

HUMOR W MUZYCE - SZKIC DO OBRAZU

„Gdyby ludzie jaskiniowi nie umieli się śmiać,
historia świata potoczyłaby się całkiem
inaczej” (Oscar Wilde)¹

Jeżeli muzyka ma wyrażać uczucia, wzruszenia i wszelkie emocjonalne reakcje człowieka na rzeczywistość – czyni to od zarania swoich dziejów także w krzywym zwierciadle, na opak, z domieszką satyry, ironii czy w klimacie żartu. Skoro do tej pory trwa dyskusja, na ile muzyka „znaczy” i odzwierciedla symbolicznie, tym trudniej określić, na ile śmieszy w sposób wyrazisty, choć co do tego nie mamy wątpliwości, słuchając niektórych partii koncertów fortepianowych i parodii „Żartu muzycznego – Dorfmusikanten-Sextett” Wolfganga Amadeusza Mozarta², isticie muzycznego humoru zakotwiczonego w rag-time w Koncercie na dwa fortepiany Francisa Poulenca czy cz.I „Symfonii w trzech częściach” Igora Strawińskiego.

Dla uczczenia Jubileuszu Profesora Jerzego Bauera przyszło mi zbadać tę kwestię, co czynię zarówno niezmiernie zaszczycona i z nieskrywaną przyjemnością, jak też z obawą, jako że od czasu teorii Zofii Lissy kwestia ta nie pojawiła się w polskim piśmiennictwie, acz przecież niejednokrotnie się śmiejemy, by pozostać w tym wypadku jedynie w kręgu utworów pozbawionych tekstu. Stąd więc propozycja podejścia do tego problemu od strony refleksji estetycznych i filologicznych, które poprzedzą tropienie objawów humoru w konkretnych sklasyfikowanych ponownie upostaciowaniach muzycznych, bez pretendowania jednakże do wyczerpania zagadnienia, jak i do uogólniających stwierdzeń czy aksjomatów.

Prolegomena.

Na początku jedynie garść przypomnień – o komedii greckiej w jej okresie klasycznym, opisaną w Poetyce Arystotelesa, wywiedzionej z „pieśni komosu” i śpiewanej podczas uroczystości dionizyjskich, o farsie ludowej i parodiach mitologicznych, kontynuowanych w średniowieczu i mających związek z rozwojem miast, zwłaszcza od XIII w.,³ dających początek formom literackim, które już w V w. p.n.e. u sycylijskiego poety Epicharma układały się w burleskę⁴, o słynnym Arystofaniesie („Osy” 422 pne, „Ptaki” 414 pne i „Żaby” 405 pne), o średniowiecznych misteriach, komedii dell’arte i „Wielkim Testamencie” Francois Villona⁵, mistrzu „śmiechu przez łzy” (T.Boy-Żeleński), o delikatnej karykaturze w słynnej farsie mieszczańskiej Adama de la Halle „Jeu de Robin et Marion”⁶ i rzeźbie „uśmiechniętego anioła” z katedry w Reims, prekursorze błazenad Rabelais’ego⁷ i estetyzującej sielskości Jana Jakuba Rousseau oraz o naukowym opisanu zabawy starszej od

¹ Mądrość świata. Złota księga aforyzmów, wybór A.Różanek, Wrocław 2000, s.23.

² W.Gleode, Ein musikalischer Spass – ernst genommen: Ueber spekulative Tendenzen bei Mozart, w: Mitteilungen der Internationalen Stiftung, „Mozarteum” XXXV 1-4, Juli 1987, s.56-62; J.-L. Lister, Humor as a concept in music. A Theoretical Study of Expression in Music, the Concept of Humor and Humor in Music with an Analytical Example W.A.Mozart’s „Ein Musikalischer Spass”. Publikationen des Instituts für Musikanalitik Wien – New York, 1994.

³ J.Kowalski, Francja średniowieczna, w: Dzieje kultury francuskiej, Warszawa 2005, s.19-228 (145).

⁴ S.Stabryła, Komedie grecka; S.Srebrny, Komedia attycka w V wieku, w: S.Srebrny, teatr grecki i polski, Warszawa 1984.

⁵ J.Heistein, Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych. Ossolineum 1997, s.40-42.

⁶ J.Kowalski, op.cit., s.148.

kultury w tekście Johana Huizingi⁸, według którego i tragedia i komedia mają ludyczne pochodzenie. U podłoża komizmu i humoru leżą zabawy imitacyjne i motywacja hedonistyczna⁹.

Punktem zwrotnym w historii pojmowania śmiechu była właśnie epoka Rabelais'ego, Cervantesa i Szekspira, kiedy to uległ zmianie światopogląd renesansowy – uniwersalny, z takim samym podejściem do śmiechu, jak i powagi, będący kontynuacją średniowiecznego ujmowania śmiechu w ramach kultury ludowej, nieoficjalnej, świątecznej i przez to radykalnej, o funkcji obronnej. W tej plebejskiej, parodystycznej kulturze śmiechu przenikają się sfery sacrum i profanum; odwróceniu lub degradacji ulega hierarchia społeczna, nie ostają się nawet treści religijne i obrzędy rycerskie czy liturgiczne, a typowymi postaciami stojącymi na pograniczu życia i sztuki były figury błaznów (np. błazenada studentów z „Lalki”) czy charakterystycznej w polskiej literaturze postaci mądrego błazna¹⁰, co nam się natychmiast kojarzy ze słynnym Stańczykiem¹¹, a Francuzom – z Brusquetem, błaznem króla Henryka II i z Trybuletem, błaznem króla Franciszka I, muzykom polskim głównie zaś z „Błaznem Tantristem”.

W XVII wieku natomiast śmiech został odniesiony do konkretnych zjawisk życia społecznego, a zakres tych zjawisk znacznie zawężono (porządek negatywny, ludzkie przywary, życie prywatne i „nizin społecznych”, rozrywka lub kara dla występku)¹².

Wytyczenie granic i omówienie komedii w sensie klasycystycznym, estetyzującym i dworskim spotykamy u Nicolasa Boileau Despreaux, autora „Sztuki poetyckiej” stworzonej za panowania Króla-Słońce (1674), które to dzieło stało się synonimem l'art. pleine de grace Racine'a i Moliere'a i La Fontaine'a¹³.

Polska komedia rozpoczyna się więc od końca XVI wieku, by nie wspomnieć o średniowiecznych miraklach i jasełkach i o późniejszej literaturze sowizdrzałskiej¹⁴. Z autorów polskiego śmiechu wskazać należy na Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Franciszka Bohomolca i Franciszka Zabłockiego aż po wspaniałą postać Aleksandra Fredry. Skonstruowany właśnie na bazie romantycznej ironii „Fantazy” Juliusza Słowackiego, pozytywistyczna komedia obyczajowa Michała Bałuckiego, Jana Augusta Kisielewskiego czy Adolfa Nowaczyńskiego reprezentują odmiany polskiego humoru, od tych czasów zaangażowanego społecznie.¹⁵

2.1. Podziały zjawiska komizmu

Pierwsze rodzime roztrząsanie obu rodzajów komizmu (sytuacyjnego i językowego) dał Łukasz Górnicki w „Dworzaniu polskim” (1566), a obszerną rozprawę przedstawił znakomity naukowiec polski Jan Stanisław Bystron (Komizm, 1939, wyd.2. 1962).

Wiadome jest rozróżnienie różnych rodzajów humoru – by wspomnieć o hipokryzji zdemaskowanej u Moliera, Mikołaja Gogola i skojarzonej z satyrą u Gabrieli Zapolskiej¹⁶, o

⁷ M.Bachtin, *Tworczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A.Goreniowie, Kraków 1975.

⁸ Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985.

⁹ B. Sułkowski, Zabawa, w: *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłosowska, Wrocław 1991, s. 219-236.

¹⁰ D.Nosowska, *Słownik motywów literackich*, Bielsko-Biała 2004, s.37-40.

¹¹ Pierwowzór p.: S.Grzeszczuk, *Opowieść o karierze błazna – „Ezop” Biernata z Lublina*, w: *Arcydziela literatury polskiej II. Interpretacje*, red.S.Grzeszczuk i A.Niewolak-Krzywda, Rzeszów 1988, s.5-28.

¹² M.Bachtin, op.cit., s.55-57.

¹³ Dzieje.....!!

¹⁴ S.Grzeszczuk, Między realizmem a groteską – „Staropolska humorystyka plebejska”, w: Arcydzieła literatury polskiej III. Interpretacje, red.S.Grzeszczuk i A.Niewolak-Krzywda, Rzeszów 1990, s.25-48.

¹⁵ J.Krzyżanowski, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984, s.139-155.

¹⁶ T. Weiss, *Mieszczanństwo przed sądem – „Moralność Pani Dulskiej”*, Gabrieli Zapolskiej, w: *Arcydziela literatury polskiej I. Interpretacje*, red. S. Grzeszczuk i A. Niewolak-Krzywdą, Rzeszów 1987, s. 162-177.

ironii romantycznej, skojarzonej muzycznie z „Karnawalem Roberta Schumanna, o satyrze uosabianej przez Mikołaja Reja z jednej strony i Denisa Diderota – z drugiej („Kubuś Fatalista”) czy o zorientowanym społecznie humorze abstrakcyjnym u Sławomira Mrożka, Henryka Sawki i Andrzeja Mleczko.

Funkcję śmiechu w kulturze określił w sposób podstawowy m.in. Ch. Royer: „Le rire est un double jugement d’affirmation et de negation simultanees et portant sur le meme objet” („Śmiech jest podwójnym osądem afirmacji i negacji odnoszącym się do tego samego przedmiotu”) ¹⁷. Idealistyczne pojmowanie śmiechu reprezentuje Alain (Emil Auguste Chantier): „Il y a dans le sourire quelque chose de voulu et de soutenu, une force mesuree et une mort de l’apparence pour toujours; aussi l’eclair de l’esprit est-il d’un instant” („Jest w uśmiechu coś zamierzonego i wzniosłego, jakaś miarowa siła i śmierć pozoru na zawsze, także przeblysł umysłu”) ¹⁸.

Wspomnieć tu trzeba plastyczne przedstawianie kpiny, żartu i rubasznego humoru poprzez greckie maski komiczne, w obrazach Petera Bruegela, Jeana Antione Watteau, Michelangelo M.da Caravaggio („Bachus”).

Związany z przemianami obyczajowymi wieku podział gatunków literackich przedstawił w 1892 r. Thomas Hobbes – trzy odmiany poezji wywodzące się z trzech sfer społecznych: poezja heroiczna (epika i tragedia) skojarzona ze sferą dworską, szydercza (satyra i komedia) odnosząca się do kręgów miejskich i poezja sielankowa zakorzeniona na wsi ¹⁹, co stanowiło kontynuację estetyki klasycznej. Ówczesnie komedia dotyczyła klasy średniej, a farsa i satyra – pospólstwa.

Źródłem komizmu jest nieoczekiwany kontrast cech, kontrast chwilowy i przemijający, a zjawisko komiczne posiada zawsze jakieś jakości ujemne, jak twierdzi Julian Krzyżanowski, który dzieli komizm na postawy proste, spontaniczne (jowialność i satyryczność) i złożone, wyrozumowane (humor, ironia) ²⁰.

O śmiechu wypowiadał się nawet Leszek Kołakowski, który uzależnia poczucie humoru od narzuconego sobie dystansu ironicznego i dyscypliny emocji, podkreśla funkcję psychologiczną i filozoficzną śmiechu. Rozróżnia on śmiech dobrotliwy (filmy z Flipem i Flapem) i sadystyczny. Przytacza filozof definicję Artura Schopenhauera – „śmiech jest reakcją wywołaną przez niezgodność między jakimś abstrakcyjnym pojęciem a konkretnymi obiektami, co pod to pojęcie podpadają, ale są bardzo od siebie różne” ²¹. Zaś według koncepcji A.Jollesa dowcip jest jedną z jednostek prymarnych (obok m.in. baśni, sagi, przysłówia), składających się na każdy gatunek, będący formą złożoną ²².

Przytoczyć tu należy sławną rozprawę Henri Bergsona ²³, Sigismunda Freuda oraz teorię Bogdana Dziemidoka ²⁴, który dokonał podziału komizmu na: prosty (farsowo-wodewilowy, jednorodny uczuciowo, pozbawiony elementów wartościowania i refleksji) i złożony, składający się z komizmu humorystycznego (momenty aprobaty przeważają nad momentami negacji, z elementami kontemplacyjno-filozoficznymi) i niehumorystycznego (dezaprobującego), złożonego z komizmu satyrycznego (aktywnie zwalczający zło z punktu

¹⁷ w: Ch.Lalo, *Esthetique du Rire*, Paris 1949.

¹⁸ *Systeme des Beaux-Arts*, ed.3., Paris 1926.

¹⁹ W: R.Wellek i A.Warren, *Teoria literatury*, przekład pod red. M.Żurowskiego, Warszawa 1962, III wyd., rozdz.XVII.

²⁰ *Nauka o literaturze*, Ossolineum 1984, wyd.III, s.200-208.

²¹ *Mini-wykłady o maxi-sprawach. O śmiechu*. Seria druga, Kraków 1999, za: Świat na opak – krzywe zwierciadło rzeczywistości. Śródziemnomorskie korzenie. Podręcznik do języka polskiego – klasa I. Kształcenie kulturowo-literackie oraz kształcenie językowe, red.E.Gibiec, Goleśzów 2002, s.111.

²² R.Wellek, A.Warren, op.cit., s.322.

²³ *Śmiech, Esej o komizmie*, przeł.S.Cichowicz, Kraków 1977.

²⁴ *O komizmie*, Warszawa 1957.

widzenia określonych ideałów) i niesatyrycznego (agresywny, zjadliwy, niezaangażowany społecznie, zmuszający odbiorcę do refleksji).

Dla humoru typowe jest traktowanie niedorzeczności świata i wad ludzkich jako czegoś, z czym z konieczności trzeba się zgodzić i traktować wyrozumiale, a owej wyrozumiałości brak jest w postawie satyrycznej. Ogólnie autor widzi trzy postawy humorystyczne: humorystyczną, satyryczną i kpiąco-ironiczną (za Kazimierzem Wyką – drwiącą).

W 1877 r. George Meredith w swoim „Szkicu o komedii i użytku ducha komicznego” dokonał podziału zjawiska komizmu literackiego na trzy gatunki – satyry, ironii i humoru; największy udział refleksji występuje w ironii, której mistrzami byli w polskiej literaturze obok Ignacego Krasickiego i Juliusza Słowackiego Stefan Żeromski i Władysław Berent²⁵.

Władysław Chłopicki²⁶ w swojej zwartej pracy dokonał kodyfikacji wszelkich badań europejskich i amerykańskich na temat humoru, który w naszym dzisiejszym znaczeniu pojawił się dopiero u Freuda²⁷. Od Platona i Arystotelesa poczynawszy, bliższe opisanie humoru datuje się dopiero, jak już zostało zaznaczone, w wieku XVII – poprzez rozprawę Thomasa Hobbesa, autora do dziś ważnej teorii śmiechu oraz myśli Kartezjusza. Kwestie te wyjaśniał Kant i Schopenhauer, który wyodrębnił śmieszne zjawiska - dowcip i głupotę.

Henri Bergson w cytowanym dziele określił warunki powstania tego zjawiska – właściwość przynależna jedynie człowiekowi, właściwość rodzaju intelektualnego i, co najważniejsze, społecznego. Przypomnieć trzeba jednakże podział sławnego filozofa na komizm stabilizujący etykiety i konwencje (czas klasycyzmu) obok komizmu demaskatorskiego, dewaluującego (okres romantyczny).

Fizjologiczne podejście do humoru reprezentował Karol Darwin, Herbert Spencer i autor kolejnej ważnej teorii humoru – Zygmunt Freud, który wyróżnił trzy rodzaje sytuacji komicznych – zanurzony w naszej nieświadomości dowcip (niewinny i tendencyjny) oraz istniejące poza nieświadomością: komiczność i humor. Owo psychoanalityczne rozumienie istoty dowcipu, komizmu i humoru polega na koncepcji uzyskiwania rozkoszy z aktywności psychicznej i tęsknoty za utraconym dzieciństwem.

Wskazane przez słynnego naukowca technik dowcipu (m.in. absurd, aluzja, deformacja, elipsa, niespodzianka, odwrócenie kolejności, podwójne znaczenie, reduplikacja, rym, rytm, wyliczenie), komizmu (automatyzm, kondensacja, naśladowanie, parodia, trawestacja) i humoru (porównanie, przedstawienie tej samej treści, przesunięcie) posłużą nam w momencie odkrywania tych zjawisk w materii muzycznej, co dotyczy zabiegów warsztatowych neoklasycyzmu europejskiego (np. parodyzm opisany przez Marię Piotrowską²⁸ jako jeden z głównych wyznaczników tej orientacji, wywiedziony, za Leo Schradem, ze średniowiecznej i renesansowej techniki parodii²⁹), a w naszej muzyce skojarzyć się może np. z początkiem znanej Sonatiny Tadeusza Szeligowskiego czy Sonatiny z rag-time’em Aleksandra Tansmana.

Spośród wielu podziałów komizmu przytoczyć w tym miejscu można najbardziej czytelny, oparty na obecnie najczęściej uznawanej przez psychologię teorii niespójności autorstwa Johna Morrealla (1983): niespójność w rzeczach i prezentacji (forma)³⁰.

Charles Lalo³¹ odróżnia humor typu esprit obok rodzaju komicznego i humorystycznego; ten pierwszy jest rezultatem działania inteligencji.

²⁵ J. Krzyżanowski, op.cit., s.154.

²⁶ O humorze poważnie, Polska Akademia Nauk, Oddział w Krakowie. Nauka dla wszystkich nr 473, Kraków 1995.

²⁷ Dowcip i jego stosunek do nieświadomości, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.

²⁸ Neoklasycyzm w muzyce XX wieku, Warszawa 1982.

²⁹ Stravinsky, die Synthese einer Epoche, „Melos” 1971, nr 5, s.173-176.

³⁰ W. Chłopicki, op.cit., s.54-56.

³¹ Esthetique de rire, Paris 1949.

Przedstawione powyżej formy komizmu wyrażane są środkami komicznymi: ironia, dowcip, żart, karykatura, parodia, aluzja³², groteska³³ czy trawestacja.

Podstawą klasyfikacji groteski³⁴ jest jednocześnie występowanie śmieszności i grozy, czynników przerażających i komicznych zarazem, prymarnym zabiegiem – deformacja, a kluczowym pojęciem – absurd. Środkami często stosowanymi jest antropomorfizacja (straszne zwierzęta – ropuchy, pająki, itp.), świat roślinny (gęste sploty), motywy śmierci, manekinów, marionetek czy automatów, szaleństwa i obłądu, a element groteski ma ten demoniczny świat okiełznać. Stąd recepcja groteski ma dwojaki charakter – emocjonalny, katartyczny czy terapeutyczny oraz intelektualny, polegający na rozszyfrowaniu znaczeń i kodów. Myślimy tu o twórczości Witkacego, Dalego z Boschem i Goyą w tle i o scenicznej twórczości Francisa Poulenca („Les mammelles de Tiresias” wg Guillaume Apollinaire’a), ze wczesną miniaturą Maurice’a Ravela w tle – „Serenada groteskowa” na fortepian (1893).

O pastiszu jako o ludycznej formie stylizacji mówi Stanisław Balbus³⁵, traktując go jako sztukę zabawy w komunikację niż rzeczywistą przedmiotową komunikację, a za jego cechę immanentną Michał Głowiński uznaje dystans wobec stylu historycznego w przeciwieństwie do stylizacji³⁶. Stylizacja parodystyczna jest według Stanisława Balbusa polemiczna (na podstawie „Trans-Atlantyku” Witolda Gombrowicza z 1953 r.)³⁷, co nam się najmocniej kojarzy z procedurami Igora Strawińskiego czy Dymitra Szostakowicza w „Nosie” i cz.I XV Symfonii z cytataми Gioacchina Rossiniego³⁸.

2.2. Ironia

Kolejna niezwykle istotny, także dla muzyki, problem to ironia, i to w jej wydaniu romantycznym³⁹. Podjęto tę kwestię w zbiorowej publikacji pod tytułem „Ironia” w red.M.Głowińskiego⁴⁰.

Ironia, czyli przedstawienie przez przeciwieństwo (Freud), jest niewątpliwie aktem komunikacyjnym⁴¹, aktem elitarnym⁴², trzecia zaś jej odmiana, romantyczna (po sokratycznej i retorycznej) uzewnętrznia się w poemacie dygresyjnym (J.Słowacki lub „Pani Bovary”), a znajdując się na antypodach oficjalności (s.11) i przynależąc do dziedziny mówienia ryzykownego, stanowi kwintesencję dialektyki artystycznej oraz podłoże refleksji filozoficznej⁴³. Wprowadzona została do kultury przez Sokratesa, wówczas oznaczała udawanie głupoty.

³² K.Górski, Rozważania teoretyczne. Literatura, muzyka, teatr. Lublin 1984, s.175-200, tam też omówienia zabiegów trawestacji, parafrazy, peryfrazy, cytatu, satyry literackiej, różnych typów reminiscencji i plagiatu; por.aluzję do Preludium A-dur F.Chopina w Mazurku F.Poulenca.

³³ S.Grzeszczuk, „Wyprawa plebańska”. Arcydzieło staropolskiej groteski literackiej, w: Arcydzieła literatury..., op.cit., s.56-76.

³⁴ A.Janus-Sitarz, Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka, Kraków 1997.

³⁵ Między stylami, Kraków 1996, wyd.II, s.54-57.

³⁶ O stylizacji, w: Style odbioru, Kraków 1977, s.182-183.

³⁷ S.Balbus, op.cit., s.387-398.

³⁸ E.W.Murphy, A Programme for the First Movement of Shostakovich’ s Fifteenth Symphony. A Debate about four Musical Styles, „Music Review” LII/1, Feb.1992, s.47-62.

³⁹ W.Szturc, Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka. Warszawa 1992; M.Żmigrodzka, Etos ironii romantycznej – po polsku, w: Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane prof.Stefanowi Żółkiewskiemu, red.A.Brodzka, M.Hopfinger, J.Lalewicz, Wrocław 1986.

⁴⁰ Ironia, red.M.Głowiński, Słowo/obraz, terytoria Gdańsk 2002.

⁴¹ M.Głowiński, Ironia jako akt komunikacyjny, w: Ironia, red.M.Głowiński..., op.cit., s.5-16.

⁴² L.Hutcheon, Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym, przeł.K.Górska, w: Ironia..., op.cit., s.165-190.

⁴³ B.Allemand, O ironii jako o kategorii literackiej, przeł.M.Dramińska-Joczowa, w: Ironia..., op.cit., s.17-41.

Ową dychotomiczność ironii wyjaśnia Harold Heoffding⁴⁴, mówiąc: „różnica między ironią a humorem jest często wyrażona w ten sposób, że w ironii żart kryje się za powagą, a w humorze powaga kryje się za żartem” (s.325).

I jeżeli za klasykę gatunku uważa się „Buszującego w zbożu” J.D. Salinger’a, „Człowieka bez właściwości” Roberta Musila czy „Feliksa Krulla” Tomasza Manna, to w sferze dźwięków podobną funkcję mogą pełnić takie utwory, jak „Rapsodie Negre” F.Poulenc’a, I Koncert fortepianowy Des-dur Sergiusza Prokofiewa, będący ironiczną reinterpretacją słynnego koncertu b-moll czy epizody w operowym stylu w Koncercie organowym F.Poulenc’a. D.S.Muecke wśród różnych odmian ironii wymienia także muzyczną, obok... kulinarną⁴⁵, a Linda Hutcheon za techniki ironii w muzyce uważa parodię cytatów lub intratekstową, wewnętrzną (op.cit., s.188).

Spośród czterech jej rodzajów wskażemy na dwie znajdujące odzwierciedlenie w wybranych przykładach muzycznych – udramatyzowaną w utworze Beethovena i naiwną w utworze F.Poulenc’a. Dwa pozostałe gatunki ironii – autoironia i bezosobowa także występują w muzyce – pierwsza u Erika Satiego, „Theme varie” F.Poulenc’a, Gioacchino Rossiniego, druga w neoklasycznej orientacji XX wieku – np. w III Koncercie fortepianowym Beli Bartoka z ilustracją gry kapeli wiejskiej, w „Statku komedianów” Dymitra Kabalewskiego na orkiestrę, Koncercie altówkowym „Schwanendrehen” Paula Hindemitha w koncertach Jeana Francaixa.

Istota ironii romantycznej powstałej na gruncie filozofii Friedricha Schlegla leży w kreacjonistycznym aspekcie dzieła, jest „sposobem manifestowania suwerennego podmiotu czynności twórczych” (ze wstępu książki Włodzimierza Szturca, s.5), „stałą samorodną wymianą dwóch sprzecznych myśli” (op.cit., s.67), „przekształcaniem tradycji literackiej w artystyczny i niepowtarzalny obraz” (s.118), jest „poezja poezji..., strukturą dzieła poetyckiego, modelem zespolenia fantazji i rzeczywistości w jeden dynamiczny układ” (op.cit., s.156), a za przykład może służyć „Balladyna” czy alegoryczne obrazy Caspara Davida Friedricha. Te „grę z czytelnikiem”, „programową niejednoznaczność” (op.cit., s.160), tę „romantycznie interpretowaną mimesis” (s.164) czy charakterystyczną dla romantyzmu poliwalentność (s.218) odnajdujemy w muzyce romantycznej niejednokrotnie, zwłaszcza w dziele pierwszej połowy wieku (R.Schumann), a także w świecie czarodziejek i marionetek M.Ravela⁴⁶.

Owo „zdjęcie masek”, proces deziluzji, ową funkcję wprowadzania komicznej kategorii niższości, prezentacją autora samego i metodą rozbicia całości dzieła, czyli synonim ironii romantycznej – „permanentną parabazę” (rozdz.IV) wskazać można w zakończeniu „Karnawału zwierząt” Camila Saint-Saensa czy w zakończeniu słynnej Symfonii fis-moll Josepha Haydna⁴⁷, klimat zaś dawnej baśni, w której wszystko jest poezją, a nastroje zmieniają się migotliwie można odczytać w zaczarowanej stylizacji Maurice’a Ravela „Ma mere l’Oye”.

Aluzja (bezpośrednia i pośrednia, czyli reminiscencja) to środek przeznaczony dla wykształconego odbiorcy, czynnik pojawiający się w epokach o bardzo rozwiniętym życiu literackim; jest to zarazem wyraz hołdu złożonego dziełu przeszłości. Henri Morier natomiast⁴⁸ dzieli przedmiot na „aluzję transferu” i humorystyczną, traktując pastisz i parodię na odmiany aluzji.

3. Komizm w muzyce - teoria

⁴⁴ Za: I.Passi, Powaga śmieszności, z bułgarskiego przełożyła K.Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980.

⁴⁵ Ironia: podstawowe klasyfikacje, przeł.G.Cendrowska, w: Ironia..., op.cit., s.43-74 (48).

⁴⁶ F.Goldbeck, Les fees et les marionettes. Ravel par lui-meme et ses amis, Paris 1987, s.236-240.

⁴⁷ G.J.Winkler, „J.Haydn’s Abschied Symphonie -Zur Funktion einer Anekdote, „Oesterreichischer Musikrat Bulletin”, 1987, nr 1-2, s.23-30.

⁴⁸ Dictionnaire de Poetique et de Rhetorique, Paris 1961.

Rzadziej znajdujemy odniesienia do humoru w estetyce muzyki, poza szeregiem rodzaju humoreski muzycznej⁴⁹. Zagadnienie to funkcjonuje w odniesieniu do poszczególnych kompozytorów, a owe interpretacje nie są zbyt obszerne ani nie dotyczą pierwszego planu rozważań⁵⁰, natomiast przykładów można sporządzić całą listę⁵¹.

Siegfried Borris mówi o „spielerischer, ironisches Historismus”⁵², o tradycji pojmowanej jako gra (egzemplifikując wypowiedź „Koncertem organowym” Poulenca), o „gesunden und robusten Vitalismus” Prokofiewa, dalej zaś wspomina Poulenca obok Jeana Francaixa w kontekście „das Einschmelzen witzig-amuesanter Effekte aus der Unterhaltungsmusik” (s.124).

Rozróżnienie na niespodziankę strukturalną i semantyczną znajdujemy u J.Kidda⁵³; pojęcie „unexpectedness and incongruity” („nieoczekiwania i niestosowności”) jako niezbędnych elementów komizmu pojawia się w pracy H.F.Gilberta⁵⁴. Potwierdzeniem tezy Theodora W.Adorna o muzyce poważnej i rozrywkowej zajął się Peter Rummenhoeller⁵⁵, dociekaniom istoty komizmu w muzyce poświęcone są studia J.B.Gravesa⁵⁶ i R.A.Coolidge’a⁵⁷, który, inaczej niż Zofia Lissa, analizuje trzy typy muzycznego humoru: absolutny, autonomiczny i programowy.

W zakresie muzyki szczególnie estetycznie i kulturowo predystynowanej do klimatu humoru, czyli francuskiej Vincent Arletta⁵⁸ wskazuje na wielkich mistyfikatorów historii: Salvatore Dali i Erika Satie⁵⁹, operujących, odpowiednio, dezidiomatyzacją języka i deformacją jego mikroelementów oraz ironią. Problem ten, pominięty w podstawowym kompendium Enrico Fubniego, podnosi Carl Dahlhaus, formułując znaną teorię odnośnie Trivialmusik i „muzyki średniej”⁶⁰.

Zasadnicze w polskiej literaturze tezy na ten temat powstały w dorobku Zofii Lissy⁶¹, która podnosi znaczenie tego problemu w sferze sztuki dźwięków. Autorka wyróżnia rodzaje komizmu muzycznego: muzyki absolutnej⁶², programowej i muzyki związanej z innymi sztukami, zaznaczając, iż ten pierwszy typ, autonomiczny, specyficznie muzyczny, występuje najrzadziej; „częsty i wyraźniejszy jest komizm typu wtórnego, będący odbiciem komicznych per se zjawisk niemuzycznych, które wiążą się z utworami literackimi, teatralnymi itp.” (s.22).

⁴⁹ Por.: Grove, t.VIII – E.Humperdinck (1870), Humoreski di Valse P.Czajkowskiego op.10 nr 2 (1871), A.Dworzaka op.101 (1894), M.Regera op.20 (1898).

⁵⁰ Por.: J.Haydn: Geiringer 1985, d’Bonfel 1979, Ossberger 1983; L.van Beethoven: Laaf 1962, Veidl 1929, R.Schumann: Appel 1981, Dill 1989; C.Debussy: Lavanden 1930; M.Ravel: Jankelevitch 1977.

⁵¹ Poza wymienionymi np.: Pergolesi, Vivaldi, Mendelssohn, Rossini, Chopin – Wariacje fletowe E-dur, Cramer – Les petits riens, Czajkowski – cz.IV IV Symfonii, Delius – Słuchając pierwszej kukułki wiosną, R.Strauss – Sinfonia domestica, Dyl Sowizdrzał.

⁵² Der Schluessel zur Musik von Heute, Duesseldorf – Wien 1967, s.97.

⁵³ Wit and Humor in Tonals Syntax, „Current Musicology” 1976, nr 21, s.70-82.

⁵⁴ Humor in Music, „The Musical Quarterly” 1926, s.51.

⁵⁵ „Unterhaltung” in der Musik, „Neue Zeitschrift fuer Musik”, 1980, nr 7-9.

⁵⁶ A Theory of Musical Comedy. Based on the Concepts of S.Langer, Ph.D.Univ. of Kansas, 1981.

⁵⁷ The Musical Mask of Comedy, „Musical Educator” 1973, nr 8 March, s.2-5.

⁵⁸ Aux rigines de la musique contemporaine, Martigny (Suisse) 1992, s.25.

⁵⁹ Erik Satie, Regensburg 1974; A.M. Gillmor, Musico-poetica form in Satie’s humoristic piano suites, „Canadian University Music Review” VIII, 1987, s.1-42.

⁶⁰ Idea muzyki absolutnej i inne studia, przeł.A.Buchner, Kraków 1988.

⁶¹ O komizmie muzycznym; O cytacie w muzyce, w: Szkice z estetyki muzycznej, Kraków 1965, s.9-57; 269-315.

⁶² Za H.Mersmannem, który mówi komizmie samej substancji muzycznej (Angewandte Musikaesthetik, Berlin 1926, s.671 i nn.).

Komizm muzyczny jest idiomem obiektywnym, zamierzonym⁶³, przeciwstawny do niego jest komizm subiektywny, zależny od percepcji odbiorcy⁶⁴. Omawiając różne komiczne upostaciowania autonomicznych struktur muzycznych, jak i układów prymarnych współczynników konstrukcji muzycznej, Lissa wyodrębnia odmiany komizmu przynależne muzyce: parodia, groteska i humor. Argumentami są liczne utwory czy fragmenty z wysunięciem pewnych kompozytorów jako szczególnie akcentujących ten czynnik na przestrzeni całego swojego dorobku: A.Caselli, F.Poulenc'a, S.Prokofiewa, E.Tocha.

Za modyfikację komizmu ujawniającą się w całych utworach uważa Lissa humor, „najsłabsza, ale najsztudniejsza i w muzyce najczęściej realizowana odmiana komizmu” (s.49), będąca skłonnością do ujmowania przejawów świata „nie na serio”, z uśmiechem, z ustawiczną dyspozycją do śmiechu, uśmiechu czy co najmniej pobłażliwości⁶⁵. I tutaj wskazać należy znowu kompozytorów orientacji klasycznej, klasycyzującej czy neoklasycznej⁶⁶ – J.Haydna⁶⁷, W.A.Mozarta (np.Symfonia koncertująca na instrumenty dęte KV 297b), pierwszy okres tworzenia u Sergiusza Prokofiewa⁶⁸ czy dzieło Aleksandra Tansmana.

Pozostaje nam się zgodzić z tezą Alaina (Emile Auguste Chantier)⁶⁹, że „śmiej się w muzyce to zawsze śmiej się z siebie, rozumieć – odseparować się od siebie” („rire de la musique, c'est toujours rire de soi, entendez se separer de soi”).

4. Komizm w muzyce – egzemplifikacja

Argumentując powyższe uwagi, pragnę zaprezentować wybrane trzy przykłady muzycznego komizmu, rozumiana przeze mnie jako ironia udramatyzowana i autosatyra zarazem – Rondo a capriccio G-dur op.129 L.van Beethovena „Wut ueber den verlorenen Groschen”, jako ironia bezosobowa – finał kwartetu smyczkowego Es-dur op.33/2 J.Haydna oraz jako parodia – cz.I IV Koncertu fortepianowego B-dur na lewą rękę S.Prokofiewa. Dotoczy to, jak widać, dzieł z tendencji klasycyzującej, w którym to zbiorze utwór Beethovena (1823) jest wyjątkiem, napisanym według piosenki ludowej⁷⁰.

Wszelkie odmiany komizmu muzycznego można natomiast wyselekcjonować w zbiorze utworów Francisa Poulenc'a, co zostanie zaprezentowane jako podsumowanie powyższych wywodów. Pomijam w tym miejscu liczne i znane dość dobrze przykłady z utworów Igora Strawińskiego, Sergiusza Prokofiewa i Dymitra Szostakowicza, reprezentujące gatunek najczęściej humoru zaangażowanego - parodii, satyry, ironii czy pastiszu.

Ironia w utworze *Ludwiga van Beethovena* dotyczy zarówno upostaciowań fakturalnych (kontrastu kompletnych akordów akompaniamentu wobec prostej melodii oryginału ludowego, ostinata akordowego ilustrującego ową tytułową wściekłość, układy hoquetowe), artykulacyjnych (VI kuplet z naprzemienną artykulacją legato i staccato na podłożu ruchu kołyszącego), jak i ruchu perpetuum mobile, wyprzedzającego romantyczną i XX-wieczną motorykę. W owym wariacyjnym rondzie sonatowym⁷¹ właśnie poprzez nieproporcjonalność

⁶³ To rozróżnienie autorka czyni za J.Volkeltem (System der Aesthetik, Monachium 1925-1926, t.II, rozdz.XIII).

⁶⁴ Jako przykład przytacza rozprawę T.Veidla o humorze w dziele Beethovena (Der musikalische Humor bei Beethoven, Lipsk 1929).

⁶⁵ G.von Noe, Der musikalische Witz: Ueber die Freude der Komponisten am musikalischen Spass, „Das Orchester” XL/6, Juni 1992, s.730-735.

⁶⁶ J.M.Levy, Something mechanical encrusted in the living. A Source of Musical Wit and Humor. Convention in eighteenth and nineteenth Century Music. Essays in honor of Leonard G.Ratner, Pendragon 1992, s.225-256.

⁶⁷ G.A.Wheelock, Haydn's ingenious gesting with art.: Contexts of musical Wit and Humor, New York 1992.

⁶⁸ H.Danuser, Zum Stilbegriff bei S.Prokofiew. Bericht ueber das Internationale Symposium: S.Prokofiew – Aspekte seines Werkes und der Biographie. Regensburg 1992, s.75-89.

⁶⁹ Systeme des Beaux-Arts, Paris 1926, 3e ed., s.169.

⁷⁰ S.Łobaczewska, Beethoven, 1968, wyd.III, s.239.

⁷¹ A:a a' a B:a''a1 c a2 (2 cz. z ~) d e ~ A' a3 f F

planów – głównego i akompaniamentu, poprzez rozbudowanie akordyki, zwłaszcza w niskim rejestrze zestawione z prostą melodią o charakterze tanecznym i radosnej wymowie kompozytor osiąga efekt ironii – kontrast płaszczyzn, a w efekcie wyraz satyry na swoje własne kłopoty z „płynnością finansową”, na ciągłą pogoń „za groszem” i na związane z tym stany podenerwowania.

Semantycznie znaczący jest też portret ekscentryka w cz.III „Trzech utworów na kwartet smyczkowy” *Igora Strawińskiego* – odmalowanie charakteru tytułowej postaci zasadza się na nieciągłym toku narracji, skokach melodycznych instrumentów, ażurowej prawie punktualistycznej fakturze, bogatych środkach artykulacyjnych z częstym pizzicato, niespójności przebiegu, w specyficznym „rozedrganiu” utworu, pozbawionego elementu melodyczności.

Jako uzupełnienie powyższych uwag wskazać można *Concertino Leosa Janacka* (1925) na fortepian, dwoje skrzypiec, altówkę, klarnet, róg i fagot, którego sensem znaczącym jest imitacja odgłosów zwierzęcych, co potwierdził sam kompozytor w autorskim programie (jeź, wiewiórka, puszczyk), nie bez akcentów diabolicznych. Można więc mówić o odrodzeniu wczesnoklasycznych i klasycznych procedur naśladownictwa muzycznego, klasyfikowanych jako dowcip na pograniczu groteski.

Kolejny zresztą utwór *Janacka*, *Capriccio* na fortepian (lewą rękę) i instrumenty dęte – flet, dwie trąbki, tuba tenorowa i trzy puzony (1926), powieliła istotę humoru muzycznego w klimatach parodii różnych stylów muzycznych, od ludowego po rozrywkowy, stanowiąc przykład burleski i muzycznej ironicznej groteski. Kolejne przykłady muzycznego humoru mają już charakter strukturalny, czysto muzyczny, wynikający z warsztatowego upostaciowania elementów materii muzycznej.

Ironia w finale kwartetu smyczkowego *Josepha Haydna* (rondo starofrancuskie) dotyczy infantylnej prostoty wiodącej melodii, zaakcentowanej za pomocą artykulacji (naprzemienne legato i staccato). Klimat tego sielankowego obrazka, dobroduszny w swojej aurze humoru, klimat imitujący dworski taniec w wykonaniu gminu, niezmienna faktura homofoniczna, suspensy harmoniczne, kontrast temp w zakończeniu czy ostinato akompaniamentu w partiach środkowych i niskich, czasem w postaci wahadłowej - sugerują taniec marionetek lub nawiązują do ulubionego przez kompozytora modelu zegarowego. Te metody pojawiają się zresztą w innych dziełach kwartetowych czy symfonicznych i stanowią wyróżnik tego wczesnoklasycznego warsztatu. Do dowcipu natomiast można zaliczyć operowanie pauzami w zakończeniu kwartetu, co generuje suspens narracyjny, przerywany tok narracji muzycznej, bardziej intensywny zwłaszcza w zakończeniu.

Odmienne jest natomiast podejście *Sergiusza Prokofiewa* objawione w IV Koncercie fortepianowym B-dur na lewą rękę, w cz.I, stworzonej w koncepcji „stylu marotique”, o którym mówi Maria Piotrowska w swojej monografii europejskiego neoklasycyzmu. Radość, humor, dowcip i przekora na podłożu typowo neoklasycznej motoryki stanowią o humorystycznej charakterystyce tej części, będącej ironią ćwiczeń pianistycznych – parodystyczna replika przebiegów gamowych i postaci etiudowych, rozbieżne i zbieżne pochody chromatyczne, symplifikacja melodyczna i fakturalna obok widocznych przeskoków rejestrowych znaczą temat I koncertu. Prosta melodyka jest także znamiem tematu II, a całość nawiązuje w gatunku ironii romantycznej, a bardziej parodii – do epoki wczesnoklasycznej, co nasuwa nam skojarzenia z I Symfonią klasyczną kompozytora (koncert powstał w 1931 r.). Dowcipem muzycznym w wykonaniu puzonu kończy się ta część. Swego rodzaju „grami” muzycznymi do cz.I nawiązuje też część IV, najkrótsza, stanowiąc zamknięcie utworu.

W ten krąg wpisuje się „Polka” *Dymitra Szostakowicza* (1931) w charakterze walca (z taktem na 2) z reminiscencją walca Johanna Straussa, będąca klarownym przykładem muzycznej karykatury, parodii walca i „właściwych społecznie” tańców towarzyskich. Bogate

środki artykulacyjne (pizzicato, spiccato), charakterystyczne dysonanse „zabarwiające” diatoniczne przebiegi, skoki linii instrumentalnej są stosowane w celu wyrazistej ilustracji celowego zabiegu komicznego kompozytora w sferze muzyki „czystej”, autonomicznej – tytułowy taniec potraktowany jest ironicznie, nie dosłownie, tytuł nie sugeruje zaś tych procedur.

Kolejny problem muzycznego idiomu humoru, jedynie tutaj zasygnalizowany, to *syndrom ósmych symfonii* na przykładzie dzieł L.van Beethovena i A.Dvoraka, dzieł poprzedzających wielkie freski. Obie te symfonie emanują dobrodusznym humorem, szybkim przebiegiem narracyjnym, aluzjami do gatunku walca (Dworzak cz.III), lekkimi postaciami artykulacyjnymi i prostymi melodiami, co czyni je „zwiewnymi”, pełnymi gracji i właśnie humoru w ogólnym rozumieniu, bez elementów ironii, dowcipu, parodii czy groteski.

Dworzaka wyróżnia stosowanie „elementów ptasich” (cz.I), parodia ludowych tańców (cz.IV), zartobliwe szybkie przebiegi fagotu (cz.I) czy „śmiechy” puzonów (cz.I i IV).

Jeżeli jakieś skojarzenia irracjonalne mają jakiś sens, to przywołać można tutaj VIII symfonię Karla Amadeusa Hartmanna z jej aluzjami stylizującymi motorykę barokową i emocje romantyczne zarazem, aczkolwiek nie jest to przykład na muzyczny humor. Do tej kategorii natomiast zalicza się „Wesoła symfonia” Paula Hindemitha (1946), będąca stylizacją i parodią wczesnoklasycznych postaci; plasuje się więc w rodzaju I symfonii Prokofiewa. Zawiera ona parafrazę i parodię zarazem marsza Beethovena „Yorck’scher Marsch” w cz.II.

Dziwiata natomiast jest *wesoła symfonia Dymitra Szostakowicza Es-dur (1945)*⁷², zbliżona do pastiszu rodem z I Symfonii Prokofiewa czy groteski Alberta Roussela (kwarta puzonów i satyra postaci z orkiestry dętej obok ruchliwości w typie marionetek w cz.I); stanowi ona zarazem stylizację klasycznego układu sonatowego, znacznie tu, w celach parodystycznych, uproszczonego (cz.I dualistyczna – bez przetworzenia), zbliżającego się do suit, zdublowanego w części ostatniej, piątej (przy trzech częściach ostatnich przewidzianych attacca). Ewidentny jest w tym dziele celowy zabieg stylizacji w sensie parodii (basu Albertiego w cz.I), pastiszu (melodii ulicznych, kabaretowych z cz.I w wykonaniu fletu z towarzyszeniem perkusji, marszu w cz.III i finale) z momentami dowcipu w wykonaniu poszczególnych instrumentów (temat fagotu w części ostatniej).

Podobne klimaty radości, humoru ewokowane przez „lekką” artykulację i szybki tok prezentuje *IV Symfonia Arthura Honeggera „Deliciae basilienses”*, też sąsiadująca, acz w przeciwnym kierunku, z dramatycznym dziełem (ten sam rok 1946), z elementami ludowych melodii i stylizująca w swojej prostocie wczesnoklasyczny okres, także poprzez kameralny skład.

Skrzy się od dowcipu (początkowa frusta i jej ukaz w cz.III, „śmiechy” puzonów, szybkie przebiegi fagotu, zakończenie cz.I jako parodia klasycznego finału symfonii w postaci pochodu akordów „wykrzywionych” dysonansowo) i pełna jest humoru czysto muzycznego część I i nawiązująca do niej cz.III *Koncertu fortepianowego G-dur Maurice’a Ravela*, w którym temat I, „migotliwy”, figuracyjny, rodzaj impresjonistycznej „barwy w ruchu” jest pomyślany jako dopełnienie owego humorystycznego klimatu całości dzieła. Dookreślają tę jakość elementy jazzu.

Styl ten, obok aury kabaretowej, charakteryzuje pełną humoru sławną Etiudę Henryka Czyża, która zawiera także ironię romantycznej kantyleny, a dopowiedzieć można także inny przykład – „Riff 62” Wojciecha Kilara.

Podobne inkrustacje i klimaty żartu, ironii, nawet romantycznej czy ogólnego humoru zawierają niektóre utwory Grażyny Bacewicz, zgodnie z tezą o klasycyzującym czy neoklasycznym zakotwiczeniu humoru muzycznego, w orientacji o estetyce obiektywizującej,

⁷² A.Zukowska, *Forma sonatowa w symfoniach Dymitra Szostakowicza*. Prace Specjalne nr 4 PWSM w Gdańsku, red.naukowy M.Podhajski, Gdańsk 1973..

powściągliwej, opartej o tradycyjne kanony piękna i porządku. Autorka monografii o kompozytorce wskazuje na pewne utwory⁷³, łącznie z postaciami karykatury w muzyce do baletu „Pożądanie” według Picassa.

Cała wreszcie twórczość instrumentalna *Francisa Poulenca* przesiąknięta jest humorem; jest to dla niego fundamentalny czynnik twórczy; występuje także w wielu pieśniach i w operze buffa „Les mamelles de Tiresias”. W jego dorobku uzewnętrzniają się różne formy komizmu, i to niezależnie od okresu tworzenia. Można podsumować jego stosunek do postawy komizmu następująco:

jest to komizm autonomiczny, komizm „gry”, wynikający ze struktur samej muzyki,

jest to komizm igrający, obiektywny, w typie rokoka,

deformacja i dezidiomatyzacja zastanych schematów, pokazywanie ich w „krzywym zwierciadle” jest dla niego regułą tworzenia, jest deklaracją życiową i zarazem wyrazem afirmacji świata,

w dziele Poulenca znajdujemy wszystkie wskazane przez Freuda techniki komizmu – autaparodia, kondensacja, modyfikacja, naśladowanie i zastąpienie,

Poulenc stosuje też stylizację, pojmując ją funkcjonalnie, dosłownie (*Suite française*), bądź jako humor, nostalgia za czasem minionym („*Aubade*”, „*Les Biches*”, *Concert champêtre*), zastosowana jest także trawestacja (*Koncert fortepianowy*) i parodia (*Koncert na dwa fortepiany*), groteska (*Sekstet*) i ironię („*Rapsodie Nègre*”) obok efektu trywialności (*Koncert fortepianowy*),

można wskazać u Poulenca komizm zmiany (*Trio*), komizm zestawienia (*Koncert organowy*) i związku (wspomniane przywołania postaci Chopina czy Schumanna),

jest to komizm *par excellence* melodyczny,

efekt niespodzianki, traktowany jako podłoże komizmu, występuje w sferze tempa i dynamiki,

szttywność i automatyzacja warunkujące komizm objawiają się w obrębie faktury (motoryka, powtarzanie) i harmoniki (symplicyfikacja ukształtowań, *ostinato*),

ironiczny jest wydźwięk stosowanych przez Poulenca fakturalnych kanonów romantyzmu (układy „nokturnowe”, gęsta faktura, intensywna chromatyka – *Sonata skrzypcowa*, *Koncert organowy*),

ważnym czynnikiem determinującym komizm muzyczny Poulenca jest deformacja struktur i powiązań muzyki tonalnej, przy zasadniczym oparciu się na uproszczonej diatonice, organizowanej sukcesywnie i symultatywnie,

środkami służącymi do prezentacji najbardziej subtelного gatunku komizmu, humoru, są: diatoniczna harmonika, prosta rytmika i forma o genezie barokowej, przejrzysta faktura w typie rokoka, ostra, kontrastowa artykulacja i odpowiednie zestawienia instrumentalne,

elementem najsilniej uzewnętrzniającym się humorystycznie w utworach kameralnych Poulenca jest barwa, wspomagana przez artykulację (*Trio*, *Sekstet*, *Sonata na dwa klarnety*),

w utworach Poulenca mamy do czynienia z dwojakim podejściem do toli cytatu czy aluzji muzycznej: serio traktuje kompozytor te odnoszące się do twórców współczesnych i wtapia je w kontekst, natomiast przedmiotem żartu są dlań postacie z dawnych epok,

emanacja klimatu humorystycznego jest zjawiskiem u Poulenca ewolucyjnym – od humoru spontanicznego, pełnego radości i ironii zarazem, po stylizowany, dojrzały w środkowej fazie twórczości (*Sinfonietta*) aż po trywialność i parodia stylu romantycznego w ostatnich sonatach kameralnych,

dzieło Poulenca jest zarazem przykładem na rodzaj sztuki dworskiej, przywoływania rokokowego wdzięku i finezji, gracji i symetrii, intelektualnego wyrafinowania i

⁷³ M. Gąsiorowska, Bacewicz, Kraków 1999: *Koncert na dwa fortepiany*, s.386, cz.III *Divertimento* na orkiestrę smyczkową, s.375, cz.III VII *Kwartetu smyczkowego*, s.371, cz.III *Musica sinfonica in tre movimenti*, s.362, cz.III *Koncertu na wielką orkiestrę symfoniczną*, s.341.

estetyzowania, ludycznego stosunku do rzeczywistości, umiejętnego zachowania równowagi pomiędzy powagą a ludyzmem i w związku z tym chętnego wypowiadania się w drobnych formach⁷⁴,

dzieło Poulenca jest w ten sposób wyrazem i obszarem odzwierciedlania się charakterystycznych dla niego sprzeczności – żartobliwej i pobłażliwej maskarady na tle autentycznego wzruszenia i zachwyty nad światem.

Czas wreszcie na prezentację relacji komicznych w muzyce dzisiejszego Jubilata – *Jerzego Bauera*, które to w postaci detalicznych ingrediencji i całościowych klimatów odnalazłam w niektórych utworach kompozytora, zaliczając te wystąpienia do komizmu muzyki autonomicznej, komizmu gatunku strukturalnego, właściwego materii dźwiękowej. I tak można wskazać następujące egemplifikacje:

semantyczne znaczenie komizmu jako elementu naśladownictwa mechanizmu zegarowego w połączeniu z rytmicznym odwzorowaniem rag-time'u w cz.III *Divertimento per strumenti a percussione e due pianoforti* (1964) głównie w partii fortepianu,

humor traktowany jako konfrontacja różnych stylów w utworze „Rezonanse i rytmy” na obój i fortepian – przerywany tok, parodia postaci jazzowych, melodie stylizujące piosenki, tok przerywany, skoki i struktury ostateczne, dowcip na początku w postaci „ulotnego” pasażu, zabieg parodystyczny w sferze postaci fakturalnych w „Mozaice diatonicznej” na trąbkę i fortepian (1977) – komizm typu strukturalnego wynikający z zestawienia uproszczonej faktury i romantycznej kantyleny,

komizm podobnego rodzaju w *Etiudzie na fortepian i orkiestrę „Czerwone i czarne”* (1967) – parodia ćwiczeń pianistycznych (ostinato, figuracje, pochody gamowe), zestawienia prostych melodii z ostrą artykulacją na bazie przebiegów synkopowanych,

parodia wirtuozowskiej powagi w *Toccatinie polskiej* z cyklu *Miniatur* (1980) w postaci skoków, punktowej i ażurowej faktury,

cykl fortepianowych „*Miniatur dla dzieci i młodzieży z elementami improwizacji*” (1999) z żartobliwymi czynnikami ilustracyjnymi („*Koniki polne i lato*”, „*Mały utworek z dzwoneczkiem*”, „*O grubym niedźwiedziu*”, „*O pewnym motylku*”, „*Krótką przygodę pewnego komara*”, „*Trochę smutnego śpiewu*”, „*Malutka passacaglia z drobną improwizacją*”).

5. Komizm w muzyce – szkic do obrazu

„La vie c'est le paradis perdu,
Le rire, c'est le paradis retrouve”⁷⁵

Świat pojmowany uśmiechem – to idiom objawiający się w poszczególnych, wyselekcjonowanych epizodach muzyki pozostającej w innym klimacie czy też w większości dorobku danego twórcy, także jest to idiom podlegający dyskusywnym klasyfikacjom estetycznym. I tego właśnie pragnęłabym spróbować obecnie – wskazania na odmiany komizmu w muzyce bardziej mnie interesującej, czyli absolutnej, pozbawionej tekstu czy inscenizacji. Stosownie do wskazanych powyżej typów dowcipu, ironii czy humoru oraz zdając sobie sprawę z tych istniejących i tych nie przeczuwanych ograniczeń materii

⁷⁴ Zbieżność tych pojęć potwierdza J.Huizinga, op.cit., s.262 i nn., też: G.Cattaui, *Baroque et rococo*, Paris 1973; L.Reau, *Histoire de l'expansion de l'art. française*, Paris 1924-1931; R.Bayer, *L'esthetique de la Grace*, Paris 1933; J.P.Couchoud, *Sztuka francuska*, t.I i II, przeł.E.Bąkowska, Warszawa 1985; M.Bouty, *Słownik dzieł i tematów literatury francuskiej*, przekł. M.Laurent, S.Bereś, Wrocław 1995 (hasła: dworska kultura, dwór, szczęście, miłość, życie światowe).

⁷⁵ Ch.Lalo, op.cit., s.95.

muzycznej, z subiektywnie pojmowanych intertekstualnych uwarunkowań i płynności granic tych zjawisk wreszcie, można ułożyć następującą otwartą propozycję repertuarową oraz wyróżnić zasób sposobów wyrażania emocji humorystycznych w ramach sfery muzyki (sporządzona na podstawie danych Z.Lissy i badań własnych):

a. KOMIZM W MUZYCE ABSOLUTNEJ

Humor:	F.Schubert -Kwintet fortepianowy „Pstrąg”, zwłaszcza Scherzo t.III cz.I Sonaty fortepianowej B-dur F.Schuberta IV Symfonia „Włoska” F.Mendelssohna-Bartholdy’ego VIII Symfonia L.van Beethovena VIII Symfonia A.Dvoraka Kwartety „Słoneczne” J.Haydna Cz.IV IV Symfonii P.Czajkowskiego (aura radości) „Humoreska” i Serenada e-moll A.Dvoraka, „Aubade”, „Les Biches” F.Poulenca, komediowa partia fagotu w jego Sekstecie i Trio, Koncert fortepianowy F. Poulenca i jego „Concert champetre”, „Requiem dla pewnej polki” H.M.Góreckiego, cz. środkowa, Kwintet na instrumenty dęte W.Kilara
Aluzja:	do Saint-Saensa w Trio F.Poulenca, do Poloneza A-dur F. Chopina w jego „Concert champetre”,
Dowcip:	Symfonia „Z uderzeniem w kocioł” J.Haydna, cz.I Kwartetu Harfowego Es-dur L.van Beethovena, „Karnawał zwierząt” C.Saint-Saensa, „śmiech” puzonów w Koncercie na Orkiestrę B.Bartoka, Rag’Mazurka z „Les Biches” F.Poulenca, Cytat z Fantazji g-moll J.S.Bacha i aria Cavaradossiego z „Toski” w jego Koncercie organowym czy dialog kontrabas z kastanietami w jego Koncercie na dwa fortepiany (cz.I), początek tego koncertu jako cytat ze „Scaramouche” D. Milhauda, „ptasie motywy” w jego „Concert champetre”, trawestacja motywu z Koncertu fortepianowego W.A. Mozarta KV 467 w finale Sekstetu, „Mały biały osiołek” na Fortepian J.Iberta, symfonie J.Haydna „Kura”, „Niedźwiedź”, „Zegarowa”, bajka muzyczna S.Prokofiewa „Piotruś i wilk”, reminiscencje „Pietruszki” I.Strawińskiego i komiczna symplifikacja warsztatu wraz z jego diatonicznym podłożem w „Symfonii dziecięcej” R.Palestra ⁷⁶ , stylizacja beczenia owiec w „Don Kochocie” R.Straussa, stylizacja odgłosu chrapania w operze „Eros i Psyche” L.Różyckiego, imitacja odgłosów fizjologicznych w wariacjach L.van Beethovena „Ich bin der „Schneider Kakadu”, efekty nagłych zmian dynamicznych w Kwartecie harfowym Es-dur L.van Beethovena (cz.I), koniec Sonaty skrzypcowej G-dur L.van Beethovena – synkopowane i przerywane pauzami powtarzanie jednego dźwięku, efekty artykulacyjne z „Dziadka do orzechów” P.Czajkowskiego
Ironia:	„Rapsodie Negre”, wariacje I, IV i VI z „Theme varie” F.Poulenca, ruchliwość fagotu w postaci basu Albertiego

⁷⁶ Z.Helman, Roman Palester. Twórca i dzieło, Kraków 1999, s.40 – Z.Lissa zalicza ten przypadek do komizmu w muzyce programowej, podobnie jak symfonia J.Haydna.

- w cz.I oraz tonalna kadencja kończąca motyw
w skali lidyjskiej w cz.II jego Sinfonietty,
- Ironia romantyczna: „Karnawał” R.Schumanna, Koncert organowy F.Poulenca
w postaci melanżu estetycznego klimatu i środków baroku z
romantyczną fakturą i melodyjnością,
- Groteska: suita P.Czajkowskiego „Dziadek do orzechów”,
Taniec niedźwiedzia z „Pietruszki” i „Historia żołnierza”
I.Strawińskiego, „Serenada groteskowa” M.Ravela, walc
z cz.III Sekstetu F.Poulenca, jego IV Nokturn to groteska
z Preludium A-dur F.Chopina, groteska walca wiedeńskiego
w jego XII Improwizacji, „Sarkazmy” S.Prokofiewa,
- Komizm diaboliczny: „Scarbo” M.Ravela, „Sabat czarownic” z „Symfonii
Fantastycznej” H.Berlioza,
- Parodia: W.A.Mozarta „Dorfmusikantenquartett”, cz.III „Symfonii
Faustowskiej” F.Liszta, „Neues vom Tage” P.Hindemitha,
Temat „Dyla Sowizdrzała” R.Straussa, „Gawot” z Symfonii
Klasycznej” i marsz z suity „Miłość do trzech pomarańczy”
S.Prokofiewa, walc w cz.II Koncertu na dwa fortepiany F.
Poulenca, parodia stylu E.Satiego w jego „Trois mouvements
perpetuels” i Sonacie na cztery ręce⁷⁷, parodia romantycznej
estetyki w sonatach (wiolonczelowa, obojowa i skrzypcowa)
F.Poulenca i nokturnach⁷⁸, parodia stylu R.Schumanna w
jego „Deux novelettes”, faktury L.van Beethovena w jego
Trio (cz.II, finał), jego „Piece breve” ku pamięci A.Roussela
w rytmie polki, parodia sławengo Koncertu fortepianowego
b-moll w I Koncercie fortepianowym Des-dur S.Prokofiewa
(temat wstępu), efekt harmonii ręcznej i stylizacja muzyki
typu folkloru miejskiego, karczemnej w Uwerurze D.
Szostakowicza, ruch i postacie melodyczne (pieśń uliczna) jako
środek parodystyczny w poemacie R.Straussa „Dyl Sowizdrzał”,
obok skoków w temacie głównym jako rysunku błazenady,
pieśni miejskie w sarabandzie A.Tansmana z Suity orkiestrowej
i w finale Kwartetu smyczkowego cis-moll op.131 L.van
Beethovena.

b. MUZYCZNE ŚRODKI WARSZTATOWE ZNACZĄCE KOMIZM

instrumentalne traktowanie melodii (duże skoki lub mały ambitus o sporej ruchliwości),
nieciągłość linii melodycznej i toku narracyjnego,
inkrustacja melodii popularnych, rozrywkowych czy ludowych, melodii z folkloru
miejskiego, wprowadzanych do kontekstu na zasadzie degradacji jako źródło śmieszności
(A.Bain),
powierzanie niskim instrumentom dętym roli prowadzącej, zwłaszcza w szybkim tempie i w
postaci skoków czy figuracji,

⁷⁷ O parodii w tym miejscu mówi A.Cortot, *La musique française de piano*, ed.nouvelle, Paris 1981, s.487-500 (501).

⁷⁸ A.Cortot, op.cit., s.523.

kontrastowe zestawianie instrumentów,
nagłe kontrasty rejestrów,
kontrasty planów dynamicznych i tempa,
deformacja harmoniki tonalnej skojarzona z prostotą układów diatonicznych,
deformacja konwencji harmoniczej,
nawarstwiane sukcesywnie pochody gamowe,
nieoczekiwane zestawienia harmoniczne, także zestawienia diatoniki i chromatyki
(sukcesywne i symultatywne),
synkopowanie i nieregularne sformułowania rytmiczne o zmiennej akcentacji,
ostra artykulacja, podkreślana przez instrumenty perkusyjne,
uporczywość i wahadłowość układów ostinatowych,
formalna zasada szeregowania, powtarzania,⁷⁹
stosowanie krótkich odcinków przebiegu formalnego,
zasada nieskontrastowanej wielomotywiczności pojmowanej nie hierarchicznie,
niespójność motywów,
operacje drobnomotywiczne,
taneczność,
motoryka,
humor ilustracyjny (np. środków lokomocji, odgłosów zwierząt),
faktura hoquetus lub korespondencji krótkich motywów,
czynnik progresji motywu,
komizm zbanalizowanej i zdeformowanej melodii,
deformacja mikroelementów melodii czy przebiegu muzycznego

JOLANTA SZULAKOWSKA - KULAWIK

Kontakt: poliwoda@autograf.pl

⁷⁹ I.Passi, op.cit., s.203-207; znana jest w folklorze reguła rytualnej funkcji: powtórzenia (M.Reiman, Musik und Spiel, „Archiv fuer Musikwissenschaft”, H.4., s.225-236).