.

dza termin *psychological journey*, w świetle którego *Planety* można uznać za metaforę ludzkiego życia, a muzyczną wędrówkę przez system planetarny za symboliczną podróż w głąb „kosmosu” psychiki człowieka – od stanów materialnych do metafizycznych¹⁶. Umysł, poczynając od narodzin i walki (*Mars*), zagłębia się w marzeniach sennych (*Wenus*), uczestniczy w zabawie intelektualnej (*Merkury*) i tanecznej (*Jowisz*), kontempluje (*Saturn*), cofa się do pierwotnych stadiów rozwoju, biorąc udział w rytualnym, magicznym misterium (*Uran*), wreszcie osiąga najwyższy, metafizyczny stopień wtajemniczenia (*Neptun*). Przyjaciele i uczniowie kompozytora (m.in. Edmund Rubbra) dostrzegali paralelę pomiędzy życiem Holsta a układem cyklu. Greene podkreśla jednak, że *Planety* nie są precyzyjnie odwzorowaną muzycznie autobiografią, a jedynie wykreowaną przez artystę wizją wędrówki przez życie – wizją wypływającą z fascynacji kompozytora tekstami sanskrytu (które studiował i tłumaczył). Zawarte w nich doktryny Dharmy skupiają się na korespondencji świata duchowego i materialnego, zaleceniach dotyczących osiągania harmonii wewnętrznej (Boecjańska *musica humana*) i nieustannym dążeniu do nirwany.

Drugą płaszczyznę stanowią w *Planetach* odniesienia mitologiczne do starożytnych bóstw kojarzonych z określonymi ciałami niebieskimi i ich symboliką w kulturze. Sposób, w jaki w utworze funkcjonują wyobrażenia o bogach starożytnego panteonu, ukazuje stopień i rodzaj inspiracji kompozytora tematyką pozamuzyczną. Gustav Holst, wielokrotnie pytany o pozamuzyczne idee *The Planets*, odpowiadał: „Nie jest to muzyka programowa. (...) Jeśli już wymaga się ode mnie jakiegoś przewodnika po muzyce, podtytuły powinny wystarczyć, zwłaszcza, jeśli będą rozumiane w szerokim sensie”¹⁷. Z jednej strony kompozytor zaprzecza więc istnieniu w jego muzyce konkretnych odniesień programowych, z drugiej – wskazując na szeroki kontekst znaczeniowy *Planet*, daje przyczynek do rozważań intertekstualnych. Pierwsze, niezwykle udane i interesujące – dzięki uwzględnieniu czynnika psychologicznego – próby opisowego ujęcia utworu podjęła córka twórcy – Imogen Holst¹⁸. Biorąc pod uwagę zbieżność kategorii wyrazowych przypisywanych ogniwom *Planet* oraz kulturowych, symbolicznych wyobrażeń o ciałach niebieskich, kontrasty między sferą doznań materialnych i spirytualnych, w uproszczonym – jak chce kompozytor – „szerokim sensie”, można sprowadzić do opozycji – *Mars, Merkury, Jowisz, Uran* vs. *Wenus, Saturn, Neptun*. Metaforyczną pełnię szczęścia fizycznego stanowi *Jowisz* wraz z umieszczoną w centrum cyklu uroczystą melodią, hymnem do wszechogarniającej radości; apogeum rozwoju duchowego umysłu zaś – mistyczny *Neptun*.

Intersemiotyczny wymiar utworu obejmuje zatem mitologiczne nawiązania do fundamentów europejskiego toposu planet oraz analogie psycho-

¹⁶ R. Greene, op. cit., s. 40–41.

¹⁷ Por. „There is nothing in any of the planets (my planets, I mean), that can be expressed in words”, cyt. za: I. Holst, *The Music of Gustav Holst*, Oxford University Press, London 1986, s. 130.

¹⁸ Por. I. Holst, *The Music of Gustav Holst*, op. cit., s. 41–52.

logiczne, sięgające także obszarów wychodzących poza śródziemnomorski krąg kulturowy. Poniżej przedstawiona została ogólna charakterystyka każdego ogniwa *Planet*, mająca zilustrować sposób, w jaki w utworze funkcjonują wyobrażenia o bogach starożytnego panteonu oraz stopień i rodzaj inspiracji kompozytora tematyką pozamuzyczną. Dla ukazania pełnego obrazu tych relacji poszczególne ustępy *The Planets* porównane zostały także z charakterystykami psychologicznymi nakreślonymi przez Alana Leo.

Mars, the Bringer of War

Według Alana Leo, osoby znajdujące się pod wpływem tej planety, urodzone pod znakiem Barana lub Skorpiona, cechuje: nieustępliwość, energiczność w działaniu, porywczność, agresywność, stanowczość, odwaga, siła przebicia, pewność siebie, upór w dążeniu do celu, zapalczywość i zuchwałość. Są to ludzie szczególnie ceniący sobie wolność i niezależność. Posiadają także umiejętność szybkiego podejmowania decyzji. Z racji bardzo silnego, bezkompromisowego charakteru trudno wyrzucić na nich presję i skłonić do zmiany zdania. W opisie Leo widać pokrewieństwa z Aressem czy Marsem. Przeważają tu jednak cechy pozytywne, niezwiązane bezpośrednio z wojną czy katastrofą¹⁹.

Ulokowanie *Marsa* na początku cyklu akcentuje fizyczny element siły i cięlesności jako najważniejszy, choć nie pokrywa się z porządkiem astrologicznym (Leo umieszcza planety w dalszej kolejności po najistotniejszych, jego zdaniem, Słońcu i Księżycu) i astronomicznym (planetą najbliższą Słońca jest Merkury). Pierwszy ustęp określony przez kompozytora jako „prerażający i odpychający” jest najbardziej agresywnym ogniwem cyklu. Podtytuł *the Bringer of War* doskonale oddaje charakter utworu. Szerokie zastosowanie instrumentów dętych blaszanych i perkusyjnych, liczne motywy fanfarrowe, częste *tutti* orkiestry, dynamika osiągająca najwyższy poziom – ewokują militarny, wręcz bitewny nastrój. Wybijający się, chwilami skandowany ostinaty rytm, podkreślający metrum 5/4, porównywany był z warkotem karabinu maszynowego albo telegrafem służącym do przesyłania depesz wojennych; cały zaś ustęp interpretowano jako muzyczną zapowiedź I wojny światowej. Kompozytor odcinał się od tych opinii, choć jak większość mieszkańców zagrożonej wówczas w chaosie i przygotowującej się do wielkiego konfliktu Europy, przeczuwał nieuchronnie nadciągający kataklizm. Jakkolwiek echa tych niepokojów słyhać w *Marsie*, to muzyczny obraz walki nie musi odnosić się wyłącznie do zaistniałych okoliczności politycznych. Można i należy go postrzegać (zgodnie z koncepcją Greene’a) w szerszym, symbolicznym znaczeniu zmagania jednostki z przeciwnościami losu czy słabościami własnego charakteru. Także Alan Leo wiąże wpływ Marsa z dołą i przeznaczeniem, zaś Imogen Holst w odniesieniu do utworu, mówi o „głosie przeznaczenia” i „przetaczającej się nawalnicy będącej burzą umysłu”²⁰.

¹⁹ Por. R. Greene, *Holst...*, op cit., s. 42.

²⁰ Por. A. Szybowska, „Muzyka i mit. Topos planet na przykładzie suity symfonicznej «Planety» Gustava Holsta”, *Anthropos* 2005, nr 4–5.

Venus, the Bringer of Peace

Holst w podtytule utworu użył określenia *peace*, pozostającego w opozycji do podtytułu Marsa. Łagodny, zmysłowy pierwiastek kobiecy uosabiającej piękno *Wenus*, jedynej w cyklu bogini, zostaje przeciwstawiony silnemu, szorstkiemu, agresywnemu elementowi męskiemu *Marsa*. Także Alan Leo podkreśla czułą i emocjonalną naturę człowieka będącego pod wpływem opisywanej planety (zodiakalne Byki i Wagi). Osoby spod znaku *Wenus* potrafią – zdaniem astrologa – docenić poświęcenie w miłości, a także doskonałość i piękno sztuki²¹.

W języku dźwiękowym utworu przeważają konsonanse oraz zwroty melodyczne i harmonika oparta na tercjowej budowie akordów. Orkiestra traktowana jest kameralnie, z wyodrębnieniem partii solowych: rogu, skrzypiec, oboju, klarnetu czy fletu. Sekcja instrumentów dętych blaszanych zredukowana została do waltorni. Pojawiają się też dzwonki i czelesta, subtelnie podkreślające linię melodyczną lub zastępujące harfy w figuracjach. *Wenus* nie tylko kontrastuje z *Marsem*, lecz stanowi próbę jego dopełnienia. Przynosi odprężenie, ukojenie, właściwą odpowiedź, rozwiązanie lub przynajmniej złagodzenie konfliktów.

Mercury, the Winged Messenger

Alan Leo zwraca uwagę na niestabilność charakteru osób znajdujących się pod wpływem planety rządzącej znakiem Panny i Bliźniąt. Gustav Holst, zodiakalna Panna (urodzony 21 września), uważał Merkurego – pierwszą planetę od Słońca, trzecią w cyklu, a skomponowaną jako ostatnią – za symbol umysłu²². Miejsce utworu w *Planetach* tłumaczy poetycka interpretacja postaci Merkurego jako kosmicznego motyla wysłanego przez Jowisza do wenusjańskich ogrodów.

Merkurego cechuje lekkość uzyskana dzięki: tempu (*vivace*), zróżnicowaniu faktury na przestrzeni krótkich odcinków, zmiennej artykulacji, wzajemnym przejmowaniu motywów i fraz, zastosowaniu instrumentów dętych drewnianych, predysponowanych do szybkich, efektownych przebiegów. Także graficzny układ partytury odwzorowuje postać ciągle przemieszczającego się, ruchliwego posłańca. Charakterystyczne dla utworu są: polimetria, zmienne akcenty i nieregularne ugrupowania rytmiczne (kwartole) oraz ascendentale i descendentale progresje trójdźwięków.

Merkury to jedyne ogniwo, które kompozytor scharakteryzował w podtytule, posługując się jedynie definicją mitologiczną „skrzydlaty posłaniec”. Jest ono ilustracją, muzycznym obrazem starożytnego boga. Fluktuacja rytmiczno-tonalna symbolizuje błyskotliwość umysłu, jego pomysłowość i zaradność. W teorii *psychological journey* trzeci ustęp *Planet* jawi się jako metafora możliwości ludzkiego intelektu, geniuszu i jego złożonej, trudnej do rozszyfrowania natury. Greene czyni także intersemiotyczne porównanie ustępu do obrazu „szekspirowskiego głupca”, który zawsze zdoła

²¹ Por. R. Greene, *Holst...*, op. cit., s. 47.

²² Ibidem, s. 52.

znaleźć wyjście z sytuacji, chociaż często czyni to w sposób pokrętny i nieuczciwy²³.

Jupiter, the Bringer of Jollity

W opinii Alana Leo, Jowisz oddziałuje na osoby znajdujące się pod jego wpływem bardzo pozytywnie. Odpowiada za cechy takie jak: szlachetność, nadzieja, wspaniałomyślność, witalność, radość ciała i ducha²⁴. Pośród przydomków nadawanych bóstwu Jowisza nie zabrakło też takich, jak: *fulgur*, *tonans*, *pluvius*, czyli zsyłający błyskawice, grzmoty i deszcz. Kompozytor zdecydował się na podtytuł *the Bringer of Jollity*. Słowo *jollity* oznacza biesiadną uciechę, radość związaną zwykle z jakąś uroczystością. Utwór od pierwszych taktów tchnie witalnością (*allegro giocoso*) i ujmuje prostotą melodyczno-rytmiczną. Silnie zaznaczone elementy ludowe (synkopy, podkreślanie rysunku rytmicznego tamburynem, użycie skali miksolidyjskiej) w połączeniu z żywiołowością rytmiczną, przywołują obraz radosnej zabawy.

Umieszczona w centralnym punkcie cyklu wzniosła myśl środkowej części *Jowisza* ma wyjątkowe znaczenie. Holst składa tutaj hołd swoim poprzednikom kultywującym narodowe tradycje muzyczne – głównie twórczości Elgara, do której odnoszą się zwroty melodyczno-harmoniczne oraz chorałowy, hymniczny charakter tematu tej części. W 1921 roku kompozytor, poproszony o napisanie muzyki do wiersza Cecila Spring-Rice'a *I vow to thee, my country*, przyjął propozycję, jednak nadmiar obowiązków oraz słaby stan zdrowia, pogarszający się wskutek przeciążenia pracą, zmusił go do skorzystania z wcześniejszego projektu. Wybór padł na temat centralnej części *Jowisza*. Tekst Springa, nasycony patosem i patriotyczną wymową, zyskał właściwą, zgodną ze swoim charakterem oprawę muzyczną. Uroczysta pieśń *I vow to thee, my country* na chór mieszany i orkiestrę urosła do rangi hymnu i osiągnęła niezwykłą popularność, a incipit słynnej melodii znanej też jako *Thaxted* stał się wizytówką muzyczną kompozytora²⁵.

W *Jowiszu* Holst podsumowuje pierwsze trzy ustępy cyklu, wprowadzając wyrazowe elementy: wojennego *Marsa*, refleksyjnej *Wenus* oraz tanecznego *Merkurego*. *Jowisz* pełni w cyklu miejsce centralne, w którym pierwsza połowa życiowej wędrówki, zdominowanej przez pierwiastek cielesny, znajduje swój kres. Utwór emanuje spontaniczną energią, ale także dostojęństwem (część środkowa). Na przestrzeni zaledwie kilku ostatnich taktów w ową beztroskę wkrada się tajemniczy nastrój zwiastujący mistyczne stany umysłu, lecz tym razem efektowna, żywiołowa koda zaciera ślady niepokoju.

Saturn, the Bringer of Old Age

Alan Leo rządzone przez tę planetę osoby (zodiakalne Koziorożce) charakteryzuje jako: wierne, nieustępliwie i wytrwale pokonujące trudności, dokładne i cierpliwe w wykonywaniu powierzonych im zadań, o chłodnym, surowym

²³ Ibidem, s. 53.

²⁴ Ibidem, s. 55.

²⁵ Ibidem, s. 22.

usposobieniu, przedkładające czyn i działanie nad słowo. Interesujące, że opis Leo bardzo trafnie oddaje cechy osobowości twórcy *The Planets*²⁶.

Saturn, odpowiednio do swoich astrologicznych odniesień, przez większość komentatorów odbierany był jako wyraz ludzkiej tragedii, pustki duchowej i fizycznej, a kontemplacyjny klimat drugiej części utworu odczytywano jako pogodzenie się z losem. Możliwa jest też inna interpretacja, według której *Saturn* to jakby *Mars* i *Venus* ujęte w ramy jednego ustępu, gdzie pierwsza część obrazuje konflikt, zmaganie, druga zaś rozładowuje napięcia, wprowadzając słuchacza w mistyczny stan zapomnienia, uwolnienia się od okrucieństw rzeczywistości. Z tej perspektywy rację ma Richard Greene, nazywając *Saturna* „najbardziej ludzkim ustępem” cyklu²⁷. Także Gustav Holst pozytywnie wyrażał się o *Saturnie*, zdaniem kompozytora, najbardziej udanym ogniwie *The Planets*.

Uranus, the Magician

W astrologii Uran i podlegający mu znak Wodnika to symbole nieprzewidywalności, ciągłych zmian, niespodzianek i zaskakujących splotów wydarzeń. Alan Leo zwraca uwagę na ekscentryzm i unikalny charakter osób znajdujących się pod wpływem tej planety oraz ich skłonność do zwracania się ku metafizycznej stronie życia²⁸.

Charakter utworu kształtują: zmienność harmonii i tempa, kontrasty dynamiczne, artykulacyjne, metryczne, przedzielanie dźwięków pauzami z zastosowaniem techniki hoketowej, duża liczba skoków w melodii, wreszcie – powtarzający się czterodźwiękowy motyw przewodni, który Imogen Holst nazywa „inkantacją”²⁹. W *Uranie* żywioł magii przejawia się w mistrzowsko zinstrumentowanych pomysłach, do których należy np. marszowy odcinek uwieńczony pełnym splendoru glissandem w partii organów (efekt bodajże po raz pierwszy zastosowany w muzyce symfonicznej).

Przekaz utworu, zgodnie z koncepcją „podróży psychologicznej”, ma sens metaforyczny. Wyzwolony z okowów realnego świata umysł poznaje metafizyczne obszary *terra incognita*, cofając się do stadiów pierwotnych (Uran – praojciec bogów wyłoniony z Chaosu). Doświadcza ich, wkraczając w krąg rytualnego tańca, zmierzającego do orgiastycznego szału (znacząca rola instrumentów perkusyjnych, rysunek rytmiczny podkreślony licznymi akcentami oraz powracająca myśl czołowa – rodzaj archetypu, pramotywu czy zaklęcia).

Neptune, the Mystic

Neptun pod względem zastosowanych w nim środków kompozytorskich jest najbardziej nowatorskim ogniwem cyklu. Utwór cechuje dwuwarstwowość planów: formalnego, tonalnego oraz fakturalnego. Subtelna instrumentacja

²⁶ Ibidem, s. 57.

²⁷ Ibidem, s. 60.

²⁸ Ibidem, s. 61.

²⁹ Ibidem, s. 63.

szaty harmonicznej podkreśla kolorystyczne i akustyczne właściwości brzmienia orkiestry i chórów. Plan fakturalny sprawia wrażenie rozedrganej przestrzeni dźwiękowej, „wibracji z innego świata”, o których mówi Leo³⁰. Mistyczny charakter utworu pogłębia wyłaniająca się z melodii obojów i różka angielskiego wokaliza ukrytych poza sceną (zgodnie ze wskazówkami wykonawczymi) chórów żeńskich, przyrównywana do śpiewu aniołów lub syren. Skojarzenia z nimfami morskimi świadczą o mitologicznych inspiracjach obecnych w utworze. Podobnie jak Neptun, syreny związane były z królestwem oceanów. Według niektórych wersji mitologii greckiej, towarzyszyć miały zmarłym w drodze do zaświatów (Hadesu). Chóry zastępów anielskich wraz z „niebiańskimi” tonami czelesty (*Venus*) przywodzą na myśl muzyczny obraz raj. Z teozoficznej perspektywy wprowadzenie nowej jakości – elementu wokalnego – można więc rozumieć metaforycznie, jako przekroczenie progu ziemskiej egzystencji, uchylenie przedsionka nieznanego wymiaru.

Zakończenie ustępu i cyklu należy do najoryginalniejszych finałów dzieł symfonicznych. Kompozytor nakazuje powtarzać dźwięki ostatniego taktu, wyciszając je aż do zamilknięcia³¹. Wędrowka psychologiczna dobiegła końca; umysł osiągnął najwyższy stopień wtajemniczenia, w którym postrzega uniwersum *sub specie aeternitatis*. Zamknięcie dzieła pozostawia słuchacza w stanie skupienia, zadumy nad nieskończonością czasu i przestrzeni.

Inspiracje „Planetami” w twórczości kompozytorów XX i XXI w.

Wiadomość o zakończonych sukcesem poszukiwaniach dziewiątej w kolejności od Słońca planety Układu Słonecznego dotarła prawdopodobnie także do Gustava Holsta. Istnienie Plutona (jak nazwano nowo odkryty obiekt) zostało potwierdzone przez Clyde’a Tombaugh’a w 1930 r. W dostępnych źródłach informacji o życiu i twórczości kompozytora brak jednak świadectw muzycznych inspiracji tym wydarzeniem astronomicznym. W 2000 r. Colin Matthews za namową Kenta Nagano podjął próbę uzupełnienia *The Planets* o ósme ogniwo, które zatytułował *Pluto – the Renewer* (na orkiestrę symfoniczną i chór żeński ukryty za sceną). Zdaniem astrologów, planeta Pluton włada podświadomością i instynktami człowieka, odpowiada za stany krańcowe i myśli samobójcze; jest planetą transformacji i odrodzenia (*the Renewer*).

Kompozytor przyznaje, że umieszczenie nowego ogniwa na końcu cyklu Holsta wiązało się z koniecznością modyfikacji finału *Neptuna*. W oryginalnej wersji wysokobrzmiące dźwięki skrzypiec w przedostatnim takcie milkną, a ostatni takt jest powtarzany przez chóry a *capella*. W wersji Matthews’a dźwięki wiolinu towarzyszą wokalizie także w ostatnim takcie, stanowiąc łącznik między *Neptunem* a *Plutonem*. Metaforycznie można rzec, że śpiew syren wprowadza słuchacza w mroczny świat Hadesu, co pozostaje w zgo-

³⁰ Ibidem, s. 65.

³¹ Por. wskazówka wykonawcza w partyturze: „This bar to be repeated until the sound is lost in the distance”.

dzie z wierzeniami starożytnych Greków. Jednak Matthews odcina się w utworze od asocjacji mitologicznych i astrologicznych, choć podtytuł sugeruje związek ze znaczeniem planety w horoskopie. Kompozytora zajmuje przede wszystkim perspektywa astronomiczna. Matthews pisze: „Punktem wyjścia był dla mnie wiatr słoneczny, mknący przez Układ Słoneczny szybciej niż Merkury”³². Artysta proponuje zatem symboliczną wędrówkę przez lokalny system planetarny. Na początku utworu pojawiają się szybkie przebiegi chromatyczne przypominające figuracje z trzeciego ogniwa *Planet*. Wkrótce następuje potężne *tutti* – „uderzenia komety” – przywodzące na myśl kulminacyjne fragmenty *Marsa* i *Saturna* oraz wcześniejszy utwór kompozytora – *Suns Dance* z 1985 r. W finale słyszalna jest przez moment wokaliza chóru żeńskiego, po czym dźwięki zanikają w oddali, podobnie jak w *Neptunie*. W *Plutonie* występują także motywy z *Wenus* i *Urana*. Utwór jest więc jakby syntezą idei muzycznych cyklu Holsta, choć kompozytor zaznacza, że jego zamiarem nie było stworzenie pastiszu. Język dźwiękowy *Plutona* bazuje na układach bitonalnych i kontrastach dynamicznych oraz fakturalnych. *Pluton* dedykowany został Imogen Holst. Prawykonanie utworu miało miejsce 11 maja 2000 r. w Manchesterze z udziałem *The Hallé Orchestra and Choir* pod dyktando Kenta Nagano³³.

Wyrazem fascynacji muzyką twórcy *Planet* jest utwór Edwina Roxburgha z 1982 r. pt. *Saturn* na orkiestrę i taśmę – cykl złożony z jedenastu ogniów obrazujących planetę Saturn wraz z jej pierścieniami oraz dziewięcioma księżycami, którym nadane zostały imiona postaci mitologicznych. Kompozytor wskazuje tu na trzy źródła inspiracji: fotografie powierzchni planety wykonane przez sondę *Voyager II*, ujmującego swoim pięknem *Saturna* z *Planet* i mity starogreckie. *Saturn* to zdaniem kompozytora, cykl drobnych poematów dźwiękowych napisany niejako w hołdzie Holstowi. Roxburgh przyznaje się do zapożyczenia w swoim cyklu podstawowej struktury harmoniczej z piątego ustępu *Planet* (akord nonowy bez prymy)³⁴. Kompozytor dokonuje także charakterystyki poszczególnych ogniów cyklu. Po pierwszym ustępie reprezentującym pierścienie Saturna pojawia się cykl wariacji, ilustrujących dźwiękowo księżyce planety wraz z odpowiadającymi im portretami psychologicznymi bohaterów mitologii greckiej. Satelity ułożone są zgodnie z porządkiem astronomicznym (w kolejności od Saturna): *Mimas*, *Enceladus*, *Tethys*, *Dione*, *Rhea*, *Titan*, *Lapetus*, *Phoebe*. Zastosowane tu środki wyrazu są dość schematyczne – np. *Rhea*, żona Saturna, ukazana jest tu jako groźna i surowa bogini poprzez eksponowanie instrumentów dętych w niskobrzmiącym rejestrze i akcentów rytmicznych w partii perkusji. Ostatnim ogniwnem cyklu jest tytułowy *Saturn*, w którym dostrzec można najwięcej analogii do *Saturna* Holsta, m.in. długo wytrzymywane wartości rytmiczne, kroki melodyczne i współbrzmienia oparte na trytonie, synkopy i motywy „tykania zegara” symbolizujące upływ czasu. Sposób kształtowania formy,

³² C. Matthews, *Pluto*, Hyperion Records Ltd SACDA67270, London 2001, s. 13.

³³ Ibidem, s. 12–13.

³⁴ E. Roxburgh, *Saturn*, NMC Recordings Ltd D119, London 2006.

faktury oraz struktur melodycznych w utworze Roxburgha jest pokrewny *La Marteau sans Maître* Bouleza. Cykl *Saturn* stanowi ciekawy przykład autonomicznej wypowiedzi artystycznej, choć w dużym stopniu nawiązującej do kompozycji Holsta i nią inspirowanej.

Pośród współczesnych kompozycji inspirowanych tematyką kosmosu wymienić można: *Symphonie „Die Harmonie der Welt”* Paula Hindemitha (1951), *Atlas eclipticalis* Johna Cage’a (1962), *Night of the Four Moons* (1969) czy *Macrocosmos I-II* (1973) George’a Crumba, *Constellations* Demisa Visvika (2003), *A Jupiter Fantasy* Yasuhide Ito (2004); na gruncie polskim np.: *Kosmogonię* Krzysztofa Pendereckiego (1970), *II Symfonię „Kopernikowską”* Henryka Mikołaja Góreckiego (1972), *Arbor cosmica* Andrzeja Panufnika (1984) czy *Sonatę 3 Planet* Jana Astriaba (1996). Ostatni z utworów jest ciekawym przykładem fascynacji krajobrazem Ziemi, Wenus i Marsa. Kompozytor umieszcza w partyturze swojej sonaty fortepianowej odpowiednie komentarze do każdej planety: „Ogromne wulkaniczne pasma równin (*Wenus*); szerokie kratery, doliny, bieguny utworzone z lodowców pokrytych stałym dwutlenkiem węgla (*Mars*); widziana z dystansu przestrzeni międzyplanetarnej odznacza się bezgraniczną urodą, tajemniczością i delikatnością (*Ziemia*)”³⁵. Jak pisze Astriab, *Sonata 3 Planet* została zainspirowana „wielką fascynacją Kosmosem – jego niewyobrażalną przestrzenią i pięknem, kryjącą jednak wciąż ogromną ilość tajemnic”, a także „kontemplacją brzmienia fortepianu – z jego «zasobami» sonorystycznymi, przestrzenią akustyczną, mobilnością dźwięku i ogromną siłą wewnętrznej ekspresji”³⁶. W utworze najważniejsze są zatem jakości sonorystyczne. Pomimo różnic w kształtowaniu języka dźwiękowego, wynikających z dystansu czasowego dzielącego *Planety* i *Sonatę 3 Planet*, oba utwory wykazują pokrewieństwa w zakresie doboru interwałów integrujących całość przebiegu. W *Sonacie* – podobnie jak w *Planetach* – szczególnie silnie zaznacza się rola trytonu i sekundy. Do wspólnych cech obu dzieł zaliczyć należy także środki techniki kompozytorskiej, takie jak *ostinato* harmoniczne, nuty pedałowate czy odcinki chorałowe. Janina Tatarska zwraca uwagę na symbolikę struktur zawartych w cyklu Astriaba³⁷:

- motywy ruchu – czas, trwanie, przemijanie;
- motywy chorałowe – tradycja, historia, kontemplacja;
- elementy struktur neotonalnych, pełniących funkcję archetypów, np. nuta pedałowa C symbolizująca porządek *universum*, klasyczny ład i porządek;
- wysoko brzmiący rejestr, motywy wznoszące się – irracjonalność, duchowość;

³⁵ J. Tatarska, „W poszukiwaniu duchowego wymiaru «Sonaty 3 Planet» Jana Astriaba”, w: *Polska kultura muzyczna w XX w.*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Poznaniu, Poznań 2001, s. 122.

³⁶ J. Astriab, „Wokół «Sonaty 3 Planet» Jana Astriaba – esej autorski”, w: *Homines: Ars et Scientia*, red. J. Astriab, A.M. Kempniński, H. Kostrzewska, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Poznań 2000, s. 87.

³⁷ J. Tatarska, „W poszukiwaniu...”, op. cit., s. 127.

- motywy trytonowe w niskobrzmiącym rejestrze o ciemnej barwie – realność, konflikt;
- motywy repetycyjne i ostinatowe – stałość, niezmiennność.

W utworze występują więc odniesienia fakturalne i materiałowe do środków wyrazu i ich retorycznego znaczenia w *Planetach* Holsta. Astriaba nie interesują wprawdzie związki poszczególnych planet z mitologią czy astrologią, jednak podobnie jak w *The Planets* konstytutywne stają się: przestrzeń, ruch i energia, wyrażające fizyczne i duchowe *ja* w ciągu obrazów dźwiękowych³⁸.

W 1976 roku Isao Tomita dokonał transkrypcji *The Planets* na instrumenty elektroniczne. Japończyk zasłynął wcześniej oryginalnymi opracowaniami komputerowymi utworów muzyki klasycznej (m.in. *Obrazków z wystawy* Musorgskiego). *Planety* w wersji Tomity nie są wierną kopią pierwowzoru. Dotyczy to zwłaszcza czterech ostatnich ustępów, np. w *Jowiszu* po środkowej, hymnicznej części następuje przejście do kody utworu, z pominięciem reprzyzy, *Uran* i *Neptun* ujęte są w jedno ogniwo, w którym następuje przenikanie się obu ustępów cyklu Holsta. Całość pomyślana została jako muzyczna podróż przez przestrzenie kosmiczne. Pomiedzy głównymi ścieżkami dźwiękowymi pojawiają się odgłosy wydawane przez startującą rakietę; słychać także dźwięki laserów, komputera pokładowego oraz spadających ze świstem meteorytów. Interesujący jest pomysł wprowadzenia odgłosów mechanizmu zegarowego w *Saturnie* oraz prezentacja na początku i na końcu cyklu melodii z centralnej części *Jowisza*. W zakończeniu cyklu melodii ta, grana przez pozytywkę, urywa się niespodziewanie, w przeciwieństwie do finału cyklu Holsta, w którym akordy ulegają stopniowemu wyciszeniu. Elektroniczna przeróbka *Planet* świadczy o pomysłowości i fantazji jej autora. Brzmienie syntezatorów, choć dalekie od możliwości kolorystycznych instrumentów orkiestry symfonicznej, nie jest sztuczne ani homogeniczne. Zgodnie z koncepcją Holsta – każdy powtarzający się odcinek kompozycji opracowany został w inny sposób. Najbardziej udany wydaje się *Merkury*, oddający zmienną osobowość bożka chwilami bardziej sugestywnie niż oryginał. Najsłabszym punktem wydaje się być *Uran*, gdyż Tomita opuścił wiele fragmentów tego ogniwa. *Planety* zostały przygotowane przez Tomitę także w formie filmu wideo nakręconego w 1993 roku. W kadrach pojawiają się tam fotografie dostarczone przez amerykańskie oraz radzieckie sondy kosmiczne (z misji Vikinga, Voyagera, Magellana), a także fragmenty filmów dokumentalnych NASA oraz efekty specjalne w postaci komputerowych animacji³⁹.

Planety pozostają więc żywe w świadomości kompozytorów współczesnych, choć bezpośrednich nawiązań do utworu jest niewiele. Jeśli jednak nie sama muzyka, to z pewnością uniwersalna tematyka *Planet* będzie inspirować kolejne pokolenia twórców zafascynowanych bezmiarem i pięknem wszechświata.

³⁸ Ibidem, s. 128.

³⁹ Por. <http://listen.to/tomita>

Recepcja „Planet”, funkcjonowanie dzieła w kulturze i świadomości odbiorców XX i XXI wieku

Imogen Holst w swojej monografii poświęconej ojcu przytacza opowiedzianą jej przez Ralpa Vaughana-Williamsa historię o oficerze marynarki, który spotkawszy w odludnym miejscu wybrzeża Yorkshire sprzedawcę wraz z jego żoną, zwrócił się do nich następująco: „Musicie być tutaj bardzo samotni”. Usłyszał odpowiedź: „Tak to prawda. Kontakt ze światem zawdzięczamy głównie naszemu radiu”. „A czego lubicie słuchać najbardziej?” – spytał. „Beethovena i Holsta”⁴⁰. Treść przytoczonej anegdoty świadczy o fenomenie popularności muzyki Gustava Holsta w Wielkiej Brytanii. Podkreślić jednak należy, że swą międzynarodową sławę kompozytor zawdzięcza właśnie *Planetom*. Oficjalne prawykonanie tego dzieła w całości, z udziałem London Symphony Orchestra pod dyktando Alberta Coatesa, miało miejsce 15 listopada 1920 roku w Queen’s Hall w Londynie. W latach 1921–1926 w samej Wielkiej Brytanii suita wykonana została siedemdziesięciopięciokrotnie. Liczne wykonania miały też miejsce w Europie kontynentalnej oraz w Stanach Zjednoczonych, gdzie utwór cieszył się ogromnym powodzeniem⁴¹. Odczucia wywołane w ówczesnych odbiorcach przez język dźwiękowy *Planet* są dziś trudne do wyobrażenia. Londyńska publiczność przyjęła utwór entuzjastycznie, jako częściowe przezwyciężenie niemieckiej hegemonii w muzyce brytyjskiej, choć zdania pośród angielskich krytyków były podzielone. Przeważały jednak opinie pozytywne (11 na 16 zamieszczonych w liczącej się brytyjskiej prasie muzycznej)⁴². Dwie wyjątkowo negatywne recenzje zamieściły: *Sackbut* oraz *Truth*. W pierwszej z nich ostrej krytyce poddany został pomysł umieszczenia chóru za sceną. „W *Neptunie* – pisze krytyk – zostaliśmy uszczęśliwieni stadem syren Debussy’ego, które, nawet gdy drzwi zamkną się za nimi ze słyszalnym trzaskiem, kontynuują wydobywanie bezbarwnych melizmatów przez dziurkę od klucza”⁴³. Dla porównania – Ernest Newman w *Sunday Times* z 21 listopada 1920 roku określił wokalny finał *Neptuna* jako „jeden z najbardziej śmiałych i efektownych fragmentów współcześnie pisanej muzyki”⁴⁴. Złośliwa recenzja w *The Truth* przedstawiała się następująco:

Mars ukazuje nam starego przyjaciela z Hagen wyposażonego w kilka bomb na 5/4 oraz gazy bojowe, *Venus* swoim łagodnym usposobieniem przynosi uspokojenie. *Merkury*, z musującą miksturą Strawińskiego i Mendelssohna, spieszy na ratunek cokolwiek zdeorientowanej publiczności. *Jupiter* «Cambrinus» zwinnie zgina się w akcie spożycia półkwartowego. Ale *Saturn* podejmuje przyjemny, Parsifalowski wątek uwiadu starczego, a kiedy *Uranus* zmęczony życiem wyższych sfer schodzi na ziemię, nucąc naszą znaną śpiewkę – «*tonight, tonight, we will have a night tonight, we will*», tremor astrologicznych emocji przenika całą publiczność⁴⁵.

⁴⁰ Cyt. za: R. Greene, *Holst...*, op. cit., s. 10.

⁴¹ Ibidem, s. 37.

⁴² Ibidem, s. 34–35.

⁴³ Ibidem, s. 36.

⁴⁴ Ibidem, s. 33.

⁴⁵ Ibidem, s. 36.

Pozostałe recenzje także, choć nie w tak kąśliwy sposób, skupiały się na analogiach stylistycznych dzieła Holsta do twórczości głównie współczesnych kompozytorów, w niewielkim stopniu uwzględniając astrologiczne przesłanki utworu. Podkreślano wpływy „starej szkoły” Elgara oraz „nowej szkoły niemieckiej” Straussa i Schönberga, a także Debussy’ego, Ravela i Strawińskiego. W opinii większości krytyków *Planety* zostały więc uznane za utwór neomodernistyczny. Nie zabrakło także opinii przesadnie pochlebnych. Newman określił prawykonanie utworu jako „najważniejsze z ostatnich wydarzeń w życiu koncertowym”, *Planety* nazwał „nowym rozdziałem historii muzyki”, Holsta zaś „jednym z najbardziej misternych i oryginalnych umysłów swoich czasów”, przedkładając rangę kompozytora wyżej od Strawińskiego⁴⁶. Komentator z *Queen* zwrócił uwagę na przejrzystość i zachowanie logicznego porządku w każdym z ustępów *Planet* pomimo licznych niejasności harmoniczných, w które obfituje partytura⁴⁷. Interesujące stanowisko przyjął Richard Capell z *Daily Mail*, który zaznaczył autonomiczność muzyki Holsta względem poetyckich tytułów ustępów dzieła, porównując cykl ze współczesną poezją angielską stroniącą od kwiecistego, retorycznego języka wierszy Johna Swinburne’a⁴⁸. Takie ujęcia opisowe utworu występowały rzadko. *Planety* traktowano zwykle jako suitę zestawioną z odmiennych stylistycznie ustępów, do czego z pewnością przyczyniły się wielokrotne wykonania fragmentów cyklu przed prapremierą całego dzieła, a także po niej. Dużo kontrowersji budził *Mars*, którego Bernard von Dieren nazwał „banalnym ogniwem”⁴⁹. *Wenus* w opinii wielu krytyków i melomanów uznana została za najslabszy fragment suitę, jakkolwiek Reginald Owen Morris uznał ją za „najpiękniejszą ze wszystkich *Planet*”⁵⁰. *Merkury* traktowany był jako efektowne ogniwo, pobudzające wyobraźnię słuchacza błyskotliwymi przebiegami dźwięków. *Jowisz* uznany został niemal jednogłośnie za najbardziej „angielskie” ogniwo cyklu. Do *Saturna* większość krytyków odnosiła się z podziwem, podkreślając głębokie piękno tej części. *Uran* faworyzowany był jako najlepiej zinstrumentowany ustęp, choć w wielu recenzjach pojawiały się zarzuty odnoszące się do braku oryginalności i naśladownictwa *scherza* symfonicznego Dukasa (*L'apprenti sorcier*). Wreszcie *Neptun* – najbardziej nowatorskie ogniwo cyklu i jego „zapierające dech w piersiach” zakończenie, które wielu słuchaczom utrwaliło się w pamięci najbardziej z całej suitę.

Do 1920 roku Holst zdobywał uznanie przede wszystkim jako pedagog. Po prawykonaniu *Planet* stał się bardziej znany jako kompozytor. Jednocześnie wiele jego utworów zyskało popularność, odsuwając w cień najśłynniejsze dzieło artysty (np. Francis Toye w swoim artykule dotyczącym poematu symfonicznego Holsta *Egdon Heath* wspomina o wspaniałości i geniuszu su-

⁴⁶ Ibidem, s. 33.

⁴⁷ Ibidem, s. 33–35.

⁴⁸ Ibidem, s. 35.

⁴⁹ Ibidem, s. 37.

⁵⁰ Ibidem, s. 39.

ity *Beni Mora*, pomijając *Planety*)⁵¹. Pierwszy obszerniejszy tekst poświęcony w całości *The Planets* ukazał się w 1949 roku, jako jeden z rozdziałów książki Bernarda Shore'a pt. *Sixteen Symphonies*⁵².

Gustav Holst był jednym z pierwszych europejskich kompozytorów, którzy utrwaliли swoje utwory w postaci nagrań płytowych. *Planety* zostały zarejestrowane dwukrotnie w latach 1922–1924 z London Symphony Orchestra pod batutą kompozytora. W latach 1945–1960 nagrań utworu z BBC Symphony Orchestra oraz Vienna State Opera Orchestra dokonał sir Adrian Boult. Zwiększająca się od lat siedemdziesiątych liczba nagrań oraz wykonań *Planet* z udziałem światowej sławy dyrygentów, m.in.: Haitinka, Steinberga, Bernsteina, Marrinera, Ozawy, Karajana, Previna, Mehty, dowodzi wzrostu zainteresowania cyklem Holsta pośród szerokiego grona odbiorców. Niektóre interpretacje reprezentują niezwykle ciekawe i oryginalne pomysły wykonawcze dotyczące zwłaszcza *Marsa*. Z najnowszych warto odnotowania jest nagranie Zubina Mehty z Los Angeles Philharmonic Orchestra, w którym zespół potraktowany został kameralnie, z wydobyciem solowych partii instrumentów, w innych wykonaniach zazwyczaj wtopionych w *tutti* (np. dialog trąbki i tuby tenorowej w *Marsie*). Interesujące jest też nagranie sir Simona Rattle'a, odtwarzające zapis nutowy utworu z niespotykaną precyzją i dbałością o szczegóły.

Rezonans *Planet* w kulturze XX wieku jest znaczący. Fragmenty utworu wykorzystywane są w sluchowiskach radiowych, programach telewizyjnych, muzyce filmowej i rozrywkowej, a także w pop-kulturze i różnego rodzaju widowiskach oraz pokazach multimedialnych. W Stanach Zjednoczonych już w 1938 roku *Planety* zostały użyte jako oprawa muzyczna sluchowiska radiowego *The War of the Worlds*, opartego na fabule powieści Herberta Georga Wellsa z 1898 roku pod tym samym tytułem. W wigilię Wszystkich Świętych 1938 roku reżyser Orson Welles nadał przez radio komunikaty o lądowaniu ogromnego statku kosmicznego, inwazji Marsjan na Ziemię oraz zniszczeniu przez nich Nowego Jorku. Słowom Wellesa towarzyszyły fragmenty pierwszego ustępu *The Planets*. Spośród około sześciu milionów słuchaczy, przynajmniej milion przyjęło tę audycję jako relację z rzeczywistych wydarzeń, powodując wielogodzinną blokadę linii telefonicznych i panikę w całym kraju⁵³.

Warto także wspomnieć o książce Jamesa Finney'a Boylana z 1988 roku zatytułowanej *The Planets*. Jest to psychologiczna powieść o tematyce fantastycznej, której akcja rozgrywa się wokół przeżyć dorastającej dziewczynki. Tytuły rozdziałów książki są tożsame z tytułami ustępów suity Holsta. Wyjątek stanowi podtytuł *Venus – the Bringer of Love*. Pisarz przyznaje, że *Planety* Holsta stanowiły dla niego inspirację do stworzenia swobodnych wariacji literackich⁵⁴.

⁵¹ Ibidem, s. 38.

⁵² Por. B. Shore, *Sixteen Symphonies*, Oxford University Press, London 1949.

⁵³ Por. W. Kopaliński, *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX w.*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 245.

⁵⁴ Por. J. F. Boylan, *The Planets*, Poseidon Press, New York 1991.

Szczególną popularnością cieszyły się i cieszą *Mars* oraz *Jowisz* – najbardziej efektowne ogniwa cyklu. Fragmenty *Marsa* posłużyły jako tło dźwiękowe wielu filmów o tematyce wojennej, reklam, przebojów muzyki rozrywkowej, a nawet gier komputerowych i telewizyjnych. Dostosowane do potrzeb elektroniki komputerowej fragmenty pierwszego ustępu *Planet* wykorzystane zostały w grach: *Commander Keen 5* (ID Software, 1990), *Outpost* (Sierra On-line, 1994), *Super Mario Bros 3* (NET, 1992), *Escape Velocity Nova* (Macintosh, 2002), w których ilustrują muzycznie sytuacje pełne napięcia (np. w *Super Mario Bros 3* muzyka towarzyszy zmaganiom tytułowego bohatera z piratami na okręcie). Przykładami cytatów z partytury *Marsa* mogą posłużyć ścieżki dźwiękowe z produkcji filmowych takich, jak: *Gladiator* (2002, muz. Hans Zimmer), *Star Wars* (1977, muz. John Williams), *X-Men United* (2003, muz. John Ottman), *Blues for a Red Planet* – piąty epizod serialu edukacyjnego Carla Sagana pt. *Cosmos*. W suicie Johna Williamsa zestawionej z fragmentów muzyki do filmu *Star Wars* końcowe akordy *Marsa* przytoczone zostały w identycznej tonacji oraz analogicznej fakturze. Obecne są tam także rytmiczne reminiscencje utworu Holsta. Motywy *Marsa* tworzą często w wymienionych filmach podkład do scen walki (np. w *Star Wars Episode IV: A New Hope* w scenie bitwy o Yavin, dźwięki *Marsa* towarzyszą też w filmie eksplozji *Gwiazdy Śmierci*). Podkład muzyczny bazujący na układach fakturalnych *Marsa* występuje w filmie dokumentalnym *Trinity and Beyond*, opowiadającym o amerykańskich projektach związanych z bronią nuklearną w okresie 1945–1963. W ostatnim czasie w środkach masowego przekazu (głównie w zasobach Internetu) odnaleźć można także reportaże dotyczące konfliktu zbrojnego trwającego w Iraku, którym towarzyszy muzyka *Marsa*.

W piosence *The Devil's Triangel* pochodzącej z albumu *In the Wake of Poseidon* zespołu King Crimson (1970) jako tło rytmiczne użyty został charakterystyczny ośminowy motyw *Marsa* na 5/4. W początkowych taktach piosenki zespołu Diamond Head pt. *Am I Evil?* (1980) pojawia się, również na tle ośminowego wzorca rytmicznego (powtarzanego w metrum parzystym ósemki i trioli szesnastkowej), inicjalny temat *Marsa* złożony z wstępującej kwinty czystej i opadającej sekundy małej. Fragmenty *Marsa* cytowane są także w piosence zespołu Symphony X pt. *Divine Wings of Tragedy* oraz w utworze *Dazed and Confused* zespołu Led Zeppelin (1969).

Uroczysty, taneczny charakter *Jowisza* wielokrotnie wykorzystywano w utworach muzyki rozrywkowej. Centralny temat *Jowisza* (*I vow to thee, my country*) stał się podstawą oficjalnego hymnu Pucharu Świata w Rugby w 2003 roku. W tym samym roku w grudniu japońska piosenkarka Ayaka Hirahara zadebiutowała płytą pt. *Jupiter*, gdzie tytułowa ścieżka dźwiękowa bazuje na temacie *Thaxted*. Nagranie to okazało się jednym z najlepiej sprzedających się singli w Japonii w 2004 roku. Na słynnym temacie z *Jowisza* opiera się także melodia piosenki zatytułowanej *Hammerheart* z albumu *Twilight of the Gods* szwedzkiego zespołu Bathory (1991). Członkowie grupy muzycznej Amici Forever zacytowali *andante maestoso* z *Jowisza* w specjalnym wydaniu swojej pierwszej płyty pt. *The Opera Band* (2004). Tanecz-

ne fragmenty ustępu wykorzystał też Frank Zappa w piosence *Ritual Dance of the Young Pumpkin* (1992). W Wielkiej Brytanii centralny temat *Jowisza* jest często wykorzystywany jako hymn weselny (prezentowany był m.in. na uroczystościach ślubnych księżnej Diany w 1981 roku). Teksty podkładane pod muzykę melodii Holsta bywają rozmaite i nie zawsze pasują do jej hymnicznego nastroju. W muzyce filmowej dźwięki *Jowisza* słysząc przez chwilę w jednym z odcinków animowanego serialu komediowego *The Simpsons* zatytułowanym *Scuse Me While I Miss the Sky* (2003).

Osnowa dźwiękowa serialu BBC *The Quatermass Experiment* z 1953 roku o tematyce fantastycznej została zaczerpnięta z wyimków *Marsa* i *Jowisza*. Także inne ogniwa *Planet* posłużyły jako fragmenty filmowych ścieżek dźwiękowych. W jednej ze scen animowanego filmu dla dzieci *Wallace & Gromit: The Curse of the Were-Rabbit* (2005), z płyty winylowej odtwarzana jest *Wenus*. John Williams do ścieżki dźwiękowej z filmu *Close Encounters of The Third Kind* (1977) wprowadził wokalizę w układzie harmonicznym bardzo zbliżonym do *Neptuna*. W muzyce z filmu *The Right Stuff* z 1983 roku, którego fabuła opowiada o początkach podboju kosmosu przez USA – historii statku kosmicznego *Merkury 7*, przełamaniu bariery prędkości dźwięku oraz zasadach, według których dokonywano selekcji kandydatów na astronautów, kompozytor Bill Conti zacytował fragmenty *Marsa*, *Jowisza*, *Saturna* oraz *Neptuna*.

Interesującym przykładem filmowej adaptacji *Planet* jest film zrealizowany przez BBC w reżyserii Johna Isteda (1982). Po prezentacji danej planety (obiektu astronomicznego), pojawiają się związane z nią obrazy zilustrowane ogniwami z *Planet*. W *Marsie* na tle płomieni widoczne są sceny i zdjęcia z okresu II wojny światowej, samoloty wojskowe, czołgi, defilada wojsk radzieckich, wystrzeliwane pociski, uciekający cywile, obóz jeniecki, wybuch bomby atomowej, ludzkie czaszki; w *Wenus* – obrazy rolników i rybaków z różnych regionów świata (ludzie zbierający ryż, trzcinę cukrową, pszenicę, herbatę, poławiacze ryb plemion afrykańskich). W *Merkurym* przedstawione zostały satelity, sondy kosmiczne, obserwatoria astronomiczne, przyrządy do obserwacji nieba. *Jowisz* to w filmie pokaz karnawału w Wenecji i Rio de Janeiro oraz tańców ludowych (japońskich, chińskich, hinduskich, rosyjskich), baletu klasycznego, dyskoteki, defilad wojskowych. W *Saturnie* ukazane zostały sceny z domu spokojnej starości – gra w golfa, kręgle, przyjęcie przy dźwiękach z płyt gramofonowych, szpital, karetka pogotowia. *Uran* prezentuje rytualne, magiczne tańce z Indii i z Dalekiego Wschodu wykonywane w maskach egzotycznych. W *Neptunie* przewijają się w zwolnionym tempie zamazane, niewyraźne obrazy z poprzednich części filmu. Na koniec pojawiają się komputerowe animacje powierzchni *Marsa* i *Wenus* oraz wszystkie planety Układu Słonecznego. Zmiany obrazów w filmie pokrywają się z architektoniką poszczególnych ustępów cyklu. Ciekawym i udanym pomysłem reżysera okazało się zestawienie europejskiego toposu *Planet* z wpływami innych kręgów kulturowych, a także *Marsa* przedstawiającego straszliwe skutki postępu technicznego oraz *Wenus*, ukazującej życie człowieka w zgodzie z naturą. Projekt Isteda uświetnia zna-

komita oprawa muzyczna stworzona przez BBC Symphony Orchestra and Chorus pod dyрекcją Andrew Davisa⁵⁵.

Przytoczone przykłady wykorzystania *Planet* w muzyce filmowej oraz rozrywkowej świadczą o popularności i żywotności cyklu Holsta. Niestety, w wielu przypadkach modyfikacje poszczególnych ustępów cyklu podyktowane koniecznością adaptacji utworu do potrzeb komercyjnych, powodują obniżenie jakości dzieła. Np. przeróbka tematu z *Jowisza* we wspomnianej piosence *Hammerheart* pozbawia pierwotny piękna i wzniosłości, dowodząc kompletnego braku zrozumienia intencji Holsta. Charakterystyczne dla funkcjonowania *Planet* w świadomości odbiorcy XX wieku jest pojmowanie dzieła w wymiarze astronomicznym, często z pominięciem jakże istotnej w utworze płaszczyzny odniesień astrologicznych. Jest to zresztą zjawisko naturalne w dobie ogromnego postępu nauk kosmologicznych. W czasach Holsta świadomość procesów zachodzących we wszechświecie w porównaniu z dzisiejszym stanem wiedzy na ten temat była niewielka. 8 stycznia 2006 roku, w rocznicę urodzin Jana Heweliusa w Polskiej Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku (dyrygował Michał Nestorowicz) miało miejsce wykonanie *Planet* połączone z multimedialną prezentacją Układu Słonecznego. W antraktach dzieła Dorota Miśkiewicz oraz Grzegorz Turnau odtwarzali specjalnie skomponowane na tę okazję utwory do tekstów Michała Rusinka, Grzegorza Turnaua oraz Zbigniewa Herberta (muz. Grzegorz Turnau)⁵⁶. Podobnych wydarzeń artystycznych, łączących w sobie elementy „kosmicznej” muzyki Holsta i projekcji świetlnych, odbywa się w Europie i na świecie coraz więcej⁵⁷. 28 czerwca 2001 roku na ruinach świątyni Zeusa w Atenach miało miejsce efektowne widowisko muzyczne. Grecki kompozytor muzyki filmowej i elektronicznej – Vangelis (właśc. Evangelos Papathanassiou) zaprezentował wykonanie swojego dzieła wokally-instrumentalnego pt. *Mythodea*, inspirowanego wątkami mitologicznymi oraz podbojem kosmosu. W monumentalnym koncercie wystąpili The London Metropolitan Orchestra, The National Opera of Greece Choir, 20 perkusistów oraz solistki pod kierownictwem autora muzyki, który dyrygował i obsługiwał urządzenia elektroniczne. W *Mythodei* Vangelis nawiązuje do motywów *Marsa* oraz *Neptuna*. Po krótkiej introdukcji pojawia się pierwszy ustęp oparty na ostinatowej formule rytmicznej, w którym występuje też motyw wznoszącej się kwinty i opadającej sekundy małej. W finale czwartego, najdłuższego ustępu charakterystyczne są akordy chóru, powtarzane *diminuendo*, zapożyczone z ostatniego taktu *Neptuna*. Dzieło Vangelisa zostało wybrane przez Amerykańską Agencję Lotów Kosmicznych (NASA) jako muzyka towarzysząca misji na Marsa w 2001 roku⁵⁸.

⁵⁵ Por. A. Szybowska, „Muzyka i mit. Topos planet na przykładzie suity symfonicznej *Planety* Gustava Holsta”, *Anthropos* 2005, nr 4–5.

⁵⁶ Por. Polska Filharmonia Bałtycka, *Program koncertu*, Gdańsk, 8 I 2006.

⁵⁷ Np. 29 VIII 2005 roku w Warszawie odbył się koncert połączony z widowiskiem multimedialnym, zorganizowany z okazji obchodów dwudziestopięciolecia powstania Solidarności. W programie znalazł się m.in. *Mars* w wykonaniu Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyрекcją Łukasza Borowicza.

⁵⁸ Por. <http://www.sonyclassical.com/music/89191/>

Przytoczone przykłady obrazują charakterystyczne dla dzisiejszych czasów zjawisko interdyscyplinarności, przenikania się dziedzin pozornie tak odległych od siebie – astronomii i muzyki. Jest rzeczą znaną, że *Planety* Gustava Holsta osiągają coraz większą popularność, która idzie w parze ze wzrostem zainteresowania ludzkości wszechświatem, jego historią i ewolucją. W przypadku dzieła Holsta nacisk na aspekt astronomiczny nie jest zgodny z intencjami kompozytora. Jest natomiast doskonałym przykładem wpływu okoliczności na interpretant, o którym mówi Michael Riffaterre, przykładem tego, jak „to «już powiedziane» staje się elementem czegoś nowego i przybierać może rozmaite postacie”⁵⁹. Trudno więc nie zgodzić się ze słowami Hansa Georga Gadamera: „Dzieła sztuki nie można tak po prostu odizolować od «przygodności» warunków dostępu do niego, w jakich się ono ukazuje. Ono samo należy do świata, któremu się prezentuje”⁶⁰.

Intertextual Dimensions of „The Planets” by Gustav Holst

Author presents and analyses reception of Holst's masterpiece *The Planets*, and references to this work in the output of modern composers and in mass media. Author's analysis is based on some of its intertextual aspects. The intertextual method of analysis in literature was initiated by Julia Kristeva. Kristeva assumes that every text is in dialogue with other texts. The intertextual method may also be used for demonstration and explanation of connections between one kind of art (e.g. musical art) and other disciplines – literature, plastic arts, philosophy, and between various works of the same art. When Gustav Holst worked on the score of *The Planets* (1914–1917) he was inspired by astrology and mythology and he studied Alan Leo's book *What is Horoscope and How is it cast?* Composer was also interested in mysticism and the mystical philosophy of *Dharma*. Richard Greene called *The Planets* “a psychological journey” from the physical (*Mars, the Bringer of War*) to the mystical states (*Neptune, the Mystic*). Each of seven movements of this large vocal-orchestral suite is based on a psychological program and is a portrait of one particular aspect of human personality. Leo's descriptions of human psyche and temperament correspond to cultural imaginations, mythological associations of the planets and planetary influence on character. Intertextual analysis of *The Planets* provides evidence of generality of Holst's composition in the context of metaphorical reflections on the universe inherent in the tradition of science, art and philosophy throughout the ages.

⁵⁹ Por. M. Riffaterre, „Sémiotique...”, op. cit.

⁶⁰ H.G. Gadamer, cyt. za: M. Niechwiej, *Historia filozofii w sentencjach*, Bis, Warszawa 2003, s. 348.

Artykuł ten jest oparty na fragmentach mojej pracy magisterskiej pt. „*Planety*” G. Holsta na orbitach intertekstualności, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Nowika.